



Title	ホロコーストの記憶をめぐる「目」の形象：ミロスラフ・バウカのビデオ・インスタレーション「BlueGasEyes」（2004）とパウル・ツェランの二つの詩
Author(s)	宮崎，麻子
Citation	言語文化共同研究プロジェクト．2015，2014，p. 31-41
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/51818
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ホロコーストの記憶をめぐる「目」の形象 — ミロスラフ・パウカのビデオ・インスタレーション「BlueGasEyes」(2004) とパウル・ツェランの二つの詩

宮崎麻子

1 はじめに

西ドイツ時代に始まった「過去の克服」の取り組みは、1990年の「ドイツ統一」を経たドイツ連邦共和国において、規範的な政治的言説となっている。ホロコーストの被害者を追悼し、加害の責任を引き受けるという方針は政府の行う政策や行事に表現されるだけでなく、教育等を通して市民に求められる倫理として位置づけられてもいる¹。首都ベルリンを中心として、都市空間の中にはホロコーストの過去を可視化し、人々に想起を促し続ける記念碑や博物館が作られてきた。90年代初頭からドイツ各地の歩道に埋め込みが続けられている「蹟きの石」(ナチスに連行された住民の情報を記したプレート)のように、記念碑の機能をもつ企画を芸術家が提案した例もある。一方で芸術作品は一般に——とりわけ美術館のような「自律した芸術」(P. ビュルガー)の文脈、つまり実用的な目的が一義的に設定されていない場において——規範的な言説を問いに付したり、あるいはそれとは異なる視点を提供したり、といった機能を発揮する。それではホロコーストの記憶をめぐる芸術作品は美術館において、どのような過去との取り組み方を誘い出し、提示しているのだろうか²。本稿ではその例として、1958年ワルシャワ生まれのアーティスト、ミロスラフ・パウカの作品を扱い、美術作品が詩とのあいだに築く関係に注目しつつ分析したい。

以下ではまず、パウカの彫刻やインスタレーションがホロコーストの記憶というテーマを直接的に示している場合と、より間接的に示している場合それぞれの例を確認する。次に、パウカの作品の詩との関係についても、複数のタイプがあることを確認する(第2章)。これをふまえたうえでビデオ・インスタレーションの「BlueGasEyes」(2004)に焦点を当てる。その際、この作品と関係性をもつパウル・ツェランの詩「Todesfuge 死のフーガ」(1945)と比較することによって、この作品がホロコーストの想起という問題に関してどのような視点を提供しているのか考察を行う(第3章)。さらなる可能性として、パウカの作品の受容がツェランの別の詩の読解と呼応しあう場合について、ツェランの詩「Eis, Eden 氷、エデン」(1960)を取り上げて分析する(第4章)。最後に、わたしたちの読解において立ち現われてきたテキストどうしの相互作用という観点から、パウカの「BlueGasEyes」という作品の特徴をまとめたい(第5章)。

2 ミロスラフ・パウカ作品におけるホロコーストの記憶というテーマ

パウカはホロコーストの記憶に関連する作品を数多く発表してきた。たとえばクラクフには、トンネルの壁に「AUSCHWITZWIELICZKA」という文字をくり抜いた作品があると

¹ 石田勇治『過去の克服 ヒトラー後のドイツ』白水社、2002年。

² この問題に関するドイツ語の先行研究は枚挙に暇がなく、注4で挙げた2006年の論集はそのひとつといえる。日本語では香川檀『想起のかたち—記憶アートの歴史意識』(水声社、2012年)が挙げられる。

