

W.G. ゼーバルトにおける語りの場

鈴木賢子

はじめに

W. G. ゼーバルト (W. G. Sebald 1944-2001) の作品は「ポスト・ホロコースト文学」と称されることがある。ドイツの負の歴史をテーマとする作家というレッテルは、評論家によるゼーバルトのスタイルに対する或るタイプの批判——ドイツ人ナレーターがユダヤ系の人々の物語をメランコリックに語ることをめぐる——と根底でつながっている。この種の批判は目立って厳しいが、それは裏を返せば、加害側のドイツ人（およびその子孫）と被害側のユダヤ系の人々という二項を無化することが危険視されているからでもある。しかしながら、この二項対立を固定したままゼーバルト作品を読んでしまうと、ナチス・ドイツを逃れた生き残りの登場人物についてはともかく、時代や地域の異なるディアスポラの物語も〈ホロコースト〉に規定されているかのように見えてくる。このようなパースペクティヴの生ずる要因は他にもある。まず、ゼーバルト自身が歴史的な事実や場所をメタフォリカルに用いることで、一種の重ね書きを行っていることに原因がある。この点はゼーバルト文学の本質的な部分でもあるので、最初に指摘しておきたい。また、歴史認識としても、ゼーバルトは近代のプロセスとホロコーストを密接にリンクして考えている。しかるに、読者である私の側では、このゼーバルトの重ね書きを、〈歴史〉をコードとして無意識のうちにクロノロジカルに展開してしまっていたのではないか。それによって、近代の歴史プロセスにおいて生じたディアスポラの人々の物語が、〈ホロコースト〉を終着点とする直線的な歴史に飲み込まれているように読み取ってしまうのである。だが、私の読みの失敗を逆転すれば、ゼーバルトの技法が見えてくるかもしれない。本論考では、ゼーバルト作品において構造的に生ずる現実と虚構のテンションと、祖国を離れてイギリスで暮らしたドイツ人というゼーバルトの立ち位置に光をあてることで、〈国〉を一つの標準単位とする歴史とその時間を解体する契機を汲み取ってみたい。

1 ゼーバルト作品の特徴と構造

「散文フィクション」と呼ばれる作品群『目眩まし』（1990年）、『移民たち』（1992年）、『土星の環』（1995年）、『アウステルリッツ』（2001年）に共通するのは、現実と虚構の連続性あるいは錯綜性である。テキストに鑲められた写真によってドキュメンタリー的色彩が強められること、テキスト自体もエッセイ、旅行記、伝記、回想録、小説いずれともつかないようなハイブリッドであること、そのうえで歴史的なデータや人物名・地名にしばしば実名を使うこと、実際の真偽が分からない場合が数知れないことによって、現実と虚構の境界は杳として見極めがたくなる。一人称の語り手〈私〉が登場することもすべての散文フィクションに共通している。この〈私〉を本論考では「ナレーター」と呼ぶことにする。ナレーターは書き手として表象されており、しかも著者ゼーバルト本人を想起させる人物設定によって、ゼーバルトの分身として扱われる傾向が強い。だが、ナレーターがゼーバルトと素朴に同一視できるというわけではない。たしかにそこかしこで作者ゼーバルトを参照するよう働きかけるが、ナレーターは最終的にフィクションという制度を前提にして可能な語りの機能である。つまりゼーバルトは、19世紀以降制度的に確立したフィクションにおける読者の読みの視点を意図的に攪乱しているとも言える。

コラージュされた写真やテキストのハイブリッド性、真偽の程度を巧みに操ることによって、テキストの外の現実を参照するよう読者に合図しつつ、常に虚構に投げ返す構造をゼーバルトの散文フィクションは有している。現実と虚構における独特の参照関係とテンションにおいて、扇の要となるのはやはり、ナレーターの〈私〉である。モデルとなった実在の人物（小学校時代の教師やマンチェスター時代の大家）や実際の資料と、登場人物や入れ子状になった挿話との関係も、この構造によって規定されている。そこで、以下ではゼーバルト本人とナレーターの関係を軸に、ゼーバルト文学におけるひとつのキーワードである〈故郷〉Heimat について考察する⁽¹⁾。

2 ゼーバルトにおける〈故郷〉

ゼーバルトは第二次世界大戦中の1944年5月、オーストリアとの国境の村ヴェルタッハで生まれた。このヴェルタッハと8歳ごろから大学に入学する18歳まで過ごした町ゾントホーフエンは、ドイツ最奥の地アルゴイ地方に位置す

(1) 言うまでもなく〈故郷〉Heimat にはコノテーションとして、ナチス時代の国民・民族、血と大地のイデオロギーが深く刻印されていることを予め指摘しておきたい。

る。当地はアルゴイ・アルプスの自然に恵まれた風光明媚なところであり、境を接するオーストリアのチロル地方と文化的につながりが強い。言語的には、標準ドイツ語とはかなり異質なアレマン語系のドイツ語を話す人々が、ドイツ、オーストリア、スイス、イタリアと入り組む国境に隔てられて暮らす地域である。ゼーバルト自身、標準ドイツ語が自分にとって初めからずっと外国語であったと述べている⁽²⁾。土地柄、ゼーバルトの家もカトリックで反共産主義だった。父は第二次世界大戦中にドイツ軍下士官として東方に駐留している。この父が戦後は1947年までフランスに抑留されたこともあって、警察官だった母方の祖父の庇護の下でゼーバルトは育つ。抑留から解放後、父はゾントホーフで働いていたが、戦後設立された国防軍に50年代に入隊している。母方は『移民たち』の主人公の1人「アーデルヴァルト大尉父」のモデルとなった大おじを頼って、少なからぬ親族がヴァイマル時代の大不況期に故郷を去り、その多くがアメリカへ移住している。

