

オスカー・パステイオールとヘルタ・ミュラーのラーゲリ 第二世代の証言文学の可能性を考える

山本浩司

21世紀も四半世紀が過ぎようとする今、ホロコースト、被爆、抑留、追放など第二次世界大戦の修羅場を生き抜いた語り部たちが鬼籍に入るのが現実になり、彼らの証言を後世にどう引き継ぐべきかが真剣に問われている。体験もしていないのに語れるものかと冷ややかに振る舞えば、ユダヤ人を絶滅させれば凶行を語る者はいない、たとえ少数が生き延びて証言したとしても、想像を絶した話は大ぼらとして誰にも信じてもらえまい、と嘯いたナチのシニズムに屈してしまうにちがいない。¹ 災厄の記憶を途絶させないためには、政治犯としてブーヘンヴァルトに収容されていたスペイン人作家ホルヘ・センプルンがかつて鼓舞したように、後継世代は「証人の記憶、証言の自伝的性格の神聖性を汚す」ことを恐れてはなるまい。² 本稿では、ドイツ人のソ連労働キャンプ（グラウグ）抑留体験という長らく歴史の闇に葬り去られていた災厄のフィクション化に注目し、その先駆けとなったヘルタ・ミュラーの『息のプランコ』（2009）を手がかりにして、直接体験していない第二世代による証言文学が持つ可能性を探ってみたい。

1

ホロコースト、被爆、抑留、追放と並べたものの、戦後の集合的な記憶の性格を考えたときに、これらは決して対等ではない。本稿で問題にするドイツ語圏のコンテクストで言えば、記憶論の泰斗アスマンが指摘するように、加害者アイデンティティが規範として形成され、それから逸脱する被害者言説は押し殺されてきた。³ その潮目が変わるのは1989年以降のことだとされる。しかし鉄のカーテンが破られたからといって直ちに意識の変化が起きたわけではない。W・G・ゼーバルトが空襲被害との文学的対決を怠ってきた戦後文学に批判を突きつけたのが1997年、一万人とも言われるドイツ人避難民の乗ったグストロフ号のソ連潜水艦による撃沈事件をギュンター・グラスが小説化したのが2002年、ベルリンにおける戦時性暴力をドキュメントした『ベルリン終戦日記』が半世紀ぶりに再刊されるのが2003年である。それでも、グラスの『蟹の横歩き』がドイツ人の罪の相対

1) プリモ・レヴィ（竹山博英訳）『溺れるものと救われるもの』（朝日文庫2019年）3頁以下参照。

2) Jorge Semprún: Wunder und Geheimnisse des Alltags. Laudatio auf Norbert Gstrein. <https://www.kas.de/einzeltitel/-/content/norbert-gstrein-literaturpreistraeger-2001-v1> [最終閲覧日: 2021年9月6日]

3) アライダ・アスマン（安川晴基訳）『想起の文化』（岩波書店2019年）153頁以下参照。

化、左翼闘士グラスの変節と批判されることが多かったように、公論が一気に変わったわけでは決していない。

ヘルタ・ミュラーが『息のブランコ』を書いてルーマニア＝ドイツ人の悲惨な運命にオマージュを捧げたのは2009年のことで、ドイツ人の戦争被害の中で、スターリンの収容所の抑留体験に文学が光を当てるのは空襲や避難民被害よりもさらに遅れたと言っても過言ではない。彼女がノーベル賞を受賞したことが呼び水となったのか、2010年代になってオイゲン・ルーゲ（1954生まれ）『薄れゆく光の時のなかで』（2011）、エレオノーラ・フンメル（1970生まれ）『よい手のなかで、美しい国で』（2013）、シュテフェン・メンシング（1958生まれ）『シェアマンの眼』（2018）など第二第三世代のグラーク文学は活況を呈しはじめた。⁴

ところで、ドイツ人の被害が国民の記憶に取り込まれず忘却にふされたのは、「ヨーロッパの想起の規範的な枠組み」がホロコーストの特異性というテーゼの上に築かれたためである。1950年代まではなお被害者意識が強かったものの、1960年代以降の西ドイツの公論の場では、ナチズムとスターリニズムを等置することは、ナチズムの犯罪を相対化して矮小化するタブーの侵犯とみなされることとなった。もちろん、被追放者団体のように、自分たちの苦難の歴史にこだわり続けた特定のグループはある。しかし再びアスマンによれば、「当事者の家族の中でいまだ鮮明に語り継がれてきた思い出」は、社会的コンセンサスとなった「加害者パースペクティブ」からすると、「社会的に承認し、共感をもって第二次世界大戦についてのドイツ人の歴史像に組み込むことはできなかった。その代わりにこれらの思い出は、自己被害者化の一形式として不信の念をもって遠ざけられ、総じて歴史修正主義という嫌疑をかけられたのである。」⁵

スターリンの収容所には、ナチドイツから逃れた左派の亡命者たちまでが収容されていた。にもかかわらず、反共に転じることなく自らの政治的信念に忠実であり続けた例は枚挙にいとまがない。それ以外の囚人たちも解放後は戦後の冷戦構造の中で沈黙を強いられた。語られるまでの時差が彼らの証言に少なからぬ影響を及ぼしている可能性が高い。冷戦構造が体験の言語化の大きな支障となった特異性を思えば、グラーク証言文学をホロコースト文学の亜種と単純に切って捨てるわけにはいかない。両者の共通点と相違点に目を向けつつ、グラーク文学の独自の意味を問い直さなければならない。うまくいけば、当事者性から距離をおいて21世紀に書かれた新しいドイツ語圏グラーク文学に、「ヨーロッパの想起の規範的な枠組み」を組み替える契機を見出せるかもしれない。

4) Vgl. Eugen Ruge: *In Zeiten des abnehmenden Lichts: Roman einer Familie*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2011; Eleonora Hummel: *In guten Händen, in einem schönen Land*, Göttingen (Steidl) 2013; Steffen Mensching: *Schermanns Augen*. Göttingen (Wallstein) 2018.

5) アスマン『想起の文化』160頁以下。

2

とはいえ、歴史の証言であると同時に創作であるというグラーグ文学の二重性は、ホロコーストを語る可能性についての議論に通じる点が少なくない。特に「想起の規範的な枠組み」の中で、前代未聞の災厄との理解が浸透しているホロコーストともなると、歴史の物語化そのものが許しがたい罪悪だとする考え方が出てくるのも避けられない。確かに、ハリウッド映画のように観客の涙腺を緩める商業目的でストーリーを作るとすれば、例えばクロード・ランズマン監督（『ショア』）がスピルバーグ『シンドラーのリスト』をボルノのようにいかがわしいと批判したように、死者への冒瀆の誹りを免れないだろう。これに対してフィクションを「タブーの侵犯」とまで呼ぶランズマンがとったドキュメンタリーの方法は、再現映像はおろか、手垢のついた記録映像も使わず、収容所の廃墟の前に佇み、当時やらされた動作を反復する生存者が声を震わせ黙り込む証言の不可能性の現場に観客を引き込み、信憑性を担保することだった。間違いなくホロコースト映画の歴史を画する斬新な試みだった。⁶

しかしフィクションを忌避するランズマンの証言集が本当にオーセンティックかと問うことも許されるだろう。そもそも彼の頼りとする生き証人は災厄を正確に再現できるのだろうか。9. 11. であれ、3. 11. であれ、事件現場にいた人の証言は混乱して矛盾をきたすことはよく知られている。ましてや何十年も昔のこととなると、記憶の混迷の度は深まらざるをえない。さらに原理的なことを言えば、死の淵にいて生還した災厄の証人すら、死者の代弁者として歴史の真相を語る資格は最初から奪われている。その消息を、例えばシベリア抑留体験の詩人・石原吉郎は「すなわち本当に善き人は帰ってこなかった」というヴィクトール・E・フランクルの言葉を引いて示したし、⁷ 両親を絶滅収容所でなくしたユダヤ詩人パウル・ツェランも、おめおめと生き残ってしまった者の証言を「二枚舌」ならぬ「百枚舌」と呼び、痛ましいまでに仮借なくその不適格性を指摘した。⁸ 加えて、インタビューという形式に孕まれた罫もある。たとえ証言者本人に自覚がなくとも、何度も取材を受けるうちにジャーナリストの期待を先取りするようになるのが人情だ。スベトラーナ・アレクシエービッチの『チェルノブイリの祈り』の中に出てくる老婆のように、「外国人がはじめて来た時には、口を閉ざし泣いていただけ」の素朴な証人も、相手の期待に答えようと張り切るようになり、「モノローグをすっかりものにして、ここぞという場面では涙を流す」ような「映画スター」もどきになるのもまれではない。⁹

このように生き証人は単独で全幅の信頼をえられる語り手ではない。だからこそランズマンのような全体を見渡せる部外のプロによる編集作業が必要とされるのだ。しかしそれ

6) クロード・ランズマン「ホロコースト 不可能な表象」（鶴飼哲、高橋哲哉編『ショア』の衝撃、未来社1995年）120-126頁、ランズマン（高橋武智訳）『ショア』（作品社1997年）4頁参照。

7) 石原吉郎「あとがき」『サンチョ・パンサの帰郷』（思潮社2016年）143頁参照。

8) Paul Celan: Weggebeizt, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1983, Bd. 2, S. 31.

