

ダニロ・キシユの自伝的三部作における 『庭，灰』の位置

奥 彩 子

はじめに

ダニロ・キシユ Danilo Kiš (1935-89)には、自伝的三部作と呼ばれる一連の小説がある。『庭，灰』 *Bašta, pepeo* (1965)，『早すぎる悲しみ』 *Rani jadi* (1969)，『砂時計』 *Peščanik* (1972)である¹。キシユは、三部作を出版(あるいは執筆)の順ではなく、『早すぎる悲しみ』、『庭，灰』、『砂時計』の順に並べて、「一つの文学の伝記の教養小説」としている。本論文では、出版年の順序の逆転が持つ意味に着目し、『庭，灰』の自伝的三部作における位置を明らかにしたい²。

1. 序論

キシユは1973年のインタビューで、三部作について、次のように説明している。

『砂時計』は家族の作品群の三番目、最後の本で、思うに、このように独自の三部作として、はじめて、それらの本は教養小説 *Buildungsroman* であるという真の意味を獲得します。三冊の本はそのように結びついて、奇妙な平行関係を保ちながら、二つの異なる平面に、二人の人物、お互いに求めあい、補いあっている二人の人物の発展を表現しているだけではなく、彼らの成熟をも、創造の平面に、表現しているのですから。もし A.S.と呼ばれる人格が作者の人格と同じであるとするなら、三冊の本は、その順に並べると、ある意味で、同時に、一つの文学の伝記の教養小説でもあります。(GTI.17)

キシユが言うように、A.S.、つまり、作中人物である少年を作者と同一視するなら、少年の成長はキシユという少年の成長であることになる。しかし、それは、自伝小説の普通の

¹ 引用の訳文はすべて筆者による。テキストは十四巻本全集 *Sabrana Dela Danila Kiša* (Beograd: Beogradski izdavacko-graficki zavod, 1995) (略号 SDK. RJ.: *Rani jadi*. BP.: *Bašta, pepeo*.) 所収のものに、インタビューは Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, Mirjana Miocinovic (ed.) (Beograd: Beogradski izdavacko-graficki zavod, 1991) (略号 GTI.) に拠る。なお、三部作の邦訳としては、*Rani jadi* に、山崎佳代子訳『若き日の哀しみ』東京創元社、1995年がある。

² 自伝的三部作は、通常、『早すぎる悲しみ』、『庭，灰』、『砂時計』の順に並べられるが、これはキシユの言葉を尊重してのことで、この逆転の持つ意味は論じられていない。

あり方にすぎない。三部作が「一つの文学の伝記の教養小説」であると言われるのは、これらの小説を、作者と小説との関係が成長し、発展していく過程の表現と見るからである。小説の技法の面から把握すれば、その中心的な過程については、1986年に行われたインタビューでの次のような発言に注目することで、明瞭に理解できるだろう。

この本『庭、灰』は、『早すぎる悲しみ』、『庭、灰』そして『砂時計』の順序で、三部作の一部になっています。それらは自伝的な作品群 ciklus の三つの構成要素です。私はその作品群を『家族のサーカス』Porodicni cirkus と呼び、いつか、この共通した題をつけて出版したいと願ってきました。なぜなら、多かれ少なかれ、同じ出来事を含み、同一の主要人物として父親が登場するからです。父親は三つの視点から見られています。最初の本では、父親と出来事は、少年の目を通して見られます。真ん中の本『庭、灰』は少年の視点とその子供と一体化している作者の視点とが混ざりあっています。そして、三番目の本では、語り手は消えて、客観的な語りとなされます。(GTI.215)¹

ここで、三部作が自伝的と呼ばれているのは、それらが作者の少年時代の家族の生活を素材として、父親を共通の登場人物としているからである。そして、キシユが『庭、灰』と『早すぎる悲しみ』の出版年の順序を逆転して、もう一つ別の順序を作りだしているのは、父親への「視点」の移動についての発言からも明らかなように、それぞれの小説の内容が伝記的、年代記的な順序を追っているからではない。三部作は多少のずれはあるにせよ、時間的に重なった、ほぼ同じ出来事を扱っており、それぞれが、語りの「視点」を変えたり、新しい事実を提示したり、細部の記述を加えたりしながら、同一の主題をさらに拡大し、深化し、成熟させていくという発展的な構造をもっている。キシユが教養小説と言うとき、この言葉は普通に使われる、主人公の心の成長の過程をたどった小説という意味だけではなく、さらに、三部作が全体で小説という文学の形式の形成と成長のあとを示しているという意味で使われていると言える。

しかし、他方では、この説明は第一作である『庭、灰』が完成し、次の作品を構想するなかで考え出されたものではないかという印象を拭いきれないことも事実である²。キシ

¹ 作者の長年の希望により、フランスで刊行された自伝的三部作『家族のサーカス』には、D.K.の署名を持つ「序言」が付けられている。これは、引用した二つのインタビューともう一つのインタビュー (GTI.52)での発言がまとめられたものである。Danilo Kiš, *Le cirque de famille*, trans. Pascale Delpech, Jean Descat (Paris: Gallimard, 1989), p.9.