ドイツ戦後世代としてのゼーバルトの態度は、戦後ドイツにおいて抑圧され忘却された記憶をこの世に受け戻し、ドイツ人が記録する責任という点で一貫している。ところで、同世代の作家たちは、創作活動を始めた1960年代当時、親世代の沈黙や忘却に対峙するだけでなく、負の過去を表現する表現形式の獲得から始めねばならなかった。ゼーバルトのオーストリア文学論『不気味な故郷』*Unheimliche Heimat* (1991年) で述べられている1940年代生まれの作家たちの格闘は、その事情を説明する。戦前のオーストリアの故郷文学の伝統はナチスの崩壊とともに途絶えたが、1940年代生まれのペーター・ハントケたちは、そのまま〈故郷〉を廃棄せず、暴力に満ちた不気味な場所として描きだした。それによって、戦後の沈黙の中に残存するファシズムに浸され続けた彼らの世代に、負の過去を語る形式がもたらされる⁽³⁾。翻ってゼーバルトの最初の散文作品が発表されたのは1990年のことであるので、同世代の格闘がそのままゼーバルトに当てはまるわけではないが、ゼーバルト文学もこの「不気味な故郷」のコンセプトを引き継いでいると考えられる。例えば『アウステルリッツ』では、ナレーターがナチスの旧収容所で、故郷での少年時代に父が使用していた「根っこブラシ」を突然思い出し、心身虚脱に陥るシーンがある。この根っ子ブラシなるものが、何か父の暴力に関するトラウマ的な記憶の係留

(2) Uwe Pralle, „Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen“, *Süd-deutsche Zeitung*, 22/23 Dezember 2001, S.16.

(3) vgl. Anne Fuchs, *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Böhlau, 2004, S.116.

点であり、それが収容所での暴力の痕跡から蘇ったことに注意したい。作家ゼーバルトは自身にとっても〈故郷〉が、加害側の子孫が負の過去を語るためのマトリクスとなっていることを自覚し、創作していると考えられる。その点を検証しながら、1969年以降イギリスに定住したゼーバルトが、故郷アルゴイ地方ならびに祖国ドイツをどのように語っているか見ていこう。

(1) ゾントホーフェンの故郷イメージ

ゼーバルトにとって現実の故郷はよそよそしい場所であり⁽⁴⁾、戦後の沈黙とファシズムの残存に関しては容赦のない批判と冷笑の対象であるが、その一方で、たとえ何十年離れようとも自分の一部を成しているものとしてネガティヴな同一化がなされる。8歳くらいから18歳まで過ごした町ゾントホーフェンを例にとって見ていこう。1999年に刊行された『空襲と文学』はいわゆる散文フィクションではなく、もともとはチューリヒ大学での講演のために執筆されたものである⁽⁵⁾ので、ここで言及されているのはゼーバルト本人の故郷ゾントホーフェンのことである。以下の引用部分は「一九六三年の市制施行時に記念出版されたゾントホーフェン町史」中のイメージ・デザインの一部である(図1)。2つの鍵括弧のうち、前半部分はゼーバルトがテキスト中にも引用している。



図1 Sebald, *Luftkrieg*, S.77 (邦訳68頁)。

「戦争は私たちから数々のものを奪いました。しかし私たちのもとは、故郷の素晴らしい自然が、少しも変わらぬまま豊かにのこされていました。『そして私たちは少しずつまた前に進み始めました——子供たちの笑い声とともに——希望に満ちた喜ばしい未来へと。』⁽⁵⁾

(4) Pralle, „Mit einem kleinen Strandspaten Abschied von Deutschland nehmen“, *Süddeutsche Zeitung*, S.16. 「……この国〔ドイツ〕は初めから私にはよそよそしかったけれど(von Anfang an fremd gewesen ist), [他国で暮らすうちに] もっと馴染みがなくなった。」

(5) W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, 1999 [Fischer, 2001, S.77-78] (鈴木仁子訳『空襲と文学』(白水社, 2008年), 67-68頁)。以下、原文テキストのノンブルは

ここに示されているのは広告並みの商品アウラを纏わされた故郷イメージであり、これ自体はなんの変哲もないものである。しかしながら、ゼーバルトが後にコラージュした図版によって (図2)、このありふれた故郷イメージは薄暗く反転してしまう。

この取るに足らない市場町ゾントホーフエンが、一九四五年二月二十二日、ついで四月二十九日に空爆を受けた。山岳部隊と砲兵隊の二大兵舎があったほか、通称〈^{縣 土 団 の 城}オルデンスブルク〉という、ナチが政権を取ってすぐに設立された指導幹部育成のためのエリート学校三校のうち一校が置かれていたからだと思われる⁽⁶⁾。

ゾントホーフエンはナチス幹部の母校があった場所であり、いわばナチスの〈故郷〉だったのである。ゾントホーフエン町史とオルデンスブルクの図版2葉を並べることで、前者の美しい故郷イメージこそ、ゾントホーフエンとナチスの浅からぬ関係を隠蔽する遮蔽幕であると、ゼーバルトは私たちに視覚的に伝えようとしている。さらに、この2葉の故郷イメージを中継するように、

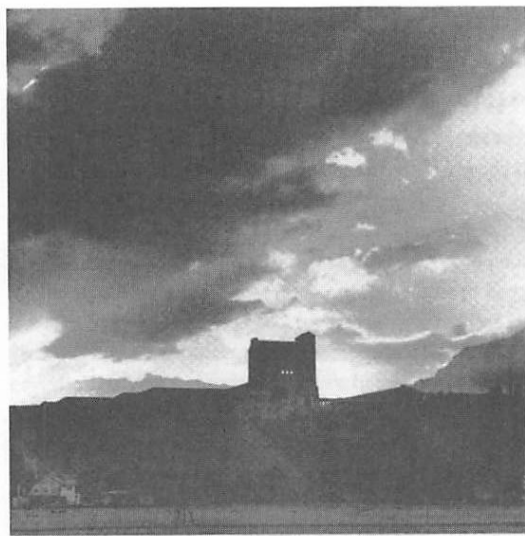


図2 Sebal, *Luftkrieg*, S.81 (邦訳71頁).

Fischer 版による。後半部分の訳は筆者による。

(6) Sebal, *Luftkrieg*, S.80 (邦訳70-71頁).

「両親の寝室」(という言葉に呼応する) 写真が—話の脱線をわざとらしく詫びながら—、ゾントホーフエン町史の図版とオルデンスブルクの図版の間に差し挟まれる (図3)。複数のイメージの連続的な処理に注意すべきである。まず、ゾントホーフエン町史のパブリック・イメージ、続いて両親の寝室、そしてオルデンスブルクの図版が現れる。ゼーバルトの起源をシニカルに暗示するこの「両親の寝室」の写真は、ゼー

バルトならびにゾントホーフェンの笑顔の子供の起源の秘密だけでなく、ナチスとゾントホーフェンの結合関係の視覚的メタファーとしても機能する⁽⁷⁾。はたして次の写真はゾントホーフェンとナチスとの浅からぬ関係、つまり戦後は市民が固く口を噤んだゾントホーフェンの黒い歴史の象徴「オルデンスブルク」である。このように複数のイメージがシークエンスを形



rosaglia, auch noch gesehen habe – diese Abschweifung sei erlaubt –, war das Schlafzimmerbild meiner Eltern,

図3 Sebal, *Luftkrieg*, S.79 (邦訳70頁).