9) スベトラーナ・アレクシエービッチ『チェルノブイリの祈り』（岩波書店2011年）257頁。

はそれで編者による介入という新たな問題を生み出してしまわざるを得ない。どんなに中立を標榜しても、すでに証言を配列する作業からして恣意性と無縁であることは難しい。

しかしそれ以上に本稿の関心にとって重要なのは、どんなに誠実な災厄の証言にもナラティヴ特有の問題が伴うという点だ。生き証人が最初の失語状態から回復して語り部となる時、言葉を使うしかない以上、ペーター・ハントケが自殺した母を追悼するメタ詩論的なテキストで指摘したことが彼らにも当てはまる：

どのように言葉にするのも、実際の出来事をそのまま言葉にするのでさえ、多かれ少なかれフィクションではないのか？¹⁰

というのも、言語化以前の呻き声やため息、埒のない繰り言を避けて他人に耳を貸してもらおうとするなら、証言者はどんなにじっくりしなくともナラティヴの定型に頼るほかないからだ。いくら感情を抑えた報告に徹したとしても同じことだ。報告という形式も、同時多発的に生じていることを時間的継起に置き換えるほかない以上、カオスでしかない出来事を整序するために発明されたナラティヴにすぎないのだから。

ではどうすればいいか。再びハントケを引けば、

もしかしたら物語は、虚構にすればするほど、他人にとって興味深いものになるのではないだろうか、というのも、そうなると単に報告される事実よりも言語化するやり方と一体化することができるから。だからこそ文芸に対する欲求が生まれるのではないだろうか。¹¹

ナラティヴが透明な媒質ではありえないと考えれば、ノンフィクションとフィクションの境界は揺らがざるをえない。ノンフィクションの表現であっても、語られるべき内容にふさわしい形式を探そうとすれば、フィクションの領域で19世紀のブルジョア小説の定型から抜け出そうとしたモダニズム以降の文学運動をモデルとして参照することが求められることになる。

この点で耳を傾けるべきは、「アウシュヴィッツの後で詩を書くことは野蛮だ」という言葉ばかりが人口に膾炙し、誤って否定神学の親玉扱いされることも多いフランクフルト学派のユダヤ系思想家テオドル・W・アドルノの「アンガー・ジュマン」論だ。アドルノはショアのような苦悩は「芸術以外のどこにもその表現を見いだせない」¹²ということを議論の前提にしている。その上で、アンガー・ジュマン文学と自律文学との二派に分けて、社会的現実への関与が強く見えるサルトルやプレヒト流の政治参加文学を徹底的に批判す

10) Peter Handke: *Wunschloses Unglück*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1975. S. 22.

11) Ebd., S. 26.

12) Theodor W. Adorno: Engagement, in: *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften. Bd. 11., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974. S. 423.

る一方、形式主義や抽象的と非難されがちなモダニズム芸術の壊れた形式に災厄を表現するぎりぎり最後の可能性を認めた。アンガージュマン文学がいかにか善意に溢れているようにもメッセージをもる器として伝来の形式を無批判に使う限りで、世界と言語への信頼を微塵も失っていないのに対して、カフカやベケットらモダニズムの自律文学は歴史的状況を名指しこそしないものの、関節が外れて、もしくは背骨が折れて、治癒の見込みがないほどぐらぐらになった世界を読者に身をもって感じさせるというのだ。確かにアドルノは、他律の自律的表現の極致とするシェーンベルクの「ワルシャワの生き残り」の不協和音に満ちた表現にすら美的享楽を引き出す可能性が残ると攻撃の手をゆるめはしない。¹³しかし彼にとってそれ以上に鼻持ちならないのは、体験に胡座をかいて形式的反省もなく、何の歴史的断絶もなかったように、旧来の形式の大皿に盛ってごちそうとして提供される凡庸な体験詩だった。メッセージを盛る器としての物語形式が無傷である限り、空前絶後の体験というメッセージも嘘になる、と考えたのだ。さらにここでハンナ・アーレントの体験記／証言に関わる辛辣な評を思い出しておいても無益ではないだろう。

強制収容所・絶滅収容所の生き残りたちの報告は非常にたくさんあるが、その千篇一律なことには驚かされる。これらの証言は真実であればあるほど、ますます伝達力を失い、人間の理解力と人間の経験を越えたことをますます淡々と語るのである。これらは読者に感動を与えないし、読者が本当に身を入れて読めば、語り手自身それから抜け出せなかった、あのものはや理解不可能だというアパシーに突き落とされてしまう。しかもこれらの証言は、昔から人々を正義のために立ち上がらせてきたあの昂揚した強烈な同情をほとんどまったくかきたてないのである。¹⁴

実際に、キャシー・カルースやジュディス・ハーマンらトラウマ論の文脈でも、災厄の経験は、「理解するという行為に挑んでくる」「文学言語」¹⁵で語られるべきものとされる。だとすれば、とりわけ断片性やモンタージュ、意識の流れなどモダニズムの技法と親和性が高いと考えられる。もっとも、アドルノの時代には想像もできなかったことだろうが、今日ではかつて斬新だったモダニズムも手垢にまみれてきた。例えばその技法を駆使して収容所のユダヤ人の手記（『断片』）を捏造したヴィルコムルスキー事件などを踏まえると、語りの信憑性はトラウマ的な語りの壊れた形式だけで担保されるわけではないことにも注意が必要だ。¹⁶

その意味で注目すべきは、本稿の冒頭でも触れた戦後のドイツ文学が空襲という壮絶な

13) Ebd.

14) ハンナ・アーレント『全体主義の起原3』（みすず書房2017年）232頁。

15) キャシー・カルース『トラウマ・歴史・物語』（みすず書房2005年）8頁。さらに、ジュディス・L・ハーマン『心的外傷と回復』（みすず書房1999年）を参照のこと。

16) 孟 真理：虚構のホロコースト回想記は何を語るのか—B・ヴィルコムルスキー『断片』事件をめぐる— 神戸女学院大学論集 51(3), 2005年、9-25頁；ヴォルフガング・ホイアー（岩崎稔訳）：ヴィルコムルスキー症候群—偽造されたライフヒストリー—（東京外国語大学）クヴァドランテ (9), 2007年、397-410頁参照。

被害経験にまともに取り組んでこなかったとするW・G・ゼーバルト（『空襲と文学』2001）の議論だ。ここでも当事者性のある作家たちが、時代遅れの宗教的救済のナラティブに空襲体験を回収しようとしたことが指弾され、同様の神秘化の語彙を残しつつも、客観的なルポルタージュ形式を選んだノサックの「滅亡」を唯一の例外として評価した。¹⁷ さらにゼーバルトは、少年時代に空爆を体験しながらも「私」の視点に限定するのではなく、爆撃投下する英軍の目線や軍事専門家のコメントまで取り込んだアレクサンダー・クルーゲの『1945年4月8日のハルバーシュタット空襲』（1977）に高評価を与えており、ランズマンがホロコーストで行ったような膨大な資料調査を踏まえた多角的な現実再現の方法に期待を寄せた。ただただのルポルタージュ主義ではない。ランズマンとは違ってフィクションの効用を否定しないどころか、未曾有の出来事を経験した衝撃からステレオタイプに頼りがちな証言の限界を乗り越える可能性を、「概観的・人為的な視点から」補足するクルーゲの「擬似ドキュメンタリー性」に見出した。¹⁸ 実際、ゼーバルト自身の代表作『アウステルリッツ』は真贋の定かならざる写真を大量につぎ込み、歴史的な調査や建築学的な考察とフィクションをうまく掛けあわせた「偽史」を書くことによって、戦争の記憶を忘却の淵から救い出すことに成功したのだった。

3

さてそろそろ本題に入らなければならない。このような現代史を証言する文学の流れに置いたとき、ヘルタ・ミュラーのグラウグ小説の新しさはどのような点に見出せるだろうか。ルーマニア、バナート地方のドイツ人少数民族の村に1953年に生まれたヘルタ・ミュラーは、これまで論じてきた作家たちよりも一世代若い。その限りで、第二世代としてセコハンの体験の言語化の可能性に取り組んでいる点が特徴としてまずはあげられる。

ルーマニア＝ドイツ人の大量抑留は、ナチスと同盟を組んでいたルーマニア王国を1944年8月に寝返らせた後、新たな支配地域のドイツ人住民を、戦争によって甚大な被害を受けた自国の工業地帯を復興するために強制的に動員しようとしたスターリンの構想に端を発することが明らかになっている。1945年1月初めには、ルーマニア警察と赤軍が共同で17歳から45歳のドイツ人男子と17歳から30（もしくは33）歳のドイツ人女子の連行をはじめた。全体で8万人のドイツ人たちがウクライナの工業地帯、炭田地帯に移送され、過酷な労働条件のもと、うち1万人が命を落としたとされる。生存者の帰国が許されたのはようやく50年代初めのことだった。¹⁹

チャウシェスク独裁政権下の抑圧を少数民族視点から描く三部作を発表して作家として名を成していたミュラーは、2000年頃になって、家族やルーマニア＝ドイツ人共同体の

17) W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt a. M. (S. Fischer) 2002. S. 59.

18) Ebd., S. 74.

19) Vgl. Ernest Wichner: *Geschichte und Geschichten. Mit Herta Müller und Oskar Pastior auf Recherche-Reise in der Ukraine*, in: *Die Horen* (219), 2005, S. 136 f.

なかばかりか、ドイツ本国でも抑圧・忘却されてきた強制連行の過去に取り組む決意をする。5年間ソ連のドンバス炭田地帯に抑留された母親がぼつりぼつりと断片的に漏らす不可解な言葉を幼い頃に耳にして、子供ながらに触れてはならぬタブーの重さに慄いた経験が出发点だ。これまで自身の体験をベースにした自伝色の濃い作品ばかりを書いていた作家にとって創作上も大きなチャレンジであった。しかしいざ取材をはじめてみて明らかになるのは、母をはじめ、村人たちは正確に思い出すことができず、場所や時期を取り違え、とぼしい思い出に後知恵のイデオロギー的見解を織り交ぜたりするばかりということだった。²⁰ そこで、1927年にトランシルヴァニアのヘルマンシュタットに生まれてやはり抑留経験を持つ詩人のオスカー・パステイオールを頼って、2002年秋から定期的に聞き取りを重ね、2004年には詩人が収容されていたドニプロペトロウシク州クリヴィー・リフとドネツク州ゴルロフカの収容所跡地を辿る取材旅行にも共に出かけた。そうするうちにミュラーは共同執筆の夢を抱くようになる。実際に、2005年には連名で作品の一部を『ホーレン』誌に発表もした。しかし2006年の彼の急死によって単独で書き継ぐ決意をして、完成させたのがラーゲリ小説『息のブランコ』である。²¹ 詩人をモデルとしながらも、主人公にはレオポルト・アウベルクという架空の名前を与えて虚構化した。そして、2010年夏にはパステイオールが1961年から1968年までルーマニア秘密警察の情報提供者であったことが発覚した。²²

こうした作品の成立過程だけを見れば、ジャーナリストのアントニオ・G・イトゥルベ『アウシュヴィッツの図書係』(2012)や脚本家ヘザー・モリス『アウシュヴィッツのタトゥー係』(2018)など、生き証人に取材した実話をフィクションで肉付けして昨今注目を浴びている後継世代の証言文学に連なるものに見えるかもしれない。しかし詳細に見るまでもなく、両者の間には、類似よりもはるかに相違が目につく。まず創作動機の必然性がある。彼女の場合には、二世として家庭を覆っていた暗い影におびえた幼年期が切実な創作動機になっている。そのうえ自ら収容所が遍在するようなチャウシェスク独裁制下で監視と密告による塗炭の苦しみを味わっており、この経験の重みが小説の圧倒的なリアリティを支えている。

第二に、イトゥルベやモリスが本物の生き証人の証言によって歴史的真實性が担保されたのをいいことに、通俗小説と見まがうばかりのストーリーテリングの妙技を駆使している点が挙げられる。翻訳出版社の広告にもあるように、遠い現実若くは若い読者をも飽きさせずに引き込んでいくのは取り柄だと言いうるにしても、リアリズムを標榜しながら、生存者の証言を刈り込み色付けしてラブストーリーに仕立て上げているのは間違いない。これ

20) Vgl. Ebd., S. 135.

