

「カグランの王女の秘密」と「猶予期間」の間で
—マルシュヘーフェとマルヒの間に、I. バッハマンと P. ツェラン

芳賀 和敏

(平成 8 年 4 月 30 日受理)

Zwischen „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran“
und „Die gestundete Zeit“
—zwischen Marschhöfe und March, I. Bachmann und P. Celan

Kazutoshi HAGA

Abstrakt

»Die gestundete Zeit« ein lyrisches Gedicht Ingeborg Bachmanns, das das Titelgedicht des Gedichtbandes sei, wird hier mit „Anmerkungen“ versehen.

Es handelt sich um eine Art von Resignation; sie resignierte vor dem Schicksal!? Sie sagte einmal im Jahre 1965: sie habe darum auch viele Jahre keine Gedichte mehr geschrieben, weil sie eben nicht Gedichte schreiben könne, oder sie könnte es zwar, möge aber nicht, wenn da nichts sei außer verfügbaren selbst entwickelten Techniken und eben der Luft. Es liege eben nichts in der Luft.

Nichts in der Luft, worin Reales, ein „Biographisches“ einströmt. Es tritt ein, das zweifach reflektierte Verhältnis zwischen beiden Dichtern, nämlich zwischen I. Bachmann und P. Celan, das persönliche und das lyrische Verhältnis. „Daß zwischen ihnen eine Liebesbeziehung entstand, ist kein Geheimnis.“ Das Gedicht »Die gestundete Zeit« reflektiert das Liebesverhältnis und dahinter eine geschichtliche Konstellation, oder zusammen ein Schicksal.

Gedichte Celans neigt sich zum Schweigen, dann steht immer bei Bachmann eine Kontinuität, von dem lyrischen Gedicht zum Roman »Malina«, besonders darin in der Legende »Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran« eine lyrische Kontinuität. Der Liebe, nicht Lyrik=Gedichte hat Bachmann entsagt.

序

今、目の前に抒情詩を断念した詩人の第一詩集の標題詩が置かれている。インゲボルク・バッハマンの『猶予期間』(Die gestundete Zeit)¹⁾。散文作品『三十歳』(Das dreißigste Jahr²⁾)から出発して »Todes Arten« の序曲となるはずだった,しかしそのみ,おぼつかない終止和音のまま残された『マーリナ』(Malina³⁾)をみつめるまなざしが,詩のとぎれる消息を見いだすことになる。一連の「伝記」と「註釈」の探究⁴⁾は今再び詩人の出発の時に立ちもどる。それは,「猶予期間」という詩のうちに既に名指されていて,読むもの=詩に耳を傾けるものには出会われていた

場所、バッハマンの故郷(Heimat)へと還ることなのである。彼女が逃亡(Flucht)の果て、ローマで客死した後まで、ついに帰ることのなかったクラーゲンフルトや聖ゲオルクと竜の圏域へと、我々の論考もたどって行かねばならない。それはあたかも巡礼のようなものかもしれない。同行二人、クラーゲンフルト——アンナビッヒル(Klagenfurt-Annabichl)にあるその墓所まで。第一詩集で既に抒情詩の終焉が始まっていたのだ。

I インゲボルク・バッハマン「猶予期間」(Die gestundete Zeit)への「註釈」

1952年5月、ニーンドルフでのグルッペ47大会を巡る考察⁴⁾を通して、外部的=「伝記」的に輪郭を与えられ、とりわけバッハマンの作品の中で不気味でその対ツェラン関係ゆえに「手探りのようで、それが名指されなければならないということ、ただそれだけに依拠している」言葉をめざして、突出している詩行が露呈された。Marschhöfe=Morava, Marchfeldという、そこで得られた土地の名すなわち固有名詞をふまえて今一度1952年8月15日にフランクフルトで出されていたアメリカの新聞 »Die Neue Zeitung« 紙上に初出、後に第一詩集の表題作となった「猶予期間」の註釈を試みることにしよう。

Die gestundete Zeit

I. Bachmann

Es kommen härtere Tage.

Die auf Widerruf gestundete Zeit

wird sichtbar am Horizont.

Bald mußt du den Schuh schnüren

und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.

Denn die Eingeweide der Fische

sind kalt geworden im Wind.

Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.

Dein Blick spurt im Nebel:

die auf Widerruf gestundete Zeit

wird sichtbar am Horizont.

Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,

er steigt um ihr wehendes Haar,

er fällt ihr ins Wort,

er befiehlt ihr zu schweigen,

er findet sie sterblich

und willig dem Abschied

nach jeder Umarmung.

Sieh dich nicht um.

Schnür deinen Schuh.

Jag die Hunde zurück.

Wirf die Fische ins Meer.

Lösch die Lupinen!

Es kommen härtere Tage.

猶予期間⁵⁾

バッハマン

さらに苛酷な日々がくる。

取消しを猶予されていた時が

地平にあきらかに見えてくる。

まもなくおまえは靴紐を結び

沼地の屋敷に犬たちを追いかえさねばならぬ。

なぜなら魚の腹は

風に打たれて冷えた。

はうちわ豆のランプとはほしく燃える。

おまえの眼は霧にさぐり——

取消しを猶予されていた時が

地平にあきらかに見えてくる。

かなたにおまえの恋人は砂にうずもれ沈み、

砂はその風になびく髪をうめてたかまり、

彼女のことばを塞ぎ、

沈黙をたもてと命じ、

彼女が助からぬのをさとり、

抱きしめられれば すなおに

別れをつげるのを知っている。

ふりむくな。

おまえの靴の紐を結べ。

犬たちを追いかえせ。

魚を海になげうて。

はうちわ豆のランプを消せ!

さらに苛酷な日々がくる。

(生野幸吉訳)

この詩は、詩集 »Die gestundete Zeit« の標題作でもあり、バッハマンの詩としては最も有名なものと言ってよい。そして彼女の詩作に関する肯定的評価の源としてまさに戦後ドイツ語詩のプリマドンナの代表作なのである。出発の決意を秘めた、女々しさの対極をなす、女性の歌う後朝の歌と響くこの詩は、その真中を川が流れており、こちらとあちらが隔てられているのだ。川の名は既に見た通り Morava=March。第一連と第二連を隔てる川の名を呼び起こす Marschhöfe

という言葉。まさに Drüben —— 向こう岸、川の向こうの方ではという直接的な語で始まる第二連だが、そこに断絶を感じさせないのは、versinkt dir die Geliebte im Sand, という詩行での dir の 3 格である。Geliebte と dir ではなく du という一格同格ならば、安定した抒情詩の結構に収まるはずなのだが、ここは 3 格なのである。聞き手は抒情詩の枠にとらわれて同格のように聞き流してしまうのだが、ここで目を奪われるのは、抒情詩としては不安定な関係、言ってしまうと三角関係なのだ。Du とそのように語りかける ich, そしてこの「私」は女性なのであるが、ここでは dir —— おまえの恋人と呼ばれるもう一人の女性が存在している。砂 (Sand), おそらくは「死」が勧進されて詩の圏域からこの「恋人」は排除される。彼女は永遠の相から見れば、すなわち砂の見たところまず sterblich である。死すべき存在、と言えど何やら Ontlogisch に聞こえるが、要はありきたりの女ということだろう。さらに und willig dem Abschied nach jeder Umarmung, あちこちで気安く抱かれて後くされなく「さよなら」する女だとまでたたみかけられては、向こう側にいるこの「恋人」も何か反論をしたくなるだろう。とは言え、この Drüben がバリだとか、パリジアンヌの某であろうとか詮策するのはカッコ無しのまさに伝記の作業になるのでここではこれ以上触れない。

1952年5月、リューベック郊外ニーンドルフでとられた写真の中の、ツェランに向けられたバツハマンの視線をおもわせるような、生身のバツハマンの身ぶり (ゲストゥス) となった言葉として孤立し、突出する第二連であるが、しっかりと対応する第一連と第三連のなかに、もう一つ、孤立し突出する言葉が置かれているのだ。それは、「不気味で、手探りのようで、それが名指されなければならないということ、ただそれだけに依拠し、しかしその厳格な制約ゆえに突然、何事かを語ること、きわめて直接的に暗号化することなく語ることがもう一度可能となる」詩の言葉そのものとは断じ難いものの、そこへの途上にある言葉なのである。

