

# 前史，後史から照らし出す， クライスト『ペンテジレーア』における性差の演出

—— 仏訳，英訳，日本語訳による比較翻訳読解の試み ——

新本 史斉

## 序

犬，馬，象，鹿，ハイエナ，ライオン，熊，豹，猫，狐，猪，牛，鼠，白鳥，鳩，燕，蛇，蝮，いなご，ミミズ……おそらくドイツ文学史上，これほど多くの生き物が名指される戯曲はクライストの『ペンテジレーア』をにおいて他にないだろう。しかし，ここにあげた動物たちはいわば舞台上に姿を現すわけではない。戦闘場面のほとんどが，登場人物の報告を通して再現されるこの作品では，現実に登場させねばならぬ動物は実のところいないといってもいいのであって，しかも，その報告の中ですら現実の存在として言及されている動物はわずかに最初の三種にすぎないのである。それ以外の幾多の生き物は，そのほとんどが，アマツォーネたち，なかんずくその女王ペンテジレーアの「不可解な」行為を叙述するための文彩として動員されているのである。

むろん，「不可解さ」というのは，対象それ自体に内在するものではない。対象との関係において，観察者のうちに生じる感覚である。

俺の知る限り，自然のうちにあるのは  
力，そして抗する力のみ，第三のものは存在しない。  
炎熱を消すものが水を滾らせ蒸気と化すことはなく  
またその逆もありはしない。しかしここでは  
両者ともどもに憤怒の相を向ける敵が現われ  
その出現とともに，分からなくなったのだ  
火は水とともに地を流れるべきか  
水は火とともに天を嘗めるべきか。  
(SWI/326/V125) <sup>1)</sup>

1) 本文中，ハインリヒ・フォン・クライストのテキストの引用は，Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe in 2 Bänden, Hrsg. von Helmut Sembdner. Deutscher Taschenbuch Verlag. München 1987.に拠り，引用文の末尾に（SW/ ）の形で，巻数および頁数

ギリシア軍とトロイア軍の戦闘に乱入してきたアマツォーネ軍について語るオデュッセウスの言葉である。M・ブファイファーはこのレトリカルな発言を次のように簡潔に説明する。「ギリシア人たちは二項対立的な論理に従い、それによれば水と火、昼と夜、友と敵はあるけれども、第三のものは存在しない。第三のものは西洋的思考における矛盾律の思考の制約の彼方を動くのだ。」<sup>2)</sup> きわめて図式的な説明ではあるが、第一場におかれたこの挑発的な台詞について、押さえておくべきは、やはりまずこの点だろう。この作品においてクライストが二項対立的な論理から逸脱しようとするものを描き出そうとしていることは、まず間違いないことに思われるのだ。ここであげられた自然の諸原理から、本論冒頭に掲げた動物たちを経て、さらにはギリシア的理性のポキャブラリーにある限りでのキメラの形象、「スフィンクス (Sphinx)」(V207), 「女ケンタウルス (Kentaurin)」(V118) に至るまで、不可解な女人国家、女主人公を描くために、この作品においてはかくも多くの「人間のなもの」の彼方にある存在の名が動員されているのである。

この点に注目した、「第三のもの (das Dritte)」による二項対立的な枠組みの「侵犯 (Transgression)」もしくは「踏み越え (Überschreitung)」という脱構築的な読み方は、1980年代後半以来、とりわけ英語圏に先導される形で強調されるようになり、現在では作品解釈の一つの流れとしてほぼ定着していると言ってよいものである。また、女性の象徴として中心的に機能している乳房の一つを切除して闘う女たちをめぐるこの作品に関しては、当然ながら、ジェンダー的枠組みにおける「侵犯」について論じている研究もすでにいくつも為されている<sup>3)</sup>。

しかし、ドイツ語によって書かれたこの作品において、容易には名づけることのできない不可解な存在をめぐる叙述が、男性、女性、中性という三つの文法的「ジェンダー」によって演出されているという点については、所与の条件とみなされるためか、これまで主題化されて論じられたことはない。おそらく、これはドイツ語を母語とする読者、さらには原文のみを対象とする解釈者にとっては、問題にするまでもないあからさまな事実、そもそもテキスト上の風景が構成されるための基本的

---

を示した。さらに、ドラマの場合は行数を ( / V ) の形で加えた。(ただし、必要のない場合、巻数および頁数は省略してある。) なお、本論における議論の展開に応じて、ドイツ語原文のみ示す場合、日本語訳のみ示す場合、ドイツ語原文を示し日本語訳を併記する場合、さらに加えて仏訳、英訳を併記する場合がある。

- 2) Pfeiffer, Joachim: Grenzüberschreitungen. Die Geschlechterrollen in Kleists Penthesilea. In: Penthesilea. Geschlechter Szenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia Theater Hamburg. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg 2007, S. 49.
- 3) 代表的なものとして、以下のような研究がある。Jacobs, Carol: The Rhetorics of Feminism. In: Uncontainable Romanticism. Baltimore and London 1989, S. 85-114, Brandstetter, Gabriele: Penthesilea. „Das Wort des Greuelrätsels“. Die Überschreitung der Tragödie. In: Interpretationen Kleists Dramen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1997, S. 75-115, Menke, Bettine: „Penthesilea“ — Das Bild des Körpers und seine Zerfällung. In: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronner Kleist-Kolloquien II. Hrsg. von Günter Emig. Heilbronn 2000, S. 117-136.

構成要素にすぎないのである。しかし、ドイツ語で演じられるペンテジレーアの周囲に、他言語の舞台上で再演される複数のペンテジレーアたちを配置してみると、クライストが、この点において、いかに繊細にまた暴力的に言葉を選択、配列しているかは、見逃しようもなく、鮮明に浮かび上がることになるだろう。

本論文においては、まず第1節で、手紙をテキストとして取り上げ、クライストがすでに作品執筆以前の段階で、社会的・文化的に構築されたジェンダーの侵犯になみなみならぬ関心を寄せていたこと、そしてまた、文法的ジェンダーのずらしによる演出の試みを行っていたことに触れる。続いて、第2節以降では、ドイツ語で書かれた作品『ペンテジレーア』が、三つの文法的ジェンダーを持たぬ仏語、英語、日本語に翻訳されるときにいかなる抵抗を示しているかを論じることによって、原文テキスト上において、女主人公ペンテジレーアによる諸規範の踏み越えが、いかに言語的に演出されているかを明らかにする。

#### 1 「両生類」、あるいはウルリーケに宛てた/についての手紙における性差の侵犯

作品の形で展開される以前の、クライストの思考を探究するための資料は手紙であり、とりわけ、ジェンダーをめぐる思考に関して手がかりとなるのは、姉ウルリーケ宛ての手紙、そして他の手紙における姉ウルリーケについての叙述である。婚約者ヴィルヘルミーネに宛てた手紙が、この点ではまず何よりも、当時のプロイセン社会において自らにあてがわれた男性的役割を——傍目には異様で不器用に見えるとしても——婚約者およびその周囲の読者たちに対して演じてみせる場としてアリバイの意味合いを持っていたのに対して<sup>4)</sup>、姉ウルリーケに宛てて、あるいは彼女

4) Hermann, Britta: Auf der Suche nach dem sicheren Geschlecht: Die Briefe Heinrich von Kleists und Männlichkeit um 1800. In: Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Hrsg. von Walter Erhart und Britta Hermann. Stuttgart; Weimar 1997, S. 213. 1800年当時、流通していた諸言説を参照しつつ、ヴィルヘルミーネ、ウルリーケ、さらには友人プフェールに宛てた手紙をふんだんに引用して、クライストのジェンダー意識を論じているこの論考は、このテーマに関するもっとも包括的な研究と言ってよいものである。ただ、クライスト個人における男性性の構築に焦点を当てたこの論文において、ヘルマンは、性的制約を越える方向へ行動を極端に先鋭化する作品の主人公と、手紙に現われる男性像/女性像とは、容易には結びつき難いことなどを理由に、論述対象を手紙のみに限定し、そこでの叙述に、後期啓蒙主義、感傷主義、初期ロマン主義に由来するジェンダー観が反映されていることを確認して、論を結んでいる。むしろこれはジェンダーの観点からクライストを論じようとするときの基本文献となるものだが、クライストの手紙、とりわけ作品を書き始める直前の1799年以降の手紙においては、後の作品において随所で重要な役割を果たすことになる言葉、形象、思考モデルのネットワークがすでに形成されつつあることを考えれば、このヘルマンの堅実な研究を越える読解可能性を手紙テキストの内に探ろうとする試みも決して的外れとは言えないはずである。本節においては、繰り返しヘルマンの議論を参照しつつも、そこから引き出される結論——クライスト個人のジェンダー意識の歴史的的位置づけ——とは違う方向に向けて、手紙テキストを解釈してゆくことになるだろう。

