

## バスク語作家にとっての言語と文学の問題 ベルナルド・アチャガの初期作品とそのコンテクスト

金子 奈美\*

### La problemática lingüística y literaria del escritor en lengua vasca: la trayectoria de Bernardo Atxaga en los 70, sus textos y contextos

Nami Kaneko

#### Resumen

El escritor vasco Bernardo Atxaga, conocido sobre todo por el éxito internacional de su emblemática obra *Obabakoak* (1988), inició su andadura literaria en la década de 1970 con la publicación de textos de corte experimental y vanguardista. La obra de teatro *Borobila eta puntua* (1972), la novela *Ziutateaz* (1976), las revistas *Ustela* (1975-76) y *Pott* (1978-80) y el poemario *Etiopia* (1978) constituyen el denominado «ciclo vanguardista» de su trayectoria. En este artículo se realiza un breve recorrido por el devenir sociocultural experimentado en el País Vasco durante el tardofranquismo y los primeros años de la Transición española, para luego adentrarse en las características de los textos mencionados de Atxaga: la fuerte influencia del ambiente literario hiperpolitizado de la época en su opera prima; la evolución de una actitud rupturista frente al auge de la literatura «comprometida» en pro de la defensa de la lengua vasca y motivada por intereses ideológicos; la reivindicación de la autonomía de la literatura y el vanguardismo como una forma de conectarse con los movimientos literarios de Europa; una renovación estética materializada en el lenguaje literario y en la concepción misma de la literatura y de la tradición literaria; y las reflexiones sobre el concepto de «literatura nacional» y la opción lingüística del escritor vasco.

#### 目次

1. はじめに——1970年代のアチャガ作品をめぐって
2. アチャガの生い立ちと1970年代前後のバスク語文化
3. アチャガの初期テクスト
  - 3.1. 新たな時代の変化とアヴァンギャルドについて
  - 3.2. 戯曲『円と点』*Borobila eta puntua* (1972年)
  - 3.3. 小説『都市について』*Ziutateaz* (1976年)
  - 3.4. 雑誌「ウステラ」*Ustela* (1975-76年)と「ポッテュ」*Pott* (1978-80年)
  - 3.5. 詩集『エチオピア』*Etiopia* (1978年)
4. むすびにかえて  
——アチャガの初期テクストがもつ意義

## 1. はじめに

### ——1970年代のアチャガ作品をめぐる

ベルナルド・アチャガは、スペイン北部からフランス南西部にかけて広がるバスク地方の固有語、バスク語を執筆言語とするスペインの作家である。1988年の作品『オババコアク』の成功によって一躍国際的に名を知られるようになり、その後も精力的な創作活動を通じて、バスクを代表する作家としての地位を不動のものとしてきた。これまでのところ、アチャガは地域の内外でもっとも読まれているバスク語作家であると言え、彼の作品は世界の三十以上の言語に翻訳されている。

アチャガ作品がもつ重要性は何とんでも、話者人口が七、八十万人にすぎない少数言語であるバスク語の文学の扉を、外の世界に向けて開け放ったことにある。とりわけ『オババコアク』において、アチャガは世界のありとあらゆる文学的伝統を我がものとする〈剽窃〉を周縁的な文学が生き残っていくための正当な文学的戦略として主張し、それによって書き言葉の伝統に乏しいバスク語を他のさまざまな言語や文学との対話の只中に置くことで、それまで言語的孤立と文学の後進性に苦しめられてきたバスク語の文学世界を一気に押し広げてみせた<sup>1</sup>。さらに、この作品がスペイン国民小説賞（1989年）を受賞したことは、アチャガという一人の作家のキャリアにおいてばかりでなく、バスク語で書かれた文学の歴史においても、それ以前と以後とを分かつ決定的な出来事となった。それまで小さな言語共同体の内部に留まっていたバスク文学が、はじめて言語の壁を越えて外の世界からも認知されるようになったのである。アチャガ以前にはスペイン国内ですらほとんどその存在を知られていなかったバスク語作家の作品が、他の言語に翻訳・紹介される機会が急激に増え<sup>2</sup>、世界文学空間に（微小ながらも）場所を占めることが可能になった。こうした1989年後半以降のバスク文学の展開を、アチャガの存在を抜きに語ることはもはやできない（cf. Astiz, 2013）。

このように、1989年はアチャガ個人の軌跡および

バスク文学史において一つの大きな転換点と見なされるが、このことを念頭に置いたうえで本稿が扱うのはそれよりも前の時代、とくに1970年代に発表されたアチャガの初期テキスト群である。この時期のテキストに着目する理由は三つある。

一つ目は、彼の作品が受容されるコンテキストの変化である。前述のように、1989年以降はバスク語で書かれた文学作品が、数少ないバスク語読者だけでなく、翻訳を介してスペイン語その他の言語の読者にも読まれる可能性が開けた。とくにアチャガの場合、『オババコアク』以降に発表された作品は、バスク語での原書刊行からそれほど間を置かず作者自身によるスペイン語訳でも流通するようになり、さらにそのスペイン語訳を介した各国語への翻訳によってより幅広い読者層のもとへ届くようになった。こうした新たな状況において、アチャガ本人によって自己翻訳<sup>3</sup>された作品のスペイン語版が「第二のオリジナル」とでも言うべきステイタスを得るに至ったことから、1989年以降、アチャガはたんなるバスク語作家であるにとどまらず、「バスク文学とスペイン文学に同時に参入する作家」になったという見方がある（Apalategi, 1998: 72）。

このことは逆に言えば、『オババコアク』以前のアチャガ作品は、もっぱらバスク語共同体<sup>4</sup>の内部で読まれることを前提として書かれたということを意味する。事実、アチャガは作家としてデビューした1970年代からすでにバスク語の文学シーンにおいては知られた存在であったが、その時期に刊行された彼の初期作品はごく一部しか翻訳されておらず<sup>5</sup>、非バスク語読者には今も全容が不明のままである。しかしながら、当時のテキストは、アチャガがバスク語作家としていかなる意識をもって自己形成したのかという視点から見てきわめて興味深いものであると同時に、のちにバスク文学史においてカノン化されることになる重要な作品を含んでいるという意味で、その後のアチャガ作品ならびにバスク文学の展開を理解するうえで見逃すことができない。

二つ目の理由は、アチャガ文学の変遷にかかわるも

のである。アチャガ自身も認めているように、彼の文学の軌跡は、おもに 1970 年代の初期作品からなるジャンル横断的で実験的傾向の強い〈アヴァンギャルド期〉、1980 年代に短篇・中篇小説として次々と発表され、のちに連作短篇集『オババコアク』に集大成を見ることがになる、架空の村オババを舞台とした幻想的作風の物語の数々が書かれた〈オババ期〉、そして 1990 年代以降、長篇小説においてバスクのテロ問題を取り上げるようになり、文体的にも大きな変化を遂げた〈リアリズム期〉とおおまかに区別することができる (cf. Etxeberria, 2002: 345-350)。先に言及した、スペイン語その他の言語に翻訳されることなくバスク語共同体の内部にとどまった 1970 年代の初期テキスト群は〈アヴァンギャルド期〉のもので、他の時期とは異なったスタイルや手法、文学的関心が見てとれる。その一方で、〈アヴァンギャルド期〉の作品にとりわけ特徴的な、ジャンルや形式の枠を越えていこうとする革新的なスピリットは、程度の差こそあれその後のいくつかの作品においても継続的に見られること、そして 1980 年代に入ると、コラージュ的手法やメタ文学といった〈アヴァンギャルド期〉の実験的な要素を一方では保持しつつ、他方では伝統的な語りの形式を意識した物語世界を構築するようになるといった大きな変化が観察できることから、この〈アヴァンギャルド期〉のテキストを適切に把握することは、アチャガ文学の全体的な流れを理解するためにもきわめて重要となる。

そして三つ目の理由は、時代的な特殊性である。ここで対象とする 1970 年代は、フランコ独裁時代の末期から民政移管というスペインおよびバスクにおける歴史の大きな転換期にあたり、そうした政治体制の変化にともなって、新たな社会における言語と文化のありかたをめぐる議論がとりわけ激しさを増した時期である。アチャガはこの頃、最初の小説と詩集を刊行する一方で、二つの文芸誌を率いて仲間たちとアヴァンギャルドでアンダーグラウンドな創作活動を展開するとともに、当時のバスク語とバスク文学を取り巻く極度に政治化された状況に痛烈な批判を加え、文学外の利害に従属することのない「自律」した文学の概念を

提唱した。そこで彼は、当時支配的だった政治参加型の作家像や、ナショナリズムのイデオロギーにもとづいたバスク語至上主義とは一線を画した姿勢を徐々にあきらかにしていくことになる。本稿では、この時期のバスクの社会的・文化的な特殊性を踏まえながらアチャガの初期作品の流れを追うことで、彼がそうした時代性をどのように受け止めつつ独自の文学的方向性を打ち出すに至ったかを考察してみたい<sup>6</sup>。

## 2. アチャガの生い立ちと 1970 年代前後のバスク語文化

ここで、アチャガの具体的なテキストの検討に移る前に、それらの背景となる作家の生い立ちと、1970 年代前後のバスク語文化をめぐる全般的な状況について確認しておきたい。それを通じて、当時バスク語で書くということ、バスク語作家になるということがいかなる問題を孕んでいたかが端的に把握できると同時に、その後扱う作品の理解がより容易になるはずである。

ベルナルド・アチャガ Bernardo Atxaga ことヨシエバ・イラス・ガルメンディア<sup>7</sup>は、1951 年、スペイン・バスク地方ギプスコア県のアステアシュという山村で、大工の父と教師の母のもとに生まれた。学校に通い始めてスペイン語で教育を受けるようになるまで、彼が幼少期を過ごしたのは完全なるバスク語の世界で、この母語との関係があまりに密接であったために、世界にはかの言語が存在することなど思いもよらなかったという (Etxeberria, 2002: 314)。また、教師であった母親は、当時としては珍しくバスク語の読み書きに通じていた<sup>8</sup>ため、子供たちは家で、バスク語で書く習慣を早くから身につけていた。H・エチェベリアによるインタビュー集『バスク語作家五人集』に収められた同時代の他の詩人・小説家たちの体験と比較すると、アチャガの育ったこうした環境は、バスク語作家としては比較的恵まれたものだったのではないかと推測される<sup>9</sup>。