»Ärmlich brennt das Licht der Lupinen« 第一連に置かれたこの詩行を先に引用した生野幸吉訳では、「はうちわ豆のランプはとほしく燃える。」としている。この訳者の解釈は豆をしぼって得られた油を灯すランプのチョロチョロと不景気な炎の様子、といったところだろう。»das Licht der Lupinen« とは、字義通りには複数のルピナスの灯である。複数の、というより沢山の生いしげるルピナスの花の様子を炎と見ているのだ。鶏頭などが咲き並んでいるのなら赤い炎とも言えようが、ルピナスでは視覚的には確かに »ärmlich« 「とほしく」と促えられるかもしれない。もとより詩の翻訳などは不可能、あるいは不完全にしかできないとは言え、ここでは「はうちわ豆」ではいかにもイメージがわからないだろう。後に明らかになるように Lu-Pi-Ne という音が重要なことから。

»Lupine« は、ラテン語形 lupinus であり、日本語にはラテン語形の英語読みのルピナスとして入っている。実際マメ科の「はうちわ豆」のことなのだが、この名は »lupus« 「オオカミ」からきている。そして、この豆の狼との関連を考えると先の »ärmlich« という副詞が落ち着かなくなってくる。すなわち、この植物が狼と結びつけられるのは、「何か土さえあれば至るところにのびている様子が、狼の貪慾さにたとえられる⁶⁾」からでもあり、「イバラでさえもこの植物を駆逐できない⁷⁾」生命力の強さを象徴しているというのである。

しかし、いばらにせよルピナスにせよ、その貪慾なまでの生を見せつけるのは、他の植物、木々が生育することが不可能な、それ程不毛なとほしい寒冷地の荒野に咲いているからではないのか。Marchfelddorf, ルピナスの群れ咲く荒野での猶予期間における不毛な日々。それは苛酷な日々であったのだが、猶予期間が過ぎようとする今、地平線の向こうにはあしたの、未来のより苛酷な日々 »härtere Tage« が見えてくるのだ。

個々の詩行を関連させて通釈を急がずに、とはすなわち物語りを紡ぎ出す前に、土地の名に関して第三連の »Wirf die Fische ins Meer« という詩行にある Meer に関して、註釈を補っておく。Meer は Mähren に通じる。ins Meer... は「海に投げすてろ」であるが、魚は Mähren に打ちすてられるのである。メーレンすなわちモラヴィア地方。そして Mähren という語は »March« からきているのだ。犬という動物から狩のイメージの Marschhöfe を引き出し、魚からはまさに Meer 海を呼び出す。詩の中でのこれらの言葉の運動はしかし、同じ土地の上で、すなわち March 河端で生起しているのである。くり返し現われる土地の名は、それでは名指されているのだろうか。あるいはレアルな連関が暗号のように示されているということなのだろうか。もしここに抒情詩が成就しているのだとすれば、インゲボルク・バツハマンと署名され作者すなわち抒情詩の私(ich)が存在し、du と呼びかけられる、その時かけがえのない(交換不可能な)唯一の相手がいてそれが、例えば Paul Celan といった固有名詞そのものではなく、しかし du という代名詞で呼びかけられるそのまま個別特殊者として命名される事態が起きているはずである。»Du« は代名詞のままで、固有名詞を沈黙することによって詩の言葉の中では不在となっている、そして完全な負(無)としてその名にまつわる言葉をすいよせる中心である、まさにその名を指し示すことになる…。今この Die gestundete Zeit という詩では、»Marschhöfe«, »Lupinen«, »Meer« といった言葉が沈黙への途上に置き忘れられている。作品がそれ自体で完結しようというさなかに、外部が侵入してくる。そして作品を破壊する力が生まれる。しかしこの外部の侵入とは、「伝記」と「註釈」を道筋とする我々の読む行為、解釈行為そのもののなのである。それは言い換えるならば、特殊と普遍が同時に存立する、論理的に言えば絶対矛盾の自己同一といったようなそもそも言語の能力、限界を超える抒情詩の言葉に対する、言語自身の反省による、すなわち自己意識に基づく異議申し立てなのだ。とは言え、異議申し立てが届くのは、作品が外部と接する周辺部分にとどまるのではあるが。それはいうならば境界面の浅いところにせいぜい瑕をうがつ程度にすぎない。言葉の *λογος* の側面、論理に支えられた認識論的地平はそこまでしか切り拓けない。この詩とはじめて出会った時、この詩の響きをはじめて聞いたとき、既にこの中心の無は我々と出会っている。詩はその響きの中で一つ命名していた。解釈行為はその残響の中でかろうじて耳に残った断片を記憶にとどめる。響きはまた無へと回帰していくが、我々は断片を再構成してみるものの、もとの一なる全体の響きは失われ、あいまいな輪郭のみが手許に残るのみなのだ。文字テキストの解説は、それこそ暗号解説に他ならない。しかし全体は、無を、沈黙を中心とする詩の響きは、出会われているのである。この存在論的地平を拓くことが今行っている lecture の課題なのではあるが、困難な道筋にはちがいない。しかし「詩の響き」といった時に、この道筋と平行して(パラレル)に走るもう一つの道筋もみえてくるだろう。そのためには、まずさしあたり「伝記」的な事どもを詮策してみなければならない。そして詩人が「生」を語るときには、いつも理論が顔を出すのだ。この時、「註釈」者は自ら否定性と化して詩人と対話しつつ Dialektik の運動を期待するのだが、詩作と自己意識に批評が向きあった時には、懐かしい厳格なケーニヒスベルクの哲学者の顔とともに Antinomie の永遠の相が現われ来る。しかし、それ自体存在者である詩の言葉は、認識論とは鋭い角度を有って交叉する別の領域をその意味ならぬ軌みの音で指し示している。その場所までは、確かに沢山の道が通じてはいるのだが、不可能という共通の終点に向かっているのだ。人はみななべて行きだおれる。だれしも人間存在は有限である。すなわち死すべきものだということが即座に救済なのだというならば言葉が意味を失うとき、近代抒情詩が破綻するまさにその時に詩が成就するのかもしれない。この場所で、すなわち存在論的地平に見えてくるものは、「運命」(Schicksal)というもののようにも見える。

II 抒情詩について、「伝記」から出発して、ゲーテ

インゲボルク・バッハマン、1926年クラゲンフルト（オーストリア、ケルンテン州の州都）に生まれる。抒情詩人であり散文作品もある。グルッペ47の集会で、はじめてその詩を朗読したのが1952年。まずドイツの批評家達にもてはやされた、いわく戦後ドイツ語文学の新星、戦後ドイツ詩のプリマドンナ。大仰なほめ言葉がまとわりつく。シュピーゲルのような雑誌の表紙を彼女の写真が飾る。受賞した文学賞の数々。「グルッペ47賞」、「プレーメン文学賞」、「戦傷盲人ラジオドラマ賞」、「ベルリン批評家賞」、「ゲオルク・ビュヒナー賞」、「オーストリア国家大賞」、「アントン・ヴィルトガンス賞」。ミュンヘンとチューリヒにしばらく住んだ後、大半はローマに住んだ。ローマで1973年客死。

経歴を記せばこのようなところだろう。評価は特に後半を見る限り輝かしい文学人生と言えるだろう。彼女は第一義的に抒情詩人である、と言われる。ところで彼女のまとめられた詩集は二巻あるのみである。1953年に出版された最初の詩集『猶予期間』、それと最後となった詩集、56年の『大熊座の呼びかけ』（Anrufung des Grossen Bären）。この二巻に対して先に見たような絶大な賞讃が浴びせられた。ナチスドイツ崩壊の後の新しいドイツの復興の期待の中で、左翼系の（かつては、故郷なき左翼——売国奴と呼ばれていた）グルッペ47関係者やシュピーゲルに持ち上げられてオーストリアの田舎から出てきた女がドイツで華やかな脚光を浴びる。彼女が哲学を、ハイデガーの「実存哲学」を学んだ、ウィーンというドイツとはちがった文化をもつ都市の友人達は彼女のことを、実際「インゲちゃん」はドイツで過大評価されていると感じていたらしい⁹⁾とまれ『大熊座の呼びかけ』以降、抒情詩は書かれていない。ラジオドラマ、オペラのリブレット（ヘンツェの「ホンブルクの王子のオペラ」）が書かれ、彼女の詩論が語られたと考えてよいフランクフルト大学における講演がなされ、周囲の次の詩集への期待が高まる中で、彼女は詩を書こうとはしない。1961年になって散文集『30歳』が出る。ここに集められて作品の中でも特に冒頭の「あるオーストリアの町での青春」（Jugend in einer österreichischen Stadt）、追想のトーンや棹尾を飾る「ウンディーネ行く」（Undiene geht）のモノローグのきびしい決意の調子には『猶予期間』がもっていた詩の高い位階に通ずるものが看取される。にもかかわらずここに現われたものは散文（Prosa）なのである。何故か。それはバッハマンが抒情詩を断念したと宣言したからなのである。これに関しては、文学そのもの、抒情そのものの危機を言いつける大状況からの立論があまたあり、詩のうかがわから、とはすなわち言語そのものの権能の極限を定めようとする方向で私もいくばくかの論考をものしたこともある¹⁰⁾。抒情詩といったところで、戦後抒情詩を考察するにあたって、それは明らかにアドルノのあの宣告によってのみだけではなく、既にその成立が疑問視されるまでになってきている近代抒情詩という限定のうちにでなされねばならないのは自明である。その近代抒情詩という伝統的なカテゴリーの中でバッハマンは高い評価を受けたのだった。今一つ限定を付け加えるならば、「ドイツ語の」近代抒情詩の伝統。Lyrikの内部に停まるならば、成程そこに伝承されてきた、言葉に刻印された美しき抒情、そこに美しい野蛮が相変わず寝そべっていて、詩人がそれがために自身の言葉をうたがったのだ、とすればアドルノ風に理解し易いところである。しかし、後に考察するバッハマンの最期のあり様、『マーリナ』にはめ込まれた王女のレグエンデから往還する我々の視座には、彼女の抒情詩の断念が、アウシュヴィッツ以降のではなく、この地名と実は関連があるもののより伝記的な、言い換えれば、作品より具体的な現実の生に関わる時にもとづいているのが見えてくるだろう。du と呼びかけられる相手の喪失。と Poesie の言葉には翻訳されるだろうが。

