

音楽的翻訳の可能性 — ブロート、ヤナーチェク、カフカ —

池田 あいの

1. はじめに——世界文学と翻訳

モラヴィア出身の作家、ミラン・クンデラは言う。「ゲーテ以来、自分の国の読者だけに向けられている文学は、時代錯誤なもので、本質的な務めを果たしていない。」¹ しかしゲーテとはまずドイツ国民文学の頂点に存在し続けてきた大作家であり、フランツ・カフカ (Franz Kafka, 1883-1924) の構想する小文学に対置される、大文学の代表者であった。² カフカから同化ユダヤ人にとっては、ドイツ文化へ参入するための教科書的な存在でもあったのだ。しかしゲーテはドイツ文学だけの代表者なのではない。ここでクンデラがゲーテの名によって持ち出そうとしているのは、〈世界文学 (Weltliteratur) 〉という概念である。これはゲーテが古今東西、様々な文学作品を原文や翻訳で読んできたことを踏まえて、晩年、1827 年頃に提唱したキーワードである。³ ヘルダーが 1778 年に『民謡集 (Volkslieder) 』を刊行し、〈民族 (Volk) 〉というものの意識が高まると、それまでギリシャ、ローマという古典に範を取っていたヨーロッパの各国語文学は、自国の言葉による文学、すなわち〈国民文学〉を作ることへ熱中し始めた。まだ中央集権国家を確立していないドイツのような領邦国家群にとっては、国民文学樹立は国家統一のた

¹ 赤塚若樹『ミラン・クンデラと小説』水声社 2000 年、159 頁。

² カフカが 1912 年の日記に書いた小文学についての考察で、大文学における「国家的模範」(T 314) とはゲーテのことを指すと考えられる。この考察から一ヶ月後、カフカは『ゲーテという途方もない存在 (Goethes entsetzliches Wesen) 』という論文を書くことを思いついている。(T 367)

カフカの作品からの引用は Kafka, Franz: *Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main によっており、以下の略号と頁数で引用箇所を示す。T=*Tagebücher* (1990); BII=*Briefe 1913-März 1914* (2001); BIII=*Briefe April 1914-1917* (2005); D=*Druck der Lebzeiten* (1994); NI=*Nachgelassene Schriften und Fragmente I* (1993)。

³ マックス・ブロートはプラハで開かれた東方難民のための民族学校で、「世界文学」という授業を受け持った。ブロートがこの授業で扱ったのは、ホメロス『イリアス』『オデュッセイア』、プラトン『ソクラテスの弁明』『パイドン』『クリトン』、ゲーテ『ヘルマンとドロテア』、シェイクスピア、ダンテなどと、聖書、そしてユダヤ詩人のものである。これらはゲーテの「世界文学」概念を受けたラインナップであると言えよう。Brod, Max: Aus der Notschule für galizische Flüchtlinge in Prag. In: *Jüdische Rundschau. Allgemeine jüdische Zeitung*, XXI, Nr. 29, S.241f. (21. Juli 1916)。

めにも重要な課題であった。ゲーテが「国民文学は今ではもうあまり重要ではない。世界文学の時代が到来しているのだ」⁴と述べたのは、こうした国民文学を作る運動に十分な貢献を果たした後のことだ。世界文学を志向することによって「様々な国民が互いに関心を抱き、その作品を知る」⁵ことができるとゲーテは考えた。更にこれは読者以上に作家にとって重要なこととされている。つまり、あえて「普遍的な世界文学」⁶を宣言することによって、別々の言語で執筆している作家同士が互いを知り、それによって社会的な交流活動が生まれるきっかけになると考えたのだ。

アウエルバッハはこのゲーテの「世界文学」について、単に「共通のもの、人間的なもの一般」ではなく、「多様なもの、相互がもたらす実りとしての共通のもの、人間的なもの」を扱う概念であると解釈している。すなわちゲーテが「世界文学」を定義できるのは、その前提として、「人類が夥しい文化に分散」しているという、「幸福な罪過」⁷の状態が存在するからなのである。ゲーテ自身、「諸国民は考えを一致させるべきなのではなく、ただ互いに注目し、理解し合うべき」⁸と述べていたように、ある言語の文学が、そしてその言語自体がより豊かな発展を遂げるには、他の言語や文学と相互に摩擦を起こすことが不可欠であると、言語の多様性が尊重されていた。しかしながら、どの民族、言語、文学作品も、決して対等なものとは見なされていたわけではなかった。翻訳は一種の「征服」⁹であり、差異をコントロールするヘゲモニー装置¹⁰であるとも考えられる。すなわち「世界文学」と言う概念には、大民族の言語の中に他言語作品がとり込まれ、吸収されるという翻訳過程が必然なのである。

小民族がその内輪のみで理解される言語で書いている限り、その閉じた空間内にしか受容の場はない。亡命作家であるクンデラは、常に作品が翻訳される運命にあることを念頭におかずには執筆できなかった。そしてこのような翻訳を前提とする文学にこそコスモポリタンの特徴があると見なした。¹¹ 彼のカフカ論、ヤナーチェク論も、小民族の価値観に閉じこめられている芸術を、普遍的価値の中へ解放しようという試みである。¹² クンデラは、チェコという小民族国家の

⁴ ゲーテ『ゲーテと読む世界文学』（高木昌史 編訳）青土社 2006 年、265 頁。

⁵ 前掲書、267 頁。

⁶ 前掲書、269 頁。

⁷ E・アウエルバッハ『世界文学の文献学』（高木昌史／岡部仁／松田治 共訳）みすず書房 1998 年、405 頁。

⁸ ゲーテ、267 頁。

⁹ ニーチェ『悦ばしき知識』（信太正三 訳）ちくま学芸文庫 1993 年、157～158 頁。

¹⁰ Spector, Scott: *Prague Territories. National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's Fin de Siècle*. Berkeley 2000, S.233.

