

モザイクと化した世界

ヘルタ・ミュラーの小説『キツネはあの頃もう狩人だった』
における物語の手法について

山本浩司

1

ひところは「第五のドイツ文学」などともてはやされたこともあるルーマニア・ドイツ人の文学も、今やすっかり影が薄くなった感がある。¹⁾リヒャルト・ヴァーグナーとともに、この文学を代表する女性作家ヘルタ・ミュラーにしても、近作『きょう自分には会いたくなかったのに』(1997)が、テーマの上でも物語手法の上でも、前作『心の獣』(1994)の焼き直しの感を免れないなど、冷戦の終結から10年を経てどうもひとつの壁に直面しているように見える。

ヘルタ・ミュラーという名前は一般にはなじみがないと思われるので、初めにごく簡単に紹介しておきたい。彼女は、今のルーマニア西部バナート地方にハプスブルク帝国時代に入植したドイツ人の子孫、いわゆる「バナート・シュヴァーベン人」の出身で、ルーマニア時代に発表した散文集『ぬかるみの世界』(ブカレスト1982/ベルリン84)が作家デーリウスに絶賛されたのをきっかけに、ドイツ国内でも注目を浴びるようになった：「しかしながら『ぬかるみの世界』を読むのに、文学に通じている必要はない。この本は、〈新しい田舎的なもの〉の支持者、地方地方の田園生活を理想化する輩、農村博物館ずき、こうした連中の頭を冷ますのに非常に向いている。故郷追放者団体やそのほら吹きどもへの理想的な贈り物である。なぜなら、これからは東欧にいる国外ドイツ人の悲惨を、明らかに破局的な経済状況やよくいわれる基本的人権の制限のせいだけにすることはできないだろうから。これからは、嘘つきでありたくなければ、ドイツ人の抑圧に対するドイツ人自身の相当な関与が語られなければならないだろうから。」²⁾このように、それまでのルー

1) ルーマニアのドイツ文学については、Ernest Wichner(Hg.): Ein Pronomen ist verhaftet worden. Texte der Aktionsgruppe Banat. Frankfurt a.M. 1992; Wilhelm Solms(Hg.): Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur. Marburg 1990; 小泉淳二『ルーマニア生れの作家リヒャルト・ヴァーグナーについて』(茨城大学人文学部紀要第30号, 1997); 藤田恭子「第二次世界大戦後のドイツ語圏におけるブコヴィナ文学受容——ナショナリズムと多文化共生」(東北大学語学文学部『言語と文化』第6号, 1996); エーリカ・ニールセン(藤田恭子訳)「歴史状況と地域文化—現代ルーマニア・ドイツ語文学の現状について」(東北大学言語文化部『言語と文化』第7号, 1997)を参照のこと。

2) Friedrich Christian Delius: Jeden Monat einen neuen Besen. Über Herta Müller: „Niederungen“. In: Der Spiegel Nr. 31/1984.

マニア・ドイツ文学にありがちであったドイツ的生活スタイルの理想化や、あるいは抑圧された少数民族としての自己憐憫などとは違って、この小説ではバナートのドイツ人社会がむしろ内部から自壊していくようすが描かれている。³⁾ 続く『ひとはこの世の大きな雫』(1984) や『裸足の二月』(1987) でも、ミュラーは、簡潔でありながらイメージに富んだ独特の詩的言語を駆使して、徹底的に反牧歌的な「故郷」像を打ち出してきた。やがて、ルーマニア化政策をとるチャウシェスク政権から執筆禁止処分などの弾圧を受けるなか、ついに彼女は1987年に出国して西ベルリンとハンブルクに居を定めるようになった。そして89年の壁崩壊以降は、彼女はそのテーマをチャウシェスク時代のルーマニア、特に秘密警察セクリターテによる迫害という問題に特化させていっている。

こうしたなかで、ここでは、作者にとっての最初の長編小説にあたる『キツネはあの頃もう狩人だった』(1992)⁴⁾ を取り上げることにしたい。というのも、この作品は、農村を主題とした初期作品と独裁国家の抑圧状況を都市知識人の立場から告発する作品群とを橋渡ししているという点で、作家ミュラー自身の大きな転換点になったばかりではなく、独裁政権の崩壊そのものを描いたという意味で、89年の東欧革命を文学に定着させようとしたさまざまな試みに連なるものとしても注目されるからである。そして、全体主義国家において常態化していたテロルへの恐怖が、この作品では、単に主題としてばかりではなく、言語表現のレベルにおいても表現されているのだということを、特に映画から借用された物語手法を手がかりに示してみたい。

2

時は89年の夏から冬にかけて、実際の「革命」の導火線となったティミショアラらし

3) このルーマニア・ドイツ文学の特徴については、ナチスの東欧圏における「生活圏」の拡大のために「国外ドイツ人」が負わされた役割を抜きにしては考えられない。実際、「『東方ドイツの文学』は、東方に移住したドイツ人グループの当該国からの『弾圧』を描き出すことにとりわけ集中していた」(ヤン・ベルクほか(編)『ドイツ文学の社会史』上巻(法政大学出版局、山本・三島ほか訳、1989)643頁)という。ナチ時代のルーマニア・ドイツ文学に関しては、Hellmuth Langenbucher: Volkshafte Dichtung der Zeit. Berlin 1939⁴ 特に S. 374f.; Adrian Ciupuliga: Die deutschsprachige Literatur in Rumänien zwischen 1933 und 1944. Pfaffenweiler 1987; エーリヒ・トルンツ『ナチス文学の主潮』(育生社弘道閣、山崎八郎訳、1941)第5章; 高橋義孝『ナチスの文学』(牧野書店、1941)第3章を参照のこと。またこの国外ドイツ人が武装親衛隊で果たした役割とその背景については、例えば、芝 健介:『武装SS』(講談社、1995)第5章を参照のこと。戦後もバナート・ドイツ人とその文学は、ナチ協力者としてルーマニア政府から財産没収や強制労働を強いられるなど弾圧を受けるなか、かえって戦後との連続性を維持した側面がある。また、ヘルタ・ミュラーの反郷土的文学に対するバナート・ドイツ人保守派の反感については、Anton Scherer: Deutsche Literatur im Banat (Rumänien) nach dem 23. August 1944. Künstlerische Normen, politische Tendenzen, typische Vertreter. Graz 1997. S. 20ff.; Herta Haupt-Cucuiu: Eine Poesie der Sinne. Herta Müllers „Diskur des Alleinseins“ und seine Wurzeln. Paderborn 1996. S. 106ff. u. S. 154ff. を参照のこと。