先に表現したドイツ近代抒情詩という概念については、必ずしも自明なものとは言えないので、ここで少しく整理してみることにする。とは言え、文芸学上の講釈には興味がないのでバッハマン自身のこの概念の理解を手がかりにして「機会詩」という概念で抒情詩をとらまえることになるだろう。

1965年9月15日という日付のあるインタビュー¹⁰⁾の中でヨゼフ・ヘルマン・ザウターというインタヴューアがゲーテの詩論を引用して「このゲーテのいう意味であなたの（バッハマンの）詩は機会詩(Gelegenheitsgedichte)だと思いますか」と質問したのに対して、バッハマンは即座に「その通り、機会詩であると思います。まさにそのゲーテのいう意味において…。」と答えている。ゲーテの定式は、1823年やはり9月の（このインタヴューアは、詩に関して機会詩というキーワードでもとより詩人にアプローチしようとしたのだろうが、数ある詩をめぐるゲーテの対話、言説の中から同じ9月のところをわざわざ選んだのだろう。）エッカーマンとの対話から取り出している。その部分を孫引きする。

「世界は大きく豊かであり、生はあまりにも多様なものなので詩を書く誘因には事欠きません。しかし詩作は機会詩でなくてはなりません。すなわち真実が詩作のきっかけであり素材を提供するのではなくてはならないのです……。私の詩はすべて、真実によって刺激を受け、真実のうちに拠って立つ基盤を持っているのです。虚空にでっち上げた詩などは私には一つとしてないのです。」

最後のワンセンテンスがインタヴューアの質問の眼目とみえる。つまりバッハマンは、このインタビューに先立つ1959～1960年冬学期にフランクフルト大学でなされた講演においておそらくゲーテのこの部分に言及して自身の詩論を述べているのである。当時ゲーテは名指されてはおらず、インタヴューアの慧眼が賞讃されるべきだろう。それはさて置き、先に書いたようにバッハマンはこの質問を肯定し、続けて次のように述べている。これは我々のこの論考の核心部分に関わることなのである。

「私は実際もう幾年も詩を書いていません。それは、私が詩を書くことができないため、あるいは別のいい方をすれば、意のままに使うことができるオートマチックな詩的テクニクと虚空以外に私のところには何も存在しないとき、書こうとすれば書けるけれど、そうしたくはないからなのです。まさに思い出しました。フランクフルト大学での講演で似たような連関を語ったことがあります。虚空には何もものも存立しない、と。」

バッハマンには二巻の詩集をはじめ決して多いとは言えないがまとまった抒情詩がある。先に述べたように彼女は第一義的に抒情詩人であるとされている。これらの抒情詩は、詩人が言う通り機会詩でなければならない。それもゲーテの言う意味において。今ここでは、バッハマンは自身の抒情詩を機会詩とみなしていた点、及び虚空ではなく、かつては世界や生の真実と詩人の存在が調和的に関連していたとみなされていたことに留意しつつ、ゲーテの近代の詩人観を通説的に補って置くことにする。

ビルショフスキーのゲーテ評伝をながめると、詩人と詩あるいは詩人的存在者なるものが、いささかの疑問、留保を伴うことなく現前しているように見える。先に虚空という言葉を用いたが、バッハマンのコンテキストにおいては、その対語は歴史的状況であった。近代抒情詩、と一括してゲーテとバッハマンを並べてみたものの両者のその懸隔はたしかに甚だしいと見える。しかしビルショフスキーによれば「抒情詩は従来、人間一般にかかわることを直接採り上げてきたが、今それはきわめて個人的な色彩を帯び、この個人的なものを經由したうえで、ようやく普遍的に人間的なものへと戻っていくことになるのである。抒情詩は自己開示、自己告白の場となる、

いや、厳密な意味でそれは詩的自叙伝となる。詩は人生の深い瞬間のなかから産み出される機会詩となる¹¹⁾」。続けて「詩と真実」から詩人自身の言葉を引用している。「このようにして始まった詩風から、わたし（ゲーテ）は生涯それることはなかった。それはわたしを喜ばせたり苦しめたり、あるいはそれ以外のかたちでわたしにかかわったりしたものを、一つの形象、一篇の詩に変え、それらについてわたし自身と決着をつけることによって、外なる事物に関してわたしがいだいていた概念の誤りを正し、内面の安心を得ようとする傾向である。……それゆえわたしが語ったことはすべて一個の大きな告白の諸断片にすぎないのである¹²⁾」。これをもう少し theoretisch な相で言い換えると「ある限定された状況に対する活きいきとした詩的直感¹³⁾は、個別的なものを、限定されているが束縛されない全まで高める。そのためにわれわれは狭い空間にしながら全世界が見えると信ずるのである¹⁴⁾」と出典を明らかにしないゲーテの言葉で表わされる。ビルショフスキー教授の解題に従えば、この事情は、「個別的でありながら、それが幾千という同種の事物のひな型となり、幾千という類似物の比喩となる。つまり典型になり、象徴となる¹⁵⁾」ということでありスピノザの名が引き合いに出されている。

ゲーテは詩(Gedicht)と真実(Wirklichkeit)とを分けている。そもそも人間存在は虚空にあるわけではない。世界の中に存在する(in-der-Welt-sein)とあの評判の悪い哲学者なら言うだろう。しかも世界(Welt)とは世間の意味もある。世人としてのゲーテ、大臣ゲーテ。ベートーベンとゲーテが二人並んで歩いていた時、貴人と出くわした際のエピソードを思い浮かべてみよ。(ただしこの話が wirklich かどうかは識らないが。)音楽家の方は芸術家的生の実在を信じている。彼は芸術家以外ではあり得ない。世界精神が馬上のナポレオンとして行くのと同様、そこに行くのは音楽の化身なのだ。さてゲーテは、この意味で近代人なのである。引き合いに出すならばスピノザよりはヘーゲルであろう。媒介と反省(Reflexion)がゲーテの特性なのだ。しかしいつまでもヘーゲルにつき随って行くわけでもない。理念の展開はあるものの、ゲーテで問題になるのは、自己完成というよりは救済なのだから。認識論的に固執すれば個がそのまま一般になるはずはない。個は個のままで全体を象徴、比喩するとなれば、魔法が必要となる。詩的言語のもつ不思議な力？このようなものが成立する土台にはあのトートロジーの世界、ベートーベンの無邪気な自己意識を支える世界がある。芸術を生きる。(日本のいわゆる私小説の作家達を思い浮かべてしまう。彼らの認識論的徹底性はまさにすさまじい。彼らの芸術は人生に規定されながら、しかしそれに束縛されない全体にまで高まっているどころか、人生を束縛する。彼らは芸術を生きるのだ。人生は芸術のためにあるのでさえない。反転があるのではなく、もとより一面しか存在しない。)話をゲーテにもどす。尊大な音楽家とは異なりゲーテはリアルな生の連関のもとでは貴人に遜る。詩と真実は区別されなければならないからなのだ。真実は詩のなかに救済されなければならない。この辺の消息は先に引用したゲーテ自身の言葉からもうかがわれるだろう。「外なる事物に関していだいていた概念」という言い方にはすでに反省——Reflexionの知的粉飾が感じられるが、「内面の安心を得ようとする」目的で一篇の詩を書くというのである。リアルな生の連関に規定されて、すなわちそれを機会(Gelegenheit)として詩作がなされるが、成立した詩はこの真実(現実)の反映と言い切ることは出きない。比喩的に言えば、詩は鏡のようなものなのではない(入射角があるというか、鏡の置かれ方まで考慮にいれたとしても)。詩の前にフィルターがあると言った方がよいかもしれない。おそらく否定性に媒介された、詩的反省とでも呼ぶしかないフィルター様のもの。そこを透過したものは理念的なもの(Ideal)となるだろう。個々の機会詩、芸術作品は「すべて一個の大きな告白の諸断片にすぎない」とは、個々の芸術作品が全体として芸術家の生の総体となると言っているのであり、固有名を有った一芸術家の生はイデアルな生なのである。

