

生き残りし者の声

——ソーマ・モルゲンシユテルンと他者の風景

富山典彦

一

ソーマ・モルゲンシユテルン Soma Morgenstern (一八九〇～一九七六)の名は、ヨーゼフ・ロート Joseph Roth (一八九四～一九三九)とのパリでの亡命生活の回想を書き綴った『ヨーゼフ・ロートの逃亡と最期』*Joseph Roths Flucht und Ende* (一九九四)によって、かなり以前から知られていた。死後刊行されたこの本を皮切りに、『アルバン・ベルクとその偶像 回想と手紙』*Alban Berg und seine Ideale. Erinnerungen und Briefe* (一九九五)、『別の時代に 東ガリチアでの少年時代』*In einer anderen Zeit.*

Jugendjahre in Ostgalizien (一九九六)、『三部作『奈落の花』*Funken im Abgrund* (一九九六)、『地の柱 セレトの奇蹟としるし』*Butsstüle. Wunder und Zeichen am Sereth* (一九九七)、『フランスでの逃亡』*Flucht in Frankreich* (一九九八)、『死は失敗作』*Der Tod ist ein Flop* (一九九九)、『ドラマ・文芸欄の読み物・断片』*Dramen・Revue-tions・Fragments* (二〇〇〇)、『批評・報告・日記』*Kritiken・Berichte・Tagebücher* (二〇〇一)と、二十世紀の終わりから二十一世紀の初めにかけて、矢継ぎ早にその遺作が刊行された。

生前には、一九三五年に『放蕩息子の息子』*Der Sohn des verlorenen Sohnes* が、一九六三年にはこの作品の改題『放

『蕩息子』*Der verlorene Sohn* が、その翌年の一九六四年には『地の柱 セレトのしるしと奇蹟』が出版されていたに過ぎない。⁽¹⁾なお、『放蕩息子の息子』は、『奈落の火花』三部作（Ⅰ『放蕩息子の息子』、Ⅱ『亡命の牧歌的生活』*Isyl im Exil*、Ⅲ『放蕩息子の遺産』*Das Vermächtnis des verlorene Sohnes*）の第一巻である。

このように、かなりの分量の作品を書き残しているが、ロートとは違って、作家としてはほとんど無名だったと言わざるを得ない。あるいは、エルンスト・ヴァイス *Ernst Weiss*（一八八二〜一九四〇）のような「忘れられた作家」⁽²⁾ですらない。ロートと同じガリチアの出身で、ロートと同じリュクサンブール公園のすぐ前のホテルで亡命生活を送ったモルゲンシュテルンは、やつのことでアメリカに逃れることができ、パリで客死したロートやヴァイスとは違ってそこで天寿を全うする。

ナチに追われた者の多くは、そのナチの末路を見ることなしに、ある者は事故や病気により、ある者は自らの手で、またある者はナチの犠牲となり、不帰の客となった。シュテファン・ツヴァイク *Stefan Zweig*（一八八一〜一九四二）のように、南米まで逃れながらそこで服毒自殺した者

もいる。

しかし、その一方で、ナチ時代をどうにかして生き延びた者も少なくない。もちろん、彼らのナチ時代の体験も、戦後の世界での生き方も、各人各様であり一様ではないが、ただ共通しているのは、「生き残りし者の声」を挙げているのではないかということである。パリで死んだ作家たちの後を追いかけているなかで、これら「生き残りし者たちの声」にも耳を傾けてみるべきではないだろうかと思いたった。

そのなかで、ロートと関係の深いモルゲンシュテルンの著作が相次いで刊行されたのを良い機会として、筆者もそれらを少しずつ繙いているところである。いまだ何かを発言できるほどまでに研究は進んでいないが、せめて「モルゲンシュテルン論」の序章をここで書いておきたい。

二

モルゲンシュテルンは、ロートと同じガリチアの出身である。カルパチア山脈を越えた彼方にあり、ロシア帝国と国境を接していたガリチアは、ハプスブルク帝国の諸国の

なかでも特異な位置にある。ロートの「ガリチア物」と俗に呼ばれる作品群によって、当然のことながらロート風に味付けされたガリチアを、われわれはよく知っている。それどころか、どこか郷愁に似た思いすら抱いている。

