

Title	遅れてきた収容所文学：H・ビーネクの小説『独房』における待機と事物の詩学
Sub Title	Spätzügler in der Lagerliteratur. : zur Poetik des Wartens und der Dinge in Horst Bieneks Roman Die Zelle
Author	山本, 浩司(Yamamoto, Hiroshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2023
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.125, (2023. 12) ,p.83 (102)- 99 (86)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	香田芳樹教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01250001-0083

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

遅れてきた収容所文学

— H・ビーネクの小説『独房』における待機と事物の詩学 —

山本 浩司

W・G・ゼーバルトが空襲と文学について論じたことをもじっていえば、収容所について戦後ドイツ文学はしっかりと取り組んでこなかった。いや、まさか、と思われるかもしれない。過去への反省に立つとされる戦後文学は、遅くとも1968年以降は、ホロコーストから目を逸さなかったのではないか。いや、ここで言いたいのは、スターリンの収容所（グラグ）に入れられたドイツ人の被害体験の文学的な取り組みである。戦後ドイツ社会は、まるでユダヤ人大虐殺の民族的な大罪を贖わせるかのように、スターリンのテロルの犠牲者たちから目を逸らしたのだ。

事態が変わったのはようやく2009年のこと。ヘルタ・ミュラーがルーマニア＝ドイツ人の抑留を題材とした『息のブランコ』を発表した。ドイツ人のグラグ体験と言っても、本国人からすれば縁遠い辺境の話だったが、直後に彼女がノーベル賞を受賞したため同書はドイツ語圏のみならず国際的な注目を浴びて、戦後史のタブーに風穴が開けられた。続いて、オイゲン・ルーゲ、シュテフェン・メンシング、エレオノーレ・ファンメル、ジェニー・エルベンベックら何人か第二、第三世代の作家がグラグを陸続と——ただし各人各様の個性を発揮しながら——主題化した。確かに、ドイツ語圏の直接体験世代の回想録は少なからぬ数が戦後間髪おかず発表された。独ソの収容所を両方とも経験したM・プーバー＝ノイマン（『スターリンとヒットラーの軛のもとで』1948）やA・ヴァイスベルク＝シプルスキー（『尋問にて』1951）がその筆頭だろう。ただし30年代の大粛清の犠牲者である彼らの証言は、鉄のカーテンの彼方の内情を知る情報価値以上のものとして読まれたか、というといささか疑問が残る。一方で、戦後に

なって東ブロックに戻り、言葉にするのに時間を要した者たちもいる。例えば、オイゲン・ルーゲの父親で、東ドイツで歴史家として名をなしたヴォルフガングが収容所体験を公に発表できたのはようやく死ぬ間際、今世紀になってからだ(『ベルリン、モスクワ、ソシヴァ』2003)¹。いわゆる物書きを本業とする者にあっても、戦後の収容所体験の声は驚くほど細かった。管見の及ぶ限りでは、ルーマニア=ドイツ人としてソ連に抑留されたオスカー・パステイオール(1927-2006)と東ドイツから反ソ行為の咎で連行されたホルスト・ビーネク(1930-90)くらいしか思い浮かばない。生年もほぼ同じくし、ソ連の衛星国から最終的に西側に逃れたという点ばかりか、同性愛者としてセクシャルマイノリティだった点でも共通する二人は、まるで口裏を合わせたかのように、正攻法の体験記は残さなかった。もしくは、謎めいた寡黙な言葉以外には残せなかった。

ミューラーに生き証人として協力したパステイオールは、1945年から50年にかけて赤軍によってドンバス地方に送られた経験を持つが、さかさ言葉やリスト詩など言語実験詩を本領とし、たとえ初期の未発表体験詩でロシアのグラーク体験に明示的な関連を出していたとしても、当時のルーマニアでは発表どころか逮捕される恐れもあって秘匿せざるをえなかった。その後はわかりやすい形での関連付けは禁欲的なまでに自制した。『息のブランコ』を読んでではじめて、ようやく詩に散りばめられた謎めいた暗号的記述の意味に気づくといった態なのだ²。

一方、ブレヒトの弟子だったホルスト・ビーネクは、1951年11月に東ドイツ公安警察に逮捕され、ポツダムのソ連秘密警察(NKWD)管轄下の未決囚監獄に数ヶ月も勾留されたあげく1952年3月反ソ活動を理由に軍事法廷によって25年の懲役刑を言い渡され、同年6月極北のヴォルクタに送られ鉾山で強制労働をさせられた。彼も最初詩と夢物語の形で経験を語ったあと、入獄体験に絞った『独房』(1968)を最後に沈黙した³。晩年に一読者から収容所体験をなぜ書かないのだと問われて、ようやく書き綴った原稿が歿後にハンザー出版でかつて担当原稿審査係だった作家ミヒャエル・クリューガーの編集により『ヴォルクタ』(2013)として刊行されたものの、それを読む限り、収容所体験記というには、逮捕と監獄と移送に割かれた紙数に比して、本来の収容所体験はまるで避けるかのようにわずかしか書かれていない。まるで女性のむき出しの下腹部をはじめ見た少年が、そのショックから、その直前に目にしていた脚にフェティッシュな執着を見せるのに似て、真実には触れられないとでもいうかのように。そうだとすれば、

