

自らが不在である場所や時に自らの声を運んでゆくこと、さらには、存在しない者の声をそこに現前させることが、言葉に期待される最大の働きのひとつだとすれば、言葉はそもそもの始めから幽霊のようなものに憑かれている、と言える。この働きは、言葉を用いる芸術家である詩人にとって、あるいは言葉を用いない芸術家にとっても、創作という営みを捉えるためのモデルとなってきた。

白血病を患っていたために若い頃から死と隣り合わせに生き、生をつかのまの借り物のように捉えていた詩人マヌエル・バンデイラは、幽霊とも呼びうるような生と死のあわいの存在をくりかえし描いた。その詩学において死はおそらく、幼年時代と表裏を成し、また双壁を成すテーマだった。

第4章 言葉と幽霊——マヌエル・バンデイラと憑依

A Mario de Andrade ausente

Anunciaram que você morreu.
Meus olhos, meus ouvidos testemunham:
A alma profunda, não.
Por isso não sinto agora a sua falta.

Sei bem que ela virá
(Pela força persuava do tempo.)
Virá súbito um dia,
Inadvertida para os demais.
Por exemplo assim:
À mesa conversarão de uma coisa e outra,
Uma palavra lançada à toa
Baterá na franja dos lutos de sangue,
Alguém perguntará em que você está pensando,
Sorrirei sem dizer que em você
Profundamente.

Mas agora não sinto a sua falta.

(É sempre assim quando o ausente
Partiu sem se despedir:
Você não se despediu.)

Você não morreu: ausentou-se.
Direi: Faz tempo que ele não escreve.
Irei a São Paulo: você não virá ao meu hotel.
Imaginarei: Está na chacinha de São Roque.
Saberei que não, você ausentou-se. Para outra vida?
A vida é uma só. A sua continua.
Na vida que você viveu.
Por isso não sinto agora a sua falta.

不在のマリオ・チ・アンドラーチへ

あなたが死んだと人びとは告げた。
私の目、私の耳もそう証言している。
深くにある魂はそうではない。
だから今はあなたの欠如を感じない。

いずれ感じるだろうことはよくわかっている
(無理に時から追い出そうとしていたのだ)。
いつかふいに訪れるだろう、
他のひとに知られることなく。
たとえば、こんなふうに。
テーブルに着いて、あることから別のことへと会話が進む、
空しく発された一つの言葉が
血でできた喪服の縁飾りを打つ、
誰かが私に聞く、何を考えているのかと、
私は微笑むが、あなたのことを深く考えているのだとは
言わない。

だが今はあなたの欠如を感じない。

(いつもそうなのだ、
不在の人が別れを告げずに去ったときは。
あなたは別れを告げなかった。)

あなたは死んではいない。不在になったのだ。
彼はしばらく書いていない、と私は言うだろう。
サンパウロに行くと、あなたは私のホテルには来ないだろう。
サン・ホッキの別荘に行っているのだ、と想像するだろう。
死んではいない、不在になったのだ、と知るだろう。新たな生のために？
生は一つだけだ。あなたのそれは続いている。
あなたが生きた生のなかで。
だから今はあなたの欠如を感じない。

*

『ゲルマントの方へ』において、プルーストの語り手は、秘かに恋しているゲルマント公爵夫人と知り合いになるため、その甥であり、自分の親友であるサン＝ルーを訪ねて軍の駐屯地ドンシエールへ旅行しているあいだ、祖母との電話での通話がうまくいかなかったため、パリにいる彼女が強烈に恋しくなって、予告なしに帰宅する。そのとき、自分が存在していないはずの空間に居合わせて、「よそ者 (étranger)」となって祖母の姿を見るという稀有な経験をする。それは、旅する者の時間と留まる者の時間とが再びひとつになる、つかのまのひと時にのみ与えられるもののようである。

この幻影そのままの姿こそ、私が客間には行っていったときに認めた祖母であり、まだ私の帰ったのを知らされずに読書にふけていた彼女だった。私はその場にいあわせた。いや、むしろまだそこにはいなかった。なぜなら、彼女は私がいるのを知らなかったのだから。そして、何か編み物をしている女性が、不意にだれかがはいつてくるとあわててその編み物を隠すように、彼女はけっして私の前で見せたことのないような物思いにふけていたのだ。私の方でも——これは長つづきしない特権だが、帰ってきたばかりの短い時間のあいだは、とつぜん自分自身の不在に立ち会う能力を身につけているので——そこにいあわせたのは、旅行用の帽子とマントを身につけたままの目撃者が観客、この家の者でないよそ者、二度と来ることのない場所の写真を撮りにきたカメラマンにすぎなかった。¹

