

希望のための跳躍

イルゼ・アイヒンガー『より大きな希望』における語りの構造

久保結菜

戦後オーストリアの作家イルゼ・アイヒンガーのデビュー長編小説『より大きな希望』(1948)は、一見して特異な語りの構造を有している。アイヒンガーの作品において、物語内の出来事は必ずしも「時系列」に則って、伏線を張りめぐらせそれらを回収するような形で描き出されるのではない。アイヒンガーは順序を逆転させたり、出来事同士の間にあるはずの経緯を欠落させたりして断片化させたままに物語を紡いでいる。出来事は、いわば、変形され、破碎された形で、読者に提示されているのである。こうした「わかりやすさ」から逃れようとするかの如き語りは、ナチ支配下のウィーンで祖母と叔母を強制収容所に送られて失いながらも自身は半ユダヤ人として迫害を生き延びた作家が、過ぎ去った出来事を片のついたものの集積として捉えることに抗いながら語る試みと考えることができるのではないか。

本論文では、アイヒンガーの最初で最後の長編小説『より大きな希望』(1948)の語りの構造が、出来事に対して外部から意味付けを行う伝統的な物語への抵抗となっていることを明らかにしたい。これまでこの長編作品についてはユダヤ人迫害を夢想的に書いているとの批判があり、時系列を逆転させる斬新な手法で47年グループ賞を受賞した短編『鏡の物語』の影に置かれてきた。¹⁾しかし、通常の物語の形式から逸脱しているという点では、この長編作品も『鏡の物語』に決して引けを取らない。以下で論じるように、視点を目まぐるしく転換させて読者を出来事の内部に引き込む語りの構造は、出来事をつねに新たに読み換え、意味付けの固定を拒むことによって少しでも大きな希望を紡ぎ出そうとする本作のコンセプトに対応している。

アイヒンガーのビブリオグラフィーを振り返れば、その作家活動にも単純な発展の図式に抗する傾向が認められる。小さな習作から始めて規模を拡大していくのではなく、最初に一大巨篇を書き上げたのちは、ひたすら贅肉を削ぎ落とすかのように短編や断章など小さな形式へと向かっていったからだ。しかし、出発点は決して否定されたわけではない。時間を反転させ後年の小作品群から透かして見れば、終着点として新たな位置付けも可能になる。とすれば、創作の開始点にして終着点たるこの唯一の長編小説は、「終わりからはじめて終わりへと向かって語る」²⁾というアイヒンガーの創作実践の意味を考える上で大きな手がかりとなる。以下では同書が著者自身の自伝的要素を織り込まれた作品である

1) Vgl. Gisela Lindemann, Ilse Aichinger. Beck'sche Reihe. Autorenbücher 604, München 1988, S. 10.

2) Ilse Aichinger, Das Erzählen in dieser Zeit. In: dies., Der Gefesselte. Frankfurt a. M. 2016, S. 10.

ことを踏まえ、過去の出来事に対するアイヒンガーの態度の鍵となる「想起」についての考察を出発点において分析する。

1.

アイヒンガーの作品に見られる語りの特徴を論じるにあたり、作家自身がどのような意識で語っていたのかを参照する必要がある。本稿では、まず「この時代に物語るということ」(1952)を取り上げる。第一短編集『絞首台の下の演説』(1952)³⁾に序文として収録されたこのエッセーは、「物語」の形式そのものを問い直しており、初期のアイヒンガーの詩論を考える上で重要である。

それによると、多くの人はいまだに「物語」という言葉に穏やかなイメージを持っているが、しかし、こうした穏やかさ、安らぎをもたらすような物語は、アイヒンガーの時代にはなくなってしまったという。⁴⁾物語がもはや安らげるようなものとなり得ないこと背景にはナチ支配下でのユダヤ人迫害や戦争体験に代表される「死に近づいた体験」が想定されるが、アイヒンガーはこうした時代にあってその「生死の体験」を出発点として語ることで、「自分自身や他の人のために人生を新たに見出すことができる」⁵⁾という。それゆえ、物語によって安らぎを得ようとするのではなく、「脅威に直面してなお出来事を語る事が重要なのだ」⁶⁾としている。

しかしながら、アイヒンガーは祖母や叔母を強制収容所で失い、ユダヤ人の母を自身の後見人として庇いながら暮らしたという過酷な体験を、⁷⁾型通りの自伝として語ることはしていない。もちろん、ユダヤ人墓地を扱う「第四の門」(1945)⁸⁾など最初期の短編作品や、人伝に親族の強制収容所での死を知らされる様子を描いた晩年のエッセーなど、⁹⁾書き手自身の「生死の体験」が直截に現れているものはある。しかし、それらの作品においても出来事を順序立てて記録するような語りをとることもなければ、自分史としてそうした体験を描き出すことも避けているように見えるのだ。なかんずく初期のアイヒンガーは、作中で具体的な年号や地名をあげることをせず、出来事同士の連続性を読者に提示することを重視していなかった。情報の秘匿と出来事の断片化が、アイヒンガーの初期作品を「一読して理解しやすいもの」から遠ざけている。

こうした語りの核にあると思われる理念が、「想起」という言葉で以て晩年のエッセーにも現れている。以下は「『消失の日誌』に寄せる前書き」(2001)からの引用である。

3) この短編集には、のちに『縛られた男』が収録され、その際同名に改題された。

4) Ilse Aichinger, Das Erzählen in dieser Zeit. In: dies., Der Gefesselte. (wie Anm. 2), S. 9.