成することで、意味は多重化しゾントホーフェン町史が反転していく。

ゼーバルトは、戦後の故郷が抑圧したナチズムの過去をなに食わぬ調子で暴露し、なおかつ、ゾントホーフェンの胡散臭いパブリック・イメージと自分自身とを合わせ斬りにしている。なぜならキャプションに示されるネイション「私たち」wirのなかに自分を数え入れているからである。このような自分へのシニカルな態度は、現実の故郷アルゴイならびに祖国ドイツに向き合う時にゼーバルトが示す離脱と同一化の身振りから生じている。この箇所ではゼーバルトは、論考であるにもかかわらず、散文フィクションにおけるようなイメージとテキストの組み合わせ術を高度に駆使してしまう。〈故郷〉はかくも、ゼーバルトの語りを産出し駆動させているのである。

(7) ゼーバルトは同世代の多くがそうであったように、両親からナチス時代の記憶を聞き出そうとしたが、ほとんど実質的なことを聞き出せないまま父親と激しく対立した(父の名ゲオルク Georg は、ゼーバルトの名前の一部でもあり、彼は後に G. として抑圧してしまった)。自分の起源である「両親の寝室」という家庭の秘密は、ゼーバルトの両親が故郷の人々と共にナチス時代の過去について「沈黙の共謀」conspiracy of silence を通したこともまた意味するかもしれない(Christopher Bigsby, *Remembering and Imagining the Holocaust. The Chain of Memory*, Cambridge University Press, 2006, pp.29-31; Eleanor Wachtel, „Ghost Hunter“, Lynne Sharon Schwarz (ed.), *The emergence of memory. Conversations with W. G. Sebald*, Seven Stories Press, 2007, p.44, pp.47-48; Joseph Cuomo, „A Conversation with W. G. Sebald“, *The emergence*, pp.105-107.)。ところで、オルデンスブルクの図版を上下逆にすると、「両親の寝室」写真に似通う形態が現れるのは興味深い。

(2) 「パウル・ベライター——どんな眼からもぬぐい去れない霧がある」⁽⁸⁾における少年時代の解体

ミュンヘンやニュルンベルクがそうであったように、アルゴイ地方が含まれる南ドイツ帯は相対的にナチス色の濃い土地柄であった。市場町ゾントホーフェンは、ゼーバルトの大好きだった小学校の担任教師とその家族が住んでいた町でもある。「4分の3アーリア人」であったその教師アルミン・ミュラーは、ナチスに教職を追放された後、召集されて東方を含む各地を転々と駐留し、戦後はゾントホーフェンに舞い戻って再び小学校の教師を務めた。教職を退いた後、1983年74歳の時にゾントホーフェン郊外で鉄道自殺した。4つの物語からなる『移民たち——四つの長い物語』は、こうして教師の自殺を知らせるゼーバルトの母の電話から始まった⁽⁹⁾。この経緯からしても「パウル・ベライター」は核となる作品である。「4分の3アーリア人」であった教師のナチス時代の過去を、ゼーバルトはずっと知らなかった。パートナーだった女性から教師の過去を聞き、また教師の所有していた写真を使用する許可を得て、ゼーバルトは「パウル・ベライター」を書き上げた。ナチス時代のゾントホーフェン市民による教師一家への仕打ちと戦後の徹底的な沈黙は、この作品で容赦なく暴露されている。

「パウル・ベライター」は、虚構と事実の間をたゆたうゼーバルトの散文作品のうちでも、ドキュメンタリーの度合いが非常に高いものである⁽¹⁰⁾。パウルの経歴、自殺の経緯、パウルの写真はいずれも教師本人のものである。コラージュされた古い写真や図版、冒頭から頻繁に打たれる年号と月、そして説明もなしにいきなり冒頭から登場するナレーターの〈私〉、これらの要素すべてが読者に現実を参照するよう働きかける。さらに読後においても、伝記的事実の相関によって〈私〉がゼーバルトであるかのように読者は惑わされる。物語冒頭のレールが白く消失する写真は、レールに頭を押し付けてゼーバルト本人が撮影したものと思われる(図4)。この写真は、身分としては虚構内存

(8) W. G. Sebald, „Paul Breyer. Manche Nebelflecken löset kein Auge auf“, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Eichborn, 1992 [2001], S.39-93 (鈴木仁子訳『移民たち——四つの長い物語』白水社、2005年、29-69頁)。

(9) Carole Angier, „Who is Sebald?“, *The emergence*, p.69.

(10) 『移民たち』についてゼーバルトは、実話 real stories に変更を加えたものとしている(Angier, *The emergence*, p.70.)。とくに、最終話「マックス・アウラッハ」を除く3つの作品についてモデルはほぼ1対1対応であり「ドキュメンタリー・フィクション」と形容している(Wachtel, *The emergence*, pp.38-39.)。また、『移民たち』で使用した写真の90パーセントは「信頼できる出所から出ている」「本物」であると述べている(Wachtel, *The emergence*, p.41; Angier, *The emergence*, p.73.)。

在だが、自死の現場を示すショック効果において現実を強く指示する。物語内部では、自死に及ぶパウルの最後の視界を追体験しようとする教え子のナレーターの動作が、パウルの当時の動作に重なるが⁽¹¹⁾、さらにその上に、恩師アルミン・ミュラーの最後の動作を追体験するゼーバルトの動作を重ねるよう、読者は巧妙に誘導されているのである。「パウル・ベライター」では、現実と虚構を強度に錯視させることによって現実に介入し、官製のゾントホーフエン町史や「広告だらけのローカル新聞」には決して載ることのない、生きられた個々の歴史記憶を独特の仕方で想起させることが目論まれていると言える。

作中、ナレーターは自身の少年時代の記憶と縫い合わせながら埋もれた過去に接近する。パウルがどのような心持で戦後ドイツの子供たちを見ていたのか今にして思えば、もはやクラスの遠足写真を以前と同じように眺めることはできない(図5)。遅れてやってきた認識が、パウルと共にいたはずの故郷の記憶を無惨に二重化する。「パウル・ベライター」は、戦後ドイツの沈黙と自分たちの世代の無知に対するゼーバルトの苦い感情が、もっとも直截に読者に伝わる作品である。



Im Januar 1984 erreichte mich aus S. die Nachricht, Paul Bereyter, bei dem ich in der Volksschule gewesen war, habe am Abend des 30. Dezember, also eine Woche nach seinem 74. Geburtstag, seinem Leben ein Ende gemacht, indem er sich,

図4 Sebal, *Die Ausgewanderten*, S.41
(邦訳31頁).

