The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	乱反射する苦痛と希望 : ラウル・スリータ『楽園前』に関する考察
Author(s)	松本, 健二
Citation	Estudios Hispánicos. 2018, 42, p. 51-84
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98037
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

乱反射する苦痛と希望
——ラウル・スリータ『楽園前』に関する考察——

松　本　健　二

1. はじめに

自然災害や戦争などに直面することで精神的にも肉体的にも大きなダメージを負った人や共同体は、そうした体験をいかにして他者に伝えるのだろうか。そしてそこに文学や芸術が関与した場合、特定の時代や地域における個別の苦痛や希望といった、実際には共有しにくい極めて特殊な感情的負荷が、いかにして読者や鑑賞者によって再構成され得る普遍的イメージへと進化を遂げるのだろう。こうしたことを考えるにあたり、言語という便利な伝達素材を用い、個と普遍の狭間にある想像上の領域で探求を繰り広げる、詩というジャンルが極めて有用であるのは論を俟たない。

本稿では、チリの現代詩人ラウル・スリータ（Raúl Zurita, 1950-）が1973年からの軍事政権下での体験を昇華させたとされる詩集『楽園前』（*Anteparaíso.* 1982）を中心に、亡命という道を選択せず《例外状態》のチリに敢えて残留した表現者が、来たる民政移管を見据えていかなる展望を同国民に示し得たのか、さらに、その詩が軍政下のチリという特殊な時間と場所を越えたより普遍的な次元でつくりうるイメージとは何かを考察する。

2. 前史

1950年生まれのスリータは23歳で1973年のクーデターを迎えている。なお、のちにスリータの空中詩にヒントを得て小説『はるかな星』を書く作家のロベルト・ボラーニョは1953年生まれで、このほぼ同世代の作家二人は、その後チリの国内外に棲み分ける形で、それぞれ独自に《1973年の9.11》の恐怖体験を普遍的な価値をもつ文学に変換していくことになる。

この年すでに離婚して3人の子を抱えていたスリータは、首都サンティアゴの文学者と細々と関係をもちつつも、ろくに仕事もせず、出身校のバルパ

ライソ・フェデリコ・サンタ・マリア工科大学の食堂に入り浸っていた。そしてクーデター当日、他の大学生らとキャンパス内で拘束され、バルパライソ港に停泊していた貨物船マイポ号の船倉に800人ほどの人々と押し込まれ、約3週間を過ごすことになった[1]。

この時スリータが海上で目撃した、あるいは想起したイメージが、詩集『楽園前』における特に第一連の「チリの浜辺」に反映されていると考えられる。日常的な生活空間であったはずのバルパライソやサンティアゴといった都市空間を中心とする祖国の陸地が、スリータの想像のなかで、どこでもない《チリ》という一種の地獄のような仮想現実に変容した瞬間である。その後も詩集で延々と列挙される《チリ》という固有名は、特定の時代のラテンアメリカに存在した同名国を指すというより、監獄と化した貨物船で錯乱寸前に追い込まれたスリータの脳内で生み出された、一種の詩的虚構と考えたほうがよい。

釈放されたスリータはタイプライターや産業用コンピューターの販売員をしつつ、1975年に貨物船での受難をきっかけに書いた「アタカマ砂漠」(*El desierto de Atacama.*)という連作詩を雑誌に投稿するも、極度の鬱状態に陥り、その後4年間筆を断つ。この間、のちに作家となるディアメラ・エルティッツ(Diamela Eitit, 1949-)と交際し、これをきっかけにサンティアゴを拠点に活動していた芸術家と頻繁に行動を共にするようになった。ここで視覚芸術との接点をもったことが後のスリータの詩における作風を決定づけるとともに、書物の枠に留まらない詩の表現媒体を構想させることになる。

1979年、エルティッツ他3名の芸術家と共に「芸術行動集団(Colectivo de Acciones de Arte)」、通称CADAを結成し、軍事政権下で出版界を中心とした表現に関わる分野が自主規制を行なうなか、美術館や学術・批評界を離れ広く市民に呼びかけるパフォーマンスを数回企画した。CADAについてはNeustadt : 2012とRichard : 2014に詳しいが、それによるとパフォーマンスは5回に渡り、そのうちもっとも反響のあったのは最初の2回であるという。1979年の「芸術で飢えて死なないために(*Para no morir en el arte.*)」では、軍政下の一見すると秩序立った国民生活に潜む数々の矛盾、特に生活物資にも困窮する貧困地区の実態を訴えるべく、彼ら自身がスラム街でミルクを配布し、ミルク運搬車を市内で行進させ、また、現実に目をつぶる臆病者として彼らが仮想敵にしていた国立美術館正面壁にミルクを象徴する白いシーツを被せ、さらに新聞に白紙の広告を買い取りその下部にチリでのミル

ク不足に言及する文言を掲載させ、海外とも連携して米国の国連本部前でビラを配らせるなどした。続く1981年に実施された「ああ南アメリカよ！（¡*Ay, Sudamérica !*）は、3台のセスナ機からサンティアゴ市内に4万枚のアジ文書をばら撒くというパフォーマンスだった。

スリータはCADA結成前後のエルティッツらとの交流を通じて、それまで中断していた詩の創作も再開し、既出の「アタカマ砂漠」も含む初詩集『煉獄（*Purgatorio*）』を1979年に刊行する。その冒頭には次のようなエピグラフが挿入されている。

mis amigos creen que	わたしのお友だちは思っている
estoy muy mala	わたしがとても悪い女だと
porque quemé mi mejilla[2]	なぜなら自分の頬を焼いたから

スリータの詩では語り手に相当する《詩的主体（yo poético）》をはじめとした人称代名詞のアイデンティティが非常に不安定で、それが独自の混沌と美学を生み出しているが、この詩集ではラケルという娼婦が頻繁に現れる。いっぽう現実の世界で1975年に自らの頬を焼いた（正確には盲目になろうとしてアンモニアを顔にかけたが頬の火傷ですんだ）のはスリータ自身で（『煉獄』の表紙はその傷跡を写した写真が背景になっている）、これについてスリータはある種の「自罰（autocastigo）」行為だったと述べている[3]。スリータは1980年にも同じ自傷行為を繰り返しており、これについては詩集『楽園前』の末尾にエルティッツによる証言が記されている[4]。自己イメージの偽造と自傷行為、一見するとあざといアピール手段にも思えるこの二つは実はスリータのなかで切迫した必然性を帯びていたようである。エルティッツなどCADAを中心とするチリ人芸術家が1980年前後に行なった一連の自傷パフォーマンスについては次のような指摘がある[5]。

> スリータとエルティッツによる火傷は肉体的な象徴であり、それは個人的なものが集団的なものに強く接続するような領域に近づく手段として、苦痛に訴えるという道を選択する。それは「私」というものを、救済対象であり、救済の主体でもある「私たち」との融合において自力矯正することを目指す実践だ[6]。

1980年前後のチリにおける路上パフォーマンスの興隆を一種のボディアーツと捉えたうえで、それらが、当時の社会を覆っていた閉塞感のなかで沈黙せざるを得ない立場にあった市民と、自らの肉体を《自傷》や《露出》や《衣装倒錯》や《ジェンダー転換》などの場とすることで、精神的連携をはかろうとしていたという指摘もある。この傾向は1970年代後半から男性の裸体写真の展示を通じ軍政下で抑圧されていた性をめぐる言説のあり方に一石を投じていたカルロス・レッペ（Carlos Leppe, 1952-2015）に始まり、軍政末期の1980年代後半になってペドロ・レメベル（Pedro Lemebel, 1952-2015）が僚友フランシスコ・カサスと結成したトラヴェスティのパフォーマンス・ドゥオ「黙示録の雌馬たち」によってひとつの完成形を見ることになる[7]。

> 突如としてあらゆる生の手続きが肉体を経由するようになった。スリータは頬を焼き、エルティッツは街中の野宿者とディープキスをした。やがて黙示録の雌馬たちが現れてシーツと包帯でぐるぐる巻きにした（訳注：傷を負った人体に見立てた）自動車でサンティアゴの大通りを埋め尽くした。カルロス・レッペはあるビエンナーレでケーキをどか食いし、それを吐くパフォーマンスをした。芸術家たちが自らの肉体をどう扱っていいか分からなくなったかのような印象を世間はもったことだろう。生に関する表現に表現者自身の肉体を介在させるのは、特段目新しいことではなかったが、それまでの集団的なやり方とは異なり、表現者個別の《私》というものが、すなわち個別の肉体の疑わしき所有者が、その肉体を公共の広場に晒し、集まった群衆の熱でその肉体を包むという発想は新鮮だった[8]。