l'art pour l'art といった純粋な（とはまさに抽象的な）主張はこの理念性から導かれ、作品の自立といったすぐれて近代的な観念もまた、ここに淵源をもつのである。ゲーテは芸術を生きない。彼にあっては詩と真実は区別されるべきもののなのだった。つまり抒情詩は機会詩であると言挙げする立場は、「時間的に有限なもののうちに永遠のものを」だの「偶然的なもののうちに必然的なものを看て取る」だとかいった神話に溺れるものではないのだ。存在論的同一性、詩的直観による全体把握などを語るには、認識の徹底が、否定性に耐えることがまず前提となる。そもそも不可能なことの前に言葉が軋む音を聞かねばならない。しかもそのことは作品においてのみ出来るのだ。ゲーテに関して言えば、抒情詩ではないが「ファウスト」の最終場面で起こることを見るならば、この間の究明にかかわる消息が告げられることになるだろう。「ファウスト」の中であるように（とても救済に価するとは思えないように）生きたファウストは何故、救済されたのだろうか。素直な読者にとっては到底理解し難いこのファウスト救済も、実はゲーテが救済されたのだ、と考えれば理解がつくだろう。しかもまさに作品の中で（作中ではファウストが救済された、一方ゲーテという名は署名に見えるのだ）。さて、そろそろ「機会詩」を書いてきた、というバッハマンの抒情詩が断念された場へと再び立ち帰るときがきたようだ。

III おわりの有り様、『マーリナ』(Malina)

『マーリナ』の語り手である「私」は、古道具屋で古い立ち机(Schreibpult)を見つけ、それを買いたいと思う。この中世風でスコラ坊主の手垢でもついていそうな机の上で、古い羊皮紙に鷲ペンで、みたことのないようなインクを使って本を書いて、インキュナブラでもこさえようかと夢想する。実在したことのない一人の女性の伝説の中に自分自身をこっそりしのび込ませて。結局この机は買われることはなく、インキュナブラはならなかったのだが「カグランの王女の秘密¹²⁾」というレグエンデの原稿は出き上がり、小説中にイタリックで収まっている。故郷の物語として早くから構想され、オーストリアが主人公であるとも作者が語る小説の作者と分離し難い語り手の私が、作中のレグエンデに身を潜ましている。その冒頭部分は次のようである。

Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran

Es war einmal eine Prinzessin von Chagre oder von Chageran, aus einem Geschlecht, das sich in späteren Zeiten Kagran nannte. Denn der heilige Georg, der den Lindwurm in den Sümpfen erschlagen hat, damit nach dem Tod des Ungeheuers Klagenfurt erstehen konnte, war auch hier in dem alten Marchfelddorf, jenseits des Donastroms, tätig, und es erinnert eine Gedenkkirche an ihn, nahe vom Überschwemmungsgebiet.

カグランの王女の秘密

昔々、カグレあるいはカゲランの一人の王女様がおりました。後世カグランと呼ばれたある一族の出自なのでした。と言うのも、沼地に住む竜を打ち殺してこの怪物の死んだ後にクラーゲンフルトをよみがえらせた聖ゲオルクがドナウの流れの対岸にある、ここ古いマルヒフェルトドルフ

(Marchfelddorf)でも活躍していたのでした。だから洪水にみまわれる地域に程ちかい記念教会には聖ゲオルクの名が記されているのです。

もう一ヵ所引用する。

...und sie sah nicht die March, die sich hier in die Donau stiehlt, und noch weniger wußte sie, daß hier einmal eine Grenze durchs Wasser gezogen würde, zwischen zwei Ländern mit Namen. Denn es gab damals keine Länder und keine Grenze dazu.

そして彼女はここでドナウ川に紛れ込んでいる支流のマルヒ川を見分けず、ここでいつの日にか川にそって二つの名のある国々の間に国境線が引かれようとは思ひもよらないことでした。だって当時は国々もなく従って国境を分ける必要もなかったのですから。

語り手の「私」はレグエンデの中にこっそり自身をしのびこませた、と語っている通り、まずクラゲンフルトを中心とした、聖ゲオルクの圏域の土地の名が呼び出されている。

今度は土地の名ではなく人に関わる部分をいくつか引用する。すると、このレグエンデ、『マーリナ』という長編小説のなかにはめ込まれた枠物語とみえるものが、先に註釈した「猶予期間」の通釈となっているのが明らかになる。この枠物語が小説全体と関わる、時間論的構造は今ここで立ち入る余裕はないが、このレグエンデは『マーリナ』全体にあっても重要な意味をもっている。そしてそれは、すでにバッハマン第一詩集のときに淵源を有っていたのだ。

Tief in der Nacht, da meinte sie, eine Stimme zu hören, die sang und sprach nicht, die raunte und schläfernte ein, dann aber sang sie nicht mehr vor Fremden, sondern klang nur noch für sie und in einer Sprache, die sie bestrickte und von der sie kein Wort verstand.

深夜、彼女は声を聞いたと思った。それは歌う声であって語る言葉ではなく、ささやきねむりに誘う声だった、その声は他人ではなく他ならぬ彼女のために歌われていた。そしてそれは彼女の心を引きつけるのであるが、彼女には一言も理解し得ない言語で歌われていた。

その歌は見識らぬ男によって歌われていたのだが、彼女はその男にこう問いかける。

Wer bist du ? wie heißt du, mein Retter ? wie soll ich dir danken ?

あなたはだれなの？ 何という名前なの、私の救い主よ？ どれ程感謝してよいのやら

これに対して男は、

Er legte zwei Finger auf seinen Mund, das erriet sie, er hieß sie schweigen, er bedeutete ihr, ihm zu folgen.

男は二本の指を唇に置いた。彼女はそれが沈黙するように、と彼が命じているのだとわかった。彼はついてくるようにという身ぶりをした。

男は沈黙を命じる。草原の途中で二人は一旦別れ、男は闇の中に消えて行くが（ここまで男は終始無言である。）Retter（救済者）と呼ばれるだけあって、王女はドナウにマルヒ川が流れ込む、先に引用したドナウ流域でもっとも重要な(ernst)土地で、奔流におびやかされ不安におちいるのであるが、その Gefahr の中で光として(Licht)再び彼女の前にすがたを表わすのである。

...trotzdem war es nicht die dahindonnernde Wasserflut, vor der sie Furcht überkam, sondern es waren Angst und Verwunderung in ihr und eine niegekannte Unruhe, die von den Weiden ausging.

彼女の心を恐怖がおそったのは、かなたへ押し流す危険な奔流のせいではなく、内心の不安と驚き、柳の木々から発する何かしら得体の識れない不安からきている。

彼女は現実の急流にのまれ命をおびやかされているのではなく、マルヒというレアルな場所で柳の木々が発する力によってもたらされるにせよ、その内面(心のうち)で危機に出会っている。その場所は、

Sie war an die Grenze der Menschenwelt gekommen.

彼女は人間世界の境界線に行きついてしまった。

と言われるように存在の極限にたどりついている。これはレアルな急流に巻かれて命がおびやかされるというのではなく、男の不在と関わる内面の行き事だと読める。しかし存在論的地平から明らかなように、内面にせよ、この線上を越境して行く先は等しく死の領域であろう。レアルな生身の死と作品内部の Figur のさらに内面の死。後者に関しては作品成立の危機、詩の死が語られているとも見えるが。ともかくこの二重の(作品と作者の)危機の中に救済は一応現われる。はじめ光(Licht)として、ついで花として。その花は地上のものではない、いましめを解かれた夜に生立った、この世ならぬ赤い色をもった花。

...es war eine Blume, gewachsen in der entfesselten Nacht, röter als rot und nicht aus der Erde gekommen.