同じガリチア出身とはいえ、この故郷に対する思いと態度はさまざまで、ガリチア出身の四人の作家についての論をまとめた本は、そのことを明らかにしている。モルゲンシュテルンのガリチアへの思いは、亡命前に出版された唯一の作品『放蕩息子の息子』で明確に語られている。ここで言う「放蕩息子」とはガリチアを離れて行った者のことであり、その「放蕩息子」の息子が、父親の故郷ガリチアに帰って、そこで自分の本当の故郷を見出す、というような物語がこの『放蕩息子の息子』である。同じガリチア出身とは言っても、他の三人とは違って、モルゲンシュテルンのガリチアと、そこにあったユダヤ人の共同体は、一種の理想郷、そして今はどこにもないユートピアである。ここでこの作品について論じるつもりはないし、それは別の稿に譲りたいと思うが、エーファ・ライヒマンが「文学作品におけるガリチアは、風景やそこに住む人々をただ描いたものではない。文学作品におけるガリチアはつねに

それぞれの作家の夢や憧れやイメージのプログラムであり、またそれらを映す鏡なのである。」と述べているように、ガリチアそのものが現実の土地ではなく、それを作品世界のなかで描く作家たちの心象風景であることは、この風景を問題にする研究者の共通した理解であろう。ガリチアを出ていった「放蕩息子」の息子が帰ってきて、そこで自分の本当の故郷を見出すのも、近代工業の産物であるプラスチックが入ってくる前は、近隣の農民たちと理想的な関係にあったユダヤ人珊瑚商人メンデル・ジンガーも、すべてこれら心象風景のなかにしかなくことである。

事実としては、ロートもモルゲンシュテルンも、二度と故郷ガリチアに戻ることはなかった。それから一世紀以上の歳月を経た今も、風景にほとんど変化はないものの、ハプスブルク帝国とロシア帝国、これらの帝国が消滅した後、ポーランド、ウクライナ、それにナチとソ連によって、政治体制としてはさまざまな変化を被ったガリチアは、それ故にまた、ロートやモルゲンシュテルンのような、少数派のユダヤ人にとっては、消滅したハプスブルク帝国と同様、心象風景でしかあり得ない。

モルゲンシュテルンは、ウィーンがまだハプスブルク帝

国の首都であった時代に、そのウィーンに出てくる。それは、ロートと同じ道だ。ただ、ロートと違うのは、帝国崩壊後も、一九二六年まではウィーンにとどまって、文学の道を探索することである。また、ロートが一九三三年のナチによる国会議事堂放火事件のすぐあとドイツを捨てて亡命の道を選ぶのとは違って、モルゲンシュテルンがパリに亡命したのは一九三八年、オーストリア共和国が第三帝国に吸収された年のことであった。また、ロートが酒に溺れ、自殺同然の死をパリで迎えたのとは違って、モルゲンシュテルンは、フランスを逃れて、あくまでも生き続ける。

開戦とともに、「ドイツ人」亡命者たちに対して態度を硬化させたフランス政府による収容所体験、さらに、ナチ占領下のフランスでの収容所体験などを経て、文字通り命からがらフランスを脱出することに成功するが、それはもはや、ロートの知り得ない世界のことである。この世界は、例えば、「長編小説」Romanではなく、「小説の形の報告」Romanberichtとして出版された『フランスでの逃亡』に生き生きと描かれて「報告」されている。この作品は、モルゲンシュテルンの死後公刊されたものであり、モルゲンシュテルン自身の体験がもたはなっているものの、語り

の構造からみて興味深い作品であり、そのことについてはまた別の稿で考えてみたい。

大西洋を越えてアメリカに亡命したモルゲンシュテルンは、カバレティストであるカール・ファルカス Karl Farkas (一八九三―一九七二) がアメリカからウィーンに戻ったのとは違って、アメリカにとどまったまま、そこで死を迎える。カール・ファルカスの場合、国籍はハンガリーであっても、ウィーンが彼の生まれ故郷であり、アメリカで亡命者相手に喝采を浴びたとはいえ、食べていくための舞台も、やはりウィーンにしかあるまい。ガリチア出身のモルゲンシュテルンには、もう帰る場所がないのである。