¹¹ クンデラのように自国で出版されない作家は、翻訳者のためだけに母国語で書くことになり、その時言葉は「汚れ」を落とし、「余計なことばを削ろうとし」（赤塚、155 頁）、その原初的な意味にさかのぼることになる。こうした言葉の洗練は、世界文学翻訳の場としてドイツ語が受けるのとはまた別の鍛錬であろう。

¹² ミラン・クンデラ『裏切られた遺言』（西永良成 訳）集英社 1994 年、223 頁。

作家は民族の存在そのものに対して責任があると言う。¹³ つまりチェコ文学は、常にチェコ民族・チェコ語が存在に値するかどうかの試金石として試され続けているのだ。それぞれの民族が〈国民的な〉文化創造を目指していた時代は、〈我々〉民族の言葉で、〈我々〉の音楽・文学を創造し、それを享受するのも〈我々〉という民族であると想定されていた。確かにこうした一民族内の芸術の創造と受容は熱狂を生み出し、民族意識を高めることに役立った。しかし常に他の大民族に接してこなければならなかった小民族たちは、その存在証明のために、外に向けても自分たちの文化を発信する必要があったのだ。

前世紀転換期のプラハには、ナショナリズムを進めるチェコ人と支配階級の座を追われそうになっている少数ドイツ人が並存しており、主にユダヤ人が彼らの政治的、文化的な架け橋を担っていた。マックス・ブロート (Max Brod, 1884-1968) の名付けた「プラハ・サークル」の作家たちが積極的にチェコ文学の翻訳を手がけ、仲介者としての役割を果たしてきたことは、アイスナー¹⁴以降、多く論じられてきた。はたして「翻訳」は民族の境界を越境できるのか。本論ではブロートが文学よりもむしろ音楽においてこの役割を果たしたことに注目したい。ヤナーチェク (Leoš Janáček, 1854-1928) という二十世紀を代表するオペラ作曲家の作品翻訳を巡るブロート、そしてカフカの〈翻訳〉論を検証し、〈音楽的〉翻訳の持つ可能性を探っていく。

2. 翻訳による越境

〈翻訳〉はヨーロッパの文学、歴史において、常に重要な地位にあった。ドイツにおいてもドイツ語とドイツ文学の発展は、聖書がルターによって市井の人々にも理解できる口語に翻訳されることがなければ始まらなかった。その後も外国語がドイツ語に翻訳されることを通して、ドイツ語は整備されていったのだ。¹⁵ とりわけ十八世紀後半のドイツでは、ヨーロッパ外の文学についても盛んに翻訳紹介がなされ、こうした外国語を引き受けたドイツ語は、「世界語」としての能力が鍛えられていた。ただし〈翻訳〉とは、言語間をなだらかに水平移動させることではない。そこには地位差が介在していることもあるのだ。十九世紀に入っても、まだドイツ文化に抑圧さ

¹³ 赤塚、160頁。

¹⁴ アイスナー (Pavel Eisner) は1889年プラハ生まれ、ドイツ系ユダヤ人。カフカ作品のチェコ語翻訳者として知られ、1950年には『カフカとプラハ』(邦訳解説によると、出版されているのは英語版 (*Franz Kafka and Prague*. Translated from the German by Lowry Nelson and René Wellek, Arts, Inc. 1950) のみ) を発表。プラハのユダヤ人は「三つの意味での異邦人」(パヴェル・アイスナー『カフカとプラハ』(金井裕／小林敏夫 訳) 審美文庫 1975年、32頁) として疎外され、いわゆる「三重のゲッター」の状態であったと述べていた。その後、カレル大学副学長であったゴルトシュテュッカーが、1963年に国際カフカ会議を開催し、プラハのドイツ文化とチェコ文化の間を仲介するユダヤ人像を強調した。

¹⁵ アントワーン・ベルマン『他者という試練 ロマン主義ドイツの文化と翻訳』(藤田省一 訳) みすず書房 2008年、58頁。

れていたチェコ語は、教養のない農民の言葉とみなされ、文化、教養には不向きと考えられていた。民族覚醒期以降、チェコ国内でもドイツと同様に、外国語作品を翻訳することが盛んとなって、それによってチェコ語も豊かな文語へと拡張されていっていた。しかしドイツ側から見ると、チェコ文化はまだドイツ文化を模倣しただけのものであって、独自の価値があるとは思われていなかったのだ。¹⁶ こうした中で、チェコ文化を隣国ドイツへ紹介するためのドイツ語訳をチェコ人が行えば、民族文化の政治的アピールとみなされ、ドイツ人が行うならば、愛国的ドイツ人たちからその意図を批判的に問われた。つまりチェコ語・ドイツ語間の翻訳は、対等な関係で始まったわけではなかったのだ。ドイツ人の「大多数のものは文化的な優越感からチェコ文学に関心を示さず、逆にボヘミアとモラヴィア以外に住むドイツ人たちに向かってチェコ文化についての誤ったイメージを伝えていた」¹⁷ のである。

しかしこうした関係を対等なものにしようと、1910 年頃からユダヤ系の作家たちがチェコ語文化のドイツ語への翻訳・評論活動を活発に行い始め、チェコ人でもドイツ人でもない者として、チェコの芸術作品、音楽、文学の翻訳、創作の仲介、宣伝活動に積極的に取り組んでいった。彼らの活動は「エロティックな共生」¹⁸ に過ぎないという批判もあったが、初代大統領マサリクも、ユダヤ人ジャーナリストはチェコに対して好意的で、真実を書き伝えてくれる存在であると見なしており、¹⁹ 共和国が誕生した 1918 年以降には、公的にもチェコ政府の政策に協力する形で、彼らはチェコ文化の宣伝と、新国家における民族宥和政策に荷担していった。とりわけチェコ・独のバイリンガルであったオットー・ピックやルドルフ・フックスなどが中心になって、チェコ文学のドイツ語訳とドイツ文学のチェコ語訳を行い、彼らによるブジェジナ²⁰ やシュラーメク²¹、ベズルチ²² といったチェコ詩人のドイツ訳本は、カフカの蔵書にも記録されている。²³ ピックは

¹⁶ 「ドイツ民族が文化の伝道者としてボヘミアの森の彼方へ西ヨーロッパの教養を伝え、その結果東方スラブ民族は徐々に文明に対する嫌悪感を取り除き、自ら文化を創造する力はまだ育まれていないとしても、西欧の文明を少なくとも受容することができるようになったという見方は、1880 年頃までのチェコ民族像の基調を成していると思われる。」大河内朋子「ドイツ語文化圏におけるチェコ文学の受容について」：三重大学人文学部文化学科研究紀要『人文論叢』第 12 号（1995 年）、125～134 頁所収、128 頁。

¹⁷ 前掲書、125 頁。

¹⁸ 十九世紀後半のドイツ系ブルジョワ男性は、女中としてブルジョワ家庭に入っているチェコ人女性を、魅力的な理想像と見なす傾向にあった。こうした状況をアイズナーは「エロティックな共生」と名付けた。「非チェコ人（ドイツ人、ユダヤ人）にとって、プラハのスラヴ女性の牽引力はことに強い」（アイズナー、53 頁。）ものだったと述べている。またハースの回想録にも、チェコ人女性たちとの交際から、チェコの民謡など民衆文化に触れていたことが書かれている。ウィリー・ハース『文学的回想』（原田義人 訳）紀伊国屋書店 1959 年、28～29 頁。

