

境の文学

古井由吉の「ドゥイノ・エレギー訳文」

Dichtung der Schwelle / Grenze

Zu Yoshikichi Furuis Übersetzung von Rilkes Duineser Elegien

菅谷 優

Yu SUGAYA

『詩・言語』(東京大学大学院人文社会系研究科ドイツ語・ドイツ文学研究会)

第89号 2021年10月

Nr. 89 (10.2021) Herausgegeben vom Germanistenverband der Universität Tokyo

境の文学

古井由吉の「ドゥイノ・エレギー訳文」

菅谷 優

イントロダクション 「円環」のイメージから

「円環のイメージをかりて、身体と空間の関係式を解き明かそうとする古井由吉の発想は、「杵子」に先立つ習作的な作品でも執拗にくりかえされている。「円陣を組む女たち」「男たちの円居」というような題名のつけ方からもそうした彼の志向を読みとることができるが[.....]、¹と前田愛は『空間の文学へ』(1979)において述べている。この「円環」は、『杵子』(『杵子・妻隠』として1971)の場合は個体の輪郭を超えて漏出する生(あるいは性)が空間を満たし、「磁場」(柄谷行人)のように不安定ながらも「場」としての輪郭を成すものであり、『円陣を組む女たち』(1970)においては焼夷弾が降る中、子を三人で手を取り密集し、取り囲み「皆一緒に……死にましょう」と唱え続けることで原始的な「マツリゴト」の呪場を帯びるところを指す。他に短編集『夜の香り』(1978)や『妻隠』など、郊外あるいは新興団地の生活空間がなまめかしく濃密な「場所」へと煮詰まる様が、黒井千次:『時間』(1969)そして同じく「内向の世代」の後藤明生の一連の「団地小説」とともに取り上げられている。

「円環」に濃く、そして時に淡く収斂する「空間」への志向は、作家(1937-2020)が中年期を超え長く続く老いへの傾きに身を置く頃、小説『仮住生伝試文』(1989年)の頃には時間的な「抜け」へと突破され、2000年代に入ってから「ドゥイノ・エレギー訳文」の連載においては、詩人の「清潔な」空間意識に「生」のしつこく生々しい持続を読み込むにまで至る。

「境」^{きかい}とは、文章家としての初期のキャリアから折に触れて用例が見出され、当初からそれなりの意味が充填された語である。「あたしはいつも境い目において、薄い膜みたいな」。(『杵子』)²熱源である個人を中心にした同心円、今ここにおいて滞留する三次元的「場所」としての「境」が、生の持続においてともすれば踏み越され、ともすればその生を丸ごとひとつの時空に包む、瞬間からほとんど一生涯までを指し得る一次元的な時空の、極限の弾力性を帯びようになる。「人は追いつめられて、姿ばかりになることがある、外からそう見えるだけでなく、内からしてそうなるようだ、と二十歳ばかりの男がそ

¹ 前田愛：都市空間のなかの文学（筑摩書房）1984年、493頁。

² 古井由吉：杵子・妻隠（新潮社）2015年、114頁。

んなことを思ったものだ。若年の間にいつか挿まる、老いのような境からだったか。『地蔵丸』2012) 3

詩作において常に個々の「形象」を独特の空間意識・感覚によって媒介し、ガストン・バシュラール：『空間の詩学』においても大きな参照項を提供することになるライナー・マリア・リルケ、その『ドゥイノの悲歌』(Duineser Elegien)を翻訳する古井のテキストに「境」はいかなる相をもって現れるのかを追究する。

リルケの『ドゥイノの悲歌』と『オルフェウスに捧げるソネット』(Die Sonetten an Orpheus)はともに1922年に一応の完成を見ており、両者を26年に死ぬ詩人の円熟を示す記念碑ととらえられることに間違いはないだろう。ただ両者の内実には隔絶したものがある。一部と二部に分けられつつ律義に切りそろえられた55もの十四行詩はわずか三週間のうちに書き上げられたという。22年の二月、ある少女の死をきっかけとして起きた創作欲の嵐は両方の詩集に瞬間的な結晶化を促したということはあるが、全10歌の「エレギー」が最終的に成立するには間10年の断続を経なければならなかった。

例えば「死の現象学」というキーワードをもって『悲歌』を論じたドイツ文学者には先例があるが、⁴ 専ら人間存在における「死」という事実性についての考察をめぐらせた古井の長編小説には『仮往生伝試文』が挙げられる。往生ということについて、死に際たどり着くべき「境地」ということから書き起こそうとして、死にゆく者の生、死に至るまでの生に「境目」、生にも死にも一義的に帰することができない中間領域の反復を見出してしまう。このように『試文』の行いを言い表すことができるが、「ドゥイノ・エレギー訳文」もまた、「訳詩とは言わない。詩にはなっていない。これも試文である」⁵とされていた。それぞれの詩が詩形も詩篇としても長さも不揃いで、ソネットのように短く繰り返し歌われ得る詩というよりは詰めた息の長い散文の体格を持っていたところから、ドイツ語の原テキストからして「試文」の性格をいくらかは潜在させていた、とは言えそうである。

「るしおる」誌で一歌ずつ訳文連載が続けられその最後、第十歌において『悲歌』は、「訳者の言葉は、天逝の青年と違って、なかなかついて来てくれない。／アレゴリーの心を、持ち合わせていないのだ」、⁶と云わしめるほど具象物に溢れた世界をひとつ読者の目の前に開いてみせる。その世界は死者たちの、死後の世界なのであるが、「Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis, [.....]」⁷とあるのを古井は、「しかし彼らは、無限

の境に入った死者たちはわれわれに、ただひとつの事の比喩を呼び覚まして往った」、⁸と訳している。「unendlich」を副詞的にとらえ「無限に死した者たち」とでもすべきところに、「無限の境に入った死者たち」と、原文には全く語として示されていない無限の「境」なる時空が挿入されている。⁹『悲歌』を訳す古井が、このように原文の「行間」に「境」なる時空を読み込みこんでいる箇所は随所に見られる。「目覚ました」、「～に対して目を開いてやった」といった意味合いの„erweckten“に「往った」と、「往生」を読み込もうとしていることも目を引く。¹⁰

