

パウル・ツェランのブカレスト詩編について

水上藤悦

はじめに

ツェランは強制収容所で詩を書き続けた詩人である。アウシュヴィッツのような絶滅収容所ではなかったとはいえ、強制収容所のなかで詩を書き続けるとはどういうことなのか、今日ではほとんど想像を絶するところがあるといえる。ツェラン自身はその強制収容所体験について、生涯ほとんど語ることはなく、回想する文章を書くこともなかった。強制収容所で書き続けられた詩がその後の詩人によって公表されることもなかった。いうまでもなく第2次世界大戦末期のナチス・ドイツによるユダヤ人迫害と民族虐殺は、ツェランの詩人としての生き方を決定した歴史的出来事であった。それはしかしツェランの詩においてもほとんど直接的にふれられることはなく、むしろ徹底した「沈黙」のなかに封じ込められたのである。ツェランのこうした「沈黙」には、自らが体験した歴史的出来事に対する詩人の基本姿勢が示されている。ツェランが自らの消え去った故郷と歴史的体験について初めて公に語ったのは1958年のプレーメン賞受賞講演においてであった。そのなかでツェランはナチス・ドイツによるユダヤ人殺害について次のように婉曲に言及している。「それは、言葉は、失われることなく残りました、確かに、起こった全てのことにも関わらず。しかしそれが今度はみずからの固有の答えのなさ、恐るべき無口、致命的な言説の広げる数知れぬ暗闇のなかを突き抜けて行かなければならなくなったのでした。言葉は突き抜けて行きましたが、起こった事柄を言い表す語を与えてくれるものではありませんでした。しかしそれはこの出来事を突き抜けていきました。突き抜けて行き、そして再び表に現れることができたのです。起こった全てのことによって「豊かになって」です。この言葉で私は、あの当時もそしてその後の年月にも、詩を

書くことを試みてきました!」ツェランはここで戦後のドイツ人を前にして、ホロコースト以後にドイツ語で詩を書くことの困難さについて語っている。ナチス・ドイツのホロコーストによってツェランは自らの両親を失い、自らの国、故郷を失った。そうした「起こった全てのことにも関わらず」それを表現する言葉としてドイツ語が残されたのである。ユダヤ人であるツェランにとってドイツ語の詩を書くことはしかし言い知れぬ困難をとまなうことであった。ツェランは独特な語法を用いて、ドイツ語は今や「この出来事を突き抜けていった」という言い方で自らの詩の言葉、「この言葉」について語っている。詩人にとってドイツ語はこの出来事を無視して、あるいは超越しては存在しえないものであった。同じ講演のなかでツェランは、詩は「無時間的 (zeitlos)」ではないとも述べている。ツェランが書き続けた詩はすべて、言葉が「この出来事を突き抜けて」いくことで成立しえた、それ自体がひとつの出来事といえる詩である。講演でツェランは「dieses Geschehen (この出来事)」という婉曲な言葉でホロコーストについてふれている。実際「この出来事」に対する名前は当時まだ存在しなかった。Geschehen (起こる) という動詞を名詞化したドイツ語はホロコーストを過去に起こった出来事としてではなく、現在において生起している現代的な出来事として言い表している。ツェランにとってホロコーストは過去に起こりすでに終結した歴史的出来事ではなかった。「この出来事」はすでに始められてしまっているが決して終わってはいない。「この出来事」の意味は未だ解き明かされていない、その全体的な姿は認識されていないのである。ツェランが自らの詩作を通して生涯問いつづけた歴史的出来事は、そうした意味で自らの時代において起こりつつある、今なお開かれている問いとしての「この出来事」であった。

1 ブカレスト詩編の位置

ツェランが強制労働から解放されて、ソビエト軍によって再占領された故郷チェルノヴィッツに帰ってきたのは、ナチス・ドイツの敗退が明らかになってきた1944年の2月であった。1941年から始まったチェルノヴィッツにおけるユダヤ人迫害と虐殺によってドイツ語が話されたかつてのドイツ・

ユダヤ人文化は失われ、ツェランは両親を殺害されて身を寄せるところのない孤児となっていた。帰郷してすぐツェランは、当時の恋人であったルート・ラックナーをはじめとする親しい友人たちの助けを借りてそれまで書きためていた自分の詩を整理編集し、タイプして数部の詩集を作り上げた²。この詩集のタイトルはなく、「Gedichte (詩集)」とだけ記されていて、作者の名前もなかった。それはほとんど強制収容所で没した無名の詩人が残した遺書のような詩集として構想されていたといえるかもしれない。少なくともツェランは、強制収容所でそうした気持ちを抱きながら詩を書いていたと思われる。のちにふれる1946年のマックス・リヒナー宛ての手紙でツェランは自分の初期の詩について「私の書いたほとんどすべての詩は、これが自分の最後の詩となるのだという感情をもって書かれたものです。これは自分に与えられた最後の恩寵なのだという感情です³」と書いている。ツェランはその後さらに自分の詩から97編の詩を選び取り、編集し、手帳に自筆で丁寧な清書した一冊の詩集を作り上げてルート・ラックナーに献呈している⁴。ツェランのチェルノヴィッツ時代の伝記を書いたハルフエンによれば、それは恋人ルートへの「贈り物」であるとともに、ブカレストで自分の詩集の出版可能性を探るための草稿詩集でもあった⁵。

ルート・ラックナーは1945年の初めごろ、ツェランは1945年4月末にチェルノヴィッツを去り、ともにブカレストに移住、ツェランは1947年12月まで滞在する。ツェランのブカレスト時代は、ツェランの生涯のなかでも今なお知られざる時代といえる。その理由のひとつにルーマニア語という言語の問題がある。ブカレスト時代のルーマニア語世界を視野に入れてツェランの初期詩編を扱ったドイツ語圏の研究としては、1985年に出版されたB. ヴィーデマンの研究書が今日もなおほとんど唯一のものといえる。ヴィーデマンはその著書のなかで、この時期に書かれたツェランの詩について、「ブカレスト詩編においてはじめてツェランの詩は本当にツェランの詩になった。ブカレスト詩編とともにはじめて、その後のあらゆる展開にも関わらず後期詩編にもなお感じ取ることのできるツェランの詩の基本的特徴が出来上がったのである⁶」と述べている。ブカレスト時代はツェランという詩人が本当の意味で誕生した重要な時期といえるのだが、他方でこの時期に成立した難

解なブカレスト詩編の解明が今もなおあまり進んでいないのも事実である。

ここではまずブカレスト詩編をめぐるいくつかの基本的問題を確認してみよう。ツェランは最初の詩集を出版するまでにきわめて長い時間と「苦難の旅」を要した詩人である。ツェランが処女詩集『Mohn und Gedächtnis (ケシと追憶)』をドイツで出版できたのは1952年の12月であった。それは1944年の「タイプ草稿詩集」の完成から実に8年後のことであり、その間ツェランは—1948年の手紙の表現を引用すれば—「暗闇のなかの漂泊者⁷」として、詩集出版の可能性を求めてチェルノヴィッツからパリまでの長い放浪の旅を続けている。その詩集『ケシと追憶』で注目に値することは、そこに1944年に作り上げられた詩集に収められた詩は一篇も採録されていないことである。そこにはチェルノヴィッツと強制収容所のなかで書き続けられた詩は残されていないのである。それらの詩編の存在は1986年にルート・ラックナーがかつてツェランに託された手書きの草稿詩集を西ドイツで出版するまで一般読者には知られていなかった。晩年のツェランは『ケシと追憶』以前に書かれたすべての詩をも収録した完全な全集版を構想していたとされる。ツェランは1944年以前の詩のすべてを自分の詩業から抹消しようとしたわけではない。しかしチェルノヴィッツ詩編から続くブカレスト詩編の間には、断絶とは言えないが、明らかに大きな詩的スタイルの変化、展開が認められる。『ケシと追憶』は、ツェランのそれ以後の詩集にはない複雑な前史を秘めた詩集である。この詩集の第1部「骨壺からの砂」と題された詩編の中心的部分は、ブカレストで書かれたブカレスト詩編である。すでに述べたようにツェランはチェルノヴィッツで編集した詩集をもってブカレストに移住し、当時すでに著名なユダヤ系詩人、評論家であったアルフレート・マルグル＝シュペルバーにその評価を仰ぎ、出版の可能性を探った。ツェランと同じチェルノヴィッツの出身でユダヤ系ドイツの詩人であったシュペルバーは、即座にツェランの詩を高く評価し、ドイツでの出版のために最大限の尽力をすることを約束してくれた。ツェランはその後、出版社で翻訳などの仕事をしながら約2年間ブカレストに滞在し、1947年の12月、シュペルバーからの紹介状を携えてウィーンに向けて不法出国する。この2年の間にツェランは、シュペルバーと話し合いを重ねながら、ドイツで出版するた

