

# 未来への手紙

—ニコラス・ボルン『発見者の目』のポエーティク—

杵 渕 博 樹

## 序

ニコラス・ボルン Nicolas Born (1937–1979) の作品の内、最もよく知られているものは、遺作となったロマン『捏造』Die Fälschung (1979) であろう。1981年にはフォルカー・シュレンドルフによって映画化されており、また、2007年にはバイエルン放送によってラジオ・ドラマ化されている。レバノン内戦を舞台にした本作は、確かに、国家対国家の枠組の当てはまらない、内戦とそれへの諸外国の介入を基本構図とする局地的戦争という現象とこれを報ずるジャーナリズムの問題をテーマとし、いわゆる〈テロとの戦争〉や〈アラブの春〉に象徴される21世紀初頭の世界情勢を予見するかの様な性格を持っている。その意味で、今日におけるボルン作品のアクチュアリティを象徴する作品と言えるかもしれない。しかし、彼がこのようなテーマを的確に取り上げることができた背景、しかも危険を顧みずあえて自らベイルートで現地取材を行ってまで執筆した背景には、小説ばかりではなく、叙情詩やエッセイなど、それ以前の諸作品の中で鍛えられ、練り直されてきた彼の世界観と文学観がある。

彼は〈1968年世代〉よりもやや年長であり、大学に籍を置いた経験はなく、1963年に西ベルリンに出るまではエッセンで製版工として働く傍ら詩作に励んでいた。労働組合員であり、(のちに離党するが)社会民主党員でもあった。〈1968年〉的なる〈革命的〉学生運動に対する共感と疎外感のはざまに、彼の創作は続けられた。彼の実践した、特に反原発運動への参加に見られる、非党派的かつ個人主義的なアンガージュマンのスタイルや、『機械の世界』Die Welt der Maschine (1977) に代表されるエッセイで展開された、経済グローバリゼーションの急速な展開および多国籍資本への諸国家の従属の予測とその危険性の指摘、そしてそれに対する困難な本質的抵抗の可能性、特にその文学による可能性の模索は、今日なお色褪せていない。しかしながら、この見逃しようのないアクチュアリティにも係わらず、ボルン作品の総体を念頭に置けば、その再評価はまだ緒に就いたばかりであり、特に叙情詩作品については、個別の詩の解釈を越えた集中的研究は未だほとんど見られない。本稿が目指すのは、このような研究状況を踏まえた上で、彼の代表的詩集を取り上げ、そのポエーティクを解明することである。

ボルンは、1965年、47年グループの会合に呼ばれ、ロマン『二日目』<sup>1)</sup>の一部を朗

1) Nicolas Born: Der Zweite Tag. Roman. Köln (Kiepenheuer) 1965.

読、同年、これを出版した。第一詩集『市況』<sup>2)</sup>が出版されたのはその二年後のことだ。<sup>3)</sup>これに続く『おれの頭はどこにある』<sup>4)</sup>を経て、詩人としてのボルンの独自の作風が確立されるのが、1970年から72年までに書かれた作品で構成された三番目の詩集『発見者の目』である。<sup>5)</sup>

本稿では、まず、詩集全体を特徴付ける〈語りかける一人称〉と〈語りかけられる二人称〉の構図を分析して詩作における詩人の基本姿勢を確認し、次に、時代背景を象徴するモチーフとしての〈アメリカ〉の諸相を手掛かりに本作品における〈日常〉の歴史性を問う。さらに、これらの作業の成果を踏まえ、生と死の重なり合いを身体的リアリティで感受し、願望の喚起によって〈現実〉に新たな眺めをもたらそうとするこの詩集のポエティックの特徴に考察を加える。その際には、収録作品群を個別に見るだけでなく、一貫したテーマティクを伴う〈詩集〉としての全体性においてそれらを捉えることを念頭に置きたい。<sup>6)</sup>

2) Nicolas Born: Marktlage. Gedichte. Köln (Kiepenheuer) 1967.

3) クレンプによれば、この処女詩集刊行以前のボルンの最初期叙情詩作品は、聖書由来のものを含む伝統的モチーフの頻出や古風な語法、自然に依拠するメタファーの多用など、エルンスト・マイスター Ernst Meister (1911–1979) からの強い影響を感じさせるが、すでに『市況』収録作品群ではスタイルが一変し、プレヒトの特定の作品を連想させるものや、プリンクマン風の流儀が見られる。Jörg-Werner Kremp: Inmitten gehen wir nebenher. Nicolas Born: Biographie, Bibliographie, Interpretationen. Stuttgart (M&P) 1994, S. 59–75.

4) Nicolas Born: Wo mir der Kopf steht. Gedichte. Köln (Kiepenheuer) 1970.

5) Nicolas Born: Das Auge des Entdeckers. Gedichte. Reinbek (Rowohlt) 1972. ボルン初期の版元 Kiepenheuer & Witsch で原稿審査をしていたヴェラースホフによれば、この詩集(出版社を変えて Rowohlt から刊行された)によってボルンは「詩人としての一般的認知を得た」のであり、ここに収録された作品は初期の作品と比べて「よりスケールが大きく、より表現力が強く」なっている。Dieter Wellershoff: Die Fremdheit des Lebens. 1979. In: Literatur Magazin 21 (Rowohlt) 1988, S. 126. この頃のボルンについて、北彰は「昂揚した文学運動が停滞に向い、若い世代が新主観派の単なるコピーに走っていく中で、彼は(時代の表現形式)から脱け出し、(...)メタファの言葉の中に自分一箇の独自の詩の世界を作りあげようとする古典的正統的な詩的表現への歩みを辿り始めていた。」と的確に評している。北彰: N. ボルンあるいは「新主観派」の位置 [中央大学人文科学研究編研究叢書 6 『二〇世紀後半のヨーロッパ文学』中央大学出版部, 1990, 237–273頁] 244頁。日付や、個人名(特に友人の名)、地名、作品タイトルなどの固有名詞がタイトルや詩行に頻繁に見られるが、これらは、作者の私的日常生活の断片を直接作品に取り込み、これをあたかもそのまま提示するような手法の一環であり、1950年代から60年代にかけて活躍したアメリカの詩人たち、特にフランク・オハラ Frank O'Hara (1926–1966) の影響を受けている。Vgl. Nicolas Born: Nachwort [zu „Wo mir der Kopf steht“]. In: Gedichte. Hrsg. von Katharina Born. Göttingen (Wallstein) 2004, S. 550. Harald Hartung: Rückkehr zur Wirklichkeit. In: Neue Rundschau. 83. Jahrgang, 1973, S. 148.

6) 本詩集は全49編からなる。わずか数行からなるきわめて短い作品から数頁に亘るものまで規模も多様であり、一貫して短い詩行から構成される場合や様々な長さの詩行が駆使される場合等、詩行の長さについても、また、タイトルが通常の形式で提示されるものから詩行一行目が全大文字で強調されるもの等、タイトル表示についてもいくつかの

おれ、おまえ、おれたち

ボルンの叙情詩作品には、ich, du, wir が多用される。『発見者の目』においてもこの点は顕著である。まず冒頭の「モーリシャスの騒乱」Unruhen auf Mauritius が、wir を主語にした文で始まる。<sup>7)</sup>「おれたちは上部構造から落ちるわけじゃない/下部構造へ/おれたちはけして上部構造の中にいたことはない/せいぜいのところそこで/ちょっと酔っぱらったくらいのもんだ」„Wir fallen nicht aus dem Überbau / auf die Basis / wir waren nie im Überbau / höchstens haben wir uns da / mal volllaufen lassen“これは仲間への無造作な語りかけの調子だ。そばにいて、何らかの仕方で行動を共にした者たちへの。そして語っている声の主として、とりあえず、読者は詩人自身を想定することになるだろう。こうして〈詩集〉の世界が幕を開けるが、二編目の「行く歩く走る」Gehen laufen rennen もまた、〈おれ〉と〈おまえ〉が世界の起点となる(94)。<sup>8)</sup>「行く歩く走る / おまえとじゃなきゃおれと とおれはおまえに言う」„GEHEN LAUFEN RENNEN / mit dir oder mir sag ich dir“そして「おれたち」がゆっくり歩いていると、走っている人々に出会い、自分たちにはどうしても共感できない幸せな人々に会い、彼らがバカみたいな「幸せ」の向こうへ消えるのを見る。こうして自分たちと他者との間の隔絶によって仲間意識が強化され、やがて ich は du に対し、ある意味で助けを求める。「おれたちは歩き続ける / ついに立ち止まることができるように。 / おまえがたとえばじきに立ち止まるっていうのはどうだ / おれがじきに立ち止まれるように。 / 唾も出ないし息も切れた。 / 立ち止まれよなあいい加減に / 立ち止まってくれよ」„wir laufen weiter / um endlich stehenbleiben zu können. / Du zum Beispiel bleibst du bald stehn / damit ich bald stehenbleiben kann? / Spucke und Atem bleiben weg. / Bleib doch mal stehn bleib doch endlich / mal stehn!“