² Vuletic は、『早すぎる悲しみ』の執筆年が『庭、灰』より先であると書いているが、作品の内的動機から、このようなことは考えにくい。Ivana Vuletic, "Inscribing the self: The prose fiction of Danilo Kis," Ph.D.dissertation in Russian Language and Literature (University of Pennsylvania, 1996), p.2 現在のところ、執筆時期についての唯一の資料といってよいキシユの公式ホームページには、62年から64

ユは、あとの二作の創作にあたり、一般に通用している教養小説の概念を梃子にして、技法の問題を工夫したのではないだろうか。その理由としては、第一に、説明にあたって、出版年を逆転しなければならないこと、第二に、教養小説に言及するインタビューでは、まだ「視点」の移動について説明されていないことが考えられる。

そこで、まず、三部作に共通の自伝的背景について簡単に述べておくと、これらの作品は、ユダヤ人の父親、モンテネグロ人の母親、二歳年上の姉、そして少年という四人家族の肖像を、反ユダヤ主義が荒れ狂った第二次大戦中の状況のもとに描いている。舞台は、1941年にハンガリーに再併合されたユーゴスラヴィア北部のヴォイヴォディナ地方の主要都市ノヴィサドとその周辺、さらにハンガリー南西部の農村ケルカバラバシュである。家族は迫りくる危険に脅かされ、飢えと貧窮に苦しみながら、逃げるように移転を繰り返し、父親の生まれ故郷の農村に身を隠す。しかし、やがて父親は、一人、近くの町のゲットーに住むことを強制され、ついにはナチスの強制収容所に送られて消息を絶つ。このように要約できる一家族の物語は、先のインタビューで暗示されているように、作者であるキシュの家族構成と年代記にぴったりとあてはまるが、その「家族」を現実の家族とうけとることはできない。自伝的とは言っても、三部作は、フィクションの要素を豊かに取りこんだ小説であり、ノン・フィクション的な、年代記風の記述を目指しているわけではない。それは、家族の実名をそのまま作品中の人物の名としていないことにもよく示されている。

以上の点に注意しつつ、『早すぎる悲しみ』と『庭、灰』を中心に、『砂時計』を含めた三部作における父親と母親への視点を見ていくことにする。作者はインタビューで「父親への視点」と述べているが、これは家族の肖像が父親一人の像に凝縮されて描かれた『砂時計』を意識しての発言であろう。前二作においては、父親より母親の方が存在感をもって描かれており、母親への視点を考察することは、これらの作品を論じるうえで重要であると考えられる。

2. 『早すぎる悲しみ』

『早すぎる悲しみ』は、爽やかな読後感を与えてくれる作品である。清々しい抒情性を内容的にも形式的にも随所に備えているからである。物語は表題の示すとおり、暗い不安を散りばめているにもかかわらず。その理由として、主人公が子供であること、ユーモアのある話を散りばめていること、十八の短編を集めたもので、長編小説にはない、軽快なリズムを生み出していること、一人称の物語と三人称の物語とが混在し、変化を生み出していることなどが挙げられる。人称の問題は、キシュが、『早すぎる悲しみ』では、「父親と

年に『庭、灰』を執筆、65年に『早すぎる悲しみ』の執筆終了と記載されている。<http://www.kis.org.yu>

出来事は少年の目を通して見られている」と述べていることに反するように思われるが、キシュの発言を理解するには、物語が一人称で書かれているか、三人称で書かれているかという角度からの見方を捨てて、この短編集の冒頭の物語の配列に注目する必要がある¹。

『早すぎる悲しみ』は、「秋になって、風が吹きはじめると」という書き出しの文をそのまま題名とした、散文詩のような短編ではじまる。マロニエの落ち葉、少年のほおぼるマロニエの実。イガが刺さって出る赤い血、敗血症による自分の死の空想。葬列、棺の後ろを歩いている父親と黒い服の母親、もちろん姉も、「もし姉さんがいれば」。色の白い少女、淡い光のさしこむ香水の瓶、スマレの香りの秘密。香水売りの少女、リラの花のためのフーガ、菩提樹とカモミールの香りの漂う広間…。五感の鋭敏な働きとともに呼びさまされるのは、マロニエをほおぼる一人の少年の心だけにではなく、時が経って今は大人になったすべての少年の心に深くしみわたっている、失われた時間である。この短編の少年は『早すぎる悲しみ』の主人公の少年と必ずしも同じ人物ではない。この一編だけが、全文、イタリック体で印刷されているという事実が²、暗示的に表現しているのは、誰もが経験した少年という事態から生まれる一般性である。そして、何よりも、「もし姉さんがいれば」という言葉は、主人公の少年には当てはまらない。少年には姉がいるからである。

この導入部を受けて、第二の短編「マロニエの通り」が続く。そこでは、成長した「ぼく」がかつて家族と暮らしていたマロニエの並木の通りの家を尋ね歩いている。物語は直接話法に終始し、「彼」を主語とする文章は、次の引用文に見えるものの他には一度だけである。これは、かつて家があった場所にたどりついた「ぼく」の言葉であるが、ここで初めて、家族の名前が読者に紹介され、「ぼく」の記憶の中にある、家族についての具体的な事柄が知らされることになる。

間違いありませんか、と彼は繰り返す、ここにアンドレアス・サムが住んでいないというのは。戦前は、確かにここに住んでいたのですが。もしかしたら、父親を覚えておいてでは。エドゥアルド・サムとって、眼鏡をかけた人です。では、母親の方は。マリア・サム、背が高く美人で、とても物静かな。姉さんのアナ・サムは。小さなリボンをいつも髪につけた女の子は。ほら、あのネギ畑のところ、あそこに寝台がありました。見てください、奥さん、ぼくはちゃんと覚えています。ここに、母親のマリア・サムのミシンがありました。シンガーの、

¹ キシュは1983年、十巻本選集の出版の際に、「風神の竖琴」を『早すぎる悲しみ』の最終章として加えたが、ここでは、初版の形を採用した。フランス語訳と英語訳では、短編の配列が変わっているが、これは作者の意図に反するように思われる。 *Chagrins précoces*, in *Le cirque de famille*, trans. Pascale Delpech (Paris: Gallimard, 1989). *Early sorrows*, trans. Michael Henry Heim (New York: New Directions, 1998).

