

## ホロコースト・震災・詩 災厄のただなかで書くこと

細見和之

### はじめに

ご紹介いただきました細見です。この企画にお招きいただいたことにたいして、司会の西成彦さん、国際言語文化研究所所長の崎山政毅さんにお礼を申し上げます。

西さんとは 1995 年の阪神・大震災の年以來、親しくしていただいています。きょうの後半で、みなさんにはあまり馴染みがない詩人イツハク・カツェネルソンの作品を取り上げますが、カツェネルソンはホロコーストのただなか、ワルシャワ・ゲットーにおいてイディッシュ語で作品を書きつづけました。イディッシュ語は東ヨーロッパのユダヤ人の多くが日常語としていた言葉ですが、そのイディッシュ語を私は西さんから教わりました。1995 年の夏ぐらいだったかと思いますが、まだ熊本大学におられた西さんが月に一度関西に出てこられて、西さんを囲んでイディッシュ語の基礎を学ぶ勉強会がはじまったのですね。ああいう機会がなければ、私がイディッシュ語を学ぶことは生涯なかったかもしれないと思います。ですから、西さんは私のイディッシュ語の文字どおりの恩師です。

一方、崎山さんとは、それより早くからの付き合いです。1990 年代のはじめ、お互いに助手をしていた時代から、さまざまな講演会や映画の上映会などを企画してきました。いま崎山さんは社会思想史学会の代表ですが、その学会でも一緒にいろいろな企画を試みてきました。翻訳やら共著やら、何冊も一緒に本を作ってきました。ご紹介いただきましたように、私はドイツのユダヤ系の思想を中心に研究していますが、同時に学生時代から詩を書いてきました。もう 30 年になりますが、思想の研究と詩の創作を二本の柱としてきました。私の同世代で詩を書いているひとは極端にすくないのですが、この間私が詩を書いていることを身近でいちばん評価してくださったのは崎山さんだと思っています。

きょうは「ホロコースト・震災・詩」というたいへん重たいテーマをいただきました。じつは「ホロコースト」「震災」「詩」というこの 3 つの事柄は、私のなかで思わぬ結びつきを持っています。さきほど、阪神・淡路大震災の起こった 1995 年から西さんにイディッシュ語を教わったと言いましたが、震災とイディッシュ語の学習が重なったのには理由があります。

きょうお集まりいただいたかたには『ショアー』という映画をご存知のかたもいらっしゃるだろうと思います。フランスのユダヤ系の映画監督クロード・ランズマンが 1985 年に完成させたホロコーストに関わる長篇のドキュメンタリーです。日本では 10 年後、1995 年によく公開されたのですが、その日本語字幕の作成に私は監修者のひとりとして関わりました。もう退

職されていますが、当時京都大学に勤務されていた小岸昭さんの研究室に何人かで集まって、前年の1994年のおわりごろ、集中的に監修作業をしました。そのとき西さんも、イディッシュ文学、ポーランド文学の研究者の立場から、私たちとは別の形で『ショアー』の監修に関わっておられました。あの映画もひとつのきっかけとなって、イディッシュ語の勉強をしませんかとお誘いいただいたのです。

そして、これは私にとって忘れがたいことですが、その『ショアー』の監修作業を終えて、日本語版の完成を待っているそのさなかに、阪神・淡路大震災が起こったのでした。震災は1月17日、東京での『ショアー』の最初の試写会が3月の終わりだったと思います。そのあいだにはさらに地下鉄サリン事件もありました。『ショアー』というタイトルの言葉はヘブライ語で「災い」「災厄」を意味しています。私はその後、崎山さんとも一緒に『ショアー』の自主的な上映会を関西で続けましたが、まさしく震災という災厄のただなかで『ショアー』という映画を上映するということになったわけです。その年の秋には神戸の三宮で上映会を行ないました。そのときから私にとって『ショアー』と震災は不可分のものとなりました。そして、2011年3月11日には東日本大震災が起こりました。ふたたび震災と『ショアー』が私にとって重なることになったのです。

すこし前置きが長くなりましたが、そろそろ本題に入りたいと思います。

## 1. 震災と詩

いま言いましたように、ホロコーストと震災が私にとっては重なっているとして、この2つと「詩」はどのように関係しているのでしょうか。そもそも、みなさんの多くにとって「詩」は普段の生活のなかでは縁遠いものかもしれません。研究対象として詩を読んでおられる方でも、いま現に書かれている詩には興味がない、という方が大半だろうと思います。毎年数百冊の詩集が刊行されていて、私の自宅にすら年に200冊ぐらいいは届いているのですが、その多くは誰にも読まれていないに等しい状態です。日本は世界でも不思議なくらい詩が読まれない国だと言われています。

ところが、あの2011年3月11日の東日本大震災に際して、思わぬ形で「詩」が私たちにとって身近なものとなりました。つまり、震災後しばらくはテレビで通常のCMが規制され、いくつかの詩が繰り返し流される、ということがありました。津波に町が吞まれてゆく光景や被災地の苛酷な状況が映し出されたあとに、なぜか「詩」が朗読されたのでした。いちばん多く流されたのは金子みすゞさんの作品、とりわけ「こだまでせうか」という詩だったと思います。金子みすゞさんは1903年（明治36年）に生まれて、1930年（昭和5年）に亡くなっていますから、作品としてはだいぶ古くて書き方も旧仮名遣いです。お手元の資料の最初に載せているその作品を、まず読んでみます。

こだまでせうか

金子みすゞ

<sup>あす</sup>  
「遊ぼう」ついでふと

「遊ぼう」つていふ。

「馬鹿」つていふと

「馬鹿」つていふ。

「もう遊ばない」つていふと

「遊ばない」つていふ。

さうして、あとで

さみしくなつて、

「ごめんね」つていふと

「ごめんね」つていふ。

こだまでせうか、

いいえ、誰でも。

あの震災のあとこの詩が繰り返し流されていたのを思い出された方も多いだろうと思います。とてもやさしい言葉遣いで、「こだま」にも似た人間同士の結びつきが描かれています。こだまは分身のような二つの声からなっているのですからね。いまでは立派な3冊本で『金子みすゞ全集』が出ていますが、金子みすゞさんは生きていたあひだはさほど知られていませんでした。童謡の雑誌に投稿していて、作詞家、童謡の作者としてよく知られていた西條八十に認められてはいたのですが、自分の本を出版するところまではゆきませんでした。そんな彼女の作品が、あの震災のあと繰り返し私たちの耳にとどいた。これはやはり彼女の詩の力ではないでしょうか。

もう1篇、あの震災のあと、さまざまな機会に朗読された詩に谷川俊太郎さんの「生きる」があります。谷川さんについてはおそらくご存知の方が多いでしょう。金子みすゞさんが生前無名にとどまったのに対して、谷川さんは英語の翻訳も多くて、もう世界的に有名な詩人です。詩集も文庫本になったものなどをあわせると、すでに百冊を超えるというひとです。「生きる」という詩は、谷川さんが1971年に出版された『うつむく青年』という詩集の最後に収められている作品です。すこし長い詩ですが、こちらも朗読してみます。

生きる

谷川俊太郎

生きていくということ

いま生きていくということ

それはのどがかわくということ

木もれ陽がまぶしいということ

ふっと或るメロディを思い出すということ  
くしゃみすること  
あなたと手をつなぐこと

生きているということ  
いま生きているということ  
それはミニスカート  
それはプラネタリウム  
それはヨハン・シュトラウス  
それはピカソ  
それはアルプス  
すべての美しいものに出会うということ  
そして  
かくされた悪を注意深くこぼむこと

生きているということ  
いま生きているということ  
泣けるということ  
笑えるということ  
怒れるということ  
自由ということ

生きているということ  
いま生きているということ  
いま遠くで犬が吠えるということ  
いま地球が廻っているということ  
いまどこかで産声があがるということ  
いまどこかで兵士が傷つくということ  
いまぶんこがゆれているということ  
いまいまが過ぎてゆくこと

生きているということ  
いま生きているということ  
鳥ははばたくということ  
海はとどろくということ  
かたつむりははうということ  
人は愛するということ  
あなたの手のぬくみ

### いのちということ

こちらも、とても分かりやすいやさしい言葉で、タイトルにある「生きる」ということの意味を、何気ない普段の生活、その一瞬一瞬のかけがえのなさ、という形で描いています。あの震災のあと、いまま続く復興にむけた厳しい日々、そして原発事故がもたらした不安のなかで、この谷川さんの作品が多くひとの胸に響いたのですね。さきほどの金子さんの作品と比べるとこちらは私たちの現在に近いかもしれません。それでも40年以上前の詩です。それが震災に際して呼び出された。それも谷川さんの詩の力だと思います。