「7月15日木曜日」Donnerstag, fünfzehnter Juli では、やや状況が異なる(99-102)。まずは保たれるべき感情、いわく言い難く離れがたいものどもが挙げられる。「すべての忘れられた映画 / すべての失われた窓 / それはいつかある日までとっておきたい / おれたちの生活のメルヒェン...」„alle vergessenen Tonfilme / alle verlorenen Fenster / die ruhen sollten bis eines Tages / DAS MÄRCHEN UNSERES LEBENS...“ (99) ここでの「おれたち」は、前提となる心理の感傷性、名指されるものの示す具体性によって個性を増し、より親密な関係の気配のために、読者を立ち止まらせるかもしれない。つ

パターンが見られる。それらの形式上変化に富んだ作品は、特に前後に隣接する個別作品同士のテーマ上の隣接や連想、継続、あるいは断絶によって数篇からなるいくつかの連続するグループを形成し、詩集を全体として見たとき、緩急を伴う線の展開を思わせる構成的性格が確認できるが、これについては稿を改めたい。

7) Nicolas Born: Gedichte, S. 93. 以下、『発見者の目』からの引用、参照指示に際しては頁数のみ丸カッコ内に示す。

8) この作品のタイトルは独立して掲げられず、全部大文字で綴られていわば詩節一行目に組み込まれている。

まり、読者をことさらに登場人物の位置に導こうとする作用は弱い。そして詩篇中ほどその戸惑いは一応の解消をみる。「昨日おれはおまえと / カイザーライヒェで待ち合わせた / おれたちは時間通りだった / そしてバスは時間通りだった」„Gestern war ich mit dir / an der Kaiserreiche verabredet / wir waren pünktlich / und der Bus war pünktlich“ (99–100) こうなれば、読者は傍観者の位置に落ち着くことができる。やがて、ここでの「おまえ」は詩人と久しぶりに再会した恋人、あるいは親密なパートナーであることがわかる。

「詩の内部で」Im Innern der Gedichte (118–119) では、冒頭の「おまえはそうやって生きることはできない / 現実と競っては」„Du kannst nicht davon leben / mit der Wirklichkeit zu konkurrieren“ に始まり、最終行「おまえはおまえの死だ」„Du bist dein Tod“に至るまで、1頁以上にわたって一貫して du を主語とし、しかもそのほとんどが du bist で始まる詩行によって構成されている。ここで詩人が彼自身に語りかける姿を見るか、命令するかのよう、暗示にかけようとするかのような自分へのメッセージを聞くかは読者の自由だ。いずれにせよ、結果的に、読者は詩人の場所へ接近することになる。ここでは詩人自身の位置で詩人の声を聞くことも可能だ。

詩集の最後から五番目に置かれた「点灯」Licht an (185–187) もまた、du が重要な役割を果たす。ここでの du は姿は見えないが書き手にとっては馴染みの存在であるらしく、全篇がこの du への語りかけによって構成される。この「おまえ」は詩人にとってのもうひとりの自分とも呼ぶべき存在であろう。「自己愛」についての言及も語り手と du との関係の性質を暗示する。ただし、他者や事物への成り変わりの例が自由に列挙される内容は、語る詩人と語りかけられている「おまえ」との双方の輪郭を、少なくとも常識的な次元では、〈何にでも成れる人格〉として曖昧にしてしまう。この意味での人格の揺らぎは、人称の指し示す領域をより開かれたものにする。<sup>9)</sup> ここでも、読み手は、この詩人の分身の位置、すなわち語りかけられる相手としての位置と、対話の情景を傍観する位置とのあいだを行き来すべく促されているのである。

前後に隣接する「指名手配書」Fahndungsblatt (121) と「履歴」Lebensläufe (122–125) は、ich 自体をテーマとした一対をなす。「搜索されるのはおれだ」„Gesucht wird ICH“で始まる前者は ich を主語とする文を連ねて、自分の特徴を列挙し、あえて自分を追い詰めるためのヒントをさらす犯罪者の不敵、あるいは、何らかの意味で自分を見失った男の不安が暗示される。非日常的な仕方での ich の問い直しの戯画である。これを受けて「履歴」は「誰の観念なんだおれは / 誰の出来事なんだ?」„Wessen Vorstellung bin

9) 『発見者の目』の後書きでボルンは、「誰もが誰かほかの者でもある。同時に、そして完全な自覚を伴って。」と述べている。ここに見られる ich と du の関係もこの主張の文脈に位置づけることができるだろう。一般に、「誰もが」ひとつの独立した主体であり続けながら他の存在へと自由に成り変わる事、あるいは成り変わるまでもなく重なり合う状況の意識化は、この詩集における重要なモチーフのひとつである。Vgl. Born: Gedichte, S. 553.

ich / wessen Veranstaltung?,, と語り出し、すぐに「おれたちはあの頃もう知り合いだったんだ / わかったんだおれはおまえが」, „Haben wir uns damals schon gekannt / erkannte ich dich“ と展開される、しかし、その「おまえ」は「おれの顔」をしている。ここでは、自己同一性の確認ともとれる身振りを契機に、二人称への呼びかけが行われたわけだが、この二人目の登場人物は自分自身であった。ただし、このような仕方では対象化された ich は、かならずしもこの詩集における詩人の実存的不安を告知するものではない。むしろそれは自分にとっての過去と現在の体験がその意識化・言語化の際に硬直することを防ぐための戦術であろう。

また、「歴史」 Geschichte (126-127) と題された作品では、朝目覚めてからの ich の一見日常的な行動と心理が、ほぼ一頁にわり ich を主語にした文によって積み重ねられ、後半に至って「おれはおれの名前を言う必要はない / 言わなくてもわかるからだ / おれは世界史の中でのおれのアドレスを知っている」, „ich brauche meinen Namen nicht zu sagen / denn ich kenne ihn ohne ihn zu sagen / ich weiß meine Adresse in der Weltgeschichte.“ との断言が見られる。「おれがそれだ。おれはずっとそれだった」, „Ich bin es. Ich bin es immer gewesen.“ ここでは、歴史に規定された存在としての自己に分裂はなく、「おれ」が「おれ」であることへの確信は深い。<sup>10)</sup>

最後から二番目の作品、「ただひとりの死においてみんなが消えるということ」 Das Verschwinden aller im Tod eines einzelnen (197-198) でもまた、前述の「歴史」同様、ich を主語にした詩行が目立つ。書き手として自分のしていることに関する数行に渡る疑問文で始まり、「おれはどの程度の未来が残されているのかわからない / おれの前に」, „Ich weiß nicht wie weit die Zukunft / mir voraus ist“ との不安が表明される。ここでの ich は不確かな存在だ。「おれはコーヒーを飲み、そしてまだ同じだった / おれはもう同じじゃなかった。」, „Ich trank Kaffee und war noch derselbe / ich war nicht mehr derselbe.“ (198)

『発見者の目』における、〈おれ・おまえ・おれたち〉は、具体的にそれらが使用されない作品においてさえ、気負わず、無造作に語りかけてくる詩集全体の基本的調子の背後に、対話の情景、言葉を交わしつつ人間がともに生きる情景を成立させる登場人物としてその存在感を漂わせている。詩人にとっての歴史的自己同一性は、実存的不安をバ

10) ヘニングは、ボルンが「すべてを個人的に取る」作家として、「素晴らしく無防備な私詩 Ich-Gedichten」で「現代生活の要求に対する抵抗を狡猾にやっつけのける」と述べ、フォルムヴェークは、『観察者の目』収録作品における「詩的私意識 [das] lyrische Ich-Bewußtsein が完全無傷であり」、ボルンの「詩を支える主観性は正しい」と断言している。ここに見る、変幻自在でありながら揺るぎない ich は、この「詩的私」のひとつの端的な例である。Vgl. Peter Henning: Erdbagewandter Haarausfall. Vor 25 Jahren starb Nicolas Born. Geblieben sind seine wunderbar an Wirklichkeit entlang geschriebenen Gedichte. Zeit Online. 09.12.2004. Heinrich Vormweg: Das Prinzip Hoffnung im Gedicht. Nicolas Borns „Auge des Entdeckers“. Süddeutsche Zeitung, 27.9.1972.

