言葉蒐集家
――Özdamarのテクストにおける語りの方法

浜崎　桂子

序：言葉を蒐集すること

「あなたはドイツで何をしているの？」少女は尋ねた。

「言葉蒐集家なの。」私はいった。（MZ S.48）[1]

こう答える「私」とは、ドイツ語で作品を書く女性作家 Emine Sevgi Özdamar（1946-）の最初の短編集『母の言葉』（1990）の語り手[2]だ。ドイツで生活しているトルコ出身の語り手「私」は、「いつ、私が母の言葉をなくしてしまったのか、せめてそれだけでも分かればいいのに」（MZ. S.9）と自問しながら、「よく学んだ外国語」のように聞こえる自分の「母語＝母の言葉」を捜している。その過程で、母語であるトルコ語以前にトルコで失われている言葉の存在に気づいた「私」は――トルコでは、アタテュル

1)　Emine Sevgi Özdamar: Mutterzunge. Köln. (Kiepenheuer & Witsch) 1998.
同書からの引用は、以下、本文中にMZと略し、ページ数を示す。
GH: Die Brücke vom Goldenen Horn. Kiepenheuer & Witsch, Köln. 1998.

2)　この短編集『母の言葉』には、表題作をはじめ4つの短編が収められている。最初に収録されている短編『母の言葉』と、その次に収められている『祖父の言葉』は、語り手の「私」も同一人物であると思われるし、作品のモチーフも関連していて、二つの章からなった、1篇の短編と読むことが可能である。引用された個所は、『祖父の言葉』の一部であるが、ここでは短編『母の言葉』と同一の語り手である「私」の言葉であると解釈したい。この短編の原題は、„Mutterzunge“ であり、トルコ語で「母語」を意味する „Anadili“ を字義どおり訳した語である。物語の中でも、語り手は「母語」を指して、一貫してこの „Mutterzunge“ と言う表現を用いている。そのドイツ語における違和感も含めて「母の舌」「祖父の舌」と訳すか、あるいは意味に忠実に「母語」と訳すべきとも思われるが、ここでは、表題としては「母の言葉」と訳すことにする。物語の本文を引用する場合は、そのコンテクストに従って、「母語」、「母の言葉」と訳し分けたが、どれも原語は „Mutterzunge“ である。言うまでもなく、この訳し分けは一つの解釈の試みにすぎない。

クによる近代化と政教分離政策によって、アラビア文字が禁止された時代がある ――、「祖父の言葉」である「アラビア文字」を学ぶようになる。そして、物語の最後、あるドイツ人の少女の質問に答えて、上のように答えたのだ。

「言葉を蒐集する」とはどういうことだろうか。砂浜で空の貝殻を「集める」ように、あるいはもう使われない骨董品を「集める」ように、「言葉を蒐集する」とはどのようなことなのだろう。拾い集められたものは、もともと他の所有者に属していたものだ。他人の「言葉」を使って、彼女は何をしようとしているのだろう。ガラス棚の中に「言葉」を陳列して、展示しようというのだろうか？

Özdamar の作品に登場する女性たちはみな、「言葉を集める」ことに熱心である。そして、登場人物たちが集めてきた言葉が、ひとつの集合体となってテクストを形成している。トルコ出身のこの作家の作品は、ドイツ語の中にトルコ語の比喩を直訳してもちこんだ、その言葉の異質性を評価されることが多い。[3] その意味で確かに Özdamar のテクストは、多彩な言葉のコレクションである。彼女のテクストに注目する批評家の多くは、ここに「規範のドイツ語」を破壊しながら、表現豊かなドイツ語を作る可能性を認めている。しかし、本論では、一度立ち止まってこの作家のテクストを、「言葉の蒐集」という概念を手がかりにして厳密に読み解いてみたい。作品の登場人物たちはどんな言葉を「蒐集」するのか。そして、「言葉を集める」ことでいったい何をしようとしているのだろうか。

「蒐集」は、しばしば権力を伴って行われ、権力を強化する。異文化の珍しい品々を、集め、さらに、そのおびただしい量のコレクションを展示することで、自らの富と力を顕示するのは、「公のコレクション」だ。「伝達

3) 1991 年にバッハマン賞を受賞した、„Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus.“ (1992) の評価については次の拙論を参照されたい。
浜崎桂子：異質なドイツ語 ―― トルコ人女性作家 Özdamar について［学習院大学文学部研究年報　第 46 輯。1999.95～120 頁］

するべきもの」を「蒐集」し、価値あるものとして「所有」することは、ある正当な文化史を成立させ、文化財を選別することだ。「文化の記録で、同時に野蛮の記録でないようなものはない。この事実の根本にあるものを、正当に扱った文化史はいまだ存在しないのだ。それを望むことさえ難しい。」[4] と指摘したのは、自身も書籍の蒐集家であったばかりか、「蒐集」による歴史の救済という思想を展開していたヴァルター・ベンヤミンである。彼が、たとえば、『エドゥアルド・フックス ── 蒐集家と歴史家』の中で展開している「蒐集家」の姿とは、それに対して全くの「私人」であった。「公的な蒐集は、私的な蒐集にくらべて、社会的には難が少なく、学問的にはより有益であるかもしれないが、私的な蒐集が持っている最大のチャンスを取り逃がしてしまう。」[5] というとき、ベンヤミンが想定しているのは、「正史」からこぼれおちるもの、芸術品として、あるいは歴史の証拠としての価値を認められないものに意味を見出し、埋没してしまったものを救い出す蒐集家の姿であった。自身の蒐集熱について書かれたエッセイ『私の蔵書をひもとく』の結語で、彼は次のように言う。「蒐集家の幸福！　私人の幸福！」。[6] ベンヤミンにとって、「蒐集」することは、「事物から商品としての性質を払拭」[7] し、「愛好家のための価値」のみを見出すこと、その対象を、事物の「使用価値」、「有用性」に見るのではなく、「事物そのものの運命が現れる舞台、劇場」としての対象を見ることなのだ。[8] だから、「蒐集家」の情熱は、事物をその有用性でははからない、「子供のような情熱」[9] であるとたとえられている。

片付けのできない子供。見つけてきた石、摘み取った花、つかまえた蝶々、ど

4)　Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedeman und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. (Suhrkamp) 1991. II.2.S.477.
以下、この全集については、Benjamin のあと、巻、号、ページ数を示す。
5)　Benjamin: II.2.S.502.
6)　Benjamin: IV.1.S.396.
7)　Benjamin: V.1.S.53.
8)　Benjamin: IV.1.S.389.
9)　Benjamin: IV.1.S.389.