について書かれた手紙には——表面的には保守的で固陋な枠組みで考えているように見えるとしても——はるかに無防備な形で、性差をめぐるクライストの思考、関心がのぞいている。作家以前のハインリヒに、社会的に書き込まれたジェンダー的役割からの逸脱可能性を提示してくれたのは、他の誰にもまして姉ウルリーケなのである。

知人アドルフィーネ・フォン・ヴェルデックに宛てた1801年7月28日の手紙で、クライストは姉ウルリーケを次のように叙述する。

女の体の中にひそむ英雄の魂〔……〕それにしても自然は、男でもない女でもない、あたかも二つのカテゴリーの間で揺れ動く両生類の如き存在を創り出してしまったとき、いかなる失策を犯したのだろうか？(Eine Heldenseele in einem Weibkörper [...]) Aber welchen Mißgriff hat die Natur begangen, als sie ein Wesen bildete, das weder Mann noch Weib ist, und gleichsam wie eine Amphibie zwischen zwei Gattungen schwankt?) (SWII/676)

一読したところ、クライストは、先ほど引用した『ペンテジレアー』のオデュッセウスと同じように、二項対立的なイデオロギー的立場から、そこからはみ出す者を「異常」な存在——「自然」の犯した「失策」——として排除しようとしているように見えるだろう。しかし、実のところ、ここでクライストは、オデュッセウスのように、観察者の立場から弁舌を弄し一般論を語っているわけではない。クライスト自身が、言ってみれば「男の体の中に潜む女の魂」とでもいった状態で、ウルリーケと対になって「二つのカテゴリーの間で揺れ動」いているのである。

上記引用箇所が続いて、クライストは、テプリッツ近くで馬車が急所で動けなくなった時のこと、フルステンヴァルデの湖で暴風に会った時のこと、オストゼー海上での嵐のこと……と、一緒に旅行した際のウルリーケの果敢な行動ぶりを記し、そのつど「他の人間が考え込むところで彼女は決断し、他の人間が言葉で語るところで彼女は行動する」(SWII/676)、「他の人間が感じるところで彼女は考え、他の人間が楽しむところで彼女は知識を得ようとする」(SWII/677)とコメントを添え、そして、水圧に合わせてフルートを奏でるサテュロスの石像を前にした、カッセルでのエピソードの直後には、ついにこの「他の人間」が誰であるのかははっきりと名指している。「それは心地よい曲で、僕は黙りこんで耳を澄ませた。彼女は聞いた、どんな仕組みで音が出るのか？」(SWII/677)つまり、当時の後期啓蒙主義的イデオロギーが想定するところの「自然」の秩序に反して、「自らの性を忘れ(ihr Geschlecht vergessend)」(SWII/676)、「男性にふさわしい(eines Mannes würdig)」(SWII/676)行動をとるウルリーケの隣には、常に、やはり当事者として状況のただ中にありながら「男性にふさわしい」行動をとることのできぬまま眼を瞞っているハインリヒがいるのである。ウルリーケの逸脱について言及する手紙において、真に問題になっ

ているのは、「男勝り」の性格を苦にしているわけでもないウルリーケというよりも、むしろ「男」になり切れぬハインリヒ自身の男性性の不安なのだという、B・ヘルマンの指摘は、確かに的を得たものなのである<sup>5)</sup>。

しかし、ここで論じたいのは、クライスト個人の抱える性的アイデンティティの不安そのものではない。注目したいのは、そのような逸脱的存在の魅力に対する書き手クライストのなみなみならぬ関心、そしてその叙述の仕方である。

この7月28日付の手紙は次のような文章で結ばれている。「けれどももう止めましょう。これではほとんど非難しているかのように聞こえてしまいます、そして彼女の性にとって偉大すぎるということ以外何一つ過ちを犯していない存在にとっては、ほんのわずかな非難も痛烈きわまりないものとなってしまうのです。(Doch still davon. Das klingt ja fast wie ein Tadel — und selbst der leiseste ist zu bitter für ein Wesen, das keinen andern Fehler hat, als diesen, zu groß zu sein für ihr Geschlecht.)」(SWII/677) 読んでの通り、ウルリーケの逸脱を、クライストは、決して否定的にとらえてはいない。「自然」の「失策」である「両生類」——それは世界の分割のあり方そのものを問題にしてしまうがゆえに「過ち」とされざるを得ないような「偉大な」存在様態なのである。

1802年1月12日のウルリーケ宛ての手紙の中の一文には、その偉大な存在を前にしたときの、クライスト自身の振舞いが、ミニマルな言葉のレベルで如実に表れている。ドイツ語原文のまま引用して、クライストの文の身ぶりを確認してみよう。

Mein liebes Ulrickchen, bei Dir muß ich von gewissen Dingen immer schweigen, denn ich schäme mich zu reden, gegen einen, der handelt. (SWII/715)

縮小語尾を付した中性名詞で、親愛の情をこめてウルリーケに呼びかけた主体 „ich“ は、ウルリーケを前にして沈黙してしまう事態を釈明しようとするのだが、„denn“ と述べた後に続く言葉は、論理的な理由を伝達するというよりは、むしろ、現実起こっている事態をもう一度言語上において再演することで、分かってもらおうとするかのようなミメーティッシュな振舞いを見せている。すなわち、一般化する語り口へと微妙に転調した文後半においては、恥じ入る主語 „ich“ は再帰動詞の中で4格の „mich“ へと移行し、同時にそれに向かい合う相手が「男性形」 „einen“ として姿を現し、さらに最後の副文においては、あたかも主体の位置を篡奪したかのようにその相手方が「男性形、主格」の „der“ として主語の位置に立ち、一方、かつての主体はもはや跡形もなく消えてしまっている。たった二行ほどの一文を通して、冒頭では可愛らしく縮小語尾のついていた „Ulrickchen“ は「行為する (handeln)」男性的主体として屹立し、もう一方の主体は、恥じ入り、沈黙し、姿

---

5) Hermann, *ibid.*, S. 224.

すら見えなくなっているのである。クライストは現実の行動においても、紙の上に現実化されるテキスト世界においても、ウルリーケとともにあるときにこそ、自分たちもまたその中に書き込まれてしまっているジェンダー的「規範（Vorschrift）」を書き変える可能性を見出していたように思われるのである。

そもそも、先の手紙における「両生類」をめぐるくだりは、1800年、年頭にあってクライストがウルリーケに贈った詩からの自己引用なのであり、「原文」とも言えるもの詩句は次のようなものである。

常に二つの要素の中に棲息している両生類の君  
 どちらつかずは止めにして、いいかげん一つの確実な種を選ぶのだ  
 泳ぐことと飛ぶことは同時にはできぬもの、ゆえに水を去り  
 空の世界を試すのだ、さあ翼打ちひらき、飛翔せよ！ H.K.  
 AMPHIBION Du, das in zwei Elementen stets lebet,  
 Schwanke nicht länger und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht.  
 Schwimmen und fliegen geht nicht zugleich, darum verlasse das Wasser,  
 Versuch es einmal in der Luft, schüttle die Schwingen und fleuch! H.K.  
 (SWI/44)

先に引用した手紙の中のいわゆる「散文訳」とは違い、文脈を持たぬこの韻文ははるかに謎めいている。まず、明白な相違は、ここで「両生類」という語として女性名詞 „Amphibie“ ではなく、あえて中性名詞 „Amphibion“ が用いられている点であり、それに続けて同置されている „Du“ も中性の存在にとどまり、決して女性に変わることはない。この薄気味の悪い中性の „Du“ は誰を指すのだろうか？そもそも、この韻文がウルリーケに贈られているという外的状況の外には、それを一義的に定めようような根拠はないのである。

さらに、後の散文訳がウルリーケの「叙述」であるのに対して、この韻文に書かれているのはいわば「提案」であり、そして、提案されている内容がまた不分明である。「一つの確実な種」が何を指すのかは書かれていないし、そもそもそれが「性」の比喩であるのか、「両生類」とは異なる別の「種」を指すのかも決定することはできない。そして、二つの領域についても、本来「両生類」にふさわしい「水」と「大地」ではなく、「水」と「空」の対立が提示されているために、いっそう混乱は増すばかりである<sup>6)</sup>。一体、最後に署名している „HK“ は誰に対して、何を提案しようというのだろうか？

この点に関して、ヒントを与えてくれるのは、このテキストの出処をコンパクト

6) この箇所は諸解釈を苦しめており、例えば、G・ブランドシュテッターは最初の2行のみを引用して、この「両生類」は「水」と「大地」の中間領域に棲む、と明らかにテキストからずれた説明をしてしまっている。Brandstetter, *ibid.*, S. 86.