¹⁹ カレル・チャペック『マサリクとの対話』（石川達夫 訳）成文社 1993 年、107 頁。

²⁰ Otokar Březina (1868-1929) はボードレールに影響を受けた象徴主義の詩人。ピックが独訳。

²¹ Fráná Šrámek (1877-1952) は象徴主義の詩人。1922 年にブロート、カフカと知り合う。ピックが独訳。

²² Petr Bezruč (1867-1958) はシレジア地方の国民的吟遊詩人。詩集『シレジアの歌』を読んだヤナーチェ

1911年にヴィリー・ハースらと雑誌『ヘルダー・ブレッター (*Herder Blätter*)』を発行した。これは元々ユダヤ人団体青年部の機関誌であったが、プラハ・サークルの作家達の作品や、チェコ文学のドイツ語訳などを掲載していた。J・G・ヘルダーの名前を冠するこの雑誌は、ヒューマニズムを掲げ、チェコ、ドイツ両民族の相互理解を目指していたが、短命に終わった。その最終号では、「新しいチェコ文学特集」として、ドイツ系ジャーナリズムがチェコ文学を無視している現状をピックが批判している。またフックスはプラハ商工会議所に勤める傍ら、『プラハ日報 (*Prager Tagblatt*)』や『プラハ官報 (*Prager Presse*)』などで翻訳者、編集者、批評家、詩人として活動。チェコ文学の大きなアンソロジーも編集、出版しており、1939年には翻訳者としてヘルダー賞を受賞している。

さて、プラハのユダヤ人たちによる主にチェコ語の翻訳活動を見てきたが、翻訳が必要とされるのは文学だけとは限らない。十九世紀の国民音楽創造において、オペラというジャンルが最も重視されたのは、それが民族の言葉と民族の物語によって、民族性を直接的に表すことができたからであった。オペラの台本を研究した政治学者のアーブラスターは次のように述べている。「オペラは、本質的に公共的で劇的な形態をとるものとして、政治を避けることはほとんどできないであろう。」すなわち「個人的で内面的なテーマや経験」は扱われない。オペラは「聴衆の共通の財産であるようなテーマに訴えかけなければならなかった。」²⁴ このように公共的な物語を言語と音楽で表現するオペラは、元々イタリア語以外の各語で上演されるようになった時から、翻訳が付き物のジャンルであった。現在では対訳を電光掲示板に流すなどの方法があるため、原語での上演が主流となっているが、かつては上演される劇場内で、より多くの人々が理解できる言語の翻訳で上演されてきた。そのため小民族の言語で作曲されたオペラを他国で上演するには、大民族の言語へと翻訳することが不可欠だったのだ。地方都市でチェコ語オペラを作曲していたヤナーチェクも、より多くの聴衆を得るには当然翻訳が必要であった。ヤナーチェクは最初の自信作《イエヌーフア》²⁵をウィーンで上演してもらおうと、当時ウィーン宮廷劇場の指揮者であったマーラーに手紙を送ったのだが、多忙なマーラーはドイツ語訳のリブレットを送って欲しい

クは深い連帯感を覚え、その詩から《ハルファル先生》《マリチカ・マグドノーヴァ》《70,000》という三部作の合唱曲を作曲。フックスによる『シレジアの歌』独訳にはヴェルフエルの前書が付けられた。

²³ チェコ文学では散文や長編小説よりも、韻文の詩が高級な文学作品とされており、ドイツへの紹介もまず詩から始められた。

²⁴ アンソニー・アーブラスター『ビバ リベルタ！ オペラの中の政治』（田中治男／西崎文子 訳）法政大学出版局 2001年、4頁。

²⁵ ヤナーチェクが付けたタイトルは、原作と同じ《彼女の養女 (*Její pastorkyňa*)》であるが、現在ではブローートが独訳時に付けた《イエヌーフア》が定着している。イエヌーフアとは《彼女の養女》の「養女」の名前である。実際、プライソヴァーの原作に比べ、ヤナーチェクのオペラでは「彼女」よりも「養女」に物語の重心が移っている。本論ではオペラを指す場合は、チェコ版、ドイツ版共に《イエヌーフア》と表記する。

とだけ返事をし、依頼は引き受けられなかった。ヤナーチェクと同じくモラヴィア出身のマーラーはチェコ語を理解できたのだが、²⁶ ウィーンで上演するには結局ドイツ語版が必要だった。

しかしオペラの翻訳には、散文小説や韻文詩の翻訳よりも更に多くの条件が課される。既に固定された音符に割り振られている言葉を、その旋律やアクセントに矛盾が生じないように、別の言語に置き換えねばならない。このような翻訳には、両言語だけでなく、音楽にも通じた人物が求められた。マックス・ブロートはそのような能力がある者として選び出されたのだ。この仕事の困難さを充分知っていたブロートであったが、不遇な才能を放っておけない彼の性分が勝って、《イエヌーフア》の翻訳を了承してしまった。このようなブロートのヤナーチェクへの尽力は、カフカによってドレフス事件に喩えられていたが (BF 401)、今では地方の非職業作家を二十世紀の最重要作家の一人にした功績と並べて言及されている。では、ブロートのヤナーチェク翻訳を見る前に、このヤナーチェク自身の音楽について見ていこう。そもそもこのヤナーチェクの音楽自体が、言葉との深い関わりを持ったものなのだ。

3. ヤナーチェクの音楽的翻訳

そもそも芸術とは自然に対する人工、人為である。古来、人々は芸術作品を通して自然を美として崇めてきた。そして自然の模倣を試みてきたのだが、自然が人間の精神性以上に重んじられていたわけではなかった。十九世紀に最も影響のあった音楽批評家ハンスリックは、音楽の美と自然美は異なることを主張している。²⁷ すなわち自然界に存在する音はまだ楽音ではなく素材で、作曲家がこれを旋律や和声へと形成するのであり、あくまでも人間が目指すべきものは楽音とされていた。しかし魅力的な音を聞かせる自然の秘密に迫りたいという願いは、現在に至るまで作曲家たちによって受け継がれており、とりわけ人間の歌声とも親和性をもった鳥の声は作曲家たちの耳を惹きつけてきた。「自然の音の中で鳥の鳴き声ほど人間の想像力に優しく語りかけてくるものはない」²⁸ と、サウンドスケープ論を書いた作曲家のマリー・シェーフアーは述べている。鳥の声に対する様々な試みは、バロック時代にジャヌカン (Clément Janequin, 1480 頃 - 1558) が、鳥の歌を模倣した擬声語を歌詞に取り入れて以降、現在まで続いている。²⁹ メシア

²⁶ マーラーはボヘミアの寒村、Kalischt (現 Kalište) に生まれたが、ユダヤ人の居住制限が撤廃されたことから、一家はマーラーの生後間もなく、より大きなモラヴィアの町 Iglau (現 Jihlava) へと移った。両親は居酒屋を営む醸造業者のユダヤ人であったが、マーラーはその環境から自然とチェコ語も覚え、チェコ人の使用人から多くのチェコ民謡を聞き憶えていたようだ。