んなものでも、この子供にとっては、コレクションの始まりだ。子供の持ち物は、すべて、その子供にとっては代えられないコレクションなのだ。[10]

子供の日常は、発見に満ちている。偶然に目の前に現れたすべてのものが、子供にとっては、一度きりの事物との出会いであり、即、「所有」に値するものになる。「事物との、全くなぞめいた関係」を作り出すこの「所有」とは、「事物に対して持ちうる、最も深い関係」[11]であるとベンヤミンは言う。

文脈を「言葉の蒐集」に置き換えてみよう。有用性、使用価値によってではなく、「子供のような情熱」で集められる言葉とは、目的性をもたない言葉だという仮定が成り立つだろう。言葉を「所有」することは、言葉と私的で深い関係を持つことなのだとすれば、「言葉を蒐集すること」とは、「自分だけの私的な言葉」をつくる試みであるということになるのだろうか。ハンナ・アレントは、ベンヤミンにおける「文」の「蒐集」を、書籍の蒐集家としてのベンヤミンの蒐集癖が「発展」したものと位置付けている。[12]アレントいわく、ベンヤミンにとって、「伝統が破産」した時代に「過去を論じる新しい手法」が、「引用可能性」[13]であった。ある文を「引用」することとは、説得のための例証を示したり、文を体系化したりすることではない。むしろ、文をもとのコンテクストから引き離し、新たな意味を与えることが、ベンヤミンにとっての引用の意味であった。文章を、「モンタージュ」する、シュールレアリスティックなこの「引用」とは、破壊されてしまった過去に思いを馳せる行為だと、アレントは説明している。「過去」の断片を拾い上げることだというこの「蒐集」や「引用」の概念を手がかりに、Özdamar の語り手の「言葉の蒐集」を検討してみたい。この語り手は、何を「蒐集」し、拾い上げようとしているのだろうか。

---

10) Benjamin: IV.1.S.115.
11) Benjamin: IV.1.S.396.
12) ハンナ・アレント（阿部斉訳）：ヴァルター・ベンヤミン［『暗い時代の人々』（河出書房新社）1986.187～251 頁。］234 頁。
13) アレント：233 頁。

1：どんな「言葉」が蒐集されるのか

「蒐集」という概念で読み解いてみたいのは、Özdamarの小説としては2作目になる作品、『金角湾の橋』(1998)[14]である。この小説の語り手もÖzdamarの他の作品と同じように、一人称の語り手「私」の物語として語られる。舞台は、60年代終わりのベルリン、そしてイスタンブールである。第一部では、ドイツ語を一言も知らないままに、18歳でドイツの工場へと労働者としてやってきた「私」が、ベルリン、ヘッベル劇場の目の前での女子寮生活を始める。共産主義運動と演劇に関わる寮長の影響で、彼女はここで、演劇、社会主義思想、そして労働運動に触れる。第2部では、2年後にイスタンブールに戻った彼女が、演劇の勉強を本格的に始め、演劇、映画にかかわる知識人たちと交流を持つ。そこで、主人公は当時のトルコの政情に敏感に反応し、トルコ労働党に入ったり、農民にコミットする活動を試みたりする。「私」が周囲からの影響を受けながら世界を広げていくこの物語で、最も重要なのは、「私」の「言葉の蒐集」であるように思われるのだ。まず、彼女がどんなプロセスで「言葉」を」蒐集しているのか、段階を追って見てみたいと思う。

1）ドイツ語の蒐集

まず、彼女が「集める」のはドイツ語である。イスタンブールを発ち、他の労働者の女性たちとベルリンに到着する18歳の語り手は、ドイツ語を一語も理解しない。彼女たちが最初に覚えたドイツ語は、自分の住居の名前と、働く工場の工場長の名前だ。耳から覚えたこの二つの単語は、Wohnheimは Wonaym、Herr Scheringは、Herscher（GH.S.16）とゆがめられて表記される。聞いた言葉を口真似すること――これが彼女たちの最初

14) Emine Sevgi Özdamar: Die Brücke vom Goldenen Horn. Köln. (Kiepenheuer & Witsch) 1998.
以下、このテクストからの引用は、本文中にGHと略し、ページ数を示す。

の言葉の覚え方であった。言葉に貪欲な「私」は、寮、スーパー、工場と限られた場所を往復する生活の中で、街で見かけるドイツ語の「新聞の見出し」を集め、俳優がセリフを覚えるように丸暗記する。もちろん彼女は、その見出しの意味を全く理解していないのだが、「私」はこの集めた言葉を実際に使用してしまう。当然ながら、その使用の仕方は、意味の脈絡のない突拍子もないものだ。

> 私は、新聞の見出しから今日覚えた言葉を、意味はわからないのだけれど、(工場の＝筆者補) 門番のところで練習した。
>
> 「カレハテンシデハナカッタ」――「おはようおはよう。」門番はそう挨拶した。(GH S.26)

> 私は、ひきつづき毎日、新聞スタンドで、意味のわからない私の文を練習していた。そして、この丸暗記した新聞の見出しで、(夜遊びをする主人公を非難するトルコ人女性が投げてくる＝筆者補) 枕にむかって答えてやった。
>
> ラントウ！　ノゾキミハタカクツク！　ソビエトハセイカン。(GH S.39)

偶然によって集められた「見出し」は、日常会話の中に異質な語として挿入され、その本来の意味内容＝使用価値を全く失ってしまう。そもそも、新聞の見出しとは特殊な文体だ。記事の本文で説明される事件について、極端に簡約化し、しかも人目をひく強烈な印象を与える表現を用いる見出しは、それだけでは完結した文章ではない。本文というコンテクストの補足があって初めて理解される、もともと断片でしかない文章だ。さらにいえば、マスメディアである新聞の記事自体が、ある限定された視点から――記事を書いた記者の、あるいはそれを掲載したメディアの視点から――切り取られた事実の断片にすぎない。切り取られた事実の断片の、さらにうわずみだけを切り取った見出しという文章は、強い印象を残しながら、実は何の事実も伝えていない文章だ。そして、ここではその断片的な見出しが、「私」が語るテクストの中に唐突に現れるのである。

