

| | |
|------------------|---|
| Title | 奪われた生/死を取り戻すための跳躍：イルゼ・アイヒンガー『ボタン』(1953年)を手掛かりに |
| Sub Title | Sprung in die Rückgewinnung des entwendeten Lebens/Todes : Analyse des Hörpiels Knöpfe (1953) von Ilse Aichinger |
| Author | 小林, 和貴子(Kobayashi, Wakiko) |
| Publisher | 慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会 |
| Publication year | 2016 |
| Jtitle | 慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.53 (2016.) ,p.17- 42 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | 中山純教授 石光輝子教授退職記念号 |
| Genre | Departmental Bulletin Paper |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20160331-0017 |

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.

奪われた生／死を取り戻すための跳躍 ——イルゼ・アイヒンガー『ボタン』（1953年）を 手掛かりに*

小林 和 貴 子

結末から始まり，結末へ向かう物語

ホロコースト想起の歴史において金字塔を打ち立てた映画『ショアー』（1985年）の監督クロード・ランズマン（1925年～）は、ホロコーストという出来事を芸術作品において語る場合、「出発すべきは、むき出しの暴力から」¹⁾である、と述べている。

たとえば、エヴァイン会議のスキャンダルについて観客の心を打とうと思うならば、作品のなかでは、ナチズムの歴史の十二年間にわたる展開過程にしたがい、実際にエヴァイン会議が開かれた時点に会議を登場させてはならない。反対に、結末から話を始めなければならないのだ。（中略）作品のなかでは、最終解決は物語の終着点であってはならず、出発点でなければならないのである。ガス・トラックがすでに稼働を始めた状況に立ち至らなければ、エヴァイン会議のスキャン

* 本稿は、平成25年度安倍能成記念教育基金学術研究助成金による研究成果の一部である。

1) ランズマン，クロード『SHOAH ショアー』高橋武智訳，作品社，1995年，4頁。

ダルが白日の下にさらされるわけがない。²⁾

結末、すなわち 1941 年に最終解決作戦の最初の犠牲者が出た時点から語り始めなくてはならないのは、ホロコーストが決して自然に発生したものではないからだ。ヒトラー政権下で徹底的に実行された反ユダヤ主義的政策の数々や、水晶の夜に代表される反ユダヤ主義的事件の積み重ねが、ユダヤ人の絶滅政策に単線的にたどり着いたと理解するのは間違っている、とランズマンは強調する。暴力は突発的に生じるものであり、その突発性を否認することは、「暴力の冷酷きわまるむき出しの姿に衣をまとわせ」³⁾ するようなものなのだ。そのようにして結末から語られる物語は、過去の思い出を語るのではなく、「過去を現在としてよみがえらせ、過去を非時間的な現代性のなかに復元」⁴⁾ しなくてはならない。ホロコーストを主題とする作品が過去をあくまで過ぎ去ったものとして、こうだった、と語ってしまうことは、「最悪の道徳的、芸術的犯罪」⁵⁾ である。そのような語りはホロコーストという出来事を神話の世界に押しやり、この人知を超えた出来事がまるでなかったかのような解釈すら生んでしまうからである。

長編小説『より大きな希望』（1948年に初版発表後1960年に改版出版）とともに戦後ドイツ文学の若き担い手として頭角を現したイルゼ・アイヒンガー（1921年～）の文学的コンセプトは、ランズマンの芸術的理解と驚くほど一致している。1952年に出版された短編集『絞首台の上の演説』のまえがきとして書かれた『この時代に物語ること』というテキストの中でアイヒンガーはすでに、結末から始まり結末に向かう物語の必要性を説いていた。「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」とは50年代のアドルノの有名な言葉であるが、アドルノとは別の視点から、

2) 同上、5頁。

3) 同上、4頁。

4) 同上、2頁。

5) 同上、7頁。

やはりアイヒンガーも物語が危機に瀕していることを述べている。「今の世の中で物語を川に譬えようとすると、その川は激流にしかなら」ず、「今日では物語る者にとって危険なのは冗長に流れることではなく、むしろ脅威に直面して、終末という印象の下で重い口をもはや開かなくなってしまうことなのだ」⁶⁾と。それでも物語るとしたら、物語らねばならないとしたら—。アイヒンガーは、次のように書いている。

我々が正しく受け止めれば、我々に敵対して向かってくるように見えるものの向きを変えることができる。まさしく終末から始めて終末に向かって語り始めるのだ。そうすれば世界は再び我々にむかって開かれる。そうして絞首台の上から物語り始めて、人生そのものを物語るのだ。⁷⁾

同世代に属し、ユダヤ系の血を引くという点でも共通するランズマンとアイヒンガーは、メディアは異なれども、それぞれ自身の領域でホロコースト想起の可能性を追求した人物である。ホロコースト生き証人の言葉と身振りによる語りが大部分を占める『ショアー』が、この出来事の想像を超える全体像を、登場人物の観点からも舞台の観点からも「現場」からとらえることを試みている一方で、アイヒンガーのホロコースト想起作品群とでも呼べるテキスト群は、一見現実離れした内容であり、それがホロコースト想起の文脈にあることは自明なわけではない。それでもそれらの作品をホロコースト想起の文脈に位置づけるとしたら、それはまさしく上に引用した文学的コンセプトに基づいて、それらの作品が死／生を描くからである。それらのテキストは絶滅政策という暴力にさらされた人々の死を、

6) アイヒンガー、イルゼ『縛られた男』眞道杉、田中まり訳、同学社、2001年、18頁。引用箇所に関して、ここで「終末」と訳されているドイツ語は、結末を意味する Ende である。

7) 同上、19頁。

言い換えるならば、自らの死を経験することのできなかった人々の死を取り戻す試みであり、奪われた死を取り戻すことを通して、新たな生の獲得を目指すものなのである。

ホロコースト文学作品としての『ボタン』（1953年）

死／生を描いた数あるアイヒンガーの初期作品群から、本稿で注目したのは1953年に北西ドイツ放送および南西ドイツ放送で初放送されたラジオドラマ『ボタン』である。第二次世界大戦後、ラジオは国民的なメディアとして絶大な影響力を誇ったが、文学はとりわけラジオドラマの領域で、新たな地平を開拓していた。大衆的娯楽の要素もかねそなえていたラジオドラマの需要は高く、1940年代末から50年代初め頃では各放送協会が作家探しに奔走していた。興味深いのは、当時北西ドイツ放送協会の会長（Intendant）であったエルンスト・シュナーベルが1951年にアイヒンガーに執筆を依頼したさい、アイヒンガーはこれを断っていることである。その二年後に『ボタン』原稿の執筆に着手したのは、同年のギュンター・アイヒとの結婚が関係していよう。ラジオドラマの黄金期にあって「アイヒ基準（das Eich-Maß）」という言葉まで生まれたことに象徴されるように、1953年の時点ですでにアイヒは『夢』（1951年）や『その女性と私』（1952年、「戦傷による失明者が選ぶラジオドラマ賞」を受賞）といった作品で、ラジオドラマ作家としての力量を最大限に発揮していた。後年、あるインタビューで語ったことであるが、実はアイヒンガーは当初ラジオドラマで重要なのは効果音だと思っていたという。しかしアイヒが問題なのは効果音ではなく言葉であることを説明した、と振り返っている⁸⁾。『ボタン』以後、アイヒンガーは70年代にいたるまで様々なラジオ