いう。これは、強制収容所の跡地で Auschwitz と、近郊にある塩の洞窟 Wieliczka を観光客が一度に見て回ることを風刺するものとして 2009 年に設置されたという³。また、ホロコーストのテーマとの関連をより間接的な形で読み取ることができる作品もある。「石鹸の通路」は、1,90 メートルの高さの石鹸でできた通路で、1993 年のベネチア・ビエンナーレで初めて制作され、1994 年にアメリカやオランダで、1995 年にワルシャワで、そして 1998 年には大阪の国立国際美術館で、と何度も制作・展示された作品である⁴。石鹸で作られた通路だけでは、特定の歴史的文脈を指示しているとは言い難い。しかし、第二次世界大戦の前まではユダヤ系住民が多く住んでいた町の出身であるといったパウカに関する伝記的情報が与えられたり、同じ展覧会の中で展示される別の作品との関連性が創出されたりすると、「石鹸の通路」はホロコーストというテーマと関連づけて受容されやすくなる。加須屋明子は、石鹸の香りがするこの通路は浄化のイメージを喚起し、さまざまな読みに開かれていると同時に、歴史的な背景を考えると虐殺されたユダヤ人の脂肪から石鹸が作られたという話を思い起こさせるという⁵。史実かどうかは別として、この話が広く信じられているということにより⁶、石鹸はナチスの収容所の悲惨さを象徴する形象として機能する。Catharina Winzer は、石鹸の通路を歩くという行為が浄化のプロセスであると同時に、必ず通らねばならないイニシエーションのプロセスとして現れているとし、このことが「ガス室への行路」を連想させると述べている⁷。こうした連想がどの程度働くかは、設置される展示室の環境や、同時に展示される他の作品との組み合わせ、さらに展示会場の場所といった条件によって左右される。Winzer が、避けられない通過儀礼としての「石鹸の通路」の含意を強調するのは、彼女が言及している 1994 年のオランダの展覧会において、順路の最初と最後に「石鹸の通路」が設置され、実際に訪問者がその通路を一方通行で通るように展示室が作られていたことに関係しているだろう⁸。一方、1993 年に「石鹸の通路」が初めて展示されたベネチア・ビエンナーレのポーランド館では、並置された別のオブジェによってナチスの収容所をめぐる連想が展開しやすくなっていた可能性がある。そこでは「石鹸の通路」の高さと同

³ 加藤有子「ポーランド都市部におけるホロコーストの記憶の現在形—ポーランド・ユダヤ人の歴史博物館からパウカ《アウシュヴィッツヴィエリチカ》まで」*チェマダン* 5 号、2014。

http://chemodan.jp/chemodan_no05/ (2015 年 2 月 17 日閲覧)

⁴ 以下の二つの論文の情報をあわせて参照した。加須屋明子「自然か文化か—忘却時代における現代美術の一考察」『*美学*』第 51 巻第 3 号、2000 年、25-34 頁、29 頁。Catherina Winzer: *Perspektiven in künstlerischer Strategien zum Zweiten Weltkrieg in Polen*. Mirosław Balka und Zbigniew Libera. In: Frank Grüner, Urs Heftrich und Heinz-Dietrich Löwe (Hg.): „Zerstörer des Schweigens“: Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa. Köln: Böhlau 2006. S. 457- 478, hier S. 459.

⁵ 加須屋、前掲書、29 頁。

⁶ 収容所で死体から石鹸が作られたという話はニュルンベルク裁判における証言がもとになっているものの、それを示す証拠が他には無く、都市伝説 (urban legend) であるという見方が現在では修正主義を批判する立場の研究者からもなされているという。この見方に立つポーランドの研究者によると、「石鹸の伝説」は近年になって博物館の展示などから除かれる傾向にあるものの、インターネットなどのメディアを分析すると、現在でも広く流布されていることが確認でき、とりわけポーランドにおいては多くの人に信じられてきたという。参考：<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/dachau/legends/NeanderSoap049.htm> (2015 年 4 月 27 日参照)

⁷ Winzer, S. 464.

⁸ Winzer, S. 459-460.

じ 190 センチの高さに、錆びた鉄線が壁から壁へと張られ、鉄線に洗濯挟みの残骸などがつけられていたという。オランダの展覧会カタログで Klein-Essink は、190 センチがパウカの身長だという情報を補足しつつ、ヴェネチアの展示に促されて、アウシュヴィッツでは 120 センチの高さの鉄線が横に張られていたという話を聞いたことがあるのを思い出した、と述べている。その線にぶつからずにくぐりぬけた小さな子供たちは殺害される運命へと選別されたという話を。この鑑賞例からも、パウカの作品の素材や形状が収容所の記憶を形成する言説に（その内容が史実かどうかとは別に）接続している様子がうかがえる。

以上のように、パウカの作品にはホロコーストに関連する言葉を用いるものと、連想を促しつつもそれを言葉では指示していないものがあり、後者においては作品のおかれる文脈が作品の意味にもたらす影響が、より強うかがえる。