フランスでの亡命生活は、いつも死と隣り合わせになっていて、生きようともがくことが普段の生活であった。まさに迫り来る死との不絶の戦いであった。アメリカでの亡命生活には、このような緊張感はない。そのかわり、交通事故にでも遭うか、殺人事件の被害者になるか、それとも、食べていけなくなって餓死するか、世を儂んで自殺するか、病死するか老衰死するか、そういう選択肢しか残されていない。ともかくも日々の糧をどうにかして手に入れる、それが生きていくためのほとんど唯一の課題なのである。い

つナチの手でドイツに連れ戻され、絶滅収容所に入れられるかわからないという、絶望的な緊張感はないかわりに、そのような危険のないニューヨークでの生活は、ただ食べるために生きていて、いずれ必ず訪れる死を待っているにすぎない。

ただじっと、生きている限り避けようのない死を待つ……言葉で表現するのはたやすい。しかし、それはどのような意味をもっているのだろうか。このような、ただ生きているだけの生は、いつも死の危険と戦っていないのではなく、近いのではないだろうか。最初は推理小説のように展開し、次に追憶の世界へと回帰し、最後には、理想郷へと旅をして、結末が書かれないままにそこで中断してしまった『死は失敗作』について、その表題の意味も含めて、もう少し考えてみることにしよう。

三

この作品をヘルムート・コーレンベルガーは「謎めいていて同時に醒めている、まったく単純そのもので悪意がな

く、それでいて解きがたい」と評しているが、たしかに不思議な作品である。

この作品の主人公であるアラダール・チャンダは、もちろんモルゲンシュテルン自身の分身であり、フランスでの収容所体験をしたことのあるハンガリー人の作家である。現在は、ニューヨークの高層ビルの一室に住んでいる。

「開かれたドア」と副題を付けられた第一章は、このように書き始められる。

作家アラダール・チャンダは、書き物机の前にすわって、窓の外を眺めていた。二十一階の高さから、まっすぐに走る大通りの喧嘩が見えた。荷物を積み過ぎて無様に揺れ動くトラック、奇抜な色をして機敏に動き回るニューヨークのタクシー、痙攣しながら二本の流れとなつて往来する歩行者たち。彼の目には、繁華街で起こっていることのすべてがごく近くに見えたが、彼の耳には、遠くから聞こえる単調なシャワーの音にしか聞こえてこなかった。それは、夜風のざわざわいう音ほどにかすかで、眠りを妨げるほど強くもなく、あれこれ思い悩むのをなだめるほどには優しくも単調でもない。

作家チャンドラにとつて、ニューヨークの活気溢れる街の喧噪は、窓越しに見える遠い世界の風景でしかない。なぜなら、この風景が目では近くに見えるけれども、音はかすかにしか聞こえないからである。音のない世界は、たとえそれが夢ではなく現実であり、また、目にはつきりと映っている世界ではあつても、ある種の身体感覚を伴う夢よりも、ずっと儂い。チャンドラの眼下でせわしなく動いている人や車の騒音が、チャンドラの耳にまったく届かないのではないが、そのかすかに届いてくる音が、かえつてチャンドラとその風景との縮めようのない距離を際立たせている。作品の語り手がここで語ることはなかったが、高層ビルの窓越しに見える下界は、きつと臭いもなはずだ。その意味では、ある種の匂いを伴う追憶の世界よりも、はるかに非現実的である。この風景こそまさに、「他者の風景」と名づけるふさわしい。

この冒頭箇所のと、さらに、チャンドラの目に映るニューヨークの繁華街の様子が描き込まれている。この「他者の風景」を見下ろしながら、チャンドラは作家として作品を書いているのだが、書かれる作品が現在のことであるは

ずもない。ナチの時代を生き延びたチャンドラには、生き残つた者として書くべきことがある。「生き残りし者の声」を、原稿に書き残しておかなくてはならないのだ。

ここで、過去の様々な事件や情景が追憶のなかで語られる、という作品の展開もあり得ただろう。しかし、この作品は、そういう普通の筋の展開にはならない。

彼は今日のお昼頃に、自分よりもっと有名な同郷人の訪問を受けることになつていたのである。その同郷人はもう十年も前からアメリカの西海岸に住んでいて、いくつかのラジオ局がすでにこの訪問をニュースにしていた。その同郷人をチャンドラは、おおいに期待して待つていた。⁽¹⁰⁾