アチャガはごく早い時期から作家になるという意志

を固めていたが、彼が最初に発表したテキストは1971年、20歳のときにスペインの地方紙「エル・ノルテ・デ・カスティーリャ」主催の文学賞を得て、同紙に掲載されたスペイン語の短いエッセー「書くことを希求する者たち」(Irazu, 1971)であった<sup>10</sup>。事実、彼はバスク語を母語として育ち、幼少時からバスク語で書くことに親しみながらも、作家になるという夢を叶えるにあたってバスク語で執筆することはそもそも選択肢に入っておらず、バスク語作家になるという可能性すらも現実のものとは考えていなかったらしい(Etxeberria, 2002: 319-320)。そうした彼の考えが徐々に変わり始めたのには、大学で経済学を学ぶため、1968年からバスク地方最大の工業都市であるビルバオで暮らし始めたことが影響している。そこで彼は、それまでほとんど無縁だった(少なくとも自分では強く意識したことなかった)政治やナショナリズムに関する議論、バスク語文化を回復しようとする動きとはじめて直に接することになる。

スペイン内戦終結後、1975年まで続いたフランコ独裁体制においては、スペイン(カスティーリャ)語以外の地域語の使用は禁じられ、バスク語もまた出版、教育、行政といった公的な領域から閉め出されていたため、バスク語による文化活動の場は著しく制限されていた。しかし、1950年代後半からバスク語文化を復興しようとする試みが徐々に始まり、1960年代に入るとその動きは、政治的な反体制運動と結びつくかたちで急展開を見せた<sup>11</sup>。おもに聖職者たちの主導で<sup>12</sup>、バスク語の出版社や雑誌が次々と立ち上げられ、1956年創刊の「知」<sup>ハキン</sup>、内戦以前の主要誌で1963年に復刊された「天の光」<sup>セルコ・アルギア</sup>、1967年創刊の「友愛」<sup>アナイタシユナ</sup>といったバスク語モノリンガルの総合誌は、若手の新たな書き手たちに執筆の機会を与えると同時に、バスクの言語と社会、文化をめぐる議論が行なわれる場となった。そして1960年頃から、半ば非合法的に組織されたイカストラと呼ばれる幼児・児童向けの学校や、成人向けの夜間学校ガウ・エスコラが、やはり教会の庇護を受けながらバスク語による教育活動を展開するようになり、とくに後者はバスク語の識字教育に力を入れたた

め、バスク語読者の形成にきわめて大きな役割を果たすことになる。また、彫刻家のホルヘ・オテイサ Jorge Oteiza (1908-2003) が発案し、シンガーソングライターのミケル・ラボア Mikel Laboa (1934-2008) を中心に1966年に結成された前衛文化集団〈エス・ドク・アマイル〉Ez Dok Amairu に代表されるバスク語による新しい音楽の勃興が見られたのもこの時期で、そうした集団的な創作活動のなかで、音楽、詩、映画、美術、演劇といったジャンルを越えてバスク独自の伝統を掘り起こしながら新たな解釈を加える実験的な試みが行なわれた。1964年には、社会派詩人として知られるガブリエル・アレステイ Gabriel Aresti (1933-1975) の代表作『石と国』*Harri eta herri* が刊行され、当時の若者たちに絶大な人気を博した。さらに、1968年になると、それまで書き手によってさまざまな方言で綴られていたバスク語の表記を統一すべく、バスク語アカデミーが「共通バスク語」の制定に着手し、多くの言語学者や作家その他の文化人がそのプロセスに関与した。他方、この年は「祖国バスクと自由(ETA)」による武装闘争が始まった年でもあるが、バスクの分離・独立を目指す過激派テロ組織としてのちに世界的に知られるようになるETAも、1959年の結成当初は民族文化復興運動の色彩が濃く、なかでもバスク民族の存在の証としてのバスク語の復権を、政治的・イデオロギー的な側面から強く推進したのだった(萩尾, 2002: 172-3)。

こうして、ナショナリズムが高揚し、フランコ体制によって抑圧・疎外されたバスクの言語と文化を回復しようとする動きが盛り上がりを見せるなかで、政治行動と文化活動は不可分のものとして捉えられていた。文学においても、作家の政治参加を重要視する支配的な風潮は、1975年にフランコが死去した後、民政移管が進行する1970年代末から1980年代に入ってもほぼ変わらなかった(Apalategi, 1998: 64-70)。この頃、スペイン民主化の礎となる1978年憲法が制定されるのにもなって、バスク自治州の設置に向けたプロセスが始まるが、それまでフランコ体制に対抗して結束していたバスク・ナショナリズム勢力は主義・主張の

違いにより次第に細分化し、自治憲章の起草を主導したバスク・ナショナリスト党（PNV）を主とする穏健中道派と、バスク地方の分離・独立を目指す ETA の関連組織および支持者によって構成される急進左派とに大きく二分された。その間にも ETA の武装闘争とスペイン中央政府によるテロ弾圧は激化し、政治的に緊迫した状況が続いた。

民主化にあたってスペインは地方分権の方針を取り、アラバ、ギプスコア、ビスカイアのバスク三県は「バスク自治州」として高度な自治権を獲得することになる<sup>13</sup>。1979 年にバスク自治憲章が成立すると、バスク語は地域固有の言語として、スペイン語とともにバスク自治州の公用語に定められ、さらに 1982 年のバスク語使用正常化基本法によって、行政、司法、教育、文化、メディアといった社会のあらゆる領域における二言語併用政策が開始された。こうした新たな体制のもと、その後三十年近くものあいだ自治州の政権運営を担うことになる PNV が覇権を握り、政治と文化の制度化が急速に推し進められた。バスク語が公用語としての地位を得たのみならず、バスク語の出版物や作家への公的助成、各種文学賞やバスク作家協会（1982 年 -）の創設、さらには大学におけるバスク語文献学科の設立（1976 年 -）などによって、それまでのバスク文学の営みには欠けていた公的な制度がこの時期に整えられていくことになる（Aldekoa, 2004: 191-193）。

話をアチャガに戻すと、既に述べたように彼がバスク語作家となった 1970 年代、バスク社会はフランコ体制末期からスペインの民主化、それにともなうバスク自治州の発足へというきわめて大きな変化の只中にあった。さらに、フランコ独裁下で抑圧されたバスクの解放と権利回復を求めるナショナリズムの機運が高まるなかで、バスク語およびバスク語文化にはとりわけ象徴的な価値が付与され、バスク語による文化活動は政治的企図と切り離すことのできない密接な関係にあった。こうした状況において、アチャガはどのように創作活動を展開していったのか、次節では具体的なテキストに即して見ていくことにする。

### 3. アチャガの初期テキスト

#### 3.1. 新たな時代の変化とアヴァンギャルドについて

前節で触れたように、アチャガは大学進学にともなって 1968 年からビルバオで暮らし始めた。この 1968 年からの数年間を、アチャガはしばしば、目の前にそれまでとはまったく違った新しい世界が開けた時期として回想している。

周知のように、1968 年はパリ五月革命が起きた年であり、その後は国際的に学生運動とカウンターカルチャーが盛り上がりを見せた。1969 年には人類がはじめて月面に着陸し、その模様がテレビ放映されたことが全世界に衝撃を与えた。当時のことについて、アチャガは近年行なわれたある講演で次のように語っている。

「新しい」、「斬新」、「現代的」というのが当時ひっきりなしに用いられていた言葉でした。大学のような場所でいちばん響き渡っていた言葉は「革命」でした。[中略]

あの浮き足立った空気には、共産主義やナショナリズムにもとづいたその時代の急進的なイデオロギーが影響していましたが、それと同時に、おそらくより大きな度合いで、見た目にはそれほど重要でない些細なもの、軽いものが影響していたのだと思います。白く輝く宇宙船のイメージ。映画館で本編の前に上映されていたルポルタージュに、まるで皆をからかうようにして現われたビートニクの姿。リング・スターの受け答えをネタにして、やはりからかいの気持ちを込めて語られた話や、歌手のアントワヌとジョニー・アリデイのあいだの諍い。[中略]

こうしたディテールやその他無数の出来事が私に、たしかに [中略] 時代は変わりつつあるのだという内なる確信をもたらしたのです。

こうして今お話ししていることは周知の事実ですが、強調しておかなくてはならない特殊性があ

ります。フランスやアメリカ合衆国、イギリス、スイスといった国々で起こっていた変化は、そうした社会における生活で一つの跳躍を意味していました。ですが、スペインのような国に暮らしていた人々にとっては、その跳躍は別種のものでした。また、まるで惑星から別の惑星へ渡るような、目もくらむようなものでした。(Atxaga, 2011: 16)

ここでアチャガ自身が指摘しているように、内戦後に国際社会から孤立していたフランコ独裁下のスペインは長らく、文化的にも他の欧米諸国の動向からはほぼ隔絶された状況にあった。しかし、1950年代を通じて国連加盟（1956年）をはじめとする国際社会への復帰が進み、さらに対米関係の強化と観光産業の成長によって、1961年から1973年にかけてのスペインはめざましい経済発展を遂げる。それにもなって映画や音楽といった外来のポップカルチャーが大量に流入し、都市部では新たな消費文化が台頭した。こうした文脈のなかでアチャガがビートニクに言及していることは示唆的だが、1950年代にアメリカで興ったビート・ジェネレーションがスペインに紹介されたのはかなり遅く、1970年のことだったのである<sup>14</sup>。その背景には、1960年代後半から1970年代初頭にかけて進化した、経済のみならず文化活動全般における自由化と開放政策、とくに1966年に新たな出版法が制定されて以降、それまでの禁書や外国文学作品の入手が比較的容易になったことがある。

こうした当時の社会状況において、時代が変わりつつある、何か新しいことが起きつつあるという強烈な感覚は、他のいくつかの要因と結びついて、アチャガにアヴァンギャルドの文学を志向させることになった。そうした要因、あるいは背景のひとつとしてまず、前述のような社会的・文化的背景を共有していたスペイン文学において、少し先行するかたちで登場した〈新鋭詩人たち〉Novísimosに言及しておくべきだろう。1970年、ジュゼップ・マリア・カステリエットが編集したアンソロジー『九人のスペイン新鋭詩人たち』

によって一躍知られることになったこれらの詩人たち<sup>15</sup>は、それまでのスペインの文化的孤立、そして彼ら以前の文学において顕著であった政治的・イデオロギー的な傾向（とくに1950年代から主流となった社会派リアリズム<sup>16</sup>）との決別を表明し、ダダイスム、象徴主義、シュルレアリスムといった二十世紀初頭ヨーロッパのアヴァンギャルド文学を参照しながら、映画や音楽、そしてマスメディアの影響を強く受けた新たなスタイルの詩を模索した<sup>17</sup>(Otaegi, 2011: 162-165)。のちに見るように、こうした〈新鋭詩人たち〉が備えていた時代性と、彼らの詩作に見られるコスモポリタンで実験的な傾向は、アチャガの〈アヴァンギャルド期〉の作品のなかでもとくに1978年の詩集『エチオピア』と多くの点において共通している。

