

二〇世紀の西洋にとって最大のつまずきとなり、静まることのない議論をなおも喚び起こし続けているアウシュヴィッツ。思想家たちはそのなかに、証言と歴史、記憶と過去をめぐる問題をもっとも鋭い形で見出してきた。とはいえ、これらの問題は、アウシュヴィッツに限って問われるべきものでは決してないし、文学にとっては存在の根拠に関わるとさえ言えるものである。

フェルナンド・ペソアと並んで二〇世紀のポルトガル語圏でもっとも重要な詩人のひとりと目されているカルロス・ドゥルモン・チ・アンドラーヂ (1902-1987) は、ミナスジェライス州の小さな町イタピエラで生まれ、のちにリオに移り住んだ。自由韻律による諷刺から擬古典主義的なものまで、多様を極めるその作品には、しかし、記憶からこぼれ落ちたものへの鋭いまなざしがつねに働いている。

## 第5章 見出されぬ時——ドゥルモンとブルースト

### *O Historiador*

Veio para ressuscitar o tempo  
e escaldar os mortos,  
as condenações, as liturgias, as espadas,  
o espectro das fazendas submergidas,  
o muro de pedra entre membros da família,  
o ardido queixume das solteironas,  
os negócios de trapaça, as ilusões jamais confirmadas  
nem desfeitas.  
Veio para contar  
o que não faz jus a ser glorificado  
e se desposita, grânulo,  
no poço vazio da memória.  
É importuno,  
sabe-se importuno e insiste,  
rancoroso, fiel.

### 歴史家

時を救済するためにやって来た  
死者たちにメスを入れるために、  
勲章を、典礼を、剣を、  
水没した農場の亡霊を、  
家族一人一人のあいだの石の壁を、  
オールドミスたちの腐りかけた愚痴を、  
詐欺取引を、不確かなままだが打ち破られてもいない  
幻想を、分析するために。  
栄光を与えられるには値せず  
小さな粒となって、  
記憶の空虚な井戸のなかに蓄えられているものを

語るために。  
執拗であり、  
執拗であると知られていて、諦めず、  
怨みを抱いていて、忠実である。

\*

一八五一年十月と十一月にイギリスとアメリカであいついで出版されたハーマン・メルヴィルの『白鯨』の二つの版のあいだには、大きな違いがあったという。すなわち、アメリカ版では、モービィ・ディックとの戦いのさなかに難船し、語り手のイシュメールを含む、エイハブ船長以下すべての船員が海に呑み込まれる一三五章「追跡——第三日」のあとに、イシュメールが幸運にも棺桶から作られた救命ブイにたどり着き、ただひとり生還する、というエピローグが付いているのに対して、イギリス版にはエピローグはなく、一三五章で終わっているのである。『白鯨』の解説のなかで、八木敏雄はこのことについて次のように書いている。

「だからこそ、イギリス版『鯨』が出版されてほどない同年一〇月二五日のロンドンの『スペクテイター』誌の書評子は、さっそく『鯨』について、「作者が物理的に知り得ないことは小説のなかに導入してはならないというのは、ひとつの批評的規範である。小説家は**全滅した炭鉱**のなかで行われた坑夫の会話など書いてはならないのである」とのべている。なぜイギリス版『鯨』に『エピローグ』がなかったのかについては、ベントリー社の単純なミスという説、初めからメルヴィルが送った「校正刷り」にはふくまれていなかったという説など種々あり、アメリカ版『白鯨』には「エピローグ」があることについても、メルヴィルが上記の書評を見て、急遽書き加えたという説などさまざまあるが、いずれも憶測の域を出ない<sup>1</sup>。

仮にメルヴィルが、件の書評が指摘していることを正当だと思い、この冒険物語とその最後を締めくくる惨劇について語らせ、証言させるために、イシュメールを生き残らせることを決めたのだとしたらどうだろう？ そうだとしても、この書き足しを、単に物語の構成のうえでの配慮（メタフィクションの領域）が物語の内容（フィクションの領域）に介入してしまったもの、と見なすことはできない。というのも、全滅の危機からただひとり生き延びて証言する者、という形象は、西洋文学において、詩作そのものの象徴にさえなってきたからである。

たとえば、ホルヘ・ルイス・ボルヘスの散文詩《紀元九九一年》は、イギリス、モールドンで、ヴァイキングとの戦いに赴くサクソン人の戦士の一団を描いている。まさに出陣しようというときになって、首領のアイダンは息子のウェルファースに、卑怯者呼ばわりされるにふさわしいと思われる命令を下す。

「アイダン、われわれは十人だ」と例の若者が数をかぞえて言った。  
アイダンは普段と変わらぬ声で続けた。

「いや、九人になるだろう。わしの息子、ウェルファースよ、今度はお前に話がある。これから命令することは容易なことではない。お前はわしらを残して、一人で行かねばならぬ。今日という日が人びとの記憶にとどめられるように、戦いから身を引かねばならぬ。この日を救うことができるのはお前の他にいない。お前は歌い手、詩人ではないか」