遺作の密度の薄い報告体の記述を読むよりも、1955年の解放から十数年を経て発表された『独房』を再読するにしくはない。同書はレクラム文庫に収められるなど一時はそれなりの評価を得ていた。同時代の批評では、批評家ライヒ＝ラニツキが刑務所という流行のトポスに安易にとらわれていると冷たくあしらったものの⁴、SSに逮捕され拷問を受けた経験をもつジャン・アメリーが囚人にしかわからない体験がリアルに表現されている、と擁護した⁵。しかしその後は一部の研究者を除いて、すっかり忘却されたと言ってもいいだろう。本稿では、同書を読み直してみ、忘却された第一世代のグラーグ文学の、他に遅れてきたが故の魅力の一端なりとも示してみたい。

1

ドイツ人のソ連収容所文学は、遅れと寡黙によって規定されている。確かに、戦前から共産党員または共産党シンパがスパイ容疑で逮捕されてもいたので、彼らについてはその言は当たらない。しかしパステイオールやビーネクら敗戦間際や戦後の囚人たちはナチ収容所の西欧の政治囚（アンテルム、センブルンら）やユダヤ人囚人の解放後に遅れて収容された。しかも、やむを得ぬこととはいえ、ホロコーストの衝撃が強すぎて、ある時期以降ユダヤ人の生き残りの証言にばかり一般の関心が向いたがために、それ以外の者たちはヨーロッパの集合的記憶の規範的枠組から外れ忘却に委ねられた。しかもドイツ人収容所文学は、直後の体験ベースの直截な表現が様々な事情によって受容を阻まれたために、一定の期間を経て発表された例が少なくない。50年に釈放されたパステイオールも、55年に釈放されたビーネクも、収容所文学の蓄積を前提にして書かざるをえなかった。『独房』が対象とする収容所移送前の逮捕勾留の時期に限っても、チェーカー（初期のソ連刑事警察）が開発し、その型に従って東ブロックの各国で実践されていたので、どの国でも「いつも同じ儀式」⁶が執り行われた。それらについてはソ連ではJ・ギンズブルク、L・コペレフ、A・ソルジェニーチンが、チェコではA・ロンドンが、ハンガリーではサース・Bが書いていて、今さら情報として新しく付け加えることは少なかった。しかも50年代半ばには読者の期待の地平も大きく変わっていた。復興期の新しい現実には皆がうまく適応する時代に入り、人々の関心は戦争にまつわる実存的な問題から三角関係など古典的な文学のテー

マに移った⁷。実体験を率直に書いても耳を傾けてもらえないのは犠牲者として見れば、気の毒な話だが、文学作品として見たときに、これは決してマイナスとは限らない。インフォメーションとしての価値は薄れるなか、収容所文学の短い歴史を踏まえて戦略を磨くことができた、とさえ言えるのだから。『独房』の冒頭「よろしい、わかった：繰り返しはしない、古い物語は傍にどけよう、残るのはただ私の周りにあるものだけ」⁸はこの意味で理解しなければならない。

そもそも収容所文学は色物として見られがちである。フランスのユダヤ系作家ジョルジュ・ベレックは、プーヘンヴァルトに収容されていた政治囚ロベール・アンテルムの『ヒトという種』(1957)を1963年に論じた際に、そうした一般の見解に言及したうえで、証言文学の困難さを問題にした。証言は、ただ悲惨な事実を前面に打ち出しても、無理解か「安易な共感」しか呼び覚まさず、効力を持たなかった。「統計は決して語りかけはしない」し、「写真、回想、墓碑はわれわれになにも語りはしない」⁹のだ。「事実はひとりで語りかけはしない。そう考えるのは誤りだ。あるいは、それらが語るとしても、人はそれに耳を傾けはしない、あるいは、こっちの方がもっと深刻だが、人はそれをよく聞き取れないのだと考えねばならない。強制収容所の文学は、大抵の場合、この誤りを犯してきた。歴史・社会的小説の特性である自然主義的誘惑に唆されて、それは事実を積み重ね、自ずと意味深いと思なされる挿話の徹底的な描写を並べたててきた」¹⁰。こうした小説の初歩的枠組みに頼ることなく、想像力によって新しい文体を創出しなければ、読者に当事者性を感じさせることなどできない。人目を引く大事件に頼るのではなく、収容所の日常を丹念に描くことが必要で、しかもその物語を絶えず中断させ、意識を逸話に浸透させて厚みを与えるアンテルムのような文学のみが、強制収容所の現実について一般に抱かれる安直なイメージを打ち砕くのであり、「慣習的な意味作用から切り離され、問いかけられ問題化され、われわれの感受性のただ中に浸透する一連の瞑想によって少しずつ分散され、正体を暴かれ、われわれが身の引きようもないままに収容所の世界が初めて姿を見せる」¹¹というのである。そして収容所の体験を再現するためには、「あの混乱した、未分化の、近接しがたい塊、次々に巨大な機械仕掛けであったり無惨な日常だったりする塊からある一貫性、思い出を結合させ階層化する、そして経験にその必然性を付与する一貫性」¹²が生じる必要があるとして、文学のみが語りうる真実を擁護した。