これらの作品がああ震災のあと私たちの耳にとどいたことはとても大事なことだと思います。それと同時に、私は非常に残念な思いにも駆られます。あの震災では地震と津波によって、2万人を超えるひとびとの命が一挙に失われました。いまま行方不明の方が多い。いままどこかの海の底に、どこかの瓦礫の下に、自分の家族、友人、知人が遺体となって漂っていたり、埋まっていたりするかもしれない、そういう方の気持ちを思うと、ほとんど眩暈がしてきます。しかし、同時に思うのは、日本ではここ10数年にわたって、年間の自殺者が毎年3万数千人に達している、ということです。

いま朗読しました金子みすゞさん、谷川俊太郎さんの詩は、確かに震災後の状況のなかで私たちの胸に響いたかもしれませんが、本当はもっと私たちの普段の日常のなか、それこそ、1年に3万人以上のひとが何らかの理由で自殺しているような状況のなかでこそ、読まれるべき詩ではないかと思うのです。震災は言ってみれば見えやすい災害ですが、年間3万数千人の自殺者というのはなかなか見えにくい「災害」です。しかし、「詩」はやはりそういう状況のなかでこそ必要なものではなかったか、あらためてそういう気がするのです。

## 2. 東日本大震災と和合亮一さんの詩

ところで、東日本大震災と詩ということでは、和合亮一さんの作品のことを忘れるわけにはゆきません。和合亮一さんは1968年福島県生まれで、1999年に第一詩集『After』で中原中也賞を受賞されて以来、若手の世代として精力的に詩を書いてこられた。和合さんは福島市で高校の国語の先生をして暮らしていて、被災された。その直後、3月16日からツイッターで毎日詩を書くということを始め、4月9日までの分をまず『詩の礫』という形でまとめて、それが『現代詩手帖』2011年5月号に一挙掲載され、のちに徳間書店から単行詩集として刊行されることとなります。さらに、和合さんはツイッターを続け、今度は幼いころの記憶が残る相馬にも取材に出かけて、4月10日から5月16日までのツイッターをもとに『詩ノ黙礼』という詩集をまとめ、こちらは新潮社から出版されました。この和合さんの活動は詩の世界を超えて大きな話題になり、海外でも取り上げられ、実際に和合さんは海外に出かけて詩の朗読を行ったりもしました。

私は大阪芸術大学の教員で詩人、批評家としても活躍している山田兼士さんと、『びーぐる』という詩誌で「対論」というのを続けているのですが、『現代詩手帖』に「詩の礫」が一挙掲載された段階で、それをテーマに二人で話しました。それはのちに山田さんとの共著として『対

論 この詩集を読み『2008～2011』というのをまとめたときにも収録しています。いま読み返すと、私の言い方はじつに歯切れが悪いのですね。和合さんの活動にたいして、私の周辺では率直に言って当初からかなり強い批判があった。ありていに言うと、震災に便乗した売名行為ではないか、という批判です。そういう批判を一方で耳にしながら、しかし、家族を避難させたあと被災地のアパートにひとりでいてツイッターで詩を書き続ける和合さんの姿に正直打たれる自分がある、そのはざまに歯切れの悪い言い方になったのだと思います。その後、狭義の詩の世界では批判的な意見があまりに強いことを感じて、そちらに違和感をおぼえるようになりました。はっきり言って、日本の詩壇（そういうものがあるとすればですが）で、いま和合さんの一連の詩を肯定的に評価しているのはほとんど藤井貞和さんただひとりのような状態です。

あれほど話題になった詩集ではありますが、やはりこの場にいらっしゃるみなさんは必ずしもご存知ではないかもしれません。まず、最初に刊行された『詩の磔』の冒頭を紹介しておきましょう。

震災に遭いました。避難所に居ましたが、落ち着いたので、仕事をするために戻りました。みなさんにいろいろとご心配をおかけいたしました。励ましをありがとうございました。

本日で被災六日目になります。物の見方や考え方が変わりました。

行き着くところは涙しかありません。私は作品を修羅のように書きたいと思います。

放射能が降っています。静かな夜です。

ここまで私たちを痛めつける意味はあるのでしょうか。

ものみな全ての事象における意味などは、それらの事後に生ずるものなのでしょう。ならば「事後」そのものの意味とは、何か。そこに意味はあるのか。

この震災は何を私たちに教えたのか。教えたものなぞ無いのなら、なおさら何を信じれば良いのか。

放射能が降っています。静かな静かな夜です。

ツイッターというのは1回に書き込める文字数が140字という制限がありますので、短い断章を重ねた書き方になるのですね。毎日2時間ほどをツイッターの時間にあてて、送信を繰り返すというやり方です。その日の出来事、いままさに余震がやってきたといったこと、不意に思い浮かぶ子どものころの記憶、祖父母の姿、声など、いろんな事柄が、そのまま書かれています。みなさんは果たしてこれが「詩」だろうか、と思われるかもしれません。しかし、たとえばつぎの一節など、私には胸にせまるものがあります。

幼い時の夕暮れ…。ばあちゃん、ボク、仕返ししてくる。仕返し、してくる。止めな。やられたら、やり返すでは、ダメなんだよ。いやだ、仕返ししてくる。ダメだ。止めな。怒っているボクに、ばあちゃんが握ってくれた、ばあちゃん得意の、みそおにぎり。

ある友人と放課後の体育館の裏…。俺はさ、絶対にあいつを許さない。おまえさ、徹底的にやりこめようっていう性格、いい加減に止めろよ。かっこ悪いぞ。許せないものは、許せない。息を大きく吸って、吐いて、今日は帰れよ。

けんかして泣いて帰ってきた息子に…。いいかい、気持ちを大きくふくらましてごらん。気持ちがひろく、ひろくなればさ、クヤシイのとか、カナシイのとかの他にさ、ユルしてあげようって、ヤサシイ気持ちも入ってくるよ。

許せるか、あなたは。この怒りを。

許せるか、あなたは。この時を。

余震。この時、私は命だ

余震。許せるか、あなたは。この怒りを。

余震。許せるか、あなたは。この時を。

怒りは怒りを許せるのか。

悲しみは悲しみを愛せるのか。

人よ、原子力よ、宇宙よ、封鎖された駅よ、失われた卒業式よ、余震だ。

泣いている。誰が？

涙が。え？

涙が泣いている。涙も泣くんだね。

泣いている。涙が、泣いている。

涙だって、泣けばいい。涙だって、泣いていいんだよ。

こういう部分には、あとで紹介するカツェネルソンの作品とも触れ合うような感触をもちます。震災のような大きな出来事を書くうえでは時間が必要だ、とよく言われます。10年はその体験を寝かしておいて書くべきだというようなことも私はよく聞かされました。実際、大きな小説の形で今回の震災が描かれるのには、それこそ最低10年ぐらいの時間が必要かもしれません。しかし、災厄を振り返ってではなく、災厄のただなかで書くというのも、詩のだいたいの機能のひとつなのではないでしょうか。災厄のただなかで書かれるものの代表は日記でしょう。ホロコーストのただなかではたくさんの日記が書かれました。『アンネの日記』はその代表ですが、ここ数年私が研究しているワルシャワ・ゲットーでも何人ものひとがそのただなかで日記を記していました。しかし通常、日記はその災厄を経験しているひとびととその記述を共有することを目的とはしていません。「詩」はその災厄のただなかで、その災厄を経験しているひとびとに向けて書かれることがあります。あるいは、日記であっても、たとえば朗読するなどの形で、それが同時代のひとびとと共有することを目的に書かれていれば、それは「詩」である、とすることができるかもしれません。たとえば、それが短篇小説の形式を採っている、やはり「詩」だと呼びたいところが私にはあります。災厄のただなかで、災厄をともにしている人々に向けて書かれうるもの——そこには「詩」のだいたいの定義のひとつがあるようにすら私には思われるのです。

和合さんの試みはそういう詩の大事な機能をあらためて私たちに提示するものでもあったと思えます。

### 3. カツェネルソンとワルシャワ・ゲットー

さて、ここから和合さんの試みに重ねるようにして、イツハク・カツェネルソンについて考えてみたいと思います。

カツェネルソンは1886年、ベラルーシのミンスク近郊の村にユダヤ人の両親のもとに生まれました。やがて一家はポーランドのウッチに引っ越しますが、両親の家計はけっしてゆたかではなく、カツェネルソンは幼いころから商店の手伝い、紡績工場の見習いなどの仕事に出なければなりません。しかし、彼はそのなかで早くから文学的な素養を身につけました。おりからのシオニズムの流れのなかで成長したカツェネルソンはイディッシュ語とヘブライ語のバイリンガル（ポーランド語もふくめればトリリンガル）として育ち、1910年に最初の詩集『薄明』をヘブライ語で刊行しています。その後、ウッチでヘブライ語の劇団を創設し、自ら戯曲を書いて、東欧を巡業してまわるとともに、やはりウッチにヘブライ語の私立学校を設立して運営していました。1926年にハナと結婚し、彼女とのあいだに三人の息子、ツヴィ、ベン・ツイオン、ベンヤミンが生まれます。