いっぽう、詩人のスリータは、抑圧下で沈黙していた一般市民との芸術表現上の交感だけを目指していたわけではない。軍政期のチリに限らず、多くの死者や行方不明者を出す極度の動乱期を生き延びた表現者が概して共有する、生存者としての漠然とした罪悪感が彼には強くあったようである。結果的にスリータは、実人生における精神錯乱や芸術活動における自傷行為と並行して、詩という表現行為にも常に贖罪と救済を求める強い衝動を働かせるようになっていった。詩集『煉獄』はその題名からも分かるようにスリータが幼少期から愛読書としていたダンテの『神曲』をモチーフに組み立てられ

ており、そこでは、彼が脳内に描く《チリ》の砂漠や浜辺などを一種の地獄的迷宮と見立てたうえで、多様な詩的主体による漠然とした不安や焦燥が言語化されている。詩的主体は時には《スリータ》と三人称の人物を別に設けたり、あるいは《キリスト》や二人称の《お前》に呼びかけたりと、多様な人格を詩のなかに呼び込んで、自在にその位置関係を変容させていくのだが、彼《ら》が閉ざされている殺伐たる風景そのものは変わらない。

Mira qué cosa : el Desierto de	見ろなんてことだ　アタカマ
Atacama son puras manchas	砂漠は単なる染みだ
sabías? claro pero no te	知っていたか　もちろん　だが
costaba nada mirarte un poco	お前自身をも少し見つめたって
también a ti mismo y decir :	そしてこう言ったってよかった
Anda yo también soy una buena	なんだ俺もまたよき染みなのだ
mancha Cristo —oye lindo no	キリストよ　「ようにいちゃん
has visto tus pecados? bien	お前の罪を見たか？　そうか
pero entonces déjalo mejor	でもだったらそいつはできたら
encumbrarse por esos cielos	あの空たちに高く昇らせてやれ
manchado como en tus sueños[9]	お前の夢のように染みのまま」

チリ北部に拡がるアタカマ砂漠がキリストのさすらう現世に見立てられ、さらにそこに二人称の《お前》という詩的主体の鏡のようなイメージが重ねられ、次にキリストに向けてその人称の《お前》なる人物から放たれた（ダッシュで導かれている）台詞のなかでは三人称の《そいつ》なる目的格人称代名詞が現れる。これらの人物イメージはすべて詩の向こう側にいるスリータの言語による想像が生み出した産物であり、詩集『楽園前』ではそこにさらに一人称複数形の《我々》や読み手に呼びかけていると思しき三人称単数の《あなた（Usted）》まで現れ、詩に関与した（関与し得る）あらゆる言語行為が、詩のなかで展開する痛みや挫折の発生する現場に呼び寄せられるかのような印象を抱かせる。

詩集『煉獄』は比較的行数の少ない短詩を集めた 70 ページ弱の作品である[10]。CADA での表現活動の影響であろうか、視覚詩の要素も導入されていて、冒頭にスリータ本人の身分証の写真が掲載され、43 ページは 1974 年にスリータが実際に受診した精神科医による診断書のコピーに《ルルドの洞

窟》と上書きした装丁になっていて、63ページ以降のこれまたダンテの詩に基づいて「新生（La vida nueva)」と題された章ではスリータ自身の脳波グラフのコピーに短詩が上書きしてあり、さらに直前には、魚や十字架といったキリスト教のシンボルを用いた視覚詩もある。ただし、その後のスリータは書物のなかでこうした視覚詩の実験を一切行なっておらず、こうした型破りな方法は、新たな表現を模索していたCADA時代の試みの一環ととらえるべきであろう[11]。

スリータは『煉獄』の最終章も合わせて3つの「新生」を生み出している。『煉獄』の脳波グラフに上書きされた詩は次の通り。最初の見開きページには上部に大文字で《地獄（INFERNO)》と題され、中心部に小文字で《我が頬は星降る空（mi mejilla es el cielo estrellado)》とあり、最下部に《ベルナルディータ／(Bernardita/)》なる女性の署名が付されている。estrelladoはネルーダを想起させる形容詞だが、ここでは動詞estrellarの過去分詞として「粉々に砕かれた」とも解釈でき、それがcieloという楽園を連想させる名詞に連結することでスリータ自身の頬に刻まれた聖痕に彼のイメージする地獄の情景が重なり合う。次の見開きページは上部に大文字で《煉獄(PURGATORIO)》と題され、中心部に小文字で《我が頬は星降る空とチリの娼／館（mis mejillas es el cielo estrellado y los lupana̲ / res de Chile)》と、lupanaresという名詞を意図的に中途で改行したうえで母音aに下線が付してある。そして最下部には《聖フアナ（Santa Juana/)》なる女性の署名が付されている。最後の見開きページは《楽園（PARADISO)》と題され、中心部には《太陽とその他の星々を動かす愛の（del amor que mueve el sol y las otras estrellas)》なる詩句、最下部は《私と私の友人たち／我が闘争（Yo y mis amigos / MI LUCHA)》となっている[12]。

眼前にイメージされる地獄的情景での痛苦体験を通し、不在の楽園をかすかに予見するというモチーフは、スリータの後の各種「新生」に共通する構図である。

2つ目の「新生」はニューヨークの空に煙で書かれた。1982年6月2日、CADAの人間関係で得られた人脈を頼り米国でパイロットを雇わせ、そして自らもニューヨークへ赴き（チリから国外に出るのは初めてだった)、クイーンズの飛行場から飛び立った小型機が空に自分の詩を描くのを観察した[13]。これが同年10月に刊行された第二詩集『楽園前』に実際の写真として収録された「新生」の第2ヴァージョンとなる15行の空中詩である。

最後、民政移管後の 1992 年に刊行される 519 ページの詩集『新生』（*La vida nueva.*）そのものが第 3 ヴァージョンで、この「新生」というダンテの詩集と同じ題が取り結ぶ初期の三詩集『煉獄』『楽園前』『新生』を合わせて trilogía dentesca と呼ぶこともある。

3. 詩集『楽園前』

3.1. 構成

『楽園前』の初版はチリ国立図書館のデジタルアーカイブで参照が可能である[14]。スリータはこの詩集にいわゆる視覚詩は含めていないが、詩集全体が特殊なレイアウトでデザインされていて、それが詩集の読み方そのものとも密接に関係してくるため、まずは全体の構成を確認しておくことにする。

初版では表紙の次に CADA の恩人や版元関係者への具体的献辞があり、そして次のページに 2 行の不思議なエピグラフが記されている。《「なあスリータ」とそいつは言った「その悪い考えを頭から取り去っちまえよ」(oye Zurita —me dijo— sácate de/ la cabeza esos malos sentimientos[15])》。台詞の間の動詞 dijo の主語が明示されない、いかにもスリータらしい文体が早くもここに見られる。続くページも一種の献辞であるが、最初の具体的なそれより詩的かつ難解だ。

DEVOCION	崇拝
A Diamela Eltit : las palabras	ディアメラ・エルティッツに　私に
que me faltan la embanderada	欠けている言葉　旗で飾られた女
el hambre de mi corazón[16]	我が心臓の渇望

ここでは当時の伴侶ディアメラを称賛する（固有名に同格の）語句が三つ並置してあるのだが、間に記号の類がなく、しかもすべて小文字なので最初は違和感を覚える。いっぽう個別の詩でもしばしばそうであるように、このページの下部にも大文字だけの字句が 1 行挿入されている。《この地は美しい彼女は言った小説は悲嘆でできている（HERMOSO ES ESTE SUELO ME DIJO ELLA DE AMARGURA ES LA NOVELA)》。ここの《彼女》とはディアメラのことを指すと思われるが、その前後の台詞と思しき箇所の言及対象

はいまひとつ不鮮明である。

ここ以降いわゆる本文は「新生」「ユートピア」「山脈」という3部からなる。

既に紹介した「新生」は具体的には15行の詩で、これはニューヨークの空中詩を写したカラー写真そのものが、順に3行ずつ（見開き2ページの写真で1行、計6ページ分）ずつ、詩集の5箇所に分散収録されている[17]。他の二部は活字詩のパートで、最初の「ユートピア」に17編の詩が、続く「山脈」に約70編の詩が収められ、さらに「山脈」の部は5つの小ブロックに分かれている。また、全編にわたり詩集内の別の詩の断片を1〜2行のみ抜き出して引用として提示するページがある。各詩はどれも1ページ未満で完結し、ページの左端ではなく中央に揃える形で配置され、またローマ数字による番号をもつ3〜4行の断章を並べた詩が多い。

