

《中欧論》 試論 —カフカとハシェクをめぐる—

前 田 彰 一

Ein Versuch über die Kultur in *Mitteleuropa*

— mit Hilfe eines Vergleiches zwischen den beiden Schriftstellern
Franz Kafka und Jaroslav Hašek

Shoichi Maeda

I 序論

本論にはいる前に、中欧出身の現代作家として中欧の歴史や文化、あるいは中欧の重要な作家たちについて積極的な発言をしているミラン・クンデラについて少し詳しく述べておこう。

ミラン・クンデラは、1929年4月1日モラヴィアのブルノに生まれた。父親は、同市のヤナーチェク音楽院院長を務める著名なピアニストであった。クンデラはプラハの音楽芸術大学を卒業後、同大学の世界文学の助教授として教鞭をとるようになり、門下からはミロシュ・フォアマン（映画『アマデウス』の監督）などが輩出している。1967年に発表した共産党体制下の閉塞した生活を描いた長編小説『冗談』でチェコスロヴァキアを代表する作家となり、この作品は、60年代における〈自由化〉の頂点をなす「今世紀最大の小説のひとつ」（アラゴン）と評され、「今世紀の傑作は社会主義の地から出る」というサルトルの予言を実現した作品として知られる。1968年の「プラハの春」では、改革への支持を表明したことによって、ワルシャワ条約機構軍による軍事介入の後、著作は発禁処分となった。1975年、レンヌ大学の客員教授に招聘されたためフランスに出国。1979年にチェコス

ロヴァキア国籍を剥奪され、1981年にフランス市民権を取得する。このころから、母語のチェコ語ではなくフランス語で執筆活動を行なうようになる。小説執筆の傍ら、文学評論を手掛けており、小説を「世界を相対的に捉えようとする、ヨーロッパが独自に生み出した芸術の形式」だと考え、セルヴァンテスをその最大の先駆者に位置づけている。また現代世界の運命と現実を捉えた小説家としてカフカ、ムージル、ヘルマン・ブロッホ、ハシェクらを高く評価し、中央ヨーロッパに現れたこれらの作家たちの系譜を継ぐものとして自らの作家活動を行なっている。

クンデラの足跡を辿る上で欠かせない文献として、雑誌『ユリイカ』（1991年2月号）に掲載されたクンデラの論文「誘拐された西欧——あるいは中央ヨーロッパの悲劇」（里見達郎訳）がある。この論文は、1983年に書かれたが当時の政治状況や時代的背景を考慮しつつ、またクンデラ自身が置かれていた個人的状況も配慮しながら慎重に読まれる必要がある。論文の基調からうかがえる一種の緊張感や、必要以上とも思える中欧の文化的業績の誇示とその存在理由の強調、そしてそこから透けて見えるクンデラの執拗なこだわりをわれわれは見落とすべきではない。

1945年の第二次世界大戦の終結を境に、ヨーロッパには三つの根本的な地理的・地政学的状況が形づくられた。すなわち西ヨーロッパと東ヨーロッパという二つの分裂したヨーロッパの存在という政治的体制、そしてさらに地理的にはヨーロッパ中央部にありながら文化的には西、政治的には東に所属するという複雑な中欧地域の状況である。

第二次大戦以降の大きな歴史的イベントとしては、1956年にハンガリー動乱が起り、1968年には「プラハの春」とワルシャワ条約機構軍によるチェコスロヴァキア占領が起こった。

時代を遡って1848年、19世紀のチェコの偉大な歴史家で政治家でもあったフランチシェク・パラツキーは、フランクフルトの革命議会で宛てた有名な手紙の中で、「今日、広大な国土を有し、西欧のいかなる国も及ばぬほど、その力を増大させている勢力」であるロシアに対する唯一可能な防壁として、ハプスブルク帝国の存在を正当化した¹⁾。「ロシアという世界君主国家が実現

したら、それは途方もなく大きな、筆舌に尽くしがたい不幸、はかりしれない、際限のない不幸となるであろう」とパラツキーは述べている²⁾。パラツキーによれば、中欧は共通の強力な一国家（ハプスブルク帝国）の庇護のもとに、相互の尊敬にもとづき、多様な独自性の発展に努める、平等な諸民族の集合地となるべきだったのである。中欧はヨーロッパの縮図、その変化に富んだ豊かさの縮図となるべきなのだ。いわば原ヨーロッパ的な小ヨーロッパ、「最小限の空間に最大限の多様性」(クンデラ)という原則にのっとり、諸民族からなるヨーロッパの縮小模型となるべきだったのである。それに対して、正反対の原則である「最大限の空間に最小限の多様性」のもとに築かれたロシアが立ちはだかったのである³⁾。

1945年以降の中欧の運命について、クンデラは次のようなことを述べている。ワルシャワ条約五カ国軍がチェコスロヴァキアを占領した時、ソ連兵、ブルガリア兵、東ドイツ兵の弾圧が過酷をきわめ、人々から恐れられたのに対し、ポーランド兵とハンガリー兵たちは、おおっぴらにそれをさほり、占領に反対の意思を示すためなら、どんなことでもしたのである。ポーランドとハンガリーのこの連携プレーに、さらに当時オーストリアがチェコ人に熱狂的な援助を惜しまなかったこと、またユーゴスラヴィアの人々の間に激しい反ソ感情が沸き起こったことも忘れてはならないと付言している。

1945年以降の時代は、中欧にとって最も悲劇的であると同時に、その文化の歴史においては最も偉大な時代でもある。この時期に生み出された中欧の映画、小説、演劇、哲学は、ヨーロッパにおける創作活動の頂点をなすものである。

20世紀初頭、中欧はその政治的弱さにもかかわらず、文化の偉大な中心地となった。とりわけ文化的な中心地としてのオーストリアの首都ウィーンの重要性は、いくら強調してもし過ぎるということはない。しかしウィーンの独創性は、周辺国々や諸都市が果たした役割という背景なしでは考えられなかったということも、同様にどれほど強調してもし過ぎることはない。それらの国々や諸都市は自らも、その固有の創造性を発揮しながら、中欧の文化全体に貢献したのである。

シェーンベルクの十二音技法、ハンガリーのベラ・バルトーク、また文学の分野ではプラハが生んだカフカやハシェクの作品、ウィーンのムーズルとブロッホの作品、さらにはプラハで生まれたプラハ言語学サークルと、その構造主義美学という先駆的業績。

こうした想像力の大きい爆発は、たまたま同じ地域に集中しただけのことなのか、それとも長い伝統と歴史に根づいたものなのか、言い換えれば、中欧は、その固有の歴史をもった真の文化的統一体と言えるのか？ しかしながら、こうした統一体が存在するとしても、それを地理的に定義することは不可能であろう。その境界線を引くことはできないであろう。なぜなら、中欧とはひとつの国家ではなく、ひとつの文化共同体、あるいはひとつの運命共同体だからである。その境界は、あくまでも架空のものであり、新しい歴史的状況に応じて、繰り返し新たに線引きがなされなければならないからだ。中欧の民衆や文明のアイデンティティーは、何よりも「文化」という創造的精神活動の全体に反映し、また集約されることを、銘記しなければならない。

中欧の文化を考えると、世界中のどこを見ても、中欧地域ほどユダヤ的天才に深く刻印されたところはない。ユダヤ人は、二十世紀において中欧の主要なコスモポリタンの要素であり、その知的な接着剤、精神的統一の創造者となった。

ジークムント・フロイトの両親はポーランド出身であるが、ジークムントは、モラヴィアで少年時代を過ごしており、エドムント・フッサールやグスタフ・マーラーも同様であった。ユダヤ人とは、ひとつの小民族であり、その存在そのものが、いつ脅かされるかわからず、消滅してしまうこともありうる民族であり、またそのことを自覚している民族である。彼らの運命のうちには、中欧の宿命がそのまま集約され、反映されている。フランス人、ロシア人、イギリス人には、自分の民族が存続しうるかどうかなどと自問したりする習慣はない⁴⁾。

