

ゲオルク・トラークルの詩『夜の帰依』

藪 前 由 紀

1

1911年晩秋、ゲオルク・トラークル (Georg Trakl, 1887-1914) は、無二の親友 E. ブシュベック (Erhard Buschbeck) に宛てた手紙の中で次のように書いている。

「書き替えた詩を同封します。個人的でない分、もとのものよりはるかに良いものです。動きと幻影に満ち溢れています。

最初の草稿の個人的に限定された形態や方法よりも、このような一般的な形態や方法の方が、より多くのことを君に語り意味するであろうと私は確信しています。

表現されるべきものに無条件に従うことは、私にとって容易ではないし、決して今後も容易なことにはならないだろうと君は思うことでしょう。そして私は常に繰り返し、真実であるものを真実と与えるように、自分の誤りを正していかなければならないでしょう。」(1-487f)

このようなトラークルの詩作に対する真摯な言葉を読んだ後、実際に彼の作品に向かう読者は、一種の戸惑いを覚えるかも知れない。彼の作品の中の果たして何が一般的で、何が真実であるのか、そのような問いが後を絶たないかも知れない。

トラークルの詩は難解である。その難解さについて、彼の校訂版の編纂者の一人である W. キリー (Walther Killy) も次のように述べている。「(トラークルの詩作品の意味は) 何か概念的に理解され得る意味ではない。それは、これらの詩作品が、その意味が生じてくるような場所を創出することによって、我々読者にそれらが意味を持つもののように思わせるとい

うような意味なのである。その場所がどのような種類のものであるかを作品は語らない。それはただ、様々な音を発し、読者の想像力に方向を与え、その詩的形象によって問いをこね回すだけである。この開いたままの場所がこれらの詩句の主題であり、様々な解釈がこの場所を概念的思考で埋めようと試みるが、それも徒労に終わってしまう。それらの詩句の矛盾的性格、しばしば不気味とも見えるほどの多義性は、その真の意味を明かしそうにもない。¹⁾あるいは「カメレオン」、あるいは「万華鏡」と称されるトラークルの詩は、あの R. M. リルケ (Rainer Maria Rilke) でさえ、当時としては稀なその手法に驚き、「トラークルの詩は私にとって崇高な存在をもった一つの対象です」²⁾と言ったほどで、そのような彼の作品に向かう読者には、極めて繊細な感覚や論理的思考が要求されるであろう。しかしながら我々は、敢えて彼の作品に虚心で足を踏み入れ、そして迷宮入りしたときに、ひょっとすると何かが得られるのではないか。拙論では、トラークルの最晩年の作品の一つである『夜の帰依』(Nachtergebung, 1914)を対象に、トラークルの詩世界に足を踏み入れ考察したい。

Nachtergebung

Mönchin! Schließ mich in dein Dunkel,
Ihr Gebirge kühl und blau!
Niederblutet dunkler Tau;
Kreuz ragt steil im Sterngefunkel.

Purpurn brachen Mund und Lüge
In verfallner Kammer kühl;
Scheint noch Lachen, golden Spiel,
Einer Glocke letzte Züge.

Mondeswolke! Schwärzlich fallen
Wilde Früchte nachts vom Baum
Und zum Grabe wird der Raum

夜の帰依

尼僧よ！ 私をおまえの暗闇の中へ包んでおくれ、
おまえたち山脈よ 冷たくそして青く！
暗い霧が血のようにしたたり落ちる。
十字架が星の煌めきの中で険しく聳えている。

深紅に口と虚偽は砕けていった
冷たく朽ちた部屋の中で。
なおも笑いが、黄金の戯れが輝いている、
鐘の最後の幾つかの残響。

月の雲よ！ 黒く
野生の果実は夜に木から落ちる
そして空間は墓になり
そして地上の遍歴は夢となる。

この作品の表題 „*Nachtergebung*“ はトラークルの造語と思われるが、彼はこの『夜』(Nacht)という語や、それと他の語を組み合わせた造語をよく好んで使用する。彼の作品全体の表題を見回しても、『夜のロマンツェ』(*Romanze zur Nacht*)、『夜の歌』(*Nachtlied*)、『夜に』(*Nachts*)、『冬の夜』(*Winternacht*)、『夜』(*Die Nacht*)、『夜の魂』(*Nachtseele*)、『夜の歌』(*Gesang zur Nacht*)、『貧しい者たちの夜』(*Die Nacht der Armen*)、『暗いのだ、春の夜の雨の歌は』(*Dunkel ist das Lied des Frühlingsregens in der Nacht*)、『夜の嘆き』(*Nächtliche Klage*)など、夜にまつわる語を付したものがよく目に留まる。加えて『夢と錯乱』(*Traum und Umnachtung*)など。元来作品の表題には凝ったトラークルのことで、この事実は極めて興味深い。G. クレーフェルト (Gunther Kleefeld) は、フランスの詩人ボードレール (Charles Baudelaire) の、詩人の魂を見抜