ロディ化するだけの強度を持っているが、他方で、彼は書き手としての苦悩を隠すことなく、「おまえ」や「おれたち」への言及を通じて、彼自身の日常生活と苦悩の現場へと、読者を引き込もうとしている。<sup>11)</sup>

#### アメリカ / ベトナム

「アメリカ人にはエデンの園がある / そしておれたちにはケチャップがある」

„Amerikaner haben den Garten Eden / und wir haben das Ketchup“ (170)

ボルンは1969年から1970年にかけてアメリカに滞在している。『観察者の目』においても、〈アメリカ〉モチーフは重要な位置を占める。60年代末のアメリカとは、アポロ11号を月に着陸させたケネディのアメリカであり<sup>12)</sup>、ベトナム戦争のアメリカである。SFの世界を引き寄せるかのようなテクノロジーの進歩と資本主義を象徴する〈帝国〉は、西ベルリンの〈1968年〉にも大きな影を落としていた。SPDに幻滅した左翼シンパたるボルンにとってもまた、この年は戦いの年であり、ベトナム反戦運動は大きな意味を持った。彼がアイオワ大学の国際作家ワークショップへの招待に応じたのはその翌年である。この詩集で問題になるのは、いわば時代の象徴としてのアメリカと、ボルン自身の一定期間の生活体験の場としてのアメリカとの双方であり、さらには、それらに結ばれた関係である。

詩集後半に入って少しのあたり、「突発事件を伴う決算書」Bilanz mit Zwischenfall (162) は、まさにボルンの体験した〈アメリカ〉をテーマにしている。「アメリカがおれにとっていくらかかったかという / 一年で五千ドルとそれからたくさんの / 立派なドイツ語の文章だ / そりゃ大きな国さ / まあそんなもんだろ？」 „Amerika kostet mich / ein Jahr fünftausend Dollars und viele / gute Worte auf deutsch / es ist ein so großes Land / also warum nicht?“ “そこでは家々も大陸全体もアリゾナでは最後の「インディアン」も「乗せられている」(騙されている verladen) という。「週末には森が走る / 自動車の間を / この国は水をまかれて生き生きしてる / 史上最大のカラー映画のために」 „an Wochenenden fahren die Wälder / durch die Autos / das Land ist frisch eingesprüht / für

11) ベーター・ハントケは、自ら編集したボルン選集の後書きで、ボルンの詩作品における wir の示唆する範囲の拡大を指摘している。初期作品で身近な知人友人を念頭においていたものが、およそ呼びかけうるすべての人々を引き受けるべく期待されるようになっていくというのだ。このような仕方での、リアルな私的日常的いわば〈詩的〉拡大は、「詩が支配的対話状況(当時ハーバーマスに倣って強調されていた「公衆」)の参加者になる」(ディットベルナー)ことへの期待を反映していたと言える。Vgl. Peter Handke: Kleine Chronik des Märchens eines Lebens. (an Hand der Gedichte von Nicolas Born) In: Nicolas Born: Gedichte. Hrsg. von Peter Handke. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1990, S. 82. Hugo Dittberner: Beim Entichern der Verse. Zu einigen aufgefundenen Gedichten von Nicolas Born. In: Text und Kritik. Heft 170. Nicolas Born. April 2006, S. 21.

12) 月着陸のモチーフは「アムストロング」の名を伴いつつ「休暇詩」Feriengedicht [Juli 1969]に見られる。(170-177)

den größten Farbfilm aller Zeiten“ という具合に皮肉な否定的評価が続き、後半はさらに人を喰った調子で韻を踏み、七面鳥のモチーフを展開して、大量消費社会を風刺すると同時に、この文明の限界を暗示する。「切り開かれた七面鳥は中身を抜かれ (ausgeladen) / おれは招待されて (eingeladen) / (...) / 今やそいつはどんどん減っていく / おれたちは皿に取る (beladen) / そいつは消えてなくなるだろう / 深く茂ったシダのなかで盛大に出るもの出す (Entladung) としままでには」 „ein aufgeschnittener Truthahn wird ausgeladen / ich werde eingeladen / (...) / Nun wird er immer weniger / wir beladen die Teller / er wird verschwinden / bis zur großen Entladung im tiefsten Farn“ この作品「決算書」を先頭に、これに続く三篇はそれぞれの仕方であく(アメリカ)をモチーフとする一群を形成している。

ただし、次の作品「詩」 Gedicht (163-164) では調子が一変し、滑稽味はない。まず、「双方の膨大な損失」なる表現で暗示されるベトナムの戦場と、そこから遠く離れ、命の危険はない場所にいる自分の状況が対比される。やがて、政治に関わる友人たちを想起するのについて、生まれて四ヶ月の自分の娘へと話題が移る。最後に、幼い娘と共にあって、武器を取らずに戦おうとする自分を、含みのある表現で規定しようとするとき、ふたたびベトナムのイメージがそれと名指されずに浮かび上がる。「昼の間、おれたちは隠れて生活せざるえなかったかもしれない / 夜には弾薬と食糧の補給があって / 彼女は自分がひとりのドイツ人の / 観察者の子であることを知らない / おれは彼女がわかってくれるといいと思う / この詩の中に銃撃がないことを」 „tagsüber müßten wir versteckt leben / nachts käme Nachschub an Waffen und Proviant / sie weiß nicht daß sie das Kind eines deutschen / Prospektors ist / ich hoffe sie ist einverstanden / daß in diesem Gedicht nicht geschossen wird“ (164)

この「銃撃」は戦争の文脈を越えて暴力そのものを暗示し、このテーマは、次に配置された作品「同じこと」 Dasselbe (165) における「ナイフ」のモチーフへと引き継がれる。<sup>13)</sup>ここではシカゴ、ニューヨーク、プエルト・リコなどの地名、「ホテル・マルチニック」なる固有名によって舞台が設定され、「例えばひとりの男がナイフでことを起こす」 „zum Beispiel macht man einer Ernst / mit einem Messer“ という記述の前提となる。これは〈アメリカ〉のイメージの暴力性と、「大量の劇映画」 Film Dramen in rauhen Mengen によって代表される、その文化における大量生産・大量消費構造に由来するステレオタイプ化の問題をスケッチする作品だが、ここには、その現場(アメリカの大都市)への移動とニュースの届く時間差への言及によって、それを語るボルンの位置に起因する距離感、

13) 本詩集にはこの「ナイフ」のモチーフも繰り返し現れる。特に、「より大きなジャンプの練習」 Das Üben der größerer Sprünge (168-170) では、ボルンは自分の詩自体をナイフと称し、該当箇所を全て大文字で綴って強調している。「幸福は / 寝巻を着ていてそこでおれの詩は / おれのナイフだおまえの背中で」 „das Glück / im Schlafanzug und da ist MEIN GEDICHT / IST MEIN MESSER in deinem Rücken“ (168) この表現は、日常に潜む闘争と、そこで示すボルン自身の自覚的攻撃性・暴力性を示唆している。

そのそばに呼び寄せられた du, たとえば読者の存在のリアリティもまた描き込まれている。

他方、これに続く「大型車のある風景」Landschaft mit großem Auto (166)では、ベトナムは遠く後景に退き、アメリカという国の地理的な特性、すなわち途方もない広さと、それがもたらす感覚的効果が描かれている。アメリカ滞在中のボルンは実際に大型車を買ひ、自らハンドルを握って大陸を横断している。<sup>14)</sup> この作品もまた、ほかの多くのボルン作品同様、自身の生活と体験からの報告の性格が色濃いとと言える。通り過ぎてゆく都市名、カウボーイ、飛行機の影、ロードムービー風のエピソード、「おれたち」を主語にすえたシンプルな表現などが印象的だが、作品を貫くモチーフは、旅を通じてつきまとう「けっしてやむことのない音楽」eine Musik die nie aufhörtである。作品を締めくくる以下のような詩行には、日常生活を基点とした身体感覚で文化状況の本質をつかみ取り、気取らない言葉にそれを定着させるボルン一流の批評的センスがよく表れている。「甘い空気とけっしてやむことのない音楽の中に詰め込まれて / おれたちはまったくゆっくり歳を取る / どうもありがとうペンタゴン / この統計的遅延効果を」„eingepackt in süße Luft / und in eine Musik die nie aufhört / altern wir ganz langsam / vielen Dank Pentagon“

詩集締めくくり近くでは、再び〈アメリカ / ベトナム〉の悲惨が語られる。すでに触れた作品だが、最後から二番目の「ただひとりの死においてみんなが消えるということ」で、詩人はテレビで見た映像に言及し、それを見る自分たちの姿を想起する(197)。「昨日おれたちはテレビニュースを見た / 死者でいっぱい / そして米語ドイツ語辞典が一冊 / 開かれたままテーブルの上に / そしておれはカウチの上でパタンと閉じられていて」„Gestern hatten wir eine Tagesschau voll / von Toten / und ein Amerikanisch/Deutsch-Wörterbuch lag / aufgeschlagen auf dem Tisch / und ich lag zugeklappt auf der Couch“ (197) 遠く離れた悲惨を前に、それを直視し、その現実を把握しようとする姿勢が開かれた辞書に、その際に生じる(少なくとも当面は打ちのめされ、途方に暮れ、身動きのできない)無力感がカウチの上の「閉じられた」「おれ」に表れている。この作品における〈アメリカ〉は「米語」という単語によって殊更に顕在化され、詩集全体におけるこのモチーフの意味を決定的なものにしている。

そして映像のディテイルはさらに語り手を追い詰める。命令によって放置されていた多くの死体。「彼らは死体の足首を掴んで / 引きずって行って一か所に集めた」„Sie packten die Toten bei den Fußgelenken / und schleiften sie zu einem Sammelplatz“ この「足」のイメージは詩人の世界に深く刻印される(197)。

## 生と死と身体性

この作品「ただひとりの死においてみんなが消えるということ」は、一節のみから構

14) Vgl. Born: Gedichte, S. 480.