権力がいくつかの大国の手に集中しがちな現代世界においては、ヨーロッパのどんな民族も、たちまち小民族と化する恐れがあるといってよい。その意味で中欧が辿った運命は、ヨーロッパ全体の運命の前触れとなりうる。小

民族からなる不安定な地域である中欧にこそ、全ヨーロッパの脆さが、他のどこよりもはっきりと、いち早く露呈されたといえる。

中欧の小民族の歴史が体现しているのは、勝者の歴史ではなく、敗者たちの歴史、すなわち犠牲者、アウトサイダーの歴史、言い換えれば、「歴史」の裏側である。クンデラが引用しているヴィトルド・ゴンブローヴィチの言葉は、中欧の文化の独自性、その本質を言い当てている。「忘れないようにしましょう。《歴史》それ自体に対抗することによってのみ、私たちは今日の歴史に対抗することができるのだということを」⁵⁾。

クンデラの表現を借りれば、中欧の国々が、自ら西欧を体験した思い出深い時期は、1918年から1938年にかけての兩次大戦間の時代である。人々は祖国の歴史のなかで、ほかのどの時代よりも、その頃に愛着を抱いている。しかし1945年、中欧諸国がソ連の支配下に置かれ、ただ小国オーストリアのみが独立を保ちえた状況のなかで、中欧の文化的中心は消滅してしまったに等しいこと、それどころかソ連のチェコスロヴァキア占領によってチェコ文化そのものが全面的に破壊されてしまったことを、クンデラは嘆く⁶⁾。

中欧（中央ヨーロッパ）の諸国がソ連の衛星国となってしまった政治体制の歴史を振り返って見る時、その悲劇の原因は一体何であろうか。

ポーランド、チェコ、ハンガリーの民族の歴史は、しばしば分断され、非連続的な、波瀾に満ちたものであった。その国家の伝統も、他のヨーロッパの大国の伝統に比べれば、弱く、連続性に乏しい。ドイツ人とロシア人に両側からはさまれ、これらの弱小民族は生きのびるため、言語を守るための戦いに、あまりにも多くのエネルギーを費やしてしまい、彼らは西欧の最も知られざる民族、最も脆弱な部分、しかも奇妙で近づきがたい言語のカーテンの背後に隠された部分として、取り残されてしまった。

確かにオーストリア帝国は、中欧に強大な国家を創設する条件と絶好の機会をもっていた。だが残念なことに、パラツキーの主張に反して、オーストリアの国民は大ドイツ主義の尊大な理念と、その固有の中央ヨーロッパ的使命との間に分断され、彼らは平等で自立的な諸民族からなる連邦国家を建設することができなかった。その失敗は全ヨーロッパにとっての不幸となった。この帝国は、数々の欠陥にもかかわらず、かけがえのないものであった

が、そのかけがえのなさを理解できない、不満を抱く他の中央ヨーロッパの諸民族によって、1918年、帝国は解体されてしまったのである。

こうして第一次大戦後、中欧は侵略されやすい小国家群に変貌し、ヒトラーに最初の征服を許し、スターリンに最終的な勝利を許してしまったのである。

ここで一つの逸話を紹介しよう。ジョーゼフ・コンラッド、すなわちジョーゼフ・コンラッド・コジェニョフスキ（1857-1924）は、ポーランド生まれの作家であるが、両親に死なれた後、16歳で水夫になるためフランスのマルセイユに旅立つ。そしてオーストラリア、シンガポール、インド、ボルネオ、南アフリカなど各地を転々としながら船員生活を送り、英国船の船長をも務めている。30歳代頃から英語で小説を書き始めて、ついにはイギリス文学史上、そのユニークな作風で確固たる地位を占めるに至った小説家である。

クンデラも指摘しているように、コンラッドはポーランド出身だからという理由で、人々が彼とその作品に好んで張る「スラヴ魂」というレッテルに苛立ち、『自伝』の中で反論を述べている。「文学の世界で《スラヴ主義》と呼ばれるものほど、ポーランド人の気質にそぐわないものはない。ポーランド人の気質には、自治の伝統、倫理的な自制についての騎士道的な見方、個人の権利に対する際立った尊重がある。ましてや西欧的気質をもつポーランド人の精神構造自体が、その教育をイタリアとフランスから受け入れ、歴史的に常に変わることなく、宗教問題においてすら、ヨーロッパの最も自由主義的な思潮に共感を覚えてきたという重要な事実には触れるまでもあるまい。」⁷⁾

コンラッドが生まれたポーランドは、18世紀後半にロシア、プロイセン、オーストリアの三国によって分割され、1795年には消滅させられるという憂き目にあい、その後独立回復のための戦いが幾度も起こるといふ悲劇的な歴史を経験している。コンラッドは祖国のこのような歴史をふまえ、1916年に「ポーランド問題覚書」を書いているが、この覚書の中でコンラッドは先ずドイツ精神を嫌い、次にロシアのスラヴ精神とも相容れぬポーランド精

神の確固たる存在を歴史的に説き、それに基づいて、英仏両国のイニシアティブでヨーロッパの平和のために、西欧文明の前哨基地としての新しい「ポーランド連邦」を、創設するよう提案している。この覚書はイギリス外務省に提出されたが、その反応は「不可能だ。ロシアがポーランドの権益を西欧諸国と分かち合うことなど決してないだろう」（外務大臣グレイ卿の言葉）というものであった⁸⁾。

II カフカとハシェク——世界文学的コンテクストによる比較論——

プラハの街を語る時、必ずと言っていいほど引き合いに出されるのが、グスタフ・マイリンクの『ゴーレム』という小説である。プラハに伝わる有名なゴーレム伝説にヒントを得ながら、一応形の上ではそれを下敷きにして書かれた作品である。グスタフ・マイリンクは、ウィーンに生まれ、幼少期をミュンヘンで過ごし、ギムナジウムと大学はプラハで通い、引き続いて何年かプラハで銀行業を営む。

プラハで暮らすうちに迷宮都市のような神秘性と妖しい魅力をもつプラハの街にしたいに惹かれていったマイリンクは、彼が傾倒していたオカルティズム、カバラ神秘主義、グノーシス思想、ヨーガ、錬金術、シュタイナーの神智学といったあらゆる知識を総合させ、あるいはごった混ぜにしながら、幻想文学『ゴーレム』を書き上げた。

マイリンクは、プラハを闇と光の、此岸と彼岸のはざまに立つ都市として表現している。すなわちマイリンクは、プラハの都市図を、モルダウの流れをはさんではっきりと闇の地区と光の地区に分ける。闇のゲッター（ユダヤ人居住区）と光のフラチーン（プラハ城）、すなわちゲッターを抱える旧市街地区とフラチーン城が聳えるクラインザイテ（マラー・ストラナ）地区とに。そして、闇の此岸と光の彼岸とを結ぶのは、言うまでもなく古い聖像の立ち並ぶ石造の橋、カレル橋である。もちろん、このような幻想は仮構にすぎないことは言うまでもない。

カフカの描くプラハ（幻想が現実であり、現実が幻想であるという風に、現実と幻想の境界が取り払われ、両者が表裏一体となっている）とは違って、

マイリンクの描くプラハは仮構性に満ち満ちたものといえる。マイリンクの『ゴーレム』は、エルンスト・ブロッホが言うように、風刺性、言い換えれば、客観性が欠如した、幻視と幻想が戯れる主観的な世界である。