21) Herta Müller / Oskar Pastior: Vom Hungerengel eins zwei drei, in: Die Horen (219), 2005. S. 123-134. Vgl. Herta Müller: Nachwort, in: dies.: *Atemschaukel*, München (Hanser) 2009. S. 299-300.

22) Vgl. Ernest Wichner: »Unterschiedenes ist gut«. Der Dichter Oskar Pastior und die rumänische Securitate, in: ders. (Hg.): Text + Kritik. Sonderband (Versuchte Rekonstruktion – Die Securitate und Oskar Pastior), 2012. S. 9-32.

に対して、ミュラーは過去を語るのに慎重だったパステイオールの思いにできるだけ忠実に、断片的な証言を整序することも、現実のリアルな再現を装うこともしない。短い断章を重ね、ストーリーの連続性よりも場面場面の独立性に比重が置かれている。確かに、凡百のジャーナリストの顔色をなからしめるに十分な労力と時間を事実調査に捧げて周到にリアルな作品基盤を用意したものの、第二世代が得られるはずの歴史的距離という利をあえて生かさず、モリスやイトゥルベ、さらには——次元は大きく異なるが——ランズマン、ゼーバルト、クルーゲらとも違って、俯瞰的な視点を取って大局と局地とをバランスよく並べていくような物語戦略は取らなかった。その代わりに、ソ連のラーゲリ体験を描いたソルジュニーツィンやシャラーモフらの第一世代の記録文学と同様に、収容所の圧倒的な管理暴力に委ねられた個人の地べたを這う一人称視点を採用した。これは囚人の無力さを改めて強調するためばかりではない。極限状況の中で主人公が生き延びるために身につけた現実変容力、つまり現実を別様に見る視覚の偏差と日常言語の遊戯的な攪乱そのものにフォーカスするためだと考えられる。

しかも、共同制作の段階から二人は抑留当時の現実のリアルな再現を標榜しようとはしなかった。ミュラーは、詩人の回想を書き留めるうちに、「二人で間もなく話を作りはじめ、パステイオールの言葉を使えば、〈ほらを吹く〉(flunkern) ようになった」と報告している。²³ つまり歴史の再現において、虚構性、とりわけ言葉による粉飾の必要性を強調しているのだ。だからと言って、ドイツの文芸批評家が誤解したように、²⁴ ロマンチックな語彙をつぎ込んでラーゲリの悲惨な現実を糖衣に包んで美化したという意味でこの「ほら吹き」を理解してはならない。そうではなく、二人が目指したのは、60年の歴史的な距離に守られながら、地獄のようなラーゲリの現実を決着したもの、凍結保存されたものとして、カメラアイのようなリアリズムによって再現するのではなく、地獄のような他律という限界状況で自律的な空間を保つ唯一の方策だった「ほら吹き」の精神を引き継ぎ、今に甦らせることにあったのだ。強制労働の現実の中で退屈や絶望から逃れようとするれば、言葉が唯一の遊び道具だった。ただしこれは遊び方次第では無尽蔵の宝庫だった。二人の「ほら吹き」はそんな限界状況での言葉の遊びの応用に他ならない。しかも、共同製作においては、パステイオールとミュラーの言葉のキャッチボールによって、当時と現在の視点が複雑に交錯する。こうして、限定された一人称の歪んだ眼差しを介して現実に圧が加えられていく、言い換えれば、言葉の魔術師としての詩人パステイオールが生成していく現場に読者は立ち会うことになるのだ。

以下では、具体的に小説の戦略に当たる前に、パステイオールの詩的方法と深く関わる「ほら吹き」の諸相について、詩人の発言や作品を紐解きながら見ていくことにしよう。

23) Herta Müller: Gelber Mais und keine Zeit. In: Text + Kritik. (Oskar Pastior). 2010. S. 16.

24) Vgl. Iris Radisch: Kitsch oder Weltliteratur? Contra: Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben. Herta Müllers Buch ist parfümiert und kulissenhaft. In: Die Zeit, 20.08.2009.

4

パステイオールは5年間のソ連抑留体験を明示的に語るのを避けつづけた。緘黙していたわけではない。初期には「ロシア詩」として数篇のラーゲリ詩を書いたものの、ソ連同盟国のルーマニアで日の目を見るはずもないどころか、危うく発覚しそうになって処分した経験がある。²⁵ このため、パステイオールにおけるラーゲリの記憶は行き場を失って屈折するほかなかった。

とはいえ、著作集をひもとけば、自伝的テキストと呼べるようなものがないわけではない。しかしそれは通常想定するような自伝テキストとは大いに趣が違っている。なぜならエッセイや自伝的テキストにあっても、「パステイオールの芸術」は、詩人ミヒャエル・レンツが詩人の言葉を引きながら正しくも指摘するように、「〈言葉が理解できるようになる直前に〉立ち止まり、一義的な分かりやすさの領域の周りを戯れ動き、了解可能性を、それも時としてすでに言葉の真ん中で、潜伏状態に保つ点にある」²⁶からだ。「自分のテキストから伝記との関連を示す座標を大幅に取り除いた」のも、間違いなく「文学のミメシス的なコンセプトに対する懐疑の念から生まれている」。²⁷

しかも1968年にウィーン経由で西側に出た後も、抑圧的な共産主義国家から命からがら逃げだしたドイツ人同胞とあらば、マスコミが放っておくはずもないのに、「反体制派」を売りにすることはなかった。冷戦下のイデオロギー闘争の中に巻き込まれかねないと、そんなお手軽なボーナスは拒否したのだ。²⁸

私はたしかにルーマニアに生まれた、しかし——「偶然がそれを望む」——ドイツ人で、ルーマニア人ではなかった。ナショナリティと時々の国家帰属を区別するなんて、ここドイツでは些細なことに拘りすぎと思われるかもしれない。ともかく私は1944年ドイツ人としてジーベンビュルゲンからソ連の労働キャンプへと移送され（ドイツ人の罪に対して責任を負わされた）、社会主義のルーマニアでもドイツ人マイノリティは決してルーマニア人たちと取り違えられはしなかった。

何年も前から私はここで、しばしば成果のないまま、公けのイメージにおいて、私の「エキゾチックな出自」を作品の前に張り巡らせないよう努めてきた。そんな厚化粧はいらないのだ。²⁹

25) Oskar Pastior: Die Russlandgedichte, in: Ernest Wichner (Hg.): Text + Kritik. Sonderband (Versuchte Rekonstruktion – Die Securitate und Oskar Pastior), 2012. S. 33-43. Vgl. meinen Artikel: „Meine Sozialisation ist das Lager.“ Zu den „Russlandgedichten“ der deportierten Dichter Oskar Pastior und Yoshirō Ishihara, in: Matthias Fechner / Henrieke Stahl (Hg.): *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur*. Band 8.2: Schwellenzeit – Gattungstransitionen – Grenzerfahrungen. Berlin (Peter Lang) 2020. S. 405-430.

26) Michael Lentz: *Atmen Ordnung Abgrund. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a. M. (S. Fischer) 2013. S. 163.

27) Ebd., S. 184.

28) Vgl. Thomas Kling: Die Ballade vom defekten Kabel, in: ders.: *Werke*. Bd. 4. Berlin. (Suhrkamp) 2020. S. 655.

1985年に書かれたこのテキストは、特定の相手に当てた手紙の文面のせい、パステイオールにしては珍しくわかりやすい。国家内のマイノリティに属した出自が、国家と民族が一致する多数派にとっては自明な国家という枠組を最初から疑わしいものと感じさせると同時に、にもかかわらず民族の罪過を無理やり償わされた経験によって民族帰属の理不尽な不可避性も骨身にしみたことが伝わってくる。そのさい、「偶然がそれを望んだ」とあるように、彼はどうやら歴史の因果律の彼方にある偶然の原理にリアリティを覚えているようだ。この点には注意を向けておきたい。

これに対して、素っ気なく「自伝的テキスト」(*Autobiographischer Text*, 1978)と称して書かれ、単行本『生姜ともかかわらず』(1985)に初めて収められたテキストは、論理によらず、連想によって構成されている。シンタクスは正しいが、不適切な語彙を投入することによって奇妙な効果を上げる言明が冒頭から始まる。

父は図画教師であったばかりか後には死にもしたにもかかわらず、母は私を確かにジーベンビュルゲンで、かつまた私のその後の人生にとって決定的になるはずのあの年にではあったが、産んだのだった。

同様の複雑な事情がその時以来ますます、私が詩を書くばかりではなく、他のものも書かないということに責任を負うようになった。

もしかするとすべてはまた、私が学校で——もちろんプラトンの学校だ。いつであれ話される場所では、この学校が栄えるのだ。——罪と罰が戦争と平和とどういう関係にあるか(つまり一方で長編小説のことだが、他方で伝記的でもあり、いつもどんなに相互的であることか)しっかりと注意していなかったせいかもしれない。しかも、私はまさにあの頃ボイラーのもとで夜勤をして、原因と結果に対して少しばかり歴史的になり、少しばかり免疫ができたのだから。

その後、音楽と関わりのあるもじゃもじゃの森のウェーブをかけたような風景のなかで、私は木箱の釘打ち、セメントミキサー、建築費用見積もり計算係をやった。要するに、私がこんなふうにして自分自身について語ることのできることは、後から(つまり意味あるように眺められて)またもや人工的に、つまり、構成されたものなのだ。もっとも、私はそれから大学で学んだ、ブカレストでだ、それどころかラジオ局で働いた。レポーターとしては弱かった。

にもかかわらず、二三の地理上さらなるぴょんぴょん跳びと洞察の後でも、「私は詩人だ」とか「故に我あり」(*ergo sum*)などと言うときには、いつも相変わらず奇妙な、つまりは帰属先のないフリーの鳥肌・放浪者肌ができてしまう。怪しい、怪しい。というのも、私がそれらについて帳簿をつけているありとあらゆる認識の仕事のなかには、確かに不在のものもあるが、しかし初刷りすらだらしなくも完全

