

イラリエ・ヴォロンカにおけるパリの肖像：
『ユリシーズ』と『滞在許可証』を読む

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岩津, 航 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/30446

イラリエ・ヴォロンカにおけるパリの肖像 ——『ユリシーズ』と『滞在許可証』を読む

岩 津 航

はじめに

イラリエ・ヴォロンカ (Ilarie Voronca, 1903-1946) は、エデュアルド・マルクス (Eduard Marcus) としてルーマニア東部のブライラに生まれたユダヤ人の詩人である。1928年に戸籍名を変更し、筆名の Ilarie Voronca を正式の姓とした。母子家庭に育ち、病弱な子供だった彼は、若い頃からフランス文学に傾倒し、象徴主義的風土を通過して、1920年代にルーアニア・アヴァンギャルド運動、殊にダダに接近した。とりわけ画家ヴィクトル・ブローネルとともに、詩画一体となった「ピクトポエジア」(pictopoezia) を開発したことで知られている⁽¹⁾。創刊に携わった1号限りの『75HP』(1924)は、大胆なタイポグラフィの実践によって、ルーマニアにおける視覚と言語の統合表現の嚆矢と見なされている⁽²⁾。

また、ヴォロンカは理論家としても健筆を揮った。『75HP』では、アレックス・チュルナットという筆名のもと、ピクトポエジアを「新たな芸術の統合」と定義し、「芸術は永遠に新しいままであり続ける⁽³⁾」べきだと主張した。『インテグラル』創刊号(1925)に発表した「シュルレアリスムとインテグラリズム」では、シュルレアリスムは未来をもたず、代わりにあらゆる芸術ジャンルは「すべて最終的ではるか先の段階に向かって、完全性につながりながら歩んでいる」と説いた。「統合された秩序であり、本質的で、建設的で、クラシックで、インテグラルな秩序⁽⁴⁾」を作り出すことが、芸術の最終目標である。そこには秩序の攪乱を目指したシュルレアリスムへの反抗を見て取ることができる。

ヴォロンカは1925年にパリ大学の法学部を修了し、ルーマニア語での著作を続ける。1920年代を通じて、ヴォロンカはパリとブカレストの間を往復していたが、1933年、妻コロンバとともにパリに決定的に居を構える。それは彼がルーマニア語で詩を書くことをやめ、フランス語の詩作にのみ専念し始める時期と重なる。変わったのは言語だけではない。1920年代の詩が先鋭的であるとするならば、『みんなの詩 (La Poésie commune)』(1936)や『この世界の美しさ (Beauté de ce monde)』(1940)といった詩集は、その題名がすでに示すように、博愛主義的な作風に転じている。そこでヴォロンカは、ルーマニアの前衛運動を離脱し、パリの一外国人として再出発し、それまでの先鋭的な表現者であることをやめ、凡庸なヒューマニストになり下がった、という図式が一応は成立するだろう。実際に、1931年に「ウヌ」(Unu) グループとは違う版元から詩集を出したことで、ヴォロンカはかつてのシュルレアリスト仲間からは「転向者」と見なされ⁽⁵⁾、トリスタン・ツァラは、ヴ

ヴォロンカはアポリネール以降の詩の流れに乗ったものの、結局はフランス詩史の主流の一つである進歩と正義の思想に身を委ねた、と結論づけた⁽⁶⁾。

ルーマニア時代とパリ時代の間の断絶は、詩の作風だけでなく、実生活上にも及ぶ。保険会社に勤め、1938年にフランス国籍を取得したヴォロンカは、1940年代には、マルセーユ郊外で対独レジスタンス運動に従事する。それはまぎれもなく政治的行動である。それは初期の文学的マニフェストとは、具体的にある特定の価値を選択するという点で、明らかに性質が異なる。

これは断絶ではない、と考えることも可能だ。初めてヴォロンカの伝記を著したクリストフ・ドーファンは、ヴォロンカは一貫して「インテグラル」な詩人だった、と主張する⁽⁷⁾。ルーマニア時代にヴォロンカが掲げた「インテグラル主義 *intégralisme*」は、芸術運動の諸要素を統合し、主題の幅を拡大しようとするものだったが、それは、社会と時空を超えた友愛を夢想し、人類のみならず鉱物に至るまでのあらゆる存在を統合して一つの調和を求めようとしたフランス時代についても、美学的に一貫している、というのが、ドーファンの結論である。

しかし、それでは、あたかもヴォロンカが迷いなく「インテグラル」であろうとし続けたかのような印象を与えてしまう。転換期となった1920年代から1930年代にかけて発表された詩集を読めば、そこには現実の苛酷さと、その現実を一転して愛すべき対象に変貌させる言葉の模索が、一種の緊張感を伴って見出される。とりわけパリという都市が、他者からの深い拒絶と、他者との連帯の契機の模索という、絶望と希望のせめぎ合う場として、くっきりと浮かび上がってくる。

