

バンジャマン・フォンダーヌにおける複数言語

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2023-05-02 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	https://doi.org/10.24517/00069451

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



バンジャマン・フォンダーヌにおける複数言語

岩 津 航

バンジャマン・フォンダーヌ (Benjamin Fondane, 1898-1944) は越境の詩人である。ルーマニア出身のフランス語詩人、アウシュヴィッツで殺されたユダヤ人詩人として、フランス文学だけでなく、ルーマニア文学、ユダヤ人文学、さらにはスペイン語圏文学や映画にまで及ぶ、幅広い文脈に足跡を残した。そのため、個別の作品の読解と並行して、その生涯と作品の全体を貫くものを見通さなければ、フォンダーヌを見誤ることになりかねない。

そこで本稿では、近年の研究成果も踏まえて、おもに使用言語の変遷に注目しながら、その全貌を素描することを試みたい¹。

イディッシュ詩のルーマニア語訳者

フォンダーヌは本名をベンジャミン・ヴェクスラー Benjamin Wechsler といい、ルーマニアのヤシ Iași に生まれたユダヤ人である。モルドバに近いヤシは、彼が生まれた当時、ユダヤ人が人口の半数を占めており、フォンダーヌの祖父はヤシで初めてユダヤ教に基づく学校を開いた人物だった。もともと、ベンジャミン少年は熱心な生徒ではなく、一年次には落第したという。ユダヤ人学校は19世紀後半から各地に創設されたが、授業の多くはルーマニア語で行われ、ヘブライ語とユダヤ教の授業は午後のみを開講された²。母方の伯父エリアス・シュヴァルツフェルド (Elias Schwarzfeld, 1855-1915) は、ルーマニアのユダヤ

¹ Cf. Ko Iwatsu, « Benjamin Fondane en quatre langues », *La Revue des lettres modernes*, série *Minores XIX-XX*, vol. 3 : « Les Conrad français. Écrivains, étrangers, français (1918-1947) », Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 65-81.

² Carol Iancu, *Les Juifs en Roumanie (1919-1939). De l'émancipation à la marginalisation*, Paris-Louvain, Peeters, 1996, p. 144.

人解放運動に従事して国外追放され、フランスに亡命した人物である³。

ヤシは19世紀後半からイディッシュ語文学が盛んに創作され、アブラム・ゴルトファーデンが世界初の常設のイディッシュ劇場を開いた場所として知られている⁴。イディッシュ語を辞書的に定義するならば、「ドイツ語方言をもとにヘブライ語の語彙を借用し、中欧・東欧でユダヤ人によって、ホロコースト以前に話されていた言語」(Oxford Dictionary)となる。つまり、イディッシュ語は、ユダヤ人の話し言葉であり、そのために「俗語」と呼ばれて、ヘブライ語を正典とするユダヤ人知識人からは蔑視されていた時期もあった。しかし、19世紀に各地で国民国家形成が進み、言語の「国語化」(国の公用語の制定と強制)が普及すると、ユダヤ人も庶民が使うイディッシュ語をいわば民族の言語として高めようとする試みが増えてくる。イディッシュ語はユダヤ人にとっての「現代文学」の言語となったのである⁵。

1915年から1916年にかけて、フォンダーヌはイディッシュ語作品のルーマニア語訳を集中的に発表した。当時は本名のほかに、ベンジャミン・フンドヤヌという筆名を用いており、フォンダーヌはそのフランス語版である(本稿では混乱を避けるため、基本的にフォンダーヌの呼称で統一する)。ヤシでは、1906年にユダヤ人文化会館とも言えるトインビーホールが創設され、イディッシュ語の新聞や雑誌が刊行されていた⁶。フォンダーヌにイディッシュ詩の翻訳を勧めたのは、ヤシの代表的なイディッシュ語作家だったヤコブ・グロペル(Jacob Groper, 1890-1968)である。フォンダーヌは、グロペル自身の詩4篇のほか、ハイム・ナフマン・ピアリク(Chaim-Nahman Bialik, 1873-1934)を4篇、アヴロム・ライゼン(Avrom Reisen, 1876-1953)を2篇、モリス・ローゼンフェルド(Morris Rosenfeld, 1862-1923)を1篇など、精力的にイディッシュ詩の翻訳を

³ Benjamin Fondane, « Un frère de ma mère : le Docteur E. Schwarzfeld » (1915), in Monique Jutrin (éd.), *Benjamin Fondane à la recherche du judaïsme*, Les Plans-sur-Bex, Lethielleux / Parole et Silence, 2009, p. 33-34.

⁴ Jil Silberstein, *Les Voix de Iași*, Lausanne, Noir sur Blanc, 2015, p. 329.

⁵ Irène Wekstein, *Les romans des juifs d'Europe de l'Est : figure de la modernité dans la littérature yiddish de l'entre-deux-guerres*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 11.

⁶ Jil Silberstein, *Les Voix de Iași*, Lausanne, Noir sur Blanc, 2015, p. 392.

