

ヘルタ・ミュラー『澱み』における墓地としての故郷

高村, 俊典

<https://doi.org/10.15017/4482112>

出版情報 : 九州ドイツ文学. 34, pp.41-54, 2020-10-31. VEREIN FÜR GERMANISTIK-KYUSHU
バージョン :
権利関係 :

ヘルタ・ミュラー『澱み』における墓地としての故郷

高 村 俊 典

序

ヘルタ・ミュラーを論じるにあたって、故郷という概念は極めて重要な主題である。ミュラーの諸作品においては、彼女の出自であるバナート・シュヴァーベン人の共同体が常に意識されている。18世紀にルーマニアに入植したバナート・シュヴァーベン人は第二次世界大戦ではナチスに協力し、その多くが武装親衛隊として過酷な東部戦線を戦い、凄惨な戦争犯罪を積み重ねた。そして戦後は民族的な追放を受け、ロシアの強制収容所に連行され多くが命を落とした。生き延びたものはそれらの戦争の記憶を、「ファシスト的な過去」¹⁾を思い出させるが故に禁忌とした。しかしミュラーは大人たちの「不安のにおい」を敏感に感じ取り、彼らの記憶とドイツ民族の血筋への歪な執念を、グロテスクに暴き出そうとする。作品では牧歌的な農村の風景が閉鎖的な共同体として描かれ、あらゆるところに死と暴力と近親相姦のにおいが漂う。ゆえに「郷土文学の伝統的なトポスを取り上げて批判的に告発する」²⁾彼女の作品は、「反郷土文学」の文脈においてとらえられる。

山本は、「ナチに加担」した「歴史的経験」、そしてドイツ本国とは「異質」なドイツ語のために、ミュラーにとっては「〈言語〉や〈血〉の同一性を根拠とした〈故郷〉がただの虚構」に過ぎないものであることを指摘している。³⁾「反郷土」以前に、言語、血縁といった要素はミュラーにとって故郷となりえない概念なのだ。だが故郷が虚構であると知りながら、それに「反」する彼女にとってそもそも故郷とはいったい何なのだろうか。

またラグライトも、言語そのものがミュラーにとって故郷になりえないことを指摘する。なぜならば、「言語や何かについて誰かと語り合ったことは、国家によって管理されてしまう」⁴⁾からだ。しかしラグライトが主張するように、重要なのは言語そのものというよりむしろ、言語によって表出されたものである。つまり「発話されたもの (das, was gesprochen wird)」こそが言語というレンズを通して見えてくる故郷の世界だというのだ。

言語によって語られるものが作家にとっての故郷であるとすれば、まさに彼女の創作そのものが故郷であり、創作行為は故郷を構築する行為に他ならない。自身が生まれ育った村や血族を言葉によって再構築することにより、彼女は虚構としての故郷を鮮やかに蘇らせるのである。

ミュラーの諸作品では彼女の生まれ故郷のバナート・シュヴァーベン人の村や、彼女がチャウシェスク独裁政権により迫害を受けたルーマニアの都市部を思わせる場所が舞台となるが、こうした「空間的な次元」も「言語に帰されている」。⁵⁾ ゆえに作中の空間的な要素の〈描写〉に注目することは、作家にとっての故郷を理解する上で非常に重要ではない

だろうか。

空間の描写に着目すると、最初の短編集『澁み』⁶⁾の舞台となる村では、墓地がある種の特異な空間として描かれ、極めて重要な役割を持たされている。墓地は単に死を象徴する場として機能するだけではない。『澁み』の冒頭を飾る短編「弔辞（Grabrede）」においては墓地が舞台となり、共同体の死者たちが「私」の父の隠された真実を暴き立て、娘である「私」をも断罪する。彼らは土壌と一体化し、地縁的、血縁的な共同体の力で「私」を責め立てる。彼らの言葉もまた石と化し、敷石やモニュメントとして墓地を構成する。そしてミュラーの創作自体もまた、それぞれの言葉同士を小石のように並べ、イメージの連関により世界を形作る行為に他ならない。

本稿の第一章では『澁み』において、主人公の「私」の視線から見た村とそれを取り巻く環境がどのようなものであるか、また村における終着点である墓地がどのような場として描かれているかを論じる。続く第二、第三章では人間、そして言葉が石化、硬質化し、墓地を構成する一つの要素となる様を論じる。墓地は石化した人間だけでなく、言葉として彼らの口から出た、あるいは胸に秘めた体験を内包する。そしてそれらを語るのは作家独特の言語なのだ。空間、人間、言葉、そしてそれらを成すミュラーの創作行為そのものが彼女にとっての故郷であることを明らかにしていきたい。

1. 村と墓地

『澁み』はミュラー最初期の連作短編集である。物語の舞台は大きく三つに分けられ、一つ目は「弔辞」「澁み」「村年代記」「抑圧のタンゴ」などの舞台となる村であり、二つ目は「インゲ」「仕事日」などの舞台である都市だ。そして三つめはバスの車内など、村から都市への移動の空間であり、三つの空間の連関によって短編集全体にある種の統一がもたらされている。そうした空間の変遷はミュラーが直接体験した出来事への追想でもある。村はルーマニアへの入植者であるバナート・シュヴァーベン人の村であり、都市はチャウシェスク政権時代のルーマニアなのだ。

短編「澁み」においては子供である主人公「私」の視点から、バナート・シュヴァーベン人の村を取り巻く風土、習俗が描かれる。トウモロコシ畑、家畜、カルパチアの自然といった牧歌的な風景はミュラー独特の筆致によって不気味に歪められ、その背後からは死と暴力と爛れた性の気配が隠れがたく臭い立つ。閉鎖的な共同体において伝統は因習に、作物や収穫は死のイメージへと反転する。また「私」の親世代の悲惨な戦争と強制収容の体験も作品に暗い影を投げかけている。しかしこのある種のディストピアを特徴づけるのはこうしたグロテスクな描写だけではない。村という場所はその外部の空間とともに時間的、空間的に歪に変化し、ある種の魔力で住人をその内部に縛り付け、その一方でいったん外に出れば到達不可能な領域ともなりうるのである。