さらに、アチャガのアヴァンギャルド志向を決定づけたもうひとつの要因は、フランコ体制下で行われていた検閲である。既に述べたように、フランコ独裁においては反体制的な言論や地域語による文化活動が抑圧され、1966年以降はいくらか自由化が進んだとはいえ、検閲自体は事実上1970年代末まで存続した。アチャガは筆名を用いるようになった理由を、当時の検閲から身を守るためであったと説明しているが(Olaziregi, 2002: 35)、実際、彼が1975年に立ち上げたバスク語の文芸誌「ウステラ」の創刊号が「教会と国家にたいする侮辱」を理由に警察の手で没収されている<sup>18</sup>ことを考慮すれば、彼の言い分もあながち大げさとは思われない。そして、アヴァンギャルドもまた、検閲下の文化状況に条件づけられた選択だった。当時の検閲は、社会派リアリズムの作品には非常に厳しかった一方で、一般大衆には理解不能と思われるアヴァンギャルド作品にたいしては寛容だったのである。そのため、アチャガがバスク語で創作活動を始めた頃のビルバオは、演劇や映画の分野においてもアヴァンギャルドの楽園とでも言うべき様相を呈していたという(Kortazar, 2001: 13-14)。アチャガ自身は次のように回想している。

なぜ私たちの始まりはアヴァンギャルドだった

のだろうかと考えることがよくあります。きっと、他の方法ではなく、そうするのがいちばん簡単だったからでしょう。ビルバオでは、アーサー・ミラーの『セールスマンの死』を観るよりも、トリスタン・ツァラの作品の上演やどこかのシュルレアリスム詩人の朗読会に行くほうが容易でした。

奇妙で驚くべきものが、あたかもごくありふれたものであるかのようにして私たちのもとに届き、私たちはそんなふうにしてそういった物事を吸収したわけです。ツァラは世界でもごく普通の作家であると、シュルレアリスムはまったく普通のものののだと、潜在意識に刷り込まれたんですね。そういったことが私たちに大きな影響を及ぼしたことは間違いありません。(Etxeberria, 2002: 345-346)

また、アチャガがこうしてアヴァンギャルドに接近するようになった1970年代初頭のビルバオの都市では、彼の生まれ育った山間部とは異なってバスク語話者はマージナルな存在であり、そこでバスク語を用いて文学活動をするということ自体が、フランコ独裁下での反体制的な振る舞いであったのみならず、社会文化的に見て「アンダーグラウンド」な行為だったことにも留意する必要がある(*Ibid.* 37, 326)。そして、世界的なカウンターカルチャーの盛り上がり、フランコ体制末期のスペインの文化的変容、ビルバオの都市におけるアヴァンギャルドの活況、こうしたことはすべて、前節で論じた1960年代後半からのバスク語文化復興運動と同時に起こったのであり、若きアチャガの目にはこれらすべてが合わさって、新奇で興味そそられるものに映ったのだった(Atxaga, 2011: 21)。

既に述べたように、アチャガは初めのうちスペイン語で執筆していたが、ビルバオに暮らし始めてからは次第にバスク語の文学に傾倒していくようになる。そこで彼に決定的な影響を及ぼしたのは、詩人ガブリエル・アレスティとの出会いだった。1964年の詩集『石と国』に始まる「石三部作」によって大きな成功を収め、後続の作家たちに絶大な影響を与えたばかりでな

く、社会的なメッセージを平易で直接的な言葉によって伝え、抑圧されたバスク民族や労働者たちとの連帯を謳ったことで「フランコ体制下のバスク語文化の抵抗のシンボル」(Juaristi, 1998: 123)となったアレスティは、1975年に41歳の若さで亡くなるまで「共通バスク語」の制定に尽力したほか、1969年に創設されたバスク語の出版社ルル *Lur* の運営に深く関わり、アンソロジーの編集を通じて若手の作家たちに積極的に作品発表の機会を与えた。アチャガは、ビルバオ市内で行なわれたアレスティの講演を聞いて強い衝撃を受け、そこではじめて(スペイン語ではなく)バスク語の作家になることを決意したという(Etxeberria, 2002: 319-321)。そして、アチャガのデビュー作となった戯曲『円と点』は、原稿がアレスティ本人の手に渡って高く評価されたことによって刊行への道が開けたのだった。

### 3.2. 戯曲『円と点』

#### *Borobila eta puntua* (1972 年)

前衛的であると同時に、民衆劇のような教条性をもったこのアレゴリー的な戯曲は、前述の出版社ルルから刊行されたバスク語作家アンソロジー『バスク文学 1972 年』に収録されて日の目を見た。このアンソロジーは、バスク語で出版される文学作品が質量ともに乏しく、読者も少ないことを嘆く序文からして当時バスク文学がいかなる状況にあったかを物語っているが、とりわけ、この時代にバスク語で文学を書くということがどのような問題意識と結びついていたかを伝えている点で興味深い。

「民衆のための文化」をモットーとしていた出版社ルルで、アレスティとともに中心的なメンバーの一人であった L・アランブル＝アルトゥナは、前述の序文において、バスク文学は民衆、イデオロギー、バスク語への言語学的関心、階級闘争などと不可分であることを強調し、バスク語作家の社会的・倫理的責任を説いている。作家は沈黙させられた国と民衆のために語らなくてはならない、「バスク文学 Euskal Literatura は、バスク国 Euskal Herria なしには存在しない」といった

言明には、当時のバスク文学において支配的だった政治的・イデオロギー的風潮があきらかに見て取れる<sup>19)</sup>。

そして、そのアンソロジーに収録されたアチャガの戯曲もまた、そうした時代の影響を強く受けたメッセージ性の強い作品となっている。登場するのは、黒服の俳優たちによって形づくられる「円」と二人の語り手、白服を着た「点」、二組のコロス（片方のメンバーは農民や労働者の格好をしている）である。舞台は「円」が「点」を包囲した状態で始まり、「点」は「バスク地方、あるいは姫、あるいは点以外の何もののでもないかもしれない」（Atxaga, 1972: 230）。「点」は手厚く保護され、状況に満足しているのだと主張する語り手たちと、「暴君」すなわち「円」により囚われになって自由を失っているのだと反論するクロスとのあいだで議論が進行する。「点」の解放を求めるクロスにたいし、語り手たちは状況を正当化し、逆にクロスが要らぬ騒ぎを引き起こしていると非難する。語り手たちが主張を展開するにつれて「円」はさまざまに姿を変えてみせるが、クロスはその欺瞞を糾弾。「点」あるいは「姫」を救出しようとしたクロスのメンバーの一人が「円」に阻まれて命を落とすと、今度はクロスの全員が「円」に闘いを挑み、包囲を突き崩すのに成功する。しかしそのとき「姫」は既に死んでおり、クロスはもっと早く行動しなかったことを嘆く。そこでクロスが声を合わせて「未来は現在の問題だ」と叫んで幕が下りる。

抑圧的で強権的な「暴君」の存在に、クロスによる集合的な声を対置したこの作品の方向性は、アチャガがその二年後に発表した評論「新たなバスク演劇（を求めて）」（Atxaga, 1974）で論じた演劇のモデルとほぼ一致していると見なすことができる。このテキストで、彼はN（＝ナショナルな）、H（＝民衆的）、I（＝革命的）の三要素を備えた演劇、とくに民衆や社会の現実と結びついた「アンガージュマン、政治参加型の演劇」の必要性を論じている。しかし、ここまでは時代のイデオロギー的な風潮とおおむね合致しているかに思えるが、そうした演劇を実現する方法として、それまでのバスク語演劇で顧みられてこなかったヨー

ロッパの演劇理論（ブレヒト、グロトフスキー、アルトーなど）を導入するとともに、バスク独特の即興詩やパストラルといった口承的な伝統に立ち返ることを主張しているところに、当時のバスク文学に欠けていた他の文学的伝統とのつながりや新たな参照枠を求めようとする意識が伺え、その傾向はのちの作品においてより顕著となっていく。

### 3.3. 小説『都市について』 *Ziutateaz* (1976 年)

独裁者フランコの死後に刊行された『都市について』は、アチャガが1973年、マドリードで一年間の兵役に服しているあいだに書かれた。その影響か、全体的に陰鬱な空気に支配されたこの作品は、ある「都市」にやってきて「最高死刑執行人」の地位に登り詰めたスカルデナッリなる人物がつくり上げた恐怖社会と、その支配下に生きる人々を描いた一種のアヴァンギャルドな独裁者小説、ないしはディストピア小説である。

なお、ここでは便宜上「小説」と呼んでいるが、実際のところこれは、前半はスカルデナッリ、後半は短い章ごとに変化する語り手－登場人物たちによるモノローグに、短い詩篇（スペイン語の詩もあれば、バスク語の自由詩や、伝統的な即興詩の韻律でつくられた詩もある）、戯曲が入り混じったハイブリッドなテキストである。こうしたジャンルの境界を打ち破る斬新なスタイルを、風俗描写的な小説に慣れきっていた当時の批評はほぼ黙殺したが（Aulestia, 2002: 96）、アチャガと同世代の作家で雑誌「ポツテュ」において活動をとともにすることになるJ・イトゥラルデは、刊行から10年経ってようやく出た『都市について』の第二版に寄せた序文にこう記している。「僕たちはすぐに、バスク文学の錆ついた扉がアチャガによって開かれたのに気がついた。[中略]それに、彼はたった一人でやってきたのではなかった。彼と一緒に、開いたその隙間から、外国のもっとも優れた作家たちと珠玉の作品の便りが大量に、バスク文学のもとにようやく届いたの