ウェルファースはその場にひざまずいた。その詩のことを父が口にしたのは、これが初めてだった。彼は声を詰まらせて言った。

「父上。父上は、逃げ出した哀れな連中と同じように、私が卑怯者呼ばわりされるのを黙って見ているつもりですか？」

アイダンは答えた。

「お前はすでに卑怯者ではないことを証明した。わしらは命を捧げて、ビルトノスへの責めを果たす。お前はその記憶を時に刻んで、頭への責めを果たすのだ」

アイダンは他の者たちの方を向いて、言った。

「さあ、森を突っ切るのだ。矢を射尽くしたら、盾をその場に投げ出し、剣を抜いて出ていくのだ」

ウェルファースは、昼だというのに暗い、鬱蒼とした森に消えてゆく皆なを見たが、その唇はすでに、詩の一行に触れていたのだった。<sup>2</sup>

ボルヘスの想像力がモールドンの戦いを歌ったバラードから創り出したというこの、詩の起源をめぐる詩、表象の起源を表象する物語は、おそらく、シェイクスピアの『ハムレット』へのオマージュであり、とりわけその最後のシーン、第五幕第二場のボルヘスによるヴァージョンである。

父王の仇であるクローディアスの命を奪い、自らも敵の刃によって絶命しようとしているハムレットは、お前だけでも生き延びて事の次第を伝えてくれ、とホレイショーに最後の言葉を残す。そのホレイショーは、ローマ人にあやかって自分も毒を仰いで死のうとするが、ハムレットは杯を奪って毒酒を床にこぼして言う。「頼む、ホレイショー、このままでは、のちにどのような汚名が残ろうもはかりがたい！ ハムレットのことを思うてくれるなら、ホレイショー、しばし平和の眠りから遠ざかり、生きながらえて、この世の苦しみにも耐え、せめてこのハムレットの物語を……」<sup>3</sup>。

記憶と証言というテーマは、迷いなく二十世紀小説の最高峰のひとつと呼べるガブリエル・ガルシア＝マルケスの『百年の孤独』においても、その無数のテーマのひとつとして扱われている。恐竜の卵のような石があり、まだ名前もないものが数多くあった新天地マコンドの盛衰を描いたこの小説の最後近くでは、大量虐殺とその忘却という、きわめて二十世紀的な——そして未だに開かれたままの——問いが、また、不可能な証言の形象が扱われている。

ブエンディア一族の最後のアウレリャノが青年となる頃には、ブエンディア一族にとって、またこの村にとって最大の惨劇であったはずのバナナ会社への反乱と虐殺とが、すでにひとびとの記憶から消えている。「アウレリャノがその点に触れると、女主人ばかり

か、彼女よりももっと年上の数名の人間までが、駅に追いつめられた労務者や死人を積んだ二百両連結の列車の話はでたらめだと言い、いずれにしても、裁判所の書類や小学校の教科書にはっきり書かれているとおりで、バナナ会社は存在しなかったのだと、執拗に言い張った」。

アウレリャノは、一族とマコンドの運命が書き記されている古い羊皮紙を発見し、解読する。その頃、マコンドはすでに荒れ狂う暴風のために廃墟と化しつつある。自分の死の日のことを知ろうと急ぐアウレリャノは、すでにその必要がないことに気付く。というのも、彼が外の世界に出ることは二度となく、解読が終わる瞬間にマコンドは消滅してしまい、ひとびとの記憶からも消えることが明らかだったから。……

歴史（羊皮紙）は、それが表象するものが滅びるとき、ともに失われてしまう。とすれば、文学（私たちのもとに届けられたこの小説）は、完全な忘却から、奇蹟的に、そしてあり得る手段もなく、救い出されたものである——。

このコロンビアの作家は、『百年の孤独』を書き終えようとするとき、メルヴィルを煩わせたかもしれない創作上の問題——全滅と証言の問題——を、ほとんど素通りしてしまっただけに見える。ガルシア＝マルケスはここで、証言に関して、明らかにシェイクスピアやメルヴィルとは異なる論理に従っている。

だが、確かな証言・証拠に基づかないこのような物語は、言うまでもなく、口承文学の想像力が長いあいだ知っていたものである。ゲオルク・ジンメルがたまたま通った村で耳にした逸話を書き留めた一九〇〇年のエッセイにも、そのような異なる論理、真正さの異なる次元を読むことができる。

ジンメルはある村で、焼け焦げた廃墟を目にして、御者になぜひとびとがそれを建て直さなかったのか、と尋ねる。すると御者は、次のような物語を語る。

そこにはかつて、腕のよい老職人と、美人で若いその妻とが幸福に暮らしていた。弟子がないのが悩みだったが、あるときイタリアから才能のある若者がやって来て弟子になった。この弟子は働きものだったが、やがて師である老職人よりも腕が立つことが明らかになる。しかし、弟子はそのことを吹聴することもなく、工房の最良の仕事が彼の手になるものであることも、村のひとびとには知れなかった。だが、嫉妬に駆られた老職人は、妻と謀議し、若者が寝ているあいだにその目をつぶすことを決意する。そして夜、妻がたいまつを持ち、夫が鋭い錐で弟子の片目を刺すと、弟子は、悲しみと愛のこもった残りの片目で妻を見つめる。あまりのことに驚いた妻がたいまつを落とすと、家は炎に包まれ、翌朝、三人の遺体が発見される。……