²⁷ ハンスリック『音楽美学』(渡辺護 訳) 岩波文庫 1960 年、158~175 頁。

²⁸ R・マリー・シェーフアー『世界の調律 サウンドスケープとはなにか』(鳥越けい子/小川博司/庄野泰子/田中直子/若尾裕 訳) 平凡社ライブラリー 2006 年、80 頁。

²⁹ 鳥の声が模倣されている作品としては、ヴィヴァルディの「ゴシキヒワ (Chardonneret)」(1728)、クープランの「恋するサヨナキドリ (Rossignol en amour)」、ダカンの「カッコウ」やベートーヴェンの交響曲第

ン (Olivier Messiaen, 1908-1992) も鳥の歌のリズムを詳細に研究し、独自の採譜法によって鳥の声を一樣のリズム細胞として作品に用いていた。またラウタヴァーラ (Einojuhani Rautavaara, 1928-) は、自らフィールド・レコーディングした鳥の声のテープを、オーケストラの楽器の一つとして用いている。

鳥の声という、人間にとって最も音楽的に聞こえるものをはじめ、自然音への取り組みは作曲家たちにとって終わることのない課題であった。それらはおよそその模倣、引用によって挑まれてきたのだが、ヤナーチェクの行った自然への取り組み方は特別なものとして評価されている。吉田秀和はオペラ《利口な女狐の物語 (Příhody lišky Bystroušky)》(1924) について、「オペラの中でこんなにも自然が豊かに、そうしてこしらえものでない新鮮さと自由さで生きているものを、私は他に知らない。オペラと自然。これは本来ありえない対立した二つの極点だ。(…) だが『女狐』はちがう。ここでは(…) 音楽そのものが自然と同じ素材からできている」³⁰ と述べている。森を舞台にしたこのオペラには、人間だけでなく様々な動物が登場し、動物と人間は大きな森という自然の中で対立しつつ溶け合っている。こうした自然の世界を表現するため、ヤナーチェクはト書きに多くのバレエ、パントマイムを指示しており、身体を使った表現も取り入れていた。ヤナーチェクはブロートに宛てて、「私は自然に飲み込まれている。しかし、私はその中で溺れはしない」³¹ と書いており、他の作曲家のように自然をそのまま描写、模倣するのではなく、あくまで自分が消化した形で表そうとしていた。

モラヴィア北部のフクヴァルディに生まれたレオシュ・ヤナーチェクは、モラヴィアの州都、ブルノで活動した作曲家である。オペラ《イエヌーフア》で名が知られるようになるまでは、ブルノのオルガン学校、音楽院の教師、合唱団の指導者、音楽理論・批評家、民謡の採集・研究家と見なされていた。現在知られている作品のほとんどは 60 歳を過ぎてから 74 歳で生涯を終えるまでの間に書かれたものであるため、20 歳年下のシェーンベルクや 27 歳年下のバルトークらと、作品の発表時期が重なっている。³² 《イエヌーフア》の原作は、女性作家ガブリエラ・プライソヴァー (Gabriela Preissová, 1862-1946) の戯曲『彼女の養女 (Její pastorkyňa)』(1890 年プラハ初演) によるもので、スロヴァーツコ地方で実際に起こった事件に着想を得て書かれたも

6 番「田園」(1808)、ストラヴィンスキーの「サヨナキドリの歌 (Song of the Nightingale)」(1917) などが挙げられる。

³⁰ 吉田秀和『吉田秀和全集 11』白水社 1979 年、109 頁。

³¹ ジョン・ティレル「オペラ《利口な女狐の物語》」(青木勇人／小田謙爾 共訳)：日本ヤナーチェク友の会 編『ヤナーチェク 歌劇 利口な女狐の物語 対訳と解説』2003 年、116~140 頁所収、136 頁。

³² 1922 年に「国際現代音楽協会」(ISCM) が設立され、ヤナーチェクは第一回のフェスティバルから招待されていた。1925 年のヴェニスでのフェスティバルは、ヤナーチェクの《弦楽四重奏曲 第一番》が演奏され、この時の他の参加者は、ストラヴィンスキー、シェーンベルク、ヒンデミット、ラヴェル、オネゲル、フォーレなどであった。

のである。舞台となっているスロヴァーツコ地方は、モラヴィア地方に食い込んだスロヴァキア色の強い地域で、ハンガリーや、更にもっと東方からも影響を受けた豊かなフォークロアの土壌を持っている。《イエヌーフア》は作曲に約九年が費やされ、1903 年によりやうく完成した。ヤナーチェクはこの意欲作をプラハの国民劇場で上演したいと考えていたが、当時の責任者コヴァジョヴィツが個人的にヤナーチェクのことを良く思っておらず、³³ また批評家のネイエドリーがプラハの音楽界に作っていた論調では、スメタナ的な「進歩的」な音楽が崇拝され、ドヴォルジャークのローカル色の強い音楽は否定されていたため、ヤナーチェクのような民俗的傾向の強い作品の上演実現は難しかった。³⁴ 結局《イエヌーフア》はプラハではなく 1904 年 1 月にブルノの劇場で初演された。オーケストラ団員の数も技術も不十分な演奏であったが、ブルノでは評判となった。その後、ヤナーチェクの友人たちが奔走し、ようやくプラハ国民劇場での上演へと至ったのは、ブルノ初演の十二年後、第一次大戦中の 1916 年 5 月 26 日のことであった。

オペラの作曲においては〈レチタティーヴォ〉³⁵ における音楽と言葉の融合が注目される。それら是对立しているものと見なされていた。ヤナーチェクの音楽の新しさとは、この音楽と言葉の關係に新しいアプローチをしたことであると言えよう。そのきっかけとなったのは〈民謡〉であった。さらにオペラ《イエヌーフア》には、それまでヤナーチェクが長年行っていた民謡研究に加え、話し言葉の研究成果が取り入れられている。そしてヤナーチェクの関心は、民謡の成立そのものに関わる〈言葉〉に向かつていった。ヤナーチェクは、民謡、民俗舞踏を研究するバルトシュ (František Bartoš, 1837-1906) と、1888 年から共同でモラヴィア地方の民謡採取を始めた。ボヘミア地方の民俗音楽が、ドイツからの影響を多く受け、舞踊のための器楽曲が中心であるのに対し、モラヴィアの民俗音楽は歌を起源とする民謡が主である。東方の影響を受けたモラヴィアの民謡では、人間の声と言葉が生み出す旋律によって生々しい感情が表現され、その時々歌い手による即興性も介在する。こうした民謡がヤナーチェクの創作を刺激したのだ。ヤ