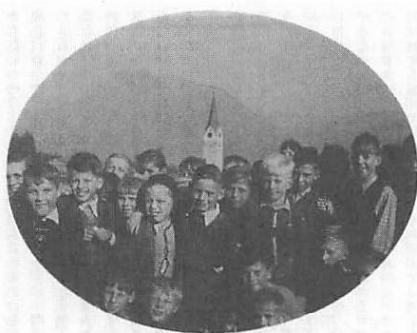


図5 Sebal, *Die Ausgewanderten*, S.59
(邦訳43頁).

(11) 物語への扉となる白く光るレールの写真は、もはや剥離してしまった自分とパウルを縫い合わせることが不可能であり、「私はいっかなパウルに寄り添うことができなかった」(Sebal, *Die Ausgewanderten*, S.44-45 (邦訳33頁).) ことを示している。

〈故郷〉はその喪失や追放を長く生きる中で姿を現し、その人をゆっくり滅ぼしていく⁽¹²⁾。ナチスによって自分の身体に国民の境界線を書き込まれ、4分の3のバランスでパウル／ミュラー教師だけがこの世に取り残され、故郷を追放された。ホロコーストを生き延びた作家ジャン・アメリーが祖国オーストリアのザルツブルクに戻って自殺したように、晩年スイスに住んだパウル／ミュラー元教師がわざわざ故郷のS町／ゾントホーフェンに舞い戻って自殺したことは、失われた〈故郷〉を取り戻すための最後の手段であった。では、故郷を批判的に語ることで自分の言葉を見出したゼーバルトとは対照的に、故郷喪失者の失われた言葉ならびに記憶はいかなる仕方での世に受け戻されうるのか。今度はナレーターと登場人物たちの関係を軸に考察してみたい。

3 「マックス・アウラッハ——彼ら黄昏どきに來たりて生命あるものを捜し求む」⁽¹³⁾ における時空の重ね書きと〈故郷〉

ゼーバルトの最初の移住先であるマンチェスターを主な舞台にした『移民たち』最終話「マックス・アウラッハ」⁽¹⁴⁾は、ドイツ人ナレーターとユダヤ系主人公の交流を軸に展開される。マンチェスターで生活し始めた〈私〉は、運河沿いにアトリエを構えている主人公の画家マックス・アウラッハの許にときどき通うようになった。その後20年近く隔てて再会し、その時初めてアウラッハの過去を知ることになる。それはアウラッハ自身の問題でもあり、ドイツ時代の記憶を思い出し話すことができなかったのである。アウラッハは、1939年5月にミュンヘンの両親のもとを離れてナチス・ドイツから逃れ、戦後はマンチェスターで暮らしていた。アウラッハの両親はナチスによって移送され虐殺されたのだった。

(1) マンチェスターのドイツ人とユダヤ人

ゼーバルト本人は1966年、マンチェスター大学でドイツ語のアシスタント

(12) 「そこに二度と帰ることがない度合いに応じて、ひとつひとつの社会的グループ全体がそこに背を向けてよそへ移ることを余儀なくされていると思うその度合いに応じて、故郷の観念はくっきり現れてくる。かくしてこの観念は——このことはおうおうにして事実なのだが——、それが結びつけられる当のものと逆数の関係にある。故郷について語れば語るほど、故郷はなくなる」(W. G. Sebald, *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*; Residenz, 1991 [Fischer, 1995, S.11-12].) 筆者による拙訳。

(13) Sebald, „Max Aurach. Im Abenddämmer kommen sie und suchen nach dem Leben“, *Die Ausgewanderten*, S.217-355 (邦訳 159-258 頁)。

(14) この作品のタイトルは、ドイツ語初版刊行時には主人公の名前とともに「マックス・アウラッハ」「Max Aurach」というタイトルであった。英語版そして現在ドイツ語版では「マックス・ファーバー」「Max Ferber」というタイトルになっている。

をするために、マンチェスターに渡った。もともとマンチェスターは19世紀前半以降、無数のドイツ系移民ならびにユダヤ系移民を労働力として受け入れた移民の町である。ゼーバルトの最初の下宿先もユダヤ系の人々が多く住む界限にあった。大家ピーター・ジョーダンは15歳の時にナチス・ドイツを逃れてイギリスへ脱出したユダヤ系で、「子供の移送」経験者の画家フランク・アウエルバッハとともに主人公マックス・アウラッハのモデルの1人である。つまり、マックス・アウラッハは概ね2人の実在の人物が合成された登場人物である。

ホロコーストの歴史的結果として、ゼーバルトが日常生活の中で誰かをユダヤ系と認識したのは、マンチェスターに移住して以降のことである。ゆえに生き残りの人々に対するゼーバルトのアプローチは、故国ドイツを出なければ実現することもなかっただろう。だが、ゼーバルトはピーター・ジョーダンを1939年にドイツから逃れてきたことを長らく知らなかった。ジョーダンの妻からごく断片的にほのめかされた際にもその情報をどうしてよいか分からなかったと語っている⁽¹⁵⁾。ゼーバルトがジョーダンから話を聞いたのは、それから20年ほど経ってからのことであつた。ゼーバルトはその流れの中で、夫ともどもナチスに殺害されたピーター・ジョーダンの母、パウラ・ヨルダン（旧姓フランク）の上の妹テアが書いた手記をジョーダンから入手したようだ⁽¹⁶⁾。すなわち「マックス・アウラッハ」の中に入れ子状に嵌め込まれている「ルイー

(15) Cuomo, *The emergence*, p.106.