めの新しい詩集の制作に取り組んでいる。「骨壺からの砂」はツェランが自分の詩集に与えた最初のタイトルであった。詩集『骨壺からの砂』は、ツェランがすでにパリに亡命していた1948年8月にウィーンで出版されたが、誤植の多さや挿入図版の問題があり、詩人自身の意志でその後数部を残して回収、廃棄された。この詩集はブカレストで構想され作り上げられていた詩集である。しかしツェランはウィーンに到着してからもつねに新しい詩を書き続け、自分の詩集のなかに組み入れていった。出版が容易に実現されなかったために、この詩集には編集された時期によって異同のあるさまざまなヴァージョンが残されることになったのである。この詩集にはブカレストのシュベルパーや友人のキットナーなどの友人たちのもとに残された版、あるいはチューリヒのマックス・リヒナーやウィーンのオットー・バージルなどの編集者に送られたものなどさまざまな版があることが知られている。ウィーンで出版されたウィーン版『骨壺からの砂』では最初にチェルノヴィッツで書かれ、「門の前で」と題された詩編がおかれ、その第二部「ケシと追憶」の主要部分にブカレスト詩編、そしてその最後の部分にウィーンに来てから書かれた七編のウィーン詩編が収められている。ウィーンでの出版が挫折した後も、ツェランはパリでも新しい詩を書き続けながら詩集出版の可能性を探りつづけた。その間に詩集のタイトルも「骨壺からの砂」から、当初この詩集の第二部のタイトルとされていた「ケシと追憶」に変わっていったのである。1952年によく出版された『ケシと追憶』では、前半にブカレスト詩編とウィーン詩編、後半にパリ移住後に成立した詩が置かれ、両者をつなぐ中心部分にツェランの初期作品の代表作「死のフーガ」が置かれている。この「死のフーガ」は、ツェランがブカレストに移住した1945年の5月、すなわちブカレスト詩編のなかでも最初に成立したとされている詩である。ツェランの詩の中でも最もよく知られた「死のフーガ」は、おそらくチェルノヴィッツで構想され—キットナーの回想によればツェランはすでに1944年の秋、チェルノヴィッツでこの詩を朗読して聞かせている⁸—最終的にブカレストで完成されたものと思われる。ヴィーデマンによれば、「死のフーガ」を書くきっかけを与えたとされるレンベルク・ゲッターにおけるユダヤ人虐殺に関する『イズベスチャ』の記事をツェランが読んだのは、

1944年末のチェルノヴィッツのことであったという⁹。強制収容所から帰還したツェランはそこではじめて自らの両親が殺害されたナチス・ドイツの絶滅収容所の現実に関する公的な報告記事を読んで強い衝撃を受けたのである。1945年の5月、ツェランはブカレストで第2次世界大戦の終結を知った。ツェランのブカレスト詩編をそれ以前に書かれた内向的なチェルノヴィッツ詩編から分かち際立った特徴は、「死のフーガ」に示されたホロコーストに対する明白な対決の姿勢であるといえる。その対決はしかし単に戦後ドイツとドイツ人に対する告発と断罪を志向するものではなく、ホロコーストという歴史的事件のより真実な芸術的表現の可能性を追究するものであった。自らがくぐり抜けてきたホロコーストという未曾有の出来事が、現代の抒情詩のあり方につきつける根本問題を強く意識しながら、なおドイツ語の詩を書き続けること、それがツェランのブカレスト以後において自らに課し、追究し続けた芸術的課題であったのである。

2 ブカレスト詩編(1)―「饗宴」(Das Gastmahl)

ブカレストに移住してからまもなく、ツェランはシュベルバー夫人の勧めで、自らのペンネームを本名AncelのアナグラムであるCelanとした。1947年の5月、ルーマニアの詩人、批評家であったイアン・カライアンによって現代詩の雑誌アンソロジー『アゴラ (Agora)』がブカレストで刊行されている。現代詩の国際的な文芸誌を旨ざしていたカライアンの意図にそって、このアンソロジーには、ルーマニアの現代詩人の他に、ブルトン、デスノス、ラフォルグ、ミショー、エセーニン、カシモド、サバ、リルケなど代表的な現代詩人の作品が掲載されているが、そのなかにツェランの詩もドイツ語原文のまま三編掲載されている。それはツェランが「Paul Celan」という詩人名で自らのドイツ語の詩を公表した最初の文芸誌であった。ツェラン自身によってではなかったが、そこに選び取られたそれら三編の詩のなかに、「饗宴」(Das Gastmahl)と題された次のような詩がある。

Geleert sei die Nacht aus den Flaschen im hohen Gebälk der

Versuchung,

die Schwelle mit Zähnen gepflügt, vor Morgen der Jähzorn gesät:
es schießt wohl empor uns ein Moos noch, eh von der Mühle sie hier
sind,
ein leises Getreide zu finden bei uns ihrem langsamen Rad . . .

Unter den giftigen Himmeln sind andere Halme wohl falber,
wird anders der Traum noch gemünzt als hier, wo wir würfeln um
Lust,
als hier, wo getauscht wird im Dunkel Vergessen und Wunder,
wo alles nur gilt eine Stunde und schwelgend bespien wird von uns,
ins gierige Wasser der Fenster geschleudert in leuchtenden Truhen:
es birst auf der Straße der Menschen, den Wolken zum Ruhm!

So hüllet euch denn in die Mäntel und steigt mit mir auf die Tische:
wie anders sei noch geschlafen als stehend, inmitten der Kelche?
Wem trinken wir Träume noch zu, als dem langsamen Rad?¹⁰

(誘惑の高い梁のなかのいくつもの瓶から夜を飲み干そう、
齒で闕を鋤き返し、朝まで激怒の種を蒔いておけ。
碾き臼から奴らがここに来るまえに、私たちのためにまだ苔が勢いよ
く伸びるだろう、
私たちのもと、彼らのゆっくりした車輪のもとで、微かな穀物を見つ
けるために。

毒々しい天空のもとでは他の莖たちはもっと黄ばんだ灰色だろう、
私たちが悦楽のため賭け事にふけることは違った夢がまだ作られて
いるだろう、
忘却と奇跡が暗闇の中で交換されることは違った夢が。
ここではすべてがただ一度だけ通用し、飽食のなかで私たちはそれら

を吐き出し、
いくつもの光る櫃に入った窓という貪欲な水のなかに投げ込む。
人間たちの通りはちきれそうだ、雲の栄光を讃えて。

それゆえにおまへたちはマントで身を包め、そして私とともにテーブルに上るのだ、
立ったままでしかここでは眠れないのだ、この高坏のなかにあっては。
あのゆっくりした車輪のほかにも、誰に向かって私たちは夢を飲み干す
というのか。)

ブカレスト詩編には、「死のフーガ」のほかに強制収容所の現実を歌っていると考えられる詩がいくつか存在するが、この詩もそうした詩のひとつである。この詩についてはすでにM. ヤンツが、1976年に出版した研究書のなかでそうした解釈を出している。ヤンツによれば、この詩にくり返し描かれている「ゆっくりした車輪」は絶滅収容所に実在した「死の碾き臼」を示唆している。収容所で殺害された犠牲者たちの遺骨を粉碎し、粉にするこの「碾き臼」は、ヴィーデマンが指摘した『イズベスチャ』誌の記事にもその写真が掲載されているものである。詩のタイトルの「饗宴」(Das Gastmahl)は、退廃を極めた古代ローマ末期の詩人、ペトロニウスが『サテュリコン』で描き出した「饗宴」のイメージに由来していると考えられる。ツェランはブカレスト時代に書かれたルーマニア語散文のなかで詩人ペトロニウスの自殺についてふれている¹¹。ツェランの『饗宴』では、ペトロニウスの退廃した悦楽の世界のイメージが、「私たち」の世界に重ね合わされている。刹那主義的で、ひたすら悦楽を求めてさまざまな賭け事に耽ること、飽食し、すべてを吐き出して飽食すること、こうした退廃のイメージはペトロニウスから転用されたイメージといえるものである。ツェランの詩の異様な独自性はこうした人間の退廃を描く古典的イメージを、強制収容所以後の現実と結びつけ、重ね合わせていることである。「死のフーガ」は、強制収容所の残酷な現実をテーマにした抒情詩としてはあまりに芸術的であり、美的でさえあるという批判がしばしばくり返されている。同様の問題はこの詩についても

