

イルゼ・アイヒンガー初期短編における フォト・モンタージュ技法の影響について

真 道 杉

序 映画（モンタージュ）とアイヒンガー：『映画と災厄』から

イルゼ・アイヒンガー (Ilse Aichinger, 1921-2006) の映画好きは、彼女が1988年に生まれ故郷であるウィーンへ再び移り住んで以降、しばらくしてからにわかには注目されるようになった。当初は彼女が日々映画館へ赴く姿がウィーンの街で見かけられ、引退した作家が余生を映画館で楽しんでいると思われていた。1921年生まれのアイヒンガーがウィーンに戻ったのは67歳の時である。70歳を迎える1991年にリヒャルト・ライヒェンスペルガー編纂による作品集がフィッシャー社から出版されると、それは全作品の集大成と理解され、アイヒンガーは作家活動を引退したものとも思われていた。その彼女が、オーストリアの日刊紙 *Der Standard* に連載を始めたのは2000年のことである。¹ 80歳を目前とした突如のカムバックだった。そしてその連載「消失の日誌」(*Journal des Verchwindens*) は、アイヒンガーの映画への傾倒ぶりが如実に表れたものであった。「消失の日誌」は主に1920年代から1940年代にかけて撮影された写真と、2000年になってアイヒンガーが書き下ろしたエッセイで構成されている。テーマは多岐にわたるが、映画を契機に様々な思い出やコメントが交錯して書かれている。このコラムをまとめたものが、2001年に『映画と災厄』(*Film und Verhängnis*) というタイトルでフィッシャー出版から刊行された。² そこに、「消失の日誌」の前章という形で、本と同じ「映画と災厄」というタイトルで、

11篇のエッセイが収録されている。それは、それまで自分の人生について直接書くことがなかったアイヒンガーが初めて描いた自伝的なエッセイであった。このエッセイにはアイヒンガーが出会った人々、戦争中に強制収容所で亡くなった人々のことが実名で書かれている。幼少期の頃から終戦まで、ちょうど「消失の日誌」の写真が撮られた時期と重なる形で、その時代をなぞるような構成になっている。アイヒンガーの映画への傾倒ぶりは、この本のタイトルからも窺うことができる。11篇のエッセイの最初のタイトルもまた「映画と災厄」である。このエッセイは、「1, 市外へ—ピアノ奏者」(I Stadtauswärts: Die Klavierspielerin)³「2, さらなる想起に向かって, 飛ぶ」(II Absprung zur Weiterbesinnung)⁴「3, 市外へ—技術者」(III Stadtauswärts: Der Techniker)⁵の三部構成になっており、それぞれが数ページの短いテキストとなっている。「市外へ」というタイトルには、アイヒンガーの祖母ギゼラが住んでいたウィーン3区から街の外へ向けた方向が象徴的に表されている。この地区をアイヒンガーは、「なにせ、メッテルニヒ侯爵の箴言によれば、彼の邸宅の100メートル先はアジアなのだから。」⁶として、ヨーロッパの果ての場所であると、多くの作品の中で繰り返し位置付けている。「ピアノ奏者」と「技師」はアイヒンガーの母ベルタの妹エルナと弟フェリックスである。ユダヤ人であったふたりは、アイヒンガーの祖母と一緒に1942年にミンスクにある強制収容所へ連行されてそこで殺された。「外」は、その彼らと同朋のユダヤ人たちがウィーンの「外」へ連行されたことと、当時のウィーンの日常生活からの疎外を象徴的に表している。「さらなる想起に向かって, 飛ぶ」ではアイヒンガーたちが過ごした3区のトポスの中で、ルイ・マル (Louis Malle, 1932-1995) の『さよなら子どもたち』⁷、アイヒンガーが第二次世界大戦勃発の日に見ていた『F・P・一号応答なし』⁸などの映画の記憶が描かれている。映画が想起の起点になって、時間を超えて想起の世界へ飛ぶ。

この「映画と災厄」の章で、アイヒンガーは幼少期の物心つきはじめたころから日常生活の中に映画があったことを描いている。

想い起こす，正しければ，とても幼い頃，中年の女が別の女にこう言うのを聞いた——「いまやトーキーがあるんですって」。謎めいた一文だった。そしてそれは，私をとらえて離さなかった。大人たちによるごく珍しい謎めいた文のひとつだった。

数年後——もう小学校に通っていた——母の妹が言った，私たちが日曜日に，叔母も一緒に住んでいた祖母のもとにいたときのこと，午後の遅い時間，ほとんど規則的に——「これから映画館に行こうかしら」。叔母はピアノ奏者で，短期間，ウィーンの音楽アカデミーで教鞭をとり，長時間にわたって熱心に練習をしていたものの，自分の映画館に行くために，全てを中断させた。⁹

トーキーがヨーロッパで流行り始めた1920年代から30年はじめの頃の記憶であろう。母の妹エルナが当時まだ実家住まいをしていて，定期的に近くの映画館に通っていたのが，アイヒンガーに大きな影響を与えたことがわかる。

ウィーンの街を取り巻く，吹きさらしのみすぼらしい環状道路（アウセンリング）はそばだった。リングとは言わず，ギェルテルと言った，ギェルテル線（リーニエ），みじめなオーダー専門の仕立て屋から借りてきたよう，そこでは風邪を，あるいはそのことへの不安を身に招くことが大いにありえた。あるいはフィルハーモニーの第二バイオリンを想うことが，かすかな恋慕。コンサートのチケットは高すぎた。¹⁰

アイヒンガー一家の生活ぶりは，当時決して裕福とは言えないものであった。高く買えないコンサートのチケットに比べて，映画は「規則的」に楽しむことができる庶民的な娯楽であることがわかる。ウィーン3区は，トルコ軍と戦って功績をあげたプリンツ・オイゲンの居城であるベルベデーレ宮殿や軍事博物館といったハプスブルク家の戦争の歴史を彷彿とさせる施設の間に，このような決して裕福とは言えない市民が住む地区として描かれている。その中で，