8) Ilse Aichinger im Gespräch mit Richard Reichensperger, Literarisches Colloquium Berlin, 31. Oktober 1996. Gesendet im Deutschland-Radio Berlin am 30.11.1996. Vgl. Kaindl, Klaus B.: Gegensätze? Ilse Aichingers Hörspiele, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Ilse Aichinger. Text + Kritik*,

ドラマを執筆し続けることになるが、このジャンルは彼女にとって、声のドラマとしての、音声テキストとしての文学の可能性を探求する場になったに違いない。『ボタン』に関して言えば、アイヒンガーの最初のラジオドラマとして分析に値するというだけでなく、60年代と70年代における別監督による再演出が存在するため、文字ではなく声によって紡がれるテキストの表現の可能性をめぐる考察の取っ掛かりとしても適している。

『ボタン』の分析に入る前に、ここで同じ時期に書かれたアイヒンガーの他のテキストとの関連も指摘しておこう。『ボタン』は工場で働く女性たちが商品として売られる美しいボタンに変身するさまを描いた作品であり、その変身は消滅 (verschwinden) として描かれるが、消滅というモチーフは、初期のアイヒンガーのテキストで重要な意味を持つ跳躍 (Sprung, springen) のモチーフと表裏一体である⁹⁾。この二つのモチーフは、例えば短編『ポスター』(1949年)に模範的に描かれている。橋でつながった二本の市電ホーム上に、一方はポスターの中の少年が、向かい側には生身の少女が立っているという、対話的な舞台設定および人物配置のもとで、両者の「対話」が進んでいく。「お前は死なない！」¹⁰⁾というポスター張りの男がポスターに向かって投げかけた言葉で始まるこの物語は、少女が踊るために線路に飛び込んだ後で、少年も「僕は死ぬ！」¹¹⁾と叫び線路に飛び込み、その瞬間にそこへ電車が入ってくるところで終わる。少年と少女の跳躍後、ホームは無人になり、両者は文字通り語りから消えてしまう。二人のこの消滅は一見死を想わせるが、ここで強調すべきは、それが新たな生の獲得につながっていることである。少女が踊るために跳躍したように、少年も、自分が四肢を動かせるのに気づき思考を開始させ、初め

Heft 175, Juli 2007, S. 49–56, hier S. 53.

9) 本稿での跳躍というモチーフについては、以下を参照。Fässler, Simone: *Von Wien her, auf Wien hin. Ilse Aichingers „Geographie der eigenen Existenz“*, Wien, Köln und Weimar (Böhlau Verlag) 2011, S. 33–138.

10) 『縛られた男』真道杉, 田中まり訳, 2001年, 67頁。

11) 同上, 78頁。

て息をし、少女の真似をすることができるようになって初めて跳躍を果たしたのだった。つまりここで、「跳躍＝消滅＝死／新たな生」という図式が成り立つのである。このことは、『ボタン』における人物の消滅が、死への、あるいは新たな生への跳躍ととらえられることを示唆する。

跳躍と言えば、アイヒンガーの初期の代表作『より大きな希望』の結末を印象づけるものでもある。主人公のエレンはゲオルクとの邂逅を果たした後、粉々になった橋をみぞして線路のレール上へとジャンプして、ちょうどもっとも高い位置に浮いた瞬間、爆弾によって木端微塵になる。そうして語りから消えてしまう。消滅することにつながる跳躍に関して重要なのは、それが自らの決心を要することだ。小説の冒頭で幼いエレンは自分が移住する可能性を見いだせず、意図せずして教会のフランシスコ・ザビエル像の前に立ち止まる。その人生が航海とともにあったザビエルの像の前に、エレンはつまるところ「ここにとどまらなきゃならないとしても、海を渡っていけるように」¹²⁾なることを誓うのであるが、その前ではこう書かれている。

ではお祈りは？エレンは、それはしたくなかった。一年前に飛び込みジャンプを習ったときと似たような状況だった。深く潜るためには、高いジャンプ台に上らなくてはならず、上ったら上ったで、心を決めなくてはならなかった。跳躍をして、フランシスコ・ザビエルが見ていないということを甘受し、自分自身を忘れるかどうか¹³⁾。

死／生を意味する跳躍そして消滅は、どのような死あるいは生と結びつ

12) Aichinger, Ilse: *Die größere Hoffnung*, Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag) 1991, S. 32. この版は1960年の改訂版に基づいているが、引用箇所は以下に挙げる初版でも同じ表現である。Aichinger, Ilse: *Die größere Hoffnung*, Amsterdam (Bermann Fischer Verlag) 1948, S. 26.

13) *Die größere Hoffnung*, 1991, S. 31. 引用箇所は初版(1948, S. 25)と同じ。

いているのであろうか。その際に、自らが主体的に下す決心とは、どのよう
に作用するのであろうか。

ボタンという存在への跳躍

まず初めに『ボタン』において決定的とも言える、工場で働く女性ジーン
がボタンに変わる場面を見てみよう¹⁴⁾。二年前からボタンを数え仕分け
する作業に携わるジーンは、ある日の仕事終わりに、親しくしている上司
ビルに対して、自らの不思議な気持ちを打ち明ける。

ジーン： 今日に変な感じがするわ。

ビル： 具合でも悪い？

ジーン： いいえ。ちょっと疲れているの。変に心地よく感じるのよ、
ビル。とても変だけれど心地いいの、とても滑らかで、丸
みを帯びているような。

ビル： 満足して それはそれは、いいことだ、ジーン。そう感じ
るのは素晴らしいよ！

ジーン： とても心が落ち着くの。

ビル： それで、何をしようか？

ジーン： なんでも。あなたが望むことを。

ビル： 美術館でも？

ジーン： 何も見たくないわ。

ビル： じゃあ音楽なら？

ジーン： 何も聞きたくないわ。

14) 『ボタン』のテキストが複数あることについては後述する。ここでの分
析は、現在アイヒンガー研究の際に通常使用される1991年版の以下の全
集に基づいている。Aichinger, Ilse: Knöpfe, in: Dies: *Auckland*, Frankfurt
am Main (Fischer Taschenbuch Verlag) 1991, S. 11–73. 以下、この版に拠
って『ボタン』のテキストを引用ないし参照指示する際は、作品の略記 Kn
と頁数のみを記す。