この広大なアメリカの東と西に分かれて住んでいる二人のハンガリー作家が、ニューヨークのチャンドラの部屋で、他者の風景を眼下に見下ろしながら、出会うことになつていたのである。会つてこの「生き残りし者」たちは、何を語り合うのだろうか。読者の期待はもちろん、その方向へと向かう。しかし、作者はその読者の期待をここでまた裏

切ってしまう。

チャンダは、自分より有名な作家を待ちながら、「ニューヨーク・タイムズ」の紙面をばらばらとめくっていて、「ゲーザ・コルヴィンとアラダール・チャンダ」という名前を見つめる。そして、それがいつの日にか、「アラダール・チャンダとゲーザ・コルヴィン」に変わることを密かに願っている。そういうことを洒落た言葉で言い表したフランス人の作曲家がいたが、その名前を、チャンダは思い出そうとして、次のように思い巡らす。

Aで始まるフランス人の作曲家だつて？ アダムだ。では、Bでは始まるのは？ ビゼー。ベルリオーズ。いや、違う。ベルリオーズには気の利いた台詞がたくさんあるけれど、これは彼のではない。Cはどうだ？ シャルパンティエだ。彼にはオペラがただ一曲あるだけで、女出入りは数多い。この洒落た台詞は彼の作ではない。(中略) Gはどうだ？ Gで始まるフランスの音楽家だ。(11)

そこで、『グノーだ。』という声がいきなり聞こえてくる。(12)のである。その声の主はもちろん、チャンダがずつ

と待ち続けていたコルヴィンである。しかし、何の挨拶もなく、どうして彼がチャンダの部屋に入つてこられたのだろう。それに、チャンダが心のなかで考えていたことが、どうしてコルヴィンにわかったのだろう。その不思議な対面が、チャンダとコルヴィンとの最初の出会いであった。そして、チャンダよりも有名な作家であるコルヴィンは、このグノーの言葉を引用する。

グノーはかつてこう言った。「二十歳のとき、私はこう言った。グノーだと。三十歳のとき、私はこう言った。グノーとモーツァルトだと。四十歳になると、私はこう言った。モーツァルトとグノーだと。今、私は五十歳で、こう言っている。モーツァルトだと。(13)

第一章の見出しにあるように、ドアが開いたままになっていたから、コルヴィンはこっそりとチャンダの部屋に侵入することができた、それはまさにその通りではある。しかし、ご当地の新聞やラジオ放送でまで報じられているコルヴィンの登場にしては、やはり唐突であり、奇異であることは否めない。

しかもコルヴィンは、「癌患者の臭いがしていた」⁽¹⁴⁾、すなわち、六十二歳にして、生きながら死者の臭いを漂わせたのである。あるいは、チャンダの想念のなかに入ることができたことからして、死者の世界から生者の世界に一時的に戻ってきただけなのかもしれない。さらにコルヴィンは、「あなたの最新作、それはもう英語で書いたのか」⁽¹⁵⁾と尋ねる。