叔母にとってもアイヒンガーにとっても映画館は特別の場所であった。

『映画と災厄』が出たことにより、アイヒンガーの映画好きはさらに確固たるものとして認識されるようになった。しかし、1920年代から40年代の回想的なエッセーで描かれている映画は、その時代にあるいはその直後に書かれた作品にどのような影響を与えているのか。本論では、主に1950年代に書かれたアイヒンガーの初期の短編に焦点を当てて、映画の影響を探ってみたい。特にここでは、映画の編集技法であるモンタージュに着目して、その特徴から作品を読み解いてみる。本論で扱う『縛られた男』(*Der Gefesselte*)¹¹の先行研究については、「鏡物語」(*Spiegelgeschichte*)に関する多くの先行研究はあるが、富重純子氏が指摘するように、その物語の読みやすさも手伝ってか、今まであまり研究対象として取り上げられることがなかった。¹²ここでは、一見読みやすく書かれた第二次世界大戦後の「物語」として、ドイツ語圏において物語が危機を迎えていた時期に、『縛られた男』が新たな物語の可能性として、映画技術による視覚の転換からどのような影響を与えたのかを探ってみたい。

1. 映画のモンタージュ技法とフォト・モンタージュ

モンタージュは、そもそもは映画用語であり、撮影された複数のカットを組み合わせて編集する作業のことを指す。映画の編集そのものをモンタージュと表現することもある。モンタージュは、撮影された画像を切ってストーリーなどに合わせて再構成して貼り合わせる作業であるが、この作業は、1920年代に映画が市民の娯楽として広まった時代に、絵画の世界にも大きな影響を与えた。

フォト・モンタージュの生みの親のひとりとされるハンナ・ヘーヒ (Hannah Höch, 1889-1978) がモンタージュ技法を発展させたのは、1918年、第一次世界大戦が終わった年と言われている。¹³ 2024年夏にウィーン3区にあるベルベデーレ宮殿美術館で開催された、ハンナ・ヘーヒ展「モンタージュされた世界」¹⁴では、20世紀を視覚の革命期であるとした上で、第一次世界大戦と第二

次世界大戦の間の時期の映画と写真の発展とフォト・モンタージュの関連に特に注目をしている。ヘーヒは「1920年代の息をつく間もないメディアの発展が、視覚の革命であることを理解し、そして自身を新たなマスメディアの世界の一部と見て、それを芸術的に利用し、批判的な考察を加えた芸術家の世代に属する。」¹⁵

ヘーヒが影響を受けた映画として、フェルナン・レジェの『バレエ・メカニク』¹⁶やジガ・ウェルトフの『カメラをもった男』¹⁷などがある。いずれも1920年代に革新的な撮影と編集（モンタージュ）で製作された作品で、ストーリー性より、画像の革新性が際立つ作品である。第一次世界大戦がと第二次世界大戦の間の時期に起こった視覚世界における急激な発展は、それを目の当たりにした人類の世界観に大変革をもたらすものであった。映画の編集やフォト・モンタージュは一つのカメラが映し出す単一の視点によって切り取られた世界に対抗するための表現として、提示された画像を自らの手で解体し、それを構成し直して、新たな見方を獲得する時代の必然性を反映していた。映画の編集作業、そして、その影響を大きく受けて独自の発展を遂げたフォト・モンタージュは、1920年代という時代を色濃く反映した表現手段であったと言える。そこには、暴力的に進んでゆく時代への、そして政治や文化への批判と抵抗が認められる。アイヒンガーが『映画と災厄』で描いた時代がまさにこのような時代であった。

マーティン・ワルドマイヤー（Martin Waldmeier）は、「ハンナ・ヘーヒ モンタージュと近代」(*Hannah Höch, Montage und Moderne*)¹⁸と題する、上述の展覧会カタログの中の文章で、19世紀にはまだ人間の想像力が、芸術家の手によって画像として生み出される時代であったが、写真技術の発達によって実際の現実を写しとることが可能になり、人間の世界に対する理解がその画像によって左右されるようになったことを指摘した上で、ヘーヒはその写真を鋏で切り、他の写真や絵と組み合わせて貼り付け、フォト・モンタージュを制作することで、「自分たちの物の見方やそれに対する意見の他に何百万もの理にかなった物の見方があること」¹⁹を示したとしている。モンタージュは様々な画

像を組み合わせることで、新たなコンテクストを表現することを可能にし、また同時に、その組み合わせに数え切れないほどの可能性があることも示した。

モンタージュの技法は、20世紀のアバンギャルド芸術をはじめとする新たな芸術運動における一つの大きな特徴となる。フォトモンタージュを多く用いたダダイズムやソビエトの芸術においては、この現実を写しとった写真を再構成して貼り付けることで、政治的なプロパガンダや挑発的なメッセージにも用いられた。例えば、ヘーヒが1918年から1920年に制作した、「国家元首」(Staatshäupter)は、2人の政治家水着の姿で、子供の落書きのような背景の上に貼り付けられており、当時スキャンダルになった。このような挑発的な風刺もフォトモンタージュの作家たちの作風の大きな特徴であった。このモンタージュ技法は、その後シュルレアリズムの作家たちにも大きな影響を与えてゆくことになるが、このような視覚的な革命が起きた時代に、アイヒンガーは映画館、カフェ、軍事博物館、ベルベデーレ宮殿といった、歴史と時代の最先端の文化が入り混じった地区でその青春時代を過ごした。

2. 『縛られた男』の成立時期

1948年に最初の単行本となる長編小説『より大きな希望』(*Die größere Hoffnung*)が出版されるのとほぼ同時期に、アイヒンガーは母親と一緒に、イギリスのロンドンへ行っている。1939年に青年輸送船でロンドンに亡命した双子の妹ヘルガと、母ベルタの姉でヘルガより少し前にロンドンへ亡命していたオンティエと呼ばれていた伯母にそこでようやく再会を果たした。ロンドンでは、数ヶ月過ごす。帰国後、しばらくはフィッシャー出版で編集の仕事に携わり、1951年にはインゲ・ショル (Inge Scholl, 1917-1998) と一緒にウルムの造形芸術学校の創設に関わっている。同年、始めてバード・デュリュクハイムで開催された47年グループに参加し、「縛られた男」を朗読している。そこでのちに夫となるギュンター・アイヒ (Günter Eich, 1907-1972) に出会っている。1952年にはニンドルフで開催された47年グループに参加し、「鏡物語」で47年グ