発表した⁷。ここに挙げた詩人たちは、現在の国名で言えばウクライナ（ビアリク）、ベラルーシ（ライゼン）、ポーランド（ローゼンフェルド）の生まれだが、東欧諸国のユダヤ人に広く親しまれていた。イディッシュ語文学は、国土と結びついた国民文学ではない。政治的理由によるユダヤ人の移動に伴い、その地理的な広がりには、ニューヨークやブエノスアイレスにまで及んだ。したがって、フォンダーヌがこれらの詩人を訳したこと自体には、驚くべきことはない。

グロペルはまた、政治的主張であるシオニズムと生き方の原理としてのユダヤ教との違いをフォンダーヌに教えた⁸。若い詩人が関心を向けたのは、後者の方である。この時期、グロペルはフォンダーヌにとって兄のような存在だったと言える⁹。しかし、フォンダーヌ自身はイディッシュ語による創作には手をつけなかった。

1918年にブカレストに移住したフォンダーヌは、当時のルーマニア・ユダヤ人社会の代弁者とも言える作家アブラハム・レイブ・ジス（Abraham Leib Zissu, 1888-1956）が主宰する雑誌『救済』（*Mântuirea*）に、「ユダヤ教とヘレニズム」（1919）というエッセイを全11回にわたって連載した。マルティン・ブーパーの「ユダヤ教の精神について」を手がかりに、理性的なギリシア精神と、正義を追求するユダヤ精神とを対置させて論じたもので、この対立は、1926年にパリで出会うシュエストフの哲学を通じて、さらに大きな問題系へと発展することになる。

1922年には、アン・スキの戯曲『ディブック』（1917）を翻訳している。死人の魂が取り憑くユダヤの伝説を現代的な恋物語に改変した本作は、ロシア語で書かれたのち、まずビアリクによるヘブライ語訳が刊行され、1919年に作者自身によるイディッシュ語訳がヴィルノで刊行された。イディッシュ語文学最大のヒット作の一つである¹⁰。フォンダーヌは、フランス移住後の1928年に、ジス

⁷ Eric Freedman, *Bibliographie de l'œuvre de Benjamin Fondane*, Paris, Non Lieu, 2009.

⁸ Benjamin Fondane, « Paroles à propos d'un ami » (1919), *Benjamin Fondane à la recherche du judaïsme*, op. cit., p. 41-43.

⁹ Roxana Sorescu, « Benjamin Fondane et Jacob Groper », traduit du roumain par Carmen Oszi, *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 14, 2011.

¹⁰ 赤尾光春「ディブック 解説」、S・アン=スキ『ディブック』、赤尾光春訳、「ポーランド文学古典叢書」第5巻、未知谷、2015年、p. 121-137.

の『枝燭台の告白』(1926)の翻訳を刊行した。これはフォンダーヌが書籍として刊行した唯一の翻訳だが、ルーマニア語の原書をフランス語に訳したもので、イディッシュ語文学ではない。それでも、モルダヴ地方のシュテットルの暮らしを描いた小説を訳したことは、ジストの個人的な交流が背景にあったとしても、フォンダーヌがユダヤ文化への持続的な関心を抱いていたことを示している。

ルーマニアのフランス文学者

イディッシュ語文学のルーマニア語訳者だったフォンダーヌだが、彼が初めて刊行した書籍は、ユダヤ文学とはほとんど関係のない、『フランスのイメージと書物』(*Imagini și cărți din Franța*, 1921)である。早熟な少年は、10代前半ですでにフランス文学やドイツ文学を原文で読んでいた。イディッシュ詩と並行して、ハイネやアンリ・ド・レニエやボードレールをルーマニア語に訳して、ヤシの雑誌に発表していた。

『フランスのイメージと書物』は、ブカレストの雑誌に掲載されたフランス文学論を収録したもので、対象はボードレールやマラルメ、プルーストから、ヴェラーレン、ジュール・ドゥ・ゴルティエまで、19世紀後半から20世紀初頭にかけての「象徴主義」に属する作家が大半である。1890年から1920年は、ルーマニアにおける象徴主義時代であり、同調する精神があった。「これらの作家は偶然選ばれたのではないし、最重要だから選ばれたわけでもない。[略]彼らは私たちの精神を根本から崩し、新しい段階、新しい感性によって豊かにした¹¹。」フォンダーヌはリアリズムを批判し、ロマン主義に対して象徴主義を擁護する。とくにラテン文学の頽唐期に着想を得たレミ・ドゥ・グールモンは、若きフォンダーヌにとって、象徴主義を体現する存在だった。

とはいえ、この書物は個々のテキストよりも、その序文のせいでスキャンダルを招いた。フォンダーヌは、ルーマニア現代文学がフランス文学に「寄生」

¹¹ Benjamin Fondane, préface aux *Images et Livres de France*, traduit par Odile Serre, Paris, Paris-Méditerranée, 2001, p. 26.

しているとして痛烈に批判したうえで、「フランスに対して、知的な意味では我々はその地図の一地方であり、我々の文学は、最も成功した場合には、フランス文学への貢献であるということを知ってもらわなければならない¹²⁾と挑発したのである。大事なのはフランス文学への依存を恥じてごまかすのではなく、むしろルーマニア文学をフランス文学の一部として権利を要求することだった。フォンダーヌはもちろんルーマニア文学もよく読んでおり、『ルーマニアの書物とイメージ』という姉妹編を構想していたらしい¹³⁾。

ルーマニア文学へのフランス文学の影響において特徴的なのは、フランス語原文を読める作家が多いことである。19世紀後半のルーマニアの知識人は、国民文化の形成においてラテン性を称揚し(1860年にキリル文字を全廃)、その流れでフランス語を重視した¹⁴⁾。そのため、翻訳史を追うことが、必ずしも作家たちの読者としての受容史と一致するわけではない。たとえば、ボードレールの受容は、19世紀末からの象徴主義時代にフランス語を直接読める詩人たちによって形成され、訳詩集として『悪の華』が刊行される前に、すでに広汎な影響を与えていた¹⁵⁾。ルーマニアの詩人たちにとって、ボードレールの詩学は「憂愁 spleen」と「万物照応 correspondances」に要約される。“Spleen”という題名の詩を、彼らはこぞって書き、秋の憂鬱や追憶を韻文に綴った。フォンダーヌもその一人である。生前に刊行された唯一のルーマニア語詩集『風景』(1917年から1923年までの作品を収める)の冒頭を飾る「パレード」は次のように始まる。

蜘蛛のように、スプリーンは自らかけた網から這い逃げようとする
闇の中で、おまえが、ほら血まみれの笑いを吐き出して
嵐をぼくの首にかけてくれる人は誰もいない

¹²⁾ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁾ Olga Bartosiewicz, « B. Fundoianu și spiritul imitativ în cultura română : între autocolonizarea și autonomizarea literaturii », *Philologica Jassyensia*, n° 27, 2018, p. 15.