- ビル： それなら、残るはあと一つだ、ジーン。
 ジーン： ありうるわ。
 ビル： それなら、もう用意はできているんだね？
 ジーン： それなら、用意はできているわ。
 ビル： それなら、君は僕たちのものだ、ジーン。
 ジーン： 思っていたよりもっと小さいのね。
 壁の奥でとても強い音をする (Kn 24)

むろんジーンがボタンに変わることは定かではない。あまつさえ死んだかどうか不明である。死ぬ (sterben) という単語は一切出てこない。作品のなかではこの場面以降ジーンは登場せず、その後ある日、同名の新しいボタンがビルと彼の同僚で、彼と同等な立場にあるジャックによって紹介されるだけである。主人公のアンが言うのは、ジーンは「もういない」(Kn 51)ということだけであり、彼女の存在にまつわる真実は予感されるだけなのだ¹⁵⁾。したがって彼女は死んだというより消えてしまったというべきなのだが、それでもジーンの消滅が彼女の死と同時にボタンとしての再生を読者に印象づけるのは、工場で扱われる美しいボタンが「骨のように輝いている」(Kn 28)ことや、例えばアンが「ジーン (ボタン・ジーン、筆者) がたくさんできてしまったら、ジーンはもういなくなってしまう」(Kn 53)と言っていることによる。さらにボタンの製造過程に関わるとされる、壁の奥から聞こえる音が、「雨のようでいてやっぱり違

15) アンは「私たちは何を知っているというの？」(Kn 69)とも言っている。知 (Wissen) ではなく予感 (Ahnung) でもって真実に近づくというこの態度は、1950年代のラジオドラマにおける盲人をめぐる言説と重なる。当時のラジオドラマでは、不可視の劇として、まさに盲人の心に響く作品が目指された。例えばギュンター・アイヒによれば、それは盲人のつく杖の音が聞こえるような、そのための地面であるような作品である。真実は予感されるだけという考えには、ロマン主義との関連もある。Vgl. Fässler (2011), S. 12 u. 17-19.

う。むしろ電のよう。あるいは炎がパチパチいうみたい」(Kn 15) と説明されるとき、絶滅収容所のメタファーとしての工場という読みまでもが可能になるのである¹⁶⁾。

しかしながら、ボタンに変身した女性たち¹⁷⁾をホロコーストの犠牲者と位置づけ、彼女らが一方的に被った暴力やそれを可能にしたシステム、彼女らの無力さばかりに注目していたら、抜け落ちてしまう視点がいくつかある。ボタンの美しさと、それが個人名をとどめていること、また上の引用から伺える通り、女性がボタンになることを自ら決心しているとも読めることだ。名前と女性の主体性については後述するとして、ひとまずここではボタンの独特な美しさを検討しよう。

問題となるボタンは工場の中でも特別な、より糸で作ったものや象牙でできたものとは比較にならないようなボタンなのであるが、これらは「美しく」、「他のボタンにない輝きがある」。アンが手にすると、「果物のように指と指の間で押せるように思うけれど、とても固い。一つのボタンが一色であるとき、それは他の色すべてでもあるよう」(Kn 14) だ。この不思議なボタンが「山」(例えばKn 34, 52)をなすとき、それは近代的な工場で大量生産されたもののようにも思えるが、この作品のもとになったとされる作家自身の経験は、実は芸術的な工房で積まれたものである¹⁸⁾。1948～49年のイギリス滞在中にアイヒンガーが働いたのは、同じウィーン出身の陶芸家ルーシー・リーや文筆家エーリヒ・フリートなども同時

16) 例えば以下を参照。Gerlof, Manuela: *Tonspuren. Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR*, Berlin u. New York (De Gruyter) 2010, S. 312–345.

17) ただし『ボタン』には、数あるボタンの中で一つだけ男性の名前を持つもの(Vernon)が出てくる。

18) Vgl. Rix, Ruth: „Auntie“ in England. A Personal Memoir, in: Görner, Rüdiger/Ivanovic, Christine/Shindo, Sugi (Hrsg.): *Wort-Anker Werfen. Ilse Aichinger und England*, Würzburg (Königshausen u. Neumann) 2011, S. 15–26.

期にいたビミニ社のボタン工房であり、そこでは一つ一つのボタンが丁寧に
 つくり出されていた。『ボタン』のなかでは時間とともに大量に複製さ
 れていくボタンであるが、それらの一つ一つが唯一無二で、言葉で言い表
 せない美しさを具えていることこそが強調されるべきであるとしたら、物
 語におけるボタンとは、きわめてアンビヴァレントな記号である。美は古
 代より善や神ないしイデア（プラトン）などの超越的存在と結びつけられ
 てきたことを思えば¹⁹⁾、ボタンにおける美しさは、その存在の正しさを証
 明していることになる。ホロコーストにおいて、まさにユダヤ人は存在の
 正しさが証明されない人々として絶滅の対象になったのだが、アイヒンガ
 ーは、絶滅収容所という工場の生産品である「死」を想起させるボタンに、
 善や超越的存在と一になるような美しさを重ねた。そのことによってホロ
 コーストの犠牲になったユダヤ人の存在の正しさを示したのである²⁰⁾。そ
 ればかりではない。近代になり感性学としての美学が誕生すると、美はそ
 の主観性や非合理的側面などが注目されるようになり、判定能力（趣味）
 や創造能力（天才）に対する関心が高まるとともに、芸術そのものにも価
 値が見出されるようになった²¹⁾。人々の知性や感性に作用するものとして
 芸術作品そのものが意義を持つようになったわけだが、『ボタン』と題さ
 れた作品において、登場人物が美しいボタンに変身するとき、そのボタン
 はまさにこの『ボタン』という作品そのものでもあるのだ。つまり美しい
 ボタンは芸術作品そのものでもある、という解釈も可能になる。

そのような両義的な存在のボタンへの跳躍をめぐる考察では、ジモー
 ネ・フェスラーの解釈が参考になる。フェスラーはメルロ＝ポンティの
 「位置的空間」および「状況的空間」という概念に依拠して、アイヒンガ