カフカの文学はどうであろうか。カフカの文学は、トドロフが言うように、「幻想が常態（日常）となった」現代における文学として捉えなければならぬ。そこでは、光と闇、彼岸と此岸といった二項対立的図式による図形学は、もはや有効性を失っている。

説明もされず正当化もされない仕方でも毒虫になってしまうグレゴール・ザムザの物語、つまりカフカの『変身』では、プラハ的な魔法の遺産が保存されると同時に乗り越えられている。彼が何によって伝統を根底的に乗り越えたかと言えば、幻想性を現実性で満たすことによってである。彼の夢想的な想像力は、ロマン派的な夢想的な逃避もしくは純粹な主観性ではなく、現実生活に深く根づき、現実生活の仮面を剥ぎとり、現実生活の不意をついたものであった。彼は夢と現実との錬金術的な融合をなすとげ、現実的なものが幻想的なもののように現われ、幻想的なものが現実的なものの仮面を剥いでしまうような世界を創造したのであった⁹⁾。カフカが言葉の錬金術師と呼ばれる理由は、プラハの魔的な雰囲気と相俟って、カフカの不可思議としか言いようのない言語表現によるものであろう。

ヤロスラフ・ハシェク（1883-1923）は、カフカ（1883-1924）と同じ年に生まれ、カフカより1年早く死んだ。伝説では、二人は同じチェコのアナーキストたちの集會に参加した時に知り合いになったという。一見したところ実に異なっているように見えるこの二人の作家は、同じ時代に、同じ社会、同じ風土から生まれた人間である。よくよく見れば、両者の間にはパラレルな関係、類似性が認められる。

チェコの哲学者カレル・コシークは、両者の作品の中に、彼らを取り巻く同じグロテスクな世界に対する類似の反応を見出した。カフカとハシェクの作品に出てくる二人のヨーゼフの行動について見よう。まず『審判』のヨーゼフ・Kの態度はどんなものであろうか？彼は不透明な裁判所を理解し、裁判所に理解されようとする。その結果、彼は熱心な被告になる。二人の死刑執行人が彼を処刑に連れて行くとき、彼は市の警察官の視線から彼らを守っ

てやる。彼にとって裁判所は敵ではなく、彼が追い求める近づきたい真実なのだ。彼は気違いじみた世界に一つの意味を与えたいと欲するのだが、その努力が命とりになるのである¹⁰⁾。

一方、ヨーゼフ・シュヴェイクの態度はどんなものであろうか？彼は、第一次世界大戦中という状況のなかで不真面目な態度を押し通し、突拍子もない冗談で人々や同僚の兵士たちを笑わせる。彼は、馬鹿者のように振る舞うが、本当は何を考えているのか、何を感じているのか、彼の説明しがたい行動の動機は何なのか、読者には決して明らかにされない。

カレル・コシークは、ハシェクとカフカについて興味深い比較を行なっている¹¹⁾。すでに述べたように、両者は同じ年に同じ都市プラハで生まれ、生涯の大部分をプラハで過ごした。彼らは第一次世界大戦前後の時代に世界的に有名な作品を書いた。1年ほど別々に離れて暮らし、1920年代初めに両者とも亡くなった。ハシェクとカフカという極めて異なった人物を生み出したのは、どのような環境であったろうか？カフカのプラハとハシェクのプラハとはどのようなものであったか？彼らの作品はプラハの街と密接に結びついているが、彼らの作品の中で、プラハはそれぞれ独特の仕方で描かれている。

シュヴェイクは、従軍司祭のもとまで送りとどけてもらうために、銃剣を携えた兵士二人のお供でオデッセウスさながらの旅を続ける。フラチーン城の守備隊刑務所からマラー・ストラナを通り、カレル橋を渡って従軍司祭の住居のあるカルリーンまで歩いて行く。二人の兵士の一方は背が低くて太っており、他方はノッポで痩せており、二人とも珍妙な服装で周囲の目を引くほどだった。この二人の兵士とシュヴェイクの三人連れは、喉が渇いて従軍司祭の家へ行く途中なのに、「ククリーク」という酒場へ立ち寄りビールを何杯も飲む。へべれけに酔った二人をシュヴェイクは脇に抱えて引っぱりながら、ようやく目的地にたどり着く。

もうひと組みの三人連れ、つまりカフカの『審判』に出てくるヨーゼフ・Kと両脇からKを挟むようにして処刑場に連れていく二人の男たち——この三人連れは、シュヴェイクの場合とは反対方向に、つまりカレル橋を渡って石切り場のあるシュトラホフへ歩いて行く。これらの出来事は同じ場所で

起こるが、両方の三人連れが会おう可能性はない。つまりシュヴェイクは、通例のように早朝に守備隊刑務所から放免されて、上述のオデュッセウスの旅に出たのに対し、『審判』のシルクハットをかぶった二人の男は、ヨーゼフ・Kを夕暮れに、「月明かりのなかを」連れて行くからである。

もしこれらの三人組が、道中で出会ったと仮定してみよう。彼らは互いに何の注意も払わずに通り過ぎるかもしれない。なぜならヨーゼフ・Kは、自分のお供をする二人の男の謎めいた風貌や振る舞いを観察するのに夢中になっているし、一方シュヴェイクは二人の連れの衛兵相手に、お喋りに夢中だからである。たとえ彼らが互いに見交わす瞬間があったとしても、互いに相手が何者であるか、認識することはできなかったであろう。

ヨーゼフ・Kにとっては、ハシェクの三人グループはあまりに滑稽で、その滑稽さの奥に隠れるより深い意味、そのグロテスクな世界が意味する真実を知ることなしに、ただただ滑稽なのだ。同様にヨーゼフ・シュヴェイクにとっても、カフカの三人グループはただただ滑稽な現象で、その奥にはヨーゼフ・Kの本当にグロテスクなほどに悲劇的な運命が隠されていることは知るよしもない。

ハシェクの作品をカフカの作品と互いに比較し、関連づけることは、そもそも可能なのであろうか？一見したところ、そのような関連性はないように思われる。というのはカフカは、解釈するために読まれ、一方ハシェクは笑うために読まれるからである。カフカの作品に関しては、幾百幾千もの解釈が存在する。あるいは読者の数だけ解釈が存在すると言うべきか。彼の作品は、謎めいた符号を解読するように解釈されるが、それによって決して難問が解決されるわけではない。

一方、ハシェクの作品は、そこでは何もかもが明瞭であり、誰でもが何もかも理解する、という印象を呼び起こす。彼の作品は自明なほど、はっきりしている。笑いを誘い出すが、それ以上のものではないかに見える。しかしこうした自明性や透明性は、もっぱら見かけだけのものであって、実は一皮剥けば謎だらけの世界である。

西欧のカフカ解釈では、さまざまな精神分析的、構造主義的、社会学的、人間学的方法や分析が用いられる。それらの研究では、神学的、宗教

的、哲学的な観点と並んで、カフカのユダヤ教、キリスト教、キルケゴールやドストエフスキーの哲学との関連性など、要するにありとあらゆる解釈可能性が総動員される。

これに対してハシェクの場合は、彼の作品世界を開けるたった一つの合鍵しかないように見受けられる。それは、われわれにとってうんざりするほど馴染みとなった「民衆性」という原理である。ところがこの「民衆性」という原理は、実際は人を欺きやすい概念であって、ハシェクの作品を理解するための手立てとなるどころか、それを閉ざしてしまうのである。

ハシェクの作品がもつ意味、その問題性とは、一体どこにあるのであろうか？『兵士シュヴェイクの冒険』には本当に統一的な構造が欠けているのだろうか、それは筋がばらばらに寸断された物語という特徴をもつのであろうか？アネクドートの語りの意味とは一体何だろうか？ハシェクの作品には、時代のかかえる問題とか、喜劇的なもの、悲劇的なもの、グロテスクなものの問題が本当に存在するのであろうか？シュヴェイクとは一体何者だろうか？