しかし、この見出しのコレクションが数を増すにつれ、読者は、その「切

り離されたコンテクスト」にいやでも想像力を働かせることになる。たとえばここに引用した「ソビエトハセイカン」あるいは「ラントウ」といった見出しは、ある時代の空気を伝えてはいないだろうか。さらに、「再び発砲」（GH.S.66）「アデナウアー90歳に」（GH.S.75）という見出しがコレクションに加わっていく。それは、明らかに60年代のドイツの空気――労働移民を必要とした高度成長期の状況であり、繁栄と表裏一体になっていた冷戦体制であり、その矛盾を問おうとした左翼の活動の高まり――なのだ。[15] しかし、ドイツ語という外国語も理解せず、文字通り「子供のような情熱」で文章を集める「私」のコレクションは、ある輪郭をほのめかすだけだ。この物語の中では、たとえば60年代ドイツとトルコの「公式」の歴史については一言も語られない。集められた見出しが、「私」の視点から明確に位置付けられ、一つの「私の歴史」が構成されるのでもない。それぞれの見出しは、まるで宙に浮いたように孤立しているのだが、また、無数のシナプスのようなものでつながれてでもいるかのように、そのつながりを垣間見せることがある。このように、断片的な背景を想像させる効果を生み出しているのは、語り手の「私」の「子供のような」視点――新聞の見出しを「使用価値」から解放する「蒐集家」のような視点――なのである。

しかし、1年間の工場での労働の後、主人公の「私」は、父親の援助を得て、ゲーテ・インスティテュートに行く機会を得る。これまで、自己流に「蒐集」して「使用」していたドイツ語を、「正しく」習得する機会を得たわけである。本文中、これまで一貫してWonaymと表記されてきた寮も、正しくWohnheim（GH.S.109）とつづられるようになる。しかし、「正規の」ドイツ語を学ぶときにも、ドイツ語の文を「集め」、「記憶し」、それを「使用」するという基本的な方法は変わらない。

15) そもそも、主人公がトルコからドイツに労働力としてやってくる決意をしたのも、イスタンブールでみた新聞の見出し、「ドイツ、さらに多くのトルコの労働者を」「ドイツ、トルコ人受け入れ」（GH.S.14）がきっかけだった。

「すみません。話してもいいですか？」これが私の最初の文だった。「すみません。今、何時ですか？」「すみません。もうひとつジャガイモをください。」そして、私は、週末だけは、すまないと思わなかった。(GH S.108)

「すみません…」と話し始めること。これが、彼女がここで学んだドイツ語の使用の仕方である。ドイツ語が上達した彼女は、再びベルリンへ赴き、今度は別の工場の寮で通訳として働くことになるのだが、そこでも、彼女は、この「最初の私の文」を使用し続ける。つまり、通訳としてドイツ語を話すとき、彼女はかならず「すみません」と言って話を始めるようになるのだ。トルコ人が工場長にした質問や要求を通訳するとき、彼女はかならず一言「すみません」を付け加えてしまう（GH.S.111)。次のシーンは、彼女と寮長との会話だ。

「なぜ、すみませんなの？」

「そのとおりですね。すみません」

「すみませんって言わないで。」

「はい。すみません。」

「あの、すみません。どうして、そんなにすみませんなの？」

「はい、すみません。もうすみませんって言いません」

「すみませんっていわないでね。もう、おしまい」

「はい。すみませんっていいません。すみません。」(GH S.112)

「私」にとって、ドイツ語を使用するということは、自分が「蒐集した」言葉のストックを用いるということだ。最初に記憶した「すみませんが……」という表現は、いってみれば、「ドイツ語」で話すためのスイッチのような役割を果たしているようである。しかし、ここで「私」は、目に付く見出しをすべて蒐集した時のように、ただ偶然に「すみません」という言葉を集めたのではない。一見ユーモラスなこの言葉のやり取りの中に、ある言葉のルール、ある生活様式が露呈していることに留意するべきだろう。トルコ人の彼女がドイツ語で話すということは、ドイツの工場の中で、「移民労働者」であるトルコ人として話すということだ。労働者にむかって語ら

れるドイツ語は、仕事に関する指示であり、命令である。[16] 一方、トルコ人の側からあえてドイツ人に向けて語られるドイツ語は、依頼であり、懇願なのだ。「すみませんが……」で始まる文章をゲーテ・インスティテュートで覚えた彼女は、そこで、この社会的位置関係の中でもっとも必要な語を「集めた」のであり、それはつまり、言語ゲームのルールを、あまりに適切に「模倣」し、習得していたということなのだ。

2）「左翼」の言葉

さて、「ドイツ語」を習得した語り手の「私」は、共産主義者の寮長、寮長の周囲にいた労働運動にかかわるトルコ人男性たちの影響を受け、マルクスやエンゲルス、ブレヒトを読み、社会主義の言葉に触れるようになる。今度彼女が模倣しようとするのは、「すみません」で話し始める移民労働者の言葉ではなく、西ベルリンのカフェに出かけ、ゴダールの映画を見ては議論する左翼の運動に関わろうとする学生たちの「言葉」である。この「新しい言葉」について、語り手はたとえば次のように説明している。

> こういう古い映画では、登場人物を真似するのは簡単なことだ。（……）リズ・テイラーは、なにかドラマチックなことをやってみせる。それを真似するのは簡単なのだ。ゴダールの映画の人物たちは、だけど、真似をするのがむずかしい。彼らは新しい言葉を話している。この言葉をまず覚えなくちゃならない。リズ・テイラーのことはキレイだとか、太ったとかいう。それで充分。キレイとか太っているとかいうことは、イメージできる。だけど、ゴダールの映画については、ブルジョアだとか、反ブルジョアだとかいう。でも、ブルジョアとか反ブルジョアとかを思い浮かべるのは難しい。（GH. S.156）

16) 一方で、彼女は、ドイツ語の müssen という言葉を、トルコ語に訳すときには省いてしまう。

> 「しなくてはならない」というドイツ語の言葉は、私にはきつすぎた。だから、「あなたはこれとこれをしなくてはならない」を訳すときには、「これとこれをするのよ」と訳した。（…）トルコ語は、「ならない」から切り離すことができたけれど、ドイツ語と「ならない」を切り離すことは私にもできなかった。（GH.S.113）

ゴダールの映画について議論する学生たちの映画の見方は、これまでの「私」の映画の見方 ── ハリウッド映画を見ては、俳優の外見に感想を述べる見方 ── とは、「違う言葉」だ。ゴダールの映画の中で語られる左翼運動は、そして映画について語る学生たちのコメントは、「私」にとって決定的に「新しい言葉」だった。それは、彼女がドイツ語を身につけたのと同じように、新しく習得しなければならない言葉なのである。この彼女の視点をとおして、作品の後半、ベルリンとイスタンブールの社会主義運動、学生運動が「言葉」の問題として描かれる。まず、西ベルリンのカフェでたむろするドイツ人学生たちを、次のように描写する。