19) 美の定義については、以下を参照。岩城見一「美 1. 西洋」廣松渉他
 編著『岩波 哲学・思想事典』岩波書店、1998年、1307-1309頁。

20) ユダヤ人の存在の正しさを巡る問題は、『より大きな希望』、特にその第
 1章「大きな希望」(*Die größere Hoffnung*, 1991, S. 9-32)においてす
 でに鮮明な形で提起されている。

21) 岩城見一、1998年、1308頁を参照。

一の初期の作品に特徴的な跳躍／消滅のモチーフについて以下のように記している²²⁾。「消えるということは跳躍したということだ。『前に』向かうのではなく、『後ろに』向かうという、位置的空間から存在の状況的空間へと立ち位置を転換したということだ。」²³⁾ 位置的空間とはいわゆる客観的な現実の空間を指しており、その特徴は、時間が「前に」向かって、すなわち歴史的な時間軸に沿って、連続的・均質的・無限に流れていくことにある。その意味で時間性がない(zeitlos)空間であり、いわば地図に描かれる空間と同じである。一方の状況的空間では、結末から語り始める物語と同様に、時間はむしろ「後ろに」向かう。そのような空間を決定づけるのは、時間がそのまま空間になるような瞬間(Augenblick)をとらえる主観的な時間感覚である。時間性に特徴づけられるこの空間には、ずらすことは可能であるが触れることのできない、地平線としてとらえられるような絶対的な境界線がある。ある人物の跳躍／消滅は、位置的空間からそのような状況的空間への移行ととらえられる、というのだ。

『ボタン』の登場人物が果たすボタンという存在への跳躍を、フェスラーの議論に沿って位置的空間から状況的空間への移行と理解するのであれば、ボタンはそれ独自の存在において認識すべきものである。ボタンという存在を前に、その存在に出会うことで、つまりその存在をそれ独自の現前性においてとらえることで、それ独自の意味が生まれてくるような何かとして一。この解釈に従えば、ボタンは何かの表象なのではなく、例えばホロコースト犠牲者という集団的存在を指示するメタファーなのではなく、それ独自で存在する、新たな生そのものなのである。

自らの死／生の獲得

ボタンへの跳躍が新たな生の獲得につながるとしたら、その前提として、

22) Vgl. Fässler, 2011, S. 34–66. メルロ＝ポンティは『知覚の現象学』第1部第3章において位置的空間と状況的空間について論じている。

23) Fässler, 2011, S. 51.

やはりある種の死が仮定されているのではないか。確かに『ボタン』において工場で働く女性たちの生は、まったく生き生きとしていない。工場の中は常に乾燥していて暑く、「ここにいたら息ができなくなる」(Kn 21)。工場内での仕事はボタンを数えて仕分けするという単純なものだが、永遠とそれをし続けなければならない。恒常性と永遠性に特徴づけられる工場という空間のなかでは、女性たちもできることならずとそこに留まりたいとすら思ってしまう。そのような状況で女性たちがボタンに変身し、ボタンとして世界中に散らばることは、天候(雨、風)や景気に左右される不安定な工場の外の世界へと出ることを意味しており、むしろ生を獲得することになるのであるが、その代償として、工場内での消滅がある。生身の人間として、もう工場には戻ってこないのだ。

こうした「内」から「外」への跳躍に死が表れているとすれば、それは状況としての死(tot)ではなく、プロセスとしての死(sterben)である。作品の中でsterbenという語が避けられているのは、この語が過去分詞となった時(… ist gestorben)、人はすでに死んでいる(… ist tot)からに他ならない。肝心なのは、ボタンへの跳躍は、totとしての死ではないことだ。ここで問題となるのは、新たな生を獲得するための死(sterben)なのである。sterbenとしての死は、まだtotではないという意味で、生(Leben)の一部である。要するにこのボタンへの跳躍は、どのように死ぬかという問いを含む一つの死に方(Sterbensart)であり、これは言い換えれば、どのように生きるかという問いを含む一つの生き方(Lebensart)なのである。どのように死ぬかという問題は、生のなかで答えを見出されなければならないのだ²⁴⁾。

24) ユリア・コスパッハとのインタビュー(2003年)において、アイヒンガーは「死そのもの(Tod)を焦がれますか?」との問いに、次のように答えている。「ええ。死そのもの(Tod)は。でも死ぬこと(Sterben)はなしで、です。ところで例えばインゲボルク・バツハマンは『死の種類(Todesarten)』について書いています。この表題は間違っています。バツハマンが書いたほとんどのテキスト同様にね。というのも、死の種類

ボタンへの跳躍が生き方でもあるような死に方であることを理解して初めて、人物が主体的にボタンになるという側面が重要性を帯びてくる。アイヒンガーの言に「書くことは死に方を学ぶことだ」²⁵⁾ というものがあるが、これはハンス・ヘラーも主張するように、書くことによって「疎外され、人によって規定された生に逆らう自らの死を獲得する」²⁶⁾ ことに他ならない。「疎外され、人によって規定された生」の究極の形は、ホロコースト犠牲者たちのそれである。ガス・トラックに積まれた人々は、一方的に死を強制されたというだけではなく、ナチスの徹底した秘密主義のために自らの死の痕跡を残すことも許されなかった。自らに突如降りかかった死という出来事を、外界の他者に提示する機会すらも奪われ、まさに消えていったのである。「まさに自分自身の死が自分たちの手を擦り抜け」ていった²⁷⁾。そのような経験の後で、どのような生が可能であるというのだ

(Todesarten) というものはありません。あるのは死に方 (Sterbensarten) だけなのです。死そのもの (Tod) は死そのもの (Tod) であって、一つの状態であり、死ぬこと (Sterben) のようなプロセスではないのです。死の種類 (Todesarten) より美しくない表現ですが、でも正しくは—正確なことはたいていそれほど美しくなく、またわかりやすくもありません—『死に方 (Sterbensarten)』と言われなくてはなりません。」Aichinger, Ilse: „Ich halte meine Existenz für völlig unnötig“, in Dies: *Unglaubliche Reisen*, hrsg. v. Simone Fässler, Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag) 2005, S. 181–187, hier S. 181–182.

25) ペーター・ツィーママンとのインタビューにおいて (1990年)。インタビューの記録は以下の文献を参照。Aichinger, Ilse: *Es ist besser, man schweigt*, in Dies.: *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005*. Hrsg. v. Simone Fässler, Wien (Edition Korrespondenzen) 2011, S. 54–60, hier S. 58.

26) Höller, Hans: „Schreiben heißt sterben lernen“. Die Aichinger-Linie in der österreichischen Literatur nach 1945, in: Kubaczek, Martin/Shindo, Sugi (Hrsg.): *Stimmen im Sprachraum. Sterbensarten in der österreichischen Literatur*, Tübingen (Stauffenburg) 2015, S. 15–23, hier S. 18.