² 自伝的三部作の最後の章「手紙あるいは目次」(『砂時計』)も、全文、イタリック体で印刷されているので、『家族のサーカス』の始まりと終わりはイタリック体になっている。

足踏みペダルのついたマシンです。

あ、いや、ご心配なく、奥さん、記憶を呼びもどしているだけです。おわかりでしょう、こんなに長い年月が経つと、すべて、消えてしまいます。ほら、見てください、ぼくの枕元には、リンゴの木が大きくなり、シンガー・マシンはバラの茂みに変わっています。マロニエなんて、奥さん、見てくださいよ、跡かたもありません。それはつまり、奥さん、マロニエには自分の記憶というものがいないからなんです。(RJ.11-12)

まず、「家族」の名を検討すると、姓は Sam。「ぼく」の名はアンドレアス Andreas。アンディ Andi という愛称は、作者の名前 Danilo のアナグラムである。父親の名は Eduard、母親の名は Marija、姉の名は Ana で、現実の家族と名がすっかり変わっているのは女性たちである¹。『早すぎる悲しみ』では母親に焦点が当てられ、父親の影はかなり薄い。母親と姉の名が、聖母マリアとその母アンナに由来するとすれば、この聖家族では、父親はほとんど不在である。それは、現実の父が、鬱病の気質で、精神病院に入院したこともある、子供にとっては心理的にも不在がちな人物であったことの反映である。

次に、少年の「視点」の問題を取り上げれば、この引用文の終わりの「マロニエには自分の記憶がない」（強調は作者による）という文章が逆に示しているように、「ぼく」には「自分の記憶」がある。「マロニエの通り」に続く十六編の物語を成立させているのは、少年時代の家の跡に立って、ますます鮮明に甦ってくる、「ぼく」の記憶である。言い換えれば、あとの物語は「マロニエの通り」を提示部として展開している。それは、つまり、『早すぎる悲しみ』は、大人になった少年が想像力を働かせて、さながら目に見えるように復元した記憶から成り立っていることを意味する。だから、一つ一つの物語は、たとえ三人称で記述されていても、少年の記憶と想像の中でのことであると見なければならぬ²。キシユが、この作品は少年の「視点」から見られていると述べたのは、おそらく、このような少年の記憶と想像という、語りを規制する大きい枠を考えてのことであろう。

こうして、『早すぎる悲しみ』は、「マロニエの通り」以後、ほぼ作者の実際の生活の年代の順に、アンディ少年が父親を失った家族とともに、母親の故郷であるモンテネグロのツェティニェに移住するまでの暮らしぶりの一こま一こまを追っていく。

第三の短編「遊び」は夫婦の葛藤を主題としている。ハンガリーでは、第二次反ユダヤ法（1939）により、ユダヤ人とキリスト教徒の結婚から生まれた子供は、息子は父の宗教を、娘は母の宗教を継ぐとされた。キシユの場合には、法律の施行の直前にノヴィサドの

¹ キシユの父の名は Eduard、母は Milica、姉は Danica である。

² 「婚約した二人」の章には次のような文章がある。「(三人称で続けることにしよう。これだけの年月がすぎたいま、このぼくも、もうアンドレアスではないかもしれない。)」(RJ.40)

セルビア正教の教会で洗礼をうけており、この洗礼証明書によって生命を救われた¹。アンディ少年についても、母親の宗教をすでについでいたと考えられる。しかし、1941年には、ユダヤ人とキリスト教徒との結婚を禁止する第三次反ユダヤ法が施行され、これからどんな事態になるか、母親の心配はますます大きかったはずである。実際、このあとの短編「ポグロム」に見えるようなユダヤ商人に対する略奪はしばしば起きただろうし、1942年1月には、ノヴィサドで「冷えこんだ日々」と呼ばれる大虐殺事件が起こった²。このような背景を考えると、母親の息子に対する気持ちがよくわかる。しかし、父親には複雑な感情もあった。「遊び」では、アンディは壁のモナ・リザの絵を相手に羽売り商人のまねをして遊んでいる。父親はそれを鍵穴からのぞき、意地の悪い満足を感じている。不思議なことに、少年の遊びは、鷺鳥の羽売りの行商であった父方の祖父マックスの姿の再現であった。

血管という伏流水が脈打っている様子を妻に見せてやらねば。アンドレアスは、本当は、あいつの金髪の少年（あいつが思っているような）ではなく、おれの血管だ、さまよえるマックスの孫だ、ということ。あいつは心を痛めるだろう。彼はもうすでに有頂天になって、妻のひそかな苦しみを満喫していた。(RJ.13-14)

遊びを止めさせようと部屋に入った母親に息子は言う。「奥さま、良質の白鳥の羽はいかがですか。」その夜、息子を寝かせながら母親はこんな話をする。皇帝がジプシーに男の子を産ませた。皇帝は母を殺し、皇子がジプシーの血をひくことを隠す。ある日、皇帝が部屋をのぞくと、皇子はビロードと絹の枕を持って母の肖像画の前で乞食のまねをしている。「父上、他の遊びはみな飽きました。」母親の声は小さくなり、やがて聞こえなくなった。子供はもう寝入っている。ランプを消して出ていこうとしたそのとき、

「皇帝は息子も殺したの」と暗闇から声がして、母はどきっとした。そばに戻り、そっと頭を撫でて、「いいえ」と囁いた、明かりをともしずに。「いいえ」と。(RJ.19)

この皇子の話は即興で、昼間の出来事と辻褄がぴったり合っているが、母親は結末をあらかじめ考えていたのではない。息子にせかされ、話をはじめたことを後悔しながら、続

¹ キシュが10巻本選集の出版の際に、第一巻の『屋根裏部屋』の終わりに付録の形で書いた『出生証明書(短い自伝)』によれば、キシュは1939年4歳のとき、ノヴィサドの聖母被昇天教会で洗礼をうけた。Mansarda, in SDK.,1995, pp.111-113.