指摘することができるだろう。ブカレスト詩編の顕著な特徴のひとつは、本来あい対立するものをむしろ近接するものとして結び付けてしまうその過激な逆説的表現であるといえる。

冒頭の「誘惑の高い梁のなか」という詩句が暗示しているのは強制収容所バラックの高い木組みであると思われる。この詩では聖書に由来する宗教的語彙が多用されているが、「誘惑」(Versuchung) という語もそうした宗教的な言葉である。ドイツ語のVersuchungは悪魔が人間の欲望を試す「誘惑」であるが、それは同時に神が人間の人間性を試す「試し」、「試練」でもある。詩の第1連は、収容所の生活を「耕し」、「種を蒔き」、植物が「勢いよく伸び」、「穀物」を収穫するという農作業のリズムに従って詩行を展開している。しかしここで実際に生産されているのは人間の死体であり、収穫される「穀物」とは遺骸を「死の碾き臼」で粉にしたものである。ここでは全くあい対立する生と死の生産過程が逆説的に結びつけられている。「碾き臼」はキリスト教の伝統的な宗教的表象でもある¹²。それは「生命」—キリストの「聖体」—を生み出す「穀物」を碾くためのものであるが、ここでは「生命」をひき潰す殺人機械の表象として用いられているのである。「死の碾き臼」の所有者である「奴ら」は、収容所の「私たちのもとに、彼らのゆっくりした車輪のもとで、微かな穀物を見つけるために」やってくる。「微かな穀物」(ein leises Getreide) という詩句で用いられている leise (微かな) という形容詞は、ツェランがすでに初期詩編から独特な意味をこめて、いわば個人的イディオムとして用いている語である。代表的な例を挙げれば、収容所で殺害された母親を哀悼する記念碑的作品といえる「ヤマナラシ」(Espanbaum) には、「私の微かな母はみなのために泣いた」(Meine leise Mutter weint' für alle) という詩句がある。「微かな」はここでは「静かな」とも訳せる語であるが、自らを語る言葉を失った(「泣いた」)、ほとんど何も聞き取ることができなくなってしまった存在を暗示する言葉として用いられていると考えられる。

詩の第2連は、第1連で提示された強制収容所の現実を内面化し—「夢」がその中心的語彙となる—それによってより現在のなものにしている。第2連でくり返される「ここ (hier)」は、「私たち」の「ここ」であり、現在

的な「ここ」である。この否定的に呼び出される現実、第1連で描かれた強制収容所の現実を前提とし、いわばそれを裏返しにしたものであるといえる。「私たちが悦楽のために賭け事に耽るここ」、「暗闇のなかで忘却と奇跡が交換されるここ」、「ここではすべてがただ一度だけ通用し、飽食しては……吐き出す」、こうした詩句に感じとられる背徳性と挑発の音調もまたブカレスト詩編に特徴的なものである。第2連では二つの異なる「夢」が対比され、対比的に「私たち」の退廃した現実が語られる。対比的な二つの詩節は第1連を受けつぐ次の詩行で結びつけられている。「毒々しい天空のもとでは他の茎たちはもっと黄ばんだ灰色だろう」、ヤンツはこの詩句の「毒々しい」(giftig)という語には文字通り毒ガスが暗示されているとしている。「いっそう黄ばんだ灰色」(falb)という特異な色は毒ガスで殺害された人々の皮膚、あるいは強制収容所の無力で生気を失った人々の顔を想起させる色であるといえる。ブカレスト詩編には「憂愁の茎たち」(Halme der Schwermut)¹³という詩句もある。詩の第2連はこうした人々について、彼らのもとでは「こことはちがった夢がまだ作られている」(下線筆者)としている。ツェランは強制収容所という現実をすでに終わった過去の現実として直接的に表現することはなかった。第1連で描かれる「私たち」の現在を支配する快樂的現実、「他の茎たち」が夢見る現実とは対立的に描かれ、その対立を通して連続的なものとして結びつけられていくのである。第1連では生命の極端な否定が、第2連では逆に生命の果てしない肯定と享樂が描かれているが、この二つのイメージは連続している。

第3連冒頭の「それゆえに」の語は第2連で示された「私たち」の快樂的生活をうけている接続詞である。「マントで身を包む」ことを命じる詩人の言葉は第2連で描かれた快樂の世界に対する自らの態度を示している。それは対立とともにそのなかに身を置いて生きる詩人のあり方—ローマ時代のペトロニウスの生き方—を言い表す言葉である。詩人はどこまでも「雲の栄光を讃える」「人間たちの通り」のなかで生きる存在なのである。第3連は再び第1連の基本モチーフである「彼らのゆっくりした車輪」に立ち返っている。「立ったままでしかここでは眠れない」という詩句は強制収容所での受苦の体験を想起させる詩句であるかもしれない。ツェランはこの最後の

詩節で「私とともにテーブルに上ること」(下線筆者)を読者に求めている。その複数の「テーブル」(die Tische)はもはや第2連の享乐的な「饗宴」の食卓ではなく、宗教的な意味を帯びた「神の食卓」であると考えられる。続く「この高杯のなかにあって」も宗教的語彙に由来している詩句である。グリム辞典によれば「神の高杯」を受け、それを飲み干すことは、自らに与えられた苦悩を受け取り飲み干すことを意味している¹⁴。「あのゆっくりした車輪のほかに、誰に向かって私たちは夢を飲み干すというのか」、詩をしめくくるこの最後の詩行は、第1連と第2連で描かれた対立するイメージを最終的に結びつけ統一している詩行である。それは読者に対する最終的な問いかけであり、断定ではない。この詩は最初の一行から最後まで一貫して「夢を飲み干す」ことを基本モチーフとして作られている。ツェランが自ら体験し、そして生き続けている非人間的な世界のなかにあって、「夢を飲み干す」という可能性があるとするれば、それはもはや神に向かってではなく、「死の碾き臼」に向かってでしかない、という問いかけがそこに提示されているように思われる。「死の碾き臼」は今なお「ゆっくりと」回り続けている。そうした世界においては、もはやいかなる意味でも神にむかってその栄光を讃える歌は存在しない。しかし「死の碾き臼」に向かってその恐るべき真実を歌い続ける詩は存在するのである。

3 ブカレスト詩編(2)―「最後の旗」(Die letzte Fahne)

ブカレスト時代に書かれたツェランの詩を代表するものとして、『アゴラ』誌に掲載された詩のなかから、もう一つの詩、「最後の旗」(die letzte Fahne)を取り上げてみたい。1946年に成立したとされるこの詩のタイトルは最初に公表された『アゴラ』誌では「水色のけだもの」(Ein wasserfarbenes Wild)となっていた。この詩はその後、『骨壺からの砂』(1948年)、『ケシと追憶』(1952年)に採録されているが、そこでは「最後の旗」というタイトルを与えられている。

Ein wasserfarbenes Wild wird gejagt in den dämmernden Marken.

So binde Maske dir um und färbe die Wimpern dir grün.
Die Schüssel mit schlummerndem Schrot wird gereicht über
Ebenholztische:
von Frühling zu Frühling schäumt hier der Wein, so kurz ist das
Jahr,
so feurig der Preis dieser Schützen: die Rose der Fremde —
dein irrender Bart, die müßige Fahne des Baumstumpfs.

Gewölk und Gebell! Sie reiten den Wahn in den Farn!
Wie Fischer werfen sie Netze nach Irrlicht und Hauch!
Sie schlingen ein Seil um die Kronen und laden zum Tanz!
Und waschen die Hörner im Quell, so lernen sie Lockruf.