27) 下河辺美知子『歴史とトラウマ 記憶と忘却のメカニズム』作品社、2000年、33–35頁を参照。ここでの引用はシヨシヤナ・フェルマンの言で

ろうか。アイヒンガーの立場はきわめてラディカルである。再びヘラーの表現を引用しよう。

人によって規定された死のもっとも極端な場所とは、処刑場である。そしてまさにこの場所こそを、アイヒンガーは解放の場所と想像している。科された死は、死に至らしめる権力にゆだねられてしまっているという事実は、書くことによって転換されるべきなのだ。破壊的な力にさらされているという経験のもっとも極端なありようは、一つの解放的な動きへと、方向転換されるべきなのだ。²⁸⁾

冒頭で引いたアイヒンガー自身の言葉（「我々が正しく受け止めれば、我々に敵対して向かってくるように見えるものの向きを変えることができる」）に従うように、作品では暴力を行使する者と被る者の関係が実は相対的なものであることが暴露される。ボタン工場では確かに女性たちがボタンという製品に変えられてしまう／変わるが、「美しいボタンがあるからこそ、お店はやっていける」（Kn 13）ことに彼女たち自身も自覚的である。主人公のアンが自分も同僚のようにいつかは工場に居続けたいと思ってしまうのではないかと恐れているとするならば、工場を支配するビルは、アンが工場を去って外界に行ってしまうことを恐れているのだ。加害者／主体的な者と被害者／受動的な者の立場の逆転がもっとも鮮明な場面が、ボタンへの跳躍のシーンである。外界では不景気が支配するなか、職に就けるだけありがたいという気持ちで働く女性たちの立場は、確かに受動的である。毎日工場内で耳にする不気味な音も、それがいかにボタンの製造過程に関わっているかは男性責任者たちに従属する女性たちに知らされない。しかしながらジーンがボタンへと跳躍する場面では、ジーン本人が主体的に自らその瞬間を決めている。そして彼女は生の代償が死である

ある。

28) Höller, 2015, S. 21.

ことを悟るのだ²⁹⁾。そうだとするならば、このようにして、工場／処刑場が解放の場所へと転換されるのである。

アイヒンガーが実存主義的な考えに影響を受けていたことは、すでに様々な論者の指摘するところだ。この世に存在したいかを問われることなく、人はある日突然、世界に投げ込まれてしまう。そのような前提から出発するアイヒンガーの思考はしかしながら、ニヒリズムに至るのではなくむしろ生の哲学を生み出した、と言われる。人はそのようにいわば一方的に生に放り投げられてしまう。だけれども、だからこそ存在のあり方を積極的に選択するのである、と³⁰⁾。否定的な状況から肯定的な価値を見出すという、そのような生の哲学を生み出す思考においても、アイヒンガーの「方向転換」という特徴は表れていた。第二次世界大戦が勃発する直前の1938年、17歳の誕生日を目前にしてすでに、アイヒンガーは次の認識にたどり着いていた。「神様と私自身に対する名誉を私から奪えるのは、ただ私自身だけなのだ。」³¹⁾

ボタンの音声化？—『ボタン』の三つの演出

ある人物が自らの生を生きるために主体的に死を選び、ボタンという存在へと跳躍し、「世界中に散らばる」(Kn 50)。そのボタンを手にした人物は、その人物とともに生きることになる。ここで死者の想起という問題が浮上する。それは決して物語の中の話に留まらない。ボタンの体現する

29) 『より大きな希望』における同様の認識を、フェスラーが詳しく論じている。Vgl. Fässler, 2011, S. 82–92.

30) Vgl. u. a. Höller, 2015; Shindo, Sugi: Trotzdem Nein zum Leben sagen. Viktor Frankl und Emil Cioran in Texten Ilse Aichingers, in: Kubazeck/Shindo (2015), S. 43–58.

31) 1938年10月2日付のアイヒンガーの日記における記述。以下から引用。Berbig, Roland: „Kind-sein gewesen sein“. Ilse Aichingers frühes Tagebuch (1938 bis 1941). In: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens* 9/2010, S. 15–31, hier S. 24.

『ボタン』という芸術作品が、私たち読者／聞き手のもとに届くとき、私たちはこの作品を前にして、死者と対面することになる。ボタン／『ボタン』をそれ独自の現前性においてとらえるとき、死者を想うための、想起の空間が拓かれるのだ。ここであらためてボタンが個人名を留めていることに注意したい。これは想起が集団的にはなしえないということではあるまいか。集団というものが、個人個人を並べたもの以上の何かを含む抽象的な概念であるとすれば、それは何かによって表象されなくてはならない。あるものAを通して、その背後にaを思い浮かべるとする場合、aは想定されるだけで、その姿を確実にとらえることはできない。『ボタン』で示されているのは、人物ジーンがボタン・ジーンとなったとき、ボタン・ジーンの背後にジーンを思い浮かべるのではなく、ボタンをジーンそのものとして想う、そのような想起のあり方なのだ。ボタン・ジーンをジーンそのものとして想うとき、それは新たな生を獲得するのである。『ポスター』において、ポスターに描かれた若者がそのままポスターから飛び出し、生を獲得したように。

しかしここに至って、あらためて作品とメディアの関係を考慮しなくてはならない。『ボタン』は文字テキストとしても存在するが、また以上までの考察も文字テキストに拠ったものであるが、この文字テキスト自体は音声化されることを前提に書かれている。そこで音声テキストとしての『ボタン』に限って論を進めると、聞き手の前に実際にボタンがあるわけではないことに気づく。ボタン自体が発話するわけでもない。作品のなかで唯一ボタンが音を発するとでも言えるのは、壁の奥で不気味な音が響くときだけである。ジーンに関して言えば、ジーンがボタンへと跳躍する場面の終わりに、「壁の奥でとても強い音がする」(Kn 24) だけなのだ。むしろ壁の奥の音が何に起因するのは定かではないので—製造過程との関連が疑われるだけである—、それが確実にボタンによるものとは断定できない。仮にボタンによるとしても、ボタン・ジーンによるかどうかもわからない。この意味で、実はボタンはメディア的にも両義的である。無音あ