本稿では、フランス語詩人となる前後のヴォロンカの世界観にどのような変化があったのかということ、パリ像の分析を中心に考察する。すなわち、『ユリシーズ』から『滞在許可証』、そして『みんなの詩』へと向かう道筋を、詩のなかのパリをめぐる確認していきたい。

『(都市の) ユリシーズ』の文体

ルーマニア語の『ユリシーズ (Ulise)』は、1928年にシャガールの挿絵付きで、パリで発表された。私が参照したのは、ロジェ・ヴァイヤンによるフランス語版『都市のユリシーズ (Ulysse dans la cité)』である⁽⁸⁾。「都市の」という部分は、1933年のフランス語訳初版に際して付け加えられたものだが、この追加は、同じ年の数ヶ月後に同郷の友人バンジヤマン・フォンダーヌが発表した、彼の最初のフランス語による長篇詩『ユリシーズ (Ulysse)』と同題にならないように配慮した結果だった。しかし、この題名をめぐる、フォンダーヌの周辺にいた人物たちがヴォロンカを糾弾し、以後フォンダーヌとヴォロンカの仲はこじれてしまう⁽⁹⁾。もっとも、ヴォロンカは自分が責められる謂れが分からないまま、フォンダーヌへの変わらぬ友情を表明している⁽¹⁰⁾。

ヴァイアンによるフランス語訳は、ルーマニア語の語法を尊重したために、直訳風のぎこちなさが残る。ロジェ・ジルベール＝ルコントは、フォンダーヌ宛ての手紙で、この詩集は翻訳で台無しになっており、なぜフランス語に熟達しているヴォロンカ自身が訳さなかったのかと疑義を呈しながらも、「イメージが素朴で、プリミティブで、新鮮である点、その展開が見事である点においては、あなたの『ユリシーズ』を上回る作品です」と評価している⁽¹¹⁾。

『ユリシーズ』は全 19 章から成る。第 1 章は夜明け前の風景から始まる。

噴水が星を吐き出している
大手の新聞が歯ぎしりする
そして、ほら、ポスター会社の社員が
壁のシートを取り替えている
(I:16)

早朝のポスターの貼り替えという、すぐれて都会的な風景から始まるこの詩は、まさに「都市のユリシーズ」の一日を語る。第 2 章は、ユゴーの「開かれた窓」を思わせる朝の街の喧噪の描写である。「路面電車や牛乳売りの女や乗合バスがオーケストラのように音を合わせる」(II:17) なか、詩の語り手は「隣で寝ていたはずの誰かを探すように自分自身を探す」。プルーストにおけるように、眠りから覚めた直後のアイデンティティの揺らぎが語られる。「同じ人／別の人／別の人／同じ人」(II:20) という大文字による反復は、その要約である。

詩人は紅茶を飲み(第 2 章)、通りに出て新聞を買い(第 3 章)、八百屋の軒先を歩き(第 5 章)、病院に到着する(第 6 章)。しかし彼は医者ではなく、医療事務員らしい。通勤の風景の合間に、朝の紅茶、じゃがいも、鏡、ルーマニアの町ブラショフなどに対する讃歌が挿入される。「平凡さの世紀よ おまえに讃歌を捧げよう」(I:15) という一行から始まるこの長篇詩は、ある平凡な勤め人の一日のなかにユリシーズの冒険を重ね合わせる試みである。その意図はむしろジェームズ・ジョイスに近い⁽¹²⁾。ヴォロンカがジョイスの長篇小説を意識していたかどうかは定かではない。少なくとも、ヴォロンカの『ユリシーズ』には、ジョイスに見られるような神話との意識的な対応関係や、神話のパロディー化の意図は稀薄である。また、ジョイスの『ユリシーズ』では、スティーヴン・ディーダラスがテレマコスとしての重要な役割を担っているが、ヴォロンカの描くユリシーズは独身者である。また、朝に始まった詩は、ジョイスのように、同じ一日の夜をもって締めくくられるわけではなく、最後はこの詩を書き始めたパリの植物園に言及して終わる。

文体は、むしろアポリネールを彷彿とさせる。たとえば、「ここで列車は風景のペーパーナイフだ」(VII:39) というような表現は、有名な「太陽 切られた首」というアポリネールの「地帯」の最終行が示しているヴィジョンからさほど遠くない⁽¹³⁾。ともに地平線を切

断の道具に見立てることで、風景を再構成してみせる。ヴォロンカの『ユリシーズ』には、このような新しいヴィジョンを創出する印象的な直喩が続出する。たとえば、

沈黙は森のように離れたり近づいたりする 〈V:27〉

肺は二匹の小猿のように格子の向こうから君を覗く 〈VI:38〉

恢復期の病人の最初の外出に似た鏡 〈VIII:41〉

列車から見る森の風景や、レントゲン写真や、女の眩しい美しさを言い表していると思われるこれらの直喩は、経験をすばやく走査し、記憶の中の映像を再構成して、新しい映像を生み出す試みである。そこにはスピード感があり、明るさがある。このヴィジョンの明度は、ヴォロンカの詩を特徴づけるものである。