に紹介している M・ヴァインベルクの研究である。それによれば、この箇所は、ゲーテとシラーの諷刺短詩集『クセーニエン (Xenien)』からの引用であり、その原本においては、「水」と「空」の対立は、詩的想像力を持たぬ「批評家」とポエジーの天空を飛翔する「詩人」の対立を意味しているのである<sup>7)</sup>。さらに、ヴァインベルクは、当時クライストが読んでいたことが知られている C・E・ヴュンシュの『自然知識の友のための宇宙論談義 (Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturkenntniß)』(1791)において、「当初、諸存在は空と水のうちに在って、その後、諸両生類がその両方に棲む存在として加わった」という宇宙論が展開されていたという事実を紹介している<sup>8)</sup>。また、B・ヘルマンが、やはり C・E・ヴュンシュの『談義』を参照しつつ、ここで要求されているのは「物質性」を捨てること、「重苦しい身体性」を否定することである、と述べていることも、ここに書き加えておいて良いだろう。

以上の議論をふまえ、まず、7月28日の手紙を参照しつつ、ここで呼びかけられている „Du“ はあくまでもウルリーケ、ここでの記述はあくまでも性差についてのメタファーだと仮定して述べるなら、ここでクライストは、ウルリーケに「男性」へ向かって、性差の境界を「踏み越え」るよう勧めていることになるだろう。そう読まなければ、「女の体の中にひそむ英雄の魂」が「物質性」、「身体性」を離れ、「飛翔」することはできないのであるから。

もう一方で、やはり、M・ヴァインベルク、B・ヘルマンとともに、ここでもまたウルリーケのみならず、クライスト自身のことこそが語られているのだと考えるならば<sup>9)</sup>、ここでクライストは、自分自身に、ポエジーの世界へと「飛翔」するよう呼びかけていることになるだろう。その際、興味深いのは、1800年という年が、クライストにとって、他ならぬ C・H・ヴュンシュの書物を「曲解」しつつ、〈自然〉を「秩序」と「法則」を意味するものから、「落下」、「崩壊」、「偶然」の「喩え」へと読み変えていった年であることだ<sup>10)</sup>。そして、その11月には、クライスト自身が明示的に「今や僕の未来には、物書きという領域が広々とひろがっているのです。」(SWII/587)と書き記しているのである。

ウルリーケのみに関わるものとして読むにしろ、クライスト自身をも射程に入れ

7) Weinberg, Manfred: „... und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht“ — Zur Ambivalenz sexueller Identität in den Dramen Heinrich von Kleists. In: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronner Kleist-Kolloquien II. Hrsg. von Günter Emig. Heilbronn 2000, S. 24f., そこで引用されている『クセーニエン』の文章を原文のまま引用しよう。„Fürchterlich bist Du im Kampf, nur brauchst Du etwas viel Wasser, /Aber versuch es einmal, Fisch! in den Lüften mit uns.“

8) Weinberg, ibid., S. 25.

9) Weinberg, ibid., S. 25, Hermann, ibid., S. 222.

10) この点については、拙論「„fall“の相から見られた世界 I ——クライストの〈カント危機〉前史——」津田塾大学紀要/30, 1998, 228-234 頁, 第三節「『自然から学ぶこと』, あるいは „fall“の肯定」を参照されたい。

たものとして読むにしろ、1800 年年頭にあって書かれたこの詩は、「確実さ」への安住ではなく、新たな領域へ向けての境界の「踏み越え」に向けてこそ書かれていると言っていいだろう。すでに作家となる以前から、クライストのペンは、ウルリーケについて、ウルリーケに宛てて書くときにこそ、既成の性差を揺り動かす侵犯的力を獲得しているように思えるのである。

こうした手紙における作家以前のクライストの言語の振舞いを網膜に焼き付けた上で、続く第二節では、性差をめぐるクライストのポテンシャルをもっとも強力に言語化している作品、『ペンテジレアー』の分析に入りたいが、その前にもう一つだけ、やはりウルリーケを媒介にクライストの想像力が飛翔しかけている初期の手紙を紹介しておこう。

1799 年 5 月のウルリーケ宛ての手紙において、クライストは、結婚をしないというウルリーケの考えを奇妙な論理で展開させている。

でも、僕には君は決して結婚しないと決心しているかのように思える。違うかい？君は奥方や母親になりたいくはないのかい？君は自分の至高なる使命を果たさないと、自分の聖なる義務を遂行しないと決めているのかい？そのことについてはもう決定済みなのかい？君がこの嚴罰に値する、犯罪的な決定をするにあたって示すことのできた理由を、僕は本当に聞きたくてたまらない。[……] たった一つの問いがもうそれを破壊するだろう。だって、もし君に結婚しない権利があるとしたら、どうして僕にもないはずがあるだろう？そして僕ら二人ともにその権利があるとしたら、どうして第三の人間にもないはずがあるだろう？そしてそうであれば、そうして、四番目の人間、五番目の人間、そしてあらゆる人間にないはずがあるだろう？しかし、僕らが両親から受け取った生というものは、聖なる担保であって、それは僕らがさらに子どもたちに伝えていくべきものののだ。これは自然の永遠なる法であって、この法に基づいてこそ、自然は維持されることが可能となっているのだ。(SWII/491f.)

ここでも、クライストは、表面的には「自然」を持ち出してウルリーケを道徳的に非難するかのようなそぶりを見せている。しかし、この文章の核心にあるのが、モラルではなく好奇心であることは明らかだろう。クライストはウルリーケの「決定」に並々ならぬ関心を寄せている。B・ヘルマンは、当然ながら、ここにクライスト個人の男性的ジェンダーからの逃避願望を読みとっている<sup>11)</sup>。しかしここには、それだけにとどまらない、想像力の動きが認められはしないだろうか。これは 8 年後に書かれることになる『ペンテジレアー』に向けての最初期の構想メモとすら読める文章ではないだろうか。クライストはあたかも、「繁殖」という「自然の永遠

11) Hermann, *ibid.*, S. 224.





Denn er auch, o wie mächtig sind die Götter!

Er liebte sie, gerührt von ihrer Jugend,

Zu Dianas Tempel folgen wollt er ihr:

(SWI/412/V2605-2623, 文中の下線は引用者による)

この戯曲において幾度となく繰り返される「彼女」と「彼」の出会いのなかでも——すでに個としての統一を失い、血と肉と骨の集積と化したかつての「彼」を「彼女」が眼にする場面を除くなら——一番最後の、そしてもっとも決定的な出会いの場面である。下線を引いたレトリカルな比喻表現を挟んで、先立つ最初の8行はペンテジレーアの、後続する6行はアキレスの描写であるが、両者はまさに一步も譲らぬ、二つの「主格＝主体」の激突の様相を呈しているといっていいただろう。

華々しくもおどましくも弓を携え獣たちを従え、「彼を所有せん (ihn besitzen)」とする望みを胸に、「愛している相手 (den sie liebt)」である「若者に向かってやって来る (dem Jüngling entgegenziehen)」, 「近づいてゆく (dahergehen)」, 「彼女」は——いかなる名前も「彼女を」名指すことはできないという一点を除き——常に、文法上の主格、行為上の主体の座から降りようとはしない。