ループ賞を受賞している。²⁰

『縛られた男』に掲載されている作品は全て、この1948年から1952年の間に書かれている。1991年のフィッシャー版『縛られた男』には全部で12篇のテキストが収録されている。フィッシャー版に掲載されている成立時期によると²¹、1948年初頭に「鏡物語」に着手している。「鏡物語」を書き終えたのは1949年の冬であるが、その間に、「ポスター」(Das Plakat)、「家庭教師」(Der Hauslehrer)、「夜の天使」(Engel in der Nacht)、「窓芝居」(Fenstertheater)が書かれている。そして1949年には「開封された指令」(Die geöffnete Order)、「月物語」(Mondgeschichte)、「絞首台の上の演説」(Rede unter dem Galgen)、1951年に「この時代に物語ること」(Das Erzählen in dieser Zeit)と「縛られた男」そして、1952年に「湖の幽霊」(Seegeist)と「私が住んでいる場所」(Wo ich wohne)が書かれている。

この時期、アイヒンガーは新進の作家として注目を浴びていたが、クリステイーネ・イヴァノビッチが2009年の論考で指摘しているように、1968年以降になっても正当な評価はされていなかった。²²『より大きな希望』では自伝的な要素が色濃く出ているのに対し、そのすぐ後から書かれた作品は、全て短編小説であることと、どの物語も時代や人物が特定できない寓話的な仕立てになっている点が、『より大きな希望』とは大きく異なる。

また、この短編は、戦後文学に対する一つの立場表明とも言える「この時代に物語ること」、そして、その「物語ること」そのものを「絞首台の上の演説」とした一種の宣言の元に、ある一貫性を持って書かれたものである。アイヒンガーはのちに1968年に「私の言葉と私」(Meine Sprache und ich)²³という短文においても、再び書くことと言葉について、宣言的な文章を発表しているが、アイヒンガーにとって「物語ること」が、戦後間もないこの時代において火急の問題であったことがわかる。

この時代はまた、ナチズムを醸成した一つの要因であるとして、グリム童話が禁止された時期でもあった。その中で「物語ること」が政治的にも大きな危機に立たされていたことも、このような宣言的テキストが生まれた背景として

考慮される必要がある。その中で、グリム童話とは別の「物語」を生み出すために、新たな物語の手法として、いわゆる全知の物語り手による一元的な視点からの語りから脱却して、一元的で絶対的ではない、多角的で相対的な物語を作り出す必要性があったと考えられる。そこで、カメラ的な視点を切り取ってつなぎ合わせるモンタージュの手法はまさに時代の要請にあったものであった。その技法は視覚芸術を超えて、時代の思想として浸透していったが、それが、アイヒンガーの文学にどのように影響しているか、以下分析を試みたい。

3. 映画・モンタージュ技法と『縛られた男』

ワルドマイヤーは、本質的に違うリアリティの組み合わせをフォトモンタージュの一つの大きな特徴と捉えているが²⁴、『縛られた男』にそれを当てはめてみると、各作品では、主人公の視点から見える世界と周囲とのギャップが、モンタージュのように隣り合って描かれている。アイヒンガー文学の多重構造は特徴的であるが、特に『縛られた男』においては、この重層的な語りのモンタージュを用いて、全ての作品において、登場人物の世界に対する認識と周囲のそれとが明確に対比されている。

またもう一つ、この短編集の特徴として、一見偶発的とも見えるどんでん返しが仕掛けられている作品が多いことが挙げられる。

本論では、いくつか例を挙げて、この特徴についてモンタージュという視点をを用いて分析してみたい。

3・1 写真・映像とイルゼ・アイヒンガーの「凝視・正確に見る」

モンタージュという概念を用いて『縛られた男』をみてゆく前に、フォトモンタージュの素材となる写真あるいは画像と、アイヒンガー文学との共通点について考察したい。

文学作品は、本質的には、一つ一つの言葉を用いて描写をしてゆく点で、その手法は写真よりも絵画に近い。言語というメディアの持つ限界を知りつつ、

アイヒンガーは文学の一つの重要な価値基準に「正確さ」を求めた。『映画と災厄』に収録されている、「私たちの足元の地面」は1996年に受賞した偉大なるオーストリア国家賞授賞式での演説であるが、その最後にアイヒンガーは次のように語っている。

「私という人格にとってみれば、「詩人」（ディヒター）という呼び名に馬鹿馬鹿しさを覚えます。弱めて——「国家」とあると、私には同時に、硬直した、決まった形のないものに聞こえます。「詩」（ディヒトウング）では曖昧すぎます。あまりにも、すぐに壊されてしまいかねない雲のようです。肝心なのは、つねに正確さでなくてはなりません、まさに文学の領域において容易になくなってしまふ、正確さなのです。²⁵

「詩」と訳されている *Dichtung* は「詩作」とも訳することができる。言葉を濃密 (*dicht*) に濃縮して、そのエッセンスを引き出すイメージが、この言葉にはついてくる。アイヒンガーはその濃縮する作業、つまり元の形が歪められる可能性がある「詩」を否定し、自らもその「詩作」をする「詩人」であることを否定している。それに対して、「正確さ」、つまりあるがままのことを伝える文学を求めている。前述したフォト・モンタージュの素材となる対象をそのまま写しとった写真や映像に共通する姿勢を見ることができる。自らの幼少期から作品を発表し始める時期までの、自伝的なテキストである「映画と災厄」には、アイヒンガーが文学を書き始めるに至るまでの様々な人との出会いや、そこから受けた影響、そして作品を書くモットーが散りばめられているが、この演説にもそれを見てとることができる。

