

初期ツェラーンの du の用法

—第2詩集「敷居から敷居へ」を中心に—

永井達夫

1. パウル・ツェラーン (Paul Celan, 1920-70) は、自分の詩作について多くを語らなかつたのと同じく、自分の生活についても多くを語っていない。青年期以降の伝記的資料はまだ十分とはいえない¹。第1詩集『罌粟と記憶』²が出版され、カトリック貴族出身のフランス人版画家ジゼル・レストランジュと結婚した1952年から、第2詩集『敷居から敷居へ』³刊行までの3年間に、パリに居を構えるツェラーンがどのような生活をしてきたかは、ほとんど知られていない。

いくつかの年譜から分かることは、ルーマニア出身でフランス在住の批評家シオラン (Emile Cioran, 1911-95) のエッセイ『崩壊概論』⁴と、パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) の6幕劇『しっぽをつかまれた欲望』⁵を翻訳家の仕事として訳していること、「グルッペ47」の会に参加して自作の朗読を行なっていること、そして長男のフランソワが誕生後まもなく死亡したことくらいだ。強制収容所での両親の最後と重ね合わせるまでもなく、この息子の死はツェラーンに深い悲しみを与えたはずだし、さらにそれは1953年10月の日付⁶を持つ〈フランソワのための墓碑銘〉と題した小詩を、その詩集のほぼ中央に配置した『敷居から敷居へ』の各詩にも大きな影響を与えているはずだ。しかしこの長男の出生と死亡の経過も詳しくは分からない。

一般に『敷居から敷居へ』はツェラーンの初期から中期・後期への過渡期の作品と見なされている。ツェラーンの総括的入門書を書いているパウシュ (Holger Pausch) は、この事情をおおよそ次のように説明する。「『罌粟と記憶』で支配的だった文体要素、すなわち押韻などにとらわれない破格なリズム、一連の隠喩によるロマン主義的な効果を与える

言葉遣いの魅力、意味と詩行の交差関係。それらの要素が『敷居から敷居へ』では、躊躇しながらであれ、より控え目な用い方をされている。さらに読者に任されていた個人的連想や、言葉の響きやイメージの無反省的な享受は困難になる。なぜなら、『敷居から敷居へ』では、ツェラーンの使う言葉が経験から離れ、見かけ上では意味を免除された領域へと意識的に退化しているためである⁷そして詩集の全体が言語理論的な方向へ向かっていることを指摘し、そのことが言語理論的なものに無自覚な読者を戸惑わせているとする。このパウシュの指摘を念頭に、さらにこの二つの詩集を比べてみよう。

4章56編の『罌粟と記憶』に対し、『敷居から敷居へ』は3章47編から成り立つ。ひとつの詩に使用される平均単語数は、前者が約99語（ただし370語からなる〈死のフーガ〉を除くと、平均93語）、後者は77語で、外見上の詩形における差はそれほどではない。しかし両詩集の内容から読者が受ける印象はかなり違う。この2作品の発表年の隔たりはわずか3年だが、『罌粟と記憶』が、習作時代を含めたツェラーンのそれまでの詩作の集大成としての第1作だったことを、ここで確認しておく必要があるだろう。

『罌粟と記憶』において全編に散りばめられていた色彩語や動植物の固有名詞は、『敷居から敷居へ』ではほとんど出てこない。また「眼」「石」といったキーワードは、その使用頻度が落ちることなく引き継がれているが⁸、前者で21編と頻出していた「髪」のモチーフは、後者では6編のみになっている。さらに『敷居から敷居へ』では全編を通じて「死」が中心テーマになっているのが分かる。確かに『罌粟と記憶』においても「死」は何度か取り上げられた。けれどもそこにはいわば「死の舞踏」のような躍動感があった。ところが『敷居から敷居へ』の「死」には、もはやそのような感情の高揚はない。

両詩集の違いの具体例として、いま述べた「髪」をモチーフとした二つの詩を比べてみよう。「髪」の持ち主として、とりあえず想定されるのは、ともに「ぼく」の「恋人」である。

DIE JAHRE VON DIR ZU MIR

Wieder wellt sich dein Haar, wenn ich wein. Mit dem Blau deiner
Augen
deckst du den Tisch unsrer Liebe : ein Bett zwischen Sommer und
Herbst.
Wir trinken, was einer gebraut, der nicht ich war, noch du, noch
ein dritter :
wir schlürfen ein Leeres und Letztes. (I ,32)

(第2連省略)

《〈おまえからぼくへの歲月〉 ぼくが泣くとき おまえの髪はまた
波打つ おまえの眼の青さで／おまえはぼくらの愛のテーブルを飾る
それは夏と秋とのあいだのベッド／ぼくでなく おまえでなく さらに
別の誰かでもない者が造った酒を ぼくらは飲む／空のものを 最後の
ものを ぼくらは啜る／／ (第2連省略) 〉