第十歌は「場所」を列挙する。「Wir, Vergeuder der Schmerzen./ Wie wir sie absehen voraus, in die traurige Dauer./ Ob sie nicht enden vielleicht. Sie aber sind ja/ unser winterwähiges Laub, unser dunkles Sinngrün./ eine der Zeiten des heimlichen Jahres -, nicht nur/ Zeit -, sind Stelle, Siedlung, Lager, Boden, Wohnort.»¹¹「われわれ、苦悩の浪費者たち。いかにわれわれは索漠とした持続を見通しながら、それでも苦悩の尽きる涯がありはしないかと、仇な望みを掛けていることか。しかし苦悩こそわれわれの、冬場も枯れぬ葉であり、心の暗緑であり、内密なる一年の一季節、いや、時ばかりでなく所、寓所であり、臥所であり、地所であり、居所であるのだ」。¹²第四歌においては、「Und [wir] waren doch, in unserem Alleingehn, / mit Dauerndem vergnügt und standen da / im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug, / an einer Stelle, die seit Anbeginn / gegründet war für einen reinen Vorgang.»¹³「[われわれは]それでも、たった一人で行く時には、なお持続するものに自足し、世界と玩具との中間にはさまる時空に、太初より純粋な出来事の場として設けられた境に、あったではないか」。¹⁴場所の列挙においては単に「所」とあったStelleがこちらでは「境」と訳出されている。ドイツ語においては「然るべき特定の場所、立場、境遇」とほとんど抽象名詞に近く、意味論的・地政学的に、あるいはノート・製図における「マス目」のように、特定の座標軸において

⁸ 詩への小路、249頁。

⁹ 死者が身を置く「境」に関しては、第十歌にはほかに以下のような下りがある。Vgl. Duineser Elegien. Die zehnte Elegie, S. 667. „Nur die jungen Toten, im ersten Zustand / zeitlosen Gleichmuts, dem der Entwöhnung, / folgen ihr liebend. Mädchen / wartet sie ab und befreundet sie. / [.....] Mit Jünglingen geht sie schweigend.“「若し死者たちだけが、もはや時を知らぬ虚心とこの世の習いからの離脱という、死の始めの境にあって、少女の後を追う。娘たちとは、少女は待ち受けて友達になる。[.....]少年たちとは、黙って歩みを進める」(詩への小路、245頁)。ここでは「境」は„Zustand“(状態)から訳出されている。

¹⁰ 悟りを開いて輪廻から外れる準備を整えての「死」が「成仏」で、「往生」と言えば浄土など、新たな世界へ生まれ直すことを意味する以上、死後の世界を可視化して見せる第十歌にはふさわしい語法ともいえる。『試文』では、その新しい生のごときものがどこまでも地上の域を出ないということが主題となっているのではあるが、ある時期この世にあることが、すでに生まれ変わりの「境」をはさんでのことであるということである。

¹¹ Duineser Elegien. Die zehnte Elegie, S. 665.

¹² 詩への小路、243頁。

¹³ Duineser Elegien. Die vierte Elegie, S. 643.

¹⁴ 詩への小路、196頁。

³ 古井由吉：鐘の渡り(新潮社)2014年、58頁。

⁴ Vgl. 神品芳夫：新版 リルケ研究(小沢書店)1982年、80-99頁。

⁵ 古井由吉：詩への小路(書肆山田)2005年、250頁、同上：ドゥイノ・エレギー訳文 10

⁶ 詩への小路、242頁。

⁷ Duineser Elegien. Die zehnte Elegie. In: Rilke, Rainer Maria: Die Gedichte, Frankfurt a. M. (Insel) 2002, S. 670.

機能的価値を帯びる (Stellenwert「桁の値・位置価値」という語を思い出されたい)「箇所」というのに過ぎないはずの Stelle は如何にして「境」たり得るのか。„Zwischenraume zwischen“を「中間にはさまる時空」とし、わざわざドイツ語の明確な意味分節の組み合わせに「時」と付け加えた後の挙句の「境」、とは実際、不可解な冗語法と取られても無理はない。

「境」は、リルケの詩中特有の語彙である以上に、外国語で書かれたテキストという編み目の間から漏出する、書き手としての古井特有の香気以上の「精髓」なのではないか。

「境」にはあえて「敷居」(Schwelle)の語をあて直すことができよう。しかしそれは古井にあつては例えば生/死の中間領域を成しつつ、しかしやはりそのことによって両者を敢然と分かち、そういった位置価値のものではない。生と死の間に挟まる、というよりは、生の中に死が点在する、死に向かって生を拾う、「多孔質」な時空であると言える。¹⁵

「現象学的」純粹さ 悲歌の観念性

「満ちた自然のなじみもあれば鈍く、押し黙った目録に、言うに言われぬ総計に、お前を歡喜して加え数を減せよ」。¹⁶「踊り子よ、おお、お前、すべての過ぎ去りの最中への移転よ。どのようにこれを捧げて見せるというのか。そして終結部の旋回、この運動から成る樹木、これは揺さぶり得られた年を完全に手中に収めたのではなかったか」。¹⁷以上は『ソネット』から任意に選ばれた箇所を散文に訳したものであるが、個的形象の鮮やかさよりは運動の描写を、読む者にその運動の抽象的把握を誘いつつまさにそのことによつてはじめて脳裏(耳裏か?)にひとつイメージの空間を開く、このようなリルケの詩的思考方法は現象学寄りの哲学的解釈を誘ってきた。¹⁸この抽象的な性向はまた『悲歌』の内実のかなりの部分を占めると言って良いだろう。

¹⁵ 例えば以下は、父親の末期の宣告と自らの心臓の病の発覚を同時期に受けた者の述懐である。Vgl. 古井由吉：自撰作品 七(河出書房新社)2012年、31-32頁『楽天記』「俺の人生は終わったなどとうそぶいていただろう。あの時には、それだけのことはあったのだよ。しかしあそこらだったな、手前の身体の、底意地の悪いような力を思い知らされたのは、頑ももない病気の年寄の、おかしな振舞いと、まともに張り合うのだからな。大抵にしるよとまず自分に言い聞かせてけっこう気長に見ているわけだが、年寄の芝居がかかった大真面目さがもうひとつきわまって、臭うような敵めしさへ踏みこむ境がありまして、とたんにざわざと顫えが来て、身体はいきりたつ、感情などはまるで追いつきもしない、あげくは蒼ざめて寝床に倒れこむ、息子の方が」。

¹⁶ Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil XIII. In: Die Gedichte, S. 703f. „Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen / Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen, / zähle dich jubelnd hinzu and vernichte die Zahl.“

¹⁷ Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil XVIII, S. 707. „TÄNZERIN: o du Verlegung / alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar. / Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung, / nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?“

¹⁸ 神品芳夫の『リルケ研究』においては、詩人本人の「哲学的」素地のあるなしに関わらず、フッサール、ハイデガーそしてメルロ＝ポンティなどの現象学が参照されている。

「実際古井の言からも「現象学的理解」にふさわしい図式を読み取ることは不可能ではない。„Denn nah am Tod sieht man den Tod nicht mehr / und starrt hinaus, vielleicht mit großem Tierblick. / Liebende, wäre nicht der andre, der / die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen...“¹⁹

