

〈肉声〉が語る詩 ——クリスティーネ・ラヴァントの 抒情詩に固有なもの

工 藤 達 也

□肉声と、不眠の夜

この論攷ではオーストリアの女性詩人クリスティーネ・ラヴァントの抒情詩の主要な三つの詩集、『物乞い皿』、『月の中の鍾』、『クジャクの叫び』を扱う。ラヴァントは、この三部作以外の抒情詩と、そのみならず散文作品も遺しているが、ここでは三部作に限定し、これらの抒情詩を、かの女の詩の技巧としてではなく、かの女の語り声の産物として考える。かの女の伝記を見れば、他の作家の作品の影響（とりわけリルケ）が見られ、かの女は貧しく病弱でありながらも独学で教養を積んだ人であることは事実であるし、勿論詩を読んでも韻律形式などについて十分に意識しているのが分かる。よって、かの女に「純粹に素朴な語り手」としての詩人像を見るとすれば、それはありもしない幻影を求めるにすぎない。しかし、そのような素朴さとは縁遠いところで、かの女の抒情詩に接近するには、そこに響くかの女の肉声の語りを捉えなければならない、とここで断言しておきたい¹⁾。抒情詩とは一般にそのような肉声の

1) 文字をしたため詩に書くことと、肉声との乖離についてラヴァントは意識していた。ラヴァントはある手紙に「私の標準ドイツ語は翻訳された方言なのです」(Lavant, Christine: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben, Otto Müller Verlag Salzburg, 1978, S. 233) と書いた。これは根本的には、肉声による表現者が持つコンプレックスの表れと考えられる。方言が直接的発話衝動の喩えであるとするなら、本当は、かの女にとって標準語の技巧的表現としての詩は、発話衝動の阻害なのであり、かの女の個性を抹消さえする可能性を持つものである。

再現を——読者はそれが幻想であることを承知しつつ——望むものなのかもしれない。だが、とりわけラヴァントの場合は、たとえば夢が主題であろうと、あるいはかの女の体の弱さや病気の苦痛が主題であろうと、いずれも肉声の起伏が詩にとって必須の基盤となっている。この肉声の起伏は、たんに韻律形式の効果と括ることはできない。かの女の詩の特徴として読者を魅入らせるものがあるとすれば、詩がかの女の生の経験の積み重なりであり、その過酷さも含めて経験を表現形式にまで高めた成果に他ならないからだ。

ここで、かの女の詩について具体的に論じる前に、かの女の存在が日本では殆ど知られておらず、まとまった形で詩集が翻訳されていないことから、まずラヴァントの伝記について簡単に記しておく。

クリスティーネ・ラヴァントというのはペンネームで、本名はクリスティーネ・ハーベルニツヒである。結婚以前の姓はトーンハウザーといい、1915年7月にケルンテンのラヴァントタールのザンクト・シュテファンにて貧しい鉱山夫の九番目の娘として生を受けた（ペンネームは故郷名に由来する）。幼年時代から若い時期にかけて病気に苦しみ、多くの中断を経ながら学校に通った。その後、両親の下に生活をしていたが、両親の死後1939年に三〇歳年上の画家ヨゼフ・ハーベルニツヒと結婚した。生計は主に編み物をすることによって立てていたが、1950年から1956年にかけて集中的に抒情詩を発表する。1954年と1964年にゲオルク・トラークル賞、1956年と1961年に抒情詩部門国家奨励賞、1956年新ドイツ誌抒情詩賞、1963年バイエルン美術アカデミー文学賞、1964年アントン・ヴイルトガンス賞、1970年オーストリア国家大賞文学部門と、次々と受賞した。そして1973年7月に永眠した²⁾。

伝記の中では特に幼年時代の罹患がかの女のための人生に影響を与えた。視力と聴力を弱め、それとともに周囲との接触も簡単なものではなくなった。しか

2) 以上略歴は、Wiesmüller, Wolfgang: Christine Lavant. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, edition text + kritik GmbH. München, 1978, S. 1

乃至は http://www.frauenwiki.de/index.php?title=Christine_Lavant&printable=yes, 2007/01/29

し、このことがかの女の表現衝動を弱めるところか、逆に逞しい表現にまで達せさせた。挑発的な種類の作品の数はそれこそたくさんあるのだが、実際、周囲の通行人に対して声をかけ怒鳴り散らすかのような風景を想像させる詩から、まずは紹介しよう。この詩をかの女が朗読するのならどれほどの声量で声を出し、どれほどの大きな身振りを見せてくれるのか——、など想像がますます逞しくなる。これがすなわち、作品の肉声を感じさせるということなのだろう。

聞け！これぞ空になった物乞い皿、
半分はまだ粘土のままだが、しかしもう半分はもう石化している
そして、こいつは食事のたびにおまえの耳元で太鼓のように叩く
パンとワインの間にある腹ぺこ歌を。

眼をそらすな、そしてつんぽのようにつつ立ってるな！
おまえのつま先はもう長いことみだらに痙攣している、
独り勝手におまえの鼻の穴で踊っているのは
物乞いの奢りと蔑まれた略奪品だ。

約束されたパンをひたすら引きちぎるがいい！
それはもう芯から隅っこまで酸っぱくなっている
それは私の眼をごしごし擦る塩のせいだ
そして塩は今にも皿を満たそうとする。

もし叩く音が突然止まってしまったら、
地上の食事はおまえにはもう美味しくはなくなるだろう。
そしておまえの心臓は自分から丸くなる
おまえを無理矢理、物乞いにする手の中で。³⁾

3) Lavant, Christine: Bettler Schale, Otto Müller Verlag Salzburg, 1956, S. 5 ちなみにラヴァ

この詩が、『物乞い皿』という詩集の冒頭に宣言のようにして置かれている。詩人が挑発する二人称は、この場合は道行く人々、ひいてはわれわれ読者に相違ない。まるで路上の物乞いが、大きな音で皿を叩き、歩行者の耳に無理矢理、訴えかけているのをわれわれは目の当たりにしているのではないか、とさえ思える。そのような騒々しい詩行の中に「パンとワイン」「約束されたパン」という言葉が散見されるが、これは言うまでもなくキリスト教の要素が入り込んでいることを示している。しかも第四詩節の最終詩行に出てくる手とは超越的な者、乃至は神の手と解釈するのも、やや強引かもしれないが可能である。だが、そもそも現代の詩において神や宗教について口にすること自体、稀な現象でなかろうか。また、ラヴァントのような詩人を宗教的解釈によって誤解する危険はないだろうか。とはいえ、たとえこの詩が宗教的主題を扱っているとしても、その神は物乞いをする者にとって、あるいは物乞いの叫び声を聞く読者にとっても、福音をもたらすものでないのは明白だろう。逆に、この神は物乞いが死ぬまで皿を叩かせる脅迫者であり、同じく第四詩節の二詩行目にあるように、この世を味気ないものに変容させる存在である。

ラヴァントの神の概念の独自性に関しての宗教的解釈は、ここでとりあえず措くことにする。この詩からは、塩で擦られ目が弱っている詩人が大きな声で喚き立て、皿を叩いて騒ぎ煽る光景を見て取るだけで十分だからだ。抒情詩からこのような路上の光景を読み取ることができるなら、その際使用される感性は、われわれの聴覚による想像力であろう。そういう意味でラヴァントの詩は、詩やひいては文学のあり方の原型を示唆している。すなわち、詩人の肉声をせめて微かにでも想像することなしに、詩を理解するのは不可能だということを示しているのである。

そしてまた、ラヴァントの詩の特徴の一つは、かの女固有の憤懣が力強く挑

ントはすべての抒情詩にタイトルは付けなかった。詩集の末尾には目次として冒頭の詩行が記されている。また引用文中の太字は原文に依るが、この強調された *dich* は詩人自身のことを指していると解釈すれば、物乞いの自虐性が滲み出てくる。

発的に表現されていると同時に、かの女の逆に弱々しく繊細な身体感覚が抒情詩に反映し、そのような挑発と表裏一体になっている点にある。ラヴァントの三部作の詩集を発行順に並べると、『物乞い皿』、『月の中の鍾』そして『クジャクの叫び』となるが——あくまで現時点では私見だが——、その中の前の二作が特にそのことを感じさせ、詩人の語りからは湿った感性が読み取れる。ラヴァント自身、病と衰弱によって外界での活発な活動からは大分離れていた生涯を過ごしたが、詩人はそれと引き替えに、夜の世界を抒情詩に描く素材として獲得した。ラヴァントの夜の世界は不眠と、暗闇のスクリーンに映る幻像に満ちている印象を与える。『物乞い皿』から一編紹介しよう。

おお月よ、あなたには病であることがよく似合う、
 そこまで痩せ細ればもっと愛らしくなる。
 今も、多分あなたの脳と血を通りぬけているのは
 穏やかな発熱ではないのか、
 それくらいの熱があると、まるで子供の時のように寝覚め
 麦藁、石、葉っぱ、そして風が吹くのを
 心臓の傍らのほんの近くにあるのに気づくような。
 あなたの片目が見えなくなったとき
 そのとき、——取替え子よ、泣くのはやめなさい——
 私の眼からも光が消えてしまい
 耳の聴覚もなくなってしまう。
 私はそれよりもずっと多くのものを失ってきた。
 心臓が萎縮するのがどのような痛みなのか、私には分かる、
 重苦しい気持ちが同時に
 心臓のある個所までのびてくる時に。
 あなた、新しい明るさの中で
 直にまた健やかに楽しくやって来る、
 麦藁の中から、ほら、そこにある花を見てごらん——

それほどに軽く私はならなくてはいけないし
 そのように内から光を発するようにならなくてはいけない、
 すべての最後に残された感覚が
 地上で消え去ることが許されるまでは。⁴⁾