「あなたの『死者の書』のことですよ。」とその客は言った。「だってそれが英語でのあなたの最初の本ですからね。」

「『死者の書』ですって？ そんな題名の本など、私は書いていません。」とチャンダは言った。

「私のお尻の下にある本は、あなたの予告していた『死者の書』ではないのですか？」と客は言った。

「あなたがさつきから心地よさそうにすわっておられる原稿には、『犠牲者の行進』という題がついています」⁽¹⁶⁾。

『死者の書』にせよ『犠牲者の行進』にせよ、チャンダ

が不本意ながら英語で書いている作品は、ナチによって犠牲になった人たちのことが題材になっていることは明らかである。しかし、どうして大陸の反対側に住んでいるチャンダが、そのことを知っているのだろうか。母語であるハンガリー語を捨て、ドイツ語で生きるための糧を得ていたチャンダは、そのドイツから追われて命からがらアメリカに渡り、ともかくも命だけは助かって、もう命の危険はない場所、繁華街の喧噪を「他者の風景」として眼下に見下ろすことのできる位置にいる。しかし、食べていくためには、作家である以上、何か書かなくてはならない。それは、アメリカでのこの安全な日常であるはずがなく、生と死の境界線を辛うじて生きてきて、どうにか生き延びた者にしか書けないことでしかあるまい。アメリカに住んでいる以上、もうドイツ語では書くことはできない。もちろん、ハンガリー語では、さらに限られた読者しか得られまい。夜風のようにかすかにしか聞こえてこない下の喧噪、そこで話されている英語で書くしかない。しかも、ナチの犠牲になって死んでいった人々を題材にして……。

引用した箇所でも、もうひとつ気になるのは、語り手がコルヴィンを「客」と呼んでいることである。チャンダが今

書いていて、まだ原稿の段階にしかない本のことを熟知しているコルヴィンは、いったい本当にコルヴィンなのだろうか。読者にも当然、そういう疑問がますます大きくなっていく。

「コルヴィン博士、もしもあなたが私の本をそんなによくご存じであるのなら、どうか、第一章の最初の文の最初の語を言ってみてください。」

「何のために、そんな生徒をからかうようなことを言うのですか。」と客は言った。⁽¹⁷⁾

このようにして、誰にも知られていないはずのチャンダの最新作をめぐって議論が続いたあと、チャンダはどうとう、この客が、自分がその来訪を待ち構えていたコルヴィンではないことに気づく。いったいこの客は、生きながら死臭を放っているこの男は、誰なのだろうか。

「私はまもなくここでコルヴィン博士を迎えることになりません。もしかししたら、あなたが誰なのか、彼ならもっとよく知っていることでしょう。あなたが彼と似てい

るといのでしたら。」

「あなたはコルヴィン博士には、生きて会うことはないでしょう。コルヴィン博士は今日、あなたのところに来る途中、この大通りでトラックに轢かれたのですから。彼の死に際の叫び声が、彼が生きている最後の証でした。彼が病院に運ばれたとき、彼はまだ生きていました。財布に八百ドル以上のお金を持っていることがわかったので、ただちに緊急手術が行われました。もしかしたら、あなたは彼を助けられたかもしれません。もしもあなたが、その叫び声を聞き漏らしていなければですが⁽¹⁸⁾ね。」

謎はますます深くなっていく。コルヴィン博士と似た男が、すでに当の本人が死んだことを知っているのに、そのコルヴィン博士になりすまして、チャンダと最新作について話し合っていたのである。夜風のようにかすかな音こそ、そのときの音であり、また叫び声でもあったというのだろうか。第一章は、このように、推理小説風にきわめて巧妙に語られている。

四

このあと、第一章で提示された謎は、いくつかの波乱を経て、第五章で解かれる。推理小説ならば、ここで結末となるのだが、この作品はもともと推理小説ではないから、ここからまったく予期せぬ展開となる。エデニア島というユートピアでの生活を、各人が日記や手記の形で物語る第六章以降については、別の稿に譲りたいが、本稿ではその急展開に至るまでの「謎解き」について、もう少し追跡することにする。

「忘却」という副題が与えられた第二章は、次のように始まる。

彼がふたたび目を開けたとき、その客が侵入してくる前のように、机の前で新聞を読みながら、ふかふかの肘掛け椅子にすわっていたのだった。外は、青い空気が柱が吹き払われていた。空は暗い灰色になって、強い風が家々の屋根の上を吹き渡っていた。⁽¹⁹⁾

それは、ニューヨークでよくある夕立の前触れだが、コルヴィンになりすましていた客はいったいどうしたのだろう。「ふたたび目を開けた」ということは、チャンダは眠っていたのだろうか。眠っていたとしたら、あの客との会話は、チャンダの夢のなかでの出来事だったのであろうか。そう考えたほうが合理的ではある。肘掛け椅子にすわって新聞を読んでいるうちに、うとうとと居眠りをしていた。そう考えると、あの奇妙な客も、その客との不思議な会話も、すべて説明がつく。