1963年のこのベレックの論は、1999年のゼーバルトの講演「空襲と文学」への予見的反論のようにも読めなくはない。ゼーバルトもベレックも歴史的災厄を語るに当たって19世紀小説の定形が失効しているとの認識を出発点としつつも、ゼーバルトは空襲の言語化にあって、伝統的な聖書の終末論的コンテクストに置く小説的試みを否定し、ハンブルク空襲を実体験したノサック『滅亡』が神秘的な言語の残滓はあるものの、客観的な事実に基づいた報告体で冷静に災厄を伝えているのをよしとした¹³。そしてクルーゲの空襲に俯瞰的な距離を置いた擬似モニタージュ的方法（『一九四五年九月一〇日のハルバーシュタット空襲』1977）に正解を見出した¹⁴。これに対して、ベレックは、収容所文学において直接的な史料のアピール力に疑念を表明して、作家による断片の統合の必要性を主張したのだ。

こうした議論を背景に置くと、ビーネクが『独房』のエピグラムをとったジャン・ケロール（1911-2005）の収容所文学論「ラザロ文学のために」は俯瞰的距離の断念と断片や細部へのこだわりで際立っている¹⁵。マウトハウゼンに収容されていたケロールは公の記憶に残らない収容者の夢を収集したばかりではなく、聖書でイエスによって甦らされる死者ラザロに自分を含む生き残りたちを喩えたうえで、収容所文学の特徴を二つあげた。一つには、伝統的な物語の型からの逸脱であり、もう一つには、囚人の絶対的な孤独とそこから生まれる事物との対等な交流である。前者については、ビーネクがエピグラムで引いた文面が典型的なのでそのまま引くことにする。「ラザロ文学にはプロットがなく、スリリングな緊張も陰謀術策もない。人物たちの動きは飛躍だらけで一貫性がない。ジャングルの野獣たちのように危険を恐れて頭を引っ込めることもあれば、また見つけてもらい、理解され、愛されたいという憧憬のあまり死にそうになっていることもある。そのような創造の英雄は飛躍してばかりいる。彼は息継ぎの間も知らず、ただパッションの解消だけを生きる。その発展やリズムを追うこともなく、反省もなく、エピソードの多数性のあちこちに投げ込まれ、プロットと一種の現実の墮落の右往左往に引き摺り込まれながら」(3)¹⁶。書き手も出来事のただ中に翻弄されていて、全体を俯瞰する立場には立てないのだ。

もう一つの事物との対等な関係については、「現実には彼にとって単にあるのではない。彼はそれを見る前に、それを考えなければならない。もしかするとそうなるのは、《あらゆる種類の》囚人が事物と取り結ぶ奇妙な親密さのせいかもしれ

れない。事実、彼の粉々になった私有物に属する事物は、彼にとってときおり生き物自体が持ち得ないような現前性を、ある強度を、異常な希少性を獲得している」¹⁷と言われる。「たとえばナイフは幼年期と性格と年齢を持っている。人はナイフに敬意を示し、切らせるためにナイフにパンを与える、つまりナイフに生命を信用して委ねるのだ」¹⁸。ゼーバルトはノサックが事物との交流を描いた箇所を神秘化傾向として排除したわけだが、まさに通常のヒエラルキーを逸脱したこの事物との交流こそが、私物を奪われた囚人や空襲被害者に新たな世界との接触を可能にする点を見落としている。

これらの議論を踏まえながら、以下ではビーネクの『独房』という遅れてきた収容所文学的美学的可能性について、事物の詩学、伝統的な物語のクロノロジーの拒絶、隠匿もしくは偽装の美学の三点を中心に考えていくことにしよう。

2

ホルスト・ビーネクは今日ではほとんど忘れられた作家なので、まずは簡単に作家の紹介からはじめたい。1930年シュレージエンの工業都市グライヴィッツ（ポーランド名グリヴィツェ）生まれ。帝国鉄道機関士の父が転勤で単身赴任したのち、母が亡くなり姉たちの庇護を受ける。ロシア軍の侵攻により1946年に追放民となってドイツのソ連支配地域へ逃れる。後のグラウグ体験と合わせて考えれば、現代史に翻弄されつづけた人生と言うしかない。自らのセクシャリティについては寡黙だったが、1990年にエイズで死んでおり、戦後ドイツにあって生きづらい同性愛者だったことも特筆すべき点である。作家としては初期には詩とシュルリアリスティックな夢の描写によってグラウグを主題化した（散文と詩『ある囚人の夢の本』1957、散文集『夜想曲』1959、詩集『かつてあったこと今あること』1966）。この主題に本人なりの決着をつけた小説『独房』（1968）は、伝記記述『バクーニン。インヴェンション』（1970）などと共に、大胆な実験的な手法をとっている。1971年には映画監督として自作『独房』の映画化にも取り組んだ。しかしその後は、幼年期とその喪失を回想するグライヴィッツ四部作（『最初のポルカ』1975、『九月の光』1977、『鐘なき時』1979、『地と火』1982）に取り組む、読みやすいリアリズムに回帰した。

『独房』は、相互にゆるく結びつき、クロノロジカルな展開を示さない69の断

章からなる。どの断章も途中でピリオドによる明確な区切りは置かれず、たった一文からなっている。そのうえ断章の終わりにもピリオドは打たれていないので、文章が急に途絶えたような形をとる。作品全体も、第1断章の文章が最終断章で繰り返されるなど円環の構造をとっていて直線的な物語の決着が回避されている。ポツダムの未決囚監獄に長期間勾留された作家自身の体験を踏まえつつも、一人称の語り手は自分よりも20歳年上の女子高美術教師に設定した。体制批判的であるが、ゲシュタポに拘束された経験があるため、ブルジョアだが進歩的として国家の疑惑の対象となるのを免れていた〈私〉は、ある日のこと突然自宅で逮捕される。入獄後も、拷問など特に刺激的なストーリー展開はなく、独房で尋問を果てしなく待ち続ける。作品の概要はこれに尽きる。

