

# アントニオ・タブッキ作品の自伝的要素〈父〉について

花 本 知 子

## 1. 「マカオの文書館」(1987年)

作家アントニオ・タブッキ Antonio Tabucchi (ピサ、1943～) が約35年間の創作活動のなかで紡いできた作品群には、個別の作品を超えて繰り返される、自伝的要素を反映したモチーフがいくつか認められる。そのなかでも、作家が自身の父親にまつわる経験をどのように虚構作品に織り込んだかを分析することが本論の目的である。はじめに、『ベアート・アンジェリコの翼ある生き物たち』(1987年) 所収の短編作品「マカオの文書館 Gli archivi di Macao」に登場する、作中人物とその父親の關係に注目してみよう。

この短い作品は、ある医師と「わたし」の会話ではじまる。「わたし」の父は咽頭癌のため緊急手術の必要があるのに、担当医は、重要なシンポジウムがあるからすぐには行えない、待ってもらうしかない、ととりあわない。「わたし」はこの緊急性を強調して食い下がるが、イタリア中から参加者を招いたというシンポジウムをなにより優先させたい医学教授は「気に入らないなら患者を退院させて他の病院を見つけてはどうですか。その責任はもちろんあなたにありますよね。それではさようなら!」と会話を一方的に打ち切る。

この会話に一行分のスペースが続いた後で語られる場面は、突然、給油のためボンベイへ着陸間際の飛行機のなかに切り替わる。機体が着陸する際の揺れる感覚が語り手の記憶を呼び覚ますきっかけとなり、語り手「ぼく io」は、過去の思い出に属す、スクーター後部座席に乗る自分自身の像を、「あなた tu」と二人称で呼びかける対象に語る。

[……] ぼくはあなたのランブレッタに乗ってる場面を見ていた。あなたは腕を広げて運転していたけど、それはあそこランブレッタのハンドルが幅広だったからで、ぼくはあなたのスカーフが風に揺れるのを見つめ、スカーフのフリンジがくすぐったくて鼻を掻きたかったけど落っこちるのがこわくて。これは1956年のこと、たしかにそうだ、だってランブレッタがうちにやってきたのとぼくの13歳の誕生祝が重なったのだから [……]

[...] io mi sono trovato sulla tua lambretta. Tu guidavi con le braccia allargate, perché le lambrette di quell'epoca avevano il manubrio ampio, guardavo la tua sciarpa che sventolava e mi faceva il solletico con la frangia, avrei voluto grattarmi il naso ma

avevo paura di cadere, era il millenovecentocinquantasei, questo è certo, perché l'acquisto della lambretta aveva festeggiato il mio tredicesimo anno di età<sup>2</sup> [...]

ここまで読むと、「tu」で指し示される人物が語り手の身内らしいことを垣間見ることができ。スクーター購入が語り手の13歳の誕生祝と同時期であることを知るのは、家族などの親しい者に限られるはずだからだ。これに続く部分で語られる傷のイメージから、「tu」が指し示す人物の可能な候補は、さらに絞られてゆく。

[……] ぼくがもっとゆっくり走ってよとでもいうようにあなたの肩に指を二本おいてたたくと、あなたはにっこり笑いながら振り向いて、そうやって動いたものだからスカーフが首をつたって滑った。でもとてもゆっくりにだ、まるで空間のあらゆるものの動きが遅くなったみたいに。そしたらスカーフの下ではおそろしい傷が首の端から端を引き裂いていて、あんまり幅があってぱっくり開いているものだから、筋肉繊維、血管、頸動脈、咽頭までが見えたけど、あなたはこんな傷があるとはつゆ知らず笑っていた。で、実際に傷はなかったんだ、傷を見出していたのはこのぼくだ。奇妙だけど、ふたつの思い出が重なり合ってたつたひとつの思い出になることもある。正体はこれだったんだ。1956年のあなたのイメージを思い出すなかで、30年も後になって、ぼくの頭からずっと離れなくなったイメージを混ぜ込んでいた。

[...] io ti ho battuto con due dita su una spalla come per pregarti di andare più piano, e allora tu ti sei voltato sorridendo, e nel fare così la sciarpa ti è scivolata sul collo, ma molto lentamente, come se ogni movimento degli oggetti nello spazio fosse ritardato, e io ho visto che sotto la sciarpa avevi una ferita orrenda che ti squarciava il collo da parte a parte, era così larga e slabbrata che lasciava scoperti i tessuti muscolari, i vasi sanguigni, la carotide, la faringe, ma tu non sapevi di avere quella ferita e sorridevi ignaro, e infatti non l'avevi, ero io che la vedevo, è strano come a volte possa succedere di sovrapporre due ricordi in un unico ricordo, mi stava succedendo questo, ricordavo la tua immagine del millenovecentocinquantasei e insieme vi impastavo l'immagine che poi mi avresti lasciato per sempre, quasi trent'anni dopo<sup>3</sup>.

咽頭まで見える首の傷のイメージが語られた時点で、冒頭の医者との会話で出てきた「わたし」の父の病名「咽頭癌」との関連から、「あなた tu」とは語り手の父ではないかという推測が可能になる。したがって読者はこの引用部分を読んだ後、物語が語る状況についてのそれまでの認識をさかのぼって修正したうえで（今まで仮に漠然と「あなた」と認識してきた「tu」を「父さん」に置き換えて）、テキストの続きを読むことになる。

引き続き語り手は父に向かって二人称で語りかける。さきほどは1956年のイメージとその約30年後のイメージの重なり合いが起こっていたが、今度は、現在進行中である香港経由マカオ行きの旅と、父親とランブレッタを二人乗りした1956年のイメージが重なりだす。二人乗りスクーターでマカオに向かう場面を語り手が思い浮かべることにより出現した情景のなかには、「ぼく」と会話する「父さん」がいる。その想像上の会話で「父さん」はこう言った、と語り手は父に語る。

[……] いるのはぼくだけだ、この香港行ジャンボ機の座席に座って。でも頭ではランブレッタで移動している気になっている。ランブレッタで行くことにしたんだ。実際には飛行機で移動中で、目的地の香港に着いたらそこからマカオへの連絡船に乗るんだということとはよくわかってはいたけど、でもぼくはランブレッタで旅していた。ぼくの13歳の誕生日で、父さんはスカーフを巻いて運転していて、そしてぼくはランブレッタでマカオに向かっていたのだった。そしたら父さんは振り向かず、フリンジがくすぐったい、風になびくスカーフをして、びっくりしてこう言ったんだよ。マカオだって？ いったいマカオに何しに行くんだい？ で、ぼくはこう言った。文書館に行って資料を探すんだよ、父さん [……]

- |   |   |
|---|---|
| A | [...] <u>ci sono</u> solo io, qui, seduto sulla poltroncina di questo jumbo che è diretto a Hong Kong e <u>penso</u> che sto andando in lambretta, <u>ho pensato di andare in</u>   |
| B | <u>lambretta</u> , sapevo benissimo che stavo volando su un aereo che mi portava a Hong Kong da dove poi <u>prenderò</u> un traghetto per Macao, solo che stavo viaggiando in lambretta, era il mio tredicesimo compleanno, mentre tu guidavi con la sciarpa, e stavo andando a Macao in lambretta. <u>E tu, senza girarti, con la sciarpa al vento</u> |
| C | che mi faceva il solletico con la frangia, <u>hai esclamato</u> : a Macao?, e cosa ci vai a fare a Macao? E io ti <u>ho detto</u> : vado a cercare dei documenti negli archivi <sup>4</sup> , [...]   |

