

神戸市外国語大学 学術情報リポジトリ

El mundo de Julio Cortázar-IV

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1982-09-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 木村, 榮一, Kimura, Eiichi メールアドレス: 所属:
URL	https://kobe-cufs.repo.nii.ac.jp/records/2229

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



フリオ・コルタサルの世界—Ⅳ

木村 榮 一

詩劇“Los reyes”（『王たち』, 1949）に続いて2年後の1951年に、フリオ・コルタサルは最初の短編集“Bestiario”（『動物寓意譚』）を発表するが、この作品が一冊の本になるまでには多少の紆余曲折があった。

1937年から地方の高等学校で教鞭をとっていたコルタサルは、45年にCuyo 大学に招かれてフランス文学を担当することになる。当時はちょうどペロンの抬頭期にあたり、彼は反ペロン運動に加わっていた関係で46年ペロンが大統領に就任すると同時に、断圧の手が伸びるのを恐れて教職を棄ててブエノス・アイレスに行く。そこで出版関係の仕事に就き、そのかわり翻訳家になるべく勉強し、その資格を取った時点で仕事をやめて翻訳家として独立する。⁽¹⁾前稿で取り上げた『王たち』はこの頃に生まれた作品である。幼い頃からヨーロッパ、アメリカの文学に親しみ、とりわけフランス文学に引かれていたコルタサルはかねてからパリへ行って文学の勉強をしたいと考えていたが、51年ついに意を決してフランス政府の留学生試験を受けてパスする。出発の前夜、コルタサルの家に遊びにやってきた友人たちは、彼が短編をいくつか書きためていると知ってその原稿をむりやり奪い取るようにして持ち帰り、アルゼンチンの代表的な出版社で、新作を意欲的に出版しているSudamericana 社に持ち込む。出版社で原稿を検討した結果、出版しようということになり、その月のうちに“Bestiario”と題されて本になったが、コルタサルはその時すでにパリへ発ったあとだった。

このような経緯で出版された『動物寓意譚』はしかし、その内容が難解な

(1) 『フリオ・コルタサルの世界—Ⅲ』, 神戸外大論叢, 第32巻, 第2号。昭和56年9月。

こともあって、ごく少数の読者に注目されただけでたちまち忘れ去られてしまい、以後1964年まで13年間絶版になっていた。コルタサル自身は、批評家や一般の読者から黙殺に近い扱いを受けたことをまったく意に介さず、パリに移ってから数多くの短編を書き続けた。当時をふり返って彼はこうのべている。

“I was completely sure that from about, say, 1947, all the things I'd been putting away were good, some even very good. I'm referring, for example, to some of the stories of *Bestiario*. I knew nobody had written stories like that before in Spanish, at least in my country.”⁽²⁾

(1947年頃からだと思いますが、その頃までに書きためてあったものはすべて出来のいいものばかりで、中にはとてもいいものも含まれていると確信していました。たとえば『動物寓意譚』に収められているいくつかの短編がそうです。自分の知る限りでは、以前にスペイン語で、というか少なくともアルゼンチンでは誰ひとりあのような物語を書いていませんでした。)

コルタサルはべつのところで上に引用した言葉を補うような発言をしているので、それも合わせて引いておこう。彼は『動物寓意譚』をはじめとする初期の短編についてこう語っている。

“Puedo quizás decirte que tal vez les mostré a los escritores más jóvenes, los que vinieron después, que uno de los caminos argentinos o latinoamericanos para el cuento fantástico que interesa allí, uno de los buenos caminos a seguir, era precisamente no tratar de imitar el cuento fantástico a la manera del siglo XIX o el cuento fantástico a la manera de Borges, en donde lo fantástico es la razón esencial del cuento. En cambio, yo creo que en mis cuentos hay otras fuerzas que actúan junto con lo fantástico. Lo fantástico sirve, por ejemplo,

(2) Luis Harss and Barbara Dohman: *Into The Mainstream*, p.216. New York, Harper & Row, Inc., 1967.