³³ コヴァジョヴィツ (Karel Kovařovic, 1862-1920) のオペラ《花婿 (Ženichové)》を、ヤナーチェクが雑誌『音楽新聞 (Hudební listy)』において酷評したことから、二人の間には長年の不和があった。Janáček, Leoš: *Janáček's uncollected essays on music*. Selected, edited and translated by Mirka Zeremanová. London 1989, S.148f. 以下「UE」と略記。

³⁴ ネイエドリー (Zdeněk Nejedlý, 1878-1962) はチェコスロヴァキア共和国の初代文化大臣で、スメタナ研究の第一人者であった。スメタナを進歩的な作曲家とみなす彼は、国内外で人気のあったドヴォルジャークも、保守的で価値のない作曲家として評価しなかった。内藤久子『チェコ音楽の歴史 民族の音の表象』音楽之友社 2002 年、131 頁。

³⁵ レチタティーヴォ (recitativo) とは、「オペラ、オラトリオ、また、カンタータなどにおいて用いられる唱法で、旋律を美しく歌っていくアリアに対して、歌うより語る方に重点がおかれている。アリアは主として、オペラなどでは主人公の心情を旋律に乗せて、情ちよ的に歌い上げてゆくのであるが、叙唱においては、主人公が自己の感懷を歌うということではなく、あくまで、その時の主人公の置かれた状況の説明とか、ストーリーの展開を説明する」もの。音楽之友社 編『標準音楽事典』音楽之友社 1966 年、1413 頁。

ナーチェクは民謡研究を通して、民謡を生み出した話し言葉自体に関心を向けていった。

ヤナーチェクは「楽器から出る音には真実が少ししかない」(UE 121)と、極端な発言をするほど、「歌声」を重視した。ロマン主義において最高の芸術とされた〈絶対音楽〉は、ヤナーチェクの目指す音楽ではなかった。³⁶ 十八世紀に民謡を再発見したヘルダーが、そもそも音楽というものは歌と話し言葉から生まれたと考えたように、³⁷ ヤナーチェクも人間の感情と言葉の抑揚の関係を、自らの作曲法としたのだ。ヤナーチェクは自然界の音や採取した話し言葉を作品に直接引用することではなく、むしろそれらの音を独自の音楽語法へと〈翻訳〉しようとした。すなわち民謡が口承であるのに対し、芸術音楽においては音楽を〈書かれたもの〉にする必要がある。ヤナーチェクは1885年(1879年の記述も存在)から、いつもノートを持ち歩いて、鳥の歌声や人々の会話を五線譜にメモし続けていた。そこに人間の心情が、音(音楽)として現れてくる時の秘密の法則があると信じ、収集、研究し続けていったのだった。これが彼の作曲上のキーワードとなる「発話旋律(nápěvky mluvy)」である。

私はそれを書き留める時、メロディの中にあらゆるものの反映を感じた。一つの単語の中に、何と多くのメロディのヴァリエーションが見出されることか! (….) メロディの中に遙かに深く、はっきりしない、隠された何かを感じた。(….) すなわち私は発話旋律の中に、「精神的神秘」の現れを感じたのだ。(UE 85f.)

ヤナーチェクはノートが無い時は、自分の袖口にまでメモを取り、また自分の娘が死ぬ間際に発した声まで、五線の中に収めている。彼にとって発話旋律とは、「魂をのぞき見る為の窓」(UE 121f.)であるという。彼は人の話す声を、楽譜におこして旋律として分析することで、表面的な言葉の意味よりも、もっと深い層の感情を知ることができると考えていたのだ。

更にヤナーチェクは、この発話旋律が人間の模倣能力によって受け継がれ、再生されると信じていた。確かに「私たちは会話中、誰か他の人の会話を引用する時、半ば演劇的な身ぶりをする。そのスピード、小さくてか細い声や粗野な声、歌のトーン、鼻声のイントネーションやうるさく鼻を鳴らす声まで引用している」(UE 55f.)というヤナーチェクの説明は、我々にも身に覚えのあるものだ。ヤナーチェクはスメタナの娘(当時63歳)に出会った時、彼女が父親から相続

³⁶ 「ベートーヴェンの作品は決して私をインスパイアしなかった。(…) その広大な音の流れの中に、私は空の雲とその青さを感じた。(…) しかしそれが何の役に立つだろうか。私は雲を直接捉えたい。空の青さを自分の眼にそのまま浴びせかけたい。太陽光線を手に束ねたい。影の中に沈み込みたい。」(UE 192f.)

³⁷ 「最初の言語は、音を発し、行動を躍動する自然の模倣であった(…) さらに、古代の伝承によれば、〈人類の最初の言語は歌謡であった〉。」ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー『言語起源論』(大阪大学ドイツ近代文学研究会 訳) 法政大学出版局 1972年、65頁。

した発話旋律を持っているはずとして、スメタナという人間の感情の本質と、スメタナの作曲の秘密を探るべく、娘の発話を熱心に書き留めていた (UE 51-57)。もちろん発話は誰の耳にとっても一様に聞こえるわけではない。それを聞き取る作曲家が〈書き〉取り、更にそこから作曲家の音楽の中へ〈書き〉出されるのであり、こうしたエクリチュールを介した〈翻訳〉を経て、作品となるのである。

クンデラはヤナーチェクの集めた発話旋律のことを、「メロディの感情的な常詞の辞書」と呼び、「音楽と心理のあいだの謎めいた絆」を捉えるための、「音楽の意味論の探究」であると述べている。³⁸ そしてこのような方法を得たヤナーチェクは、物語を持ち、言葉と音が感情によって結合するオペラの作曲へと向かっていった。ちょうどその頃ブルノでは、プラハで 1860 年代におこった劇場への熱狂が、二十年遅れで始まっていた。ブルノにはそれまでドイツ語オペラを上演する劇場しかなかったのだが、1884 年にようやくチェコ仮劇場が開場し、チェコ語オペラが上演され始め、³⁹ モラヴィア発のオペラ作曲も期待されていた。⁴⁰ ヤナーチェクのチェコ語オペラ作曲の試みとしては、まず 1887 年に初稿が完成した《シャールカ》(台本 J・ゼイエル、初演 1925 年ブルノ)と 1891 年の《物語のはじまり》(台本 G・プライソヴァー、初演 1894 年ブルノ)がある。《シャールカ》ではまだドヴォルジャークの影響が強く、《物語のはじまり》ではモラヴィア地方色を盛り込むための方法が、民謡の直接引用に留まっていた。しかし第三作の《イエヌーフア》以降はヤナーチェク独自の音楽語法が生かされたものが生み出されている。