¹⁴⁾ Ana-Maria Antonesei, « Le phénomène Baudelaire dans la traduction », *Al-Kīmiyā*, vol. 20, Université Saint-Joseph de Beyrouth, 2021, p. 29-31.

¹⁵⁾ Ioan Pop-Curseu, « Les poètes roumains lecteurs de Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, vol. 21, 2017, p. 73-88.

ぼくの眼から彼らの視線をボタンのように外してくれる人も¹⁶

「スプリーン」が一種の詩的な合言葉であったことが窺える。語彙や情景が、より明確にボードレールを想起させる詩もある。

秋が欲しい、たわわに実った葡萄畑、陽気さとヴァイオリン弾き
 ごろごろ鳴る大樽と樽職人たち
 蛇口と釘でしっかり閉じ込めて——
 そこにワインを注ぐために、殉教者の血のように赤いワインを。
 労働者よ！ 頭が痛い、ふらふらして、ふやけて、
 夢がそこから地面に流れ出てしまいそうだ¹⁷。

秋、釘、血、ワインといった語彙は、ボードレールの「秋の歌」を想起させずにはいられない。また、ここには、20世紀初頭に田園を理想化した「種蒔く人」(Sămănătorismul)の残響を見出すことができるかもしれない。いずれにせよ、1910年代のフォンダーヌは、先行するルーマニアやフランスの詩人を模倣しながら、詩人としての自己形成を図っていた時期だと言える¹⁸。

『フランスの書物とイメージ』を刊行した翌年の1922年、フォンダーヌはアヴァンギャルド運動に関わる。フランス志向は相変わらずだったが、ルーマニア文学をフランス文学に近づけるのではなく、ルーマニアの国民的特徴を通じてヨーロッパに連なることを求めた。サシャ・パーナは、ブカレスト・アヴァンギャルドの主要人物はフォンダーヌの周りに「蛾が光に誘われるように¹⁹」集まってきた、と証言している。フォンダーヌ(当時はフンドヤヌ)の名前が最初に広く知られるようになったのは、イラリエ・ヴォロンカやヴィクトル・ブ

¹⁶ Benjamin Fondane, « Parade », *Paysages*, traduit du romain par Marina Vanci-Perahim et Odile Serre, suivis de *Le mal des fantômes*, Paris, Paris-Méditerranée, 1999, p. 25.

¹⁷ Benjamin Fondane, « Je veux l'automne, la vigne... », *Paysages, op. cit.*, p. 66.

¹⁸ Mircea Martin, « Fondane et les poètes roumains », *Cahiers Benjamin Fondane*, vol. 12, 2009, p. 122-132.

¹⁹ Cité par Petre Raileanu, « Le grand écart », in Petre Raileanu et Michel Carassou, *Fondane / Fundoianu et l'avant-garde*, Bucarest-Paris, Fondation Culturelle Roumaine et Paris-Méditerranée, 1999, p. 16.

ローネルらとともに展開した、このブカレスト時代のアヴァンギャルド運動による。

トリストラン・ツァラをはじめ、20世紀前半には、フランス語で創作するルーマニア出身の作家が数多く存在した。フランス語は「現代文学の言語²⁰」と見なされた。ヘブライ語に対してイディッシュ語が現代文学の言語だとすれば、ルーマニア語に対してフランス語も現代文学の言語だったということになる。だとすれば、フォンダーヌの言語選択は、常に現代的なものへ惹かれていたとも言える。

もっとも、それだけではない。「最も根深い反ユダヤ主義の伝統を持つ国の一つ²¹」であるルーマニアにおいて、フランス語はユダヤ系作家の脱出の道具でもあった。ユダヤ人には多言語話者が多いが、それは数世代にわたって移動を余儀なくされる場合が多いためである。領土拡大を果たした大ルーマニアの新憲法（1923）はユダヤ人に初めて市民権を保証したが、同時に政令によって多くのユダヤ人が市民権を制限された。ヴォロンカ、マルセル・ヤンク、ミハイル・コスマ（＝クロード・セルネ）など、アヴァンギャルド運動の詩人たちの多くがユダヤ系で、ほとんど全員が筆名を用いていたことは注目に値する。1922年にブカレスト大学で、学生による深刻な反ユダヤ暴力が起きたことは、ミハイル・セバスチアンの小説『二千年前から』（1934）に活写されているとおりである²²。1923年12月、フォンダーヌがパリへ旅立ったのは、そんな時代のことである。フランス語で書くようになるフォンダーヌの背後には、いくつもの言語がひしめいていたことに、あらためて注意しておきたい。

²⁰ Nicole Manucu, *De Tristan Tzara à Ghérasim Luca. Impulsions des modernités roumaines au sein de l'avant-garde européenne*, Paris, Champion, 2014, p. 55.

²¹ プレプグ・アニコー『ロシア、中・東欧ユダヤ民族史』、寺尾信昭訳、彩流社、2004年、p. 187.

²² Mihail Sebastian, *Depuis deux mille ans*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Stock, 1998, p. 209.