29) Oskar Pastior: Ich bin zwar ... [1985], in: ders.: *Jalousien aufgemacht. Ein Lesebuch*, hrsg. v. Klaus Ramm, München (Hanser) 1987. S. 152. ここで1944年とあるのは、歴史的な事実としては、1945年の間違い。

性を欠いたままなのだ。

それ以外ではここに私は宣言するが、私はバター木箱の釘打ちは、一度一時間に800本の釘を打てたナス木箱の釘打ちほど上手ではない。ナス木箱ばんざい、これこそ自然美だ。

「区別されたものこそよい。」³⁰

この短いテキストにエルネスト・ヴィヒナーが『テキスト+批評』のパスティオール特集号で3ページに及ぶ注釈をつけている。ある程度の手がかりになるものの、それらを参照してもすべての謎が氷解するわけではない。³¹

さて、この自伝テキストは、年号を欠落させるなど履歴書としては大いに不足ではあるものの、詩人の来歴について確かに歴史的事実を語ってはいる。ソ連に強制連行されたことはわずかに「私のその後の人生にとって決定的になるはずのあの年に産んだ」と「私がまさにあの頃ボイラーのもとで夜勤をして」という暗示的な文で済まされていて、背景知を持たない大方の読者はおそらくなんのこともわからないだろう。解放後には「木箱の釘打ち、セメントミキサー、建築費用見積もり計算係」をしていたのも事実だが、職業名を過剰に詳しく説明をするように見えて、ヴィヒナーによると、「林業の給与係補助」をした事実が抜け落ち、ルーマニア軍に徴兵されてシビウの空港建設に携わったことも、高卒前に連行されたので、夜学に通って卒業資格を取り直したことも言及されておらず、完全な学歴職歴リストをあげることを重視してはいないことがわかる。ブカレスト大学でルーマニア文学とドイツ文学を学んだのち、ブカレスト放送局のドイツ語放送部門に勤めた事実も短く触れられるだけだし、何よりも1968年のウィーン出国という人生の画期も「地理上さらなるびょんびょん跳び」で済まされている。最後にとぼけたように強調されるナス木箱打ちの名人ぶりは、ナスが詩人パスティオールにとって重要なモチーフであるとしても、解放直後の木箱の釘打ち仕事に関わるもので、通常の履歴書を締めるものではありえない。そして最後は他人のテキスト、多様性を称揚するヘルダーリンの引用で閉じられている。

他方で、このテキストはなんらかの人格的な完成に向けて、過去を因果関係によって再構成していく自伝語りの定型（「私がこんなふうにして自分自身について語ることでできることは、後から（つまり意味あるように眺められて）またもや人工的に、つまり、構成されたものなのだ」）に対して抵抗するよう意識的に書かれている。そういう目で見ていくと、冒頭の「Obwohl（…にもかかわらず）」「nicht nur ... sondern auch...（AではなくB）」「sowohl ... als auch...（AもBも）」「zwar ... aber...（確かに…だがしかし…）」という基礎ドイツ語構文に不適格な語彙を入れていく手法は、文法的論理構造に頼って論理構築していく自伝のスタイルを笑い物にしているということが出来る。ロシア文豪二人の小説

30) Oskar Pastior: Autobiographischer Text, in: ders.: *Jalousien aufgemacht*, S. 12.

31) Oskar Pastior / Ernest Wichner: Autobiographischer Text / Fußnoten, in: Text + Kritik 186 (Oskar Pastior) 2010. S. 40-43.

『罪と罰』と『戦争と平和』の相関性を「十分に意識していなかった」というのは、おそらくは「ドイツ人の罪に対して責任を負わされた」理不尽を指しているだろう。そもそも連行されるドイツ人男子の下限17歳になっていた事実は、まさに「偶然に」問題の年に生み落とされてしまったからに過ぎない。理不尽な偶然に委ねられたグラーグ体験は、「原因と結果」という自伝的因果律のいかかわしさに目を開かせ、伝記的記述の定石への疑念を強化した。だからこそ、彼は、そうした定型から逸脱できる「詩」しか描けなくなったのだ。出国も「ぴょんぴょん跳び」(Hupfern)と呼ばれているように、人生の決断は、理詰め論理展開を無視した跳躍と考えられている。結局のところ、自分自身について物語られることは、後付けで、事後的に整理整頓した人工的な構築物に過ぎない。その意味で、自伝的記述のゴール地点に想定される確固たる自己同一性を確保した主体は、「疑わしい、疑わしい」ものにならざるをえないのだ。ヘルダーリンの断片から引用された「区別されたものこそよい」が示しているように、何らかの中心に収斂するのではなく、まとまったと思ったらすぐに訂正されてまた拡散していくアメーバーのような主体がここでは望まれている。

実際に、過去を、特にとりわけグラーグ時代を想起するパスティオールの作業にとって、まさに自伝というスタイル自体を疑問に付すこの「自伝的テキスト」がモデルとなる。

私のボタ山はもちろん廢石の山、屑石、洗い落とされたもの（あらゆる翻訳と同様に）だ。素材の中に自己着火が見えるようになる深夜には、ボタ山は内部から燃え上がる。³²

詩集『聞き耳をたてる所有格』の後書きに紛れ込まされたこの断片に注目したトーマス・クリングは、パスティオールにおける想起の特質を以下のように説明した。

内側から燃え上がる記憶のボタ山、燃え尽きたもの、惨めなもの、傲慢にも見過ごされ抑圧されたもの、規範から弾き出されたもの、記憶のボタ山を思おう。忘れられた言葉、異国語のように響く言葉の粒子、決して完全に異質ではない外国語と何百ものその他の内容素材から焼いてまとめられたもの。そのようなボタ山からパスティオールのような人はいつも火花を散らすことができる——すなわち詩を作ることができるのだ。³³

32) Oskar Pastior: Nachwörter sind Engel —, in: ders.: *Das Hören des Genitivs*. München (Hanser) 1997. S. 133.

33) Thomas Kling: Ein Rezept mit 12 Eiern. Oskar Pastiors Sprachhalden mögen immer weiter glühen, in: ders.: *Werke*. Bd. 4. Berlin (Suhrkamp) 2020. S. 716 f.

ヘルダーリンの断片「区別されたものこそよい」を地で行くかのように、パステイオールにとっての記憶は、選炭したあとに残る石炭屑を積み上げたボタ山の形態をとっている。見くびられて、カノンから外れたもの、集合的記憶から抑圧されたものからなる不用品の山は、アスマンの言う反転したアーカイブとしてのごみ山の一種だと言えるだろう。³⁴ しかも、この記憶は想起する主体に属するものとして意のままに整理整頓できるようなものではない。多様な要素の混交体は主体にフラッシュバックのように襲いかかってくる。廃品の山が壊れた日用品など雑多なものの断片から織り成されているように、詩人の自伝的な出来事のかげらも含め、多種多様な出自の言葉の破片が寄り集まったアッサンブラージュ、それがパステイオールの記憶の場なのだ。そしてボタ山の奥深くで石炭屑が熾火となって、微かに火花を散らし、燻り続けている。この言葉の集積は、一貫性のある統一的な「私の自伝」に回収されずに、連想によって多方向に火花を散らして乱反射し、意味の錯乱をもたらす。そのさい、忘れられた記憶の沈殿する言葉の切れ端、すなわち「言語伝記」³⁵の欠片が大きな役割を果たすことになる。

そう、私は記憶の中を探る。破片、碎片。アネクドートのなもの。もし例えば子供が、両親の内緒話に耳をそばだて、「そうしたら彼らは私の皮を剥ぐだろう」という一文を聞きつけ、そして次のような場面を冷静に思い描いたら。父親が頭を下にしてドアに釘づけされ、皮膚はウサギの皮、ズタズタに裂かれて耳の上にたれさがって。どうして誤解だって言える？ 文章が道に迷っただって？ いいや、伝記的な文脈にあって私の恐怖のイメージはやはり一篇の詩の認識価値に等しい。私がそれを好むか好まざるかは重要ではない——私はこの文で語る、今もなお、頭から足まで、そいつの皮を剥がなければならないだろう。何度も何度も。ライラック、SPレコード、他には何もない。私が記憶するものは、古い帽子、流行歌、見出し、マスコット。それらのアウラは私が語る言葉の中にとり入り込んでいる。³⁶

その上、「リアリズムの陥穽」³⁷への警戒を怠らないパステイオールの過去へのアプローチには、歴史の進行に抗う傾向が強く認められる。そもそも詩という形を取る以上、物語詩のような起承転結をとったとしても、リズムや韻によって循環的な時間が流れている。加えて、パステイオールは、一義性や論理に抵抗するために、物を並列していく「リスト」、置換によって意味を錯乱させる「アナグラム」、前後関係を反転させる「回文」という手法を好んでとることで、時間の単線的な進行に否を突きつけている。例えば回文は、厳密な意味での回文ではなく、柔軟に運用することでこの伝統的な手法の可能性を広げて

34) アライダ・アスマン（安川晴基訳）『想起の空間』（水声社2007年）455頁以下参照。

35) Oskar Pastior: *Unding an sich*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994. S. 95.

36) Oskar Pastior: Ja, ich wühle... [1985], in: ders.: *Jalousien aufgemacht*, S. 13.

37) Oskar Pastior: Vom geknickten Umgang mit Texten wie Personen, in: ders.: *Jalousien aufgemacht*, S. 23.