「死に近づけば人はもはや死を見ず、その彼方を凝視する、おそらく、大きく開いた動物の眼で。恋する女たちも、対象が視界を塞ぐことさえなければ、この境に近づいて驚嘆するのだが」。(第八歌)²⁰「境」という時空は原文において、an “に付着する接頭副詞、da(r) “にわずかながら聞き取れるにすぎない。第八歌を訳し終えた後書きにはこうある。「動物が老いて行く。老病死の境へ、日常と変わらぬ足取りで踏み入っていく。[.....]眠れば夢を見る。夢もまた振り返りである。期待と危疑の夢も未来へ掛けながら過去の、すでに現在の、既視の雰囲気にも濃く満たされる。希求法は過去の時制から派生する」。²¹「すなわち、記憶＝想起はすべて、[それ自身が] もろもろの予期志向をもっており、こうしたもろもろの予期志向は、[順々に] 充実化されていけば [現下の] 現在に到達する、ということ、である。根源的に構成する[意識の] プロセスはすべて、もろもろの未来保持 (Protention) ——未来保持は、〈到来するものそのもの〉を空虚に構成し、捕捉し、充実にもたらずのだが——によつて生化されている」。(E・フッサール：『内的時間意識の現象学』)²² いままで目に見つめていた「対象」が忽然と姿を消す。それまでこの「見ること」に込められていた意識の志向性は、対象を失ってもすぐに止むことはない。対象を失った、「空虚な」意識の先走りが生じることになる。それまでその都度の「現在」の軌跡として積もつていった記憶・想起が、「現在」における対象の具体像に「塞がれる」ことがなくなることで、その今この瞬間の「現在」を起点に傾向としての「未来」に伸びていく空の「時空」を意識に生じせしめる。これが「希求法」による「境」であるということか。

„Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe, / jenen verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Bluts.“²³「愛する人のことを歌うのもよい。しかしすべての張本であるかの血統の河神を歌うのは、哀しいかな、また別のことなのだ」。²⁴と第三歌の初めにはあったのだが、ふつう死した恋人の「こと」を(主題に)歌うという際には、be-singen “というように対象性を表す非分離の前つづりを加えねばならぬところを、リルケのドイツ語では単に「歌う」、singem “とある。F・シラーの「素朴文学と情感文学」(Naive und sentimentalische Dichtung)における「悲歌詩人」の意匠を参照すれば、原詩のこの語法も正当化されよう。

¹⁹ Duineser Elegien. Die achte Elegie, S. 228.

²⁰ 詩への小路、228頁。

²¹ 詩への小路、231-232頁。

²² フッサール、エトムント：内的時間意識の現象学 谷徹訳(筑摩書房)、2016年、163頁。引用においては「予持」を「未来保持」に改めた。[] と () は原文のままの表記である。

²³ Duineser Elegie. Die dritte Elegie, S. 637.

²⁴ 詩への小路、185-186頁。

詩人の嘆きの内容はこのように決して外的な対象であってはならず、いかなる時もただ内的な、観念的な対象としてのみ可能なのである。嘆きが現実における個別的な喪失を悲しむのであっても、この喪失をまず観念的なものに改鑄しなくてはならない（せずにはいない）。本来詩的操作は、このように限定されたものを無限のものへと還元することにある。そういうことで、詩作芸術は素材を実際に見出されたままの状態で使用することは決してできないのであるから、外的素材はそれ自体では常にどうでもよいものなのであり、ただ詩作芸術自体がそこから作り上げるものを通してのみ詩的な尊厳が与えられる。悲歌詩人が自然を探し求めるのはしかし一つの観念としてであり、彼がかつてはそこにあり今は失われた何ものかとして単純に嘆き悲しむうちは決してその中で自然が存在し得なかったような、一つの完全性においてなのである。

25

悲歌は件の「希求法」を観念的に、技術的に極めたところに成る。喪失にあたって喪われた者への「素朴な」個別的関心にとどまらず、時空をまたいで「喪失」という契機に向かう現在における詩人という意識から、「歌う」ことによって喪われた者として対象を今新たに生起せしめる、そういう類のエレギーであることの現れであり、この系譜の抽象性はリルケの詩作そもその性格と一致している。

古井は「愛する人のことを歌うのもよい」と、*be-singen* “の意味で訳しているが、このことは果たして「悲歌」の翻訳として正当化され得る行いなのであるか。²⁶ 原文が志向する観念性・純粋性からは遺漏してしまう、対象性の「残り香」をこの訳文はまもっているのではないか。過去の時制、記憶＝想起の「総計」を己もろとも滅してみても、愛する者と愛される者の人称性が剥がされたままながら残ってしまう「既視の雰囲気」に濃く満たされる時空として「境」が見えている。

対象を越えた、自動詞としての「愛」

„[...] Und ihr, hab ich nicht recht, / die ihr mich liebte für den kleinen Anfang / Liebe zu euch, von dem ich immer abkam, / weil mir der Raum in eurem Angesicht, / da ich ihn liebte / übergang in

²⁵ Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften. Werke und Briefe. B. 8/12 Hrsg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M., 1992, S. 750. „Der Inhalt der dichterischen Klage kann also niemals ein äußerer, jederzeit nur ein innerer idealischer Gegenstand sein; selbst wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie ihn erst zu einem idealischen umschaffen. In dieser Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches besteht eigentlich die poetische Behandlung. Der äußere Stoff ist daher an sich selbst immer gleichgültig, weil ihn die Dichtkunst niemals so brauchen kann, wie sie ihn findet, sondern nur durch das, was sie selbst daraus macht, ihm die poetische Würde gibt. Der elegische Dichter sucht die Natur aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sie gleich als etwas da gewesenes und nun verlorenes beweint.“

²⁶ 手塚富雄は、*singen* “の語法に忠実に次のように訳している。Vgl. ドウイノの悲歌（岩波書店）2010、23頁。「愛するものを歌うのはよい。[...]」

Weltraum, / in dem ihr nicht mehr wart ... [...]“²⁷ 「私は間違っていないのではないか。あなたたちは私の愛の小さな始まりに応じて私を愛してくれたが、その始まりから私は年々離れた。なぜなら、あなたたちの顔の内に見えた時空が私にとって、それを愛する間に、宇宙の時空に変わって行ったので、そしてその中にあなたたちはいなかったのだ。（第四歌）²⁸