² キシュの父エドゥアルドはこのとき連行されたが、虐殺を奇跡的に免れた。ドナウ川の氷にあけられた穴が死体ですでにいっぱいになっていたからだという。(GTI.202)

けていた。「それは子供のためばかりではなかった。」だから、殺したのと問いかけた声は息子の声ではなく、闇の声、つまり内心の恐怖が生んだ声であり、いいえと答えた声は、夫の自尊心の意地悪な働きが息子を陥れるかもしれない危険を否定しようとして、本能的に生まれた声である。

ところで、母親のマリヤはこんな風に物語を話したり、作ったりすることが大好きな女性であった。この想像力にとんだ資質が息子に受け継がれていることは、最終章「少年と犬」で、母親の故郷に移ったアンディが犬のディンゴに「ぼくがいつか詩人になったら、お前の詩かお伽話を書くつもりだ」と約束していることからわかる。母親と息子に共通するこの詩人の資質は『早すぎる悲しみ』におけるもっとも重要な章「ピロードのアルバムから」の第三節で、母親の好きな手芸に託してそれとなく語られている。母親は以前シンガーミンを持っていたが、移転の際になくすと、古毛糸の編み物の仕事をはじめ、見る人がはっとするような作品を編みあげる。名人技の秘訣は簡単で、同じ模様は二度と使わず、一品限りの作品を生み出すことである。しかし、そのうち村の女たちがまねをして、模造品が出まわるようになる。そこで、また、懸命に工夫をこらす。

ペテン師たちが名人の妙技を模倣できることがわかると、母は単純で飾り気のない様式と表現を頼みにしたが、そのとき、「編み地」に、ある不思議な模様を編みこむことは欠かさなかった、靈感の神秘的な薔薇と名人のしるしを。だが、無駄だった。偽りの薔薇がアンゴラ毛糸の編み物に現われはじめた。母の薔薇と同じ場所に。わざとらしいものだったが、素人には本物と見分けることができなかった。(でも、ちらっと見るだけでよかったのだ、母の編み物の裏を、裏には刻まれていた、母の創作品のシンメトリックなネガが、結び目とつなぎ目を見れば、編み物の繊細な根を見れば、どれほど苦労が必要だったかがわかる、ほぐした毛糸から、屑糸や短い糸から編み物の表を編んでいくためには、表のほうは屑も創造の混乱も目につかず、すべてきれいにさらりとできあがっている、まるで一本の毛糸から一振りに編まれたかのように。)

(RJ.86)

この話は家族の貧しい暮らしぶりの描写になっている。生計は母親の内職で立てていたにちがいない。父親は故郷に帰ると、酒にひたり、家をかえりみななかったが、このころはもう強制収容所に送られて、「悪魔の遊びに引きこまれていた」(「ピロードのアルバムから」第一節)。そして「親戚で戻ってきたのはアンドレイおじさんだけだった」(第二節)。残された者も、「梨」や「髪の毛をとっている」とや「キノコの話」の章に明らかなように、食料を手に入れるのが大変で、いつも飢えにさらされていた。このような状況を考えれば、母親がどれほど落ち着いた態度を保って、子供たちを守っていたかがわかる。

しかし、さらに重要と思われるのは、母親の編み物の技がアンディの将来の仕事を暗示

していることである。息子はやがて成長し、母親の想像力と職人氣質を受け継いで、言葉の編み物の職人になる。語り手であるアンディの文章の、ものごとの細部をあくまで精密に把握しようとして言葉を重ねていく特徴は、母親からうけついだ資質の賜物である。この名人技は、上の引用文の括弧に入れられた一文にもっともよく現れている。括弧は編物の裏の暗示である。切れ切れの一文は、表から見れば美しい模様を作っている「一本の毛糸」が実は古毛糸のつぎはぎであることを示している。母親が編んだセーターの神秘的な薔薇のしるしは、こうして、いま、言葉という表現手段によってあらためて編みなおされた。編み物のエピソードを自伝的要素に属するものと考えてよいなら、この印象的な一節は、文学者となったキシユが母に捧げる感謝のこもった称賛であったと言える。

3. 『庭，灰』

『早すぎる悲しみ』は『庭，灰』の物語を「子供たちと使いやすい人々のために」¹、新たに書きなおした作品であり、爽やかな抒情性に満ちているが、このような作者の狙いを逆にとらえれば、『庭，灰』という作品の重苦しい暗さを予想することができる。そして、それは確かに当たっているが、しかし、影が光を前提としているように、この小説の暗さは明るさにつながっている暗さである。

いま両義性という言葉で、明るさを帯びた暗さ、暗さを帯びた明るさという事態を呼ぶと、この両義性は作品の表題に暗示されているように思われる。庭，灰という言葉については、本文の中で特別に象徴的な意味合いで使われている箇所は見当たらないが、キシユ文学の源泉の一つである『旧約聖書』では、庭は樂園、豊穡、女性、魂、灰は火、死、生のはかなさといった比喩的な意味を担っている。ここに認められる、生の方向と死の方向という対立は『庭，灰』を読むうえで大きな示唆を与えるものだが、これを二元的にきっぱり分けられた方向とは考えないようにする必要がある。というのは、この表題では、庭，灰という二つの言葉は、接続詞で結ばれるのではなくて、コンマを間に持つだけだからである。コンマは分離し、結合する。生の方向と死の方向はこの作用によって、あるときは絡みあい、あるときは解きほぐされ、時間の流れの中で一つの全体を形成することになる。キシユが言葉という表現の手段の制約の中で、このような表題を考えたのは、明るい生の方向にも、暗い死の方向にも認めることができる両義性を明確に表現するためである。

『庭，灰』は、表題の二つの言葉が表している対立を母親と父親の生き方の対立という形で表現している物語である。つまり、母親は生の方向で、父親は死の方向で描かれるわけだが、この設定が作者の伝記的事実に基づいていることは言うまでもない。物語は息子

¹ この言葉は『早すぎる悲しみ』の副題であり、Whiteによると、フランスの作家 Max Jacob の詩から取られた言葉である。Edmund White, "Danilo Kiš," *Sud* 66, 1986, p.31.