para desencadenar una situación erótica turbia o una situación de familia en la que una serie de fuerzas latentes se desencadena en un momento por la irrupción de elementos fantásticos. En el fondo mis cuentos, siendo fantásticos, son sumamente realistas también.⁽³⁾ (「おそらくこんな風に言えるのではないのでしょうか。つまり、目下むこうで関心を集めている幻想譚を書くに当たってアルゼンチンなりラテン・アメリカの作家が取る道、つまり彼らが取るべき良き道のひとつとは、19世紀風の幻想譚、あるいは幻想的なものが短編の本質的動機になっているボルヘス風の幻想譚の模倣をしないように努めることである、そのことをぼくが遅れてやってきたより若い作家たちに示したということでしょう。一方、ぼくの短編には幻想的なものとともに作用しているべつの力があると思います。たとえば、もやもやとしてとらえがたいエロチックな状況なり、幻想的な要素が侵入してくることによって一連の潜在的な力が一瞬にして爆発するような家庭状況があったとしますと、幻想的なものがそうした状況をいっきょに解放するのです。ぼくの短編はたしかに幻想的ですが、究極的にはきわめて写実的でもあるのです。）」

コルタサル自身は『動物寓意譚』をはじめとする初期の短編が、アルゼンチンはもちろんスペイン語圏の国々にあってもいまだ書かれたことのない独自の幻想世界を描いたものであるという自信を抱いていたわけだが、ここでは彼がその理由として挙げている「もやもやとしてとらえがたいエロチックな状況なり、幻想的な要素が侵入してくることによって一連の潜在的な力が一瞬にして爆発するような家庭状況があったとしますと、幻想的なものがそうした状況をいっきょに解放するのです」という一節に注目したい。すなわち、この一節を読むと、前稿で取り上げた『王たち』の近親相姦的なテーマが、初期の短編にも秘められているのではないかと考えられるのである。本

(3) Evelyn Picon Garfield: Cortázar por Cortázar, p. 14. México, Universidad Veracruzana, 1978.

稿ではそこに焦点をあてて『動物寓意譚』に収められているいくつかの作品を取り上げてみたいと思う。

☆ ☆ ☆

『動物寓意譚』には八編の幻想的な短編が収められている。兄と妹がひっそりと暮らしている広大な屋敷の中で、突然聞きなれないもの音がし、二人はそのものに追われてついに家を棄てて夜の町に逃げ出すという“Casa tomada”（「奪われた屋敷」）、あるいはパリに行っている女友達のアパートでしばらく仮住まいすることになったぼくは急に嘔吐感に襲われて、何かを吐き出すが、見ると小さな兎だった。殺すのもかわいそうなので友達のアパートでその小兎を飼うことにするが、そのうち次々に口から小兎が生まれてくる。兎の数がだんだん殖えてゆき、しかも先に生まれた兎が大きくなってアパートの部屋を荒らしはじめるのを見て、事態に絶望したぼくが自殺を考えるとところで終わる“Carta a una señorita en París”（「パリにいる未婚女性に宛てた手紙」）、人里離れた土地でマンクスピアという兎に似た動物を育てているぼくたちは慢性の片頭痛に苦しめられているが、やがてこのマンクスピアが異常をきたしてぼくたちに襲いかかるというストーリーの“Cefalea”（「慢性頭痛」）など、この短編集に収められている作品はいずれも読む者にとらえようのない不安、恐怖を感じさせる。しかも、いざ個々の作品を取り上げて論評しようとする、たちまち不可解な謎に直面したように言葉を失ってしまうのである。

コルタサル研究家の Juan Carlos Curutchet は“Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática”（『フリオ・コルタサル、もしくは実践理性批判』）と題する研究書を書いているが、『動物寓意譚』にはよほど手を焼いたと見えて、この作品に収められている「パリにいる未婚女性に宛てた手紙」を取り上げてこうのべている。