どこへでも見通すことが出来るし、どこへでも手が届いてどこへでも行ける。そして

人々は不安になる。それはそれほど村が広いからだし、谷を見ると見ているうちに目線が藪の中に滑り込んでしまうからだ。森が迷いこみそうなほど近くに見えるし、黄色い水の下に川底の粘土層を見てしまうからだ。あらゆるものがのと元に、指の先に迫ってくるからだ。空に何も無いのは、それほど木々に何も無いからだ。つまりいてしまうのは遮るものも、距離もないからだ。(54f.)

村では、あらゆる対象が目前に押し迫ってくる。だがあらゆるものの把握、到達が可能となる一方で、この空間は人々を「不安にさせる / 足場をぐらつかせる (verunsicher[n])」ほどの広がりを持している。どこへでも到達可能であると同時に、そこは決して村の外にはなりえない。対象は主体へと接近、収斂するが、村の境界線は果てなく拡大してゆく。そしてこの収縮と拡大の二重性において「距離 / 隔たり (Entfernung[])」の概念は消失し、人間は村に取り込まれてしまう。しかしそれは単に境界の内側に捕らわれた、脱出不可能な状態ではない。人間が村そのものとなり、一体化してしまうのである。自他との距離を喪失するがゆえに、村の住人は個としての立場を危うくされ、その焦燥は滑落や切迫のイメージによって強固に印象付けられる。しかし村は人間を強力に取り込む空間でありながら、人間を疎外する空間ともなりうる。

村から出て、どこかの草原の只中で、ここがはずれだと言ってみる。平野は村ではない、別の何かだ。はずれは線になってはいないけれど、存在はして、たくさんの緑の植物でできている。

草の茎は葉のように薄く透き通っている。透かして見ると、夏の脆そうな様子が見える。

平野からは、村は丘の間で草を食む家々の群れにみえる。あらゆるものがすぐ近くにあるように見えるが、近づいて行ってももはやそこにたどり着くことはできない。私には距離というものがあるが全く理解できなかった。私はいつも道の後ろの方にいたし、どんなものも私の前を走り、私にはただ埃が顔に降りかかるばかりだった。そしてどこにも終わりにはなかった。(23)

「私」は村の外部に立ち、辺りを見回す。この場面は三つの空間によって構成される。まずは内側の世界である村、そして外側の世界である平野、三つめは境界線としての「はずれ (Rand)」だ。平野は「村ではない、別の何か」であり、村とは明確に区別されている。一方はずれは、いわば村と外界を境界付けるための空間として機能する。しかしそれは単に幾何学的な「線 (Linie)」ではなく、「私」を内包するある種の圏域として存在している。この圏域は「私」の宣言によって創り出され、出現する。故に、はずれは「私」の意識において存在を規定される主観的な空間であるといえるだろう。加えてこれは村の外部である平野に属しつつも、村の輪郭として村に属する空間でもある。外部と内部の中間に位置する空間の曖昧さや崩れやすさは、はずれを形成する「葉のように薄く透き通っている

(krautig bis zur Durchsichtigkeit)」茎を持つ植物たちによっても強調されている。そしてこれらの透視性を有する植物はあたかもレンズのように作用し、それを通して「脆そうな(zerbrechlich)」夏の様子が浮かび上がる。

またこの夏の描写においては、短い文章がそのままひとつの段落として独立し、あたかも断章のように配置されている。文脈的な継続を保持しながらも、文章の次元において描写は分断され、ある種のカラージュ的な様相を呈しているのだ。そしてこのはずれの空間においても、接近と離反の二重の性質によって距離が消失している。「私」は自らの意識によって生み出したはずれという主観的で曖昧な空間に「終わりなく」束縛され、村から疎外されるのである。

はずれは外部と内部の中間、つまり境界をつかさどる空間であることをここまで述べたが、短編「村年代記」においてははずれが村の中心となる可能性がほのめかされる。この短編でも主人公の「私」の住む村が舞台となるが、常に主人公の目線で語られる「澱み」と比較すると、「年代記(Chronik)」らしく村の描写はいくらか客観的かつ記録的である。例えば村の習俗を紹介する際には、「ドッジボール/民族ボール(Völkerball)」(125)「とても若い/血が湧くように若い(blutjung)」(126)といった村独特の語彙が紹介され、物語の終盤まで主人公の「私」は語り手に徹し、文中の主語としては登場しない。また村の建物の位置関係も詳しく紹介されている。曰く「村の中心には教会が立って」(125)おり、その周りに小学校や郵便局、その裏手に「裏路地(Hintergasse)」(132)と呼ばれる横町があり、さらにその向こう、村の一番外側には「農業生産協同組合(LPG)」(135)、「国営農場(Staatsfarm)」(135)、「墓地(Friedhof)」(135)が位置しており、村は生産と管理、そして死の空間に囲まれた場所であることが理解できる。そして物語の終盤、突如として客観的な「年代記」は「私」の主観的な語りへと切り替わる。

私は黒い墓地の扉を後ろ手に閉める。墓地の裏手には草原があり、この草原は村では牧草地と呼ばれる。牧草地には木々がまばらに立っている。

私は草原のはずれに立つ一本の木によじ登る。その木は村の真ん中に立っているわけでは全くないけれど、村の真ん中に立っているかもしれないくらいに良い木だ。私は両手で一本の枝にしがみついて隣村の教会を見る。教会の三段目の階段でテントウムシが右の羽根を磨いている。(138)