しかし、ウッチでの一家の幸福な生活は、1939年9月、ドイツ軍によるポーランド急襲とともに終わりを告げます。ウッチのユダヤ人指導者のひとり目されていたカツェネルソンは、ドイツ軍の手を逃れるために、家族を残してワルシャワに移住します。間もなく妻ハナと三人の息子もワルシャワに到着し、カツェネルソンは家族とともにワルシャワで暮らしはじめます。カツェネルソンはワルシャワでも、詩人として、戯曲家として活動をつづけました。ただし、



それまではヘブライ語中心だった彼の創作活動は、イディッシュ語を軸としたものに転換されます。彼は多くの詩、戯曲、評論をイディッシュ語で綴り、聖書のイディッシュ語訳にも手を染めました。ワルシャワで彼は、東ヨーロッパのユダヤ人の日常語であったイディッシュ語をあらためて自分の表現言語としていったのです。

ナチスのホロコーストを考えるうえで、ワルシャワはきわめて重要な都市です。当時ワルシャワには、ニューヨークに次ぐ大量のユダヤ人が暮らしていました。ドイツ軍のポーランド急襲から1年後の1940年11月には、ワルシャワ・ゲットーが設立されます。3メートルあまりの壁で仕切られた3.3平方キロメートルの区域に、45万人のユダヤ人が押し込められました。当時の状況は、映画『戦場のピアニスト』でも印象深く再現されていますが、カツェネルソンの一家もまたあのようなワルシャワ・ゲットーの一角で暮らすことになりました。

ゲットーでは劣悪な食糧事情と住環境のせいで、ひとびとがつつぎと病氣と飢えて死んでゆきました。おまけに、1942年7月22日から、トレ布林カ絶滅収容所へのゲットー住民の大量移送がはじまります。ナチスはそれを「移住作戦」と遠まわしに呼んでいましたが、トレ布林カに運ばれたひとびとを即座に殺す、絶滅作戦でした。1日に約1万の住民が「移送」され、じつに25万人におよぶひとびとが2ヶ月に満たないあいだに殺戮されてゆきました。カツェネルソンもまた、8月14日に、妻ハナとふたりの息子ベン・ツィオンとベンヤミンをトレ布林カに奪われました。カツェネルソンはそれがただちに死を意味することを、他の誰よりも熟知していました。そういう絶望的な状況下で、彼は「詩」を書きつづけたわけです。

カツェネルソン自身は、残された長男ツヴィとともに、ワルシャワ・ゲットーを生きのび、フランスのヴィッテル収容所へ移されます。そこでイディッシュ語で『滅ぼされたユダヤの民の歌』を書き上げ、その後、ツヴィとともにアウシュヴィッツに運ばれます。彼がそこで殺されたのは、1944年5月1日とされています（別の日とする説もあります）。彼は『滅ぼされたユダヤの民の歌』の手書き原稿を瓶に詰めて、ヴィッテル収容所の地面に埋めていたのですが、収容所の解放後、それを知るひとびとによって瓶は地中から掘り出され、彼の最後の作品は文字どおり陽の目を見ることになりました。

私はこれまで、まずカツェネルソンの最後の大作『滅ぼされたユダヤの民の歌』（みすず書房、1999年）を知人とともにイディッシュ語から翻訳し（それは最初に言いました西さんのイディッシュ語勉強会の場で訳稿を作ったものでした）、さらに、彼がワルシャワ・ゲットーで書いた重要な詩作品を『ワルシャワ・ゲットー詩集』（未知谷、2012年）として翻訳・編集してきました。この夏は、4幕ものの戯曲「バビロンの河のほとりで」の翻訳を進めましたが、これは、現存している作品としては、カツェネルソンがワルシャワ・ゲットーで書きたいちばんの大作で、私の試訳で400字詰め換算、480枚に達しています。

以下、ワルシャワ・ゲットーにおけるカツェネルソンに焦点を置いて、あのような状況下で詩を書くことの意味について、あらためて考えてみたいと思います。

カツェネルソンがワルシャワ・ゲットーで書いた作品については、現在、ヘブライ大学のシェイントゥフ教授が編集された大冊に集成されています。100ページあまりのイディッシュ語での編者解説のあとに45篇におよぶ作品が収録されています。断片しか残っていないもの、作品タイトルしか分からないものもありますし、さまざまな機会でのスピーチ原稿もあります。その

うち主要なもの28作について、ゲットーの最低限の状況の変化とともにお手元の資料に掲載しています。全体として見れば、ゲットー設立後、その前半期には主として戯曲が書かれ、後半期には詩に中心が移っていることが分かります。とくに前半期には、その戯曲にもとづいて若いメンバー、あるいは孤児院の子どもたちと実際に上演に取り組むという目的もありました。戯曲としては、さきほど言いました聖書のエゼキエル書にもとづく「バビロンの河のほとりで」、同じくヨブ記にもとづく「ヨブ」という戯曲が規模も大きくて重要な作品です。つまり、カツェネルソンはワルシャワ・ゲットーでバビロン捕囚の時代の記憶、さらにはヨブに加えられる際限のない苦しみと痛みをよみがえらせていたわけです。ただし、ここではあくまで狭義の「詩」に焦点を置いて考えます。

ワルシャワ・ゲットーの状況の変化を考えるうえで、いくつかの時間上のだいたいな区切りがありますが、1941年6月22日の独ソ戦の勃発はそういう区切りのひとつです。独ソ戦の開始はワルシャワ・ゲットーに新たな影響をおよぼすことになりました。ひとつには、食糧をはじめ物資を前線に優先的に運ぶため、ゲットーへの食糧供給がいっそう貧弱なものとなっていった、ということがあります。他方で、独ソ戦の開始は、ドイツ軍の軍需用品、とりわけ冬にそなえた防寒具への需要を高め、ユダヤ人の労働力を必要とする事態を生じさせました。これは、ゲットー内でも、労働能力のある者となない者のあいだに、いっそう決定的な格差をもたらしました。少数の「生産分子」は労働力として生存を保障される一方で、大多数の「非生産的分子」は配給の対象からもいっそう排除されていったのです。さらには、ドイツ軍の侵攻過程で、ウクライナ、リトアニアでユダヤ人にたいする大量虐殺が行なわれてゆきます。これが現在では狭義の「ホロコースト」のはじまりとされています。この独ソ戦の勃発をあいだに挟む時期にカツェネルソンは「空腹の歌」「寒さの歌」といった作品を書いています。ここでは「空腹」「寒さ」というゲットーで自らが直面している事態をそのままに書くこと、そのこと自体が主要な意味となっています。

ちなみに、トレブリンカへの「移送」がはじまる前のこの時期、1941年5月から1942年4月にかけてのワルシャワ・ゲットーの死者の数は、毎月5千人前後に達しています。単純計算すれば1年で6万人の死者であり、その多くは絶対的な栄養不足から来る病死、さらには餓死です。冬季にはそこに寒波が覆いかぶさります。ワルシャワ・ゲットー研究の先駆的な代表者であるイスラエル・ゲートマンはこれを指して「間接的な絶滅」と呼んでいます。

以下では1942年2月10日という日付をもつ「寒さの歌」を見てみます。これは4つのパートからなる連作として書かれていますが、以下はその第1のパートの全文です。

家のなかには寒い、ひどい寒さだ、  
 狼たちが家のなかを駆けまわっている、  
 窓のところには熊たちが居座って、  
 私も、妻も、子どもたちも、震えている  
 なすすべもなくして……  
 それでいて、誰にもそれは見えない、聞こえない  
 泣くなよ、泣くなよ、

涙のやつがゆっくりと  
えい、ちくしょう！  
私たちの目のなかで凍りついてしまうから。

家のなかは寒い、私は恐れる  
自分の家のなかなのに、恐怖が私に襲いかかる、  
それで私は荒れた通りに出てみる  
出くわすのは、もう凍りついた人間たちだ  
まるで切り倒される樹木さながら  
沈黙の恐怖で両腕を投げだし  
叫び声を一つあげて  
無用の者です、荒れすさんだ者ですと  
君たちは挨拶しているのか、  
そんなにこわばった姿で、私に挨拶しているのか？

冒頭に登場する「狼」と「熊」はもちろん寒さの暗喩でしょうが、これは屋内と屋外の区別がつかなくなっていることも示しているでしょう。住居がもはや人間の棲家ではなくなっているわけです。それで通りに出てみても、かつてはユダヤ人で溢れていた通りは、もはや閑散としたかの印象で、たまに出くわす人間があっても凍りついた樹木の姿をしていて、言葉ひとつ発することがない。かろうじて、その樹木が倒れる響きが「あいさつ」というわけですね。

その際、この詩を「詩」として構成しているいちばんだいたいな要素が「家のなかは寒い」というじつにシンプルな1行であることは、重要でしょう。この1行をたえず組み込みながら作品は綴られています。以下はパート4からです。