くには、その詩人の作品の中で最も頻繁に現われることばを探究しなければならぬ、そのことばは詩人が何にとり憑かれているかを打ち明ける、という言葉を受け、ある単語の統計に基づいて、トラークルの「憑かれた状態」(Besessenheit)が、まさにこの「夜」という語であることを指摘している³⁾。彼が例証に挙げた統計に拠れば、トラークルの作品全体の名詞の頻出度数からすると、「夜」という単語の使用は延べ291箇所、それに続く「影」(Schatten)の225箇所、「夕」(Abend)の175箇所に比較しても圧倒的に多い。当然ながら、各々の単語の統計的数量が、何も単語と詩人との親密の度合いを決定するわけではない。つまり使用回数が多いからといって、そのことばが詩人の本質に深く関わる、とは必ずしも断定出来ない。しかしトラークルのように作品全体から見ても比較的語彙数の少ない詩人にとっては、それだけにいっそう個々のことばが多く的事柄を含み、何かを語るのではないか。我々はこの「夜」という語が、詩人トラークルの「憑かれたもの」の多くの事柄を打ち明けるであろうと、前出のキリーの言葉に従えば、それが多くの問を発するであろうと期待し、対象の作品に迫ってみたい。

とはいうものの勿論、トラークルが夜というモチーフを最初に歌った訳ではない。夜と闇の世界、それは殊にロマン派の詩人たちが好んで歌った世界であった。とりわけノヴァーリス (Novalis, 1772-1801) の、憧憬に満ちた次の詩句は、我々の記憶の中に留まっていることだろう。

大地の胎内に降れ、／光の国を去れ。／……

讃えよ、永遠の夜を、／讃えよ、永遠の微睡みを／……⁴⁾

トラークル自身、この夭折の詩人に対してかなり親近感を覚えたらしく、例えば最晩年に『ノヴァーリスに寄せて』(An Novalis, 1913-14?, 1-324~326)と題する幾つかの詩の創作も試みている。ここではまず、対象の作品をそのノヴァーリスの夜の世界と比較・検討することで、前者の特質を明らかにするという方法を取る。というのも、ノヴァーリスはロマン派の夜の世界を代表する詩人であり、「夜」に注目するなら、やはりノヴァーリスに代表させるのが適当と考えるからである。それによって20世紀の詩

人であるトラークルの表現の特徴を、概ね浮き彫りにすることを目的とする。

2

最初にノヴァーリスの『夜の讃歌』(*Hymnen an die Nacht*, 1800)を概観しておきたい。少し引用が長くなるが、*Urhymnen* ともいわれる第3讃歌の全体を挙げる。

「かつて私が苦い涙を流したとき、私の希望が苦悩の中に溶けて消え失せていったとき、そして私の生の姿を狭い暗い空間に埋め隠した潤いのない丘のそばに独り淋しく立って——どんな孤独者も知らない孤独のうちに、言いようもない不安に駆られて——力無く、ただただ悲痛な想いに耽っていた——救いを求めて辺りを見回し、前に進むことも後に退くことも出来ず、逃れ行く、消え失せてしまった生に、限りない憧れをもって愛着したとき——折しも青色の彼方から——私の昔の至福の高みから黄昏が襲ってきて——途端に誕生の絆は切れ——光の枷は外れた。地上の壮麗は去り行き、ともに私の悲しみも去って行った——憂愁は新しい、測り知れない世界へ流れ込んだ——夜の恍惚、天上の微睡みが私を訪れた——辺りは静かに聳えてゆき——その上で、解き放たれ新たに生まれた私の精神がゆらゆらと漂っていた。丘は塵の雲と化し——その雲を通して私は愛する人の浄化された容貌を見た。その眼には永遠が宿り——私とその両手をとると、涙がきらきらと煌めく不断の糸となって流れた。数千年が暴風雨のように、彼方へと落ちて行った。愛する人の首にすがって、私は新たな生に歓喜の涙を流した。——それは最初にして唯一の夢であった——そしてそのときから、私は夜の天空と、その天上の光である愛する人への永遠の、不変の信仰を感じている。」⁹⁾

よく知られているように、この第3讃歌の中には、ノヴァーリス個人の、亡き恋人ゾフィーの墓塚での幻想体験が織り込まれている。夜の到来とともに「私」は、白昼の光の世界の束縛から開放され、地上的な肉体を脱すると、今や彼岸の世界に属する浄化された恋人との結合が実現され、新た

に永遠の生を開始する、このことこそが、「最初にして唯一の夢」と歌われるのである。このような生の更新——Neugeburt「新生、再生、復活」という思想は、ノヴァーリスの『讃歌』全体を貫く基調であり、夜という永遠の生、より高い生への入口が、死なのである。以下、『讃歌』におけるこの Neugeburt の思想の展開を簡単に捉えてみる。

第3讃歌では、まだ個人的体験の枠内で歌われた Neugeburt の思想は、第4・第5讃歌に至っては、更にいっそう普遍的で、人類史的な規模と広がりを持った形で歌われる。即ち、夜の世界がキリスト教の世界と結合するのである。昼の光の世界である古代の楽しい宴は、死によって不安に脅かされ滅亡した。そこに生まれるのが夜の子キリストである。彼キリストは年若くして人類の墮落のための犠牲となるが、「秘密の扉が開かれ」、「新世界の丘に上り」復活する。キリストにおいて人類は復活する。夜の宗数・死の宗教であるキリスト教の十字架は、人類の勝利の旗として永遠に輝く。キリストにおいて死は新たな生となったのである。