レクラム版に付された「自伝的な後書き」によれば、ビーネクは「長年の間、15年もの間、ただ一つのテーマだけに取り組んできた。監獄、独房、勾留状態、孤独、孤立、暗闇は一種のオブセッションだった」(149)。収容所群島から持ち帰った最初の詩からこのかた彼の文学的取り組みは謎めいたメタファーに満ちていたが、四冊目の『独房』では方針を切り替えて、「リアリスティックな本を書こうとした。私の念頭に浮かんでいたのは、新しい主観的な忘我的なりアリズムで、それは寓意としての性格を持ち合わせるべきだと考えた」(146)。ここで持ち出された「忘我的な」という不可解な形容詞の意味は後で問うことにして、まずは、何百万がナチの強制収容所、何百万がスターリンの労働収容所の犠牲になるなか、虜囚であることが20世紀の傷痕だと考えるビーネクにとって、「個人的体験記、ルポルタージュする現実」を発表するだけでは倫理的に許せなかったことを確認しておかねばならない。自分自身のごく私的な運命を他人に押し付ける傲慢は避け、「それが他の人たちにとっても範例になるように記述しなければならない」というのだ。その意味で、のちに触れるように、時や場を特定させないベケットやカフカの限界状況の文学が強く意識されている。しかし他方で、ビーネクは完全に実存的な寓話をよしとするわけでもない。彼自身がグラウグの「啓蒙家」¹⁹と呼んだソルジェニチンの書き方も意識されている。『独房』は現実離れた孤立空間を描くばかりではなく、極めて抑制的ながら東ドイツの現実を指す指標も使われている。例えば独房が「ポツダムのリンデン通りにある未決勾留監獄の3階にある第37房」(52)であることが具体的に特定されている。また前提となる説明抜きに、「ギルヌスの新しい文化政策に関する講演」によって「ブ

ルジョア的＝反動的と見なされた」年配の教員が解職された件が体制批判的な美術教師のスタンスから言及されることで(48)、1951年に後の文化大臣ヴィルヘルム・ギルヌスが『新ドイツ新聞』紙上で、公認の社会主義リアリズムに合わない画家たちが集まっていたハレの文化コロニー・ギービヘンシュタインを「生に敵対的な芸術独裁」と糾弾して反対キャンペーンを繰り広げた歴史的事実を取り込むと同時に、社会主義リアリズムはおろか、市民的リアリズムからも大きく逸脱した本書の立ち位置を再確認させている²⁰。

ところで、遅れてきた収容所文学『独房』を理解するためには、先行テキストを踏まえることが欠かせない。収容所文学のエピゴーネンなどといえば、後世の傲慢との誹りを免れないだろうが、しかしどんなに過酷な体験であろうと、ペレックの指摘する通り、体験ベースで書かれる限り、聞き手を見つけるのは容易くないのも事実だ。多読家であったビーネクは、ドストエフスキー、ソルジェニチンらロシアの収容所文学にも通じていた。特に後者については、文学的価値よりも告発者としてルポジュタージュ的側面を評価していた。しかし彼の読書歴を隅々までさらって、『独房』に残された痕跡を詳らかにするのは本稿の手に余るので、小説の中で明示された関連を取り上げるだけで満足しなければならない。二人の先行作家が具体的に挙げられている。一人は、すでに述べたように、ジャン・ケロールで、その収容所文学論は『独房』の文体や構成を考える上で大きな手掛かりとなる。もう一つには、主人公の〈私〉が監房に入れられる前に密かに読んでいた禁書三冊——アーサー・ケストラの『日蝕』(1940)並びに彼の共産党脱党宣言が収められた論集『神は躓く』(1950)、ゲオルギウの『二五時』(1949)——が挙げられている。本書がヴォルクタの収容所経験を直接には言語化せず、ポツダムのソ連占領当局の監獄に入れられた時の経験に限定している以上、不当逮捕された赤軍将校ルバシヨウの監獄での尋問と処刑を描いたケストラの『日蝕』が特に重要なのは言を俟たない。

両方の監獄小説を比較すれば、『日蝕』は逮捕の瞬間から処刑の瞬間までを時系列に沿って描く。確かに、独房内の孤独で退屈な日常も主題とはされ、隣の独房の白軍将校と打壁通信のやり取りをする中で政治的な敵との心の交流が生まれもする²¹。しかし中心に置かれるのは、一つには、今なお揺ぐことなく革命の大義を信じるルバシヨウが、偶然ある手振りを見たのをきっかけにかつて党の指令を受けて西欧の同志たちに行った粛清行為を想起して反省していく過程

である²²。もう一つには、ベテランと若手の秘密警察将校二人による尋問という緊迫した対話が作品の大部分を占める。ルバシヨウの内省や夢想も一定の割合を占めるものの、文学形式としては、回想物語と対話劇という古典的な文学モデルによっていると言える。小説全体も、ルバシヨウの処刑という結末＝ゴールに向かって進んでいく限りで、19世紀小説の枠組みを外してはいない。