最後の6行に書かれている「彼」の方にしても、たとえ「彼女に負け (ihr erliegen)」, 「彼女についてゆく (ihr folgen)」としても、それは「自由意思による (freiwillig)」ものであり、その場に「彼女を呼びだす (sie rufen)」のは「彼」なのであり、つまりは、客体となることを演出する「主体」はあくまでも「彼」であるという姿勢を変えることはない。„Achilleus“, „der“, „der junge Tor“, „er“, „er“と五度も主格のみが繰り返されていることが、何よりも明示的にそのことを物語っているだろう。

手にする武器こそ、「彼女」は獣と弓、「彼」は策略と違っていても、双方ともに主体の位置から一步も引かぬ、ということであったなら、これはまさに一騎打ちと呼ぶにふさわしい、決闘の場面となっただろう。しかし、この闘いはそうはならない。なぜなら、上述したように、「彼女」の側は、もはや主体の枠を越える存在となってしまうからだ。——「これ以降いかなる名も名指すことのできぬ彼女—— (die fortan kein Name nennt -)」。この決闘における決定的な力の差は、策略という迂路を経て勝者になろうとする「彼」は「アキレス」と名指すことのできる主体であるのに対し、いかなる名ももはや名指すことのできない「彼女」は、もはやそのような人間的世界の彼方にある存在であるということなのである。

その両者の間の関係を、文彩を駆使して語ろうとしているのが下線部を引いた箇所である。そもそも戦争に出向いてきたものを〈戦争との比較〉で語るということ自体が異例なレトリックに見えるが、しかし、B・メンケの指摘するように、この戯曲においては、たびたび参照されるホメロスの『イリアス』が一つのメタテキストとなっており、「戦争」行為の意味が、ヘレナ略奪をきっかけとするトロイア戦争における「主体としての男性、暴力の受動的な犠牲そして客体としての女性」と

いう二項対立的かつ主客関係的な論理に規定されているのだとすれば<sup>12)</sup>、まずは、下線部において明示的に対置、比較されているのは、何よりも戦争という「男性的主体」と「女性としての彼女」なのであり、事実、ここでも何よりも眼を引くテキストの身振りといえ、やはり、1行目で „Der Krieg“, „der“, „er“ と三度にわたって繰り返されている戦争の男性性が5行にわたるおぞましい戦争の叙述の間じつと控えていた „sie“ の女性性によって、一気に凌駕されるという、何とも心憎い逆転劇に他ならないだろう。

しかし、この、原文テキストにおける言葉による演技が真の意味で可視的なものとなるのは、他言語の舞台上で演出されたときの光景と対比された時である。以下に、男性/女性の二つの名詞の性を持つフランス語、そもそも名詞の性を持たぬ英語、日本語訳をいずれも一つずつ引用、配置してみよう。これも議論の都合上、まずは、いずれも原語で引用する。

La guerre qui fait s'entre-tuer les peuples,  
La guerre, spectre infernal et dégoulinant de sang  
Qui sème l'horreur sous ses pas et brandit des torches  
Sur les cités opulentes, la guerre n'est rien  
Comparée à sa sauvagerie et son horreur.<sup>13)</sup>

The face of War, convulsed in civil strife,  
When, drenched in blood, his ghastly apparition  
Goes loping through the land with strides of horror,  
Whirling his torch above the flowering cities,  
Is not as hideous nor as wild as hers.<sup>14)</sup>

普通の人をも巻きこんで荒れ狂う戦争が、血だらけで顔をそむけたくなるほどの姿をしたあの戦争が、恐怖をまき散らしてわが物顔に大股でやって来て、華やかに栄える町々の上に燃え木の火をふりまわしても、あの方ほどには凄まじくぞっとするようには見えないでしょう。<sup>15)</sup>

---

12) Menke, Bettine: „Penthesilea“ – Das Bild des Körpers und seine Zerfällung. In: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronner Kleist-Kolloquien II. Hrsg. von Günter Emig. Heilbronn 2000, S. 119.

13) Heinrich von Kleist, Penthesilée. In: Théâtre II. Œuvres complètes; tome IV. traduit par Pierre Deshusses. Gallimard. Paris 2001, p. 126.

14) Heinrich von Kleist, Penthesilea. translated and introduced by Joel Agee. HarperCollins. New York 2000, p. 126.

15) ハインリヒ・フォン・クライスト、『クライスト全集第二巻』、佐藤恵三訳、沖積舎、

仏訳2行目の冒頭を見てすぐにわかるように、フランス語訳においては——原理的には男女の性差の演出が可能であるにもかかわらず——„der Krieg“ を „la guerre“ と訳したことによって男女の性が反転してしまったために<sup>16)</sup>、また、所有形容詞に所有者自身の性差が出てこないために、ドイツ語原文において可視的になっていた男性の属性を持つ「戦争 (der Krieg)」と女性である「彼女 (sie)」の対置関係は全く消失してしまい、むしろ、最後の行におけるダイナミックな逆転劇も、ここでは全く起こっていない。

それに対し、名詞の性差そのものによりこの箇所を再演することはそもそも不可能であるはずの英訳は、「戦争」を「戦争の顔 (The face of War)」と訳し、さらにそれを受けて2行目で「彼のおぞましい幻影 (his ghastly apparition)」, さらにもう一度4行目に「彼の松明 (his torch)」と、あえて男性形所有形容詞を繰り返すことによって、最終行末尾の女性形所有代名詞 „hers“ との対置、逆転を再演し得ている。これが、原文での文法的性差による演出を意識した翻訳であることは間違いないだろう。

一方で、散文訳である日本語訳においては、原文における性差の演出は重視されていないといっていだろう。一般論で言うなら、名詞による性差の演出可能性が言語システム上存在しない上に、「彼」、「彼女」という指示語からいまだに翻訳臭が消えることのない日本語においては、テキスト上における性差の演出というのはそもそも文学作品の翻訳者にとってきわめて困難な課題なのである<sup>17)</sup>。

しかし、下線部で起こっている出来事はそれだけではない。これらの訳文と対話させるとき、原文テキスト上には、他の訳文には認めることのできない、まさに亡霊とでもいえそうな無気味な姿が浮かび上がる。すなわちそこには、男性名詞である「戦争」の叙述の中で、下線部1行目から2行目に移行するところで、不意に女性名詞が姿を現しているのである。「血を滴らせたおぞましい姿 (Die blutumtriefte Graungestalt)」。これは、言うまでもなくペンテジレーアの姿を呼び出さないではない言語形象であり、語りのテクニクの観点から考えるならば、およそ50行後

1994年、702頁。

16) 以下にあげる他の仏訳のいずれにおいても、同じ訳語 „la guerre“ が選択されていることから、この訳語の選択はほぼ不可避であるといえるだろう。Heinrich von Kleist, Penthesilée. traduit par Julien Gracq. José Corti. Paris 1954, Heinrich von Kleist, Penthesilée. traduit par Stefan Geissler. Denoël. Paris 1956, Heinrich von Kleist, Penthesilée. traduit par Ruth Orthmann et Elói Recoing. Actes-Sud Babel. 1986-2001. なお、これらの仏語訳を参照し、諸仏語訳間の差異を確認するにあたっては、ローザンヌ大学、「文学翻訳センター (Centre de Traduction Littéraire)」の Irene Weber Henking 教授に有益な助言をいただいた。ここに記して感謝したい。

17) むしろ、注目すべきは、日本語において自然な訳を目指そうとすると、「彼女」という指示語を避けるために用いられた「あの方」という語が、語り手メーロエと語られるペンテジレーアの間を可視化させる効果をもたらしていることだろう。この訳語を読むとき、ここでのアキレス殺害の語りが透明なものではないことは、おのずと意識されることになるのである。

に語られることになるクライマックスの場面——「オクスとスフィンクスはその歯を右に/左には彼女が。そしてわたくしが姿を見せましたとき/彼女の口と手からは血が滴り落ちて (Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte, / In seine linke sie; als ich erschien, / Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.)」(SWI/414/V 2672-2674, 下線は引用者による)の伏線としてあらかじめ書きこまれていると言ってよい言葉なのである。

すなわち、原文下線部の比較を用いたレトリックにおいては、たんに「彼」と「彼女」の二つの主体の対立関係と後者の優位が、あたかもその直後に描かれる殺害場面を先取りするかのように、書き込まれているのみならず、数行上で書かれていた「名指すことのできぬ」彼女の亡霊じみた、もはや主体の枠組みで描き切ることのできぬ無気味さが、ここでももう一度、文法的性差を利用しつつ、まるでだまし絵のように書き込まれているのである。