5) Ebd., S. 11.

6) Ebd., S. 9.

7) Vgl. Carine Kleiber, Ilse Aichinger: Leben und Werk, Frankfurt a. M. / New York 1984, S. 15 f.

8) Ilse Aichinger, Das vierte Tor. In: dies., Die größere Hoffnung. Frankfurt a. M. 2016, S. 272-275.

9) Ilse Aichinger, Das Ende des Wohnens. In: dies., Unglaubliche Reisen. Frankfurt a. M. 2007, S. 85.

幸運の時系列などない。時系列が幸運に相応しくないのは、想起に相応しくないのと同じくらい。想起は裂かれたり、中断したり、戻ってこなかったりすることができてしまう。¹⁰⁾

順序立てて並べようとする、想起はあっけなく碎けてしまう。¹¹⁾

これらの記述からわかるのは、アイヒンガーが一貫性を持って出来事同士を結びつける「時系列」と、それぞれの出来事が一瞬閃くが留まることをしない、すなわち時間の流れの中に位置付けることのできない「想起」とを対置し、「時系列」に則った語りに批判的な立場をとっていることである。そしてフェスラーによれば、この「想起」においては、「客観的な現実への接近ではなく、ある状況の意味の可能性を慎重に探ること」¹²⁾が問題になるのだという。

しかし他方で、こうした情報の秘匿や断片化によるストーリーの「わかりにくさ」や「回りくどさ」は、「読者の理解の拒絶」として捉えるには不徹底なものだ。アイヒンガーの作品の外に確かに存在している歴史年表に照らせば、いつ、どこで、どうして起こった出来事なのかがわかってしまう。¹³⁾ そうすれば、テキスト内の個別の出来事との時間的關係も推測が可能である。ところが、こうして歴史的な位置付けを確認してみたところで、アイヒンガーの作品を明快に読めるようにはならない。アイヒンガーの作品においてはテキスト外の歴史に関連付けるヒントが散りばめられていながらも、「それらの多くは意味をなす文脈、理路に従って関連付けられることなく、すなわち〈物語〉が形成されないままに放置されている」¹⁴⁾ということが初見基による先行研究で指摘されている。戦後の「想起文化」の文脈において、負の歴史を見つめ直すという倫理的要請の渦巻く中で、個別の経験の共有しがたさを背景にした「物語性の欠如」こそがアイヒンガーの作品を特徴付けており、物語化を避けることで物語の不可能性を体現しているというのだ。この背景としては、アイヒンガーにとって過去の出来事が現在の位置から「整然とした〈物語〉に落ち着くにはあまりにも強烈すぎる」ことが推察されている。¹⁵⁾ そして、それでもなおアイヒンガーが語ることの意義を、初見は「自分自身の〈記憶像〉との係わりを繰り返

10) Ilse Aichinger, Vorbemerkung zum »Journal des Verschwindens«. In: dies., Film und Verhängnis: Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt a. M. 2001, S. 69.

11) Ilse Aichinger, Bill Brandt visits the Brontë country. In: dies., Film und Verhängnis: Blitzlichter auf ein Leben. Frankfurt a. M. 2001, S. 103.

12) Simone Fässler, Erinnerung auf dem Sprung. »Film und Verhängnis« und »Unglaubliche Reisen« —Ilse Aichingers Spätwerk. In: Text + Kritik. Heft 175. Ilse Aichinger. München 2007, S. 93 f.

13) 小林和貴子:「訳者あとがき」。イルゼ・アイヒンガー、小林和貴子訳『より大きな希望』(東宣出版、2016年) 386-390頁。

14) 初見基「想起の規範的な力に抗して ——戦後文学の中のイルゼ・アイヒンガー——」『日本独文学会研究叢書060号 災厄の想起と言語化 イルゼ・アイヒンガーと戦後文学のカノン』(日本独文学会、2009年) 14-15頁。

15) 同上、16-18頁。

し問い返」すことにあると捉えている。¹⁶⁾

では、その「物語性の欠如」は読み手にとってどのような意義を持ちうるのだろうか。もちろん、「物語性の欠如、物語の不可能性」が語りに現れているとはいえ、アイヒンガーの作品にストーリーがないとは言い切れないだろう。おそらく、これは単純なストーリーに落とし込むことを迂回しつつ語ることを意味しているのではないだろうか。そうすることで、物語が全体としてメッセージを形成することを目的として出来事を紡ぐのを避けているのだと思われる。本稿では、この「物語性の欠如」を、「ストーリーがないこと」ではなく、「ストーリーによって読者に供される一意のメッセージ（作者の伝えたいことがあるという前提に立つこと）を欠いていること」として捉える。