時間を隔てた二つのイメージが、いかにして重なり、ひとつのイメージになるのかを観察するために、引用テキストの動詞時制に注目してみよう。「ランブレッタで行くことにしたんだ ho pensato di andare in lambretta」という表現を皮切りに、それまで現在時制で語られていた父への語りかけが、過去時制の支配を受けるようになる。香港に向かう移動は、語りの現在に起きている出来事であるため、イタリア語テキスト二行目の途中まで現在時制の動詞（太字で強調）が並ぶことに不思議はない。ところが、囲み線で強調した「ho pensato di andare in lambretta」という近過去を用いた一文から過去時制の導入が始まり、その後は主に半過去（イタリック体で強調）と近過去（下線強調）を使用しながら「父さん」への語り

かけが行われる。

この使用時制の変化を考える手がかりとして、「ぼく」による「父さん」への語りかけの性質を確認しておこう。うえに引用したテキストの直前の場面では、語り手がこの行為の性格について考えている。

死んだ者に宛てて書くべきでないとはわかっている。でも、父さんもよく知っているでしょう、死者に手紙を書くというのは言い訳に過ぎないこともある、って。フロイト的な基本事項だけど、自分自身に宛てて書くには一番手っ取り早い方法だからね。だからこう言わなくちゃいけない、ぼくはぼく自身に書いてる。といっても本当は、ぼくのなかにある父さんの思い出にむかって、父さんがぼくのなかに残した足跡にむかって、書いているのかもしれないけど。ということは、考えようによってはほんとうに父さんに書いているということになる—いやちがう、これももしかしたら言い訳に過ぎないかもしれない。実際には自分自身に向かって書いているだけなんだ、だって、父さんの思い出も足跡も、ぼくだけのものだから。父さんは何であろうと実体がない [……]

Mi rendo conto che non si deve scrivere ai morti, ma tu sai perfettamente che in certi casi scrivere ai morti è una scusa, è un elementare fatto freudiano, perché è la maniera più rapida di scrivere a noi stessi, e dunque scusami, sto scrivendo a me stesso, anche se forse invece sto scrivendo alla tua memoria che ho dentro di me, alla tua traccia che hai lasciato dentro di me, e dunque in qualche modo sto scrivendo davvero a te – ma no, forse anche questa è una scusa, in realtà sto scrivendo soltanto a me stesso: anche la tua memoria, la tua traccia sono solo una cosa mia, tu non ci sei in niente<sup>5</sup> [...]

「ぼく」は、「父さん」への語りかけをすでに亡くなった人への手紙として位置づけている。紙とペンで実際に書いている途中の手紙であるかもしれないし、あるいは頭のなかで書いている手紙かもしれないが、ともかく亡くなった「父さん」への語りかけであり、「父さん」を思い出している自分自身への語りかけでもあるようだ。タブッキは2001年発表の書簡体小説『いつも手遅れ、ますます手遅れ Si sta facendo sempre più tardi』のあとがきで、「ときには死者たちに手紙を書くこともある。毎日起こることではない、それは認めるが、でもそういうこともあるのだ。そして、死者たちが、自分たちだけが知るなんらかの方法で、返事をよこすことだってあったかもしれない<sup>6</sup>」と書いているが、「ぼく」が想像する、今は亡き父親との会話における「父さん」のセリフも、死者だけが知る方法で返される応答の一種だと言えるかもしれない。

今はいない「父さん」が、香港経由マカオ行きの主人公の旅にランブレッタの二人乗りで加わるとしたら、父さんはぼくにこう言ったかもしれない、きっとこんなふうに会話したん

だよ、という想像が語られる、さきほど引用したテキストについて、内容と使用時制を整理すれば次のようにまとめることができる（A・B・Cは伊語テキストの分割に対応）。

A	「ぼく」は今香港行きの飛行機に乗っていて、心のなかで「父さん」に話しかけている	現在形
B	香港行きの飛行機での移動と、父とランブレッタを二人乗りした1956年の移動のイメージを重ね合わせる	現在形→近過去・半過去（一箇所を除く）
C	二重の移動のイメージのなかで、語り手が想像する父との会話を、父に語って聞かせる	半過去 と 近過去

Aでは、〈旅をしている今〉と〈父さんに語りかけている今〉が時間軸上で同じ地点にあって一致する。時間的一致は、Bの「penso che sto andando in lambretta」までは保たれる。しかし、この現在形を使用した文と同じ内容がひとたび近過去形で受けなおされて「ho pensato di andare in lambretta」と発話された途端、〈旅をしている今〉が過去へ引き寄せられ、〈父さんに語りかけている今〉と分離する。Bの残りの部分では、半過去を使用して徐々に1956年の記憶が重ねられるが、その途中で、香港へ到着後マカオへの連絡船に乗る予定であることを表現する未来形（「prenderò」）が使用されているため、過去へベクトルが向いていた〈旅をしている今〉が一瞬、本来の時間軸上の〈旅をしている今〉に引き戻される。このとき、〈旅をしている今〉は、Aで〈父さんに語りかけている今〉と一致していた時間軸上の地点に戻りかける。しかし再び半過去の使用によってふたつの〈今〉の分離が続き、「e stavo andando in lambretta」をもって記憶のイメージと現在の移動イメージの二重化が完成する。

1956年の記憶に引き寄せられた結果、初めは一致していた〈父さんに語りかけている今〉と〈旅をしている今〉が分離するということは、直線で表す時間軸上には表し得ない時間の地点が出現することを意味する。語り手は、「一致しているはずなのに分離している」という、現実の時系列では不可能な地点を獲得する。それは、この不可能をも受け入れることができる夢の論理の時間地点、あるいはどこにもない時間地点<sup>7</sup>だ。

二重イメージのなかに浮かぶ場面において「父さん」は「ぼく」にこう言ったかもしれない、こう言ったんだよ、という、夢幻的な地点からの語りは、記憶のなかの「父さん」へのいとおしさと懐かしさを湛える。ありえたかもしれないことへの郷愁を帯びながら、二人の会話は物語の最後まで続く。

「ぼく」は、マカオの文書館での資料探しの目的であるポルトガルの詩人カミーロ・ペサーニャがいかなる人物かを「父さん」に説明し、詩人の一節「野薔薇はあやまって花開いた」

を紹介する。この詩節に対する「父さん」の反応を示す会話「そしたら父さんはこう言ったんだよ、おまえ、それになにか意味があるように見えるのかね、って<sup>8</sup>」でもって、この物語は幕を閉じる。

「まったくおまえのやることはよくわからん」と首でもかしげているような「父さん」の印象を残して終わる「マカオの文書館」は、作家自身の自伝的な側面を多く含んでいる。年代に注目すると、ランブレッタの購入は「ぼく」が13歳になる1956年だったと述べる語り手は、1943年生まれの子と同年齢である。『インド夜想曲 Notturmo indiano』(1984年)では、インドの旧ポルトガル植民地で古い文献を調査することが主人公の生業に関係していたが、それと同様に「マカオの文書館」の語り手が行うという、旧植民地でポルトガル詩人の資料を探すという活動も、タブッキのポルトガル文学研究者としての職業的活動と一致する。