この物語を終えたあとで、御者はジンメルに次のように言う。「まあ、でもね、この話は作り話かもしれませんがね。それを見ていて証人になれる人間は、いなかったわけですからね。でも、それ以来、あそこには呪いがあるって、だれも家なんか建てる気がしなかったようですわ」<sup>4</sup>。

仮に、歴史と詩を、〈歴史〉と〈詩〉のあいだで揺れるひとつながりのものと捉えることができるのであれば——あとで見るように、このような捉え方は、すでアリストテレスに見出されるものである——、メルヴィルの小説は、証言の真正さに重きを置くという点で、〈歴史〉の方に傾いているのであり、一方で、ガルシア＝マルケスの小説やジンメルが書き留めた伝説は、そのような狭い意味での真正さに煩わされないという点で、〈詩〉

の方に傾いている、とすることができる。問われるべきは、それら二つの闘である。十九世紀には、また二十世紀半ばまでは、確固たるものと見えていたであろうその闘は、二〇世紀のあいだに、決定的な疑問に付されることになった。『百年の孤独』に留められているのは、その明白な痕跡である。

\*

### *Museu da Inconfidência*

São palavras no chão  
e memória nos autos.  
As casas inda restam,  
os amores, mais não.

E restam poucas roupas,  
sobrepeliz de pároco,  
a vara de um juiz,  
anjos, púrpuras, ecos.

Macia flor de olvido,  
sem aroma governas  
o tempo ingovernável.  
Muros pranteiam. Só.

Toda história é remorso.

### 反乱博物館

それらは地に落ちた言葉  
公文書のなかの記憶である。  
家々はまだ残っている。  
愛はもうない。

そしてわずかな衣服が残っている、  
司祭の聖衣、  
裁判官の杖、  
天使たち、枢機卿の衣、反響。

忘却の柔らかい花よ、  
おまえは香りもなく支配する、  
支配しえない時を。

壁は悼んでいる。それだけだ。

全ての歴史は後悔である。

\*

アドルノが一九四九年に「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」と書いたとき、その地で起こったこと、行われたことの全貌は、まだ知られていなかった。にもかかわらず、この名高い一文は、アウシュヴィッツの名前がその後、歴史と詩をめぐる思考に投げかけた幾多の問いを先取りし、要約しているように見える。その下敷きにされているのは、よく知られているように、ベンヤミンの遺言とも呼ぶべきエッセイ「歴史の概念について」であり、特に第七テーゼである。

この文化財と呼ばれるものが文化のドキュメントであることには、それが野蛮のドキュメントでもあるということが、分ちがたく付きまとっている。そして、それ自体が野蛮から自由ではないように、それがある者の手から他の者の手へと渡っていった伝承の過程もまた、野蛮から自由ではない。それゆえ歴史唯物論者は、なしうるかぎりそうした伝承から離れる。彼は歴史を逆撫ですることを、自分の使命と見なす。<sup>5</sup>

歴史の遺産、過去の出来事にまつわる記録は、誰に対しても公平なもの、公正なものでは決してない。「歴史」と呼ばれる過去のイメージは、つねにその時々勝利者によって、時を遡る形で作られる。そのため、「もし敵が勝利を取めるなら、その敵に対して死者たちさえもが安全ではないであろう」<sup>6</sup>。というのも、不正のために殺された者たちが、殺されたのは不正によってだったという事実をのちの世界へ伝えてゆくだろう、いわば「死後の声」——のちに見るように、アビ・ヴァールブルクの仕事が探求し続けた〈残存〉——さえ奪われてしまうかもしれないからである。

アウシュヴィッツでユダヤ人たちに対して取られた戦略はまさに、そのような声を予め奪っておくことだった。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、アウシュヴィッツの四枚の写真について語り、諤々たる論争を呼んだテキストのなかで、SSの次のような言葉を引用していた。

「おそらく疑惑が残り、論争が巻き起こり、歴史家の調査もなされるだろうが、証拠はないだろう。なぜならわれわれはお前たちとともに、証拠も抹消するからだ。そして何らかの証拠が残り、誰かが生き延びたとしても、お前たちの言うことはあまりにも非道で信じられない、と人々は言うだろう」<sup>7</sup>。