『死への憧憬』という副題の添えられた第6讃歌は、小説の第1章の最後に挙げた「大地の胎内に降り、／光の国を去れ」という詩句で始まり、夜という「父なる家」、「故郷」への回帰が切実に歌われる。第1讃歌の中で「私」の恋う無限の夜空に輝く「天の光」、「夜の愛する太陽」とも呼ばれる恋人ゾフィーが、最後に「私」を天上に導く仲介者としてその姿を現わす。ゾフィーは今や天啓を授かるキリストと同一化するのである。美しい花嫁、／イエス、愛する人のもとに降りて行こう——／安んじよ、愛しているもの、心憂えるものに／黄昏は灰色になった。／一つの夢は我々の絆を断ち切り／我々を父の胎へと降ろす⁶⁾。

ノヴァーリスにとって地上的な肉体の終息である死は、真の精神の世界への門である。彼の夜とは、この無限に開かれた天上の世界を意味するのである。そしてひとは、ノヴァーリスがゾフィーに対して抱いたような信仰ともいえる愛と死の体験を通してのみ、そこに迎え入れられることが出来るのである。

ここでトラークルの作品に立ち戻って、これまで見てきたノヴァーリスの『讃歌』の中心思想である Neugeburt という観点から、ごく簡単

に両者を比較したい。最初にいささか強引な読み方ではあるけれども、先の『夜の帰依』をノヴァーリスの詩に直接関連させて読み下してみよう。

辺りは夜と闇に包まれ、冷たく青く靈的な気配が漂っている。既に人類の復活を暗示するかのよう、十字架が屹立している（第1節）。口（憂愁）や虚偽は砕け落ち、笑いや黄金の戯れ、即ち昼間の喜悦や華美は依然栄華を極めていたが、既に最後を告げる鐘は撞かれた（第2節）。夜の月の雲が立ち籠める中、野生の実が木から落下する、即ち肉体的な生は終わる。一切の空間は墓、即ち死の世界となり、地上の営みは夢——ノヴァーリスに直結させれば、「新生」への夢となる（第3節）。

以上のように読み下すと、全ては何の問題もなくすっきりと解釈されたかのような印象を受ける。たとえばノヴァーリスに重ねて読まずとも、H. ヴェッツェル (Heinz Wetzel) なども、この詩に関してある程度まで同様の解釈を施している。ただ相違点は、彼は最終行の「夢」を「夜」と同等のものと見做し、そこにおいて有限性と無限性、移ろい行くものと存在するものが一つに結合する、潜在能力 (Potentialität) を孕むものと捉えているが⁷⁾、いずれにせよ、ノヴァーリスの意味での輝かしい「新生」のための「夢」とは相違するものの、一つの希望を含むものとして理解しているのに注意しておきたい。

この作品では、やはり最終行の解釈が問題になるところである。E. ラッハマンは、この詩の最終節全体を次のように解釈する。「雲が月を翳らせる。暗黒が襲う。生、即ち『野生の実』が地上に落下するが、それは墓以外のどこでもないのである。この生は一つの夢である。我々は今のこの夢から、もはや夢ではない真実の生へと目覚めるであろう⁸⁾」と。あるいはまた作品に現われる夜については次のように述べる。「夜は彼(トラークル)にとって靈的な空間である。……しかし『夜』ということばで、同時にこの夜の後に明けるであろう朝も記されているのである⁹⁾」と。

極端なキリスト教的観点からトラークルの作品を解釈したラッハマンに対する批判は、既に言い尽されているので触れないが、このように彼は「我々は……であろう」、「夜の後に明けるであろう朝」と、必ずといって良いほど未来形を使用した解釈を付け加えるが、果たしてトラークルの詩

からそのような未来が展望され得るかどうかは、全く疑問である。トラークルの夜の世界を歌う音調と、ノヴァーリスの礼賛の声の響きを比べれば自ずと明らかなように、前者の作品には、永遠の生を歌う響きが欠けている。空間は墓となり、地上的なものは夢となり、微かな希望は見え隠れするものの、その後をトラークルはめったに歌っていない。実際、そこで作品は終わっているのである。彼の作品全体を眺めても、それらの最終行にしばしば現われる、例えば次のような沈んで行く頭の諸形象、

Neigt sich jährlich tiefer das Haupt.

(*In ein altes Stammbuch*, 1-40)

年毎にまた深く頭は傾いて行く。 (『ある古い記念帳の中へ』)

Laß, wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse.

(*Unterwegs II*, 1-82)

葡萄酒に酔い痴れて頭が下水に沈んだときも、そのままにしておいておくれ。 (『途上 II』)

Silbern sank des Ungebornen Haupt hin.