の視点に立って語られていく。構成は十二の章立てになっているが、無題で、番号もつけられず、空白によって区切られるだけである。今、これを章と呼べば、「家族」の名は最初の章に出てくるが、母親の名だけは十一章でようやく、ついでのように出されている。そのことは、「ぼく」が母親との一体感を前提にして、話をたどっていることを示している。

物語は、夏の朝遅く、母親がアンディ少年の寝ている部屋にお盆を持って入ってくるころから始まっている。他の箇所の記述から、1941年の夏、場所はノヴィサドのベーム通り27番地のサム家であることがわかる。本文は、まず、蜂蜜の壺と肝油の瓶がのっているお盆の形や飾りや汚れ具合を執拗に描写しているが、この重苦しい文章はあとに続く物語の性格を先取りするかのようでもある。しかし、母親の行動は次のように描かれる。

そして、小さなスプーンがグラスにあたって透明な音を立てるので、目をあけなくてもわかるのだが、母はちょっとお盆を置いて、きっぱりとした足どりで窓にむかって歩いていき、暗いカーテンを引くのだった。すると、部屋は朝の輝かしい光でぱっと明るくなる。ぼくは目をしっかり閉じている。光が黄、青、赤にきらめくまで。母はお盆にのせた蜂蜜壺と肝油の小さな瓶に、ぼかぼかとした一日の琥珀色と、うっとりさせる香りがぎっしりつまった濃い凝縮物を運んできた。(BP.8)

毎朝、子供部屋の窓のカーテンを引き、アンディの臉に色あざやかな光のページェントを、身体に良い飲み物と一緒に届けてくれる母親。その姿はいかにも明るい。

一方で、母親は、人間は死ぬということを最初に教えた人でもあった。夏の終わりの一日、郊外の森に散歩に出かけて、雨にふられ、道に迷い、水牛の群れがまっすぐに底なし沼に駆け込んでいくという幻想的な光景を見た日の翌朝、母親は息子に、叔父の死を告げる。その夜から、少年は寝つくことができなくなる。「それは、子供の間ぼくをずっと苦しめたあの悪夢のはじまりだった。」アンディが悪夢と呼んでいるのは、夜、就寝とともに訪れる死の恐怖であり、眠りという死の予行演習の最中に現れて、恐怖をかきたてる闇のイメージである。他の誰でもない、母親の死の想像。そして、第一章はこう終わっている。「水に隠れた岩にはぶつからないという、ぼくの最後の慰め、それは、ぼくが朦朧とした意識の最後のかげらでそこにあるのを確かめている、母の手であった…。」

母親の方は心配しつつも、息子の感じやすさのせいになっている。「母はぼくの感じやすさが好きだった。それは、ぼくが父のように利己的にはならないという証拠だったから。」母親の息子への愛情が夫に対する屈折した心理によって増幅されていることがわかる。このような母子関係はエディプス・コンプレックスの一つの事例と考えることもできるだろう。これに関連して、第二章のエディト嬢の話は興味深い。『早すぎる悲しみ』では省か

れているエピソードである。「暗く濃い女の香り」をアンディの家に持ちこんでくる未婚の女性エディトが、ある日、癲癇の発作を起こして長椅子に倒れこむ。少年は彼女のはだけられた胸や下着の絹とレースを見て、恥ずかしさに目を閉じる。そして、その夜から母親の膝ではなく、長椅子に座るのを好むようになる。母親は「ぼくの不実」に気づき、「わかってるわ、坊や、お前はいつかわたしを永遠に捨てるのよ」と言ったり、自分の年齢や死について話したりして、「ぼく」を苦しめた。エディプス・コンプレックスは、息子が母親に対して抱く愛情と父親に対して抱く憎悪の総体として定義されるが、アンディとマリヤの母子関係は、たとえ精神分析の用語で説明できる時期があったとしても、ここでは、母親の側の嫉妬のまざった排他的な愛情がすでに際立っている。母親が死の恐怖と格闘している息子に言う言葉は、母性が備えている残酷な一面の現れである。キシユが女の名にエディト Edit を選んで、エディプ Edip と頭韻を踏ませているところにも、作者としてのアイロニーを読むことができるだろう¹。

一方、父親は母親に暴力をふるうこともあって、「ぼく」にとっては距離のある存在である。その距離感が「ぼく」の視線を父親にますます向けさせることになるが、そこに生まれる感情は、まず畏怖と感嘆となって現れ、やがては失望と傍観となって現れていることに注意しなければならない。

父親のエドゥアルドはハンガリー王立鉄道主任検査官で、おそらく第三次反ユダヤ法によって職を追われたが、在職中に、『バス船舶鉄道航空交通案内』という旅行案内書を1932年に出版していた²。そして、「家族」がノヴィサドに住んでいたころ、その本の改訂版の準備に毎夜打ちこんでいた。改訂版はただのガイドブックではない。エドゥアルドは旧約の預言者のような宗教的情熱と百科全書的な知識を傾けて、スピノザ風の汎神論的な思想に基礎をおいた、世界についてのあらゆる知識の「交通」を網羅する一冊の書物を書き上げるという途方もない考えにとりつかれていた。それはほとんど妄想と言ってよい、一冊の書物の創造に対する執着である。そんな父親の姿を、「ぼく」は驚異と賛嘆の思いをこめて、「この旅の守り神、さまよえるユダヤ人である男はさながら創造的狂乱に燃え上がる詩人であった」と描写している（第二章）。

しかし、この場面の父親が素顔を見せているかということと必ずしもそうではない。「ぼく」は、仮面をつけ、子供の好奇心から隠れようとする父親の態度を、正直でない役割を演じていると感じている。自分の本当の顔を見せる勇気のない父親、いつも感情的でパセティックな役回りを引き受けて、そこに隠れている父親。そのような父親の姿が「ぼく」の目

¹ 『庭、灰』の第七章のはじめには、少年が父親に対してエディプス的な好奇心 *edipovska znati elja* を持っているという一節がある。(BP.97)

² 『早すぎる悲しみ』にも「ぼく」の持ち物として出てくるこの本は、キシユの父が刊行した時刻表である。雑誌 *Грдау* にはその本の数ページの複写が掲載されている。*Грдау* 76-77, 1987, pp.19-24.