この「正確さ」がアイヒンガー独自の文学の価値であると同時に、彼女の言葉への正確さ、物事があるがまま言葉に写しとることへのこだわりでもあった。クリスティーネ・イヴァノビッチが2011年の論文で、ジョゼフ・コンラッドについてアイヒンガーが書いた「Just look on - no sound!」²⁶を用いて指摘してい

るように²⁷、アイヒンガー文学における視覚的な要素は、強制収容所へ送られる祖母たちを目の前で黙って凝視しているしかなかった経験を基盤に、決定的な影響を与えている。アイヒンガーの作風は、決して饒舌ではない。つまり、場面や人物の描写も決して細部にわたって細かく描かれている訳ではない。『縛られた男』においても、人物や場面は端的で、特徴を捉えた無駄のない言葉がアイヒンガーの言う「正確さ」であることが見て取れる。このような描写が、映画的なカットやモンタージュによって構成されている。

3・2 切断された世界：「断層」「キッチンナイフ」「境界」

モンタージュが20世紀の視覚の大変革に、対象を「切る」「貼る」という行為で挑んでいたことは、この時代において象徴的であることはすでに述べた。ヘーヒの「キッチンナイフ」(Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands, 1919) という作品タイトルが象徴的に表しているように、フォトモンタージュは「キッチンナイフ」つまり一般家庭の台所にあり、主婦が日常遣いをするナイフを用いて、現実社会を写し撮った画像を切って再構成をして見せることによって、社会と時代への批判をした。

ヘーヒは1948年に書いた文章²⁸の中で、フォトモンタージュが生まれた1918年ごろの時代背景について、以下のように述べている。

鋏が切ったものは、こう言ってよければ、魂の欲求—絶望的な格闘でした。当時も苦しめられ失望した若者たちは、彼らの祖国、文化遺産、個人の自由と人間性を無責任な国の政治によって踏み躪られていたのです。最初の自己獲得の欲求と自己主張の表現は、新しいものを獲得しようと足掻く若い芸術家の一部においては、フォトモンタージュという手法に表れたのです。²⁹

ここから、フォトモンタージュという手法が、第一次世界大戦を経験した若

い芸術家たちにとっては必然的な手法として発達したことがわかる。上記の「キッチンナイフ」もそのような流れの中で生まれた象徴的な作品と言える。

ウェンデリン・シュミット＝デングラー（Wendelin Schmitd-Dengler）がウィーン大学で行った戦後オーストリア文学の講義が2010年に出版された際のタイトルは『断層』（*Bruchlinien*）である。³⁰二つの大きな大戦を経験した文学にはその前の時代との「断層」があることを、このタイトルは象徴的に示している。第二次世界大戦直後に作品を発表し始めたアイヒンガーは、暴力的に与えられたこの「断層」の前に立たされ、「この時代に物語ること」を考えた。

そうして皆、物語がなくなってしまうとって嘆くのだ。昨今まともな物語など無くなってしまったのではないかと。³¹

そして、川に喩えられた物語と、その物語を読む人がいる岸辺の境界がここでは、大きくクローズアップされる。

岸辺にはごつごつとした険しい岩がそそり立ち、思い余って飛び込んだりしようものならちょっとやそっとでは帰ってこられない。川はともすると境界河川かもしれない。いままで多くの人々にとって安全であった岸辺はいまや脅威となり、川に流れを楽しめと誘うこともなくなってしまう。³²

この危険な川と岸辺の関係は物語と人間との断絶のように見える。シュミット＝デングラーが「断層」と表現した断絶が、アイヒンガーの描く景色では、激流となった川（物語）が人間にとって憩いの場から脅威へと変貌し、この時代の文学、語ることの危機を明確に映し出している。アイヒンガーのこの時代への宣言は、この状況把握だけでは終わらない。

かつて語られてきた物語もみな境界によって、しかも恐ろしい境界に

よって撰理されてきたのではなかつたらうか。[中略] フォルムというものは安心という感情からは決して生まれるものではない。フォルムはいつでも終末に向かい合ったときに生まれるものだ。³³

この脅威である境界は、読者と物語の間に横たわるものであり、まだ同時に物語を語る者と物語の間に存在するものでもある。ここで、「物語」を *Geschichte* ではなく *Erzählung* としたところにもアイヒンガーの意図が読み取れる。*Geschichte* (物語, 歴史) に対して *Erzählung* (物語) は *erzählen* (物語る, 話す) という動詞から派生した名詞で、そこには発話によって語り継ぐという行為が反映されている。「語られたもの」が「物語」であり、口を開いて声を出すことが *Erzählung* には不可欠な要素である。アイヒンガーの文学においては、この発話、声といった要素が非常に大事な要素である。また、ここで物語について「フォルム」(Form) という言葉を用いていることにも着目したい。「フォルム」は造形を表す用語である。アイヒンガーのイメージの中で、物語が空間的な造形として捉えられていることがこの言葉から伺うことができる。前述した、20世紀前半の視覚の大きな変革を鋭く捉えた作家の中で、文学が時間芸術と空間芸術を癒合したメディアとして捉えられていることを表した宣言とも読み取ることができる。

3・3 「ギャップ」と「どんでん返し」

『縛られた男』全ての作品に共通しているのは、登場人物の認識と周囲の世界とのギャップが描かれていることである。そこで描かれる疎外感には、アイヒンガーが半ユダヤ人として迫害を受けながら第二次世界大戦を生き抜いた経験が大きな影響が見て取れる。そこで経験した、疎外感、現実社会の狂気と理不尽さ、狂気が日常となった世界へのアンチテーゼは、この短編集のモットーとして読むことができる「この時代に物語ること」に書かれている。

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

らないだろう。

[中略]

我々が正しく受け止めれば、我々に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週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。³⁴