(*Kaspar Hauser Lied*, 1-95)

銀色に生まれぬ者の頭が沈んでいった。

(『カスパー・ハウザー・リート』)

あるいは川を流れ下って行く小舟、落ちていく星々などの形象の続きは、殆ど歌われないのである。我々読者はそれを作品に忠実に受けとめる必要があるだろう。

トラークルは僅か27歳で夭折した上、日記を付ける習慣もなく、ひとに手紙を書くことも稀で、加えて残存の資料も非常に乏しい。ノヴァーリスという文字の跡は彼の書簡の中には見当たらない。彼がどの程度までノヴァーリスに精通していたか、確固とした事は分からない。しかし例えば次のような詩を読む場合、やはりノヴァーリスのことが想起されるであろう。

Geistliche Dämmerung

.../Auf schwarzer Wolke/Befährst du trunken von Mohn/
Den nächtigen Weiher,
Den Sternenhimmel./Immer tönt der Schwester mondene
Stimme/Durch die geistliche Nacht. (1-118)

靈の黄昏

.....

黒い雲に乗り/おまえは芥子に酔いしれて進んでゆく/夜の池を、
星の瞬く空を。/いつも妹の月の声が/靈の夜をぬって鳴り響く。

この作品の初稿は『丘で』(*Am Hügel*)と題された詩で、その最終節では「頭上では青く群がる雲が溶ける/黒い滅亡から/神の輝く天使が現われる」と歌われている。「黄昏」(Dämmerung)、「雲」(Wolke)、「丘」(Hügel)など作中で使用された語彙の上からも、またトラークルにとって恋人に等しかった妹の、夜の中での存在など内容の点からも、ノヴァーリスの詩を連想させる作品である。しかしながらノヴァーリスを離れて作品を読むなら、初稿では「神の輝く天使が現われる」と歌われたのが、決定稿では「いつも……鳴り響く」に変更され、内容的には *Neugeburt* の思想は弱められているのに注意したい。

詩人によって書かれた作品に忠実になるなら、トラークルの夜・死の世界は、ノヴァーリスにおけるような、いわば逆説的な昇天を意味するものではないことが明らかになろう。そのノヴァーリスは彼の断章集『花粉』(*Blütenstaub*, 1798)の中で、生は死の初めであり、生はその死のためであるのであり、死は終わりであると同時に初めであると述べているが¹⁰⁾、そのような希望と未来展望に溢れた *Neugeburt* の思想にトラークルは強く憧れたかも知れない。しかし彼は、それを殆ど意識的とも思えるほどに歌ってはいない。有名なリルケの、トラークルの没落は「止めがたい昇天への口実なのです」¹¹⁾ という言葉も、その後の諸研究者の解釈の糸口や指針となるものの、究極的には善意的・主観的な見方と思われるのである。

更にノヴァーリスの『讃歌』と比較しつつ、少し観点を変えて論を進める。ノヴァーリスは第1讃歌の中で、我々が昼と光から眼を背けたとき、夜が我々に「無限の眼」を開いてくれると歌っている。時間・空間の支配を脱した夜の世界には、隔壁も境界も存在しないのだから、ひとは万物一切を包み込む世界と渾然一体となり、夜そのものの一部となることが出来る。ひとは死によってそのような夜の世界に還元される。死は決して無に帰することではなく、全への帰一であり、根源との合一を意味するのである。(ノヴァーリスのこのような万物との一体という体験は、あの亡きゾフィーとの結合という神秘的体験に基づいている。)本章ではこのような神秘的合一という側面から両詩人の夜を比較したい。

トラークルの夜・死の世界の中にも、彼の愛する女性、即ち実の妹マルガレーテ (Margarethe Trakl, 1882-1917) の姿がよく現われる。ノヴァーリスとは事情が異なり、2人は兄妹ゆえに、共に地上世界に生きながら愛は決して成就され得ず、トラークルは男女の性の分離に苦悩しつつ、その分離・分裂が解消されることを詩に歌っている。

O, die bittere Stunde des Untergangs,
 Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
 Aber strahlend heben die silbernen Lieder die Liebenden;
 E i n Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
 Und der süße Gesang der Auferstandenen.

(*Abendländisches Lied*, 1-119)

おお、没落の苦い時間、
 そのときぼくたちは石の顔を黒い水に映して眺めている。
 しかし輝きながら恋人たちは銀色の臉をもたげる。
 ひ と つである性。薫香が薔薇色の褥から流れる
 そして甦った者たちの甘美な歌声。 (『夕暮れの国の歌』)

1行目の没落の時間とは、死の時であり夜である。その時において「地

上の生の一切の分裂が止揚されている。昼と夜、誕生と死、そして男と女という性の分裂も止揚されている」¹²⁾ のである。作中に見られる「ひとつである性」(e i n Geschlecht) に付された不定冠詞は、トラークルの作品全体の中で唯一分割表記された箇所、そこは殊に強調されているのが窺える。何故なら、死において夜において、あらゆる地上の分裂が克服されるからである。この Geschlecht という語は M. ハイデガー (Martin Heidegger) も指摘するように¹³⁾、単なる「性」の意味だけでなく、「種・類」などの意味も含め、生あるもの全てを指すのであろう。それら類別されたものの全て、つまり地上世界では個として在るもの全てが一つになるということは、個を没した全への帰一に他ならない。全は一となる。因みにこの詩の最終行では「復活したもののたちの甘い歌声」と、「復活」が歌われているが、これはラッハマンのように¹⁴⁾、*aufstanden* を敷衍して「永遠の純粋な生への復活」と解釈するよりは、「分裂を克服したのものたち」くらいに取る方が適当だと思われる。