にはっきりとするのは、ノヴィサドから村に避難して以後、エドゥアルドが次第に仕事を続ける意欲をなくし、いよいよ精神の均衡を失って、家族の生活を放棄するようになってからのことである。第七章では、夢遊病者のように家を出て、行方不明になっている父親の姿を一週間ぶりに見かけた「ぼく」の落胆と困惑を描いている。「彼は完全に偉大さを奪われ、特徴のない人間になっていた。父親に声をかける勇気がぼくにはなかった。」

しかし、「ぼく」と父親のこのような、言わば疎遠な関係は、続く第八章で、対話と相互の理解に達する。父親と息子のスープをめぐる言い争いの場面のあと、「ぼく」はブダペストへ行く父親の見送りに駅までついていくが、その駅の人気のないレストランで、エドゥアルドは、まだ七歳か八歳の息子にこんなことを言い始める。

「今は頭もすっきりしているし、お互いの信頼もあるから、この折りに、おまえにちょっと言っておきたい」と父親は言いはじめた。「嘘のように思えるかもしれないが、私は、おまえが私のことを今でもわかってくれ、私の弱さを、ほら、私は自分が弱いことも認めているんだよ、もっと深い理解に立って見てくれる唯一人の人間だと思っている…わかっている、わかっているよ、おまえは私のエゴイズムを、世間と妥協しないのを許すことができないんだね。まあ、おまえの方が正しいさ、だけど、後悔したり説明したりするには遅すぎる。ね、遅すぎるんだ、坊や。でも、もう一言、言わせてくれ。私はそれなりにうまく、ずっと、生贄の役割を演じてきた。本当なんだ、人間は人生を、運命を演じているんだよ。その役割も、もう終わりに近づいた。坊や、これはずっと覚えておいてほしい。生贄の役割を生涯演じていけば、ついには生贄になってしまうんだよ。だからね、もうできることはないのさ。この役割を演じきるように努めるだけだ、立派に、最後まで。それが私の償いにも、おまえたちの許しにもなるだろう。」
(BP.124-125)

「ぼく」は父親の言おうとすることをよくは理解できなかったけれども、低い声の調子に、長い間耳にしていなかった、誠実な響きを、感動的な音調を聞き取っていた。親愛な気持ちに満たされた、正気の瞬間。それは、息子と父親の対話が、相互の理解を成立させた瞬間である。このとき、アンドレアスという一人の人間とエドゥアルドという一人の人間は、お互いの顔を真正面から見つめ合っている。内心の和解の成立。しかし、もう「遅すぎる」。父親はゲットーに入ることを強制され、家族と一度だけ面会したあと、強制収容所に送られる。そして、アウシュヴィッツに向かう封印貨車の隙間から投げられた封筒、誰かが投函してくれて家に届いた封筒の端に走り書きされていたのは、「父親として、おまえたちを愛している、おまえたちのことを心配している…」という言葉であった。

この父親であることの再確認、息子であることの再確認が「ぼく」に、戦争の終結後もなお生死不明のままの父親を探し求めさせることになる。そして、二十年後、「ぼく」は

父親に再会する。絶滅収容所の生き残りとして講演するために町にやってきた人物。エドゥアルド・コーンと名乗り、記憶喪失を装う男は、「ぼく」の観察によれば、明らかに、父親であるが、自分が父親であることを否定する¹。この再会の話はあたかも現実の出来事であるかのように書かれているが（しかし、母親はこの場面に登場しない）、「ぼく」の心の中の父親が、自己の死を否認しようとして、「ぼく」の意識に執拗に出現してくる姿である²。

この白昼夢が単なる夢ではなく、夢と現実の間を縫うような、不確定であいまいな形をとらざるをえないのは、記述が「ぼく」の意識を相手どっているからである。さらに、父親の二十年にわたる不在が最後の和解をも風化させているからだという点も考えあわせる必要がある。そして、父親が家族の前から姿を消して以来、二十年も経って、「ぼく」がこの物語の語り手とならざるをえない必然性がここに生まれてきたと言える。すなわち、「ぼく」がこの物語を語ることは父親をなおも探し求めているということである。このとき、キシュが最初のインタビューで述べた、「ぼく」の視点と「ぼく」と一体化している作者の視点とが混ざりあう、という小説の技法上の問題が正当に解釈されることになる。作者の想像力は、創作の対象の自伝的部分に密着するとともに、それを越えて、はばたいてもいる。二十年後と言え、1964年前後になる。『庭、灰』が出版されたのは1965年である。

父親がいなくなったあと、母親と息子に共通する、物語への熱中は、一方では、息子の言葉と文学への関心を植えつけ、最初の詩を書かせることになるが（第十二章）、もう一方では、現実の生活が開かれた展望を持っていないので、しだいに、生の方向に対して退行的なものになっていかざるをえない。母親と息子は、「郷愁の集い」と呼ばれる、二人だけの集いを持つようになる（第十一章）。子供のころの思い出を話したり、物語を作りあったり、昔の絵葉書や家族の古い写真を見たりして、夜を過ごすのだが、このころ父親はすでに消息を絶って、残された家族は不安と窮乏の生活を送っていた。アンディは悪夢が病的に募って、眠りを妨げられ、そこに飢えが加わって、心身ともに最悪の状態にあった。母親が息子にあたえられるものといえば、自分がすでに所有しているもの、思い出や黄色くなった写真の他にない。しかし、それは、思い出という「毒」を息子に飲ませることであった。母親がそうと意識していたわけではなかったが、語り手は、毒を盛る *trovati* という言葉を使ったあと、「ぼくは、この感情教育の犠牲者」であったと述べてい

¹ キシュは父親像を構築するにあたって、Sam という姓だけでなく Kon という姓も用いている。
Pesme, Elektra, in *SDK.*, 1995, p.18.