この激流の「向きをかえる」箇所が、各物語の要になっているが、その「どんでん返し」もこの短編の大きな特徴である。

フォトモンタージュの大きな特徴は、現実を切り取った画像が切られ、再構成され、貼られた時に、新たな画面上で偶発的とも見える組み合わせの中で新たな関係性として描かれることであるが、その再構成には作家の意図が働いている。そこには、元の写真だけでは見えてこなかった新たな世界が提示される。この点で、モンタージュは一つのことを多面的に展開して見せるキュビズムと共通する特徴を備えている。モンタージュにおいては、その組み合わせがキュビズムに比べるとメディアの違いにも及ぶこと、そして、その素材が現実をそのまま写しとった写真であることから、さらに現実との関連性が直接的に表現されている。アイヒンガーの文学の場合、「ギャップ」と「どんでん返し」のいずれもが、物語を構成する要素の切断・断絶、一貫しない要素への飛躍を孕んでいる。ヘーヒのフォトモンタージュに端的に現れている、本質的に異なる要素の組み合わせであるモンタージュの発想がアイヒンガーの作品にも共通して見てとることができる。

以下の章では、『縛られた男』の中で、「ギャップ」と「どんでん返し」が特徴的に描かれている場面をいくつか抜粋して、みてゆきたい。

4. 『縛られた男』における「ギャップ」と「どんでん返し」

4・1 『縛られた男』における「ギャップ」

本短編集の多くの作品には、登場人物と周囲の世界とのギャップがクローズ

アップされている。

「開かれた指令」「月物語」「縛られた男」「ポスター」「家庭教師」「窓芝居」において、その特徴が顕著に表れているが、今回は「縛られた男」を例に見てゆく。

「縛られた男」は、カフカ (Fraz Kafka, 1883-1924) の『変身』(Verwandlung)³⁵を彷彿とさせる始まりが印象的な短編小説である。

男が「太陽の光の中で目を覚ま」すと、自分が「縛られているのに気がつくところから物語は始まる。目覚めると、元の姿とは全く違った状況を受け入れ、その後の物語を生きてゆく主人公の姿は、グレゴール・ザムザとも共通するが、「縛られた男」は何か別の生物に変身したわけではなく、全身が縄で縛られて、両腕もまた別に縛られている状態である。その男が「縄男」としてサーカスのスターになり、その縄が予期せぬ状況で解かれるまでの物語が綴られている。

物語は、短い段落ごとに映画のシーンのように次々に場面転換して進んでゆく。

最初の縛りの描写は主人公の男の目線で描かれている。縛られたまま歩けるようになり、しばらく歩いていると、「枝の折れる音で男は立ち止まった。誰かがすぐ近くで必死に笑いを堪えている。」³⁶と、突如別の人物が出てくるが、その人物は姿を表すことがない。男の幻想なのか定かでないまま、男は、「いつもと違って、自分の身を守ることができないのだと思うと、[中略]愕然と」³⁷する。この他人の存在や視線はその後、男がサーカスに入ると、そのサーカスを観に来る観客や男の私生活を覗き見しようとする野次馬として描かれ、この短編の展開にも大きな影響を与える。当事者ではない者たち、野次馬、傍観者とその視線をアイヒンガーはこの短編集で描くが、その名もない登場人物たちの持つ影響力や狡さが、ここでは主人公の男に恐怖を与える存在として描かれている。

サーカスの観衆の歓声は、サーカスの団長にとっては成功の象徴であり、そ

れが縛られた男への団長の執着へととなってゆく。サーカスの歓声を誰よりも獲得することができる縄男の演技は、そのまま団長の栄光であり、団長は、男の縛めを守るためであれば、どんなことでもするようになる。団長もまた、観衆の歓声に縛られた男であった。

この物語で印象的なのは、そのような見世物が舞台になっているにもかかわらず、団長とは対照的に終始落ち着きを失わない主人公である。男が歩けるようになった時の場面は、その後の男とサーカスの生活を先取りして象徴的に表している。

空腹のせいで身が軽くなり、男にはオートバイにも追い越されない程のスピードで歩いているような気さえしてきた。それとも流れにさかかって泳いでいる者に激流が押し寄せてくるように、自分は一点に立っていて、地面がものすごいスピードで自分に向かって押し寄せているのかもしれない。激流は北風をうけて南向きにねじまがった灌木や歪曲した若木や、茎の長い明るい色の花を根元の芝生ごとびゅんびゅんと押し流してくる。しまいには灌木も若木も激流にのみ込まれ、残ったのは激流の上の空と男だけ。月がのぼっていた。³⁸

ここでは、縛られたまま歩いている男の周りの景色が激流のような勢いで押し寄せてきている様が描かれている。歪曲した木々がさらにその勢いに視覚的なダイナミズムを加えている。それと対極に男は「一点に立っていて」、周りの世界が全て激流にのみ込まれると、上空の空と男だけが静止している。月の静けさが、激しい動きとスピードと非常に対照的である。現実世界ではあり得ないスピードのモンタージュが、具体的な植物の描写によって非常に具体性を持って劇的な効果をもたらしている。

この周りの世界の激動と主人公の男の対比は、サーカスから逃げ出した狼を倒した男がサーカスに戻ってきた最後のシーンでも出てくる。縛られた男が狼を倒したとは信じられない観客と、それを信じさせたい団長の間にいる男は、

その日に限って躓いて倒れてしまう。そこへ、観客の罵声が響く。

縛られた男がやっとのことで立ち上がった時には、客の一人一人の声が聞き分けられないほどに騒ぎが大きくなっていた。アリーナを囲んだ客が立ちあがった。それは森の枯葉が竜巻に巻かれて谷の窪地で渦を巻いているようだった。その中心だけが静まり返っていた。³⁹

この場面では、観客の罵声と立ち上がる姿が、竜巻に踊らされる枯葉に喩えられているが、これは、前述の激流で描かれていた若木や花といった、春を象徴する植物に対して、秋を象徴させるものになっており、物語の終焉を暗示させる。男と、男を拘束している縛め、そしてその周りを竜巻のように取り囲む人々。団長、その妻、そして観客が言い争う中、男は、「観客のこの嘲りを五月の始めから待っていたような気がしていた。」⁴⁰と冷静なまま状況を受け入れている。