戦時下の「生死の体験」以前のような安らぎを与える「物語」が不可能となってもなお語るために、アイヒンガーが掲げたのは、「終わりからはじめて終わりへと向かって」語ることであった。一見矛盾しているように見えるが、これは物語の語りの構造や、物語内部の出来事の「始まりと終わり」が重ね合わされることで、直線のかつ単線的な出来事の流れに対抗する一種の円環構造を意識させることと理解すればよい。円環構造を持つ物語においては、出来事同士の位置付けが自ずと相対化される。時系列に沿って順序立てて語ることの前提には、作者の描きたいストーリーとその「正しい解釈」があるだろう。しかし、誰とも共有しがたいような経験を経て、読み手に正解を用意し、安らぎを与えるような物語はアイヒンガーの時代には不可能になってしまった。従来の「物語」形式から逸脱したアイヒンガーの語りにおいて、時系列の相対化や地理的な情報の仄めかし、そして断片化された出来事の提示というのは、解釈可能性の増殖を仕掛け、読者の解釈を不安定にさせるものとして機能する。こうした語りの中では、出来事に対する意味付けは読者の側に委ねられることになる。自身の経験が共有しがたいものであるからこそ、それに際しての意味付けを共有しようというのではなく、読むごとに読者自ら意味付けることを促すものとして、アイヒンガーの語りを捉えることができるのではないか。

2.

『より大きな希望』の分析に入る前に、アイヒンガーにおける「終わりからはじめて終わりへと向かって語ること」の実践例として、短編小説『鏡の物語』を取り上げることにしたい。『鏡の物語』は、1952年に47年グループの会合で発表された短編小説である。この作品では、ある少女が成長してある男性と出会い妊娠したのち、怪しげな老婆による非合法的な中絶手術に失敗して命を落とし、埋葬されるのだが、物語は主人公の死後から始まり、誕生の瞬間にまで遡るようにして展開していく。まさしく「死」から物語が始まり、人生を遡って誕生の瞬間にまで到達し、そこで物語が「終わる」ことで、時間の円環構造が描き出されている作品である。また、作中では具体的な日付、地名は言及されてお

16) 同上、18頁。

らず、語り手が二人称を用い、全て現在時制で語っていることにも注目すべきである。この作品の「新しい」語り的手法が評価され、アイヒンガーはこの年の47年グループのグループ賞を獲得する。

これまでの研究で焦点になっているのは、時間の「逆転」をどう説明付けるかという点である。主人公が人生を遡り、巻き戻っていくことで、まだ全てが可能性の状態にとどめられている「始まり」への回帰が「希望」となるという解釈がされてきた他、¹⁷⁾ この作品における時間の流れの逆転が、流れに沿って理解される言語そのものに逆らうものであるという指摘もある。¹⁸⁾ しかし、言葉という枠組みの中で逆再生を行うにあたり、意味を解体しない程度に言葉を使っていくと完全な逆再生にはなり得ない。確かに、『鏡の物語』は逆再生の物語として読まれうる作品であるが、その根拠は出来事の描写それ自体ではなく、出来事の配列が通常と逆になっているという点にある。つまり、出来事の並びが読み手の経験しうる世界と反対になっていることによって時間が逆さに流れているらしいという判断が可能となっているにすぎない。テキストの次元で見れば通常の時間進行の中での動作を表現するのと同じ言葉が使われており、時間の進行方向に逸脱が見られることは、例えば「逆再生されている」とか「巻き戻っている」などの言葉を用いて明示されているわけではない。そのため、結局はこの物語も言語の枠組みに従うものではないかという疑問が残る。また、カリーネ・クライバーは、この物語で描かれているのは主人公が死に際にみる走馬灯であると解釈している。曰く、本作の物語内の時間は、(1) 医師と看護師らが語る主人公の死に際 (= 三人称で語られる物語内の現在)、(2) 埋葬のシーンにより示される未来、(3) 墓場から誕生の瞬間にまで遡る主人公の回想の、三つに分類することができる。¹⁹⁾ クライバーは、物語内の出来事を貫く時間軸を三つに分けることで、相矛盾するかに思われる出来事が並立される物語に整合性を持たせた解釈を行っているのだ。この解釈に従えば、主人公の意識においてのみ時が巻き戻っているということになるため、現実には時間は逆行していないといえる。

アイヒンガー自身は、この作品が収められた短編集の序文で「これらの物語の中に一人の少女が登場するが、その子は死のうちに自身の人生を鏡に写したようにして再び体験することになり、「終いには死の瞬間において世界に生まれ出る」²⁰⁾ と書き残している。『鏡の物語』が少女の人生の追体験ということを踏まえれば、この作品における逆転した時間の流れが「走馬灯」であるという解釈にも納得がいく。しかし、「死の瞬間において生まれる」という箇所注目するならば、『鏡の物語』という作品において、アイヒンガーが「この時代に物語るということ」で言っていた「終わりから出発し、終わりに向

17) Ernst Oldemeyer: Zeitlichkeit und Glück. Gedanken zu Texten von Ilse Aichinger. In: Götz Grossklaus (Hrsg.): Geistesgeschichtliche Perspektiven. Bonn 1969, S. 281-307, zit. n.: Carine Kleiber, Ilse Aichinger: Leben und Werk. Frankfurt a. M. / New York 1984, S. 55.

18) Ueli Jaussi, Zeitkritik als Zeit-Kritik zu Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«. In: Ilse Aichinger: Leben und Werk. Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Herausgegeben von Samuel Moser. Frankfurt a. M. 1995, S. 191.

19) Carine Kleiber, Ilse Aichinger: Leben und Werk (wie Anm. 17), S. 55f.