開いたページひとつひとつに作品があるというスタイル、他の詩から抜粋された1〜2行の詩句引用にオリジナルのページが指定してあること、写真の空中詩が3行ずつ挿入されていることなどを見ても分かるように、この詩集は、ひとつのギャラリー展示のような相互連関性を有している。読者はそれぞれが額縁で仕切られた独立作品のようになっているこれらのページを行ったり来たりしつつ、時には前のページにあった詩句と比較してみたり、抜粋された詩句の元の詩全体を抜粋箇所前後の詩と合わせ読みしたり、また写真のなかの空中詩の語句と前後の詩を重ね合わせたりする作業を繰り返すことで、結果的に自分だけの新たなイメージを再構成することが可能になる仕掛けが施されている。詩という読み物としての性格に加え、一連の表現の断片に至るまでを独自に取り出し、別の詩の断片につなぎ合わせるなど、読者が勝手にコラージュをしつつ作品全体を多角的に鑑賞することができるという意味においては、いわば視覚芸術作品としての性格もあわせもつ詩集であると言える。

3.2. ユートピア（LAS UTOPIAS）

ユートピアという章題は当然のごとくアイロニーであり、楽園と同様、詩的主体が置かれた地獄的空間から遠くに垣間見える幻想であると同時に、現実のチリが置かれていた軍政下の虚妄の秩序を揶揄するという、意味作用上の二重性を有している。チリ（Chile）という固有名が異様なほど何度も繰り返されるが、それは現実の情景に対応するものではない。章の冒頭におか

れた詩「スリータ（ZURITA）」と、章を締めくくる「そして我らは再び星を見た（Y VOLVIMOS A VER LAS ESTRELLAS」の冒頭4行を読むかぎり、どうやらここに収められた詩のほぼすべてがテーマとしている浜辺（las playas）とは海上からイメージされたチリの陸地全体を凝縮したイメージであることがわかる。

ZURITA
Como en un sueño, cuando todo estaba perdido
Zurita me dijo que iba a amainar
porque en lo más profundo de la noche
había visto una estrella. Entonces
acurrucado contra el fondo de tablas del bote
me pareció que la luz nuevamente
iluminaba mis apagados ojos
Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía.[18]
夢のなかのようになにもかもが迷ったとき
スリータが私にいまに静まるだろうと言った
なぜなら夜の奥底に
星がひとつ見えたからだと　そのとき
船の板底にうずくまっていた私は
光が再び我が消えた目を
照らしているように思った
それでじゅうぶんだった　眠気が襲ってくるのを感じた

Acurrucados unos juntos a otros contra el fondo del bote
de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo éramos sólo uno
y que sobreviviríamos[19]
船底で身を寄せ合ってうずくまりながらふいに
嵐と夜と私とはただひとつの存在であるような気がした
そして私たちだけが生き延びるのだと

言うまでもなく南北に長いチリは国土の片側すべてが浜辺である。国土全体として浜辺が想起されている際の詩的主体は海上にいると考えていいように

思われる。逆に、次章で山がイメージされる際の詩的主体は、首都サンティアゴなどの都市部にいると考えることができるだろう。この「ユートピア」では、マイポ号での拘禁体験から生み出されたと思われるこのチリの浜辺という詩的トポスが様々な角度からスケッチされる。語選択に関しては、特定のイメージに関係する語彙が、同系列かつ同環境の関係の深い語彙で次々に言い換えられてゆくという、いわば換喩的な展開を見せる。イメージの飛躍を伴う隠喩が禁欲的なまでに排除されているため、読み手としては、精神錯乱や閉塞感に充満した迷宮に詩的主体と共にさまよい込んでしまったかのような印象を抱いてしまう。ローマ数字を配した断章による構成など、各詩の形式はどれも類似していて、同じ素材を用いて同じ対象を延々と模倣し続ける複数の彫刻作品群を前にしているかのようだ。詩「チリの浜辺（LAS PLAYAS DE CHILE)」が単にローマ数字を付されたり、あるいは浜辺という名詞に別の形容詞が付されるなどして、合計 14 のヴァージョンとなって展開し、これに加えて単独の詩「ユートピア」と上掲した「そして我らは再び星を見た」の 2 編が最後に来る。

LAS PLAYAS DE CHILE I

No eran esos los chilenos destinos que
lloraron　alejándose toda la playa se
iba haciendo una pura llaga en sus ojos

No eran esas playas que encontraron sino más bien el clarear
del cielo frente a sus ojos　albo　como si no fuera de ellos
en todo Chile espejeando las abiertas llagas que lavaban

i . Empapado de lágrimas arrojó sus vestimentas al agua

ii . Desnudo lo hubieran visto acurrucarse hecho un ovillo
sobre sí　tembloroso　con las manos cubriéndose el
pulular de sus heridas

iii . Como un espíritu　lo hubieran ustedes visto cómo se
abrazó a sí mismo　lívido　gimiente　mientras se le

iba esfumando el color del cielo en sus ojos

Porque no eran esas las playas que encontraron sino el volcarse
de todas las llagas sobre ellos　blancas　dolidas　sobre sí
cayéndoles como una bendición que les fijara en sus pupilas

iv. Porque hasta lo que nunca fue renació alborando por
esas playas

v. Ese era el resplandor de sus propias llagas abiertas en
la costa

vii. Ese era el relumbrar de todas las playas que recién allí
le saludaron la lavada visión de sus ojos

Porque no eran esas las costas que encontraron sino sus propias
llagas extendiéndose hasta ser la playa donde todo Chile comenzó
a arrojar sus vestimentas al agua　radiantes　esplendorosos
lavando frente a otros los bastardos destinos que lloraron[20]

それは泣いたチリ人の運命では
なかった　浜辺全体が遠ざかり
その目に純粋な傷をつくりつつあった

見いだされた岸辺はそこでなくむしろその目の前の空
の明るみだった　白く　チリのいたるところできらめ
く彼らの傷が彼らのものではないかのようにいただろう

i. 彼は涙にぬれて衣装を水に捨てた

ii. 裸で屈みこみ玉のように体を丸めている姿が見られて
震えて　傷の膿みを両手で
覆いながら

iii. 彼が亡霊のように自分を抱き占めるのを君たちは見て
いたことだろう　ふわっと　呻きながら　その間
空の色が彼の目から消えていく

なぜなら見いだされた浜辺はそこではなく彼らの肌の
あらゆる傷の裏返しでそれは　白く　痛々しく
瞳に彼らを留め置く祝福のように自らに降りかかるから

iv. なぜなら一度もなかったものまであの浜辺で
夜を明かし蘇ったから

v. それは岸辺に開いた彼自身の傷の
輝きだった

vii. それはついさっきそこで洗った目で彼に
挨拶したあらゆる浜辺のきらめきだった

なぜなら見いだされた浜辺はそこではなく彼自身の傷が
引き延ばされて浜辺となりそこでチリのすべてがその衣装を
水に放り捨て始めたから　服は輝き　艶めいて
泣いた私生児の運命を他の者たちの前で洗う

この詩にはスリータ特有の詩の形式が凝縮されている。まずほぼ1文ごとにひとつの節として独立していて、うちのいくつかはローマ数字の番号が付してあるが、よくよく見ると6番が欠けている。改行については先にレイアウトありきということで、たとえば1行目のように関係詞 que を行末に置くなど、通常の韻文作法では（脚韻のあるなしを問わず）まずあり得ない状況が見られる。スリータの詩では作品として「見られる」場合の意味形成の場と朗読して「聞かれる」場合の意味形成の場との間にずれがあり、そのずれを補っているのが実はところどころにある余白であると推測できる。たとえばこの詩では2行目の動詞 lloran と続く現在分詞 alejándose の間に不自然な（一般的なスペースの3〜4倍の幅をもつ）余白がある。他には2節目2行目の形容詞 albo の前後、またローマ数字 ii 節2行目の形容詞 tembloroso の前

後、ローマ数字 iii 節 2 行目の形容詞 lívido および gimiente の前後、続く節の 2 行目の形容詞 blancas および dolidas の前後、最終節の 3 行目の形容詞 radiantes の前後に観測できる[21]。スリータ自身の詩の朗読を聴けるサイトを利用していくつかの詩で確認してみたところ、彼は（文末を除くと）改行ポイントではなく上記の余白でポーズにおいて朗読を行なっていた[22]。改行ポイントを除く韻文中の長めの余白は、朗読時にポーズを置く個所に付けられたマーカーであるとみて、まず間違いないと思われる。実際、一度詩を見て理解した後で、マーカーに従って改めて音読をしてみると、読後感はかなり違うものになってくる。