こうした一方的な問いを間に挟んだ後に、役者も観客も去った劇場に注がれ続ける眼差しが、その「空」とそこに注がれる凝視の強度との間に釣り合いを取らせるべく「天使」と「人形」からなる「劇」を生じせしめる。「愛」は最初、「あなたたち」(ihr, euch) と呼びかけられる「対者」に個別の対象を見出していたが、やがてこの「愛」そのものが立ち勝り、限定を知らない「宇宙の時空」というところまでこの個別の対象性を解消するに至る。「天使」と「人形」とは、肉体と情感の限定された統一単位としての「対者」が消え去った後の、究極の理念性と端的な物質性という両極である。対象的統一性を己の内に収め戻してしまった『悲歌』での、「抒情詩的自我」(das lyrische Ich)の「空」に注がれた眼差しが「劇」と見なし得るのは、もはやこの分極化した二項のみである。「対者」同士、あるいはこの「私」という肉体＝物質と感情のあいまいな混ざり合い、中間項が消えた後の、純粹な感情の担い手である天使と純粹な物質としての人形が媒介を欠いて差し向いになるとき、そこに全宇宙の「円環」(Umkreis) が形象としてあらわになる。見つめる「私」の眼差しの強度が、このようなヴィジョンを顕す。²⁹

諸感情が見ることを經由することで認識され、その結果愛の対象からは解かれる一方、[抒情的]自我は感じるものとして留まることになる。[...]このように自我は「愛する」という自動詞を備えることになり、この愛することが今や宇宙空間の無限の四方遠方へと自我を流れ出させてゆく。これをもって自我は見ることを再び自動詞的なものに合わせるようになる。今や天使が到来することが可能になる。[...]これにより、宇宙は愛された空間から構成される感じることの空間であり、そのことによって感じる存

²⁷ Duineser Elegien. Die vierte Elegie, S. 642.

²⁸ 詩への小路、195頁。

²⁹ Vgl. Duineser Elegien. Die vierte Elegie, S. 642f.

„[...] wenn mir zumut ist, / zu warten vor der Puppenbühne, nein, / so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen / am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler / ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt. / Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel. / Dann kommt zusammen, was wir immerfort / entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht / aus unserm Jahreszeiten erst der Umkreis / des ganzen Wandlens. Über uns hinüber / spielt dann der Engel.“ 詩への小路、195-196頁 「間違っていないのではないか、私が今でも人形の舞台の前で待つ心でいても、待つどころか、全霊を挙げて見つめているのだ。ついにはその視線の力と釣り合わせるために、天上からひとりの天使が人形遣いとなって降り、糸を引いて、頼れた人形を立ち上げさせるはずだと。天使と人形と、そこでついに劇は始まる。その時、われわれがつねに、自身の介在することによって、ふたつに割っていたものが、ひとつに合わさる。その時初めて、われわれの知る季節の巡りから、全宇宙の運行の、円環があらわれる。われわれを超えて、天使が演ずるのだ」。

在である天使たちに完全に対応するものとなる、ということが生じる。この空間においてはもはや愛する者たちは存在していない。なぜなら自我は彼らのものを離れ、彼らから身を解き無限へと向かって開くからである。³⁰

このように第四歌は論じられている。「愛するという自動詞」、もしくは「自動詞的愛」(ein intransitives Lieben)、悲歌の全編には、恋人同士が差し向いの睦みの充実を越えて純粋な「感情」(Gefühle)の領域へ至るべきこと、その不-可能性が歌われている。

「感情」(Gefühle)と言っても、リルケが見据えるのは理想的なそれであり、肉感的な謂われはない。その純粋であることについては「天使たち」(Engel)の領分である。天使たちは生者と死者の間を弁えない。³¹ 天使たちは生者の肉に死者の霊性のみを透かし見るからである。地上的生の滞留の「肉」を絶しつ「^{かたち}形姿」としてのみ「希求法」の、「未来把持」の時空に投影して見る。詩人はひとまずこのような複雑な知的操作によって、ただひたすら「感じる」天使の知覚に与ることになる。

第一歌ではこう歌われていた。„[.....] Ist es nicht Zeit, daß wir liebend / uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehn: / wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung / mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.“³² 「愛しながらなおかつ、愛する人のもとから身を解き放たんとし、その解放の境に震えつつ堪えるべき、その時が来たのではないか。矢が弓弦に堪えて、放たれる際に力を絞り、おのれ以上のものにならないように。滞留は何処にもないのだ」。³³ 『悲歌』の長い製作期間以前、1908年の詩にも『恋人たち』(Die Liebenden)というものがある。「彼ら[恋人たち]を互いのうちに沈み込むのに任せよ、／その存在をお互いに過ぎ越して立つようになるために」。³⁴ これは第四歌において次のように、通常の「愛」がついには果たし得ない不可能性として歌い直されている。„[.....] Treten Liebende / nicht immerfort an Ränder, eins im andern, / die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat.“³⁵ 「愛し合う者たちですら、互いに対象の内にある崖の縁まで、歩みをすすめて踏み込もうとしない。遠方と追求と故郷とを、約束しあった者たちにしてもらうのだ」。³⁶

『恋人たち』の詩において筆者が「過ぎ越して立つ」と勿体付けて訳さざるを得なかった動詞は、übersteh(e)n “である。『悲歌』第一歌において「堪える」と訳出されていた、「依然として存在する」という自動詞と「打ち勝つ」という他動詞両方の意味を保持する be-系

³⁰ Fuchs, Britta A.: Poetologie elegischen Sprechens. Das lyrische Ich und der Engel in Rilkes „Duineser Elegien“ Würzburg (Königshausen & Neumann) 2009, S. 211.

³¹ Vgl. Duineser Elegien. Die erste Elegie, S. 632.

³² Duineser Elegien. Die erste Elegie, S. 631.

³³ 詩への小路、174頁。

³⁴ Rilke. Die Liebenden. In: Die Gedichte, S. 817. „Laß sie ineinander sinken, / um einander zu überstehn.“

³⁵ Duineser Elegien. Die vierte Elegie, S. 641.

³⁶ 詩への小路、193頁。

の非分離動詞„bestehen “とは近傍にある動詞である。「あらゆる離別に先んじよ」と言えばリルケの中でも最も知られた詩句であるが、この『ソネット』第二部第一三歌の始まりの四行、「あらゆる離別に先んじよ。まるでそれが、／たった今過ぎて行く冬のようにお前の背後にあるかのように。／それと言うのも、数々の冬の中にあっても任意のひとつはこれほどまでに終わりなきほど冬であり、／越冬するお前の心はそれ故にこそ、過ぎ越して立つことになるからだ」、³⁷ にも見出される動詞である (übersteht)。「越してゆくこと、越していること」の非分離の接頭辞, über- “と、「留まっている、立っている」という基礎動詞 „stehen “という矛盾を置くことによって、これら詩節の末尾は特別な重みを帯びることとなっている。

「居ながらに抜ける境はないか」。(『試文』)³⁸ 越冬する「心」は依然、この一つの「冬」の時空にある。それがこの「冬」自体が無数の「冬」に累乗・媒介された上での「一つ」であることによって、「心」は一度「あらゆる離別に先んじよ」「未来把持」の方へ逸れれば、数を絶した永遠の、ほとんど形相なり観念である「冬」の方へと越えていくことになる。