UND DAS SCHÖNE

Und das schöne, das du rauftest, und das Haar,
das du raufst :
welcher Kamm
kämmt es wieder glatt, das schöne Haar?
Welcher Kamm
in wessen Hand? (I,115)

(第2 / 3連省略)

《〈そして美しいもの〉 そして美しいもの おまえがかきむしった
もの 髪／おまえがかきむしる髪／どの櫛が／その髪をふたたび梳きな
らすのだろうか その美しい髪を／どの櫛が／誰の手にした櫛が／／
(第2 / 3連省略) 〉

『罌粟と記憶』に属する〈おまえからぼくへの歲月〉では、「青い」色の支配する愛の場所で、涙を見せる「ぼく」の前にいる「恋人」の髪が波打つさまを思い浮かべることができる。「愛のテーブル」といった2格比喩によって、抽象的な「愛」にも造形的なイメージが与えられている⁹。「ぼくらが飲む」誰が造ったのか分からない酒、「空のもの」「最後のもの」といった隠喩的表現にも、読者は何か抽象的なものを読み取る前に、その音楽的な言葉の流れのままに、いわば表現に無反省的に酔うことができるのである。

ところが『敷居から敷居へ』から取った〈そして美しいもの〉の「恋人」の「髪」には、「かきむしる」という動詞があるにもかかわらず、読者はその明確なイメージを描くことができない。形容詞の名詞化によって、「恋人」の「髪」は「美しいもの」という、より大きな概念にいきなり移し替えられている。それは今後誰とも知らぬ者が持つ櫛が梳く「髪」であり、詩中には直接出てこない「ぼく」の手の届かない「美しいもの」なのである。この「美しいもの」は、省略した2連と3連では「きみの積み上げる石」や「風」となり、より抽象化が進む。読者はそこでは、「石」を積み上げる行為にも、「石」の上を吹き渡る風の動きにも、それらの言葉が表す意味を超えて何か別の行為なり現象を表しているのだと分かる。概して『敷居から敷居へ』に属する各詩に見られる言葉の使い方には、このように詩の意味内容を一度解体し、別の解釈に導こうとする役割が見て取れる。

さてここで、二つの詩でその対象を「恋人」と見なしてきた du にもまた新たな問題が生じることになる。筆者は先に『罌粟と記憶』における付加語的2格比喩の問題を取り上げた拙論中で、作品全63編中43編に出てくる du の問題に次のように簡単に触れた。「du はツェラーンの多くの詩において、人称代名詞として誰かを指しているのではなく、詩を書いている主体の宛名として仮定され、その関係性の中で初めて詩人が詩を語り得る空間を作る、そういう機能を持つ語として使われている」¹⁰言及はしなかったが、筆者はこのときツェラーンの1958年の「プレーメン文学賞受賞の挨拶」を念頭に置いていた。この短い挨拶の中で、ツェラーンは、詩が言語の一形態であり、それはいつかはどこかの岸に流れ着く

ことを信じる投瓶通信 (Flaschenpost) なのだ」と定義し、その通信の行き着く先を、「何か開かれているもの、所有できるものへ、もしかしたら語りかけることのできる du へ、語りかけることのできる現実へ(III, 186)」と述べている。

ところがいま見てきたように『罌粟と記憶』から『敷居から敷居へ』へと、詩の言葉そのものの機能が移り変わるにつれて、du の用法に関してもさらに別の捉え方が必要なのではないかと、筆者には思える。『敷居から敷居へ』が発表された3年後の「ブレーメン文学賞受賞の挨拶」で、ツェラーンは、考え抜いて使ったに違いない自分の詩の du の用法について、やはりまた多くを語ってはいないのだ。

2. 『敷居から敷居へ』では全47編中 du (及びその関連語) が用いられない詩は、〈海から (I, 93)〉〈ぼくらに時を数えた者が (I, 107)〉〈畑 (I, 120)〉〈時代の眼 (I, 127)〉〈ブドウを摘む人 (I, 140)〉〈島へ (I, 141)〉の6編だけだが、残りの41の詩の du とのかかわり方は一様ではない。詩全体に何度となく du が配置されているものもあれば、ただ一度だけ du が使われる詩もある。それらを並べて論ずることは意味がない。そこで各詩での du の役割を、その対象や機能などでいくつかのパターンに分け、そのそれぞれのグループの問題点を指摘してみようと思う。どこに分類すべきか曖昧なものや、複数のグループに属するものなどが、当然いくつも存在するが、分類そのものが目的でないから、それにはこだわらない。

- ・ 第1群の詩 (du が個人に特定されるもの)

GRABSCHRIFT FÜR FRANÇOIS

Die beiden Türen der Welt
stehen offen :
geöffnet von dir¹¹
in der Zwienacht.

Wir hören sie schlagen und schlagen
und tragen das ungewisse,
und tragen das Grün in dein Immer.