20) Ilse Aichinger, Das Erzählen in dieser Zeit. In: dies., Der Gefesselte. (wie Anm. 2), S. 10.

かって語り始めること」が文字通りの意味で実践されていると考えられる。まさしく「死」という人生の終わりから物語が「始まり」、人生を遡って誕生の瞬間にまで到達し、そこで物語が「終わる」。加えて、物語の始まりたる「死」の原因となるのが「墮胎」であるということに注目すると、作品を規定する構造においても、乳児に還った自分の生がそこで終わりを迎えることにより、始まりの状態が終わりとは重なり合っていると見える。この物語は構造の面でも内容の面でも「終わり」と「始まり」が一つになってしまうため、「墮胎」という契機が物語に「時間の円環構造」を反映させていると考えられる。

そして、物語の結末部分の『『終わりだ』、とあなたの背後で彼らは言う、『彼女は、死んだ!』』²¹⁾ という表現についてだが、これは乳児の状態にまで戻った主人公の誕生の瞬間に語り手とは別の「彼ら」により発せられる言葉である。この「彼ら」の声は作中、人生の流れを遡っていくかに見える主人公に並走して時折姿を表すのだが、その発言内容からは彼らが主人公の臨終の様子を語っていることが窺われる。²²⁾ ここで「彼ら」の声が物語内で主人公を迎えると思われる臨終の様子を指して死んだと言っているとするれば、クライバーのいう走馬灯としての解釈を根拠付ける記述とも受け取れるが、主人公の誕生の瞬間に聞こえてくる言葉でもあるために、乳児の状態を「おしまいである」と言っていると解する余地も残されている。果たして、この作品が主人公の走馬灯を描いた作品であるのか、それとも、文字通り「死の瞬間において世界に生まれ出る」のかは、テキスト内の情報からは決定できず、不確定箇所として宙吊りにされている。

しかし語り手とは異なるこれらの声があることにより、『鏡の物語』は複数の語りの流れを組み込まれたテキストになっているのだ。語りの流れが複線化されることによって、ひとつの視点を絶対的なものとするのを回避している。物語を走馬灯として解釈する可能性も、非現実的な生の巻き戻しとして捉える余地も残したままに語られるのである。

さらに「死から始まる物語」であるとはいえ、「死の瞬間」そのものが物語の開始点にはなっていないことにも注目したい。埋葬という「死者を弔う」場面が含まれていることには、人は自らの死を体験できないために、体験する主体として他者を必要としていることを示唆する機能か、あるいは、死を超えて語ることの可能性を示す機能も想定されうる。自分の死を語ることはできないことから、遺されたものための物語としてこの作品を見ることの可能性も浮かび上がってくるだろう。

このように、『この時代に物語るということ』や『『消失の日記』への序文』における記述をもとに、出来事をいかにして描くかという点に目を向ければ、『鏡の物語』の不条理さを特徴付けているのが時間の逆転ばかりではないことがわかる。心地良いが危ういわかりやすさに物語を委ね、読者に絶対的なひとつの解釈を与えることをアイヒンガーは拒んでいる。彼女は、「終わり」と「始まり」を重ね合わせ、多声性を取り込むことで、出来事への解釈を相対化し、意味を固定させずに語ってみせたのだ。

21) Ilse Aichinger, Spiegelgeschichte. In: dies., Der Gefesselte. Frankfurt a. M. 2016, S. 74.

22) Ebd., S. 66, 69, 71, 74.

3.

1948年に出版されたアイヒンガーの長編小説『より大きな希望』は、ユダヤ人を母にもつアイヒンガー自身のナチ支配下ウィーンでの体験、いわば著者の自伝的要素が散りばめられた作品である。エレンという少女の視点から、彼女が戦時下で経験する出来事が描かれているが、彼女は迫害を受けながらも、希望を求めることをやめない。作中ではユダヤ人であることを示す「黄色い星」をあえて身につける場面、子供たちにより演じられる降誕劇、友人たちの連行、祖母の死などが描かれるのだが、ことあるごとに「橋」と「跳躍」というモチーフが登場し、最終章でエレンは戦火の中で橋の残骸目掛けて跳躍し、榴弾によって命を落とす。史実が組み込まれていながらも具体的な西暦が書かれていないこともこの作品に特徴的である。ゲレスハイムの先行研究では、「アダムとエヴァとリンゴ」、²³⁾ 降誕劇や終油の秘蹟などのキリスト教的モチーフの反復が目されるとともに、死を迎えるエレンの様子を十字架の道行と人類に対するイエスの犠牲死に擬える終章を根拠に、「キリスト教的救済史」が描かれていると解釈されている。²⁴⁾ この解釈に則れば、この作品を通して描かれる希望は、目的論的な救済史観に則った「エレンの犠牲死」による「救い」となる。確かに、この作品は『鏡の物語』ほどわかりやすく通常の「物語形式」に逆らう語りをとってはいないかに見える。しかし、「想起」に類する「意味付けの固定を逃れんとする語り」は、この小説をもまた深く特徴付けているのだ。以下では、意味付けの変更による希望の獲得可能性と、語りの構造を関係付けることを試みる。