> 時々学生たちは、敵対する人たちとも話そうとした。だけど、学生たちは、年をとった人たちとは違う言葉をもっていた。これは語彙の問題だった。学生たちはみんな、ものすごい大きな耳をしていた。と、いうのも、彼らは一語ももらさず聞いていて、そしてすぐに、まるで外科医のように、言葉を解剖した。使われた語彙を、延々と検分して、それから検分報告をする。そして、その報告もまた検査されるのだ。(GH.S.160)

批判のための批判にあけくれる学生たちの姿を観察し、描写する文章は、視覚的な比喩に満ちている。彼女はさらに、このドイツ人学生の運動に加わろうとするトルコ人学生たちの姿を眺め、描写する。

> トルコ人の、政治的な学生たちも、言葉を解剖するのが好きだった。彼らが言葉を解剖しているところは、まるで、右手に医学の専門書を持ちながら、左手で、オペのメスをもっているみたいだった。単語のまわりをぐるぐるして、どのように解剖するのかをドイツ語で読む。それを今度はトルコ語に訳し、ためしてみる。まるで彼らは、解剖を今習っている、ほとんど未経験の外科医のようだった。ミスした切り傷だらけだ。(GH S. 160)

ドイツ人学生の「言葉の解剖」を真似ようとする、トルコ人学生たちのその手つきはまるでおぼつかないものだ。左翼の学生の言葉は、まず、トルコ人学生たちにとって、母語ではないドイツ語であった。さらに、この「新しい言葉」とは、マルクスからマルクーゼまでの社会理論を読み、ゴダー

ル、エイゼンシュタイン、クルーゲの映画を見、同じカフェにたむろし、ある種のジャルゴンを共有している学生たちの言葉であった。この「言葉」を理解するために必要なバックグラウンドを完全には共有していない外国人学生にとっては、この言葉は二重の意味で、新しく、なじみのない言葉だったのである。

しかし、ここでこの学生たちの「言葉の解剖」のシーンをつぶさに眺める「私」は、このような客観的なコメントを差し挟みはしない。彼女はただ、その光景を、まるで映像を写し取るように語るだけだ。なぜなら、このトルコ人学生たちを観察している語り手の「私」自身は、この言葉を「使用」することができないからだ。第二部に入って、彼女がトルコにもどり、母語トルコ語でこの「社会主義の言葉」が使用されている場においても、彼女は自分でこの言葉を「使用」することはせず、ただ言葉を「集めている」。

> レストラン「キャプテン」にいる知識人たちも、私のことを安心させた。彼らはとてもたくさんのものを読んでいて、本についてたくさんの話をしていた。まるで、私は生きている本といっしょにテーブルについているみたいだった。男の人たちは互いに質問していた。「これについてはどう思う？」私には誰も、このテーマについてどう思うかなんて聞かなかった。私は、彼らのために観客を演じていたのだ。彼らもお互いに演じていた。そして私は彼らを眺めていたのだ。(GH.S.231)

唯一の「女の子」として、そして女優の卵として、この知識人の常連テーブルについている「私」は、議論を戦わせている男性たちの仲間ではなく、「観客」になっている。自分の言葉を持たない彼女は、議論している20人の男を観客として眺めつつ、その言葉を「集める」のだ。

> (…) だれかが、ひとつ文をいえば、他の男がその文に、大きなハサミのように切り込んできて、文を真中でカットし、自分で文を完成させる。この文もまた他のハサミに切り刻まれる。突然20の大きなハサミがテーブルにつき、左や右に向きをかえた。

(…)私は唯一の女の子として、20のハサミの文に耳を傾けた。そして、自分のために、単語をつなぎあわせてみた。意識、民衆のもとへ、帝国主義、搾取するブルジョア、封建主義、ラテンアメリカ、アフリカ、スイス銀行、クルド人、封建的な農民、トルコ労働階級の潜在能力、ナショナルブルジョワジー、レーニン主義、客観条件と主観条件。私が単語をくっつけている間に、知識人たちはずっと話しつづけていた。(…)　(GH S. 233)

ここで、注目したいのは、「私」の言葉の集め方だ。20本のハサミにたとえられた男たちの話す文は、(つまり彼らは、ひとりひとりの人格ではない。話された言葉を解剖しようと待ち構える、ハサミにすぎない) 切り刻まれてしまい、「私」に聞こえてくるのは、男たちが繰り返し用いる、議論のための基本語彙集のようなものだ。このばらばらになった単語を、「私」は、蒐集して、はりあわせる。ドイツ語の新聞の見出しを手当たり次第に暗記していったように、彼女は「左翼知識人」の言葉を蒐集し始めたのである。しかし、まだ彼女が「蒐集」を始めたばかりのこの場所で、ある男が突然彼女の意見を求める。

「あなたは、このテーマについてどう思われますか？」私はちょうど、テーブルの反対側、彼の向かいに座っていた。みんなの頭が私の方にいっせいに向けられた。まるでスローモーションフィルムのように。女優にとって悪夢なのは、セリフを忘れることだ。今、私がまさにその悪夢のなかにいた。セリフを知らないのに、舞台にあがらなくてはいけない。私は、汗をかき、髪が頬に張り付いた。(GH.S,233)

これまで、この集まりの中で観客を演じてきた彼女は、まだ自分の「セリフ」を知らない。この「女優としての悪夢」の経験のあと、「私」は、労働党の党員となり、コレクションを増やしていく。「アメリカは張子の虎に過ぎない」、「農民に土地を、労働者に労働を、学生に書物を！」(GH.S.239) といった具合に。ここでは、党員である彼女は、会合のテーマについて、何か自分の言葉で話すことを要求される。彼女は、次のように言葉を集める。

> 封建主義とか、帝国主義とか、社会の下部構造とか、社会の上部構造とかいう言葉は、まるで私の前にある深い泉のようだった。私は助けを、死者の中に求めた。私が読まなければならない本の数といったら！（…）私が党でしょっちゅう聞いていたある文章は私の肩の荷を軽くした。「それについては議論の余地があるな」この文をいえば、議論が次の日に繰り越されるのだ。今日ではなく、明日。この文章は、いい抜け道だった。議論をするか、あるいは「それについては議論の余地があります」と言うか、だ。(GH.S. 241)