そして語り手はそこで、祖母が「ソファの上でランプの光に照らされた、赤らんだ顔の重たげで品のない病人が、ぼんやりともの思いにふけりながら、やや調子の狂ったような目を一冊の本の上にさまよわせているのを」見る。「それは私の知らない、すっかり打ちひしがれたひとりの老女だった」²。

『失われた時を求めて』のなかでもっとも重要な主題を扱っているわけではないこの短いパッセージが、それでもきわめて強い印象を私たちに残すのは、自らの不在に立ち会うこと、自分が存在するはずのない場所に存在することが、プルーストにとって——またおそらく他の多くの作家にとっても——、芸術の営みが実現することの隠喩となっているからだろう。

自らの生きた存在から抜け出し、遠く離れた空間、遠く離れた時間に、幽霊のように滞在すること——。私たちなら、ベンヤミンが翻訳について語った言葉を借りて、作者の「死後の生 (Nachleben)」と呼びたいこのような存在の様態について、作家としての自らの使命にはっきりと気付いたプルーストの語り手は、『見出された時』のなかで次のように語っていた。

芸術によってのみ、私たちは自分自身からぬけ出して、ひとりの他人がこの宇宙をどんなふうに見ているかを知ることができる。それは私たちの宇宙と同じではなく、その風景は月世界のそれのように私たちには知られずに終わるところだった。芸術のおかげで私たちは、たった一つの自分の世界だけを見るかわりに、多数の世界を見ることが出来る。そして私たちは、独創的な芸術家の数だけの世界を自由にするのであり、それらの世界は、無限の空間を回転するさまざまな星の世界以上

に、互いに異なっている。そこから発する特別な光は、その光源がレンブラントと呼ばれようと、フェルメールと呼ばれようと、光源が消えてから何世紀もたっているのに、今なお私たちのところへ送られつづけているのである。³

私たちは数々の芸術家に憑依して、さまざまな世界をまなざす。あるいは、世界へのまなざしを通して、芸術家は何世紀ものちの人びとに憑依する。芸術家は、自らの〈不在〉においてこそ生き存える。ブルーストはこうも書いていた。「私は言おう、芸術には残酷な法則があって、それは、人びとが死んでこそ、また私たち自身がありとあらゆる苦悩をなめつくして死んでこそ、草が生い茂るということだ、忘却の草ではなく、永遠の生命の草、豊穡な作品のうっそうと茂る草が」⁴。

言うまでもなくブルーストの独創ではないこのような着想——たとえばアルベルティはすでに十五世紀に、近代絵画論の先駆けと呼ぶべき『絵画論』において、絵画が「何世紀ものちの生者に死者を示す」と語っていた——が、二十世紀の文学においてもくりかえし問いに付されるものとなったことは、私たちのよく知るところである。

不在になった場所に立ち会う、あるいは、自分から抜け出すことでもうひとつの存在を生きる、という表象の経験を、ホルヘ・ルイス・ボルヘスは散文詩《ボルヘスと私》において、作家としての世に知られている自分とそうでない自分とへの、いわば自己の二重化として描いていた。作家ボルヘスは、そうでないボルヘスと、十八世紀の活版術やコーヒーの味、スティーヴンソンの文章への好みを共有しているが、「役者の場合によく見かけられるように、何となくそれをひけらかす気味がある」という。

私は生きている、いや、自分を生かしている。ボルヘスに彼の文学を編み出させ、その文学によって私という存在を正当化するためだ。彼はそこばくの優れた作品を書いていると言うのは、私にとっては容易なことだが、しかしそれらの作品も私の救いにはならないだろう。その理由は、おそらく、優れた作品はもはや誰のものでもない、もう一人の男のものでさえなくて、言語もしくは伝統に属するからである。それに、私はいずれこの世からきっぱりと姿を消さなければならず、私の生のある瞬間だけがもう一人の男の中で生き永えるに過ぎない。⁵

文学という形で「生き存える」生が作り出されるとき、もうひとつの生は忘れ去られる。ボルヘスのみが知る、ボルヘスの作品に描かれていない彼、秘かに生き続けているもうひとりのボルヘスは、作家であるボルヘスに「全て」を譲り渡し、消え去らなければならない。「私は一切を失う。そして、その一切が忘却のものに、もう一人の男のものになるのだ」⁶。ボルヘスの「私」は、書くことによって死を先取りしている。