フランス語作家へ——映画と哲学

フォンダーヌはフランス語を見事に話した。ルーマニア語訛りはなく、パリ訛りだったという²³。しかし、フランス語を創作言語として使えるようになるには、しばらく時間が必要だった。フォンダーヌが最初にフランス語で刊行したのはシナリオ集（『三つのシナリオ、映画詩』、1928年）であり、映画評論だった。

トーキー直前の1920年代は無声映画の最盛期だった。多くのシュルレアリストにとってと同じく、フォンダーヌは映画が言語から解放され、現実の物理法則から解放されていることに美的価値を見出していた。1929年にはヴィクトリア・オカンポの招待を受けて、ブエノスアイレス大学で映画に関する講演を行っている。オカンポの回想によれば、「彼は（今ではアカデミー会員の）ルネ・クレールの最初期の作品と、ブニユエル、マン・レイの作品を持ってきた。ここではかなりの衝撃を与えた。私は彼のブエノスアイレス旅行を、芸術友の会のおかげで準備することができた。会員は彼の説明付きで映画を上映するということに興味をもってくれた。それらの映画を、私はパリ滞在の際にすでに見ていて、注目していた²⁴。」フォンダーヌがどの作品を持参したのか、またどのようにしてフィルムを入手したかは定かではないが、『映画詩』の挿画をマン・レイが担当していることから推察すれば、シュルレアリスム近辺のメンバーとの交流を通じて、直接フィルムを借り出した可能性がある。

大学での講演録はオカンポが主宰する雑誌『南』(Sur) にスペイン語で掲載された。フォンダーヌの「純粹映画」論は、例えばチャップリンの笑いのように、行動によってほとんど反射的に観客の反応が生じるところに、論理や規範からの解放を見出すものである。「これは新しい知の様式であり、その明らかな無為性や歪み、露出によって、悲劇的な人間感情があらわになる²⁵」。映画は動く詩

²³ Monique Jutrin, « Un auteur-clé de notre réflexion. Entretien avec Jean Lescure », *Europe*, n° 827, 1998, p. 26.

²⁴ Victoria Ocampo, *En témoignage*, traduit de l'espagnol par Anne Picard, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2012, p. 276.

²⁵ Benjamin Fondane, « Presentación de films puros », *Sintesis*, n° 28, septiembre 1929, p. 17 ;

であり、行動の解放である。「大事なのは、そこに闘いがあることだ。そこに自由の行動があることだ²⁶。」オカンボが映画の教育的効果に関心を抱いていた²⁷のに対し、フォンダーヌは正反対に、映画の無償性を重視した。

彼は映画批評だけでなく、映画の制作にも携わった。1930年にはパラマウントに脚本家兼助監督として入所し、スイスの作家ラミュの『民族の隔たり』(1923)を映画化した『誘拐』(*Rapt*)——邦題は『霧笛』——の脚本を担当した。フォンダーヌはディミトリ・キルサノフ監督とともにスイス・アルプスを訪ね、原作者のラミュとも会っている。キルサノフといえば、『メニルモンタン』(1926)で、フランス映画としては初めて字幕を廃した無声映画を監督したことで知られている。1933年に公開された『誘拐』も、極力台詞を減らした台本になっている。フォンダーヌはトーキーに否定的で、会話の導入は「精神にとってほとんど攻撃的²⁸」だと批判していた。

ラミュの『民族の隔たり』は、ドイツ語圏とフランス語圏、プロテスタントとカトリックの違いを背景に、異なる「民族」同士の誘拐結婚をめぐるトラブルを描いた作品である²⁹。フォンダーヌは題名の変更について、次のように述べている。

ラミュが意図したところでは、この民族間の憎悪の問題は時代を超えたものとして位置づけられている。残念ながら、彼がこの本を書いた後、この潜在的な問題は再びむきだしの今日性を帯びるようになった。そして、ときには胸がむかつくような方法で解決された。そういうわけで、ラミュのメッセージをそのまま移し替えることは無理になってしまった³⁰。

« Présentation des films purs », *Écrits pour le cinéma, le muet et le parlant*, textes réunis et présentés par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Lagrasse, Verdier poche, 2007, p. 74.

²⁶ Benjamin Fodane, « Cinéma 33 », *Écrits pour le cinéma*, op. cit., p. 104.

²⁷ Eduardo Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine*, Buenos Aires, Librería, 2015, p. 42.

²⁸ Benjamin Fodane, « Du muet au parlant : Grandeur et décadence du cinéma » (1930), *Écrits pour le cinéma*, op. cit., p. 92.

²⁹ 邦訳は、C.F.ラミュ『アルプス高地での戦い ラミュ小説集』、佐原隆雄訳、国書刊行会、2012年、に収録されている。

³⁰ Lucien Ray, « Villages ennemis dans la montagne », *Cinéma*, le 22 février 1934, reproduit dans *Écrits pour le cinéma*, op. cit., p. 138.

フォンダーヌが仄めかしているのは、もちろんナチスの反ユダヤ主義政策である。

こうした映画周辺の仕事と並行して、詩人としての活動も再開した。1930年にルーマニア語時代の詩を集めた『風景』をパリで刊行する。その序文に曰く、「この詩集は1923年に24歳で死んだ詩人のものである。[略]私が死者なのか殺人者なのか、それを決める時はまだ訪れていない³¹。」ルーマニア語詩人フンドヤヌは死に——彼はもう二度とルーマニア語で詩を書かなかつた——、新たにフランス語詩人バンジャマン・フォンダーヌが生まれたのである。

このように、フォンダーヌの文学言語は、イディッシュ語・ルーマニア語からフランス語へと移行した。しかし、イディッシュ語から離れたとしても、ユダヤ教から離れることはなかった。1926年、フォンダーヌは、パリに亡命していたロシア出身のユダヤ人哲学者シェストフ (Lev Chestov, 1866-1938) と知り合い、多大な影響を受けるようになる。シェストフはフランス語では著作を発表せず、ロシア語で書き続けた。それでも、ボリス・ドゥ・シュレゼールの翻訳により、シェストフ哲学はフランスの知識人に広く読まれるようになった。