「澱み」と同じように「村年代記」の村においても外界は植物の生い茂る平地から成り立ち、「私」は村と「草原(Wiese)」の中間であるはずれに立っている。「私」ははずれに立つ木を、「村の中心(Dorfmitte)」に「立っているかもしれないくらい(stehen könnte)」だと感じる。ここでは接続法Ⅱ式 könnte の仮定法によって、末端と中心が同時に存在するある種の矛盾がほのめかされ、末端と中心により規定される村という世界の法則にぶれが生じる。村の中心である教会と村の外縁である墓地、これら二つの施設の位置関係からも、中心と末端のつながりが明らかとなる。「私」は草原に立つ木の上にながら、まるで目と

鼻の先にいるかのようにテントウムシの片羽の様子まで把握する。教会は「隣村(Nachbardorf)」の建造物だが、すでに村の外部にいる「私」にとって、隣村は純粹に「私」に隣り合う空間へと変化する。ゆえに隣村は本来の意味での隣村でありつつ、内側の世界、つまり自分の村ともなりうるのである。はずれという空間の曖昧さは効力を持ち、外部と内部、そして中心と外縁の在り方に影響を及ぼしている。

また墓地の構造に着目しても、「主道の終わりに縮小版の礼拝堂が立って」(137)おり、墓地というはずれの空間に疑似的に村の中心が再現されている。もっともこの「ミニチュア/縮小版(Miniatur)」は「いくらか背の高い屋外調理場のよう」(137)であり、威厳や神聖さを完全にそぎ落とされたものである。かつて村の「肉屋」の手によって建てられた礼拝堂の地下には背徳的な生き物である蛆虫や蛇が跋扈し、手厚く葬られ立派な墓碑を与えられたはずの戦死者や強制収容の被害者たちも「本当はどこかの共同墓地に転がされている」(138)。村の墓地は虚飾に満ちた冒瀆的な場として描かれ、その虚飾は読者の眼前で無残に引きはがされることとなる。

ここで着目すべきなのは、墓地において「終わり」が設定されているという点だ。墓地の礼拝堂は「主道の終わりに(Am Ende des Hauptweges)」位置し、「主道」は墓地に敷かれた通路であると同時に、村の中心である教会からはずれの墓地まで至る大道をも想起させる。村の中心と外縁は礼拝堂というモニュメントを起点にして一本の道によって連絡するが、主道によって繋げられた両者の関係は墓地においてついに終わりを迎える。終着点としての墓地のイメージは「澱み」においても言及されている。「澱み」の舞台となる村と、それを取り巻くはずれは「どこにも終わりはない」空間であることはすでに述べた。しかし例外的に唯一墓地のみは村における終点だ。「村はどこでも終わりになる。村の本当の終わりは墓地」(103)であり、無限に拡大する村もついに墓地という終点を獲得し、そこへと収束する。死はあらゆる人間にとってある種の終着であり、墓地には様々な年代、身分を越え、村人たちが埋葬される。しかしそれ以上に、墓地には様々な時間、空間、人間が収斂し、最終的に行き着くブラックホールじみた場として描かれている。

次に引用する短編「インゲ」では農村ではなく共産党独裁政権のルーマニアにおける都市が舞台となる。主人公インゲの住む街は全体主義的な空気に支配され、その様子がシュルレアリスティックな描写によってグロテスクに表現されている。ここでは都市の空間に村の墓地が出現している。

インゲがベッドを整えたとき、ベッドは一つの墓穴のように見えた。彼女はその上にシーツを敷いた。すると今度は棺桶のように見えた。部屋の窓は水槽のガラスだった。部屋は水面の下にあった。(160)

ルーマニアの都市部での生活、そして全体主義といったテーマは、ミュラーが秘密警察による迫害を受けた当時の体験を下敷きにしている。「澱み」の農村では子供として設定されていた主人公は成人女性に置き換えられ、「私」ではなくインゲという固有の名称を与え

られる。両者はお互いにミュラーの体験を下敷きに生み出された主人公であるが、全く異なる人格に分裂し、あたかもある主題の変奏のように描かれる。そしてそのように変化しながらも、彼女たちは墓地や棺といった共通するイメージにおいて結び合わされるのである。

引用ではインゲの整えるベッドが墓穴に変化している。ベッドを整えれば整えるほど、それらは「墓穴」、「棺」といった墓場の部品へと変化し、最終的に部屋全体が墓地として完成してゆく。棺と寝台はどちらも人間が横たわるための場という点で共通しており、棺としてのベッドはその他のミュラー作品でも描かれるモチーフだ。⁷⁾さらに水に浸る墓地のイメージは『澱み』の最初を飾る短編「弔辞」における墓地の描写と一致している。村の共同体における閉鎖性、都市の共産主義社会における全体主義といった異なる主題は、水に浸る墓地という共通のイメージによって関連付けられる。二つの主題は時間、空間を異にしながらも、ひとつの墓地に収斂するのである。

都市が舞台となった「インゲ」ではその一室に異質な空間として墓地が出現した。しかし「弔辞」においては逆に、異なった時間と場所が墓地に接近する。主人公の「私」は父の葬儀に際し、集まった人々から、生前の父が戦場で犯した罪を事細かに告発される。「私」の父とロシアの戦場を共にしたと言う小男は、「私」の父が戦場でロシア人女性を暴行した際の記憶を語る。

おまえの親父さんは女のまたぐらににんじんを突っ込んだんだ。俺たちが立ち去ったとき、女は血を流していた。ロシア女だったよ。それから何週間も、俺たちは武器ときたらなんでもにんじんと呼んだ。