そしてそれは三度め、あの見識らぬ男に転じるのである。今度も男は名を問うことは、その身振りで禁じるものの、王女の、同道を断られた後に、その理由を問う問いにはじめて言葉で答える。その内容は、mystification の施されていない、紛うかたなきレアルな連関と言わざるを得な

いもので、読むものは驚きを禁じ得ない。我々が *Die gestundete Zeit* で内と外から考察しつつ明らかにしたものの、真只中にここにある言葉は突き刺さるのだ。

Ich muß weiter, ich muß noch den Fluß hinanf, komm mit mir, verlaß mich nie mehr !

Aber der Fremde schüttelte den Kopf, und die Prinzessin fragte :

Mußt du zu deinem Volk zurück ?

Der Fremde lächelte : Mein Volk ist älter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut.

王女：私は先へ行かねばなりません。この川のもっと上流の方へ。一緒に行って下さい。わたしを二度と見すてないで！

しかし見識らぬ男は、首を横に振った。そこで王女はこうたずねた。

「あなたの民のもとへもどらねばならないのですか」

見識らぬ男は微笑んだ（微笑んでこう答えた）。

「わが民は、世界中のあらゆる民族のなかでもっとも古い民族で、あらゆる方角に散っているのです。」

最も古い民族、世界中に散りぢりに放り出された民。しかしこう言う言葉は、語られたとも王女の言葉で語られたとも書かれていない。見識らぬ男は、ただ微笑んだと記されているのみである。身振りで暗示されている訳でもない。Text は、ただ微笑みの内容として男の言葉が示されているだけなのだ。男は微笑み、王女は、このように理解したということなのだろう。このレグレンデの他の箇所からも明らかなのであるが、王女の言語と、男の言語は別々なものと示されている。カグランの王女と古い由来を持つ逃亡の民の出自の男。男がはじめ歌っていたのは、言葉のない（理解できない）歌なのであった。しかしそれは、彼女に（王女かバツハマンか？）救済をもたらしものであった。彼女の不安、おそれは癒され、寝入ることができた。王女は砂(Sand)を手にとり、さらさらとこぼして二十世紀の時の経過を男に教える。そして二十世紀後の再会を予言するが、このレグレンデの時がここで確定されて王女と男の、またしても沈黙のうちの再度の別れに際して「第一の死」が語られたのだった。この別れに際してもはや彼は歌うことはなかった。

Er sang ihr nichts mehr zum Abschied.

20世紀の後、『マーリナ』の時間の中では、登場人物の「わたし」「マーリナ」、「イヴァン」が紹介された後、とき、今日、場所、ヴィーンと小説が語られ始めることになる。カグランの王女の枠物語として構造上の重要性は、この点にあるのだが、20世紀後の再会という予言は、作品の外部においては、実は過去の想起なのであるが、『マーリナ』以前の抒情詩すなわち「猶予期間」の時に起源をもつものなのであった。この行きつもどりつ運動する様は、みかけの星の運行、惑星の動きに似ている。しかしその行跡(Figur)は、ある文字を描き出している。Jude。そして Celan の Paul を。

IV 再びはじまりの時、詩に回帰して

バッハマンとツェランとに関わる伝記的事実（ここではカッコ無しでの）は今ではよく識られるところとなった。ツェランは1947年12月から翌年6月にかけてヴィーンに滞在していて、その間にバッハマンと識り合っている。「この二人の間に恋愛関係が生じていたことは、隠れもないことだ」¹³⁾ 伝記にとどまらず、バッハマンの詩に及ぼしたツェランの詩の影響に関しても多くの指摘がなされている。主として初期ツェランの詩語とバッハマンの詩語のコンソナントに関してであるが、また、本稿と同じくバッハマンの第一詩集「猶予期間」に収められた »Große Landschaft bei Wien« という詩とツェランの »Bahndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt« との関連を論じたヴェーガーパウアーの論文¹⁴⁾ にも、伝記的な二人の出会いから生じた前者の詩の中に見えるヴィーンの北にある Marschfeld という地名の指摘がある。ここでヴェーガーパウアーは文学研究者にふさわしく自己限定をして、「ここ（詩で）での出会いは、二人の詩人の出会いとして言葉の地平で成就している。」と言っている。しかし、そこで生じた衝撃は、テキストとしての自立した詩の成立、という事態に停まることを許さなかった、という事が我々の探究のなかから仄みえてきた。抒情詩は機会詩でなければならない（詩は必然的に機会詩である）とゲーテにならってバッハマンは言った。しかし、救済という比喻で語られるように、詩はレアルな生の連関を縁として出発しながら、いわばイデアルな存在として詩人の生とはパラレルな、とは独立してという意味だが、別の生を持つことになる。ゲーテの人生、レアルな生は今や伝記の中で、それこそ彼のいうところの「詩」にからめとられて、詩人ゲーテの反映として語られている。生はうつろうものであり、有限なものだ。詩、すなわち芸術のみが永遠に生きるのだ。個の有限性から救済されること、これが機会詩の意味であろう。とは言うものの救済という比喻はいかにも詩的にすぎる。詩的とは、まやかしという意味だが。ゲーテの詩論なのだ、と言えばゲーテの抒情詩という、成就した、安定した（クラシックといえるような）コルプスが無反省に想定でき、シュトルムでもドラッグ、ではなくドラッグでも衝撃は、人間ゲーテのレアルな生に担って頂いて、響き、トーン、メタファーに感動すればよいのだろう。バッハマンが同じく、詩は機会詩でなければならない、というとき、それはあくまで「言葉の地平」でレアルな生すなわちカッコ付の伝記に限定されつつそれに沈潜し、個のままで一なる全体を名付けようとする、はなから不可能な営為なのである。「言葉は存在のすみか」、とまたしてもあの評判の悪い哲学者がいう通り、救済は、この一なる全体の根底をなす言葉への信頼がなければ成就しない。ゲーテは言わずもがな、ヘルダーリンにあっても言葉は極限にまで吟味されつくされていて、それが、意味の喪失する地点、例えば »Hälfte des Lebens« に見えるように、詩語が klirren というオノマトペとともに崩壊するところにまで到って、詩人の自己意識とともに世界が真二つに裂ける音そのものとなって終焉しているが¹⁵⁾ それでも自身の言葉、ドイツ語への懐疑は見られなかった。ツェラン、バッハマンの言葉の地平における、すなわち詩のテキスト上の詩語の照応とみえる事態のうちで、我々のまなざしにとらえられ、見えてきたものは、バッハマンのドイツ語抒情詩人の、ドイツ語という言葉の拒絶なのだ。そしてそれは、機会詩的に生じなければならないのであるから、アドルノの言うように「アウシュヴィッツ以降云々」と歴史的状況において、全体として普遍の言葉で立言される訳ではない。抒情詩において、du と呼びかけられる相手を機会として、すなわちパウル・アンチェルと出会い、詩の断念で終わるのである。後のフランクフルト大学の講演でバッハマンは、まさにこのヴェーゲンパウアーの取り上げたツェランの詩を引用しつつ、自己のドイツで絶賛された詩の否定を介して「不気味で、手探りのようで、それが名指されなければならないということ、た

だそれだけに依拠している」詩語について語ったのだが、この名指す力を有っているとされるツェランの詩の不可能性、暗澹たる事情について彼女はよくわかっていたはずだ。新たな精神の宿った新たな言葉。どこにもない、ユートピアの言葉。未来に開かれて、とはつまり、現実のなかでは命を失い挫折して、予言の言葉で、いや正確には祈りの言葉でバッハマンは言葉に呼びかけるのだが、ユダヤ人ツェランの詩語はドイツ語なのである。彼女には、ツェランの詩語が沈黙へと向かうことが見えていた。カグランの王女のレグエンデのなかで、急流に進退極まる姿が語られているが、流れにのまれるのは未来のツェランではなかったか。ツェランはフランスのパリで、フランス人の妻とフランス語の只中で生き、ドイツ語で詩語を刻んだ。バッハマンはイタリアに住み、第二の言葉イタリア語の中で生きた。ウンガレッティの詩の翻訳をしりしているが、*allegria* という詩語について、彼女の語っている言葉は示唆的である。アレグリアという言葉はドイツ語には翻訳しきれない。イタリア語の響きには、軽さ、青空の中へ浮かんでいくような軽やかさがあると言うのである。闇や影というネガティブなイメージのドイツ語とは対極にあるもの。それを彼女はドイツ語で語っている。ドイツ語には不在のアレグリアという響きで名指される世界に関して。しかし母語は一つしかないのだ。詩を書くなら彼女はドイツ語でしか書けない。母語、ドイツ語という運命。ツェランの場合は、事情はより陰惨である。『Todesfuge』¹⁶⁾を思い出してみよう。詩の中に取り残されたレアルな連関、ネガティブな意味で「不気味」に「それが名指されなければならないということ、ただそれだけに依拠している」言葉は、