いる。回文詩集の表題にある「Kopfnuß Januskopf (ゲンコツ ヤヌスの双面)」のように、一語を二つの構成要素に分解して組み合わせを変え、中央の「Ja」を「蝶番」に時の流れを押しとどめ反転させるのだ。意味上のつながりのない「ゲンコツ」と「ヤヌスの双面」の二語がこうして音声上の鏡像関係を形成して関係づけられることになる。同じように「satzergänzung (文の補足)」も鏡で反射されて「zungenersatz (舌の代用)」となる。回文のルールを厳格に運用しないことによって、パスティオールは相当の長文も回文として通用させることに成功した。このように時間の、歴史の反転不可能性を覆して見せることによって、歴史は停止させられ、まじめくさった真顔が、鏡像の上で破顔一笑しているというような事態を生み出しうるのだ。

アナグラムにおける「時間なき暫定性」は私にとって確かにすっかり議論しつくされたものだったが、それはとても素晴らしく時間にとらわれて、つまり子供っぽく、いつまでも揺らぎ続けるのだった。例えば、「どちらが先か」(卵か鶏か、言葉がはじめか、コロンブスカアメリカかばかりではなく、回文かアナグラムかも)という馬鹿げた問いのなかで。時としてうまくいった「追加規則によって」ここ(今回)でも噴き出す(詩的な)点があくすぐられるようにしてまろび出てくるだろうか。その点において、時間軸はそのゾツとする非反転性ととともに(それはアナグラムによって示威的に否定され、伝統的な回文によってただ字母レベルでのみ知覚されるものだが)自らを「意味におけるように」短絡させる、あるいはもしかするととっくの昔に短絡させているのかもしれない。³⁸

様々なものが「短絡」して結びつく中で、「混ぜ合わせたもの、私の私的言語」は「最大限の意味の濃度」³⁹をもたらすことができるわけだ。「他者のテキスト」ばかりか「自伝的なテキスト」も「変形されて、自分自身のテキストに取り込まれ」、詩は密度をどんどん増していく。

ところで、すでに援用したミヒャエル・レンツは、パスティオールの主要な詩的技法として、こうした他者テキストの「取り込み」と並んで、「リスト」が挙げられると指摘した。⁴⁰「リスト」にバロックから引き継がれた伝統を見るクリングの言い方を借りれば、「数多くのオーバー＝ラップからなる詩」は「列挙していく同質ならざる並列によって、生の非論理と不首尾をパラドックスな歩みで捉えようとするもの」⁴¹だと言えるだろう。

パスティオール自身も「名前、登録簿」というテキストで、「リストに載るや否やさまざまな事物の共属性が生まれる」として、レンツやクリングの見方に根拠を与えている。

38) Oskar Pastior: *Kopfnuß Januskopf. Gedichte in Palindromen*. München (Hanser) 1990, S. 148.

39) Oskar Pastior: *Unding an sich*, S. 103.

40) Michael Lentz: *Atmen Ordnung Abgrund*, S. 176.

41) Thomas Kling: *der sprachempfindsame, tonsensible Frequenz-Equilibrist und verschmutzte Störsender*, in: ders.: *Werke*. Bd. 4. Berlin (Suhrkamp) 2020. S. 664.

しかしそれにとどまらない。上位区分と下位区分をもち、「ヒエラルキーと従属文」、「間違っって信じ込まれたリアリズム」をもつ物語に対して、「登録簿においては、私はまだ傷つけられずに、つまりは並列的に、並列的に秩序づけられているように思われる。現に存在する言語で上下関係に位置づけられずにやっていくチャンスは確かにわずかしかないが、しかし名前のリストがあるかぎり、そのチャンスはどこかしら開かれたものとなっている」。⁴² この限りで、リストは縁もゆかりもない異質なものたちが、カテゴリーも異なる通約不可能なものたちすらが、集合する場であるとともに、物語がどうしても引き起こす主節と従属節のような上下関係の彼方にある、並列的な場でもあるとされる。しかも、一見、名詞の列は動きのないように見えるけれど、「より詳細に見れば、つまり本気で耳を傾ければ、リストは実に活発に動き回り、あちこちに運動するきのこ群——菌糸体 (Myzel) もしくは小競り合い (Scharmützel) になる」⁴³ と駄洒落まじりに言うのだ。四方八方に菌糸を伸ばすことのできる「菌糸体」のイメージは、「進歩と歴史におけるリニアな慰めるようなフィナーレ」を「屈曲」させる可能性をはらむ。⁴⁴ このようなリストは、物語＝歴史化への抵抗の拠点となっていると言っていいたいだろう。

5

それでは、パステイオールの創作の実際を見てみることにしよう。遺稿として机上に残された原稿から没後にクラウス・ラムによって編纂された『シュベックトゥルム (脂肪塔)』(posthum 2007) は、表題の駄洒落も含めて、名実ともにパステイオールの集大成と呼ぶことができる。ボードレールの『悪の華』から選ばれた十二の詩篇を材料にしてそれぞれ五つの変奏が試みられる。表題のアナグラム、ヤンドルのひそみにならった「表面訳」と呼ばれる仏語から独語へのナンセンスな音訳詩、実験詩工房ウリポの詩人ミッシェル・グランゴーから発想を借り受けた「数の重みをつけられた詩 *poèmes timbrés / Gewichtete Gedichte*」(A=1、B=2、…Z=26の数字をつけ、そのようにして原詩表題の文字それぞれを換算した合計値を各行が繰り返すという縛り) などこれまで試みてきた実験詩的アルゴリズムに基づいた変奏のほか、それらによって生まれてきた語彙を手掛かりにしてパステイオール自身の人生までも散文詩の形で想起される。特に目を引くのは、同時期にヘルタ・ミュラーと試みたラーゲリ回想と共通するエピソードや語彙が出てくることだ。この種のものとして、ブカレストの地震によって家のストーブの配管が取れた逸話⁴⁵ や「グラモフォントランク」⁴⁶、「動かざる者」⁴⁷ という造語が挙げられる。という、

42) Oskar Pastior: Namen, Register [1985], in: *Jalousien aufgemacht*, S. 97.

43) Oskar Pastior: *Unding an sich*, S. 37.

44) Ebd., S. 55.

45) Vgl. Herta Müller: *Atemschaukel*, S. 55 sowie Oskar Pastior: *Speckturm*. 12 × 5 Intonationen zu Gedichten von Charles Baudelaire. Aus dem Nachlaß hrsg. v. Klaus Ramm. Basel (Urs Engeler Editor) 2007. S. 13.

46) Herta Müller: *Atemschaukel*, S. 13 sowie Oskar Pastior: *Speckturm*. S. 14.

47) Herta Müller: *Atemschaukel*, S. 264 sowie Oskar Pastior: *Speckturm*. S. 98.

「リアリズムの陥穽」を恐れ「歴史を反転させて読む」ことに自覚的であった詩人、——トーマス・クリングの言葉を借りれば——「言葉に敏感で響きにセンシティブな周波数の綱渡り師にして狡猾な妨害電波発信者」⁴⁸も、さすがに最晩年になって自分語りの誘惑に駆られたのか、と思うかもしれない。しかしここでも、自らのラーゲリ体験をわかりやすい自伝語りに回収して提示することは断固として拒まれている。

十二篇の詩の変奏のうち、ここでは、ちょうど真ん中にあたる六番目の詩「万物照応」を例に取り上げて、ラーゲリ体験など自伝的要素がどのように詩の中に取り込まれているか、を検証してみたい。「アナグラム」(6a)と「表面訳」(6b)によって偶然に生み出された語彙と取り組んで、「粉々になった言語＝伝記の一式」⁴⁹のなかから「自明のように」浮かび上がった言葉たちが「自伝的な詩」(6c)と「テーマ詩」(6d)でどのように加工されているかを確認することで、パステイオールの想起がクリングの言う「ボタ山の熾火」のように点火する様子を追跡してみよう。

まず「アナグラム詩」(6a)では、原詩の題名「correspondances」の字母15文字をアナグラムによって十六行の文字列のリストが作られる。

der anpresskokon:
 ocarden sporens
 kren – sproed narkos
 oder kran – so'n pecc
 […]
 reps – denk an corso!⁵⁰

引用符、感嘆符、ハイフン、ダッシュ、コロンのパーレンなどは付加され、KはCと互換性あるものとして使用される。意味不明のものも多いが、例えば、グラグ体験との関係では、「reps – denk an corso!」という最終行の後段（「コルソを思え！」）が収容所の中心通路を想起させるし、「nekro-」のように死を思わせる単語の切れ端も浮上してくる。

次の「音訳詩」では、フランス語の響きが意味の通りは二の次にドイツ語に音写される。表題「correspondances」が「horus & spongientanz」と音訳される（ただし「&」は読まない）ことで、⁵¹「エジプトの天空神ホールス」と「スポンジダンス」というナンセンスな組み合わせが生じてくる。ただし、ただ単純に音声的転写ではなく、フランス語の「dances」を「tanz」、順接接続詞「et」を「und」で置き換えるなどもして、原詩の音声と意味のどちらを優先するかはケースバイケースで判断する複線的な方法が採られて

48) Thomas Kling: *der sprachempfindsame, tonsensible Frequenz-Equilibrist und verschmutzte Störsender*, S. 650.

49) Pastiors *handschriftliche Notitz*, zitiert n.: Klaus Ramm: *Notizen zur Edition*, in: Oskar Pastior: *Speckturm*, S. 114.

50) Oskar Pastior: *Speckturm*. S. 54.

51) Ebd., S. 55.

いる。そうやってボードレールの原詩が多重変形されていく。音読して聞き違えるとすれば、転写する詩人の意図よりも、聞き違い、精神分析的な錯誤行為として無意識の内容の発露とすることもできるだろう。これによって例えば第一連最終行「Qui l'observent avec des regards familiers (それは懐かしげに見守っている)」⁵²の音訳は、「wie oft sterben sie aber weg ja den Familien (なんとしばしば彼らは家族から離れて死ぬことか)」とまったく逆の意味となって、家族から離れた異郷の収容所での孤独な死を思い浮かばせるし、「Vaste comme la nuit et comme la clarte, (夜の闇のようにも、昼の光のようにもひろがり)」も「fast commando am hüte-ab-kommando (charitee) (ほとんど命令、帽子を取れ命令 (施療院) に)」にとって変えられる。

アナグラム詩と音写詩を引き継ぐ「散文詩」では自伝的な要素が目立つが、ここでも他人のテキスト、ゲーテやハイネの詩行を取り込んで変形させる詩法が際立つばかりか、「グラーク」という言葉が出てくるにもかかわらず、詩人自身が流刑にあったソ連の収容所ではなく、ルーマニアの「黒海運河」の「グラーク」であることがわかって、読者ははぐらかされてしまう。

6 C

TÄGLICH GING DIE / WUND ERSTÖHNTE / SPONGIEN-
TOCHTER / auf und nieder – Heines Rhythmus-Sumhtyhr
vom Asra verlagert das Gedächtnis eines Stelldicheins zur
Abendzeit am Springbrunn in die private Vortragsrunde
um den west-östlichen Diwan bei Hermann Roth am Kleinen
Ring, frühe Fünfziger – was bedeutet die Bewegung? Baude
Däli & Gaudi Laïre, Badeschwämme für Asras wie Parias, die
Willemer und den Beutler, jugendraukenstilverzückte Hodler
wie jodelnde Dampfbäder «wo die weißen Algen plätschern /
welche färbeln wenn sie lieben» - nur: Asras Vokalstruktur
wandelte ja am Kanal. Und am Kanal hieß in den Fünfzigern
für immer - vom Kanal kam man nicht zurück; wer trotzdem
am Kanal gewesen war, schwieg wie ein wandelnder Leichnam,
ei-a - du weißt schon. Die Erdbewegung am Kanal zum
Durchstich Blaue Donau - Schwarzes Meer war unser Gulag
noch bevor wir wußten was ein Gulag war: bald jeder zweite,
den man lang nicht sah, war «am Kanal» am Trampelpfad
& Paravent der Haftanstalt: «scheu» ausgekegelt - «joi» :

52) Baudelaire: Correspondances, in: Oskar Pastior: *Spreckturn*. S. 53. 翻訳にあたっては杉本秀太郎訳を参照した。

brutal gehebelt - «a a a»: ähnlich bis zur Unkenntlichkeit
 (Unendlichkeit, Tulpenstickkleid usw.) - hier versagt die Vokalisation, keine Anmutung war überflüssig, und im Hintergrund Hadschaturjahn der Säbeltanz, täglich auf der Straße im Lokalfunk, einmal am Vormittag, einmal am Nachmittag, auf und nieder, ab vom Stamm sind jene Asra, Spongientöchter, und die kleine Nachtmusik natürlich auch.