Oktober 1953 (I,105)

《〈フランソワのための墓碑銘〉 世界の両とびらが／開いたまま
だ／二つの夜の中で／おまえによって開けられて／ぼくらは扉が開閉す
る音を聞く／そして不確かなものを持っていく／緑をおまえの「変わら
ず」へ持っていく／／1953年10月》

先にも述べた長男フランソワの急死を悼んだ詩である。zwie を使った合成語はよくツェラーンが使うもので、Zwienacht は「二つに裂かれた夜」もしくは「二つに重なった夜」で、まだ死んで間もない息子のいる、こちらの世界ともあちらの世界ともつかない場所を示している。「両とびら」、そして schlagen と tragen の繰り返しと、この詩では「2」が重要な役割を担っている。飯吉光夫の日本語訳の注には、フランソワの墓前に常緑のささやかな灌木が植えられているとある。¹²

この詩のように du が個人に当てられ、その個人がはっきりと特定できる例は極端に少ない。友人の名を挙げ「誰々のために」と副題の付いた詩がいくつかあるが、それらに出てくる du が、かならずしもツェラーンから詩を捧げられたその個人を指すわけではない。

興味深いのは、おそらくツェラーンがイタリアのウンブリアを実際に旅行した際に作られたと思われる〈アッシジ (I, 108)〉で、詩中この町に生まれたアッシジの聖フランチェスコを暗示させる詩句が続く。2度さりげなく使われる du は、聖フランチェスコその人だと解釈することも可能だ。

また45詩行と『敷居から敷居へ』では最も長い詩である〈一本の蠟燭を前にして (I, 110)〉では、du に続いて Mutter と呼びかけの語が続く。『罌粟と記憶』の〈ヤマナラシよ (I, 19)〉で Mutter が直接にツェラーン個人の母親に当てられるのと対照的に、ここでは「母」がいった

い誰なのかを推定することは困難だ。この詩では、「ぼく (ich)」が「母親 (du)」の言うとおりに燭台を作ると、その明かりから「おまえの死の娘」(deines Totseins Tochter) と称される「女」が浮かび上がる。「ぼく」はそこで長い祝福の言葉を唱える。その祝福の言葉の中でさらに du を使って呼ばれるのは、今度は「母」ではなく、「母の娘」のあの「女」になる。

『罌粟と記憶』に比べ、詩中の人物に個人を特定するのは『敷居から敷居へ』では、はるかに困難な作業だ。

- ・ 第2群の詩 (du と ich とのあいだに緊張関係がある)

このグループでは、数こそ10編に満たないが、詩の中に何度も du が現れ、その du と ich とのあいだに対話や行動などで緊張関係がある。少し長くなるが<一粒の砂>を引用する。

EIN KÖRNCHEN SANDS

Stein, aus dem ich dich schnitzt,
als die Nacht ihre Wälder verheerte :
ich schnitzt dich als Baum
und hüllt dich ins Braun meines leisesten Spruchs
wie in Borke -

Ein Vogel,
der rundesten Träne entschlüpft,
regt sich wie Laub über dir :

du kannst warten,
bis unter allen den Augen ein Sandkorn dir aufglimmt,
ein Körnchen Sands,
das mir träumen half,

als ich niedertaucht, dich zu finden -

Du treibst ihm die Wurzel entgegen,
die dich flügge macht, wenn der Boden von Tod glüht,
du reckst dich empor,
und ich schweb dir voraus als ein Blatt,
das weiß, wo die Tore sich auftun. (I ,91)

《〈一粒の砂〉 石 ぼくがそこからおまえを彫りだした石／夜が自分の森を荒廃させたとき／ぼくはおまえを 木に似せて彫りだした／そして樹皮にくるむように／おまえを ぼくは限りなく静かに言った文言の茶色の中にくるんだ／一羽の鳥が／限りなく丸い涙から抜けでる鳥が／おまえの頭上に茂る木の葉のように身を動かす／誰もが注目する中 一粒の砂がおまえのために輝き始めるときまで／おまえは待つことができる／一粒の砂／それは ぼくがおまえを見つけようと身を沈めたとき／ぼくが夢見ることを助けてくれた砂だ／おまえはその砂に向かって根を伸ばす／その根は 死の大地が赤々と燃えるときに おまえが飛び立てるようにするものだ／おまえは高く身体を伸ばす／そしてぼくは 木の葉となって おまえの前にはためく／あの門がどこで開くのかを知っている一枚の木の葉となって》

ツェラーンの詩における「石」は、まずもって「悲しみ」もしくは「悲しい諸体験の固まったもの」を表していた。『罌粟と記憶』の〈海からきた石(I, 27)〉は、その「石=悲しみ」の変遷を幻想的に描いて魅力的だ。一方この詩では、「ぼく」が「おまえ」を「石=悲しみ」の中から彫りだす。「夜が自分の森を荒廃させたとき」とは、世界がまさに荒廃の淵にあった前の世界大戦の時期を言っているのだろう。「木」は上への意志を持つものとして、沈んでいくべき「石」とまきに対立的なもの。「ぼく」は「おまえ」をそれに似せる。