(16) ゼーバルトはおりおりのインタビューにおいて、関係者のプライバシー保護のために煙幕を張ることがあった。管見では、Gasseleiderの現地調査報告とテキストの比較分析によって示された結論が真相に近いと思われる（Klaus Gasseleider, „Erkundungen zum Prätext der Luisa-Lanzberg-Geschichte aus W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*. Ein Bericht“, Marcel Atze/Franz Loquai (Hrsg.), *Sebald. Lektüren*. Edition Isele, 2005, S.157-175.）。以下、Gasseleiderの報告をまとめる。1933年にスイスに移住したテアは戦後何度かに渡って手記を執筆し、それらは1964年頃にまとめられてタイプ原稿化された。Gasseleiderはテアの娘から、このテアの手記『私の子供時代/回想録』『キッシングでの青春時代』を入手した。Gasseleiderはテアの手記とゼーバルトによる「ルイーザ・ランツベルクの手記」を突き合わせて、明らかな類似性を指摘している。（ゼーバルトのルイーザは、とりわけ幼少期にかんして基本的に執筆者テアの視点を襲っている。人物のエピソードについてはルイーザ同様双子の片割れであった長女パウラの伝記的事実のみならず、テアのそれをしばしば変更を加えながら流用している。）さらに「マックス・アウラッハ」全体におけるランツベルク家ならびにアウラッハ家の描写と、現実のフランク家ならびにヨルダン家の事実との諸々の異同もGasseleiderの報告によって確認できる。とりわけ大きな違いとして、兄弟構成が挙げられる。現実のフランク家には、パウラとユリウスの双子以外にも、先述のテア、弟ナータン/ハンス、末の妹イルマ（戦後、法務大臣を務めFDPの代表であったトマス・デーラーの妻）がいた。ピーターの両親、パウラ・ヨルダンとジークフリート・フリッツ・ヨルダンは、現代ドイツにおけるファシズムの過去の「証跡保全」運動にも関わってくる。アーティスト、グンター・デムニツヒの『蹟きの石』プロジェクト（1993～）はその展開の一例であるが、2004年ミュンヘン当局はヨルダン夫妻の「蹟きの石」の設置を許可せず、これを撤去しユダヤ人墓地に運んだ。

ザ・ランツベルクの手記」の骨格となった（少なくとも主要なモチーフを提供している）テキストは、フランク家の双子パウラとユリウスの上の妹テアが戦後に書き上げた2篇の手記である。

ここで作者ゼーバルトの立ち位置を再確認してみよう。ゼーバルトはナチスに迫害を受けドイツを脱出したユダヤ人ではない。1960年代に自らの意志で国を出て、他国イギリスで暮らしたドイツ人である。ポスト・コロニアルの思想家として知られるホミ・K・バーバによれば、「ネイションは、社会的対立をめぐる階梯的で二項対立的な構造のもとに表象されるのではな」い⁽¹⁷⁾。そして、歴史の彼方から回帰した記号とイメージがせめぎ合い意味を置換していくのは周縁や狭間である。したがって、移民やマイノリティ、故郷喪失者の語りにおいてネイションがナラティヴとして新たに分節され、国家の歴史に直接回収されない生きられた歴史が展開するとバーバは考える。分裂や遅延を引き起こす、反復し回帰するナラティヴの時間がそうしたネイションの目印となる。だがもしそうならば、語るべき何かを言語化できない人々の場合はどうなるのだろう。故郷を離脱しつつも帰ろうと思えばいつでも帰れる現代のドイツ人移住者というゼーバルトの立ち位置は、〈故郷〉をマトリクスにして逆説的に言葉を獲得したことで、故郷を失った人々の語りえない記憶をわれわれに伝える下地になっているのではないか。

(2) ドイツ人ナレーターとユダヤ系主人公の「マンチェスター到着」

以下では、クロノロジカルな歴史を切り崩していくような語りの時間が生起していることを、テキストレベルと視覚レベルで用いられた技法の分析を通して明らかにする。まずテキストのレベルで、ナレーターの行動と主人公アウラッハの行動が、歴史を構成する単線的な時間を切り崩す反復と回帰を示していることを指摘する。「マックス・アウラッハ」の物語の中では、アウラッハのマンチェスター到着とナレーターのマンチェスター到着が執拗に反復される⁽¹⁸⁾。読んでいるといつのことなのか混乱してきて、マンチェスターに何度

(17) ホミ・K・バーバ (磯前順一・ダニエル・ガリモア訳) 「散種するネイション——時間、ナラティヴ、そして近代ネイションの余白」『ナラティヴの権利——戸惑いの生へ向けて』(みすず書房, 2009年), 52頁。

(18) ①1966年ナレーターが夜間飛行で初めてイギリスはマンチェスターに到着するところから物語が始まる。②1943年アウラッハが18歳で初めてマンチェスターに到着する（応召のため滞在は数カ月）。③1945年除隊したアウラッハが徒歩でマンチェスターに到着する。④1990年ナレーターがアウラッハに会うためにマンチェスターに到着する。⑤1939年少年アウラッハが飛行機でミュンヘンからフランクフルトを経てロンドンに到着する（このときアウラッハはドイツからロンドンに到着しているが、重要なエピソードなのでここに提

も引き戻されるようだ。数えてみると2人は合計5回、マンチェスターに到着している。

この反復と回帰はさらに別の時間を帯びている。2人の人生が時代を隔てて呼び交わすようなユニークな掛け合いが見られるのが、1966年のナレーター
のマンチェスター到着と、1945年除隊したアウラッハのマンチェスター到着で
ある。物語冒頭、1966年ナレーターは夜間飛行でマンチェスターに到着する。

〔…〕飛行機は平原に出た。もういくらなんでもマンチェスターの全貌が
見えてきてよいはずだった。だが眼に入ったのは、灰に埋もれて消えかか
る寸前の熾^{おき}のような、か細い灯火だけであった⁽¹⁹⁾。

次の箇所は、1945年除隊したアウラッハが徒歩でマンチェスターに到着するところである。

いまでもくっきりと眼のまゑに浮かんでくる。〔…〕湿原のはずれまで来たところで、最後の小高い丘^{まち}の上から、その後自分が生涯を過ごすことになるマンチェスターの市をはじめて一望の下に見渡した。〔…〕その端に落日の陽光が射して、いつとき、あたり一面が炎に包まれたように燃え
たっていた。〔…〕入り組み、折り重なって続く家並みや、紡績工場や、染色工場や、ガスタンクや化学工場や、その他ありとあらゆる工場施設を眺め、そして市街の中心とおぼしい、なにがどれとも判別のつかぬまっ黒に見える地域に目を凝らした。けれどもなによりも壮観だったのは、とアウラッハは語った、見はるかす平地やごみごみした家並みのいたるところからそびえているおびただしい数の煙突だった⁽²⁰⁾。