秋も終わりのころだった。と小男が言った。にんじんの葉は霜のせいで黒くしおれ果てていた。[...] 新年に、俺たちはとあるドイツ人の町でオペラを見に行ったんだ。歌手の女はあのロシア女が叫んだときのような金切り声で歌った。俺たちは次々にホールから逃げ出したよ。おまえの親父は最後まで残っていたがね。そのあと何週間も、やつは歌という歌、女という女をにんじんと呼んだのさ。(9)

この場面では「私」の知らなかった父親の残虐な一面が暴露される。ナチスの武装親衛隊員としてロシアの戦線に参加した父は、にんじんでロシア人女性を凌辱する。ここでは「にんじん (Rübe)」が男性の象徴として描かれているが、武器をにんじんと呼ぶ父にとって、性と暴力は女性を支配する手段として常に表裏一体なのである。そして新年の劇場で男たちは味方であるドイツ人女性にも苦悶の叫び声を聞いてしまう。女性歌手の歌声は美しい芸術ではなく、凌辱と苦痛に耐えかねる悲鳴と重ね合わされている。自らのホームグラウンドともいえるドイツ人の村で、しかも文化的で平和な劇場において、女性という女性を暴力と凌辱の対象としてとらえてしまう自分たちの罪惡に気づき、男たちは戦慄する。しかし父だけは罪の意識を感じないどころか、あらゆる女性と歌に対してもにんじんと名付けようとする。父にとってにんじんは凌辱する凶器であり、また捕食の対象なのである。

墓地でにんじん畑を回想するのは父を告発する小男だけではない。「私」の母もまた、にんじん畑における自らの体験を告白する。葬儀の参列者たちに断罪され銃で撃ち倒された「私」は、地面に倒れることなく空中に横倒しのまま母のいる部屋へと吸い込まれてゆく。部屋の中で母は自らの髪を断ち切り、不意に火をつける。燃え広がる炎の中で母は誰にともなく語り始める。

ロシアで彼らは私を丸坊主にした。それが一番軽い罰だったのよ。と彼女は言った。まっすぐに歩けないほど空腹だったわ。私は毎晩にんじん畑に這いこんだ。見張り番は銃を担いでいた。もし見つかったら撃ち殺されていたでしょうね。畑はかきりととも音を立てなかった。秋も終わりのころだった。にんじんの葉は霜のせいで黒くしおれ果てていた。(12)

母が語るにんじん畑での体験はロシアの収容所で得たものだ。東欧やロシアに住んでいた多数のドイツ系民族が、戦後の賠償責任としてロシアの強制収容所に連行され、劣悪な環境と過酷な強制労働によりその多くが命を落とした。「私」の母は収容所からの帰還者の一人だった。父と母の体験はどちらも「秋も終わりのころだった。にんじんの葉は霜のせいで黒くしおれ果てていた」という一字一句違わぬ文言によって語られるが、それによって二つの体験の共通性が浮き彫りとなってくる。たしかに父と母はあらゆる面に対極の立場にあると言えるだろう。男性である父は「戦場/畑(Feld)」で暴力を振るい、食糧を玩具のように使い捨てる。それに対して女性である母は、戦後の強制収容所において心身に暴行を受け、葉の傷んだにんじんを命がけで盗みながら飢えをしのがなければならない。しかし異なる時間、空間において立場を違えながらも、両者の体験は語りによって再現され、にんじん畑は墓地に疑似的に出現することになる。村の構成員である彼らの記憶は、まさに精神的な土壌として村を形づくる。それらは各人の胸の内に秘匿され、公にされることはない。しかし graben (掘り起こす/埋める) の場である墓地においては、それらの記憶は地中から引きずり出され、白日の下にさらされることになる。それらは登場人物たちの語りによって、つまり執筆という作家の言語行為によってなされるのである。

2. 硬直する身体

墓地は個人の記憶や体験が語りによって掘り起こされる場であることは先に述べた。しかし物語においてそれは単なる比喩ではない。「弔辞」においてはそうした記憶、そしてそれらの記憶を保持し、ときに語ろうとする人間の身体までもが石、あるいは何らかの凝固体として描写されている。彼らは墓地の魔力によって変化し、大地を成す一つの要素としてとらえられているのである。そもそも墓地を構築する素材として石は非常に重要な役割を担っている。

村は幅の広い砂道に沿って延びていた。砂道は熱く、茶色で、雲母の輝きが目を焼き尽くした。

墓地は敷き詰められた小石で出来ていた。それぞれの墓の上には大きな石がのっていた。(8)

主人公の「私」は父の安置されていた部屋を出て葬儀のために墓地へと向かう。挿入される砂道についての語りによって、読者は部屋から墓地への道行きを予感する。しかし描写は短文の段落によって分断され、墓地への道程は文章の次元においても切断されてしまうのである。そして部屋から墓地に至るまでの、この不完全な過程においては常に硬質な物質のイメージがつきまとっている。

道は「砂 (Sand)」と「雲母 (Glimmer)」、そして墓地は「小石 (Geröll)」と「石 (Stein)」といったいくつかの鉱物によって構成されるが、鉱物の持つ硬さ、鋭さは武器としての攻撃性を想起させる。⁸⁾ 墓地への移行に伴い、これらの物質の肌理は荒く、粒子は大きくなるが、鉱物の粒が大きくなるにつれ攻撃性は増大し、その極地である墓地においては、くすぶっていた暴力と復讐の感情が暴走し、父の暴力に対する断罪もまた暴力によってなされることになる。そして死者である父の代わりに「私」が生贄にされるのである。『大地と意思の夢想』においてバシュールは硬質な物体が有する道具性に着目し、それを人間の攻撃性を煽る武器であると語る。しかし「弔辞」の墓地における石は単なる物体にとどまらない。墓地では人間の身体が石と化す、あるいは石の要素が人体に入り込むことによって、人間がいわば意志を持つ鉱物として描写されるからだ。