この「戦争」というものの、両性具有的な反転効果は、1行目、2行目ともに全く断絶なく女性名詞 „la guerre“ の属性が描かれている仏語訳には気配もない<sup>18)</sup>、前述したように性差の演出のために「彼のおぞましい幻影 (his ghastly apparition)」と2行目も男性性の支配する行となっている英訳においても、この女性の亡霊の出現の余地はない。50行後の喰いつきの場面では „The blood was dripping from her mouth and hands“ と下線部とは異なる動詞を用いている英訳者はそもそも原文に亡霊を感知してはいないと言っていいだろう<sup>19)</sup>。

第23場においては、この後も、「彼女」は、„Gleich einer Hündin“ (V2659)と「牝犬」の比喻で語られ、さらにはその「牝犬」をも凌ぐ「牝ライオン」すら凌ぐ人間性の彼方の存在として語られ——「ペンテジレーア！僕の花嫁！何をするんだ！/これが約束の薔薇祭なのか？/しかし、彼女は、牝ライオンですら彼の言葉を聞いたであろうに〔……〕(Penthesilea! meine Braut! was tust du? / Ist dies das Rosenfest, das du versprachst? / Doch sie – die Löwin hätte ihn gehört [...]) (SWI/413/V2664-6)<sup>20)</sup> —— またその一方で、アキレスを射殺す瞬間には、「犬ども (die Doggen)」を従えた男

18) この点において興味深いのは、Stefan Geissler による仏語散文訳である〔注16参照〕。

Geissler は下線部5行を一気に „Elle était la guerre, la guerre avec sa bave de sang, qui marche à grands pas et secoue ses torches au-dessus des villes vivantes.“ (下線は引用者による)と訳すことで、「彼女は戦争だった」とし、原文における「戦争」と「彼女」の比較を、一気に隠喩にしている。いくらでも批判することのできる大雑把な翻訳であるが、一方で、この方向に訳が向けられたこと自体は、この血を滴らせた「女性」の形象が何よりもペンテジレーアの姿と重なる読みを誘うことについての明示的な証しとなっているだろう。

19) 佐藤恵三訳での喰いつきの場面の叙述も挙げておこう。「わたしが行ったときには、あの女は口からも両手からも血をだらだらさせていたのです。」(704頁)

20) このように名前で呼びかけるとき、もちろん、アキレスは、その相手が「これ以降いかなる名も名指すことのできぬ」存在であることに気づいていないのである。というか、気づいていないゆえにこの悲劇は起っているのである。

性名詞の「狩人 (Jäger)」に喩えられもする。このように、第 23 場における「彼女」は、女であることと獣性の両方を極端に強調される一方で不意に男性名詞化しもある、両極端を行き来する叙述を通してこそ、その把握し難さそのものが演出されているのであって、そのテキスト上のレトリックは他言語による再演を拒むほどの振幅、激しさを有しているのである<sup>21)</sup>。

### 3 「名無きもの」、あるいは最終場における「中性的なもの」の役割

原文テキストの舞台上での性差による演出はそれだけにはとどまらない。第 23 場における両主人公の最期の出会いが男女両極の性の抗争、逆転、二重映しにより演出されているとするなら、その両者ともに人間的世界の外部に置かれてしまう第 24 場、すなわち最終場においては、ドイツ語にしか存在しないもう一つの性がテキスト上のレトリックにおいて重要な役割を果たすようになる。

かつてのアキレスの残骸は、アマツォーネたちによって客体として指示される限りにおいて、繰り返し「屍体 (die Leiche)」という言葉で呼ばれてはいるが、実際のところ、この肉片はもはやそう呼ばれるに値するだけの統一性は失っている。B・メンケが強調するように、この作品は、『イリアス』、その中でもとりわけ、アキレスによるヘクトールの屍の引き回しという凌辱的行為を繰り返し参照している<sup>22)</sup>。

アキレス 言わずばなるまいが、俺はあの女にしてやろうと思うのだ  
 つけあがったプリアモスの息子にしてやったのと同じことを。  
 プロートエ 何をおっしゃるのです、恐ろしい方！  
 アキレス ——あの女はそれを怖れるだろうか？  
 プロートエ あなたは彼女に、名づけよう無きことをするおつもりなのですか？  
 ACHILLES. Mein Will ist, ihr zu tun, muß ich dir sagen,  
 wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat.  
 PROTHOE. Wie, du Entsetzlicher!  
 ACHILLES. — Fürchtet sie dies?  
 PROTHOE. Du willst das Namenlos' an ihr vollstrecken? (V1513-1516)

ここで宣言した凌辱行為を、まさに客体とするはずのペンテジレーアによって、

21) もう一点、いずれの翻訳においても消去されている原文の多義性を挙げておこう。ここにあげたすべての翻訳は、「彼＝戦争」の姿が、彼女ほどにはおぞましく「見えない」という方向に、下線部最終行の „sehen“ の意味を理解しているが、実際にはここは、むしろ、「彼＝戦争」も彼女ほどにはおぞましく「見ない」と読んでもよい箇所なのである。作品『ペンテジレーア』において繰り返し生じる、この、叙述されているものが「見られた姿」なのか「見るまなざし」なのか決定できないという状況については、次節、第 4 節において、主題として論じる。

22) Menke, *ibid.*, S. 120f.

我が身自身に受けることになった彼の二重に殺された「屍体」——「誰が死者を殺すような真似をしたのか、わたしは聞いているのです[……] (Wer mir den Toten tötete, frag ich [...])」(V2919)——を名づけるような名はもはや存在しないのである。

また他方で、すでに 23 場冒頭で人間的世界の彼方の存在とされていた「彼女」を名指すための名も、また理解するためのコードも、最終場には存在していない。アマツォーネ国家という制度の維持にしか関心のないことがその言葉の端々から伝わって来る女祭司長を筆頭に、アマツォーネたちが、いくら空しく、その一挙手一投足に反応しては、「恐ろしい女 (die Entsetzliche)」(V2705, 2768), 「おぞましい女 (die Gräßliche)」(V2708), 「忌まわしい女め (du, Scheußliche)」(V2714) と形容詞を連ねようと, 「生ける屍 (die lebendige Leich)」(V2717), 「地獄に住まう女め (Du Hadesbürgerin)」(V2715), 「砂漠のように荒涼とした (so öde / Wie Sandwüste)」(V2761-2) と比喩の限りを尽くそうと、また、一転、水を浴びることで我に返ったかに見えたときには、性を反転させて「若い白鳥のよう！ (wie ein junger Schwan!)」(V2832) と男性名詞で喩えてみたところで、つまるところ彼女たちが、自分たちの女王を名づけることがもはやできないことは、ここでも繰り返されている命名不可能を認める台詞——「もはや人間ではないおまえを何と名づければよいのか。(Mensch nicht mehr, wie nenn ich dich?)」(V2731)——に明らかである。茫然自失の彼女の手から偶々、弓が落下したのを見て、それを国家の始祖タナイスの仕草の反復と読みたがった女祭司長が「女人国の偉大なる創設者/タナイスですら、今やお認めしましょう、/あなたほどにふさわしく弓を扱いはしなかったと。」(V2776-8) と大仰にひれ伏してみたところで、返って来る反応は沈黙でしかない。「彼女は黙っている—— (Sie schweigt –)」(V2779) いまだこの世界の中を生き、動いているとはいえ、「彼女」はもはや名づけと理解の彼方にあるのである<sup>23)</sup>。

23) たんなる「落下」に意味を読み取ろうとするこの女祭司長の振舞いは、作品冒頭の場面でのペンテジレアーの「転倒」をアキレスの「策略」と理解したギリシア軍のディオメデスと同質の解釈行為だと言ってよい (V517-9)。彼らは、「落下」, 「転倒」, 「偶然」をいわば翻訳して意味を作り上げようとするが、これらの出来事は、まさに建造物を破壊し、構築された制度を破壊し、意味を無きものにする, „fall“ の力として、この作品に書き込まれているのである。クライストの世界観において、束の間であれ、この力になお抗しうる形式として発見された「アーチ/弓 (Bogen)」そのものが今や完全に「落下」してしまった場面として、この弓の取り落としのシーンは読まれなければならないだろう。この論点については、拙論「„fall“ の相から見られた世界 I」(注 10) を参照されたい。