また、この短編では、登場人物の発話の描き方に特徴がある。サーカスの団長が、観客に向けて話す、「さあ、縄男の登場です！」⁴¹やサーカスの外で暮らす子供達や農夫、観客の話す言葉にはト書きのように「」（ドイツ語の原書では、クオテーションマーク）がついているが、団長の妻や男の心の声や、語り手が語っている箇所では、発話と本文が記号では区別されていない。ここでは、コミュニケーションのレベルに複数の層が作られている。発話のマークがついていない内面の吐露などの部分に視線を重ねると、物語の表面的な流れとは別の、内面吐露を覗いている語り視線と読者だけの親密な空間が生まれる。その空間と対照的に、登場人物の周囲に起こる動きの描写を劇的かつダイナミックな動きと速さを持って描き出しているのは、まさに「この時代に物語ること」でアイヒンガーが物語を比喻した激流である。このサーカスの場面では、その激流が群衆という、20世紀の社会において扇動され、社会の大きな機動力になった力の脅威として見事に描かれている。この寓話的な物語は、場所も時代も特定

されてはならず、様々な解釈が許されるであろう。登場人物も名前がついている者がいない。このアノニユモスは、この時代に生まれた新たな「物語」、つまり時代や地域を超えて語り継がれ得る普遍性を持つ「物語」として描かれていることを表してもいる。

4・2 「どんでん返し」

『縛られた男』では、「どんでん返し」が多く出てくる。特に1949年から51年に書かれた「縛られた男」「開封された指令」「ポスター」「家庭教師」「夜の天使」「月物語」「窓芝居」にその特徴が顕著に表れている。その中で、本論では、「窓芝居」とモンタージュの手法が顕著な「ポスター」を取り上げる。

4・2・1 「窓芝居」

「窓芝居」というタイトルからも、この短編小説の演劇的な要素が見て取れる作品である。

ストーリーは、好奇心旺盛な女性が自宅アパートの窓から通りの向かいの窓を見ている視線を通じて起こるドラマである。路面電車が走っている、ウィーンを彷彿とさせる街で、ほんのわずかな間に起こったエピソードが描かれている。

この作品のドラマは、おそらくこの女性が窓から外を見ていなければ、他には誰も知らずに終わるドラマであろう。舞台はドラマの中心として描かれる女性のアパートからの視線、そしてその視線が向けられている老人がいるアパートの窓、そして、最後に女性が走って入っていった老人の部屋の窓から見える自分のアパートの建物へ向けられる視線で構成されている。日常生活の一場面を書いているようで、野次馬を象徴する女性の勘違いにより起こったことがわかる最後の結末、警察官と女性の慌てぶりと最後の小気味よいどんでん返しは、日常生活の中の正義と権威を体現している警察官と野次馬市民に対する批判も込められている。他愛ない日常を切り取ったようなコミカルな寓話的な小話に織り込まれた皮肉が、この短編を強く印象付けている。

このどんでん返しは、映画的な視点をを用いることで、非常に効果的に描かれている。最初の女性の視点は、本人のアパートからのパースペクティブに限定されている。向かいのアパートの老人が帽子を被ったり、スカーフを首から取ってターバンのように巻いたり、窓から前のめりに身を乗り出したり、部屋の中で逆立ちをする一挙手一投足に女性は反応し、挨拶を返したり、ハラハラしながら老人のすることを見て、ついには窓から落ちてしまうのではと案じて警察を呼ぶ。そして警察が到着すると、警察と一緒に自ら老人の家に入ってゆく。そこで初めて、自分の家の上に新しく子連れの家族が引っ越してきていて、老人はベビーベッドに立ち上がっている男の子をあやそうと、色々なことをしていたことを知る。物語は最後まで、この女性の視線をカメラのようにして展開してゆく。女性の視線で語られるストーリーと物語の語り手が女性を描写するふたつのパースペクティブのモンタージュによって、この作品は構成されている。

一例を挙げると、

老人はハンカチを放って、首のマフラーを解いた。大きなカラフルなマフラーだった。そしてそれをまどからはためかせた。そうしながら老人は微笑んだ。そして女がさらに後ずさりすると、老人は帽子を勢いよく放り投げ、マフラーをターバンのように頭に巻きつけた。それから胸のところで腕を交差してお辞儀をした。老人は目を挙げるたびに自分たちの間に秘密の了解があるかのように左目で目配せをした。女はそれを面白がった。⁴²

老人は、例えば、「自分たちの間に秘密の了解があるかのように」という表現に見られるように、女性のパースペクティブで描かれている。そのパースペクティブに、「女がさらに後ずさりする」や「女はそれを面白がった」と第三者である語り手が女の描写をする視点が交差している。

また、この物語では、老人と女性、老人と子供、女性が警察に通報する場面

においては、一切発話が描かれていない。サイレント映画のように、言葉のやりとりが描かれていないところにもう一つの特徴がある。女性の心の中に起こったことはモノログとして描かれるが、それ以外は描写が視覚的な要素に集約されている。

そして、最初は老人の芝居がかった奇行に見える数々の行動が、女性のアパートからの定点観察されているのに対し、後半になって警察が到着する場面になり、女性が向かいの建物にある老人の部屋に入って、老人の肩越しに自分の部屋とその上の部屋を見るところで、一気に動きが出てどんでん返しの種明かしとなるが、この動きの緩急もこの短編の最後のどんでん返しを効果的に見せている。この作品では、最後の場面でまだベビーベットに入れられている、ほんの小さな子供が全ての原因であること、そして社会的な弱者である子供が老人との遊びの延長で、自分の顔から笑顔を掌に包み込んで警官の顔に投げつけるという朗らかさと、野次馬の女性のはやとちりと権威の象徴である警官を一気に愚か者として描く皮肉が爽快である。物語の最後に突如、モンタージュされて脈絡もなしに物語の中に現れる子供の存在は、しかし、よく読むと、女性が知らなかっただけで、新しく引っ越してきた家族の子供と老人のやりとりは、すでに彼らの日常の一部になっている。最後のどんでん返しで、向かい合うふたつの建物の3軒の家という小さな世界における認識のギャップが明らかになる。