さらに、『レクイエム Requiem』(1991年)をポルトガル語で執筆した理由を説明した文章「一音節のなかの宇宙 Un universo in una sillaba<sup>9</sup>」では、タブッキの父が咽頭癌の治療を受けるなかで起きた医療ミスはいきさつと作家の担当医に対する不信が述べられている。したがって「マカオの文書館」冒頭の医者との語り手の会話に読み取れる事柄のうち、少なくとも「わたしの父は咽頭癌を患った」という設定には、タブッキの実際の経験が反映されていると言える。そして、物語テキストにある1956年から約30年後の父親のイメージには咽頭癌までが見える首の傷が織り込まれていたが、これもタブッキの父がおそらく1982年前後に咽頭癌の手術を受け、1984年頃亡くなったという推定のデータ<sup>10</sup>と符合する。

語り手の父の病名の設定にとどまらず、物語にある医者との会話が事実に基づくかが焦点になったことを、1996年4月20日付レブプブリカ紙が報道している。記事「タブッキを訴える医師「あの本は私の名誉を毀損する」<sup>11</sup>」によれば、「マカオの文書館」発表後タブッキはフランコ・ピラジネ教授から訴えられ、賠償金の支払命令を受けたという<sup>12</sup>。以上のことから、「マカオの文書館」は作者の実際の経験に多くを取材した作品といえる。

## 2. 『レクイエム』(1991年) 第4章

「マカオの文書館」発表の四年後、父の咽頭癌治療時の医療機関に対するタブッキの不信は、別の作品に再び顔をのぞかせることになる。不信と後悔の経験が、小説『レクイエム』(1991年)に組み込まれる様態を見る前に、「一音節のなかの宇宙」を参照し、『レクイエム』をポルトガル語で執筆したこと自体が父の思い出に深く関わっていることを確認しておこう。

タブッキは、1991年1月のパリ旅行の初日に父の夢を見たが、この夢は二つの理由により作家を動揺させたという。喉頭全摘出で声を失った晩年の父とのコミュニケーション方法は声不在の筆談であったが、夢のなかでタブッキは父の声を音として聞く。その夢の父の声を懐かしく感じると同時に落ち着かない気分になったと作家は語っている。さらに、夢に出て

きた父は若い姿だったのに対し、同じく夢に登場した作家自身は実年齢のままであったことも動揺の一因となった。

夢では、父は立ったままたんすによりかかっている、私は父に向き合ってベッドに腰掛けていた。場所は宿屋の一室だった。夢のなかでは根拠がなくても、たしかにそうだとわかるように、ここはリスボンだと「わかっていた」。父は二十歳そこらの青年で、海軍の制服姿、朗らかで自信のある感じは、私の手元に残った、父が若かった頃の写真で見た通りだった。父の喉には、咽頭のあたりに穴が開いていたけれど、これは私の記憶に残っていた父の晩年の姿と同じだった。そして、そのぎょっとする穴から父の声が、もうなくなっていた喉頭が生み出す音が、発せられていた (*e da quel buco spaventoso usciva la sua voce, il suono prodotto dalla laringe che non c'era più*)。反対に私は実年齢のまま現れていたの、私の方が父親であってもまったくおかしくなかった。しかし、単なる役割の逆転ではなかった。というのも、相手が私の父親だという確信を持つと同時に、私の息子である気もしたからだ。私は私で、自分が確かに相手の息子であるとわかっていたし、同時に父親である気もした<sup>13</sup>。

「マカオの文書館」と同様に、この夢においてもふたつの時間に属す父のイメージが、つまり二十歳前後の父の若い姿と何十年も後に喉頭を摘出した父のイメージが重なっている。テキストの下線部「*il suono prodotto dalla laringe* 喉頭が生み出す音」に続く、イタリック体の「*laringe che non c'era più* もうなくなっていた喉頭」という表現に注目してみたい。過去から見た未来の出来事を表現する条件法過去未来(たとえば「*laringe che avrebbe perso* その後父が失うことになる喉頭」)は、ここでは使われていない。夢に現れるのは咽頭癌を患うはるか前の青年の父であって、喉頭がなければ音は生み出されないにもかかわらず、喉頭の不在は直説法半過去で表わされている。無論、「ない喉頭に音は生み出せない」というのは覚醒時の現実の論理であって、どんなに脈絡がないとしても夢には夢なりの論理があるので、「もはやなくなっていた喉頭」から声が出ることもあり得るのだろう。「マカオの文書館」に登場する、ランプレッタに乗る父親の首の傷にしても、夢の論理によって発声可能な「なくなっていた喉頭」にしても、咽頭癌手術を受けた父の姿がタブッキのなかにいかに強く鮮明な像を残したかを垣間見せる。

夢に現れた青年の父は自分の死因を尋ねてタブッキから返答を得るが、その前に突拍子もない質問「ラテン語の文字はいくつあるんだい？」をポルトガル語で投げかけたという。夢のなかの会話はこの問いから始まり、それに対して夢の登場人物タブッキもポルトガル語で返し、その後のやりとりが続く。それゆえ、この夢を書き留めたタブッキの手帳には、父との会話がポルトガル語で転記されていた<sup>14</sup>。パリのカフェで書いたこのメモを、宿に戻ってイ

タリア語にしようとするタブッキは、苦戦を強いられる。どんなに訂正したり書き直したりしても、どこかぎこちなく人工的なテキストにしかならなかったという。作家は、この試みがほとんど倒錯的な誤りであるかのように感じ、ある言語で届いた声を別のものにしてしまったという思いにかられ、イタリア語に訳したテキストを捨てる<sup>15</sup>。この経験が、物語『レクイエム』をポルトガル語で執筆する契機となった。

『レクイエム』の4章では、タブッキがパリへ発つ前日に見た父の夢に類似した物語が展開する。7月最後の日曜日、語り手「わたし eu」は、夢の次元でなければ会えない人々を訪ねて、酷暑のなか人気のないリスボンのまちを動き回る。疲れた「わたし」は、宿で仮眠を取って休むことに決める。「ベットで足を伸ばし目を閉じた」という記述の後、一行スペースを空けて描かれる場面のなかでは、父の声が聞こえる。

ラテン語の文字はいくつあるんだい？ と、たずねる父の声がした。注意して見回すと、薄明かりのなかに父がいた。父は立ったまま、部屋の奥でたんすに寄りかかり、冗談めいた表情でわたしを見ていた。海兵の格好をしていて、二十歳そこらにちがいがなかったが、それでもわたしの父であることには間違いなかった。父さん、とわたしは言った、ここになにしてるの、宿屋イザドラで、海兵の格好をして？ おまえこそこでなにをしてるんだい、と父は答えた、今は1932年、わたしは軍役についているところだ、乗っている船が今日リスボンに入港したんだよ。[……]でもどうしてポルトガル語で話してるんだい、父さん、とわたしは言った [……]

Quantas letras tem o alfabeto latino?, perguntou a voz do meu pai. Olhei com atenção, e na penumbra vi o meu pai. Estava de pé, ao fundo do quarto, apoiado à cómoda e olhava para mim com ar trocista. Estava vestido de marinheiro, devia ter vinte e poucos anos, mas era o meu pai, não havia possibilidade de engano. Pai, disse eu, o que é que estás a fazer aqui, na Pensão Isadora, vestido de marinheiro? O que é que estás tu aqui a fazer, replicou ele, estamos em mil novecentos e trinta e dois, eu estou a fazer o serviço militar e o meu barco chegou hoje a Lisboa, [...] Mas porque é que me estás a falar em português, pai?, disse eu<sup>16</sup> [...]