このように見るなら、ノヴァーリスの夜・死の世界とトラークルのそれは、神秘的合一という点では一つの共通点を持ち得る。この恍惚と陶醉のうちに万物との融合にまで至る体験は、しかしノヴァーリスの場合は、あくまでキリスト教的形態を取る。彼は夜を「力強い天啓の母胎」と呼ぶが、その「母胎」(Schoß) とは『讃歌』の最終行で「我々を父の胎に降ろす」と歌われるように、父なる胎であり、そこに「私」を導く役割を果たすのは、キリストと一体化したゾフィーである。一方トラークルの体験はといえば、いっそう根源的、ディオニュソス的である。彼の初期の作品『夜の歌』(*Gesang zur Nacht*) の中には次のような詩句が見られる。

Du bist der Wein, der trunken macht,
Nun blut ich hin in süßen Tänzen
Und muß mein Leid mit Blumen kränzen!
So will's dein tiefer Sinn, o Nacht!

Ich bin die Harfe in deinem Schoß,

...

(1-224)

お前は酔わせてくれる葡萄酒だ、
今やぼくは甘美な舞踏に血を流す
そしてぼくの苦しみを花冠で飾らなければ！
そうお前の深い感覚は欲している、おお夜よ！

ぼくはお前の胎内にあるハーブだ、
.....

同じ作品の中の別の箇所では、夜は聖母マリアを想起させる「苦痛の母」(Schmerzensmutter)とも呼ばれている。これは母なるものを代表する聖母である。トラークルの夜は、陶酔のうちに存在が消失してしまうところの胎(Schoß)は、その意味では母なる胎であると言えよう。

さて、夜に「尼僧」(Mönchin)と呼び掛ける『夜の帰依』の夜もまた明らかに女性である。その名称はまた聖なる「禁欲的な」¹⁵⁾夜を想起させるが、この作品の草稿を順々に辿ってみると次のような変更が認められる。つまり第1稿『雪の中で』(*Im Schnee*)では

Der Wahrheit nachsinnen—/Viel Schmerz! /Endlich Begeisterung
/Bis zum Tod./Winternacht /Du reine Mönchin!

と歌われ、夜はなるほど「聖なる尼僧」(reine Mönchin)であり、清い「冬の夜」(Winternacht)であり、ここでは、そのような夜・死と恍惚のうちに(Begeisterung)一体となることが歌われていると読める。しかし更に草稿を読み進んでゆくと、第3稿の5行目は „Mönchin! o dein stilles Dunkel!“ から „Mönchin dein lüstern Wolkendunkel!“ と書き替えられ、結局最後には „Nacht dein lüstern Wolkendunkel!“ に落ち着く。Mönchinの女性形自体には何の変更も加えられないものの、「情欲的な」(lüstern)イメージがこの詩を創作するトラークルの内部で交錯するのが窺えよう。あるいは続く第4稿ではヴェッツェルも指摘するように¹⁶⁾、その第1節には次のように書かれている。

Mönchin schließ' mich in dein Dunkel, /Aster friert am braunen

Zaun, / Schwermut blau im Schoß der Frau, / Stilles Kreuz im Sterngefunkel.

このようにトラークルの夜は、ノヴァーリスのそのように浄化された空間を意味するのではなく、聖なるものと欲情的なものが複合したところの「女性の胎」(Schoß der Frau) となって歌われる。その母胎の闇の中で「青く」(blau) 全ては一つとなる。青色は天球と水が相補う色、天上的なものとの地上的なものが出会う色であり¹⁷⁾、そのような対立は夜という「女性の胎」において「物憂い」(Schwermut) うちに解消するのである。ヴェッツェルは決定稿である『夜の帰依』の最終節について、その主題は誕生と死の結合の実現、「子宮と墓 (womb-tomb) の結合」¹⁸⁾の実現であると述べているが、トラークルの歌う夜への帰入とはそのように、母なる胎への回帰と理解することも可能であろう。

以上我々はここで神秘的合一という視点から2人の詩人の夜の世界を比較してきたが、今一度、小論の第2章で見てきた両詩人の Neugeburt に対する思想の相違も考慮するならば、次の点を見過ごしてはならないだろう。つまりノヴァーリスの神秘的合一は、それが究極的な目的ではなく、再生への出発点であり常に永遠性を伴うのに対し、トラークルの場合、夜に入るその一瞬の間の統一への可能性をこめて歌われるに過ぎないのである。『夜の帰依』の最終行において、ヴェッツェルも「夢」に分裂統一への一つの希望を見ていたが、ノヴァーリスの『讃歌』におけるような永遠の再生への「夢」を彼も見出だしてはいない。一瞬の合一の後は無という闇に帰するのかどうか、それはトラークルの詩には歌われていない。夜に移る一瞬に実現するかも知れない合一への可能性に、微かな希望を抱いて歌われるに過ぎないのである。彼が夜に劣らず「夕」(Abend) という語を好んで使用したのも、せめてその一瞬の可能性というものを信じたかったからであろう。