小男はシュナップスを飲んだ。彼の腹の中でごぼごぼと音がした。俺の腹にはな、墓穴にたまった地下水と同じくらいシュナップスが入っているのさ。(9)

「私」の父の葬儀は棺を墓穴に埋葬するところから始まる。二人の小男が棺を地下水のたまった墓穴に下ろす。彼らは「死体集団 (Leichenversammlung)」(9) と呼ばれる葬儀の参列者たちの一員だ。一仕事終わると、二人はめいめいにんじん畑での父の犯罪を告発する。告発が終わり小男の片割れが蒸留酒のシュナップスを飲むと、腹の中で酒の液体がごぼごぼと音を立てる。小男の胃袋は墓穴に、シュナップスは地下水へと変化している。埋葬者である小男自身も大地の一部と化し、墓地に並ぶ墓穴の一つとなるのである。こうしたイメージの連関によって、地下水が溜まった墓穴とシュナップスの流れ込む胃袋が結び合わされる。父の墓穴は死者を捕食する胃袋であり、小男の胃袋は犯罪の記憶を埋葬する墓穴なのだ。食欲に人間を捕食して取り込む墓地の怪物性と、記憶を奥深くに埋め込まれた土壌としての墓地のイメージが複雑に交錯する。この後も参列者たちは次々に父の罪を暴きたてる。そして彼らもまた土と一体となり墓地に取り込まれている。

白い大理石の十字架の隣に弔辞読みが立っていた。彼が私のそばに近づいてきた。

彼は両手を上着のポケットに埋め込んでいた。

弔辞読みは手のひら大のバラをボタン穴に差し込んでいた。それはビロードのようだった。私の隣に立ったとき、彼は片手を上着のポケットから引き抜いた。拳が握られていた。彼は指をまっすぐ伸ばそうとしたができなかった。痛みは彼の目を大きく見開かせた。(9f.)

弔辞読みの拳に注目すると、彼は既に自らの肉体ではなくなった拳を自分で開くことができなくなっている。硬い石のイメージは、「私」や「私」の父を断罪する弔辞読みの攻撃性としても表れるが、石の硬さは強烈な苦痛となって弔辞読み自身にも跳ね返ってくる。弔辞読みは自らの身体性を奪還するためのささやかな抵抗として、拳を開こうとする。しかし彼はそれに伴う苦痛に耐えることができず、試みは失敗に終わるのである。そして石と化した弔辞読みの手は、「私」や参列者たちに合図を送り、場を支配するための手でもある。しかし弔辞読みはすでに肉体の主導権を半ば失っているが故に、葬儀の場はいわば墓地そのものによって支配されているのである。

そして弔辞読みは両の拳をポケットに「埋め込んでいる (vergrab[en])」。その様子は土の中に埋め込まれた石のようである。動詞 vergraben (埋め込む) は graben (掘る / 埋める) から派生する動詞だ。そして graben は Grab (墓地) へと通ずる。視覚的なイメージに加え、こうした言語的な読み替えによっても、弔辞読みの拳は graben のための場としての墓地と強固に関連付けられ、鉱物と化し墓地と一体化する人間の姿が強調される。そしてそのような言葉の読み替えは「弔辞読み (Grabredner)」という名にも当てはめることができる。弔辞読みは弔辞 (Grabrede) を読む者であると同時に、「墓についての語り (Grabrede)」を語る者でもあるのだ。彼の読む弔辞は決して死者を悼む言葉ではない。彼はひとしきり自分たちの共同体への賛美と正当性、不当な中傷への警告を言い募った後で、不意に「私」に死刑の宣告を告げる。それはあたかも「私」が共同体を誹謗中傷したとでも言わんばかりである。弔辞読みの一連の文言が彼なりの Grabrede (弔辞 / 墓についての語り) だとするのならば、墓地とは歪に正当化され、個人を排他的に肅正する村の姿に他ならない。そして Grab を graben の具体化と捉え、〈埋められたもの / 掘り起こされたもの〉と捉えるならば、彼はまさに墓穴に埋められる父の体験について語る存在であり、死者である葬式の参列者たちの胸に秘められた戦争の記憶を、語りによって暴き出す存在なのである。

石化と硬化のイメージを持たされるのは死者である参列者だけではない。墓地においては生者である「私」も石化の魔力から免れない。

風が私のワンピースの片袖を引きちぎった。片袖は息のように、そして黒々と空中を漂った。

一人の男が杖を大きな石に立てかけた。男は銃の狙いを定めると、袖を撃ち落とした。袖が私の目の前に崩れ落ちたとき、袖は血まみれだった。死体集会は音を立てて拍手喝采した。

私の腕はむき出しだった。私は空気に触れた腕が石になったように感じた。(10f.)

皆が一通り告発のスピーチを終え、いよいよ「私」に順番が回ってくる。弔辞読みが合図で「私」に発言を促すが、「私」は一言も話すことができない。すると風が吹き「私」の片袖を吹き飛ばしてしまう。「私」はむき出しの腕が「石になった (verstein[])」と感じる。この verstein という表現は Stein (石) という語を内包するが故に、小男や弔辞読みの場合と比較してもかなり直接的だ。この石化が示すのは、苦痛と恐怖による身体の硬直、肉体が自分のものでなくなる恐ろしさだ。肉体的な苦痛は「血まみれ」になった袖によって肩代わりされている。「私」の石化は共同体からの排斥、父への断罪に対する精神的な苦痛なのである。