『より大きな希望』において「意味付けの変更」による希望の獲得が顕著に現れているのが、第5章「怖れへの怖れ」である。この章でエレンはユダヤ人の友人ゲオルクの誕生日ケーキを買いに行く。半ユダヤ人のエレンはダビデの星を身につける必要がなかったために、ケーキを買うことができたはずだった。しかし彼女は、この章のはじめで祖母が制止するのも聞かずにコートに星を縫いつける。エレンにとって、星はゲオルクをはじめとする子供たちと同じ仲間になるということの意味していたのだ。しかしそれは、ケーキ屋に居合わせた大人たちにとって「ユダヤ人であることの証明」でしかない。エレンはケーキを買うことができずに、初めて迫害を受けることの恐怖を知ることになる (vgl. 100-104)。

そしてこの章の終わりでは、ポーランドに行くことが決まった少女アンナに子供たちが星の意味を尋ねている。

「僕たちは知りたいんだ、星が何を意味しているのかを！」クルトが叫んだ。

23) Vgl. Ilse Aichinger, *Die größere Hoffnung*. Frankfurt a. M. 2016, S. 215. 以下、本書から引用する際には本文中にページ数のみを記す。引用の日本語訳は筆者による。翻訳に際して小林和貴子訳『より大きな希望』（東宣出版、2016年）を参照した。

24) Helga-Maleen Gerresheim, *Ilse Aichinger*. In: *Deutsche Dichter der Gegenwart*. Hrsg. v. Benno von Wiese. Berlin 1973, S. 486.

「僕たちに何が起こるの」

「暗くなると」アンナは口を開いた。「暗くなると、何が起こる？」

「不安になる」

「なら、どうする」

「身を守るよ」

「盲滅法に拳を振り回すんじゃない」アンナは言った。「それは何にもならないことに気がつく。ますます暗くなる。今度はどうする」

「光を探す」エレンは大声で言った。

「一つの星をね」アンナは答えた。「秘密警察の周りは、暗いの」(121)

ここでアンナは、暗くなるとあかりを求めて星を探すことになることから、星を身につけたユダヤ人を探し回っている秘密警察の周りは暗いのだと言って自分たちが追われることを説明付けている。このやりとりを経て、子供たちは、秘密警察は星をなくしてしまい、自分たちが身につけているのはその星と同じもの、東方の三賢者を導いた星そのものであるという結論に達する。ここでもまた、自分たちの置かれた状況から、星に与えられた意味を反転させることで「希望」を自分たちの側に確保しようという試みがなされているのである。経験を自分自身で意味付けることで希望が生まれる。意味付けの根底にこそ宗教的要素を取り込んではいるものの、外から希望がもたらされるのを待つのではないという点では、キリスト教的救済と区別されうる「希望」である。しかし本書を含めたアイヒンガーの作品の特徴は、こうして獲得された希望が常に外部の意味付けとの摩擦によって潰えてしまうように描かれている点にある。このことの意味を、さらに語りの構造を分析しながら考えてみたい。

4.

物語の書き出しに着目することにしよう。『より大きな希望』のテキストは、主人公のエレンが夜中にアメリカ領事館に忍び込み、移住する母とともに出国出来るようビザを手に入れようとする場面からはじまる。

喜望峰の周りでは海が暗くなった。定期航路がもう一度パッと明るくなり、そして消えた。航空路は傲岸さが落ち目になるように沈んだ。不安げに鳥々が身を寄せ合い、海はあらゆる経度と緯度とを越えて流れた。海は世界の知恵を嘲笑い、たっぷりした絹の如く明るい陸地に寄せ、アフリカの南端を暗がりの中の予感のように残すのみだった。海は海岸線から抛り所を奪い取って、海岸線の乱れを和らげた。

暗がり地が地上陸し、ゆっくりと北に向かって動き出した。大きな隊列のように、暗がりは砂漠を北上する、幅を広げて、留まることを知らずに。エレンは水

兵帽を顔の前から退けて、額をあげた。頓に彼女は地中海に手を置いた。熱い、小さな手を。けれどもどうにもならなかった。暗がりにはヨーロッパの港にまで流れこんでしまっていた。

重たい影が白い窓枠越しに降りてきた。中庭では噴水が音を立てていた。どこかで笑いが引いていった。ハエが一匹、ドーバーからカレーに向かってはっていった。

エレンは凍えた。彼女は壁から地図を引き剥がして床の上に広げた。そして彼女は自分の乗車券を折り曲げて、真ん中に幅広の帆のついた一艘の白い紙の船を作った。(9)

ここで描かれているのが実際の船旅ではないことは、エレンが壁から地図を引き剥がして床に広げたというところでようやく明らかになる。それまでの描写は、読者に「壁にはられた地図を見るエレンの視界」を共有するものである。換言すれば、読者は彼女の意識を通して物語内の出来事を知ることになる。

また、この場面に続く描写も、物語がエレンの知覚を通して媒介されることを裏付けるものであろう。エレンが船を折っているという外部からの描写のあとには、「船はハンブルクを出港した」(9)という文が続く。これにより、再びエレンの見る世界が読者に共有され始める。そして、手製の紙の船を手に地図を眺めていたはずのエレンはいつの間にか眠りに落ちている。このとき彼女の見ている夢の中では、子供たちの乗る船にサメが並走し、サメが子供たちを「サメにできるやり方で慰める」(10)様子が描かれる。サメの登場により、出来事は現実離れた様相を帯びるが、読者に対してこの場面が夢の内容を描いているということは、「エレンは眠りの中で叫んだ」(11)というところでようやく明らかになる。リンデマンによる研究では、夢と現実が溶け合う様にして書かれていることに関して、物語に詩的な効果を持たせつつ相いれないものの宥和を示していると解釈されている。²⁵⁾しかし、作中で現実が中断して夢が始まる箇所が曖昧なのに対し、夢が終わり現実に引き戻される箇所がはっきりと描かれていることは、人間が夢の終わりこそ認識できても、夢を見ている間はそれが夢だとわからないという事象に合致している。この夢の描写の始まりの曖昧さと終わりの唐突さは、エレンの意識がそのまま読者に提示されているためと考えられるだろう。