家のなかは寒い——  
レシュノ通りに出かけて行って  
支払いの済んだ石炭殻の  
レシートを見せてやろう——  
私はもう支払ったのだ、キャッシュで  
現金で——  
それなのに、私は石炭殻を  
石炭殻をまだ受け取っていないのだ——  
家のなかは寒い……  
レシュノ通りにもう一度出かけてみよう  
この2ヵ月のあいだに  
10回でも、20回でも……  
石炭殻までは  
遠いのだ、遠いのだ

この一節に「レシュノ通り」と書かれているのは、ワルシャワ・ゲッターのレシュノ通り14番地にあった、サービス食堂を指しています。当時ゲッターでは多いときには100軒以上のサービス食堂がひとびとに食糧を提供していましたが、レシュノ通り14番地のそれはとくに「作家、ジャーナリスト、その他文学者のための食堂」と位置づけられていて、同時に石炭などの燃料も扱っていました。

それにしても、「家のなかは寒い」という1行を反復しながら、メモ書きのようにして作品を綴ること——それは、ワルシャワ・ゲッターのような状況下でおおよそ詩を書くことの意味について、私たちに考えさせるところがあるのではないのでしょうか。実際、この作品に書かれているような状況のもとで詩を書いていることほど、不毛なことはいないかもしれません。こんな詩を書いている時間がすこしでもあるのなら、すぐさまレシュノ通り14番地に出かけるべきではないか。それがまっとうな判断かもしれません。それこそ「10回でも、20回でも」と決意しているうちの1回ぐらゐは実行できるかもしれないのですから。しかし、カツェネルソンには分かっていたのですね、たとえ何回出かけようと無駄なことが。そんなとき、ほかにいったい何ができるでしょう？

石炭殻一つない、凍えるような家のなかにおいて「家のなかは寒い」と書き続けること、そこには画家が暗鬱な自画像を繰り返し描くのと類似した衝動が息づいているのではないのでしょうか。しかもカツェネルソンは、この作品を、自分と同じように飢え、同じように寒さに打ちひしがれている仲間のまえで朗読していたのでした。さらには、同一の複数の手書き原稿が存在することから、まわし読みされるように最初から複数の草稿をカツェネルソンが作成していた可能性をシェイントゥフは指摘しています。

現に寒い家のなかにおいて「家のなかは寒い」という1行を反復しながら詩を書き、それを同じく寒さに震えている仲間のまえで朗読していたカツェネルソン、あるいは同じく寒い家のなかで「家のなかは寒い」と書いた作品を黙読していたゲッター住民の姿——。そんな作品を読んだからといって、ほんのわずかでも部屋が暖まるわけでもなければ、苦しい時間がまぎれるわけでもありません（これらの詩を読む物理的な時間などごくわずかのものです）。しかも、そこに書かれているのは現在の苦しみそのものなのです。要するに、それは何の救いももたらさない、文字どおり無用のものです。にもかかわらず、あるいはだからこそ、このような作品がワルシャワ・ゲッターのただなかで書かれ、読まれたことには、詩の、文学の、何か根源的な機能に関わる事態があるに違いない、と私には思えるのです。

皮肉な言い方をすれば、何の楽しみも慰めももたらさないがゆえに、これこそは究極のエンターテイメントと呼べるのかもしれません。この場合の「エンターテイメント」の意味合いをもうすこし踏み込んで分析すれば、そこには最低限の異化効果がやはりふくまれていると指摘することができます。すくなくとも、「家のなかは寒い」という事態と「家のなかは寒い」という言葉はまったく別の次元に属しています。とはいえ、寒い家のなかにおいて「家のなかは暖かい」と書くことは嘘でしかありません。つまり、「家のなかは寒い」という言葉は〈家のなかは寒い〉という事態を、いわばただしく翻訳したもののなのです。その翻訳は、まさしくそれが翻訳であることによって、事態の直接性にたいしてある解放的な距離を取らせませす。これこそが「究極のエンターテイメント」の中身ではないのでしょうか。したがって、ワルシャワ・ゲッターにお

いてカツェネルソンをつうじて露わになっている文学ないし詩の原質的な機能のひとつとして、事態のただしい翻訳のもつ解放的效果ということを、私たちは確認できるのではないのでしょうか。

しかし、カツェネルソンが置かれていた現実には、これ以降、いっそう緊迫した事態にいたります。さきほど言いましたとおり、1941年6月22日、ドイツ軍がソ連領に侵入して、独ソ戦が勃発します。当初そのニュースは快進撃を続けるドイツ軍が決定的な敗北に向かう転機、そして戦争を終結にもたらず転機として、ワルシャワ・ゲットーのユダヤ人にはむしろ歓迎されていたようです。いまから振り返れば、大枠として見ればこれは正鵠を射た見方でした。しかし、ソ連領への侵攻の過程で、ナチスはウクライナとリトアニアでユダヤ人の大量殺戮を実行します。そのニュースはワルシャワ・ゲットーにも届けられます。さらに、1941年12月からはポーランドのヘウムノでガス・トラックによる大量殺戮がはじまり、そのニュースが1942年1月の終わりから2月の初頭にかけて、ワルシャワ・ゲットーにも到達します。そして、同年3月から4月にかけて、ポーランドのルブリン・ゲットーのユダヤ人が大量殺戮されてしまい、そのニュースが4月の終わりには確実なものとしてワルシャワに届きます。ワルシャワ・ゲットーでも1942年4月17日から18日にかけての夜、52人のユダヤ人が一挙に殺戮されるという凄惨な出来事が起こります。これはワルシャワ・ゲットーでのナチによる集中的なテロルとしては、それまでで最大規模のものでした。つまり、独ソ戦の勃発からドイツが敗戦にいたる過程は同時にホロコーストの現実化と一体のことがらだったわけです。

この一連の動きのなかで、ナチによる「ユダヤ民族の絶滅」が目的意識的な行為として目指されていることが、ワルシャワ・ゲットーのユダヤ人、とりわけ若い活動家たちのあいだで明瞭に意識化されてゆきました。カツェネルソンもまた、若い活動家たち、とくに社会主義シオニズムの一派である「ドルル」のメンバーと密接に結びついた人間のひとりとして、この恐るべき認識の過程を、むしろ率先するような形で彼らと共有してゆきました。

この「民族の絶滅」という途方もない暗黒のヴィジョンが明確な輪郭を取ってゆくなかで作られたのが、「神よ、怒りを注いでください……」（1942年2月-3月）、「災いあれ」（1942年5月31日）という2篇の作品です。「神よ、怒りを注いでください……」でカツェネルソンは「ウクライナの大地は赤く染まっています、／リトアニアの大地も赤く染まっています」と記し、さらには、ヘウムノでのガス殺も作品のなかに組み込んでいます。これが、ホロコースト文学のなかで、ガス殺に言及した最初の作品のひとつであることは疑いありません。そして、ルブリン・ゲットー一掃の知らせを受けて書かれた「災いあれ」では、「民族の絶滅」という事態が明瞭に主題化され、ドイツ人への激烈な呪詛の言葉が書きつけられています。

ルブリン・ゲットーの壊滅という事態を受けて、カツェネルソンは大きな作品に取り組みます。それが「私のハナに捧げる」という献辞をそなえた「ラツインの男のための歌」です。これは、各20連（「第1の歌」のみ20連に「序」が付されている）からなる3つの歌から構成されています。それぞれの連はまたaabbの脚韻形式を踏んだ20行で書かれているため、全体で1200行を越える大作であって、カツェネルソンがワルシャワ・ゲットーで書いた詩作品としては最大であるとともに、もっとも重要な詩とも位置づけられてきたものです。この作品には、以下の4つの日付が6つの連のそれぞれの末尾に書き込まれています。

- 第1の歌, 第15連——1942年7月10日  
第1の歌, 第20連——1942年11月15日  
第3の歌, 第14連——1943年1月6日  
第3の歌, 第16連——1943年1月6日  
第3の歌, 第18連——1943年1月7日  
第3の歌, 第20連——1943年1月7日

最初の日付, 1942年7月10日はトレ布林カへの「移送」がはじまる12日前です。カツェネルソンはこの作品を1942年6月ごろから書きはじめたようですが, 移送の開始によるゲッターの大混乱のなかで, いったん中断せざるをえなかったのでしょう。そして, それにつづく日付は1942年11月15日です。これは, トレ布林カへの移送の第一波が終わって約2ヶ月後です。このあいだに, 25万人におよぶワルシャワ・ゲッターのユダヤ人がトレ布林カへ運ばれ, 即座に殺戮されたこととなります。すでに言いましたように, そのなかにはカツェネルソン自身の妻ハナとふたりの息子ベン・ツィオンとベンヤミンがふくまれていました。最後の日付, 1943年1月7日は, 1月18日にはじまる「一月蜂起」のわずか11日前です。