詩の中の「取り替え子」という語は奇形として生まれた子供のことをいう。それは迷信として、妊娠中の女性にこびとや妖精がいたずらをして胎児を取り替えた結果だと信じられていた。このような子供が幼いまま命を落とす悲惨な話として、ラヴァントは短編『取り替え子』を著しており、「片目が見えなくなったとき」というのもその短編で取り替え子を産んだ女性の片目が義眼であったことに関連していると思われる⁵⁾。この詩では詩人自身の病弱の幼年期を取り替え子に託しているのだろう。上の詩でラヴァントは月の存在と、太陽光と比すれば限りなく微かな光によって支配された身体について語っている。微熱と不眠が、夜の存在の奥行きと身体の脆さという二つの印象を同時に与える。最後の二詩行で述べられている、「最後に残された感覚が消え去る」というのは、語り手である詩人の死さえ連想させる。だが、ここではむしろ幻像の連続の後に襲ってくる終焉、すなわち本格的な眠りのことを指していると考えてみたい。不眠の幻想感覚が消え去る前に自身の「内から光を放つ」とは、これまで見てきた幻像が消え去る間際の、最後の発光現象かもしれない。

しかし他方において、夜を徹する不眠とは昼との絶縁状態であり、ゆえに不眠者にとって昼はほぼ絶望に近い憧憬の対象でもある。次の詩では昼が男性に擬され、かれに恋し捨てられた女に夜が擬され、かれのことを捜しさ迷い続ける姿が描かれる。

心臓の上に昇っている半月と

4) ebd. S. 21

5) Vgl. Lavant, Christine: Das Wechselbälgchen, hg. von Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider, Otto Müller Verlag Salzburg-Wien, 1998

一對の星の蠟燭
 それぞれ右手と左手に支えて、
 しかし慎重さも分別もなく、
 かくのごとく夜はさ迷い、昼を探す、
 かれは昨日まだラズベリー畑で
 蛇たちと戯れていた。
 私はかの女の後をついていった、
 人の足がついて行ける限り、
 そして今、私の眼が見ざるをえなかったのは、
 かの女が行き先を誤って丘で跪き、
 そして独り泣き喚く様子だった、唄を——
 蛇の唄を——歌う代わりに。
 私の耳にははっきりと
 三つか四つかの音の響きが残った、
 しかし牧場でも小川でも、
 かの女の耳には何も聞こえてこない。
 かの女は憧れのあまり聾し盲目となっているから
 ——私には分かる、そんな時の刻みがどのようなものであるかを！——
 だから誰もかの女の邪魔をしてはいけない。
 かの女は直に完全に我を失い
 そして自分を汝と我に分かち、
 そして自分の中に気がかりを抱くようになる。
 森の中で半月は沈んでいく——、
 眼を覚ましたとき、かの女は独りぼっちで
 そして驚きのあまり聾し盲目になる。
 私には分かる、幾つも続くそんな夜がどのようなものであるかを。⁶⁾

6) Lavant, Christine: Spindel im Mond, Otto Müller Verlag Salzburg, 1959, S. 26

昼間であるなら牧歌的なものであろう牧場が、夜には忘我状態の女性がただ一人で彷徨する場所と化す。終わりの詩行の方で、このような忘我状態から徐々に汝、すなわち Du が分離し、自分が孤独な存在であることに反省的に気づくと言われている。この忘我状態と幻像が混在した彷徨に関して、ラヴァントがあえてそのような状態にかの女を放っておくことを命じる点が注意を引く。ラヴァント自ら、最終詩行でそのような夜の連続を経験していたことを打ち明けるが、闇夜の彷徨の経験はロマン派的な夜の讃歌とは明らかに違う。憧憬の対象であるどころか、夜の彷徨は直接的な幻像のまっただ中でのひたすら絶望的な歩みにすぎない。夜の讃歌とは逆に、不眠の彷徨を描くことによってラヴァントが訴えるのは、夜がかえって詩人のような繊細な感性の持ち主を孤独に陥れ、傷つけることなのだ。その痛みの語りが皮肉にも詩の特徴として表れ、かの女の心象の根底にある不安が噴き出してくる。

不眠とはそのような心身に痛みを与えつつも、それによってもたらされた夜は詩人にとって抒情詩を書くための貴重な時になった。ただし、あくまで過酷なイロニーとして。ラヴァントにとって不眠の夜とはテクストを紡ぎ編み出すために靈感をもたらす媒質である。たとえば『月の中の錘』という詩集の冒頭にはまるで遊戯のように、グリム童話『白雪姫』のパロディーが表れる。冒頭の詩の第二詩節で、「錘よ、錘——私はおまえをじっと見つめる、／私が透視するのは昨日と明日の間にある袖車だ！／しかし今日私の心臓を貫くのは子供であることだ、／しかし今日私の首の周りで麻が茂る／そして麻はそこで父と息子と時間とを結びつける、留めピンから袖車を持ち上げるために」⁷⁾とあるが、この詩節の冒頭の「錘よ、錘」と繰り返されるのは「鏡よ、鏡」という白雪姫の母の呪文と重なるのは説明の必要はないだろう⁸⁾。詩の中で童話が、す

7) ebd. S. 5

8) Vgl. Kotrikadze, Tamar: „Verwünschung ist gut“ —Inversion traditioneller Folklore-motive. Zu den negativen Märchengestalten in Christine Lavants Lyrik und Prosa. In: K. Herzmannsky & A. Rußegger (Hg.): Lavant Lektüren, Praesens Verlag Wien, 2006 で、コトゥリカツェは、ラヴァントの作品群を童話の陰画として捉えている。童話が普通、欠損の状態から回復

なわち神話や伝説から派生したミクロな形象世界が抒情詩の中で引用されることになる。「紬車」と訳したのは Rad という単語だが、これも語り手の手作業が織りなすテクスチャー、つまりテキストと関連しているに相違ない。そして、「昨日」と「明日」との連なりと、また「父と息子」という世代の連なりとが並行して語られている。「昨日」と「明日」とを媒介するのは「今日」であり、その日に「子供であること」が詩人の「心臓を貫く」という。もう一方で、「父と息子」の世代関係から排他されるのは母の存在である。たしかに、この媒介したり、排他されたりするものの方が——すなわち、「子供であること」が心臓を貫く「今日」と母の存在とが——ラヴァントの生の伝記的事実（実母の影響と、自分が子供を産まなかったこと）にとって重要な問題の一つを成す。しかし、それにも増して興味深いのは文学形式の方である。つまり、童話のようなプロットと語りが一体化し結晶したテキスト——いわば非常に緊密な織物——からプロットなどを一旦解いて、その後から再び紡ぎ上げられて抒情詩へと、すなわち叙情的自我が語り出すテキストへと移行する点である。その際、編み直されたテキストは、以前より弛緩した印象を与える。

この弛緩がどのような効果を持つのか。それはおそらく、童話から抒情詩への弛緩によって、童話という結晶の中に封じ込められていた、語られる内容が本来持っている不気味なものが蘇ってくる点にあるだろう。この不気味なもの、すなわち呪術や迷信などが、ラヴァントの語る抒情詩の語りにおいて——そして、ちなみにかの女の書く散文の方では狭く歪めた視野によって——、実在するものとして蘇生する。重要なのは、この蘇生によって、民俗の語りに密着しつつも凭れはしない文学が産み出される点である。かの女の語りはかなり土着性を帯びてはいるのだが、作者としての個性はたんなる郷土文学に帰することはなく、集団の共同幻想さえ超える。

して幸せな状態へと到るのに対して、ラヴァントの場合それが逆転して「貧困や孤独、そして危険などの否定的なものがすべての主人公について回り、高揚した罪意識によってそれが正当化されてしまう」(ebd. S. 127) という。ラヴァントが童話や神話に関心を持ち研究した成果として、それらの陰惨な陰画を読者に提示する手法に、独自性を見出す議論は興味深い。

また次の詩も『月の中の鍾』からのものであるが、そこでは言葉の語呂合わせ、つまり「眠り Schlaf」と「羊 Schaf」とが絡み、また羊という言葉の意味連想から「群れ Herde」という語に結びつく。そのようなテキストの纏れ合いとともに、眠りと覚醒、そして夢とが、個と集団の対照的あり方と交錯する。

月の鶏が屋根の上を飛んでいくとき
井戸の水面が上がっていく
そして境界の緑地では人々の眠りが接し合い、
野生の耳をそばだてる群れども
その中の鈴をつけた雌牛が沼を越える。
いつまでも音を立てて先へと進む、
高く鳴る音と低く鳴る音を立てながら
境界の緑地でうすのろで妊娠中の眠りが
怯えてもう本当に前へと進まなくなるまで。
時折鈍い音をした吠え声に目覚める
屋根の中にいた地上の赤い雄鶏が
次には月の鶏を自分の方へと引きずり下ろす。
半分の夢と全体の夢！
誰があえて境界の緑地まで行く勇気をまだ持つだろうか。
誰があえて揺れ動く沼を越えていく勇気を持つだろうか、
群れの中から自分固有の夢を
自分の方へと取り出して結びつけるために、
井戸の中では水面の鏡像が上がり
恐れと愚鈍が二倍になる一方で。⁹⁾

冒頭で、不眠と夢の象徴としての月が語られている。この不眠は井戸の水か

9) ebd. S. 7

さが増すように不安を増長させる。不眠の語り手である詩人とは一切関わりなく、群れを成して人々は眠りを貪る。しかし、群れの中には「鈴をつけた牛」のように沼を越えて、集団的な眠りから離れていく者もあるという。「半分の夢」と「全体の夢」と対比されるのは個の夢と集団の夢との対比であろう。最後の四詩行は、それ以前に唱われた形象群の意味の総括であり、集団の眠りから離れて「自分固有の夢」を紡ぎ出す孤独と、それに伴う不安が描かれているのだと解釈できる。