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland

あさの黒いミルクぼく達はおまえを飲む夜にも飲む
ぼく達はおまえを昼に飲む死はドイツからやってきたマイスター

という詩行の中で Deutschland, ドイツという言葉として突出している。この言葉はトゲとして二人の詩の中に突き刺さったままなのだ。この機会詩のどこに救済があると言うのだろう。レグエンデの中で見識らぬ男は、不明な言葉で王女に別れの歌を歌ってくれたのだが、ツェランがこの詩のような息の長いフレーズの歌（タイトルはフーガだ）を紡ぎ出すことは以降もはやない。断片へ、沈黙へと傾斜していくだけだ。ツェランも、はじめから終局に見えていたのだ。ツェランを読むバッハマンは、それをまねぶのである。

V 土地の名の布置について

マルヒ (March) という名の土地、ヴィーン北東の平地で、Mähren にも接していてドナウの支流マルヒ川がドナウに合するあたり、カグランの王女の伝説を介して見えてきた「猶予期間」の場所は、さしあたり時が定まらないようにも見える。しかし、例えば『Böhmen Liegt am Meer』という詩行からも伺えるように、バッハマンの文学世界の時は、現代ではなく、かなり古い時代の地図と照応している。何故ならボヘミア地方が海に面しているわけがない。既に第一の注釈でみたように（ここでその傍証が得られる訳だが）Meer は Mähren と同音なのである。ボヘミアと境を接しているのはまさに Mähren なのである。今、オットー大帝時代10～11世紀ぐらいの歴史地図をながめるならば、土地の配置に納得がいくことだろう。



そしてここカグランの王女の世界で見えてくるのはドイツとのせめぎあいなのである。オーストリアとハンガリーはそれぞれ別個に存在し、ケルンテンは一国をなしている。バイエルンなどという名は見えるが、第三帝国などという恐ろしいユニットの祖型である神聖ローマの支配が影さしている。バッハマンはクラークゲンフルトで生まれたが、この町は「他の名ももっていた」。バッハマンの思い描く地図は、丁度この現代のドイツ語版歴史地図のように、ドイツ語で名が書き記されているものの、それぞれの部分は独立していてそれぞれ名を有っている。そしてその響きは、ドイツ語ならぬ、別の言葉の響きを伝えている。このかつてあった名どもの配置がバッハマンの時間、永遠の現在なのだ、と言えるかもしれない。差異化されるのはドイツ（われわれの、という本来の意味での）であり、このモザイクを一つのわれわれの言葉、ドイツ語へ統合しようというベクトルである。換言すれば、バッハマンのプレゼンスとはそのことの拒絶なのである。おそらく、ドイツとユダヤ人との間に生じたあの事件に触発されて構想されたと考えられる、イデアルな世界像の痕跡、消息としての歴史地図がここにある。対ツェラン関係においては、このモザイクが彼女の存在根拠、無垢の根拠となるのだ。あるいはより正確には、それがユダヤ人に関わる歴史的事象から構想されたとすべきだろう。ともかくもツェランとの個人的関係が先にあったと言うべきなのかもしれない。出会いがあって、詩とレグンデ相方にみられるように別離があった。少なくとも今生においては二人とも別々に生きたのであるから、残るのは詩的關係しかない。ツェランのドイツ語との想像を絶する闘いをバッハマンは自身に引き受け、ツェランの詩が乏しくなる行く末を見極めて自身は詩を断念する。とまれ「猶予期間」は別離(Abschied)の歌なのである。因に、ツェランの闘いのすさまじさ、先に引用した《Todes Fuge》の中の Deutschland と名指される土地の名の衝撃は、ヘルダーリンが名指した土地の名をもろにうち、命名する詩語、ドイツ語の力をその否定性で相殺しようとする、すさまじい Gewalt をもっている。ゲルマーニエン(Germanien)と衝突するドイツ(Deutschland)。アウシュヴィッツ以降の詩の不可能性とは、倫理的問題でも、人類全てに向けられた普遍的事態でもない。ショアーでのランズマンの傲慢さの誤謬は、パレスチナで反復され証明された。「われわれの」という観念、そして統合(Integration)という概念が問題なのだ。アウシュヴィッツ以降、ツェランの詩をもってドイツ語の抒情詩の不可能性が顕になったのである。それ故、現在行われてるドイツ語の可能性の探究は、ドイツ観念論(理想主義)の起源をめぐる、ヘルダーリンの言葉の回復へと向けられている。それはツェランの刃がそこに、どれ程深く突き刺さっているかを測定することにもなるだろう。あるいは傷は心臓にまでも達して死が確定されることになるのであろうか。生けるコルプスの探究なのか、死体解剖なのであるか、興味深いことではあるが、さて我々のバッハマンの詩に話をもどすことにしよう。

VI エピローグ：ディアローク

小説の、そしてリアルな最期のあり様である『マーリナ』のレグンデから最初の終焉のきざしである、第一詩集『猶予期間』へ往還する道筋をたどる時がきたのだが、途中、いくつかの詩をながめながら、バッハマンとツェランの対話を構成してみることにする。ツェランの詩を読むバッハマンは、そこに詩語の基準をすえ、自身の詩語を批判する。ツェランの運命をドイツ語の運命として自からに負わせ、己れの Lyrik の否定とともに、詩から散文へと向かう。そこには、確かに言語哲学の圏域でのそれなりにきびしい吟味の末、「語り得ないことに関しては、人は沈黙しなければならない」(ヴィトゲンシュタイン)というモットーで詩と言葉の限界が語られており、

これは現代の詩論としては、一定の成果と呼べるものには相異ないだろう。認識の地平での戦後ドイツ文学の自己意識とも評し得るものにはちがいないのだが、この沈黙は、運命の前でのツェランの沈黙なのであることは、これまでの考察から明らかになったと言ってよいだろう。散文における反省の意識レベルの進入、すなわち Kritik の意識の展開に到る少し前に、詩の中において、これのめばえと見えるものが現われる。それは、詩において批評意識（自己対象化）が顔を出す、というような局面ではなく、詩語のまなざしが明らかにツェランをめがけてるところにあるのだ。

次に引用する1957年にローマで公刊され、二つの詩集には含まれない「追放」(Exil)¹⁸⁾という詩は、あの歴史地図の上を先に引用したツェランの「死のフーガ」をめがけて言葉が駆けていく。

Exil

Ein Toter bin ich der wandelt
gemeldet nirgends mehr
unbekannt im Reich des Präfekten
überzählig in den goldenen Städten
und im grünenden Land

abgetan lange schon
und mit nichts bedacht

Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang

der ich unter Menschen nicht leben kann

Ich mit der deutschen Sprache
dieser Wolke um mich
die ich halte als Haus
treibe durch alle Sprachen

O wie sie sich verfinstert
die dunklen die Regentöne
nur die wenigen fallen

In hellere Zonen trägt dann sie den Toten hinauf

追放

わたしは死びとわたしは流浪する
どの地にも居住届はなく
ローマ総督の帝国内に識る人はなく

金色の町々

そしてみどりの国々でも数の内に入らない

もうとうに用済みで

考慮さるべき何ものも持たない

ただ風と時と響きとともに

死びとのわたしは人間の許では生きられない

ドイツ語とともに

このわたしのまわりを取り巻く雲とともに

これを住処とたもち

すべての言語の中を駆け抜ける

ああ 何とそれは暗がり闇となったのだ

それを雨音が暗くする

ほんの数滴だけあれば

もっと明るい区域へと今やそれは死びとを運び上げる

死びとであり追放され流浪する私は、男性形で示され、これはツェランとも、それと同化するバッハマンとも取れよう。神聖ローマが名指されているが、バッハマンのユートピアの原像が先に示した地図の成立する以前、10世紀より前のヨーロッパだとすれば、これは相補的な関係にある。あの地図に影を投げかけていたもの、そしてバッハマンのカグランの王女の歴史配置をその言葉とともに支配していたものは、神聖ローマ帝国という、ドイツ語の Integration なのであったのだから。そしてこの詩があからさまにツェランと関係するのは最終行

In hellere Zonen trägt dann sie den Toten hinauf

なのである。>dann< 「今や」という語は、まさに、かつてのツェランの詩句

...dann steigt ihr als Rauch in die Luft

dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

そうすればおまえらは煙となって宙へたちのぼる

そうすればおまえらは雲のなかに墓をもてるそこなら寝るのにせまくない

(飯吉光夫訳)