カレル・コシークにとって、ハシェクの天才性は、彼が主人公を巨大な振幅ないしは両極端を合わせもつ人間の緊張関係として捉えたこと、すなわちお人好しと狡猾な輩、皮肉屋と高潔繊細な人間、忠誠なる市民と反逆者という両極端が同居する緊張関係として示した点にある¹²⁾。ハシェクにおいては、人間たちは駅や娼家、居酒屋や病院、あるいは精神病院で互いに顔を合わす。シュヴェイクにとって、人間が自由になれるこの世で唯一の場所は、精神病院である。その場合、どのような意味で自由なのか、という問題の前にわれわれは立たされる。

カフカの作品の複雑さ、謎めいた神秘性は、ハシェクのありふれた単純さや分かりやすさに対立するものではない。ハシェクの作品は、ある意味でカフカ同様に神秘的で謎めいたものである。それゆえ、皮肉な言い方をすれば、ハシェクを解釈するためには、カフカと同様に、現代的な科学的方法が総動員されなければならない。

二人のプラハ出身の作家は、二十世紀前半に現代世界の二つの幻想（未来像）を描き、二つの人間のタイプを記述した。一見したところ、それらは互

いに遥かに隔たっていて、対極的に思われるが、実は互いに補い合っている。カフカが人間の日常世界の具体像を描きながら、現代の人間が人間であるためには、《疎外》という根本的な形態をとことん生き抜き、認識しなければならないことを提示したのに対し、ハシェクは、人間がひとつの具体物に還元できない存在であること、それゆえ人間は組織とか体制を越えた存在であることを示した¹³⁾。

ある作品の美的価値や美的意味がただ広いコンテクストでのみ理解されるからといって、狭いコンテクストが無視されてよいということにはならない。たとえばボヘミア学は、チェコの文学をチェコの国民性や国民的歴史の表現として研究し、解釈する。ボヘミアに関心を抱く人々にとって、ボヘミアという狭いコンテクストで書かれた著作は、それなりに大きな重要性をもつのである。

「心理学はもうたくさんだ!」と、カフカは『日記』の中で書いたが、ハシェクも反心理学的な作家である。馬鹿者のように振る舞う彼の小説の主人公シュヴェイクとは一体何者なのか、彼は本当は何を考えているのか、何を感じているのか、誰にも分からない。

ところで、ヤン・ムカジヨフスキーが中心となって創出されたプラハ構造主義美学の立場は、芸術作品を個人の心理学から客観的に独立したものとみなす反心理主義の思考方法をとっていることに、ここで注目したい。言語学における構造主義的思考は、1920年代の末頃、プラハ言語学サークルにおいて生まれたが、1930年代になって、当時のロシア・フォルマリズムのめざましい成果に刺激されながらも、ムカジヨフスキーは、その一面性を根底から乗り越えて、美的機能の複合性を取り込みつつ、プラハ・アヴァンギャルドの詩人や画家たちの芸術の理解者となった。プラハ構造主義美学は、その影響力によって、当時いたるところで現代芸術に付きまとった狭いイデオロギー的解釈から、アヴァンギャルド芸術を解放したのである。

カフカやハシェクの文学作品は、時代的にはムカジヨフスキーの構造主義美学が出現する以前に発表されたものではあるが、彼らの芸術が先取りしたともいえるアヴァンギャルド的傾向は、必然的に構造主義的美学の方法論の

成立を予感させるものであったと言わなければならない。

ムカジョフスキーは、研究の出発点としては、ロシア・フォルマリズムの伝統を受け継いで、伝達の表現(伝達文)と詩的テキストを截然と区別する。ロシア・フォルマリズムの創始者とされるシクロフスキーは、『手法としての芸術』の中で、「……芸術の手法は、ものを自動化の状態から引き出す異化の手法であり、知覚をむずかしくし、長びかせる難渋な形式の手法である」¹⁴⁾と述べているが、ムカジョフスキーは「異化」の代わりに「アクチュアライズ」という表現を使っている。また、彼はプラハ学派のテーゼの中で、「詩的作品は一つの機能的構造である。そしてそのさまざまな要素は全体との関連の外においては理解できない。客観的に同一の要素が、さまざまな構造において、全く異なった機能を帯びることがありうる」¹⁵⁾と述べている。

このようにムカジョフスキーは、ロシア・フォルマリズムの静態的な言語表現研究から一歩進んで、言語の多機能的な研究、複合的・動態的な言語の構造研究を展開した。二十世紀の30年代になって展開したムカジョフスキーの構造主義美学は、当時における最も重要な理論的・美学的な成果の一つであったが、彼の理論が必ずしも全面的に評価されなかった主たる理由は、ムカジョフスキーの具体的な分析対象がもっぱらチェコ文学に関するものであったという点にある。一方、ヴィクトル・シクロフスキーは、『散文の理論』において、偉大なロシア作家たちと並んで、セルヴァンテスやスターンの作品も分析したのであった。『散文の理論』は、ムカジョフスキーの理論に比べてその独創性において優るものではないにもかかわらず、グローバルな観点から見れば、より知名度が高く影響力に富んだものであったことは否めない¹⁶⁾。

クンデラによれば、狭いコンテクストと並んで一層狭いコンテクストがあり、さらに顕微鏡的(極微的)とでも言うしかないコンテクストがある。それは作家の伝記というコンテクストである。カフカ研究者たちは、カフカをそのような極微的コンテクストの中に閉じ込めてしまった。カフカは、ヨーロッパ小説という広いコンテクストのなかで研究されたことは一度もなかった。(広いコンテクストの中に組み入れられることはあっても、哲学とか神学といった全く不適切なコンテクストの中にただ表面的に組み込まれるだけ

であった。) けれども、カフカは狭いコンテクストのなかでさえも研究されたことはなかった。誰が一体このコンテクストを定義できるだろう？ ドイツ文学というコンテクストか？ チェコ・ドイツ文学というコンテクストか？ ユダヤ文学というコンテクストか？ プラハ文学というコンテクストか？ カフカ解釈者たちは、カフカの小説を、彼にまつわる心理的コンプレックスとか孤独、家族関係とか病気、あるいは性衝動や恋愛、あるいはユダヤ性とか哲学に関する注釈へと変えてしまった。カフカの作品は、千差万別の解釈が施されてきたが、誰ひとり作品そのものの美学的な価値を、真に研究に値する中心問題として提起した者はいなかった。誰もが、予言者カフカは何を予言しようとしたのか、という問いを發したが、彼の作品は何故に美しく重要であるのか、と問う者はひとりもいなかった¹⁷⁾。

Ⅲ チェコ構造主義美学とその周辺

ムカジョフスキーは、研究の出発点として、伝達の表現（伝達文）と詩的テキストを截然と区別し、たとえば「夕暮れになる」という表現が伝達文とみなされる場合には、受け取る者の注意は、意味表現として指し示された現実との間の関係に集中する。つまりその表現が真であるか偽であるかということに、関心が集中する。

しかしながら引用された発話（「夕暮れになる」）が、詩的なテキストにおける一文であると理解される場合には、その発話に対するわれわれの関係は瞬時に完全に変化する。その場合、われわれの関心にとって、その意味表現の真偽（表現内容が現実であるか非現実であるか）は全く問題とならず、その表現を取り囲んでいるコンテクストに対する発話の関係が、ひたすら関心の中心となる¹⁸⁾。

ある報告の言語的表現を、もっぱら美的機能をもった文学作品であると解釈する場合には、聞き手（読者）にとって、報告された出来事が実際に起こったか起こらなかったかという問いは、全然問題ではなくなる。つまり物語られた出来事が真であるか偽であるかは、その決定的な意味を失い、もはやただ、著者が物語られた出来事を本当のこととして、あるいは虚構のこととし