るいは同定できない音でしか表現されえないボタンは、すべてでもあり無でもあるような (alles und nichts)、つまりボタンであってボタンでないような存在なのだ。否定的な音でしか、つまりそれではない音でしか表しえないボタンが (ボタンは台詞の次元でも「それではないもの」としか説明できない何かである)、『より大きな希望』でエレンが身に着けるユダヤ人の星と同様なあり方ですべてでもあり無でもあるとしたら、それは生を意味すると同時に死を意味する。そのようなボタンが可能にする想起の空間についてここで十分に掘り下げる余裕はないのだが、死者の想起を可能にする、想起の媒体とも位置づけられるボタンが、それ自身「声」を持っていないということで、その拓く空間の現実 (物語上の現実) にせよ、聞き手の属すこの現実 (にせよ) に与えうる力が具体化されないということは、ここで指摘しておいてよいであろう。これは『ボタン』に備わる一つのメディア的欠陥とも取れる側面である。ちなみに補足しておく、アイヒンガーは後のラジオドラマにおいては想起そのものであるような声を形象化していくことで、このメディア的問題点を乗り越えていくことになる。

そのようなメディア的両義性—ボタンがボタンであってボタンでない—を含む『ボタン』は、ラジオドラマとしてどのように音声化されたのであろうか。ここで、この作品のテキスト文献について整理しておきたい。まず『ボタン』は1953年にオットー・クルト演出作品 (北西ドイツ放送・南西ドイツ放送制作) として電波に乗り、その一年後に雑誌『ディ・ノイエ・ルントschau』で文字テキストとして発表された。わずか一年の違いであるが、放送原稿と1954年版テキストとを比べてみると、両者にはところどころ違いがあることに気づく。当時のラジオドラマ制作現場では、ドラマトゥルクと呼ばれた人々が作家の原稿に大なり小なり手を加えていたので³²⁾、この両テキストにおける差異は、ドラマトゥルクによる要請と

32) 特に北西ドイツ放送・北ドイツ放送 (ハンブルク) に関しては、1950年代のラジオドラマ制作現場において、作家から送られてきた原稿にドラマトゥルクが手を入れていたことは明らかになっている。例えばマック

アイヒンガーの当初の意図との相違ととらえるのが妥当であろう。その後『ボタン』は、1961年にフィッシャー社から出版されたラジオドラマ集にも収録されたが³³⁾、こちらはこちらで1954年版にかなりの修正が施されている。この修正は作家自身の意図によるものと思われるが、いずれにせよ、この1961年版が1991年にやはりフィッシャー社から出版された八巻の作品集所収のテキストのもとになっている。冷戦下の西側ドイツ語圏における『ボタン』演出としては、1953年版の他に1962年のフリッツ・シュレーダー＝ヤーンによる演出（北ドイツ放送制作）および1974年のヨーゼフ・シャイデガーによる演出（スイス放送制作）があるが³⁴⁾、この二つの演出で台本になっている文字テキストそのものは、ほぼ1961年版に忠実である。61年と91年の文字テキスト、62年と74年の音声テキストはそれぞれ言葉が完全に一致するわけではないが、この差異は本稿においては考慮の対象外においても構わない程度で、ここでは『ボタン』のテキストは53年放送版と54年出版版、61年以降の出版版と放送版の3種に大別して論ずることができよう。以下ではラジオドラマとしての演出を、53年放送版および62年・74年放送版を適宜出版版とも比較しながら検討したい³⁵⁾。

ス・フリッシュは、そうしたドラマトゥルクの介入を不愉快に思い、北西ドイツ放送ラジオドラマ制作部に送った原稿を取り下げている。Vgl. Kobayashi, Wakiko: *Unterhaltung mit Anspruch. Das Hörspielprogramm des NWDR-Hamburg und NDR in den 1950er Jahren*, Münster (LIT Verlag) 2009, S. 135–139.

33) Aichinger, Ilse: Knöpfe, in: *Hörspiele*. Mit einem Nachwort von Ernst Schnabel, Frankfurt am Main und Hamburg (Fischer Bücherei) 1961, S. 43–79.

34) ラジオドラマ化された『ボタン』には、旧東ドイツ制作版（ベルリン放送、1989年）もあるが、こちらは本稿では参照していない。この旧東ドイツ制作版については Gerlof, 2010 が論じている。

35) 『ボタン』の音声テキストについては、1953年版のみ一般には販売されていないが、これはドイツ・マールバッハ文学文書館にて聴取が可能であ

まず 1953 年放送版と 62 年・74 年放送版では物語の内容に関して、大きく分けて五つの違いがある。第一に、53 年版では女性たちのボタンへの変身について、聞き手の解釈の余地が狭められている³⁶⁾。それはもはや予感というより、ただ「証明できない」真実とされる。62 年・74 年版では唯一ジーンのみの変身がクローズアップされるが、53 年版では続いてロージーの変身が描かれ、店では新しいボタンに、すなわち「ロージー」と「アン」に「もう注文が殺到している」ことが述べられる³⁷⁾。第二の相違点としては、62 年・74 年版では後景にその存在が示唆されるにとどまる「上役 (der Alte)」が、53 年版ではもっとも権力を持つものとして、一定の存在感を示していることが挙げられる。ジーンのボタンへの変身も、彼女が上役に引き渡されるという形で成し遂げられる。

ビル： それなら、残るはあと一つだ、ジーン。

ジーン： ええ、それなら、残るはあと一つね、ビル。

る。62 年版と 74 年版はオーディオ CD として販売されている。Aichinger, Ilse: *Knöpfe*. Regie: Otto Kurth, Produktion NWDR und SDR, 1953 (Deutsches Literaturarchiv Marbach); Aichinger, Ilse: *Knöpfe. Hörspiel, Lesungen und Originalaufnahmen*. Regie: Fritz Schröder-Jahn, Produktion: NDR 1962, München (der Hörverlag) 2007 (Audio CD); Aichinger, Ilse: *Knöpfe*. Regie: Joseph Scheidegger, Produktion: SRF 1974, 2011 (Christoph Merian Verlag) Basel (Audio CD). 音声テキストからの引用は、すべて筆者によるトランスクリプションを基にしている。文字テキストについては、以下では 1991 年版の他 1954 年版を参照した。Aichinger, Ilse: *Knöpfe. Ein Spiel*, in: *Die neue Rundschau*, 65. Jg. (1954), H. 2, S. 276–315. 1991 年版は 1961 年版を基にしており、ただ「わずかな箇所において (an wenigen Stellen) アイヒンガーによる変更がなされた」(*Auckland*, 1991, S. 327) のみである。

36) 例えば 62 年・74 年版では「もしかしたら (vermutlich) 製造過程と関係あるかもね」となっているところが、53 年版では「きっと (wahrscheinlich) 製造過程と関係あるかもね」になっている。

37) *Knöpfe*, 1953.