こうした古典的な先行モデルに対して、ビーネクの遅れてきた収容所文学は意図的な逸脱を図る。無実を確信する主人公は、早く尋問されて誤認逮捕の容疑を晴らしたいと考えるが、いくら待っても尋問は実施されないまま待ちぼうけをくらう。尋問も処刑も起こらないということが味噌である。この結果、ベケット的な意味での「待つ」ということが重要な役割を果たす。いつとも知れぬ尋問の到来を待つなかで主人公は、自ら被告と検察役となって、イマジネーションの中で自己対話をつづける。「私の人生でいつだったか、監獄入りさせるような何かをやらかしたに違いない」(113)として、逮捕名目の反ソ活動とは違う実存的有罪の理由を引き出していく。従って、過去の想起も、ケストラーの場合は、それ自体で短編小説にもなりそうな完結した逸話として語られ、革命の大義を信じてその実現のために犠牲を厭わなかった過去の自分の政治的振る舞いを批判していくという筋の通った形をとるのに対して、ビーネクの無名の〈私〉にあっては、自らの有罪性を探し求める中で、遠い幼年時代の出来事——父による折檻やゴミ捨て場のそばの子供の遺骸など——明らかに逮捕要件とは無関係な暴力の血塗られた記憶が過去から脈絡なく浮かび上がってくる (Vgl. 69 f., 134 und 140)。

他方で独房の現在は最大限の注意深さで描写される。人間との交流は、看守や聾啞の看護人など監獄管理システムの末端との事務的な接触に限られる。それゆえ、ケストラーと同じように、独房と独房の間の心の交流は大きな主題となる。ただし、『独房』で打壁通信によって接触する隣の房のアルバンとの間には、後で詳しく述べるように、強い同性愛的な要素が注ぎ込まれていて、囚人の連帯を表現するというには無関係な余剰が生まれている。途中からはアルバンがどこかに連れ去られ、彼が現実にいるのか、ただ主人公の幻想の中にいるだけなのか判然としなくなることも、虐げられた囚人たちの連帯という収容所文学のトポスを崩していかざるをえない。

それではまずは本作における事物の詩学の様相を見ていくことにしよう。これは、「いかなる物語も語るつもりはない」(12)という決意、つまり伝統的な物語の拒絶と表裏一体となるものだ。『独房』では、目を引く事件展開がまるでない代わりに、独房という何もない空間が記述の焦点となる。

そもそも独房の囚人は、自分の都合のいいときに覗き穴から覗き込む看守に一方的に見られる存在であるが、本書にあっては、さらに窓が板で完全に塞がれているため、外部の自然を見る可能性もあらかじめ剝奪されている。制限された視覚の代わりに、外部との接触は、打壁通信に見るように、聴覚が主として担う。さらに嗅覚、触覚、味覚などの感覚はもとより、今この場にはないものを思い浮かべる想像力や夢想力が研ぎ澄まされざるをえない。このように諸感覚それぞれが充進する上に、共感覚までもが磨き上げられるために、本書の文学言語には独特の強度が授けられる。また独房でやる運動といえば、狭い房内をあちこち歩き回ることにしかない。しかし他にすることがないので繰り返される歩測は、よそよそしい空間に自分の尺度を適用させ、独房を「私の独房」(33, 強調は原文)と呼んで所有することまで可能にする。空間ばかりではなく、時間についても、当局によって押しつけられる時間ではなく、自分の独房を歩き回り、外の音に聴力を集中することで、「新しい種類の時間単位を編み出」(41) そうと試みる。

もっとも視覚は、大幅に制限されたとはいえ、機能喪失にまで至るわけではない。むしろ室内には物が無いに等しいだけに、ますます集中して数少ない物に観察の目が向けられるのだ。作品冒頭から目に入るものを数え上げるリストの技法が目立つ。確かに、ケストラの『日蝕』でも独房に備わる備品が冒頭で一つ一つ挙げられ、唯一の所有物である煙草と鼻眼鏡については何度も言及されていた²³。ただし、それらの描写にはストーリーの進行を止めるような粘着質の執拗さはなかった。これに対してビーネクはまず事物の範疇を拡大する。「藁布団」「バケツ」「皿」「スプーン」に、「壁」「天井」「独房のドア」「覗き穴」のほか、自分の身体各部位までが事物として挙げられていく。それどころか触れられないもの、廊下から差し込む「蛍光灯の光」「空気」「空虚」「静けさ」「匂い」までリストに取り込まれる (Vgl. 31)。この数え上げは、直線的に進むはずの物語のための前提を用意するどころか、物語の進行を大幅に遅らせ滞留させ

る。こうして因果に基づいて直列する関係ではなく、室内における偶然の配置に基づいて作られる並列関係が物語を規定していくのである。その際、まるで顕微鏡を当てるように数少ない事物と自らの身体の各部位を正確に観察し、それらに微に入り細を穿った描写を捧げるのがビーネクの特徴である。