直喩の多用は、しかし、まさにヴォロンカをシュルレアリスムから隔てているものでもある。試みに「太陽は切られた首のようだ」という直喩を想定してみよう。そこには、「太陽」と「切られた首」を、無冠詞の同格構文で併置することで生まれるアポリネールの一行の衝撃はない。直喩は、新たな現実を創出するというよりも、出発点となる現実を明示しながら、別の要素を導入するものである。「ヴォロンカにおいては、それは現実への愛である⁽¹⁴⁾」、とアラン・シモンは評した。しかし、現実を離れないということは、決して現実の肯定に甘んじる現実主義を意味しない。ギィ・シャンペランは、ヴォロンカにおける直喩は、想像力が可能にする世界と詩人が生きる現実との二重性を強調するものである、と指摘する⁽¹⁵⁾。けだし卓見である。すなわち、現実から離陸してしまうのではなく、現実の醜さや凡庸さをそのまま捉えながら、同時に想像力によってまったく異なる次元の風景を現出させることで、いわば詩が生まれ出る根拠そのものを示しているのである。

朝の出発から始まる構成は、フォンダーヌの『ユリシーズ』とよく似ている。さらに主人公が二人称で語りかけられている点も、フォンダーヌと共通している。もっとも、フォンダーヌの場合は、この二人称は、「ユダヤ人だったユリシーズ」に向けられており、ユリシーズと詩の語り手「僕」との間の差異と反復をめぐる緊張関係を際立たせる効果をもっていた⁽¹⁶⁾。それに対して、ヴォロンカの『ユリシーズ』の主人公はイラリエその人である。

（「新しい場所が君を受け入れる 君は同じイラリエだ」〈IV:48〉）

僕を呼ぶのは誰だ この詩の作者、君なのか

僕の人生はこの本のページの間に閉じ込められている

まるで注釈のように

まるで櫛の葉叢の蔭のように

僕は君の前にいる 君は誰だ？ 僕は誰（を追う）？

僕たち二人のどちらがもう一人を生んだのか

君の名前はイラリエ・ヴォロンカ 君は23歳だ

〈XI:55〉

詩人の伝記に従えば、23歳は1926年にあたる。しかし、この青年にとって「都市」は、ラスティニャック的な野心を実現すべき場ではなく、あくまで想像力によって「注釈」されるものでしかない人生の舞台である。この書物のなかの都市がパリであることは、最終章に至って初めて明示される。

パリ、思考の継目の潤滑油

黄昏の地図の上でおまえは大西洋航路の汽船のように揺れている

秋の唇の上でおまえは絹のように消える

(XIX:77)

パリはルーマニアの知識人にとって、常に憧れの地だった。同じラテン語系の言語を用いることから、ルーマニア人にとってフランスは親近感をもちやすい国だった⁽¹⁷⁾。もちろん、ドーファンも指摘するとおり、ヴォロンカやフォンダーヌがパリへ移住したのは、単なる憧れだけによるものではない。1920年代から1930年代にかけて、ルーマニアでは反ユダヤ主義が増長し、殊に1937年に成立したオクタヴィアン・ゴガ率いる極右政権により、ユダヤ人の権利は著しく制限され、12万人のユダヤ人が国籍を剥奪された⁽¹⁸⁾。パリはルーマニア人の憧れの地であると同時に、潜在的な亡命の候補地でもあったのである。

フォンダーヌの『ユリシーズ』と、ヴォロンカの『ユリシーズ』を比較してみると、二人の詩人の資質の違いが判然とする。フォンダーヌの『ユリシーズ』は、アルゼンチンへの船旅をきっかけに書かれた。パリさえも脱出し、大西洋の海上にあって、移民であることの自由と孤独を想う。これに対して、ヴォロンカは、まだ定住を始める前のパリを舞台に、しがたない勤め人の生活を、言葉の力で冒険に変えてみせようとする。『(都市の)ユリシーズ』は、現実の生の矮小さに対して、可能性としての生の豊かさを提示した。しかし、それは現実の秩序を破壊または変革する意志に結びつかず、むしろ生の可能性を想像のうちに生きる喜びの方が主調音となっている。それゆえ、ヴォロンカはしばしば楽観的と形容される。だが、この楽観性は、『滞在許可証』において激しく揺さぶられることになる。

『滞在許可証』におけるパリ

『滞在許可証 (Permis de séjour)』(1935)は、フランス語で直接書かれた最初のヴォロンカの詩集である。ただし、1934年には『人々のあいだの詩 (Poèmes parmi les hommes)』と『パトモス (Patmos)』という二冊の詩集をそれぞれブリュッセルで出版している。『人々のあいだの詩』は1932年にルーマニア語で出版された『ペートル・シュレミール (Petre Schlemihl)』の著者自身によるフランス語版であり、『パトモス』は1933年にやはりブカレストで出版された同題の詩集の著者自身によるフランス語訳である。『ユリシーズ』同様、ルーマニア語の原本と比較していないため、フランス語版がどの程度原版と対応しているのか、残念ながら検証はできていない。だが、「ああ！ 君たちが投げつけた石はなんと気持ちいいこ