ラヴァントの不眠は不安と孤独、そしてまた、かの女の身体の苦痛を含んでいるだけではない。先に、現代詩において神や宗教について語ることによって生じる誤解と困難について触れたが、ラヴァントはそのような困難を、汝 Du と自我 Ich との逼迫した緊張関係によって超える¹⁰⁾。いわば、身体的苦痛と不眠とによって苦難を負ったかの女の生が歎き恨みとなって、神との対峙を避けられないものになっているかのようである。しかし翻って見れば、この緊張関係はかの女の創作に必須の発話衝動に密着しているとも言える。たとえば、次のような詩では発話衝動が神の名を根源的忘却の淵から想起することに重なっているのが見て取れる。

すべての記憶の場所から
あなたの畏怖される名前を取り戻しなさい、
取り戻しなさい、赤い雄鶏が
最終的に私の心臓を圧倒する前に。
真夜中にまだなっていないのに燃えてしまうであろう
街道の曲がりの背後に立つ星々の木が、
駅の下にある石が、街の四分の三が、
そして神の慈悲の背中が。

10) ラヴァントにとって二人称 Du は神とともに、時に彼女の恋人を指すこともあることは、いくつかの文献ですでに書かれている。ただし、この部分では神との関係に絞って論じている。

すべての人の口が燃えるであろう
うっかりあなたの名前を漏らしてしまったばかりに、
あなたの年輪が焼いて灰にされてしまうであろう
私の人生の悲しい木の。
早速あなたの名前を取り戻しなさい！
私はそれをまだ残っている最後の力で
私の死んだ母の心臓のところに置く、
そしてそれもまた悲しみのあまり燃え尽きてしまう。¹¹⁾

この「あなたの名前」については、神の名と了解していい。そしてまた、神の名に関してラヴァントの場合、純粋な根源的発話衝動を意味するはずだが、神の名の想起に対しての恐れもまた断片的な語となって表れている。すなわち、「燃える」、「灰になる」、「燃え尽きてしまう」といった破滅的燃焼が、発話衝動と表裏一体となっていることが、この詩では語られている。詩人が要求する「名前の取り戻し」が実現されれば「街の四分の三」が燃え尽きるほどの破滅と、かの女の「人生の悲しい木」に神から与えられた「年輪」さえも灰になるという、集団をも巻き込んだラヴァント自らの危機が鮮明に語られている。先の詩と比較して言えば、集団の「眠り」とこの詩の「忘却」、そして「自分固有の夢」と「名前を取り戻す」ことが、いわば類と個の対立項を表すものとして対応している¹²⁾。不眠の孤立によって詩人の神の名を語る欲求は更に鋭くなり、詩人は集団の存在をも巻き込むような危機と破滅を自分にもたらしのめ厭わない。

いわば不眠の夜中に孤立する詩人としての矜持——時に神と対峙し、そして自ら他の人々を巻き込んでも破滅を辞さない姿勢——が、上のラヴァントの詩

11) ebd. S. 45

12) 前の詩に引き続いて「赤い雄鶏」という形象が扱われているが、これの解釈は悩ましい。端的に死のことを指すのか、それともかの女の不眠の個による格闘を阻碍するものを指すのか、それとも夢からの覚醒を指すのか——。判断がつかないと正直に申し上げておく。

において表現されている。しかし、夜はこのようなかの女の姿勢に何かしら意味のある反応を示すであろうか。たとえば次の詩について言えば、詩人の張りつめた気持ちはむしろ空回りする。夜は頭を無くし、その顔を見せることなく詩人を苛立たせる。

何て夜、頭の無い夜！
 腫れぼったい月に吠える犬もいない、
 開いた窓の前で、風向きが変わって
 来し方から、また逆戻りする。
 埃っぽい臭いがすべての中にこもり、
 気品を備え建つのは
 塵からできた芥子粒ほどのバベル、
 その中で私の渴いた瞳は
 神の人質を見つける。
 誰も私の心臓を指し示すこともなく、
 私はその時刻を知ることができない。
 頭のないこんな夜はほんのかすり傷、
 それで誰が死ぬわけでもなく、敬虔になるわけでもない。
 ああ私の不安の神よ、ああ従順な神よ、
 向こうに行って犬どものこわばった舌を和らげてください、
 月が驚きのあまり濃縮し
 そして、か細くなって切り裂くようにして風に命令し
 バベルの塔を、
 この埃の中に立つこの品格あるものを、抹消するまでに。
 私は下品な埃を呼吸している方がいい、
 私は決して気品のある者などにはならない！
 誰も私の心臓を指し示すことはない
 そして信頼できる時刻を知らせることもないまま

私の上に落ちてくるのは頭のない眠り。¹³⁾

「頭のない」という形容詞は、首なしの幽霊を想起させるような不吉なものだが、ここでは顔を持たない、すなわち何ら特性も性格も持たない夜のことで解釈できる。詩人の気を引く物音もせず、風も吹かない夜には塵や埃が積もってバベルの塔が建つという。旧約のバベルは諸言語分裂の事件を描いたものだが、この詩では神の創造をしのぐ塔を建てようという人間の思い上がり、すなわち奢りの象徴の意味の方が強い。そのような奢りとは無縁であるという自負を持つ詩人は、塔を抹消するように神に祈願するが、願いはまるで神の耳に届かないように、逆に詩人の不眠の方が解け、「頭のない眠り」が、すなわち何ら特性を持たない眠りがいつの間にか到来するという。

以上、神との対峙、そして神に対する挑発的呼びかけ、そしてその不発など、これまでラヴァントの詩を紹介し解釈してきたが、『月の中の鍾』では、そのような緊張の合間に詩人の意地がまるで屈したかのように、神との和解が幻視される個所がある。たしかに汝 Du との関係性の緊張は解けきってはいないが、これまでとは違って詩人の受動的で従順な姿勢が垣間見られる。たとえば『月の中の鍾』の一篇では、「私を略奪しに、私の脳と心臓を／——親愛なる神よ——どこか別の殻にでも移し替えてください！／（中略）私をすぐに略奪してください、私の脳は矢になってしまったから、／もうとっくに世界の隠された側を突き抜けて、溝を搔いて掘っている、／その中に私の心臓、この木製のリングが落っこちて、溝を転がり／そして、あなたの唇のほんの隅にでも到達しようものなら、／あなたにとってすべて苦いものになる。／それはまだ熟していない、巨大な時間と／肉体化した太陽が必要なのです、だからリングは／私から遠く離して本物の肋骨の下に置いてください。／まだなお強く野性味のある心臓を私が知っていれば、／脳の矢から毒を抜くためにも、／そこでなら私のリングも本当にまろやかになるでしょうに／（後略）」¹⁴⁾とあるが、

13) ebd. S. 92

14) ebd. S. 107

自身の脳を毒のついた矢であり、また自身の心臓——リンゴとも詩の中では呼ばれている——を木製で硬く未熟で苦々しいものと認めることから、緊張関係の緩和の兆候と見なすことができる。脳にしても心臓にしても、本来あるべき場所から外れているという自覚からか——これはおそらくラヴァント自身の身体的弱さを省みての自覚であろう——、かの女の心臓を熟させるのは「巨大な時間」と「肉体化した太陽」と述べられているが、それはかの女が神による抱擁を必要としているという告白ではないか。

次に紹介する詩になると、自身の不眠と詩を書く行為が更に反省的に語られ、神の厳しさと詩人の受苦との彼岸に、神への従順と和解が描写されている。

決して私の元には眠りのパンはやって来ない、
夢の聖杯が私のところを通過する、
本当にみすばらしい鳴き声を上げて
毎日私の雄鳥が知らせてくるのは
混濁した時刻の始まり。
あなたはもう何も考え出さなくなったのですか、
おお主よ、私には厳しくあるために。
これらすべては私の眼の中では
あなたを小さくも大きくもしない。
私は聾したイラクサや荒々しいシロツメグサから
蜜を吸いに行き、
雪の中にあなたとは全く関係のない
意味の名前を書く。
私は石たちと一緒にあって
暖かにかれらの影の側に話しかける、
そして犬や雄鳥が
私の影を通り抜けるがままにさせる。
私の裸足の指の上で

太陽が頻繁にまるで麦わらのように黄色く輝き、
月の刀は傷つけるところか、本当にただ悦ばしく
柔らかくしなって揺りかごになる。

私が耳を澄まして横になっていると、
私はもう殆ど従順になっているのを耳にし、
そして私を圧倒する感覚が何度も訪れ
私の頭頂部で燃焼する。

そしてあなたの厳しい存在が虚しく
熱い砂となって下へこぼれ落ちていく、
私の左の手のひらの上で
私は砂が冷めるがままにする。

そしてあなたは偉大なことにこの地上にあらせられ、
すべて私とあなたの間にあるものを横断し、
すべてのものにあなたの名前を与え賜い、
そしてあなたは私が従順であることを
シロツメグサとイラクサの種子として集め賜う。¹⁵⁾

これまで語られてきた詩人の受苦が、まるで謎が氷解するかのように後半部分に記されている。この熱砂のような受苦は神の存在の地上の存在の証である以上、万有が神の名を冠しているのを、詩人は従順に受け入れるしかない。これまでのラヴァントの詩の発話衝動には、歎きや怒りが含まれていた。しかし、ここでの発語にはそれはない。ただ「頭頂部が燃焼する」ような詩作の過酷な過程の果てに、最終詩行の「シロツメグサとイラクサの種子」という小さき存在としての詩人の姿を、いつかは神が見いだすであろうというラヴァントの期待感、そしてかの女の受動性が深く心に残る。

しかし、この情景はラヴァントにとって瞬間的に幻視したユートピアにすぎ

15) ebd. S. 108-109

ない。かの女の詩作はひたすら流転する過程の中にあり、幻視されたユートピアとは、かの女の生の過酷さに対する神による断片的な回答にすぎない。むしろ、今述べた従順や受動性とはプロセスの果てにある無時間であり、生のプロセスの渦中にあるラヴァントにとっては、安住し眠りを貪ることは禁止の対象なのである。