「恋人たち」もお互いの存在を過ぎ越し立つ。「対象」の中へ中へと自己を埋めて行く運動がついにこの「対象」を越えた、その背後に直面することが理想として観照される。己を愛する者から解き放つ「矢」の運動も、愛の絶頂にあつてただ「対象」のもとから失踪することを意味しているわけではなく、やはりその「対象」を経由して向こう側へと越えてしまう運動を指しているのだろう。愛の「感情」はその時個別的な肉体性という限定性から遙か四方に解き放たれて、「宇宙空間」(Weltraum)の真空へと極限まで希薄に霧散させられ、そのことによって理念に適う抽象性を得ている。

このように「愛」を対象の個体的限定性から解放するにしても、それを「宇宙空間」のほうへと無限に拡散させてしまうことは果たして古井の本意であつたらうか。

古井は文筆家としてのキャリアのごく初期にロベルト・ムージルの小説を翻訳している。そのムージルに関しての考察がまとめられた書物の始めに古井は、「虚数」というものに対する小説家の驚きに言及する。リルケの詩の、対象に対する意識・感覚から対象そのものを消失させてその志向性を取り出すような抽象的傾向も、一口に虚数的と名指すことを誘うものであるかもしれない。「[.....]ムージルの多彩な問いの背後にひとつの独特な問いの発し方を感じる。[.....]私が感じるころでは、それは現実と表裏をなす虚なるものにおけるたたずみである」。³⁹ ムージルは古井において問題なのはしかし、この「たたずみ」なのである。

³⁷ Rilke. Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil. XIII. in: Gedichte, S. 703. „Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter / dir, wie der Winter, der eben geht. / Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter, / daß, überwintemd, dein Herz überhaupt übersteht.“

³⁸ 古井由吉：仮往生伝試文（河出書房新社）1989、148頁。

³⁹ 古井由吉：ロベルト・ムージル（岩波書店）2008年、i頁。

創作初期から恋愛・婚姻関係における一見不道徳な行為の描写の形を借りながら、「対者」から解放されることによる究極の愛を追求したムージルであるが、「この小説『魔法をかけられた家』」を支配している考え、恋人の実際の存在を超えることによって、愛を永遠なものにするという考えは、ムージルにおいて始まったものではない⁴⁰とされる。「それでは、ムージル的なものとは一体何であろうか。それは、女の中に過酷な精神性を置く時、女の存在を精神的なものへと昇華させてしまわず、官能性の中に留めるということである。[.....]このような傾向をいっそういちじるしくみせるのは、『愛の完成』である」⁴¹

前田愛が指摘する『杵子』における「円環のイメージ」は、ムージルの『合一』(Die Vereinigungen 『愛の完成』と『静かなヴェロニカの誘惑』を含む)の翻訳という経験に少なからず依るところがある。杵子は当初、白痴に近い「自失」状態にあった。「愛」が対者と自己の個体としての差し向いという切り立った輪郭を持つのではなく、むしろ大氣的な広がりを持って同時に「円環」という一定の場所的限定をともなった情感の、官能の「磁場」をまとうのだ。『愛の完成』のクラウディネに関しては、たしかに今確実にある愛から「せつないほど遠方」へと解放されたいという憧憬が言われているのであるが⁴²、現在の夫に対する裏切り、「姦淫」は行為として実現を見ないその分だけ一層、行きずりの男と自分を仲立ちする「間」(小説中では敷居の上で閉ざされた扉、そしてクラウディネが身もたえする敷物が媒介となっている)の空間に滴る欲情の熱をはっきりと感じさせる。この「間」にたたずみ踏みとどまる。これがそのまま、可能性は可能性に留まりつつ官能となるのだ。

夫という特権的な「対者」から——物理的分離と話題の対象を示す三格支配の前置詞、von “がここではふさわしい——解放されるという可能性、あくまでこの特権的な「対者」に彩られた解放への憧憬の念は、たまたま目の前にいる見知らぬ男を、その不特定多数のうちの一入という偶然性故に「対者」として見出し、この新たな「対者」に向けた志向性として己を方向付けつつ、どこまでもあり得たかもしれない可能性として留まる。「愛」は「せつないほど遠方」、「宇宙空間」へと霧消しきってし

まわず、主体の周囲の空間に、曖昧で非人称化されながらも何がしかの輪郭を描いて留まる。リルケの「詩的自我」は己と「対者」(あるいは「恋人たち」)を宇宙空間へと霧消

⁴⁰ 古井由吉：ロベルト・ムージル、9頁。

⁴¹ 古井由吉：ロベルト・ムージル、10頁。

⁴² 筑摩世界文学大系 64 ムージル ブロッホ、1973年 ムージル：『愛の完成』古井由吉訳(同作品の訳文自体はすでに1968年に筑摩書房版『世界文学全集 49 リルケ・ムージル』にまず収録された) 11頁。「この赤裸々な、力なく生と死の間にかかる冬の日に、彼女は何やら憂愁を感じた。だが、それは月並みに愛を求める心の憂愁であるはずもなく、ほとんどひとつの憧憬、いま所有しているこの大いなる愛を捨て去りたいという憧憬だった。まるで彼女の前に究極の結びつきへの道がほの白みはじめ、もはや彼女を愛する人のもとへは導かず、さらに遠く、何ものにも守られず、せつないほど遠方の、ものすべてが柔らかに枯れ凋(しぼ)むその中へ、導いていくかのようだった。そして彼女はこの憂愁がどこか遠いところからやって来ることに気がついていった。彼女の愛がもはや二人だけの間のものではなくて、蒼白い根によって不安定に世界にかかっているところから」。

させた上での無名性、非人称性を理想として垣間見させるのであるが、ムージルの翻訳を経た古井には、何処までも非人称化、匿名多数の存在による媒介を経つつも「誰？」という問いをしつこく響かせて止まない何かがある。ぼやけつつもしつこく、誰かの輪郭を染みのように残しているのだ。「境」とはそうした時空なのではないか。⁴³

次の第七歌のくだりも愛する「対者」からの「解放」を歌うものであるが、その訳文にも「境」が現れる。„Ihr Kinder, ein hiesig/ einmal ergriffenes Ding gälte für viele. / Glaub nicht, Schicksal sei mehr, als das Dichte der Kindheit; / wie überholtet ihr oft den Geliebten, atmend, / atmend nach seligem Lauf, auf nichts zu, ins Freie.“⁴⁴ 「さて夭逝の子たちよ、この世でただ一度掴んだものは、多くの体験と同等なものではないか。運命を幼少期の凝縮以上のものと思わぬがよい。君たちはしばしば恋する相手をも追い越したではないか。至福の疾駆を求める息となり、無に向かつて、開かれた境へ駆け抜けようとして」⁴⁵ 原文の、ins Freie “はあくまで「外へ」という、未規定の解放の、方向ならぬ方向を指すにすぎず、宇宙空間への四散に一層近い。「開かれた」という形容詞を引き連れているが、純然たる「外」(自由の時空)の位置に置かれることで訳文における「境」は、未規定の「無」(Nichts)というよりもむしろ、区切られた「別の」時空を生じせしめている。夭逝した死者たちの生のかたちである「運命」も、生きられた時空を純化したものではなく、あくまでその濃密化、「凝縮」(Dichte)であるという。