シェフトフ哲学の応用として、フォンダーヌがまず取り組んだのが、『ならず者ランボー』(1933)である。この本は、ロラン・ド・ルネヴィルの『見者ランボー』への反論として書かれた。原題の *Rimbaud le voyou* は *Rimbaud le voyant* のもじりである。ルネヴィルは、ランボーが二元論を克服しようとした一元論者であると主張し、「私とは他者である」というランボーの言葉は、「究極の意識に遡るには、自己の内部に放心と無私を養わねばならない³²」ことを表しているとして、このフランスの詩人を仏教的な無自我の境地に接続しようとした。これに対して、フォンダーヌは、ランボーにとって苦しみは「単に可能で不可避であるだけでなく、内在的で望ましいものだった³³」と考える。そこからランボーをカバラ主義者と比較する。フォンダーヌに言わせれば、彼らは「熱い理性」を行使する点で共通しており、科学や神学が「冷たい理性」を行使するとは対

³¹ Benjamin Fondane, *Paysages*, op. cit., p. 19.

³² ロラン・ド・ルネヴィル『見者ランボー』, 有田忠郎訳, 国文社, 1971年, p. 57.

³³ Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou*, Paris, Non Lieu, 2010, p. 37.

照的なのだという³⁴。熱い理性は、冷たい理性が現実として提示するものの向こう側にあるはずの別の生を探求するために用いられる。

1930年代の哲学では、エマニュエル・ムーニエやガブリエル・マルセルなどの有神論的実存主義が盛んだった。抽象化された人間を回復しようとする思想の運動に、フォンダーヌも身を投じる³⁵。彼はジャン・ヴァールの『ヘーゲル哲学における意識の不幸』（1929）に触発されて、『不幸の意識』（1936）を書いた——ルネヴィルの場合もそうだったが、フォンダーヌはしばしば仮想敵を仕立てて叙述するタイプの作家である。ヴァールとフォンダーヌが取り上げている「不幸の意識」とはヘーゲルの用語で、「分裂し、ひたすら矛盾する存在として自分を意識する³⁶」ことである。より分かりやすく言えば、「到達しえない絶対的理想と、現実のみすばらしい自分とのあいだで引き裂かれる意識³⁷」である。ヘーゲルは「不幸の意識」の解消を理性に引き受けさせているが、フォンダーヌにとってはむしろ、不幸の意識を理性によって解消するのではなく、持続的な苦しみとして受け止めることこそが現実的だということになる。「観念論者も合理主義者も懐疑主義者も唯物論者も、ついにはキリスト教徒までもが、この「現実の原理」の前に膝を屈し、それを経験の唯一の尺度とし、人間的明証性の唯一の源泉としている³⁸」という批判は、論理性のみが明証的であるとする哲学全般へ向けられている。そうであれば当然、フォンダーヌはマルクス主義に対しても批判的だった。

1938年には、ロジェ・カイヨワやジャン・カサーに反駁する『偽美学要諦』を刊行し、詩を政治の道具にするよりも、むしろ現実の役に立たないという「詩人の恥の意識³⁹」を反転させて、詩の非理性的な特徴を追求すべきだと論じた。1940年頃から死の直前まで書き続けていたのが、『ボードレールと深淵の経験』

³⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁵ Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Paris, Oxus, coll. « Les Roumains de Paris », 2004, p. 117-118.

³⁶ ヘーゲル『精神現象学』、長谷川宏訳、作品社、1998年、p. 146.

³⁷ 西研『ヘーゲル・大人のなり方』、NHKブックス、1995年、p. 115.

³⁸ Benjamin Fondane, *La conscience malheureuse*, éd. Olivier Salazar-Ferrer, Paris, Verdier/Non Lieu, 2013, p. 36.

³⁹ Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique. Essai sur la crise de la réalité*, éd. Catherine Thieck, Paris, Plasma, 1980, p. 35.

である⁴⁰。題名通り、『悪の華』に頻出する「深淵 gouffre」という単語をキーワードに、ボードレールを実存主義的に論じた。1947年に死後刊行された際は、サルトルの『ボードレール』に対する応答と見なされた⁴¹。

フォンダーヌにとって、ボードレールは「偉大」な詩人ではなく、「重要」な詩人である。だから、ボードレールの批評精神を称賛したヴァレリーも、逆に哲学を導入したとしてボードレールを批判したエリオットも、彼にとっては的を外していることになる。

深淵とは、我々が信じている最も確かで安心できるものにじつは根拠がないことを知り、どんなに無理だろうともその根拠をあきらめなければならず、我々にかけていたある種の魔法なしには、世界は説明できないのだ、というヴィジョンを突如として抱くことである⁴²。

ボードレールには「不幸の意識」があった。彼が軽蔑する人たちよりも自分が優れていることを証明できない表現力の限界（「午前一時」）に傷ついていた。この落差を克服するために、ボードレールは「芸術家」になろうとした。それは「芸術の陶酔が、深淵の恐怖を覆い隠すには、ほかのあらゆるものよりも適している⁴³」（「英雄的な死」）からだ。しかし、亡霊が詩人の部屋を訪れる（「二重の部屋」）ように、深淵が詩人を捕らえる。亡霊とは死の使者であり、「法の名のもとに私を苦しめに来た執達吏⁴⁴」である。いつ訪れるか分からないが、必ずいつかは訪れる死に促されて、詩人は論理的には構築できない剥き出しの現実と直面する。

もつとも、それはただ苦痛と恐怖を与える瞬間というだけではない。フォンダーヌにとって、深淵の出現はむしろ、苦しみという真実への解放の契機とし

⁴⁰ 以下の議論については、岩津航「フォンダーヌとボードレール」、『Nord-Est』第15号、日本フランス語フランス文学会東北支部、2022年、p.3-7を参照。

⁴¹ Eric de Lussy, « Dossier de presse et réception », *Cahiers Benjamin Fondane*, vol. 15, 2012, p. 36-58.