“El cuento tiene un claro matiz fantástico ... y existe en él una indudable dimensión simbólica. El lector carece sin embargo de las

claves para descifrar coherentemente esa simbología, por lo que las interpretaciones pueden ser variadas, pero siempre arbitrarias e igualmente legítimas.⁽⁴⁾ (「この短編は明らかに幻想的な雰囲気をつたえており……、しかもそこには疑いもなく象徴的な一面も見られる。しかし、読者にはその象徴体系を統一的に解く鍵を与えられていないので、さまざまな解釈が可能であり、しかもそれらの解釈はいずれも恣意的でありながら、かつ正当なものになるはずである。)」

ここに言う el lector (読者) の中には Curutchet 自身も含まれているのだろう。つまり、この短編はまことに幻想的な作品だが、何を言いたいのかさっぱり分らない。象徴、謎を解く鍵がどこにも与えられていない以上、何を言い、どう解釈しようが勝手なはずであるというのがこの一節の論旨だが、そのあと、突然カフカの『変身』をもち出してきて、比較も分折もせず、このふたつの物語はともに “compulsiva y aterradora” (「強迫観念的で人をぞっとさせる」) とのべているが、これは誰が見ても強引なこじつけである。『変身』と比較するのならせめて次作の短編集 “Final del juego” (『遊戯の終り』, 1956) に収められている作品で、山椒魚に魅せられて水族館に通ううちに山椒魚に変身してしまった男を描いた “Axolotl” (「山椒魚」) と比較すべきだろう。だいいち、「パリにいる未婚女性に宛てた手紙」の主人公は毒虫どころか兎に変身したわけでもないのだ。そのあとのところで、クルトチエットはいともあっさりとうとう結んでいる。

“Cortázar puede haber descrito aquí un caso de locura—hipótesis que no contradice los fundamentos de su actitud como narrador. El desarrollo casi geométrico del relato contribuye a robustecer esta interpretación. Chesterton dijo que lo último que un loco pierde es la razón.”⁽⁵⁾ (「ひょっとするとコルタサルは狂気の一症例を描こうとしたの

(4) Juan Carlos Curutchet: Julio Cortázar la crítica de la razón pragmática, p.22. Madrid, Editora Nacional. 1972.

かも知れない——そう仮定したからといって、語り手としての彼の立場が崩れるわけではない。物語のほとんど幾何学的ともいえる展開はこの解釈を支えてくれている。というのも、チェスタートンが言っているように狂人が最後まで失わないものは理性だからである。』

彼の解釈に従えば、この短編の主人公は狂人ということになるが、その論法で行けばコルタサルの幻想譚、いやおおかたの幻想譚の主人公は狂人ということになるだろう、それもひとつの解釈かも知れないが、問題はそんなところにあるのではなく、個々の作品のもたらす衝動力とその意味するところを汲みとることにあるのではないかと考えられる。

どうやら、クルトチェットも口から飛び出してくる兎には手を焼いているらしい。「パリにいる未婚女性に宛てた手紙」に劣らず難解なのが「奪われた屋敷」だが、残念ながらクルトチェットはほとんどこの作品に触れていない。簡潔で暗示的な文体で語られる「奪われた屋敷」は小品ながら、怪奇幻想譚の絶品と言ってもいいみごとな出来栄えの作品だが、手もとにあるコルタサルの研究書をのぞいてみてもこの作品を正面から取り上げたものが見当たらないのはさみしい限りである。⁽⁶⁾

(5) Ibid, p. 22.

(6) 手もとにある Cortázar の研究書は以下のとおりである。

Nestor García Canclini: Cortázar, una antología poética. Buenos Aires, Edit. Nova, 1968. (“Casa tomada” を取り上げて García Canclini は、この作品には近親相姦のテーマがあると指摘しながらも、Curutchet と同様。“El autor respondería, tal vez, que todas las interpretaciones son legítimas ...” とのべている。)

Graciela de la Sola: Julio Cortázar y el hombre nuevo. Buenos Aires, Edit. Sudamericana. 1968. p. 45 参照。

José Amicola: Sobre Cortázar. Buenos Aires, Edit. Escuela. 1969.