杵子の肉体から同心円的に広がる「円環」は何処までも孤独に閉ざされており、杵子が一応特権的な「対者」を見出すそぶりを見せる語り手もこの「円環」に自身の痕跡を残し得たかどうかは疑わしい。しかし同時にこの閉じられた孤独はまた、「杵子」という固有名詞付きの個性・特殊性の何ものをも滲ませることが無い。「愛」がある、というそれ自体抽象的な断言をも退けるような、さらなる漂白がそこにはある。杵子が身を置く「境い目」には記憶も過去も、人間的な持続の影が一切欠けている。この時空において最初存在感を発揮するのは谷底に散逸する「石」である。谷底でのその佇み、うずくまりもが証する「円環」の一体性が接続する先は、悠久から滔々と持続する、そういった類の「自然」ではなく、絶対的な現在の場としての、石などのほとんど非有機的な事物との同期、絶対的な不

⁴³ Vgl. 楽天記、20頁。歴史上の疫病流行について話し手が問いを立てる相手である青年の、「僕らはもしかすると、知らずに、死なずに、凄惨な疾病の厲気の中をすでに潜ってきた跡、跡そのものではないか、大量死の影が抜け殻みたいなものではないかと。年ごとに新たに、知らず死なず……」、という「異言」で「息子」という一編は閉じられる。この青年に関しては、「ある境から日数が急にすくなくなり自分の出した話題から自分で零れてしまう。この青年は。どこやらで頭は回転している様子なのだが目は睡たげになり、柿原は毎度、これこそ風邪の引き出しを思わされた」(18頁)と言われていた。この一編は、語り手がいたはずのない「息子」と対面し仔細ありげな会話を交わす夢をもって始まる。「異言」の担い手も、夢見られた「息子」も、「天使」や「死者」などというアイディアルな存在とはなり得ない。「存在」や、それどころか「生」にも増して古井の文学をおさめるのは「病」や「老い」という肉体的な経年作用である。

⁴⁴ Duineser Elegien. Die siebente Elegie, S. 654.

⁴⁵ 詩への小路、217-218頁。

動の現在としての「自然」なのである。『妻隠』は一応結婚生活における前の住居の記憶を重大なファクターとして前田愛に取り上げられていたのであるが、それとて「団塊の世代」の典型的な住居形態に合わせて作られた疑似記憶の域を出ない。たとえ若き作家のそれまでの実生活との一致が見いだされようともその分だけ設定が浮いて映るのだ。これらの作品から読み取れるのは時空というよりも、いまだ過去も未来もない絶対的な現在なのである。この固定した現在に、抽象的に把握された前の住居の時空が重なることになろうとも、語りの重層化に機能するのみで、時空の経年による濃密化を醸すまでには至っていない。

『愛の完成』の翻訳の時点で古井はしかし、このような「円環」の閉塞を、それまで着実に生きられた時空を基にしつつ無限の方ではないにしる別なる時空の方へと突破する、そのような「愛」の性向をつかんでいたのではないか。「境」は全宇宙の運行の「円環」でも閉ざされた現在の「円環」でもない。「居ながらに抜ける」運動は、この二つの極点のただ中の時空で起こるのだ。

第一歌、„[.....] Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur / in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte, / dieses zu leisten.“⁴⁶ (筆者訳：しかし倦み果てた自然は愛する者たちを、／自らのうちに取り戻す。まるでこれを成し遂げるには／二度と力はないかのように)とあるのを、「しかし愛の女たちは極めつくした宿命を、内へ納め戻す。あたかも二度と、これを成し遂げる力も尽きたかのように」。⁴⁷ 主語と述語を違えた誤訳の生々しさこそすさまじい。「自然」(Natur)を「宿命」と訳すことで地上的な土臭さを取り払い、シラーが言うような理念の完成性へと超出するように見えたのが、あくまで複数の、時には男女のつがいやをさして然るべきである「愛する者たち」(die Liebenden)を一義的に「女たち」とした上でその「内」に包ませてしまう。ほとんど「胎」の言い換えであるこの「内」も、原語は再帰代名詞、sich “に過ぎない。それこそ地上的な愛の行為すべてを包含する、それ自体は有限である反復の図式である宿命＝自然を理念的に歌っていたかもしれない詩句が、この宿命の根源に女の「内」(≡「胎」)を見る、「肉の業」のごときを歌うものと読み替えられている。ここに、『円陣を組む女たち』の「マツリゴト」の境界が回帰しているものと見ることができよう。「その時、母の胸が私の上に大きくなるのしかかってきて、私の体を地面に抑えつけた。[.....]母の手にじりじりと力が入り、私の顔を大きな膝の間へ押しつけていった。[.....]私をつつんで、女たちの体がきゅうっと縮まった。その時、私の上で、血のような叫びがおこった。／「直撃を受けたら、この子の中に入れて、皆一緒に死にましよう」／そして「皆一緒に……、死にましよう」とつぎつぎに声が答えて嗚咽に変わってゆき、円陣全体が私の中にしてうっとり揺れ動きはじめた」。⁴⁸ それでもこれはやはり誤訳であり、『悲歌』全体の圏域からは大きく下方へと外れたイメージであるだろう。「抜ける」こ

⁴⁶ Duineser Elegien. Die erste Elegie, S. 630.

⁴⁷ 詩への小路、174頁。

⁴⁸ 古井由吉 作品 — (河出書房新社) 1982年、77-78頁

とのない、「居」の呪縛は訳者の中でも思いのほか強く、それがほんの一つの誤読を境に全体を顧みず漏出するのだ。

替わりに 臨終譚の音楽 「円環」のイメージを超えて

「山上に紫雲がたなびき、西の片から微妙の音楽が天を渡る。[.....]家の内に、えもいわれず腹しき香りが満ちる。訪れた者たちは、つかのま眉をひそめてから、ありがたがる。／大いなる光が、あまねく山を照らし、木の葉笹の葉一枚ごとが見分けられ、翌日、麓から登ってきた者たちが、火事ではなかったのかと口々におそれたずねる。[.....]聖人の入滅まで山の奥から大勢の念仏の合唱がとよめいて、あとでたずねると人の跡も見えなかった、これは化人の供養か、と語られると、ありがたがって手を合わせる。[.....]菩薩の衆に例の微妙の音楽、雨と降る花、やがて、佛、眉間の光を射して聖人の面を照らしたまひ、聖人、礼み入りて念珠の緒も絶えつべし。〔試文〕⁴⁹ „Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos / wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang; / daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling / plötzlich für immer entrat, das Leere in jene / Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.“⁵⁰ 「あの往古の伝説はむなしだろうか。昔、リノスを悼む悲嘆の最中に、大胆な最初の音楽が、暗澹とした硬直をやぶって溢れ出たという。ほとんど神々にもひとしかった青年がいきなり、殺されて永遠に去ったその跡の、驚愕にこわばった室の中で初めて、空虚がやがて振れ動いて、現在のわれわれの心をも魅了し慰め助ける楽の調べと化したという」。(第一歌)⁵¹