⁴² Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, La Fabrique, 2021, p. 219.

⁴³ Baudelaire, « Une mort héroïque », *Le spleen de Paris*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de poche, 2003, p. 142.

⁴⁴ Baudelaire, « La chambre double », *Le spleen de Paris*, op. cit., p. 70.

て捉えられている。理性がふだんは納得させている現実の根柢に亀裂が生じる。それが深淵であり、ボードレーが「重要」なのは、この深淵の経験を「芸術の陶酔」に昇華せず、そのまま詩に書き込んだからである⁴⁵。この考え方は、シェストフによる理性批判を応用したものと言える。シェストフは、「死の眼をのぞき込もうとし、また、のぞき込むことのできる、人間の思弁は、死から眼をそむけ、死については忘れていた思弁とは全く別の次元の思弁である。別の言い方をすれば、プラトンが探求していた真理は、理性の平面には入りきれないものである⁴⁶」と書いた。詩とは、フォンダーヌにとって、理性の平面の外へ出る手段であり、神の不可知を経験する方法だった。

フランス語のユダヤ詩人

フォンダーヌが生前に刊行した詩集は、ルーマニア語の『風景』と、フランス語の『ユリス』(1933)、『タイタニック』(1936)の三冊にとどまる。長篇詩『ユリス』については、すでに詳しく書いたことがあるので、ここではその詳細には立ち入らないが、要約すれば、オデュッセウスをユダヤ人と見なし、ユダヤ人を現代人の象徴と見なして、孤独を引き受けて運命に抵抗する生き方を求める詩である⁴⁷。

しかし、これらの詩集に収められなかった詩が多く残されており、なかには『エクソダス』のように、ほぼ詩集として完成していたものもある。『エクソダス』(1965年刊行)は、題名が示すとおり、古代ユダヤ人のバビロン捕囚を踏まえた連作である。フォンダーヌはルーマニア語時代から、ユダヤ神話や聖書に依拠した詩をいくつも書いていた。『エクソダス』では『詩篇』第137篇を踏襲して、アレフからタヴに至る22字のヘブライ語のアルファベットを用いた合唱

⁴⁵ このようなフォンダーヌのボードレー理解は、たとえばボヌフォワ (Yves Bonnefoy) にまで受け継がれている。Cf. Gisèle Vanhese, *Benjamin Fondane. Dialogues au bord du gouffre*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2018, p. 83.

⁴⁶ シェストフ『アテネとエルサレム』, 植野修司訳, 雄渾社, 1972年, p. 141.

⁴⁷ 岩津航「ユリシーズ神話の現代性——バンジャマン・フォンダーヌを中心に」, 『文学海を渡る——〈越境と変容〉の新展開』, 三弥井書店, 2016年, p. 109-155.

形式の詩を書いている。「バビロンの流れのほとりで」というラテン語の副題が示すように、セーヌがバビロンに重ね合わされ、出発の希望と絶望が語られる。そこで問われているのは、歴史に還元されてはならない人間の実存であり、ユダヤ人は歴史に追い立てられた死者の代表と見なされる。『ユリウス』において「幽霊」と名指された者、つまり存在の不確かさに目覚めた人間は、ユダヤ人の存在様式を共有している。フォンダーヌはこのようにして、ユダヤ的感性を人間全般の存在論へと結びつけようとした。

歴史に追い立てられたただの幽霊たちは？

ただ独りなのではない。たくさんの！ たくさんの独りだ！

こんなに痩せ細って、経帷子を着ることができるだろうか⁴⁸

深淵を経験した幽霊は、もはや何らかの共通体験を通じて連帯する契機を見出すことができない。にもかかわらず、彼らにはまさに、それぞれが孤独であるという点においてのみ共通している。ユダヤ的な運命論を、民族から個人の実存へと転換しようとしたフォンダーヌの詩の試みについては、紙幅の制限から、また別の機会に論じたい。

潜在的なスペイン語作家

フォンダーヌが1929年にブエノスアイレスを訪れ、映画の講演を行ったことは先に述べた。長篇詩『ユリウス』は、この船旅を契機に構想された。1936年にフォンダーヌは2回目のアルゼンチン訪問を果たす。今回は、自らが監督する映画撮影のためだった。『タラリラ』というナンセンスなミュージカルを企画し、現地の音楽家を起用して撮影に臨んだのである。このときも、オカンポの支援を受けた。フォンダーヌはこの仕事によって、アルゼンチンへの移住の足がかりを作ろうと期待していた節がある⁴⁹。1936年5月27日付の姉と妻に宛てた

⁴⁸ Benjamin Fondane, *Le mal des fantômes*, éd. Monique Jutrin, Lagrasse, Verdier poche, 2006, p. 165.