だ」(Atxaga, 2008: 7)。

イトゥラルデが指摘するように、『都市について』はフランコ独裁に暗に言及した作品であることはあきらかではあるものの、時間も場所も特定されない「都市」を舞台としてコラージュ的かつ多声的に構成されたその世界は、現実の社会とはまるで異質の、文学的引喩によってつくり上げられた空想の世界でもある。この作品には、詩人としての無力感や徒労感を吐露するエズラ・パウンドのインタビューから抜粋されたエピグラフに始まり、ヘルダーリン<sup>20</sup>、ゲオルク・トラークル、アントナン・アルトーといった狂気の詩人たち、19世紀バスクの即興詩人で不幸な運命を辿ったビリンチュといったアンチヒーローたちへのオマージュが散りばめられている(こうした異端の詩人たちの系譜は数年後、詩集『エチオピア』によってさらに追求されることになる)。そして、登場人物たちもまた異端ないしは周縁的な人々ばかりである。「都市」の法を破ったとして迫害され、逃亡生活を送るか「都市」から巨大な堀で隔てられた掃き溜めに暮らす「イカロス」と呼ばれる沈黙した人々、そのリーダー的存在であるらしい詩人テオ、暴君スカルデナッリの側近で、政敵を殺害するためのコロス演劇に共謀させられるアントナン、ボクサーに仕立て上げられて古代ローマの見せ物のようにして拷問・惨殺される狂人ジョー……。登場人物の一人ひとり(イカロスを除く)のモノローグが見せる個性的かつ多様な文体もこの作品の大きな特徴であるが、その語りを通じて、彼らが残虐な独裁社会において疎外され、死へと追いやられていくさまが生々しく描き出されていく。

このように作品全体に漂う絶望感や行き場のなさは、やがて沈黙へと行き着く。しかし、作品後半の「作者自身が語る」と題された章で、作者-語り手は読者に向かって、自分は強いられた沈黙のうちで妥協することはない、と宣言する(Atxaga, 2008: 117)。彼はいつの日か、口をつぐんでしまった人々とともに小さな村をつくり、そこで、無意味でありふれた使い古された言葉ではなく、疎外された言語を用いて、沈黙のなかから新たな表現を生み出すことを夢見る。さらに、読

者に宛てられた終章では、読者自身がこの物語の続きを、無惨に殺されていった登場人物たちに起こりえた別の可能性を考えるようにと促されている。

### 3.4. 雑誌「ウステラ」*Ustela* (1975-76年)と「ポッテュ」*Pott* (1978-80年)

ここまで確認してきたアチャガの初期二作について簡潔にまとめると、次のように言うことができる。まず、デビュー作となった戯曲『円と点』は、アヴァンギャルド的作風ながら、収録されたアンソロジーとその出版社の傾向、および当時のバスク文学において支配的であった政治的・イデオロギー的な風潮に大きく影響された内容であった。一方、小説『都市について』は、フランコ体制のアレゴリーとして読める独裁社会における恐怖と暴力を、しかし現実社会への言及を極力排し、文学的引喩や架空世界の登場人物たちの多様な声をコラージュ的に散りばめながら描いた、当時としてはきわめて斬新なスタイルの作品であった。フランコ時代末期に書かれたこれらどちらの作品にも、当時の社会状況が色濃く影を落としており、暴君の支配する抑圧的な社会において従属的な立場にある者たちの絶望と同時に、自由への渴望が語られている。また、これら二つの作品は、当時の具体的な政治状況とのつながりをもつという点で共通しているが、前者は圧政の告発と抑圧されたバスクの解放というメッセージが込められているのが明白であるのにたいし、後者において優位なのはむしろ形式的、文体的な関心であり、政治的主張はどちらかというと後景に退いているように思われる。

ここで指摘した作品と政治との関係について大きな転換が見られるのが、1970年代後半にアチャガが率いた二つの文芸誌においてである。1975年から76年までの2年間に全3号が発行された「ウステラ」と、1978年から80年にかけて全6号が出た「ポッテュ」は、いずれもアヴァンギャルドでアンダーグラウンドな姿勢を特徴とし、それまでのバスク文学がもっぱら政治目的や言語学的関心にもとづいて為され、評価されて

きたことに強く反発して、文学そのものの「自律性」を主張したという点で共通しているが、その一方で文学と言語、ナショナリズム、伝統との関わりといった問題については視点を大きく異にしていることが注目される。

マドリードで一年間の兵役を終えてバスクに戻ったアチャガは、ギプスコア県の都市サンセバスティアンで、同じく若手の詩人コルド・イサギレとともに雑誌「ウステラ」(バスク語で「腐った」の意)を立ち上げた。そして、1975年1月に出た創刊号に、「それでも我々は品位を失わない」(Atxaga & Izagirre, 1975)と題したマニフェストを、イサギレとの連名で発表する。「文学は民衆の声であり、社会変革を後押しするものであるから、我々バスク人の文学は、もう一つのエウスカル・エリア[バスク国]を実現する後押しをしなければならない」という書き出しは、これまでに繰り返し指摘してきた当時のバスク文学における政治的風潮を反映しているかのように見える<sup>21</sup>。しかしながら、このマニフェストの重要性は、文学が社会に及ぼすことのできる力があくまで限定されたものであることを指摘したうえで、文学の「独自で特殊な力学」を主張し、その時代のバスク文学において、バスク語の雑誌や出版社、批評家、文学賞といったいわゆる「制度」が閉鎖的で、文学外の(政治・社会的な)利害に従属していることを告発した点にある<sup>22</sup>。そうしてバスク文学に新風を吹き込む必要性を訴えた「ウステラ」創刊号は、マニフェストの文章にも見て取れるように反体制的で挑発的な姿勢を特徴としており、誌面には皮肉でユーモアの利いた詩や短篇が数多く掲載され、タイポグラフィやデザイン、レイアウトにもさまざまな工夫が見られる、遊び心にみちたものだった。

ところが、その次の号から新たなメンバーとして年長の小説家ラモン・シャイサルビトリア Ramon Saizarbitoria (1944-) が加わると、雑誌の雰囲気に変化が生じる。このシャイサルビトリアの加入にともなって表面化したメンバー間の意見の相違が原因となって、アチャガは創刊してまもない「ウステラ」から離れていき<sup>23</sup>、ついにはビルバオに移って別の雑誌

「ポツェツ」を始めることになるのだが、その意見の違いとはいかなるものだったのか。

「ウステラ」の第2号と第3号における最大の変化と言えるのは、支配的なスペイン語との関係でバスク語がダイグロシア状況に置かれていることを問題とし、使用言語をバスク語に限る方針を鮮明にしたことである。第2号の巻頭には、創刊号のほぼ全体を占めていた詩や短篇とはかなり趣の異なる二つの評論が配置されており、バスク社会における(スペイン語話者からみた)バスク語文化の不可視性や、バスク語とスペイン語の関係の圧倒的不均衡、そのダイグロシア状況における社会的・文化的問題などが論じられている。どちらも無記名のため、筆者が誰かを推測することは難しいが、少なくとも後者の「民族[国]、バスク語、文学やそうした物事」と題された記事(Ustela, 1976a: 9-11)についてはアチャガの筆致ではなく(Uria & Iñurrieta, 1982: 5)、おそらく社会学者としての顔ももつシャイサルビトリアの手によるものではないかと思われる。

この記事は、バスク語が置かれたダイグロシア状況を打破するためには、支配的言語(スペイン語ないしフランス語)とのバイリンガリズムでは不十分であり、バスク語はバスク人にとっての「唯一の」言語として、それら支配的言語に取って代わる必要があると主張している。というのも、「我々」は二つの異なる共同体(ここではバスク語共同体とスペイン語共同体と理解できる)ではなく、バスク語で自由に生きることを望みながらも、別の言語を併用することを強いられている人々によって構成されたただ一つの共同体だからである。これと似た論旨は第3号の誌面にも見られる。そこでは、「ウステラ」をバイリンガル雑誌にしてほしいという要望に応えるというかたちで冗談めいた調子ながら、バイリンガリズムはバスク語の使用領域を広げるためのものであって、バスク語がスペイン語に場所を譲るなどもつてのほかであるという理由から、「ウステラ」で用いる言語はバスク語に限定すると明言されている(Ustela, 1976b: 7-8)。

アチャガと「ウステラ」の他のメンバーとのあいだ

の意見の相違がどうやら（政治的・イデオロギー的な考え方の違いだけでなく）言語的な問題に関わるものであったらしいことは、アチャガが「ウステラ」を去ってまもなくビルバオで立ち上げたもう一つの雑誌「ポツテュ」の姿勢と比較するとよりあきらかになる<sup>24</sup>。「ウステラ」の第2号、第3号が誌面におけるスペイン語の使用を退けたのにたいして、「ポツテュ」は寄稿者が用いる言語にいっさいの制限を設けなかった（Kortazar, 2003a: 26）。当時のビルバオやバスク地方の各地で活動していた若手作家たちに、バスク語であるかスペイン語であるかを問わず作品発表の場を提供したのである。「ポツテュ」のこうした開かれた姿勢は、この雑誌の他の特徴にも顕著に表われている。

「ポツテュ」（バスク語で「失敗」あるいは「幻滅」の意<sup>25</sup>）の全般的な傾向は、「ウステラ」創刊号のマニフェストにおける、政治的な目的や制度的なものへの従属から文学を解放しようとする主張をさらに先鋭化させたものと言うことができる（Otaegi, 2012: 152）。1978年に出た創刊号の巻頭を飾る「ある詩集の序文のための素材」と題された記事（Pott, 1978a, 4-7）はおそらくアチャガの手によるものだが<sup>26</sup>、ここでは、スペインの民主化にともない新たな体制として権力を握りつつある「オフィシャルなバスク」（バスク自治州のこと）が推し進めようとするナショナルな企図のもとに文化が従属させられることにたいする反発と、そうした政治的かつ集会的なプロジェクトとしてではなく、多様性をもった個人の営みとしての自由な文学の要求が表明されている。その主張は、「文学において、第一に為すべきは文学を為すことである」（*Ibid.* 7）という一文に要約されているが、「ポツテュ」が志向したのはまさに文学のための、文学についての文学、すなわち「メタ文学」であった（Pott, 1980: 2; Uria & Iñurrieta, 1982: 9）。

「ポツテュ」は、バスク語文化全般ならびにバスク文学を取り巻く状況にたいして辛辣な批評を行なうと同時に、メンバーやゲストたちによる文芸評論や作品発表を通じて、バスク語でそれまでになかった新しい文学運動を展開した（Kortazar, 2003b: 60）。表紙のデ