4

ノヴァーリスと比較しながら、トラークルの『夜の帰依』について、夜

のモチーフを手掛かりに考察してきた。そこから浮び上がる彼の全体像について言えば、ノヴァーリスの夜の再生志向や永遠性・未来性に対し、まさに終わりである終末論的性格が強調されようか。それでは我々は、一般に言われるトラークルに対する余り好意的ではない評価、絶望や滅びの詩人、頹廢的詩人という評価を再確認することになるか。あるいは神秘的傾向という点で彼をノヴァーリスの、直系とは言わないまでも、傍系として位置付けようか。トラークルの夜とは、そのような意味での死の体験やそれに抱く感情の、単なる象徴に過ぎないのであろうか。更に考察を進めたい。

第3章で取り上げた、夜が万物との合一を実現し、一切の分裂を克服するというトラークルの夜の特徴は、彼の時代を共時的に見た場合、例えばG. ハイム (Georg Heym, 1887-1912) の黙示録的な夜に比べても、かなり異質のもので、それがトラークルを表現主義の中でも独自の位置に据える一つの理由となっていることも事実である。しばしばトラークルを、ヘルティ (Ludwig Heinrich Christoph Höltz) —ノヴァーリス—ヘルダーリン (Friedrich Hölderlin) の文学史の延長線上に据えるのも、このような観点に立つからであろう。けれどもそういった特徴は、結論から言えば、トラークルの夜の全面的な特徴ではないと思われる。更にトラークルの作品に見られる次のような詩句に注意したい。

...da in zerbrochenem Spiegel, ein sterbender Jüngling, die Schwester erschien; die Nacht das verfluchte Geschlecht verschlang.
(*Traum und Ummachtung*, 1-150)

……砕けた鏡の中に、死んでいく青年、妹が現われたときに、夜は呪われた種族を飲み込んだ
(『夢と錯乱』)

Rote Gesichter verschlang die Nacht,... (*Beim jungen Wein*, 1-340)
赤い顔々を夜が飲み込んだ、…… (『新しい葡萄酒を飲みながら』)

『夜の帰依』の中では、夜はひとを「包み込む」(umschließen)世界であるが、上記の詩句では「飲み込む」(verschlingen)世界となって現わ

れる。夜がひとを飲み込むとは、昼間が突如として夜に変わることを、昼間の存在を飲み込んでしまうこと、昼と夜が一つとなる夕（Abend）の時間を持たずに一挙に闇に葬ってしまうこと、を意味しよう。

トラークルの作品は、一義的な解釈が不可能なことを承知の上で、我々はそれを試みてきた。そして小論の冒頭で挙げたキリーの言葉に従えば、「夜」に問いをこね回され続けてきた。つまり「夜」を一つの意味で意味付け出来ないのである。

（これに関連して、クレーフェルトが興味深い研究をしているので¹⁹⁾、それに抛りたい。トラークルには精神分裂症の症候が見られたことを裏付けに、彼は詩人自身の夜の側面、つまり無意識の部分に光を当てた深層心理学の見地から作品研究をしている。勿論、全ての作品をそのような観点から分析してしまう方法には、疑問の余地がある。それは作品そのものの成立の否定にまで繋がりそうな危険性もあるが、ある程度まで参照になると思うのでここに挙げたい。フロイトの理論に依拠したクレーフェルトによると、トラークルには幼年期の体験が原因でエディプス・コンプレックスがあり〈Mutter〉との一致願望がある。それがモチーフとして詩に表われたものが Mutter, Schwester, Frau, Weib, Schoß などは勿論、Wasser, Nacht, Tod [及び Woge, Meer 等それに類似のモチーフ] もそれに含まれるという。〔Schwester—Frau—Schoß—Nacht—Tod の関連は我々も見えてきた。〕後者の三つについて言うなら、それらは〈umfangende Mutter〉と〈verschlingende Mutter〉の性格を持って表われる。そしてトラークルの没落はそのような〈Mutter〉願望の挫折の結果であるとし、〈verschlingende Mutter〉に飲み込まれていったと分析する。トラークルの最後の作品『嘆きⅡ』〔*Klage* 1914, 1-166Ⅱ〕については、そのような読み方も出来よう。）

結論付けの是非は別として、クレーフェルトの方法で注意を促したいのは、トラークルの夜のモチーフに、根本的に分裂した形相を見出していることで、それは他でもない、詩人の内面の、自我の分裂を裏書きするものである。トラークル自身、詩作を始めてまだ間もない1909年に、H. バール（Hermann Bahr）が自分の作品を批評してくれたのに対し、「彼（バール）の明快な自信に満ちた態度が、私の絶えず揺り続け、全てに絶