次の章では、ラヴァントが挑発的で稀な詩人であることを改めて確認するために、かの女が積極的に自らを取り巻く状況に関して発言している作品を採り上げる。さらに、かの女の詩の根源にあるものとして、ヴェロニカ・シュレールという批評家によるラヴァントをフェミニズムの立場から解釈したものを大幅に考慮に入れつつ、ラヴァントの詩の身体性について触れることにしたい。

□ラヴァントの詩のアクチュアリティ——そして、かの女の詩における身体について

繰り返すことになるが、ラヴァントは現代の詩人において自身と神の関係について根源的に語った希有な詩人であった。しかし、キリスト教徒としては宗教に対し違和感を覚えた内在的な批判者でもあった。その伝記から知識を得ずとも、『月の中の鍾』にある次の詩で自らを異端のジプシーの存在と重ねて書いていることから、平凡なキリスト教徒に対する違和感を、戦闘的に表現しているのが分かる。

私の体のすべてのきざはしに
ひとつひとつ痛みが棲んでいて、敬虔になりたがっている、
私は修道院と疾うに宿敵の関係で
ジプシーの宿営にいらればそっちのほうがまし。

大修道院長は気が狂い、果てしれず叩き続ける、
心を落ち着かせる代わりに、不毛な夕べの祈りを

そして決して眠ることなく他の人々も眼を覚ましたままにする、
何故ならきざはしはすべて引き離されることなく小刻みに震えているから。

私の抵抗が活発になるごとに、
それを詐欺師が追い払う、修道院の所有する土地によって
そこでは現実はずべて顆粒状で
そして飢えに喘ぐ者たちにパンを産み出す。

かくして私は家や庭、そしてパンの足場であり
そして時折全く知られざる丘になる、
そこでは私の宿敵が暗色の葡萄を担いでいる、
聖者たちがジプシーになるために。¹⁶⁾

ラヴァントは形骸化した敬虔への抵抗をジプシーという言葉に込めている。抵抗の相手と名指されるのは「修道院」「大修道院長」「詐欺師」たちだが、それらは総じて「宿敵」と呼ばれる。ジプシーになるのがラヴァントの願いであるのは宿敵への対抗上分かるとして、最後の「宿敵」が聖者をジプシーにする¹⁶⁾と述べているのは、何を意味するのだろうか。三詩節目のとの関係で、パンを産み出す「修道院の所有する土地」という言葉から、聖職者として所有することの呵責を覚えない、それ自体敬虔とは呼べない無神経さを指弾しているのだとすれば、四詩節目に描かれている「聖者がジプシーになる」とは、その種の欺瞞とは本来聖者は無縁なはずだとラヴァントは言いたいのだろう。その結果、詩人が自身を被所有物である物象、すなわち「きざはし」、「家」や「庭」、「パンの足場」に擬え、そして「聖者たちがジプシーになる」という逆さまな世界が詩の中で描かれることになる。いわば、一般的な視点とは逆の光学を通して

16) ebd. S. 64

見れば、所有などとは無縁なジブシーこそが聖者に近いのだ、だからこそ私は被所有物に自身を擬えるか、それとも所有とは無縁のジブシーになりたいのだ——、というようにこの詩は解釈される。

しかし、所有する聖職者たちの奢りを非難し、浅薄な宗教者たちへの批判をする種の詩だけを遺したのなら、ラヴァントのイロニーは皮相なものにすぎないだろう。むしろ、かの女は不眠の夜を過ごしながらかの女の世界の出来事に批判的な視点を保ちつづけた。いや、「批判的」というよりも、ずっと強烈な皮肉の視線が、かの女の逆さまな光学によって描かれる。この逆さまな光学を支えるかの女の強さとは、繊細すぎる神経と弱々しい肉体に囚われていることを徹底して自覚している点にある。

それはともかく、ラヴァントの伝記の冒頭¹⁷⁾に書いてあるように、たしかにかの女はペンネームが故郷の谷、ラヴァントタールに由来していることから、「かの女が多少の例外を除けば地方的な状況から立ち去ることはなかった」と述べるのは伝記的な事実として正しいのだろう。しかし、だからといって、かの女が世情に疎い田舎暮らしの詩人であったとは断定できない。多分、以下の『月の中の鍾』からの詩を読めば、自分の故郷の地からは地理上は程遠い——しかし宗教的な意味では最も近いであろう——約束の地イスラエルをかの女が示しているのは明らかになるだろう。

約束の地では血で血を洗う復讐が居を構えている。

私は悲しみに逆らって怒りながらも約束の地を讀え、

そして嘆きの壁から意味を引き裂き、

そしてその上に立ってオリーブの森が燃えるのを

おまえの後から、鞍にのって追い駆ける、さあ乗って！走れ！

おまえがいかに誇りに思っていたことよ、そしていかにおまえは探るのか、

おまえがここにあるすべてを荒れ果てたものにした後で。

17) a. a. O. S. 2

次なる泉でおまえは自分の荷物を
水に浸し、しかも商売さえするというつもりだ。
この火事はおまえの名におけるたんに再洗礼にすぎないように、
私はおまえに忠告する、なぜなら火事はとてもよい勢いで、
まだずっと荒れ狂う、おまえの灼熱が
ずっと以前に置かれたから、つまり砂漠の砂の中で
雨期になるまで敬虔に眠りにつくために。
お願いだから心配しないで、だって私の中で
これまでにないほど高貴な約束の地は繁茂しているから
そして散り散りになった部族は急いで集まってくるでしょうから。
私の心拍はどのあばら骨に対しても太鼓のように音を立てて
鈍い音の集合合図を送る。「歯には歯を！」
酋長の意志が赤鶏になって踊る
かつておまえのものであった街の周りを。
おまえは、どこに天幕を張ろうかと全然心配なんかしないで！
夢の中でもまだ思い出すがいい、破壊された
かつては穏やかだった地——そこは今や復讐が居を構えている。¹⁸⁾

ラヴァントという詩人が中東の現状を問題意識として抱きつつ、憂慮していると解釈してしまうと、それもまた皮相なものになる。むしろラヴァントは復讐の炎に身を焦がすかのように、自分の住む場所から程遠い地の現状に深く感情移入している。しかし、詩の中にあるように、この炎を鎮める雨期は期待できるのか——。できるとすれば、詩人の絶望はさして深いものではなからう。逆に、復讐心という原始的な心情が燃えさかっているのにラヴァントの心臓が共鳴しているのは、詩行から明らかに読み取られる。それはまるで、詩人が酋長の舞踏に歩調を合わせるかのようではないか——。しかし、更に注目せねば

18) ebd. S. 33

ならないのは、やはり詩人のイロニーの徹底である。灼熱の炎に焦がされることをさぞ面白げに語るのは、諸民族に普遍的な復讐心を嘲笑しているからである。詩人の残酷なイロニーとして、すなわち詩の諸形象がまたもや逆さまの光学を通して表現されているのを、読む際にわれわれは認めることになる。そのような逆説的な視野を通してしか、どんな絶望をも彷徨し横断する、かの女の強烈な個性は受容されえない。

もう一つ、ラヴァントが現代的な問題を扱っている詩を、また『月の中の鍾』より採り上げよう。

日射病が私の希望をしまい込んでいる、
 希望は偽名を使って逃げようとしていたのだ、
 足が麻痺しているムカデが
 希望のために熱くなっている雲母石の上で闘い、
 そして工場の運河が希望の罵詈雑言を煮る。
 私は——かかとの上にしゃがみ込んで——いくつもの格言を読む練習をしている、
 それらは賢い始まり方と単純な終わり方をしている。
 私のことを何も突き刺さなくなったし、私を幻惑するものなど一つもなくなった、
 逃げおおせるなんて決してできないのは、ずっと前から知っていた。
 闘いなんて何も役に立たないムカデは
 まるでラウレンツィウスのように自らの火格子の上で死に絶えた。
 水があぶくをたてる、それは多分慰めにならない、
 水は荒々しく盛り上がり、そして太陽に叫び声を上げる。
 私は落ち着いていて、ただ薄っぺらい削りくずが
 しばらく私が呼吸するのを締めつける、
 近くにいたカッコウが私の呼吸の回数を全部数えている。
 太陽は震える、なぜなら自分の刀が壊れてしまったから、

そして私の希望が暖かい嘘と
あなたの名前を再び自分の体にしっかりと巻き付け、
そしてすべての威厳が古びたショールの中に入ってしまったから。
われわれはみな凝固する——。工場の運河は
今や日射病よりも太陽に対し悪態をつく。¹⁹⁾

詩の中に出てくるラウレンツィウスという人物は、師の予言に従い拷問の果て火炙りにされ殉教したローマの聖者のことを指す²⁰⁾。上の詩は明らかに近代的な工場を非難する詩であるが、ある文献では、ラヴァントの生まれ故郷であるザンクト・シュテファンも二つの大戦間に、いわゆる農村社会から工業のそれへと変換していったこと、その時期は政治的には社会民主党が潜在的に持っていた力を発揮できず選挙では敗北しつづけてきたのだが、それにも拘わらず労働運動が新しい時代の開拓者——伝統を遵守する者にとっては逆に脅威——として見なされていたと推測している。そのような時代の新しい動きに逆行するかのように、ラヴァントは近代化の波や都会を嫌悪し田舎に引き籠もっていたのだが、そのような側面だけを表層的に捉えると、かの女がまるで保守的な伝統主義者であるかのように思えてしまう。しかし今挙げた文献では、ラヴァントの母が熱心なキリスト教徒であったのだが、その信仰が熱心で敬虔な分、教会制度そのものに対してははっきりとした距離を保っていたという興味深い指摘もされている²¹⁾。ラヴァント自身も母の影響もあって、教会制度に対してはおそらく信頼は置けなかったことは、明白であろう。