このようなパラドクスを、モーリス・ブランショは「〈私〉は生まれる前に死ぬ」⁷と簡潔に言い表していた。さらに次のようにも書いている。

「自らの告白をするためであれ、自らを分析するためであれ、自らを人びとの目にさらけ出すためであれ、芸術作品として自伝を書くということは、生き存えようとする、しかし、永遠の自殺によって生き存えようとする、断片的なものとしての完全な死。——自らを書く——それは、以後あなたの非存在にしか責任を持たず、あなたの

非存在のみを生として受け取る客人——他者、読者——に心打ち明けるために、存在するのを止めることである」⁸。

作家の誕生にはその死が伴う。作家は自らの死を先取りし、つねに遺言を残すように書く。十九世紀のブラジルを代表する作家マシャード・ヂ・アシスは、死者が墓のなかから人生を回想する、という構成を取った小説『ブラス・クーバスの死後の回想録』の語り手を、「死者となった作者 (autor-defunto)」ではなく「作者となった死者 (defunto-autor)」と定義したが、ある意味では、あらゆる作者は「defunto-autor」なのであり、あらゆる作家 (writer) は自らのゴーストライター (ghostwriter) である。

メルヴィルはすでに十九世紀半ばに、『白鯨』でこう書いていた。「〈死〉の接近はあらゆる人間に平等をもたらし、あらゆる人間にもれなく最後の啓示をめぐむが、それについてよく語りうる者とは、死からよみがえった物書き (an author from the dead) 以外にはありえない」⁹。

*

Desencanto

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota por gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca,
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.

— Eu faço versos como quem morre.

幻滅

私は泣く者として詩行を作る
失望で……幻滅で……
私の本を閉じなさい、もし今
君にどんな悲しむ理由もないなら。

私の詩行は血だ。燃えるような歓び……

散り散りになった悲しみ……空しい後悔……
血管を痛めつける。苦く、熱く、
滴り落ちる、一滴一滴、心から。

そしてしわがれた苦しみでできたこれらの詩行には、
唇から生が注ぎ込む、
口のなかに酸っぱい味を残しながら。

——私は死にゆく者として詩行を作る。

*

だが、生きながら自らの死を先取りする、という存在のあり方がもし本当に可能なのだとすれば、それはどのようにしてなのだろうか？ 自らの死、私の死は、西洋の思考において何よりもまず、不可能な経験、あるいはむしろ、自然な経験の限界を超えるものと捉えられてきたのではなかったか？

レヴィナスは、決して知ることのできない自分の死を差しおいて、他者の死こそが「第一の死」であると考えた。フロイトは、「自分の死とは思い描くことのできないものであり、死を思い描こうと努力すればするほど、観察者のように自分の死を見守ることしかできないことが分かる」¹⁰と書いていた。この系譜は、究極的には、「私たちが存在するかぎり死は到来せず、死が到来するときには私たちは存在しない」と書いた——とディオゲネス・ラエルティオスが伝える——エピクロスにまで遡ることのできるものだろう。

しかしなかでも、自らの死についての思考を二〇世紀にもっとも深くまで進めたのは、一九二七年の主著『存在と時間』の第二篇第一章で「死に臨む存在 (Sein zum Tode)」としての「現存在 (Dasein)」の分析を行ったハイデッガーに他ならない。

死は決して経験できないものであること、また、死を経験することでその経験の条件そのものが失われるというパラドクスを、ハイデッガーは次のように言い表していた。「現存在はもはや現に存在しないことへ移行することによって、かえってこの移行をみずから経験して、それを経験されたものとして理解するという可能性からは、取りはずされてしまう」¹¹。

一方では死は、他者のものとしては、いっそう深刻に、また客観的に経験することができる、と示唆されている。他の人びととの「共同存在」である以上、現存在は死の経験を持つことができる、と。だが他者の死においても、故人がもはや存在しないという事態に迫ってゆけばゆくほど、「故人が終末に至ったという肝腎な事柄」は経験されていないことが明らかになる。

「そこでも死はたしかに喪失としてあらわになるけれども、しかし打ち明けていえば、それはむしろ、生き残っている人びとが蒙る喪失なのである。この喪失を蒙ることのなかでは、末期の人が「こうむる」存在喪失そのものに接することはできないのである。われ

われは、ほかの人びとの死ぬことを真正な意味で経験することはできない。われわれにできることは、せめてその場に「居合わせる」ことだけである」¹²。

死は、他者の死として経験可能なものであると同時に——それは真正な経験ではないので——、経験不可能なものでもある。それゆえ、「死というものが存在するとすれば、それは本質上、各自私死として存在するのである」。さらには、「死ぬこと (Sterben) において、死 (Tod) とは存在論的に各自性と実存とによって構成されているものであるということが、現れてくる」¹³。