4・2・2 「ポスター」

この作品は、とある駅のホームの上で電車を待っている短い間に起こる重層的な物語である。ポスターを貼っている男、ポスターの被写体である若者、ホームで電車を待っている親子連れと、そこへ新たにやって来る若い女性のグループが登場人物である。ポスターを貼っている男性と、ポスター写真という媒体の中の若者の意識がモノログで展開される。

ポスターの中の若者は、物語の現実の中では当然他の人間と対話はできないが、向かい側のホームで電車を待っている小さな女の子は、ポスターの中の若

者に向かって話しかけ、ダンスに誘う。女の子の母親はポスターを見つめている。そして、ポスターの中の若者は女の子の母親に向かって話しかけようとする。

彼は女に、これは目の錯覚なのだと言いたかった。彼の前にあるのは海ではないのだと。ポスターがそう見せかけているだけなのだ。[中略] そして彼は、自分を取り巻いていつまでも冷やしてくれぬ水しぶきに絶望しているように、この笑顔にも絶望しているのだと女に訴えかけたかった。⁴³

ポスターの中にある人間も風景も本物ではない。本物に見せかけているだけだ、とポスターの中の若者は訴えたいが、それは向かいのホームにいる女（母親）には通じない。ポスターには、「選り抜きの花屋で作らせた花束を胸に抱えた女の子」や「真っ青な車から降りようとしている紳士」など、幸福や富を見せる華やかな写真が使われており、被写体たちは皆「反抗してみようなど、彼らには思いもよらぬことだった。」そして、「波しぶきの中の若者だけがただひとり、黄色い浜辺の果てにあるはずの陸のような反逆心を抱いていた。」⁴⁴

フォト・モンタージュでは写真を切って別のコンテクストに貼り付けることで、写真に別の意味を持たせるが、この作品では、写真に写されて身動きできない被写体そのものが抱いている、ポスターのメッセージとは裏腹の意識が描かれている。動かない画像と、言葉によって展開されてゆく意識の動きのギャップがこの作品に独特の緊張感を与えている。

この作品のもう一つの重要なテーマは「死」である。

ポスターを貼っている男が自分に向かって「お前は死なない！」⁴⁵と言うセリフからこの短編は始まるが、そのフレーズはリフレインのように繰り返される。そして、そのフレーズはフーガのようにポスターの中の若者に受け継がれて展開されてゆく。若者は「死」についてポスターの中で動かぬまま考え、それはそのうち、「僕は死ぬ。」「僕は死ねるんだ。」⁴⁶と展開してゆく。そして、

それは、ホームで踊って若者を誘おうとしている少女の踊りと呼応し、最後は中世の死のダンスを彷彿とさせるように、「僕は死ぬぞ！誰か僕と踊らないか？」と展開してゆく。

ここでは、本来ポスター貼りの男性や少女とはコミュニケーションができないはずの若者を媒介にして、それぞれの動きや意識がモンタージュされ、「死」や「踊り」と言う言葉で一つのコンテキストへ繋げられている。

そして、物語のどんでん返しは、物語の表面上の動きでは、以下の通りである。

ポスターの中に一枚糊付けが悪かったのがあったのに誰も気付かなかった。その一枚が剥がれて線路に舞っているところへ対向電車が入ってきて、散り散りに割いてしまったのにも誰も気付かなかった。⁴⁷

一瞬の出来事であるが、この出来事は、女の子が電車を待っている時間が待ちきれず、若者と踊ろうと、電車が入ってきてポスターが見えなくなる前に線路に飛び降りて死んでしまう出来事とほぼ同時に起こっている。

その瞬間、海が若者の足を濡らし始めた。何とも言えない冷やかさが彼の体に這い上がってきた。先のとがった小石が彼の足の裏に刺さった。[中略] 若者は目を挙げたが、梯子の男が突き落とされたように飛び降りる様子は見えなかった。若者は耳に手をかざしてみたが、人の叫び声や救急車のけたたましいサイレンの音は聞こえなかった。海が満ち始めていた。⁴⁸

少女が絶命したと思われる瞬間に、若者のポスターの中の世界は突如本物になって動き始める。痛みや温度を感じるようになるが、しかし、今まで見聞できていたホーム上の出来事は認識できない。そして、動き出した波や若者はポスターと共に、誰にも認識されずに散り散りに割かれて消滅してゆく。このモンタージュには、誰からも認識されなかった出来事が描かれている。若者は、

動き出した世界が再び硬直してしまう前に、「陸が陸になるためには、海が海にならなければならないのではないか。」⁴⁹と言って、女の子と同様に死ぬことを選ぶ。

ポスターの中の写真の世界が、ここでは硬直した世界として、そして若者が自らの死をもってそれを打ち破った場面は、まさに「終末に向かったとき」に生まれるフォルムである。

5. まとめ

アイヒンガーの初期短編は、戦後ドイツ文学が置かれていた閉塞的な状況の中で、新たな「物語」の可能性を探るひとつの試みであり、アイヒンガーが当時示した綱領的な宣言の元に書かれた作品集である。シュミット＝デングラーがいう戦争で生じた物語の「断層」を目の前にして、「この時代に物語ること」が示す通り、激流となったこの物語の物語を冷静に見つめる姿は「縛られた男」の主人公に象徴的に表れている。時代の縛めにがんじがらめにされながらも、大きな跳躍が可能であることを示した姿は、そのままアイヒンガーの文学そのものを象徴的に表している。アイヒンガーが幼少期より馴染んでいた映画の世界はモンタージュの技法により、一見固定して動かない写真の世界を切って貼ることによって開放し、新たなコンテクストへ再生させることに成功した。そして、その手法はメディアの異なるアイヒンガーの初期短編集においても応用され、閉塞的な世界の中の新たな物語の可能性を開いた。アイヒンガーの初期作品は、モンタージュの手法を用いることによって、独自のダイナミズムを手に入れ、物語の可能性を跳躍させたと言える。