4) この作品からの引用は、Herta Müller: Der Fuchs war damals schon der Jäger. Reinbek bei Hamburg 1994 により、ページ数を括弧に入れて本文中に略記する。

き都市を舞台として、学校教師アディーナと技師クララの友情が、極度の耐乏生活を強いる相互監視社会という条件のもとで、回復不可能なまでに破壊されていくようすが描かれていく。秘密警察に目をつけられたアディーナは陰湿な死の脅迫をうける。大切にしているキツネの敷物が外出中に侵入した何者かの手によって少しずつ切られていくのだ。頼みの親友クララもセクリターテ将校バヴェルと秘かに通じていることが明らかになる。逮捕直前にあやうく田舎に逃亡したアディーナは、やがてテレビで独裁者夫妻の失脚を知り町に舞い戻る。しかしその後もキツネに対する危害は止まず、権力の構造には何の変化もないのだという苦い認識とともに物語は終わる。表題の「キツネはあの頃もう狩人だった」は、狩られるものが狩人になるだけで、何も変わらなかった「革命」への深い失望を表していると考えられる。

このように要約すると、なにやら非常に政治的な色彩の濃い作品であるように思われるかもしれない。たしかにヘルタ・ミュラーは、その「バナート・シュヴァーベン人」という出自からして宿命的に政治的な作家たらざるをえなかった。初期の反郷土文学的な作品でも、ナチスに協力した過去を不問に付したまま、共同体アイデンティティの根拠として親の世代が持ち出す「ドイツ人たること」(Deutschtum)のイデオロギーに対する反発が描かれていた⁵⁾が、この作品でも批判的知識人の立場から、全体主義国家の絶望的な現実が、ふんだんな逸話を通じて告発されていく。例えば、事故で気絶した工員の口に工場長たちが酒を注ぎ込んで本人の過失に仕立て上げる話⁶⁾、一般市民が餓えに苦しむなか毒殺を恐れる独裁者は毎日下着を新調していた話⁷⁾など、極端な貧困と飢餓、そして汚職や密告、セクシャル・ハラスメントなどが日常化していることを示すエピソードには事欠かない。作者のエッセイなどによると、こうしたエピソードのなかには実話も混じっているようで、鉄のカーテンに隠されていた内実の暴露を期待する読者の好奇心を満たしてくれる。その意味では、この小説を貴重な歴史の記録として読むこともできるだろう。

しかしこうした逸話は、ときにあまりに理不尽なものであるために、単なる体験談の範疇を越えていくように思われることがある。そしてそういう目つきで作品を眺めていくと、いわゆるノンフィクションやルポルタージュとはいささか趣きの違う、不条理な寓話としかいいようのない側面があらわになってくる。たしかに、正確な日付のある歴史的事件を背景においている以上、革命にいたる89年冬の事件展開がたどれるような歴史的な指標は用意されている。⁸⁾しかし、すでに舞台となっている都市ティミショアラの名前が意図

5) Vgl. vor allem Herta Müller: Niederungen. Berlin 1988. S. 93f.; dies: Heimat oder der Betrug der Dinge. In: Wilhelm Solms(Hg.): Dichtung und Heimat. Marburg 1990. S. 69ff.

6) Vgl. Herta Müller: Der Fuchs war damals schon der Jäger. S. 121f.

7) Vgl. ebd., S. 239f.

8) この作品は実際かなり忠実に歴史的背景を踏まえている。作品のなかで初めて歴史が顔を出すのは、恐らくアディーナが目撃するサッカーファンたちの自然発生的な暴動(225f.)だろう。この試合は、記録によれば、11月15日に行われたワールドカップ・イタリア大会の予選で、デンマークを下したルーマニアは本大会への出場を決めた。ただしミュラーは開催地をブカレストからティミショアラに変えている。作品で描かれたような暴動が実際にあったか

的に隠されていたように、重要な人名や日付が名指されないことで、こうした指標はどうかするとぼやけてしまっていて、まるで別の一点に焦点の向けられたカメラに、たまたま通りかかった歴史がひどくピンぼけして写ってしまった、といった風情なのである。

いまカメラに関して述べたことは、別に奇をてらったわけではない。事実、この小説では映画的手法が物語の構成原理に採用されているのだ。短いシーンをつなげて構成されたこの小説では、三人称の語り手が、ちょうど映画のカメラマンのように、かなり自由に時間と空間を動き回り、カットバックやカメラをパンすることで、つぎつぎと場面を転換していく。冒頭の章「リングの虫の道」を例にとれば、最初、死んだハエを運ぶアリをクローズアップしていた語り手のカメラは、少しずつ後ろに引いていき、アディーナとクララ、さらに彼らが日光浴をしているアパートの屋上をとらえる。そして、アディーナの幼年期へとフラッシュバックされた後、最後にまた現在の町を俯瞰する映像が示されるので

どうかは不明だが、ルーマニア革命ではサッカーの応援歌「オーレ、オレオレレ」が群衆によって歌われていたという証言もある。しかもこの11月15日という日付は、2年前の1987年にトランシルヴァニアの主要都市ブラショブで起きた炭鉱労働者のデモが行われた日でもあり、80年代に散発し弾圧された民衆の反乱がこのシーンに集約されていると見ることもできる。次の大きな事件をアディーナは教え子から聞かされる(228)。少年は多くの人たちと一緒に徹夜してハンガリー人牧師のもとで過ごす、この牧師というのがティミショアラの暴動のきっかけとなった改革派牧師テケッシュ・ラースローである。彼を逮捕しようとする当局の動きに対して、12月15日(金)から翌16日(土)にかけてハンガリー系の住民が「人間の鎖」を作って防御したという。16日午後には警官隊が強行突破を開始して多くの死者を出すことになる。その後、深夜にいたるまでデモ隊と治安部隊の衝突がつづき、かなりの逮捕者が出た。翌17日(日)には治安部隊によって多くの市民が虐殺される。アディーナは16日の夜にティミショアラを離れている。彼らが田舎に隠れているあいだに、新聞報道の形で大統領の動静が伝えられるが(257)、チャウシェスクが珍しくエレナ夫人を残して単身イラン訪問に旅立つのが18日(月)である。20日(水)に帰国した独裁者はさっそくティミショアラの虐殺を正当化する演説をぶつ。ただ物語は情報操作された新聞とテレビにのみ頼らざるをえないので、このあいだの出来事については語られていない。21日(水)にブカレストで官製集会を開いたチャウシェスクが群衆のヤジにより演説の中断を強いられるというニュースがテレビで伝えられることによって(266)、こうした状況は一変する。翌22日(金)にはチャウシェスク夫妻がヘリコプターで亡命する場面が放映され(267)、アディーナはティミショアラに戻ってくる。そして25日(月)の深夜、彼女はチャウシェスク夫妻の処刑の映像をテレビで見て大きなショックを受ける(277)。