成されているが、語られる内容の時間的条件から三つの部分に分かれている。すなわち、まず語りの現在を現在時制で報告する部分、次にテレビニュースを見た昨日についての記述、そして最後に一昨日の自分の回顧である。このようにして時間をさかのぼる構成のもたらす効果は、ニュース映像が象徴するベトナム戦争の前後で世界の現実の性質が変わったということを示しつつ、その経緯を必ずしも意識せずに生きられうる（現在の）生活の日常的感触を認識の基点として強調することである。

「ここにおれの足があるがこいつはこいつ自身の / 現実を持っていてこいつ自身の / 永遠を持っている / 足よおまえはおれを失うだろう / おまえは憂えつつ踏み出すだろう / そしてそれから立ち止まるだろう靴みたいに」 „Hier ist mein Fuß der seine eigene / Wirklichkeit hat und seine eigene / Ewigkeit / Fuß du wirst mich verlieren / du wirst bekümmert auftreten / und dann stehenbleiben wie ein Schuh“ (197)。先行するこの謎めいたコメントの背景には、足首を掴まれ引きずられて行く、殺され、捨てられた人間の死体があったのだ。自分にとっての体の部位のリアリティを接点として、ボルンは遠い現実を引き寄せようとしているのである。<sup>15)</sup> そして同じ自分であってもはや同じでない彼は、そのような感覚を読者に追体験させようとしている。一昨日の彼は「おまえの上に身を横たえたに違いない」 „vorgestern muß ich auf dir gelegen haben“ という。まさにそのとき、何者かが死んでいたはずなのだ。「ほかの誰もが個人的に死に / 世界から落ちて行ったんだ世界を通して / ただなおひとつの感情ひとつの言葉 / ひとつのありふれたイメージをもって / それはほどけ散り / そしておれたちみんなと消えてしまったが」 „als jeder andere persönlich starb / aus der Welt fiel durch die Welt hindurch / mit nur noch einem Gefühl einem Wort / einem gewöhnlichen Bild / das sich auflöste / und mit uns allen verschwand.“ 消え去った自分たちと、今ここに残っている自分たちの間には、二日遅れの衝撃の痕跡がある。ひとつひとつの死は、その個人性のゆえに、その都度、遠く離れた日常を包みこみ、ボルンの考える「みんな」を消し去ってしまう。この記述のプロセスは、ベトナムの戦場という具体的印象を希薄にし、問題を普遍化すると同時に抽象化してしまっているかもしれない。しかし、一見すると強引で大仰とも取れる締めくくり、すなわちタイトルの再現は、評価の如何はともあれ、読者を巻き込む効果を発揮せずにはいない。

ボルンがクローズアップする自分の身体部位は足だけではない。七番目に配置された「つかまえる」Anfassen (104-106) は、「ここにおれの腹がある / ここにおれの両手がある」 „Hier ist mein Bauch / hier sind meine Hände“ と語り出し、それを「感じやすい

15) ボルンは、「ショックを伴う抑圧された欲求の再認識」という方法論は「日常の実存にとって脅威」なのではないかと問われ、「詩的認識」は「痛みと結びついて」おり、それは「肉体的痛み」にまで至りうると述べている。そのような特別な認識の瞬間の経験は、彼の詩にとって本質的な成立要件なのである。Nicolas Born, Manfred Voigts: Die Sprache der Lyrik. Ein Gespräch. 1979. In: Nicolas Born: Die Welt der Maschine. Aufsätze und Reden. Reinbek (Rowohlt) 1980, S. 93-114, hier S. 106.

鎧」「数百万の間違いのもと」と称する。„o meine empfindlichen Armaturen / o meine millionen Fehlerquellen“ これに「読者」への呼びかけが続くことによって、提示された身体は書き手の身体としての属性を得る。書く行為、書かれたもの前提としての身体の強調である。「なあ読者よ / おまえをつかまえないぜ / おまえにキスするぜ読者よ / おれはおまえに聞きたい、おれたちふたりがまだそこにいるかどうか / それとももう地獄なのか」 „Weißt du was Leser / ich möchte dich anfassen / ich küsse dich Leser / ich frage dich ob wir beide noch da sind / oder ist das schon die Hölle“ と語りかける (104)。おどけた調子ではあるが、身体レベルで読者のリアリティを要求する切実さが暗示されている。そしてそれは、自分たちが生きているかどうかの確認という深刻な意味を負わされてもいる。ここまで来れば、詩人と読者は wir でくくられて詩行の中へ組み込まれる。「おれたちはイカれてやしないか、読者よ？」 „sind wir verrückt Leser?“ そして、「おれたち」が聞く受話器からの「もしもし」は、「ほんものの声」だ。 „Hallo! aus dem Hörer schallt / eine wirkliche Stimme.“ (104) すなわち、どんなものであるにせよ何者かの身体から直接発された声。それを受け止める自分たちもまた生身であろう。「おれたちはあまりにも離れてしまっていないか / モノから即物性から？」そして「自分たちの内臓の中にもぐりこんだ」、はたまた「いきなり軽くなって羽が生えている」イメージに続けて、改めて詩人は問う。「おれたちは今生きてるのかそれとも生きてたのか / いつか？」 „Haben wir uns zu weit entfernt / von den Sachen und der Sachlichkeit? / (...) / Sind wir vertieft in unsere Eingeweide Leser / sind wir auf einmal leicht / leichte Gefiederte / leben wir jetzt oder lebten wir / einmal?“ (104) さらに、「目」と「腕」とを含む詩行が続き、この作品の比喩体系の身体指向はより顕著なものとなる。このような傾向は、身体的存在としての自覚の重視として解釈できる。

そのような自覚をひとつの自己規定として持つ「おれたち」に対置されるのは、この詩集で何度か唐突に現れる「敵」である。たとえば、「履歴」では「おまえ」あるいは「おれ」自身が「敵として走るのを目撃した」 „sah ich dich rennen als Feind / sah ich mich rennen als Feind“ という記述があり (122)、「集会の場所」 Ort der Versammlung (136-142) は全編が、スパイ小説風の、あるいはSFスリラー調の時代を越えた闘争を描く。そして「今おれがまったくの空っぽだとしたら」 WENN ICH JETZT GANZ LEER BIN (148-149) では、その後半で集中的に展開される権力との闘争を巡る自問において、「敵」の姿は以下のように描かれる。「なぜおれたちは連中が荒れ果てるままに放置しないのか / このパンフレット = 模造品がロボットへと」 „Warum lassen wir sie nicht veröden / diese Prospekt-Atrappen zu Robotern“ 「連中の手はどこに、連中の腹はどこにある / あの中で何が起こってるんだ? / 連中は自分の体を忘れてしまったんだ」 „Wo haben sie ihre Hände wo ihre Bäuche / was ist darin los? / Sie haben ihre Körper vergessen“ ここでボルンが見る敵は、ロボットになりきれない偽物の存在であり、その本質は、自分の身体性の忘却、身体的存在としての自覚の喪失にある。

## 願望か幸福か

1970年、ニコラス・ボルンは盟友ヘルマン・P・ピーヴィット(1935-)と共に、テレビ・ドキュメンタリーの構想を練っていた。<sup>16)</sup> これは『発見者の目』に収録された作品群が執筆された時期にあたる。彼らは、街頭インタビューを通じて、消費社会の現実の中で抑圧あるいは排除された、ひとびとの願望や夢や幻想を引き出そうと考えた。その意図は、「希望のなさではなく希望を、出口のなさではなく出口を、単なる技術的進歩ではなく、生活と生活条件の進歩を言語化する」ことだったと言う。つまり、ここでは、市井の人々の〈願望〉を喚起することが、現実社会への影響力の行使の前提となるべき、一般的閉塞感の打破の契機として、一種の〈ユートピア〉の基盤を準備するものとして期待されていたのである。