ところで、この詩の「おまえ」はいったいどこにいるのだろう。まず「石」の中、つまり「悲しみ」の中にいる。第3連の最後に「ぼく」が

「おまえ」を見つけるために「身を沈めた」とある。つまり「おまえ」は重力の方向にいることになる。それは「石」の沈む方向でもある。さらに「おまえ」の頭上には木の葉が茂っている。また「限りなく丸い涙から抜けでる鳥」が飛んでいる。丸い涙から抜けでる鳥もまた、魂のように丸いものではないか。筆者には「おまえ」がいるこの世界は、まさしく「死後の世界」に思える。では「おまえ」とはいったい誰なのか。それは間違いなく「死者」である。だから「ぼく」が唱える文言は、よみがえりのための呪文で、「おまえ」が待っているのは、よみがえりのときなのだ。「一粒の砂」が輝くとき「おまえ」はよみがえる。大宇宙が実は「一粒の砂」だった、という譬えを反転すれば、「一粒の砂」は、まさに一つの宇宙でもある。その宇宙に向けて根を伸ばせば、「死の大地」さえ燃えだし、「ぼく」は「おまえ」と一体化はできぬまでも、相携えて、開こうとする門の前に立つことができる。この詩は「死者＝おまえ」への「ぼく」のメッセージであり、また「ぼく」と「死者」との対話でもある。

しかし「ぼく」と「おまえ」は常に協調関係にあるわけではない。〈重きもの（I, 90）〉では、「おまえ」は「ぼく」に重い石を投げつけ、〈ぼくは知っている（I, 119）〉では、「おまえ」は蛹になって「ぼく」との交流を避ける。これらの詩でも「おまえ」には「死者」の影が色濃い。

このグループに属する詩では、du に対する命令形がよく使われ、多く「死者」を連想させる「おまえ」に何かしらの行動を促す。そこには「死者＝おまえ」を現前に呼んで「ぼく」と「おまえ」の関係を変えていこうとする意志がある。この第2群の諸詩における du の実体には、まずは「死者」を想定することができるだろう。『罌粟と記憶』でこのタイプに属する〈獣脂ろうそく（I, 15）〉や〈時刻でいっぱいの手（I, 16）〉で使われる du にも「死者」をあてることが妥当だ。

・ 第3群の詩（du は引き合いに出されるのみ）

全体の約半分を占める詩には、たとえ du が出てきても、それは中心的な役割を果たしていない。次に例をあげる〈静物〉では、du はそれまで

の内容と全く関係なく現れる。

STILLEBEN

Kerze bei Kerze, Schimmer bei Schimmer, Schein bei Schein.

Und dies hier, darunter : ein Aug,
ungepaart und geschlossen,
das Späte bewimpernd, das anbrach,
ohne der Abend zu sein.

Davor das Fremde, des Gast du hier bist :
die lichtlose Distel,
mit der das Dunkel die Seinen bedenkt,
aus der Ferne,
um unvergessen zu bleiben. (I ,114)

(第3連省略)

《《静物》 蠟燭に蠟燭 微光に微光 輝きに輝き／そしてそれらに
まじって ここにあるこれが 一つの眼が／二つそろわずに閉じたま
ま／夕方ではないまでも／始まったばかりの遅いものに まつげを向け
ながら／その前には おまえがこの客となる見知らぬもの／光を失
ったアザミ／そのアザミを 暗闇は彼の仲間たちに送る／遠くから／忘
れられないようにと／／ (第3連省略) 》

この詩は一枚の静物画を想定して書かれたのだろう。ほのかに灯る蠟燭のもとに片方だけの眼が、暮れかけた窓の外に眼をやる。そしてアザミの花が咲いている。duはこの場所で客としてもてなされる。ここが「死者」の訪れる場所であることを示すために duが使われている。

「おまえは眼を開く」で始まる〈闇から闇へ(I, 97)〉では、「おまえ」

は、この冒頭に出てくるだけで、その後その「死者」に見つめられた「ぼく」の想念が続く。＜一緒に（I, 88）＞では後半、翼の羽ばたきが聞こえてくるのが、それは「まず『ぼく』からで、それから『おまえ』なのではない」と唐突に du が出てくる。これもまた「死者」のことだろう。

このタイプの du にも、このようにまず「死者」を当てるのが可能だが、例外もまた存在する。例えば＜ブルターニュの浜辺（I, 99）＞は、ツェラーンが実際に足を運んだ場所の思い出だろう。ならば「おまえとぼくとの別れのために」の箇所の du は生きた人間でありえる。＜きょうの晩も（I, 109）＞の籠を町に運んでいく du も「死者」とは思えない。