また「私」の苦痛は彼女の母の苦痛でもある。「私」は銃 (Gewehr) によって袖を撃ち抜かれ、その後銃で撃ち倒されるが、母が語るにんじん畑での記憶においては、母も見張りの担ぐ銃 (Gewehr) によって命の危機にさらされている。そして母は撃たれた「私」に、「彼らがあんたを撃ち殺したんだね」(12) と語る。この「彼ら (sie)」は葬儀の参列者たちを示しているとも考えられるが、ロシアで母に髪を刈り取る罰を与えた「彼ら (sie)」との関連も暗示している。「彼ら」は母の独白において唐突に登場するが、具体的に誰を指すかは明らかにされない。「彼ら」は特定の誰かを指す代名詞ではなく、あらゆる苦痛を与える者たちの総体的な存在だ。だとするならば、ロシアの戦場で女性を暴行し凌辱し、参列者たちから口々に罪を暴かれる「私」の父もまた、「彼ら」の内の一人だと言えよう。父と母と娘、ひとつの家族はバナート・シュヴァーベン人の共同体の縮図なのである。

3. 凝固する言葉

「弔辞」において村人たちの戦争体験が精神的な土壌に深く埋め込まれていることは先に述べた。ここではそれが石という形で具体化し、それによって墓地を形作る様子を見ていきたい。

そして小男は濃密な石を棺の上にのせた。(8)

戦争では同郷人とは分かり合えない。と弔辞読みは言った。奴らは命令を聞こうともしない。

それから彼は大きな石を一つ棺の上にのせた。(10)

二つの引用はそれぞれ小男と弔辞読みが「私」の父について語った後の場面である。彼らをはじめ、葬儀の参列者たちは父の罪を告発するが、彼らは告発の語りを終えるごとに一人また一人と父の棺の上に「濃密な石 / 分厚い石 (dicke[r] Stein)」をのせる。それはあたかも参列者の口から出た言葉が凝固し石と化したかのようだ。ここでの dick は固形の物

質である石を説明する形容詞であるがゆえに、一見「分厚い」あるいは「太い」と訳すことが自然であるように思われる。しかしここでは実体を持たない言葉が緊密に濃縮し石へと具現化している。ゆえに石を修飾する形容詞 *dicke* は大きさを表す「分厚さ」であると同時に、「濃密さ」でもありうるのである。

凝縮し、堅牢な実体を持つに至った言葉は、まさしく動かしがたい物証だ。父の胸の内に封印された戦場での体験は、参列者たちによって言語化され具現化される。彼らの口からこぼれ出た言葉のひとつひとつが墓地に敷き詰められた小石となり、一つにまとまった語りはある種の記憶のモニュメントとして墓地に鎮座する。墓地はまさに石と化した言葉によって形づくられる。

だがそれと同時に *graben* の場である墓地においては、父の葬儀は父の肉体を埋める (*graben*) のと同時にその記憶を掘り起こす (*graben*) 行為でもある。「村年代記」においても、墓地に建てられた墓碑が死者の記憶を後世に伝えるモニュメントとして描かれる。それを見れば一目で死者が「雇い主なのかあるいは下男なのか」(138) はっきりとわかってしまうし、もっとも立派な「英雄の十字架」(138) は大戦で戦死した者たちの名が書かれており、墓地が共同体における序列と戦死者たちの名誉を永遠に刻み付ける場であることが示される。しかしそれはあくまでも表面的、記録的な情報でしかなく、共同体にとって都合の良い見方に過ぎない。真実を知る死者たちは地中深くに埋葬され、濃密な体験の記憶も個人の内面深くに埋め込まれたままだ。それらの体験は「弔辞」において、死体集団として蘇った者たちの語りにによって暴き出される。そして語られた言葉は「濃密な石 (*dicke[r] Stein*)」(9) となって大地の表層に刻み込まれるのである。

このような死者たちの告白は、万聖節の墓地を舞台にした短編「抑圧のタンゴ」でも描かれる。「抑圧のタンゴ」では死者と生者の官能的な交流が主題となり、硬く凝固する黒い煙や布のモチーフが作品に不気味な色彩を与えている。そしてそれらは時に死者たちの言葉を雄弁に語ろうとする。

ろうそくは絡まる煙を指先から押し流した。流れる絡まりは、空気中で私の肋骨のように固くなった。(115)

墓の上の空気は黒くなり、祈りを口ずさむ。そして神よ、群なす天使たちの主よ、我らをこの追放から救いたまえ。(115)

一つ目の引用ではろうそくから流れる煙が肋骨のように固まっている。ろうそくも煙も死体めいた人体の一部になぞらえられており、今まで述べたのとは逆に物質が人体化する現象が起こる。だがこの描写も死者が復活する万聖節においては、あたかも死者がろうそくや煙を依り代に復活し、受肉したかのような印象を与える。そして二つ目の引用では、この受肉した死者たる煙のイメージが墓の上に漂う空気にも重ね合わせられる。黒くよどんだ空気は死者の代弁者、あるいは死者そのものであるかのように祈りをささやき始める。

祈りは追放からの救済に向けられており、これは先に述べたロシアの強制収容所へのドイツ民族追放のことを示すものだ。祈りは主なる神に対して捧げられるが、宗教的な要素はグロテスクで退廃的なイメージによって本来の意味を塗り替えられている。聖母マリア像の「赤い肉じみた心臓 (das rotentfleichte Herz)」(114) は死と性のにおいを濃く放っているし、腹から顎にかけて黒い皺が這った神父もまるで死体が異形の怪物のようだ。黒い皺の神父の指先はろうそくのように煙を上げており、神父の肉体は物質化、あるいは物質として受肉した死者と一体化している。

神父は主の名において、骨ばった手を上げる。我らをこの追放から救いたまえ。神父の手から、流れる煙の絡まりが立ち昇り、鐘のロープの結び目のあたりに漂うと、塔の中へと降りていく。(117)