この詩では、何者か複数形の主体によって《見いだされた》浜辺が、実際にはそこに存在している浜辺ではなく、何か異なるものが変容した結果であるという物語を軸に、詩的主体や何者かの《傷》のイメージが執拗に反復されている。動作に関与する人称は様々に変容し、ローマ数字 iii 節では《君たち（ustedes）》という三人称[23]で読み手までを巻き込もうと試みていることが分かる。

この「チリの浜辺」と題された連作詩には、それぞれ中心的なテーマがある。

詩 II では《祝祭（fiesta）》や動詞《祝う（festejar）》といった語が繰り返され、それらが彼方に見える浜辺から立ち上る塵や死者という忌まわしいイメージと混在することで、読者は詩的主体の錯乱と狂気を共有することができる。詩 IV では《あなたというこの苦難の浜辺（este Calvario donde es usted）》のようにキリストが処刑された丘やその道行を表すカルバリオという語が詩的主体による呼びかけの対象「あなた」に重ね合わせられている。さらに動詞《泣く（llorar）》と名詞《目（ojos）》が頻出し、浜辺という場所そのものが人体の頬に相当するかのような印象を受ける詩もある。たとえば詩 XII の冒頭は次のようになっている。

Blancas son las playas de Chile
Hasta sus súplicas se hacían sal
derramándose por esas lloradas

i . Esas playas no eran más que una huella de sal en sus mejillas

ii. Blanquecinas en los rompeolas de Chile esparciéndose como una costa que vieran perderse entre sus súplicas[24]

チリの浜辺は白い
彼の哀願までもが塩となり
それらの泣かれた浜辺に撒かれた

i. それらの浜辺は彼の頬にある塩の後に過ぎなかった

ii. 白っぽく チリの防波堤に 彼の哀願と哀願の間に
見えていた岸辺のようにこぼれていった

自然の情景としての《浜辺》が、詩的主体の一部と思しき所有形容詞 su で指示される人物の《頬》というスケールの異なる場のイメージに重なり、また海水の塩分、さらには北部アタカマ砂漠に拡がる硝酸塩産業を想起させる《塩》は、詩的主体の流す涙に含まれる人体の塩分としても解釈し得る。

マイポ号の船倉でスリータというひとりの人間が味わった恐怖や不安が、この章では、自然の情景やそれに絡んでいく人物表象の様々な肉体器官や動作となって重層的に変形しながら立ち上がり、ユートピアは虚妄の日常としての顔とまだ見ぬ未来の理想郷としての二面性を露わにし、最終的には、見るものと見られるものの、苦痛を体験しているものとそれを観察するものとが否応なく混じり合うかのような、ある意味で非常に《ねじれた》読後感を見るもの（＋聞くもの、朗読するもの）にもたらすのである。

3.3. 山脈（CORDILLERAS）

本文の三分の二を占める「山脈」の題 cordilleras は、常識的に考えるとチリの東アルゼンチンとの国境沿いにそびえるアンデス山脈と、首都サンティアゴの西側にあって海との境を形成している海岸山脈を指すと考えられる。この二つの山並みは首都サンティアゴからどちらも目視できるが、特に東側のアンデス山脈は都市の彼方に緞帳のようにせせり立つまさに絶壁であり、その威圧感は時として見る者に畏怖の念をもたらすほどである。スリータの詩的イメージにおけるこの《山脈》とは、見えない恐怖と暴力とをその重みでさらに圧し潰す巨大な塊であり、チリの閉塞感溢れる社会を東西から囲う恐怖の壁であると同時に、先住民の伝統にあるような山特有の神性が歪んで

立ち現われる超自然的な抑圧の源にもなっている。この「山脈」はいくつかの詩が5つの小題でまとめられていて、それぞれ独自の共通テーマと文体を有している。

3.3.1. あの遠いところで（ALLA LEJOS）

最初の小題「あの遠いところで」が従えるブロックにはローマ数字（なぜか101から102まで）で銘打たれた3編が収録されていて、いずれもスリータの分身と思しき詩的主体と何者かとの対話体になっている。

/CI/

Se hacía tarde ya cuando tomándome un hombro
me ordenó :
"Anda y mátame a tu hijo"
Vamos —le repuse sonriendo— ¿ me estás tomando
el pelo acaso ?
"Bueno, si no quieres hacerlo es asunto tuyo,
pero recuerda quién soy, así que después no
te quejes"
Conforme — me escuché contestarle — ¿ y dónde
quieres que cometa ese asesinato ?
Entonces, como si fuera el aullido del viento
quien hablase, El dijo :
"Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile"[25]

/CI/

もう遅い時刻にある男が私の肩に手をかけて
こう命じた
「さあ俺のためにお前の息子を殺せ」
「おいおい」私は微笑みながら言い返した「ひょっとして
からかっているのかね？」
「やりたくないなら貴様の勝手だ
だが俺が何者か思い出すのだな　あとになって
泣き言を言わぬためにも」
「わかった」と答える自分の声を私は聞いた「それで

どこでその殺しをすればいいんだ？」
するとその話していた男はまるで風の
唸り声のようになりこう言った
「遠くさ　あのチリの失われた山並みのなかだ」

3編のいずれにおいても、上記のような目に見えない不条理な発言をする話者を相手に、殺害や逃亡を匂わせる不吉なやり取りが交わされる。上記の101番では、アブラハムにイサクを生贄に差し出すように迫った神のごとき、謎の人物が現れている。他の二つの詩では《スリータ》の名をもつ詩的主体が何かの行動に移ろうとするも、対話者に相手にしてもらえない状況が描かれ、そして最後には必ず最終行の台詞《遠くさ　あのチリの失われた山並みのなかだ》が繰り返される。103番でスリータに《妻子を連れて今すぐ逃げろ》と呼びかける声は、続けてこのように言う。

"Olvida esas estupideces y apúrate — me urgió —
no vas a creer que tienes todo el tiempo del
mundo. El Duce se está acercando"[26]
「そんな馬鹿なことは忘れて急げ」と彼は私をせき立てた
「自分がこの世のあらゆる時を手にしているなどと思わぬ
ことだ　ドゥーチェがもうそこに来ているぞ」

作者とチリの20世紀史に関する情報を共有する読者であれば、誰しもが、このイタリア語で首領を表しムッソリーニの別称でもあった《ドゥーチェ》なる語や、息子の殺害を迫る謎の人物の造形から、アウグスト・ピノチェト将軍その人を連想するはずである。しかしながら他のすべての詩と同様、スリータは特定の場所や時代を明らかにする語句を使用してはおらず、のちに見るように《ドゥーチェ》なる人物表象は人智を越えた一種の死に神のような抑圧者というイメージを担っており、何かの力を能動的に行使する主体というよりは、詩的主体をはじめとする詩のなかの人物たちが恐れ崇拝する客体としての性格のみを有している。いわば詩的主体にとっての根源的恐怖の象徴と考えてよいだろう。

3.3.2. アンデスの峰々（CUMBRES DE LOS ANDES）

続く「アンデスの峰々」という小題をもつブロックには、第一部「ユートピア」に収録されていた「チリの浜辺」と同様の構造をもつ20編[27]の詩が収録されていて、これらはいずれも山という自然情景をモチーフにしている。浜辺の連作詩と同様、ローマ数字で番号を打たれている詩もあれば、そうではなく独自の題をもつ詩もあるが、どれも類似したイメージをもつ互いに隣接した意味範疇の語で形成されている。浜辺の連作詩とは違い、ここで動作の主体となるのはむしろ山のほうである。首都サンティアゴを東西両側からいわば包囲している抑圧者（＝山脈）がそれ自ら動き、じわじわ攻めてくると同時に、楽園の在処である青い空を下側から真っ白に侵食していく様子もイメージされている。まさにそれは最初の詩の題が示すように「山脈たちの行進」である。

LA MARCHA DE LAS CORDILLERAS

i. Y allí comenzaron a moverse las montañas

ii. Estremecidas y blancas　ah sí blancas son las heladas cumbres de los Andes

iii. Desligándose unas de otras igual que heridas que se fueran abriendo　poco a poco　hasta que ni la nieve las curara

iv. Y entonces　erguidas　como si un pensamiento las moviese　desde los mismos nevados　desde las mismas piedras　desde los mismos vacíos　comenzaron su marcha sin ley las impresionantes cordilleras de Chile.[28]