現存在は、存在するあいだはつねに自らの可能性へと向かうものであるため、未完成であり続け、不断の「未然」を抱えている。それは死において終末を迎えるが、これは同時に、現存在がつねにすでに「終末へ臨んでいること」を意味する。死は「現存在が絶対に不可能になる可能性」として差し迫る。日常においては「非本来的に」死から逃れている現存在が、〈死へ臨む存在〉として死と関わりあうのは「可能性のなかへの先駆」という態度においてである。

あらゆるものごとへの関わりが不可能になる可能性としての死の可能性は、それに向かって「先駆」することで大きくなる。そのとき、死の可能性は「実存の無際限な不可能性の可能性を意味する可能性として」自ら自らを表わしてくる。すなわち現存在は、死の不可能性を乗り越えることのないまま、可能性としての死のなかへと先駆する。あるいは、生きながら自らの死を先取りする——。私たちの言葉ではそれは、生きながらすでに幽霊として存在している者、と定義できるかもしれない。

「死すべき者とは、死を死として経験しうる者のことである。動物にはそれができない。また動物は語ることもできない。死 (Tod) と言葉 (Sprache) の間にある本質的な関係が突如として稲妻のごとく閃くことはあっても、その関係はしかし、いまだ思惟されていない」¹⁴——ハイデッガーは、『存在と時間』から三十二年後、すなわち一九五九年に出版された『言葉への途上』のなかで、このような言葉を残していた。

アガンベンは、一九八二年の著作『言語と死』で、この一節から出発して、西洋哲学の伝統において、人間が言語の「能力」を持った動物として、同時に、死の「能力」(ハイデッガーが「Fähigkeit des Todes」と呼んでいたもの)を持った動物として捉えられてきたことに着目している。キリスト教においては、人間はイエスによって——すなわち「み言葉」によって——「絶え間なく死へと解き放たれている」(第二コリント書)ものとして現れているし、ヘーゲル哲学においても、両者の結び付きは「否定」としての「精神」に見ることができるという。

「言語の「能力」は、死の「能力」と同様に、人間にそのもっとも固有な場を開くものとして、この場を、つねにすでに否定性に貫かれ、否定性に基づいたものとして開き、あらわにする。「話すもの」かつ「死すべきもの」として、人間は、ヘーゲルの語法によれば、否定的な存在であり、「それでないところのものであり、あるところのものではない」、またハイデッガーの表現を借りれば、「無の生起」である」¹⁵。

ハイデッガー哲学の中心に位置する概念である「Dasein」とヘーゲル哲学の中心に位置する概念である「das Diese nehmen」の二つに、ともに指示代名詞が入っている（Da=そこ、diese=それ）ことに着目し、アガンベンはこれらを、ヤコブソンが「シフター」と呼んだ記号——たとえば、《私》や《ここ》といった語が指し示す対象は、それを発話する人、発話される状況に依って変わってくる。このように「実在するものとの関係」のなかでのみ指示対象が見出される記号をヤコブソンは「シフター」と名付けた——と結び付けて考えている。

その見事な定式化として、ヴァレリーの「《Je》や《moi》といった語は、声と結び付いている。それらは、記号と見なされた声そのものの意味のようである」という言葉を引きつつ、アガンベンは〈声〉の概念を、「まだ知られていない意味を持つもの」、「意味することへの純粋な意志」であり、ここでは「何かが理解されるために供されるが、それは定まった意味作用のどんな生起としても生じない」¹⁶というものとして導入する。

言葉の条件ではあるが、まだ意味を持ってはいず、言葉がそこに到来すべき空っぽの場であるもの——このような〈声〉こそが、「つねにすでに否定性にとらわれたもの」としての言語の場を開く、あるいは、言語は〈声〉のなかに、すなわち「声の場なき場」に生起する、という。

「〈声〉は、原初にある倫理の次元であり、そこで人間は言語に「はい」と言い、そこに生起するものに同意する。言語に同意を（あるいは拒否を）表わすというのは、ここでは、単に話すこと（あるいは沈黙すること）を意味するのではない。言語に同意する、ということは、声を消し去ることによる言語の生起という深淵の経験において、もうひとつの〈声〉を人間に開き、その〈声〉とともに、存在の次元と、虚無という死のリスクの次元とを同時に人間に開く、ということである。言語の生起に同意する、〈声〉に耳を傾ける、ということは、同様に、死に同意すること、単に絶命する（ableben）のではなく、死ぬ（sterben）ことができるようになることである」¹⁷。