とか⁽¹⁹⁾（「私は黄昏を見た」）や、「手を取り合って、私とおまえで、息吹のなかを、この幻の島で⁽²⁰⁾」（「コロンバ」）といった一節は、すでに『滞在許可証』の世界を予告するものである。

歌は聴く耳を求めて飛び立つ
脳のなかで見えない境界が開く
それは都市、ヒエログリフの間の冷たい泉
そのとき貝殻のなかには未来が、卵の黄身のように読み取れる⁽²¹⁾

都市は、「脳のなかの見えない境界」をかたちづくるものであり、謎を読み解いてようやくたどり着ける泉である。その構図は『滞在許可証』でも同様である。かつて23歳の若き詩人が日常生活を冒険に変えてみせたパリは、30代の妻帯者である彼を拒絶する都市として出現する。パリに住む外国人は、いつまでも外国人にとどまる。これは多くの作家が証言するところである。両大戦間のパリ在住のアメリカ人知識人の中心的存在だったガートルード・スタインは、次のように述べている。「フランス人にとってほんものである外国人は、パリとフランスに居住する人びとだけです。（略）外国人たちがフランスに所属しているというのは、彼らがこれまでいつもフランスにいて、そこでしなければならないことをして、そこで外国人のままにいたからです。外国人は外国人でいなければなりませんし、外国人が外国人でありながら必然的にパリに、フランスに住んでいるのはすてきなことです⁽²²⁾。」

ただし、これは裕福な絵画蒐集家の思い出であることを考慮に入れなければならない。同様の事態を、ジュリア・クリステヴァは、「フランスほど、外国人がより異邦人らしくいられる国はない⁽²³⁾」と表現する。フランスでは、外国人はニュートラルな存在ではあり得ない。嫌悪の対象にせよ、賞賛の対象にせよ、外国人はフランスにおいて、異質な存在のままにいられるし、いなければならない。別の言い方をすれば、パリで外国人は同胞を求めることはできない。孤独は、パリの外国人の与件である。

ヴォロンカのパリ移住は、「すてきなこと」では済まなかった。序詩と結詩を合わせて、すべて脚韻を踏んだ14篇の詩から構成される『滞在許可証』は、「外国人お断り」「詩人のいない街」「誰も私を待っていない」「開けてください、空腹なのです」など、その題名からも、詩人の行き場のない不安をありありと伝えている。

どんな声のかすれが、彼方の国の匂いを伝えてしまったのだろうか。
書類は揃っています。

「いやあ、ムッシュー、雇ってあげたいのはやまやまですがね、
私たちの会社ではもう外国人と詩人は雇わないことにしたんですよ……」
腹が減った、霧が町中へ流れ込んできた。
遠く近く星が自分を広告するように瞬いた

この意地の悪い人々にまじって、私は何をしに来たのだろうか。

ここでもどこでも、私の声は違和感を与える

どこに行っても放浪者。決して待ち望まれたことなどない。

出発を考えなければならない。

「どうしようもありませんよ、ムッシュー、

厳しい時代ですからね！」ああ、私は一人きりで、この町は青ざめる

形あるものが溶け出す、通日も橋も溶け出す

この群衆も雪のように溶け出す

それを覚えておきたい、でも私の記憶は

もう遠ざかっていく。空は暗い顔を見せる

私はひょっとして見えない境界線を越えてしまったのではないか。

人々は本当にそこにいるのか、それともただ私の目が

彼らの輪郭を保っているだけなのか、まるで盲目だけが

澄んだ水で覆い尽くすはずの傷口のように

〈「外国人お断り」、25-26⁽²⁴⁾〉

詩人とは、本質的に「外国人」である。彼は「境界線を越えて」しまったがために社会から拒絶される。「私は、ここでも、どこでも、通りがかりの人間なのだ」〈「外国人お断り」、26〉。社会における部外者であるという感覚は、第一義的には、失業に由来する。また、ある程度は、ヴォロンカがユダヤ人であることに由来するかもしれない。さらには、言語の問題もあるだろう。しかし、それ以上に、詩人が見る世界のヴィジョンを共有できないという孤独が、詩人を他の人々から隔てているのである。普通に暮らしを営む人間には、日々の風景はとくに美しいものでも、残酷なものでも、奇妙なものでもない。その美しさや残酷さや奇妙さを見つけ出すのが詩人の仕事であるが、それらは彼に固有のヴィジョンを表現する言葉によって初めて目に見えるかたちになる。生活と密着している人々には、その生活を外側から——「通りすがり」に——見て、別の生活の可能性と重ね合わせる詩人の視線が捉えるものが見えていない。だからこそ詩人の存在意義があるということにもなる。