なお、ふたたび言葉をしゃべるようになった後でペンテジレアーは、もっとも近いプロトエに対してすら、次のような心に触れる言葉で、自分を「理解」しようとするを思いとどまらせている。「ペンテジレアー わたしは満足しているの。/プロトエ 説明して下さい、愛するお方。わたしたちには理解できないのです——/ペンテジレアー わたしがまだ在るということ、それがわたしはうれしいの。そうっとしておいて。(PENTHESILEA. Ich bin vergnügt. / PROTHOE. Erkläre dich, Geliebte. Wir verstehen nicht – / PENTHESILEA. Daß ich noch bin, erfreut mich. Laßt mich ruhn.)」(V2857-9)

その「生ける屍」との閉ざされてしまったコミュニケーションの通路を、一時なりとも開くきっかけとなるのは、もはや「彼女」の女性性にはこだわらないプロートエの「心」の呼びかけである。

プロートエ わたしのこと、わかるでしょう、わたしの心のお姉さま？

ペンテジレーア 彼女を見つめ、その額はほんの少し明るくなる

プロートエ プロートエですよ、わたしは、

あなたのことをそれは細やかに愛している。

ペンテジレーア 彼女の頬を優しく撫でる

プロートエ ああ、あなたの前で

わたしの心は跪いています

なんとあなたは、わたしに触れてくるのでしょうか！

PROTHOE. Du kennst mich doch, mein Schwesterherz?

PENTHESILEA. *Sieht sie an, ihr Antlitz erheitert sich ein wenig.*

PROTHOE.

Prothoe

Bin ich, die dich so zärtlich liebt.

PENTHESILEA. *streichelt sanft ihre Wange.*

PROTHOE.

O du,

Vor der mein Herz auf Knieen niederfällt,

Wie rührst mich!

(V2799-2801)

「わたしの心のお姉さま？（mein Schwesterherz?）」プロートエのこの「心」から「心」への呼びかけは、まさに、「意味が奪い去られた闘い/感覚が剥き出しになった闘い（Sinnentblößer Kampf）」（V211）の後にあって唯一可能であるようなペンテジレーアの反応、すなわち、言葉を介することなく、身体的接触のみによって、「心」そのものにも触れようとするかのような所作を引き出すことに成功している。これ以降、プロートエは繰り返し、この鍵となる言葉を口にしては「彼女」を人間世界に引きとめようとするだろう<sup>24)</sup>。

しかし、この呼びかけは繋ぐと同時に切り離す言葉である。一方でそれは、女祭司長がもっぱら用いている「女王さま（meine Königin）」（V2816）、「支配するお方（meine Herrscherin）」（V2773）といった呼びかけとは違い、女人国家の制度との関係を持たない、まさに心からの個の呼びかけである限りにおいて、もはや「弓」を取り落とした彼女が、今、立っている場所にふさわしい呼びかけである。しかし、

24) 第24場でのこの言葉を用いた呼びかけを挙げておこう。„Mein Schwesterherz! Mein süßes! O mein Leben!“ (V2843), „Und du, mein teures Schwesterherz?“ (V3010), „So laß mich dir ein Wort, mein Schwesterherz!“ (V3016). このように、これらの台詞はすべて、中性名詞ばかりから構成されている。



その一方で、これは「わたしは女の法からは縁を切り/この若者についてゆくのだ (Ich sage vom Gesetz der Frau mich los, / Und folge diesem Jüngling hier.)」(V3012-3)と、性差に彩られた人間的な世界から、名づけることのできぬ物質の世界に向かうことを宣言する、彼女の決断にかなう中性名詞でもあるのだ。繋ぎとめると同時に切り離す、その両義性がはっきりと表れている箇所をドイツ語原文で引用しよう。

PROTHOE. So laß mich dir ein Wort, mein Schwesterherz –

*Sie sucht ihr den Dolch wegzunehmen.*

PENTHESILEA.

Nun denn, und was? – Was suchst du mir am Gurt?

– Ja, so. Wart, gleich! Verstand ich dich doch nicht.

– Hier ist der Dolch.

*Sie löst sich den Dolch aus dem Gurt, und gibt ihn der Prothoe.*

Willst du die Pfeile auch? (V3016-9)

たんに声をかけたただけであるかに見える、1行目のプロートエの言葉は両義的である。最後まで文を言い切ることがなかったために、この文章は開いたままになってしまっている。それゆえ、彼女自身は「一言ごめんなさい」といいながら、黙ったまま慌てて「短剣 (der Dolch)」, 「矢 (die Pfeife)」と男性、女性の二つの性にわたる武器を確実にとりあげているつもりでありながら、同時に、気づかぬままに、「さあ、あなたに一つの言葉、『わたしの心のお姉さま』を——」とでも言いたいかのように、ペンテジレーアに「心/心臓 (Herz)」という決定的な「一つの言葉 (ein Wort)」を渡してしまっているのである。この「一つの言葉」こそが、アマツォーネたちの眼には見えない、しかし同時にテキストの読者にはあまりにあからさまに眼に見えている、二重の意味で言葉のみからできた武器を鑄造する場となり、同時に材料となるだろう。

PENTHESILEA. Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,

Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,

Mir ein vernichtendes Gefühl hervor. (V3025-7)

直接名指されはしないものの、ここで「わたし」が「堅穴のように」、「下りて行く」「胸のうち」にあるのは、「心/心臓 (das Herz)」に他ならず、その言葉そのものからこそ「鉄 (das Erz)」のような「感情 (das Gefühl)」をペンテジレーアは掘り出しているのである。プロートエはここで、もっともふさわしい言葉を口にするので、ほとんど不可能なコミュニケーションを可能にするとともに、ペンテジレーアを死出の旅に送り出すという離れ業をやったのけているのである。

#### 4 「空白の紙片」,あるいは諸翻訳の可視化する原文の潜在的可能性

以上,述べたように,かつて人間だった者たちの残余をめぐって,物のレベルでも,言葉のレベルでも,荒涼としたマテリアルな光景が広がる最終場,第24場のテキスト上には,これまでの場にはなかった形で,たたみかけるように中性名詞が書き込まれていた。第23場から第24場へのこの文法上の性差を用いた演出上の転機となっているのは,第23場を締めくくる以下のメーロエの台詞である。ドイツ語原文に続けて,三つの言語による訳を配置しよう。(以下での下線は引用者による。)

Jetzt steht sie lautlos da, die Grauensvolle,  
Bei seiner Leich, umschnüffelt von der Meute,  
Und blicket starr, als wärs ein leeres Blatt,  
Den Bogen siegreich auf der Schulter tragend,  
In das Unendliche hinaus, und schweigt.  
Wir fragen mit gestäubten Haaren, sie,  
Was sie getan? Sie schweigt. Ob sie uns kenne?  
Sie schweigt. Ob sie uns folgen will? Sie schweigt.  
Entsetzen griff mich, und ich floh zu euch. (V2695-2703)

Now she stands silent, gruesome to behold,  
Beside his corpse, dogs sniffing all around her,  
And stares, as if upon an empty page  
– Her bow victorious slung across her shoulder –  
Into the infinite without a sound.  
At length we ask her, with our hair on end,  
What she has done: No answer. If she knows us:  
No answer. If she would follow us: No answer.  
Then horror seized me and I fled to you.<sup>25)</sup>

Maintenant elle reste là, l'effroyable, sans un mot,  
Debout près de son corps, entourée de sa meute,  
L'arc posé en vainqueur sur son épaule,  
Et, le regard vide, elle fixe les lointains, silencieuse.  
Horrifiées, nous lui demandons  
Ce qu'elle a fait. Silence.

---

25) Agee, *ibid.*, p. 129.

Si elle nous reconnaît? Silence.

Si elle veut venir avec nous? Silence.