望する性質のいくらかを強固にし、明らかにしてくれること、それが私が彼に期待していることの全てである。そしてこれ以上の何が期待できようか！…」(1-476)と、作品に表われた自分の性質を、バールが客観的に指摘してくれたことへの感謝の気持ちを述べ、自身の内面の分裂を意識している。あるいはそれから4年後の1913年の手紙の中では、「世界が二つに裂けてしまうとは、何という、言いようもない不幸でしょう」(1-530)と悲嘆の声を漏らしている。このような内外の激しい分裂こそが、彼の生涯の苦悩であったといえよう。分裂の和解をもたらす善の愛も、実の妹であっては叶わず、個人的レベルで既に否定される。それは男女の性という分裂の苦悩を強めただけであった。

ノヴァーリスの詩世界においては、夜というモチーフは、神を中心に万物が融合一体化する夜であり、永遠への約束があった。しかしトラークルの作品世界では、ただ瞬時の統一の可能性を持つ「包み込む」夜と、一切を飲み尽くし無に帰する「飲み込む」夜とに二分裂している。だが筆者自身はクレフェルトのように、後者が前者を飲み込んでしまったとは考えない。このように微かな希望と無との間を揺れ動き、分裂して表現される夜、それがトラークルの夜なのである。キリーの言う「作品が創出する場所」とは、そのような分裂の場ではないか。しかしながらロマン派の詩人ノヴァーリスの夜が統一と無限の象徴であったなら、トラークルの夜は単に合一や無の闇の象徴ではない。それは彼の作品全体から観て、詩人の内面の分裂という苦悩を表現するのである。トラークルの赤の色彩がただ事物に従属した色であるばかりでなく、詩人の内面の苦悩の表現であるように。ノヴァーリスにあっては統合の象徴としての夜が、トラークルにあっては分裂の表現となるのである。夜というモチーフを巡って、まるでコントラストを形成するようなノヴァーリスとトラークルの、その両詩人の生きた時代の間には、ニーチェがいる。トラークルは一度、自分自身を「神のいない呪われた世紀の忠実な写し」(1-519)と呼んだことがあるが、彼の分裂はまた、神を失った同時代の苦悩でもあった。彼は自分個人の分裂の苦悩の表現を通じて「普遍的」で「真実」な苦悩の表現を獲得したのである。トラークルに関しては、とりわけこのような伝統的なモチーフの、ダイナミックとも呼べる変換とその表現法を高く評価すべきであ

ろう。

我々が考察の対象としてきた『夜の帰依』は、1914年7月にトラークルの最晩年の滞在地インスブルックで書かれたものであるが、同年の11月には詩人はこの世を去ったので、死の4か月前の作品である。この作品は詩人の内面の激しい分裂や葛藤とは無関係と思えるほどの、静謐さを湛えている。ヴェッツェルは「野生の実」が落ちたとき、「私」であるトラークルは、願い通りに闇に包まれ (umnachtet [原意 mit Nacht umgeben])、この世を去ったのであると結んでいる²⁰⁾。

詩人はこの詩の第3・第4稿では、その表題を『夜に寄せて』 (*An die Nacht*) と付けていたのを、決定稿において『夜の帰依』 (*Nachtergebung*) に変更した。Nacht と Ergebung を結合させたこの語は、拙論の初めでも触れたようにトラークル自身の造語と思われる。詩人は夜というひとを飲み尽くす闇に自ら身を委ねたのであろうか。夜に身を委ねつつ、自らそれと一体となりその一部になるという、微かな希望を抱いていたと見るのは、筆者の善意的な解釈であらうか。

テ キ ス ト

Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, 2 Bde., hrsg. v. Walther Killy u. Hans Szklenar, Salzburg 1969.

テキストの引用のあとの括弧内の数字は巻数とページ数を表わす。なお邦訳については、『トラークル全集』(中村朝子訳、青土社、1987年)、『トラークル詩集』(吉村博次訳、弥生書房、1968年)を参照させていただいた。

注

- 1) Killy, Walther: *Über Georg Trakl*, Göttingen 1967, S. 50.
- 2) Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus den Jahren 1914–1921*, Leipzig 1938, S. 126.
- 3) Vgl. Kleefeld, Gunther: *Das Gedicht als Sühne*, Tübingen 1985, S. 294.
- 4) Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, 2. Aufl. in 4 Bde., Bd. 1, Stuttgart 1960, S. 153.

- 5) Ibid., S. 135.
- 6) Ibid., S. 157.
- 7) Vgl. Wetzels, Heinz: Über Georg Trakls Gedicht »*Nachtergebungs*«. In: *TEXT+KRITIK 4/4a*, München 1985, S. 16 ff.
- 8) Lachmann, Eduard: *Kreuz und Abend*, Salzburg 1954, S. 188.
- 9) Ibid.
- 10) ノヴァーリスに関しては、『ノヴァーリス全集』(牧神社)を参照した。
- 11) Rilke, a. a. O., S. 126.
- 12) Lachmann, a. a. O., S. 110.
- 13) Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache*, Frankfurt am Main 1985, S. 74.
- 14) Lachmann, a. a. O., S. 110.
- 15) Lachmann, a. a. O., S. 188.
- 16) Wetzels, a. a. O., S. 21.
- 17) Ibid.
- 18) Ibid.
- 19) Vgl. Kleefeld, a. a. O., S. 284 ff.
- 20) Wetzels, a. a. O., S. 28.