ザインから（偽の）広告、編集部からの注記に至るまで隔々にユーモアと皮肉が溢れ、メンバーがふざけたペンネームで著名した実験的なテキストとともに多数のイラストレーションや風刺画が掲載された誌面は、「ウステラ」よりもさらに過激な（ダダイズムのとも言える<sup>27</sup>）アヴァンギャルド精神を映し出しているが、そうした誌面において「ポツテュ」がとりわけ注力したのは外国文学の紹介であった。スペイン語訳で読むことのできるヨーロッパ文学作品の近刊情報を集め、書評を行なっただけでなく、ポーランド文学（第2、3号）、アイルランド詩（第3号）、戦後ドイツ文学（第5号）、カフカの時代のプラハ（第6号）といった特集を組んで、それぞれの地域における文学の特徴を時代背景や言語・社会状況にまで踏み込んで分析したり、T・S・エリオットやジョイスといったモダニズム作家やマルセル・シュオブなどの象徴主義詩人たち、ラテンアメリカの作家、スペイン国内の他の地域語（ガリシア語、カタルーニャ語）の詩人にも多くの頁を割り、作品を紹介したりバスク語訳を掲載したりした。また、そうした他の作家たちにインスパイアされて書かれた（バスク語ないしはスペイン語の）テキスト、殊にパロディが多いことも特徴である。さらに、そうした創作作品の頁には、雑誌のメンバーだけでなくバスク各地の若手作家たちの新作が次々と掲載され、そこではスペイン語の詩や短編がバスク語作品と肩を並べていた。

こうして「ポツテュ」は、彼らの目指す文学のモデルを広く外の世界に求めるとともに、他のさまざまな地域の言語・文学の伝統に属するテキストを彼らなりに選別し読解することで、バスク語の書き手にとっての新たな文学的参照枠と関係性をつくり出していった。そこにおいては、言語の違いは問題とされず（スペイン語テキストおよび翻訳の多さがそれを物語っている）、メンバーの美的感覚や文化的嗜好によって、しばしば意外なテキストが隣り合わせに配置された（コルタサル短編とブルース・スプリングスティーンの歌詞がバスク語に訳されて並置されるなど）。先に触れた「ウステラ」第2号の記事が、バスク語が置かれ

たダイグロシア状況の解消すなわちバスク語使用の「正常化<sup>28</sup>」を重要視するとともに、「文学は民族の精神をもっとも強固に表わすもの」であるとして、バスク語の文学は、支配的言語の文学の真似事ではなく、民族独自の文学的・社会的美学を有した文学をつくり出す必要があると説いていたのと比較すると、「ポツテュ」における文学の概念はそれとはまったく異なっている。「ポツテュ」が目指したのは、いわばバスク語使用ではなくバスク文学の「正常化」であり、バスク語で書くことを民族的・政治的主張とは切り離して、世界の他のどこの地域でも「正常な」文学的営みとして行なわれているように、バスク語で「自然に」文学を為すことだった (Pott, 1980: 2; Etxeberria, 2002: 37-38)。こうした姿勢から、バスク語の書き手がスペイン語とのあいだに有している必然的なつながりを認め、スペイン語の使用を否定するのではなく、スペイン語もまた自分たちの言語であると思える視点が出てくる<sup>29</sup> (Pott, 1980: 5)。その視点からすると、ナショナリズムや当時のバスク文学関係者たちがあたかもスペイン語文化の影響を免れて存在しているかのように主張する「バスク精神」なるものは、政治的・イデオロギイ的欺瞞にすぎない (Pott, 1979a: 6-7)。

その流れで、第3号に掲載された評論「翻訳と裏切りの実践」(Pott, 1978c: 27-29)は、「ポツテュ」文学の概念がいかなる思考にもとづくものだったかをもっともよく表わしたものだと言えよう。この記事は、集団的・民族的アイデンティティを「神話」と見なし、ネイションは独自の言語ならびに独自の文学を必要とするという「ナショナルな文学」の概念を強く批判する立場から書かれている。この記事の主張によれば、「ナショナルな文学」なるものは互いに多くを負っているのであって、「我々」が祖国とすべきは「ヨーロッパの伝統」である。さらに、「あらゆる文学は、言語が設ける境界を越えていくときにのみ達成される。文学は侵犯において生まれる」のであり、そこで重要となるのは「伝統」tradizioaであると同時に「裏切り」traizioaでもあるところの「翻訳」tradikzioaである。というのも、伝統とは、先行するテキストの翻訳と裏

切りである個々のテキストの連なりであって、オリジナルとされるものはつねに変形を被り、裏切り続けられるがゆえに、そこから新しい何かが生まれてくるのを阻むことはできないからだ。したがって、バスク語で新たな文学をつくり出していくためには「翻訳と裏切りの実践」が必要である、とするこの記事における文学的伝統やテキストの概念には、文中で言及されているロラン・バルトやT・S・エリオット、オクタビオ・パスなどの他に、とりわけJ・L・ボルヘスの強い影響<sup>30</sup>が伺えると同時に、ボルヘスの新しい読みを通じたポストモダン的な文学観<sup>31</sup>への傾斜が見て取れる (Kortazar, 2003b: 56)。

これまでに言及した「ポツテュ」のテキストをすべてアチャガによって書かれたと見なすことはもちろんできないが、この雑誌において彼が果たしていた主導的な役割は疑いようもない (Apalategi, 2000: 95)。政治的な主張を強めた「ウステラ」よりも、ビルバオでつくった新しいグループのほうがずっと性にあっていたと語るアチャガは (Etxeberria, 2002: 327)、「ポツテュ」のために集まったメンバーたちの異なる嗜好を結びつけ、アイデアを昇華させる触媒的な役割を果たしながら、雑誌におけるさまざまな企画を推し進める立場にあった (Kortazar, 2003a: 26)。そして、その「ポツテュ」が出版社として世に送り出した最初にして唯一の作品が、アチャガの詩集『エチオピア』である。

### 3.5. 詩集『エチオピア』*Etiopia* (1978年)

この最初の詩集によって、アチャガはバスク文学における真の名声を獲得したと言える (Otaegi, 2012: 226)。「バスク語詩の革新のシンボルとなった」 (Kortazar, 2009: 75) と評されるほど、のちの書き手たちにも多大な影響を与えることになった『エチオピア』は、前衛的スタイルで無数の引喩が散りばめられた難解な作品にもかかわらず大きな話題を呼び、バスク語詩の批評家賞を受賞、バスク文学の新たなカノンをつくり上げた (Aulestia, 2002: 98; Gabilondo, 2006: 67-68)。

タイトルの「エチオピア」は、「ユートピア」との

言葉遊びである。作品全体の構成が、ある詩人のエチオピアへ向かう旅となっており、その背後には、詩作を捨ててアフリカの砂漠へと去っていったアルチュール・ランボーの影がちらついている（そしておそらく、T・S・エリオットの『荒地』の残響も聞き取ることができる）。この作品における「エチオピア」とは、西欧詩の伝統においてさまざまな革新をもたらした象徴主義、ダダイズム、シュルレアリスム、モダニズム詩人たちの後を追いかけるようにして新たな詩の表現を求める詩人の向かうべき場所（ユートピア）である一方で、その不可能性をも象徴する場、そうしたいっさいの試みがしまいには無、沈黙、あるいは死へと帰してしまうような苛酷で絶望的な環境<sup>32</sup>（ディストピア）でもある。

『都市について』がそうであったように、『エチオピア』も詩集とはいえ、詩篇だけでなくエッセーや短篇風の散文が混じり合った断片的でハイブリッドなテキストである。この作品の構成は大きく三つに分かれている。まず、冒頭に導入部として置かれた二つの散文がある。次に、九つのセクションに区切られた詩篇群（といくつかの散文）が続き、最後に一篇の詩と短いストーリーがエピローグを形づくっている。

冒頭の二つの散文は、いずれも作品全体の基調を成す追放者、異端者、あるいは「無国籍者」*apatrida*としての詩人というテーマを提示している。最初の「カイン、アベル」と題されたエッセーは、旧約聖書に伝えられる、神の寵愛を受けた弟アベルを殺してしまったカインの物語に題材を取っている。自分にたいしては無慈悲な態度を取る残酷で強権的な神に反旗を翻し、弟殺しの罪をはたらいたカインは、樂園を追われて孤独のうちに砂漠を放浪し続けることを運命づけられる（その足跡がエチオピアに残されていることが語られる）。「ユバルはカインの血筋の者であった。ユバルは、レバック [バイオリンの祖型とされる古楽器] と豎琴を奏でる者たちの父であった。我々もまた、彼の庇護のもとにこの文章を書く」（Atxaga, 1983: 11）とする語り手—詩人は、みずからを「無国籍者」カインの末裔と位置づけるのである。

続く「抒情詩人ピオレについてのいくつかの覚え書き」と題された散文は、架空の評伝のかたちを取っている。バスクの農村から「我々の都市」（おそらくビルバオ）にやってきて重要な詩人となったが今や忘れ去られた存在であるピオレを、忘却の淵から救い出そうというのである。都市において、軍事政権下で続出する自殺者たちを詩の題材としたことで大きな注目を集めるも、警察に追われる身となったピオレは、かつて予言のように耳にした「詩の頂点を極めたときに、世界の果てを知るためにスーツケース一つだけをもって旅立つだろう」という言葉を思い出し、逃亡して姿をくらます（彼の行方をめぐって、アフリカのどこかの港でかつてのランボーと同じ仕事をしているという噂が言及される）。評伝の筆者は最後に、自分もピオレの流派に属する者であると宣言する。

その後、マルセル・シュオブの短篇から取られたエピグラフ、「弟のオフエリオンとわたしは、エチオピアを取り囲む、それぞれ異なった砂でできた九つの環をすでに通り抜けていた」という一文が、この詩集の中核となる第二部の幕開けを告げている。そして、エチオピアを取り囲む九つの環を模して名付けられた「第一の環」から「第九の環」までの九つのセクションは、まるで迷宮のような螺旋を描き出していくが、そこで支配的なイメージは破片、砂、塵である。「第一の環」の最初の詩にはこうある。「かつて君であったもの／二つの古い線の交わる場所／それは失われた、君は道を見失った／アンフォラは壊れた／千の鏡に砕け散って／君は／最後のぼやけたイメージでしかない／影と／灰が飛び散った額／迷宮の砂利道で／傷ついた君の無垢な足」（*Ibid.* 37）。アンフォラが古代ギリシャ的な美を象徴しているとすれば、それが砕け散った世界とは、全体性や均衡が失われ、すべてのイメージが断片化し、混乱したカオスに他ならない。そして、それがエチオピアの砂漠なのである。「夜毎、残酷な月のもとに／残るのは砂ばかり。砂／砂、土のなかでもっとも名もなきもの／非—樂園の柱は砂でできている<sup>33</sup>」（*Ibid.* 76-78）。