そして、彼女は、「それについては議論の余地があります」と覚えたての言葉を使用し、その場をめでたく切り抜けるのである。彼女が、それまで議論の場において、「観客」を演じていて、「セリフ」を持っていなかったことには、いくつかの理由がある。彼女が、唯一の「女の子」だったことも大きな要因に違いない。そしてそれに加えて、「読まなければいけない本」やさまざまな概念についての知識が欠けていたことも、彼女が「言葉」を使用できなかった理由であった。彼女は、「たくさんの本がある部屋は、まるで私に対する大きな非難」(GH. S. 237) であるかのように感じ、「アビトゥアはとったのか？」(GH.S.236)という質問にも、嘘の答えを言ってしまう。左翼知識人たちというひとつの社会の中で有効な言葉は、そもそも「私」の手中にはなく、蒐集するよりほか、身に付ける手段がなかったのである。

3：「蒐集家」から「盗人」へ

「ドイツ語」を蒐集すること、「社会主義の言葉」を蒐集すること、それはどちらも、自分が持っていなかった必要な言葉を「習得」する過程であった。ドイツに住むトルコ人労働者として、あるいは社会主義にコミットしようとする、大学入学資格さえ持たない少女として、彼女は、それぞれの場で必要な言葉を、「習得しなければならない」のだ。その意味で、彼女が、言葉の「使用価値」から全く自由だったのは、最初の「見出し」集めの段階だけである。彼女は、ベンヤミンのように「幸福な私人」として、事物

や言葉をその有用性から救済するために「所有」するのではない。ベンヤミンのいう「蒐集家」は、たしかに、「野蛮な文化史」を構成する「公のコレクション」に対立しうるものではあっても、コレクションを成立させるための「繊細な嗅覚」[17]――すなわち、知という力――が前提とされている存在なのだ。アレントも言うように、「使用価値から自由な蒐集家」とは、子供か、あるいは「有用なものを充分所有している金持ち」なのである[18]

しかし、自分の言葉を持たず、伝達される文化財に近づくことのできない「私」にとって、言葉を「所有」することは、ある社会の中で承認を得るための入場券のようなものなのだ。Özdamar の作品の登場人物たちがなぜ言葉を「蒐集しなければならない」のかという問題を考えるうえで、語り手が、「言葉」に対して持っている立場――すなわち、性差、階級、民族など――が、無視できない大きなファクターとなる。ここで、もう一つの補助線として参考にしたいのは、トリン・T・ミンハの言説批判である。彼女がアジア系アメリカ人の表現者という立場から鋭く指摘しているように、そもそも「言葉」とはいつも、白人男性の、知識を持ちうる階級のものであり、その「言葉」を用いるということは、その権力の構造を強化するということだ。[19] ものを語ろうとする女性は、いつも、「男性のものである言葉を盗む」存在なのだ。[20] 今、『金角湾の橋』の語り手――トルコ出身の、若い女性である「私」――は、言葉の「蒐集」によってではなく、むしろある社会のなかで「有用な」「使用価値のある」言葉を「盗む」ことによっ

17) Benjamin: IV.1.S.392.
18) アレント：237 頁。ベンヤミンにとって、私的な領域＝「インテリア」にコレクションを装飾することのできる、全くの私人である蒐集家とは、富裕な市民階級のことである。ただ、誤解を避けるために付け加えれば、ここで、ベンヤミン自身が現実に富裕な市民階級の子弟であったことをあえて強調したいのではない。むしろ、筆者の文脈にとって重要なのは、ベンヤミンが、バロック文学の豊富な引用をはじめ、彼のテクストにちりばめられたさまざまな文の蒐集をすることを可能にする、伝達されてきた（あるいはされてこなかった）「知」という財産と力をすでに「所有」していたということである。
19) Trinh T. Minh-ha: Woman, Native, Other. (Indiana University Press) 1989. トリン・T・ミンハ（竹村和子訳）：女性・ネイティブ・他者。（岩波書店）1995.10 頁。なお、以下トリンと略記し、日本語訳の頁数のみあげる。
20) トリン：30 頁。

て、初めて発言を求められた議論の場を切り抜けたのだ。しかし、そのことは、「私」にとって決して決定的な解決ではない。なぜなら、盗んだ言葉しか語れない彼女は、やはり自分の言葉を持たないままなのである。

トリンもまた、支配的な言葉を解体する可能性、あるいは女性独自の言葉について、ポジティブな展望を語っているわけではない。むしろ、独自の言葉を持たない、言語を盗む者の、かすかな抵抗の可能性を控えめに示唆しているにすぎない。白人男性を規範とする規制の権力システムのなかで、「女性として」「有色人種として」、「有色人種の女として」書くということは、３重にその立場を問われることだ。[21] そして、聞き入れられるのは、あくまでも、支配的な言説という規範のレトリックにのっとった明晰な言葉であり、上から押し付けられる言葉なのだ。しかし、言葉を「盗む」ことのかすかな抵抗の可能性を、トリンは次のように語る。

> 女は言語を盗む者だが、「父を暴いていく」のを恐れているため、こっそりと、また盗人らしく見えないで――盗む術を学ばなければならない。王様は裸だと声高に言って、その証拠を見せたり、それを示唆したりするのがいやなのは、男に服従しているからではなくて、そのむなしさを敏感に感づいているからだ――（彼の）権力のむなしさ、（彼の）言語のむなしさ、（彼の）見せかけのむなしさ。（…）盗んだ言葉はいつまでたっても別の人の言葉だ。だから婉曲的な物言いをしたり、策略をつかったり、だましたり、捏造しなければならない。[22]

Özdamar の語り手が盗み出してきた「言葉」を、このトリンの指摘と重ね

---

21) 本論では、あえてこの「トリプル・バインド」の問題を、作者 Özdamar の問題とはせず、あくまでも作中の語り手「私」の問題とした。Özdamar の登場人物たちは、作者の自伝的事実と一致する部分も多く、この作品で展開される「言葉」の問題も、「外国人作家」Özdamar の、「二つの文化のはざまにある者」特有の「問題」ないし「魅力」と位置付けられることが多い。テクストが作家の母語でない言語で書かれていることは、もちろん、解釈の際に捨象することのできない要素であり、筆者がこの作家のテクストに関心を持った理由のひとつでもある。しかし、ドイツ語もトルコ語も母語としない一人の解釈者として、ここでは、Özdamar が「非母語で書く作家」であることをあえて強調せずに読む試みを行うつもりである。