て提示しているかどうか、そしてどの程度に、またどんな方法でそうしているかという事情が、作品の構造の重要な構成要素になる。叙述のこの種のニュアンスに基づいて、さまざまな芸術的傾向（ロマン主義とかリアリズム）、あるいはさまざまなジャンル（物語とかメールヒェン）の技法的な相違が生まれる¹⁹⁾。

もっと具体的な例を挙げてこの事態を説明してみよう。たとえば、ドストエフスキーの『罪と罰』の読者を思い浮かべてみよう。ラスコーリニコフという学生についての事件が実際に起こったかどうかという問いは、読者の関心の外にある。だがしかし読者は、この小説から強い連関を感じ取る。もちろん小説が語っている関連、すなわち十九世紀のある時期に、ロシアのある場所で起こった出来事に対する関連ではなく、読者自身の身辺から知っている現実、読者自身が体験したかあるいは読者自身が体験するかもしれない諸状況に対する関連、そしてこの諸状況に伴っていた、あるいは伴っている諸感情や意志の動きに対する関連である。読者を呪縛した小説をめぐって、単に一つの現実が位置づけられるのではなく、たくさんの現実が積み重ねられる。作品が読者を深く捕えれば捕える程、読者のよく知っている、読者にとって実存的に意味深い諸現実の領域が大きくなる²⁰⁾。

ここでムカジョフスキーが述べていることを分かりやすく言い直せば、記号としての芸術作品は、それが直接叙述している現実を直接的に読者に示唆するものではないが、しかし記号としての芸術作品は、読者の体験した、あるいは体験するかもしれない諸現実を、そして読者の価値観を含む世界全体に通じうる現実をも間接的に示唆しうる力をもっているのである。

たとえば、前景の（虚構の）諸人物や諸事件と、背景の（現実の）諸人物や諸事件との間の関係が重要である歴史小説の場合を考えてみよう。文学史家は、ある作品を前にして、小説の中で報告されている事象の中で本当の伝達の範囲はどの程度であるか、という問いを投げかけることができる。

たとえば、チェコの偉大な女流作家ボジェナ・ニェムツォヴァーの小説『祖母（おばあさん）』について考えてみよう。この作品が厳密な意味で歴史小説と言えるかどうかはともかくとして、文学史家は著者ニェムツォヴァーの若い頃の生活が本当に物語の筋書に対応しているかどうか、たとえ

ばプロシエ一家が本当にスタレー・ビェリドロに住んでいたかどうかと
いった問いを出すことができるであろう²¹⁾。

だがしかし読者にとっては、著者がそもそもその作品が自分の幼年時代の
経過についてのドキュメンタリー的報告として理解されることを望んでいる
かどうか、あるいは望んでいるとすればどの程度に望んでいるか、という方
向においてしか、真実性に対する問いは起こらない。その場合この問いに対
する答え（あるいは作者の姿勢）が——たとえ明言されていなくても——、
読者にとってのこの作品が包みこまれている感情と表象の雰囲気全体を決定
する。その答えが、作品全体と細目の意味論的な色彩を決定する。それゆえ
文学の「虚構」は、伝達の報告文とは全く別のものである。たとえば虚偽も
一つの役割を演じうる。しかしそうしたニュアンスは、文学では作品の構造的
要素の役割を演ずるのであって、決して絶対的な、現実的な拘束力のある
価値の役割を演ずるのではない。もしほら吹き男爵が生きている人物だとし
たら、彼は煙に巻くほら吹きであり、彼の話は嘘でしかなかったであろう。
しかし実際には彼と彼の嘘を考案した詩人は嘘つきではなく、まさしく文筆
家、作家である。そして彼が描き出しているほら吹きの言葉は、文学的表現
である²²⁾。

ボジェナ・ニェムツォヴァー（1820? -1862）は、チェコの伝説や民話を
積極的に収集して出版し、後には国民的な作品として賞賛された作品『おば
あさん』を発表して、チェコを代表する散文作家となった。ニェムツォ
ヴァーは、出自が不明とされているが、公爵夫人ヴィルヘルミーネ・フォ
ン・ザーガン²³⁾の姪という説もあるが定かではない。何度かの結婚に失敗し
たヴィルヘルミーネは、多くの貧しい少女たちの里親になり、ボジェナ・
ニェムツォヴァーも彼女に引き取られて庇護を受けたといわれる。ヴィルヘ
ルミーネは、シレジアとの国境に近い北ボヘミアのナーホトにあるラティボ
ジツェ城を夏の居館として住んだ。美しく知性豊かな彼女はメッテルニヒと
恋仲になり、彼の愛人となるが、1813年のオーストリア、プロイセン、ロ
シアによる反ナポレオン同盟は、ヴィルヘルミーネの夏の居館であるラティ
ボジツェ城で成立した。ニェムツォヴァーは、1855年に発表した小説『お
ばあさん』の中で、聡明で思慮深く、理解力に富んだヴィルヘルミーネを理

想の公爵夫人として描いている。オーストリアの作家アーダルベルト・シュティフターも、ボジェナ・ニェムツォヴァーの同時代人であり、ビーダーマイヤー時代を象徴する文学者である。シュティフターは、メッテルニヒの息子の家庭教師を務めたこともあり、南ボヘミア生まれで、ニェムツォヴァーとほぼ同じ地域に足跡を残している。しかし生涯を通じて、二人が出会うことはなかった。だが彼ら二人の作品に流れる精神は同質といってもよいほど、親近性があり、同一の土地の守護霊に見守られているかのようである。

それから70年後、ラティボジツェの居館と谷間の村は、フランツ・カフカの大作『城』の舞台となった。(チェコ語にも通じていたカフカは、ニェムツォヴァーの『おばあさん』を原文で愛読した。マックス・ブロートによれば、この作品の影響がカフカの代表作の一つである長編『城』の構成に見られるそうだ。ちなみに館と城は、チェコ語でもドイツ語でも同一の単語 Schloss である。) しかしカフカは、牧歌的で幻想的で魔法や昔話や深い教訓に富む物語『おばあさん』の理想郷をミステリアスな世界へと変貌させ、全面的にその美的価値を失効させた。公文書がいっぱい詰め込まれた城の官房、主人公につきまとう正体不明の助手たち、得体の知れない役人や使者や従僕たち、酒場の女と同棲しながらの村での生活、いっこうに門を開こうとしない《城》といったグロテスクな世界が現出する。カフカは『城』の初稿を、最初ほぼ40頁にわたって一人称形式で書いたが、その後主人公の「私」に代わってKという人物を登場させ、三人称形式に書き換えている。自分の目の前にある村や城のミステリアスな雰囲気を描くにあたって、カフカは人称形式の変更、つまりは小説の叙法の変換を迫られたのである²⁴⁾。

この章を終えるにあたって付言すれば、ニェムツォヴァーとシュティフターの比較研究は、成立時におけるチェコ文学の状況と、その中欧的な性格、ならびにチェコ的な特性を理解しようとする者にとっては、取り組むべき根本的な課題となるであろう²⁵⁾。