² Mouillaud-Fraisse は「父親が実際の生活にどこまでも不在で、煙と灰、夜と霧がかえって執拗につきまとうために、そのような幻がついに亡霊のように現れることになる」と述べている。Geneviève Mouillaud-Fraisse, “Les morts impossibles,” *Sud* 66, 1986, pp.53-54.

る。哀れな犠牲者は母親と一緒に、若き日の父親、母親の写真、幼い日の姉、そして自分の写真を食い入るように見つめて、失われた時間を生きようとするが、それは父の二度の死、母の死、姉の死、そして自分の死を見つめることでしかなかった。死者の写真がまだ生きている本人たちのまわりに散らばっている。「ボクラノ回りニ黄バンダ写真ガ秋ノ枯葉ノヨウニ散リシイテイタ。」(BP.184) これは、生の方向に潜んでいる両義性の一つの極限の表現である。

しかし、母親はやはり息子を導く救い主である。物語のはじめで、息子の部屋に朝の光を導き入れたように。秋の森に、かつて父親が一人で浮浪者のようにさまよっていた森に、父親を欠いた家族はいま、松ぼっくりを拾いにでかけている。厳しい冬に備えて。

ぼくたちは暗くならないうちに、袋をかついで家路につき、とある藪のふちに立ち止まって、一休みをしながら、夜が訪れるのを待った。どこか遠くで狩りの角笛、獲物を追いつめた獵師の音が聞こえ、やがて厳かな沈黙がぼくたちに降りかかってくる。

森には、ぼくたちの父の魂が舞っていた。ついでしたがたぼくたちは聞いたのではなかったか、父が新聞で演をかむのを、森がそれに三度こだまを返すのを。(BP.201-202)

静寂の中に、父親の姿がアイロニーのまざった響きで浮かびあがってくる。太陽はすでに沈んでいる。そして、物語は、暗い方向に背を向けるように子供たちを促す、母親の次のような言葉で終わっている¹。「さあ、もう行かなくては。主よ、ここは暗くなるのがなんて早いのでしょ。」

4. 『砂時計』

『砂時計』はキシユが『庭、灰』の執筆中に発見したという、父の實在の手紙をめぐる物語である。これは妹オルガに宛てた1942年4月5日付けのもので、「手紙あるいは目次」という題で巻末に置かれている。この題が示しているように、小説の本文は手紙に語られている(あるいは暗示されている)父親の行動、それが引き起こす事件、事件に対する父親の反応(思索、感情、行動)を、父親一人に焦点をしばって叙述していく。しかし、叙述とはいっても、普通の三人称小説のような時間を追った筋の展開はとっていない。

小説は67節に分けられ、「プロローグ」と「目次」を除いた65の節が四つの章、「旅の

¹ Делићはこの最後の場面について、母親の聲がまるで「死のフーガ」の最後の和音のようだと書いて、母親の強く悲劇的な調子を認めている。Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша* (Београд: Београдски Издавачко-Графички Завод, 1997), p.226. 確かに、ここには希望の光が未来に射しこんでいるわけではないが、冒頭の場面との対応を重視するなら、明るい生の方向へ子供たちを導こうとする母親の姿を読み取ることができるのではないだろうか。

絵」(20節)、「ある狂人の覚書」(34節)、「予審」(9節)、「証人喚問」(2節)に配分されている。これらの物語を誰が語るかと言えば、語り手の形式は非常に複雑で、「旅の絵」の三人称、「ある狂人の覚書」の一人称、「予審」の問答形式(主人公は三人称で表示)、そして「証人喚問」の問答形式(主人公は一人称と二人称で表示)となっている。このように複雑な仕組みは、これは、手紙の書き手である父親が生きた時間を、一つの視点からではなく、複数の視点から深めて、その全体をもう一度生きてみようとして構想されている。

しかし、いま詳しく述べる余裕がないので稿をあらためて考えたいが、この複数の視点は、すべて一つの視点に統合されている。「目次」を除く小説の本文は、つまり物語は、すべて一晩のうちに主人公の意識の中で起こった出来事である。キシユが「語り手は消えて、客観的な語りになされている」と言ったのは、この事態を指してのことである。そして、「客観的な語り」が、家族の肖像を父親一人に凝縮して描いているのは(アンディ少年や母親は登場しないのも同じである)、文学的創造にふさわしい人物を、あの「聖なるピエロ」(『庭、灰』)、ユダヤ人であり、アルコール依存症であり、世界と人間の見方において異様に個性的であり、宗教的な使命感に燃える放浪者であり、かつては精神病のサナトリウム入院患者であり、最後には強制収容所に送られた父親に、ついに見出したからである。

『庭、灰』が到りついた、父親と「ぼく」が向かい合っている姿、「お互いに求めあい、補いあっている人物たち」の姿は、『砂時計』の第一節「プロローグ」に挿入された図に、見事に視覚化されている。それは、一枚の黒地に白抜きされた図で、白は砂時計、黒は向き合う二つの顔に見える。このだまし絵が明示しているのは、「ぼく」が行なう父親の探求が、失われた時の探求と再創造に他ならないということである。『早すぎる悲しみ』、『庭、灰』のアンディが、語り手の役割をはなれ、父親のエドゥアルドと向き合ったときはじめて、『砂時計』の主人公が生まれる。主人公が E.S.と命名されているのは、彼が一つの文学的道具であって、はもはや Eduard Sam ではないからである。