Noé Jitrik y otros: La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor. 1969. (この論集には Noé Jitrik の “Notas sobre la “Zona sagrada y el mundo de los otros” en Bestiario de Julio Cortázar が収められている。Jitrik は『動物寓意譚』に収められている短編の世界を zona sagrada (聖域) としてとらえ、そこに los otros が侵入すると指摘しているが、分析が全短編に及んでいるためにくい足りない感じがする。p. 13~30 を参照。)

Roberto Escamilla Molina: Julio Cortázar, visión del conjunto. México, Organización Editorial Novaro, 1970. (作品の粗筋を紹介しているだけ。p. 90~91 を参照。) ↗

Octavio Paz はコルタサルの短編を取り上げて、“Vuelto sobre sí mismo, el lenguaje de Cortázar es un juego reflexivo que obliga al lector a caminar sobre un filo cada vez más delgado y tajante hasta que lo enfrenta a un espacio vacío: anulación del lenguaje, salto hacia el silencio”⁽⁷⁾（「それ自身に回帰して行くコルタサルの言語は、内省的な遊戯であり、それを読む読者は先へ行くほど細く鋭くなる刃の上を歩かされているようなもので、ついには空ろな空間と向かい合うことになる。言わばそれは言語活動の無化、沈黙への跳躍にほかならないのである。」）とのべている。パスのこの一文を読むと、コルタサル研究家たちが『動物寓意譚』を前にしてためらい、戸惑い、逡巡し、時には無視して通り過ぎるのもむりからぬ気がする。その意味でも、この短編集を取り上げようとするばどうしても多少の廻り道をせざるを得ないだろう。

そこでまず、『動物寓意譚』に収められている最初の短編「奪われた家」を取り上げて行くことにするが、その前にツヴェタン・トドロフの幻想を定義した一節を見ることにしよう。

Malva E. Filer: Los mundos de Julio Cortázar. New York, Las Americas Publishing Company, 1970. p. 40 参照。

Saúl Sosnowski: Julio Cortázar: Una búsqueda mítica. Buenos Aires, Edics. Noé, 1973. p. 23 を参照。

Evelyn Picon Garfield: ¿Es Julio Cortázar un surrealista?. Madrid, Edit. Gredos, 1975. Cortázar は Garfield との対談の中で、「奪われた屋敷」は夢に見たままを書いたものです」と語っているので、期待してこの研究書をのぞいてみたが、どういうわけか第一章の“El sueño”でもほとんどこの作品が取り上げられていない。）

その他、David Lagmanovich 編の論集 “Estudios sobre los cuentos de Cortázar” (Barcelona, Edics. Hispam, 1975) や Revista Iberoamericana (nos 84~85, julio~diciembre de 1973), Books Abroad (Vol. 50, N. 3, summer 1976), Cuadernos Hispanoamericanos (Nos. 364~366, octubre~diciembre 1980) などのコルタサル特集号にも目を通してみたが、『動物寓意譚』をとり上げたものはごく僅かで、「奪われた家」や「パリにいる未婚女性に宛てた手紙」を取り上げた論はほとんど見当たらない。

Helmy F. Giacomani 編のコルタサル論集 “Homenaje a Julio Cortázar” (New York, Las Americas Publishing Company, 1972) には27編の論文が収められているが、事情は上と同じである。

(7) Octavio Paz: Corriente alterna, p. 48, México, Siglo XXI editores, 1977.

「すなわち、幻想というものは三つの条件が満たされることを要求する。まず第一に、テキストが読者に対し、作中人物の世界を生きた人間の世界と思わせ、しかも、語られた出来事については、自然な説明をとるか超自然的な説明をとるか、ためらいをいだけせなければならない。第二に、作中の一人物がこのためらいを感じていることもありうる。この場合、読者の役割は、当の作中人物にいわば委ねられているのであり、それと同時に、ためらいもまたテキスト内に表象されることとなる。つまり、当の作品のテーマのひとつになってくるのだ。そして、ごく素朴な読み方がされる場合には、現実の読者はそうした作中人物と同一化するものである。最後に、読者がテキストに対し特定の態度をとることが重要である。すなわち、読者が、《詩的》⁽⁸⁾解釈をも、寓意的解釈をも、ともに拒むのでなければならない。」