『発見者の目』においても、願望のモチーフは繰り返し現れるが、わずか13行からなる「三つの願い」Drei Wünsche (103)は、始まって早々、六番目の位置にあって、本詩集全体におけるこのモチーフの重要性を予告している。「事実っていうのは面倒だし退屈じゃないか? / 三つの願いをするほうがよくないか / それがみんなにかなうっていう条件でさ?」„Sind Tatsachen nicht quälend und langweilig? / Ist es nicht besser drei Wünsche zu haben / unter der Bedingung daß sie allen erfüllt werden?“ と語りかけるなり、詩人は自分の「願い」を並べ始める。曰く、「おれが願うのは長い休憩ぬきの人生だ / その間に映写機のための壁を見つけ出そうっていう休憩ぬきの / 帳簿みたいに出納係にバラバラやられない人生だ。」„Ich wünsche ein Leben ohne große Pausen / in denen die Wände nach Projektilen abgesucht werden / ein Leben das nicht herumgeblättert wird von Kassierern.“ 「おれが願うのは手紙を書くこと おれが / まるごと取まってるような——。」„Ich wünsche Briefe zu schreiben in denen ich / ganz enthalten bin —.“ 「おれが願うのは一冊の本だ おまえらみんなが前から入って / 後ろから出てけるような。」„Ich wünsche ein Buch in das ihr alle vorn hineingehen / und hinten herauskommen könnt.“ さらに、四つめも欲張りたくなかったか、こう付け足して締めくくる。「それからおれが忘れたくないのはそのほうが素晴らしいってことだ / おまえを愛することのほうがおまえを愛さないってことよりも」„Und ich möchte nicht vergessen daß es schöner ist / dich zu lieben als dich nicht zu lieben“

最初の「願い」は、メディア・テクノロジーの介在による直接的表現の疎外への警戒、数量化・計量化を経て効率を基準にした評価への嫌悪を表現している。二つめでは、自身の自分を隠さずその都度一対一で向き合おうとする言語表現一般への志向が告げられている。三つめは、おそらくは前出の「手紙」の宛先になりうるようなすべてのひとびとを読者と想定した上で、彼らがそれぞれの日常の延長上で、友人宅への訪問のような

16) Vgl. Hermann Peter Piwitt: Das Land, von dem niemand etwas weiß, außer, »daß das da sowieso nicht funktioniert«. Nicolas Born und die Utopie. In: Text und Kritik, S. 42–49, hier S. 42.

気軽さで入り込めるような作品世界を理想とする、職業作家としての抱負を語るものだろう。そして事実上の四つめは、先に挙げられた三つのすべての前提とも読める以上、もっとも原理的重要性を持つ項目かもしれない。ここでボルンは、一貫して具象的なイメージを伴う比喩と最後の但し書きによって、書き手である以前に〈生活する人間〉である自分を強調している。書くことによって特殊な存在になるのではなく、他者と関わり合おうとする基本的言語行為の延長上にある〈書くこと〉を、飽くまでも、食べて飲んで愛し合って眠る日常生活の一部として彼は生きたいのである。<sup>17)</sup>

このような〈願望〉の意識化は、その実現を阻む者たちとの闘争とも関係してくる。既に言及した14番目の作品「詩の内部で」では、前述のように、duを主語とした短文が積み重ねられ、生と死のコントラストと重なり合いとがさまざまな形に変奏されるが、その最後に置かれているのは「おまえはおまえの死でありおまえは大いなる願いだ / おまえはおまえが広げた計画だ / そして / おまえはおまえの死だ」 „du bist dein Tod und du bist der Große Wunsch / du bist der Plan den du ausbreitest Und / du bist dein Tod“ という詩行である(119)。ここで〈願望〉は〈死〉に対置され、これとバランスを取り、次いで〈計画〉に置き換えられることで、目的意識の所在および意図的行動との近接を暗示される。この作品で列挙されるduの行動、またduと等置されるものは、この〈願望〉を具現するものであったとも言える。「おまえ」は「歴史の経過の作家」der Autor des Laufs der Geschichteであり、「時間を本のように印刷することができ」imstande Zeit zu drucken wie Bücher、「無分別」Unvernunft、「殺人者」der Mörder、「父と息子」Vater und Sohn、「虜囚の暴動」die Rebellion der Gefangenen、「途切れぬわめき声」Geheul ohne Aufenthalt、「ナイフ投げ」Messerwürfe、「射撃」Schüsse、「あらゆる鎖の爆破マイスター」der Sprengmeister aller Kettenでもある(118-119)。これらのイメージから読み取れるのは、自覚的に歴史と関わろうとする書き手の姿であり、暴力的反逆への志向だ。この詩の冒頭で予告されたのは、勝ち目もなく「現実」と競うのでもなく、「現実」によって生きるのでもない、第三の道だった。ここでの〈願望〉の展開は、死に身を寄せつつ、「現実」からの「介入を生き延びる」闘争のモデルなのだ(118)。<sup>18)</sup>

巻中28番目に置かれた「自分を作る作らせる」SICH MACHEN SICH MACHEN

17) この作品は、「現状をありうべき状況の言明によって告発する」、詩作におけるボルンの姿勢を典型的に示している。カールズンケはここに「リアリティとユートピアの困難なバランス」の実現を見ている。Vgl. Yaak Karsunke: Risikante Balance auf die Utopie zu. Der dritte Gedichtband von Nicolas Born. In: Frankfurter Rundschau. 09.10.1972, Nr.234.

18) 北彰はこの作品に、「書くことそれ自体」に対する明るい肯定を見ている。「〈どこにもない場所〉(ユートピア)から働きかけてくる促しの力につき動かされながら、しかしなお、〈懐疑〉や〈絶望〉に晒されて」。北が指摘している通り、この「同一の根から出ている相反する二つの力のせめぎあいの場」はやがて詩人を消耗させるだろう。ただし、『発見者の目』の範囲内ではまだその疲労のニュアンスは目立たない。北：前掲書、255頁参照。

LASSEN (150–151) でもまた闘争のテーマが〈願望〉を巡って展開されている。冒頭で暗示されるのは原子力開発だ。<sup>19)</sup> 「ひとつの太陽を昇らせる / 1975 年にはもうそれは数千にもなっているだろう」 „eine Sonne aufgehen lassen / schon 1975 werden es tausende sein“ そして「おれたちは平和の核を食らう」 „wir essen das FRIEDLICHE ATOM“ と言う (150)。こうして、身体的リアリティを喚起しようとする比喩で、避けがたく巻き込まれる自分たちの状況を不敵に提示した上で、ボルンは続ける。「おれたちはおれたちの願いを知っている / おれたちは何も願わない / おれたちはだが願うひとつの宇宙をひとつの時間旅行を / ベッドの中でのひとつの愛を (...)」 „wir kennen unsere Wünsche / wir wünschen nichts / wir wünschen aber ein Universum eine Zeitreise / eine Liebe im Bett (...)“ (150) 「宇宙」や「時間旅行」のイメージに見られる通り、ここではテクノロジーの進歩が一義的に否定されるわけではない。<sup>20)</sup> ただし、体で確かめる愛と快楽は不可欠だ。「身体」、「血圧の分野」、「汗」などの語句が並び、語られる世界の身体性が強調されたところで、再びこの身体が願望と結びつく。「森の中での森からの回復 / 願望からの回復 / おれたちは本当にまるで願いなんて持っていない / でもおれたちはひとつの大きな長い願いの中で生きている」 „Erholung im Wald vom Wald / Erholung von Wünschen / wir haben wirklich keine Wünsche / aber wir leben in einem großen langen Wunsch“ (150) ここに暗示されているのは願望の不在（あるいはその所在の不確かさ）の理由だ。「回復」として皮肉に言及されるプロセスを経て、ある意味で願望は失われている。それに対して、継続される生そのものが、現前する願望そのものだというのだ。それに気づき、それを名指す作業として、詩行は続く。「このそこの朝食はひとつの願いだそしてある / そこに / そこに疎外されたパンがある / そこに手製のマーマレードがある / そこにコーヒーがある / そこにおまえがいる / おれたちはついに優位に立つ / 小さな星どもが宇宙で口笛を吹いている」 „Dieses Frühstück da ist ein Wunsch und ist / da / da sind entfremdete Brötchen / da ist selbstgemachte Marmelade / da ist Kaffee / da bist du / wir sind endlich im Vorteil / Kleine Sterne pfeifen im All“ (150–151) 願望を生きる「おれたち」は、数千の太陽に対置される小さな星だ。彼らは「口笛」を吹くようにさりげなく、日常的な発信、表現を続ける。「小さな星」もまた星である以上、場合によっては、そのひとつひとつが太陽に匹敵するはずだ。

19) 晩年のボルンは反原発運動に積極的に係わり、現地闘争にも参加した。Vgl. Kremp, S. 375. ボルンのテクノロジー批判については拙論参照。杵渕博樹：言葉の危機と「メガマシーン」——ニコラス・ボルンの〈文学〉とテクノロジー批判 [研究論文集——教育系・文系の九州地区国立大学間連携論文集——第6巻第1号 (通巻第10号) (2012年10月)] \*電子ジャーナル。