なお、ルーマニア現代史、チャウシェスク政権打倒の歴史的経過および革命後の不徹底な民主化については、Richard Wagner: Sonderweg Rumänien. Bericht aus einem Entwicklungsland. Berlin 1992; ジョルジュ・カステラン『ルーマニア史』(白水社、萩原訳、1993); 柴宜弘(編)『バルカン史』(山川出版、1998); 杉山隆男『きのうの祖国——東欧破壊』(ちくま文庫、1999); ロバート・D・カプラン『バルカンの亡霊たち』(NTT出版、宮島・門田訳、1996); 南塚信吾・宮島直機(編)『89東欧革命』(講談社新書、1990); シルビウ・ブルカン『ルーマニア・二つの革命——「不毛な世代」のわが体験』(サイマル出版会、大塚寿一訳、1993); 松丸了『ルーマニア革命：ブカレスト駐在日本人の記録』(東洋経済新報社、1990); 鈴木四郎『チャウシェスク銃殺その後：ルーマニアはどこへ』(中央公論社、1991); 『朝日ジャーナル』1990年1月19日号; Newsweek (8. 1. 1990); Newsweek (15. 1. 1990); Time (8. 1. 1990); Der Spiegel (52/1989); Der Spiegel (1/1990); Der Spiegel (2/1990); Der Spiegel (5/1990); Der Spiegel (48/1996)などの著作や資料を参照した。

ある。このように語り手は、空間的には、鳥の視点から地を這う虫の視点までを自在に操るし、時間的にも過去と現在を造作なく往復している。

もちろん、こうした映画的手法の小説への導入は、もはや少しも目新しいものではないし、この小説がもともと映画『キツネ狩人』(Der Fuchs der Jäger)におけるハリー・メルクレとの共同台本を基に構想されたという成立事情を考えれば、かなり安易な「残り物の利用」⁹⁾だとの誹りをうけても致し方ないところもある。しかし映画的手法は、ミュラーが初期作品から一貫して映像的イメージを重視して、断章を積み重ねる手法をとってきたように、むしろもともと彼女の文学を深いところで規定するものといえる。ただし、例えば『ぬかるみの世界』では、語り手の視点は少女に固定され、その子どもらしい奔放な想像力と感情移入の力をかりて、農村社会の抑圧的暴力的性格が暴かれていくという趣向がとられていたのに対して、この小説では語り手がいわば遍在することで複数の登場人物の視点を共有することに成功しているということができそうだ。とりわけ主要人物アディーナやクララの目線に寄り添うようにしてカメラが動くことで、それぞれの職場——学校や工場——における独裁国家の灰色の日常が映像に取り込まれていく。こうして歴史は、「民主化要求」や「冷戦構造の終結」といった勇ましくもっともらしい言葉のもとに真っ向から取り上げられるのではなく、むしろロー・アングルから、いわばスカートの下から盗み撮りされていくのである。その結果、独裁政権の自壊は、何から何まで錆びつき埃にまみれた廃墟のような日常のなかに胚胎されているものとして、まさしく欠乏と相互監視のなかで、普通の人びとの人間らしい感情がどんどん摩滅していき、ついには愛や性欲までもがいびつな寒さむとしたものになっていく過程として描かれることになる。

しかもカメラは、アディーナやクララの対極に位置する秘密警察将校パヴェルの視点をも取り込むことで、狩られる者と狩る者双方の視点から多角的に被写体に迫ることが可能になったといえる。ところが、ここにこの作品の表題のもつもう一つの含意が認められるのだが、「狩人」も狩られる「キツネ」も、全体主義体制の監視システムに自らを譲渡した交換可能な存在でしかないために、このようにパースペクティブを複数化することによって、かえって彼らが身を置いている世界の圧倒的な均一化の圧力が分かる仕掛けになっているのである。狩人もキツネも同じ巨大なシステムの歯車でしかないのだ。¹⁰⁾

9) Fritz J. Raddatz: Pinzetten-Prosa. Film-Szenen statt Erzähl-Gesten: woran Herta Müllers Roman scheiterte. In: Die Zeit vom 28. 8. 1992

10) この点で、この小説のパースペクティブに関するフォン・マットの批判は当たらない：「この本は一つだけ間違いを犯している。ひとりの主人公を中心に組み立てられてはいるが、一貫してその主人公のパースペクティブから語られてはいないのだ。もしそうしておけば、呼び起こされたイメージの連なりも、独裁制のなかに身を置く一人の女性の意識をあらわすドキュメントとなりえただろう。つまりメタファーの増殖は最後に残された自由のかたちと理解できた。(…)しかしそれと並んで、得体の知れない物語監督が支配していて、どの脇役にも同じ贅沢な言葉のごちそうを口にさせている。そうして詩的なものが読者に無理強いされることになる」(Peter von Matt: Diktatur und Dichtung. Herta Müllers Gedanken über Fuchs und Jäger. In: FAZ vom 29. 9. 1992)。また彼はバナートの農村を舞台にした小説手法を独裁

もちろんこうした映画的手法は、語りのパースペクティブばかりではなく、語りそのものの性質にも影響を及ぼさざるをえない。ミュラーの文体については、その記述的で感情を抑制した「簡素な」構文と「冷静で明晰な観察」が奔放なまでに多彩な「ファンタジー」と「混じりあっている」¹¹⁾とよく指摘されるが、この作品でも一方で、カメラ・アイのように、正確に事実を再構成する報告的な文体が目につく。例えば、秘密警察がアディーナの留守宅に侵入する場面の描写では、一連の動作が、何もここまでと思われるぐらいに微に入り細をうがって記述されていく。