「ラヅインの男のための歌」に書き込まれたこの4つの日付は, この作品が, 文字どおりワルシャワ・ゲッターが壊滅してゆく日々に, その内部で書き継がれた, ほとんど奇跡的な作品であることを, 明瞭に告げています。このような成立事情からしても, 「ラヅインの男のための歌」が, カツェネルソンのワルシャワ・ゲッター作品のなかで, さらにカツェネルソン個人を超えておよそ古今東西の文学テキストのなかで, 特権的とも言うべき位置を占めていることは疑いなくいだろうと思います。

「ラヅインの男のための歌」は, ハシディズムの伝統に培われた, ラヅイン出身の「レツベ」を軸にした作品です。ハシディズムは18世紀に東欧で起こったユダヤ教の大きな潮流であり, 伝統的なラビの権威に抗する民衆的な改革運動であって, 歌や舞踊といった身体を使った実践を重視します。そして, 「レツベ」とはハシディズムにおける共同体の指導者(伝統的にラビが担ってきた役割)の呼称です。ここでカツェネルソンはシェムエル・シュラモ・レイネルという, このころナチによって殺された実在の若い「レツベ」をモデルにしています。以下, かいづまんで作品を紹介します。

第1の歌では, そのラヅイン出身のレツベが秘かに暮らしているヴウォダヴァという町の様子が描かれます(「ヴウォダヴァ」は映画『ショアー』にも登場するポーランドの町です)。ナチがシナゴグに押し入って, ラヅインのレツベを差し出すよう要求するのですが, そのことによって町のひとびとは自分たちのもとに若くて名高いそのレツベが潜んでいることを知って, 喜びに打ち震えます。第1の歌の前半はまことにのびやかで牧歌的ですからあります。

しかし, その調子はすぐさま暗転してしまいます。第1の歌, 第10連からは, レツベの無力さ, さらに神の無力さが語られてゆき, 1942年7月10日の日付が書き込まれている第1の歌, 第15連はレツベを難破船の操舵手になぞらえて, 「おお, ラヅインの男よ, 舵のところ立つな, 舵のところ立つな」と結ばれます。

第1の歌, 第17連は「そのときルプリンから知らせが届いた」という1行で開始されています。

これによって、「ラツインの男のための歌」がルブリン・ゲッターの壊滅を主題とすることが明らかとなります。しかし、それを受けて書き継がれたはずの第2の歌の主題はワルシャワです。ここは作品構成上、かなり無理があるところだと思います。不意にワルシャワが前景化されている。なぜこのような不自然な構成が取られることになったのでしょうか。

おそらくこういうことではなかったかと思います。ルブリン・ゲッターの壊滅を主題とする作品をワルシャワ・ゲッターで書きはじめたカツェネルソンを、ワルシャワ・ゲッターの壊滅というもうひとつの悲劇が襲った。これは、書かれつつあるテキストを現実が圧倒的に追い越してゆくかのような事態です。そのなかで、カツェネルソンはもはやルブリンだけでなくワルシャワをも主題化せざるをえなくなった……。当初の構想でも第2の歌でワルシャワが扱われることになっていたのかもしれませんが、ここに登場するワルシャワの描き方はいかにも中途半端です。第2の歌のテキストを支配しているのは、ドイツ軍侵攻以前の活気に溢れたワルシャワでもあれば、すでに廃墟と化したワルシャワでもあるような、一種、非現実的な感覚です。「私」という人称も文脈上たえず揺らぎ、イディッシュ語原文の読み取りに苦労する箇所も多々出てきます。そもそも「ラツインの男」とワルシャワの関係は作品内的には薄い、と言わざるをえないのです。

この第2の歌をへて第3の歌をどう展開させるか、カツェネルソンは苦しい選択に立たされていたのではないだろうかと思えます。第2の歌、第20連は「ワルシャワ——ワルシャワが私を呼んでいる」というレツベの言葉から始まっています。つまり、レツベにたいしてワルシャワから招聘の声がかかることになっているのですが、レツベはその招聘を拒絶して、ルブリンのユダヤ人の「埋葬」に向かいます。しかし、ワルシャワへ行くか、ルブリンへ向かうかという選択は、作品内におけるレツベの決断の問題であるとともに、その作品を書いている作者カツェネルソン自身に、いわばメタレベルで問われていた選択であったとすることができます。ワルシャワをさらにいっそう主題化することによってこの作品を崩壊ないし途絶に追いやるか（それによってまったく別の作品に着手するか）、破綻寸前のぎりぎりの結構を維持しながら、何とか作品を書き継いでゆくか。

第2の歌、第20連の末尾で「私には最後の儀式がある」と語ってレツベは髪の毛を掻き毟るのですが、それは作者カツェネルソンそのひとの姿でもある、とすることができます。その際、第3の歌で描かれているように、レツベにとって「最後の儀式」とは、貨車のなかに打ち捨てられたルブリンの死者たちを埋葬することですが、カツェネルソンにとっては、この作品を大枠としては当初の構想のままで書き上げることであって、カツェネルソンはここでそのことこそを詩人としての彼の「最後の儀式」と思い定めたのだと思います。

しかし、第3の歌で描かれるルブリンの死者たちの埋葬の場面が著しく非現実的であるという印象は否定しがたいと思います。第3の歌でレツベは、金の詰まった袋を担いで「異教徒」の姿でルブリンに向かい、近隣のポーランド人農夫たちに封印された貨車から死体をおろさせ、死者ひとりにつき300ズウォティを支払います。稀に生きているユダヤ人が見つければ倍の額を支払います。そうして、一昼夜かけて森の近くに死者たちを埋葬し、最後にレツベがカディッシュを唱える。その後レツベはもう一度夜の闇のなかを貨車のところまでもどり、そこで「神」が泣いている声にじっと耳を傾ける……。このいかにも非現実的な場面をへて、レツベはヴウォ

ダヴァにもどって断食を宣告します。そして、「ラヅインの男のための歌」はこう結ばれます。第3の歌、第20連の末尾です。

人々はルプリンのために黙って断食をする、ルプリンのために灯りを点す  
ルプリンで最後の儀式を行なった男、あのラヅインの男もういない  
断食のことを嗅ぎつけたドイツ人が  
尋問するために呼び出したのだ——  
そして、彼はもう家に帰ってくることはなかった  
レッベの妻はこう望んだ、「行かないで！」と  
レッベは彼女を見つめ、叫んだ  
「彼らは私を殺すだろう、そのとおりだ」彼は彼女に強い口調で言った  
そして、すぐにこう望みを付け加えた、「ああ、私が  
ラビ・アキバのように死ぬのなら——彼らは私の体を徹底して  
痛めつけるだろう……妻よ、ラビ・アキバのように  
何の罪もない私を……神のために  
泣くな！……私がそれに値するなら  
私のユダヤ人にとって、私の神にとって……何という幸いだろう！」  
そして彼は家を立ち去り、もはや帰ってはこなかった

ここに登場する「ラビ・アキバ」は、紀元50年ごろに生まれ135年に亡くなった、伝説的な賢者です。無学な羊飼いに生まれたアキバは、40歳からユダヤ教の学習をはじめ、やがて当代随一の賢者となったとされます。しかもラビ・アキバは、ローマ帝国にたいするユダヤ教徒の最後の反乱、バル・コバクの乱を支持したことでローマ軍に捕えられ、殉教を遂げました。最期に息を引き取るとき、ユダヤ教徒のもっとも重要な日々の祈り「シェマー・イスラエル（開け、イスラエルよ）」を唱えていたとされます。ラヅインのレッベはもはやラビ・アキバのような崇高な殉教は不可能と知りつつも、ナチのもとに無抵抗に身をゆだねるのです。

それにしてもあまりにあっけない結びかもしれません。しかし、作品の形式は、連数、行数、脚韻にいたるまで、これで完結しています。ともあれカツェネルソンは、この作品を、けっして断片に終わらせることなく「仕上げた」のです。毎日、毎日が、さらには毎時間、毎時間が、これで最後かもしれないという危機の連続だったでしょう。さきに確認したように、この作品の原稿に同一の日付が2度にわたって書き込まれていることも、そのような事情を踏まえると興味深いでしょう。いったんここまでと踏ん切りをつけて眠りについたりしたあとで、もう一度目を覚まして、あるいはそもそも眠れずにいて、ふたたび身を起こして作品を書き継いだような、そんな気配が感じられます。そのとき、この作品のような厳密な形式は、確かな手すりのようなものだったでしょう。形式を整えることは、その行を、その連を、その歌を、ともあれ書き上げたことの証となるのですから。

壊滅してゆくワルシャワ・ゲットーのただなかで、しかも妻子をトレブリンカに奪われるという事態を受けて、カツェネルソンがこの作品を書き継ぎ、書き上げたのは、恐るべき精神力