青年の父と「わたし eu」が出会う様子は、「一音節のなかの宇宙」でタブッキが描写した夢を色濃く反映しているが、無論『レクイエム』は自伝ではなく虚構作品であるため、「読者は、いま自分が読んでいるものは作者の経験に由来すると承知しているが、その経験が変形して虚構に、つまり小説になったことも了解している<sup>17</sup>」。しかし、この「父さん」に向けて「わたし」が投げかける、どうしてポルトガル語で話しているのか、という虚構作品内の質問<sup>18</sup>は、作者タブッキが自分自身に投げかけていた問い<sup>19</sup>でもあるという。



『レクイエム』序文で作者は、なぜこの物語はポルトガル語で書かれたのかと問う人があれば、「このような物語はポルトガル語で書かれるほかなかったのだろうと答えると思う」、『レクイエム』のような小説を書くには自分の言語ではなくほかの言語、愛情と省察の場であるような言語が必要だった<sup>20</sup>と述べている。しかしこの問いはおそらく開かれたままなのだろう。『レクイエム』執筆の状況を考察する意図のもとに書かれた「一音節のなかの宇宙」は、最終的な回答を与えるというよりも、父とのある思い出がこの問いを解く鍵のひとつであることを示唆して終わる。

私はいつも父を「mi' pa'」あるいは単に「pa'」と呼んだ。「父 padre」の語尾を省略した形で、私の出身地方にある習慣だ〔……〕。大学でポルトガル語を学び始めたとき、父にこう言ったことがある。ポルトガル語の「pá」という言葉は右肩上がりのアクセントが付いた形で男性同士の会話の気さくさと親しみを表す呼称として使われるが、これは「rapaz（少年）」という言葉の縮約形だ、と。これが父が知る唯一のポルトガル語の言葉だった。私が父を「pa'」と呼べば父は「pá」と返していた。これはわれわれ二人の秘密のとりきめで、子供っぽいいたずら心でひそかに使っていた個人言語だ。互いに「パ」と呼び合うなかで、父がこの言葉を口にするときは右肩上がりのアクセントをつけているとわかっていたし、父には、わたしが言うときは省略記号「'」をつけているとわかっていた〔……〕。

自分の言語とは別の言語で書かれた小説が、自分だけが知っていてほかの誰のものでもない小さな言葉から生まれたいとも限らない。時として、一音節のなかにひとつの宇宙が広がっていることもある<sup>21</sup>。

ここで、父が宿で休む「わたし」のもとを訪ねてきた『レクイエム』の場面に戻ろう。父は、自分がどのような死に方をするかを知りたくてやって来た、という。「わたし」は知って何になるんだ、よしたほうがいい、と説得する。それでも父は、宿屋から出た後すぐに忘れるから、と頼みこみ、「わたし」は父の最期の様子を語り始める。

わかった、父さん、それなら話すよ、とわたしは言った。まあ、あまりいい終わり方ではない、喉頭に癌ができるんだ、父さんはぜんぜん煙草を吸わなかったからふしぎでさえあるけど、とにかくそうなったんだ、そこに癌ができた。父さんの手術をする外科医は病院長で、耳鼻咽喉科医、なんだかすごい言葉だけど、とにかく著名な耳鼻咽喉科医だそう。だけどぼくに言わせれば、あいつ、扁桃腺がやっとなる程度で、癌のことなんかまるでわかっちゃいない、きっと。

Está bem, pai, como queiras, disse eu, olha, acaba mal, com un cancro na laringe, ainda por cima é esquisito porque nunca fumaste, de qualquer modo é assim, é aí que

vais ter o cancro, e o cirurgião que te faz a operação é o director da clínica, um ilustre otorrinolaringologista, que raio de palavra, mas segundo a minha opinião é um gajo que só percebe de amígdalas, de cancros não percebe nada, acho eu<sup>22</sup>.

「父さんの手術をした外科医」ではなく、「父さんの手術をする外科医」であること、つまり動詞「faz」（下線で強調）が現在形であることに注意したい。この引用部分から、過去の出来事を実況中継しているかのような臨場感ある「物語現在 presente storico」が用いられるようになる。この現在形での語りか、どこまで続くのかを見てみよう。

話の続きを促す父に、「わたし」はその後のいきさつを語る。病院の看護スタッフは忙しそりにしてナースコールを押してもだれも駆けつけてくれないこと、そのために夜は「わたし」が付き添っていたこと、一ヶ月間の入院期間中、のどから血液を吸いとる機械を「わたし」が操作したこと。そして、退院直前に痛ましい医療事故が起こる。

〔……〕父さんの退院前日のことだ。医者連中が、鼻から胃に栄養を送る管を通して、こう言う。「これで整いました。自宅に戻られて結構です」って。でもなにも整ってなんかない。ぼくはコーヒーを飲みに行く。そして病室に戻ってみれば、父さんは息も絶えだえだ。顔が膨れて紫になっている。呼吸は困難だし、脈拍は不規則だ。父に何が起きているのでしょうか、とぼくは当番医に聞いてみる。梗塞をおこされているのですよ、とこの意地汚いやつが答える。その言葉を信じられないぼくは、それなら心臓専門の医師を呼んでください、と言う。心臓医が到着し、父さんの心電図をとってこう言う。心臓には問題がありませんが、肺に何かあるようですので、レントゲンが必要になります。そういうわけでぼくは父さんをベッドから起こし、ぼく自身の腕で支える。なんたって著名な教授の病院ではいそがしい看護婦ばかりだからね。ぼくは救急車を呼び、ぼくが責任を引き受けるという条件で、放射線医学の専門病院に移動する。あの意地汚い当番医は、ぼくがすべて責任を取らなければ父さんの外出はみとめないと言うんだ。ぼくは引責を請合う。そして放射線医は、レントゲン撮影の後、こう話す。お父さまの食道には管が貫通していて、隔膜を突き破って肺まで届いています。すぐにも、肺結核の専門医が執刀しなければなりません、そうしなければお父さまの命はあぶない。

...estás tu na véspera de sair do hospital, os médicos introduzem-te no nariz um pequeno tubo che chega até ao estômago para poderem alimentar-te e dizem: ①está tudo em ordem, o paciente pode ir para casa, mas não está nada em ordem, eu saio para tomar un café e quando volto para o teu quarto encontro-te a morrer, a tua cara está inchada e violácea, não consegues respirar, o teu coração bate irregularmente. ② que é que está a acontecer ao meu pai ?, pergunto ao médico de serviço, um sonso.