『ユリシーズ』では、そのような視点の相違が軽やかさをもたらしていた。ユリシーズとは、本質的に旅人であり、旅人の自由な視点が、この詩集の明るさの根本にあると言える。それに対して、『滞在許可証』では、その視点の相違が苦しみとして感じられるようになる。ヴォロンカは、都市の「名前は何でもいい／パリでもロンドンでもケープタウンでも」〈「外国人お断り」、25〉、と述べている。しかし、先述したように、パリという町の特性が、他者の無関心の苦しみを彼に印象づけたことは、ほぼ間違いない。

詩人と人々を隔てている「境界線」は、空間的な次元にとどまらない。断絶は時間的な次元でも存在することに注目しよう。『人々のあいだの詩』で、

処刑者か兄弟か、とにかく僕はここにいる、君たちの間に
君たちが僕の肩に押しつけるものが何か、僕には分からない
短刀なのか、羽なのか⁽²⁵⁾

と述べる時、ヴォロンカは迫害に見える他者が、じつは自分を天使にする契機を与えているのかもしれないという未来への幻想によって、自らを救おうとしている。連帯の可能性は、目の前に見えている人々ではなく、未来に向けられている。『滞在許可証』では、「待合室」が、未来への期待の比喩となる（「何を待っているのか」、68-69）。「この大地はやがてみんなのものになる」という、すぐれてユダヤ的な主題を題名にもつ詩では、劈頭の「忍耐 Patience」という名詞が3回、無冠詞の頓呼法によって、印象的に繰り返される。この忍耐は、外国人差別に対するものではない。詩人の想いが共有される日までの忍耐である。

私は窓から、不思議な香りのように忍び込む
新しい一日の光のなかに撒き散らされながら
誰もその匂いがこの日から来ているのが分からないだろう
〈「この大地はやがてみんなのものになる」、56〉

現在の迫害と拒絶に遭った詩人は、未来の未知の友人に期待をかける。「私たちは時制に縛られているのだろうか」「私たちはここにいて、ここにはいない」〈「序詩」、11〉と言うとき、ヴォロンカは時空を超えて詩のメッセージが届くことを夢想している。

私たちはみんな一つになる。少しずつ距離は
消えていく。みんな息を潜めなければならない。考えてみよう
旅に出ることを。そうすれば一人一人が炎に似てくるだろう
自分が使い果たした物の場所にとって代わる炎に
〈「どこにも逃げ場はない」、32〉

ここで旅はもはや、ユリシーズの冒険を想起させるものではない。旅人は時間のなかで忍耐強く待つ者である。こうした未来への呼びかけを、ヴォロンカはボードレールに重ね合わせている。たとえば、次の一節は、『悪の華』の間接的な引用とさえ言えるだろう。

大地はその奥底に別の花を探す
別の種を、新しい木を、新しい光環を
まさに自分のなかに新しい言葉を
探す詩人のように……だが、私たちのうち誰が
詩人の言葉を見分けることができるだろうか、奇妙な
花が地表に上がってきた

として? [...]

〈「何を待っているのか」、70〉

この表現は、ほとんどそのまま、次に挙げるボードレールの「敵」第三連の書き換えである。

しかし私が夢見る新しい花々が
浜辺のように洗われたこの土のうちに
活力を与えてくれる神秘の養分を見出さないと誰が言えるだろうか⁽²⁶⁾

また、『悪の華』の序詩「読者へ」の有名な最終行「偽善的な読者よ——私にそっくりな人——わが兄弟よ」は、『滞在許可証』の終り近くで、

だが、兄弟よ、私はこの詩で君の秘密を言い当てただろうか
君はこの詩に自分を見るだろうか、「私にそっくりな人、読者」よ
〈「結詩」、106〉

という風に直接引用されている。ボードレールがたびたび語った「深淵」は、生の基盤の不確実さに捕われる瞬間を意味した⁽²⁷⁾。ヴォロンカにとって、深淵はもはや常態である。その絶望を脱出するために、「泥を金に変える⁽²⁸⁾」錬金術としての詩作に賭けた先人として、ヴォロンカはボードレールを踏襲したのである。

もう一点、『ユリシーズ』との比較で注目したいのは、二人称から一人称への語り手の変化である。勤め人ユリシーズの冒険を二人称でユーモラスに語った詩人は、『滞在許可証』では、一人称で生々しく自らの「履歴書 Curriculum vitæ」を半過去形で語り出す。

すべてやり直さなければならなかった。すべて学び直さなければならなかった。

[.....]