他律の極みのなかで囚人が持ち込めたけなしの私物にすぎるのは収容所文学一般のトポスとなっている。戦後文学で言えば、米軍捕虜収容所にいた詩人ギュンター・アイヒの「棚卸し」が最後に手元に残った自分の所有物を一つ一つ羅列していたし²⁴、最近でもミュラーの『息のブランコ』は主人公がロシアに持っていく事物を選び出す場面から始めている²⁵。ビーネクの主人公も、アイヒが鉛筆の芯を大切な所有物として挙げたように、50ミリの芯を床のタイルの目地に隠して書くことへの執着を見せるし(93)、持ち込んだ青いセーターと革靴についても大切なものとして何度か言及している(92)。しかし所有物が絶対守るべきかけがえのないものとして特別に手厚い描写の対象になっているか、といえ、必ずしもそうとも言えない。青いセーターについては、交換価値が重視され、監獄職員に何か特別なことをしてもらう袖の下の切り札と考えられているし、板敷ベッド、藁布団、便器となるバケツといった備品、官給の下着、ドアや壁、天井にすら私物と同等の注意が向けられているからだ。

たとえば白く漆喰の塗られた窮屈な天井は、独房の設備の中で唯一手の届かないものだったはずが、寝床に横になって入眠する寸前にじっくりと見つめられるうちに「絶えざる運動の中にある」(10)と確認される。というのも、白く輝く天井との距離感が寝床に寝て上をじっと見ているうちに喪失して、まるで落下してくるように思えるからだ。こうして天井の「白く漆喰の塗られた狭さに私は混乱させられるが、しかしそのちっぽけな無限を受け止められる」(31)ようになる。均質にしか見えない真っ白なキャンパスも時間をかけて注意深く見れば、ひびや亀裂や窪み、凹凸によって色彩豊かな風景画のような多様な顔を見せ、静止せずに運動までもはらむようになるのだ。

収容前の世界から持ち込んだ所有物の軽視、つまり現実世界の所有の観念の疑問視は、おそらく本書のコンセプトとも深く関わる。すでに引用した「自伝の後書き」の続きによれば、ビーネクは単に叙情的メタファーを放棄したばかりではなかった。作品の中心をそれまでの苦悩する個人から、「独房」という抑圧空間にずらすことも狙いだっただけでなく、すでに事物と自らの身体の部位が同等に扱われてい

ることは説明した。このように個別事物化した身体部位は主体に統合されているというよりも、中心から離れていく遠心的な力に引っ張られていく。終盤でもう一度身の回りの事物の棚卸しを行う直前に、足の潰瘍に苦しむ〈私〉は「死のように異様な見慣れぬことが身に降りかかった」(91)と感じて、こう続けるのだ。「一度内側から爆発が私の身体を強く揺さぶったため、私はこう思ったのだ、身体はどの瞬間にも何百万もの欠片にズタズタに引き裂かれると」(91)。身体が無数の「欠片」もしくは「細胞」に解体することで、それぞれの「細胞」は頭を中心に統合された身体から自由になって、新たな横の関係を他の「細胞」たちと作り上げる可能性をもつ。これまで想定もしなかった事物との新たな関係の結びは、「独房」の囚人が、事物と対等に親密な関係を結んだというケロールの指摘にも通じている。事物との友情はもちろん無機質な官給品や白壁との間にも築けるものであるが、しかし独房の中にたまたま入り込んできた異物は、たとえ黒い綿毛であろうと、通例を破る大事件となって特別な関心を集めることになる。なかでも同じ境遇にいる他の囚人という個性の名残であれば、毛髪一本でも万金に値するだろう。歴代の囚人が壁に刻み込んだ落書きが退屈の極みのような独房で〈私〉のファンタジーを発動させるように、誰か他人の温もりを思い起こさせる形見の品は、その誰かの実物に会ったことがなかったとしても、徹底的に慈しまれる。

〈私〉は、バケツに溜まった排泄物を捨て、粉末塩素の消臭剤を補充する共同屎尿処理室でキリル文字新聞紙の切れ端に包まれた他人の巻き毛を見つけ、こっそり自分の房に持ち帰る。この出来事はそれだけに一断章を費やして事細かに描写するに値する大事件となる。

折り畳んだ紙を開くと、何か黒く、軽く、羽毛のようなものが漂い落ちた：髪の中の毛の房だ、私はそれを拾い上げ、左の手の甲に置き、その手を顔に近づけて、毛の房を見た、それは焦げ茶色、ほとんど黒で、形はカタツムリのようなだった、一方の端はざっくり切断されていて、他方の端はもつれて絹のような塊となっていた、そこにあって手とともに震えている髪からは苦い、汗の匂いが発せられていた、私は巻き毛を唇に押しつけた、舌で軽く触ってみ、そうしながら唾液で濡らし、それから漆喰にざらっとした箇所があるのを見つけて、髪を手にとって壁にしっかりと貼りつけた、寝床から長い間ず

っと巻き毛を見つめた…そして長い間左手の甲を唇に押しつけた… (13f.)