トドロフの定義はあくまでも外から幻想文学を眺めてのそれだが、コルタサルは“Ultimo round”（『最終ラウンド』）の中に収められているエッセイ“Del cuento breve y sus alrededores”（『短編小説とその周辺について』）の中で、数多くの血醒く戦慄的な短編をものしているウルグアイの作家 Horacio Quiroga の〈decálogo del perfecto cuentista〉（〈完全な短編作家の十戒〉）を取り上げて、その十番目の戒律、すなわち “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento”⁽⁹⁾。（「きみの人物が登場する小さな世界にのみ眼を向け、きみ自身はその人物のひとりでありえたかもしれないような調子で語るのだ。短編が生命を得るにはそれしか方法がない。」）という一文を取り上げて絶賛している。研究者トドロフの定義と実作者キローガの見解がたがいに視点を異にしながらも多分に共通している点はまことに興味深い。付言すると、トドロフの言う《詩的》解釈、寓意的解釈はともにキローガ、コ

(8) ツヴェタン・トドロフ、『幻想文学——構造と機能』、渡辺明正、三好郁朗訳。p. 53. 東京、朝日出版社、1975年。

(9) Julio Cortázar: Ultimo round, p. 35. Mexico. Siglo XXI editores, 1969.

ルタサルのいずれの作品でも読者が拒む以前に作者自身がそれへの道を閉ざしている感がある。

トドロフの『幻想文学——構造と機能』をさらに読み進んで行くと、「怪奇と驚異」と題された第三章でポーの「アッシャー家の崩壊」を取り上げた一節に次のような文章が見える。

「『アッシャー家の崩壊』で言えば、兄妹の極端に病的な様子こそ、読者の不安をかきたてるものである。他の作品では、さまざまな残酷シーン、悪の享楽、殺人などが、それと同じ効果を惹き起すことになる。したがって、怪奇感とは、語られた主題、それも比較的起源の古い禁忌と結びついた主題から来ているものである。原初的体験というものが禁忌の侵犯からなっていることを認めるのであれば、怪奇感の起源についてのフロイトの理論が受け入れられてしかるべきである。⁽¹⁰⁾」

ポーといえば、少年時代のコルタサルがもっとも大きな影響を受けた作家として注目されるが、⁽¹¹⁾今はそれよりもフロイトに関する言及が問題になる。ここで怪奇感と訳されているのは、⁽¹²⁾〈無気味なもの〉のことであり、それについてフロイトはこうのべている。

「無気味なものとは結局、古くから知られているもの・昔からなじんでいるものに還元されるところの、ある種の恐ろしいものなのである。⁽¹³⁾」

フロイトはさらにその先で、「逆に、これらのアニミズム的な確信を徹底的に完全に払い落してしまった人、そういう人にはこの種の無気味なものは

(10) 前掲書, p. 77~78.

(11) Books Abroad の Cortázar 特集 (Vol. 50, N. 3. Summer 1976) の中で, Cortázar は次のように語っている。“The traces of writers such as Poe are undeniable on the deepest levels of many of my stories, and I think that without “Ligeia”, without “The Fall of the House of Usher,” I would not have found myself with this disposition toward the fantastic which assaults me in the most unexpected moments and which propels me to write as the only way to cross over certain limits, to install myself in the territory of lo otro—the Other.” p. 524

(12) トドロフの前掲書の227頁とフロイト選集、第七卷『芸術論』（東京、日本教文社、昭和42年）の257頁を参照のこと。

(13) ジークムント・フロイト、『芸術論』高橋義孝訳, p. 257. 東京、日本教文社。昭和42年。

存在しない。願望と充足との最も不思議な合致、同一の場所或いは同一の日附における同じような経験の神秘的な繰り返し、最も間違い易い視覚認知、最も疑わしい物音など、これすらも彼を迷わせるようなことはなく、又、一般に、「無気味なもの」への不安として特徴づけられるような不安を彼のうちに喚び起すようなことはないであろう⁽¹⁴⁾とのべ、つづいて小児的コンプレックスを取り上げて「小児的コンプレックスから生ずる「無気味」においては、物的現実性の問題は全然考慮に入っていない。その代りに心的現実性が問題になる。つまり、そこで問題になるのは、ある内容の現実的抑圧や抑圧せられたものの回帰であって、この内容の現実性に封する信仰の廃棄ではない⁽¹⁵⁾。」