儚さ、脆さを表わす「砂」のイメージは同時に、

G・アレスティが『石と国』をはじめとする社会派詩において鍛え上げた「石」、すなわち堅固で一体性をもった祖国とバスク・アイデンティティのシンボルを解体し、その背後にあるナショナリスト的、マルクス主義的イデオロギーを拒絶するものでもある (Azkorbebeitia, 1999: 56)。「石」は碎けて「砂」となり、理想とすべきユートピアも、それを闘い取るために抛って立つべきイデオロギーももはや存在しない。残るのはニヒリズム (Kortazar, 1999: 41) と、無数の破片となった鏡 (イメージ) がときに刺すような鋭さをもって反射し合う非理性的なカオスである。

さらに、エチオピアへと至る道のりは、太陽が激しく照りつける荒涼とした砂漠とともに、現代の都市の光景をも映し出す。そこは、過去のヨーロッパ詩人 (ダンテ、ランボー、ネルヴァル、リルケ、フランシス・ピカビア、ジャック・リゴー、エリオット、エズラ・パウンド、ベケット) やバスク語詩人 (アシュラル、エチャウン、リサルディ、ラウアシェタ、アレスティ、ミランデ) への言及と暗示に満たされた文学的トポスであると同時に、物乞い、道路掃除夫、酔っぱらい、娼婦といった周縁的な人々が集う場<sup>34</sup>、映画やラジオ、音楽 (ブルース、ロックンロール)、コミック、広告のキャッチコピーといったマスカルチャーが溢れかえる日常の空間でもある。人々が苦痛や孤独、無力感や絶望に涙し、沈黙する一方で、マスメディアによって使い古された空虚な言葉、日常会話でふと口にされるナンセンス、言い間違いや崩れた口語表現、(音楽の歌詞や映画から取られた) 外国語のフレーズが氾濫する。断片化されたイメージや事物の羅列は、感傷や叙情的要素を排しながら、皮肉でときに過激なまでの饒舌さを得て 1970 年代当時の都市生活を描き出す<sup>35</sup>。破局の光景が広がり (Atxaga, 1983: 41, 94)、エチオピア (あるいは都市) へと続く円環の中心へと近づくにつれて、詩の暴力性と緊迫感は高まっていく。

そして、「エチオピアへの帰路での最後の省察」という謎めいたエピソードのタイトルにおいて、旅の目的地であったはずのエチオピアは、いつのまにか帰るべき場所へと変化している。ここで「エチオピア」

というトポスとそこへ向かう旅の意味もまた変質する。エチオピアを目指して九つの環を通り抜けていく道のりが、詩的言語と伝統の革新を求める詩人の困難に満ちた冒険であったとすれば、エチオピアへ戻る旅とは、その冒険の挫折あるいは失敗を物語る、まさにランボーがかつて辿ったような沈黙と死へと至る旅に他ならない (Gabilondo, 2006: 79)。「何もかもが既に語られてしまったのかもしれない」、「一人称で語ることはできない」、「かつて老エズラは言った、クリシェだ、いつだってクリシェだ」(Ibid. 99) とエピソードの詩にあるように、詩人の果敢な試みが最後に見いだすのは、言葉や語ることの不毛さ、詩の (ユートピアの、そしてそこを目指して着手された旅の) 不可能性である。「エチオピア」の地はこうして宙づりにされたまま、最後の散文において、詩人の冒険はもっともありふれた日常の光景 (家の居間) のなかで陳腐な結末 (妻の浮気相手に殺される) を迎えることになるのである。

#### 4. むすびにかえて

##### ——アチャガの初期テキストがもつ意義

本稿では、このように『エチオピア』をもって頂点に達することになるアチャガの 1970 年代の〈アヴァンギャルド期〉のテキストについて、とりわけ少数言語であるバスク語を取り巻く複雑な政治社会的・文化的コンテクストに留意しながら読解を試みてきた。

そこでまず指摘できるのは、この時期のテキスト全体を俯瞰したときに観察される共通点と異同点である。戯曲『円と点』、小説『都市について』、詩集『エチオピア』はいずれも、「暴君」や神といった逆らいがたい圧倒的な存在によって支配された、出口のない息詰まるような状況にたいする反逆と逃避、そして自由の希求といったテーマにおいて共通しており、そうした状況下でラディカルな変化を求めるという作品内容は、アヴァンギャルドというスタイルとも密接な関係をもっている (当時のバスクの政治や文学における支配的潮流との決別を表明した雑誌「ウステラ」と「ポッテュ」についても同様のことが言える)。一方、その

アヴァンギャルドな作風によって表現されるものについては、とくにデビュー作であり政治的主張の色濃い『円と点』と最後に分析した『エチオピア』とを比較するとよくわかるように、きわめて大きな変化が見られる。独裁社会をアレゴリー的に表現した『都市について』では、『円と点』に比べて政治的主張よりも形式や文体にたいする関心が勝っていることは既に確認したとおりだが、『エチオピア』においては、作品の主要なテーマは詩あるいは詩作そのものであり、そしてこれが何よりも文学的・文化的引喩（言い換えれば間テクスト性）によって機能しているテキストであることから、メタ文学的な傾向が際立っている。「アンフォラは壊れた」という一節や「砂」のイメージの使い方にも見たように、『円と点』における作品に政治的・イデオロギーの意味を担わせようとする意図からは遠ざかった、むしろそれを否定するような姿勢から書かれた作品であると言える。

こうした作中に見られる変化は、1975年にフランコ体制が終焉を迎え、独裁者が姿を消したという時代の変化と直接結びつけて考えることもできるだろう（事実、『円と点』と『都市について』は独裁体制下で、『エチオピア』は民政移行期に入ってから書かれている）。だがそれと同時に、アチャガが1970年代半ば以降に立ち上げた二つの雑誌の推移を追って確認したとおり、フランコ体制によって抑圧されてきたバスク語の回復が最重要課題とされ、政治行動と文化活動が不可分なものであったその時代に、バスク語の文学を政治への従属から解放しようとする試みは雑誌「ウステラ」創刊号のマニフェストに始まり、その後「ポツテュ」において、それまでのバスク文学で支配的だったナショナルな企図に奉仕する政治参加の文学からの決別がラディカルなかたちで主張されるに至った。文学を政治的・社会的意義とは切り離し、テキストが純粋に文学的な参照枠のなかで機能しうることを目指した「ポツテュ」の方向性は、『エチオピア』において顕著に現われ出ている。そして、そうした新しい文学の提起が、「ウステラ」と「ポツテュ」の誌面において展開された当時の言語・文化状況やバスク文学をめぐる批

評のなかから生じてきたことを考慮するなら、そこにはアチャガが1970年代を通じて、時代の大きな転換とバスク語共同体の強い政治的要請とに直面しながら、徐々に作家としての自己を確立していったプロセスを見て取ることができるように思うのである。

バスク語による文学の政治的・社会的利害からの「自律」を提起した雑誌「ウステラ」と「ポツテュ」の周辺に集まった作家たちは、のちに〈自律の世代〉と呼ばれるようになり（Olaziregi, 2000: 537）、1980年代を通じて徐々に、そしてアチャガが1989年に『オババコアク』によってスペイン国民小説賞を受賞してから決定的に、バスク文学における中心的な位置を占めるようになる。今日、その世代はバスク文学に革命的な変化をもたらしたとして高く評価されているが、その変化はとりわけ「ポツテュ」と『エチオピア』が当時のバスク語の文学シーンに新たな美学と文学的伝統についての考察を持ち込んだことによる。ある批評家は、アチャガの『都市について』と『エチオピア』が、世界文学ならびにバスク文学についての深い知識を読む側に要求するという点において、想定する読者層がそれまでのバスク文学作品とは大きく異なっていたと指摘しているが（Apalategi, 2000: 99）、バスク語の擁護や政治目的のために文学を利用し、読者を動員するのではなく、純粋に文学を楽しむという姿勢をアチャガが「ポツテュ」において示したこと、文学を為すことを言語的・政治的関心よりも上位に置き、バスク語で文学を、それも世界の他のさまざまな文学的伝統との関係性のなかで書くという方向性を打ち出したことの意味はきわめて大きい。

さらに、「ポツテュ」において表明された、バスク固有の集団的アイデンティティや「民族精神」といったナショナリズム的な概念に異を唱えるとともに、他の言語や文化とのつながりを重視する姿勢は、バスク語文芸誌「スサ」*Susa*が第5号で組んだアチャガ特集においても大きく取り上げられた（Uria & Iñurrieta, 1982）。そこでとくに論争を呼んだのは、バスク語作家のバイリンガリズムにたいするアチャガの態度であったが、作家は可能なすべての言語で書くべきであ

り、バスク語作家はスペイン語で書くことによって批判されるべきでない（Anon, 1982: 19）というアチャガの当時の主張は、今もお解消されていないバスク語作家にとっての言語の問題を浮かび上がらせている（cf. Kortazar, 2010）。バスク語とスペイン語のバイリ

ングリズムの問題は、のちにアチャガが自作のスペイン語訳に本格的に手を染めるようになってからあらためて浮上することになるが、それについては別の機会に論じることとしたい。

[註]