- ビル： それなら、もう用意はできているんだね？
- ジーン： それなら、用意はできているわ。
- ビル： それなら、上役を呼ぶよ。
- ジーン： 上役？ まさか彼はやめて！ ビル、ビル！
音楽（傍点筆者）³⁸⁾

この作品の一つの要をなす場面の終わりに、効果音ではなく音楽が使われていることについては後述するとして、ここでは1953年放送版とその後の放送版の違いについて、先を急ごう。53年版では上役に大きな重みが置かれていることと関連して、第三に、女性たちの側に主体性が読み取れないことは重要な点である。上の引用でもジーンはビルの言葉をおうむ返しするにとどまり、この53年版では彼女が自らの決断でボタンへの跳躍を果たす様子は明確ではない。上役を頂点とする権力構造のなかで、女性たちは一番下に位置する弱い立場に置かれてしまっている。女性たちの主体性の問題はさらに、第四の点、すなわち恋愛のモチーフが物語の中で一定の役割を担っていることにも起因する。ビルのお気に入りとしたジーンの変身後、強調されるのはジャックとロージーの恋愛関係やアンをめぐるジョンとビルの三角関係であるが、そうした恋愛関係において、女性たちは男性たちによる所有の対象物になってしまっているのだ。そして第五には、53年版では無職であるジョンの求職をめぐる問題が62年・74年版よりもはるかに具体的に描かれていて、いわゆる「経済の奇跡」の真ただ中であつた放送当時の西ドイツの経済状況との関連がより強調されている。以上の観点を含む53年版では、総じて、ボタンへの変身という死に方／生き方が、もはや殺人に近いプロセスになっていると言っても過言ではない。そして高度経済成長期という時代背景にあつて、実際に『ボタン』は、長時間労働や大規模工場などにおける非人間的な生産過程に特

38) Knöpfe, 1953. 62年・74年版は本稿23～24頁の引用を参照。ここでは傍点により53年版が62年・74年版と異なる箇所を示す。

徴づけられる近代的な経済システムにおける人間の疎外化の物語として解釈されたのであった³⁹⁾。

ところで以上にまとめた53年版の特徴は54年の出版版にもおおむね共通するのであるが、ここで、この放送版に作家のものではないであろう、ドラマトゥルクのどんな意図が介入していたと思われるかについても触れておこう。54年の出版版では、確かにボタンへの変身が殺人的なものとして描かれていることは指摘できるが、それは経済システムにおける人間の疎外化を問題視するためではなく、やはりホロコースト想起の文脈におかれていた。その意味で、ホロコーストを想わせるロージーの台詞（「夢を見たの。まるでそれ（新しいボタン・ジーン、筆者）がなだらかな炎で、ある種の入り江もあって。炎はますます勢いを増して、入り江を超えようとするのだけど、できなかった。嬉しかったわ！」⁴⁰⁾）が53年放送版には欠けていることは、人間の疎外化の解釈を推し進めたのがドラマトゥルクであることを示している。またジーンがいなくなってしまったことを強調する場面が53年版においては簡潔に済まされているが、ここにも人間の疎外化以外の解釈を排除したいという動機があったことが推測される⁴¹⁾。

39) Vgl. Kobayashi, 2009, S. 222–225.

40) *Knöpfe*, 1954, S. 299. この箇所は62年放送版、74年放送版、91年出版版 (Kn 48) には存在する。

41) ボタン・ジーンを前に、ジーンがボタンに変身してしまったであろうことをアンがロージーに示唆する場面において、以下の台詞のうち斜体でしづけられた箇所が53年版には欠けている。以下は54年出版版からの引用であるが (*Knöpfe*, 1954, S. 301), この箇所はほぼ同じ形で62年放送版、74年放送版、91年出版版 (Kn 51–52) に残っている。

アン： ジーンが寄りかかる窓ももうないんだわ。

ロージー： どうしてないの？

アン： もういないからよ。

ロージー (笑いながら)： もういないですって！

アン (声を抑えて)： そうよ。もういない。ここにも、下の通りにも。足音が聞こえても、それはジーンのものではないのよ！

ロージー： ジーンはここを通り過ぎないからよ！

他にも観点がないわけではないが、いずれにせよ、ここではドラマトウルクが『ボタン』を積極的に「経済の奇跡」の文脈に置いたことがわかれば十分である。

さて1950年代から70年代にわたる『ボタン』の三つの演出であるが、これはそのままラジオドラマの歴史に重なると言ってよいほど、それぞれ独自の演出コンセプトに従っている。1953年版を特徴づけるのは、ラジオドラマを不可視の劇と位置づける、当時主流の内的舞台美学で、作品には、実際には見えない舞台上での出来事が想像しやすいようにいくつかの配慮がなされている。例えば会話の担い手がわかりやすいように名前が頻繁に呼ばれたり、言葉による状況説明がより詳しくあったり、回想シーンの前後には、それを合図する慣習化された効果音が鳴り響いたりといった具

アン： 外で電車が汽笛を鳴らしても、確信していいわ。ジーンはどの電車にも乗っていない。もうどこに降りることもないし、髪を後ろにやることもなければ、遮断機を通ることもない。

ロージー： ジーンが今どこにいるかなんて、どうでもいいわ！

アン： ジーンはどのボートにも乗っていない。外に留まっている、あるいは出帆したどのボートにも！

ロージー： よくご存じなこと！

アン： それからジーンが上にあがるエレベーターもないのよ。ジーンがまさに今いるという部屋も、それがどんなに暗かったとしても、もうないのよ！

ロージー（馬鹿にするように）：溺死したに違いないわ！

アン： どの海のどの底にもいない！

ロージー： ほっといてよ、アン、知りたくないわ！

アン： でもひょっとしたら直に誰かがジーンとともに船の欄干越しに身をかがめるでしょう。誰かがジーンと一緒にエレベーターで上に行き、誰かがひょっとしたら暗い部屋でジーンとともにある服をソファの背もたれに投げ捨てることになるんだわ！十分に広まったら！

ロージー： 何をするつもりかわからないわ！

アン： ジーンを集めるのよ。散らばってしまうまえに、ロージー！

合である。効果音を使ったキスシーンも伴う恋愛の強調や女性工員同士の喧嘩といったモチーフの追加は⁴²⁾、大衆的ラジオ番組としての当時のラジオドラマになされた通俗性の要請によるものであろう。先に引用したジーンの変身する重要なシーンには、62年・74年版ではボタンの落ちる音を思わせる効果音が入るが、53年版では感情を高ぶらせるような悲劇的音楽が入る。54年出版版のト書きには「壁の奥でとても強い音がする」⁴³⁾とあるので、この53年版の演出はアイヒンガーの意図ではなく、「経済システムの犠牲者」に降りかかった悲運を強調したい番組制作者たちのそれと解すべきである。ボタンを連想させる音ではなく音楽が使用されたことで、むしろ解釈の余地が狭まったことは、つまりジーンのボタンへの変身がいわば事実上、また一続きの出来事になってしまっていることは、強調しておきたい。62年版と74年版においては、ボタンを連想させる音として、前者は太鼓の連打のような、後者は途切れる電子音とでも形容できるような効果音が入る。いずれの場合も文脈からボタンがイメージされるが、その対象は明らかに物理的なボタンではなく、ボタンという言葉で言い表される何かである。それは厳密に言えば壁の奥の音が何に起因するのか確たることはわからない、したがってそれがボタンの発する音なのかは不明だということに一つまるところボタンであってボタンでないことに一対応している。こうしてジーンのボタンへの変身の場面で、ジーンとボタンが決定的に断絶していること、それゆえ跳躍が必要であり、ボタンそのものの存在自体にも思いを巡らせなければならないことが伝わる演出になっている。