同じ水が悲しく落ちてくる、黒っぽく、私の
発ってきた遠く貧しい町の雨と同じように
〈「履歴書」、16〉

既に述べたように、イラリエ・ヴォロンカは、戸籍名を変更し、筆名を本名とした。この Ilarie という名前の読み方については、ルーマニア語読みのイラリエが定着している。しかし、『滞在許可証』では、Ilarie と vie が脚韻を踏んでいる箇所があることから、フランス語読みのイラリーを、ヴォロンカ自身が認めていたことが分かる。

Ce nom déjà trop loin : Voronca Ilarie

Ce nom terrestre, mais signifiant ma vie

すでにあまりにも遠く感じるこの名前、ヴォロンカ・イラリー

この名前は地上のもの、しかし私の生を表している

〈「こうして私はここで、または別の場所で生きる」、63〉

姓を先に書くのは、まさに滞在許可証などの書類上の表記法を思わせる。なぜ、この名前は「あまりにも遠く感じ」られるのだろうか。パリに来て、彼はイラルリエからイラリーになった、ということを目指しているのだろうか。確かに、彼は「すべてやり直さなければならなかった」。名前もまた例外ではない。もちろん、それはフンドイアヌ Fundoianu がフォンダーヌ Fondane になったことに較べれば、ごく些細な読み方の変化にすぎない。そこにアイデンティティの揺らぎを過剰に見出すことは慎まなければならない。それでもなお、フランス語で語り始めたイラルリエあらためイラリーが、自分の名前を生 *vie* と押韻させたことには、重要な意味がある。この「地上の名前」は、天使の羽をもつかもされないヴォロンカのかりそめの名前である、という宣言にも聞こえるからだ。

イラリーと名乗って生きる詩人の生存期間を超えて、詩の生命の長さに賭けると、それは死に対する態度を規定する。エカテリーナ・グルンが指摘するとおり、フォンダーヌが自らをランボーに倣って「あきらめない者 *irrésigné*」と定義し、強靱な精神力で死に立ち向かったのに対し、ヴォロンカはいつでも死を受け入れる準備ができていたように思われる⁽²⁹⁾。フォンダーヌにとって、死は人間の自由を制限する受け入れがたい不条理であり、詩は抵抗の道具だった。しかし、ヴォロンカは死を生に条件に組み込んだうえで、自分の個別の条件を超えて、世界の全体へと自分を繋げようとした。いずれ彼の魂が、「不思議な香り」のように、時間を超えて、誰かに共有される。今ここでパリに生きるヴォロンカという名前の詩人は、やがて名前を失い、不特定多数の人々と一体化するだろう。

木は燃やすことができる、しかしその影まで燃やせるだろうか。

〈「私はまだここにいるのか」、85〉

ヴォロンカは影として、死後もこの世に遍在することを夢見た。『滞在許可証』におけるパリは、その題名が示すとおり、かつてユリシーズが軽やかに遍歴した都市ではなく、そこに留まるための根拠を得なければ居られない場所へと変貌している。失業の危機にさらされ、外国人＝詩人として二重に拒絶されるという苛酷な現実を、ヴォロンカはボードレー流の詩の錬金術によって、未来の連帯への希望へと転換しようと試みた。その痛々しいまでの努力は、フランス語による脚韻によって強調されている。押韻詩を書くことは、フランス語のリズムに自らを合わせることであり（もっとも、古典的な押韻規則には従っておらず、定冠詞が行末に来るなど、破格の行跨ぎ *enjambement* も多い）。苛酷な現実を捉えるためには、言葉の枠組みがまず求められた。これ以後、フランス語で書かれた詩が、これほどまでには押韻にこだわっていないことから見ても、『滞在許可証』は、フランス語の詩人としてパリに滞在する許可を求める一つの試みだったことが推測される。

とはいえ、それはヴォロンカが、たとえば同郷のシオランのように、フランス人のよう

に話し、フランス人のように書くことを目指していたという意味ではない⁽³⁰⁾。パリの住人は、彼の眼には「意地の悪い人々」で、「本当にそこにいるのか」さえ判らない存在である。彼が求めたのは、フランス語によって自らの苦しみにかたちを与えることであり、フランス人にフランス人として受け入れられることではなかった。

おわりに 『みんなの詩』の方へ

ヴォロンカは1936年に『みんなの詩』を発表する。トリスタン・ツァラが序文を書いた選集でも、クリストフ・ドーファンによる伝記の付録アンソロジーでも、この詩集からの抄録が最も多く、ヴォロンカの代表作として評価されていることがうかがわれる。その特徴は、「未来の人たち *hommes de l'avenir*」または「未来の人々 *foule de l'avenir*」への語りかけである。曰く、「私はこの人々の間にいるのだ／大きな貝殻の中のかすかな、幸せな呼び声のように⁽³¹⁾」(「詩人の領域」、26)、「幸福な未来の人たちを近くで見守る／死者の存在に私たち自身がなるのだ」(「死者の存在」、11)、「未来の、歓迎してくれる人々へ話しかけることができるというのは、なんと心に優しいことだろうか」(「未来の人々」、29)——未来の読者との協働を夢見るオプティミスト、という一般的なヴォロンカ観は、この詩集によって確立されたと言っていいだろう。この明るさは、『ユリシーズ』の明るさの再来である。本来空間的に隔てられていた対象を結びつけていく運動性を生み出す比喻の力を、ヴォロンカは時間的な広がりの中に応用している。ただし、『ユリシーズ』では現在の注釈にとどまっていたものが、未来へと向けられているところに、大きな違いがある。それは現在への絶望を通過したうえでの希望であり、自己説得の色を帯びている。