22) トリン：31～32 頁。

合わせてみよう。「私」が蒐集した言葉は、それを使用する男たちの――言葉の解剖にあけくれる、「はさみ」のような男たちの――言語と権力の「むなしさ」を、注釈を加えることなしに浮き彫りにしてはいないだろうか。先にも指摘したように、自分の言葉を持たない「私」は、自分が観察している光景にコメントを加えることをしない。彼女の語りの視点は、単に物語の構造上、全体を鳥瞰する視点を持たないというだけではなく、その、言語に対するポジション――性・民族・階級に規定された――のゆえに、注釈する言葉を持たないのである。注釈する語り手とは、語る内容について全知であるだけでなく、支配的な言説を「所有」している者のことなのだ。では自分の「言葉」を持たない「私」の語り方とは、どのようなものに成り得るのだろう。

トリンは、押し付けられた「明晰な言語」を捨て、「空白、脱落、沈黙」「単語、断片、片句といったもの」を用いて「新鮮な空気を送り込む隙間」を作ろうとしている。[23]「盗んだ言葉」を捨て、ずらし、隙間をあけていこうとするトリンは、抑圧する言語を、戦略的に解体していこうとするラディカルさをもっている。それでは、Özdamar の語り手――言葉を「盗む」手管にかけてはお墨付きである――の蒐集した言葉に、そのようなラディカルな可能性はあるだろうか。

4．模倣することと演ずること

ここまで語り手の「私」が自分のものではない「言葉」を習得してきた方法――「蒐集」し、「盗み」、「使用する」という方法――は、俳優がセリフを暗記し、そのセリフを台本に従って話し、演技するのと似ている。小説の冒頭、ドイツ語の新聞の見出しを集めながら、すでに「私」は次のように言っている。

多分私が見出しを覚えていたのには理由がある。労働者になってベルリンに

23) トリン：前掲書。30頁。すなわち、トリン自身にとって、「引用」は、支配的な言説を揺るがすための重要な戦略である。

くる前に、イスタンブールで6年間、青年演劇をやっていたからだ。(GH.S. 11f.)

演劇にずっと関わってきた「私」は、言葉を習得する方法を、演劇という場で、すでに身に付けていた。そして、シェイクスピア、ブレヒト、ペーター・ヴァイスの戯曲のセリフ、ボードレール、ロルカの詩、さらにはベル、ビュヒナーなどの文学テクストを、新聞の見出しや、社会主義者の標語のように蒐集してきたのである。[24]

「私」は、暗記している戯曲のセリフを、舞台の上だけではなく、現実の自分の行動においてもしばしば引用する。たとえば、学校をやめて俳優の勉強をするという「私」を説得しようとする母に、「私」は、シェイクスピアのテクストで応戦する。俳優では経済的に安定しないが「弁護士ならば、俳優みたいなものよ。だけど弁護士ならば食いっぱぐれることもないわ。」と言う母に対して、「私」が引用するのは、『夏の夜の夢』の妖精の女王タイタニアのセリフである。

「私はこう見えても卑しからぬ身分の妖精です」[25] (GH.S.13)

ここで「私」は、シェイクスピアのテクスト――自分の言葉ではないもの――を盗んで用いただけではなく、作中の妖精の女王の毅然さをもって答えるのである。「盗む」のは「言葉」だけではない。その言葉を用いる人物の行動の様式までも、この役者の卵の「私」は、日常の中で「模倣」し、「演じる」のである。たとえば、「私」は、イスタンブールの劇団で娼婦の役を演じることになったとき、「間違ったふうに娼婦を演じる」(GH.S.298)ことを恐れて、実際の娼婦の生活を観察する。娼婦たちが防寒のためにはいているウールの靴下、稼いだお金を腕時計にはさむはさみ方など、「私」

24) 先の、新聞の見出しの引用と同じように、ここで引用されるテクスト――特にブレヒトの『母』、『まん丸頭ととんがり頭』、そしてペーター・ヴァイスの『サドの演出によって、シャラントン癲狂院の劇団により演じられたジャン・ポール・マラの迫害と殺害』――もまた、ベルリンもイスタンブールも同じように覆っていた60年代の左翼運動の空気を伝えている。

25) シェイクスピア（小田島雄志訳）：『夏の夜の夢』（白水社）1983.67頁。

が注目するのは、娼婦の日常の行動のディテールだ。「娼婦を演じる」ということは、すなわち、彼女たちの「言葉」や「態度」に現れる、彼女たちの生活の様式を「模倣する」、ということなのだ。この「模倣」することについて、主人公は、トルコの演劇学校で教師に次のような教えを受ける。

> 女優になるための第一の条件は、真似することができるということだ。父親や母親はうまく真似できる。よく知っているからね。だけど、どんな人物でも真似できなくちゃいけないんだ。それをするには、観察することを学ぶこと。そして本質的なものを観察することだ。(GH.S.201)

「模倣」するために必要な条件、「本質的なものを観察すること」。語り手の「私」は、演技のために娼婦の行動を観察しただけではなく、言葉を「盗もう」としているときに、「はさみ」のような男性知識人たちの言葉の使用の仕方をつぶさに観察してきた。引用で見たように、彼女は、この「新しい言葉」を習得するだけではなく、この「新しい言葉」を話すゴダールの映画の中の人物たちを「模倣」しようとしているのである。フェリーニとパゾリーニのもとで映画を学んだという知識人青年に恋した「私」は、彼の言う「意識に目覚めた女性」たちを「模倣」する。「中国の少女たちは、革命によって意識を高め、愛についても意識を高めたのだ。いいセックスは、革命的自意識によるものだ」(GH.S252)という彼の言葉を聞いて中国の少女たちを「模倣」し、新聞で見た「ブリジット・バルドー、人民服を着る」(GH.S.253)という見出しと写真を見て、人民服を探すようになる。「自意識を高めよう」とする「私」が、新聞から拾い集める記事は、かつて、彼女が一言も解さずにドイツ語の新聞の見出しを集めたような、「使用価値」から自由な言葉ではないのである。

彼女の目にとまるのは次のような記事だ。「アメリカ人たちは月に行った。われわれの生活はまだ闇黒の中世だ。」(GH.S.263f.)洪水に襲われた小さな村の写真のキャプションであったこの文章をきっかけに、「私」は、演劇学校の友人と、この村の救済のための旅に出る。しかし、マルクス、レーニンの本を携えて出発したこの旅もまた、「意識的であること」をアピール