アウシュヴィッツは証人を絶対の沈黙へと追い込もうとする。消滅の痕跡そのものが消滅させられ、残るのは、いわば廃墟なき廃墟のみである。ジョルジョ・アガンベン、ア

ウシュヴィッツをめぐる証言が二重に不可能であることを語るエリ・ヴィーゼルやプリーモ・レーヴィに依りながら、次のように書いていた。

「証人は、通常は真実と正義のために証言する。そして、その言葉は、この真実と正義から充実と充足を得ている。しかしここでは、証言は、本質的には、それに欠けているもののゆえに価値がある。ここでは、証言は、その中心に、証言しえないものを含んでおり、それが生き残って証言する者たちから権威を奪っている。「本当」の証人、「完全な証人」は、証言したことがなく、証言しようにも証言することができなかつたものである。「底に触れた」者、回教徒、沈んでしまった者である。生き残って証言する者たちは、さも証人であるかのような顔をして、かれらの代理として語る」<sup>8</sup>。

語られえたものは、真の証言ではない。また、真の証言をすることができる者は、語ることのできない者である。ポルヘスの散文詩《紀元九九一年》になぞらえれば、最後の決戦に臨まなかつたウェルファースは、戦いの真実を知らず、それを知るアイダンや他の戦士たちは死に絶え、すでに語ることはできない、ということになるだろう——。それゆえ、アウシュヴィッツが以後の歴史と詩に突きつけるのは、それらが表象するもの、表象しようとしているものが真正であるかどうか、という問いであり、また、表象がどこまで行っても力を及ぼすことのない〈残りの闘〉が存在する——ある意味では、その表象の行為と共存する——という事実である。

ときにこのような〈残りの闘〉そのものが、詩の主題として現れる。エウジェニオ・モンターレの一九五三年の詩「小さな遺書」が名指している「歴史」は、現在のあらゆる読者にとって、アウシュヴィッツで「特殊任務」に就いていたユダヤ人たちが、そこでナチスによって秘密裡に行われていた重大な犯罪をのちの世界へ伝えるために、遺体を焼いたあとの灰に紛れさせたり、収容所の庭の土中に隠したりしたというメモ——遺書、決死のメッセージ、最後の言葉——を思い出させずにはいないものだろう。

Non è un'eredità, un portafortuna  
che può reggere all'urto dei monsoni  
sul fil di ragnò della memoria,  
ma una storia non dura che nella cenere  
e persistenza è solo l'estinzione.<sup>9</sup>

記憶のクモの糸のうえで  
モンスーンの襲撃に耐えることができるのは  
遺産でも護符でもない  
しかし歴史は灰のなかでしか続かず  
続いてゆくのは消滅だけ。

アウシュヴィッツ以後の詩は、——それがアドルノのあの忠告に逆らってまで詩であろうとする限りにおいて——そのため、自らが取りこぼしているかもしれない虐げられた者たちの存在、忘れ去っているかもしれない死者たちの存在を、つねに予感しつつ、絶え間ない不安にさらされている。

アウシュヴィッツは疑いなく、以後の詩学のパースペクティヴにおいて、ひとつの極を成す出来事である。しかし、それは決して唯一の出来事ではない。もしかしたら、私たちが未だ目にしていない廃墟のなかに、あるいはそれが廃墟であることさえ気付かれていなかった場所に、未だ存在さえ知られていない誰かの、未だ聞き届けられていない微かな声が、聞き届けられるべき時を待っているのではないか——。二〇世紀、二十一世紀にあっては、詩人は、そのような消え去ることのない不安に苛まれ続けることによってのみ、詩人であることができる、と言えるのかもしれない。

\*

### *Mortos que andam*

Meu Deus, os mortos que andam!  
Que nos seguem os passos  
e não falam.  
Aparecem no bar, no teatro, na biblioteca.  
Não nos fitam,  
não nos interrogam,  
não nos cobram nada.  
Acompanham, fiscalizam  
nosso caminho e jeito de caminhar,  
nossa incômoda sensação de estar vivos  
e sentir que nos seguem, nos cercam,  
imprescritíveis. E não falam.

### 歩く死者たち

ああ、歩く死者たちとは！  
私たちの歩みを付け回し、  
何も話さない。  
バーに、劇場に、図書館に現れる。  
私たちを見つめるでもなく  
問いかけるでもなく  
何を求めるでもない。  
私たちに伴い、見守っている  
私たちの道を、歩き方を、  
生きているという不快な感覚を、  
また、付け回され、囲まれているという不快な感覚を、  
不可侵のまま。そして何も話さない。



＊

一九〇二年に書かれたエッセイ「肖像芸術とフィレンツェの市民階級」において、ルネサンス期の肖像芸術と、個人的な覚書きや公証人記録といった無数の古文書から、往時の人々の声、すでに死んでいる者たちの声をよみがえらせようとしていたアビ・ヴァールブルクは、自らの課題を、「耳にしえないこれらの声にもう一度その響きをとりもどさせること」<sup>10</sup>と定義していた。

〈現在〉という時間のなかに現れ出ている多様で複雑な〈過去〉——民族学者エドワード・B・タイラーに倣って、ヴァールブルクはそれを、英語では *survivals*、またドイツ語では *Nachleben* と呼んでいた——を追ってゆく彼の仕事を、ディディ＝ユベルマンは〈幽霊〉的なものと位置づけた<sup>11</sup>。ベンヤミンへのヴァールブルクの影響——とりわけ、バロック悲劇における〈幽霊〉的なものについての哲学である初期の大作『ドイツ悲劇の根源』への影響——を考えると、この共鳴はきわめて興味深いものである。