1 この連載は2000年のヴィエンナーレをきっかけに始まり、週に1度のペースで掲載された。Der Standard のホームページ：

<https://www.derstandard.at/story/369047/ilse-aichinger-und-ihr-journal-des-verschwindens>

単行本になる際は、発表順ではなく、新たに編集しなおされている。

- 2 Aihinger, Ilse: *Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben.* (S. Fischer, Frankfurt am Main, 2001)
イルゼ・アイヒンガー (著), 小林和貴子 (訳) 『映画と災厄』 (東宣出版 2019) (以下, 『映画と災厄』)
- 3 『映画と災厄』 (p.11)
- 4 同上 (p.13)
- 5 同上 (p.18)
- 6 同上 (p.17)
- 7 *Au reveoie, les enfants* (1987) ルイ・マル (Louis Malle) 監督映画
- 8 *F.P. Antwortet nicht* (1932) カール・ハートル (Karl Hartl) 監督映画
- 9 『映画と災厄』 (p.15f.)
- 10 同上 (p.14)
- 11 Ilse Aichinger: *Der Gefesselte* (Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1991) (以下, *Der Gefesselte*)
イルゼ・アイヒンガー (著), 真道 杉・田中まり (訳) 『縛られた男』 (同学社 2001) (以下, 『縛られた男』)
本論執筆のためには, 原書と訳本の両方を参照したが, 本文中の引用については, 訳本を使用したため以下, 引用箇所については, 訳本のページ数を記した。
- 12 富重純子「可逆的」—イルゼ・アイヒンガーの『縛られた男』— (『福岡大学人文論叢』第46巻4号2015年 (p.851-875))
- 13 Hrsg.v. Stella Rollig, Martin Waldmeier und Nina Zimmer: *Hannah Höch. Montierte Welten.* (Zentrum Paul Klee, Bern / Belvedere, Wien / Scheidegger & Spiess 2024) (以下, Rollig, Waldmeier)
以下, 本書からの引用は執筆者による。
香川檀 (著) 『ハンナ・ヘーヒ 透視のイメージ遊戯』 (水星社 2019) 参照
- 14 本展覧会 Hannah Höch. Montierte Welten は, スイス・ベルンのパウル・クレー・センター (2023年11月10日—2024年2月25日開催) とオーストリア・ウィーンのベルベデーレ下宮美術館 (2024年6月21日—10月6日開催) で展示された。
- 15 Rollig, Waldmeier (p.21)
同様にハンナ・ヘーヒが20世紀の視覚革命に決定的な影響を与えたことは, 例えば以下の論文においても言及されている。
Agathe Mareuge: Die „Weltrevolution“ Hannah Hochs: zwischen Verschwinden und Selbstbehauptung. (in: *Revue d'Allemagne et des Pays de langue allemande*, 2022, “La révolution au subjectif. Egodocuments, traces effasées et perspectives éclatées sur la révolution allemande 1918-1919”, dir. V-Carré, L.-F. Laplénie, A. Mareuge, 54 (1), p.62-75. 10.4000/allemande.3129. hal-03773576)
- 16 *Ballet mécanique* (1924) フェルナン・レジェ (Fernand Léger) 監督映画
- 17 *Chelivek s kinoapparatom* (1929) ジガ・ヴェルトフ (Dziga Wertow) 監督映画

- 18 Rolling, Waldmeie (P.23-46)
- 19 Ebd. p. 24
Hannah Höch: *Ich möchte die festen Grenzen verwischen...* Kurztext / Gedicht im
Ausstellungsprospekt der Galerie de Bron, Den Haag, 1929.
- 20 Hrsg.v. Samuel Moser: *Ilse Aichinger- Leben und Werk*. (Fischer, Frankfurt am
Main. 1995) (p.341-342)
- 21 *Der Gefesselte* (p.113-118)
- 22 クリステイーネ・イヴァノビッチ (著), 真道杉 (訳): 『私の言葉と私』: イルゼ・
アイヒンガの対話—テリダの『他者の単一言語使用』と比較しつつ (山本浩司 (編)
『災厄の想起と言語化—イルゼ・アイヒンガーと戦後文学のカノン』 (日本独文学会
研究叢書060, 2009) (p.47-75)
- 23 Aichinger, Ilse: *Eliza Eliza*. (Fischer, Frankfurt am Main. 1991) (p.198-2002)
- 24 Rolling, Waldmeier (p.42)
- 25 『映画と災厄』 (p.28)
- 26 Ilse Aichinger: »Nur zusehen - ohne einen Laut«. Joseph Conrad (in: *Kleist, Moos,
Fasane*. Fischer Verlag 1991, p.91-92)
- 27 Ivanovic, Christine: Ilse Aichingers bioskopisches Schreiben. (in: Hrsg.v. Christine
Ivanovic und Sugi Shindo: *Absprung zur Weiterbesinnung. Geschichte und Medien
bei Ilse Aichinger*. Tübingen Staffenbourg. 2011, p.173-184)
- 28 Höch, Hannah: Fotomontage (1948) (in: Rolling, Waldmeier und Zimmer, 2024)
(p.89-92)
- 29 Ebd. (p.90)
- 30 Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen
Literatur 1945 bis 1990*. (Residenz Verlag, St. Pölten - Salzburg, 2010)
- 31 『縛られた男』 (p.17-18)
- 32 同上 (p.18)
- 33 同上
- 34 同上 (p.18-19)
- 35 Franz Kafka: *Die Verwandlung* (1915刊行)
- 36 『縛られた男』 (p.29)
- 37 同上 (p.29-30)
- 38 同上 (p.30-31)
- 39 同上 (p.45)
- 40 同上 (p.46)
- 41 同上 (p.32)
- 42 同上 (p.146)
- 43 同上 (p.69)
- 44 同上

45 同上 (p.67-68)

46 同上 (p.77)

47 同上 (p.78)

48 同上 (p.77-78)

49 同上 (p.77)