どちらの文も、存在の死に際にめでたき楽の音を響かせる。かたや聖人とはいえ時と場所をあくまで地続きに追うことができる、この世の一人の死に際に際して記された「逸話」であり、他方では普通にいう我々の現世が始まる前の、あらゆることどもの始原に関わる「神話」を歌い直している。しかも「逸話」の方は、ありがたくも死におおせたはずの御方がそうではなく、山中木に括り付けられた頓狂無残な生き(残り)様を発見されるところまで続いている。「境」というのもこのようにどこまでも地上的なものであり、何やらついに到達された悟りの「境地」などとはできない。それは往生というものが、あくまで浄土に生まれ直すことであり、悟りを開いて輪廻から外れる成仏・解脱とは異なるのと同じなのである。往生も境も、有限に閉じられた「生前」と無限の「死後」いうように時空を敢然と切り分けることを許さないのだ。

第十歌には、「しかし彼らは、無限の境に入った死者たちはわれわれに、ただひとつの事の比喩を呼び覚まして往った」、とあった。「詩」などとまとめて言ってしまうあまりに

⁴⁹ 仮往生伝試文、26-27頁。

⁵⁰ Duineser Elegien. Die erste Elegie, S. 632.

⁵¹ 詩への小路、176頁。

おさまりが良すぎることであろうし、この「比喩」はリノスの死によって鳴り響いたという、「現在のわれわれの心をも魅了し慰め助ける楽の調べ」と違うものではないだろうが、ではこの「無限の境」とはいかなるものなのであつたのか。「無限の」(unendlich)、とは当然時間の長短を言うのではない。この地上での居住まいそのものが仮住まいに^{かたが}としか思えないこともあれば、いつかの「方違え」だけが、それ以前とその後の生活の実際の方が仮と映るほどの真剣さを備えていたように思い出されるということもある。一つの出来事をもって飽和してしまう長年の希薄さ、前後の時空をただ己の影、反復として要約してしまうような瞬間の絶対的な濃密さ、このどちらも境を形成するのである。„Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich / die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig / unbegreiflich verwandelt -, umspringt / in jenes Zuviel.“⁵² 「それがいきなり、その難儀な何処とも定まらぬ処にいきなり、いわく言いがたい境が生じて、そこで純粋な過少が不可解にもその正反対のものへ、あの空虚な過多へ一気に転ずる」。(第五歌)⁵³ そこにおいて人は、生きながら自らが自らの幽霊であるような心地を催し、実際に居もしなかったような幽霊の方が充実した語り口を得ることになる。茫然自失の官能の、「マツリゴト」の「円環」はあまりに充実きった現在である。そのあまりに充実した現在の境も今や、境としての輪郭を保ちつつにわかにならぬ「空」を穿たれ通時的に抜けてゆく。「抽象的なものが好きだった。[.....]外国語のほうが自分にとっては、すくなくとも抽象的であるその分だけ、清潔にはたらくと感じていた。精神性の或る方角へ、たしかに自分なりに遠い陣を布きかけていたようだった」。(『半自叙伝』)⁵⁴ これは創作初期からの性向を作家自ら語ったものであり、虚数空間的な志向性をもった『悲歌』を訳すころにはすでに、円環的充実と抽象的な時空への抜き加減の兼ね合いに習熟していたことになる。その習熟がこの「訳文」においてにわかにはほころぶ、というよりもまさしくその結晶化の際に、円環的充実の過剰が、穿たれた抽象的時空の軌道に沿って放射されている。訳者本人を取り巻く円環の充実が漏出しすべてを包み込んでしまうことを防ぐために、自らが頼りにした外国語の原文の抽象的な清潔さ、それが硬く形象化された蓋のようなもの、それが「訳文」における「境」なのではないか。清廉なる外国語をものにしようと思ひ込むが、内側から再び浸食を受け穴だらけになりつつも散り散りにはならない訳者の「言語身体」の器、これがむしろこの漏出を「歌」という形で演出してしまうのだ。「作家が器としてパッシブになる」、⁵⁵ ということは何

⁵² Duineser Elegien. Die fünfte Elegie, S. 648.

⁵³ 詩への小路、204頁。

⁵⁴ 古井由吉：半自叙伝（河出書房新社）2017年、85-86頁。

⁵⁵ Vgl. 「古井 作家が器としてパッシブになる、楽器になる。これも、僕らがしきりにこがれる境地ですね。パッシブというのは、パッション（受難）に通じるわけです。しかし、それはなかなかきつしい危ない。それを耐え忍ぶにしても、自分が器としてよこしまなところはないかという反省もあるわけです。きれいに受けて鳴り響かせたかもしれないが、^壺壺だ、よこしまな音楽を再現してもいるのじゃないかと。／それでも、器ということに関しては、文学は性善説じ

がこの器に宿りくるのかに対する受動性をも意味している。そうした穴だらけの「言語身体」を吹き抜け歌と響く流体は、原詩や原語に宿っていた精神^{フュクチャー}のようなものではないことだけは確実なのである。原語の精神は、「清潔」であると断じられそれに合わせてこの「言語身体」が形成される段階でおそらく死滅している。訳者が病と創作の交替において一応「日常的なもの」の空間に馴致せしめていた地上的生の円環が、やはりここに吹き抜けて歌を響かせているのだ。生活者としての訳者の存在をここにきて提示しなければならないとは、ありふれた還元主義のそしりを免れないだろう。しかしこの存在自体、たやすく輪郭を確定させるようなものとしては現れてはいないのだ。生活者、といってもその存在は一個人としての明確な輪郭は当然抜け出しており、匂い、それも様々な菌の組み合わせの空間における残りという風に匿名化されているのだ。満たされた円環が空へと穿たれること／抽象的な時空の「方角」への志向が地上的な滞留を溢れさせてしまうこと、「境」はこの両義性の内に立ち、訳歌も、この「過小」から「過剰」、「過剰」から「過小」へと吹き抜けることで響いてくるのだ。

やないでしょうか。よこしまじゃないかという猜疑にこだわる限りは、どこかで文学をやめななきゃなりませんね。大江健三郎 古井由吉：文学の淵を渡る（新潮社）2018年、18頁。

Dichtung der Schwelle / Grenze

Zu Yoshikichi Furuis Übersetzung von Rilkes Duineser Elegien

Yu SUGAYA

Der kürzlich verstorbene japanische Schriftsteller Yoshikichi Furui (1937–2020) hat in seinem *Gäßchen zu Gedichten (shi-eno-kouji 詩への小路, 2005)* Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien* übersetzt. In der Übersetzung, die er selber „Versuchstexte“ nennt, können wir nicht nur die Reife dieses Schriftstellers in seinen letzten Jahren erkennen, sondern auch bestimmte Sprünge, die sich beim wiederholten Gebrauch von *sakai* (境) abzeichnen.