するための「模倣」にすぎない。道中の農村で、農民や労働者たちに、「私」は覚えたての文章を説いてまわる。農婦に向かって「オルガスムは、あなたたちの権利なのよ」(GH.S.270)　と話しかけ、駐屯している米軍の軍人から仕事を受けている仕立屋には、アメリカ人が「帝国主義者」で「搾取するものたち」だと説く。しかし、「アメリカ兵のズボンのおかげで俺は空腹を満たしてるのさ」(GH.S.274) という仕立屋の言葉に、「私」は再び言うべきセリフを持たない。さらに、目的地に近いクルド人の多い村で、ぼろぼろの服をまとい、泣いている少女に話しかけても、彼等はトルコ語を理解しないという現実に直面する(GH.S.273)。結局彼等の旅は、充分な資金も装備ももたないために頓挫し、さらには左翼運動を監視する警察の目にとまり、目的を果たさずにイスタンブールへと帰ってくることになる。彼女たちが「模倣」して使う言葉は、ここでその「むなしさ」と限界を露呈することになるのだ。旅のルポルタージュを党の機関紙に発表した「私」は、── 党の言説の中では、彼女の「模倣」は成功したというわけだ ── 自分の中で、党の「言葉」とシェイクスピアの「言葉」が互いに相容れないものとして、齟齬をきたしていることに気付く。そして、再び彼女は周囲を観察するのだ。彼女の目に映るのは、左右両極の政治運動が、その暴力性を露呈しはじめた、イスタンブールの状況である。

> 新聞のスタンドには、左の、ファシストたちの、そらから宗教復古主義の新聞が隣り合って並んでいた。全部トルコ語でかかれていた。だけど、それは３つの外国語だった。(GH.S.295f.)

結語：「模倣」があらわにしたもの

ようやく習得した社会主義の「言葉」を実際の行動として「模倣」しようとした「私」の試みは今にも失速しそうである。彼女が「盗んだ」支配的だと思われた「言葉」は、その有効性を失おうとしている。模倣する「言葉」を失った「私」は、これからどのように「語る」のだろうか。

そもそも、注釈する言葉を持っていなかった語り手の「私」は、はじめ

から彼女が観察した光景を視覚的に再現するという語り方をしてきた。この「盗人」が、唯一持っていたもの、そして、言葉を蒐集する中で、その感度を高めてきたもの、それはその観察眼なのだ。文脈とは関係なく目に映った新聞の見出しを蒐集し、議論する男たちをつぶさに観察し、社会主義者たちの重要な小道具であるタバコを持つ手つきも見逃さない、彼女の愚直なまでに忠実な観察の仕方は、細部まで写し取る精密なカメラのようである。そして、今、「三つの外国語」で書かれるようになった新聞が並ぶスタンドの前で、彼女は、新聞の別の姿を見る。

> 新聞は、貧しい子供たちの下着でもあった。寒くなると、親たちは、子供のシャツの下に新聞をつっこむのだ。貧しい子供たちとすれ違うと、新聞がすれあう音がした。(GH.S.295)

「言葉」の違いで政治的党派が対立を激化していくなかで、極貧の村のクルド人農民たちも、都会に住む貧しい子供たちも、彼女が集めている「言葉」が届かないところにいる。イデオロギーの対立の舞台となる「新聞」も、そんな子供たちにとっては暖を取るための下着としての使用価値の方が重要なのだ。同じころ、イスタンブールの左翼学生運動は、運動のリーダーであった学生たちが絞首刑になったことで悲劇的な結末を迎える。そのときに「私」が観察するのは、次のような光景だ。

> 多くの母たちが、黙って歩いていた。地面に視線を落としたまま、金角湾の橋を渡っていた。彼女たちは何も言わなかった。だけど、私は彼女たちの声を聞いた。(GH.S.325)

そして、「私」は何も言わなかった母たちの声を、2ページの長さにわたって収録するのである。

> 「子供たちを失うと、まず、親は、それでも子供を見つけようとする。でも子供たちがもう戻ってこないことが分かると、毎日死ぬために目を覚ます。でも私たちは日常を続ける。料理をして、アイロンをかける。(…) 子供たちが、私たちの乳房から飲んだミルクは、全部鼻から吐き出されてしまった。ここ、金角湾の橋に私たちは立っている。この目で私たちが見たものは、この盲目の

世界の、最終審判の日。」(GH.S.325f.)

クルドの村への旅の中で、運動が激化するイスタンブールの路上で、そして金角湾の橋の上で観察を続けてきた「私」がいつのまにか入り込んでいたのは、「言葉」を持たない人々の領域だった。彼女がその観察眼を養いながら、最後に手に入れたものは、声にならない声に耳を傾け、その言葉を聞き取る鋭敏な聴覚だったのである。

ここで、再び、冒頭の引用に戻ってみよう。「私は言葉蒐集家なの」と答えた『母の言葉』の語り手は、そもそも「どこかでなくしてしまった母語」を探すために、そして、トルコが近代化の過程で失ってしまったアラビア語を探すために、言葉を蒐集していた。しかし、アラビア語の教師の部屋を逃げ出した彼女は、「人生の事故を経験したように見える人がいたら話しかけてみよう」(MZ.S.47)と街へ出る。「人生の事故を経験する」。これは、同じ短編の中で、語り手が友人に授けられ、大事に抱えていたトルコ語の単語である。この共産主義者の友人は、「表面的なことだけを語る」人々を批判し、なにか深いことを語るためには「人生の事故を経験しなくては」(MZ.S.12)と、語り手にアドバイスをした。『母の言葉』のこのシーンもまた、60年代のトルコを舞台にしており、『金角湾の橋』と同じ「言葉」の問題を扱っていると考えられる。失われた母語と祖父の言葉を蒐集しながら、しかしまだ自分の言葉をもたない『母の言葉』の語り手は、「人生の事故」の経験を集めようとするのである。「私」が話しかけた、ベンチで泣いていた少女は、語り手の質問に答えて、自殺したボーイフレンドの話をするのだ。

言葉を語れずに泣いていた少女の人生の事故に耳を傾けることは、『金角湾の橋』で、母たちの声にならない声を聞くことと呼応しているようである。この二つのテクストの語り手は、どちらも、その言葉を蒐集する試みの最後に、「言葉にならない言葉」の蒐集に到達するのである。ここで集められる母たちの声は、「伝達する」という機能さえ持たない、有用性とはまるで対極にある一つの「言葉」だ。公の場で有効な声を持たない母たちの