「山脈たちの行進」

i. そしてそこで山々は移動し始めた

ii. 震えて白く　ああアンデスの凍れる頂は
　たしかに白い

iii. 傷が割けていくのと同じように互いに
　ちぎれて　徐々に　ついには雪すらも
　元には戻せない

iv. そしてそのとき山脈たちが　直立し　ひとつの思考に
　突き動かされるように　まさにその雪渓から　まさにその
　石から　まさにその空虚から　チリの驚くべき山脈たちが
　そのルールなき行進を始めたのだ

複数形の山脈という語が人格をもって歩き出すイメージは不気味で、しかも最後の《ルールなき行進》において明らかに戒厳令を匂わせる sin ley という表現が用いられ、軍政期の得体のしれぬ恐怖の影がこの詩を覆っていることは明らかである。しかし詩はそのような具象へと一気に向かうのではなく、あくまで白い色を帯びた《空虚》という抽象的なイメージを強調し続ける。形容詞 blanco はこれ以外に albo や、あるいは雪 nieve とその派生語などによって次々と変奏されてゆく。ここでの白という色は、純粋さや汚れの無さといった一般的な意味作用に加えて、詩的主体の抱える狂気と絶望といった感情に繋がってゆき、ついには空の青というユートピア的な理想の色を文字通り上塗りしていく無慈悲な抑圧的機能すら担っていくのである。この白い空虚はサンティアゴという大都市の前に切り立つ《白い壁（murallas blancas[29]）》であり、アンデスから怒涛のように押し寄せてくる《白い波頭（marejadas[30]）》であり、詩的主体を含む一人称複数形の私たちに向かって《貴様らは病気である（estamos enfermos[31]）と怒鳴り、ついにはその声やそれらの山々に飲み込まれるチリ人の運命そのものを白色化してしまう。まさに《人が一人死ねば山々が必ず目を覚ます（Cuando alguien muere, entonces/ se despiertan las cordilleras[32]）》のだ。

サンティアゴの東に見えるアンデスがこのような白い動的なイメージをもって詩のなかで立ち現われるいっぽう、西側の雪を抱かない海岸山脈は《ドゥーチェの山々》と名付けられ、こちらはどす黒く静的で受動的なイメージが付与されている。ドゥーチェの山々は白いアンデスがその生成過程で創り

だした死を飲み込む《黒い旗（una bandera negra[33]）となり、禍々しい死の闇に彩られたドゥーチェの山々にとっては神のごとき強大なアンデスの存在すら無に等しい（Nada es los Andes para las cordilleras del Duce[34]）。白のアンデスと黒の海岸山脈に挟まれた詩的主体の発する言葉からは、ドゥーチェという語から想像されるチリ軍事政権の顕在化していた暴力に留まらず、弾圧の忌まわしい記憶と眼前で展開する様々な抑圧の《壁》と日々向き合っていた1980年代のサンティアゴ市民、彼らが抱えていた重苦しい閉塞感を読み取ることができる。

白い不気味な壁としてあらゆる命を飲み込み、場合によっては西にそびえるさらに邪悪な黒いドゥーチェの山々に人々を追いやってきたアンデスの峰々は、やがて空を侵食する《穴（hoyos）》へと変貌していく。hoyo とはふつう地面のような広くて硬い地表に穿たれた穴を指すのだが、これが空という本来なにもないはずの空間に突き出した固形の山というイメージにすり替えられることで、逆に空のほうが質量や生命としての存在感を備えていて、山のほうが質量を喪失した無として立ち現われてくることに気付く。山はたとえば緑の木々や水の流れる大地といった生命力の兆しを完全に失って、たとえば《空洞になった（hueco）》や《壁穴（nicho）》といった言葉に置き換えられ、サンティアゴの上空とそれを見上げる詩的主体の精神そのものを侵食する空虚と化していく。こうした山という《虚無》による現実の侵食プロセスは「天に空いた穴（LOS HOYOS EN EL CIELO）」という4つの連作詩で段階的に表現されているのだが、興味深いのはそこで既存の創世神話に関する引用（転用）が試みられていることである。たとえば詩「天に空いた穴 II」では創世記の断章が語句を一部変えて引用されている。創世記2章1節は本来《こうして、天と地のそのすべての万象が完成された[35]》であるが、スリータはこれを《こうして白い山々は完成された（Y entonces fueron hechas las blancas montañas[36]）》としている。同じく創世記18章15節は神とサラとのやり取りを扱ったもので本来は《サラは「私は笑いませんでした。」と言って打ち消した。恐ろしかったのである。しかし主は仰せられた。「いや、確かにあなたは笑った。」》なのだが、スリータは《彼女は怖くなったので「笑わなかった」と言って私を守ろうとした。しかし主は仰せられた「いやお前は笑った」（Ella trató de defenderme pues tuvo miedo diciendo "Yo no me he reído" Pero El le dijo："Sí, te reíste"[37]）》としていて、ここでは詩的主体とサラ（と思しき女）とが分裂しつつ神と対峙していることにな

る。あるいは詩「天に空いた穴 IV」では詩的主体が雪山を這い上がるミケランジェロに向かって呼びかけている。

Despejándose la nieve de los ojos
vi a Miguel Angel
a duras penas tambaleándose
sobre los andamios de los Andes
Olvida eso — le dije — todos éstos
ya están condenados
No me interrumpas — me contestó —
que también estamparé tu rostro
en las invertidas cumbres del cielo[38]
目にたまった雪を払いながら
アンデスの足場をよろよろと
ミケランジェロが登っていくのを
私は見た
「そんなことは忘れてしまえ」私は言った「これはみな
もう定められたことなのだ」
「じゃまをするな」彼は答えた
「逆さになった空の頂に
お前の顔も刻んでやるから」

死と無を背負ったアンデスの雪渓の彼方に《逆さになった空》があり、ミケランジェロはそこに詩的主体の顔を刻むと述べている。虚無としての雪山が人間の存在できる世界をすべて覆いつくしたとき、逆に未知の何かが生まれようとしている情景がそこには広がっている。その予感は次の詩「空に空いた穴 V」におけるポポル・ブフの引用によってさらに強化される。何かが新たにまるで《水から湧くカニのように》湧き出し、何かが新たにまるで《牧草》のように生えようとしている。アンデスが詩的主体の位置するチリという国を丸ごと飲み込んで消滅するとき、その彼方に（チリではない国にそびえる）二つの峰が現れる。このブロックの最後の二つの詩はそれぞれ題名をワスカラン（ペルーアンデスの高峰）とアコンカグア（アルゼンチン側の高峰）という。二つの山系に挟まれた闇に沈むチリをそのイメージの源と

していた死についての物語が、最後はその外部へと拡散していくプロセスが描かれているのである。

NIEVE DEL ACONCAGUA

— la muerte —

i. Sudamericanas miren entonces las cumbres andinas

ii. Desde el viento y el frío como ningunas estrellando
el cielo contra sus nevados

Tocando los blancos horizontes y las llanuras hasta que sólo un sueño
fueron los Andes desplegándose frente a Santiago altos y
enfermos en la muerte bañando los enormes cielos sudamericanos

iii. Por eso es tan dulce la muerte sobre la nieve

iv. Porque apenas una nevada es toda esta vida tras los fríos
horizontes de las montañas

v. Por eso se levantan sudamericanas ante el cielo y soñando
majestuosos de nieve recortándose contra las alturas

Poniéndose más allá del frío y del silencio que se ve mirando la
inmensidad blanca de los Andes al otro lado de las nieves en que
se bañan los muertos mucho más allá de donde nosotros mismos
nos vemos cayendo igual que una helada frente a estas llanuras

vi. Cuando la nieve se levanta y es el sueño la cordillera
sudamericana

vii. Donde la vida se ba blanqueando en la muerte hasta que
sólo un sueño queda de los perdidos horizontes de estos
nevados

viii. Cuando pasando como la muerte sobre la nieve todas las
cordilleras de los Andes se van a tender sudamericanas
y frente al cielo majestuosas heladas perdidas[39]