一方『罌粟と記憶』では多くの詩がこのタイプに属するが、du を「死者」と見なす必要のないものが、より多い。

・ 第4群の詩（du が詩全体を支配している）

ここでは、du そのものを直接対象にしたり、または du の行為や関心が中心的な部分を占めている詩を問題とする。その際に ich はほとんど出てくることがない。先に引用した＜そして美しいもの＞を含め、10編弱の詩がこのタイプのもものと指摘できる。

MIT ÄXTEN SPIELEND

Sieben Stunden der Nacht, sieben Jahre des Wachens :
mit Äxten spielend,
liegst du im Schatten aufgerichteter Leichen
- o Bäume, die du nicht fällst! -,
zu Häupten den Prunk des Verschwiegnen,
den Bettel der Worte zu Füßen,
liegst du und spielst mit den Äxten -
und endlich blinkst du wie sie. (I, 89)

《＜斧と戯れながら＞ 夜の7時間 起きている7年／斧と戯れなが

ら／おまえは直立させられた死体たちの影に横たわる／—おお木々よ
おまえが切り倒すことのない木々よ／沈黙する華麗さを枕に／言葉のが
らくたを足元に／おまえは横たわり 斧と戯れる／するとついにおまえ
は斧のように光を放つ》

このような du には、もはや「死者」を想定するのは難しい。「死体の影に横たわる」のは「死者」ではありえない。「7時間」と「7年」、長さにおいて非対称的な時間を生きている du は、それを使えば木を倒せるはずの複数の斧を、ただそれと戯れるためだけに持っている。振るわれることのない斧の動きの垂直性は、死体たちの直立や、まっすぐに立つ木々の姿に置き換えられている。沈黙が価値を持ち、言葉が意味をなさないそのとき、du はついに斧の輝きを得る。この du にすぐ結びつけられるのは「神」だろう。沈黙する「神」、直立させられた死体たち」という表現には、ツェラーンの出自たるユダヤ人たちははじめとする、前の大戦の不条理な死者たちを連想させる。その影の中に横たわっている「神」、使えるはずの斧を使わずに、ただ戯れているだけの「神」が最後に放つ光も不気味だ。しかしここで「おまえ」に、「神」以外のまったく別のものを想定するのは不可能だろうか。

<入れ替わる鍵で (I, 112)>での du は、吹雪の中の建物のドアを開ける者として、今度は具体的な姿を持つ。「おまえ」の眼や口や耳から流れる血で「入れ替わる鍵」が、「雪といっしょに吹雪く言葉」をも変えていき、言葉のまわりには雪がたまる。さらに<そして美しいもの>をもう一度取り上げれば、石を積み上げる「おまえ」がいる。その石が影を作る。石の上に風が吹く。これは「死者＝おまえ」の住む荒涼とした風景のようにも思えるが、また一方で、「言葉」で何かを作る作業にも思える。「風は影たちのひとつをつかむ」といった表現にもそれは感じられる。「入れ替わる鍵」が変えるものも、「斧と戯れるもの」の足元にあるものも、「言葉」だ。ここにおいて du はまったく新しいものの象徴になろうとしているのではないか。つぎの詩を見てみよう。

SPRICH AUCH DU

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Sprich -
Doch **scheide** das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn :
gib ihm den Schatten.

(第3連省略)

Blicke umher :
sieh, wie's lebendig wird rings -
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.

(第5連省略) (I, 135)

《〈おまえも語れ〉 おまえも語れ／最後の者として語れ／おまえの
文言を口にしろ／語れ／だが「いいえ」と「はい」を分けるな／おま
えの文言にその意味をも与えよ／それに影を与えよ／(第3連省略)／あ
たりを見回せ／あたりがいかに生き生きとしているかを見よ／死に際し
て！ 生き生きと！／影を語る者は 真実を語るものだ／(第5連省略)
》

du に対する命令を多用するこの詩は、命令の主体は ich なのだから、
第2群に分類してもよいかもしれないが、ここで「おまえ」が命令され
ていることは、「語ること」「意味を与えること」「意味に影を与えること」

「あたりを見渡すこと」「その生き生きとした様を見ること」、つまりこれらは明らかに「詩」を作ることだ。duは、ここでは「詩人」以外の何者でもない。振り返って「斧と戯れる」duは、悲惨な現実を前にして言葉の無力を嘆く「詩人」、「入れ替わる鍵」を持つduは、それでも血を流しながら言葉を紡ごうとする「詩人」、「美しいもの」を作ろうとするduは、もはや単なる「悲しみ」ではない「(悲しみにも似た)言葉の凝縮」たる「石」を積み重ねている。

この第4群に属するduは、いま見てきたように、いくつもの解釈の可能性を持っている。しかしそれを「詩人」にあてるのがよい場合が多い。＜まだ自分の眼を(I, 48)＞や＜強固な城塞(I, 60)＞など、『罌粟と記憶』でこのタイプに入る詩では、duに「詩人」を見るのはかなり無理がある。