2つの出来事の間では時間が20年近く隔たっている。しかし1日の時刻として見ると、アウラッハの夕方からナレーターの夜へ連続的に変化している。また、火のイメージが、アウラッハの見た炎に包まれたように燃えたつ光景から、ナレーターの想起した灰に埋もれて消えかかる寸前の熾火へという具合に

示する)。⑥1991年入院したアウラッハを見舞うためにナレーターがマンチェスターに到着する。当時アウラッハの仮住まいであった廃墟化したミッドランド・ホテルで、ウッジのゲッターの写真をナレーターが思い出して物語の幕が下りる。

(19) Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.220-221 (邦訳162頁)。下線強調と〔 〕による補足は筆者。以下同。

(20) Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.249-250 (邦訳182頁)。

連続している。これはこれで戦後のマンチェスターの没落を表すメタファーと見することもできるが、いずれにせよ直線的な時間が、反復と回帰によって攪乱されていることが分かる。

(3) 時空のメタフォリカルな重ね書き

次にゼーバルトによる視覚レベルでの仕掛けについて分析する。

- ①この航空写真（図6）は、戦後マンチェスター当局によって更地にされたス



図6 Sebal, *Die Ausgewanderten*, S.232（邦訳170頁）。

トレンジウェイズの「かつてのユダヤ人街」⁽²¹⁾に呼応するイメージである。

②次頁の図版（図7）は、除隊したアウラッハがマンチェスターを見渡す上述のシーンに呼応しているイメージ

である。そこには往時のマンチェスターの煙突と吹き上がる煙が見える。このイメージにかなり後方で応答するのが、以下のアウラッハのマンチェスター語りである。煙突と労働者の町、移民の町、「産業誕生の地」マンチェスターが、イメージの重ね合わせ全体の母型として機能する。

なにも知らなかったわたしは、マンチェスターで新規まき直しの人生をはじめられるものと信じていました。ところがそのマンチェスターこそが、忘れようとした一切を記憶に甦らせたのです。マンチェスターは移民の町だったのです。貧しいアイルランド人を別とすれば、ここ百五十年間に流入した移民はほとんどがドイツ人とユダヤ人でした。[…]十九世紀全般を通じて、マンチェスターはヨーロッパのどの町よりもドイツ人とユダヤ人の影響が大きかったところです。かくして背をむけて行ったはずが、いざマンチェスターに来てみれば、ある意味で故郷に帰り着いてしまった。爾来、産業誕生の地の黒ずんだファサードに囲まれて暮らしながら、年ご

(21) Sebal, *Die Ausgewanderten*, S.231-232（邦訳169頁）。アルフレッド・ウォーターハウス設計の星型監獄でも有名なストレンジウェイズ地区は、ロンドンのイースト・エンド地区に匹敵するようなユダヤ教会衆組織（ユダヤ人コミュニティ）が存在した場所で、32年に発足した「英国ファシスト同盟」の破壊活動の拠点の1つでもあった。

とに強く思うのですよ, that I am here, as they used to say, to serve under the chimney 「むかしの歌にいうとおりだ, 〈おれは煙突の下でお仕えしに
来た〉んだなあ, と」⁽²²⁾。

英語の部分は、英語で話されたアウラッハの言葉をナレーターがドイツ語に訳すのを中断したことを表している。物語の流れとしては「煙突の下でお仕えする」serve under the chimney という慣用表現のニュアンスをナレーターが完全にドイツ語に翻訳できないた

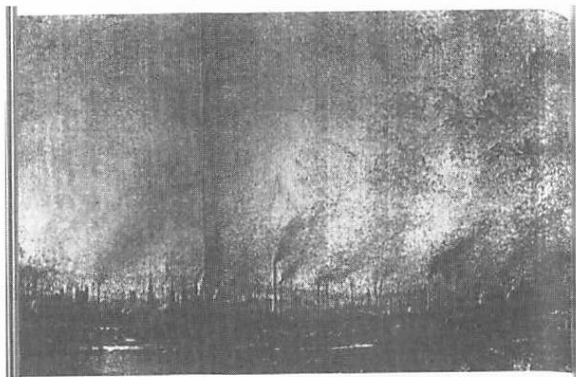


図7 Sebald, *Die Ausgewanderten*, Reprint der limitierten Bleisatzausgabe, Eichborn, 1993, S.250 (邦訳183頁).

めであるが、作者ゼーバルトが狙っているのは、ドイツ語をあえて一瞬停止することでレトリックの弾みを起こし、ナチス支配下の強制労働とクレマトリウムの煙突へと読者を弾き飛ばすことである。少なくとも、唐突に挿入される異言語が蹟きの石となって、ラストのウッジの煙突風景にマンチェスターを重ね合わせるよう読者は誘導される。

③ 「マックス・アウラッハ」の物語を締めくくる写真は、ポーランド随一の工業都市だったウッジの1930年代の写真である⁽²³⁾ (図8)。この写真の示す通り煙突が並び立つウッジは「ポーランドのマンチェスター」polski Manczesterの異名を取った⁽²⁴⁾。この言及からして既に、マンチェスターとウッジが比喩的に結び付けられていることは明白である。

④ ①②③の相互参照によって物語の終局で、今はもう存在しないウッジのゲッターが、マンチェスターの「かつてのユダヤ人街」と結びつく。

このイメージのネットワークでは「大きな町の中のユダヤ人の町」が連想の核となり、工業都市マンチェスターのストレンジウェイズ地区に、ナチス支配

(22) Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.286-287 (邦訳207-208頁). 英語のテキストは原文を引用している。最後の〔 〕は英語部分に対応する邦訳である。

(23) Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.353 (邦訳256頁). この写真は以下で言及する »Unser einziger Weg ist Arbeit« 展カタログ146頁に収録されている。

(24) Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.352 (邦訳255頁).



図8 Sebal, *Die Ausgewanderten*, S.353 (邦訳256頁).