「いや、希望を捨てないでいよう、愛する友よ、伴侶よ、
新しい時代が来る」。そして私たちは二人ともあなたたちについて話した
あなたたち、自由な人について。私たちは話した
未来の肥沃な大地について。そして人々に属するはずの詩人たちについて。
(「未来の人々」、30)

「愛する友よ、伴侶よ (*amie, épouse chère*)」というコロンバへの呼びかけは、ランボーをもじった題名の「《私》は他のみんなである」でも反復される。ちなみに、この詩ではコロンバの流産を暗示したと見られる一節もあり、病院に赴いたヴォロンカは、「歯を食いしばれ、愛する友よ、伴侶よ／私にはこの苦しみを自分に、私たち二人に言う権利はない」(「《私》は他のみんなである」、32)と述べている。なぜなら、他者の「もっと大きな痛み」がこの世にあるからだ。

しかし、こうした他者への共感の宣言とまったく同時期の1936年7月17日付けで、ヴォロンカは妻に宛てて遺書を書いている。そこで彼は兄に服と金時計を、妻に本と遺稿を譲与することを述べ、妹には何も残してやれないことを悔やみながら、この三人だけが「私

が深く愛する唯一の人たち⁽³²⁾」である、と締めくくっている。一方で未来の人々に呼びかけながら、他方で身内のみを愛すると断言する。この同時期における相反する感情をどのように考えるべきだろうか。

おそらくこの対立にこそ、ヴォロンカにおける最大の断絶を見るべきだろう。パリを旅したユリシーズ＝ヴォロンカは、イタカに戻ることなく、パリに定住した。彼はペネロペである妻コロンバと二人で、いわば新しいイタカをパリに見出そうとした。しかし、パリはあくまで異邦の地として彼らを拒絶する。パリの孤独を、未来の連帯への希望という観点を導入することで、ヴォロンカは乗り越えようとした。『みんなの詩』以降、ヴォロンカはもっぱら「やがて人々に受け入れられ、世界と同化する詩人」として生きる。しかし、パリ体験を強烈に受け止めた『滞在許可証』は、彼が自らに課することになるこのようなフィクションを確立するには至っていない。そこには、パリとフランス語と格闘し、新たな詩人としてこの世界に「滞在する許可」を得ようとする、ヴォロンカの必死の模索がまざまざと見られる。ヴォロンカの遺書は、滞在許可が下りなかった場合を想定したものである。ここから、彼の二重性が始まる。彼のなかには、生き延びて、やがて世界と同化する詩人像と、打ちのめされて、死を選ぶことになる詩人とが、同居していくことになるのだ。

イラリエ・ヴォロンカは対独レジスタンス運動に参加した後、1944年10月に解放後のパリに戻る。しかし、1946年4月4日、エジェシップ・モロー通り8番地の自宅で、睡眠薬と酒を飲み、ガス栓を開いて自殺した。ヴォロンカは戦争前にブカレストで知り合ったロヴェナという若い女性に夢中になり、戦後はコロンバと別れ、パリでロヴェナと暮らそうとした。しかし、すぐに破局を迎え、衝動的とも思われる自殺を遂行したようである。その死をめぐっては、一方で死を予測できなかった後悔を友人たちに呼び起こし、他方で常に死の不安を感じていた詩人の当然の結末であるという評価を生んだ⁽³³⁾。この問題を考えるためには、1940年代の詩集と出来事を仔細に検討する必要がある、それはすでにこの論文の射程を超えている。だが、かつてユリシーズであることを夢見た町に舞い戻ったヴォロンカが、その「滞在許可」の期限が切れたことを悟ったのだ、とするならば、パリがその死の地に選ばれたことは、偶然ではないように思われる。

彼の内面にあった不安と希望との間に持続したであろう緊張は、パリ移住の前後に書かれた二冊の詩集に、すでにその萌芽が見られる。『みんなの詩』が彼の代名詞的詩集であるとして、私たちはそこに、『ユリシーズ』の明るい文体によって、『滞在許可証』で実感した現在への深い絶望を乗り越えようとするヴォロンカの切実さを見なければならない。