3. 『敷居から敷居へ』におけるduの役割を、その形態や機能での分類をもとにして検討してきたが、図らずも「詩集の全体が言語理論的な方向へ向かっている」というパウシュの指摘を裏書きすることになった。ツェラーンの関心の対象が詩を作り出す言葉そのものへ移っていくのと呼応して、duも「死者」から、その「死者」の性格をいくらか残しながら、「詩を作る者」へ、「詩人」へと変わっている。『敷居から敷居へ』の最後に配置されたいくつかの詩は、duの有無にかかわらず、明確に言葉を、詩を生み出す言語を問題にしている。

さてここで我々はduに託された「詩人」をツェラーン自身と考えてよいのだろうか。ツェラーンは彼自身を詩に託して語っているのか。この疑問を念頭に置きながら、これまでの考察を二つの側面から補足しておきたい。

『敷居から敷居へ』発表5年後の1960年、ツェラーンは雑誌『ノイエ・ルントシャウ』に「山中の対話」¹³と題する生涯唯一の創作的散文を発表する。ビューヒナー (Georg Büchner, 1813-37) の「レンツ」を下敷きにしたこの作品では、従兄弟である二人のユダヤ人が山の頂で出会い、詩的レトリックを駆使した思想的な会話を交わす。ジャクソンはこの「山中の対話」を対象に、ツェラーンの抒情詩にも敷衍できるものとして「du

への呼びかけ」の意味を探った。¹⁴ ジャクソンによれば、du を用いることは主観性の内的な緊張をテキストに作り出すことであり、「山中の対話」冒頭の一人のユダヤ人が、「聞こえるか、きみに、このぼくが、聞こえるか (III, 169)」と独り言を言いながら歩いてくる場面の、この du への呼びかけを、ユダヤ人的 ich の自己自身への距離感、さらに他人に対する距離感に由来すると指摘する。¹⁵

さらに「山中の対話」での二人のユダヤ人が、『石のみがこういう一聞こえるかい、きみと』『聞こえるかい、きみ、と石はいう、そうだよ、そうだと、いとこ』(III, 171)」とやり合うのを受けて、「du へのよびかけ」は、「石=無機質」なものをとおして初めて可能になる交流であり、ここでは会話が「誰でもない者 (niemand)」のもとに起こっている矛盾を明らかにする。この「誰でもないもの」こそ、「聞こえるか、きみ」と呼びかけられる者であり、またこの呼びかけを行なう者を、絶望的な状況で言葉が通じる相手を求める ich の孤独の表現と見る。¹⁶

両親をはじめとする多くの同胞をナチスに奪われたツェラーンは、自分だけが生き残ったという罪悪感を持っていた。だから彼は自分自身のアイデンティティを保つためにも、多くの「死者たち」との係わりが必要だった。彼の「自己」は、それら内なる「死者たち」との様々な距離関係で成り立っていた。ツェラーンはその距離を確かめるために、さらに自分自身の立つ場所を確かめるために、多くの詩の中で du を用いたのではないか。ジャクソンが、「自分自身の距離感」「他人への距離感」を、ツェラーンが du を使用する原因の一つだとするのは、この限りで正しい。du は詩人に内在する「他者としての死者」である。

呼びかけは「彼ら」に通じたのだろうか。結局はその呼びかけさえ誰にも届かなくなり、それはまた、ジャクソンの指摘するとおり、「誰でもない者」にだけは「言葉」が届くという矛盾を引き起こした。ここに新たな詩の可能性がほの見えるのだが、しかしそれは平坦な道に行くことでは決してない。『敷居から敷居へ』の中での「詩人」としての du には、そのツェラーン自身の新たな希望と、困難さの予感とが表現されている。

次に、ジャクソンもその名をあげている¹⁷ウィーン生まれのユダヤ人

思想家マルティン・ブーバー (Martin Buber, 1878-1965) を、特にその詩的哲学書「我と汝 (*Ich und Du*, 1923)」を取り上げたい。デカルト流の「自己」を中心とした世界認識に対して、「自己=我」と「他者=汝」との関係性にこそすべての根元的な意味があるのだとする、この思想家の考えに、ツェラーンは若い頃から共感を寄せていた。1960年の9月には、この42歳年上の老哲学者とパリで会っている。詩の中で du を使うとき、ツェラーンの意識の中にブーバーの考えがあったことは間違いない。

平田善司はブーバーの解説書の「われとなんじー対話の世界」と題した章で、「われ」と「なんじ」の出会いの特質を五つに分類した。以下はそのうちの一つだ。「第三に、『われーなんじ』の関係は「現在」として把握される。ここに「現在」とはいわゆる過去・現在・未来というような対象化された時間の一点を指しているのではない。それは現在・出会い・関係がある限りにおいてのみ存在する、真に充実した現在である。言いかえれば、それは『われ』が『なんじ』から受け入れられ、生かされることによって、真に生きることを意味を与えられ、変転きわまりない不安定な生の瞬間が、最も充実した瞬間として絶対化、永遠化されることをいうのである。ここに『永遠の今』としての現在の意味が成立するであろう¹⁸⁾」