ラヴァントの故郷の農村社会では、信仰とならんで迷信が村人たちの行動を規定していた。ラヴァントの逆さまな光学は迷信や伝説の実在性に内在しながら、近代化の流れに逆行する。この光学から見れば、工場用運河にある岸辺の

19) ebd. S. 41

20) Vgl. Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Bibliographisches Institut Mannheim/ Wien/ Zürich, 9. Auflage 1975, Bd. 14, S. 690

21) Vgl. Burz, Ulfried: Dreschflegel, Duldiger-Pfarrer und finstere, elende Proletenwohnung. Christine Lavants Prosa als (sozial-)historische Quelle. In: a. a. O. S. 158-162

潤いのなさ、ラウレンツィウスに喩えられ死に到るムカデの形象が表すように、村落の厳しい伝統的な生から産み落とされる迷信などよりも、近代化・工業化の波の方がずっと残酷であり、近代的工場そのものが死を暗示していることは、上の詩から読み取れる。

このような近代性の過酷さ、及びその象徴的な意味での死とも連関するのであろうか、『クジャクの叫び』はこれまで引用してきた『物乞い皿』や『月の中の鍾』よりも文体が乾いた、そして内容的には夜よりも昼の印象が強い詩集である。前二作の方では、浅い夢のような幻像の世界が不眠と睡眠との間に入り込み、詩はこの幻像のヴェールに意味を与える形式を採用していた。また他方では、詩人が迷信の世界にあえて内在し、結果として幻像が実在となる逆さまな光学を獲得する。その結果、幻像はその存在の自由がまるで保証されたかのように、本格的な眠りが訪れるまで奔放に連なる。それに対して『クジャクの叫び』では、逆さまな光学が覚醒した昼の世界に曝される。不眠の形象のスクリーン、いわば幻像のヴェールは覚醒の昼に乾き、物象に直接絡まりつく。

そのように語られる文体は、より脚韻や韻律から離れ自由度を増す。この自由度は画一的詩形に対する挑発と解釈できない。むしろ夜の闇の中で機能していた幻像のヴェールが、神経質な詩人の不眠を覆うことがなくなり、詩人自身の身体が瓦解していく過程の脆さと相伴って、ひからびてしまった結果として際立っているのだ。扇のように開いたクジャクの羽の眼が威嚇する程の覚醒のショックは、不眠より過酷な白日の夢幻を産み落とすという、いわば覚醒と夢との逆説を呈示している。

次に紹介する詩は『クジャクの叫び』の六行詩二詩節の形式であるが、まず一詩節目で『月の中の鍾』と根本的な宇宙論的次元の違いが見られる。もはや月はラヴァントを衰弱させるものとして禁止の対象となる。かの女は天体に対し、まるで絶縁状を突きつけるかのように、交流することを断固として拒む。

真ん中の記憶の中で

心臓の要求の中で

決して私を月は衰弱させることは許されない、
決して私は太陽と義理の親族になることは許されない
そしてどんな星も私のことを永遠に呪うことはできない
私の主の傍らにそれらがあろうとも。

あそこには昇ることも沈むこともない、
ただ母の丸屋根の下が永遠に暖かく、
誰もあそこでは裸にされ十字架にかけられることもない
そして誰も十字架の道に取り残されることもない、
そんなにも公正にウメバチ草は継ぎ合わせられている
息子のつぼみの周りで。²²⁾

二詩節目に入って、新約の受難以前の記憶にまで遡行している。また、「十字架の道」という言葉に代表されるキリストの受難の事件よりずっと以前に記憶された時間には、天体の昇り沈みさえないという。それはまるで、聖書の歴史的な時間も内包した時間そのものが詩の中に撤収されているかのような、成長も展開も進行もない無時間の印象を与える。まるで無と有との間に挟まれ、時間が静止している様子を表しているかのようにも見える。

上の詩で述べられている無時間とは、母の胎内へと遡行する、いわゆる退行現象の結果とも解釈できる。それに対して、次に紹介する詩では、胎内から産み出される自身の歴史を歩む以前から、疾うに自身の生命の意味が、つまり自分の運命が詩人から剥離していたと述べられる。

こんな日々から生がおそらく産み出されることはないだろう。
おそらくは母の胎内にいた時からとくに
私の運命は私自身から離れていたのだ

22) Lavant, Christine: Der Pfauenschrei, Otto Müller Verlag Salzburg, 1962, S. 70

そして——私が以前よりも勇猛になって——
 私の代わりに最も神から見捨てられた星へと赴き、
 そこに留まり、横になって眠り
 私に降りかかってくるべきものをおそらくは夢として見尽くしている
 輝ける眠りとともに。
 卑劣にも私はしょっちゅう風によって
 現実的なものの竈の場所の近くへと吹き寄せられ、
 錆付き、皮をむかれ
 そして苦々しい幻滅によって
 再び戻ってきては火の中にいるのに向かつて
 あるいは塩辛い水の中にいるのに向かつて、唾を吐かれることになる。
 そこで私はしばしば思いに耽る、神は私のことを知っているのかどうか、
 私のような者たちに守護神などいるのかどうか
 そして本当に神聖なたましいの核を
 本当にこのように健康な者たちだけが持つのか、
 かれらは歯でもって木の実を噛み碎き
 異質なものを自分たちの運命とする。
 火の中や水の中にいる者は決して明確には考えられない——
 私のことを許してください、父なる神、神の息子、神の聖霊よ！
 あなた方は三重であるが、私はかくも孤独なのです
 そして上の方では誰も私の運命など目覚めさせてくれることはないのです。²³⁾

『クジャクの叫び』に到って、運命や死を受け止めることができなくなってしまった孤独なたましいの哀願が描かれることになる。死が恐れの対象としてあるのではない。ラヴァントの恐れは、死に意味づけをする運命というものが

23) ebd. S. 78

生まれる以前から存在しなかったことを知った衝撃から派生している。それはまた、『月の中の鍾』で描かれたような不眠も幻像も、星々や月の布置も運行も、運命のない死を詩人が自覚することになって、初めてどれもこれも無意味であるのが分かったという幻滅なのだ。ちなみに、この詩もまた脚韻なしで書かれており、韻律もちゃんとした形式とは呼べないような、むしろ形式からの逸脱と見なした方がいいような点が際立つ。このことは、詩人のこれまで夜の孤独の中で編み連ねたものが、存在の意味を失いつつあることへの焦燥の表れと見なすことができる。

次の詩を見てみると、ラヴァントが思い入れを込めて描いたはずの不眠の夜が、意味を喪失した結果が描かれているように見える。昼間に詩人の意識は茫然としながらも、せめて不眠の夜が残した痕跡を辿り、それを糸にして紡ぎ、そこからテキストを編みだそうとしている。だが、微かな痕跡は繕るのさえ困難で、ちぎれちぎれになってしまうのを結びつけるのが関の山である。

しょっちゅう真っ昼間から
私は時間の糸を無くしてしまう。
そして時折、一羽の鳥が私の背後から罵声を浴びせるか
あるいは、コメススキの草によって
私は切断するように想起させられるのだ、
私がもっと我慢強く後ろ向きに歩き
そして手に触れ、結びつけるまで。
私の記憶は多くの結び目で
ジャガイモ畑みたいにでこぼこで
そして眠りはどっか別のところに現れるから、
私はそれを眠りのせいにして恨むわけにもいかない。
ただ本当に古くて全く見ず知らずの夢が、
ウメバチ草の中でさなぎのままであったのが——それがいつからか誰が知
ろう？——

這い出してきて殻を食いちぎり外に出てくる、
 それのおかげで何度も何度も結びつけなければならない。
 私が後ろ向きに行きたがらない時はいつも
 幼虫どもの輪っかが様々な色に光り輝き、私に向けて言う。
 「おまえには分かるだろう、私は神のカマキリになって
 将来はちゃんと卵を産み付ける
 おまえの燃えさかる信心の宿根草に、
 その時にはおまえは糸を無くしてもかまわない」。²⁴⁾

詩の中で「神のカマキリ」と訳した語は *Gottesanbeter* であり、直訳すれば「神の崇拝者」を意味する。「カマキリ」は本来ドイツ語では *Gottesanbeterin* という女性名詞であるのだが、拙訳ではそれでも「崇拝者」でなく「カマキリ」と訳しておいた。直後に「卵を産み付ける」とあるからだが、このことはラヴァントの生において具体的な意味を帯びているように思える。つまり、素朴な崇拝者とは違ってかの女がキリスト教に対して屈折した感情を持っていたがゆえに、それに対する罰として「卵を産み付ける」ことが許されなかったのではないかという自責の念があるのではないか——、すなわち自分が子供を授からなかった理由をラヴァントは自分の「不信心」に帰しているのではなかろうか。

そして、「後ろ向きに行く」とは「想起」することと関連するのであろう。不眠の幻想から遠ざかってしまった詩人は、まるで呆けてしまったかのような。しかし、「本当に古くて全く見知らぬ夢」とはいったい何なのであろう。そのような存在があるのは予感されるのだが、おそらくラヴァントはそのような夢を織物・テキストとして編むことにもはや絶望し放棄している。そしてカマキリの幼虫たちからは、「燃えさかる信心の宿根草」、つまり熱烈な信仰心が根ざしていれば、文学として編まれるべき糸の存在はもはや必要とされなくな

24) ebd. S. 83

るだろうと宣告される。これは、かの女の不眠の代償として、まさしく身を削って詩作していたことからの解放とも取れなくはない。しかし、たとえそうであったとしても、この詩からはひたすら虚脱感しか感じられない。

以上、『クジャクの叫び』という詩集について、それがそれ以前の二冊の詩集とは趣が相異なり、以前の詩が帯びていた不眠の夜の潤いがラヴァントから失せてしまったという解釈を述べてきた。次に、シュレールというポストモダニズムを経てフェミニズム的文芸批評に辿り着いた批評家が、ラヴァントの作品群をミメシスという、つまり根源的なものの模倣という観点から書いた、刺激に満ちた論攷を紹介したい。