ベンヤミンは「歴史の概念について」でも、このように書いていた。「実際また、かつて在りし人びとの周りに漂っていた空気のそよぎが、私たち自身にそっと触れてはいないだろうか。私たちが耳を傾けるさまざまな声のなかに、いまでは沈黙してしまっている声の屑が混じってはいないだろうか」<sup>12</sup>。

ベンヤミンに流れ込んでいる無数の思考のなかで、私たちがもうひとつ注目しておきたいのは、マルセル・ブルーストのそれである。知られているように、ベンヤミンは『花咲く乙女たちの陰に』と『ゲルマントの方へ』とを、フランツ・ヘッセルとともに、それぞれ二七年、三〇年に翻訳した。二九年にはエッセイ「ブルーストのイメージについて」を書き、三九年に成立した「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」でもブルーストに言及している。

ペーター・シオンディによれば、ベンヤミンは、三十年代前半に自伝的エッセイ『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』——シオンディはそれを「現代の散文詩のもっとも美しいものの一つ」と呼んでいる——を書いていたとき、友人に次のように言っていたという。「わたしはその時々には訳すことになっているより多くは、一語としてブルーストを読みたいとは思いません。そうでもしないと一種の依存症に陥ってしまい、わたし自身の生産が阻害されてしまうでしょうから」<sup>13</sup>。

シオンディは、『失われた時を求めて』と『ベルリンの幼年時代』とは多くの主題を共有しているが、この共通性を見せかけのもので、両者の向かうところが正反対であるからこそ、ベンヤミンは「依存症」を怖れていたのではないかと推測している。「ブルーストが傾けるのは、過去が後の世へと鳴り響かせる〈余韻〉にである。ベンヤミンの方は、そうしているうちにもそれ自体過去へとなりおおせてしまった未来が、前の世へと鳴り響かせているいわば〈予韻〉に耳を傾けるのである」<sup>14</sup>。

このように、ベンヤミンが表立ってブルーストの名前と関わりを持ち始めるのは、二十年代末からだが、十三年に出版された『スワン家の方へ』におけるブルーストの文章の痕跡は、『ドイツ悲劇の根源』の最終部を成す「アレゴリーとバロック悲劇」（二十三年から二十五年にかけて成立した）にもすでに見られる。自らの死の間際に、勝利者たちの歴

史のモニュメントである「文化財」に対して、抑圧された者たち、地に倒れている者たち、死者たちの〈救済〉のために、「瓦礫」「破壊されたもの」へとまなざしを向けていたベンヤミンの思考は、事実、すでにそこで始まっていたようである。

そこで、「瞬間的総体性」または「理念の、自己完結した、圧縮された、たえず自己のうちに留まり続ける記号」として〈象徴〉の概念が記述される一方で、「時間的進行」または「理念の、継起的に進行してゆく、時間そのものとともに動き始めた、演劇的に活動する、流動的な写像」として記述される〈アレゴリー〉の概念は、のちにベンヤミンが発展させる〈歴史〉の哲学を——あるいは、このように言うことができるとすれば、アウシュヴィッツをめぐるさまざまな思考を——先取りしている。

パロック悲劇とともに歴史が舞台（生起・出来事の現場）のなかに入りこんでくるとき、それは文字として入りこむ。自然の顔貌に、はかなさ（*Vergängnis*（無常））を意味する象形文字で、〈歴史〉と書かれてあるのだ。パロック悲劇によって舞台上に呈示される自然-史（*Natur-Geschichte*）のアレゴリーの相貌が実際に目の前に現れるのは、廃墟として、である。廃墟という姿をとることにより、歴史は収縮変貌し、具象的な（感性的な、知覚しうる）ものとなって、舞台（現場）のなかに入りこんだのである。しかも、そのような姿を与えられた歴史は、永遠の生の過程としてではなく、むしろとどまるところを知らぬ凋落の経過として現われる。<sup>15</sup>

つまり、象徴においては、没落の変容とともに、自然の変容して神々しくなった顔貌が、救済の光のなかに一瞬みずからを啓示するのに対して、アレゴリーにおいては、歴史の死相（*facies hippocratica*（ヒポクラテスの顔、死相の現われた顔））が、硬直した原風景として、見る者の目の前に横たわっているのである。歴史にはそもそもの初めから、時宜を得ないこと、痛ましいこと、失敗したことが付きまわっており、それらのことすべてに潜む歴史は、一つの顔貌——いや髑髏の相貌のなかにも、その姿を現わすのだ。<sup>16</sup>

廃墟から、さらには、破壊され、瓦礫となったものからこそ、目に見え、感じるものとして浮かび上がる、表舞台に現れることのないまま没落した者の歴史、あるいは、すでに世界から忘却され、失われた過去——ベンヤミンはこのような表われの形を〈アレゴリー〉と呼んだ——の萌芽と呼ぶべきものは、『失われた時を求めて』第一巻である『スワン家の方へ』においてブルーストが、紅茶に浸したプチット・マドレーヌによって不意に引き起こされることとなった〈無意志的記憶〉を描写する、この長編小説のなかでもっとも重要なパッセージのひとつに、はっきりと現れていた。