神父の指先から流れた煙はまるで意志を持っているかのように鐘塔に絡みつき、その中へと降りてゆく。ここでも「我らをこの追放から救いたまえ」という祈りの文言が捧げられる。物語において鐘は「同じ言葉 (dasselbe Wort)」(113) を響かせていることが語られるが、鐘塔に昇る煙の描写により、この「同じ言葉」が「我らをこの追放から救いたまえ」である可能性がほのめかされる。救済を求める言葉が煙の塊と化し、その言葉を鐘の音が延々と繰り返すのだ。しかし異形の神父や禍々しく固まった煙のイメージにより祈りの言葉もいつしか呪詛と化し、徒に延々と繰り返されるにすぎないのである。次の引用ではこれまで説明した凝固する黒い物質のイメージが村全体に蔓延する様子が描かれる。繰り返され凝固固まった漆黒の呪詛はいつしか墓地を、ひいては村全体を包み込むに至る。

私の足取りの先を、ちびのゼップが歩いている。

村は真っ黒だ。雲は黒いダマスク織でできている。

祖母は白い小石の冠をがちゃがちゃ言わせる。

母は手の中で私の指を押しつぶす。

父は私たちの死せる魂だ。父には今日は縁日なので、村はずれを踊りまわっている。

母のガーターベルトが腰に深く食い込んでいる。

抑圧するタンゴを踊りながら、父は太ももをダマスク織の雲に押し付ける。(117)

ろうそくの煙、「私」の母の官能的なダマスク織ドレス、神父の黒い皺、そして黒い塊と化した言葉。これらの黒いイメージのひとつひとつによって村は「真っ黒」に浸食され、死者は村の「はずれ」から村全体を取り囲む。それによって村は墓地に取り込まれ、墓地そのものへと変化してしまう。「澁み」で村の終わりだと語られた墓地はここにおいてついにその本性を表すのである。

墓地と化した村では死者はもはや物質に依ることなく復活する。彼らは自由自在に活躍し、ついには生者と交流を始める。そして父の魂は「澁み」や「村年代記」の「私」と同

じように「村はずれ (Dorfrand)」に立ち、あたりを踊りまわる。ここでのはずれは内と外、中心と周辺のあわいを保ちながらも、あくまで空間全体を敷衍する概念として墓地と同化している。墓地はあらゆる場所でありつつどこでもない空間として立ち現れるのである。

だがこの引用で最も特徴的なのは文の構成それ自体だ。引用はほとんど一文につき段落によって構成されている。文全体はこれまで紹介した以上に短く分断され、その分断は7つの段落によって繰り返されている。内容の意味や区切りに応じて文章を塊に分ける段落の意味は消失し、あたかも詩のような形で文が成り立っている。これにより文と文の意味の連関を明確にとらえることは不可能となり、読者はただイメージの連なりによって文脈を推測し、全体の像を予感するのみである。文は単なる言葉の塊と化し、分断されつつ距離を失う。そして「澱み」において「私」の主観からはずれが出現したように、ミュラーも意識的に文と文、言葉と言葉の間にはずれを生じさせる。それゆえどの文章もその他の文章との境目を曖昧にされ、接続し合って変幻自在にイメージを形づくる。そしてどのような言葉も物語の核心を語るための言葉であると同時に、脇を固める周辺の言葉として物語の輪郭を形成する。それはあたかも大小さまざまな石化した言葉が独立しながらも組み合わせ、墓地という世界の一つの全体像を形づくる様に類似していると言えるだろう。

結

本論ではミュラーの生まれ故郷ともいえるバナート・シュヴァーベン人の共同体に注目した。そして村を舞台とした短編集『澱み』において村と墓地がどのように描写されているのかを論じ、ミュラーにおける故郷がどのようなものであるか考察してきた。主人公「私」の住む村ではあらゆる対象への距離が消失しているが故に、人間は個としての立場を消失し、村に取り込まれてしまっていた。さらに村と村を取り囲む平野の間には「私」の宣言によってはずれという極めて主観的な空間が出現した。またはずれは植物によって構成されるおぼろげな空間でもあり、外部と内部、中心と周辺の境界を曖昧にしてしまった。

そして無限の広がり と内外の無差別によって人間を取り込む村は墓地において「本当の終わり」を迎える。『澱み』における墓地はあらゆる時間と空間の終着点であり、「私」の父がロシアの戦場で犯した罪の記憶、戦後に母が強制収容所で体験した飢えと屈辱の記憶、そして「インゲ」において主人公が住む都市の集合住宅も墓地へと収斂される。それはバナート・シュヴァーベン人、そして作家ミュラーがたどった歴史を集約するものであった。

また墓地は小石、大きな石といった鉱物によって形づくられており、墓地においてこれらの鉱物は非常に重要な役割を持つ。「弔辞」において「私」の父の葬儀に参列した死体集団たちの身体は硬直し、石大地と一体となっていた。彼らは墓地の力に支配され、墓地の構成要素としての石になり果てるが、graben（埋める / 掘り出す）の場である墓地において、石は決して埋め込まれるだけのものではない。共同体の価値を貶めるが故に禁忌として秘められていた死者たちの記憶もまた、彼らの語りによって石のように掘り起こされるのである。

それは決して比喩ではなく。彼らの口から出た言葉は凝縮し、実体を持った石として具現化する。そして石化した言葉は死者たちの記憶を大地へと刻み込むモニュメントと化していた。人間は経験を言語化し、言葉にされた経験は石として具現化し、墓地の世界を形作るのである。また「抑圧のタンゴ」においても故国追放からの救済を求める言葉が黒い塊と化し村中を覆っていた。しかし祈りの言葉は黒く禍々しい塊のイメージによって呪詛へと変わる。墓地が支配する場では神に仕える者も例外なく取り込まれてしまう。