フロイトに従えば、ポーの場合はまさに「心的現実性」が作品に投映されて生まれたものであると見えよう。ポーにおける小児的コンプレックスがいかにか強いものであったかは、マリー・ボナパルトがその著者『精神分析と文化論』の中でつとに指摘しているとおりである⁽¹⁶⁾。ボナパルトはポーが抱いていた恐怖を「子供の頃への大きすぎる誘惑からくる恐怖、近親相姦への漠たる恐怖、そしておそらく、ポーの本能が赴くところであったサド・^{ネクロフ}屍体愛好^{イル}への特殊な恐怖⁽¹⁷⁾」を挙げている。

トドロフの言う「禁忌の侵犯」、フロイトの言う「無気味なもの」の起源と小児的コンプレックスに見られる特質、さらにボナパルトの列挙しているポーのさまざまな恐怖、それらを頭に入れた上で、「奪われた屋敷」を見て行くことにするが、その場合、前稿で取り上げた『王たち』の隠されたテーマ、すなわち近親相姦的な愛が重要な手がかりになるはずである。『王たち』でコルタサルは半人半獣の怪物ミノタウルスに自らを仮託し、半ば隠された

(14) 前掲書, p. 300.

(15) 前掲書, p. 301.

(16) マリー・ボナパルト、『精神分析と文化論』林峻一郎訳, p. 195~215. 東京, 弘文堂。昭和46年。

(17) 前掲書, p. 205~206.

形で近親相姦的な愛を告白していたが、この作品でもそれがふたたび問題になってくるはずである。

そのためにはまず作品を細かく見て行かなければならないが、『王たち』とちがってさいわいこの短編では、広い屋敷に住む兄妹の関係が次のように記されている。

“A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpressada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa.”⁽¹⁸⁾（「時折だが、わたしたち二人が婚期を失したのはこの屋敷のせいではないか、と考えることもあった。イレーネは大した理由もないのに二人の求婚者を斥けてしまった。わたしの場合は、婚約寸前まで行ったところで、相手のマリーア・エステルに死なれてしまった。わたしたちは40代に達し、このころから口には出さなかったが、わたしたちの、兄と妹同士の慎ましやかで静かな結婚によって、曾祖父母からこの屋敷で始まった家系は必然のごとく断たれるのだ、と考えるようになった。」）

『王たち』とちがってこの作品では以外にあっさり近親相姦的な関係がほのめかされているので拍子抜けの感もあるが、じつはこの表現の背後にはあるものが隠されているのである。それについてはいずれ触れることになるだろう。

粗筋の紹介でも触れたように、この二人はやがて聞きなれないもの音に脅やかされ、ついには屋敷を棄てることになるのだが、コルタサルの研究書を読むとおおむねこのもの音を *mostruo*、あるいはその複数形の *monstruos*、

(18) Julio Cortázar: *Bestiario*, p. 9~10. Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1969.
（なお、邦訳は雑誌『文学空間』2号（20世紀文学研究会編集発行）に掲載された鼓直氏の訳を、必要な場合のみ一部変更して使わせていただくことにする。）

もしくは *lo monstruoso*, すなわち怪物, もしくは怪物的なものと決めつけるか, ペロンをその音の正体であるとしている。しかし, テクストを見る限りでは, “El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación”⁽¹⁹⁾ (「その音は鈍くてはっきりしなかった。椅子が絨緞の上に横倒しになった音か, 押し殺したような人の話し声か, といった感じだった。)」とあり, これがあのもの音に関する唯一の具体的な記述である。ここには怪物を思わせるような描写はどこにも見当たらない。あのもの音の正体は最後まで明かされないが, その音に対する兄の〈ぼく〉と妹のイレーネの異常とも見える行動があの音を無気味で奇怪なものに思わせるのである。常識的に考えれば, 家の中で聞きなれないもの音がすれば, まず何だろうかと確かめに行くはずだが, この短編の主人公は, その音が聞こえると手遅れにならないようにとあわてて身体ごと扉にぶつかり, 扉を閉めて掛け金をおろす。そして,

“Fuí a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

—Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

—¡Estás seguro?