Ist dicht, was du wähltest als Mantel, und birgt es den Schimmer?
Sie schleichen wie Schlaf um die Stämme, als böten sie Traum.
Die Herzen schleudern sie hoch, die moosigen Bälle des Wahnsinns:
o wasserfarbenes Vlies, unser Banner am Turm!¹⁵

(一匹の水色のけだものが、黄昏の辺境で狩り立てられる。
だから仮面を結び、おまえの睫毛を緑色に染めよ
まどろむ穀粒の入った鉢が黒檀の机越しに手渡される。
ここでは春から春へとワインが泡立ち、それほど年は短く、
それほどこれらの射手たちの褒賞、異国のバラは炎のように赤い—
おまえのさまよう髭、切り株の無為の旗は。

土煙と咆哮。彼らは妄想を羊歯のなかに駆りたてる。
漁師のように彼らは鬼火と吐息に向かって網を投げるのだ。
彼らは一本のザイルを多くの花冠に巻きつけ、ダンスへと誘う。
そして角笛を泉のなかで洗う、そうして誘う呼び声を習うのだ。

おまえがマントとして選んだものは厚いのか、それは微光を隠せるのか、
彼らは眠りのように木々の幹の周りに忍び寄る、まるで夢を授けるよ
うに。

心たちを彼らは高く放り上げる、狂気の苔むしたボールたちを。
おお、水色をした毛皮、塔に翻るわれらの旗印よ。

ブカレスト詩編についてこれまでしばしば論じられてきた問題は、シュールレアリスムとツェランの関係である。上にふれた文芸誌『アゴラ』に掲載された詩人たちにも見て取ることができるように、終戦直後のブカレストはパリとならぶシュールレアリスム運動の新たな中心地であった。ツェランはパリ移住後、シュールレアリスムと自分の詩との関係を強く否定するようになるが、ブカレスト詩編以後の初期詩編が、ツェランがブカレストで交流したシュールレアリスムの影響下にあることは否定できないといえる¹⁶。ヴィーデマンの注釈によれば、この詩は戦前にパリのシュールレアリスム・サークルで知り合い、戦後も交流のあったエストニアの詩人、イルマル・ラーバンに献呈することが考えられていた時期があった¹⁷。非現実的な色彩表現の多用も、ブカレスト詩編の基本的特徴のひとつである。ツェランの詩の色彩表現にはしかしシュールレアリスム運動の影響というよりはむしろ、チェルノヴィッツ時代から深く傾倒していたトラークルの影響がみとめられるといえるかもしれない。いずれにせよ初期ツェランとシュールレアリスムは、過去の芸術的伝統から決別し、戦後の芸術的表現のあり方を根底から変革しようとするラディカルな芸術的意志を共有していたことは確かである。

ツェランはウィーン版『骨壺からの砂』ではこの詩のタイトルを「最後の旗」に改めている。そのタイトルは詩の最終行の次の詩句に示唆されていたこの詩のテーマをより明確にしたものと言えるだろう、「おお、水色をした毛皮、塔に翻るわれらの旗印よ」。中世的な装いを与えられてはいるが、詩を支配している中心的なイメージは戦争であり、その不気味な戦いのなかで「最後の旗」とされる「水色をした毛皮」を守り抜くことが問題となっているのである。ギリシャ神話に現れる「黄金の毛皮」は、イアソンがアルゴ船の冒険で奪取した「褒賞」である。「水色のけだもの」は実在しない芸術

作品のイメージであり、それがツェランの追い求めている詩芸術を象徴するイメージとして「最後の旗」と見なされていると思われる。この詩を論じたレナーテ・ベッシェンシュタインはこの詩の狩猟のイメージの根底には、ナチス・ドイツによるユダヤ人迫害が潜んでいると述べている¹⁸。詩に描かれている「狩猟」のイメージは表層的には中世貴族の享乐的な遊戯としての狩りであるが、そこで展開されているのは人間に対する不気味な「狩猟」であるといえる。詩人が身を包む「マント」のモチーフはすでに「饗宴」のなかでも用いられていたものであるが、敵意に満ちた悦楽の世界にあっては、詩人は自らの存在を覆い隠す「マント」と「仮面」、グロテスクな化粧を必要とするのである。「おまえがマントとして選んだものは厚いのか、それは微光を隠せるのか、／彼らは眠りのように木々の幹のまわりに忍び寄る、まるで夢を授けるように」、これらの第3連の詩行では、詩人は最初の行に歌われた「水色のけだもの」に同一化しているといえる。詩人は「射手たち」に「狩り立てられている」のである。「饗宴」に描かれた快樂的な祝宴と同じく、この詩の中世的な祝宴もまた単純に快樂的なものではありえない。「まどろむ穀粒の入った鉢が黒檀の机越しに手渡される／ここでは春から春へとワインが泡立ち、それほど年は短く」、この詩句の「穀粒」(Shrot)は狩猟の散弾を意味する言葉でもある。Schüssel (鉢) という語にもすでに Schüsse (射撃、発砲) という語が潜んでいる。すぐれた「射手たち」に与えられる「褒賞」とされている「異国のバラ」、「さまよう髭」はともにユダヤ人を暗喩する定型的な表現であるといえるものである。それらの「褒賞」が「炎のように赤い」とされるのはおそらくそれらが実際赤く染められたか、炎によって焼かれたという事実を暗示していると思われる。ブカレスト詩編の「シネラリア」(Aschenkraut) という詩のなかには、終わることのないユダヤ人迫害を予感するような次のような詩節がある。

vielleicht, daß ein Henker noch kommt und uns wieder ein Herz
schlägt,
vielleicht, daß ein Turm sich noch wälzt über uns und ein Galgen
wird johlend errichtet,

vielleicht, daß ein Bart uns entstellt und ihr Blondhaar sich rötet ...¹⁹

(もしかすると絞首人がこれからやって来てまた私たちの心を殴打する
かもしれない、
もしかすると塔がこれから私たちに押し寄せ、絞首台が歓呼のなかで
立てられる、
もしかすると髭が私たちの顔を歪め、彼女のブロンドの髪は赤くなる
のかもしれない。)

ここには詩が書かれた終戦直後になお詩人を脅かしていた迫害に対する不安がほとんど直接的に吐露されているといえる²⁰。詩人ツェランはその迫害に対する不安から生涯解放されることはなかった。

獲物を狩り立てるようなユダヤ人迫害は現実にはヨーロッパの「黄昏の辺境」(in den dämmernden Marken)で遂行された出来事であった。「水色のけだもの」を「最後の旗」とするこの詩の基本主題はしかし、非人間的な犯罪の告発というよりもむしろそうした非人間的迫害を引き起こした現代世界における芸術のあり方であったと思われる。詩の第2連が中心的な問題としているのは、「現代」における芸術と詩の危機である。その冒頭の「土煙と咆哮」(Gewölk und Gebell)は侮蔑的、攻撃的言辞であり、詩人が同時代の文学、芸術に投げかけている批判的詩句と解釈することができる。ここには同時代の現実に対するツェランの「戦い」がある。「戦い」のイメージが支配的であることもブカレスト詩編全体に顕著な特徴であるといえるが、「最後の旗」という詩のタイトルはその詩人の「戦い」を暗示しているのである。第2連は「おまえ」に敵対する「彼ら」のふるまいと営為を風刺的にくり返し暴露する詩節となっている。「(Sie reiten den Wahn in den Farn (彼らは妄想を羊歯のなかに駆りたてる))、ベッシェンシュタイン＝シェーファーが指摘するようにこの詩句は「狂気に振り回される」(vom Wahnsinn geritten werden)というドイツ語の言い回しを「邪悪なものに逆転させた」ものであるといえる²¹。狩人、「射手」である彼らは、「狂気を乗り回して」、文明以前の「妄想」の繁茂する世界にひたすら突き進んでいくのである。

「漁師のように」世界に「網」を投げ打って彼らがつかみとろうとするのは人を惑わす「鬼火と吐息」である。狩猟では獲物の「角」が「洗われ」、顕示的な飾り物として収集展示される。「角（Hörner）」には動物の「角」の他に、楽器の「角笛、ホルン」の意味がある。「泉のなかで」獲物の血を洗い流された「角笛」は、ドイツ・ロマン主義がとくに好んだ甘美な音、「誘う呼び声」を鳴らす楽器となるのである。そうした芸術家たちによって作り出される芸術作品にはもはや人間の生きた「ところ」は存在しない。「彼らに」とってそれは、遊戯の道具であり、「高く放り上げて」歓喜する「狂気の苔むしたボール」にすぎないものになっている。

4 ブカレスト詩編(3)―「骨壺からの砂」(Der Sand aus den Urnen)

ツェランがブカレスト時代に作り上げようとした詩集『骨壺からの砂』のタイトルがとられた詩「骨壺からの砂」は、1946年から1947年にかけて書かれたとされる次のような簡潔な詩である。

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter Spielmann.
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterrem Schamhaar,
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.
Länger zeichnet er sie, als sie war, und das Rot deiner Lippe.
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.²²

(忘却の家は黴の緑色をしている。

その翻る門のすべてでおまえの首切られた楽師が青く光る。
彼はおまえの苔と苦い恥毛でできた太鼓を叩く、
膿をもつ足指で彼はおまえの眉を砂のなかに描く。
彼はその眉を実際よりも長く、そしておまえの唇の赤を描く。
おまえはここで骨壺を満たし、おまえの心に食べさせる。)