(まいにち歩いた／傷に呻く／スポンジ娘は／行ったり来たり——アスラについてのハイネのリズム＝ムズリは噴水そばでの夕べ逢瀬の思い出を、50年代初めの、小リング通りのヘルマン・ロートのもとでの西東詩集についての個人的な連続授業へと置き換える——この動きは何を意味する？ ボードダリ&ガウディレール、アスラたちとパーリアたちのための浴用スポンジ、ヴィレマーとボイトラー、ユーゲント若草様式にうっとりとしたホードラーもヨーデルを歌う蒸気浴「愛するときに、命を賭する白い海藻がピシャッと鳴るところで」——ただし、アスラの母音構造は運河で変質してしまった。そして運河で、とは50年代には永遠にを意味した——運河からは帰ってこられなかった。それにもかかわらず運河にいた者は、歩く死体のように黙りこくった。アイアー——ねえ、もう知ってるだろう。青きドナウ＝黒海間の掘削のための運河での地滑りは、私たちがグラグとは何かを知るよりも前に、私たちのグラグだった。まもなく長らく見かけなかった二人に一人は、「運河に」収容所の踏み固められた道&屏風にいた。「びくびくと」脱臼させられ——「木曜に」：残虐に吊るされ——「あああ」：同様に見分けがつかなくなるまで(永遠、チュエリッブ刺繍のドレスなど)——ここで母音化は役に立たない、いかなる要求も余計ではない、そして背後ではハチャトリアン剣の舞、まいにち路上でローカル局で、一度は午前、一度は午後。行ったり来たり、あのアスラ、スポンジ娘たちは種族から離れ、そしてクライネ・ナハトムジークももちろん。) ⁵³

前半は、愛すると死なねばならぬ種族を歌った『ロマンツェーロ』(1851)所収のハイネの詩「アスラ」(Der Asra)を大胆に変形している。原詩冒頭の「die wunderschöne Sultanstochter (すばらしく美しいスルタンの娘)」が、音訳詩の表題に出てきた「スポンジ」を踏まえて、「DIE / WUND ERSTÖHNTE / SPONGIEN- / TOCHTER (傷に呻くスポンジ娘)」と言い換えられた。さらに、「音訳詩」に出てきた「diwankissen(寝椅子枕)」の連想から東洋の詩集の意味の「Diwan」が引き出され、故郷のヘルマンシュタット(ルーマニア名シビウ)の街でゲーテの『西東詩集』(West-östlicher Divan)の講義を受けた記憶がよみがえる。⁵⁴ ハイネとゲーテの繋がり、泉のほとりでの逢瀬が両方に出てくることから正当化される。続いてブライカの巻の一節(「この動きは何を意味する?」)

53) Pastior: *Spekturm*, S. 56.

が引用される。原詩で後に続く「東（風）はたのしい消息を伝えてくれるだろうか」という詩行は引用されぬまま秘匿されるが、ソ連の収容所に流刑となった身からすれば、皮肉な言葉と言わざるを得ない。そしてゲーテがズライカの巻にその詩を何篇か取り込んだマリヤンネ・フォン・ヴィレマー、ゲーテ全集の編者エルンスト・ポイトラーの名前が出るのは不思議でないにしても、ボードレール (Baudelaire) の字面から頭韻のようにして「浴用スポンジ (Badeschwämme)」がアスラヤパーリア (Pariah) という不可触民との関係で連想され、早春の若草の上で着衣の少女に見つめられる男性ヌードを描いた「春」などの作品で知られるスイスの画家フェルディナント・ホードラーがポイトラーからの音声的つながりで想起され、「ヨーデル」、すなわち裏声と地声を交互に出す「蒸し風呂」のイメージまで重ねられると、ここに男性同性愛者パステイオールの秘めたメッセージを読み込まずにはいられない。ハイネの原詩の「wo die weißen Wasser plätschern (白い水がピチャピチャと鳴るとき)」と「Welche sterben wenn sie lieben (彼らは人を愛する死ぬ)」を合成して変形させた「愛すると命を賭する白い海藻がピチャピチャするとき」にもエロティックな含意を感じられてしまう。ちなみに färbeln は色に関わる語だが、グリムの辞書によると、切り札ではなく色で勝負が決まるトランプにかけて、「勝負する」「命を賭する」という意味になるらしい。このような男性同性愛に関連づけた読みが思い過ごしとも言い切れないのは、パステイオールをモデルにしたミュラーの『息のブランコ』に市営プールでの年上のルーマニア人男との許されぬ逢引きが出てくるからだ。二人は無関係を装ってプールに入場し、サウナで待ち合わせたという。⁵⁵ そうした密会を重ねる中での激しい恐怖心が小説では次のように語られる。これはこの詩の後段を理解する上で大いに参考になるので、引用しておこう。

ラーゲリに入れられる前にしろ、帰郷してから僕がこの国を去る覚悟を決めた1968年までにしろ、どんなランデブーも刑務所行きを覚悟しなければならなかった。もし見つければ、少なくとも5年は入れられただろう。捕まった者もいる。彼らは公園か市営プールから直接、乱暴な取り調べを受けて刑務所に入れられた。そこからドナウ運河の懲罰収容所へ。今なら知っていることだが、運河から帰ってくることはできなかった。帰ってこられたとしても、もう生ける屍も同然だった。すっかり老け込み落ちぶれて、もう地上の愛の役には立たなかった。⁵⁶

54) ヘルマン・ロートはジーベンビュルゲン＝ザクセン人のアンソロジー『故郷の心』の編纂者として知られる。Schriftsteller-Lexikon der Siebenbürger Deutschen. Bio-bibliographisches Handbuch für Wissenschaft, Dichtung und Publizistik. Bd.10. Köln / Weimar / Wien 2012によれば、ミュンヘンに学び、ジーベンビュルゲンには珍しい「カフェーハウス文士」だった。戦後は「ジーベンビュルゲン人の自己考察」に取り組んだ。ただし、この地域を越えた一般ドイツ人に知名度はない。この詩では、部外者には不可解な記憶の断片がそのまま出てきているのだと理解すべきだろう。なお、ヘルマン・ロートについては他に鈴木 道男：ディアスポラの紐帯としてのアンソロジー『故郷の心』とジーベンビュルゲンの国家社会主義について『東北ドイツ文学研究』50, 2007. 121-142頁参照のこと。

55) Herta Müller: *Atemschaukel*, S. 8 f.

56) Ebd., S. 9.

「ただし」以降の詩の後段では、ルーマニアで非合法化された同性愛者の状況が、不可触民アスラと重ね合わせられながら、具体的な刑罰システムとともに語られる。ここで問題になっているのは、1949年から53年にかけて共産党が政敵を排除するために利用したドナウ＝黒海の運河建設への徴用で、数千人が亡くなったとされている。⁵⁷しかし、この背後にパステイオール自身のソ連ラーゲリへの連行経験が透けて見えるのは言うまでもない。興味深いのは、ここでパステイオールが歴史的経験を言語の次元へと置き換え、「母音化」(Vokalisation)という言葉を持ち出していることである。この語は母音構造からしてKanalisation(運河開削)とも通じている。そもそもAsraとKanalはa-aの母音構造を持っている点で共通項に括ることができる。さらに、wie ein wandelnder Leichnamでのei-a構造を経て、Schwarzes Meer war unser Gulag noch bevor wir wußten was ein Gulag war: bald jeder zweite, den man lang nicht sah, war «am Kanal» am Trampelpfad & Paravent der Haftanstaltと子音rの母音化を含めて怒涛のa-a-a音の連続に見舞われる。さらに、Unkenntlichkeit(Unendlichkeit, Tulpenstickkleid usw.)のように、母音の並びの同一性だけを根拠に、無関係な単語が羅列されもして、歴史的トラウマの想起は一義性に解消されず、言葉のシニフィアンとシニフィエとの分裂を拡大する一方だ。パステイオールが一時期勤めたローカルラジオ局時代の追想は、Kanal-Vokal-Lokalというつながりで出てきたものだろう。最後になって、冒頭のハイネの「täglich... auf und nieder」が断片化されつつ再録されることによって、この詩は構造的な円環を閉じるわけだが、これは、2行目にあるRhythmus-Sumhtyhrの回文形式とともに、直線的な時間を逆撫でする試みとして理解することができるだろう。

散文詩(6c)に続く「主題詩」(6d)では、音声面にさらに重点が移り、「gulagalug」と「g」を蝶番にした回文が表題におかれ、それを分解して結合し直したような「lagune」「morgue」「trag」「gulliver-galone」「tag」のほか、前の詩の「Durchstich」と「Säbel」から導かれた「stichtag」などが散りばめられ、それらが相互に呼応する形をとっている。⁵⁸

このようにパステイオールの詩は、まさにクリングが呼んだ廃品の山のような雑多な外観ながら、その中で音と音が響き合い、結合したり分裂したりしながら、母音の連鎖や、部品の再利用的なつなぎ合わせを通じて、時には過去の詩人たちからの引用、時には詩人自身の伝記的な記憶とも接触して、論理的な意味の彼方でショートしていき、絶えずあちこちに火種が起きる、そんな構造をとっているということが出来る。それによってある一つのゴールを目指して部分が全体に奉仕するような自伝の定型を覆していくわけだ。

6

それでは、ミュラーの小説は、秘匿された記憶を暴くことに慎重に振る舞ったパステイ

57) Vgl. Wim van Meurs: Der Donau-Schwarzmeer-Kanal. Eine Großbaustelle des Kommunismus, in: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung (2012), S. 113–128.