さらに、ホロコーストの記憶というテーマに接続しているパウカの作品群には、パウル・ツェランの詩の参照を含むものもある。パウル・ツェランは、20 世紀初頭までユダヤ教徒が多く住んでいた街チェルノヴィッツ（現ウクライナ）に 1920 年に生まれ、戦後は 1970 年に自殺するまでパリに住んだ詩人である。彼の両親は第二次世界大戦中に強制収容所で亡くなった。彼の作品群にはホロコーストの死者をめぐる記憶の問題が通底しており、知名度の点でも彼はその文脈を代表する詩人である。美術におけるツェランの言葉の引用は、アンゼルム・キーフアーが早い時期から行っている。

パウカは、2006 年のデュッセルドルフの展覧会「Lichtzwang 光輝強迫」でツェランの詩集の題名を、2010 年のカールスルーエの展覧会「Wir sehen dich ぼくたちはお前を見る」ではツェランの詩の題名を、そのまま展覧会の題名としている⁹。

言葉の引用ではなく視覚的な要素が詩を連想させる場合について確認しておきたい。カールスルーエの展覧会カタログの中で Jacob-Friesen は、「T.Turn」という 2004 年のパウカの作品に言及している。この作品の中心となるのはトレ布林カ強制収容所の跡地の上空をカメラが旋回してとらえた映像であり、揺れ動く映像がツェランの代表作「Todesfuge 死のフーガ」に登場する「空の中の墓」を思い起こさせるというのである¹⁰。このような連想は、もちろんツェランの詩を知っていることによって可能となるものであり、詩を知らないからといって「T.Turn」の映像を理解できないということには必ずしもならない。しかし両者に関連性を見出したとき、映像と詩の言葉とが強く呼応しあうのは確かである。この関連性を考慮すると、「T.Turn」という題名には、Treblinka の頭文字 T に画面の旋回（Turn）の T が並んでいるだけではなく、「Todesfuge 死のフーガ」の T も重なり合うように見えてくる。

「死のフーガ」では、「ある男」がユダヤ人を命令して地面に墓を掘らせている場面と対比的に、「Wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng ぼくたちは空中にひとつ

⁹ 本稿ではこれらの展覧会を考察の対象に含めることはできない。キリスト教美術の展示室にパウカが柵のような通路を取り付けた「Wir sehen dich」展に関しては、展覧会カタログの中の Jacob-Friesen による文章が、Celan の詩との関連について取り上げている。Jacob-Friesen, Holger: „Jeden Tag gehe ich auf den Pfaden der Vergangenheit“. Zu Miroslaw Balkas Karlsruher Installation. In: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.): Miroslaw Balka. Wir sehen dich. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 23-41, hier S. 24, 27.

¹⁰ Jacob-Friesen, S.24, 27.

の墓をシャベルで掘るそこは横たわるのに狭くない」という一節が二度、さらに変化を加えた表現が二度登場する¹¹。「空中の墓」という、現実にはありえないもののイメージが持ち出されることによって、現実の悲惨さや理不尽さを際立たせる表現となっている。「T.Turn」のカメラの動きがこのイメージをなぞり、あたかも「空中の墓」が存在しているかのように振る舞うことは、「死のフーガ」における理不尽さの告発を承認するだけではない。詩との関係をふまえて「空の墓」という見えないものを見ようとする、そのような体験を促しているといえるだろう。

3 「BlueGasEyes」と「Todesfuge 死のフーガ」

2011年10月29日から2012年1月8日まで開催されたベルリン芸術アカデミーでのパウカ個展「Fragment」では、ナチスの強制収容所をテーマとした作品が多数展示されていた。上記の「T.Turn」（2004）のほか、ビルケナウ強制収容所の跡地の映像を用いた「Winterreise 冬の旅」（2003）や、マイダネク強制収容所の映像を用いた「Carrousel 回転木馬」（2004）などである。

そこでは「BlueGasEyes」（2004）というビデオ・インスタレーションもこのテーマと結びつく。リズムよく発音しやすい英語の題名はドイツ語文化との距離を取りつつも、単語の組み合わせによって、ナチスの人種主義が青い目をアーリア人の特徴としたことやユダヤ人をはじめとした迫害対象の人々がガス殺されたことを連想させずにはいない。

この文脈において「青い目」の形象は、ツェランの最も有名な詩「死のフーガ」との関連を喚起する。「死のフーガ」ではそれは第三連と第五連に登場する。

[第三連]