としか評しようがありません。とはいえ、彼にはこの長大な作品にさえ、自分の書くべきテーマをすべて織り込むことはとうてい不可能でした。

ひとつには、すでに指摘しましたように、第2の歌にワルシャワのことをきわめて不十分な形でしか組み込めなかった、という問題があります。そもそもワルシャワに焦点をあてた第2の歌は、この作品の構成それ自体を破綻させかねない契機でした。いわばカツェネルソンはここで、ワルシャワのことを書くことも不可能、書かないことも不可能という意味で、二重の意味での不可能性に直面していたと言えます。そのなかで選ばれたのが、きわめて不十分なワルシャワの前景化でした。

第2には、失われた家族そのものについての個人的な痛みを直接この作品に書き込むことが彼には不可能でした。かろうじて彼にできたのは、「ラツインの男のための歌」という作品総体を妻ハナに捧げることでした。おそらくカツェネルソンは、トレブリンカへの移送がはじまる前に、この作品についてハナに語っていたのではないか。これをともあれ仕上げることは、その妻との約束の成就という意味合いもあったのではないか。そんなことも私は推測したくなります。しかし、じつは彼はこの作品を中絶していたあいだに、もっぱら家族のことを歌った「1942年8月14日——私の大いなる不幸の日」を書いていました。その点では、いったん家族のことを主題化した作品を書くことによって、「ラツインの男のための歌」を書き上げることができたのだ、と私たちは言うべきかもしれません。

最後に、第3の歌におけるルブリンのユダヤ人たちの埋葬を描いた場面がきわめて非現実的な様相を呈していた、という問題があります。現実には不可能な埋葬の場面を記述するのではなく、書くことそのものが死者たちの埋葬である——ここで本来カツェネルソンにもとめられていたのは、腹を据えてそのような物書きとしての立場に徹することだっただろうと思います。

「ラツインの男のための歌」が抱えているこの3つの難点を踏まえるなら、ヴィッテルで書かれた『滅ぼされたユダヤの民の歌』がまさしくこの3点のみごとに克服したところで仕上げられていることに気づいて驚かされます。そこではワルシャワ・ゲットーが主題化されるとともに、作品を書くことそのものがさながら死者たちの墓碑を刻むことと見なされていて、同時にそこにカツェネルソンの家族のことが痛切に組み込まれています。ここではしかし、『滅ぼされたユダヤの民の歌』ではなく、あくまでワルシャワ・ゲットー内で書かれたもうひとつの長篇詩「1942年8月14日——私の大いなる不幸の日」を見ておきたい思います。

これは全体で476行からなる作品で、ワルシャワ・ゲットーでカツェネルソンによって書かれて現存している詩のなかで、「ラツインの男のための歌」に継ぐ長さのものです。しかし、その形式はカツェネルソンの他のゲットー作品と比べると、きわめて特異です。基本的に脚韻を踏んだ2行からなる詩節が238連、ひたすら重ねられています。「第1の歌」「第2の歌」といった区分はもとより、最低限の節の区切りもなされていません。このことはカツェネルソンがこの作品を、ある程度一気呵成に、いわば書けるところまで書くという態度で綴ったことを示していると言えるだろうと思います。

シェイントゥフはこの作品の執筆日を1942年10月8日・9日としているのですが、青年運動のメンバーはカツェネルソンがこの作品を1943年1月17日の夜、つまり一月蜂起の前夜に「最新の作品」として朗読したと回想していますので、10月8日・9日を大事な日付としつつも、

あの一月蜂起の前夜まで推敲や加筆が続けられた作品ではないかと私自身は推測しています。またこの作品は、カツェネルソンのワルシャワ・ゲッター以降の作品、端的に言うと『滅ぼされたユダヤの民の歌』へと繋がってゆく要素を、「ラヅインの男のための歌」よりも濃密にそなえています。実際、シェイントッフ自身、『イツハク・カツェネルソン ワルシャワ・ゲッター作品集』の最後にこの作品を取めています。これは、作品の感触が不可避的にそういう配置を選ばせたのだと思います。

カツェネルソンはすでに「空腹の歌」「寒さの歌」という連作で、自分の家族をテーマにした作品を綴り、それらはワルシャワ・ゲッターの知人たちのあいだで文字どおり「家族の歌」として知られていました。しかし、彼はそこではまだ家族の固有名は読み込まないままでした。それにたいして、妻と二人の息子がトレブリンカ絶滅収容所に「移送」され、殺戮されたことがほぼ確実にになっていたこの時点では、彼らにたいして固有名で痛切に呼びかけます。以下はこの作品の冒頭です。

暗い部屋の荒んだ四つの壁のあいだに  
私は侵入する、両手をきつくもみしだきながら

ハナ！ お前はいない、私の息子たちもない  
いない……彼らの姿はもうない、気配すらもない

ハナ！ 驚いて私は名前を呼ぶ  
ついさっき私はここで彼らと別れたのだ、ついさっき！

ここに彼らはいたのだ！ 何てことだ、何という不幸だ！  
暗い部屋がさらにいっそう暗くなる

闇に包まれた棲み家がますますいっそう闇を濃くする——  
誰もいない部屋——それでいて、誰か私の傍らに立っている者……

大いなる不幸が私の傍らで育ってゆく  
絶え間なくこの空漠から、それは大きく育ってゆく……

ハナ！ 私のハナ！ 私のたったひとりのお前！  
どこにいるのか教えてくれ、私のヘネレ、お前はどこにいる？

ベン・ツィオンはどこにいる？ ベンヤミンケは？ ああ……  
私の二人の子どもたちはどこにいる？

2連目の冒頭で「ハナ！」という呼びかけがなされているのは、この作品全体の特徴を示唆し

ています。この作品は何よりも、記憶のなかの妻ハナを讃えた作品なのです。7連目に登場する「ヘネレ」はハナの愛称形であり、8連目の「ベンヤミンケ」もベンヤミンの愛称形です。固有名で、さらには愛称形で彼らに呼びかけること、それがこの作品のいちばんのモチーフと言っているのです。

かつて家族で暮らしていた住居に、カツェネルソンが実際にふたたび「侵入」することがあったかどうかは分かりません。しかし彼は、妻と息子二人がトレ布林カへ奪われたのち、かつて家族が暮らしていたノヴォリプキ通り30番地の住居をときおり見上げていたようです。ヴィッテル収容所においてヘブライ語で書かれた『ヴィッテル日記』にはそのような記述が見られます。私が参照しているのはその英訳本ですが、彼はこう書いています。「私はただ唇をこう動かして、囁く形で呼びかけた。「ハナ！ ベン・ツィオン……そしてお前——私の愛しいベンヤミン！」」

カツェネルソンは現実のノヴォリプキ通り30番地で「囁き声」で、いや、ただ唇をそう動かすという形で、奪われた家族に呼びかけていた。それにたいして、作品のなかでは、彼はむしろ大声で呼びかけています。私たちは不思議なことに、不在の者、不在だと分かっている者にたいして、現実のなかではせいぜい囁く形でしか呼びかけることができません。それにたいして、作品においては大声で切実に呼びかけることができます。考えてみればこれは、およそ作品を書くということのかなり本質的な意味のひとつと言えるのではないのでしょうか。現実のなかで、私たちが不在と分かっている者に大声で呼びかけたとすれば、それはせいぜいお芝居にしかありません。逆に言えば、不在の者、不在と分かっている者に呼びかけること、それはおよそフィクション（虚構）が生成する根源のひとつなのではないのでしょうか。

したがって、現実のカツェネルソンと作品におけるカツェネルソンのここでの関係は、およそ創作にとって本質的なものと理解されなければなりません。すくなくともカツェネルソンにとって、作品を書くということの意味のひとつは、現実においては果たしえない不在の者への呼びかけを切実に遂行することだった。私たちはこれをさらにいっそう本質化してほとんどこう言ってしまうほどです——およそ作品を書くということは不在の者へと呼びかけることにほかならないのではないか、と。

カツェネルソンは、不在の者へと呼びかけるその作品空間のなかに、現実のツヴィをも呼び入れます。するとそこに奇妙な反転が生じます。今度は実在のツヴィがさながら不在の者の様相を呈するのです。ツヴィはこの作品において一貫して存在感の希薄な「影」として扱われています。不在の者たち、すでに死者と見なされている者たちが濃密に現前し、かえって実在の者が存在感を喪失してしまうその作品空間において、カツェネルソンは妻ハナと繰り返し「対話」を交わします。もちろん、それもまた虚構としての創作が可能にしてくれるものです。しかし、その対話はたんに彼を現実の彼方に追いやるのではなく、むしろ、ハナの言葉は現実のほうへとたえず彼を引き戻します。この作品においてカツェネルソンは、そのようにして、そのままではどうてい直視することのできない現実を、死者の声、死者のまなざし、死者の認識をつうじて、一歩ずつ垣間見ることになるのです。時間がありませんので、詳しく引用はできませんが、まさしく一行書くごとに、意識と無意識のはざまを縫うようにして、書き手の認識は思わぬ方向に深化・発展させられてゆきます。つまり、不在の者のまなざしと語りというメディアウムをつうじて、書くことが苛酷きわまりない現実を認識することそのものであるような作品