この詩には、ブカレスト時代のツェランの詩に特徴的な詩的手法が集約的に表れているといえる。「忘却の家」(das Haus des Vergessens)という隠喩属格は、一ツェランはこの種の属格表現を後にほとんど使用しなくなるがブカレスト詩編に最も顕著にみられるものである。ここには「黴の緑色」、「青く光る」などの、「水色のけだもの」にもみられた独特の色彩表現、そして「苔と苦い恥毛でできた太鼓」のような異様なエロチシズムの表現がある。この詩はそうしたシュールレアリスムを感じさせる大胆な詩的手法を駆使して書かれたブカレスト時代の詩人の自画像であるといえる。「おまえの首切られた楽師」は迫害によって深く傷つけられた詩人の自己イメージである。この詩は虐殺された「楽師」が癒えることのない「膿をもつ足指で」詩人の肖像を描き出そうとしている。自画像を描くことがそうした超現実的で、間接的な手法を必要とするのは、虐殺された詩人にはもはや自画像を描くことが不可能になっているからである。「首切られた楽師」はすでに死によって歪められた存在であり、もはや美しい音楽を奏することができない「楽師」なのである。ツェランは「楽師」の描く肖像画が現実とは異なるものであることをむしろ強調している、「彼はその眉を実際よりも長く、そしておまえの唇の赤を描く」。ある意味でツェランの詩的表現はすべて過剰な表現であり、歪められた表現なのである。「おまえの唇の赤」は逆説的表現で、虐殺された詩人の唇が赤くなることはないことを前提とした表現である。

「おまえの首切られた楽師」は詩人の自画像の造形を可能にする芸術的イメージである。詩人は「黴の緑色」をした「忘却の家」に住んでいる。「黴の緑色」(Schimmelgrün)という色彩表現はしかし両義的で(ドイツ語のSchimmelは黒ずんだ色であるよりは灰白色である)、死と腐敗の色であるとともに、腐敗のなかで持続する生命の色彩でもある。「楽師」は「忘却の家」に住み続ける詩人のもとに現れ、「おまえの苔と恥毛でできた太鼓」を叩いて詩人を深い「忘却」から呼び覚ますのである。「青く光る」(blauen)は初期のツェランが好んで用いている動詞であるが、暗い死の光というよりはむしろ死の闇から射し込んでくる明るさをもっている言葉である。「おまえはここで骨壺を満たし、おまえの心に食べさせる」、という最後の詩行でツェランは死者たちの存在を「忘却」から庇護する「骨壺」を空にしないこ

とを誓っている。この最終行では「骨壺」と「おまえの心」、「満たす」(füllen) ことと「食べさせる」(speisen) ことがほとんど交換可能な関係にある。「骨壺を満たす」とは「おまえの心」を「満たす」ことであり、「おまえの心に食べさせる」とは「おまえの心」を死者たちの灰でみたすこと、「骨壺からの砂」を心の糧として生き続けることであるからである。

5 マックス・リヒナー宛書簡

自らのドイツ語の詩集をドイツ語圏で出版できる可能性を求めて、ツェランは1947年12月、旅券なしでブカレストを去り、ウィーンに向かうことを決断する。マルグル＝シュペルバーはかねて約束していたように、ツェランがブカレストで編集していた『骨壺からの砂』の草稿を交流のあったウィーンとチューリヒの著名な編集者たちに自らの推薦状とともに送り届けていた。ウィーンの編集者オットー・バーゼルは無名の詩人ツェランの詩を認め、17編の詩をウィーンの文芸誌『プラン』(Plan) に掲載してくれた。しかしその後のツェランの詩人としての生涯で、より大きな意味をもっていたのは、当時チューリヒの日報新聞「行為」(Die Tat) の文芸欄を編集していた高名な文芸評論家マックス・リヒナーとの交流であったといえる。リヒナーもツェランの詩を高く評価し、ただちに自らの日刊紙に8編の詩を掲載したが、さらに当時の西ドイツの代表的月刊誌『メルクール』(Merkur) に作品を発表できる機会を作ってくれたのである。ツェランはリヒナーとの関係を通じてはじめてドイツの文学界との接触をもち、ドイツで広く読まれる詩人となっていったといえる²³。終戦直後の最悪の出版状況のなかで、詩集の出版は実現されることはなかったが、戦前からヨーロッパのすぐれた代表的評論家、文学者として認められていたリヒナーとの関係は、一アレマンが指摘するようにドイツ語の詩人としてのツェランの出発とその後の成功にとって決して見過ごすことのできない大きな意味をもっていたと思われる。ツェランのブカレスト時代の手紙はほとんど残されていない。そのためツェランがブカレストで何を考え、感じていたかを直接的に知ることはほとんど不可能であるが、それだけに1946年11月3日に、リヒナー宛てに書か

れた次の長文の手紙は詩人自身によるこの時期に関する貴重な証言といえるものである。

「どのように感謝の念を述べたらいいのでしょうか。アルフレート・シュペルバー宛てのあなたの手紙が私にとってもっていた意味をどのように言い表したらいいのでしょうか。もしかするとこのように言えば、おわかりいただけるのでしょうか。私の書いたほとんどすべての詩は、これが自分の書いた最後の詩となるのだという感情をもって書かれたものです。これは自分に与えられた最後の恩寵なのだという感情です。そして一再び思い起してみると、今そのことがよりはっきりと見えるのですが—しばしばそれはもはやそうした感情でさえない時がありました。それはある未知の(暗い)翼のざわめき、私を通過して消えていく翼のざわめきの音、目には見えない天使の促し、私がほとんど伝えられないようなひとつの合図だったのです。

どれほど私が孤独だったかをあなたに正しく伝えることが私にできているのでしょうか。孤独というのは、例えば私が呼びかけても、それを聞いてくれる人は誰もいなかった、ということではありません。何人かは私の呼び声を聞いてくれました。しかしそれはどういう人々だったのでしょうか。彼らは私にこう異論をとなえます「君は呼んでいるが、それでは呼んだことにはならない。君はそんな呼びかけをすれば私たちがびっくりするとも思ったのか。呼びかけを変えなさい」私は不安になりました。自分がもう声高に呼びかけることをしなくなったのもわからないでいました。また同じ方向に向けて呼びかけることもはやしませんでした。聞いてもらおうとする意志もなくしていました。私はただ自分に向かって呼びかけていたのです。そのようにして私は自分に向かって答えを与えることをしだいに学んでいきました。それだけだったのでしょうか。いいえ、私はマロニエの木々にも、ヤマサンザシとさまざまな草草にも呼びかけました。私はひとりの女性にも呼びかけました。私は彼女たちみんなに呼びかけ、そして彼女たちに話しかけ、互いに親しくなり、ささやきあうこともできるようになっていきました。最後には私たちはとても親しくなり、無言で語り合うこともできるようになりました。そのようにして語らいに満ちた沈黙の時期が始まり、私は詩を書かなくなりました。私はその時すでに、自分がひとりの詩人であることがわかって

いたのだと思います。

私は呼びかけについて語っていたのでしたね。それはいったいどういうことだったのでしょくか。それは私が呼びかけをしていたときでさえむしろ、自分を仲間に入れてほしいという願望だったのではなかったでしょくか。あたりが暗くなり、ささやきが交わされていた時に、自分もともにありたいという願望だったのではないでしょくか。「私は呼びかけた」、そういつて、こうしてあなたのもとに辿り着くことができた自分の彷徨の旅について語り始めたのでしたね—それはたぶん名前の探求だったのです。わたしにとっての困難は、たぶんそれを見つけ出すことにありました。というのもそれらの名前は秘密にされていたのですから。誰によってでしょくか。今日の私はそれがわかっています。というのも言葉の彼岸、言葉の間においてはじめて、言葉の枝葉に暗く覆われ、その暗がりのなかに沈められて、そのなかからあの炎が吹き上がる多くの小さな茂みを秘めている言語空間が広がっているのだということが私にはわかっているのですから。

私はその炎まで突き進むことができているでしょくか。あなたは手紙のなかでそれを肯定されています。そこで私の孤独は終わったのです。確かに私は燃え上がる炎を目にしました。しかしそれは幻惑だったのかもしれない。これまでにたったひとりの人がそうした詩を書く私を励ましてくれました。アルフレート・シュペルバーです。彼は私に沈黙を命じる人々から私を庇護し、私の味方をしてくれました。彼は私に友だちを作ってくれました。私はもう自分の詩を書いて孤独であることはなくなったのです。しかし今度は私たち二人が、たとえ二人してではあっても孤独でありつづけたといえるかもしれません。しかし今やそこにあなたが加わったのです。たぶんおわかりになるかと思いますが、この手紙がこんなふうに書かれているのは、私があなたにどう感謝したらいいのかわからないでいるからです。