下のポーランドの工業都市ウッジのゲッターが重ね書きされる。こうして歴史的出来事や場所が、イメージとテキストのレトリカルな運動によって次々にメタファー化されていく。この運動によって、クロノロジカルな歴史のそれとは異なる時間が産出されるのである。

(4) ルイーザの〈ほんとうのふるさと〉とウッジのゲッター

ところでナレーターが語っているのは、写真に写っているウッジの町のことでなく、もっぱらウッジのゲッターのことである。文中でナレーターが言及しているゲッターの写真群は、ゲッターの会計官だったゲーネヴァインらによってカラー・フィルムで撮影され、現在はフランクフルトのユダヤ博物館に所蔵されている。ナレーターが1990年にフランクフルトで見た写真展と現実において対応しているのは、これらの写真が展示された「*Unser einziger Weg ist Arbeit*」展(1990年)である⁽²⁵⁾。「マックス・アウラッハ」の物語最終場面という重要な箇所、かつウッジのゲッターについて語っているにもかかわらず、まるで表が伏せられているかのようにゲッター内の写真は1枚も出てこない。写真はいまや、印刷インクが流れ出して文字になってしまったかのようにテキストに埋め込まれている。

物語のラストで描写されている一葉の写真は、やはりゲーネヴァインらが撮影した1台の織機に3人の女性が坐している写真である(図9)⁽²⁶⁾。ゼーバルト(もしくはナレーター)の描写と実際の写真とを比べると、その描写がほぼ正確であることが分かる。ナレーターはこの写真の真ん中の女性を、アウラッハの、移送され虐殺された母の名前である「ルイーザ」Luisa のスペルを

(25) Sebal, *Die Ausgewanderten*, S.354 (邦訳257頁)。ゼーバルトの原文ではゲッターのモットーが *Arbeit ist unser einziger Weg* 「労働はわれらが唯一の道」だったと記されている。展覧会カタログとして, Hanno Loewy/Gerhard Schoenberger (Red.), *Yad Vashem (Zusammenarbeit), »Unser einziger Weg ist Arbeit«, Das Getto in Łódź 1940-1944, eine Ausstellung des Jüdischen Museums Frankfurt am Main*, Löcker, 1990.

(26) この写真は「*Unser einziger Weg ist Arbeit*」展カタログに収録されている(Loewy/Schoenberger (Red.), *»Unser einziger Weg ist Arbeit«, S.119.*)。ゲーネヴァインらの写真は数百枚におよび、ゲッターの生活や労働の様子を撮影している。

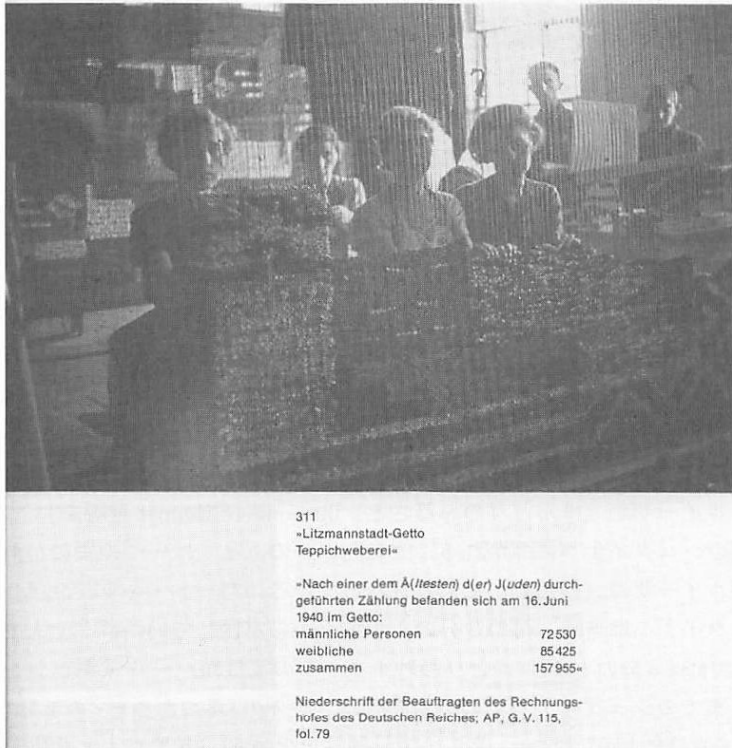


図9 Loewy/Schoenberger (Red.), »Unser einziger Weg ist Arbeit«, S.119.

1文字分入れ替えて Lusia と呼んでいる。

—縦置き^{はた}の織機のうしろに、若い、二十歳前後だろうか、女が三人、腰を下ろしていた。織っている絨毯は不規則な幾何学模様で、私の家の居間のソファと、模様も、色も、似かよっていた。その若い女性たちがだれだったのか、私は知らない。背後の窓から差す逆光のために、女たちの眼をはっきりと見定めることはできなかった。だが三人がそろって私を見つめていることは感じとれた。なぜなら私の立ち場所は、ゲーネヴァインの、会計士の、彼の写真機^{カメラ}の場所なのだから。三人の若い女のうち、まん中の女性は明るい金髪で、なにとはなし花嫁を思わせた。左の織り手は頭をいくらかかしげ、右手の織り手はまっすぐに射るような眼を私にむけていて、その視線に私は長く耐えることができなかった。三人はなんという名だったろう、と私は考えた。—ローザ [Roza], ルイーザ [Lusia], レアだっ

たろうか。それともノーナ、デクマ、モルタ、^{つむ} 鍾と糸と鉄をもつ、あの夜の娘たちであったのか⁽²⁷⁾。

運命の女神たちの名が発されたこのラストは一見、神話的イマジナリーとメランコリックな感傷に満ちているように見える。どうしてゼーバルトは『移民たち』全体を閉じるにあたって、自らのスタンスと著しく反するかに見えるこのような危うい終わり方を選んだのだろうか。

「マックス・アウラッハ」の中に入れ子状に嵌め込まれた「ルイーザ・ランツベルクの手記」は、マックス・アウラッハの母ルイーザ・アウラッハが旧姓ランツベルクの名で書いた手記をナレーターがまとめたという体裁を取っている。手記の内容は、世紀転換期の少女時代から、結婚した1921年頃にかけての自分の思い出をルイーザが綴ったものである。手記冒頭、読者は催眠術のように耳朵を打ついくつもの地名を辿って、ゆるやかに現在から過去へと遡行しながら「ルイーザが〈ほんとうのふるさと〉 ihre engere Heimat と呼ぶ」⁽²⁸⁾ 世紀転換期のシュタイナハに導かれる。ナレーターの〈私〉はいつのまにか消え、話者がルイーザの〈わたし〉に入れ替わっている。バート・キッシンゲン近郊のシュタイナハは当時、村の3分の1が古くから定住していたユダヤ人であった（現実には8分の1ほど）。とりわけルイーザの家族がバート・キッシンゲンに移るまでのシュタイナハでの少女時代は（原テキストであるテアの手記のディテールを存分に生かしつつ）、美しい情景描写とともに、ドイツ人と共生していたユダヤ人たちの穏やかな日常生活や家の懐かしい品々がミニチュア的筆致で描かれている。まるでおとぎ話のような、ユダヤ人とドイツ人が共生する平和な故郷は、しかしながらドイツから逃れられない絶望の下で、失われた過去へと向かったルイーザが作りだしたユートピアとして解釈できる。