《イエヌーフア》はまさに「発話旋律」の研究にのめりこんでいた時期に作曲された。⁴¹ 佐川

³⁸ ミラン・クンデラ「消え去る詩、プラハ」(西永良成 訳):青土社『ユリイカ』2月号、1991年、90-108頁所収、104頁。

³⁹ ブルノには、現存する中欧最古の劇場の一つであるレドゥタ劇場 (Divadlo Reduta) があり、ここで 1767 年に 11 歳のモーツァルトが演奏した。その後もしばしば著名な演奏家が訪れている。1882 年にはドイツ劇場 (Deutsches Stadttheater) が作られ、これは中欧で初めての全て電気照明の劇場であった。1884 年には元々ミュージック・ホールだった劇場をナ・ヴェヴェジー劇場 (Divadlo na Veverí) としてチェコ語のオペラや演劇が開始された。これは 10 年後には改装してチェコ仮劇場 (Prozatímní divadlo) と改められた。ドイツ劇場は 1918 年にチェコ人のためのオペラ劇場、国民劇場 (Národní divadlo) として使用されるようになり、現在ではマヘン劇場 (Mahenovo divadlo) と名前を変えている。

⁴⁰ フカチは「スメタナやドヴォルジャークの世代の作曲家たちがそうであったように、ヤナーチェクもブルノで、国民文化が力強く成長するのに従って生じるあらゆる要求を満たしていった。だがボヘミアの先例とは対照的に、ヤナーチェクはこの仕事をたった一人で、それもずっと後になってやらなければならなかった」と見なしている。しかも「ヤナーチェクはかつてのチェコ音楽一般に代わる新しいチェコ音楽を創造して、先達たちを乗り越えなければならなかった。」イルジ・フカチ「跳梁する諸々の〈カテゴリー〉にとりまかれたヤナーチェク (下)」:音楽之友社『音楽芸術』12月号、1988年、84-88頁所収、84頁。

⁴¹ 「私が《イエヌーフア》を作曲していた頃、私は話される言葉のメロディを、深く飲み込むようにしていた。(…) ひそかに通行人の話し声を聞き、彼らの表情を読み、話し手の環境、その仲間、時間、それが明るかったか暗かったか、寒かったか暖かかったかを目で補い、メモを取っていた。」(UE 86)

はこの研究を、ヤナーチェクがオペラ作曲家として新しいドラマτουργーを模索するための必要から始めたと理解している。すなわち「今世紀〔二十世紀〕のオペラでは、伝統的なレチタティーヴォ（あるいは地のセリフ）と歌との機械的な交代を現実ばなれした約束事だとして排斥する傾向が前世紀以上に強まり」、⁴² 如何に自然な歌詞の流れを作るかが課題であったのだ。それまでのオペラでは歌の部分は通常韻文のテキストが用いられてきたが、ヤナーチェクは、人間の日常的な話し言葉を自然に生かすために散文を用いることにし、⁴³ プライソヴァーの戯曲を自らオペラ台本に整えた。オペラ以外の作品においても文学作品を下敷きにする事の多いヤナーチェクは、発話旋律から学んだ感情と言葉の旋律との関係を活かして、物語の中の様々な人間の感情を自分の音楽に置き換えていったのだ。⁴⁴

しかしここで疑問に思われてくるのは、これほど言葉の持つ旋律やリズムを大事にする作曲家が、自作のドイツ語訳に積極的だったという事実である。しかもヤナーチェクは大変な愛国者であった。というよりも、大変なドイツ嫌いであった。その傾向は二十代半ばにライプツィヒとウィーン留学を早々に切り上げて帰郷した後、更に烈しくなった。留学中は恋人ズデンカ⁴⁵ にドイツ語で手紙を書いていたが、彼女との結婚式にはソコルの制服で現れ、家庭においてはドイツ語を禁じ、チェコ語を強要した。街でもドイツ語表記を嫌がって市電に乗らないというほど、ヤナーチェクはドイツ人の街ブリュン（Brün）には反感を懷いていた。しかし1918年に共和国が独立し、チェコ人の街ブルノ（Brno）が復活すると、一転して愛着を感じ出す。1926年に作曲された《シンフォニエッタ（Sinfonietta）》は、ブルノの街を描いたもので、最終章ではドイツ人の手を離れ、チェコ人のものとなった市庁舎が、その輝きを取り戻す様子を表現している。この曲にはようやく晩年になって作曲家としての榮譽を得たヤナーチェク自身の若々しい姿と、再生されたブルノの街が重なって見えるようである。⁴⁶ ヤナーチェクは、もちろんドイツ語以上にチ

⁴² 佐川吉男「オペラ作曲家としてみたヤナーチェク」：日本ヤナーチェク友の会 編『ヤナーチェク 歌劇カーチャ・カバノヴァー 対訳と解説』2000年、8-22頁所収、9頁。

⁴³ チェコ語オペラとしては散文テキストを用いたのは、ヤナーチェクが初めてだったが、スラヴ語圏においては、ロシアのダルゴムィシスキーやムソルグスキーという先例があった。

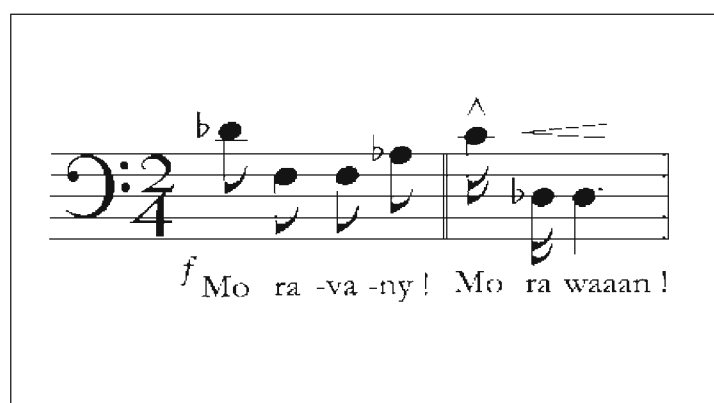
⁴⁴ ヤナーチェクの作曲法が発話旋律を下敷きにしていることは、一つのモチーフがヴァリエントを形成するという特徴から説明されている。すなわち一つの単語は話者の感情で様々な変形を持つという性質を応用して、一つの旋律が「多くの非拍節的リズムのヴァリエントを増殖するのであり、そのようなヴァリエントの多様性を、彼は人間の心理的諸相を直接描写した結果であるとみなした。」内藤、160頁。

⁴⁵ ズデンカの両親はチェコ人だが、極めてドイツ的な一家だった。彼らの結婚式では、ズデンカの父親によって呼ばれたドイツ劇場の楽団員が演奏をした。

⁴⁶ 同年、ロンドンへ招かれた72歳のヤナーチェクは、新生チェコスロヴァキアの若々しさを強調し、「私は我々の共和国の若い精神を携え、若い音楽を携えやって来たのです。（…）いまや我々は世界において確固たる地位を占めるべき国家となりました。我々はヨーロッパの心臓であり、ヨーロッパはこの心臓を意識してはなりません」とスピーチしている。（UE 59）