私を衝き動かしているもの、自分がそれによく通じている者であり続けたいと願っているもの、私の背後で突如としてそのざわめきが起こり、私を突きぬけて消え去っていくあの両翼について、この手紙がただ不十分な知らせをもたらすものでしかないことはよくわかっているつもりです。わたしの喜びがあまりにも大きいのです。けれども重苦しい気持を抱きながらも、私に

はどうしても付け加えなければならないことがあります。私は今この瞬間、猛獣の爪で私を締め上げるかのような暗鬱のなかでこの手紙を書いていきます。すなわちユダヤ人である私にとってドイツ語で詩を書くことがどれほど困難なことかをお伝えしたいのです。私の詩集が出版され、それがドイツにもたらされれば一慄然とさせられることを書かせてください—私の詩集を開くその手はひょっとすると私の母の殺人者の手を握手していたのかもしれないのです。……そしてそれからさらに恐ろしいことが起こるのかもしれないのです。……

しかし私の運命とは、ドイツ語の詩を書かなければならないということですから。そして詩が私の運命なのです—ここでもう一度私はあなたがそれを認めてくれたことに感謝いたします—断ち切られた呪縛の輪というあなたのすばらしい喩えのきっかけとなりえたこと、そしてあの別なドイツが生き延びていること、少なくとも「二つのドイツ」という言葉が（悲劇的な）意味を失ってはいないことを嬉しく思っています。

敬愛するリヒナー様、この手紙の終わりがこんなに陰鬱なものになってしまったことをお許してください。この手紙は自分が夢見ていた称賛をついに見出したことに対する私の喜びの気持ちだけを言い表そうとしたものでした。その喜びは多くの投げ槍にとり囲まれていた私に一枚の葉が落ちてきて、それが福音であることがわかった時に感じられたものでした。心をこめてもう一度あなたに感謝申し上げます。』²⁴

マックス・リヒナーがツェランの詩に対して示してくれた理解と称賛はブカレスト時代のツェランにとって特別な意味をもっていた。ツェランのドイツ語の詩は初めてドイツ語圏のすぐれた読者によって受け入れられたのである。ツェランにはドイツ語圏の高名な文学評論家であるリヒナーに自らの詩の由来と独自性について理解してもらう切実な理由があったと思われる。少なくともこの手紙はすでにブカレスト時代に形作られていたツェランの詩の独自性を理解するうえで貴重ないくつかのヒントを与えるものとなっている。

6 「呼びかけ」としての詩

手紙のなかではまず、自らの孤独について、そして自らの詩が「呼びかける」ものであることが述べられている。ツェランの詩はつねに「呼びかける」詩であるといえる。ドイツ語の rufen（呼びかける）は日本語にはなりにくい基本語彙である。Rufenはドイツ語では、鳥が「鳴く」こと、人が「叫ぶ」こと、大声で「呼ぶ」、「呼び寄せる」ことを意味する言葉である。日本語の「なく」は定まった対象をもたない「叫び」、自己の一方的な感情表出について用いられる言葉であるといえるが、ドイツ語のRufenはそれに対して、「呼ぶ」、「叫ぶ」ことが一定の対象（呼びかける相手）に向けられていること、意図をもつことを意味内容としている言葉である。手紙のなかでツェランが告白していることはしかし自らの詩にはもはやそれを受け入れる、その前提となる相手、共同体が失われてしまっているという孤独である。ツェランの詩はその存在が不確かな相手に対する「呼びかけ」なのである。ツェランは決して単純に自分の詩が理解されないという孤独について嘆いているわけではない。手紙のなかでツェランはそのことについて注意を促している。ツェランには詩を書くことを止めた時期があった。それはしかし耐え難い孤独のためではなく、全く逆にそうした孤独が存在しなくなったからである。ツェランにとって詩はもはや自明の理解を前提として書かれるものではなく、理解されえない孤独を前提として成立する。そこでは詩作とは読者が理解しえないことについて、理解そのものを打ち立てようとする行為となっているのである。ツェランの詩がつねに「呼びかけ」であるのは、それが自らの「呼びかける」行為を通して「呼びかけられる」相手呼び覚まし、作り出そうとするものであるからである。詩が本質的にもはや存在していないものに「呼びかける」ものであることを理解したときに、ツェランは自分が詩人であることを知ったのである。

1943年の4月、ツェランは強制収容所のなかで「ある戦士」(Ein Krieger)と題された次のような詩を手帳に書き入れている。

Hörst du: ich rede zu dir, wenn schwül sie das Sterben vermehren.

Schweigsam entwerf ich mir Tod, leise begegn ich den Speeren.

Wahr ist der endlose Ritt. Gerecht ist der Huf.

Fühlst du, daß nichts sich begibt als ein Wehn in den Rauten?

Blutend gehör ich getreu der Fremden und rätselhaft Trauten.

Ich steh. Ich bekenne. Ich ruf.²⁵

(聞こえますか、私がおまえに語りかけています、彼らは息苦しく死滅
を増殖させています。
無言のうちに私は死を思い描いています、静かに槍先に立ち向かって
います。

真実なのは終わりのない騎行、正義は騎馬のひづめ。

感じていますか、ヘンルーダのなかのそよぎの他には何も起こってい
ないことを。
血を流しながら私は見知らぬ女、不思議に親しい女に忠節を守ってい
ます。

私は立っています、信じています、呼びかけています。)

「ある戦士」というタイトルは、この詩が詩人を「戦う人」(Krieger)と
して思い描いていることを告げている。詩の最後の1行は、強制収容所の
なかで詩を書き続けるツェランの詩作のあり方を簡潔に要約しているといえ
る。「立つ」(Stehen)という基本語は—ヴィーデマンが注釈で注意を促し
ているように²⁶—晩年の詩に至るまで、ツェランが最も好んで用いている基
本語彙のひとつである。それはWider-stehen(抵抗して立つ)、Auf-stehen
(立ち上がる)などの意味を含意する、詩人の一貫した基本姿勢を言い表す
言葉となっている。「信じる」と訳出した語 Bekennen は宗教的な含意をも

ち、元来自らの信仰を告白すること、信じるものをもち続け、そのことを表明することを意味する言葉である。詩の冒頭で詩人は「おまえに語りかけて」いる。強制収容所のなかでツェランは当時の恋人であったルート・ラックナーに宛てて詩を書き続け、手紙で送りつづけたことは事実である。しかしこの詩の「おまえ」をそうした実在した特定の女性に同定することは適当ではないように思われる。この詩の「おまえ」にはすでに詩的なものに固有の広がりがある。この詩で詩人は「見知らぬ女、不思議に親しい女」に向かって「呼びかけて」いる。Fremd（見知らぬ、異国の）な女でありながら、Traut（親しい、うちとけた）な女であること、そして「親しい女」でありながら、その親しさが rätselhaft（不思議な、謎めいた）なものであることは詩人が呼びかけている女性が現実的な輪郭をもたない未知の存在であることを暗示しているといえる。詩の最後の言葉が強調するようにツェランの詩は本質的に「呼びかける」詩である。この異国の未知の世界への「呼びかけ」は、その「呼びかける」行為を通じて親しい対象を不思議な仕方で見出すものである。「呼ぶ」こと、「呼びかける」ことは本質的には「呼び出す」ことなのである。ブカレストを脱出し、1947年の12月、ウィーンに到着しておそらく最初に書かれたと思われる「夜のひかり」(Nachtstrahl) と題された詩は、「私は異国の人々のまえで歌う」(ich singe vor Fremden) という詩句でしめくくられている²⁷。ウィーンに辿り着くことで、ツェランは初めてドイツ語が話されるドイツ人の世界に足をふみいれた。「私は異国の人々のまえで歌う」とウィーンで歌うとき、ツェランが現実の前にしていた「異国の人々」とはドイツ人であった。その時ツェランの詩の前提となっていたのは、自らのドイツ語の詩とそれを読むドイツ人の間に横たわる断ち切られた関係性であったといえる。ツェランの詩はその言葉を理解しない「異国の人々」に向かって「呼びかける」という関係性の喪失を前提としている詩なのである。

7 「翼のざわめき」(Flügelrauschen)

マックス・リヒナー宛ての手紙のなかで、ツェランは「猛獣の爪で私を締

め上げるかのような暗鬱のなかでこの手紙を書いている」ことを打ち明けている。リヒナーからの「福音」(Botschaft)はツェランをその逃れがたい憂愁から救い出すものであったのである。死への深い憧れと抑えがたい衝動は、ツェランの初期詩編にくり返し現れてくる中心的テーマといえるものである。強制収容所から帰還したばかりのツェランは、チェルノヴィッツで「翼のざわめき」(Flügelrauschen)と題された次のような詩を書いている。

Die Taube aber säumt in Avalun.
So muß ein Vogel über deine Hüften finstern,
der halb ein Herz und halb ein Harnisch ist.
Ihm ist es um dein nasses Auge nicht zu tun.
Zwar kennt er Schmerz und holt ihn bei den Ginstern,
doch seine Schwinge ist nicht hier und unsichtbar gehißt.