シュレールのラヴァントに対して期待するものは明白である。つまり、ポスト・ラカンのフェミニズムという視点から、男性中心の象徴界を揺らがすことがラヴァントの文学の支柱にあると言うのだ。そして、そのような文学の具体的戦略としてかの女はミメシスを位置づける。ミメシスとは古代哲学からある概念の一つだが、それが現代思想的に焼き直されて、いわば男性中心の記号体系、すなわち象徴界へ向かいつつも、寸前の段階まで接近し踏みとどまるという冒険と制御とが複合した概念として扱われている。そもそもミメシスは、本来あるべきものの模倣にすぎないという否定的な側面から、ミメシスとしての芸術は哲学者プラトンの詩人追放論を例とするように、西欧思想的な伝統において、どちらかと言えば消極的なものとして扱われてきた。シュレールはこのようなミメシス観を逆手に取る。ミメシスの概念には、哲学的言説から回避されてきた存在ゆえの強みがあり、男性に独占され構築されてきた理性さえをも脱構築する可能性を、シュレールはそこに見出す。シュレールはフェミニズムの脱構築の可能性を——何か唐突な印象があるのは確かだが——ラヴァントの詩に見出し、詩の解釈を通して、それがフェミニズム的ミメシスの実践であると見なす。それは、アリストテレスの詩学やリクールの解釈学を支柱にした、独自のミメシスの解釈学とも呼べよう。シュレールは言う。

「それでは〈ミメシス〉とは何のことを言っており、その特徴は何な

のであろうか。日常や芸術のミメシスのすべての例において、合致したある一定のミメシスの構造的指標が特徴として明らかになる。すなわちミメシスとは二つあるものの**関係**（筆者註：原文イタリック、以下同）であり、その本質は以下の点にある。つまり、何か存続しているもの（現実的であるか、あるいは誰かの表象の中なのか、どちらにしろ）が——要はプレ・テキストが——〈内容〉として、あるいは製作物の〈模範〉として採り上げられる——つまり関係とは、続きのテキスト Folgetext なのである。その際、そのような〈模倣〉、あるいは〈描写〉の結果は、多かれ少なかれ、二重の存在として強調され明らかになる。すなわち、現に存在しているところの新しく創作されたものと、そして同時にまた規範となるべき既知のもの（たとえ既知のことが制作者に対してだけのことであった）のことである。ミメシスは同時的かつ二重化された解釈の運動において、続きのテキストからプレ・テキストへと向かうという**参照を指示**し、そして再び元に戻る。（中略）・・・ミメシスは現実の対象に対しても模造品の場合や鏡、そしてしばしば遊戯やキッチンに関係することができ、そして、そういったことにも拘わらず自己本来のものや創造的なものを秘めている〈模倣〉なのである」。²⁵⁾

いわば同一性を乱すものとして多義的なものでありつつも——それは多様で芸術作品からキッチンに到る——ミメシスは本来のもの（要するに根源的なもの）を遡行の対象として包括し、かつ創造的であるという。シュレールは、ミシェル・フーコーの「自己への配慮」との類似点をミメシスの中に見出す。それは、近代の理性および自我を脱構築するという点にあると言うのだが、しかしシュレールは、ミメシスが自己への配慮と違って、他者への模倣を通すことによって初めて自己を確立する原理であると述べ、それはフーコーとは対

25) Schlör, Veronika: Hermeneutik der Mimesis — Phänomene. Begriffliche Entwicklungen. Schöpferische Verdichtung, Parerga Verlag Düsseldorf und Bonn, 1998, S. 27

照的に、他者への感情移入によってなされるものであるという。

つまり、「ミメーシスも（筆者註：フーコーの自己への配慮と）同様に」近代的な「抽象的主体性を必要とするのではなく」、またフーコーの言う自我が「自ら振る舞う自我」として、「他なるものをめぐる労苦から始めて生じ」る点においてもミメーシスと共通している。ミメーシス的な自我はフーコーの「自己への配慮の場合と同様に、自己と他なるものとが互いの内に入り込むことと、〈自らを何かに形成する〉動的な、かつ生成的な主体が重要で」あるのだが、「フーコーの〈自己配慮〉はしかし、ミメーシス的な他のものへの配慮とは、その観点からも、またそこへ到る道においても区別されている」。というのは、「自己への配慮は(中略)他者である人間の配慮も内包はしているが、しかし自己への回帰の方がむしろ前面に押し出される」のに対し、「それとは逆に、ミメーシス的な自我は後方へ下がり、自我と非自我とをある布置に踏み出させるために自ら多義的なものにする」からである。「・・・ミメーシス的には、自己であることと密着することとの、乃至は自己であることと接近することとの同時性が中心に存在するからである。それにも増して、このような目的は、英雄的男性的な禁欲による〈策略〉の確固たる規則の産物を通してではなく、感情移入 *Empathie* する能力によって到達されるのである」²⁶⁾。

つまるところ、シュレールの言うミメーシスとは近代的な自我を破砕する目的において、「自己配慮」と共同戦線を張るが、しかしフェミニズムは原則として「男性的禁欲的な策略」とは相容れないということだ。他者への接近や密着により多様な自己を見出すとか、あるいは「感情移入する能力」とか聞くと、確かにラヴァントの詩にも臆気ではあるがフェミニズムとの共通項が見出せるような予感はある。さてそれでは、シュレールの言うミメーシスの構想とラヴァントの詩作とは具体的にどのように関係するのであろうか。たしかに、ラヴァントの詩は、詩人の心と身体の痛みへの感情移入を読む側からのアプローチとして必要とするものであるが、そのことについてシュレールは、ラヴァント

26) ebd. S. 104f.

の詩が苦痛を見事に掬い取り分節化した点を評価して、こう述べる。

「ここで言語において噴出する、この病気で敬虔な、そしてこの両者に対して絶望し、トーマス・ベルンハルトが表現しているように、あらゆる良き聖霊から不当な扱いを受けた女性の人生の経験は人を魅了する。痛みは——肉体的にも心的にも——この半分盲目の、そして半分聾の生命に浸透している。かの女が自身の作品の中でこの痛みを分節化できたことがかの女の特殊性を成している。その際、とりわけ内的な分裂の感情が結晶化され産み出される。色濃く宗教性を帯びて、かの女は安心と意味をキリスト教の中に探し求めるが、しかしかの女の思考力はこの種の逃避を彼女自身に対し拒絶する。(中略)かの女のメッセージの宛先人は、かの女の苦しみを変貌させる者、すなわち、とりわけ神のことである。神を希望しながらも、神をかの女は退ける。キリスト教的なものはこの二つに分かたれて根を張る地面ではあるが、ラヴァントの抒情詩本来のメッセージではない。かの女の文学の背後には見過ごしようのない四つのテーマが存在する。すなわち、病気と貧困、そして僅かな時間しか満たされず、そして不幸に終わった愛情、それと神のことであるが、かの女は神と口論しながらも、しかし同時に讃え、哀願するのである」²⁷⁾。

「神を希望しながらも、神をかの女は退ける」、そして「神と口論しながらも、しかし同時に讃え哀願する」という個所はラヴァントの詩の本質を突いている。しかもシュレールはキリスト教的なものがラヴァントの詩の本来のテーマではないとも言うが、それは詩を宗教的に短絡して解釈することへの警戒と見なせば、実際その通りであると言えよう。神に対して敬虔な者が被る苦痛に耐え、しかし苦痛ゆえに神さえ呪うラヴァントの両義的な態度が、すなわち神に対する渴望と絶望とがラヴァントの肉声の起伏を、いわば詩のうねりを産み

27) ebd. S. 177

出している。次は、さらにシュレールがラヴァントの詩を採り上げ具体的にどう解釈をしているか見ることにしよう。詩は『月の中の鍾』からのものである。

助けて、太陽よ、もう私は殆ど盲目なのだから！
私の手のひらの皿を受け取って
賞賛高い国を描き入れて頂戴
まだ歩むことのできる道も一緒に
目の見えない者も音が聞こえない者、どっちのためにも。
私がかつて信じていたすべての徴は
もうずっと前に私の中で枯れ果ててしまい
根っこも種もともにひからびてしまった。
何一つ私に名前を遺すものはなかった、
あれば私はついて行くであろう、石だらけの
急勾配な心情を通り抜けて。
あなたの熱は今や私の
左手の血管にくさびを入れようとしている
少しだけ鼓動する心臓に届くまで。
太陽よ——心臓が生きていても安心していられるのか
心穏やかでいられるのか、私があその国と
あらゆる名前の種を見つけ出しても、
私の耳が聞こえなくなり、眼が見えなくなりながらも。²⁸⁾

そして、この詩に関して以下のような見解を、シュレールは述べる。

「この詩は抱擁韻とペアの韻との脚韻形式が交互に表れており、結果と

28) a. a. O. S. 28

して六つの韻のグループを形成している。交代の原則から出発し、最後の詩行と最初の詩行とが結びつくのは、多様な韻の図式が親しい関係で結びついているからである。それに加えて、最初の詩行と最後の詩行とが殆ど同じ言葉で終わるようになっていいる。すなわち最初の詩行の脚韻〈blind : 「盲目の」〉と最後の詩行の脚韻〈erblinde : 「目が見えなくなる」〉である。そこから結論づけられるのは、ラヴァントの場合いかに頻繁に一回りして終わる円形式が表れてくることなのだが、そのことは内容にも反映している。すなわち出口が見えず、自身をめぐる自我の循環には解決が、すなわち世界と神とが存在しない」。²⁹⁾

シュレールは、詩の中の形象「手の皿」という言葉が、「理解する begreifen」という積極的な知的行為の比喩であるだけでなく、同時に、盲目となった者が手を引かれていく（いわば be-greifen）ような、むしろ消極的な比喩とも考えられるという³⁰⁾。このような両義性が上の引用では、自我の循環に解決としての意味を与えない、ミメシスの他者性の一指標であると言いたいのであろう。すなわち、言葉は両義的なままに、ついには意味を確定せぬままに、詩そのものが一つの解釈も産み落とすことなく円環として閉じる。それぞれの言葉は徴として浮上して来はするが、一義的解釈は拒まれ、詩は浮動し不安定な様相を呈するということになるのだろう。このような側面からすれば、詩の中に出てくる「徴 Zeichen」が意味という重力から逃れているという考えも選択肢として可能になる。この選択肢の軽さは、しかしラヴァントの詩に一体妥当するのであろうか——。ともかく、続けてシュレールの解釈を見ていこう。

「ラヴァントはあの自然の示唆を変容させ、そしてそのようなミメシスによって〈徴〉の固有性と固有の生とが暗示される。たとえ徴が自らの

29) ebd. S. 194

30) ebd. S. 194f.