Asentí.⁽²⁰⁾

(「わたしは台所へ行き, 茶器を温め, マテ茶のお盆を提げて戻ってきてから, イレーネに話しかけた。

「廊下の扉を閉めてきたよ。奥のほうは奪われてしまったんだ。」

彼女は編物を下におき, 疲れてはいるが威厳のある眼でわたしを見た。

「ほんとなの?」

(19) Ibid., p. 13.

(20) Ibid., p. 13~14.

わたしはうなずいた。』)

この一節を読む限りでは、二人ともあのもの音を異常な、未知のものとして受けとってははいないように思われる。でなければ二人が驚愕と恐怖を感じながらもあそこまで冷静ではいられないはずである。つまり、あのもの音は来たるべきものなのである。先に引いた「無気味なものとは結局、古くから知られているもの・昔からなじんでいるものに還元せられるところの、ある種の恐ろしいものなのである」というフロイトの言葉をここで思い返してみれば、二人の取った行動、態度がこれにぴったり符合することが分るはずである。

ではそのある種の恐ろしいものとは何かという問題が生じてくるが、それに答えるためにはあのもの音が出現してくるまでの経緯を辿らなければならない。さもないと、あのもの音のもつ意味がけっきょくは明らかにされないであろう。ポーの「アッシャー家の崩壊」を見ても明らかなように、そこに巧みな予示的細部、伏線が張られているからこそ、あの作品が間断なきものとして読者を打ち、恐怖感を抱かせるのである。

そこでまず、「奪われた屋敷」の冒頭の一節に立ち帰ってみることにしよう。

“Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.”⁽²¹⁾ (「わたしたちはその屋敷が気に入っていた。広くて古い——近頃では古い屋敷は、その建材を有利に処分するために、どんどん取り壊されつつある——というだけではない。そこには曾祖父母、両親、幼い頃の思い出などが秘められているのだった。』)

なんでもない書き出しだが、ここでは liquidación de sus materiales

(21) Ibid., p. 9.

という表現に注意しなければならない。すなわち，liquidación には清算，処分，決算という意味のほかには液化，溶解という意味もあり，この語はあらゆるものを líquido，すなわち液体，水に変えるという意味を備えている。

『悪のシンボリズム』⁽²²⁾において悪の象徴を詳細に論じたポール・リクールは、『フロイトを読む』の中で次のように述べている。

「とりわけ私が注目したのは、告白の直接的言表は存在せず、悪は——他者から受けた悪であれ、みずから犯した悪であれ——常に日常的経験の範囲から借りてきた間接的な表現によって告白されることであり、われわれが仮に聖の経験と呼んでいる、もうひとつの経験を類比的に指示する、という特性をもつことである。たとえば、告白の古代的な形では、汚点のイメージ（拭い去り、洗い落とし、拭き消すしみ）は、罪人が聖なるものにおいて陥っている状況として、穢れを類比的に指示するのである。それが象徴的表現であることは、潔めの表現とそれに相応する行為があることによって十分に確認される。潔めの各行為は他の行為に関係づけられ、その行為の意味は、焼く、唾を吐く、埋める、洗う、追放する、といった物質的な動作に尽きてしまうものではない。⁽²³⁾」

話を「奪われた屋敷」にもどすと、主人公の兄妹は異常なくらい掃除熱心である。たとえば，“Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones para reparar……”⁽²⁴⁾（「わたしたちは朝の七時に起きて朝の掃除にかかった。11時近くになると、わたしは残りの部屋はイレネにまかせて……」）という一文に続いてすぐあとに，“Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia.”⁽²⁵⁾（「奥行のある静かな屋敷のことや、二人きりで

(22) ポール・リクール、『悪のシンボリズム』、植島啓司、佐々木陽太郎訳。東京、溪声社。昭和52年。

(23) ポール・リクール、『フロイトを読む』、久米博訳。p. 14。東京、新羅社。昭和57年。

(24) Ibid., p. 9.