墓地はあらゆる時間と空間、石化した人間や言葉を様々な形で取り込んでいた。しかしそれらを語るミュラーの言葉もまた、大小の石のように小説全体を構成している。単語や短い文章はあたかも「小石 (Geröll)」であり、まとまった段落は「大きな石 (dicke[r] Stein)」なのである。そしてミュラーは文と文、言葉と言葉の間にもはずれを出現させる。それらは内外の区別をなくし、それぞれのつながりが希薄なゆえに自由に接続しながら自在なイメージを形づくる。そしてイメージの連関によって全体像が結実し、俯瞰するとあらゆる場所に物語の中心を見出すことができる。『澱み』はまさに石によるモンタージュ的な Geschichte (物語 / 積み重ねられたもの) といえるだろう。寄せ集められた石たちが墓地という一つの場を作り出すように、それぞれの単語、文、短編が一つの作品全体を形作るのである。墓地はあらゆる時間と空間、石化した人間、記憶、言葉によって形成されていた。そして創作という言語行為によって語られたそれらこそがミュラーにおける故郷なのである。

注

- 1) Herta Müller: *Atemschaukel*. Frankfurt a. M. (Fischer) 2011, S. 299.
- 2) Harald Fricke (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin (Walter de Gruyter) 2000, Bd. 2, S. 20.
- 3) 山本浩司: 虚構としての故郷——〈故郷〉と〈地獄〉のあとで——(『日本独文学会研究叢書』002号〈戦後文学〉を超えて——1989年以降のドイツ文学——、2001、53-66頁)。
- 4) Sissel Læg Reid: Sprachungen und Wortdinge -Herta Müllers Poetik der Entgrenzung. In: Heigard Mahrtdt/Dies. (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur, Die Schriftstellerin Herta Müller*. Würzburg (Königshausen & Neuman) 2013, S. 55.
- 5) Ebd.
- 6) Herta Müller: *Niederungen*. Frankfurt a. M. (Fischer) 2011 以下、引用に際しては引用末尾にページ数のみを記す。題名等の訳出に際しては以下の既訳を参照。(ヘルタ・ミュラー (山本浩司訳): 『澱み』、三修社、2010)。
- 7) 『今日は私に出くわしたくなかったのに』では、秘密警察からの尋問に呼び出される主人公の「私」がベッドに寝そべり、死んだ友人であるリリーに思いをはせる。「私」はかつて国外逃亡を企てていたが、ベッドは決して「別の国」にはなりえな

い。「私」がいつか真にやすらえる場はリリーのいる所、つまり墓地しかありえないのである。Herta Müller: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Frankfurt a. M. (Fischer) 1997.

- 8) 「動かない対象、硬い物体は、敵意を覚醒させる機会となるだけではなく、執念深い、狡猾な、反復的な闘争の契機ともなる」ガストン・バシュラール（及川馥訳）：『大地と意思の夢想』、思想社、1972、48頁。

Der Friedhof als die Heimat in Herta Müllers „*Niederungen*“

Shunsuke TAKAMURA

In den Erzählungen von Herta Müller ist die Heimat ein wichtiges Thema. In ihren Werken behandelt sie oft die deutsche Gemeinschaft in Rumänien, aus der sie selbst stammt. Die Generation ihrer Eltern hatte im Zweiten Weltkrieg als Mitglieder der SS an der Ostfront Kriegsverbrechen begangen. Nach dem Krieg waren sie von Russland dafür bestraft worden. Die Überlebenden schwiegen von den Erinnerungen an den Krieg, weil das Thema der Deportation auch an die faschistische Vergangenheit erinnerte. Aber Müller fühlte die Atmosphäre der Angst und will die Erinnerungen ihrer Eltern und Heimat auf groteske Weise aufdecken. In ihren Werken wird aus einem bukolischen Dorf eine geschlossene Gemeinschaft gemacht, und überall riecht es nach Tod, Gewalt und Inzest. Deshalb wird Müller als Schriftstellerin von Antiheimatliteratur verstanden, die den traditionellen Topos von Heimatliteratur kritisch anklagt.

Aber überhaupt ist für Autorin ein Verständnis von Heimat, das auf Gleichheit von Sprache oder Blut begründet wird, nur Fiktion. Ist ihre Literatur also nur Anklage gegen Heimat als Fiktion?

Sprache ist keine Heimat, weil Sprache von Macht kontrolliert wird. Wichtig ist nicht die Sprache selbst, sondern das, von der Sprache dargestellt. Das, was gesprochen wird, ist Heimatwelt, die durch Sprache erkennbar wird.

Müller schreibt in ihrem Werk mit der Sprache ihrer Heimat: Ein deutsches Dorf in Rumänien und rumänische Stadt, in der sie vom Geheimdienst verfolgt worden ist. Dieser räumlichen Dimension wird Sprache zugeschrieben. Um den Begriff „Heimat“ in ihrem Werk zu verstehen, ist es deshalb sehr wichtig, dass man die räumlichen Darstellungen in ihren Geschichten analysiert.

In der ersten Sammlung „*Niederungen*“ wird der Friedhof im Dorf als besonderer Raum dargestellt. Im Friedhof, der die Bühne der ersten Geschichte „Grabrede“ darstellt, wollen die toten Dorfbewohner Wahrheiten entdecken, die der Vater der Ich-Erzählerin versteckt hatte, und sie verdammen auch die Ich-Erzählerin zum Tode. Der Friedhof macht ihre Körper zu Stein. Sie vereinigen sich mit der Erde und greifen die Ich-Erzählerin mit den vereinten Kräften von Land und Blut an.

Auch Worte, die von ihr gesprochen werden, werden zu Steine und bilden Friedhofselemente wie Steinpflaster oder Grabsteine. Ähnlich ist es auch in der Sprache Herta Müllers, die Handlung bildet, indem sie Worte wie kleine Steine legt und durch deren Bindung an ein „Image“ die literarische Welt bildet.

Müller bildet mit Sprache die Dichtung, so wie die Menschen und Worten in ihr als steinerne Elemente den Friedhof bilden. Und das ist Herta Müllers Heimat.