IV 中欧像を求めて J・クロウトヴォル著「中欧の困難さ ——アネクドートと歴史——」を手がかりに

雑誌『思想』（2012年第4号、岩波書店）で、「中欧」とは何か？——新しいヨーロッパ像を探る——という特集が編まれていたが、数多くの研究者による論文を集成した中で、難解ながらも筆者にとって読み応えがあったのは、次の論文であった。それはヨゼフ・クロウトヴォル氏の論考「中欧の困難さ——アネクドートと歴史——」（石川達夫訳²⁶⁾である。氏は中欧を西欧の歴史性と東欧の無歴史性の中間に位置する非歴史性（不合理的な歴史性）と捉えている。つまり西の歴史の動態的原理と東の歴史の静態的原理の中間地域として捉えている。氏は論文全体を30章に細分化し、中欧を従来の伝統的な地政学的な視座で捉えるのではなく、中欧の本質を文化の多様性、不合理性という観点から捉えている。言語的な多様性と複雑性を、すなわち歴史的な出来事ではなく無数の凡俗な日常生活の細分化された断片や、複雑で込み入った様相を文学・文化という側面から分析している。

中欧という概念は、ハプスブルク帝国なしには生まれなかったろう。ハプスブルク家は、中欧地域の混沌とした状況を利用して、巨大な国家を創り上げた。チェコ人、ハンガリー人、ドイツ人、ポーランド人、ルーマニア人、ガリツィアのユダヤ人、ウクライナ人、クロアチア人といった多数の異なる諸民族が君主国の一つ屋根の下に入るようになった。

西と東と中央の部分に分けられたヨーロッパという概念は、メッテルニヒによって創り出されたものである。1814年のウィーン会議によって、ヨーロッパに力の均衡をもたらし、東と西の間に、扱いにくい中欧のくさびを打ち込むことによって、ヨーロッパの平穏を保持しようとするものであった。中欧は、全ヨーロッパの政治的状况によって歴史的に変化する混成体であるという点で、地政学的な概念であることを運命づけられていた。「オーストリアが存在しなかったとしたら我々はそれを創り出さねばならなかったであろう」というパラツキーの有名な主張は、中欧の連邦的な編成がヨーロッパに恒久的な平和を保障するものであり、パラツキーがロシア帝国の増大する権力に脅威を感じ、ロシア帝国の危険性を明確に意識していたことを物語っ

ている。

パラツキーは、オーストリア帝国の国境を離れた小さな国家、小さな共和国が主権を維持できる可能性は小さく、いずれも危うい存在であることをはっきり認識していた。彼は民族問題の連邦的解決を提唱し、オーストリア帝国の解体を望むことなく、世界的なロシア帝国へと肥大化する愛国的な汎スラヴ主義的幻想をきっぱりと拒否した。彼の先見の明のある地政学的判断も、第二次世界大戦によって決定的な状況の変化を蒙ることになった。鉄のカーテンがヨーロッパを西欧と東欧に厳格に分け、中欧地域も東欧に組み入れられた。オーストリアはひっそりと中欧から離れて、西欧と結合した。古きヨーロッパの民主主義的概念は、決定的に崩壊した。ヨーロッパ政治は、これまで知らなかったような原理的対決の性格（冷戦構造）を帯びた。

中欧の困難さ、あるいは分かりにくさを考察するにあたって、最も重要な分析の材料となるのは、ハシェクの世界的な滑稽風刺文学の傑作『兵士シュヴェイクの冒険』（栗栖継訳）である。

中欧を支配するのは大きな理念ではなく、小さな状況である。ここにはユーモアはあるが、熱狂はほとんどない。歴史のパノラマは、一目で見通すことはできない。あまりにも多くの細部が、重要な細部への注意をそらすのである。これが中欧の基本的公式である。地方的な小さな風俗画ばかりで、大きな歴史的叙事詩はないのだろうか？そもそも中欧で長編小説を作り出すことは可能なのか？ハシェクは、逸話の上にさらに無数の逸話を積み上げる方法で、凡俗さ、グロテスク、アネクドートの巨大な山を作り上げ、状況全体を描き出した。

シュヴェイクは、歴史的にも文学的にも怪物である。『シュヴェイク』には最低限の出来事しかなく、大量の凡俗でグロテスクな細部がある。戦争でさえも、むしろ背景の問題、二次的な問題でしかない。サラエボでフェルディナント大公が銃殺され、オーストリア＝ハンガリー二重帝国がセルビアに宣戦布告して第一次世界大戦が勃発したが、リューマチを患っているシュヴェイクは車椅子に乗り、松葉杖を振り回しながら「ベオグラードへ！ ベオグラードへ！」と叫びながらプラハの街路を進んで行く。

「皇帝陛下のためにからだか八つ裂きになるまでご奉公申し上げるつもりであります」とか、「フランツ・ヨーゼフ皇帝万歳！この戦争はわれわれの勝ちだ！」という文句を並べたてる兵士シュヴェイクは、第一次世界大戦の真の理由が何であったか本当に分かっていたのか、この戦争の目的が自分にとってどのような関わりをもつのか、シュヴェイク自身本当に理解していたのかは誰にも分からない。クンデラも指摘するように、誰ひとりとしてシュヴェイクが愚物なのか道化なのか確信をもって言うことができない。ハシェク自身もまたわれわれ読者にそのことは言わない。シュヴェイクが体制順応的な愚言を喋り散らすときに何を考えているのか、われわれ読者は決してそれを知ることはできない。

プラハのビアホール「ウ・カリハ」には広告用の看板として、今でも小柄で丸々したシュヴェイクの姿が見えるが、そのような形姿を想像したのはこの本の有名な挿絵画家ヨゼフ・ラダであって、ハシェクのほうはシュヴェイクの身体的な外見について、ただの一言も述べていない。そしてわれわれは、彼の私生活についても何ひとつ知らされることはない。

ハシェクの天才的な小説が描き出す第一次世界大戦のパノラマ的光景を満たすのは、細かい生活の細部、逸話、グロテスクなエピソード、アネクドットである。生き永らえているピーダーマイヤーの退化した地方的凡俗さは、歴史の中へ引き入れられ、小さな人間の日常が、戦争の出来事のさなかにある。小さな環境に生きる中欧の人間は、あえて過激派になることはできない。中欧のピーダーマイヤー的な安穩で矮小な環境が生み出すものは、壮大な叙事詩ではなく、せいぜいグロテスクな逸話、笑劇、人形芝居、酒場のお喋り、パロディーである。

中欧的なメンタリティーの美德は、穏健な用心深さと慎重さである。ドイツのように歴史が英雄的な形態をとらない中欧には、確かにコミックとユーモアのセンスは横溢しているものの、抑鬱とメランコリーの気分が打ち消しがたい底流となっている。

チェコの文芸批評家で文学史家のフベルト・ゴルドン・シャウエルにとって、最高の価値は文化であり、民族は文化によって測られるものであった。

自らの文化があることを示した民族だけが、存在理由を持つのである。中欧の二人の天才作家——フランツ・カフカとヤロスラフ・ハシェク——は、どちらも典型的な表現主義者ではないが、表現主義的な時代潮流を抜きにして二人を考えることはできない。この二人は、中欧的存在の先鋭化された両極であり、結論的に言えば、メランコリーとグロテスクの対極的な交差にはかならない。中欧の表現主義は、ドイツのそれとは異なる性格を持っている。すなわち中欧の表現主義は、はるかに複雑な内的構造を持っており、それほど仰々しくなく、細部により大きな興味を抱き、偉大で強力な思想よりも精神活動の細々した事柄に関心を寄せる。表現主義は、ダダとか実存主義といった二十世紀の対立する諸傾向を先取りしており、カフカとハシェクの対立も、そのような当時の時代の二つの選択肢が徹底して具現化されたものと考えることができる。

1915年ロシア軍の捕虜となったハシェクは、その後ロシア革命に参加し1920年プラハに帰還して、1921年から22年にかけて『兵士シュヴェイクの冒険』を執筆する。同時期にカフカもプラハで生活していた。第一次世界大戦以前の中欧では、さまざまな民族や言葉や思想が混じり合っていた。国家語のドイツ語と並んでチェコ語、ハンガリー語、ポーランド語、イディッシュ語が話されていた。どの社会階級ないし社会集団も、自分たち自身の言語を持っていた。生活は一步ごとに、見通せないほど多くの細部を示していた。カフカはガリツィアからやってきたイディッシュ語劇団の芝居見物にしばしば通ったといわれる。彼はもちろんチェコ語にも通じていた。二カ国語に堪能な能力のお陰でカフカは勤務先の労働者災害保険局の事務仕事をきちんとこなし、そのために兵役を免除された。