② O seu pai está com um enfarte, diz ele. Então quero um cardiologista, digo eu, porque não acredito. O cardiologista chega, faz-te o electrocardiograma e diz: ③ o paciente não tem nada no coração, tem qualquer coisa nos pulmões, é preciso uma radiografia. E então eu levanto-te da cama com os meus braços, porque as enfermeiras da clínica do ilustre professor têm mais que fazer, e chamo uma ambulância, e de ambulância vamos até à clínica radiológica sob a minha responsabilidade, porque o sonso do médico de serviço diz que só podes sair se eu tomar a responsabilidade, eu tomo a responsabilidade e o radiologista, depois da radiografia, diz-me: ④ o seu pai tem um tubo que lhe perfurou o esófago, atravessou o mediastino e chegou ao pulmão, agora é preciso um pneumotisiologista com um bisturi, senão o seu pai morre<sup>23</sup>.

医師達と「わたし」の会話（網掛をした部分）を除き、語り手による父への経緯説明の動詞（下線強調）は、やはりすべて直説法現在形である。網掛した会話の部分を見てみると、当番医のセリフ①②および心臓専門医のセリフ③には動詞はすべて現在形（下線強調）で現れているが、最後の放射線医のセリフ④で初めて直説法完全過去（囲みで強調）が登場する。原因不明で不安なまま動き回っていた「わたし」に、何が起きていたのかを正しく説明できたのは④の放射線医が初めてだった。その④をもって現在形を用いた語りは終了し、この後、過去形での語り再開される。

これでわかるでしょう、父さん、あの優秀な医者たちは胃に管を通すのに、食道に穴をあけてしまい、肺まで届かせていたんだ。ぼくが父さんを救えたのは、あの医者たちの言うことを信用せず、能力を疑ったからだ。すぐに来てもらった肺結核の専門医は、父さんの背中にメスを入れ切開した。空気がそこから漏れて、肺のガスが抜かれ、父さんは集中治療室に送られた〔……〕

Estás a ver, pai, aqueles exímios médicos ao introduzirem-te o tubo no estômago *tinham-te perfurado* o esófago e *tinham chegado* até ao pulmão, eu saí-te porque **desconfiava** deles e da competência deles: o pneumotisiologista, que eu chamei imediatamente, fez-te um corte nas costas com o bisturi, o ar saiu e o pulmão desinchou, mandaram-te para os cuidados intensivos<sup>24</sup>, [...]

転院前の医師らの医療ミスの描写は過去のある時点よりもすでに完了していたこととして、直説法完了過去（イタリック体）で表現され、その後はすべて完全過去（囲み線）あるいは不完全過去（太字）で表わされている。ひとつ前の引用テキストでは、自分の最期の様

子を尋ねる若い父に語り手は、まるでその場面が今展開しているかのような、実況中継の効果を持つ現在形を用いて語っていた。父親の身体の描写を例に取ってみると、ひとつ前の引用テキストでは「a tua cara está inchada e violácea 父さんの顔は腫れて紫色だ」「não consegues respirar 父さんは呼吸できない」「o teu coração bate irregularmente 父さんの心臓は不規則に打つ」というようにすべて現在形が用いられていたが、原因がわかった分岐点以後の場面では「o ar saiu 空気が漏れた」「o pulmão desinchou 肺からガスが抜け出た」という調子で、過去時制が用いられている。

この時制の変更は、状況の把握ができない「わたし」の不安の有無によって決定されるのではないだろうか。夢のなかで父に最期の様子を語る時点では、語り手にはすでに全体の経緯がわかっている。しかし、父に語る過去の場面において、一体何がどうなっているのかわからず、いつわかるようになるのかも不明であった場面を語るあいだは、動詞の現在時制の使用が語り手の不安を反映し、状況の把握が可能になり事実関係を理解できた後の場面を語る時に、語り手は初めて過去形を用いて、出来事を状況の総体のなかに位置づけている<sup>25</sup>。

青年の父は医療事故の経過を語り手から聞いた後、語り手がどのように手術担当医に対して行動したかを教えてくれと頼む。語り手は、あいつを平手打ちにしてやればよかったのかもしれないが、そうしなかったから、罪の意識にさいなまれているのだ、と説明する。

平手打ちを喰らわすかわりに、その医者とのあいだにあった会話を短編に書いたんだ。そしたら医者はぼくを訴えて、事実と違うと主張したんだ。ぼくは裁判官の前で本当だと証明できなかったから、裁判に負けてしまった。実刑判決を受けたのかい、と青年の父が尋ねた。いや、そうとは決まっていない、とわたしは答えた、ぼくは控訴して、まだ係争中なんだよ〔……〕

em vez de lhe ir à cara escrevi um conto sobre a conversa que tinha tido com ele e ele pôs-me um processo alegando que era falso, eu não consegui demonstrar a minha verdade ao juiz e perdi o processo. Foste condenado?, perguntou-me o meu Pai Jovem. Definitivamente não, disse eu, apresentei recurso e o processo ainda está a correr<sup>26</sup>, [...]

語り手が登場人物「青年の父」に語る裁判も、先ほど「マカオの文書館」の分析で触れたように、実際にタブッキに対して起こされた裁判を反映している。すでに参照した1996年4月20付レプブリカ紙は、ピラジネ教授が『『レクイエム』』に書かれているような経緯は実際にはなかった、あのような描写は自分の信用を傷つける」としてタブッキを再び訴えた、と報道している。このことから、物語世界のなかの「わたし」と青年の父には、作者と作者の父が経験した生に限りなく近い生が与えられていることがわかる。

医師との会話を物語に書くという選択をせず直接平手打ちに訴えればよかったと再び後悔する語り手に、青年の父はそれでよかったんだ、手をあげるよりペンを使うほうがいい、ペンを使って平手打ちを食らわせるほうがずっと優雅じゃないか、と慰める。

父さんにそう言ってもらえるとうれしい、とわたしは言った、自分のしたことに満足しなかったから。わたしはそのためにこの部屋にいるんだよ、と青年の父が言った。おまえを安心させて、わたし自身も安心したかったんだ。おまえからぜんぶ聴いて、これで穏やかでいられる。本当にそう願うよ、父さん、とわたしは言った、最近しょっちゅうあったみたいに、こんなふうに見えて驚かすのはもうやめにしてほしいんだ、もう耐えられなくなっていたからね。まあいずれにしてもおまえにひとつ言っておこう、と青年の父が言った、この部屋に現れたのはわたしの意思からではない、わたしを呼んだのはおまえの意思だ。わたしのことを夢に見たがったのはおまえの方なんだよ。さあもう別れを告げる時間しか残っていない、さようなら、わが息子よ〔……〕

Ainda bem que me confortas, pai, disse eu, porque não estou satisfeito comigo. É por isso que estou aqui neste quarto, disse o meu Pai Jovem, porque queria tranquilizar-te a ti e tranquilizar-me a mim próprio, agora que me contaste tudo fico mais sossegado. Espero bem que sim, pai, disse eu, espero que não me voltes a aparecer desta maneira assustadora como andavas a fazer nos últimos tempos, para mim estava-se a tornar uma situação intolerável. De qualquer modo é bom que saibas uma coisa, disse o meu Pai Jovem, não foi por minha vontade que eu apareci neste quarto, foi a tua vontade que me chamou, porque eras tu que me querias sonhar, e agora só tenho tempo para te dizer adeus, adeus meu filho<sup>27</sup>...