痛みは、伝達不可能で、再現不可能な断片でしかない。しかし、『金角湾の橋』の語り手が新しく手に入れた鋭い聴覚は、この声にならない声を、蒐集する。そして、この集めた声は、彼女の意図を越えたところで、支配的な言説の野蛮さを批判するのだ。集められた断片は、読者の眼前にひそかに置かれている。引用されたこの声の断片から、失われたコンテクストに思いを馳せることは、読み手に課された作業である。この語り手は、トリン・T・ミンハが戦略的に述べているように、盗んだ言葉を、「策略をつかったり、騙したり、捏造したり」[26]するすべは持っていない。しかし、つぶさに観察するという「私」の方法は、「盗んだ」言葉のその先にある、「言葉」の届かない領域へ通じる道を、かすかに開き、野蛮な歴史記述からこぼれおちるものを、救済する可能性を垣間見せているのである。

(学習院大学非常勤講師)

26) トリン：前掲書　32頁。

Eine Wörtersammlerin.
— zur Erzählmethode bei Emine Sevgi Özdamar

Keiko Hamazaki

„Ich bin eine Wörtersammlerin", so charakterisiert sich die Erzählerin von „Mutterzunge" (1990), einem Text der Deutsch schreibenden Schriftstellerin Emine Sevgi Özdamar (1946-). „Wörter sammeln" scheint ein großes Interesse aller erzählenden Figuren bei Özdamar zu sein. Die Vielfalt der Sprachen in den Texten dieser gebürtigen Türkin könnte man als eine Sammlung diverser Sprache bezeichnen. In der Figur des Sammlers sieht bereits Walter Benjamin eine Möglichkeit, die Dinge von ihrem Funktionswert zu befreien. Die private Sammlung des benjaminschen Sammlers eröffnet vielfältigere Aspekte als die öffentliche, die ein sanktioniertes Dokument der Kultur oder „ein solches der Barbarei" darstellt. Der private Sammler ‚zitiert' Dinge und stellt sie zusammen, um sie aus einer zerstörten Vergangenheit zu retten. Mit dem Begriff „Sammeln" könnte man Özdamars zweiten Roman, „Die Brücke vom Goldenen Horn" (1998), als eine private Wörtersammlung der Erzählerin auffassen.

Bei diesem jungen Mädchen aus der Türkei, das als Arbeiterin nach Berlin kommt, hat das „Sammeln" allerdings eine andere Funktion als bei Benjamin, der über einen privilegierten Zugang zum Fundus westlichen Wissens verfügte. Die Türkin sammelt zwar die Schlagzeilen in deutschen Zeitungen nicht nach deren „Funktionswert", aber sie tut das deshalb, weil sie kein Deutsch kann. Wenn sie jedoch einmal bemerkt, daß man in einem gewissen Milieu eine bestimmte Sprache gebraucht,

sammelt sie die entsprechenden „nützlichen" Wörter, die ihr das Sprechen überhaupt ermöglichen. So lernt sie die deutsche Sprache und die Sprache der Sozialisten, die in den sechziger Jahren sowohl in Berlin als auch in Istanbul herrschte.

Die Ich-Erzählerin ist aber nicht imstande, ihre Sprachsammlung mit einem Kommentar zu versehen, weil sie keine eigene Sprache besitzt. Sie kann die diskutierenden Männern nur als „Zuschauerin" beobachten, und diese Szenen ‚einfältig', aber bildhaft wiedergeben. Diese Perspektive der Erzählerin, die über das Erzählte keinen Überblick hat und in diesem Sinne nicht „auktorial" ist, beruht weniger auf der Struktur der Erzählung, als auf ihrem sozialen Standpunkt, der von Geschlecht (gender), Ethnizität, Klasse (Bildungsniveau) und anderen Faktoren bestimmt wird. Die farbige Frau aus der dritten Welt, die in westlichen Männersprachen schreiben will, so bemerkt Trinh T. Minh-ha, muß „den Herrschenden die Sprachen stehlen". Das strategische Stehlen der Wörter ist aber keineswegs eine Alternative, die den Machtdiskurs sozusagen im Handstreich erledigt. Die Verwendung der „gestohlenen Sprache", der einzigen Aussagemöglichkeit der marginalisierten Frauen, verstärkt und konserviert paradoxerweise immer wieder das herrschende Diskurssystem. Nur das Aufschimmern einer Möglichkeit sieht Trinh T. Minh-ha im geschärften Bewußtsein der Stehlenden: die Möglichkeit, die „Leere (seiner) Macht, (seiner) Sprache, (seiner) Verkleidung" wahrnehmbar zu machen. Allem Anschein nach zeigt auch unsere Erzählerin eine Möglichkeit, die herrschende Sprache kritisch darzustellen. Sie beobachtet bloß die Haltung der diskutierenden Männer, aber ganz genau bis auf einzelne Kleinigkeiten, um sich die Sprache sowie das Verhalten der männlichen Intellektuellen anzueignen. Aber eben durch diese Beobachtung tritt

die Leere des sozialistischen Jargons ins Licht.

Die Diebin der Wörter, die immer schon Schauspielerin werden wollte, zitiert nicht nur die Wörter dramatischer Texte im alltäglichen Kontext, sondern sie ahmt ebenso die Haltung der Figuren nach. So wird auch das Bild „der bewußten Frauen im Sozialismus", die eben erfundene Frauenfiguren der sozialistischen Sprache sind, für die werdende Schauspielerin ein Ziel, das sie durch „Nachahmen" erreichen will.

Als die Sprache der Sozialisten schließlich ihre Leere offenbart, verliert auch die Erzählerin das Muster, nach dem sie sich verhalten und sprechen wollte. Aber ihr bleibt ihre Methode, die Dinge genau zu beobachten. Der feinen Beobachterin entgeht daher auch der Bereich nicht, der jenseits der „Sprache" angesiedelt ist. Auf der Brücke vom Goldenen Horn sieht sie die sprachlosen Mütter, deren Söhne verhaftet und hingerichtet wurden. Die Erzählerin verfügt hier über ein feines Gehör, mit dem sie stimmlose Stimmen hörbar zu machen vermag. Die Stimmen der Mütter, die alles andere als eine brauchbare Sprache liefern, werden hier „zitiert". Mit Benjamin könnte man fast sagen, daß hier möglicherweise der Schmerz der Sprachlosen aus der Vergessenheit zu retten sei. Die gesammelte, gestohlene und nachgeahmte Sammlung der Erzählerin besitzt zwar nicht die Radikalität, die Trinh T. Minh-ha in ihrer postkolonialistischen und postfeministischen Sprachkritik zeigt, aber die hartnäckige Beobachtung, mit der sie diverse Szenen wiedergibt, eröffnet immerhin einen Zugang zu den unhörbaren Stimmen, die schweigend auf „Rettung" warten.