\* （独）日本学術振興会特別研究員 DC

- 1 『オババコアク』については拙論（金子, 2013）を参照されたい。
- 2 アチャガの後、2002年にはウナイ・エロリアガ、2009年にはキルメン・ウリベがバスク語作品によってスペイン国民小説賞を受賞し、多数の言語に翻訳された。また、バスク語で書かれた文学作品の他言語への翻訳を調査した結果からも、1989年を境にバスク文学の翻訳が急激に増加したことが確認されている（Manterola, 2011: 131）。他の言語で刊行されたバスク文学作品が1970年代には11冊、1980年代には56冊であったのが、1990年代には245冊、2000年代には562冊にまで増加したのである。ただし、そのなかではスペイン語への翻訳が全体の46.68パーセントを占める（*Ibid.* 145）。
- 3 本稿では紙幅の都合上詳しくは論じられないが、「自己翻訳」とは、バイリンガルないしは多言語使用の作家が自分自身の作品を翻訳する行為、あるいはそうした翻訳の結果として生じたテキストを指す（Grutman, 2009: 257）。作品の作者と翻訳者が同一人物であることから、自己翻訳のプロセスはオリジナル・テキストの書き直しとなる傾向があり、本来は原書にたいして二次的な存在であるはずの翻訳が、結果的に一定の「オリジナリティ」を備えたテキストとして扱われることがある。また、自己翻訳は多言語環境、とくに社会的・文化的なステータスに大きな差のある複数の言語が共存するダイグロシア状況において発生しやすく、その場合にはメジャー言語（英語、フランス語、スペイン語など）への自己翻訳が、作品の流通や受容においてしばしばマイナー言語（地域語、少数言語など）で書かれたオリジナルを凌ぐ影響力をもつに至る。日本では秋草（2012）がさまざまな言語・地域の自己翻訳のケースを比較しているが、そのなかではイディッシュ語から英語に自作を翻訳したアイザック・B・シンガーの事例が、本稿で論じるアチャガのケースに近いと言える。
- 4 「言語共同体」という表現を用いるのは、バスク語話者がバスク地方の人口に占める割合は三割程度であり、そうしたマイノリティによって構成される読者層をバスク地方全体における読者層（その大多数はスペイン語ないしはフランス語の読者）と同一視することはできないからである。なお、バスク語話者はほぼ例外なくバイリンガルであるのにたいし、バスクにおけるスペイン語（フランス語）話者の大半はバスク語を解さないため、バスク語文化についての彼らの知識は限定されたものである。
- 5 小説『都市について』（1976年）はバスク語で今日まで再版を重ねているものの、スペイン語訳は存在しない。詩集『エチオピア』（1978年）については、そのなかの代表的な詩篇がのちにバスク語／スペイン語対訳の『詩とハイブリッド』（1990年）に収録されたが、もとの詩集の全体像を伝えるかたちでの翻訳は出ておらず、バスク語でも1983年の第二版以降は絶版になっている。他方、1980年代の作品（短篇・中篇小説）は、『オババコアク』の国民小説賞受賞後、1989年から1995年にかけて次々とスペイン語に翻訳された。
- 6 なお、本稿ではスペイン側バスクにおける事象を扱うため、バスク地方全体においてはスペイン語と同様にバスク語にたいして支配的な位置を占めているフランス語には言及しない。フランス・バスクでは今もバスク語が公用語化されていないため、1980年代以降の自治州体制のもとでバスク語が公的な地位を獲得し、二言語併用の教育・文化政策が推し進められてきたスペイン側とは大きく事情が異なる。また、現状としてバスク語による出版活動の大半はスペイン側の地域に集中しているため、フランスのバスク語作家たちはバスク文学において周縁的な立場にあるということはかねてより指摘されている（cf. Arcocha, 2009）。
- 7 ベルナルド・アチャガというのは筆名である。
- 8 スペイン内戦以前も、内戦後のフランコ時代においても、公教育はすべてスペイン語で行なわれていたた

- め、(後で触れるように神学校で学ぶことのできた者を除いて)多くの人はバスク語で読み書きを学習する機会に恵まれなかった。バスク語での公教育が実現したのはようやく1980年代に入って、スペインの民主化後に発足したバスク自治州でバスク語が公用語化されてからのことである。
- 9 例えば、のちにアチャガが立ち上げた雑誌のメンバーとなるヨシェバ・シャリオナンディア Joseba Sarriollandia (1958-) やコルド・イサギレ Koldo Izagirre (1953-) は、家ではスペイン語よりもバスク語を先に身につけたものの、スペイン語しか話されていなかった外の環境や学校でのスペイン語教育のために次第にバスク語を使わなくなり、後になって、喪失したみずからの言語を取り戻さなければという焦燥感に駆られたことを告白している。アチャガの場合、少なくとも彼のインタビューやエッセーなどから判断する限り、バスク語との関係におけるそうした屈折は見られない。
  - 10 バスク語作家が当初はスペイン語で執筆していたというのは、当時としてはけっして珍しいことではない。事実、H・エチェベリアのインタビューを受けた5人の作家全員が、最初に創作に用いた言語はスペイン語だったと証言している。
  - 11 フランコ体制下のバスク語文化の動向については Torrealdai (1977) に詳しい。
  - 12 カトリシズムを国家理念としたフランコ独裁時代、バスク語文化の教育機関として唯一機能していたのは神学校で、1960年代になってもバスク語の書き手の過半数は聖職者で占められていた (Torrealdai, 1977: 103)。
  - 13 しばしば混同されるが、「バスク地方」とスペインの「バスク自治州」は同義ではない。元来、バスク語で「バスク地方」を意味する「エウスカル・エリア」Euskal Herria は、フランス領(ラブルディ、低ナファロア、スベロア)とスペイン領(アラバ、ギプスコア、ビスカイアおよびナファロア)の七つの地域を合わせた地理的空間を指し、本稿においても「バスク地方」と言うとき基本的に念頭に置いているのはこの広がりである。なお、「エウスカル・エリア」には「バスク語の話されるくに」という含意がある。
  - 14 M. R. Barnatán が編んだアンソロジーによる (*Antología de la "Beat Generation"*, Barcelona: Plaza y Janés, 1970)。アチャガは、もとは1956年に発表されたA・ギンズバーグの詩「吠える」を1970年になってはじめてスペイン語訳で読んだときの衝撃について一度ならず語っている (cf. Atxaga, 2011: 16-17)。
  - 15 アンソロジーに含まれていた詩人は、マヌエル・バスケス・モンタルバン Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003)、アントニオ・マルティネス・サリオン Antonio Martínez Sarrión (1939-)、ホセ・マリア・アルバレス José María Álvarez (1942-)、フェリクス・デ・アスア Félix de Azúa (1944-)、ペラ・ジムフェレ Pere Gimferrer (1945-)、ビセンテ・モリーナ・フォシュ Vicente Molina Foix (1946-)、ギリエルモ・カルネロ Guillermo Carnero (1947-)、アナ・マリア・フォシュ Ana María Foix (1947-)、レオポルド・マリア・パネーロ Leopoldo María Panero (1947-) である。
  - 16 具体的には、blas・デ・オテーロ Blas de Otero (1916-1979)、ガブリエル・セラーヤ Gabriel Celaya (1911-91) などの作品を想起されたい。なお、彼らは二人ともバスク地方の出身で、バスク語で社会派詩を展開したガブリエル・アレステイとも親交が深かった (Kortazar, 2003c: 90)。
  - 17 カステリエットによれば、前の世代の社会派リアリズムの詩と決別するかたちで「芸術の自律性、詩そのものの絶対的な価値を擁護した」(Castellet, 2010: 33)〈新鋭詩人たち〉の詩のスタイルは、非理性や軽薄さへのあきらかな好み、形式的な自由、コラージュ的手法の多用(他の詩人の引用、音楽の歌詞や広告のキャッチコピー、新聞や日常会話の断片の挿入など)、視覚的效果や語のリズムによる遊び、外国文化への頻繁な言及(外国文学からの引用だけでなく、映画やテレビ、音楽への言及、エキゾチックな地名や名前の使用など)といった特徴をもつ。
  - 18 バスクの出版社ササ Susa が運営する、過去のバスク語文芸誌を電子化、公開しているウェブサイト <http://andima.armiarma.com/stel/stel01inf.htm> の情報による。
  - 19 1977年に出版された大著『今日のバスク語作家たち』の執筆者の一人であるJ・アスルメンディも、バスク文学の目標は「ネイション」の建設であると断言し (Torrealdai, 1977: 44)、バスク語作家は文学を為そうとする以前に、それまで抑圧され沈黙へと追いやられてきた民衆(バスク語話者たち)がみずからの言語で語り、自由に生きることのできる条件を実現すべく、社会のあらゆるレベルにおいて集合的な課題(共通バスク語の創出、政治活動、バスク語での識字教育と幼児教育、ジャーナリズムなど)に取り組む義務があると主張している。
  - 20 主要登場人物であるスカルデナッリの名前は、ヘルダーリンが晩年の狂気の詩篇に署名した「スカルダネッリ」という名前から取られている。

- 21 前述のアチャガの1974年のテキスト「新たなバスク演劇（を求めて）」と似たトーンにも思えるが、この箇所はアチャガの手によるものというよりも、戦闘的な左派ナショナリストを自認するイサギレの文章ではないかという意見もある（Apalategi, 1998: 64）。
- 22 このテキストは、バスク語の文学においてはじめて表明された文学の「自律性」の要求と見なされている（Apalategi, 1998: 64; Aldekoa, 2004: 194）。
- 23 第2号のクレジットには編集協力者として、第3号には雑誌のメンバーとしてアチャガの名前が掲載されているが、イサギレによれば、第2号と第3号の制作にアチャガはほとんど関与しなかったという（Etxeberria, 2002: 254）。
- 24 「ポツテュ」のメンバーはアチャガのほか、ホシエマリ・イトゥラルデ Joxemari Iturralde（1951-）、ヨシエバ・シャリオナンディア Joseba Sarrionandia（1958-）、ヨン・フアリスティ Jon Juaristi（1951-）、マス・エルツイリヤ Manu Ertzila（1953-）、ミュージシャンのルベル・オルドリカ Ruper Ordorika（1956-）。
- 25 Otaegi（2011: 153）が指摘しているように、この雑誌の名前は一般的に前者の「失敗」の意味で解釈されているが、後者の意味で理解したほうが自然であるように思われる。オタエギはその理由として、とくにビート・ジェネレーションの初期に「ビート」の語がもっていた意味（「打ちひしがれた」）との関連を指摘しているが、1960年代以降に欧米で広まったイデオロギーにたいする失望、とりわけ民政移管期のスペインに見られた社会的・文化的現象としての「幻滅」desencanto ともつながりがあるだろう。
- 26 Kortazar（2003b: 53）や Otaegi（2011: 153）を参照のこと。この記事には「ポツテュ・グループの無国籍者」Pott bandaren apatrida と署名されているが、この“apatrida”（無国籍者、国外追放者）というののちに見るように、1978年に刊行されるアチャガの詩集『エチオピア』におけるキーワードの一つである。
- 27 Gabilondo（2006: 71）が指摘するように、「ポツテュ」という言葉の使用は「ダダ」のそれと似た遊戯性をもっている（「ポツテュ」の語は、雑誌のタイトルやメンバーたちの偽名、記事の文中などにおいて頻繁に言葉遊びに用いられた）。ダダイズムのほかにも、「ポツテュ」が参照していたと思われるヨーロッパのアヴァンギャルドの潮流としては、未来派、シュルレアリスム、ドイツ表現主義などが挙げられ、これらの多くは『都市について』、『エチオピア』、そして『オババコアク』といったアチャガ作品においても参照枠となっている。
- 28 バスク語ならびにスペイン国内の地域語における言語使用の「正常化」normalización の概念については、川上茂信「多言語国家スペイン」（立石・中塚（編）、67-97頁）を参照されたい。バスク語使用の「正常化」とは、バスク語がスペイン語と同様に社会生活のあらゆる場面で使用されるようになることを目的とする。このことは逆に言えば、社会のある種の領域ではバスク語が使用されず、そのための言語表現が未発達であるということの意味し、文学においてもしばしば同様の事態が生じる（例えば、SF小説のように他の成熟した文学では既に歴史をもったジャンルがバスク語ではまだ確立されていないなど）。
- 29 「ポツテュ」はバスク文学を言語的ではなく地理的な概念とし、バスク語作家とともにミゲル・デ・ウナムノやビオ・バロハといったバスク出身のスペイン語作家の作品もバスク文学と見なした（Pott, 1980: 5）。
- 30 「ポツテュ」においては創刊号から、アチャガを含むメンバーの一部のボルヘスにたいする崇拜の念が表明されていた。また、この記事において参照されていると思われるボルヘスのエッセー「アルゼンチン作家と伝統」は、周縁の作家はヨーロッパそして世界のあらゆる文学的伝統をわがものとすべきであると論じており、アチャガののちの作品『オババコアク』においてもその反響を見いだすことができる（金子, 2013）。なお、このボルヘスのエッセーは1985年にビルバオで行なわれた公開討論で、小説家でETAの創設メンバーの一人でもあるチリャルデギ Txillardegui（1929-2012）とアチャガのあいだに論争が起こった際、サルトル的な作家の政治参加を強く要請し、バスク語で書くという選択を「抑圧された国の側に立って書くか、それとも抑圧する国の側に立ってスペイン語で書くか」という問題だとしたチリャルデギにたいしてアチャガが反論するときの論拠として用いられた（Abrisketa, 1985）。
- 31 例えば、この記事における文学的伝統や翻訳をめぐる議論には、ジャック・デリダの思想にきわめて近いものがある。文学の系譜とは継承（相統）であると同時に裏切りであると論じた「秘密の文学」（『死を与える』所収）のほか、翻訳論としては「バベルの塔」“Des Tours de Babel”や『他者の耳』といった著作を参照されたい。
- 32 Kortazar（2009: 76）は、この作品が書かれた時期にエチオピアが内戦状態にあったことに注意を促している。たしかに、旱魃によって10万人以上の飢餓者が出、内乱においても大量虐殺が行なわれた1970年代のエチオピアのイメージは「地獄」そのものかもしれない。