言語の能力は、死の能力と同じように、人間に固有な場を、否定性に貫かれたものとして開く。〈声〉もまた、否定性の場を開く。〈声〉とは言語への同意であり、死ぬことができるようになるのは、その同意によってである——。アガンベンはこの本で、西洋で言語と死とが近い場所で思考されてきた多くの例を挙げているが、その議論はひとつの円のなかを巡り、出発点に戻っているように見えなくもない（一九七八年の著作『幼年時代と歴史』から引き継がれたこのテーマは、二〇〇二年の著作『開かれ』で、言語学者ハイマン・シュタインタールらの議論を踏まえつつ、ふたたび扱われることになった）。

言語の生起に同意することによって死に同意する——。あるいは、このことをアガンベン以上に明快に説いていたのは、エッセイ「文学と死の能力」におけるブランショだったのかもしれない。

「私は『この女』と言う。ヘルダーリン、マラルメ、また一般に、詩の本質を詩のテーマとした人びとは、名前をつける行為のなかに、不安な驚きを見た。語はそれが意味するものを私に与えるが、まずそのものを抹消する。私が『この女』と言えるためには、とにかく私は、彼女から実体を奪い、彼女を不在にし、無にしなければならない。語は私に存在を与えるが、存在を奪われたものとして与える。語とはこの存在の不在であり、その

無、それが存在を失ったときに残留するもの、つまり、それが存在していないという単なる事実である」¹⁸。

このため、私が私の名前を言うとき、それは——私の存在を与えると同時に無にするので——「私の悲歌」のように響く、とブランショは言う。

「それゆえ、私が話すとき、死が私のなかで話しているというのは、確かに正しい。私の言葉は、まさにこのとき死が、世界に放たれ、話す私と私が呼びかけるものとのあいだにふいに現れたことを告げるものである。つまり死は、私たちのあいだでは、私たちを分かち距離のようなものだが、この距離はまた、私たちが分かたれるのをさまたげるものでもある、というのも、そのなかにあらゆる相互理解の条件があるからだ。死だけが私が到達したいと思うものを捉えることを可能にする。死は、語のなかにあって、その意味の唯一の可能性である。死がなければ、すべては不条理と無のなかに落ち込むだろう」¹⁹。

*

Flor de todos os tempos

Dantes a tua pele sem rugas,
A tua saúde
Escondiam o que era
Tu mesma.

Aquela que balbuciava
Quase inconscientemente:
“Podem entrar”.

A que me apertava os dedos
Desesperadamente
Com medo de morrer.

A menina.
O anjo.
A flor de todos os tempos.
A que não morrerá nunca.

全ての時の花

かつては、しわのない君の肌が
君の健やかさが
君自身だったものを
隠していた。

ほとんど無意識に

「お入りください」と
つぶやいていたあの女の子。

僕の指を握りしめていた女の子
絶望的に
死を怖がって。

女の子。
天使。
全ての時の花。
決して死ぬことのない女の子。

*

カルロ・コッローディの名作『ピノッキオの冒険』に出てくるおもちゃの国の描写の分析から始め、レヴィ＝ストロースの議論を踏まえて儀礼と遊戯の関係を明らかにしようとするエッセイ「おもちゃの国」において、アガンベンは、レヴィ＝ストロースが唱えた生者と死者のあいだの対立よりも深い対立を、幼児 (infante) と幽霊 (larva) のあいだに見ていた。

「死が直接に先祖を生み出すことはしないで、幽霊を生み出すように、誕生も直接に人間を生み出すことはしないで、幼児を生み出す。幼児はあらゆる社会において、人間とは異なる特別な場所を占めている。もし幽霊が生きている死者、あるいは半分死んでいる者であるなら、幼児は死んでいる生者、あるいは半分生きているものである」²⁰。

幽霊と幼児はともに、生と死のはざまという「特別な場所」を占める存在である。すでに見てきたように、死の能力と言語の能力とが分かちがたく結び付いたものであるとすれば、いまだ言語を欠いている子ども (infante) は、死の能力をも欠いており、——未開人は死を知らない、とフロイトが言ったのと同じ意味で——不死の存在でもある。子どもたちと幽霊たちの近しさは、両者がともに「不安定なシニフィアン」——秩序ある世界の周縁にあり、秩序をおびやかすかもしれないもの——であることに加え、両者がともに「死を知らない」ことから来ている。