『レクイエム』は、語り手が、すでに亡くなった人々、廃屋になった家、一枚の絵画、会食の相手となる詩人を訪ね歩く物語であるが、タブッキは、語り手の方から訪ねて行くように見えて、実はその反対に死者たちが語り手を訪れるのであり、語り手は訪れた者との呵責に満ちた会話を受け入れるしかない<sup>28</sup>、と述べている。しかし、「青年の父 Pai Jovem」の場合、『レクイエム』のこの原則が例外的にあてはまらない。というのも、一見したところ見える状態（語り手が死者を訪ねるように見える）を一度ひっくり返して得られる原則（実は死者達が語り手を訪ねる）を、青年の父とのやりとりに関してはさらにひっくり返す必要があるからだ。通常の原則では、だれかに会いたいという語り手の思いがまず提示され、その意思のもと語り手が会いに出かけるのだが、青年の父は、宿屋で休む息子の前に不意に現れて声をかけているため、死者の方が語り手を訪ねたことになる。

ところが、見かけを逆さまにして得た原則をさらに逆さまにした「青年の父」の例外は、

父の発言によりもう一度逆さまになる。引用テキストの会話から、宿屋に現れる前にも父が頻繁に語り手の前に現れては苦しめていたことが読み取れる。語り手はもうこんなふうには現れないでくれ、と懇願するが、青年の父は異を唱えている。父は「自分を呼び出したのはおまえの方だ」と息子に教え、死者を訪ねたいと願ったのは語り手の方だと示す。

タブッキは、文学作品執筆の表舞台に引っ張り出さなければ中毒症をひきおこすような概念や感覚を自分の外に提示する必要がある、そうした概念や感覚を書くことはそれらをお払い箱にする心地よい手段<sup>29</sup>だ、と説明している。『レクイエム』の「青年の父」との対話も「マカオの文書館」も、外に提示しなければ中毒を起こしてしまうような感覚（そこには後悔や呵責の念も含まれる）に対する、作者の側からのいとまごいと捉えることができるだろう。

「青年の父」との会話を、あるいはマカオ行きランブレッタ二人乗りの「父さん」との会話をフィクションの次元で行うことは、作家にとって、もう会えない人の思い出のいともしさや懐かしさをふたたび生き、後悔の念を（完全に埋葬しきれたかは別として）埋葬しようとする試みでもあった。

### 3. 『トリスターノは死ぬ』（2004年）における〈父親〉

以上見てきたように、「マカオの文書館」と『レクイエム』には、タブッキの父の病気と医療事故という、タブッキが実際に経験した生の側面が織り込まれていることが確認できた。今度は、父の晩年に起きた特異な出来事の記憶にまつわる感覚を表現するという限定的な事象から離れて、2004年に発表された『トリスターノは死ぬ Tristano muore』で主人公トリスターノが語る父親の思い出に耳を傾けてみよう。

二十世紀が終わりに近づく暑い8月、元パルチザンの英雄であるトリスターノはひとりの作家を枕元に呼び、終わりに近づく自分の生を語って聞かせる。この小説のなかでトリスターノはさまざまなエピソードを語るが、父親に触れるのは二度だけだ。一度目は、トリスターノが子供のときに挙げられた両親の結婚式を思い出す場面においてである。枕元に呼び寄せた作家に語る過去の出来事のなかで、トリスターノは、レジスタンスをともに戦ったアメリカ人女性マリリン（ロザムダ）をつれてプラド美術館とおぼしき美術館に来ている。人気のない美術館内を巡るうちに、トリスターノには昔の出来事の記憶がよみがえる。2000年の今、語っている過去の出来事（美術館訪問）よりも、さらに古い時間層に属す過去の記憶を、トリスターノは三人称で語りだす。

トリスターノは海岸近くの白い村のことを思い出した。結婚式の饗宴だ。母がトリスターノの手を引いている。教区司祭は微笑んで、母はこう言っていた。教会で式を挙げないことになりましたが、ドン・ヴェリオ、どうぞ気を悪くなくさないでくださいね。トリスター

ノの希望なんです、神父さまに対してどうかということでは決してないんですよ。式を挙げるのがこんなに遅くなったのは、トリスターノの具合がずっとよくなかったからです。オーストリアで捕虜になってスペイン風邪にかかったんです。もう戻るの絶望的だと思っただけなんです、でもこうやって、戦争が終わって何年かたって、戻ってきました。そういうわけだから息子も成長してしまっただけ。でも披露宴に来てくださって本当にありがとうございます。〔……〕トリスターノは娘<sup>グワッリョーナ</sup>さんの耳元に口を近づけた。ロザムンダ、いままで言ったことがなかったけど、父はトリスターノという名前だったんだ。〔……〕

A lui venne in mente un paesino bianco sulla costa, un banchetto di nozze, sua madre che □ teneva per mano, il volto sorridente di un parroco e sua madre che diceva, spero che non se la prenda, don Velio, se non ci sposiamo in chiesa, Tristano ha voluto così, anche se non ha niente contro i preti, ci sposiamo solo ora perché è stato tanto malato, era prigioniero in Austria e gli è venuta la spagnola, pensava di non tornare più, e invece è ritornato qualche anno dopo che è finita la guerra e così ha trovato questo suo figlio già ragazzino, però apprezziamo il fatto che lei sia venuto a pranzo, [...] Tristano avvicinò la bocca all'orecchio della Guagliana, Rosamunda, non te l'avevo mai detto, mio padre si chiamava Tristano<sup>30</sup> [...]

この引用テキストは、最後に「トリスターノの父もトリスターノという名だった」という情報が読み取れるまでは、少々わかりにくい。それは同じ「トリスターノ」というひとつの名前が、複数の対象を指すことに起因する。まず、下線を引いたトリスターノは、語り手トリスターノが思い出している過去の場面（スペインの美術館にいる場面）のなかの登場人物である。囲み線で印をつけたトリスターノは、下線のトリスターノが思い浮かべる回想に登場する、子供のトリスターノであって、網掛で印したトリスターノは、囲み線のトリスターノの父親である<sup>31</sup>。

二度目にトリスターノが父の思い出に触れるのは、『トリスターノは死ぬ』の最後の場面である。トリスターノは自分の話を今まで聞いてきた作家に、一枚の写真を贈ることにし、その由来を説明する。

いえ、あの黒檀の額に入った写真ですよ、海沿いを歩く男性がひとり写っているでしょう……背景の家並みが見えますか？ その村で母は暮らしていたんです。父はこれから結婚しに行くところで、だから浜辺を歩いているのにあんな正装をしている。婚礼が終わったら、母をここに連れてくるでしょう、わたしが生まれたこの家に。〔……〕いい写真だ、あなたに差し上げます、あなたの本の表紙になさればいい。写真の人物はトリスターノではないが、でもすこしそうでもある。なんといってもトリスターノの父ですから……背中

を向けていますが、まるできょうならを言っているみたいですね。まあ、これまでの日々にあなたとともにしたことといえば、きょうならを言うことでしたし、いま最後のきょうならを言っているところですから……

dico quella nella cornice d'ebano dove c'è un uomo di spalle che cammina lungo il mare... le vede quelle case in fondo?... in quel paese ci abitava mia madre, mio padre sta andando a sposarsi, per questo è così elegante anche se cammina sulla spiaggia, dopo la cerimonia porterà mia madre qui, in questa casa dove sono nato io [...] È una bella foto, gliela regalo, la metta sulla copertina del suo libro, non è Tristano ma lo è un po', visto che è suo padre... Ci gira le spalle come se ci dicesse addio, che poi è quello che ho fatto in tutti questi giorni con lei, e che ora sto facendo per l'ultima volta<sup>32</sup>...