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf
かれは叫ぶもっと深く土に突き刺せお前たち歌えそっちのお前たちほら奏でよ
かれはベルトの鉄に手を伸ばすかれはそれを振るうかれの目は青い
もっと深くシャベルを突き刺せお前たちもそっちのお前たちもダンスの曲を奏で続けろ

三行だけで構成されている第三連において、「かれの目」の「かれ」は第一連から登場し続けている「ある男」を指している。第一連の描写によると、「ある男」は家に住み、蛇と戯れ、「彼のユダヤ人」を口笛で統率し、「我々」に命令を下す人物である。この「かれ」は暗くなるとドイツに向けて手紙を書き、その相手は「マルガレーテ」という「金髪」の女性で

¹¹ Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 40f. 『パウル・ツェラン全詩集 I』中村朝子（訳）、青土社 1992、68-70 頁。本稿でのツェランの引用には全て、中村朝子による日本語訳を添えた。

ある。こうしたことから「ある男」は、収容所に所長や管理職として赴任してきたナチス党員を連想させる。ここで「かれの目」(複数形)が青いのは、「かれ」がナチスの権力の側にいてアーリア人の印を持っていることに対応しているといえる。第五連では、この「かれ」が「der Tod 死」(「死神」と訳すこともできる)と言い換えられる。

[第五連]

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau

死はドイツからきたひとりのマイスターだかれの目は青い

「ある男」はここで、骸骨の図像で表される死神のような寓話的イメージへと変質し、イメージの抽象度が高くなったことに合わせて「目」という語は単数形となり、人物の具体的な両目よりも「目」という概念を表す表現になっている¹²。

「死のフーガ」の青い目の記述と、「BlueGasEyes」を比較しながら見ていきたい。

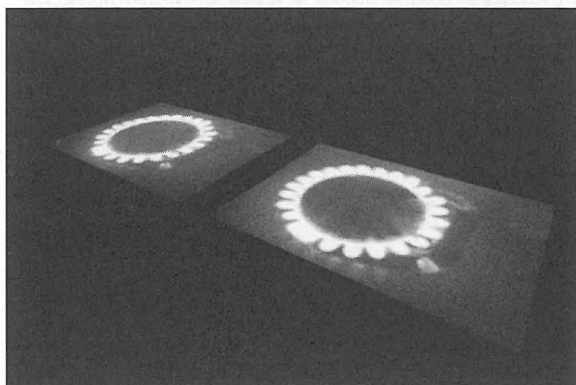


図 1

Mirosław Bałka, BlueGasEyes, 2004, Gladstone Gallery, Unlimited sector, photo Andrzej Szczepaniak for Contemporary Lynx¹³

「BlueGasEyes」は、床に二つ横に並べたスクリーンに、ガスコンロの青い炎を上から撮影したビデオ映像を同時に上映するインスタレーションである。スクリーンは白い粉に覆われており、見ただけでは判断しにくい素材の記載などから塩であることが判る。青い炎の環の映像は細かく揺れ続け、ビデオは上映され続ける¹⁴。映像は始まりから終わりへという展開をもたず、絵画や立体作品と同じように、作品内の要素どうしは同時性の中に置かれている。スクリーンは実際のコンロよりもはるかに大きい¹⁵、水平面に投影されることで台

¹² カールスルーエの展覧会カタログの中で Jacob-Friesen は、ツェランと関連するバウカ作品のひとつとして「BlueGasEyes」に言及し、分析はしていないものの「死のフーガ」の第五連の詩行を引用している。第五連の引用部は、文の構造が単純で覚えやすいだけでなく、インパクトも強く、よく引用される。そのため多くの人の連想を誘う詩行は(「BlueGasEyes」の題名との関係については複数形か単数形かという点で小さな違いがあるとはいえ)この箇所かもしれない。

¹³ 画像は以下のサイトより <http://contemporarylynx.co.uk/archives/973> (2015 年 2 月 18 日参照)。映像もベルリンの Fragment 展の案内の動画などで確認することができる。

<https://www.youtube.com/watch?v=Pm455zOuVHY> (2015 年 5 月 5 日参照)

¹⁴ ビデオには音声も含まれている。「Fragment」展のパンフレットによると炎の燃えるぱちぱちいう音(Zischen)が、加須屋の紹介によるとさらにコンロのスイッチや屋外の風の音、そして鳥の声も含まれているという。加須屋明子『ポーランドの前衛芸術』創元社 2014、105 頁。