Georg Trakls „*Nachtergebungs*“

Yuki YABUMAE

Man sagt oft, daß Trakls Gedichte schwer zu begreifen sind. Auch W. Killy hat sich dahingehend geäußert, daß wir in den Gedichten Trakls keinen Sinn, der sich irgendwie begrifflich fassen ließe, sondern nur einen, zu dem uns diese Gedichte überreden, finden können.

In dieser kleinen Abhandlung aber möchte ich mir eines seiner letzten Werke, „*Nachtergebungs*“ herausnehmen und wagen, nach einem Sinn in dem Werk zu suchen, damit seine Dichtung charakterisiert werden kann. Dabei wird das Motiv der Nacht, das in

allen seinen Gedichten eine große Rolle spielt, besonders beachtet. Wir kennen jedoch schon die Nachtwelt der Romantik, deren Vertreter Novalis ist. Daher ist hier eine eigene Ausdrucksweise der Nachtwelt Trakls durch einen Vergleich mit der Novalis' hervorzuheben.

Was nun „den Hymnen an die Nacht“ von Novalis zugrunde liegt, ist der Gedanke der Neugeburt nach dem Tod. Erst durch den Tod, durch die Entbindung vom Irdischen, denkt Novalis, könne man in die ewige, geistige Welt eintreten, die nichts Anderes als die Nacht sei; diese sei der Eingang in diese höhere Welt. Die Nacht wird also in allen Hymnen Novalis' hoch gelobt und die Rückkehr darein wird sehnsüchtig erwartet. Insofern ist es klar, daß Trakls „*Nachtergebungs*“ und auch den meisten seiner anderen Gedichten ein solcher Neugeburtsgedanke fehlt, obwohl manche Trakl-Forscher in ihnen zum letzten immer paradoxerweise eine Hoffnung finden wollen. In den letzten zwei Versen der „*Nachtergebungs*“ heißt es auch: ‚Und zum Grabe wird der Raum/Und zum Traum dies Erdenwallen.‘ Das Gedicht will nicht weiterführen, sondern endet gerade damit. Den Dichter Trakl zieht eine hoffnungsvolle Neugeburt an, wie sie sich in „den Hymnen“ Novalis' zeigt, doch bleibt sie ihm ganz fremd.

Ein Vergleich mit Novalis' mystischem Erlebnis, der Unio Mystica, wird auch die eigene Nacht Trakls noch deutlicher machen. Im Dunkel der Nacht, wo keine Grenzen zu erkennen sind, verschmilzt sich alles. Während sich bei Novalis aber die mystische Einheit ganz christlich vollendet, die Rückkehr in die Nacht, in ‚des Vaters Schoß‘ ersehnt wird, geschieht bei Trakl solch ein Erlebnis vielmehr dionysisch und mütterlich. Der vierte Entwurf der „*Nachtergebungs*“ zeigt eine Zusammengehörigkeit der Nacht und ‚des Schoßes der Frauen‘ am deutlichsten. Nach H. Wetzel erweist sich die Identität ‚womb-tomb‘ in diesem Gedicht. In den

Gedichten Trakls, glaube ich, vereint sich alles im Schoße der Mutter. Unübersehbar ist es aber, daß es für Trakl nur ein augenblickliches Einswerden geben kann, während für Novalis das Mysterium für immer erlebbar ist.

Im Zusammenhang mit Novalis' Nacht, die etwa ‚umfangende Nacht‘ genannt wird, kann man aus der Dichtung Trakls noch eine ihr ganz fremde Nacht ablesen, die alles zu Nichts werden läßt und etwa für ‚verschlingende Nacht‘ gehalten wird; ja, wirklich hat Trakls Nachtwelt Zweideutigkeit. (G. Kleefeld beweist die Zwiespältigkeit in Trakl psychologisch.) Dies weist darauf hin, daß die Nacht Trakls mit der Novalis' so kontrastiert: diese symbolisiert ewige Einheit, jene drückt innere Zwiespältigkeit aus. Zwischen den beiden Dichtern steht Fr. Nietzsche, der Gott getötet hat. Trakls Nacht ist nicht nur ein Symbol im Sinne Novalis', sondern auch ein allgemeiner Ausdruck des Inneren der Menschen des 20. Jahrhunderts.

Das ruhige Gedicht „*Nachtergebung*“ scheint, als ob es durch die Zwiespältigkeit nicht gestört wäre. In dem letzten Vers bleibt es aber offen, ob sich der Dichter der ‚umfangenden Nacht‘ oder der ‚verschlingenden Nacht‘ ergibt. Diese Tatsache drückt, glaube ich, die heftige Zwiespältigkeit aus.