若い方の男がドアの鍵を開ける。彼の鍵はじゃらつかない。彼は内から鍵をかける。彼は靴につまずきはしない、彼はどこに靴が置いてあるのかわかっている。足の指のあとが黒く残るサンダルは、部屋のドアに寄せてある。ベッドの上は片づけられ、枕にはパジャマが置いてある。彼は窓辺に向かう。大きなウェーブのかかった栗毛の女がペチュニアの背後にいる。彼は彼女に手で合図する。彼はタンスの前まで行き、彼は床にひざまづく。彼は上着の内ポケットからカミソリの刃を取り出す。彼は包装紙をはがし、その紙を膝の脇に置く。彼はキツネから右の後肢を切り取る。彼は人差し指を舌先で湿らして、切り取った毛を床からふき取る。彼はその毛を人差し指と親指でこねて硬い玉にする、彼はその毛玉を上着のポケットに落とす。彼はカミソリの刃を紙に包み内ポケットにしまう。彼は切り取った肢をキツネの腹にくっつける。

彼は立ち上がり、切り口が見えるかどうか、上から眺める。彼はバスルームに入る。彼は便座をはねあげる。彼は便器のなかに唾を吐く。彼は小便して、彼は水を流さないで、ふたを下ろす。彼は玄関に向かい鍵を開ける。彼はちょっと頭を廊下に突き出し、彼は外に出る。彼は玄関のドアに鍵をかける。(159, 強調は引用者)

たしかにそれぞれの文章には、とりたてて異常な点は見られない。むしろ余分な形容詞を省いた模範的な記述的文章ばかりだといってよい。ところが代名詞「彼」が頭句反復(Anapher)の形で執拗に繰り返されるために、何か異様な雰囲気があるところに漂ってくる。しかもこの反復にもかかわらず、この記号が指し示す人物に関する肝心な情報は何一つ与えられない。「彼」はまるで機械仕掛けの自動人形のように無個性な匿名の存在となってい

制の描写に流用したのは誤りだとしているが、これも「農村」の抑圧的状况にチャウシェク独裁制の縮図を見ようとするミュラーの意図を理解していない。Vgl. Herta Müller: Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet. Paderborner Poetikvorlesungen. Berlin 1991. S. 26ff.

11) B(richtig) Ha(berer): Herta Müller. In: Kindlers Neues Literatur-Lexikon. München 1991. Bd. 12. S. 36f.

る。ここに権力機構の歯車でしかない存在を表現する一つの手法を認めることができるだろう。

同時に、どうやら語り手はここで、いわゆる知覚の自動化作用に抗して、動作のひとつひとつをあえて記述しようとしているようにみえる。しかし彼が空隙を埋めようとすればするほど、かえってその空隙は増殖してしまう。そのことは引用文中の句点の数を見れば明らかだろう。ほとんどの文章が副文節をとみなわない主文節として完結させられているために、一連のものとして認識されるべき動作が、いくつかのショットに分割されてしまうのだ。しかも、論理関係や時間的順序を示す接続詞や時の副詞が一切使われていないので、ひとコマとひとコマをつなぐ接合材になるものもない。まるで深淵のうえに架けられた吊り橋を渡るときのように、読者は踏み板と踏み板とのあいだに奈落の底を見るべく意識させられてしまう。あるいはヘルタ・ミュラー自身の言葉を使えば、「瞬きの瞬間に欺く」目による知覚、つまり視覚の限界を自覚させられるとっていいかもしれない。

どんなもののなかにも裂け目があります。私たちの目もいつも開いているわけではありません。私たちは目覚め、ものを眺めます、すると瞼がびくびくと動きます。それ自身のペースで何度も何度も閉じてしまうのです。それが私たちの視野をさえぎってしまいます、私たちの瞼が。そして私たちには「この暗い裂け目」は見えません。したがって、目は瞬きによって私たちを欺くものなのです。

比較的長い出来事はどんなものでも、いくつもの分割された小さな運動から成り立っています。私たちのすることはどれも瞬きのあいだだけ続きます。どんな瞬きの後にも、かならず裂け目があります。その後で私たちはふたたび同じことをするのです。いや、それをつづけるのだといきましょう。私たちは、自分が崩れ落ちないように、自分がすることのうちにこの連続性を必要としているのです。¹²⁾

だとすれば、先の引用文は、まさに句切りを頻繁に設けることによって、私たちが何の疑いも抱かずに自明なものとして受け入れている出来事の連続性のなかに刻み込まれた「断絶」をマークしているのだということになるだろう。この通常は隠された「断絶」を顕在化させることによって、この文章はこの世界がバラバラのかけらからなるモザイクに過ぎないことを指し示し、それによってすでに、みずからがそう仮装していた報告体という文体を裏切っているということが出来る。なにしろ報告体は対象の連続性を想定しなくては成り立たないものなのだから。だとすれば、一見するとただの演出指示にしか見えないこの一節は、この小説全体の構成原理そのものを縮図の形で示しているということになる。この小説の断章形式もまた、まさにシーンとシーンとのつながりをカットによって寸断しつづけるものだからだ。

12) Herta Müller: Der Teufel sitzt im Spiegel. S. 77.

さらにいえば、この短い断章にはまた別の意味での「裂け目」がある。行動の主体たる「彼」、あるいはその視界に入ってくる部屋の事物——「ベッド」「サンダル」「パジャマ」など——以外のものが主語の位置を占めているという点で、第二の文章——「彼の鍵はじゃらつかない」——は、連続体のなかにある「裂け目」をなしているといってもいいだろう。意味の上では、「彼」が鍵の音を立てないように慎重に行動したというに等しいのであろうが、この断章の過剰な「彼」を背景においてみると、「鍵」が主語にされることによって、あたかもそれ自体が固有の意志をもっているかの印象を喚起せざるをえない。

このように主体の位置を人間ではなく、その所有物、あるいはその身体部位に占めさせる手法が、この作品ではよく使われている。

外套の群れが通り過ぎる。人間の代わりに外套には十一月がいる。(224)

ベッドに横たわるのは顔ではない、ただパウルの服だけ。(253)

釣り人の目はどんなにかすかな夕方も感じとる。夕方はすでに真っ昼間から鼻の頭に広がっている。指がズボンのポケットをまさぐり、タバコを一本口にはさむ。(29)

クララの手は彼のパンツのなかに入れられている。彼女の髪の毛は彼の顔じゅうにかかっている、あなた石みたいに固く凍えているじゃないですか、ご主人さま、と彼女の口がいう、彼女の太股は熱く、彼女の腹は深い。彼のイチモツが突きかかる。(170)

(強調はいずれも引用者)