¹⁵ カールスルーエの展覧会カタログでの紹介には、写真に「2×(170×126×10)」という説明が付記され

所のコンロとの類似性も感じられ、日常生活と歴史的トラウマとがつながりをもつ。

円形のコンロの映像が二つ並ぶことで、一対の「目」としての姿をもち、わたしたちは一種類の映像しか見ていないにもかかわらず「コンロ」と「目」という二つのものを見ることになる。この「青い目」に、「死のフーガ」の「かれの目」、つまり収容所の権力者の目のイメージを重ね合わせるとき、「青い目」は加害者としてのナチスの象徴として現れる。しかし、やはりこれはコンロでもあり、しかもガスの火で燃えている。このことに注目するとこの一対の目は、ガス殺され、そして燃やされた死者のイメージとも結びつく。するとスクリーンを覆う「塩」は、焼失した身体の痕跡を暗示しているようにも見えてくる。

「BlueGasEyes」の映像は、一方では「人種主義」や「アーリア人」といった概念を示唆し、「死のフーガ」に描かれた収容所の権力者のイメージを呼び込む。しかし他方では、燃やされ埋められた死者たちのまなざしという正反対のイメージにも結びつく。二つの結びつき方は、同時に並存する。加害者と被害者のイメージに重なり合いを見出すことは、両者を分けたうえで責任を追及する政治的規範とは緊張関係にあるかもしれない。しかし、「青い目」を特定の集団だけに所属させれば、それは人種主義的な思考と同型となってしまう。この作品の「青い目」の所属をひとつの集団、あるいはひとつのカテゴリーに限定する必要はなく、また、限定しないものとして解釈することこそ積極的な意義が生じるのではないだろうか。イメージの解釈という行為のなかでこのことを発見するときわたしたちは、特定の目の色を特定のカテゴリーに分類するような人種主義的な思考から明らかな距離を取ることになる。

「BlueGasEyes」はこのようにして、「青い目」という形象を通じて「死のフーガ」との関係を築きつつ、「死のフーガ」において不可能であったことを示しているのだと考えられないだろうか。「死のフーガ」では「Schwarze Milch 黒いミルク」という、白と黒を敢えて組み合わせた言葉で始まり、「黒いミルク」を飲む行為は次々に異なる時間帯と結び付けられる。ミルクを指す代名詞も三人称「sie それ」と二人称「お前 du」の二種類が用いられる。

[第一連]

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends

wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts

明け方の黒いミルクぼくたちはそれを晩に飲む

ぼくたちはそれを昼にそして朝に飲むぼくたちはそれを夜に飲む

[...]

[第二連]

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts

ており、映像が投影されている二つの台が、高さ 10 センチで、縦横が 170 センチ×126 センチであるというサイズの表記であると理解できる。

wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends

明け方の黒いミルクぼくたちはお前を夜に飲む

ぼくたちはお前を朝にそして昼に飲むぼくたちはお前を晩に飲む

[...]

「死のフーガ」におけるこのような変奏は、要素どうしの組み合わせについて、複数の組み合わせ方が並存できるということを、ひとつの原理として示している。

とはいえツェランの詩においては、加害者（ドイツ人）に関係する形象と被害者（ユダヤ人）に関係するような形象に関しては、常に対置されており、互いに入れ替えられることがない。収容所における関係性を描いているという点では当然であるが、「黒いミルク」や「空中の墓」は「ぼくたち」（被収容者）に属し、「蛇と戯れ」「手紙を書く」のは常に「ある男」（収容所の権力者）である。この固定した関係性は、先に見たように、「かれの目」が青いという身体的な描写にも当てはまる。女性の髪の写真についても確認しよう。

[第二連]