そのとき一気に、思い出が現れた。この味、それは昔コンプレーで日曜の朝（それというのも日曜日には、ミサの時間まで外出しなかったからだ）、レオニ叔母の部屋に行っておはようございますを言うと、叔母が紅茶か菩提樹のお茶に浸してさし出してくれた小さなマドレーヌの味だった。プチット・マドレーヌは、それを眺

めるだけで味わってみないうちは、これまで何ひとつ私に思い出させはしなかった。たぶんあれ以来、食べはしないが菓子屋の棚で何度もそれを見かけたので、そのイメージがこれらコンプレーの日々から離れて、もっと新しい別の日々に結びついてしまったためだろう。たぶんまた、こんなに長いこと記憶の外に棄てて顧みられなかった思い出の場合、何ひとつそこから生きのびるものはなく、全てが解体してしまっただめでもあるだろう。それらの形態は——厳格で信心深いその襞の下の、むっちりとした官能的な、あの菓子屋の店頭の小さな貝殻の形も同様だが——消え去るか眠り込むかしてしまい、膨張して意識に到達することを可能にする力を失っていたのだ。けれども、人びとが死に、ものは壊れ、古い過去の何ものも残っていないときに、脆くはあるが強靱な、無形ではあるがもっと執拗で忠実なもの、つまり匂いと味だけが、ほかのすべてのものが廃墟と化したその上で、思い浮かべ、待ち受け、期待しているのだ、その匂いと味のほとんど感じられないほどの雫の上に、たわむことなく支えているのだ、あの巨大な思い出という建物を。<sup>17</sup>

\*

### *A Casa do tempo perdido*

Bati no portão do tempo perdido, ninguém atendeu.

Bati segunda vez e outra mais e mais outra.

Resposta nenhuma.

A casa do tempo perdido está coberta de hera pela metade; a outra metade são cinzas.

Casa onde não mora ninguém, e eu batendo e chamando pela dor de chamar e não ser escutado.

Simplemente bater. O eco devolve minha ânsia de entreabrir esses paços gelados.

A noite e o dia se confundem no esperar, no bater e bater.

O tempo perdido certamente não existe.

É o casarão vazio e condenado.

### **失われた時の家**

失われた時の家の扉をノックしたが、誰も応じなかった。

もう一度、さらに何度も、ノックした。

何の応えもない。

失われた時の家は、半分は蔦で覆われている

もう半分は灰で覆われている。

誰も住んでいない家、私はノックし、呼びかける  
呼びかけても聞き届けられない苦しみのために。  
ただノックする。反響が返すのは  
凍りついた大邸宅のなかをかいま見たいという熱望。  
夜と昼は混ざり合う、待つことのなかで、  
幾度もノックすることのなかで。

失われた時はたしかに存在しない。  
それは空虚な、崩れかけた豪邸である。

\*

ドゥルモンは、『コヘイオ・ダ・マニャン』紙文芸付録のために一九五二年に書かれたクロニクル「オウロ・プレートの考察」で、次のように書いていた。「歴史的想像力はたしかに、ケイマーダの丘に、ある経済的出来事と、それに引き続いて起こった政治的悲劇とを再構築するだろう。しかしこれは、廃墟の詩学についての鋭い思索を備えた文学的想像力にとっては、出発点でしかない」。

一七二〇年、当時「ヴィラ・ヒカ（豊かな街）」と呼ばれていたオウロ・プレート——ブラジル植民地でもっとも重要だった金鉱の街——に鑄造所を設立し、課税を規則化しようとしたポルトガル王室に対して、ポルトガル人商人パスコアウ・ダ・シルヴァ・ギマランイスの主導により、反乱が起こされる。これが政府軍に鎮圧されると、パスコアウは流刑に処せられ、その所領は焼かれることとなった。「ケイマーダ（焼け跡）の丘」は、この挿話にちなんで付けられた呼び名である。……

ドゥルモンがこの——私たちがならほとんどベンヤミン的とさえ形容したくなる——パッセージにおいて、「歴史的想像力」と「文学的想像力」とを対比していることは、注目に値する。そのような思考は、〈歴史〉と〈詩〉を分かつというより、両者がひとつながりであることを前提としているからである。とはいえ西洋の詩学にとって、このような〈歴史〉と〈詩〉の概念は、新しいものであるどころか、アリストテレスによってその起源にすでに刻印されていたものだった。

詩人（作者）の仕事は、すでに起こったことを語るのではなく、起こりうることを、すなわち、ありそうな仕方で、あるいは必然的な仕方で起こる可能性のあることを、語ることである。なぜなら、歴史家と詩人は、韻文で語るか否かという点に差異があるのではなくて——じじつ、ヘーロドトスの作品は韻文にすることができるが、しかし韻律の有無にかかわらず、歴史であることにいささかの変わりもない——、歴史家はすでに起こったことを語り、詩人は起こる可能性のあることを語るという点に差異があるからである。したがって、詩作は歴史にくらべてより哲学