20) 作品タイトルにも見られる「SF」や「タイムマシーン」など、空想的要素を通じて〈願望〉と結びつく限りにおいて、この詩集における〈テクノロジー〉は両義的なものとなる。

以上見てきた〈願望〉の諸相からは、その、自分たちが生きている日常と切り離せないものとしての性質がうかがえる。そこにある日常はすでに〈幸福〉ですらあるのだが、それは願望の喚起によって相対化される。巻中最後から七番目の作品は「幸福な試み」Glücklicher Versuchと題され、形容詞と名詞で〈幸福〉を散りばめつつ、一見穏やかで平和な朝食の情景を描きながら、その裏側に張り付いた死や貧困、痛みの気配を漂わせる(181-182)。「おれをおれの苦悩から解放することはおれをおれ自身から解放することを意味するだろう / でも苦悩もまた素晴らしくはないか / おれもまた素晴らしくはないか?」 „Mich von meinem Leiden zu befreien / würde bedeuten mich von mir zu befreien / aber sind Leiden nicht auch schön / und bin ich nicht auch schön?“ との冒頭に置かれた問いかけはすでに、彼の日常的幸福が避けがたく帯びる苦さをこの作品の基調に定めている。それに続く「おれ」と「おまえ」とからなる親密なパートナーシップにおいて示唆される愛を介在させた支配関係の自覚もまた、「日当たりのよいバルコニー」に差す影であろう。そして食卓の「緑のジャム」は、「少しばかりブーンと生と死の音を立てる」(181)。ブンブン言うのは、ジャムだけではなく、「ジャム指」も「パスロープ」もだ。<sup>21)</sup> ただし、死についての考えは「思いついた考え」ein übermütiger Gedanke だという(181)。暗示されているのは一種のタブーだ。やがてこの「幸福」は「真実」という基準で測られる。「そして真実はおれたちがおれたちだけで / このバルコニーにそしてこの世界にいるということだ」 „und die Wahrheit ist daß wir allein sind / auf dem Balkon und auf der Welt“ (182) この孤立の指摘は、体感できる〈今〉・〈ここ〉に注意を集中させようとする姿勢を表明しつつ、一方では部外者に煩わされない快適さを、他方では閉塞感を暗示する。

「そして真実はおれたちがこの幸福を / 学ばねばならなかったということ / そしてほかのすべての感情も / それに痛みもまた深くもつと下の層で / この朝食も買われたもの / この幸福も買われたもの / おれたちに良心の痛みはないなぜなら道路は / 新しい緑を通して敷かれているから / そしておれたちはついに感じられるところまで来た / あらゆる瞬間に苦しめられ死ぬのを / そしておれたちはここまで来た あらゆる瞬間に / 苦しめられ死ぬことができるまで / おれたちは陽当たりのよい朝食の苦しみの中にあるお互いを目にし / そしておれたちはお互いを見るんだ幸せに / ブーンという唸りのなかで」 „und die Wahrheit ist daß wir dieses Glück / lernen mußten / und alle anderen

21) この「ブーンという唸り」summenのモチーフは、三番目の作品「イースター近くの日」Tag in Osternähe (95-96)では「石の唸り」として、「始めと終わりのアナウンス」Ansage und Absage (184)ではSF作品名の引用『偉大なる唸る神』として取り上げられ、最後に置かれた作品「群衆の中で誰もが現れるということ」Das Erscheinen eines jeden in der Mengeでも、機械の立てる雑音として現れる(200)。〈現実〉としての世界の表面にあって、そのからくりを暗示する、絶えざる不気味な音としての性質を、この「唸り」は帯びている。先に触れた〈アメリカ〉に流れる音楽もまた、この「唸り」に通じるものであろう。

Gefühle auch / und Schmerz auch tief in den unteren Schichten. / Das Frühstück ist gekauft / und das Glück ist gekauft / wir haben kein schlechtes Gewissen weil die Straße / durch das neue Grün führt / und wir sind endlich soweit es fühlen zu können / wie jeden Augenblick gequält und gestorben wird / und wir sind soweit jeden Augenblick / gequält zu werden und zu sterben / wir sehen uns in der Qual eines sonnigen Frühstücks / und wir sehen uns glücklich / im Gesumme“ (182) この〈願望〉抜き  
の現状報告は、出口のない憂鬱に支配されている。ただし、ボルンはこのままで作品を閉じることはしない。すぐに続けて、例のブーンという音 Gesumme を、「青いバスローブの下の小さな鳥たちのさえずり」に置き換え、「おまえはおれに一羽を取ってきて、それをおれにプレゼントしてくれる」と詩を終える。„und im Geschwirr der kleinen Vögel unter dem blauen / Bademantel / und du holst mir einen runter und schenkst ihn mir.“  
この最終行の前半は、「鳥」云々の比喩の継続を考えずに無前提に読めば「おまえは一発抜いてくれる」である。憂鬱さが維持されているという意味では文脈を外してはいいのだが、別の見方ではここでボルンは深刻な調子を崩して苦笑を誘っているのだ。この〈はぐらかす〉ような仕方での議論の攪乱もまた、欺瞞的状况を打破するための闘争を日常生活の感覚から乖離させないための重要な手法と言えよう。<sup>22)</sup>

#### 別の場所、もうひとつの世界

『発見者の目』の巻頭にはアポリネールの引用が掲げられている。それは「そして多くの世界が忘れられてしまうから」と語り出し、ひとつの大陸を消してしまう者としてコロンブスの名を挙げる。<sup>23)</sup> 言うまでもなく、アメリカ大陸にたどり着きながら、これをインドと称した逸話を踏まえている。彼は果たして「発見者」だったのか、それとも「忘却者」だったのか。〈発見〉の諸相から〈世界〉のあり方を描く詩行である。こうして、詩集のタイトルは、〈世界〉と向き合い、すでに見出されていながら気づかれずにそこにあ

22) 本詩集は、一定の方法論ないし方向性を暗示するタイトルを与えられ、ひとつの作品とも称すべき後書きもまたポエーティクを巡る自己解題となっているにも関わらず、個々の作品は必ずしもプログラムに従った規律を示していない。この理由としてハルトウングは、「現実を刺激する」にあたってのボルンの「アンチイデオロギー的、非体系的」な「不真面目」な態度を挙げている。これが卓抜な「繊細さ」と「日常性」の表現に結実しうるのは、ハルトウングも指摘している通り、ボルンに「繊細な経験的知識 Empirie」が備わっているからであろう。Vgl. Hartung, S. 149.

23) 「そして多くの世界が忘れられてしまうから / 誰なのか彼ら偉大なる忘却者たちは / 誰なのかわれわれから世界の部分を取り上げているのは / 責めを負うコロンブスはどこだ / ひとつの大陸を消してしまう。」(91) ギョーム・アポリネールの“Toujours”の一部だが、ここではタイトルは示されず、またドイツ語訳での引用となっている。ここでは詳細な指摘は控えるが、かならずしも忠実な翻訳ではない。Vgl. Guillaume Apollinaire: Dichtungen. Hrsg. von Flora Klee-Palyi. Zweisprachige Ausgabe. München (Heyne Lyrik) 1981, S. 106–107.

るような、その忘れられた部分を見出す者の視点を暗示するものとなる。<sup>24)</sup>

「世界」もまた詩集全体を通じて現れるキーワードのひとつである。全巻の丁度真中に配置された、タイトルを含めて全4行からなる際立って簡潔な作品「ひとつの世界」Eine Weltによってそれは印象的に提示される(144)。「**一つの世界** / そこでは誰もが誰もであるような—— / しっくりこない? / それは誰もものってことにならないか?」„EINE WELT / in der jeder jeder ist - / Klingt das nicht vertraut? / Könnte das nicht von jedem sein?“ どの個人もありのままにしながら、誰にとっても自分のものであるような場を、詩人はユートピアのイメージとして共有すべく呼びかけている。この別の世界への願望の提示に続いて、「天の観察」Betrachtung des Himmelsなる作品が続く(145-147)。「天」そのものが、天国あるいは別世界を暗示するが、詩行はいきなり「自由に入れるベッド / それはみんなが入ってしまうまで閉じない」„Bett mit freiem Eintritt / das nicht geschlossen wird bevor alle drin sind“ などというユーモラスかつ奇妙なイメージを語る。それはある種の親密さと安楽を約束するユートピアなのか、それとも不気味な統合の悪夢なのか。先ほどの「**一つの世界**」の抽象的定義とは次元の違う生々しさがここにはある。いずれにせよ、語り手はその「天という穴」Loch Himmel を通って、「ひとつの詩を目の中にともなって」mit einem Gedicht in den Augen 出ていく。その目はやはり「みんなが入ってしまうまで閉じない」。そしてまた「このカーテンのついた穴」dieses Loch mit Gardine から件のベッドを覗くのだという。その後もベッドの快適さが暗示されるのだが、空を飛ぶ鳥と飛べない自分との対比を経て〈飛行〉をめぐるモチーフが展開される後半を導くのは、他の者に成り変わることへの執着の表明である。「おれは他の人間になることを諦めない / くりかえし他の人間になることを」„ich höre nicht auf ein anderer zu werden / immer wieder ein anderer“ ベッドの比喩がもたらす日常的身体感覚の喚起とその軽いおかしみによってリラックスした雰囲気演出しつつも、この詩には、願望を映す別の場所への絶えざる脱出と、その際に問題になる語る主体、詩を書く主体の変容という、おそらくボルンのポエティクにとって本質的な意味を持つ要素が端的に描き出されている。<sup>25)</sup>