しかし、子どもと幽霊の近しさの決定的な証が見出されるのは、幽霊を死者に、つまり先祖に変えるものとアガンベンが位置づけた葬送儀礼のなかでもかもしれない。幼いブリジット・フォッセーの姿とともに永遠に記憶されるだろーるイ・マルセルの映画『禁じられた遊び』を思い出してみよう。

第二次大戦下、逃避行中にドイツ軍の爆撃にで両親を失った幼い少女ポーレットは、さまよって着いた村で、ドレ家という農家に庇護される。ポーレットはそこで愛犬のジョッグを失うが、死というものを理解することができない。農家の少年ミシェルはそんなポーレットに墓を作って弔うことを教える。二人はしだいに葬式遊びに夢中になってゆき、他

の動物たちの死骸を拾ってきて墓を作るようになる。ミシェルはさらにポーレットを喜ばせるため、教会の祭壇の十字架を盗もうとし、また隣のグアール家の墓の十字架を盗みさえする。……

善良なミシェルとポーレットが大人たちをまねて犬の葬式を執り行うのは、葬式にこそ死の秘密が隠されていると信じているからに他ならない。だとすれば、敬虔なその葬式ごっこが「禁じられた遊び」であるのは、それが死者を冒瀆する子どもじみた不完全なものだからではなく、逆にあまりにも完全なものだから、すなわち、大人たちが行なう葬式と本質において全く変わらず、大人たちも結局は子どもたちと同じく、死については何も知らないということであらわにするからに他ならない。作中で描かれているグアール家の本物の葬式がどこかパロディめいて見えるのは、そのためである。

幼いポーレットが死を理解しないのは、死んだ両親や愛犬が彼女にとっては、かつてと全く変わらず存在し続けている——アガンベンの語法では、「死者」にも「先祖」にもなることのないまま「幽霊」として世界にさまよっている——からである。戦災孤児として連れてゆかれるポーレットが、それまであれほど熱心にやっていた葬式ごっこのすべてがなかったかのように、結局は死をまったく理解しなかったように、「ママ！」と叫ぶ最後のシーンは、誰の記憶にも強く残っているだろう。

子どもは死を知らず、幽霊と同じく、生と死のはざまの存在である。それゆえ、幼い子どもは死ぬことはなく、死んだときにも天使となって永遠に生きる、という現代が慣れ親しんでいる俗信は、言葉についての思考にとっては、真理からそう遠いものではないのかもしれない。

*

A Morte absoluta

Morrer.

Morrer de corpo e de alma.

Completamente.

Morrer sem deixar o triste despojo da carne,

A exangue máscara de cera,

Cercada de flores,

Que apodrecerão — felizes! — num dia,

Banhada de lágrimas

Nacidas menos da saudade do que do espanto da morte.

Morrer sem deixar porventura uma alma errante...

A caminho do céu?

Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,

A lembrança de uma sombra

Em nenhum coração, em nenhum pensamento,

Em nenhuma epiderme.

Morrer tão completamente
Que um dia ao lerem o teu nome num papel
Perguntem: “Quem foi?...”

Morrer mais completamente ainda,
— Sem deixar sequer esse nome.

完全な死

死ぬこと。
体も心も死ぬこと。
完全に。
肉体の悲しい残骸を残すことなく。
血の気の失せた口ウのような仮面、
いつか——幸福に！——しおれゆく
花々に囲まれて
哀悼の思いからというより、死への驚きから生まれた
涙に浸って。

さまよえる魂を偶然に残すことなく……。
天に向かって？
だがどんな天が、君が見る天の夢に及ぶだろうか？

どんな跡も、どんな瑕も、どんな陰も残さずに、
陰の記憶も残さずに死ぬこと
誰の心にも、誰の思いにも、
誰の皮膚にも。

あまりにも完全に死ぬこと
いつか人びとが君の名を紙の上に読むとき
「誰だっけ？……」と問うほどに。

さらに完全に死ぬこと
——その名さえ残さずに。

*

マヌエル・バンデイラはあるエッセイで、自分がいるはずのない場所に居合わせるという感覚を「幽霊」という言葉で表わしていた。

田園へと向かう列車に乗ったとき、私は心のなかで、向こうで誰か知り合いに出会ったとしたら、そのひとは私を幽霊と思うにちがいない、と考えた。本当のところ、古い街、プリンセザ・ダ・ベイラに着いたとき、私自身が、自分が幽霊であるという印象を抱いた。[...] 午前五時にそこから出発するのは、幽霊にとってすばらしいことだった。月はまだ空高くを進んでいた。カエルが啼く人工池、いくつかのちぎれ雲、ユーカリ、暁の薄明のなか、それら全てが忘れがたい絵を成していた。六時三十五分には、カンブキーラ駅の明るい陽のなか、幽霊は人間の体へと戻った [...]。²¹