詩とはまさに「永遠の今」を言語化するものだ。失ったもの、壊されたもの、消えていったもの、それらを du をとして呼び出し、ツェラーンは (この世の)「敷居」から (「死者」の国の)「敷居」へという限定された空間に「永遠の今」としての詩的空間を作ろうとした。しかしすでに詩を作る「言葉」そのものを問題としなければ、先に進めないほど事態は差し迫っていた。ツェラーンは、詩の中に自らの「言葉」の可能性を探りながら、「永遠の今」としての詩を作り出すために、自分自身さえ du という「なんじ」と「われ」の根元的な対立関係に置くのだった。『敷居から敷居へ』における「詩人」としての du は、たとえそれがツェラーンその人に由来するのだとしても、彼の強烈な詩的想像力が創造した虚構としての「自分」なのである。

テキスト

Celan, Paul : *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp Taschenbuch 1986).

上記テキストの引用は本文のあとに (I ,1) で (巻数, ページ数) を示す。日本語訳は筆者によるが、次の二人の既訳を参照した。

『パウル・ツェラン 関から関へ』 飯吉光夫訳 思潮社 1990.

『パウル・ツェラン詩論集』 飯吉光夫訳 静地社 1986.

『パウル・ツェラン全詩集 I, II, III』 中村朝子訳 青土社 1992.

また、各詩の題名、及び題名のない場合の書き出しを、〈…〉で示す。

注

- 1 青年期のツェラーンについては以下の文献が詳しい。
ハルフェン、イスラエル「パウル・ツェラーン 一若き日の伝記」相原勝、北彰訳 未来社 1996 (Chalfen, Israel : *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt/M 1979.)
Silbermann, Edith : *Begegnung mit Paul Celan*, Aachen, Rimbaud, 1993.
- 2 Celan, Paul : *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1952.
- 3 Celan, Paul : *Von Schwelle zu Schwelle*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1955.
- 4 Cioran, Emile M. : *Lehre vom Zerfall. Essays*, Hamburg 1953.
- 5 Picasso, Pablo : *Wie man Wünsche beim Schwanz packt. Ein Drama in sechs Akten*, Zürich 1954.
- 6 ツェラーンの詩における日付の意味について魅力的な見解を示したのは、フランスの哲学者ジャック・デリダだ。彼の「シボレート」は、ツェラーンの詩の「日付の反復性」をめぐって詩一般の可能性の境界に光を当てる。なお同書43ページには、ツェラーンの詩には原稿段階では常に日付が付けられていたことが述べられている。
デリダ、ジャック「シボレート ーパウル・ツェランのために」飯吉光夫、小林康夫、森中高明訳 岩波書店 1990 (Derrida, Jacques : *Schibboleth-pour Paul Celan*, Paris 1986.)
- 7 Pausch, Holger : *Paul Celan*, Berlin 1981, S.65.
- 8 詩中に「視線」の糸を紡ぐようにしてあるキーワード「眼」は、『罌粟と記憶』では32編に、『敷居から敷居へ』では24編に出てくる。また本論でものちに開

- 題となる「石」は『罌粟と記憶』では8編だったのが、『敷居から敷居へ』では14編に増えていることにも注目したい。
- 9 付加語的2格による表現は、次の拙論を参照のこと。永井達夫「パウエル・ツェラーンの『罌粟と記憶』における付加語的2格表現をめぐる問題」 関西大学『独逸文学』第41号 1997.
 - 10 上記書 S.63.
 - 11 本論では du を意識的に「おまえ」とのみ訳すことにする。もちろん日本語では、相手と自分の関係を表すことにおいて du がいかようにでも訳すことができることは言うまでもない。なお本論では、du 及びその関連語は、原文・訳文ともに書体を変えた上で強調文字を使っているが、ドイツ語の原文にはなく、筆者があとから改めたものである。
 - 12 飯吉：前掲書 S.47.
 - 13 Celan, Paul : *Gespräch im Gebirg*. (Geschrieben im August 1959.) In: *Neue Rundschau* 71(1960), H.2, S.199-202.
 - 14 Jackson, John E. : *Die Du-Anrede bei Paul Celan-Anmerkungen zu seinem > Gespräch im Gebirg <* In *TEXT + KRITIK H.53/54 PAUL CELAN*, München 1977.
 - 15 Ibid., S.64.
 - 16 Ibid., S.64.
 - 17 Ibid., S.64.
 - 18 平岩善司：『マルチン・ブーバー』 創文社 1991, S.86

Paul Celans *Du in seinem 2. Lyrikband* *Von Schwelle zu Schwelle*

Tatsuo NAGAI

Von Schwelle zu Schwelle (1955) wurde bisher als ein Übergangswerk betrachtet. Die hermetische, romantische und surrealistische Neigung, die in Celans erstem Band *Mohn und Gedächtnis* (1952) herrscht, geht hier allmählich zu einer anderen Stimmung über, die

man etwa als strenge Ausdrucksformen, Kürzung des lyrischen Gedankens oder Einführung in etwas Sprachtheoretisches ansprechen kann. Auch in *Von Schwelle zu Schwelle* ist der beständige dialogische Charakter des Dichters sehr stark, und zwar vor allem erkennbar für den, der die Problematik dieses Celanischen Merkmals für wichtig hält.