Die Taube aber säumt in Avalun.

Der Ölzweig ward geraubt von Adlerschnäbeln
und wo dein Lager blaut im schwarzen Zelt zerpfückt.
Rings aber bot ich auf ein Heer auf Sammetschuhn
und laß es schweigsam um den Kranz des Himmels säbeln.
Bis du dich schlummernd nach der Lache Bluts gebückt.

Das ist: ich hob, als sie gewaltig fochten,
den Scherben über sie, ließ alle Rosen fallen
und rief, als mancher sie ins Haar geflochten,
den Vogel an, ein Werk des Trosts zu tun.
Er malt dir in das Aug die Schattenkrallen.

Ich aber seh die Taube kommen, weiß, aus Avalun.²⁸

(鳩はしかしアヴァルンにとどまっている。

そこで一羽の鳥はおまえの腰のあたりを暗くしなければならない、

その鳥は半分ひとつの心で、半分は甲冑なのだ。

鳥にはおまえの濡れた目など関係がない。

確かに鳥は痛みを知っていて、エニシダのもとからそれをもってくる、
けれどもその翼はここにはなく、目に見えることなく掲げられている。

鳩はしかしアヴァルンにとどまっている。

オリーブの枝は鷲の口ばしに奪い取られた、

そしておまえの寝床が青らんでいるところ、黒い天幕の中でむしられた。

私はしかしあたりにビロードの靴をはいた軍隊を呼び集めた、

そして黙ったまま天の花冠のまわりに不器用な剣を振り回させる、

おまえがまどろみながら血だまりに向かって身をかがめるまで。

こういうことだ、彼らが激しく剣を交えた時に、彼らの上に

私はその破片を拾い上げ、すべてのバラの花を落下させた、

そして何人かがそのバラを髪の毛のなかに編みこんだとき、

あの鳥に呼びかけたのだ、慰めのわざをしてくれるように。

その鳥はおまえの目に影の鉤爪を描く。

私にはだが鳩が来るのが見える、白く、アヴァルンから。)

リヒナー宛書簡に注目し、紹介したアレマンによれば、ツェランはアレマンとの会話で何度かこの詩に言及して、自分の初期詩編のなかで最も重要な詩のひとつであると述べている²⁹。冒頭の詩句のなかの「アヴァルン」とは、ケルト神話で戦いを終えた戦士たちが、最後の安らぎを見い出すとされる死者の鳥の名前である。「鳩」は聖書の創世記神話で、人類を死滅させた大洪水の終わりを告げた鳥である。この詩ではその鳩がぐわえていたとされる「オリーブの枝」はしかし、「鷲の口ばし」によって「奪い取られ」、「むし

られて」いる。「大洪水」は決して終わってはいないのである。「鳩はしかし
 アヴァルンにとどまっている」というリフレインはそのことを強調している。
 この詩の後半の詩行、「私はしかしあたりにピロードの靴をはいた軍隊を呼
 び集めた、／そして黙ったまま天の花冠のまわりに 不器用な剣を振り回さ
 せる」は強制収容所から解放された—この詩が成立したとされる1944年の
 4月には戦争はまだ終結していなかったが—詩人の詩作を通しての「戦い」
 を描いている詩句と考えられる。詩人が招集する「軍隊」は「ピロードの靴
 をはいて」いる。詩人は何をしたのか。詩人は激しい戦いのなかで碎け散っ
 た剣の「破片」を「拾い上げ」、「すべてのバラの花を落下させた」のである。
 「落下させた」(fallen-lassen)というドイツ語の動詞は「バラの花」が死滅
 するのを傍観した、「見捨てた」という意味を含意している。落ちたバラを
 「髪のかなかに編みこむ」というイメージは「戦い」を続けようとする人々の
 死者たちに対する追悼のイメージであると思われる。詩人は「あの鳥」に呼
 びかけ、「慰めのわざ」(ein Werk des Trosts)をするように求めるのである。
 しかし詩人が「呼びかける」ことのできる「あの鳥」とは決して「鳩」
 のことではない。

詩の第1連は、「アヴァルン」にとどまり続ける「鳩」に対して、くり返
 し詩人のもとに飛来する、「そこで」詩人のもとに現れるとされる「一羽の
 鳥」を描き出している。この鳥の出現について、それが「おまえの腰のあた
 りを暗くしなければならない」といわれているのは、創世記の天使とヤコブ
 の戦いの伝説に依拠した詩句であるためと考えられる。「天使」と激しく戦
 い続けるヤコブは、最後に「天使」に「腰骨」にふれられることで戦う力を
 一挙に喪失してしまう。「暗くする」(finstern)という言葉はそうした精神
 的気力の喪失を暗示する表現である。この詩でくり返し詩人のもとに現れ、
 詩人の戦い続ける精神的気力を消滅させるのは暗い天使、死の憂愁であると
 考えられる。この詩の最初の詩節は詩人を襲うそうした「死の憂愁」を直視
 し、主題化している詩節である。その暗い鳥について、ツェランはまず「そ
 の鳥は半分ひとつの心で、半分は甲冑なのだ」と書き記す。「死の憂愁」は
 「戦士」として生きる詩人が自らを守るために身に着けている「甲冑」であ
 ると考えられる。しかしそれは決して固く冷たい金属だけでできてはいな

い、「半分ひとつの心」なのである。憂愁は心の「痛み」を知っている。「甲冑」に蔽われた憂愁はしかしもはや感じない。「おまえの濡れた目」は死の憂愁に捉えられている者にはもはや「関係がない」のである。ツェランは第4連の最後の詩行で自らの憂愁の眼差しについて、「その鳥はおまえの目に影の鉤爪を描く」と言い表している。「影の鉤爪」(Schattenkrallen)とは目に映る光景のなかに潜在する執拗な死の憂愁を暗示する言葉である。この言葉はまた上にふれたりヒナー宛ての手紙のなかの「猛獣の爪で私を締め上げるかのような暗鬱」という表現を想起させるものでもある。ツェランはそこでその憂愁について「私を衝き動かしているもの、自分がそれによく通じている者であり続けたいと願っているもの、私の背後で突如としてそのざわめきが起り、私を突きぬけて消え去っていくあの両翼」という言い方で言及している。この憂愁はこの世界で戦い続ける詩人を掴んで離さないものであるが、しかしその本性はこの世界に属するものではない。それは詩人につきまとうハゲタカのように、突如として詩人を襲い、詩人を苛み、「突きぬけて消え去っていく」。その鳥の「その翼はここにはなく、目に見えることなく掲げられている」のである。この詩のタイトルとされている「翼のざわめき」とはそうした目に見えない死者との結びつき、その鳥の出現を告げる「翼のざわめき」なのである。

冒頭の詩句で「アヴァルンにとどまっている」とされる「鳩」は、くり返し詩人を襲う憂愁の鳥とは異なる存在として構想されている鳥である。この詩には三つの異なる種類の鳥が描かれている。それぞれの性格を典型的に言い表すとすれば、「鷲」は破壊する鳥、「一羽の鳥」は死と憂愁の鳥、そして「鳩」は救済の鳥であるということができのかもしれない。「鳩」はヨーロッパの神話的象徴で、死者の魂を天上の楽園へと運ぶ鳥とされている鳥である³⁰。「鳩はしかしアヴァルンにとどまっている」というリフレインのなかの säumen (とどまる) というドイツ語は「ためらう」とも訳せる言葉である。それはこれから起こること、為すべきことがすでに定められていながら、それを敢行しない、引き伸ばしている状態を意味する語である。この詩ですでに定められているとされているのはおそらく詩人の死である。この詩の「鳩」の「ためらい」には詩人自身の「ためらい」が投影されていると言うことも