言語的な壁が障害となって、チェコ人とハンガリー人はどちらもオーストリア帝国に所属する身でありながら、ハシェクのこの作品の中ではしばしば罵り合い、殴り合いの大喧嘩をする。オーストリア＝ハンガリー二重帝国（いわゆるアオスグライヒ体制）は、ハンガリー人の民族主義的な要求をかなり受け入れたから、チェコ人のように複雑な感情に悩まされることはなく、ハンガリー人はハプスブルク帝国には終始親和的な態度をとり続けたといえる。このような同じ帝国内の民族的対立は、ハシェクの作品でも、滑稽

でグロテスクな逸話を生み出している。こうした逸話はブラハの酒場で何度も繰り返され、狡猾に磨かれ洗練され、人びとの哄笑を誘い出す。

シュヴェイクは、長年外国の勢力に支配され抑圧されてきたチェコ人の面従腹背の精神と方法を誇張し、デフォルメし、滑稽化して創られた人物像であるが、だからといって、この作品を単純に反戦文学、抵抗の文学と割り切るのは間違いである。この作品には上に述べてきたチェコ人特有の屈折した複雑なメンタリティが隠し味となって流れ、作品の質的価値を高めている。善良な兵士シュヴェイクの言動が、善いか悪いかを判断することは極めて難しい事柄である。シュヴェイクの本当の内面を一体誰が知ることができるだろうか。兵士として出征する前に、民間人として犬の売買をしながら生計を立てていたシュヴェイクは、確かに胡散臭い感じは付きまとうものの、市民としては分類しがたい人物であり、いかなる社会階級に属するかも定かでない。彼はいかなる階級意識も持たず、彼の道徳は状況に順応する。ハシエクは戦争の概念をひっくり返し、不条理な歴史を描く。戦争はシュヴェイクにとって歴史ではなく、ナンセンス、つまり非本来的な「歴史」なのである。

「歴史感覚」を欠いた彼が、客観的な戦争の出来事に与えるコメントが、つまり逸話なのである。彼は行きつけの飲み屋に座ってビールを飲み、お喋りをし、自分の考えた「逸話」で人を楽しませる。われわれはシュヴェイクを、ありのままに、事実として、怪物として受け取らねばならない。

フロイトの理論によると、ユーモアやジョークはいずれも角からの眺め、つまり斜に構えた見方が出発点となる。葛藤、人間同士の正面衝突に至らないようにするには、物事をやや脇から見る必要がある。ここには、ある程度の狡猾さ、意地悪さ、狡猾さがあるが、認識や賢さや知恵の片鱗もある。ユーモアは、人間の攻撃性を緩和する。アネクドートには、語る人間と、聞く人間と、さらに語り広めていく人間が必要である。アネクドートは、その意味で集団意識の産物であり、言い換えれば、集団的メディアの作品であり、本質的に匿名性を帯びたものである。フロイトの理論は、ほかならぬ中欧で生まれたことも銘記しておかなければならない。

ただ喋って楽しむという語りの愉しみから生まれるシュヴェイク的なジョーク、逸話、酒場や商人たちの下世話な戯れ言は、繰り返され、その文

学的な構造が練り上げられ、落語のような最後の落ちの効果が生まれる。こうして集団の持つ意識や無意識が、経験全体として働き、アネクドートの傑作が生まれる。

プラハの知識人と呼ばれるインテリが、もしもジョークと逸話の天才であるシュヴェイクとプラハの酒場、たとえばウ・カリハで同席することになったら、どのような状況が現出するであろうか。ごく自然に目に浮かぶ場面は、シュヴェイクの巧妙な弁舌をもってしても相手を笑わせることはできず、おそらく気まずい沈黙が支配し、いかなるコミュニケーションも成立しない状況である。もし同席相手がヨーゼフ・Kのような人物だったらどうだろうか。常に不安な状況でドイツ語の表現の純粹さを求めていたカフカのメランコリーは、陽気なユーモアとグロテスクな逸話がポリフォニー的に共鳴し合うシュヴェイクに嫌悪感とは言わないまでも、自分とはあまりに異質な存在への圧倒的な違和感を覚えたことだろう。もちろん、これは単なる想像の話である。

ハシェクのシュヴェイクは、シュヴェイクがルカーシュ中尉の従卒であったという点で、時々ドン・キホーテのサンチョ・パンサと比較される。シュヴェイクが民衆の代表者でないとすれば、ルカーシュ中尉も権力の代表者ではない。ルカーシュの権力は単に見かけだけのものであり、彼は単に権力の執行者にすぎない。

ルカーシュ中尉は、崩壊に瀕しているオーストリア帝国の典型的な現役将校であった。士官学校の教育を受けたおかげで、彼は兩棲動物になっていた。人のいるところではドイツ語で話をし、また書き物もドイツ語でしたのだったが、チェコ語の本を読み、チェコ人ばかりの一年志願兵の学校で教えるときには、打ちとけた調子で彼らに言うのであった。「われわれはあくまでチェコ人さ。もっともこんなことをだれにも言う必要はないがね。わたしもチェコ人なのだよ」

彼はチェコ人であることはまるで秘密結社のようなもので、そっと敬遠しておくのがいちばんだと思っているのであった。

しかしこの点を除くといい人間で、上官たちをこわがらず、演習のときは自分の中隊の面倒をよくみた。いつでも手ごろな納屋をあちこちに見つけて、部下の兵士たちを気持ちよく分宿させ、また多くもない自分の給料の中から、兵士たちにビールを一樽おごることもよくあった。

(栗栖 継訳、岩波文庫、第一巻、311頁)

ルカーシュ中尉は、南ボヘミア地方の農民の家の出で、ルカーシュ中尉のすべての良い性質は、彼の農村の出自、黒い森と養魚池の間で過ごした少年時代に由来するものだと、ハシエクは述べている。この意味で、疑いもなくルカーシュは、シュヴェイクよりも民衆に近い。農民なのか、それとも兵士なのか、チェコ人なのか、それともオーストリア人なのか、民衆に属するのか、それともより高い特権階級に属するのか？ こうした問いのすべてがルカーシュの優しさと煮え切らなさの根源とも言える。ドイツ語で話すがチェコ語の本を読む将校は、内面的に分裂した人物たちの一人である。ただ軍隊の規律だけが、この人物を一つに保っている。ルカーシュは、チェコ人の伝統的な消極的抵抗が生んだ不条理な犠牲者である。オーストリア＝ハンガリー帝国の将校であるが、なぜ自分がそうであるのか、彼は本質的に分からないのである。ドン・キホーテはサンチョ・パンサを必要としたが、ハシエクの作品においては事情は逆であり、シュヴェイクがルカーシュを必要とするのである。つまり使用人と主人の関係が、決定的に逆転しているのである。

最後にこの章を締めくくるにあたって、おそらく最も典型的な中欧人といってもよい人物が辿った運命について触れておこう。

オーストリア＝ハンガリー帝国の崩壊は、中欧人たることを運命づけられた世代にとっては、過酷な心理的衝撃を意味し、何物にも代えがたい一つの文明の喪失の感覚を心に刻みこんだ。

ヨーゼフ・ロートは、すぐれた語り手であるだけでなく、卓越した状況分析家でもある。小説の登場人物の抱える諸問題は、つまるところ彼自身の諸問題でもある。彼はガリツィアで生まれ、リヴォフで学び、ウィーンで暮ら