この場面でトリスターノは、これまでの日々を自分の話を聴くために費やしてきた作家に、その話をまとめて出すであろう本の表紙にしたらい、と言って自分の父の写真を贈る。トリスターノの話をまとめて出す本なのだから、本来ならば表紙はトリスターノ自身の写真がふさわしいだろうが、自分の父親なのだからまあすこし自分のようなものだ、とトリスターノが言っていることに注意したい。写真の人物は自分ではないが自分の父なので少し自分のようなものだ、と述べることは、自己と父親を少し同一のものとして捉える態度をあらわしている。このとき、下線を引いた「トリスターノ」とはもちろん2000年8月に死にかけているトリスターノのことであるが、この名前が実際に誰を指すかを一度脇において、純粹に呼び名の問題とするとどうなるだろうか。先ほどの引用テキストで見たように、トリスターノの父もトリスターノという名前であることを考えると、写真の人物はまちがいでなくトリスターノということになる。

ところで、アントニオ・タブッキの父親の名もアントニオであることが、1972年『カフェ』誌掲載のマンガネッリの未発表テキストから読み取れる。この未発表テキストは、マンガネッリがタブッキの父に宛てた手紙の一部であるが、タブッキによる掲載メモには「1950年代、私の父アントニオ・タブッキとジョルジョ・マンガネッリは、交友があり、芸術について同じような関心を抱いていたことも手伝って、しばしば手紙のやり取をしていた」とある<sup>33</sup>。タブッキが『トリスターノは死ぬ』を執筆した際、「トリスターノの父の名もトリスターノ」という設定にしたのは、「アントニオ・タブッキの父の名もアントニオである」という作家の個人的な思い出の領域に属す事実が関係しているのかもしれない。

いずれにせよ、トリスターノは死を目前に控えた8月の暑い日々、自分の人生を作家に話して聞かせたことをいともごい（それは聞き役に徹した作家への、二十世紀への、自分の人生へのいともごいである）として捉え、その別れのあいさつのシンボル（いつか書かれるだろうトリスターノの評伝の表紙）として、妻となる人を迎えに行く父の後姿を選んだ。こ



これは、時間的にトリスターノ自身がこの世に生まれる前の写真であるだけでなく、この世に生まれる原因となった出来事、両親の婚姻を表象する写真である。自らの出生の要因にまつわる写真とそこに写る物語を、この世への〈いとまごい〉の象徴として作家に託し、「トリスターノは死ぬ」。

実際の『トリスターノは死ぬ』の表紙には、トリスターノが虚構世界内で描写したとおりの風景と人物が写る写真が掲げられている。この写真の撮影者は明示されておらず、個人蔵とだけ記されているため、タブッキ個人のアルバムに属す可能性がないとも限らない。さらにそれがタブッキの父の後姿を写し取った写真であるとすれば、『トリスターノは死ぬ』の表紙は、「マカオの文書館」や『レクイエム』の主人公が想像し夢に見る父との会話と同様に、現実世界に属す父の思い出を、虚構世界内に移植してとどめる役割を果たすと言えるだろう。

## 注

- 1 Tabucchi, Antonio. «Gli archivi di Macao», in I volatili del Beato Angelico. [1st edition, Palermo, 1987] 9th ed. Palermo: Sellerio, 1998, pp.72-73 原文イタリック体。
- 2 *ibid.*, p.73
- 3 *ibid.*, pp.73-74
- 4 *ibid.*, p.74 引用テキストの文字の変形および分割は引用者による。
- 5 *ibid.*, p.74
- 6 Tabucchi, Antonio. Si sta facendo sempre più tardi. Milano: Feltrinelli, 2001, p.224
- 7 もっとも、一人称小説の語りの現在が確固として揺れないほうがむしろまれなのだろう。保坂和志は『小説の自由』（新潮社、2005年）で、「一人称小説を少し注意深く読んでみるとすぐに気づくが、語り手の「私」としての本当の現在とはどこにあるのか。その混乱ないし曖昧さのまったくない一人称小説はどこにもない」と述べ、一人称小説の現時の確定しがたさは人間の意識のあり方に由来するとしている（99-100頁、傍点は著者）。
- 8 Tabucchi, Antonio. I volatili del Beato Angelico. Palermo: Sellerio, 1998, p.75
- 9 Tabucchi, Antonio. Autobiografie altrui: poetiche a posteriori. Milano: Feltrinelli, 2003, pp. 15-39
- 10 タブッキの父が咽頭癌の手術を受けた年と没年は以下のように推定した。「一音節のなかの宇宙」には、バリ旅行を1991年1月に行ったとき「すでに父が亡くなって七年経っていた」（p.16）とある。また、タブッキの父は咽頭癌の手術につづく食道の吻合手術の後、約二年間存命したとある（p.18）ので、手術は1982年前後、没年は1984年頃という推定がひとまず可能である。
- 11 “Medico contro Tabucchi ‘Quel libro mi diffama’.” La Repubblica 20 aprile 1996 なお、ここでいう「あの本」とは「マカオの文書館」を含む『ベアート・アンジェリコの翼ある生き物た

- ち』ではなく『レクイエム』のことである。
- 12 記事には、訴えられるきっかけの短編が「マカオの文書館」だとは書かれていない。「約10年前にセッレーリオ社から出版された作品」と記されているが、この条件と訴訟内容をあわせて考えると「マカオの文書館」と特定できる。
- 13 Tabucchi, Antonio. Autobiografie altrui. Milano: Feltrinelli, p.28 文字改変は引用者。
- 14 *ibid.*, pp.31-32
- 15 *ibid.*, pp.36-37
- 16 Tabucchi, Antonio. Requiem: uma alucinação. [1st edition, Lisboa, 1991] 6th ed. Lisboa: Quetzal Editores, 1999, p.54
- 17 Tabucchi, Antonio. Autobiografie altrui. Milano: Feltrinelli, 2003, p.21
- 18 『レクイエム』の登場人物「わたし eu」は、職業・容姿・国籍などに関して経験的作者タブッキに近い人物として設定されていることが、少しずつ分散して記されている。ポルトガル語の敬語を使いこなせないことを指摘された「わたし」は、わたしはイタリア人なのでときどき敬語を間違えるのです、と謝っている (pp.16-17)。イタリア人の「わたし」の父もおそらくイタリア人であり、その父がポルトガル語で語りかけたので、なぜイタリア語ではなくポルトガル語で話しているのか、という「わたし」の問いが生まれる。
- 19 Tabucchi, Antonio. Autobiografie altrui. Milano: Feltrinelli, 2003, p.37 同所でタブッキは、「この問いはポルトガル語で書かれた私の小説にとって根本的な問いであるが、どの批評家もこの問いについて触れなかったのは不思議だ」と語っている。
- 20 Tabucchi, Antonio. Requiem. Lisboa: Quetzal Editores, 1999, p.7
- 21 Tabucchi, Antonio. Autobiografie altrui. Milano: Feltrinelli, 2003, p.39
- 22 Tabucchi, Antonio. Requiem. Lisboa: Quetzal Editores, 1999, p.55
- 23 *ibid.*, pp.55-56 文字の変形および数字の追加は引用者による。
- 24 *ibid.*, p.56 文字の変形は引用者による。
- 25 動詞の現在形が伝える「いつその行為が終わるのかわからない」側面を考えるうえで、タブッキの最新作『トリスターノは死ぬ *Tristano muore*』のタイトルにおける動詞の選択は示唆的だ。この2004年の作品完成直前に、タブッキはメキシコでインタビューを受けているが、質問者の解説文によると、完成前の題名はインタビュー段階では確定しておらず、『トリスターノの死 *La muerte de Tristano*』や『トリスターノのいとまごい *El adiós de Tristano*』という仮題が考えられていた (Güemes, Cesar. “Entrevista/Antonio Tabucchi, escritor.” La Jornada Semanal 16 de noviembre de 2003)。作家は以前、「いつか書かれるであろう小説」(後の『トリスターノは死ぬ』)を「自伝だけれども、いとまごいでもある È un'autobiografia e anche un commiato」(Tabucchi, Antonio. “L'ultimo tram.” Rassegna lucchese I/1 (1999): 12-13)と定義していたので、この二つの仮題は妥当な選択のように思える。しかし、動詞であるか名詞