行為に、ここでカツェネルソンは全身で身をゆだねているのです。

最後に、カツェネルソンの創作において、この後『ヴィッテル日記』をへて『滅ぼされたユダヤの民の歌』まで引き継がれてゆく、もうひとつの大事な問題の萌芽を、「1942年8月14日」に見ておきたいと思えます。すなわち、「ミーワ通りの日」と彼が呼ぶものをめぐる、トラウマ的な記憶です。カツェネルソンが「ミーワ通りの日」と呼んでいるのは、端的に言って、1942年9月6日のことです。その日の前日、ユダヤ人評議会名で、9月6日午前10時に再度の「登録」のために一定の場所に集まるよう、ゲッターのすべてのユダヤ人に厳格な通知がなされ、その時点でゲッターに残っていたユダヤ人の最終的な「選別」が9月6日からあらためてなされました。この選別にカツェネルソンもまたツヴィとともに参加し、二人とも登録証を得て生きのびます。その体験を彼は『滅ぼされたユダヤの民の歌』第12の歌「ミーワ通り」に痛切きわまりない形で書き込むことになります。

どこから来たのだ？ もう全員射殺されたのに！ 奴らは全員射殺し、息の根を止めたのに！

あれは、ノヴォリピエ通りとレシュノ通りの一画にある工場からのユダヤ人たちだ——  
数字のプレートをつけたユダヤ人たち、おお、幸運なユダヤ人たち！ 幸運に過ごしてきたユダヤ人たち

彼らは工場にうまく潜りこんだ、最後のわずかのユダヤ人たちだ、そうだ、まだ残っている！  
残っている……

工場からのユダヤ人、ゲンシャ通りのユダヤ人、もっと遠くからのユダヤ人、評議会傘下のユダヤ人たち

胸にブリキの鑑識票をつけ、箒を手にして、彼らは誰もいなくなった通りを掃き清めるのだ

作業場のユダヤ人たち、彼らは早朝に、歌いながら、ゲッターの外のさまざまところから現われる

それに隠れ家のユダヤ人たち……このワルシャワにはまだまだユダヤ人たちがいた！ そんなこととは知らなかった……

じつに25万人におよぶユダヤ人がトレブリンカへ移送された嵐のような1ヵ月半あまりが過ぎたのちに、ユダヤ人評議会の命令（もちろんそれは有無を言わせないナチの指示によるのですが）によってゲッターのさまざまな場所からさらに数万人のユダヤ人がふたたび姿を見せた光景——それはカツェネルソンにとってけっして希望のよりどころなどではありませんでした。むしろそれは耐え難い光景であったのです。彼の書き方はじつに辛らつです。

カツェネルソンはじつはこれに先立つ『ヴィッテル日記』においても、繰り返し「ミーワ通りの日」の光景を記そうとしています。あたかも、その日の出来事を記すことこそが『ヴィッテル日記』の存在意味であったかのように思われるほどです。しかし、彼はとうとうそれを果たせず終わります。『ヴィッテル日記』はまさしくつぎの言葉とともに文字どおり途絶している

ます。「あの夏の終わりまでにワルシャワの40万人のユダヤ人が殺戮された。そうだ、40万人のユダヤ人の殺戮について、私は詳しく語りたい。／ミーワ通りの日に関しては……おお！何としたことだろう！」

この『ヴィッテル日記』の末尾に照らせば、ほかでもない「ミーワ通りの日」のことを何とか書き記しておくことは、『ヴィッテル日記』の中断をへて、『滅ぼされたユダヤの民の歌』がそもそも書かれた動機のひとつであった、とさえ言うことができます。つまり、彼は日記のなかにヘブライ語の散文で書くことができなかつたあの日の出来事を、あらためてイディッシュ語の詩という形式で綴ろうとしたと言えるのです。そして、このような文脈に照らして見るならば、その「ミーワ通りの日」のトラウマ的記憶の恐るべき記述に向かおうとする萌芽を、「1942年8月14日」という作品の末尾にあらためて見て取ることができるように私には思われます。

私たちはときにはすべてを一語で言い表すことができる……それはありがたいことだ！  
そして、すべてを、いっさいを、ひと目で見て取ることができる

言い終わらない言葉は私たちを燃やし、私たちを焦がす  
それはしばしば太陽の光を捉えそこなう、まるで夜明けを押しとどめようとするかのよう  
に……

長く見るのは貧しいことだ、ひと目見ることこそ豊かだ  
私はただひと目お前たちを見つめたい

私は水差しに満たされた水などもう欲しくない  
私には一口で十分だ、一口の水をくれ！

ヘネレ！ 私の息子たち、私の気高い息子たち！  
奴らは突然私たちを引き裂いた

言葉を交し合っている最中に、思いを伝え合っている最中に——  
ぶち壊したのは誰だ？ お前か、ハナ？ まさか私か、私がぶち壊したのか？

ベン-ツィクル——私を抱きしめておくれ！ お前、ヨメクル！  
母さんを抱きしめておくれ、母さんが倒れる、母さんが倒れる！

このように長篇詩「1942年8月14日」は結ばれています。「ベン-ツィクル」「ヨメクル」はそれぞれ「ベン-ツィオン」「ベンヤミン」の愛称形ですが、私がここでとくに注目しておきたいのは、末尾の3連であり、とりわけ「ぶち壊したのは誰だ？ お前か、ハナ？ まさか私か、私がぶち壊したのか？」という1行です。それまでの言葉の流れからしても、ここには異様なまでの屈折が感じられるのではないかと思います。「奴らは突然私たちを引き裂いた」という1

行を受けて、それを不意に反転させるかのようにして、「ぶち壊した」責任が最終的には「私」に帰せられているかのようです。ここにはあの「ミーワ通りの日」のカツェネルソンのトラウマ的記憶が激しく渦巻いているような気がします。シェイントウフが推定しているように1942年10月8日-9日がこの作品の執筆日であるとしても、9月6日の「ミーワ通りの日」からすでに1ヵ月をへています。

ここに見られるのは、さしずめフロイト的に言えば、自己処罰的な機能をもった超自我の、不意打ちの突出ではないでしょうか。それは不在の他者、死者との対話を軸にしたこの作品の構造を激しく揺さぶっているように思われます——もはや書くことの意味それ自体を無に帰してしまいかねないほどに。

その際、この作品がそもそも妻ハナへの呼びかけを基調としていたことを、ここで私たちはふたたび想起しておくことが必要でしょう。末尾の「母さんが倒れる、母さんが倒れる！」という叫びは、幼いベンヤミンへの呼びかけであるとともに、トラウマ的記憶によって激しく揺すぶられている作品それ自体にたいする痛切な呼びかけであるように私の耳には響きます。つまり、ここで倒れようとしているのは、彼がいま現に書いている作品そのものであり、カツェネルソンにとっての書くことの意味そのものではなかったか、と私には思えるのです。

しかし翻って考えるならば、果たして「ミーワ通りの日」のことを、カツェネルソンは『滅ぼされたユダヤの民の歌』のあの第12の歌においてさえほんとうに書くことができたのか、と問うことができます。カツェネルソンはそこで「ミーワ通りのことは見ることも聞くこともするな」と繰り返し呼びかけています。あるいは、そもそも何を書けば彼は「ミーワ通りの日」のことをほんとうに書いたことになるのでしょうか。その出来事は、『滅ぼされたユダヤの民の歌』においてさえも、一種の消失点にとどまり続けているのではないのでしょうか。そして、その言葉の突出性という一点では、じつのところ「1942年8月14日」のあの1行のほうが「ミーワ通りの日」の記憶を不可視の形で伝えているのではないのでしょうか。

これはいささか唐突な印象を与えるかもしれませんが、カツェネルソンにおける「ミーワ通りの日」という消失点を思うとき、宮沢賢治が「銀河鉄道の夜」の末尾近くに記しているあの忘れがたい「石炭袋」のことが私にはしきりに思い浮かびます。あの石炭袋は文字どおりには「天の川中の暗黒星雲の呼称」（原子朗『新宮澤賢治語彙辞典』）ですが、宮沢のテキストにおいてそれは同時に、テキストそれ自体に穿たれた、「ミーワ通りの日」と同様の黒々とした消失点のように思われます。賢治はこう書いています。「その底がどれほど深いかその奥に何があるかいくら眼をこすってのぞいてもなんにも見えずだゝ眼がしんしんと痛むのでした」。テキストのなかに「現実」が最終的に現前するとすれば、それはこの「石炭袋」のような、あるいは「ミーワ通りの日」のような消失点として、ではないのでしょうか。それにもかかわらず、あるいはだからこそ、カツェネルソンは、そして私たちは、その黒い消失点のまわりに言葉を執拗に配置しつづけるのです。