24) この「発見者の目」という表現は、詩行中にも再現される。しかも、冒頭近く(「7月15日曜日」(101))、中ほど(「とどめおくことのできない物たち」Sachen die nicht zu halten sind (157))、末尾(「群衆の中で誰もが現れるということ」(200))に配置されている。このことによって「発見者の目」という方法論的意識の一貫した存在がアピールされていると言える。また、「発見」なる表現は「集会の場所」において全大文字表記で強調され(141)、「目」のモチーフは「天の観察」Betrachtung des Himmelsで集中的かつ印象的に表現されている(145)。これら双方は詩集の中心近くに位置しつつ、相互に近接しており、やはりタイトルのイメージを強く連想させ、詩集全体におけるその重要性を暗示している。

25) ここで指摘した〈別の場所への脱出〉のモチーフは、ボルン作品におけるユートピア性一般の文脈に位置づけられうる。クーネルトは、ボルン作品に見られるユートピア的なものについて、「社会理論的確定の彼岸、しばしばわれわれにおいて遂行される暴力的修練の彼岸」にあると称している。また、ボルン自身は『発見者の目』の後書き



この詩集では、巻頭から三番目の作品にすでに、ある閉塞状況からの救出を求めるかのような詩行が見られる。そこはイースターを間近に控えた「ほかの日と同様の一日」Ein Tag wie ein anderer Tagにして「放火の中心」das Zentrum der Brandstiftungのようでもある(95)。「石が唸る」Steine summenのと着弾音とが響き、1984年という年号がオーウェルの小説を暗示する。「地下」と「白い壁」のイメージによって閉ざされた場所で、「最後のアナキスト」たる語り手は列車に引きずられて死ぬ自分を想像し、同時に「ひとつの詩行のただ中に離れていられる」可能性に言及する。„auch ich könnte mitten in einer Gedichtzeile / wegbleiben“ (95) 日常の任意の一時点から唐突に姿を現す悪夢が、逃れられない現実として迫り、そこからの脱出の困難と死の恐怖に、「詩行」の存在がかすかな抵抗の気配を添えている。ところが、その後半、冒頭の詩行が全大文字で繰り返されたあと、情景は一変する。「ほかの日と同様の一日 / 木々は植えられた場所で育ち / 森は歌い図書館へと歩み入る」„EIN TAG WIE EIN ANDERER TAG / die Bäume wachsen wo sie gepflanzt wurden / die Wälder singen und wandern in die Bibliotheken“ (96) (ここでの「森」と「図書館」はともに複数形である。)この、人工物と自然、そして人間の営みの異なる次元相互が絡み合う状況は、不気味なカオスでもあるが、逃げ場のない世界に生じるほころびをも暗示する。そしてここでまた語り手は自分の位置を探る。「図書館は黙っている / 大虐殺の写真が黙っているように / そしておれは眠りの中で叫び声をあげる / 遠く離れたあんたが目覚めたまま叫んでいるように」„die Bibliotheken schweigen / wie die Fotos von Massakern schweigen / und ich schreie auf im Schlaf / wie du Entfernter im Wachen schreist“ (96) 作品前半で語られた近未来の悪夢は、ここで同時代の現実へと転じている。遠く離れた悲惨、共に感じることのできない痛みと恐怖を、語り手は眠りの中で引き寄せようとしているのである。

このような危機意識を踏まえ、ボルンはふたつ後の詩「7月15日木曜日」で、彼がどんなものをどのようにして書こうとしているのかを語る。「どうやらおれはやりなおさなきゃいけないらしい / もう一度 / 最初から / そしてそれから自分への愛に満ちて新しく生まれて」„Es sieht so aus als müßte ich ganz zurück / noch einmal / von vorn / und dann neugeboren voller Liebe zu mir“ (100) ここでは新たにやり直すことは可能であり、それが前提となる。<sup>26)</sup>「純粋な肉からなる言葉」は、「芸術と生の予測不能の揺さぶり」

---

で、「ユートピア」を「現実という妄想システム」に対置し、そのような観念を持つこと自体がタブー化されているとの現状認識のもとに、「自分の願望、憧憬、想像を再発見するなら、誰もがひとつの危険なユートピアとなる」と述べている。〈別の世界〉を志向する主体それぞれが、破壊力を帯びた〈ユートピア〉そのものだというのである。Vgl. Günter Kunert: Alle Worte der Trauer...1979. In: Literatur Magazin 21, S. 141. Nicolas Born: Gedichte, S. 554.

26) カミュがシジフォス神話によって提示したモデル、すなわち繰り返す挫折を前提にした飽くなき闘争の継続、その際あえて一からやり直すことを厭わない姿勢をボルンは支持している。Vgl. Dittberner, S. 22.

となるという。さらに「言葉を事物へと変える」というセリフに続けて「パンの革命」なる標語を武骨に詩行後半に埋めると、ボルンは「おれはおれのモノたちのある場所にいるつもりだ」と宣言する。その直後に置かれた「移動 Ortswechsel のための実用的 sachlich な靴」なる表現は、生活の現場にとどまりつつ、同時に、現状打破の試みが〈別の場所〉への脱出の試みとして意識されるような、書き手としての彼の姿勢を象徴するものだろう。„Worte aus purem Fleisch / unberechenbare Erschütterungen von Kunst und Leben / Worte in Dinge verwandeln REVOLUTION DES BROTES / Ich werde da sein wo meine Sachen sind / sachliche Schuhe für Ortswechsel“ (101)

彼は「詩の中で」「出口を指し示す...」„im Gedicht (...) auf die Ausgänge deuten.“ (101) 「非常口」Notausgang (157) と題された小品 (全4行) はその端的な例と言えるだろう。「医者者を替えろ / また元気になったら / ただし忘れるな / 傷口をひとつ開けておくのを」„Wechsle den Arzt / wenn es dir wieder besser geht / aber vergiß nicht / dir eine Wunde offenzuhalten“

#### 結論：未来への手紙

「自然詩」Naturgedicht (128) には、いわゆる自然のモチーフは現れない。強いて言えば人間にとって〈自然な〉風景であるところの日常を、疑問詞と条件節を連ねた簡潔な疑問文を積み掛けて問う作品だ。その過程で、当たり前前の情景に非日常の影が差す。あるいは、その情景の裏側に張り付いた非日常的なる側面が顕在化する。それをあえて「自然」と称するのがボルンなのである。この作品もまた、「人工の楽園」<sup>27)</sup>に暮らし、そのルールに従い、出口なき日常に閉じ込められた者たちにとっての、〈別の場所〉を模索する試みのひとつなのだ。タイムマシーンや〈時間旅行〉といったモチーフも、離れた場所での痛みや暴力を〈今・ここ〉に導入しようとする表現も、出口を求める作業の一環と言える。他人や、人間ならぬ事物への自由な成り変わりのイメージも、とても正面突破することのできない「現実」に揺さぶりをかけるための手段である。

一見矛盾するような呼びかけや記述が隣り合わせで提示されるのは、ボルンの世界観によれば、生きる場所は〈今・ここ〉にしかなく、世界は〈今・ここ〉でしかないにもかかわらず、たえず別の場所を志向せねば、それも、いつかどこかにではなく、まさに〈今・ここ〉に別の世界を実現しようと思えば、われわれの生は失われてしまうからだ。日常的語彙と一種のクリシェや流行語、商品の一部として流通する固有名詞や宣伝文句、会話の断片などを多用し、秘教的隠喩を避ける彼の流儀には、詩そのものをも生活の場として捉えようとする考え方が現れている。ただし、彼はそれらのことさらに日常的な言語素材を使いながら、それを完全にパナールな枠組に収めるのでもなく、あからさま

27) 「もしおまえが信じないなら ひととは / 人工の楽園で生きることができるって / 見回してみろよ」„Wenn du nicht glaubst daß man / im künstlichen Paradies leben kann / sich dich um“ (93)

に不条理な印象をもたらすような文脈破壊を行うのでもなく、あくまでもさりげなく、それ以外には実現しえなかった新たな眺めをもたらすような組み合わせ、配合、配列を工夫する。<sup>28)</sup> その繊細な作業そのものを結果的にカモフラージュしているのが、常にそこに姿を曝し、肉声を聞かせ続ける等身大の詩人の身振りである。彼は自作のあらゆる詩の中から語りかけ、瞬時にその日常へと読者を引き寄せ、世界の眺めを寛容させると同時に、彼自身とその詩自体について読者を暗示にかける。