これを踏まえると、第1章冒頭では地図と現実と夢という3つの次元が交錯しており、地図のクローズアップからエレンの様子、そしてエレンの夢へと物語の焦点が変動することで、読者のたつ地盤が3段階にわたり揺るがされることになる。この語りの焦点の流動性(出来事に対する視点の不安定さ)が、読者を出来事の内部へとより一層深く巻き込んでいく効果を生む。そして語られる出来事に対する焦点の位置を動かしていくことによって、出来事を外部から見つめさせるのではなく、「出来事の内部」へと読者を引き込んで

25) Gisela Lindemann, Ilse Aichinger (wie Anm. 1), S. 37.

いく語りになっていると言える。読む者は俯瞰的な位置に立てず、その都度生起するものとして物語内の出来事に巻き込まれていくのだ。

この語りは、時間的な位置付けを崩し、第三者の視点から出来事を連ねる「歴史記述」や、ある時点から振り返って自分史を描き出す「自伝的な語り」を拒否している。

5.

こうした語りの構造を踏まえるならば、宗教的な救済史としての読みが重視する第6章の生誕劇以上に、注目しなければならないのは、第7章「祖母の死」、特にそこでエレンの行うメールヒェンの再話である。この章は「闇」から指令を受けた「夜」が追跡者として市街を駆け回り、「迫害」と出会うところから始まる。その晩、秘密警察への恐れから服毒自殺を図ろうとする祖母の気を引くために、エレンは幼い頃のように祖母に御伽噺をさせようとしていた。ところが、不安のあまり祖母は何も語ることができず、代わりにエレン自らが「赤ずきん」のメールヒェンを語ることになる。しかしエレンの努力にもかかわらず、祖母は外から聞こえてくる足音から秘密警察の手が迫っていることを確信し、「秘密警察を出し抜いた」と信じて死んでしまう (vgl. 156-183)。しかし、章末ではこの晩に外を彷徨っていたのは秘密警察ではなく、脱走兵だったことが仄めかされていることから (vgl. 183)、実際には祖母は秘密警察らを出し抜くことなどできていなかったことが推察される。

夜と迫害へのフォーカスからエレンと祖母のやりとり、エレンの夢、そして脱走兵といった目まぐるしい語りの焦点の転換と、希望の獲得とその失敗、そして希望を追い求める者の死が描かれているという点において、この第7章は作品全体の縮図になっていると言ってよいだろう。まず、エレンが祖母に「お話」を懇願する場面の描写から分析していく。

「何かお話、おばあちゃん！」

けれども新しいお話なんてあるのだろうか？ あらゆるお話が昔の、太古のものであって、ただ抱きしめ合う人間のあげる歓声が、お話を繰り返し作り出すのではないか、世界のいぶきが？ エレンはお話をせがむ一方で、彼女の祖母に、黒く危険な夜の最中で生きる意思を求めたのだった。(170)

ここでは全て言い尽くされていてもなお「新しいお話」を語る事が可能であるかという問いが立てられている。全てが古いものになってしまった(=過去)ならば、意味付けを変えてその都度新しく話を作ってやるよりほかない。この過程は、希望の獲得に通じている。また、エレンの発した言葉に続く語りは、そのほかの地の文とは異なり現在時制が使われている。これをエレンの思考との同時性と捉えて、エレンの思考がそのままに提示されている箇所であると解することもできる。一方で、この章でエレンと祖母のやりとり

に並走して「夜」が市街を巡り、エレンと祖母の様子を見ているという描写があることから、「夜」の目線で語られた箇所として捉えることも可能である。すでに見たように、物語ることの可能性をめぐる詩論的な問いに二重の声を響かせるアイヒンガーのこうした手法は、『鏡の物語』においても用いられることになる。

こうしてエレン／夜により「お話」が可能であるか否か、審理の場に立たされることになる。しかし、エレン／夜が問うこの「新しいお話」の可能性に対して祖母は恐怖と不安のあまりに何も答えることができない。

かつてエレンに語ったメールヒェンは全て「作り話」だったと明らかにし (vgl. 165)、エレンの期待に応えられない祖母は眠ってしまう。そこでエレンの口から紡ぎ出されるのは、彼女を取り巻く出来事を織り交ぜるようにして変形された「赤ずきん」である。