と意味的にもリズムの上でも関連するのである。ツェランの詩行は、ドイツ人とおぼしき家に住んでいる(監視小屋)一人の男がユダヤ人に命令する内容なのであるが、バッハマンの詩では、この出来事以来、闇と暗くなったドイツ語がこの死びとツェランをより明るい領域へと引き上げる可能性を語っている。暗闇といえば、神がわれわれの為に祈らねばならない、ツェランの「テ

ネブレ」が思い浮かぶが、この詩では、雨つぶ数個程、完全な闇が猶予されている。未だツェランの詩作が沈黙するとは予期されていないかのようなではある。先にたまたま偶然、ファウスト最終章に言及して、上方への運動 *hinanziehen* が救済を意味すると述べたが、ツェランの *in den Lüften* (因にゲーテの場合は天上があり神がいる)「宙」には救済はない。この時期のバッハマン一人が、詩語の(ドイツ語の)上方のより明るい領域での救済を希求している。とは言えそれは、ツェランとバッハマンの共通するドイツ語での詩的対話の可能性、と言えば表層の、彼らの関係といえは現実の相(アスペクト)での救済なのであるが。

沈黙へと傾斜していくツェランの詩とバッハマンの詩を隔てるものは何なのだろう。ドイツで賞讃を浴びた彼女の詩語の美質、言うならば詩におけるポジティブな要素がツェランには欠けている、あるいはツェランによって拒絶されている。ツェランを鏡としてバッハマンは自身の詩を意味づけ、評価(否定)する。詩語が、このように美しく安定してはいけけない、ドイツ語がその内側から崩壊するように、語り得る境界までつきつめなければいけない。近代のドイツ抒情詩?ゲーテ?虚空に詩語が立つわけではないのだ、それにもかかわらずなお抒情詩を?中心から逃れなければ、様々な言語が接し、行きかうなつかしい辺境へ、そう彼女は考えたにちがいない。しかしその途上産み落とされた言葉は、まぎれもなく Lyrik そのもののなのだ。詩は断念し、散文を書いている、計画していると再三述べているものの、『マーリナ』に到るまで、小説のペースペクティブを備えた作品など一つとしてないではないか。『マーリナ』にせよ、これは Roman のトルソではない。Roman の観点からすれば断片にすぎない、Lyrik の「わたし」の語りがそこにあるのだ。バッハマンは、最初から最後まで常に抒情詩人でしかあり得なかった。そのポピュラリティーは、しかし本人が思う程、恥じるべき要素のみで成り立っているのではない。そして本稿の今の評価は抒情詩人バッハマンへのオマージュに他ならない。「猶予期間」の Lyrik の *ich* と『マーリナ』の「わたし」そしてカグランの王女まで、今まで見てきたように、同質同一の意識が浸透している。ウンディーネ伝説のように地下を水脈が通底しているように。だが、もとの間に答えねばならない。次に1956年に書かれた「影 薔薇 影¹⁹⁾」という詩を引用する。孤立した詩語、バッハマンらしい息の長いフレーズ(歌)がみられない点描のような表現がみられ、沈黙へと傾くツェランを一見、先取りするかのように見える詩であるが、この詩を含む詩集「大熊座への呼びかけ」で彼女は、1957年1月26日に、戦後ドイツでは重要な文学賞である「自由ハンザ都市ブレーメン文学賞」を受賞している。読む者がそこから感じ取る印象、ドイツ語の Klang (響き)は、ドイツ語が持つ詩的可能性を完全に感じさせるもののなのだ。同じく「薔薇」といっても、そして同じく伝統を、たとえばリルケの詩語などを連想させるにせよ、ツェランの後の *›Niemand's Rose«* との隔たりは大きい、というよりそこには *Abgrund* が横わっていると言うべきだろう。「影」(*Schatten*)といい「見しらぬ」(*fremd*)といいネガティブな言葉の外観にもかかわらず、リズムは軽やかなのである。イタリア語の *Allegria* とまではいかないものの、地に沈み込むような重苦しさは全然ない。

Schatten Rosen Schatten

Unter einem fremden Himmel

Schatten Rosen

Schatten

auf einer fremden Erde

zwischen Rosen und Schatten

in einem fremden Wasser

mein Schatten

影 薔薇 影

とある見しらぬ空の下に

影 薔薇

影

ある見しらぬ大地の上に

薔薇と影との間に

ある見しらぬ水の中に

わたしの影

今ポピュラリティーと言った。ドイツで時代に受け入れられた要素は確かに存在する。そしてそれは、決してすべて否定的な要素なのではない。天性の詩人であった、ということなのだから。だがそれにもかかわらず、詩人の意識の中でその詩を否定的にしかみなすことができなかった要素が問題なのである。それを「機会詩」という概念や、ツェランとの関係というカッコ付きの「伝記」的探究で浮き上がらせようとしたのが本稿の目論見なのであった。しかしポピュラリティーの場のみで詩が論じ尽せるものでは勿論ない。ここで強調して置きたいのは、「ドイツで過大評価された」というヴィーンの彼女の友人達の評言に抗弁したい、という気持ちなのだが。バッハマンのような傾向をもった人物を評するに、そのポピュラリティーと自己否定によるドロップアウトの両面をうまく説明するには、きわめて理知的な（というのは技術の習練は興味がなかったという意味なのだが）ヴァイオリニスト、ユーディ・メニューヒンが、アルバン・ベルクに関して言っていることをバッハマンに読みかえてみると腑におちる。すなわち「アルバン・ベルクは、私の考えでは、音楽においてキュービズムに相応するものです。つまり、ヴィーン社会の伝統と同じく気難しく同時に寛大である真にロマンティックな人間が、もの事に制限を与える新たな秩序を、たとえ自身の好みによるのであるにしても非個人的で客観的で明瞭な枠を探し求めるといった、きわめて独特な現象であるからです…中略…私にはベルクの歴史的な意味、歴史的な業績は、彼の音楽と同じくらい重要に思われます。彼の音楽は、その人間的な表現においては憧れをこめた目差しで過去を見つめ、その技法においては、過去と断絶し、未来を指し示しています。これは私たちの文化の発展の転換点を表わす、注目に値する、それどころか唯一無比の極限の地点なのです…（後略）」²⁰ 1973年。このヴァイオリニストの主要なレパートリーがアドルフ・ワグネルの好みだとは到底考えられないので、このベルクに関する発言はサイドごとと比べて頭の構造が数段精緻なカナダの狂人に触発されてのものと推測されるのだが²¹、「過去と断絶し未来を示す」とは、ベルクの限界なのだという、達成された芸術作品に関しては、ネガティブな要素の勝る評価なのである。ベルクのもっとも成功した（聴衆にうけた）作品は、ヴァイオリン協奏曲だといわれるが、ここで「もの事（音楽）に制限を与える新たな秩序」、「非個人的で客観的で明瞭な枠」を構成するセリ－は、非人間的な要素に基づくものではなく、ヴァイオリンの言語の根源となる要素、G-D-A-Eの五度調弦の響きなのである。このきわだつ響きのなつかしさよ。そしてバッハマンの詩語の響きは、詩語の可能性、メタファーの豊かさ。しかし、詩が問題となっている場所では、

歴史ではなく、運命が浮上する。

これまでもっぱらバッハマンの詩の側でのツェランへの呼びかけ、という事態を追ってきたのだが、今我々の眼前にあるツェラン—バッハマン関係にあっては、バッハマンの側の一方的な、言わば片思いのような関係があっただけなのだろうか。確かに彼女の詩も、詩論も、そして散文作品に到ってまで、ツェランへ向けられたまなざしが浸透している。彼女の作品のそのようなジャンルの推移も、つまり詩の断念ということにもツェランの姿が色濃く影を落としている。もとよりツェランは、自分の詩を機会詩だ、などと認めるはずはない。ユダヤ人の強制収容所の詩人などというレッテルに収まる程、ツェランの詩は単純ではない。ガーダマーの言うように、ヘルメノイティシュな、とはつまり難解であるが故に深遠な文学だと言挙げするつもりはないが、言語に関わる認識論的懐疑と存在論的問題に正面から突き当たっている事はまちがいに、原理的な難解さがそこにはある。バッハマンを軸に privat な突破口からの解釈は、機会詩という考え方といい、わかり易いが、安直でおかつ危険な領域に陥りがちである。存在論的問題とは、歴史という一般に収斂せず、死すべき存在者が個として永遠とかかわる、「時間」概念の更新なのである。Geschichteではなく Schicksal、運命が問題なのだ。それ故、カッコ付きの「伝記」は、物語(Historie)を紡ぐことではなく運命を読む行為でなければならない。そして原理的に注意深い、リアルな生の痕跡を、砂の上の足跡をほうきではいて隠すようなツェランの詩の中にも何がしかの残香はあるように思われる。1952年と時を刻まれ、ヴィーンの北東、マルヒ川と名指された場所で彼らは出会っている。「猶予期間」に影を落し、後に『マーリナ』の中で杵物語にはめこまれた、川での、水の出会い、急流に、危険にのまれまぎれていく王女の姿はしかし、1965年パリで印刷された、後に詩集 »Atemwende« に収められた、まさにガーダマーが難解な解釈学的な詩の範例として挙げ、珍無類な解釈を開陳している²²⁾ »IN DEN FLÜSSEN²³⁾« というツェランの詩に現われてはいないか。未来の北の川で。