すでに最初の詩集で、「私は死にゆく者として詩行を作る」と書いていたこの詩人には、自分の生は死までの限られた時のなかで貸し与えられただけのものだという感覚が着いて回った（それが詩人が患っていた白血病に因るものだと言明することは、議論の出発点になるとしても、どんな終着点に至るものでもないだろう）。《死者たちの詩》と題された詩が、「そして本当のところ、私はあそこで死んでいるのだ」という一行で終わっていたことも想起しておこう。

バンデイラの生は、私たちなら、マラルメがみごとに結び付けた二つの語を借りて「未来の亡霊 (espectre de futur)」としての生と呼びたいものである。ある意味でそれは、ハイデッガーが『存在と時間』のなかで詳述した〈死に臨む存在〉としての現存在を、ほぼ同じ時期に体現するものだったと言える。

それゆえ詩には、「散り散りになった悲しみ」や「空しい後悔」としてすでに詩人が憑依している。詩人であり小説家であるマリオ・ヂ・アンドラーヂの死に際して書かれた詩で言われていたように、「ひとつだけ」の生が詩人の死後にも「続いている」のは、この憑依のためである。ポルトガルの詩人ルイス・デ・カモンイスに捧げられた詩でも、「詩人も戦士もいなくても、死ぬことはない／君が粗い声で／栄誉ある武器と船とを歌った言葉は」と書かれていた。

幽霊としての不死のものを主題とする一方で、バンデイラは、もうひとつの不死のものである子どもについてもくりかえし書いた。幼くして死んだ姉に捧げられた詩《ジャクリーニ》では、ジャクリーニの名前と「天使たち (anjos)」という語とが、等しいものとして結び付けることこそ控えられているが、読む者にはそのような印象が生まれるように並べられている。

Jacqueline morreu menina.
Jacqueline morta era mais bonita do que os anjos.
Os anjos!... Bem sei que não os há em parte alguma
Há mulheres extraordinariamente belas que morrem ainda meninas.

ジャクリーニは少女のまま死んだ。
死んだジャクリーニは天使たちよりもかわいらしかった。

天使たち！……そんなものはどこにもいないことはよくわかっている
いるのは、まだ少女のときに死ぬ、人並みはずれて美しい女たち。

《クリスマスの詩》の「死のうとしない少年／私と共にでなければ死なない少年」という二行に現れていたように、バンデイラは、永続する生を詩人のなかに見ていたのと同じく、子どものなかにも見ていた。《全ての時の花》の最後の四行はきわめて簡潔に、詩人が言うべきことを余すことなく言っていた。

A menina.
O anjo.
A flor de todos os tempos.
A que não morrerá nunca.

女の子。
天使。
全ての時の花。
決して死ぬことのない女の子。

しかし、晩年のバンデイラは、このような〈子ども〉の永続を見出すのと時を同じくして〈詩人〉の生の永続について——かつてカモンイスやマリオといった詩人たちについて語ったときには、微塵の疑いも持っていなかったことだが——、疑いを持ち始める。名声を得た詩人も、いつかは忘れ去られる。「あまりにも完全に死ぬこと／いつか人びとが君の名を紙の上に読むとき／『誰だっけ？……』と問うほどに」。このような着想は、バンデイラ自身がポルトガル語に訳したクリスティーナ・ロセッティの《歌》にも読まれるものである。

Eu, não verei as sombras
Quando a tarde baixar;
Não ouvirei de noite
O rouxinol cantar.
Sonhando em meu crepúsculo,
Sem sentir, sem sofrer,
Talvez possa lembrar-me
Talvez possa esquecer.

私は、影を見ることはないでしょう
夕暮れ時に。
夜に聴くこともないでしょう
小夜啼鳥が歌うのを。
私の薄闇を夢見つつ
感じることも苦しむこともなく
私のことを思い出すことができるかもしれないし
忘れることができるかもしれない。

晩年のバンデイラは、近付きつつある死に今さらのように驚きつつ、自分がそこに憑依すべき詩と、その作り手である〈詩人〉の存続への不安を漏らすようになる。詩《複数の名前 (*Os Nomes*) 》にあるように、「二度、死ぬ。／最初は肉体において、次いで名前において。／肉体は消え去り、名前は存続するが／その純粋な含みさえも空っぽになってゆく」。名声も例外ではない。「墓碑もまた消える、よくわかっている。／肉体の追憶よりもゆっくりとだが／墓の石ほど滅びにくいわけではなく」。