アコンカグアの雪
—死—

i．南アメリカの峰々よ　そこでアンデスの峰々を見つめよ

ii．風と冷気から　他のどの峰ども違い　その雪渓に
空をぶつけるのを

真っ白な地平線と平原とに触れそのうちにアンデスは
ただひとつの夢となりてサンティアゴの正面に拡がり　高々と
病んで　巨大な南アメリカの天を死に浸す

iii．だから雪上の詩はかくも甘い

iv．なぜならひとつの雪山は山々の冷たき稜線の向こう側の
この命すべてにすぎないから

v．だから南アメリカの峰々は空の前に立ち上がり夢を見る
雪を重々しく抱き　高みにくっきり姿を浮かび上がらせ

見える限りの冷気と沈黙の彼方で立ち上がりアンデスの
白い空間を見渡し　死者が水を浴びる雪の
その向こう側で　我らが我ら自身を見つめる場所より
さらに向こうでこれらの平原に面する氷と同じく落ちる

vi．雪が立ち上がり南アメリカの山脈が
夢となるとき

vii．生が徐々に死の白に染まりついには
これらの雪渓の失われた稜線からただひとつの

夢だけが残る場所で

viii. 死のごとく雪の上を通過してあらゆる
アンデスの山々が南アメリカとなり天を前に
伸びるとき　厳かに　凍って　道に迷い

ここまで《チリ》一辺倒だった固有名に《南アメリカ》が加わる瞬間、上記の詩や、さらにこのブロックのエピローグ「そのとき私はただ顔を隠した全身を覆った：私は雪になった（Entonces yo solamente escondí la cara me cubrí entero： nieve fui）」でも分かるように、詩的主体はチリではない彼方の再生を予見しつつ真っ白な雪（＝死）そのものと化す。さらに、本書全体に分散収録されているあの空中詩「新生」のうち、この「アンデスの峰々」の直後にある3行は、この「アンデスの峰々」終了時にひとつの転換点があることを見る者に教えてくれる。まず「我が神はパンパ（MO DIOS ES PAMPA）」における pampa はチリ北部の不毛の硝石原を表すが、当然ながら隣国アルゼンチンでは肥沃な大草原を指しており、実はアンデスを挟んで正反対のイメージが付与された極めて両義的な名詞である。さらに「我が神はチカーノ（MI DIOS ES CHICANO）」では（おそらく米国でこの詩を書かせたことに由来する選択であると考えられるが）大陸規模でのマージナルな環境に置かれた人間が想起させられると同時に、チカーノという、米国とメキシコの双方に文化的な根をもちながら一定のアイデンティティには決して居つかない不安定な生の状況にも思いが行く。そして最後の「我が神は癌（MI DIOS ES CANCER）」では、人の細胞が変化し、やがて人そのものを侵食し死をもたらす癌という病が、直前まで展開していた白い死の山のイメージを増幅し、ここまでの一連の山の詩によって形成されてきた物語に新たな角度から光を当てる。こうして、空中詩のテクストが加わることで、死という言葉の限定された意味に亀裂が生じ、鑑賞者は、直前までの虚無で一色に染められそうになっていた不毛地帯のイメージに、実はもうひとつ別の可能性が孕まれているということに気付く仕掛けになっているのである。

3.3.3. 牧歌（PASTORAL）

続くブロック「牧歌」には、総じて再生への予感を扱った、本書のなかでもっとも希望に満ちた詩32編が収められている。人ひとりいない不毛の砂

漠と化し、ただ狂気だけが支配する「このキリストの谷間（este valle de Cristo[40]）」に草が生えてくる。それは「チリの焼けた牧草の甲高いすすり泣きが聞こえてくるだろう（escucharemos el estridente sollozar de los quemados pastos de Chile[41]）」という一文にあるように未来形で表現されていて、あくまでも詩的主体の願望として提示されている。牧歌は文学形式の名称に加えて牧草そのものが歌う声も指していると考えてよいだろう。詩的主体はすぐさま再生を歓喜するのではなく、ここでもなお砂漠や不毛地帯のイメージに戻ろうとするが、今度のそれは、浜辺や山といった辺境の大自然というより、より人の生活に近い《谷間》であったり《街角（esquinas）》であったりする。

PASTORAL DE CHILE

I

Chile está cubierto de sombras
los valles están quemados, ha crecido la zarza
y en lugar de diarios y revistas
sólo se ven franjas negras en las esquinas
Todos se han marchado
o están dormidos, incluso tú misma
que hasta ayer estabas despierta
hoy estás durmiendo, de Duelo Universal[42]

チリの牧歌

I

チリは影に覆われている
谷は焼かれ　藪が生えている
そして新聞や雑誌のかわりに
街角には黒い帯だけが見える
みな去ってしまったか
寝てしまっている　あなた自身
昨日まで目覚めていたが
今日は眠っている　世界規模の喪に服して

「牧歌」の（一文のみのページ×2とエピローグを除く）詩32編のうち、

ローマ数字小文字の番号を振った断章を並べ、カンマとピリオドなどがなく、朗読休止用のマーカーがあるタイプの詩は18編で、残りの14編は、上掲した「牧歌 I」のように、中央寄せレイアウトで統一されてはいるもののカンマはあり、朗読用のマーカーはなく（おそらく改行ポイントが休止点だろう）、また構文的にも比較的わかりやすい内容で、詩的主体以外の人称が複雑に絡み合うこともあまりない。要するにこれら14編の詩は希望や喜びを喚起しやすいスタイルが採用されていて、それは「牧歌」後半部分により顕著である。

XI
Que griten, que se emborrachen, que se vuelen de júbilo
que silben de alegría todos los habitantes de Chile
como corderos saltando en el pasto
como fuegos artificiales[43]
XI
叫べ　酔え　歓喜に舞い上がれ
チリのすべての住民よ　喜びの口笛を鳴らせ
牧草の上を跳ねる子羊のように
花火のように

こうして見てくると、スリータがこの詩集の題を『楽園前』という奇妙な造語にした理由についてもある程度は想像がつく。最初の「チリの浜辺」はCADA時代の自傷行為アートなどに始まる失われた共同体への贖罪というテーマが前景化していることがわかった。さらにその前に刊行されていた第一詩集が『煉獄』という、ダンテでは本来地獄編の後に来るはずの題を掲げていたことは奇妙に思えたが、これは1979年段階でスリータが背負っていたある種の罪悪感を意識したうえで選択されたものであろう。チリの浜辺を自らの肉体の一部とみなし、そこをひとつの舞台として自らと同一視し得る詩的主体に様々な他者の人称を合流させることで、軍政期に潜在的に市民が共有していた恐怖や苦痛を私的な形で共感（comunión）しようと試みたのが、本書における「山脈」の前半「あの遠い場所」や「アンデスの峰々」に収められた詩であったと考えられる。人生の半ばで道に迷ったと述べる『神曲』冒頭のダンテと同様、スリータの詩の随所に perdido（失われた、道に

迷った）という過去分詞が現れるが、これは修飾している対象の《山脈》や《浜辺》が現実世界で（スリータにとって）有していた意味を失ったというのに加えて、それを傍観する詩的主体そのものが確たる居場所を失い、生と死と狭間の、生者と死者の声が響く不毛なリンボに足を踏み入れていることを示している。スリータは海上からイメージされた死の浜辺、次いで首都サンティアゴを包囲する抑圧の壁としての山、こうした場に詩的主体を投じ、時には女性の、時には三人称複数の《彼ら》を、場合によっては詩にこれから接する将来の《あなた方》読者をヴェルギリウスならぬ導き手として、あるいは逆に彼自身が《スリータ》や《彼》という名の導き手となって読者の手を取り、逃れようもない白い地獄をさまようのである。だが、最後には、その地獄的な空虚を越えて、牧草の生えるある種の楽園を予感させる場所へと向かおうとするが、そこは現実にはどのようなイメージをもって再現されるべきか、おそらくいまだ民政移管の道筋の見えないサンティアゴにいたスリータという生身のチリ人本人にもまだわかっていない。楽園、すなわち常に希望的予想のなかにしか存在し得ない時空、まだ来ぬ無数のユートピアという虚構のせめて《手前》まで言葉の力のみで飛躍を試みたその結果として、この奇妙な題名が採用されたと考えていいだろう。

3.3.4. 風のなかの輝き（ESPLENDOR EN EL VIENTO）／草に吹く風（EL VIENTO SOBRE LA HIERBA）

「山脈」の部最後の2ブロックのうち「風のなかの輝き」にはいずれも10行未満の短い3編の詩が、そして詩集の末尾を飾る最後の「草に吹く風」にはこれまでの詩形とはやや毛色の異なる11編の詩が収められ、これらの詩においては、直前の「牧歌」まで展開してきた地獄めぐりの物語に、スリータという実在の人物像、あるいは1982年当時のチリという歴史上の特定空間のイメージが接続されていくことになる。夢幻的な時空で展開してきたイメージが《作者》と《時代背景》という次元の情報とリンクし、さらに隣国アルゼンチンなど南米全土を想起させる表現によって詩的虚構の地理的な範囲が一気に拡大することで、読み手に新たなる視野を提供してくる。たとえば「風のなかの輝き」の最初の詩ではスリータ自身の自傷行為が語られる。