このような隣接性に基づく換喩 (Metonymie)——「外套の群れ」「パウルの服」——、あるいは、形象の一部でもってその全体を表す提喩 (Synekdoche)——「釣り人の目」「指」「彼女の口」など——は、映画のカメラによってクローズアップされた身体部位や所有物が文章のなかでも主語の位置を占めているのだと考えれば、ことさら問題にするまでもないのかもしれない。カメラの無機的な視線にとって、人間が特別扱いされる必要はなく、事物であろうが人間であろうが、あるいは人間の身体の一部であろうが、同じ被写体でしかないのだから。しかしこの均一化する眼差しは、同時に、監視国家における人間のありように正確に対応していることに注意しておく必要がある。なぜならそこでは人間は徹底的に事物化され、事物と同等の地位を占めるまでに貶められているからである。人間はもはや人間としての尊厳を奪い去られ、アル中の浮浪者の死体がそうであったように、単なる「板きれ」(58)として処理される。盗聴や密告が常態と化した世界では、人間は「知りすぎているがゆえに、寡黙になり」(48)、路傍の石と同じ、言葉を奪われた存在とならざるをえない。従って、映画的手法は、ここで人間を事物化するルーマニアの全体主義体制を

表現するのに必然的に要請された手法だということができる。

さらに提喩という手法に関していえば、これは狂った世界における人間の統一的な身体感覚の喪失を言語表現のレベルで再現するものでもあるだろう。例えば、キツネの尾、両脚、両手がすべて切断された後のアディーナはもはや手足を自分の意志で制御できなくなる。

アディーナはテーブルから手を離す。テーブルは、手の置いてあったところが暖かい。キツネが狩人と区別できなくなっている足もとの床では、指が切断された肢を毛皮にくっつけている。それからその後で、両手は、テーブルを暖めてから、額にのびていく。額も同じくらい暖かいが、ここに住むというテーブルにとっては自明のことが額にはもう自明のことではなくなっている。それを感じとって手はびっくりする。(241, 強調は引用者)

ここでも、やはり彼女と「テーブル」は対等の関係に置かれている。「テーブル」は、彼女の意識をつかさどる「額」と同じく、「知る」や「住む」といった動詞の主体となりうるのだから。さらに、彼女の身体の一部である「指」「手」「額」がそれぞれ独立した意志をもつものとされている。独立した「手」にとって、「テーブル」と「額」は触診する同列の対象でしかないし、「指」もまた主体の意志とは無関係にもはや役にも立たない動作に熱中している。そしてこうした身体の動きとはまるで無関係に、「額」は逃亡を考えている。他者や周囲の事物とのつながりを断ち切られたアディーナは、ちょうどキツネの毛皮が切り刻まれたのと同じように、今度はみずからの身体がばらばらに寸断されていく最終的な事物化に直面するのだ。¹³⁾

4

そのように事物化された人間たちの主観的な感覚に寄り添うことで、語り手の眼差しは、ニュートラルな記録装置にとどまってはいられなくなる。人々の恐怖と絶望が周囲の事物や自然にも投影されていくからだ。いわばこのレンズの歪みに呼応して、語り手の報告体のなかに幻想的なものが紛れ込んでくる。それはまずは客観的な物語の連続に生じた小さなひび割れとして起きてくる。それは例えば、街路樹の「ポプラ」が「とがった緑のナイフ」(20)に姿を変える瞬間であり、「ダリアの花」が監視国家の手先として私生活を「のぞき込んでいる」(22)と認識される数行の間だけのことである。しかし時にはそうし

13) Vgl. Herta Haupt-Cucuiu: ebd., S. 67. ミュラーの文体分析を試みたこの論文によれば、小説『キツネはあの頃もう狩人だった』ばかりではなく、初期の短編でも、ここで取りあげた「提喩」と並んで、「人間の領域に由来する言葉と、事物、植物、動物の領域に由来する言葉との多様な結合」「擬人法の多様」「隠喩」などの手法が、「事物化」のために使われている。

たイメージが連なってしばらく消えずに残ることもある。例えば次のようなシーンがそうだ。

ついに電気が止められるのは、すっかりあたりが暗くなってからだ。(…)ポプラ並木がすべての道路に進撃する。(…)藪の茂ったところでは、夜が茂る葉と奇襲のあいだで忙しく飛び回っている。いよいよ夕暮れの街に電気がなくなると、夜は下からやってきて、まず足を切断する。(…)アディーナはペンライトをつける、輪が暗闇に落ちる、卵だ。そのなかでくちばしのある頭が育っている。ライトの灯りはものを見るには不十分だ、ただおかげで、夜が背中をまるごとむさぼってるわけじゃなく、半分だけだと安心することはできる。(26, 強調は引用者)

ここでは、「ポプラ並木」が、「夜」が、抒情的な色彩のことごとくを奪い取られて、悪意ある殺人者となっている。「進撃する」「奇襲」といった軍隊用語、さらに「切断する」「むさぼる」という攻撃的な動詞で、周囲の自然のむきだしの敵意が表現されていて、事実の報告に徹していた最初の引用文の文体とはかなりかけ離れた文彩ゆたかなものになっている。そのほかにも、ペンライトの楕円形の光からは、怪物を生み出す「卵」のイメージが作られている。ただし、このイメージは夕暮れの一瞬に生まれた無気味な幻想の域を脱してはおらず、それ以上に発展することはない。しかしながらこのように断片的なイメージがつぎつぎと弾け出てくることによって、世界の滑らかな外殻に少しずつひび割れが生じ、ついにはモザイク状の姿がさらけだされることになる。

もちろん、こうした登場人物の精神状態が投影されたイメージは、社会的な状況の媒介をうけている。エネルギー不足ゆえに日常化していた停電を直接のきっかけにして展開された攻撃的な夜のイメージにしても、秘密警察による拉致誘拐や暗殺へのなまましい恐怖感から生まれたものだ。その意味では、徹底的な相互監視体制をひいた末期のチャウシェスク政権というグロテスクなまでに倒錯した世界でのみ通用するものだといえるかもしれない。とはいえ、このような不安から生み出されていく世界は、ルーマニアの特殊な現実に足場を置きながらも、それを越えて普遍化されうる。なぜならこの物語は、新語や流行語、専門用語などを一切排した基本的な語彙¹⁴⁾だけを用いて、現実世界における疎外を先鋭化し、そうして、まるで特定の時と場所から自由になったメールヒエンのような世界を生み出そうとしているからだ。もちろんメールヒエンといっても牧歌的な気配があるわけではなく、むしろ、相互監視体制によって人間関係の絆がことごとく切断されたなかで、極端に事物化された人間はもはや事物の仲間入りをしていくほかない、という意味でそうなのである。

そしてその意味でいえば、何もこうした疎外状況はチャウシェスク時代のルーマニア、

14) Vgl. Herta Haupt-Cucuiu: ebd., S. 71f.