ここに至ってようやく、父親の像は「客観的な語り」の中に位置づけられ、三部作の「創造の平面」が完成されることになる。

5. 結論

キシユは1987年のインタビューにおいて、「私は母の人物像を創造するにあたって、文学的な動機よりも、心理的な動機に動かされていたように思います。母は肯定的な登場人物 *pozitivan junak* です。だから、母に対してアイロニカルで有用な距離をとることは、非常な努力を払っても、私にはできませんでした。美や苦悩と同じように、愛はあまりにパトスに満ちています」(GTI.189)と述べている。作者が母親のマリヤと息子のアンディの心

理的関係を、自分が母に対して抱いている愛情を基本として作りあげたことがわかる。そして、おそらく、作者の母に対する感情の深さが創作の妨げになるので、名を変えることで、母親と距離を置いたのだろう。その逆が、父の場合で、父親が本名で登場するのは、作者の父への感情の隔たりが最初からあって、創作に必要な距離を取りやすかったからである。

しかし、このような「肯定的」な母親像が見られるのは、『早すぎる悲しみ』に限られる。ここでは、ごく当たり前の母親と、母親の愛情に包まれて、やんちゃに振舞っている息子の様子が、少年の視点から描かれている。主人公であるアンディと母親の間には、アイロニカルな距離が置かれていない。父親のエドゥアルドのほうは、あまり登場せず、不在であることによって、この作品の背景に重みのある暗さをあたえている。

これに対し、『砂時計』はもっぱら、父親の人物像を掘り下げている。これは「文学的な動機」によって隅々まで満たされている作品である。形式についても、内容についても。

「否定的な像 negativan lik」である父親像の追及という課題が、語り手の排除とそこに生まれる「客観的な語り」という試みによって、一つの極点に達している。キシユが『庭、灰』と『早すぎる悲しみ』の出版年を逆転させ、一本の線の教養小説として、語りの視点の成長という技法の面から説明したことは、『砂時計』における「客観的な語り」の確保にたいする作者の自負と、そして同時に、不安とを物語っているようにも思われる。

そして、『庭、灰』であるが、ここで追及されているのは、確かに、父親像であり、「ぼく」が父親をなお探し求めているからこそ、この物語が生まれたのだが、母親像もまた慎重に彫りこまれている。「肯定的」な登場人物であるマリヤは、距離を置いたアイロニーによって、文学的な人物像へと変貌しているのだから、アンディとの関係は、『早すぎる悲しみ』に見られるような単純に構想された心理的關係を示してはいない。このような追求がなされなかったとしたら、『庭、灰』は、表題が示しているような均衡を欠いただろう。

『庭、灰』の母親が、本能的にも意識的にも、とろうとしている肯定的な方向、明るい生の方向は、父親がとる死の方向と対立的な関係にあって、父親の否定的な像をより際立たせる役割を果している。父親は、時代が自分に死の方向の選択を強制していることをつねに意識しているが、まったく抵抗しなかったわけではない。一冊の書物への情熱が何よりこの抵抗を表している。だが、父親がこの書物を完成することはついになかった。母親は、生の方向をとりながらも、自己の内部に暗い死の方向をも含んでいて、息子との異常とも言える心理的關係を生み出させる。見え隠れしながら、物語をはじめから終わりまで貫いているのは、このような両義的なあり方である。この両義性を縦糸とし、方向の対立性を横糸とした織物、それが『庭、灰』という小説である。

以上のことから明らかなように、『庭、灰』は三部作から成る教養小説の原点に立つ作品である。しかし、その発展は一本の直線に沿うものではない。庭、灰という言葉が表現

している方向はそれぞれ独立して、続く作品に引き継がれていく。『早すぎる悲しみ』は生の方向を抒情的に描いた短編小説集であり、『砂時計』は死の方向をアイロニーをもってつきつめた長編小説である。だから、『庭、灰』が三部作に占める原点という位置は、二つの言葉と一つのコンマから成る表題に表現されているとすることができる。

The Place of *Garden, Ashes* in Kiš's autobiographical trilogy

OKU Ayako

Danilo Kiš (1935-1989) wrote a series of books which make up his autobiographical trilogy; *Garden, Ashes* (1965), *Early Sorrows* (1969) and *Hourglass* (1972). All of the books deal with almost the same time, space, events and main characters. Kiš however reordered the trilogy by exchanging the first two books, contradicting the publication order. Many critics follow him on this point without consideration. This paper examines *Garden, Ashes* as the first book of the trilogy.

Kiš explains that the exchange makes the trilogy a sort of *Buildungsroman*. *Buildungsroman* is the word which normally indicates a story of the psychological growth of the main character, but in his thinking, it indicates also books which show the development of literary forms. From the aspect of techniques, the formal development can be understood as change of viewpoint in regard to the main characters. Kiš emphasizes that *Hourglass* comes to the ultimate "objective narration". But the explanation seems to be an afterthought since it took more than a decade to reach such concrete description of *Buildungsroman*.

Taking these contradictions into consideration, the paper analyses the trilogy by following how the main characters, especially the father and the mother, are depicted. In *Early Sorrows*, while the mother appears as a positive character, the father represents negativity just by his frequent absence. In *Hourglass* only the father appears. The mother and even the narrator disappear. This novel tries to deepen the father's negative character to the end by the "objective narration". And in *Garden, Ashes*, both the mother and the father are ambiguous. That is to say, the mother takes the direction of life/death which is symbolized in the word "garden", and the father takes the direction of death/life, metaphorically presented in the word "ashes". It is evident that the title of this novel

meaningfully expresses these two contrary directions.

The paper concludes that *Garden, Ashes* takes an important place as the origin of the trilogy. Though Kiš reordered the books in an attempt to emphasize the "objective narration" in *Hourglass*, it is clear that from nothing but this origin the trilogy grew in two directions. While *Early Sorrows* is a collection of short stories that describes the direction of life with lyrical emotions, *Hourglass* is the very novel in which a person facing the imminence of death is described with irony and reality.