Alors saisie de terreur, j'ai couru jusqu'à vous.<sup>26)</sup>

そのうちあの女は声もあげずに立っていたのです。あの見るも恐ろしい女は犬の群れが嗅ぎまわっているあの男の死骸のそばに。そして勝利を手にして肩に弓をかけながら、まるでなにも書かれていない紙片れのように、虚空に目を凝らして無言のままなのです。身の毛もよだつ思いで、なんということをなされたのです、とわたしたちが尋ねても、あの女は黙ったままです。わたしたちのことがわかりますか、とも訊きました。なにも答えません。一緒に参りませんかという問いにも、黙っています。急にぞっとして、わたしはあなたたちのところへ逃げ戻って来たのです。<sup>27)</sup>

三つの訳文を並べて読み、あらためて原文を読み返してみると、読者はこの箇所が多義性にたじろぐだろう。下線部 „als wärs ein leeres Blatt“ は原文において何を指示しているのだろうか？ „upon“ を添えた英訳におけるメーロエの報告では、ペンテジレーアが、「何も書かれていないページを眺めるように (as if upon an empty page)」, 傍に横たわるかつてのアキレスの残余,あるいは「無限の空間 (the infinite)」を眺めているのであって、「空白の紙片」の如きであるのは、あくまでも見られる対象の側である。見る主体であるペンテジレーア自身、もしくは彼女のまなざしが「空白の紙片」と化しているわけではない。

それに対して、5行にわたる一文を、句点で三つの文に分割している日本語訳では、逆に、「何も書かれていない紙片れ」——ここで日本語訳は他の二つの訳とは異なり「書かれていない」という否定の形で „leer“ を訳している——の如くであるのは、あくまでも見る側のペンテジレーアのまなざしもしくは姿なのであって、見られる側の「あの男の死骸」もしくは「虚空」にこの比喩が関係しているわけではない。

それに対して、仏訳は、この不可思議な喩えを、ごく凡庸な日常的言い回し „le regard vide“ にあっさり置き換えた上で、ドイツ語原文の3行目と5行目を合わせて、仏訳4行目の「そして、虚ろなまなざしで、彼女は遠方を凝視している、黙したままで。(Et, le regard vide, elle fixe les lointains, silencieuse.)」の1行にしてしまう。ここで「虚ろ」であるのは一義的に彼女のまなざしであり、そもそも喩えとしての「紙片」が消えてしまった以上、解釈の揺れも、異化効果も跡形もない。この箇所の仏訳は、ドイツ語とも、またドイツ語の語順に配慮した英訳とも違い、「沈黙 (Silence /silencieuse)」が秩序正しく行末に4度整列した、いかにもすっきりした訳文である。

26) Pierre Deshusses, *ibid.*, p. 128f.

27) 『クライスト全集第二巻』佐藤恵三訳, 705 頁。

以上、訳文を確認した上で、原文にふたたび戻り考察するとき、この箇所の正しい読み方は、どのように決定することができるだろうか。「空白の紙片」の如きものは、視線を投じている茫然自失のペンテジレーア、そのまなざしののだろうか、それとも視線の対象であるかつてのアキレスの残余、もしくは、2行後に出てくる「無限なるもの (das Unendliche)」なのだろうか。そもそも、ここで主語となっている半ば姿を隠した „es“ の正体とは何なのだろうか。

おそらく、この箇所は、この戯曲の基本構造にかかわる決定的な決定不可能性と関わっている。『「あたかも空白の紙片のような」ペンテジレーアの読解不可能性 (die Unlesbarkeit Penthesileas „als wärs ein leeres Blatt“)』という言い方で、これをペンテジレーアの姿を指示する喩えとして読んでいる G・ブランドシュテッターは、「いったいどうしたのだ——彼女はまるでメドゥーサを見てしまったかのようなではないか！

(Nun denn – als ob sie die Medus’ erblickte!)(V2593),「わたしはアフリカのゴルゴン/おまえたちを、そうやって立っている姿のまま、石に固めてしまう。(Die afrikanische Gorgone bin ich, / Und wie Ihr steht, zu Steinen starr ich euch.)(V2603-4) といった、この前代未聞の行為を目撃し再話する者たちについてのコメントに注目し、「表象不可能な出来事を表現する」この戯曲においては、出来事を直接目撃しなかった聞き手は、語り手のまなざしのうちに出来事を読もうとし、また語り手は語りによって聞き手に、前代未聞の恐怖が自分に及ぼした効果そのものを伝染させようとするのだとしている<sup>28)</sup>。

ここで指摘されている、語り手と聞き手の言葉のやり取り、まなざしのやり取りを介した、出来事の表象不可能性そのものの伝達という視点は、一つ一つは互いに排除し合う解釈となっていながらも、すべてを原文の周りに配置してみるならば互いに補完し合うことで原文の多義性を体現しているかに見える、諸翻訳のありようについて思考するための手がかりを提供してくれる。

すなわち、この「空白の紙片」は、もはや名づけることの不可能なかつてアキレスだったものの残余、それを見てしまったペンテジレーア、そしてそのペンテジレーアが世界に投げるまなざし、そのまなざしが向けられる先の空間、これらのいずれもが、もはや言葉による命名可能性の外の世界にあることを、限りなく雄弁に語っている白紙なのである。そして諸翻訳は、そこに向けられたいかなる視線の主体もそしてその主体の視線がさらに向かう先にあるものもことごとく石化してしまうかのようなこの „es“ によって、意味を失い言葉を失うのを怖れるかのように、この謎めいた比喩が指示しうるさまざまな可能性のうちの一つに指示対象を限定することで、おのれ自身が「空白の紙片」と化してしまうことなく、なお個々の言語による前代未聞の出来事の叙述を続けていくことができているのかもしれない。

28) Brandstetter, *ibid.* S. 90f.

## 終わりに

良く知られているように、クライストは1808年1月、「心の膝を屈して（auf den „Knieen meines Herzens“）」（SWII/805）という言葉とともに、『ペンテジレアー』の「有機的断片」を掲載した『フェーブス』創刊号をゲーテに献呈している。出典ということで言えば、作品に付されている注にも指摘されているように、この言葉は旧約外典の『マナセの祈り』の一節からとられたことになるのだろうが<sup>29)</sup>、これは、やはり、すでに第3節で引用した、あの最終場でのペンテジレアーとプロトエの奇跡的なコミュニケーション——「ああ、あなたの前で/わたしの心は跪いています（O du, / Vor der mein Herz auf Knieen niederfällt）」（V2799-2800）——の場面を思い浮かべつつ書きつけられた言い回しと考える方が妥当だろう。

しかし、このすぐれて境界侵犯的な言葉 „Herz“ は、「心」で結びつけられることをお互いに望んでいるとクライストが思いたがった相手、わけでも「姉妹たち」にこそ向けられるべき言葉であって、よりによってゲーテに宛てた手紙の中で用いるべき言葉ではなかっただろう。

僕という言葉にできぬ人間をどう言葉にして君に伝えればいいのか、僕にはわからない。——僕の体を引き裂き心〔臓〕を取り出して、この手紙の中に詰めこんで、君に送ることができればよいのに。（Ich weiß nicht, was ich Dir über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zuschicken.）

（SWII/729, 1803年3月13日のウルリーケ宛ての手紙）

ああ、僕の大切な友よ、ほどなく君があのように良き世界に召され、そこで僕らが、天使の愛に包まれながら、お互いを心〔臓〕に押しつけ合うことができますように。（Ach, meine teure Freundin, möchte Dich Gott bald abrufen in jene bessere Welt, wo wir uns alle, mit der Liebe der Engel, einander werden uns ans Herz drücken können.）

（SWII/888, 1811年11月21日のマリー・フォン・クライスト宛ての手紙）

このようなマテリアルな用法において「姉妹たち」に差し出されもする言葉 „Herz“ をそえて、この『ペンテジレアー』という作品を捧げられたゲーテが、ほとんど生理的といってよい不快感を覚えただろうことは、想像に難くない。

---

29) SWI/937 参照。

## Inszenierung der Transgression der Geschlechter in Heinrich von Kleists *Penthesilea* im Licht der vergleichenden Übersetzungslektüre

Fuminari Niimoto

Kleists Tragödie *Penthesilea* wurde seit Ende der 80er Jahre bereits mehrmals unter dem Gesichtspunkt der „Transgression“ gelesen. Man hat in diesem Drama die Überschreitung der gesellschaftlich-kulturell gezogenen Grenzlinien zwischen Individuum und Staat, Liebe und Gewalt, Körper und Sprache, und Tod und Sexualität nachgewiesen. Dabei stand die „Gender“-Transgression nicht selten im Mittelpunkt der Diskussion. Es wurde jedoch bisher noch nicht thematisiert, wie diese reale, binäre Geschlechterdifferenz im Deutschen durch die drei grammatischen Geschlechter ausgedrückt wird. Um das sichtbar zu machen, braucht es eine vergleichende Lektüre der Übersetzungen in verschiedene Sprachen, die dieses dreifache Geschlecht der Hauptwörter sprachsystematisch nicht kennen. Gerade da, wo Kleists Text der Übertragung in diese Sprachen Widerstand leistet, erkennt man eine dem deutschen Original spezifische Strategie der Inszenierung des Geschlechts.