あるいは全体主義国家だけに限られるものではない。むしろ今日の世界における人間の状況にそのまま対応するものだというべきだろう。例えば、同じような社会システムのなかにいた東ドイツの劇作家ハイナー・ミュラーにならって、「ある一定の秩序に基づいて機能する、あらゆるシステムにとっては、人間は妨害要因でしかない」と言い換えてもいい。「機械の論理に照応するのは、人間が原料へと還元される事態、すなわち、材料プラス金歯へと還元される事態にほかなりません。アウシュヴィッツこそは、資本主義の祭壇なのです。唯一の実体的な規準としての合理性とは、人間を、材料としての価値へと還元せしめるものなのです」¹⁵⁾ということもできるだろう。現存するシステムそのものを問うことのない道具と化した理性こそが、人間の事物化の実行者なのだとすれば、この理性的原理に基づく事実報告の文体そのものが改めて問い直されなければならない。

そのために求められているのが、人間の事物化という現実において進行している事態を極限まで押し進めていく作業である。そしてこの極限化から生まれる幻想的なイメージが現実の連続性につきつぎと切れ目を入れていくことになる。その際、この作品で大きな役割を果たしているのが、さきほどの「夜の奇襲」にも見られたように、事物の人間化、つまり擬人法という古典的な手段である。人間が事物となってしまっている以上は、周囲の事物が逆に人間として認知されはじめるのは避けられない。人間は事物を支配する主人であることをやめて、よそよそしい事物の群衆のなかに投げこまれた迷い子にすぎなくなる。こうした事物の人間化は、まず「ピンの首」「机の脚」「櫛の歯」「コンセントの口」といった非常にたわいのないレベルからはじまる。この段階はまだ日常の枠組みのなかにとどまっているが、フィルムの中にはめ込まれた一枚の砂漠のスナップショットが喉の渇きをおぼえさせるのに似て、何となく居心地の悪い思いを読者にさせずにはおかない。やがて、クルミの核 (Nußkern) を「脳」(Gehirn, 110)、郵便受けの差込口を「郵便受けの目」(Briefkastenaug, 111)、のぞき穴 (Guckloch) を「ドアの目」(Türauge, 241) などと決定的な言い換えがなされていくことで、写真から切り抜かれた目がコーヒーカップに貼りつけられたり、ブラインドに女性の全身像が浮かび上がったりするようなフォト・コラージュの世界が姿をあらわすことになる。¹⁶⁾

もちろんこうしたコラージュは、グロテスクでもあれば、コミカルでもありうる。その二重性は、子どもの視点を介在させることで生まれた「耳が生えた引き出し」というイメージに示されている。

15) ハイナー・ミュラー「思想は、根源的に罪悪となるもの——機械による時間の呪縛に対する武器としての芸術——」(『悪こそは未来』こうち書房、照井日出喜訳、1994) 64 頁。

16) 知覚の問題を論じたエッセイ集『鏡のなかの悪魔』では、彼女自身の手によるフォト・コラージュが主題との深い関わりのなかで印象的に使われている。Vgl. Herta Müller: Der Teufel sitzt im Spiegel. ebd. ちなみに本文中で触れたコラージュは、同書 56 頁、134 頁に掲載されている。また彼女のコラージュ作品をまとめたものが出版もされている。Vgl. Herta Müller: Der Wächter nimmt seinen Kamm. Reinbek bei Hamburg 1992. どちらも『キツネはあの頃もう狩人だった』とほぼ同時期に成立していることを考えれば、コラージュという手法がこの小説でも大きな役割を果たしていると考えてかまわないだろう。

かあさんがいった、誰もいないところには、どこにでも誰かがいるかもしれないんだ、夏にときどき、何もないし誰もいないのに影ができることがあるじゃない、あれと同じだよ、と子どもはいう。かあさんがいった、見たり開たりしちゃうだめな引き出しがあるんだよ。そんな引き出しが、木の幹にも草にも塀にも壁にもあるんだ、ってかあさんがいった。(…) それにはかならず耳が生えてるって、かあさんがいった。(…) その耳はね、じっと聞き耳を立ててるんだって、かあさんがいった。誰かうちにお客さんがくると、かあさんはかならず電話を冷蔵庫にしまうんだよ、と子どもがいう。その子は笑う。その笑いが顔から飛び去る。(228f.)

ここで子どもの空想は、盗聴を警戒する大人が言い含めた禁止を素直に受け取り、イメージを勝手にふくらませていつている。そもそもここでの母親の言動は、盗聴や密告の日常化という前提をはずしてしまうと、かなり理不尽である。「誰もいないところに誰かがいる」というのは論理矛盾だし、「引き出し」の話にしる、電話を冷蔵庫にしまう行動にしる、了解のためのコードを持たないものには、かなり奇妙な笑うべきものとなる。すでに異常なことが異常とは認識されなくなった世界に対して、この子どもは無垢な局外者の立場に立つことで自由になっている。その立場から見たとき、比喩はもはや何か隠された情報を伝えるための手段ではなく、文字通りの意味を主張しはじめる。木も草も文字通り耳をはやしているのであり、どんな事物もみな目や鼻や口や耳を備えうるのだ。ここには、言語にメッセージを円滑に伝達する道具しかみない立場に対して、その道具の手触りにこだわる考え方が対置されているといえよう。かくして、密告というひどく深刻な事態から、ほんの一瞬とはいえ「笑い」の生じる余地が生まれる。

そしてこのような人間の事物化の極限に一瞬またたく肯定的なイメージは、小説の冒頭という重要な箇所であティーナによって回想される、やはり同じ子どもの語る夢物語のなかでも語られていたものであった。

今朝は四時にかあさんに起こされたんだ、と子どもはいった、駅に用があるから鍵わたしとくって。かあさんが出かけるとき、一緒に門まで行ったんだ。かあさんと中庭を歩いてると、空がすごく近くにあるって肩でわかった。空にもたれかかりたかったけど、かあさんびっくりさせたくなかったし。ひとりで中庭を帰ろうとすると、石、どれも透明なんだ。ぼくは急いだ。玄関の戸がおかしいんだ。木のところがなかったんだもん。まだ三時間は眠てられたけど、と子どもはいった、でももう眠れなかった。それから驚いてとび起きた、寝てなかったのに。それともやっぱり寝ちゃったのかなあ。眼がはれぼったかったからなあ。こんな夢を見てた、ぼくは水辺で日光浴をしていて、お腹には水ぶくれができてるんだ。ぼくは水ぶくれの皮をひっぱってみたけど、痛くはなかった。だって皮の下には石ころがあったんだもの。風が吹いてきて水を空中に飛ばした、それはしわのよった布でしかなかった、水じゃなかったんだ。その下には石ころなんてなかった。布の下にあったのは肉なんだ。(10f.)