そして刑務所中がこの髪の毛を探し求めていると想像を膨らませ、女髪の毛の所有者がいかなる動機からこれを共同の部屋に残したのか、どんな女なのかと想像を膨らませていくことで、「私の所有物」となった髪の毛はますます貴重なものとなる。

そして私は時折壁に近づいて身をかがめ、髪の毛の匂いを嗅いだ、匂いは心地よいものではなかった、しかしそれは私の独房にあるすべてのものとまったく違ったものだった、だから私は巻き毛を愛した、それを指で触れて、ゆっくりとその上を撫でまわし、それが私を興奮させた；それが壁から落ちるたびに拾い上げて、唇に持っていき、新たに唾液で湿らせた、髪の毛は今や甘く＝カビ臭かった。私はそれをまた壁にくっつけた、髪はどんどん細くなって、何本かは切れてしまい、束から外れて地面に落ちた、最後には壁の巻き毛の束は、かろうじて息吹のようになった、暗い息吹、私の目は眠り込むまでずっとその上から離れなかった；一度私はこんな夢を見た、髪の毛が私の上に雪ひらとなって降りかかり、私はその柔らかな重みに息ができなくなった (14)

髪の毛は手で触り、近くから見て、匂いを嗅ぎ、舌で触り、口づけし、また見つめるというように、官能のすべてを尽くして味わわれる。そして標本もしくは護符のように壁に飾られるのだが、形態の喪失とともについには一方的に感受される受動的な存在であることをやめ、生命体として息を吐きつけてきて、これまで関与できなかった聴覚にも訴えかけるとともに、息吹のように、夢のなかの雪ひらのように儂い存在ながら逆に〈私〉の息を詰まらせ安らかな死に導いてくれるまでになる。

このような叙述方法を念頭に置くと、表題の「独房＝細胞」も一筋縄にはいかない。「細胞」は、共産主義運動を統一的な生命体と捉えて末端黨員組織それぞれが細胞と呼ばれた事実を想起させる。しかし党本部や党指導者を頭にいただき、その司令の元で実行に移す各細胞が党のヒエラルキーの末端に組み込まれ、しかも末端組織同士の横のつながりはないに等しかったのに対して、本書の各断

章を「細胞」として考えるなら、それは頭部のない細胞であり、章末にピリオドがない開かれた終わりになっている通り、その細胞壁は多孔で透過性になっていると言える。書籍の特性ゆえに第1断章から第69断章まで形式的には左から右へと順番に並ぶものの、断章の集合は平面なタイルのようにイメージした方がよく、モチーフや文章そのものの反復が縦横に斜めに関係を作り出している。しかも主人公が足に腫瘍を患っていることから、細胞の分裂や感染、増殖という点も本書の書法と関わる。このようにして連なる断章群は、何らかの一つのゴールに向かうのではなく、むしろ反復と変奏を繰り返すばかりだ。その様相は、独房の壁の落書きが白い塗装によって消されるのにも似ている。その下の文字も凹みや傷跡として認識される限りで、完全に消滅したわけではない。作中の喩えを使えば、「映画の多重露光のように、すべてが積み重なっている」(106)のである。

4

見も知らぬ女の髪に官能的な表現が捧げられていたが、やはり見たことのない隣の囚人アルバンが後半から断然焦点化してくる。作家自身の同性愛的セクシャリティを知らなくとも、アルバンへの憧れは過剰に強くて通常の友情の範疇には収め難い。「アルバンを見る、アルバンを本当に見る」ために、彼の房の覗き穴の蓋を開けるのに協力してくれるなら唯一の財産である「私の青いセーター」を報酬として差し出してもいいとさえ思うし(62)、「次のバケツ運びの時にアルバンを見られないなら、私は破滅するしかない」(63)とまで思い込み、覗き穴越しに一瞬捉えた影、人影ですらないかもしれない影を愛しむようにしてアルバンの面影を心に抱くこととなる(65)。アルバンが自分の独房にやってくる夢想が現実のように語られる断章では、視覚偏重ではなく、声を聞く、匂いを嗅ぐ、肌に触れるという五感を駆使しての接触が問題にされる。

この文脈で、ビーネクの隠蔽／偽装の美学は一段と冴えを見せる。カフカの短編「田舎医者」の生々しい傷口のように、〈私〉の左腰にできた肉腫はあちこちに転移し、左の鼠蹊部のリンパ腺が膨張し、腰の腫瘍が破裂する。すると「隣の星からなる銀河」が左脚に出現し、ふくらはぎ、ひざ、太ももへと広がっていった。「あたかも火山が脚の内側から何千ものちっほけで小さなクレーターから黄色い膿の溶岩を肌を突き抜けて吐き出すかのようなだった」(25)。一方で、この

増殖する腫瘍のイメージは脳まで乗っ取られるという恐怖につながられるが、これは本書の中心をおかずに、「細胞」を平面的につなげていくという構成原理をも示唆している。病巣が不可視な体内で思わぬところに転移していくように、本書では断章が膿の飛び散りによってつながっていくのだ。しかし他方で、この傷口の描写からは同性愛の性交イメージを読み取ることも可能である。

いかにして赤いまるな突起が形成され、そこから黄色い膿の先端が成長して外へと突き出し、それからいくつもの癬が腐敗して一つの癬へとまとまり、そしてついに腫瘍が破裂して、膿が、血と軟膏と汗と混じり合って、滴り落ち、傷の上に太くて、ネバネバした瘡蓋を形成することか… (25)

もう一ヶ所の性的ファンタジーは衛生兵から時折もらう石鹼の切れ端に関わる。便秘の治療を装って語られるが、過剰な表現が偽装を裏切るような語り口となっている。

衛生兵が私を後に出ていき、独房に一人きりになると、指の爪で石鹼から細長い塊を割り取り、それを慎重に私の尻の穴に押し込む、とっても深く、指で押し込める限り深く、もはや独房内を歩き回ることができなくなってから、大便をすることは私にとって苦痛となっていた、バケツの上に座るたびに、肺から空気を押しこみ、血を頭に上らせて、目の前が暗くなるのだった、ただ腸が引きちぎられるかのような苦しみのもとのみ、硬くて、乾燥して、臭い大便が無理矢理に外に出てくるのだ、石鹼を使えばだいぶ良くなった、それは腸を濡らして柔軟にしておいてくれた、[…] 認めなければならぬが、石鹼を尻の穴に押し込むことはある種の楽しみを与えてくれる、もし十分に石鹼が使えさえすれば、私は日に二回だってそうするだろう、(77 f.)