であるかの差は大きい。なぜ動詞が選択され、それも過去形でなく現在形なのかについて、タブッキ自身はこう説明する。現在形「死ぬ muore」は、「現在が伸ばされ続ける presente dilatato」状態を生む。トリスターノは「死ぬ morire」という行為を常に行っている、つまり毎ページ毎ページ、絶えず「死ぬ」という行為をつづけている。現在形「muore」は「伸びる現在 presente elastico」をつくりだす。タブッキは、現在形選択理由について以上のように語った(マントヴァ文学祭 Festaletteratura, Mantova, Palazzo Ducale, 11 settembre 2004での講演)。

- 26 Tabucchi, Antonio. Requiem. Lisboa: Quetzal Editores, 1999, p.57 強調引用者。
- 27 *ibid.*, pp.57-58
- 28 Gumpert, Carlos. Conversaciones con Antonio Tabucchi. Barcelona: Anagrama, 1995, p.187
- 29 Güemes, Cesar. “Entrevista/Antonio Tabucchi, escritor.” La Jornada Semanal 16 de noviembre de 2003 なお、同様の発言が前掲書 (Gumpert, Carlos) 195頁にある。
- 30 Tabucchi, Antonio. Tristano muore. Milano: Feltrinelli, 2004, p.71
- 31 一方で、同一人物を指すのに複数の名前が用いられるという正反対の事態も起きている。「Gualiona」も「Rosamunda」も、アメリカ人のマリリンを呼ぶときにトリスターノが用いる呼称であって、同一人物を指す。
- 32 *ibid.*, p.162 下線は引用者。
- 33 Tabucchi, Antonio, ed. “Scoperta di una vocazione: Un testo inedito di Giorgio Manganelli.” Il Caffè: satirico di letteratura e attualità XIX/3-4: p.88

## La tematica del «padre» nelle opere di Antonio Tabucchi

HANAMOTO Tomoko

Tra gli elementi autobiografici presenti nei racconti e nei romanzi di Antonio Tabucchi c'è quello legato ai ricordi del padre, in particolare nel periodo in cui era affetto da cancro alla laringe e soffriva a causa della malasania. La prima opera di Tabucchi a contenere episodi autobiografici che riguardano suo padre è «Gli archivi di Macao» (ne *I volatili del Beato Angelico*, 1987). Il racconto si apre con una conversazione dell'io narrante col medico che rifiuta di operare immediatamente suo padre in quanto impegnato con un convegno. In seguito a questa conversazione, il lettore assiste improvvisamente al viaggio del protagonista a bordo di un aereo diretto a Hong Kong. È un leggero sobbalzo sentito durante l'atterraggio dall'io narrante a fargli venire in mente un episodio del 1956, in cui si trovava, all'età di 13 anni, sul sedile posteriore della lambretta guidata da suo padre. All'immagine del padre giovane così rievocata, però, viene subito sovrapposta quella del padre di 30 anni dopo, con una ferita al collo che lasciava scoperta la faringe. Poi segue un'altra sovrapposizione di immagini appartenenti a epoche diverse, quando il protagonista inizia a pensare che stesse compiendo il viaggio a bordo dell'aereo sulla lambretta con il padre. E nel narrare questo viaggio doppio i verbi vengono usati all'imperfetto anziché al presente impiegato fino a poco prima. Così il tempo della narrazione e quello del viaggio cominciano a divergere creando un punto temporale che non si può collocare sulla scala lineare del tempo.

Il secondo esempio che affrontiamo si trova nel romanzo *Requiem* (1991). Tabucchi spiega che il fatto di averlo scritto in portoghese ha a che fare con un sogno in cui suo padre, che dimostrava solo una ventina d'anni, cominciò a parlare in portoghese, e la conversazione continuò fino alla fine in una lingua diversa da quella dei due. Un sogno quasi identico a questo si trova nel quarto capitolo del *Requiem*, in cui il padre giovane chiede al figlio di spiegargli di che cosa morirà in futuro. Così il figlio è costretto a parlargli del cancro alla laringe che avrebbe avuto e della sofferenza e dei dolori causati dalla malasania. Nello spiegare che cosa succederà tanti anni dopo al padre, l'io narrante ricorre ai verbi al presente, poi al passato *perfeito*. L'io narrante usa il presente per raccontare quello che stava succedendo in ospedale al padre che era in pericolo di vita, e solo dopo avere scoperto l'errore da parte dei medici e aver fatto tutto il possibile per salvarlo comincia a narrare con i verbi al passato perfetto: l'impiego del presente storico crea l'effetto di narrazione «in diretta» e esprime l'ansia

da parte di chi sta narrando le cose senza sapere come andranno a finire, mentre il passato *perfeito* indica lo stato d'animo del narrante, una volta che è riuscito a collocare ciascun avvenimento nell'insieme dei fatti.

Un altro romanzo di Tabucchi legato alla tematica del padre è *Tristano muore* (2004), in cui il protagonista, vecchio eroe partigiano, e suo padre portano entrambi il nome «Tristano», così come l'autore e suo padre hanno lo stesso nome. Ci soffermiamo sulla parte finale, dove Tristano regala una foto all'interlocutore chiamato «scrittore», a cui ha affidato le sue testimonianze. La foto, raffigurante il padre del vecchio eroe poco prima del matrimonio, viene suggerita da Tristano come la copertina del libro su lui stesso che lo «scrittore» pubblicherà. Questa immagine fotografica rappresenta un evento che è stato l'origine della sua nascita, e sarà posta, come del resto l'identica fotografia che appare sulla copertina del romanzo, a simbolo della vita di Tristano che sta per dire addio al mondo, alla vita.