この少年の物語はとらえどころがない。全体が夢なのか、それも本当の夢なのか、それとも覚醒してみる幻覚なのか、も判然としない。そしてこの物語の眼目がどこにあるのか、という点でも謎である。いや、むしろ何かの説明のための寓話に使われることをあらかじめ拒絶しようとしているかのように見える。しかしそれでも、ここに示されているのは、主体と客体、人間と自然の事物とを分かつ境界が曖昧になった状態であると考えてもよさそうだ。いつもは遠い「空」は少年を包みこまばかりに接近し、「石」と「扉」は、普段のようによそよそしく身構えるのをやめて、無防備に透きとおっている。そして眠りか覚醒かの区別もつかない曖昧な状態のなかで、少年は「水」との不思議な交感を果たす。水は人間へと、人間は水へと変身していくのだ。この変身を可能にしているのは、同じBlaseという単語が「日光浴」によってできた「水ぶくれ」と「水」が泡だつてできる「水泡」とを意味しうるためだし、また水面と皮膚との形態上の類似性から同一性を引き出すメールヒェンや夢の論理のためでもあるだろう。こうして水となった少年自身も透きとおった存在にかわっていく。

とはいえ、この夢想は幼年期の幸福な夢と呼ばれるものと同一視することはできない。なぜならここにはあの人間の事物化と事物の人間化が反映していることに変わりはないからである。実際、このイメージを語った子どもが、繰り返し「孤独」(11, 227)という言葉によって特徴づけられていたことを思えば、この物語はむしろ逆に世界との調和的關係を失った人間の物語と受け取るべきかもしれない。例えば、母に去られた子どもは、ついに完全なる事物化に直面するのだとでも。そのように考えると、擬人法によってもたらされていた事物の変容は、決してコミカルなものではなく、むしろ恐ろしいグロテスクなものに見えてくる。たしかに夢の世界は、規範から解放されて自分自身との対話を展開できるという意味では、それを語る者にとって、全体主義国家における最後の自由の砦という言い方もできるだろうが、しかしこどもその現実社会からの脅威から無傷ではない以上、決してのどかな牧歌的世界ではありえない。実際、この作品のなかに空隙としてあらわれるメールヒェン的なイメージはどれも、あの「夜」のように恐ろしい威嚇的な存在であるか、あるいは老いさらばえ、醜い姿をさらけだしているのである。根の代わりに「白髪」(238)をもつ植物は倒立した老人そのものなのだし、雲は「巨大な白髪の老人」であると同時に、青空が「国外逃亡者」として後に残す「置き手紙」(114)でもある。月は寝不足で「むくんだ顔」(191)をしている。十一月は「憂鬱で老け込んでいる」(224)し、冬は「白髪あたまの老人」(218)として町に取り残されているのである。

しかも、この夢想が現実の連続性の切れ目にだけ生じるものである以上は、この夢想は、主体の意識ではもはや制御できないものとして現れてくるほかない。ちょうど拷問にかけられた者に、思わずうめき声を上げる自由だけが許されているように、ただこの世界を覆いつくしている不安をイメージに変換する翻訳装置だけが自由になっているに過ぎないのだ。それにこの夢想に全面的に身を委ねることなどそもそもできない。そんなことをすれば、ちょうど自分の身体の統一的感覚をうしなつたアディーナがそうであったように、完全な無能力に陥り何一つまともな行動をおこせなくなるのだから。

このように考えてくれば、小説『キツネはあの頃もう狩人だった』は、まずひとつには、解放された者（「キツネ」）があらたな迫害者（「狩人」）に変貌したルーマニア革命の不徹底さを告発した政治的な作品だということができる。しかもその際、全体主義国家を多角的に捉えるために物語のパースペクティブを複数化しておきながら、ほとんど一様な世界像しか生じさせないことによって、立場が違っても同じ抑圧的状况に陥っている人間を描き、独裁国家の権力機構のもとでは、犠牲者「キツネ」とその追跡者「狩人」さえもが区別できなくなっていることが明らかにされた。その意味で、この小説は、悪しき権力者と犠牲者の民衆という単純な二分法に陥らずにすんでいる。

しかしこの作品は、たんにこのような主題の次元でだけ全体主義的システムと取り組んでいるのでもなければ、ルーマニアという特殊な状況だけを相手にしているのでもない。そうした独裁制に極端なかたちであらわれた今日の人間の疎外状況は、さらに言語表現の次元にも定着させられている。まずすべてを均一化するカメラの視点を採用して、人間の事物化（提喩や換喩）が徹底的に押し進められる。そして今度は逆にそのように事物化された人間の眼差しを介在させることによって、事物の人間化（擬人法）を進行させ、人間と事物とが同等の地位を占める寓話的世界を出現させようとした。この試みは、知覚する主体である「狩人」とその対象となる「キツネ」とが同等の位置に追い込まれている今日の人間の事物化状況一般を示すことになる。このため読者もまた、どうセルーマニアという遠い国の話だとして傍観者の余裕をたもつことが難しくなり、みずからまるでフォト・コラージュの異常な世界に投げ込まれたように、居心地の悪い思いに耐えなければならなくなるのだ。この点に、この作品の時事性だけに頼るのではない生命力のありかを認めることができるだろう。

ところで、このような夢想は、ただたんに事物化という否定的事態を表現しているばかりではなく、すべてが均一化された現実のなかに生じた隙間として、主観性の回復を意味する可能性をもはらんでいる。なぜなら、たとえそれが拷問され身体の統一感覚さえ奪われた者のあげる悲鳴にしかすぎないのだとしても、その悲鳴そのものは個性的な表現に違いないからだ。だとすれば、「キツネはあの頃もう狩人だった」という言葉は、ちょうど子どもの夢想のなかで人間と水とが交換可能であったように、現実を支配する「AはAでありBではない」という同一律の原理に抗して、「AはAでもありBでもある」という多義性の原理を表しているとも考えることもできる。ただし、この言葉が過去時制で書かれているように、こうした夢想の瞬間は一瞬しか持続しえない。それゆえ、幻想的な表現は、作品全体を覆うまでにはいたらず、切れ切れの断片的なものにとどまらざるをえないのである。