その屋敷を清潔に保っていることなどを考えながら取る食事は愉快的なものだった。)とある。さらにそのあとのところには、“Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé,; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos.”⁽²⁶⁾ (「ブエノスアイレスは清潔な都会であるが、しかしそれは、他でもない、住民たちの心掛けのせいである。空気中に砂が多すぎて、ちょっと風が吹くと、コンソールの大理石の上や、マクラメ織の絨緞の菱形模様のあいだに砂のざらざらした感触が感じられる。羽ぼうきできれいに払うのが大仕事だ。舞い上がって宙を漂い、しばらくすると、ふたたび家具やピアノの上に積もる。)」

以上の引用を見ると、二人は朝の七時から掃除を始めているのに十一時になってもまだ終わっていないことになるが、毎日掃除をしているというのだからこれはやはり異常である。また、二人きりでその屋敷を清潔に保つていてることを考えて取る昼食時の感懐もいささか大袈裟に思われる。しかし、こうした異常なまでの執心ぶりを先のリクールの引用に照らし合わせて考えると、これが他ならない潔めの行為、儀式であることが直ちに読み取れるはずである。一日の始まりはまず起きてからの掃除、すなわち潔めの儀式によって始まる。なぜなら、彼らは屋敷を売り、建材を処分 (liquidación de sus materiales) するという浄化を行わなかったからである。加えて二人は兄妹同士の結婚という穢れの中に生きている。従って毎日潔め儀式を行うのだが、近親相姦の誘惑と罪の意識は払っても払っても舞い上がり落ちてくる砂のように積もって行く。以上が予示的細部、伏線である。この伏線が

(25) Ibid., p. 9.

(26) Ibid., p. 12~13.

あって初めてあのもの音が意味をもつのであり、あの音を聞いた時の二人の行動、態度も納得の行くものとなる。

すなわち、神聖なるものの中で穢れに陥っている二人は異常なまでの熱心さで潔めの儀式を行うが、二人が屋敷内で暮らす限り穢れは払えない。

ファン・デル・レーウはルドルフォ・オッターの説を引きながら次のようにのべている。

「オッターは、この聖なるものを〈まったく別のもの〉^{ガンフ・アンデーレ}として示している。それは自らを、われわれが認識する全てのものとは全く他の形成、起源、他の効果をもつものとして、われわれに強要する。それは古代ローマ語を借りれば〈nobis sepositum〉、すなわち、われわれそしてわれわれの世界から隔離されているものなのである。われわれは混合した感情でこの押付けに反応する。完全に他なるものが、われわれの内部に喚起する畏敬の念は、たちまち、恐怖、畏怖、崇敬、己れの小ささ、まさに己れを無と感ずる様々な感情へと、そして同時に引き入れられる感情、歓びに満ちた驚愕、愛の感情へと⁽²⁷⁾なっていくのである。」

ファン・デル・レーウの言う聖なるものは穢れの中に生きている〈ぼく〉と妹にとっては恐怖、畏怖を感じさせるものとして立ち現われてくる。あのもの音が無気味なものであるとすれば、それは「古くから知られているもの・昔からなじんでいるもの」であるからに他ならない。すなわち、近親相姦の禁止である。この禁忌を侵犯してはならないのである。それを侵犯しかねない状況のもとで生きているあの二人の耳に聞こえてきた畏怖すべきもの音とは、神聖侵すべからざる禁忌を犯してはならないという聖なる声にはほかならない。

コルタサルはガーフィールドとの対談の中で、「奪われた屋敷」が生まれた時の経緯についてかなり詳しく語っているので、次稿ではそれをもとにして⁽²⁸⁾

(27) G. ファン・デル・レーウ、『芸術と聖なるもの』、p. 17. 東京、せりか書房、1980年。

(28) Ibid. p. 89.

さらに詳しくこの作品を取り上げて行きたい。

[この稿末丁]