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt

der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete

Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

ひとりの男が家に住みかれは蛇たちと戯れるかれは書く

かれは書く暗くなるとドイツへ君の金色の髪マルガレーテ

君の灰色の髪ズラミートぼくたちは空中にひとつの墓をシャベルで掘るそこは横たわるのに狭くない

ドイツ人女性を象徴する金髪の「マルガレーテ」と、髪が灰色になってしまったユダヤ人女性「ズラミート」——両者は人種主義によって対置された集団に属する。もし人間を人種によって分類するという思考がなければ、名前と髪の色との組み合わせや、登場する順序には変奏が加えられてもよいはずである。詩の前半で、要素の組み合わせは変奏可能であるということがひとつの原理として示されているにもかかわらず、それは限定された範囲内でしか起こらず、二つの女性名は同じ順序のままで三度登場し、髪の色と名前の組み合わせにも変化はない。最終連が、他の要素を削ぎ落としてこの二人の名と髪の色だけのたった二行で構成されるのは、このような記号とその所属が固定していることを際立たせている。

dein goldenes Haar Margarete

君の金色の髪マルガレーテ

dein aschenes Haar Sulamith

君の灰色の髪ズラミート

このように「死のフーガ」においては人種主義によるカテゴリーや特徴づけが、抵抗の対象にはなっておらず、むしろ加害者／被害者を表す記号として残っている。それに対し、パウ

カのインスタレーションにおいては、青い目が誰のものでもありうるという可能性を見出すことができる。パウカの作品は、ひとつの映像にふたつのイメージを見るという知覚の体験をきっかけにして、人種主義のカテゴリーからの解放を伴う解釈の体験へと、鑑賞者を誘っている。

4 Eyes と Eis

ツェランの詩には「目」や「見る」という動詞が登場するものが多い。「死のフーガ」とは異なり、目の持ち主が誰なのか具体的には記述されていないものの、むしろ亡くなった被害者を連想させる詩が複数ある¹⁶。「目」や「見る」といった言葉が現れる詩のすべてがパウカの作品と呼応するとは言えないが¹⁷、パウカの「BlueGasEyes」をふまえつつ、ツェランの詩における「目」の意味を捉えなおすことができる場合について検討してみたい。

1960年に書かれた「Eis, Eden 氷、エデン」という詩は、「das Eis 氷」と「das Augenkind 目の子供」という二つの中心的な語が、中性の人称代名詞を媒介にして言い換えられるという独特の構造をもっている。「氷」と「目の子供」の重なり合いは、英語の Eyes を思い浮かべたとき、Eis と Eis の音声上の近接性によって強化される。

Eis, Eden

氷、エデン

Es ist ein Land Verloren,
da wächst ein Mond im Ried,
und das mit uns erfroren,
es glüht umher und sieht.

「失われた」という国がある、
そこでひとつの月が、葦の湿原で大きくなる
そしてぼくたちと一緒に凍えきったもの、
それがあたり一面にあかあかと輝き 見ている。

¹⁶ Tobias は「ツェランの詩に最も頻繁に登場するモチーフのひとつが目である。初期から後期に至るまでツェランの詩における目は、身体から切り離されており、ほとんど独立した器官(a nearly autonomous organ)として登場する。」と述べたうえで、独立器官として描かれる「目」は収容所でこの世を去った死者のものであり、多くの詩においてそれは天から地上を見下ろしているイメージを伴っているという見解を示している。Rochelle, Tobias: The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan. The Unnatural World. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2006. S. 15.

¹⁷ 加須屋明子は『ポーランドの前衛芸術』でパウカの作品群を多く紹介している。「BlueGasEyes」についての箇所では(105-106頁)、「死のフーガ」には言及がなく、ツェランの「Auge der Zeit 時の目」の一、四、五行目が引用されている(引用では題名と一行目において「時の目」が「世界の目」へと誤訳されている)。引用の意図に関しては第一に、詩の四行目「Sein Lid wird von Feuern gewaschen その瞼は炎で洗われる」に誘われて「パウカの『青いガス』もまた、炎で清められ続けているのではないだろうか。」という見解が、第二に、五行目「Seine Träne ist Dampf. その涙は蒸気だ。」に誘われて「BlueGasEyes」の塩が「たくさんの流された涙」の痕跡であるという解釈が示される。しかしこの詩において「炎で洗われ」るのは単数の「瞼」であり「目」ではない。詩では「目」「瞼」「睫毛」が描き分けられ、「目」も単数形である。そして「目」が「七色の眉の下」で「やぶ睨み(scheel)」に眺めているという。これら、引用から省かれている部分についての説明はなされていない。しかし呼応関係という点で細部にずれや矛盾があったとしても(本稿で扱う「氷、エデン」でも「葦」のように呼応から逸脱する要素は少しある)、パウカの作品がホロコーストの記憶をめぐる文脈の中で象徴性を帯びた形象を用いることによってツェランの詩を引き寄せている、という本稿の見解は、このような引用例にも確認することができるのではないだろうか。