「おれがそれだ。おれはずっとそれだった。/ 家の鍵をもてあそび / そして当然ながら朝飯のことを考え / 歴史の中で / そして手紙を書く男だ、未来に宛てて。」 „Ich bin es. Ich bin es immer gewesen. / Der mit Wohnungsschlüsseln spielt / und selbstverständlich an ein Frühstück denkt / in der Geschichte / und Briefe schreibt an die Zukunft.“ (127) 先に触れた作品「歴史」はこのように締めくくられる。この自画像に現れるボルンは、あくまでも歴史と世界の（外部ではなく）内部にある自らの〈日常〉を強く意識した上で、一貫してそこでの自分の位置を探りながら、その姿を未来へ伝えようとしている。詩集『発見者の目』は、〈日常〉の閉塞状況からの出口を表現しようとする言語表現の試みである。その目指す方向には、「願望」の未来がある。この作品世界を構成する諸作品は、まさに、そのような試みを報告しつつ、受け取る者、読む者をこれに巻き込もうとする「未来への手紙」なのである。<sup>29)</sup>

### Briefe an die Zukunft

— Zur Poetik von Nicolas Borns Gedichtband *Das Auge des Entdeckers*

Hiroki KINEFUCHI

Nicolas Born hat 1967 seinen ersten Gedichtband *Marktlage* publiziert. Borns Lyrik in seinen ersten beiden Gedichtbänden zeigt jedoch unübersehbar die Spur der erlernten Stile von Brecht und Brinkmann sowie von zeitgenössischen amerikanischen Lyrikern, insbesondere Frank O'Hara. Mit seinem dritten Band *Das Auge des Entdeckers* gelingt es Born, die eingeübten Methoden ganz originell auf seine eigenen Stoffe anzuwenden.

28) フォルムヴェークは、このようなボルンの戦術について、「把握しがたいものを、にもかかわらず具体的なもの」として表現し、「経験を、ふつうの関連から解放して伝える」ものと評している。彼の指摘通り、そのような作業を担いうるものとしての「言葉への信頼」もまた、ボルンの特徴であろう。Vgl. Vormweg, a.a.O.

29) 手紙のモチーフはボルンの小説作品群においても極めて重要な位置を占めるが、この問題についてはまた機会を改めて論じたい。

Bisher gibt es keine Forschung, die die Eigenschaften der Poetik dieses dritten Gedichtbands intensiv untersuchen würde. Die Werke in diesem Band wirken zwar vielfältig, sie folgen aber bei genauerer Betrachtung konsequent Borns damaligem literarischem Konzept. Mit dem Titel des Buches und dem am Anfang als Eingangswort gesetzten Zitat von Apollinaire erklärt Born den Zweck der hier versammelten Gedichte: Sie sollen den Blick darstellen, der die andere Welt entdeckt. Dazu kommt das Nachwort, in dem Born die alltägliche Wirklichkeit ein Wahnsystem nennt und den poetischen Widerstand dagegen proklamiert. Der Aufbau der Gedichte, in deren Zentrum das lyrische Ich steht, und einige auffallende und wiederholte Motive erlauben uns, präziser und tiefer zu untersuchen, wie dieser sprachliche Versuch in Borns Werken verläuft.

Als eine der Besonderheiten in Borns Gedichtwerk gilt das lyrische Ich, dessen Stimme in einfach anredendem Ton in fast allen Gedichten hörbar ist. Das lyrische Ich als Borns Ansatz zum Schreiben hält Heinrich Vormweg für „ganz direkt und traditionell“: Born schreibe Gedichte, „um sich seiner selbst und seiner Umwelt in komprimierenden Zeilen zu vergewissern.“<sup>(1)</sup> In vielen seiner Gedichte tritt das anredende Ich nicht allein auf, sondern als Wir oder auch mit dem angesprochenen Du. Dabei wird auch das Private und Intime nicht umgangen. Durch diese Nähe lässt sich die Realität der vom Ich berichteten Welt, die „im Innern der Gedichte“<sup>(2)</sup> entsteht, vom Leser miterleben.

Der geschichtliche Hintergrund von Borns literarischer Tätigkeit in diesen Jahren ist vor allem bestimmt durch die USA, die das Raumschiff Apollo 11 auf den Mond gelandet haben und zugleich in den Vietnamkrieg eingetreten sind. Amerika war für Born sowohl ein Symbol des technologischen Fortschritts als auch ein trügerisches Glücksbild des Kapitalismus. Zu den alltäglichen Szenen in West-Berlin, wo Born damals lebte, gehörten die Protestbewegungen gegen den Vietnamkrieg. Auch für ihn war alles, was Amerika verkörperte, Gegenstand politischer und moralischer Kritik. Doch betrachtete er Amerika nicht nur von außen: Von 1969 bis 1970 hatte er fast ein Jahr lang in den USA verbracht. Er hatte an der Universität Iowa die Bekanntschaft amerikanischer Lyriker gemacht und war mit dem Auto durchs Land gereist. Diese Erfahrungen widerspiegelnd, wird das wiederholt in seinen Gedichten dieser Zeit erscheinende Amerika-Motiv nicht nur kritisch behandelt, sondern auch aufgrund der vom Autor selbst erlebten Realität vielfältig variiert.

Oft fällt an Borns Lyrik die Darstellung des Körpers auf. Der erwähnte Körperteil betont konkret das Dabeisein des Autors und funktioniert als Ausgangs-

---

1) Heinrich Vormweg: Das Prinzip Hoffnung im Gedicht. Nicolas Borns „Auge des Entdeckers“. Süddeutsche Zeitung. 27.9.1972.

2) Titel eines Gedicht in „Das Auge des Entdeckers“.

punkt der sinnlichen Erweiterung der lyrischen Welt. Das System der Körpermetaphorik selbst ist bei Born nicht sehr originell. Ganz charakteristisch ist die Weise, wie er das Körpermotiv benutzt, um eine entfernte Wirklichkeit heranzuziehen. So spricht das lyrische Ich beispielsweise seinen eigenen Fuß an und später wird der Anlass dafür erklärt: Das Ich habe im Fernsehen die Tagesschau „voll von Toten“ gesehen, „sie packten die Toten bei den Fußgelenken / und schleiften sie zu einem Sammelplatz.“

Im Jahr 1970, als Born an Gedichten für *Das Auge des Entdeckers* schrieb, planten er und Hermann Peter Piwitt eine Fernseh-Dokumentation. Darin sollte eine Umfrage nach den Wunschträumen der Befragten durchgeführt werden. Piwitt und Born erwarteten, dass die Befragten „ihre unterdrückten oder abgetriebenen Wünsche, Träume, Fantasien wiederentdecken“ würden.<sup>3)</sup> Die Antworten könnten „Bausteine einer konkreten Utopie“ sein. In diesem Kontext muss man das wiederholt auftretende Wunsch-Motiv in den Gedichtzeilen interpretieren. Die Glück vortäuschenden Szenen in den Gedichten sollen dem Leser die versteckten Wünsche der Menschen bewusst machen und in ihrer Oberflächlichkeit entlarven.

Aber das Wahnsystem Wirklichkeit zu überwinden, erscheint auch Born sehr schwer. Dennoch wird der Versuch dieser Überwindung in vielen seiner Gedichte zum Hauptthema, in denen das lyrische Ich bildlich Ausgänge aus verschiedenen mehr oder weniger konkret dargestellten Räumen und Situationen sucht. Die Utopie im Bornschen Sinne liegt nicht in der Zukunft, sondern latent im hier und jetzt. Deshalb braucht er kein konkretes Bild des Utopischen zu malen. *Das Auge des Entdeckers* zeigt, dass Born die Aufgabe der Literatur darin sieht, den immer wieder erneut im Alltagsleben anzusetzenden Versuch des eigentlich unmöglichen Widerstands gegen die wahnsinnige aber vorläufige Wirklichkeit darzustellen und selbst einen Teil desselben Versuchs zu verkörpern. Damit zeigen sich seine Ich-Gedichte in ihrer Gesamtheit als das vielfach gemalte Selbstbildnis des Dichters, das, als wäre es in den privaten Briefen, den Leser direkt anredet, wie Born unter dem Titel „Drei Wünsche“ und „Geschichte“ in den Gedichtzeilen geäußert hat: Er wünscht „Briefe zu schreiben[,] in denen ich / ganz enthalten bin“ und schreibt Briefe „an die Zukunft“.

---

3) Hermann Peter Piwitt: Das Land, von dem niemand etwas weiß, außer, »daß das da sowieso nicht funktioniert«. Nicolas Born und die Utopie. In: Text und Kritik, S. 42–49, hier S. 42.