ラジオドラマにとって1960年代と言え、テレビがラジオの大衆メディア的役割を代替するのに応じて周辺の位置へと押しやられた時代であったが、だからこそ一方で「不可視の劇」から聴覚劇への発展を遂げること

42) これらのモチーフは1954年出版版にはない。

43) *Knöpfe*, 1954, S. 283. 91年出版版も同様である（本稿24頁の引用を参照）。

のできた時代でもあった。当時普及していったステレオ技術も立体的な聴覚空間の造形を可能にし、もはや現実の三次元空間にとらわれない空間がラジオドラマでも試されていった。ギュンター・アイヒをはじめ、実のところ内的舞台美学ではとらえきれない50年代の芸術性の高いラジオドラマの数々を演出してきたフリッツ・シュレーダー＝ヤーンによる1962年の『ボタン』演出では、ある意味で直線的な聴覚空間が築かれることになった。直線的というのは、場面と場面がほぼつなぎ目なくつながっているため、場面は「転換」というより延長していく、音とともに拡がっていくイメージで、空間性より時間性がより意識される聴覚空間になっているからである。74年のシャイデガーによる演出では、この試みがより推し進められた形となっている。62年版では場面によっては背景音楽(BGM)の使用などによって三次元的空間イメージの濃いところもあったが、この74年版ではいわば書割的な二次元的空間が直線的に拡がっていく。工場の場面では常に同種の機械音加わるために、『ボタン』における工場という内の世界と外の世界という台本上の対話的空間はダイナミックな時間的・音楽的な聴覚空間に翻訳されている。この74年版では声の遠近(マイクからの距離)はさほど問題ではなく、より声そのものの質に注意が払われており、声による物語の可能性が追求されていると言えよう。

『ボタン』演出をめぐる少し遠回りしたが、『ボタン』テキストの執筆を通してアイヒンガーはメディアという問題を強く意識するようになったに違いない。それは一つには、実際に音声聞こえるテキストにおいて声はどのようにあるべきかという、声をめぐる問いであったはずだ。またもう一つには、テキストの発表媒体の問題もあったであろう。聴覚劇(Hörspiel)がラジオという放送媒体を必要としているのであれば、テキストはラジオの文脈にも制限されることになるからだ。アイヒンガーは1957年に『いつでもない時間に(Zu keiner Stunde)』という、ラジオドラマ同様に声だけからなる場面的対話集を発表しているが、そこに描かれ

た場面（Szenen）と対話（Dialogue）は、音声化することが不可能であるような、読むテキストとしてのみ理解が可能なものである⁴⁴⁾。彼女の後のラジオドラマに鮮明な想起そのものであるような声は、そのような複雑なテキスト経験を経て得られることになる。それらの声は、もはや黙読することのできない存在になっている。

ホロコースト後の生

ある人がトラウマ的経験をして、それに苦しめられている。そのような場合の有効な治療法に、トラウマ的記憶を物語記憶に変えることが挙げられる。様々なテキストに書き込まれた歴史上のトラウマ的経験については下河辺美知子の研究に詳しいが⁴⁵⁾、ホロコーストというトラウマ的経験の後で、アイヒンガーの執筆は、トラウマ的記憶の物語記憶への書き換えと位置づけることもできる。ただし『ボタン』においては、物語記憶を獲得するための模索がなされていると言うべきかもしれない。想起の空間を拓くボタンは、文字においても音においてもそれでないものとしか表現できない何かであり、そのようなボタンが『ボタン』として私たち読者／聞き手に届けられるとき、私たちにできることは『ボタン』を前に死者を想起するというよりは、それを手掛かりに死者の想起の可能性に思いを巡らせることに留まるからである。死者の想起と言っても、誰が誰をどう想起するのか、初期のアイヒンガーも模索していたに違いない。

アイヒンガーが第二次世界大戦後の執筆開始当初から死者の想起という視点を意識的に持ち合わせていたことは、戦後ドイツのいわゆる「過去の克服」の文脈において注目に値する。ナチスの暴力支配に関して「過去の克服」という言説が「想起の文化」の言説に移行したのは比較的最近の1990年代以降のことである⁴⁶⁾。第二次世界大戦をテーマ化した戦争直後の

44) Vgl. Fässler, 2011, S. 167–172.

45) 例えば下河辺美知子, 2000年を参照。

46) 安川晴基「『過去の克服』—戦後ドイツの奇跡」宮田眞治・畠山寛・濱

ラジオドラマとしては、例えばヴォルフガング・ボルヒェルトの『戸口の外で』（1947年）が有名であるが、ここで問われているのは未曾有の世界大戦における人々の罪である。1950年代のラジオドラマには心にやましいところを持っている、良心の呵責に苦しむ人々が頻繁に登場するが、当時の罪の糾弾には犯人捜しの側面が否めない。犯罪的行為の後で、犯人を同定しその罪を問うプロセスはもちろん必要であるが、トラウマ的経験をせねばならなかった人々にとって、ホロコースト後の生を生きるためには、まずもって「処刑場」が「解放の場所」にならなくてはならなかったはずである。自らの生を生きることができない究極の場面で、いかに価値の転換をはかり、自らの生を取り戻すのか。この問いにおいて、アイヒンガーが文学に寄せた期待は多大なものであった⁴⁷⁾。価値の転換は死者の死にも及び、死者の死の描写はそのまま生の描写にもなることを本稿では『ボタン』とともに確認してきた。ボタン自体が声を発しないというそのメディア的両義性ゆえに明確化されにくい、しかし、様々な可能性を秘めた一死と同時に生を意味するような一想起の空間が、その後のアイヒンガー文学においてどのような展開を見せるのか。この問題は稿を改めて検討したい。

中春編著『ドイツ文化 55のキーワード』ミネルヴァ書房、2015年、112-115頁を参照。

47) Vgl. Höller, 2015, S. 21.