しかし、このあとすぐにチャンダは、窓に駆け寄って、開いた窓を閉めようとする。開いていたのは窓ではなくドアだったはずだ。窓が閉まっていたから、下の大通りの騒音がかすかにしか聞こえてこなかったのだから。あの客の言うことが本当なら、お昼にここにやってくることになっていたコルヴィンの末期の叫び声も、窓を通して届くことはなかったのだから。

そのとき、『死者の書』の原稿が、その開いた窓から、夏の嵐の前触れの強い風によって外に吹き飛ばされていたのがわかる。悪い夢のなかで、『死者の書』にタイトルを変更すべきだと言われた本の原稿は、ニューヨークの激し

い風にさらわれてしまっていたのである。第二章は、この「失われた原稿」をチャンダが必死に取り戻そうとする、一種の冒険譚のように書かれている。なにしろ地上二十一階の部屋の窓から風に吹き飛ばされた原稿のことである。そう簡単には取り戻せるはずもなからう。

失われた原稿……ナチ時代に、どれほど多くの原稿が失われたことだろう。作家たちにとって、原稿は何よりも、財産はもちろん、もしかしたら自分の命よりも大事なものであり、亡命する際、原稿をどのようにして安全な場所に持ち出すか、さまざまなエピソードが語られているのを知っている。亡命時代がすでに過去の出来事となり、不本意とはいえ、アメリカで生きていくために英語で書いた最初の作品の原稿は、窓を開けたままうっかりと居眠りして、奇妙な夢を見ていたあいだに、このようにして失われてしまっていたのである。

この冒険譚の詳細については本稿では割愛するが、命がけで原稿を取り戻したとき、「さて彼は、静かに深呼吸しながら、深い眠りに就いた。そしてそれ以上夢は見なかった。」⁽²⁰⁾という一文で、この章は終わる……かと思うと、そのあとに「第二章の結末」というものが、ほんの一頁半だ

が、付け加えられている。これがなければ、すべては夢だということに済ませられただろう。

第二章では、危険を冒して原稿を取り戻す話とともに、フランスの収容所での体験が、チャンダがこのとき見た夢の形で語られている。だから、原稿を取り戻して安眠し始めたとき、「それ以上夢は見なかった」と書かれているのである。奇妙な客のことも、収容所のことも、もしかしたら、原稿のことも、すべては夢だったかもしれない。「第二章の結末」で語られるラジオのニュースがなければ。

そして、声高な男性の声が、機械的に作動したかのようになり、ハンガリー語でこうまくしたてた。「放送をお聞きの皆様、放送を中断して、悲報をお伝えいたします。わが偉大なる国民詩人、ゲーザ・コルヴィンが、交通事故の犠牲となりました。今日の十二時頃、コロンプス大通りと六十五番街の角で、トラックにぶつかり、即死しました。コルヴィン博士は友人のアラダール・チャンダのところに行く途中でした。放送をお聞きの皆様……」そしてアラダール・チャンダは、死んだ人が倒れるように、顔面から倒れた。⁽²¹⁾

『死者の書』を書いたために、死の世界から使いが来た、そう考えると、合理的ではないとしても、一応の説明はつく。しかし、死の世界があつて、そこから使いが来るなどということが、本当にあるのだろうか。ナチの手からは逃れられたが、偉大なる国民詩人は、自分のところに来る直前に、交通事故で死んだ。その詩人と似た男が、『死者の書』について話すために自分のところに来て、最後に、その詩人がすでに死んでいることを告げる。この作品の第一章と第二章は、そのようなことが語られている。ここまで読んだところでは、推理小説か、あるいはオカルト小説を思わせる。

第三章では、同じハンガリーからの亡命者である四人の友人たちが、この「夢」の体験に傷ついたチャンダを慰めにやってくる。ライターのアラデイ、イラストレーターのヴァラデイ、「たった三日間だけ郵政大臣だったのに、郵政大臣と呼ばれている」ナジヴァラデイ、そして、神父コチュカ博士の四人である。同じくハンガリー出身で、しかも亡命してアメリカに来ているという点では、チャンダ自身も含めて五人とも共通しているが、主義主張も思想も、