して物を書いた。第一次大戦が彼に最初の打撃を与え、ファシズムが第二の打撃を与えた。故郷なき亡命者は、1939年5月27日にパリの貧民病院で死んだ。

ロートは、ウィーンを輝く蜘蛛にたとえたが、その蜘蛛は王領の隅々にまで広げた強力な黒黄色の網から、活力の源となる汁を吸っていた。皇帝の居住する都市の光は、他の諸都市のおかげで輝く。「ハンガリーの草原のジブシー、ポドカルパチア地方のフツル人、ガリツィア地方のユダヤ人の馭者、私自身の親戚、シポリエ地方のスロヴェニア人の栗売り、パーチカ地方のドイツ人のタバコ栽培家、ステップの馬飼、ボスニア・ヘルツェゴヴィナのイスラム系住民、モラヴィアのハナー地方の馬商人、クルシュネー・ホリ地方の織屋、ポドリー地方の粉ひき、コサクを売買する商人。彼らは皆、オーストリアにとっての寛大な扶養者であり、貧しければ貧しいほど寛大であった。当然のごとく自発的に犠牲に供された、あれほど多くの悲哀、あれほど多くの苦悩は、世界がこの帝国の中心を魅惑と陽気さと卓越性の揺籠と見なすために、必要だったのだ。」²⁷⁾

ロートは、オーストリア帝国崩壊の主な原因を、オーストリアを大ドイツ帝国の一部と見なす、ドイツの攻撃的なイデオロギーに見ている。オーストリアの本質をなすのは、中心ではなく周縁である。オーストリアの本質を養い、絶えず補っているのは、王冠の周縁にある諸領邦なのだ。中欧の民族的マイノリティは、本質的にオーストリアに背くことはなかった。ただ帝国内の国家民族であるドイツ人が、結果的に背くことになったのである。

ロートは、オーストリア帝国の消滅のみならず、ヨーロッパの終焉も経験した。彼が死につつあるとき、オーストリア併合とチェコスロヴァキア解体はすでに終了し、ポーランド侵攻が準備されていた。

ガリツィア生まれのユダヤ人であるロートにとって、皇帝フランツ・ヨーゼフ一世は父親のような確かな存在であったが、オーストリア=ハンガリー帝国の消滅は、彼が持っていた唯一の祖国の喪失をも意味した。ロートは自らの作品（『ラデツキー行進曲』）の中で、帝国が没落していく状況を的確に分析しているが、ハシェクの『シュヴェイクの冒険』ほど陽気でグロテスクな笑いに満ちたものではないにしても、真の物語作家としての抑制された文

体と暖かみと一抹のメランコリーをたたえた描写からは作品に登場する魅力的な人物像が浮かび上がってくる。そして読者は、その背後に永遠に消滅したオーストリア＝ハンガリー帝国へのロートの悲哀に満ちたノスタルジックな視線を感じ取ることだろう。

註

- 1) ミラン・クンデラ (里見達郎訳)「誘拐された西欧——あるいは中央ヨーロッパの悲劇」(『ユリイカ』特集*ミラン・クンデラ、青土社、1991年、2月号)、65頁参照。
- 2) 同書、65頁参照。
- 3) 同書、66頁参照。
- 4) 同書、72頁参照。
- 5) 同書、72頁。
- 6) この論文が書かれたのは、1983年である。
- 7) ジョウゼフ・コンラッド著 (木宮直仁訳)『コンラッド自伝』(鳥影社、1994年) 8頁。
- 8) 外狩章夫編訳『ジョウゼフ・コンラッド書簡選集——生身の人間像を求めて——』(北星堂書店、2000年)、314頁参照。
- 9) 『ユリイカ』特集*ミラン・クンデラ (青土社、1991年、2月号) 所収の論文「消え去る詩、プラハ」(西永良成訳) 92頁参照。訳者付記の中で西永氏は、クンデラがこの論文を発表したのは1980年6月であったが、当時彼はチェコ市民権を剥奪されており、フランス国籍もまだ取得していないという、実に不安定な状態にあったが、そんななかで彼は初めて直接フランス語で、チェコにおける文化的虐殺を訴え、消えてゆくヨーロッパ文化の一部として、すぐれて独創的なチェコの文化的伝統を惜しむこの文章を書いたのである、と述べている。そして、この論文を書いた当時のクンデラには——そして誰にも——、その十年後にチェコが再び西欧に戻るなど予測できなかったにちがいないとも言っている。上述の状況を考慮すれば、論文執筆当時のクンデラの論調に見られるある種の苛立ちの気持ちも理解できる。
- 10) ミラン・クンデラ著 (西永良成訳)「消え去る詩、プラハ」、95頁参照。
- 11) Vgl. Karel Kosík: Aus: Hašek und Kafka oder Die groteske Welt. In: Die

Prager Moderne: Erzählungen, Gedichte, Manifeste. Mit einer Einleitung von Milan Kundera. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Květoslav Chvatík. 2. Aufl. Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 1992, S. 78–80.

二人の人物シュヴェイクとヨーゼフ・Kを比較した以下の記述は、本書に拠るところが多い。

- 12) Vgl. ebd., S. 81.
- 13) Vgl. ebd., S. 83.
- 14) ヤン・ムカジヨフスキー (平井正/千野栄一訳) 『チェコ構造美学論集—美的機能の芸術社会学』(せりか書房、1975年)、237頁。以下ムカジヨフスキーの著書からの引用は、便宜的に表現を少し変えた部分があることを、お断りしておきたい。
- 15) 同書、240頁。
- 16) Vgl. Milan Kundera: Einleitung zu einer Anthologie oder Über drei Kontexte. In: Die Prager Moderne: Erzählungen, Gedichte, Manifeste. Mit einer Einleitung von Milan Kundera. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Květoslav Chvatík. 2. Aufl. Suhrkamp Verlag 1992, S. 16.
- 17) Vgl. ebd.
- 18) ムカジヨフスキー、上掲書、60–61頁参照。
- 19) 同書、190–91頁参照。
- 20) 同書、192–93頁参照。
- 21) 同書、191頁参照。
- 22) 同書、191–92頁参照。
- 23) Wilhelmine von Sagan (Katharina Friederike Wilhelmine Benigna von Biron).

ヴィルヘルミーネは幼少期をクールラント公国の首都ミタウで過ごした。1795年に父公爵が公国をロシア帝国に売却すると、一家は1786年に父が購入していたシレジアのザーガン公爵領 (現在のポーランド領ジャガン) に移った。1800年に父が亡くなった後、ピロン・フォン・クールラント家の家督は従兄のグスタフ・カリクストが継いだ。一方、ヴィルヘルミーネはザーガン公爵領のほか、ボヘミアのナーホト郡を相続した。彼女はナーホトにあるラティボジツェ城を夏の居館として使うようになった。ヴィルヘルミーネはそ

の生涯の大半をウィーン、プラハ、ラティボジツェ、そしてザーガンで過ごした。彼女はまたイタリア、フランス、イングランドへも旅行している。ヴィルヘルミーネは、ウィーンでサロンを開くようになり、この魅力的な公爵夫人の周囲には多くの上流貴族、外交官、学者、芸術家が集まった。

- 24) ボジエナ・ニェムツォヴァーの作品『おばあさん』については、別の場所で詳しく論ずる予定である。ブログ：《edel_weiss306の読書・旅日記》参照。
- 25) カフカの『城』の初稿の人称形式に関しては、拙著『物語の方法論』（多賀出版、1996年）、189-198頁を参照せられたい。
- 26) 本章の記述は、ほぼ全面的にこのすぐれた論考に依拠している。
- 27) 『思想』（2012年第4号、岩波書店）、134頁。