注

- (1) この実験の動向と意義については、齊藤哲也『ヴィクトル・ブローネル』、水声社、2009年、p. 23-41を参照。

- (2) 井口壽乃「解説」、『アヴァンギャルド宣言 中東欧のモダニズム』、井口壽乃・園府寺司編、三元社、2005年、p. 217.
- (3) アレックス・チェルナット「75HP」(1924)、早川美晶訳、『アヴァンギャルド宣言』、前掲書、p. 211.
- (4) イラリエ・ヴォロンカ「シュルレアリスムとインテグラリスム」(1925)、早川美晶訳、『アヴァンギャルド宣言』、前掲書、p. 217.
- (5) Christophe Dauphin, *Ilarie Voronca. Le poète intégral*, Rafael de Surtis, 2011, p. 92.
- (6) Tristan Tzara, « Introduction », dans Ilarie Voronca, *Poèmes choisis*, Pierre Seghers, Paris, 1956, p. 8.
- (7) Dauphin, *op. cit.*, p. 102.
- (8) Ilarie Voronca, *Ulysse dans la cité*, traduit du roumain par Roger Vailland, Paris, Sagittaire, 1933 ; rééd., Le Temps des cerises et Cahiers Roger-Vailland, 1999. 以下、〈 〉内に記した本文中の引用頁数は再版に拠る。I:16 は第1章、p. 16 の意。なお、本来ならフランス語の発音に従って「ユリッス」と表記すべきだが、翻訳の便宜上、英語風に「ユリシーズ」とする。
- (9) Petre Raileanu, Michel Carassou, *Fundoianu / Fondane et l'avant-garde*, Paris-Bucarest, Paris-Méditerranée / Fondation Culturelle Roumanie, 1999, p. 95-96, note 1.
- (10) « Je reste ton affectueux Voronca », pneumatique de Voronca à Fondane, 1937, reproduit dans Benjamin Fondane, *Le voyageur n'a pas fini de voyager*, textes réunis par Patrice Beray et Michel Carassou, rééd., Lagrasse, Verdier, coll. « l'Ether vague », 2002, p. 143.
- (11) *Le voyageur n'a pas fini de voyager*, *op. cit.*, p. 77. Lettre de Roger Gilbert-Lecomte à Benjamin Fondane, le 22 mars 1933.
- (12) Ecaterina Grün, *La route chez Tristan Tzara, Benjamin Fondane et Ilarie Voronca*, Rafael de Surtis, 2005, p. 26.
- (13) Jean-Pierre Begot, « Ilarie Voronca », *Plein Chant*, n° 77, Châteauneuf-sur-Charente, printemps-été 2004, p. 24-25.
- (14) Alain Simon, « Comme... », *Plein Chant*, *op. cit.*, p. 141.
- (15) Guy Chambelland, « Ilarie Voronca ou la contradiction humaine-poétique », dans « Ilarie Voronca, documents et choix de poèmes », *Le Pont de l'Épée*, n° 27-28, 1965 ; reproduit dans *Plein Chant*, *op. cit.*, p. 145-147.
- (16) 拙稿「二人称のユリシーズ——バンジャマン・フォンダーヌの『ユリシーズ』について」、『言語文化論叢』第15号、金沢大学外国語教育研究センター、2011年、p. 93-110.
- (17) Cf. Jean-Yves Conrad, *Roumanie, capitale ... Paris*, Paris, Oxus, coll. « Les Roumains à Paris », 2003.
- (18) Dauphin, *op. cit.*, p. 73-74.
- (19) Ilarie Voronca, « J'ai regardé le crépuscule », *Poèmes parmi les hommes*, Bruxelles, Cahiers du Journal des poètes, 1934, p. 21.
- (20) « Colomba », *Patmos*, cité dans Dauphin, *op. cit.*, p. 240.

- (21) « S'attarder à ce profil », *Poèmes parmi les hommes*, *op. cit.*, p. 28.
- (22) ガートルード・スタイン『パリ フランス』（1940）、和田亘・本間満男訳、みすず書房、1977年、p. 25-27.
- (23) Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* (1988), Gallimard, « Folio essais », 1991, p. 58-59.
- (24) Ilarie Voronca, « Etranger non admis », *Permis de séjour*, Paris, R.-A. Corrêa, 1935, p. 25-26. 以下、この詩集からの引用については、末尾に題名を「 」内に表記し、頁数を付記する。
- (25) « Hémographie, Ascension », *Poèmes parmi les hommes*, *op. cit.*, p. 24.
- (26) Charles Baudelaire, « L'Ennemi », *Les Fleurs du Mal*, édition de John E. Jackson, préface par Yves Bonnefoy, Paris, Librairie Générale Française et Le Livre de poche, 1999, p. 61. 引用は拙訳。
- (27) Cf. Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre* (1948), préface par Patrick Beray, Bruxelles, Complexe, coll. « Le regard littéraire », 1994.
- (28) Baudelaire, « Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 244.
- (29) Grün, *op. cit.*, p. 74-75.
- (30) Cf. Anne-Rosine Delbert, *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Pulim, coll. « Francophonies », 2005, p. 41-47.
- (31) « La contrée du poète », *La Poésie commune*, G. L. M., 1936 ; rééd., Plasma, 1979, p. 26. 以下、この詩集からの引用については、末尾に題名を「 」内に表記し、頁数を付記する。
- (32) Dauphin, *op. cit.*, p. 123, p. 132.
- (33) *Ibid.*, p. 178 *et seq.*