的であり、より深い意義をもつものである。というのは、詩作はむしろ普遍的なことを語り、歴史は個別的なことを語るからである。<sup>18</sup>

ドゥルモンの詩人のまなざしは、ケイマーダの丘に、——ブルーストの言葉を借りれば——「人びとが死に、ものは壊れ、古い過去の何もかも残っていないときに」、廃墟の向こうに、あるいは廃墟が不在であるところに、「脆くはあるが強靱な、無形ではあるがもっと執拗で忠実なもの」を探し求めようとする。

「連なる高台と褶曲とは、建造物の残骸を誇示している。一見すると、人間がそこにいたという痕跡は他に全くないようである。まなざしは空しく、日々の生活を徴づけていただろう、人間と自然とを結びつけるささやかな物品のひとつでも見出そうとする。ここには家々が、狩猟用の罾が、金具類が、生があった。だが今や、黒い石、粗く生えた草、コケ、なんとか現れ出てきている執拗な花の他には、何もない」。

出来事を再構築しようとする歴史家が、どんな痕跡をも見出さず、どんな証言にも出会わないという——二〇世紀においてはアウシュヴィッツによってもっとも鋭く突きつけられた——挫折の地点について、ドゥルモンはよく知っていた。語られえたものは真の証言ではなく、真の証言をすることができる者は語るができない、という「アウシュヴィッツのアポリア」と呼びうるだろう問題について、この詩人の口からはこう語られていた。「新しい歴史はいまだ〈歴史〉ではない。というのも、私たちはまだそこに居合わせているからだ。そして古い歴史もまた違う。というのも、私たちはそれを証言することができないからだ」<sup>19</sup>。

痕跡も証言も残されていないことは、ドゥルモンの「廃墟の詩学」また「文学的想像力」にとっては、詩が挫折するところではなく、出発するところ——彼の詩がそこから書き始められるところであると同時に、絶えず向かってゆくところである。あるいは、そのような想像力は、たとえば、ビルケナウ収容所で撮影された四枚の写真に基づいて、アウシュヴィッツを知るためには「想像しなければならぬ」と主張したディディ＝ユベルマンを批判する際にジェラルド・ヴァイクマンが考えていたような、想像力の越権行為——さらには、想像力という越権行為——なのだろうか？

ヴァイクマンはこのように書いていた。「われわれがイメージを持たないものを想像することは、われわれにとって形象化不可能に留まるものの黒い壁を、われわれ自身の表象、われわれの恐怖、われわれの信仰、われわれの先入見、われわれが思い描くすべてのものによって、覆い隠すこと以外の何ものでもない。この意味で、〈他者〉を想像することは、何よりもまずその〈他者〉のなかの〈他〉であるものを消し去ることである。〈他者〉を想像する、それは〈他者〉としてのそれを否定することだ」<sup>20</sup>。

あるいは、ドゥルモンの詩学が比類ないものであるとすれば、それは想像力が及ぶべくもないものの「黒い壁」を凝視しようとする点においてではないだろうか。ドゥルモンの歴史家は、「小さな粒となって、／記憶の空虚な井戸のなかに蓄えられているものを」求めて、執拗かつ忠実に、怨みを抱きつつ、死者に、亡霊に、幻想にメスを入れ、失われた過去を暴き出そうと希望もなく試みる。想像力を羽ばたかせるというよりも、その翼が折れざるをえないところにこそ——もっとももろい痕跡に、歴史の死相にこそ——まなざしを注ごうとする。

それゆえ、「全ての歴史は後悔である」。なぜなら「歴史」になることのないまま「忘却の柔らかい花」に支配されるに至った膨大な時が、歴史の名で語られるものの後ろに横たわっているからである。語られないものは、亡霊として、ただ沈黙のうちに詩人を脅かし続ける。それは「私たちに伴い、見守っている／私たちの道を、歩き方を、／生きていくという不快な感覚を、／また、付け回され、囲まれているという不快な感覚を、／不可侵のままで。そして何も話さない」。

ドゥルモンはおそらく、彼自身とその作品のひとつである『逃げ去る女』のポルトガル語訳を手がけることとなったプルーストを介して、同じくプルーストの訳者だったベンヤミンに、——その著作をドゥルモンが実際に目にしていた可能性は低い——そうと知らないまま、近づいていた。プルーストの仕事を引き継いだ二人が取り組んだのは、このように言うことができるとすれば、アウシュヴィッツと同時代に〈失われた時〉を求める、という仕事だった。

ドイツ生まれの批評家は、そこで敗者たちの歴史と出会うことになった。そしてブラジル生まれの詩人は、〈失われた時〉が決定的に失われたという厳然たる事実に出会うことになった。「失われた時の家の扉をノックしたが、誰も応じなかった。／もう一度、さらに何度も、ノックした。／何の応えもない」……「失われた時はたしかに存在しない。／それは空虚な、崩れかけた豪邸である」。偉大な人物に記憶を捧げるよりも、無名の人物に記憶を捧げるの方が困難である、というベンヤミンの最後の言葉を、カモンイスの詩への異議から始まる、ミナスジェライス州生まれのアーティスト、イアラ・トゥピナンパーに捧げられたドゥルモンの次の詩《展示》は思い出させる。