Das Wort *sakai* entspricht den Ortsbestimmungen wie Schwelle oder Grenze, d. h. es kann sowohl einen begrenzten Raum *mit eigener Fläche* als auch eine Grenzlinie *ohne eigene Fläche* bezeichnen. Zwar begegnen auch bei Rilke Vorstellungen des Raumes, der zwischen An- und Abwesenheit, diesseits und jenseits, Leben und Tod entsteht. Nach der Kategorisierung Schillers *be-singt* der elegische Dichter nicht einfach den Verlust eines Gegenstandes, sondern lässt diesen erst entstehen, indem er ihn *singt*. Darüber hinaus organisiert Rilke seine Elegien dergestalt, dass die Blickintensität des Sehenden das Gesehene vor seinem tatsächlichen Vergehen virtuell verschwinden lässt, und dass der (Zeit-)Raum, der bisher von diesem Gegenstand besetzt war, nun leer steht. Der leere Raum nimmt als solcher seine eigene Substanz an, aber um das herum, was ihn bisher erfüllt hat.

Furui hat einmal gestanden, dass er die Neigung zum Abstrakten (wie die imaginären Zahlen auf dem Gebiet der Mathematik) mit Robert Musil teilt, dessen Novellen er in seiner frühen Schriftstellertätigkeit übersetzt hatte. Er spürte auch eine vergleichbare Neigung Rilkes, das irdische Leben verklärt im abstrakt konstruierten Raum zu spiegeln, seine Elegienübersetzung zeigt sich aber nicht immer in diesem Sinne dem Original treu. Der Schriftsteller muss darin etwas von Dunkel und Dichte einmischen, das auch noch bei Sterben und Tod nach dem irdischen Leben riecht.

„Aber erweckten sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis, [.....]“, so heißt es in Rilkes zehnter Elegie. Die Wendung „die unendlich Toten“ wird aber von Furui ungefähr folgendermaßen übertragen: „die Toten, die in die unendliche Schwelle (*sakai*) eingetreten sind“. Er fügt die Ortsbestimmung *sakai* eigens in das substanzlose Adverb ein, so dass der Eindruck von Grenzenlosigkeit des jenseitigen Zeitraumes, aus dem die Toten nie wieder zurückkommen, deutlich gemildert wird. Das als tot Gedachte ist nie eindeutig tot, und schon im Leben wiederholt durch Tode durchbohrt: So etwa lässt sich der Tatbestand zusammenfassen, der in Furuis späten Arbeiten seit *Kari-oujouden-shibun* (仮往生伝試文) zum Ausdruck kommt. Die beim Übersetzen neu hinzugefügte „Schwelle“ bezeichnet so auch einen Schauplatz der Kontamination von Leben und Tod. Eine ähnliche

sprachliche Bearbeitung benutzte Furui auch bei der siebten Elegie; der Vers „atmend nach seligem Lauf, auf nichts zu, ins Freie“ ist ungefähr übersetzt mit: „selber zum Atem nach dem seligen Lauf werdend, auf nichts zu, zur freien Schwelle hinüber“. Bei Furui kommt es niemals auf das unbegrenzte Freie an, sondern auf das Gebiet, das tatsächlich ein Außen ist, in dem sich aber Fluss des Lebens wie in einem Teich trübe staut.

Es begegnet uns bei Furuis Übersetzung der Elegien auch eine Passage, die im Vergleich zu den Originalversen erstaunlich verkehrte Gehalte darstellt. „[...] Aber die Liebenden nimmt die erschöpfte Natur / in sich zurück, als wären nicht zweimal die Kräfte, / dieses zu leisten,“ so Rilke in der ersten Elegie. Dagegen schreibt Furui etwa: „Aber die liebenden Frauen nehmen das durch und durch ausgesuchte Schicksal ins (ihre eigene) Innere zurück, als wären die Kräfte erschöpft, dieses zu leisten“. Erstens versteht der Übersetzer, gewissermaßen mit unschuldiger Miene, das Geschlecht der „Liebenden“ eindeutig als feminin. Zweitens setzt er statt der Natur das Schicksal (宿命 *shukumei*). Drittens sind es nun „die liebenden Frauen“, die *dieses* in sich zurücknehmen. Es mag sein: der Dichter hätte besungen, wie das irdische Leben nun über die jenseitige Grenze in die als Schicksal idealisierte Natur übergeht. Aber es klingt fast schon grotesk, wie das bloße Reflexivpronomen „sich“ nun in das „Innere“ (内 *uchi*) verwandelt hat, da dieses in der Konstellation mit den „Frauen“ unausweichlich auf den „Mutterleib“ anspielt. Man kann hier die Wiederkehr des Motivs der „Beschwörung“ (マツリゴト *matsuri-goto*) seit *Frauen im Kreis* (円陣を組む女たち *Enjin-wo-kumu-onnatachi*) erkennen, bei dem während eines Luftangriffs drei Frauen das Kind kreisförmig umarmen und schreien: „Lasst uns zusammen sterben“. *Sakai* bezeichnet bei Furui nicht nur Mitte oder Schwelle, sondern etwas wie ein *begrenztes* Jenseits.

Furui erklärte einmal, die Dichtungen in fremden Sprachen wirkten auf ihn „rein“ d. h. befreit von allen Umständen der Muttersprache. Folgende Hypothese lässt sich aufstellen: Beim Übersetzen stützte sich der Schriftsteller auf die so verstandene „Reinheit“ der Elegien als eine harte Decke, die den Überfluss des allzu irdischen Lebens von seinem Alltag und Lebenslauf zurückhalten sollte. So entsteht die räumliche Figur von *sakai*. Indes, wenn Furuis Übersetzung keine bloß prosaische bliebe, sondern auch wie ein Gesang gelesen werden könnte, so wäre es gerade wegen der Porosität dieser Deck-Figur. Der Gesang weht durch den Sprach-Körper, der so etwas wie eine Psyche des Originale bereits absterben ließ und nun nur noch als poröse Versteinerung besteht.