居場所をミメシスの中に持っていたとしても。しかし、それは何の効果も持ち続けなかったし、何も後に残しはしなかった、特に九詩行目の〈名前〉の一つも。そこにおいては、虚しい希望によって、もしあれば自我がついて行けるような、一つの合い言葉の、一つの名前の響きが聞こえてくる。そのような認識ならば自我は自分自身を通り抜ける旅の助けのために必要としたことであろう。自我の心情にある危険や困難に抗するために。その心情は〈石ころだらけで急勾配になっていった〉(十一詩行目)。³¹⁾

シュレールによれば、徴(=記号)はたんに相対的なものとしてミメシスの曠野を滑走するだけではない。少なくともミメシスは「名前」による同一性を全否定しない。むしろ「名前」についてシュレールは非現実話法でしかその存在を語らず、もし存在すれば自我にとっての「旅の助け」となるだろうと留保付きで解釈するのは、「名前」の存在そのものの否定にはまだ到っていないからだろう。道のりが「石ころだらけで急勾配に」なり、自我の旅が困難になるゆえに、「名前」という引導の期待はますます増していくのだ。シュレールの解釈から離れ筆者の私見を述べれば、この「名前」こそ神の名であり、詩人の発話の衝動の根源的徴でもあるのだ。そう解釈すれば、ラヴァントの詩は一義性を単純に拒否し、徴を弄ぶこととは程遠いのが明らかになる。

上の引用から引き続き、シュレールは「変身は地獄のように起こった」³²⁾と冒頭に記された詩について論じている³³⁾。詩そのものの翻訳や紹介はここでは避けるが、その詩の中にシュレールは伝統的な信仰への回帰・変身をめぐる葛藤を描いたものであると言い、特にそこに描かれている星の形象が教会へ赴くという素朴な信仰への回帰を禁じていると述べる。シュレールはそこでフロイトの精神分析に倣って詩の分析を進める。理性と素朴な信仰の葛藤の合間に、

31) ebd. S. 195f.

32) この詩は前掲書、Lavant Christine: Kunst wie meine ist nur verstümmeltes Leben, Otto Müller Verlag Salzburg, 1978, S.183 に掲載してある。

33) Vgl. ebd. S. 199f.

青と赤という色彩の象徴的意味、つまりは「迷信や鬼火、山の妖怪、そして妖精」が入り込むと言うが³⁴⁾、ここまで来るとさすがにシュレールは自分の考えに近づけて、詩を無理矢理に解釈している感じが拭い去れない。シュレールはこの詩を理性と宗教の対立という抽象的次元でなく、フォークロアの要素がラヴァントの独自性であることを前提として語るべきであった³⁵⁾。

そして、このことこそラヴァントのフォークロア的な側面と関連しているはずだが、シュレールは自然を搾取の対象と見なす近代的な自然観に対抗するラヴァントに関して以下のように言及している。うがった見方をすれば、男性中心の合理主義に対する批判という要素をラヴァントの詩にまた無理矢理にねじ入れているような印象を持つが、どうであろうか。

「フェミニズム的理性批判は二元論以外にも〈女性〉と〈自然〉という二つの〈植民地〉の同一視も暴露した。ラヴァントが自然に最も密着し従属しているという感覚を持つ限り、実際の女には女性と自然の同一化の危険は所与のものとして存在する。かの女が〈薬草作りの女〉と呼ばれ、それが魔術的諸力と連帯し何の反省も経ずに〈自然の才能〉から詩作しているというのは、その危険の兆候である。ラヴァントの自然に対する理解力、自然との慣れ親しみ方は、近代的・自然科学的な自然への接近とは明白に異なっている。かの女の緊密な自然との結びつき、またある部分自然と同一化することは要するに支配から自由な共存の表現なのである」。³⁶⁾

シュレールによれば、近代的自然概念の支配とは違ってラヴァントの自然概

34) ebd. S. 200

35) たとえばコトゥリカツェはある論文の冒頭でラヴァントが住んでいた環境では迷信という民俗的世界が日常的な体験であったことを指摘し、かの女の故郷ケルテンという場所の独自性としてゲルマン系やスラヴ系、ロマン系といった民族の坩堝であり、それぞれの民族が独自の風習を持っていたことを指摘している。Vgl. a. a. O., S. 119

36) ebd. S. 216

念は、植民地のように徴収されることなくあり続ける。しかしかといって、その際に自然が異質で怪物のようなものにされるのではなく、自我と自然の関係はラヴァントの場合、精神病的な溶解もまた抑圧的な差異も意味しないミメシスの同時性によって刻印される³⁷⁾、ともシュレールは言う。近代的な人と自然との関係が、後者が搾取されるべく、距離を前提とした主観と対象との関係であったのに対して、自然はラヴァントにとってたとえ危険や受苦を孕んだ存在としてあったとしても、それに距離を置くどころか、何ら躊躇無く（つまり同時に）ミメシスの的に接近する対象なのである。かくして上で述べられているように抑圧もなければ支配関係もない、自然との自由な共存が果たされる——。このエコロジーを語るかのような考察の正否は措こう。しかし、確かにラヴァントにとって自然とは直接的に肌に触れ、野草やその実に到っては口に含み噛んで、そして時に茨の痛みさえ堪えて接近する対象であることはまさしく真実である。そうである以上、シュレールの指摘通り、自然における「ミメシスの同時性」はラヴァントに認められると言ってよい。

シュレールはまた、ラヴァントに見られる、近代的な自然観と相反する自然との交流と並行して、精神との二元論において措定される自然の身体（＝物体）Körper とは違った、身体 Leib の概念について言及している。ラヴァントにおける身体性とは、詩作にとって非常に重要な概念であるのは明白である。しかし、シュレールの以下の引用には、この概念に対する深刻さが足りない。

「・・・そのように変質した世界、他者、そして自然に対し交わる関係は、一般に言われる固有で内面的な自然との関係も意味するのである。

それはすなわち、片方においては他者をも自らの内に受け入れること、そして他方においては、このようなことを通して、昔から知られている精神と物体としての身体 Körper との分離は、両者の結びつきのために問題視されることになるだろうということである。ラヴァントは自分の詩の中

37) ebd. S. 221

で、この分離不可能性へ帰還する道、要するに物体としての身体、すなわち操られる物体 *corpus* の代わりに〈身体 *Leib*〉への帰還の道を示しているのだ。かの女の感性と、かの女の思想と感情を表現する形象とともに、かの女の身体であり、あまりにも頻繁に分解され過酷な目に遭おうとも、それにも拘わらず出発点であると同時に、精神が調和し戯れる相手としての中心なのである」。³⁸⁾

そのような身体 *Leib* と精神との調和されたユートピアをラヴァントの詩の中に読み込むべきではないと、ここで断言しよう。この時点で、シュレールの議論から距離をとってラヴァントの身体概念について考えてみる必要がある。今の引用でシュレールが述べているように、身体 *Leib* は詩人の感性であると同時に表現の媒体であるのは事実だ。だが、物質的な身体 *Körper* と身体 *Leib* との対比は、図式的すぎて詩そのものより思想の方が先走りしてしまっている。もっと具体的に語るために、『クジャクの叫び』からラヴァントの詩を一つ採り上げてみよう。身体についてその最たる表現、あるいはシュレールの言うようなそこで「精神が調和し戯れる」ものがあるとすれば、それは舞踏を措いて他にないだろう。しかし、以下の詩で描かれる舞踏の中には、シュレールの言うような身体への帰還の道を目指して書かれたのとは違った側面が読み取れるのではないか。

まだ魔法にかかったつま先は踊っている
様々に異なった恐れられている場所で、
だって鞭をお持ちになった神様がどこかに行ってしまったから、
自らの怒りに対して何も起こらないように。

太鼓も、弦楽器も管楽器も

38) ebd. S. 228

まったく異なった合図に向かってはじけている
そして、くるぶしの皿の中の強制は
祈祷を介して強引に前に出てくる。

すべての言葉は、尖っていようが平たかろうが
泉の口から遠く離れて裁きになる
そしてつま先は従順となり踏みつぶす
燃えさかる命の中にある麦藁を。

この踊りはバベルよりもずっと古くからあり
そして最も内奥にある死への出口なのだ、
太古の船を経て
鳩の十字架に磔にされたくちばしへと続く。³⁹⁾

踊りや音楽が扱われているこの詩において、旧約の世界が描かれていることは明白である。すなわち神の怒りと箱船のモチーフが詩として表現されることによって、神の裁きからイエスが十字架によって磔にされるまでの経緯を経ても、なお舞踏とその伴奏である音楽は止むことはないと言うのだ。ここで舞踏と音楽のモチーフが描かれているのは、シュレールの言うような心身二元論の克服としての身体ということが目的ではない。むしろ、舞踏や音楽が、旧約のような太古の世界からずっと身体表現として恒常的にあり続けること、それは理性が身体を抑圧する男性的原理の時代としての近代より、さらにずっと前からある術、あるいは魔術であることを、ラヴァントは上の詩で語っているのである。