⁴⁹ フォンダーヌとオカンポについては、以下のドキュメンタリー映画がアルゼンチンで制作さ

手紙で「もしも映画が成功するようなことがあったら、アルゼンチンからどうやって出発できるか、わからない。落ち着いて、状況を検討しよう。だが、もし映画が失敗なら、ややこしいことは何もない。僕はパリに戻り、いつもの生活が再び始まるだけだ⁵⁰」と書いている。同様の知らせを受けたらしいシュストフは、1936年6月3日付のフォンダヌ宛書簡で「あなたの手紙では、私たちを捨ててどこか別の場所で身を立てたいとのことでしたが、どういう意味でしょうか。あなたにアルゼンチンでやっていくように勧めた人でもいるのですか⁵¹」と問うている。

フォンダヌのテキストは、彼の生前、アルゼンチンの雑誌を中心に、スペイン語で15篇発表されている。オカンポの『南』にマルセイユの雑誌『南方誌』(Cahiers du Sud)の記事が翻訳転載されたほか、『総合』(Sintesis)や『磁石』(Imán)などにも詩やエッセイが掲載された⁵²。ほとんどの場合は、すでに発表されたフランス語テキストの翻訳だが、アルゼンチンの主要日刊紙『ラ・ナチオン』(La Nación)に寄稿したシュストフの紹介記事はスペイン語版しか存在しない。フォンダヌは哲学上の師を「拷問の最中にも打ち倒されるままにされず、苦しんでもあきらめず、自然の法則が克服され、ついに命令に従わず、命令を下さず、もはや奴隷ではなく自由な人間になれる日が来ることを待ち続ける人間⁵³」として紹介した。

興味深いのは、フォンダヌが「27年世代」の詩人たちと同じ誌面を競っていたことである。1927年はゴンゴラ(Luis de Góngora, 1561-1627)の没後300年にあたり、スペインではフェデリコ・ガルシア・ロルカ(Federico Garcia Lorca, 1898-1936)らがバロック詩人ゴンゴラの衣鉢を継いで、表現技術の開拓を推進しようと意気投合した。彼らを総称して「27年世代」と呼ぶ。「フランスの〈シュ

れた。Jimena Repetto (dir.), *Te Prometo una Larga Amistad*, diffusé par Yaguareté Cine, 2022.

⁵⁰ Benjamin Fondane, *Écrits pour le cinéma*, op. cit., p. 180.

⁵¹ Benjamin Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov*, éd. Nathalie Baranoff et Michel Carassou, Paris, Non Lieu, 2016, p. 130.

⁵² Cf. Ko Iwatsu, « Benjamin Fondane en lettres argentines », *Alkemie*, n° 23, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 229-242.

⁵³ Benjamin Fondane, « Figuras espirituales : Léon Chestov », *La Nación*, domingo 6 de junio 1936, 2° section Artes-Letras.

ルレアリスム)の影響を受けて詩作に取り組み、イメージやメタファーを駆使しながら、夢、幻覚、不条理、無意識の世界を詩に託することで、自由で個性的な表現をめざそうとした⁵⁴」のが、その特徴である。大半が共和政支持者だったため、内戦勃発後は亡命者も多かった。フランス語詩人フォンダーヌは、新しい表現を求める気鋭の詩人として、ロルカをはじめ、ギリエルモ・デ・トーレ (Guillermo de Torre, 1900-1971)、ラファエル・ポルラン (Rafael Porlán, 1899-1945) などの 27 年世代の詩人たちと同じ文脈に置かれていたと考えられる。

では、フォンダーヌ自身はどのくらいスペイン語が理解できたのだろうか。ルーマニア語話者にとって、同じロマンス語系のスペイン語は必ずしも習得困難な言語ではない⁵⁵。語源の共通する単語も多い (例えば、「美しい」の女性単数形はスペイン語で *hermosa*, ルーマニア語で *frumoasa*)。ウナムノは『ならず者ランボー』献本への礼状 (1934 年 4 月 2 日付) をスペイン語で書き、その理由としてフォンダーヌがアントニオ・マリチャラルの『裸の嘘』 (Antonio Marichalar, *Mentira desnuda*, 1933) に言及していることに触れている⁵⁶。確かに、フォンダーヌは、スペイン語で小説を読みこなすことができたようである。その証拠として、1933 年、オカンボに対して、アルゼンチンの作家リカルド・グイラルデスの『ドン・セグンド・ソンプラ』の映画化を持ちかけていたことが挙げられる。

グイラルデスの小説の主人公ドン・セグンドは、いわゆるガウチョである。寡黙で力強い男であり、語り手はレセーロ (*resero*) として彼に馬の扱いを習う。

しかし、ドン・セグンドは、なにはさておき、自由を求めた。孤独な、アナキストの精神で、その持ち主にとって、人間の連続した社会生活は、いずれ疲労になるばかりであった。

⁵⁴ 佐竹謙一『概説スペイン文学史』, 研究社, 2009 年, p. 270.

⁵⁵ 両言語の相似と差異については、伊藤太悟『スペイン語 ルーマニア語 比較文学・会話』, 大阪外国語大学, 1989 年, を参照。

⁵⁶ *Lettre de Miguel de Unamuno à Fondane*, traduit par Bernard Sesé, dans Benjamin Fondane, *Le Voyageur n'a pas fini de voyager*, éd. Patrice Beray et Michel Carassou, Paris, Paris-Méditerranée, L'Ether Vague, 1996, p. 99.

行動としては、なによりも、歩きつづけることを愛し、会話としては独り言を好んだ⁵⁷。

マルセル・オクレールによる『ドン・セグンド・ソンプラ』のフランス語訳は1932年に刊行されたが、フォンダーヌはスペイン語版を1933年に読み、その翌年フランス語訳にも目を通した、と証言している。そして、自分のスペイン語力は不十分だと断りながらも、原文が凝縮しているところをフランス語訳はもたっている、と批判している⁵⁸。オクレール自身は『ドン・セグンド・ソンプラ』の翻訳について「どんな細部までも文体を尊重する必要⁵⁹」を語っていたが、例えば前出の箇所「アナキストの精神 (espíritu anárquico⁶⁰)」をあつさり「自由な精神 (esprit libre⁶¹)」と訳すなど、必ずしも忠実とはいえない。フォンダーヌはドン・セグンドの非情さが映画の非人間性にぴったりだと考えていた⁶²が、資金が集まらず、映画化の計画は頓挫した。