- 33 なお、この「砂」を含めた何篇かの詩はバスク語／スペイン語の対訳になっているが、どちらの言語で先に書かれたのかはあきらかでない。
- 34 「鉄錆の悲しみとともに／この都市が秋にまとうのは霧雨／そしてその天井は低く垂れ込めた雲／そこに住まう月の怪しげな断末魔／物乞いの袋はカモメたちの巣となり／プロレタリア食堂の青みがかった光は／巨大な塀の夜の目に／古い橋から／まるで知らない言葉の辞書のように／川を見つめる新聞売り／バスの運転手たちは死んだボクサーの話をし／列車は無国籍者のように／線路の宿命のなかに記憶をなくし／時が織り上げる脆い布地の材料は黄昏だけ／街角にはつたないレベック弾きの郷愁／そして向こうには酔っぱらい／道路掃除夫のどぎつい黄色／別の橋には娼婦たち」(Atxaga, 1983: 46)。
- 35 「日々の暮らしが石炭のようなゴキブリを延々と撒き散らし始めたとき／オーティス・レディングが入り江の港に座り墜落した飛行機に向かって歌ったブルース・バンド／アメリカ製の人形がベトナムの子供たちの手の中で爆発したブーンバン」(Ibid. 85-87)。あるいは、「結局のところ人生について何が言える [中略] メ／ガ、ネとか、品質形容詞／尽きることのないトイレットペーパー／カラフルなトランク／がんを更新する医者たち／それにほら吹き詩人たち／銀行頭取の子供たちの喧嘩／いいや、マイ・ラブ／猿は残念ながら地球を征服したりしない／キングコングはこの都市にはやってこない」(Ibid. 89)。

[参考文献]

※ URL は 2013 年 8 月 29 日現在。

- Abrisketa, A. 1985. "Dum Dum Txillardegi & Ray Sugar Atxaga." *Pamiela*, 9. <<http://andima.armiarma.com/pami/pami0917.htm>>
- Aldekoa, I. 2004. *Historia de la literatura vasca*. Donostia: Erein.
- Andres-Suárez, I. & Rivas, A. (eds). 2011. *Bernardo Atxaga*. Neuchâtel (Suisse), Madrid: Universidad de Neuchâtel, Arco/Libros.
- Anon. 1982. "Atxagarekin hizketan? Pott banda, neure burua eta gainerakoak." *Susa*, 5, pp. 14-21.
- Apalategi, U. 1998. "Atxaga post-obabarra edo literatura autonomoaren heteronomizazioa." *Uztaro*, 27, pp. 63-82.
- . 2000. *Le naissance de l'écrivain basque: L'évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*. Paris: L'Harmattan.
- Arcocha, A. 2009. "Writing in Basque in a Global Space from the Periphery." in Olaziregi (ed.), 2009, pp. 27-38.
- Astiz, I. 2013. "Euskal Letren nazioartekotzeak 25 urte (I-IV)." *Berria*. 2013/06/11-14. <[http://paperekoa.berria.info/plaza/2013-06-11/036/001/\\_Obabakoak\\_25\\_urte.htm](http://paperekoa.berria.info/plaza/2013-06-11/036/001/_Obabakoak_25_urte.htm)>
- Atxaga, B. & Izagirre, K. 1975. "Ez dezagula konposturarik gal, halare." *Pampina ustela*. p. 32
- Atxaga, B. 1972. "Borobila eta puntua" in G. Aresti, et al. *Euskal Literatura* 72. Donostia: Lur, pp. 225-251.
- . 1974. "Euskal teatro berria(ren bila)." *Anaitasuna*, 268. pp. 8-9.
- . 1983. *Etiopia*. 2ed. Donostia: Erein [Bilbao: Pott liburutegia, 1978].
- . 1988. *Obabakoak*. Donostia: Erein.
- . 1990. *Poemas & híbridos*. Madrid: Visor.
- . 2008. *Ziutateaz*. Donostia: Erein [Kriseilu, 1976].
- . 2011. "El imposible vencido." in Andres-Suárez & Rivas (eds.), pp. 13-25.
- Aulestia, G. 2002. "Bernardo Atxaga: un escritor cautivador." *Lapurdum. Revue d'études basques*. pp. 93-135.
- Azkorbebeitia, A. 1999. "Hamaika hitz Bernardo Atxagaren unibertso metaforikoaz, eta bat gehiago." *Egan*, 3/4, pp. 41-68.
- Castellet, J.M. 2010. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Ediciones Península [Barral Editores, 1970].
- Etxeberria, H. 2002. *Cinco escritores vascos*. Irun: Alberdania.
- Gabilondo, J. 2006. *Nazioaren hondarrak: Euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Grutman, R. 2009. "Self-translation" in M. Baker & G. Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2 ed. London: Routledge, pp. 257-260.
- Irazu Garmendia, J. 1971. "Los que anhelamos escribir." *El Norte de Castilla*, 27 de junio, p. 16.
- Juaristi, J. 1987. *Literatura vasca*. Madrid: Taurus.

- Kortazar, J. 1999. *La pluma y la tierra. Poesía vasca contemporánea (1978-1995)*. Zaragoza: Las Tres Sonores – PRAMES.
- . 2003a. *Literatura vasca desde la Transición: Bernardo Atxaga*. Madrid: Ediciones del Orto, Universidad de Minnesota.
- . 2003b. *Pott Banda*. Bilbo: Bilboko Udala, Kultura eta Turismo Saila.
- . 2003c. *El poeta Gabriel Aresti (1933-1975)*. Bilbao: BBK.
- . 2009. “Etiopia (1978)” in J. Kortazar (ed.), *Egungo euskal poesiaren historia*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 75-81.
- . 2010. “Tensions in Contemporary Basque Literature.” in L. Martín-Estudillo & N. Spadaccini (eds.), *New Spain, New Literatures*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 135-147.
- Manterola, E. 2011. *Euskal literatura beste hizkuntza batzuetara itzulia. Bernardo Atxagaren lanen itzulpen moten arteko alderaketa*. Dokore tesia, Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Olaziregi, M.J. 2000. “Un siglo de la novella en euskera.” in Urquizu (ed.), pp. 504-588.
- . 2001. *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- . (ed). 2009. *Writers In Between Languages: Minority Literatures in the Global Scene*. Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno.
- . (ed). 2012. *Basque Literary History*. Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno.
- Otaegi, L. 2011. “Nueva introducción a la lectura de *Etiopia* (Bernardo Atxaga, 1978)” in Andres-Suárez & Rivas. (eds.), pp. 147-181.
- . 2012. “Modern Basque Poetry” in Olaziregi (ed.), pp. 201-244.
- Pott. 1978a. *Pott 1 (Pott bandaren berriemailea)*.
- . 1978b. *Pott 2 (Pott bandaren blaga)*.
- . 1978c. *Pott 3 (Pott bandaren blaga)*.
- . 1979a. *Pott 4 (Pott bandaren braga)*.
- . 1979b. *Pott 5 (Pott bandaren praka)*.
- . 1980. *Pott 6 (Pott tropikala)*.
- Sarasola, I. 1976. *Historia social de la literatura vasca*. Madrid: Akal.
- Torrealdai, J.M. 1977. *Euskal idazleak, gaur. Historia social de la lengua y literatura vascas*. Oñati: Jakin.
- Uria & Iñurrieta 1982. “EUSKAL literatura? Euskal LITERATURA? LITERATURA?” *Susa*, 5, pp. 3-11.
- Urquizu, P. (ed). 2000. *Historia de la literatura vasca*. Madrid: UNED.
- Ustela. 1975. *Panpina ustela*.
- . 1976a. *Zorion ustela*.
- . 1976b. *Mermelada ustela*.
- 秋草俊一郎. 2012. 「自己翻訳者の不可視性——その多様な問題」. 『通訳翻訳研究』, 12, 155-174 頁.
- 金子奈美. 2013. 「周縁的作家と伝統——ベルナルド・アチャガの『オババコアク』におけるボルヘス的〈不敬〉の概念」. 『言語・地域文化研究』, 第19号, 123-140 頁.
- 佐竹謙一. 2009. 『概説スペイン文学史』, 研究社.
- 立石博高・中塚次郎(編). 2002. 『スペインにおける国家と地域——ナショナリズムの相克』, 国際書林.
- 萩尾生. 2002. 「変容するバスク・ナショナリズムとその多様性」. 立石博高・中塚次郎(編), 145-190 頁.