Kleists Interesse an der Transgression der gesellschaftlich kodierten Rollenverteilung von Mann und Frau und deren Umsetzung im Text lässt sich bereits in seinen früheren Briefen an und über die Halbschwester Ulrike beobachten. Darin erscheint sie immer wieder als Mann-Weib, gelegentlich fast grammatisch männlich, vor dessen entschlossener Tatkraft das schreibende Subjekt nur geübelt schweigen muss: „Mein liebes Ulrickchen, bei Dir muß ich von gewissen Dingen immer schweigen, denn ich schäme mich zu reden gegen einen, der handelt.“ Zudem vergleicht er sie wiederholt mit einem Mischwesen, „das in zwei Elementen stets lebet“, nämlich mit der „Amphibie“ oder gar dem „Amphibion“. Diese ambivalente geschlechtliche Zuschreibung seiner Schwester in den Briefen ist als Vorübung zu noch radikaleren literarischen Experimenten der folgenden Jahre zu betrachten.

Die Inszenierung der geschlechtlichen Transgression wird im Theaterstück *Penthesilea* noch wesentlich weiter getrieben: Im 23. Auftritt, wo die Protagonistin den griechischen Helden Achilles tötet und zerfleischt, wird der weiblich-männliche Gegensatz sprachlich so extrem verstärkt und gespannt, „dass sich die beiden Enden küssen“. Eine jener Stellen, die den Übersetzern Schwierigkeiten bereiten, lautet im deutschen Original: „Der Krieg, der unter Bürgern rast, wenn er/Die blutumtriefte

Graungestalt, einher, / [...] / Er sieht so wild und scheußlich nicht, als sie.“ Der Gegensatz zwischen „der Krieg“ und „sie“ (Penthesilea) verschwindet gänzlich in Pierre Deshusses' französischer *Penthésilée*, in der „la guerre“ weiblich auf der Textbühne auftreten muss. Im Englischen hingegen, wo es keine Unterscheidung des grammatischen Geschlechts gibt, drückt der Übersetzer Joel Agee den Geschlechtergegensatz im Original meisterhaft durch Possessivpronomen aus: „The face of War, convulsed in civil strife, / When, drenched in blood, his ghastly apparition / [...] Is not as hideous nor as wild as hers.“ Nur ist er gerade dadurch nicht mehr in der Lage, auch die gespenstische Erscheinung der Protagonistin im Original, „die blutumtriebte Gestalt“, im Englischen noch als weiblich zu präsentieren. Erst recht schwer hat es diesbezüglich das Japanische, in dem kein Geschlecht für Nomina existiert. Auch die japanischen Personalpronomen, die erst im 19. Jh. durch Übersetzung eingeführt wurden, würden nicht ausdrücken können, wie Kleist den Gegensatz der Geschlechter bis zum Äußersten anspannt. Der Übersetzer der neuesten japanischen Kleist-Gesamtausgabe, Kezo Sato, gibt die Wiedergabe der geschlechtlichen Differenz einfach auf. Im 23. Auftritt übertrifft die Protagonistin, die selbst wie ein Vexierbild des Kriegs aussieht, diesen an Grausamkeit noch. So wird sie zu einer rational nicht erfassbaren Gestalt, die auch in andere Sprachen nicht übertragbar ist.

Im darauffolgenden letzten Auftritt kommt noch ein drittes Genus, das Neutrum, hinzu, denn der bipolare Gegensatz reicht nicht mehr aus, um der nun völlig veränderten Situation gerecht zu werden. Am Anfang versuchen die Amazonen, die Protagonistin mit nominalisierten Adjektiven wie „die Entsetzliche“ und „die Gräßliche“ oder mit Vergleichen wie „die lebendige Leich[e]“ oder „Hadesbürgerin“ als weiblich zu bezeichnen, als hätte ihre Bestialität mit ihrer entarteten Weiblichkeit zu tun. Bei ihrer flüchtigen scheinbaren Wiederbelebung wird sie dann als männlich bezeichnet: „wie ein junger Schwan“. Beide Versuche sind jedoch dem „Namenlosen“, Nicht-Darstellbaren dieser Titelgestalt nicht gewachsen. Dies gilt auch für Achill, ihren Gegenspieler: vom Helden der Griechen bleibt nur ein Haufen zerbissener Körperteile. Auch die Königin der Amazonen ist „Mensch nicht mehr“; „wie nenn ich dich?“ muss die erschreckte Oberpriesterin fragen. Nur Prothoe vermag Penthesilea noch anzusprechen und ihre körperlich-emotionale Reaktion zu provozieren, mit einer intimen Anrede, die weder mit der staatlichen Institution noch mit der Weiblichkeit zu tun hat: „Mein Schwesterherz“. Es ist jedoch kein rettendes Wort, weil es zugleich verbindet und trennt. Am Ende des Auftritts verwendet Prothoe diese Anrede nochmals: „So laß mich dir ein Wort, mein Schwesterherz“, und sie sucht ihr „den Dolch“ und auch „die Pfeile“, also die Waffen in beiden Geschlechtern, wegzunehmen. Gleichzeitig gibt sie ihr jedoch unwillentlich ein tödliches „Wort“, das sowohl die Werkstatt als auch das Material zum Schmieden einer Waffe liefert: „das Herz“. Nun steigt Penthesilea in ihren „Busen“ nieder und gräbt ihr,

„kalt wie Erz“, „ein vernichtendes Gefühl hervor“. Mit dem „Herz“ ruft Prothoe Penthesilea also ins Leben zurück und schickt sie gleichzeitig in den Tod.

Den Wendepunkt von der bipolaren zu einer dreifachen geschlechtlichen Inszenierung setzt der Bericht von Meroe am Ende des 23. Auftritts: „Jetzt steht sie lautlos da, die Grauensvolle, / Bei seiner Leich, umschnüffelt von der Meute, / Und blicket starr, als wärs ein leeres Blatt, / Den Bogen siegreich auf der Schulter tragend, / In das Unendliche hinaus, und schweigt.“ Worauf der Vergleich „ein leeres Blatt“ sich bezieht, ist nicht eindeutig entscheidbar, und seine Mehrdeutigkeit wird erst in den verschiedenen Übersetzungen explizit erkennbar: Bezieht er sich auf „le regard vide“ Penthesileas, wie die französische Übersetzung meint, oder wirft die Protagonistin wie in der englischen Version ihren Blick auf die Leiche Achilles „as if upon an empty page“, oder sieht Penthesileas Gestalt selbst, wie in der japanischen Übersetzung, wie „ein leeres Blatt“ aus? Jede Übersetzung scheint das „leere Blatt“ auf einen konkreten Gegenstand fixieren zu wollen, als ob sie vermeiden möchte, über dem Schreckensbericht der Zeugin zu erstarren und zu verstummen: „Die afrikanische Gorgone bin ich, / Und wie Ihr steht, zu Steinen starr ich euch.“ Aus dem „sinnentblößten Kampf“ im Original stiftet jede Übersetzung einen möglichen Sinn; dadurch wird seine vielfältige Bedeutung sichtbar und gleichzeitig das Unnennbare, die Leere, das Nur-Sinnlich-Erfassbare im Originalblatt um so deutlicher.

Kleist widmete Goethe das erste Heft der Zeitschrift „Phöbus“, die auch das „Organische Fragment“ von Penthesilea enthält, mit den Worten: „auf den Knieen meines Herzens“. Genau mit diesem Wort überschreitet er jedoch eine Grenze, rekonkretisiert er die konventionalisierte Metapher und nimmt sie bei ihrem körperlichen Wort. Dem Dichterfürsten konnte diese Transgression nicht gefallen.