> Cerrándome con el ácido a la vista del
> cielo azul de esta nueva tierra sí cla-

ro : a la gloria de aquel que todo mueve
Así, tirándome cegado por todo el líqui-
do contra mis propios ojos esas vitri-
nadas ; así quise comenzar el paraíso.[44]

この新たなる大地の青い空に　そうだ
すべてを動かすあの方の栄光に　酸によ
って我が目を閉ざすことで　私自身の目に
あのガラス棚に　そうして液をぶちまけ　盲
目で飛び込むことで　そうして
私は楽園を始めようとした

ここに来てスリータが CADA 時代から試みていた身体をめぐる表現と『楽園前』で提示されたイメージとが有機的につながり始め、彼なりに実行した冥府くだりのルートがようやく具体的に見渡せるようになってくる。そして空中詩「新生」のモチーフに関する手がかりも初めて提示される。大地と空が（不毛な浜辺と山の介在なしに）幸福な関係を取り戻す未来に耳をすます詩的主体は、その大地と空の声を実際に耳にする。《そしてその日に彼らの声が聞こえるだろう／「人の顔の色は天である」／すると私は目に涙を浮かべて答えるのだ／「天の色こそ我が神」（Y en ese día se oirán decir : / Color rostro humano es el cielo / y anegado de lágrimas yo les contestaré : / Color de cielo es mi Dios[45]）》。スリータにとって空に詩を書く、青空に《一瞬にして消えてなくなる》詩を書くというのは、自らの身体を賭して時代と地域が背負った罪と向き合い、その罪との和解を目指し、罪への自らの加担を認めたうえで犠牲になり消えた人々も含む《見えざる他者との融合》を求める祈りのような行為であったのだろう。

しかしスリータは、そうした読者側のあざとい推測をあたかも見透かすかのように、結末の詩において、同時代性の安易な共有や理解を拒む言辞を大文字で掲げ、詩を単一の歴史的事件を報告した具象とのみ捉える近視眼的な読み方を牽制する。

PERO ESCUCHA SI TU NO PROVIENES DE UN BARRIO DE SANTIAGO
ES DIFICIL QUE ME ENTIENDAS TU NO SABRIAS NADA DE LA VIDA QUE LLEVAMOS

MIRA ES SIN ALIENTO ES LA DEMENCIA ES HECERSE PEDAZOS POR APENAS UN MINUTO DE FELICIDAD[46]

だが聞くがいい　あなたがサンティアゴのどこかの街の生まれでなければ
私を理解するのは難しい　あなたは我々がいかなる暮らしを送っているか
何もわからぬだろう　見よこの無気力　この狂気を　たった一分の幸福で
砕け散る暮らしを

『楽園前』では《チリ》という固有名が異様なまでに繰り返し用いられる。しかしそれはスリータの詩的イメージとして翻案された虚構の国なのであり、地獄であると同時に楽園でもあり、不毛の浜辺でもあると同時に邪悪な山々に隔てられた閉鎖空間でもある。実際に詩を読み進めるにしたがって、それは現実のチリが1982年に置かれていた歴史的状況からはますます遊離し、高度に複雑な環境をもつ自立したパラレルワールドであるかのような印象すら抱くようになる。詩集の最後に介入してきた作者は、この両者を峻別せよ、と読者に警告しているかのようだ。

4. 新生～結論に代えて

スリータは詩集の存在を知らないチリ国外の読者にとってはボラーニョの小説を介して「空中詩人」という誤ったイメージを持たれているかもしれない。たしかに『楽園前』の後も、1993年にはアントファガスタ近郊のアタカマ砂漠上に《苦痛でも恐怖でもなく（ni pena ni miedo)》という短詩を地上絵として作成したり、さらに2011年刊行の745ページに及ぶ長大な詩集『スリータ（*Zurita*)』ではチリの海辺の岸壁を写した写真に詩句をコラージュするなど、書物の枠から詩の言葉を解放しようという意志は変わらないように見えるが、そうした奇抜なインスタレーションのみをスリータという詩人の本質だと考えるのは間違っている。スリータ自身の特異な体験と同時代チリという特殊な抑圧環境から生まれた詩的イメージをいかにして普遍的に有効な表現のレベルに昇華させるか。言葉を用いた文学という表現形態に特有のこうした（特に作者自身の歴史的特殊性が反映されやすい近代詩においては軽視されがちな）根源的問題を真摯に探求した結果がニューヨークの空に消えたあの15行であり、そしてこれらの書物外の詩句は後に収録されることになる詩集との関係において再読・再解釈される必要がある。

スリータは『煉獄』を刊行した直後の1979年に「ラウル・スリータの我が闘争について[47]」と題したエッセイで《楽園》という語をめぐって次のような問題提起をする。《広島の人々よ－楽園とは何か？／チリの労働者諸君－楽園とは何か？／地球上の国家諸君－楽園とは何か？／この南アメリカの亡命の地から、よくいる人間のひとりとして、私は君に我らの生の限界において楽園の建造を担うという使命について語ろう[48]》。スリータにとっておそらく軍政下の実態をただ報告し弾劾する文書を記すのは詩人の仕事ではなく、彼は、そこに巻き込まれた者としての痛苦と未来の希望までを同じ場にいる当事者の誰もが共有できる形でイメージにし、さらにそれが《恐怖》と《希望》とが複雑に絡み合う混沌を前にした人類普遍の物語にまで高める必要があった。

詩集『楽園前』は、詩的主体が時として様々な人称に分裂し、また様々な他者の声と対峙することで、そこで構築された濃密な不安と恐怖の世界に読者を強い力で引きずり込もうとする。特定不可能な人物があらゆる角度から介入してくることで、読者はどこに軸足を置いたらいいか分からぬまま、詩的主体を取り囲む白い迷宮のような虚構に囚われてしまう。いっぽう個々の詩にはまるで額縁で仕切られた絵画のようなレイアウトが施してあり、隣接する詩にも同様の構造が見られることから、個別の詩で定まりかけた意味形成の場がその直後に崩壊したり、逆に個別の詩では明確にならなかったイメージの構造が前後の詩の語句を経由することで透視できるようになる。ページごとの自立性を高めるために特殊なレイアウトを施された詩を、単語間の余白によって示されたマーカーを意識しつつ音読してみると、これまた違うイメージが現れる。また後のページに記載された詩の1行がなぜそこに引用されているのか、空中詩「新生」の3行分がなぜそこに配置されているのか、まるで入り組んだ画廊をさまようようにして、そうした個々の詩句が形成している《場》の意味を考えていく作業を繰り返すうちに、ついには読み手にしかつくりえない独自の世界が目の前に現れてくるのである。

「新生」の15行はニューヨークで描かれた時間順に以下の通りである。

MI DIOS ES HAMBRE	わが神は飢え
MI DIOS ES NIEVE	わが神は雪
MI DIOS ES NO	わが神はノー
MI DIOS ES DESENGANO	わが神は幻滅

MI DIOS ES CARRONA	わが神は腐肉
MI DIOS ES PARAISO	わが神は楽園
MI DIOS ES PAMPA	わが神はパンパ
MI DIOS ES CHICANO	わが神はチカーノ
MI DIOS ES CANCER	わが神は癌
MI DIOS ES VACIO	わが神は空虚
MI DIOS ES HERIDA	わが神は傷
MI DIOS ES GHETTO	わが神はゲットー
MI DIOS ES DOLOR	わが神は痛み
MI DIOS ES	わが神は
MI AMOR DE DIOS[49]	わが神の愛

1 文を 2 行に分けた最終 2 行を含む最後の 3 行、すなわち《我が神は痛み／わが神は／わが神の愛》は『楽園前』の最後、エルティッツのタイプ原稿コピーのページの後に奇妙な小題「彼方（Allá）」を付して掲載されている。詩集全体の構造を踏まえたうえで 3 枚の写真に対峙してみれば、そこには 1982 年当時のチリのみならず、読み手に固有のありとあらゆる現実がその汚辱と崇高さをないまぜにして立ち現われてくることに気付くだろう。そして詩は限定された時間と場所を越えてまさしく《新しい生》の場をそこに見出すのである。