一九六〇年に出た最後の詩集『午後の星』に収められた、《死の準備》というアイロニカルな題——というのも、そこで確認されるのはどんな「死の準備」も不可能だという事実であるので——を持った次の詩は、「死とは、およそなにかに関わり合ういかなる態度も、いかなる実存も、すべて不可能になることの可能性なのである」というハイデッガーの言葉を思い起こさせる。

A vida é um milagre.
Cada flor,
Com sua forma, sua cor, seu aroma,
Cada flor é um milagre.
Cada pássaro,
Com sua plumagem, seu vôo, seu canto,
Cada pássaro é um milagre.
O espaço, infinito,
O espaço é um milagre.
O tempo, infinito,
O tempo é um milagre.
A memória é um milagre.
A consciência é um milagre.
Tudo é milagre.
Tudo, menos a morte.

— Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

生は奇蹟である。
全ての花は、
その形、その色、その香りとともに、
全ての花は奇蹟である。
全ての鳥は、
その羽毛、その飛翔、その歌とともに、
全ての鳥は奇蹟である。
空間は、無限で、
空間は奇蹟である。
時間は、無限で、
時間は奇蹟である。
記憶は奇蹟である。
意識は奇蹟である。

全ては奇蹟である。
全ては、死を除いて。

——祝福あれ、全ての奇蹟の終わりである死に。

しかし、バンデイラがその老年において出会った死への怖れ、というか、死がもたらすとされる忘却への怖れは、少し性急すぎるものであるように思われる。過去の文化の遺産——というか、幽霊——を現在のなかから完全に追い払い、葬り去るとするのは、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンが美術史家アビ・ヴァールブルクに捧げた浩瀚な研究『残存するイメージ』が明らかにしたように、ほとんど不可能な、空想のなかでしか成し遂げられない作業とさえ呼べるものである。幽霊たちは回帰する。そして、忘却のなかに失われていた、というか、失われたように見えていた、また、失われつつある〈幽霊〉たちを探り当て、彼らにふたたび声を与えることは、読者といい批評家という、未だ幽霊の存在を信じ続けている〈子ども〉たちの使命となる。

註

マヌエル・バンデイラの詩は次の文献による（訳は全て引用者による）。

Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2007.

-
- ¹ マルセル・ブルースト『ゲルマントの方へⅠ』鈴木道彦訳、集英社文庫、2006年、p. 281、一部改訳。
(Marcel Proust, *Le Coté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 132.)
- ² 前掲書、pp. 283-284。(*Ibid.*, p. 134.)
- ³ マルセル・ブルースト『見出された時Ⅰ』鈴木道彦訳、集英社文庫、2007年、pp. 423-424。(Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989, p. 202.)
- ⁴ マルセル・ブルースト『見出された時Ⅱ』鈴木道彦訳、集英社文庫、2007年、pp. 260-261。(Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 343.)
- ⁵ ホルヘ・ルイス・ボルヘス『ボルヘス詩集』鼓直編訳、思潮社、1998年、pp. 34-35。(Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 50.)
- ⁶ 前掲書、p. 35。(*Ibid.*, p. 51)
- ⁷ Maurice Blanchot, *L'Écriture de desastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 105.
- ⁸ *Ibid.*, p. 157.
- ⁹ ハーマン・メルヴィル『白鯨』八木敏雄訳、岩波文庫、2004年、p. 190。
- ¹⁰ ジークムント・フロイト「戦争と死に関する時評」、『人はなぜ戦争をするのか』中山元訳、光文社古典新訳文庫、2008年、p. 72。
- ¹¹ マルティン・ハイデッガー『存在と時間』下巻、細谷貞雄訳、ちくま学芸文庫、1994年、p. 35。
- ¹² 前掲書、pp. 37-38。
- ¹³ 前掲書、p. 40。
- ¹⁴ マルティン・ハイデッガー「言葉への途上」亀山健吉・ヘルムート・グロス訳、『ハイデッガー全集』第十二巻、創文社、1996年、pp. 261-262。
- ¹⁵ Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort*, traduit par Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 15.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 70.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 153.
- ¹⁸ モーリス・ブランシヨ『焔の文学』重信常喜・橋口守人訳、紀伊国屋書店、1997年、p. 409、一部改訳。(Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 325.)
- ¹⁹ 前掲書、p. 410、一部改訳。(*Ibid.*, p. 326.)
- ²⁰ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989, p. 152。(ジヨルジヨ・アガンベン『幼児期と歴史』上村忠男訳、岩波書店、2007年、p. 148)。
- ²¹ Manuel Bandeira, *Seleto de prosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, p. 201.