そしてこのホモエロティックなイメージは第46断章で繰り返される。

私はまだ一度も試したことのない身振りを発明したい、それについて眠りつくまで考えた、翌朝、私は人差し指を尻の穴に押し込んだ、すっかり奥深く

まで、手首までぐいっと、あらかじめ指を舐め唾液をたっぷりつけておいた、苦痛は相変わらず大きかったが、それでも私は幸福だった；お昼頃になって、これもただの反復に過ぎない、と気がついた、このような突きをすでに一度やったことがあった、おんなじやり方で、十五歳の誕生日のことだった、初めて女の子と寝ようとした時に役に立たなかった自分の体への罰として… (95)

これらの鶏姦イメージは、ビーネクの「エクスタシー的な」文体という謎めいた表現と直接に関わっているだろう。偽装の美学によって書き換えられたファンタジーだ。しかし「エクスタシー的な」文体はそれだけに尽きるわけではない。エクスタシーが「自分自身から出ること」を原義とすることを思えば、ただの性的快感だけが問題なのではなく、自己の統一的な像の解体と関わっている。肝要なのは、この場面で、男根という正規の性器ではなく、肛門という消化器を性器に転用することで一般通念の外部に出ると同時に、快楽を覚える主体も男性から女性のポジションに抜け出していることだ。しかもどちらの擬似肛門性交も自慰行為として実施されている。本書で繰り返される自己対話に似て、攻める側と攻められる側とが主体の中で分裂して同時存在していることになり、固定的な統一的自己像を崩している。当初考えていた苦しむ主体を中心に据えることを諦め、抑圧空間としての独房を主人公に据えたというビーネクの先に引用した発言は、物語の脱中心化の宣言に他ならなかったのだ。

註

- 1 Wolfgang Ruge: *Berlin - Moskau - Sosswa: Stationen einer Emigration*. Bonn 2003. 同書は書誌上のミスが多く『讚えられた国』(2016)として再編纂された。Wolfgang Ruge: *Gelobtes Land. Meine Jahre in Stalins Sowjetunion*, hrsg. v. Eugen Ruge. Reinbek bei Hamburg 2012.
- 2 Vgl. Ernest Wichner: „Unterschiedenes ist gut“. Der Dichter Oskar Pastior und die rumänische Securitate, in: *Text + Kritik (Versuchte Rekonstruktion – Die Securitate und Oskar Pastior)*, hrsg. von dems., München 2012, S. 9-32.
- 3 Vgl. Horst Bienek: *Das allmähliche Ersticken von Schreien. Sprache und Exil heute*.

- München 1987. S. 56 f.
- 4 Marcel Reich-Ranicki: Gefängnis mit Sentiments, in: Michael Krüger (Hg.): Bienek lesen. München / Wien 1980. S. 170-176, insbesondere S. 173 f.
- 5 Jean Améry: Ausbruch aus der Zelle. in: Michael Krüger (Hg.): Bienek lesen. München / Wien 1980. S. 185-189, insbesondere S. 187.
- 6 Horst Bienek: *Das allmähliche Ersticken von Schreien*, S. 57.
- 7 Ebd., S. 71.
- 8 Horst Bienek: *Die Zelle*. Stuttgart 1978. S. 5. 同書からの引用は以下本文中に頁数を略記する。
- 9 ベレック「ロベール・アンテルムあるいは文学の真理」(『家出の道筋』酒詰治男訳、水声社2011年、37-58頁)、41頁。
- 10 同書42頁。
- 11 同書45頁。
- 12 同書55頁。
- 13 W・G・ゼーバルト『空襲と文学』鈴木仁子訳、白水社2008年) 50頁以下。
- 14 同書58頁以下。
- 15 Jean Cayrol: *Lazarus unter uns*. Übersetzt v. Sigrid v. Massenbach. Stuttgart 1959.
- 16 Vgl. ebd., S. 81.
- 17 Ebd., S. 90.
- 18 Ebd.
- 19 Horst Bienek: *Solschenizyn und andere*. München 1972. S. 9.
- 20 https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13529518/Wege-und-Irrwege-der-DDR-Malerei.html [最終閲覧日：2023年9月30日]。
- 21 アーサー・ケストラー『日蝕』(岩崎克己訳、三修社2023年)、278-280頁参照。
- 22 同書39-57頁、66-83頁参照。
- 23 同書8頁、18頁参照。
- 24 Vgl. Günter Eich: „Inventar“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. v. Alex Vieregg, Frankfurt am Main 1991, S. 35 f.
- 25 Vgl. Herta Müller: *Atemschaukel*. München 2009, S. 7.

本研究はJSPS 科研費 22K00473、三菱財団、たばこ総合研究センターの助成を受けたものである。