## おわりに

じつは1995年の阪神・淡路大震災を受けて書かれた杉山平一さんと季村敏夫さんの作品を紹介

介するつもりで、今回のチラシにもそのように書いていただいていたと思いますが、講演原稿を書いてみると時間的にも構成的にも難しいと思いました。私自身が今回の東日本大震災を受けて書いた作品を朗読するとも言われていましたので、最後にその2篇を読ませていただきます。最初の作品は、勁草書房から2011年8月8日に出版された『ろうそくの炎がささやく言葉』というアンソロジーに寄せた作品です。

#### 今回の震災に記憶の地層を揺さぶられて

「また來ん春と人は云ふ」——  
中也の詩句を口ずさみながら  
私はその長い坂をときどき下っていった  
阪急の王子公園駅から  
阪神の西灘駅まで  
途中で暗いトンネルがあって  
それを抜けると小さな街灯がぼつんとあった  
振りむくと  
私の長い影が揺れていた  
私が手を振ると  
私の影も手を振って  
(ばいばい)  
あっけなく  
そこで自分と別れたこともあった

1985年  
私は23歳で  
生き方の深い岐路にさしかかっていた  
西灘駅のそばのアパートの2階  
年上の女のひとのもとで  
何ヶ月か私は暮らしていた  
夜間の仕事をおえて帰ってくるそのひとを待ちながら  
狭い部屋のコタツで  
短い卒業論文と長い詩を書いた  
それから不慣れなアルバイトをして  
左足に浅からぬ傷を負った  
松葉杖をつけて  
錆びついた鉄の階段を一步一步あがってゆく  
自分を笑うことさえできなかった

10年後の冬  
その町を大きな地震がおそった

さらに半年後の  
夏の夕暮れ  
西灘駅に降り立つと  
もうあのアパートは跡形もなかった

私のなかには何かが欠けている  
ひとと触れてゆく  
自然な温もりのようなものが欠けている  
地震よりも不意打ちに私たちを揺さぶって通りすぎるもの……  
(本当をいうと、被災者リストにいまもきちんと目をとおさないままだ)

「また來ん春と人は云ふ」——  
思わず喉を押さえて  
星座をあおいだ  
夜  
まだ瓦礫の残る町で  
無数の私が手を振っていた

\* 「また來ん春と人は云ふ」は、中原中也「また來ん春……」（『在りし日の歌』所収）の冒頭の一行。

こんな作品を人前で読むようになって、私もずいぶんずぶとくなりましたね。

もう1篇は「トレ布林カ／日置」という連作のひとつとして書いた作品です。トレ布林カ絶滅収容所と私の地元にある日置という地名を重ねて、ぼつぼつ書いている連作のひとつです。カツエネルソン、ベンヤミン、ツェラン、アドルノ（テディ）、アーレント（ハンナ）、さらには今回の震災やら、いろいろなものが混在している、よくいえば実験的、悪くいえばかなりはちゃめちゃな作品です。

### 災厄の20キ口圏内

それにしてもあの日どうして私はひとり家を離れたのか？

トレ布林カ／日置

誰ひとり私を知るもののない小さな町で

私は生涯を終えようとしている。

ハンナよ、テディよ

私には書きたければ書きたかった手紙という手紙を書くことができないのだ。



災厄についてのひどい噂がまるでガスのように立ち込めている。  
そのうえに放射性物質のように粉雪が絶え間なく降りしきっている。  
トレ布林カ／日置  
ここは30キロ圏内か  
それとももう20キロ圏内か  
私を待ち受けているのはどんな死だ？  
J-Village ってどこだ？  
トレ布林カ／日置……

海はわれわれを隔てているのではなく結んでいる  
それと同様に  
山もまたわれわれを隔てているのではなく結んでいるのだ。  
あの美しい思想の響きに惹かれて  
私は重いトランクを引きずってツヴィとともに御岳<sup>みたけ</sup>の山を越えた。  
そして行き着いたのがこの国境警備隊の小屋だった。  
まことに  
海がわれわれを隔てるのではなく結んでいるように  
山もまたわれわれを隔てるのではなく鉄鎖のように結んでいたのだ（！）

ゲッターの子どもたちはつぎつぎと死んでいった。  
私の芝居と一緒に上演してくれた子どもたち！  
「われらのもとに子どもが生まれた」  
まるで異教徒のようにそう叫んで  
生まれたばかりの子どもに若い夫婦は割礼をほどこしたのだ。  
おお、私の言葉にも割礼をほどこしてほしい。  
この言葉からもひと筋の血を流させてほしい。  
生まれた子どもは3ヶ月と生きてはいなかった。  
しかもその子どもは孤児として死んだのだ。  
両親が、あの若い夫婦が、それよりも先に餓死したので。

またショベルカーをあの女が動かしている。  
この寒い小屋の壁がガタガタ震える。  
足と頭を交互に並べてオイルサーディンのように敷き詰められた死体の底から  
彼女は自分の娘を掘り出そうとしているのだ。  
ショベルカーのエンジン音が大地の奥深くを振動させている。  
もっとふかくシャベルをいれろこっちのやつらそっちのやつら奏でろどんだんダンスの曲  
だ。\*  
震えているのは小屋ではない、大地でもない、なにかもっと別のものだ！

トレ布林カ／日置  
災厄のまっただなかの20キロ圏内。  
ハンナよ、テディよ、私に堅琴をよこせ  
それとも毒杯を！

\* パウル・ツェラン「詩のフーガ」飯吉光夫訳より。  
(連作「トレ布林カ／日置」のうち)

時間がすこし超過してしまいました。ご清聴ありがとうございました。

## 資料

### イツハク・カツェネルソン、ワルシャワ・ゲッター主要作品一覧

\*とくにヘブライ語と注記されていないものはすべてイディッシュ語で書かれている。

- (1) 「1940年の民衆モチーフ」歌詞、2頁、1940年6-7月(印刷)
- (2) 「今年のピアリーク忌に際して」講演、5頁、1940年6-7月(印刷)
- (3) 「カルメリツカ通り」詩、1頁、1940年9月-10月(印刷)
- (4) 「メンデレ・モイヘル・スフォリムの生誕105年によせて」講演、7頁、1940年9月-10月(印刷)

- (5) 「聖書の夕べの開会の辞」詩、5頁、1940年11月26日
- (6) 「聖書のイディッシュ語訳」詩形式での翻訳、37頁、〔1940-41年〕
- (7) 「ヤコブとエサウ」1幕の対話劇、11頁、〔1940-41年〕
- (8) 「蠟燭と人間のあいだ」1幕ものの戯曲、23頁、〔1940-41年〕

### ——1940年11月16日、ワルシャワ・ゲッター設立——

- (9) 「悪魔がただしいなら……」詩、3頁、1940年12月-1941年2月(印刷)
- (10) 「バビロンの河のほとりで」4幕の戯曲、144頁〔1941年1月-3月〕
- (11) 「エルサレムの周辺」3幕の戯曲、60頁、〔1941年1月-3月〕
- (12) 「シュラハモネス」1幕の戯曲、11頁、〔1941年1月-3月〕
- (13) 「籤の歌」詩、ヘブライ語、2頁、〔1941年1月-3月〕
- (14) 「商い」一人芝居、16頁、〔1941年前半〕
- (15) 「ヘルシエルの死の記録」詩、3頁、1941年5月1日(印刷)
- (16) 「ぼくは歌を書いているんです」エッセイ、5頁、1941年4月-6月(印刷)
- (17) 「舞踏会」詩、7頁、1941年5月1日
- (18) 「空腹の歌」詩、4頁、1941年5月28-29日

### ——1941年6月22日、独ソ戦の開始——

- (19) 「ヨブ」3幕の戯曲、110頁、1941年〔6月22日〕
- (20) 「寒さの歌」詩、5頁、1942年2月10日
- (21) 「神よ、怒りを注いでください……」詩、3頁、1942年2月-3月
- (22) 「教員集会の開会の辞」ヘブライ語、スピーチ、2頁、1942年4月

### ——1942年4月17-18日、ゲッターで52人のユダヤ人が殺戮される——

- (23) 「災いあれ」詩、6頁、〔1942年〕5月31日
- (24) 「シュロモ・ジェリホフスキのための歌」詩、7頁、〔1942年6月9日以降〕
- (25) 「そのユダヤ人は笑った」詩、8頁、〔1942年6月末 - 7月初め〕
- (26) 「ラヅィンの男のための歌」第1の歌15節まで、詩、12頁、1942年7月10日  
——1942年7月22日、トレブリンカへの「移送」開始——
- (27) 「1942年8月14日——私の大いなる不幸の日」詩、22頁、1942年10月8 - 9日
- (28) 「ラヅィンの男のための歌」第1の歌16節から第3の歌末尾まで、詩、33頁、1942年11月15日 - 1943年1月6 - 7日  
——1943年1月18日、「一月蜂起」開始——  
——1943年4月19日、「四月蜂起」開始——  
——1943年5月16日、ワルシャワ・ゲットー陥落——