シュレールが身体について、その復権をラヴァントの詩の中に目標として設定しているのは確かに正しい。かといって、ポストモダンの身体論にラヴァン

39) a. a. O. S. 46

トを当てはめるのは、やや強引である。省みればラヴァントの詩がかの女の肉声を必ず想起させるという筆者の仮定にしても、プレモダン的な——、いや、そのような時代を画するような概念ではなく、むしろ歴史の核として恒常的に存在し続ける肉声の語りが、かの女の抒情詩の前提となっているからだ。上の詩では肉声の語りに、呪詛的な踊りと伴奏とが加わり、われわれにそのような芸術の営みが太古から恒常的に備わっていることが示唆されている。

ラヴァントの詩全般を通して了解できるのは、太古の世界を描く際にも、その様なものを詩にする過程において自身の近辺にあるフォークロア的な営みを彼女が見逃さなかったことである。いわば太古の世界は恒常的なものとしてあって、たとえ通史的な歴史観によって進歩や新奇さのような解釈が騙られるとしても、この恒常的なものが詩固有の土着性として表現されているのがラヴァントの文学作品の魅力の一つを成す。その土着性がかの女の詩の芯の強さとしてあり、われわれは表現の原初的なものとして、かの女の肉声と並んで、この土着性をも受容する。そのことによって、ラヴァントの作品世界は日常的世界の魔術的変容に与し、われわれを魅了する。

そして、われわれは『クジャクの叫び』において、この土着性さえ枯れていくのを目撃する。枯れる原因について、かの女の心的身体的衰えと見るか、それとも土着性そのものを枯渇させる近代化の結果と見るかどうかは、あてはつかない。最後にまた『クジャクの叫び』から詩を一つ引用して終わりにするが、そこでは神への呼びかけも、あるいは不眠ももはや詩の創造に結びつかない、絶望の絶唱である。特に後半の四詩行三詩節のたたみかけるような連なりは、言葉そのものに対する絶望感の表現として、他に類を見ないものではなかろうか。

もうとつくに死ぬほど疲れた太陽は
まだ正しい場所を見出す、
山々を越えるために

オリーブの木がきちんと
異郷の木々の葉に分け目をつける

夜になれば賢い、光線を発する大天使が
鳥の群れを引き連れていく
月と湖沼の間を

すべて、天上にあるもの、地上にあるものは
指示を受け取りそれに従う
密やかに伝達されて

なぜ私の心臓でもなく、私の脳でもなく私の眠りでもないのか
なぜ私の思い上がった舌でないのか、
それはあなたの名前を呼ぶには短すぎ
沈黙するには長すぎる。

なぜ私の心臓は内も外も知らないのか、
なぜ私の脳はいつになっても円環の中でしか考えないのか。
なぜ私の眠りは夜のクジャクの目と一緒に
あなたの眠りの横を通り過ぎるのか。

なぜ舌が短すぎたり長すぎたりするのか。
舌は最も甘い名前を苦々しく切断し
むせび泣くという最も低い個所を超えて
心臓の言葉へと到らないのか。⁴⁰⁾

40) ebd. S. 63

Gedichte als Ausdruck der „leiblichen Stimme“ — eine Charakteristik der Gedichte von Christine Lavant

Tatsuya KUDO

In der vorliegenden Abhandlung werden die drei wichtigsten Gedichtbände der österreichischen Lyrikerin Christine Lavant (1915 bis 1973), „Die Bettlerschale“, „Spindel im Mond“ und „Pfauenschrei“ analysiert. Lavant ist leider in Japan nicht bekannt, obwohl sie in Österreich und Deutschland viele Literaturpreise gewonnen hat. Aus diesem Grund habe ich in dieser Abhandlung Auszüge aus ihren Gedichten übersetzt, sie vorgestellt und interpretiert.

Zuerst betone ich, dass alle Gedichte Lavants Ausdruck ihrer eigenen Stimme ihres Leibes sind, der durch ihr ganzes Leben unter Krankheiten gelitten hat. Ihr Wille zum Ausdruck hat sich wegen oder trotz der Krankheiten immer stärker entwickelt. Ich unterstelle, dass das Thema der zwei Gedichtbände „Die Bettlerschale“ und „Spindel im Mond“ die Schlaflosigkeit Lavants ist. Die Nacht ist dabei ein Medium der Inspiration für die Dichterin, was man aber nicht als romantisch bezeichnen kann, weil die Nacht selber nicht der Gegenstand der Sehnsucht Lavants ist, sondern die schlaflose Nacht die Dichterin nur zur Verzweiflung über das tägliche lichtvolle Leben führt.

Lavant behandelt oft die Folklore ihrer Heimat Kärnten, und zwar zitiert sie zum Beispiel Märchen oder Legenden in ihren Gedichten. Das ist eine Charakteristik, die sowohl die Leser/innen ergreift, als auch die Bodenständigkeit der Gedichte bildet. Zwar fehlt den Gedichten Lavants die Urbanität, aber man kann nicht sagen, dass ihre Literatur nur auf das Dasein des provinziellen Lebens eingeschränkt wäre. Im Gegenteil: Sie provoziert mit Tradition und Glauben, und zwar dadurch, dass sie auf Gott schimpft und sehr reiche Kenntnisse von Aberglauben als Material der Dichtung benutzt. Sie bringt das wieder aufgestandene Unheimliche des Aberglaubens in ihre Lyrik ein. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie den Glauben an Gott ablehnt. Der Institution der Kirche

gegenüber war sie skeptisch, aber sie hatte Gott nötig als lyrisches „Du“, nämlich als Adressat ihrer Gedichte.

Wenn nun ihre Gedichte als religiöse Werke betrachtet werden, was ist bei Lavant anders als bei allgemein religiöser Literatur? Ist es heute noch möglich, dass das Religiöse zum Hauptthema in der Literatur wird? Sie hat ihr eigenes Christentum, aber ein anderes als das allgemeine, und zwar durch die Spannung zwischen ihrem „Ich“ und dem „Du“ Gottes. Dieses „Du“ zwingt sie wiederholt zur Schlaflosigkeit, bringt ihr nur Schmerzen, und bedroht sie sogar. Lavant hat sehr ambivalente Gefühle. Einerseits ist Gott ein verhasstes Objekt, das sie immer wieder ins Unglück stürzt; andererseits ist Gott ein unersetzliches Objekt, das sie anbetet, und durch das sie flehentlich Rettung wünscht. Diese Ambivalenz bildet die Spannung zwischen dem „Ich“ und dem „Du“, und die schmerzhaftes Anbetung Lavants in der Lyrik erinnert uns an den Archetyp der Literatur als leibhaften Antrieb der Sprache. Es mag selten geworden sein, dass ein/eine Dichter/in so schmerzlich leibhaftig wie Lavant Gedichte schreibt.

Im Gedichtband „Pfauenschrei“ allerdings werden die Gedichte nicht mehr hinter dem Schleier der Fantasie in der schlaflosen Nacht geschaffen. Ihre Fantasmagorie geht in diesem Werk von der Nacht auf das Tagesleben über. Dabei werden die Bilder trocken und schlingen sich um die Dinge unter der Sonne. Die Fäden, mit denen die Dichterin in der Nacht die Textur, nämlich den Text, gestrickt hatte, gingen ihr verloren. Was Lavant zum Schreiben veranlasst, sind die Erinnerungen an die Nacht, die ihr aber nur als Fragmente hinterlassen sind. Mir scheint, dass Lavant in diesem Gedichtband um ihre Erinnerungen ringt, und dass sie den Antrieb zum Ausdrückenwollen als Motivation des Gedichteschreibens kaum mehr findet. Meiner Meinung nach ist der Gedichtband „Pfauenschrei“ ganz anders als die vorigen zwei Bände, und zwar der Qualität nach: „Pfauenschrei“ ist nicht so sentimental und sehnsüchtig wie die zwei anderen, sondern nur selbstkritisch und antriebsverloren. Das Gedichteschreiben Lavants scheint sich in einer Krise zu befinden.

Ich habe in meiner Abhandlung auch interessante Interpretationen von Lavants Werken behandelt: Die „Hermeneutik der Mimesis“ von Veronika Schlör. Dabei geht es um den Versuch einer postmodernen Interpretation von Christine Lavant. Mimesis heißt bei Schlör die Annäherung zum Ursprung, und zugleich die diffe-

rentiale Distanz als die Grenze der Nachahmung. Es stimmt, dass die Haltung gegenüber der Natur bei Lavant nichts anderes als zeitgleiche, d.h. rücksichtslose Annäherung an die Natur ist. Schlör behauptet, dass eine solche Annäherungsmethode ganz anders als die moderne Naturwissenschaft sei, die die Natur nur als Forschungsgegenstand betrachtet. Das ist eine Idee, der ich zwar zustimme, aber stellenweise behandelt Schlör den Gehalt der Dichtung Lavants zu leicht und allzu schematisch. Ich glaube, dass z.B. ihr Verständnis von Körper contra Leib nicht zutrifft. Ihrer Meinung nach sei der erstere nur auf ein naturwissenschaftliches Objekt beschränkt, dagegen ermögliche der letztere die mimetische Annäherung an die Natur. Man kann aber statt eines solchen Gedankenspiels den Begriff des Leibes bei Lavant konkreter analysieren: zum Beispiel in Tanz und Musik. Diese werden in der ganzen Menschheitsgeschichte und fast allen Kulturen konstant als Ausdrucksmöglichkeiten des Leibes betrachtet. Dies sind die Themen in der Dichtung Lavants, in denen sie die Ausdruckformen als die Archetypen von Menschenhandlungen behandelt. Abschließend bin ich der Meinung, dass Lavant auch das Gedichteschaffen selber für eine geschichtlich konstante und universale Handlung des Leibes gehalten hat, und zwar für einen Archetyp des Stimmenausdrucks, d.h. es handelt sich bei ihrer Lyrik um eine Rehabilitation des narrativen leiblichen Impulses.