＊この研究成果は平成 29～31 年度科学研究費基盤研究 17K02618「チリのポスト軍政期文学の挑戦：スリータとエルティッツの文学に関する総合的研究」の助成を受けた。また、平成 30 年 1 月 20 日に東京スペイン語文学研究会で本テーマに関し口頭発表をした際にフロアの皆さんから寄せられた貴重な意見を部分的に反映している。

注

1　この時の体験について同じく拘束された大学の同僚で後に物理学者になるオベル・ビジェガスによる以下の証言がある。以下引用：《マイポ号でのこと、顔に迷彩を施したコマンド部隊がラウルや我々の仲間たちにやり過ぎともいえるひどい仕打ちをしたことは、一生忘れないでしょう。みんな素晴らしい仲間たちでした。若い理想主義者？　そうかもしれません、あのころは我々みながそうでし

た。でもいい連中でした、みな高潔な人たちでした。同じ船倉にラウルを見つけたんですが、彼は呆然としていました。私たちは抱き合い、私は彼を励ましましたが、私自身も気分は悪かった。悪い噂ばかりが飛び交っていましたので、彼はこれからどうなるのかとても不安そうでした。ラウルがいちばん気にしていたのが詩だということに気付きました。彼は目も虚ろにこう言ったのです。「オベル、ミリコ（訳注：「兵士」の俗語）に詩のノートを盗られた、海に捨てられてしまった。俺の仕事が消えた…ゼロになった！」。私は私で不安でしたが、彼を励ますそうとしてこう言いました。「ラウル、まだその頭があるだろう。そこに詩が残っているはずだ。ここから出たら、そのすごい頭にある詩をまた書けばいい」。そして例の牛の詩を詠んでやったら、彼は笑いました。あと、彼自身が大好きだった彼の詩の一節を引いて励ましてやったんです。「ラウル。ロシアに雪はまだ降ってるぞ…ロシアに雪はまだ降っている…迷彩顔の奴らも雪を止めることはできないさ…」。ラウルは辛そうでした。仲間のそんな顔を見るのは私にとっても辛いことでした。Ortega Parada : 2015, 194-195（本稿の訳文はすべて松本による。）》

2 Zurita : 1997, 10

3 Ortega Parada : 2015, 213

4 これはエルティッツ自身によるタイプ原稿のコピーである。文面は以下の通り。《1980年3月18日、この本を書いた人は自分の目を焼いて盲目になろうと、アンモニアを顔にかけた。結果は瞼と頬の火傷、両角膜の経度損傷だった。このとき彼は私に、楽園が去ることはもうないだろう、とだけ言った。私も彼のそばで泣いたが、いまとなってはどうでもいいことだ。その人はこんな素晴らしいことを考えついたのと同じ人なのだから。(Zurita : 1982, 160)》

5 エルティッツは1980年にサンティアゴ市内の娼館で自作小説を朗読する直前に自分で両腕に火をつけるというパフォーマンスを実行している。

6 Richard : 2014, 83

7 Richard : 2014, 77-87

8 Galande : 2014, 188

9 Zurita : 2007, 26 なおこの詩は1979版には収録されていない。ローマ数字番号に「飛び」があることを考えても、スリータはいったん書いた詩を刊行に当たって淘汰しているようであり、また版を新たにした際に初版で削除した詩を新たに組み込んだりしていることが分かる。

10 初版はチリ国立図書館のデジタルアーカイブ http : //www.memoriachilena.cl/ar-

chivos2/pdfs/MC0011213.pdf で参照できる。なお本稿執筆に際しては 2007 年のディエゴ・ポルタレス大出版局の版も参照している。

11 詩集『煉獄』の文体は CADA のパフォーマンスに見られるようなピノチェト政権の抑圧的政治体制に対する《介入主義的な表現行為》の一環だという見方もある。(Weintraub : 2001, 15-19)

12 Zurita : 1979, 62-68

13 この体験についてスリータはインタビューでこのように述べている。《私は飛行機が飛び立っていった飛行場にいた。そこからすべてが撮影された。ほかにも友人や知り合いが色々な場所からあれを目撃し、写真に収めてくれた。でも残っているのはその痕跡、記録に過ぎない。でも私にとって本当に大切なのは空に文字を書いたという事実そのもの、詩が空で消えるということだ。実際、字は 10 分か 15 分しか存在しなかった。15 行の詩がものの 2〜3 時間で消えてしまったんだ。(Ortega Parada : 2015, 215)》

14 http : //www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC 0011215.pdf なお本稿執筆に際しては 2009 年のディエゴ・ポルタレス大出版局の版も参照している。

15 Zurita : 1982, 9

16 Zurita : 1982, 10

17 2007 年版では詩集冒頭に活字による 15 行の「新生」がまとめて再録されている。

18 Zurita : 1982, 23

19 Zurita : 1982, 43

20 Zurita : 1982, 25

21 2009 年版でも同じである。2016 年に刊行された FCE 版は未確認。

22 Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http : //www.cervantesvirtual.com/) を閲覧した。

23 スペイン語の ustedes は文法上三人称複数形であるが「聞き手」を示すという意味では事実上二人称複数形。

24 Zurita : 1982, 38

25 Zurita : 1982, 57

26 Zurita : 1982, 59

27 2 行のみのエピローグを詩としてカウントすると 21 編。

28 Zurita : 1982, 63

29 CORDILLERAS III より。Zurita : 1982, 65

30 CORDILLERAS II より。Zurita : 1982, 64

31 CORDILLERAS IV より。Zurita : 1982, 66

32 CORDILLERAS VI より。Zurita : 1982, 68

33 LAS CORDILLERAS DEL DUCE より。この表現はセサル・バジェホの詩 "Los heraldos negros." を想起させる。Zurita : 1982, 70

34 Zurita : 1982, 72

35 聖書の引用は「新改訳注解・索引・チェーン式引照付」いのちのことば社、1981年から。

36 Zurita : 1982, 74

37 Zurita : 1982, 74

38 Zurita : 1982, 76

39 Zurita : 1982, 82

40 Zurita : 1982, 97

41 Zurita : 1982, 97

42 Zurita : 1982, 103

43 Zurita : 1982, 121

44 Zurita : 1982, 143 この詩の2か所の語中改行は、実は2009年版では修正されている。改行ポイントをはじめとする視覚的なレイアウトに関してスリータが版元に対し常に注文をつけていることがうかがえる。

45 Zurita : 1982, 157

46 Zurita : 1982, 159

47 "Del Mein Kampf de Raúl Zurita" は1979年10月にサンティアゴの雑誌 Cal の第3号に掲載された。Zurita : 2015, 13-15

48 Zurita : 1982, 13

49 Zurita : 1982 に基づく。写真を見る限り desengaño と carroña の ñ には波線符がない。飛行機には再現不可能だったのだろう。2009年版の活字に起こした詩では正しいスペルで記載されている。

参考文献

Canovas, Rodrigo Emhart（1985）; *Literatura chilena de la década 19731983. Cuatro respuestas a la experiencia autoritaria*（*Enrique Lihn, Raúl Zurita, El grupo ICTUS y Juan Radrigán.* The Univ. of Texas.

Carrasco, Iván（2006）; "La resignificación de los símbolos patrios del discurso nacionalista

de la dictadura en dos poetas chilenos: Hernández y Zurita." Universidad Austral de Chile.

Galende, Federico (2014) ; *Vanguardias, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990.* Ediciones Metales Pesados.

Goldschmidt Wyman, Eva (2002) ; *Los poetas y el general. Voces de oposición en Chile bajo Augusto Pinochet 1973-1989.* LOM.

Jensen, Douglas Christian (2000) ; *A New Life: The Search for Paradise in the Poetry of Raúl Zurita.* The Univ. of Iowa.

Neustadt, Robert (2012) ; CADA día: *la reacción de un arte social.* Editorial Cuarto Propio.

Ortega Parada, H. (2014) ; *Zurita. Arquitectura del escritor.* Ed. Univ. de Valparaíso.

Richard, Nelly (2014) ; *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973.* Ediciones Metales Pesados.

Sepúlveda Eriz, Magda (2013) ; *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013).* Editorial Cuarto Propio.

Weintraub, Scott (2001) ; *Reading the Crisis, Crisis of Reading: Politics, Ethics amd Poetics in Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, and Raúl Zurita.* The Emory University.

Zurita, Raúl (1979) ; *Purgatorio.* Editores Universitaria.

(1982) ; *Anteparaíso.* Editores Asociados.

(2007) ; *Purgatorio.* Univ. Diego Portales.

(2009) ; *Anteparaíso.* Univ. Diego Portales.

(2015) ; *Tu vida rompiéndose (antología personal).* Lumen.