Es sieht, denn es hat Augen,	それは見ている、それには目があるのだから、
die helle Erden sind.	明るい大地である目が。
Die Nacht, die Nacht, die Laugen.	夜、夜、灰汁。
Es sieht, das Augenkind.	それは見ている、目の子供が。
Es sieht, es sieht, wir sehen,	それは見ている、それは見ている、ぼくたちは見ている、
ich sehe dich, du siehst.	ぼくはお前を見ている、お前は見ている。
Das Eis wird auferstehen,	氷は復活するだろう、
ehe sich die Stunde schließt. ¹⁸	時刻が閉じるまえに。 ¹⁹

文法的な観点からは、この詩に何度も登場する代名詞「es それ」が何を指すかは、指示対象となりうる中性名詞が多いため、自明とは言えない。題名の「氷」「エデン」のどちらも中性名詞である。位置的には第一連の「das Land Verloren 失われた国」や、その国にある「Ried 葦」も代名詞の指示対象として候補となる。第二連において「それ」は「見る」という動詞の主語として登場し、第二連の終わりで同格の「Augenkind 目の子供」と言い換えられる²⁰。

どの名詞を指示対象として捉えるにしても、「目の子供」のような造語はもちろん、それぞれの名詞が日常世界における対象物を指示しているとは考えられない。このことは、「月」に不定冠詞がついていることや、「大地」が複数形であること、さらに「目」が「大地」であると言われることから明らかである。そこで名詞を日常の対象物から切り離し、詩の中の関係性に注目すると²¹、「それ」という代名詞が、ひとつの指示対象を限定して表していると考えする必要もなくなるのではないだろうか。「それ」は、主格で登場する中性名詞（句）、つまり「ぼくたちと一緒に凍えきったもの」、「目の子供」、「氷」といった諸要素を重ね合わせ、媒介する機能を果たしている。「それ」は「凍えきって」いて、あたりを見回し、そして「復活」する。

「見る」こととは、死者たちが自分の存在を知らせる行為であり、見返すことは、残された者がその存在を認識する行為として読み換えることができる。この視線の交換が起こるとき、死者たちの存在が想起する人々の心の中に「復活」する。「見る」の主体である「目の子供」が「氷」に言い換えられるのは、たとえ死者たちの存在が喚起されても、ひとりひ

¹⁸ Celan, S.132.

¹⁹ 『パウル・ツェラン全詩集 I』、352-353 頁。

²⁰ 本稿とはやや違う見方であるが、Fred Lönker は、第二連まで「それ」は「目の子供」を指していて、第三連になって「それ」の指示性が拡散するとしている。Lönker, Fred: Eis, Eden. In: Jürgen Lehman (Hg.): Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose. Heidelberg: Winter 1997, S. 108-111, hier S. 110f. 本稿では、始めから「それ」の指示性は拡散しており、この代名詞が複数の中性名詞を媒介していると考え。

²¹ 詩の中の言葉が日常言語の用法から乖離して自律した関係性を構築するというのが、ツェランの詩の場合いかに極端に起こっているか、ペーター・ソンディによるツェランの詩「Engführung エングフューリング」論は大きな示唆を与えている。Szondi, Peter: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: ders.: Celan-Studien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 47-111.

とりの死者の個別的な記憶は氷の中に閉ざされ、触れることができないというイメージとして理解できるのではないだろうか²²。このことは、死者たちが匿名の集団として亡くなったことと対応しているだろう。

このように、ツェランの詩からは、「氷」という形象の意味や機能について解釈を行うことが可能であるが、しかしこの詩から特定の「氷」の姿かたちを思い浮かべることは困難である。「氷」という語はその性質だけを意味し、テキストの外の物質世界に対応物を持つとはしていない。

パウカのインスタレーションがツェランの詩に呼応しつつ新たなイメージを導入するのは、まさにこのことによる。ツェランの詩の言葉が物質世界から距離を取ることで、美術作品が主に知覚対象としての物質から構成されているということと対照性があり、それが利用されるのだ。第2章で紹介した作品「T.Turn」において、収容所上空を旋回する映像が「空の墓」という詩の修辞に呼応していたように、パウカの作品においては、詩においては物質的存在が度外視されていた形象が、視覚の対象として新しく立ち現れてくる。