58) Pastior, *Speckturm*, S. 57.

オールの詩的技法にどのような形で応答したのだろうか。すでに述べたように、三人称の語り手を採用して、歴史的距離に裏付けられた客観性を誇示し、万人にわかりやすい手法で当事者の秘められた記憶を代弁しながら開示するという傲慢なスタイルは、俯瞰的距離を断念した一人称語りの断章形式をとることで回避している。

確かに、そこで報告される事実関係に関して言えば、テーマとして出てくる飢えや盗み、点呼、重労働などはラーゲリ文学のトポスであり、ルーマニア＝ドイツ人の特殊な運命というローカルな味つけがされたにせよ、ラーゲリ情報としての新味はそれほどあるわけではない。物語の構造も、カットバックや反転などのモダニズム的な物語技法は多用されず、主人公レオポルトの連行、流刑、解放、帰郷というクロノロジカルなストーリー展開は概ね維持されている。しかし物語にする以上、一定のクロノロジーは避けようがない。むしろ、エピソードとして独立する度合いの強い断章と断章が並列的につながれていることを見落としてはならない。

さらに注目すべきは、当事者レオポルトが60年後に振り返って語っている現在が小説のなかに取り込まれていることだ。これによって客観的な真実性というよりも、囚人が当時どのようにグラグの現実に対処し、解放後もどのようにトラウマ的記憶に付き合ってきたかに焦点が置かれることになる。収容所でレオポルトは、辛うじて「言語的読み換え」もしくは「誤読」と「聞き違い」を通じて、あまりにも貧しい現実を変容させることで生き延びる希望を獲得していた。レオポルトがクリスマスに針金と布で代用ツリーを作るように、連行される時にグラモフォンの箱をトランク代わりにしたように、急場凌ぎに現実の代替となる品々が作られる。化学物質の中毒性の危険な匂いは市民の子供にとって垂涎的だったデパートの菓子売りの発散する匂いに、⁵⁹ 退屈で厳しい石炭殻運びの重労働はダンス芸術に読み換えられ、⁶⁰ それによって収容所でも人間としての尊厳がつかの間であれ回復される。どんよりと曇ったままの鉛色の空も目視では気づかないダイナミックな変化をつづけている。それを記録するには、「色相」「明度」「彩度」を光学的に記録する精密な旋光測色計を必要とするように、ラーゲリの灰色の現実の微かな変化は言葉の偏光器によって記録されるほかないのだ。

この読み換えに欠かせないのは鋭い言語感覚である。そもそもレオポルトの同性愛は、セクシャリティを主題化する方向に向かうというよりも遥かに言語に対するセンシビリティの根拠づけに使われる。まだ連行される前、公衆浴場での逢引きから帰宅した後、父の「水彩」という言葉、夕飯の席で母が何気なく口にした「お肉」「フォークで刺す」という言葉に過剰反応せずにはいられない背徳者だからこそ、レオポルトは収容所で耳にする何気ない言葉に別の含意を読み取ることができる。⁶¹

物資が極限まで窮乏した収容所で遊び道具になりうるのは、言葉だけ、それも命令や強制労働に関わる言葉（「点呼」や「セメント」）や雑草の名前など貧相な言葉が中心だ。し

59) Vgl. Herta Müller: *Atemschaukel*, S. 187.

60) Vgl. Ebd., S. 84.

61) Ebd., S. 10.

かしその一語一語を宝物のように慈しみ、恋人の肉体のように入念に弄ぶことによって、レオポルトは、モデルであるパステイオールが後に実験文学工房ウリポのメンバーとして実践したのと同じように、単語を構成する音節や文字を置換して別の語を作り出したり、二つの単語を組み合わせて造語したり、あるいはごく普通の単語を別の二つの語が混交した造語だと捉えるようになる。創作段階でミュラーと二人で連想を自由に羽ばたかせた時に、パステイオールは作中で引用されるヘッセの詩に出てくる *Seidelbast* (沈丁花) という花の名の響きから *Sebastian* (セバスチャン) という男の名前、それも *der seidene Sebastian* (絹のセバスティアン) という奇妙なイメージを引き出したことがある。⁶² これは完成した小説には最終的には採用されなかったようだが、しかし同様に *Appell* (点呼) という収容所管理システムの道具は *Apfel* (りんご) と *Hotel* (ホテル) という一般社会の衣食住を思い出させる言葉が合体した合成語とみなされる。⁶³ このように単語を音節や文字に解体して、それらをつなぎ直して造語する遊びをするうちに、伝達言語が前提とする記号と意味内容との絆を断ち切り、収容所の命令言語を空洞化して笑いものにする可能性までも手に入れるのだ。

パステイオールのリストの詩学も受け継がれている。ミュラーの長編小説にはこれまでも章題があるにはあった。しかしそれらが一覧となった目次が付されたのは本書が初めてというのも偶然ではあるまい。目次の項目は「～について」というのが比較的多く目に付くが、それ以外にも一語だけのものもあるかと思えば、長い一文からなるものもあって、スタイルが不統一になっており、ストーリー展開を再現する縁にもなっていない。さらに、小説の冒頭と末尾の章にそれぞれ持ち物のリストが挙げられているのも特徴的である。最初の章では、グラモフォンケースを改造した急造トランクに間に合わせの品を詰め込む場面が出てくる。

化粧水一瓶、シェーブローション「タル」一瓶、髭剃り石けん一個、カミソリ一個、シェービングブラシ一個、カミソリ負け用の軟膏アラウンシュタイン一個、手洗い石けん一個、爪切り一個。小物入れの隣には、厚手のソックス一足（茶色の、縞いのすんだもの）、ハイソックス一足、赤と白の格子縞のフランネルのシャツ一枚[...]⁶⁴

一つ一つ所有の品を確かめながら数え上げる様子は、戦後文学の零地点を画する詩「棚卸し」を思い起こさせるが、ギュンター・アイヒがすべての喪失のなかで最後に自分のものとして残ったわずかな所有物を確認していたのに対して、ここで数え上げられるのは、ほとんどが家族や親戚、近所の人からのお下がりの品や借り物ばかりである。このため夜中に連行されるレオポルトはまるでアッサンプラージュのような身なりをし、トランクの中

62) Herta Müller: *Gelber Mais und keine Zeit*, S. 19.

63) Herta Müller: *Atemschaukel*, S. 48.

64) Ebd., S. 13.

にも、行李の底に並べられる四冊の本が『ファウスト』『ツァラトゥストラ』、ナチス郷土文学のヴァインヘーバー、さらに過去8世紀の詩歌集と色とりどりなように、およそ不統一な物どもが押し込められる。そればかりではない。この最初の章では、同性愛の禁じられたランデブーの相手の綽名も一覧として挙げられている。

男は「ツバメ」というあだ名だった。二人目は新しい男で、「モミの木」。三番目は「耳」。その後は「糸」。それから「ウグイス」と「ベレー帽」。さらに「ウサギ」「猫」「カモメ」。そして「真珠」。⁶⁵

それぞれの渾名が何か身体や声の特徴を捉えたものなのか本名との音声的類似なのか一切の説明を欠いている。しかも記号はそれぞれにコノテーションで外部のものとなつてしまふ。だから部外者が何かの拍子に口にした言葉とつながって、別の脈絡に取り込まれるもする。例えば、「ピアニスト」という通称でアヴァンチュールを再開した解放後のレオポルトは、楽器の不調を腕前のせいにされたピアニストの解雇を妻がたまたま話題にして冷や汗をかいたのをきっかけに、5年の収容所生活で肉が落ちたままの自分を自嘲して「壊れたピアノ」⁶⁶と自称するようになる。

第一章に頻出する一覧は、通約不可能なものを集合させる場として、後にレオポルトが身を置く収容所のありようを先取りしている。そもそも運命の悪戯で年齢制限の下限でロシア軍のリストに載せられたレオポルトは、運命とリストの冷酷に対抗するかのようになり、昨日まで赤の他人だった人々が偶然にも一堂に会した収容所で、各人の名前と出身地を並べ上げる独自のリストを作成し、その多様性に驚嘆する。そこにはロシア軍のミスや勝手な都合でユダヤ人や生粋のルーマニア人も含まれていたばかりか、自分がどこにいるかもわかっていない白痴の少女まで入れられていた。そして偶然によって集合された人たちの多様性と偶然性は「Interlope Gesellschaft (いかがわしい社会)」⁶⁷と命名されて強調されることになる。interlopeは英語では「不法に侵入する」という動詞の意味しかないが、それを借用したフランス語では名詞並びに形容詞として「商船による密売買」や「不法な」の意味を持つ。それにドイツ語の名詞を重ねた「Interlope Gesellschaft」という組み合わせ自体が、多言語の混成となっている。「いかがわしい」は彼らが犯罪者だというのではなく、白黒を明確にする管理の論理から逸脱するその曖昧さを称していると言えるだろう。

この種のリストが興味深いのは、ボルヘスが古代中国の事典における動物の分類として引いた例を思い出させるからだ。類似を原理として動物の定義を恣意的に並べたてる事典項目は、フーコーが『言葉と物』の中で論じたように、我々が慣れ親しんだ近代的なカテゴリー思考から大きく逸脱して辻褃が合わず、見ているだけで眩暈を引き起こされる。⁶⁸

65) Ebd., S. 8.

66) Ebd., S. 292.

67) Ebd., S. 46.