亡命以前の人生も、仕事も立場も宗教も、すべての点で違っている。

死者たちは、死者であるという点で、誰もが同じ、あるいは平等である。なぜなら、死者たちは、自らの口で語ることはないからだ。しかし、生者は、語るべき口を持つている。チャンダを囲む四人の友人たちは、「友人」という枠を超えて、激しい議論を応酬する。ときには、「ファシスト！」という罵声まで飛び出す。本稿では、ここで戦わされている議論について論じる余裕がないので、いずれまた別の機会に考えたい。

チャンダと四人の友人たちのこの場面から、ある程度の知識をもった読者なら、ヨブのことを思い起こすことだろう。チャンダ自身も「私はヨブの苦しみに苛まれてい⁽²³⁾る。」と告白している。しかしまた、「私はヨブのような肉体的な苦しみを受けているのではない。体がかゆいなどというのではない。しかし、ヨブ以上に私は苦しんでいる。ヨブは次のように言われたのではないからだ。お前は一週間後に死ぬことになる⁽²⁴⁾、などと。」と付け加えている。死の宣告は、死そのものよりも辛い。まして、一週間しか生きられないと言われたら、しかも、死者の世界から訪

れた奇妙な客から言われたとしたら、どうだろうか。すべては夢だったのだから、それもまた夢のことと言つてすませられるだろうか。それに、夢は現実と深い関わりを持っている。あるいは、予知夢というものもある。何度も死の淵から生還したチャンダだから、そして、何人もの死者を見てきたチャンダだから、よけいにその「予言」が恐ろしいのである。

「青春時代の幸福との再会」と副題をつけられた第四章で、翌日、チャンダは「郵政大臣」と、誰にも行き先を告げずにカナダへと旅に出る。なぜカナダなのかということについては、ここでは言及しないことにするが、この旅で、一方が語り手となると、他方が聞き手となり、相互にそれぞれ閉ざされた「過去」が語られる。語られることで、その「過去」は清められるかのように見える。ナチ時代を生き延びたチャンダにとって、そしてもちろん作者であるモルゲンシュテルンにとって、そこにこそ語る意味がある。また、生き残った者として、語る義務がある。

チャンダが誰にも告げずに旅に出ているあいだに、残った三人の友人たちは、チャンダの本を出版しようとしているコンドン氏のところに行き、チャンダの消息を尋ねよう

とする。これが第五章であり、その副題は、作品全体のタイトルと同じ「死は失敗作」である。

カナダの旅から戻ったチャンダは、コンドン氏のところに残りの友人たちと再会するが、そこで、コンドン氏の秘書であるペーター・チョンカという男を紹介される。

最初に自己紹介をして、その男に歩み寄り、手を差し延べたのは、「郵政大臣」だった。チャンダをのぞき、全員がそれに続いて自己紹介したあと、コンドン氏は秘書にこう言った。「かけたまえ。すわつて、自分の本当の名前を言いたまえ。」

「はい。私の本当の名前はコルヴィンです。」

「コルヴィンですつて？ あの作家のコルヴィンと同じ？」

「はい、あの作家と同じです。」

「なんといいがたい偶然だ。」とアラデイは鼻で笑いながら言った。

「偶然ではありません。」とチョンカは穏やかに説明した。「私は彼の弟なのです。」

要するに、これで一切の「謎」が解けた。ほとんど何の説明を付け加える必要もないが、死者の世界から現れたコルヴィンに似ていた男が、チャンダの原稿のことを知っていて、それにいろいろ注文をつけたのは、その男が自分の仕事に忠実だっただけのことである。このあと、どうして名前を変えたのかということについても説明される。

しかし、ここでこの物語は終わらない。コンドン氏は、「死 (Der Tod) を発明したのは宗教だ。死ぬこと (sterben) しか存在しない。」⁽²⁶⁾ という思想の持ち主で、死ぬことは自然の理として認めていても、「死」というものは認めていない。ここから、この作品は急展開する。

「死」がどうして「失敗作」なのか、という問題が残っていた。生ある者は死を免れないというのは、人間なら誰でも知っていることだ。しかし、「死」は恐ろしい。だから、ときには大きな鎌をもった死神の姿でそれは凶像化される。この死をどのように克服するかということが、生者における最大の問題であろう。永遠に生きられないことははっきりしているのだから、死の瞬間が訪れるまでの生の時間を、その瞬間ぎりぎりまで、死を恐れることなしに生きられたら、それは死を克服したことになるのだろうか。