「BlueGasEyes」と「氷、エデン」との関係においても、このことが、Eyesという単語よりも重要な効果をもつ。そもそも、ツェランの詩の言葉が多言語にわたる音声的な重なり合いを包括していることはしばしば指摘されているため²³、Eisという言葉の奥に英語のEyesが潜んでいて「目」と「氷」の重なり合いを強化しているという解釈は、ツェランの作品群の特徴を踏まえれば、詩だけを扱っていても可能である。このことは詩の英訳によっても示唆される。パウカのインスタレーションがこれに加えて独自に示唆するのは、死者たちの視線が、同時に「青い目」の視線でもありうるという事態だった。このことをふまえると、「氷、エデン」において「見る」主体がはっきり名指されず、「それ」と言われたり、「それ」に媒介されて「氷」や「目の子供」と言い換えられたりすることの意義が認識される。視線として「復活」する「氷」あるいは「目の子供」とは、「～人」のように人種的カテゴリーでは名指すことのできない匿名の死者たちがいるという存在感であり、そこでは属性によるカテゴリー化すべてが拒まれているだろう。

5 おわりに

これまでの読解から、まず、パウカの「BlueGasEyes」の特徴について次のようにまとめることができるだろう。この作品ではホロコーストの記憶というテーマに関する象徴的な形象が用いられ、それが同じ文脈にあるツェランの作品を呼び寄せる磁石のような機能を発揮する。背景となる歴史的な文脈において強い意味をもった記号群が存在しているのをふまえたうえで、インスタレーションの素材や形、題名といった要素がその記号群に結びつく

²² この詩の「氷」のイメージと記憶との関連について別稿で検討した。Miyazaki, Asako: Myth of Preservation: Image of Ice, Snow and Glacier as Metaphors for Memory in Post-Holocaust Literature and Art. In: Susanne Frank; Kjetil Jakobsen (Hg.): Archives of the Arctic. Ice, Entropy and Memory. Bielefeld: transcript [近刊予定].

²³ 一例を挙げると Beyer, Marcel: Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan. In: Text + Kritik, Heft 53/54, 3. Auflage: Neuauffassung 2002, S. 48-65.

のは、「石炭の通路」のような作品も同じである。「BlueGasEyes」の場合はそれだけではなく、映像と題名によって表された「青いガスの目」が二つのイメージと同時に結びつき、さらにはツェランの複数の詩との関係性を誘い込む力にもなっていた。この作品は、想起される人々を人種主義的なカテゴリーでくくらない、という政治的な視点を提示し、これを詩との相互作用の中で際立たせ、強調していると考えることができる。相互作用とはつまり、詩が単に比較対象として呼び出されるだけでなく、詩の言葉があるからこそインスタレーションの知覚体験の意味が複雑になり、そのことがまた詩の読解にも影響を与えるという、双方向の展開が誘われたことである。

「BlueGasEyes」「死のフーガ」「氷、エデン」の三つのテキストの組み合わせは「BlueGasEyes」というインスタレーションに含まれている要素に誘われつつ、わたしたちが選択した設定・戦略でもある。その結果として導くことができた読解についても、改めてまとめておこう。

「BlueGasEyes」の中に「青い目」という形象があるからこそ、「死のフーガ」という詩が呼び出され、そして「死のフーガ」と比較したからこそ、「BlueGasEyes」における「青い目」が加害者・被害者のどちらのイメージとも結びつきうることの特異性と意味が認識された。また、「死のフーガ」において破ることのできない壁として現れていたものも見えてきた。さらに、「目」が死者たちの記憶との関連で登場していると解釈しうる詩「氷、エデン」も「BlueGasEyes」とのあいだに意外な呼応関係をもつことが見て取れた。死者たちの存在感にさらされるという経験が、詩においては主語の入れ替わりを伴いつつ「それは見ている」という抽象的な関係性として提示されるのに対し、「BlueGasEyes」においてはその関係性が視覚的に体験できる。両作品を合わせて受容するとき、「氷」や「目の子供」などは、匿名の死者たちをひとつのカテゴリーにくくることなしに、その存在を示す言葉であると理解できる。ここでは、ナチスの人種主義によって定義されたカテゴリー、さらには人間集団を名指すカテゴリー一般を用いることが回避されている。この詩において——あるいは両作品において——想起を呼びかけているのは、さまざまに言い換えられる「それ」なのである。