ルイーザの〈ほんとうのふるさと〉は、ユダヤ人の定住とドイツ人との共生という19世紀的願望イメージに包まれている。だが、ホロコーストを生き延びた息子マックス・アウラッハには、この手記は「ドイツの邪悪なおとぎ話のよう」 wie eines jener bösen deutschen Märchen だ⁽²⁹⁾。この謎めいた比喩をいくつかのレベルで解釈してみよう。「ドイツの邪悪なおとぎ話」とは第1に、アウラッハがドイツを出てから「ひとことも口にしていないことば」⁽³⁰⁾ 邪悪な

(27) Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.354-355 (邦訳257-258頁)。[] は筆者による補足。

Roza と一文字違いの Rosa はゼーバルトの生母の名前である。

(28) Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.290 (邦訳210頁)。

(29) Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.289 (邦訳209頁)。

(30) Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.271 (邦訳197頁)。

ドイツ語のおとぎ話である。第2に、追放と喪失のなかでアウラッハを苛む故郷の物語である。それは極めてパフォーマティヴに作用して肉体をも蝕む⁽³¹⁾。第3に、「ローザ、ルイーザ [Lusia]、レアだったろうか。それともノーナ、デクマ、モルタ、^{つね}錘と糸と鉾をもつ、あの夜の娘たちであったのか。」という一節を含むラストが、神話的イマジナリーと感傷に満ちているように見えると先ほど述べた。しかしながら、これはむしろ神話と混交した「おとぎ話」のイマジナリーであり、ゼーバルトは読者にウッジのゲットーを「ドイツの邪悪なおとぎ話」に読み替えさせようとしているのではないか。〈故郷なきユダヤ人〉にゲットーという居場所を、つまりアイロニカルな意味で〈ほんとうのふるさと〉 ihre engere Heimat を与えた、底意地の悪いナチス・ドイツの「おとぎ話」に。そうだとすると、ウッジのゲットーの写真イメージを欠落させ、写真の女性をルイーザ Luisa の書き換えである Lusia と呼ぶのは、ウッジのゲットーにシュタイナハを鏡合わせにするためである。そうすることで、ナチスの官吏によるゲットーの記録に対して、おなじ比重でルイーザの語りを向かい合わせる。さらにそれを通して、ユダヤ人の定住およびドイツ人との共生のユートピアという19世紀的願望イメージの歴史的反転として、読者にウッジのゲットーを翻訳させる。その翻訳の間で——それは意味の間でもあり時と時の間でもあるのだが——生身の人々に生きられた歴史が、現実と虚構のテンションおよび虚構内におけるレトリックの運動を通じて、われわれに感覚的に開示されるのである。

「マックス・アウラッハ」におけるゼーバルトの技法分析から引き出された事柄を簡単にまとめる。ゼーバルトにとって、マンチェスターは戦後ドイツと比較すると、戦前と戦後がより連続している。荒れ果て空洞化した近代産業社会の〈故郷〉マンチェスターは、オーウェン主義の19世紀的な労働者の理想の町、ブルジョワ経済と奴隷労働、移民街、ユダヤ人のゲットーなど、近代産業都市の様々なイメージを呼び出す母型となる。更地となったマンチェスターのユダヤ人街の白さが真空となり、時間の彼方から「ポーランドのマンチェスター」ウッジのゲットーが呼び出されるが、その視覚イメージは読者に提示されない。この欠如によって、読者はウッジのゲットーを、ルイーザの〈ほんとうのふるさと〉シュタイナハのデストピア的反転として翻訳するよう誘導される。

(31) vgl. Sebald, *Die Ausgewanderten*, S.289 (邦訳209頁)。

結 論

ベルリンの壁崩壊後に散文作家としてデビューしたゼーバルトは遅れて来た作家であるが、親世代の沈黙や戦後におけるファシズムの残存に対する反抗という点で、同世代と共通点も多い。だが、一人称の語り手の機能という点に、ドイツの負の歴史に向き合う時のゼーバルトの大きな特徴を認めることができる。ゼーバルトの散文フィクションが現実と虚構の参照構造から成り立ち、ゼーバルトとナレーターの関係が現実と虚構の間に独特のテンションを張り渡す索条であることはすでに述べた。そしてさらに、ナレーターの〈私〉ichは、他の〈わたし〉ich と入れ替え可能であり、入れ替わることが前提とされている。すなわち、ゼーバルトは、ドイツ人とユダヤ人、加害側と被害側の区別を無化することはないが、ドイツ人ナレーターの〈私〉は物語る行為そのものによって、ユダヤ系の故郷喪失者の〈わたし〉、ホロコーストの生き残りあるいは犠牲者である〈わたし〉に入れ替わる。〈私〉という語りの場は圧倒的に彼/女らに差し出されている。ゼーバルトは〈故郷〉を通して逆説的に獲得された自らの言葉と表現形式を使って、故郷を失った人々の記憶をわれわれに伝えようとする。ナレーターの〈私〉は、そのような語りの場である。このナレーターが、対象となった登場人物の物語を語ること——想起に独特の遅延と回帰を示す——によって、時間は反復と循環の相を与えられ、かつ、歴史的な出来事や場所がテキストとイメージ双方のレトリカルな運動によって、次々と重ね書きされていく。これはまたゼーバルトにとって、過ぎ去った歴史を感覚的に洞察するための記憶の技法でもある。国民や民族を単位とするようなクロノロジカルな歴史、それが有する一直線に進む時間は、ゼーバルト作品の現実-虚構の構造、そこからするナレーターの機能、テキストとイメージのレトリカルな運動において、やはり解体されていくのである。

(ゼーバルト作品の引用は断りのない限り鈴木仁子氏の訳を使用させていただいた。また、ドイツの版元 Eichborn の Cosima Schneider 氏には、1992年刊行の『移民たち』(Andere Bibliothek Bd.93.) と以後の版との異同について、当時の出版関係者にあたって丹念に調査していただいた。両氏にこの場を借りて厚く御礼申し上げます。)