「むかしむかし、一人のお母さんがいました」とエレンは切り出し、物思わしげに額をあげた。「アメリカにいました。そこで彼女は、あるクラブでウェイトレスとして働いていました。このお母さんには立派なあこがれがありました。そしてそのあこがれは火の色をしていました。」(中略)「そこで赤ずきんは言いました。でもおばあちゃん、どうしてそんなに大きな耳をしているの。—お前の声がよく聞こえるように。—でも、おばあちゃん、どうしてそんなに大きな歯をしているの。—お前をよく噛めるようにさ。—でもおばあちゃん、どうしてそんなに唇が分厚いの?—それを上手に飲み込むためだよ。—毒? 毒のことを知っているの、おばあちゃん?」(173-174)

祖母の代わりにエレンが語るメールヒェン「赤ずきん (Rotkäppchen)」には、意味的な近縁性のみならず音声の類似性に従って、第一章の冒頭、アメリカに旅立つ母について行こうとするエレンの様子を描く場面で登場した「岬 (Kap) - 帽子 (Mütze)」というモチーフが読み込まれている。このメールヒェンが「アメリカにいる一人の母親」の物語であることの背景には、水兵帽をかぶり、岬を回って母と共に海を渡っていくという叶わなかったエレンの願望があると推察される。ここでのエレンはこれまでの経験に対して自ら新たに意味付けを行い、「お話」を作り上げているのだ。しかしその目的は、「祖母の服毒の阻止」のため、いわば出来事を変えるためである。これまで、アイヒンガーの作品の中で見られる希望の獲得の契機は、「語ることで出来事に対する意味付けを変更すること」であって、「出来事それ自体を変えること」ではなかった。「語ること」は意味付けの変更のための行為であるから、エレンは「出来事を変える」には不適切な方法をとってしまったことになる。それゆえに、ここでのエレンの試みは失敗に終わることが予め決定されているのだ。このメールヒェンは、語りに現実が侵食してきたところで途切れてしまう。最後の問いは、メールヒェンの中の「おばあちゃん」に対してものだったはずが、そのうちには現実に祖母が毒薬を欲していたことが反映されており、語りの中と外の両面に向けた二重の問いになっている。この語りの中に、「唇」という単語をきっかけにして、祖母が

服毒しようとしている「現実」が紛れ込んでくる。こうして希望に反する「現実」が流入してくることで、メールヒェンもメールヒェンを介して得ようとした希望も破局を迎える。

また、エレンの希望は祖母の死を阻止することだったが、祖母は連行される前に死に、追跡者たちを出し抜くことを望んでいる。そのため、祖母にとって服毒は希望の獲得のための行為にほかならない。エレンの祖母のように、現実異なる意味付けを行うことで逆説的な希望を得ようとする試みは作品全体に通じている。しかし、この晩に秘密警察はやってこなかったために、結局は祖母の希望も頓挫させられているのである。この作品において次々と立ち現れる逆説的な希望は、現実や他の希望との間ですり潰されてしまう。抑圧された状態において希望とは、出来事の意味付けを変えることでのみ手に入れられるものであるが、その新たな意味付けですら、制度化されて仕舞えば歴史に回収されかねないためである。出来事に対する外からの意味付けを拒むのと同様に、自らが希望の獲得のために行う読み替えによって出来事の持つ意味が一意に固定されることをも拒む。そのため水平線の如く「希望の成就」は常に遠ざかっていくことになる。その度に「より大きな希望」を目指して、見出されたそばから希望が棄却されていくのみである。希望は「想起」と同様に保持することはできないものであり、所有するものとしてではなく希望の希求という行為としてのみ可能なのだ。

6.

これまで述べてきたような物語の多声性と意味の固定の拒絶は、『鏡の物語』においても確認できるし、夢から現実への引き戻しや解釈の揺らぎにいたってはアイヒンガーに限らず幻想文学一般に認められる特徴かもしれない。しかし、枠組みを変更させて固定的な意味を絶えず流動化させるという語りの戦略が「希望の獲得」に関係付けられていることは『より大きな希望』の特筆すべき点ではないだろうか。歴史的時間から逃れんとする本書の語りは、まるで橋の残骸に身を投げるエレンの最後のように、異なる時間の体系、或いは体系化されない時間へと向かって「跳躍」するのだと考えていいだろう。しかしそれはあくまで「跳躍」であって、元の地平がなければそもそも不可能な行為である上に、重力を振りきった「飛翔」ではない以上、その行為の結果としては元の地平に落下せざるを得ない。その限りで、本書の語りは決して旧来の地平から解き放たれた希望を成就するには至らないのだ。

それにもかかわらず、物語の最終局面でエレンが「皆いつかは跳躍せねばならない」(268)と確信し、これまでの自分の歩みが跳躍のための助走であったことを悟るように、『より大きな希望』という作品そのものも、跳ぶこと、すなわち希望を求めることをやめることは許されないのである。元の大地に戻ることが明らかであっても跳ぶことを欲し続けることを余儀なくされ、二極の間で揺れ動き、どちらかにとどまることが許されない。この希望と現実との間の力学こそが本書の語りを特徴付けている。

Der Sprung nach der Hoffnung. Die Erzählstruktur von Ilse Aichingers „Die größere Hoffnung“