ェコ語を美しい言葉と見なしていたので、チェコ人歌手たちのチェコ語がドイツ語教育によって悪影響を受けていると気付くと、⁴⁷ 歌手達の発音を改善する訓練を求めた。正しいチェコ語の発話旋律を活かして作られたオペラが、間違った発音で歌われてはならなかったのだ。⁴⁸

1918 年、ヤナーチェクは『民衆新聞 (*Lidové noviny*)』に「モラヴァニ！モラヴァーン！（Moravany! Morawaan!）」という記事を掲載している。この記事のタイトルは駅の名前であり、Moravany がチェコ語名、Morawan がドイツ語名である。1917 年 8 月 18 日にヤナーチェクは実際にこの駅で二つの駅名アナウンスを聞いた。この記事ではそれらが譜面として掲載され、



同じものを意味するはずの二つの単語の和声がそれぞれ分析されている。チェコ語の Mo/ra/va/ny は D $\flat$ /F/F/A $\flat$ という変ニ長調三和音の暖かな響きで出来ており、それぞれ等しい長さで、母音 o-a-a-y が並んでいる。この響きをヤナーチェクは「虹色」と呼ぶ。それに対しドイツ語の Mo/ra/waaan は、C

/D $\flat$ /D $\flat$ という、チェコ語の三和音に七度を加えた不協和音の響きになって、しかもアクセントとクレッシェンドがついた荒々しい調子で発音されていることを聞き取った。

この記事では引き続いてドイツ語版《イエヌーフア》のウィーン初演のリハーサルのこと書かれている。ドイツ語に移された《イエヌーフア》では、「どの言葉の音楽的深みもうち沈み、それ自身の旋律の重みが消え、その喜びは消失し、柔らかさはどぎつくなり、悲しみは直ちに気化して涙が乾ききってしまうかのよう」（UE 40）であったという。「チェコ語の旋律的甘美さはドイツ語版の中では消え去って、発話旋律の音楽的融合は薄まってしまった」（UE 41）とヤナーチェクは嘆いている。しかしそれでも「チェコ語の心は外国語の固い殻の内側に定着している」（UE 40）と述べる。「殻の中は我々の血で縁取られており、熟し、喜びの叫びをあげたり、深く悲しんだり、またどうにか愛情を示したりしている」（UE 40）。ドイツ語に翻訳されることによって、元々の言葉と音楽の固い結びつきは薄まってしまっている、音楽自体は彼の発話

⁴⁷ 「俳優たちの発話旋律は真正なチェコ語、真正なモラヴィア方言でなければならない。（…）しかしながらこの旋律は、私たちの全学校教育によるドイツ語の接触によって、最初から最後まで品位を落としている。」（UE 37f.）

⁴⁸ この発話旋律を活かした作曲を日本人が理解するためには、関西弁で書かれた歌を想定してみるとよいのではないだろうか。あえて関西弁を用いた曲は、その単語とイントネーションに符合するよう工夫が凝らされていることが多い。一例として、紀州弁のイントネーションを見事に活かした児童合唱曲《チコタン〜ぼくのおよめさん》（作詞：蓬莱泰三、作曲：南安雄）を挙げておく。

旋律の理論に従って産み出されたものであり、表面的な音質は変化しても本質的な音楽はそのまま保持されていると見なしている。彼が発話旋律を直接引用しなかったことから分かるように、発話旋律と歌詞はまったく別の次元のものなのだ。ヤナーチェクにとっては、発話旋律から発想を得て作曲された音楽の方が確定的なので、作曲段階で歌詞がうまく旋律に合わない場合は歌詞の方を変更している。歌詞と旋律の優先順位は旋律の方が上であり、実際の旋律が完成した絵画や彫刻だとすると、「発話旋律」はその前段階のデッサンにあたるものなのである。またオペラ《死の家より (Z mrtvého domu) 》(1927-28 作曲) は、原作のドストエフスキーのロシア語の小説をヤナーチェク自身がロシア語のままオペラ用に書き換え、そこへ直接作曲していった。そのためオペラ台本の第二稿は、ヤナーチェクによるロシア語からチェコ語への翻訳となっている。こうした事例からも、翻訳に耐える音楽に対するヤナーチェクの信頼が窺えるだろう。

スペクターは《イエヌーフア》について、モラヴィアの生活風景をプライソヴァーが戯曲に置き換え、それを更にヤナーチェクがオペラのリブレットに置き換え、それをブロートがドイツ語に置き換えるという、幾つもの〈翻訳〉の層が重なって出来た作品であると指摘している。⁴⁹ 《イエヌーフア》はウィーン上演後、ベルリンでも上演された。これはブロートのドイツ語版での上演だったにも拘わらず、オーケストラ、歌手、指揮者の技量が素晴らしく、ヤナーチェクは、初めて本物の《イエヌーフア》が上演されたと喜んだ。ヤナーチェクの創作とは、自身が聞き取った発話旋律という〈自然〉の表出を、〈音楽〉という人為に翻訳するということであったのだ。もちろん正しいチェコ語、正しいモラヴィア方言で歌われる《イエヌーフア》が一番の理想だったが、表面的な歌詞が翻訳されたところで、彼が実際に発話旋律から作った音楽はそのまま保持されるのであり、むしろ自分の音楽を歌詞にとらわれない、純粹なものとして浮き上がらせてくれる作業だったのではないだろうか。

4. ブロートの《イエヌーフア》翻訳

さて、ヤナーチェクは自作をヨーロッパの音楽界に知らしめるために、ブロートの翻訳を必要としたのだが、一方ブロートはヤナーチェクオペラを翻訳することで何を目指していたのであろう。ブロートは、プラハではまだ全くの無名であったヤナーチェク作品に偶然出会ったわけではない。ブロートの宣伝手腕を知り、ヤナーチェクを評価する人々が彼らを引き合わせた。プラハの《イエヌーフア》上演をブロートに見るよう勧めたのは、彼の尊敬する作曲家スーク (Josef Suk, 1874-1935) だったとブロートは書いている。⁵⁰ 実際はブロートの弁護士レーヴェンバッハ (Jan

⁴⁹ Spector, S.215.