Não canto  
as armas e os barões assinalados.  
Canto  
as arcas e os baús de Minas Gerais  
já sem ouro e diamantes,  
sem escrituras de terras e escravos,  
sem belbutinas, veludos,  
chamalotes,  
rendas.  
As arcas e os baús despojados  
de turvos segredos familiares,  
mas guardando ainda e sempre  
um não sei quê de eterno,  
a respiração discreta  
dos mineiros do Setecentos,  
que Iara Tupinambá  
veio mostrar na Galeria Chica da Silva,  
receiando com flores? criando  
o tempo-e-alma em forma de objeto.

私は歌わない  
武具と傑出した英雄たちを  
私が歌うのは  
ミナスジェライスの金庫と長持

そこにはすでに金もダイヤモンドもなく  
土地や奴隷の所有証もなく  
上質のヴェルヴェットも  
キャムレットも  
レースもない。  
家族の暗い秘密もない  
金庫と長持は  
だが未だに、そしていつまでも  
何とは知れぬ永遠のものを  
一七〇〇年代のミナス人たちの  
つつましい呼吸を保っている  
それをイアラ・トゥピナンバーが  
シカ・ダ・シルヴァ・ギャラリーに展示しにきた  
花を抱いて恐がりながら？  
物の形をした、時である魂であるものを創り出しながら。

プルーストのまなざしが、〈無意志的記憶〉によって廃墟から復元しえた〈見出された時〉という「巨大な建物」の向こうに、実際には、「忘却」という遥かに広大な街を見透かしていたように、ドゥルモンが赴こうとするのは、どんな記憶も及ぶことのない〈見出されぬ時〉に向かってである。何かが起こった、と歴史家が言うところで、何かが失われた、と詩人は言うだろう。廃墟の消滅、証言の不在は、それだけで、とてつもない惨劇の確かな、そしておそらく、ただひとつ可能な徴、証言に他ならないものとなる。開かれたのは、このような〈見出されぬ時〉という無限である。

## 註

カルロス・ドゥルモン・ヂ・アンドラーヂの詩は次の文献による（訳は全て引用者による）。

Carlos Drummond de Andrade, *Poesia completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002,

- 1 ハーマン・メルヴィル『白鯨』（八木敏雄訳、岩波文庫、2004年）の訳者による解説。
- 2 ホルヘ・ルイス・ボルヘス『永遠の薔薇・鉄の貨幣』鼓直・清水憲男・篠沢眞理訳、国書刊行会、1989年、pp. 149-150。
- 3 シェイクスピア『ハムレット』福田恆存訳、新潮文庫、1977年、p. 194。
- 4 ゲオルク・ジンメル「いかなる意味でも文学者ではなく」、『ジンメル・コレクション』北川東子編訳・鈴木直訳、ちくま学芸文庫、1999年。
- 5 ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」、『ベンヤミン・コレクション1』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、1995年、p. 651。
- 6 前掲書、p. 649。
- 7 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお』橋本一径訳、平凡社、2006年、p. 30からの重引。
- 8 ジョルジョ・アガンベン『アウシュヴィッツの残りのもの——アルシーヴと証人』上村忠男・広石正和訳、月曜社、2001年、pp. 41-42。
- 9 Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1984, p. 275.
- 10 アビ・ヴァールブルク「肖像芸術とフィレンツェの市民階級——サンタ・トリニタ聖堂のドメニコ・ギランダイオ、ロレンツォ・メディチとその一族の肖像」岡田温司訳、『フィレンツェ市民文化における古典世界』伊藤博昭監訳、ありな書房、2004年。
- 11 ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『残存するイメージ——アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』竹内孝宏・水野千依訳、人文書院、2006年。
- 12 ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」、『ベンヤミン・コレクション1』、前出、p. 646。
- 13 ペーター・ションディ「希望は過ぎ去りしものの中に——ヴァルター・ベンヤミンと〈失われたとき〉」初見基訳、『みすず』第338号、1989年4月、p. 16。
- 14 前掲書、p. 23。
- 15 ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源 下』浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、1999年、p. 51。
- 16 前掲書、p. 29。
- 17 マルセル・ブルースト『スワン家の方へ1』鈴木道彦訳、集英社文庫、2006年、pp. 112-113。  
(Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988, p. 46.)
- 18 アリストテレーズ『詩学』松本仁助・岡道夫訳、岩波文庫、1993年、p. 47。
- 19 Carlos Drummond de Andrade, *O Avesso das Coisas*, in *Prosa seleta*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003, pp. 917-918.
- 20 ジェラルド・ヴァイクマン「写真的信仰について」橋本一径訳、『月刊百科』no.528、2006年10月、平凡社、p. 28。