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft

werfe ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

未来の北の河川で

私は投網を打ち、おまえは
それに重しをのせるのをためらっている
石で書かれた
影の重し。

ツェランはバッハマンにとって詩の、ドイツ語の可能性であった。それが不可能となった時、川に沈み行くツェランを上にとどまって上から影を投げかけ、重しとなって見届けなければならない。バッハマンのツェランに対する態度はまさに、zögernd という語につきるかもしれない。見届けるのは du である。そしてそれは、カグランの王女の伝説に刻まれた北のマルヒ川と呼応して、そしてレグエンデの奇妙な予言の「時間」とも呼応して、

In den Flüssen nördlich der Zukunft

と書かれ、ツェランの眼指しの先にはバッハマンが促えられているように思われる。

最後に再び「猶予期間」の詩行に戻ることにしよう。いかにもバッハマンにふさわしい zögernd 「ためらいがちに」という言葉と

Ärmlich brennt das Licht der Lupinen

という行は呼応している。既述のルピナスをめぐる解釈からも明らかなように、ここではこの花と灯の関係は不明である。ärmlich とあるが、語源上も、実際たくましく繁茂するこの植物の姿からも理解し難い言葉ではある。ärmlich とは Lupinen の光に心をとらわれる du の心象への評価なのだ。Lupinen を消せ、消えよ Lupinen, この詩では途中パースペクティヴが混乱するものの(三角関係を示唆している?)この du はバッハマンが自身に呼びかけているとも取れる。その時 Lupinen という音は、ツェランの(これはペンネームでアナグラムになっている)名、パウル(Paul)の音の断片のアナグラムとなっているとは見えないだろうか。かくして後朝の歌を読む我々の行為が完成する。

先に機会詩という概念を論じるに際して勿論ゲーテの名を挙げ、その詩論を少しく検討したのであったが、その幸福な詩論の延長でこの小論のエピローグという物語を紡ぐならば、ファウスト最終行を引用して詩的救済を印象づけることになるだろう。すなわち、

CHORUS MYSTICUS.

Alles Vergängliche

Ist nur ein Gleichnis;

Das Unzulängliche,

Hier wirds Ereignis;

Das Unbeschreibliche,

Hier ist es getan;

Das Ewig-Weibliche

Zieht uns hinan.

合唱する探祕の群 一切の無常なるものは

只影像たるに過ぎず。

會て及ばざりし所のもの、

ここには既に行はれたり。

名状すべからざる所のもの、

ここには既に遂げられたり。

永遠に女性なるもの、

我等を引きて往かしむ。

(森林太郎訳)

最後の hinanziehen に関しては、高橋義孝「ファウスト集注」に従えば、「hinan—この言葉は、さらに高い、想像を絶し、言句を絶した境界を暗示している。」とある通り、女性的なるものを媒介とした天井への救済が示されている。抒情詩は機会詩であらねばならぬといい、虚空ならざるリアルな境域から詩を歌うバッハマンであったが、ゲーテのような救済は、作品の中にも人生にも見当らない。流れにまぎれ、水と魚とが予言していた世界に沈んだのがツェランその人であったのだが、バッハマンは、聖ゲオルクの竜が自らの運命であったのだ。水を相殺すべく、彼女は

自らの身体を炎で焼いた。復活するサラマンダー？今度は未来のいつこへ？すべては発端に現われていたのだ。その終末の意識は多分このようなものだったろう。

...Er ließ den Kopf vornüber sinken und schloß die Augen, ohnmächtig bei vollem Bewußtsein. Er war am Ende.

(Das dreißigste Jahr)

(彼は)首をうなだれ、完全な意識をたもったまま喪神して眼をつぶった。
彼は終焉にいた。(三十歳、生野幸吉 訳)

了。

註

- 1) バッハマンの作品は, Bachmann, Ingeborg.: Werke, Hrg. Christine Koschel, usw. München (Piper) 2 Aufl. 1982及び『マリーナ』に関しては, Bachmann, Ingeborg.: »Todesarten« Projekt Kritische Ausgabe, Unter Leitung v. Robert Pichl herausgegeben v. Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. München (Piper) 1995. に依った。以下 Werke, Todesarten Projekt とそれぞれ略記する。Die Gestundete Zeit は, Werke Bd. 1.
- 2) Bachmann, Ingeborg.: Werke Bd. 2, 邦訳はインゲボルク・バッハマン, 生野幸吉訳, 三十歳, 白水社1965年。本稿の訳文は生野幸吉訳を使用した。
- 3) Bachmann, Ingeborg.: Todesarten Projekt Bd 3.1, 邦訳は, 神品芳夫・神品友子訳 マリーナ (ママ), 晶文社1973年があり参照させて頂いた。Malina をマリーナと表記しているが, 本稿ではマリーナとした。根拠は, バッハマン自身の朗読レコードでは, マリーナと第1音節にアクセント及び長母音が置かれているように聞こえるからである。
- 4) 芳賀和敏 パウル・ツェラン「死のフーガ」—ある註釈の試み—北見工業大学研究報告第23巻第1号, 平成3年及び同, 「1952年5月, ニーンドルフにて」—パウル・ツェランとインゲボルク・バッハマン, 「伝記」と「註釈」—北見工業大学研究報告第26巻第2号, 平成7年参照。
- 5) 『ドイツ名詩選』(生野幸吉編訳) 岩波書店 (岩波文庫) 1994年。
- 6) 大槻真一郎 科学用語語源辞典・ラテン語篇 同学社 昭和54年。
- 7) アト・ド・フリース (山下主一郎他訳) イメージ・シンボル辞典 大修館書店 1984年。
- 8) Hapkemeyer Andreas.: Ingeborg Bachmann Entwicklungen in Werk und Leben, 1991 Wien (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaft). S. 61.
- 9) 芳賀前掲論文参照。
- 10) Bachmann, Ingeborg.: Wir müssen wahre Sätze finden, Gespräche und Interviews, Hrg. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, 1983 München (Piper). S. 61.
- 11) アルベルト・ビルショフスキー『ゲーテ その生涯と作品』(高橋義孝, 佐藤正樹訳) 岩波書店 1996年。911頁以降。なおゲーテの「詩と真実」の訳文もこの本の中の訳者の訳から引用した。
- 12) Bachmann, Ingeborg.: Todesarten Projekt, Bd 3.1.
- 13) Wögenbauer, Werner.: Begegnung, west-östlich. In Celan-Jahrbuch 4 (1991) Heidelberg. (Carl Winter Universitätsverlag).
- 14) ebd.
- 15) 芳賀和敏 ユートピアとしての文学, 東京都立大学人文学部「人文学報」第215号, 1990年参照。
- 16) Celan, Paul, Gesammelte Werke, Hrg. Bodo Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, 1983 Frankfurt / Main (Suhrkamp).
- 17) Putzger, F. W.: Historischer Weltatlas, 1978 Berlin (Cornelsen-Velhagen & Klasing Verlag für Lehrmedien).
- 18) Bachmann, Ingeborg.: Werke Bd. 1
- 19) ebd.
- 20) フォルカー・シェルリース (岩下真好, 宮川尚理訳)『アルバン・ベルク』1985年 泰流社。

- 21) これに関しては、サイードの『音楽のエラボレーション』（大橋洋一訳）に述べられている、グレン・グールドの言語表現に対する「知的ではない」「平凡」等の評言とビデオ『グレン・グールド・コレクション』（CBS SONY)の中で、グールドとメニューヒンが交わす、ベートーベンとシェーンベルク論議を比較してみれば、本論のサイード評言は妥当なものと理解されるであろう。
- 22) Gadamer, Hans-Georg.: *Wer bin ich und Wer bist du?*, IN *Über Paul Celan* Hrg. Dietlind Meinecke, 1973 Frankfurt / Main (Suhrkamp). 三木正之『ドイツ詩考』1989年（クヴェレ会）に邦訳があり参照させて頂いた。
- 23) Celan, Paul ebd.