ここで想起されるのが、アルベルト・ヘルチュノフの『ユダヤ人ガウチョ』(1910)である。アルゼンチンは南米最大のユダヤ移民を抱える国であり、東欧から移住したユダヤ人にとって、アルゼンチンは「約束の地⁶³」だった。それだけに、アルゼンチン化した二世が神と律法を恐れずに「ガウチョのように」振る舞うことを批判した。ガウチョとは、ここでは粗暴な人間の同義語である。東欧ユダヤ人であるフォンダーヌがアルゼンチンへの亡命を考えたのは、移民史に照らし合わせれば、ごく自然な流れだったとも言える。フォンダーヌと同

⁵⁷ リカルド・グイラルデス『ドン・セグンド・ソンプラ』、興村禎吉訳、ドン・セグンド・ソンプラ刊行委員会、亜国日報社、1974年、p. 100。

⁵⁸ Benjamin Fondane, « Visage de la pampa (projet) », *Écrits pour le cinéma, op. cit.*, p. 154.

⁵⁹ Marcelle Auclair, « La traducción francesa de “Don Segundo Sombra” », *Síntesis*, n°29, octubre 1929, p. 172.

⁶⁰ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, ed. Sara Parkinson de Saz, Buenos Aires, Rei, 1988, p. 146.

⁶¹ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, traduit de l'espagnol par Marcelle Auclair, Paris, Sillage, 2007, p. 94.

⁶² Benjamin Fondane, « Visage de la pampa (projet) », *Écrits pour le cinéma, op. cit.*, p. 154.

⁶³ Alberto Gerchunoff, *Les gauchos juifs*, traduit de l'espagnol par Joseph Bengio avec la collaboration de Nicole Czechowski, Paris, Stock, coll. « Cosmopolite », 2007, p. 42.

年生まれのユダヤ系フランス語作家ジョゼフ・ケッセルも、リトアニア出身の両親の移住先だったアルゼンチンで生まれている。

しかし、映画『タラリラ』は興行的に成功するどころか、そもそも上映さえ実現しなかった(フィルムは現在も行方不明)。フォンダーヌはパリに戻った。ルーマニアへの帰国は論外だった。ルーマニア政府はユダヤ人への迫害を強め、1941年6月29日の夜には、故郷ヤシでルーマニア史上最大のポグロム(虐殺)が発生し、11000人が犠牲になった⁶⁴。フランスもまたヴェル・ディヴー斉検挙(1942年7月16日・17日)を経て、ナチスのユダヤ人迫害に積極的に手を貸すようになっていた。だが、映画作家としての失敗を経て、1938年にフランス国籍を苦勞の末に取得したフォンダーヌは、アルゼンチンへの移住をあきらめる。1944年頃に書かれた「送られなかった手紙」という詩は、次のように始まる。

僕は君に書く。世界で何か変わらなかったことがあるかい？
君は僕に書く。僕たちはどちらもあまりに恐れている
心の中に雪が降っていることに気づくことを
そして僕たちがお互いにとって死んでいることに気づくことを

僕は少しずつ死んでいる、しかもそれに気づかないまま。
君はだんだんと死んでいる、叫びもしないで。
暖かさは温度を下げて、僕たちの手紙から逃げ去った。
そして薔薇はとっくにスノードロップに場所をゆずった⁶⁵。

死の予感にさらされながら、フォンダーヌはパリに留まり続けた。そしてついに1944年3月7日、ゲシュタポに逮捕され、ドランシー収容所に送られる。同年10月初頭、彼はアウシュヴィッツ強制収容所で殺された。スペイン語詩人フォンダーヌは、潜在的な存在のまま見送られてしまったのである。

⁶⁴ Voir Jil Silberstein, *Les Voix de lasi*, op. cit, p. 481 et seq.

⁶⁵ Benjamin Fondane, « Lettre non envoyée », *Le mal des fantômes*, op. cit., p. 243.

言語を横断することの意味

バンジャマン・フォンダーヌが表現言語として選んだのは、ルーマニア語とフランス語である。また、彼はイディッシュ語を訳し、スペイン語に訳された。そして、この二つの言語をよく理解していた。さらには、英語とドイツ語も読書可能な言語としてここに加わる。ヤシ時代のフォンダーヌは、ユダヤ系ドイツ語詩人ハイネの訳詩集を作ることを夢見ていたし、『ボードレールと深淵の経験』ではT・S・エリオットの詩を原文で読んでいたことが窺える。フォンダーヌの言語圏は広がった、と言えるだろう。

だが、フォンダーヌの多言語使用に感嘆しているだけでは、その意義はつかめない。ましてや、フォンダーヌをコスモポリタンとして称揚することは、この詩人の本質を見逃してしまうことになりかねない。重要なのは、彼がいかに複数の言語を横断していったかということだ。ルーマニア語圏の中にあるイディッシュ語圏としてのヤシで育ったことは、最初からこの詩人が複数言語のあいだを往還していたことを示唆する。そして、それは多くのユダヤ人にとっての日常でもあった。ブカレストのルーマニア語詩人からパリのフランス語詩人への転身は、反ユダヤ主義からの脱出という外的要因もあったが、出自と過去から完全に解放されることなく、しかし新しい生を求めて生きる移民への自己同定を促した。理性への隷属に反抗するシュストフの哲学は、この感覚を補強しただろう。スペイン語作家になることはなかったが、その潜在的な可能性を指摘することは、複数言語の横断という、ユダヤ人だけでなく、あらゆる移民に共通する言語体験をフォンダーヌも生きようとしていたことを確認することでもある。この点において、フォンダーヌは単なるルーマニア出身のユダヤ系詩人の一人にとどまらず、故郷喪失者が新しい時代の人間の原型であることをユダヤ文学の伝統に重ねた、すぐれて20世紀的な詩人となったのである。

(金沢大学人間社会研究域歴史言語文化学系)