KUBO Yuna

Meine Arbeit stellt sich die Aufgabe, die Erzählstruktur von Ilse Aichingers einzigem Roman „Die größere Hoffnung“ (1948) als Einspruch und Widerstand gegen eine eindeutige Sinngebung zu analysieren. Bisher wurde Aichingers Roman vor allem dafür kritisiert, dass er aus naiver Sicht die Judenverfolgung thematisiert. Auch wurde ihm nachgesagt, dass er hinter die preisgekrönte „Spiegelgeschichte“ zurückfalle. Eine detaillierte Textanalyse zeigt jedoch, dass auch hier die Erzählstruktur sich dem Schema des linearen Zeitflusses verweigert und den Leser gewissermaßen in das jeweilige erzählte Ereignis hineinversetzt; auch die Erzählsituationen wechseln ständig (von auktorial zu personal). Damit unterläuft der Text die Lesererwartung, die Ereignisse in das linear-zeitliche Narrativ einzugliedern. Diese Erzählstruktur ermöglicht es, den Roman als die Geschichte einer erworbenen Hoffnung zu lesen und seine Ereignisse, dargestellt in zehn chronologisch angeordneten Bildern, nach wiederholter Lektüre immer wieder neu zu deuten. Die narrative Struktur des Romans entspricht damit seinem Konzept, durch die Veränderung der Bedeutung und die Ablehnung einer eindeutigen Sinnzuweisung neue Hoffnung zu schaffen.

Im Essay „Das Erzählen in dieser Zeit“ plädiert Aichinger dafür, „vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen“. Dieser Satz wird plausibel, wenn man sich einen Zeitkreis vorstellt, der der linearen Zeitachse insofern entgegensteht, als er die Erzählstruktur der Geschichte und den Anfang und das Ende der Ereignisse überlagert. In der Kreisstruktur werden die Positionen von Ereignissen relativiert, so dass kein (im buchstäblichen Sinne) chronologischer Zusammenhang hergestellt werden kann und die Ereignisse nicht mehr als Kausalursachen bzw. Resultate bestimmt werden können. In einer so strukturierten Erzählung ist die Bedeutung des Ereignisses nicht mehr festgelegt, sondern hängt von der jeweiligen Perspektive ab. Daher können die Ereignisse auf unterschiedliche Weise gedeutet und vom als ‚normal‘ betrachteten, linearen Zeitschema und Kausalzusammenhang befreit werden.

Der Widerstand gegen vorherrschende Sinngebungs- und Deutungsmuster lässt sich mit der Biographie der Autorin in Verbindung setzen. Aichinger überlebte als Halbjüdin in Wien die Naziherrschaft, während ihre Großmutter und ihre Tante im Konzentrationslager ums Leben kamen. Diese fürchterlichen Ereignisse blieben in Aichingers literarischem Werk nicht ohne Wirkung. Aber nicht nur auf der Darstellungsebene fand das historische

Geschehen seinen Niederschlag, sondern in besonderem Maße auch in der Erzählstruktur und auf der Ebene der Textbedeutung.

In den ausgewählten Prosatexten Aichingers werden die Ereignisse nicht immer chronologisch und ohne Vorausdeutung dargestellt. Die Geschichte wird ohne die Umstände, die zwischen den Ereignissen in den Geschichten bestehen sollen, bruchstückhaft erzählt. Dieses gegen die Verständlichkeit gehende Erzählen zielt nicht darauf ab, den Lesern die Lektüre zu erschweren, sondern ist jenem Versuch geschuldet, „vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen“.

Die Unterwanderung der linearen Zeitvorstellung ist in vielen Werken Aichingers erkennbar, am offensichtlichsten in der „Spiegelgeschichte“, wo die Umkehrung der Zeit zu einer Erzählkunst wird. Aber auch andere Prosatexte wie der Roman „Die größere Hoffnung“ lassen sich vor dem Hintergrund dieser a-chronologischen Poetik lesen und interpretieren, auch wenn sie im Vergleich zur „Spiegelgeschichte“ lediglich als eine Vorform dieser Poetik erscheinen mögen. Wenn man jedoch die Argumente in „Das Erzählen in dieser Zeit“ und in „Vorbemerkung zum Journal des Verschwindens“ berücksichtigt, dann ließe sich Aichingers Poetik um weitere wichtige Aspekte erweitern und als umfassende Kritik an vorgegebenen Deutungsmustern verstehen. Die Absurdität in der „Spiegelgeschichte“ beruht nicht allein auf der Umkehrung der Zeit, sondern gleichermaßen auf einer Mehrstimmigkeit des Erzählens. Durch die Vereinigung des Anfangs und des Endes vergrößert Aichinger die Zahl möglicher Interpretationen. Ähnliche Strategien lassen sich in „Die größere Hoffnung“ beobachten, beispielsweise die Ununterscheidbarkeit von Traum und Realität, die Vielschichtigkeit der erzählten Dimensionen am Anfang des Romans und die monologische Schilderung im siebenten Kapitel, bei der nicht genau festzustellen ist, ob sie von der Hauptfigur Ellen oder von der in diesem Kapitel personifizierten „Nacht“ stammt. Mittels dieser komplexen Erzählkunst wird es für den Leser möglich, neues Potential für eine Sinndeutung zu gewinnen und in einer verzweifelten Lage neue ‚Hoffnung‘ zu erlangen. Doch auch diese Hoffnung ist, wie vor allem in Aichingers Roman deutlich wird, nicht festgelegt. Ebenso wie die Erinnerung nicht für immer festgehalten werden kann, besteht die Hoffnung nur als ein Akt des Verlangens, was letztlich den Titel des Romans „Die größere Hoffnung“ erklärt.