68) M・フーコー (渡辺・佐々木訳) 『言葉と物』 (新潮社1974年) 13頁以下; J.L.ボルヘス (中村健二訳) 「ジョン・ウィルキンズの分析言語」『続審問』 (岩波文庫2009年) 181-87頁参照。

このように通約不可能なものを羅列する一覧は、ウンベルト・エーコを借りれば、「あらかじめ形成されていたあらゆる論理的秩序を冒瀆する」⁶⁹可能性を秘めているのだ。

「宝物について」と題された最終章では、レオポルトが21世紀の現在の立場から、グラーグ解放以来60年以上使ってきたという宝物を再び羅列していく。ただし「宝物」はここでも、その言葉に反して、決して自らが自由に扱える所有物ではない。むしろそれは、「いつの間にか区別できないくらい僕に癒着して離れなくなってしまった」もので、数え上げることすら困難を極める、という。

僕の、誇り高いのに劣った性質。

僕の、ずっと嫌がられている不安な願望。

僕の、やる気満々でもないのに気ぜわしい性質。僕は徒手空拳ですぐに全体に跳び込むくせがある。

僕の、反抗的なのに従順な性質。みんなの言うことは正しいと認めてしまうけれど、それはみんなを後で批判するためなんだ。

僕の、つまずきやすいのに楽観的な心根。

僕の、腰は低いのに貪欲な性格。

僕の、人生に何を要求すればいいか分かっている他人たちを見て、そんな分かりやすい夢を半分はバカらしいと思いつつも、妬んでしまう性格。冷たくくしゃくしゃの、黴びたウールみたいに冴えない気分。

僕の、もうひもじい思いをしなくなってからというもの、外からは攻め立てられるし、内部はがらんどろんどろになっているという、ものすごい空虚感。

僕の、傍からも中身が筒抜けの体たらく。前進すればするほど体の各部分がてんでばらばらになっていく。

僕のぶざまな午後。時間は僕とともにゆっくりと家具の間をすべっていくばかり。

僕の、とことん見放された惨状。⁷⁰

このように「僕の宝物」は、第一章の借り物のつぎはぎ細工とはまた違った意味で、所有のあなたにある。なぜなら「どんどん収容所は勢力を伸ばして、僕の左のこめかみあたりから右のこめかみあたりにまで広がっている」⁷¹からだ。レオポルトは60年経ってもグラーグの長い腕に捕らえられたままなのだ。ただし、「区別できないくらいの癒着」という一種の共生状態となっていることに注意が必要だ。小説が力点を置いたのは、モデルのパステイオールと同様に、収容所で「社会化した」⁷²レオポルトが帰郷した後も元の社会に馴染めなかったことだった。彼は生き延びるために、収容所の管理システムを逆なでし

69) ウンベルト・エーコ (川野美也子訳) 『芸術の蒐集』 (東洋書林2011年) 396頁。

70) Herta Müller: *Atemschaukel*, S. 295.

71) Ebd., S. 294.

72) Herta Müller: *Gelber Mais und keine Zeit*, S. 15.

斜に構えることで新しい意味を導き出してきた。収容所システムの根幹にある「すべてが代替可能だ」という全体主義的原理すらもが、「読み換え／誤読」による現実変容の救出的モメントに変えられた。そして解放後も「命を守るために」「強制労働」の「順番を入れ替えた」「労働強制」がレオポルトの「頭の奥深くにまで潜り込む」こととなった。⁷³ 詩人パステイオールが詩的アルゴリズムの強制を前提に、それへ面従腹背によってのみ創作できたように、自由を恐れる本書の主人公レオポルトも世界を別様に体験する感覚の変容が習い性になってしまった。道を歩く人にも、ふとした影にも過去の姿を認め、ついには適応障害をきたしていく。

『息のブランコ』が類書と違うのはまさにこの点にある。収容所からの解放が大団円とはならず、生き残るための方便だった「読み換え／誤読」の破壊的な力は収容所内の秩序ばかりではなく、一般社会の秩序の根底までも揺るがさずにはおかないからだ。

共同作業を引き継いで小説を完成させたヘルタ・ミュラーの功績は、パステイオールの詩的手法を用いながら、詩的技法が発生する歴史の場を再現した点にある。流行のドキュメンタリー小説のように、証言者の重い口を開かせ、物語の定型表現にはめ込んでいたならば、資格なき代弁者の暴力を行使して、死者パステイオールへの大いなる裏切りとなったことだろう。しかし他方で、彼の詩的手法を踏襲しただけでは多くの読者を獲得するのは困難だったに違いない。リスト化や造語などの手法を物語のなかに取り込み、しかも俯瞰的な立場を避けて一人称語りにも徹することでトラウマ経験を歴史記述とフィクションのあいだに位置づけた。この結果、パステイオールという個人が収容所で何を体験したかが記録されたばかりでなく、極限状況下でいかに言葉に縋って現実を読み直し、しかもその作業を解放後も60年にわたって続けるなかで、稀代の詩人が生まれ出ることになったのか、その消息を読者に伝えてくれているのだ。しかもこの小説に接した読者も無傷ではいられない。なぜなら何度も読み直すうちに、現実を別様に経験するレオポルトの一人称視点と共有するようになるからだ。そのとき、読者は過去の災厄の現実を安全地帯から眺めて満足するわけにはいかなくなる。丁寧な取材に基づきながらも、読者の言語感覚まで攪乱するミュラーのラーゲリ小説によって、第二世代のラーゲリ文学は、第一世代の体験した事実の再現にとどまらない新たな段階に到達したといえるだろう。

※本論文は、科研費の助成を受けた研究の成果である。

73) Herta Müller: *Atemschaukel*, S. 295.

Gulag bei Oskar Pastior und Herta Müller. Überlegungen über die Möglichkeit einer Zeugenliteratur aus zweiter Hand

YAMAMOTO Hiroshi

Der ethische Rigorismus, Holocaust- und Gulag-Romane ließen sich nicht aus zweiter Hand schreiben, ist angesichts der gegenwärtigen Umstände nicht mehr haltbar: Da es bald keine lebenden Zeugen mehr gibt, müssen junge Schriftsteller „das Gedächtnis der Zeugen“ „mutig entweihen“ (Semprún). Wer dies aber wie in den neuen Doku-Romanen nach dem konventionellen Erzählmuster machen will, wird sich unweigerlich in bloßen Trivialisierungen erschöpfen. Müllers Roman *Atemschaukel* geht davon aus, dass zu der über eine lange Zeit tabuisierten Lager-Erfahrung kaum ein Zugang zu finden ist. In Zusammenarbeit mit dem deportierten Dichter Pastior kommt es ihr darauf an, seiner persönlichen Erinnerung gerecht zu werden, die durch Brechungen, Sprüngen und Widersprüchen gekennzeichnet ist.

Pastiors Umgang mit der Gulag-Erfahrung war so vorsichtig, dass sie nur sporadisch in einer prägnanten und enigmatischen Form dargestellt wurde. Das liegt auch an seinem Misstrauen gegen das realistische Erzählen, denn die Lagererfahrung hat ihn „immun“ gemacht sowohl „gegen Ursache und Wirkung“ des Kausalitätsdenkens als auch gegen «Cogito ergo sum», das für das moderne Konzept eines einheitlichen Subjekts steht. In seinem Nachlasswerk *Speckturm* werden Baudelaires Gedichte jeweils fünffach transformiert, z.B. durch Anagrammatisierung, durch die französisch-deutsche Transkription, durch die Engführung mit der eigenen Autobiographie und durch die Technik der „poèmes timbrés“. Das autobiographische Gedicht, das aus *Correspondances* hergeleitet wird und auch zwei Liebesgedichte (Heines *Der Asra* und Goethes *West-östlichen Divan*) verarbeitet, zeigt exemplarisch, wie Pastior mit seiner eigenen heiklen Vergangenheit umgeht: Anlässlich eines Worts oder eines Klangs blitzen Vergangenheitsbilder auf und löschen sich dann im nächsten Augenblick wieder aus. Die Angst eines Homosexuellen, der damals in Rumänien straf- und erpressbar war, wird aufs engste mit dem Schicksal des stigmatisierten Liebhabers Heines verbunden, der, wie es im Gedicht heißt, sterben müsse, wenn er liebe. Der Wortfetzen „Spongien“, der aus der lautlichen Übersetzung hergeleitet wird, steht auf der poetologischen Ebene für die Porosität des Gedichts, das gleichsam ein Myzel ausbildet und durch akustische Assoziationen zu den verschiedenen auto- und sprachbiographischen Fetzen Anschlüsse findet. So wird bei Pastior die „Kausalität und Finalität“ in der konventionellen Autobiographie grundsätzlich in Frage gestellt.

Pastiors Verfahren nimmt eine Poetik der Häufung und Aufzählung in Anspruch, die „durch aufzählendes inhomogenes Nebeneinander die Unlogik und Schieflage des Lebens in paradoxen Schritten zu fassen sucht“. Selbst die Liste, die eigentlich für die amtliche Kontrolle eingesetzt wird, dient Pastior als ein ästhetisches Modell, um die vermeintlich realistische Literatur zu überwinden, die sich „der Sprache“ mit „Hierarchien und Nebensätzen“ bedient. Denn in den Listen, in denen alles „parataktisch beigeordnet“ ist, bleibt die Möglichkeit erhalten, „ohne Unter- bzw. Überordnung“ in der Sprache „auszukommen“.

Herta Müller übernimmt in ihrem Roman *Atemschaukel* dieses Stilmittel der Accumulatio und Enumeratio. Wenn die Hauptfigur Leo im ersten Kapitel beim Kofferpacken die ihm gehörenden Dinge aufzählt und erklärt, von wem sie stammen, mag dies zwar auf den ersten Blick an die Inventur Eichs erinnern. Jedoch wird hier das Augenmerk nicht auf die trotz alledem übriggebliebenen Gegenstände, sondern auf die entliehenen oder provisorisch hergestellten Habseligkeiten gerichtet, wie auf den „Grammophonkoffer“. Das Prinzip der Enumeration lässt sich nicht nur in der narrativen Konstruktion des Kapitels, sondern auch in der Satz- und Wortbildung ausmachen. Dominant sind einfache Koppelungen und Parataxen. Ihnen kommt die gleiche Funktion zu wie den Listen, die kategorische Inkommensurabilität zu überwinden. Dieses Verfahren lässt sich zwar auch in Müllers Frühwerk beobachten, kommt aber erst im Roman *Atemschaukel* konsequent zum Einsatz.

Der transgenerationelle Transfer des historischen Traumas kommt nur durch ein defektes Kabel zustande, denn Pastior hat seine IM-Vergangenheit vor Müller geheim gehalten. Letzten Endes hat also der Erblasser dem Erben nicht alles verfügbar gemacht. Wenn Müller einen Doku-Roman verfasst hätte, wäre sie wohl daran gescheitert. Sie hat aber eine andere Strategie gewählt, die darin besteht, eine aus fremden Stoffen zusammengebackene fiktive Figur zum Zeugen anzurufen und auf die Art und Weise zu fokussieren, wie diese mitten im Lager und nach dem Lager sprachlich mit der traumatischen Erfahrung umzugehen versucht. So hat sie alles Rätselhaftes und Enigmatisches, was Pastior erzählte, nicht in die konventionelle Erzählform hineingezwängt, sondern es als unverfügbar dargestellt. Erst dadurch eröffnet sich paradoxerweise eine Möglichkeit, den vermauerten Zugang zur Vergangenheit aufzusprengen.