できるかもしれない。詩の最終行では、その「鳩」の出現について次のように歌われている、「私にはだが鳩が来るのが見える、白く、アヴァルンから」。ツェランの詩で初期から最晩年に至るまでくり返し用いられている色彩象徴表現のなかで、「白」は最も重要な色彩といえるものである。「白」は「鳩」の「白」、あるいは「死」の象徴色彩であるが、ツェランはそうした伝統的、定型的表現を踏襲しながらも、この色彩にそれをくつがえす独特な意味を与えている。救済する「鳩」の「白く」は、死を否定するものの色彩なのである。ツェランの詩に現れる「白」は自然的な暗い死の象徴表現とは異なる明るさ、場合によっては明るい喜びのニュアンスさえ感じられることがある。例えば1950年、パリで成立した「鳩たちの最も白いものが」という詩は次のような喜びの表現で歌い出されている、「鳩たちの最も白いものが飛び立った、私はおまえを愛することができる³¹」。こうした「白」という色彩象徴の独特な意味用法は、ツェランが初期の詩のなかでもとくに重要な詩とみなしていたと思われる「ヤマナラシ」(Espenbaum)という詩のなかにもすでに読み取ることができるものである。強制収容所で殺害された母親を哀悼するその詩の第1連は次のように歌い出されている。

ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.³²

(ヤマナラシよ、おまえの葉の茂みは白く暗闇のなかを見ている。
私の母の髪はけっして白くならなかった。)

「ヤマナラシ」の密集した葉の暗い茂みは、夏の明るい陽射しの中で風になその白い葉裏を翻して白く輝いて見える。この詩はそうした情景のなかの「白」を取り出して、「私の母の髪はけっして白くならなかった」という悲痛な詩句を作り出している。ユダヤ教との関係という視点からツェランの詩を解釈しているペーター・マイヤーは、そこにみられる「白」のもつユダヤ教的な意味について次のように述べているのは示唆的であるように思われる。「白」はツェランの多くの詩において死の色である。「おお死の白い破

風よ」と滅び去った「バラの種族」についての詩の中で言われている。死はそこで明るい光のなかに現れている。というのも死はそこから疎外された状態から解放される始まりの出来事となった、死は自我の存在の明澄化のために不可欠の出来事となったのである³³」マイヤーの解釈に従えば、死はツェランにとって単に生の終わりを意味するものではなく、光から「疎外された状態」の克服、救済の「始まり」を意味するものでありうるのである。「私の母の髪はけっして白くならなかった」という詩句は、殺害された母親が、「白」が予示するそうした救済可能性を奪われていることに対する詩人の痛切な悲嘆を告白するものである。葬られることなかった母親の遺骸は地上に一切の痕跡を残すことなく消滅させられた。「けっして白くはならなかった」という詩句の *nimmer* (けっして) は過去に起こった一回起的出来事を指示するものではなく、むしろこれから未来永劫に続く喪失の状態を意味していると思われる。「ヤマナラシ」の詩はそうした悲嘆を言い表す次の詩節でしめくられている、「櫛の扉よ、誰がおまえの蝶番をはずすのか／ 私の優しい母は来ることができない³⁴」この最後の詩句は「翼のざわめき」の「鳩はしかしアヴァルンにとどまっている」というリフレインの詩句に照応する内容をもつものであるといえる。二つの詩句はともに、喪失の状態、起こることがない、「来ることがない」救済の状態を表現している。「翼のざわめき」はしかしそうした詩人の深い悲嘆の表出では終わってはいない詩である。「私にはだが鳩が来るのが見える、白く、アヴァルンから」、この詩行の「私にはだが」、「鳩が来る」、「見える」、「白く」、「アヴァルンから」というすべての言葉が世界を蔽う死と憂愁に対する詩人の不撓の抵抗を表現している。「鳩」はもはや「アヴァルンにとどまって」はいない。それはたしかにまだ詩人のもとに到着しているわけではない。「私にはだが鳩が来るのが見える」という詩句は、単なる詩人の夢想あるいは予感の表現ではない。詩人には「鳩が来る」、来ているのが「見える」のである。「私にはだが鳩が来るのが見える」とは、言い換えれば「だが私は詩を書くことができる」という「死の憂愁」を克服して生きようとする強固な意志の表現であり、それがツェランにとっての詩作の出発点でもあったのである。

- 1 Paul Celan, Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 185f. [以下GW3と略記する]
- 2 今日この詩集は『タイプ草稿詩集1944 (Typskript 1944)』と呼ばれている。Vgl. Paul Celan, Frühe Gedichte. Historisch-Kritische Ausgabe. 1. Bd. 2. Teil. Hrsg. v. Andreas Lohr. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 9-12.
- 3 Brief an Max Rychner vom 3. 11. 1946. Deutscher Literaturarchiv in Marbach [以下DLMと略記する] で閲覧。
- 4 今日『手書き草稿詩集1944 (Manuskript 1944)』と呼ばれる詩集であり、1986年にルート・クラフト(ラックナー)によって Suhrkamp 社から『Paul Celan, Gedichte 1938-1944』として出版された。Vgl. Paul Celan, Gedichte 1938-1944. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- 5 Israel Chalfen, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S. 142ff.
- 6 Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul-Paul Celan. Studien zum Frühwerk. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 221.
- 7 Brief an Max Rychner vom 24. 10. 1948. [DLM]
- 8 Alfred Kittner, Erinnerungen an den jungen Paul Celan. Aachen: Rimbaud, 2008. S. 14. Felstinerは1995年に出版された伝記で、この詩は1944年の末にチェルノヴィッツで初稿が書かれ、1945年4月末のブカレスト移住後に最終稿が成立したと推定している。Vgl. John Felstiner, Paul Celan. Eine Biographie. München: Beck, 2000. S. 55ff.
- 9 http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article10169465/Enthuellt.html [2012/02/08参照]
- 10 GW3, 50.
- 11 Paul Celan, Das Frühwerk. Hrsg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 228.
- 12 ハンス・ビーダーマン(藤代幸一監訳)『図説 世界シンボル事典』八坂書房 2000年。350頁参照。
- 13 GW3, 33.
- 14 Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 11. München: dtv, 1984. S. 506.
- 15 GW3, 47.
- 16 ツェランがウィーンで発表した散文『エドガー・ジュネと夢の夢』はツェラ

- ンとウィーン・シュールレアリスムとの緊密な関係を示す最も重要なドキュメントとされるものである。Vgl. Christine Ivanović, Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus. In: *Displaced. Paul Celan in Wien 1947/1948*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 62-79. ツェランのブカレスト時代の親友であった詩人ニーナ・カシアン (Nina Cassian) によれば、ツェランとシュールレアリスムとの関係はこの芸術運動の全体、その一自動記述などの一理論に共鳴するものではなく、むしろ運動に参加していた個々のすぐれた現代詩人たちの詩に関わるものであった。Vgl. Nina Cassian, *Romanian Poems by Paul Celan and Essays*. Rinebeck, NY: The Sheep Meadow Press, 2015. S. 34f.
- 17 Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hrsg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 599. [以下KAと略記する]
- 18 Renate Böschstein-Schäfer, *Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans*. In: *Études Germaniques*. Numéro 3, 1970. S. 254f.
- 19 WG3, 43.
- 20 ブカレスト時代の友人のクロマルニチャヌの回想によれば、ツェランはブカレストで、ユダヤ人でアウシュヴィッツの体験者であったある共産主義者の執拗な敵意と迫害にさらされていた。共産化が進行しつつあったブカレストでドイツ語の詩を書こうとするツェランにとって、迫害する敵に対して自分の本当の姿を隠すための「マント」は現実に必要とされるものであったと考えられる。Vgl. Ovid S. Crohmălniceanu, *Paul Celan et la mélancolie*. In: *Paul Celan. Biographie und Interpretation*. Hrsg. v. Andrei Corbea-Hoisie. Konstanz: Hartung-Gorre, 2000. S. 69-73.
- 21 Renate Böschstein-Schäfer, a.a.O., S. 254.
- 22 GW3, 46.
- 23 この「バウル・ツェランの発見者」としてのマックス・リヒナーの知られざる重要な役割を掘り起し、注意を促したのは晩年のペーダ・アレマンであった。次の文献を参照。Beda Allemann, *Max Rychner — Entdecker Paul Celans*. In: *»Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde«*. Hrsg. v. Jens Stüben und Winfried Woestler. Darmstadt: Häuser, 1994. S. 280-292.
- 24 Br. an Max Rychner vom 3. November 1946. [DLM]

- 25 GW3, 16.
- 26 KA, S. 685参照。
- 27 GW3, 54.
- 28 GW3, 23.
- 29 Beda Allemann, aa.O., S. 288.
- 30 『図説世界シンボル事典』 前掲書、326頁。
- 31 GW2, 61.
- 32 GW1, 19.
- 33 Peter Mayer, Paul Celan als jüdischer Dichter. Landau (Pfalz): Pfalzdruck, 1969. S. 51f.
- 34 Ebd.