死を宣告されたことに思い悩んだり、死を恐れて自殺の道を選んだりすることなど、論外である。死ぬことはあっても、「死」というものがあるのではない。つまり、生者には「生」のみがあり、その「生」を完成させることが生者の仕事であり、「死」はこの「生」という作品の失敗作ということになる。

コンドン氏の祖父は、「死」を克服するために、全財産をかけてエデニア島を購入し、そこに理想の村をつくったという。第六章以降は、そのユートピアに舞台が移される語りも、これまでの三人称の語り手から、登場人物たちの日記や手記の寄せ集めに変わる。エデニア島には、ここに移り住んだ人々の共同体があり、「道を示す者」Der Wegweiser という「指導者」がいて、人間同士の争いもなく、死に対する恐怖もない。「死を受け入れる者は、生を侮辱し、創造主を嘲笑している。」⁽²⁷⁾と言われ、「死は世界創造の汚点である。」とも言われている。

この作品は断片のまま終わっているので、この理想郷がその後どうなるのかについてはわからない。ただ、当初懷疑的だった者がこの世界に取り込まれ、聖書を題材にした短編映画の制作に携わることを考えると、いろいろ議論の

余地はある。このことについても、稿を改めて論じたい。

ソーマ・モルゲンシュテルンの未知の作品世界に二歩足を踏み入れて、これが「序論」と言いながら、あまりにも多くの問題を未解決のまま残してしまった。これまで、ナチ時代を生き延びることなしにその「生」を終えた作家ばかりを対象にしてきたが、生き延びた者たちの声には、死んでしまった者たちとは別の、もしかしたら死んだ者たちよりももっと悲痛な叫びがありそうだ。

本論は、成城大学教員特別研究助成による共同研究研究成果の一端を公表するものである。

注

- (1) Vgl. Raphaela Kitzmantel: *Eine Überfülle an Gegenwart: Soma Morgensterns Biographie*. Wien: Czernin 2005, S.195ff.
- (2) 拙論「忘れられた作家エルンスト・ヴァイスの肖像——両大戦間時代オーストリアの目撃者——」「オーストリア文学」第四号（一九八八年）参照。
- (3) 『フランスへの逃亡』はこの体験をもとにして書かれたこと。
- (4) Vgl. Robert G. Weigel (Hrsg.): *Vier große galizische*

Erzähler im Exil: W. H. Katz, Soma Morgenstern, Mani's Sperber und Joseph Roth. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.

- (5) Eva Reichmann: *Galizien als Programm: Das Bild der Region in der Literatur, besonders bei Soma Morgenstern und seinen Zeitgenossen*. In: Robert G. Weigel (Hrsg.): *Morgensterns verlorene Welt: Kritische Beiträge zu seinem Werk*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002, S.123.

- (6) 拙論「故郷回帰の幻想——Joseph Roth: „Der Letztethan“——」「埼玉医科大学進学課程紀要」第四号（一九八六年）参照。

- (7) 拙論「„Blitzdichter“ Karl Farkasの誕生——ウィーンのカバレティスト列伝「1」」「ヨーロッパ文化研究」十九集（二〇〇〇年）参照。

- (8) Helmut Kohlenberger: *Über Tod und Exil in Morgensterns „Der Tod ist ein Flopp“*. In: Robert G. Weigel (Hrsg.): *Morgensterns verlorene Welt: Kritische Beiträge zu seinem Werk*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2002, S.112.

- (9) Soma Morgenstern: *Der Tod ist ein Flop*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen 1999, S.9.（以下、この作品からの引用は「TF」と略し、頁のみを示す。）

- (10) TF S.10.
- (11) TF S.11.
- (12) TF S.12.
- (13) TF S.15.
- (14) TF S.13.
- (15) Ebd.
- (16) TF S.14.
- (17) TF S.15.
- (18) TF S.21f.
- (19) TF S.23.
- (20) TF S.33.
- (21) TF S.35.
- (22) TF S.36.
- (23) TF S.39.
- (24) Ebd.
- (25) TF S.89.
- (26) TF S.96.
- (27) TF S.123.
- (28) TF S.131.