しかしまさにこの試みを断片として提示することで、ミュラーは均一的な社会システムに取り込まれた人間のありようを表現しようとしたともいえるだろう。なぜなら、言語表

現の規範に抵触するこうした夢想は、規範的言語が前提とする出来事の連続性のほころびを見つけたす以外には、表現されえない。その点では、この夢想は、全体主義国家における権力の網の目を逃れ、自由を求める人間の希望に対応するものといえるからだ。¹⁷⁾つまりこの夢想を言語化しようとする試み自体が、自動化した権力機構から逃れようとするユートピア的な試みにほかならないのである。とはいえ、このような規範の支配が絶対的なものであるかぎり、そしてまた理性による支配がゆるがないかぎり、このような主観性の表現は、「革命」がほんのひとときの解放感を与える以外には何ひとつ変えられなかったように、あらかじめ断片的であることを運命づけられているということができよう。

Eine zerstückelte Welt

Zur Erzählweise in Herta Müllers Roman „Der Fuchs war damals schon der Jäger“

YAMAMOTO Hiroshi

In ihrem ersten Roman „Der Fuchs war damals schon der Jäger“ (1992) entwirft die rumäniendeutsche Autorin Herta Müller ein Bild von den letzten Monaten der Ceaușescu-Diktatur. Der Titel drückt die bittere politische Erkenntnis aus, daß die „Revolution“ nichts habe ändern können, wobei sich trotz der sensationellen Hinrichtung des Diktatorpaares nach wie vor die kommunistische Machtapparatur durchgesetzt habe. Dabei wird die Verfolgung der Menschen durch den Geheimdienst nicht nur thematisiert, sondern hat auch auf der sprachlichen Ebene deutliche Spuren hinterlassen.

Hierbei spielt die kinematographische Schreibweise eine große Rolle. Der Blick des Er-Erzählers, der sich wie eine Filmkamera ganz nach Belieben sowohl räumlich als auch zeitlich hin und her bewegt, erstattet aus unterschiedlichen Perspektiven von Opfern und Verfolgern Bericht über die Realität des totalitären Staates. Daß der Bericht von der einzelnen Parataxe häufig von Punkten unterbrochen wird und der Roman im ganzen von Schnitten in den zahlreichen Szenenfolgen, macht uns auf das Strukturprinzip des Fragmentarischen dieses Romans aufmerksam. Es handelt sich hier nicht nur um eine bloße Wiedergabe der rumänischen Wirklichkeit, sondern auch um

17) Herta Haupt-Cucuiu もまた「言語における社会的ヒエラルキーの反映、つまりつねに、規範をみだすことと自らに固有のものを生かし切ることとのあいだを動く個人の葛藤の反映こそが、ヘルタ・ミュラーの書き方の独自性、特徴的なもの、彼女の文体をなしている」(Herta Haupt-Cucuiu: ebd., S. 72)として、規範に従おうとする単純なシンタックスとそうした規範を裏切る個別の単語とに、独裁制の規範と個人の活動との反映を見ようとしている。ただし、彼女のいう言語の規範は、独裁制における言葉使用のありかたに局限されているなど、ルーマニアの特殊な文脈で捉えすぎているようにおもわれる。

den Zweifel am konventionellen Erzählen nach der sprachlichen Norm. In jener Kontinuität des Geschehens, die dies als selbstverständlich voraussetzt, gibt es in Wirklichkeit viele Brüche und Schnitte: „Jeder längere Vorgang besteht aus zerteilten kleinen Bewegungen. Alles, was wir tun, hat die Dauer eines Lidschlags. Hinter jedem Lidschlag steht der Riß“.

Der fotografisch objektive Blick des Erzählers ermöglicht jedoch die häufige Verwendung von Metonymie und Synekdoche, weil es für ihn keinen qualitativen Unterschied zwischen Menschen und Dingen gibt. Diese Stilmittel spiegeln zugleich eben die menschliche Situation in der Diktatur wider, wo die Menschen so sehr entfremdet und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen untereinander so sehr gestört sind, daß sie fast Dingcharakter angenommen haben. Es ist ihnen sogar selbst ihre eigene körperliche Einheit verlorengegangen, so wie jedes ihrer Körperteile syntaktisch als Nominativ fungieren und sich damit unabhängig von ihrem Bewußtsein machen kann. Der Mensch ist so vollständig von dem totalitären Herrschaftssystem zerstückelt wie das Fuchsfell im Zimmer der Hauptfigur.

Aber eben dadurch, daß der Blick des Erzählers manchmal mit dem der so geängstigten Figuren koinzidiert, treten phantastische, gar groteske Bilder, wenn auch bruchstückweise, in Erscheinung und durchbrechen wie in den Filmmontagen die kontinuierlichen, eher berichtenden Bildfolgen. Müllers schlichtes Erzählen, das sich fast ausschließlich des Grundvokabulars bedient, versucht, über die rumänische Wirklichkeit hinweg eine märchenhaft unheimliche Welt zu schaffen, indem die Menschen durch die Personifizierung der Dinge immer wieder den Dingen gleichgestellt zu sein scheinen. So ist es möglich, daß aus der harten Schale der Welt eine andere Welt kriecht.

Diese Phantasien können, wenn sie auch nichts als der verzweifelte Ausdruck der Angst der Verfolgten darstellen, unter der totalitären Herrschaft als ein letztes Residuum der Freiheit gedeutet werden, das dem einzelnen geblieben ist; denn nur darin kann er mit sich selbst Zwiesprache halten. Aber sie können nur in den Brüchen der Kontinuität konventionellen Erzählens zustande kommen, eben durch den Verstoß gegen die sprachliche Norm. In diesem Sinne entsprechen sie genau dem utopischen Versuch des Einzelnen, sich der totalitären Herrschaft zu entziehen. Doch sind beide Versuche von Anfang an insofern fast zum Scheitern verurteilt, als sich dieses Systems wie die Amöbe dazu in der Lage ist, sich jederzeit zu regenerieren.

Herta Müller versucht, in diesem Roman auch auf der sprachlichen Ebene in Form einer Verschränkung von zweierlei Erzählweisen die Zerstörung des Einzelnen durch das System sichtbar werden zu lassen. In diesem Sinn markiert der Titel auch einen vergangenen glücklichen Augenblick, in dem die Kontinuität und das Identitätspostulat ins Wanken gebracht war.