Wir können in diesem Band nur 6 Gedichte zählen, die ohne *Du* geschrieben werden. In den anderen sind die Verwendungsweisen von *Du* vielfältig. Diese mit *Du* gekennzeichneten Gedichte ordnen wir zuerst nach ihrem Inhalt oder ihrer Funktion in vier Gruppen ein, um im einzelnen darauf hinweisen zu können, was dieses *Du* bedeutet oder wer eigentlich dieses *Du* ist.

1. (*Du* wird an eine Person gerichtet)

Zu dieser Gruppe gehören nur wenige Gedichte. > GRABSCHRIFT FÜR FRANÇOIS < ist dem ersten Sohn Celans gewidmet, der kurz nach der Geburt gestorben ist. In diesem Gedicht „öffnest *du* die beiden Türen der Welt.“ Dieses *Du* ist sicher der verstorbene Sohn. Aber es ist nicht immer so unproblematisch. In > VOR EINER KERZE < finden wir das anrufende Wort *Mutter*, trotzdem können wir das *Du* als Mutter des Dichters wohl nicht identifizieren.

2. (Zwischen *Du* und *Ich* liegt eine Spannung)

Du in > EIN KÖRNCHEN SANDS < ist der Gesprächspartner des lyrischen *Ich*. In diesem Gedicht schnitze *ich dich* aus dem Stein, der in den frühen Werken Celans als Symbol der Trauer gilt, und rege *dich* damit zur Wiederbelebung an. Auch durch die Beschreibung des Ortes, wo *Du* lebt, erkennt man, daß dieses *Du* zweifellos *ein Toter* ist. Auch die anderen mit *Du* - Formen sind in dieser Gruppe als *Tote* angesprochen.

3. (*Du* wird nur herangezogen)

In manchen Fällen treten *Dus* in einem Gedichte nur selten (manchmal nur einmal) auf, wie > STILLEBEN < uns ein treffendes Beispiel gibt. In einem Zimmer leuchtet eine Kerze und ein Auge sieht nach draußen. „Davor das Fremde, des Gast du hier bist.“ In dieser Stelle spielt *Du* keine wichtige Rolle, sondern deutet nur an, daß hier ein Raum ist, den *Du* = *ein Toter* öfter besucht. Auch in fast allen *Dus* dieser Gruppe sind *Tote* zu sehen.

4. (*Du* beherrscht das ganze Gedicht)

In > MIT ÄXTEN SPIELEND < können wir nicht mehr annehmen, daß ein solches *Du* *einen Toter* bedeutet. Dieses *Du* kann einfach ein Gott, der sich verschweigende Gott sein. Er bleibt „im Schatten aufgerichteter Leichen“ stehen mit Äxten spielend, mit denen er die Geschichte hätte ändern können. Um den *Du* - Gebrauch dieser Gruppe zu erläutern, müssen erst > MIT WECHSELNDEM SCHLÜSSEL < und > UND DAS SCHÖNE < behandelt werden. Ihre Rolle deutet metaphorisch die Handlungen von dem mit Mühe nach Worten Suchenden an. Diese Situation zeigt uns noch offensichtlicher > SPRICH AUCH DU <. Daß *Du* hier *einen Dichter* bedeutet, ist mit den Worten klar : „Sprich auch du“, „sag deinen Spruch“ oder „Gib deinem Spruch auch den Sinn“. Der Gott mit Äxten kann nun auch *ein Dichter* sein, der in der schmerzlichen Wirklichkeit die Kraftlosigkeit der Sprache beklagt.

Während sich der Gegenstand des Interesses Celans zur Sprache selbst hin verändert, wird auch in *Von Schwelle zu Schwelle* der Inhalt des *Du* gewechselt, vom *Toten* zum *Dichter*.

Martin Buber ist jüdischer Denker, dessen Werke Celan von Jugend an gern gelesen hat. Nach Bubers *Ich und Du* (1923) wird die Beziehung zwischen *Ich* und *Du* als die Gegenwart (das ewige Jetzt)

begriffen. Die Dichtung ist eine Darstellung eben dieses ewigen Jetzt. Was schon verloren, zerbrochen und verschwunden ist, hat Celan mit dem Anrufungswort *Du* nähergebracht, damit er von der Schwelle (dieser Welt) zu der Schwelle (der Toten) einen dichterischen Raum schaffen wollte. Doch die Lage um ihn ist so drängend, daß er ohne Konfrontierung mit der Sprache überhaupt kaum noch einen Schritt gehen kann.