⁵⁰ Brod, Max: *Prager Sternenhimmel. Musik- und Theatererlebnisse der zwanziger Jahre*. Wien / Hamburg 1966, S.31. 以下「PS」と略記。

Löwenbach, 1880-1972) が、他の仕事で手一杯のブロートがヤナーチェクに関心を持つよう、スークに手紙を書いてもらったのだった。レーヴェンバッハは作者・作曲家保護協会の創始メンバーであり、著作権法などに関する法律の専門家だった。また自らドイツ語とチェコ語の翻訳を手がけるリブレット作家、オーガナイザー、音楽批評家として活動するプラハ音楽界における最重要人物の一人だった。⁵¹ レーヴェンバッハは、プラハで連日大盛況の《イエヌーフア》をチェコ国外で上演するために、ブロートにそのドイツ語訳を任せようと思いついたのだった。こうして1916年11月、満席の劇場の立ち見席で初めてヤナーチェクの音楽に触れたブロートは、すぐに「チェコのオペラの幸運 (Tschechisches Opernglück)」というタイトルで絶賛のレビューを書き、11月16日、ベルリンの雑誌『シャウビューネ (Die Schaubühne)』に掲載した。この記事はプラハの『民衆新聞』、ブルノの『音楽新聞 (Hudební listy)』でも紹介された。またウィーンの音楽出版社ユニヴェルザールの編集長ヘルツカ (Emil Hertzka, 1869-1932) は、プラハ上演以前から《イエヌーフア》のドイツ語版スコア出版に興味を示しており、彼もブロートに翻訳を提案していた。

ブロートは翻訳を決意した。ヤナーチェク自身がプラハのブロートを訪ね、熱心にドイツ語訳を引き受けてくれるよう頼んだからだ。早朝を襲ってやって来たヤナーチェクの強烈なパワーと、「もしブロートさんが翻訳してくださったら、全てうまくいくでしょう。もし断られたら、私は自分の居場所にまた戻るのです。全ては以前のままで進んでいくことはできません」⁵² という強い言葉がブロートの心を決めさせた。翻訳には三ヶ月が費やされたが、ウィーン宮廷歌劇場のライヒェンベルガー (Hugo Reichenberger 1873-1938) はこのテキストに、二十個所の修正を要求してきたので、ブロートは出来る限り自分のオリジナルを通すために戦わねばならなかった。こうした苦労の末、1918年2月16日によりやくウィーンでドイツ語版初演が行われた。ボックス席にブロートと並んで鑑賞していたヤナーチェクは、気に入らないことがあると肘でブロートの脇腹を小突き続けたので、ブロートは痛くてたまらなかったと、後に書いている (SL 274)。このウィーン初演は作曲者、翻訳者ともに満足のいく出来ではなかった。演奏のミスも多かったし、演出に関してもイエヌーフアの義母であるコステルニチュカのイメージが大きく変えられており、彼女が登場するとまたしてもブロートの脇腹が攻撃された。ブロートがヤナーチェクを見ると、その目には涙が浮かんでいたという (JB 51)。本来「コステルニチュカ」とは礼拝堂の

⁵¹ レーヴェンバッハ自身はマルティヌーのオペラ《兵士と踊り子 (Der Soldat und die Tänzerin)》のドイツ語訳をはじめ、ノヴァーク (Vítězslav Novák)、クジチュカ (Jaroslav Křička)、そしてスーク (Josef Suk) らの作品の翻訳を手がけている。しかし《イエヌーフア》を訳す自信はなかったため、ブロートに頼んだ。彼はブロートをドイツ語の方言もマスターし、様々なニュアンスを翻訳できる、理想的な言語学者と見なししていた。Charles Susskind: *Janáček and Brod*. New Heaven and London 1985, S.44. 以下「JB」と略記。

⁵² Brod, Max: *Streitbares Leben. Autobiographie 1884-1968*. Frankfurt am Main 1979, S.271.

聖具保管係という役職名であり、彼女は村中から尊敬されている女性だった。しかしウィーン版では熊手を持たされて登場し、単なる農民として扱われていた。

プラハの聴衆の人気とブローツの大絶賛とは対照的に、多くのプラハの批評家たちはまだヤナーチェクを評価しなかった。相変わらずスメタナ以外を認めないプラハ音楽界は、《イエヌーフア》を保守的で田舎臭い作品と見なしたのだ (JB 90f.)。こうした状況にブローツは反論を続けていった。このウィーン公演は、ブローツのヤナーチェク・プロモーションの始まりに過ぎなかった。ヤナーチェクはまだチェコ国内においても正当な評価を受けていなかったため、ブローツはまずチェコの音楽史にこのモラヴィア人作曲家を組み込み、同時に国外にも紹介することを自らの使命とした。ヤナーチェク、ブローツ、そしてスコア出版のユニヴェルザールで作る三角体制が確立し、以降の作品はどれもブローツのドイツ語訳付きスコアが出版されていくこととなった。⁵³ ドイツ語への翻訳作業はヤナーチェク自身と相談しながら進められたが、時にブローツは内容にまで手を加えてしまうので、ヤナーチェクから「翻訳が自由すぎる」 (JB 104) と批判されることもあった。⁵⁴ その後ブローツがヤナーチェクについて書いた批評は三十を越え、1923年に初めて出版されたヤナーチェクの伝記もブローツによるものである。こうして全面的にヤナーチェクを支援してくれるブローツのことを、ヤナーチェクは自分にとってタイミングよく現れた「天からの使者」 (JB 53) だと述べていた。一方ブローツにとってヤナーチェクは「啓示 (Offenbarung)」⁵⁵ であった。ユダヤ人が Volk として認められることを目指すシオニストのブローツは、《イエヌーフア》にスメタナ以来の理想的な Volk 像を見出したのだ。

更にブローツにとってこの作品に関与することは、Volk と高尚な芸術を繋ぐという、ブローツ自身の理想実現の機会でもあった。すなわちこの翻訳は、ドイツ語オペラ史においても意義のある仕事だとブローツは考えたのだ。モラヴィア方言のアクセントを活かして作られたヤナーチェ

⁵³ ブローツが独訳したヤナーチェクのオペラは、《イエヌーフア (Její pastorkyňa)》、《カーチャ・カバノヴァー (Kát'a Kabanová)》、《利口な女狐の物語 (Příhody lišky Bystroušky)》、《マクロプロス事件 (Věc Makropulos)》、《死の家より (Z mrtvého domu)》の五作品である。オペラ『ブrouček氏の旅行 (Výlety páně Broučkovy)』の訳については断った。国家的英雄としてフスが登場する愛国的作品を、平和主義者としてのブローツは美しいドイツ語にしたくなかったと述べている。歌曲では《6つのモラヴィア民謡 (Šest národních písní jež zpívala Gabel Eva)》、《26の民族バラード (Dvacet šest lidových balad)》、《消えた男の日記 (Zápisník zmizelého)》、また合唱曲《カシュパル・ルツキー (Kašpar Rucký)》、《4つの男声合唱曲 (Čtveřice mužských sborů)》《わらべ歌 (Říkadla)》も独訳している

⁵⁴ 例えば《利口な女狐の物語》では、ブローツは物語に一貫性を持たそうと動物たちと人間の対比をよりはっきりさせたが、この行き過ぎた強調は、ヤナーチェクの描いた自然の世界を、論理的に理解し過ぎており、その魅力を損なわせていると批判されている。イーアン・ホースブルク『ヤナーチェク 人と作品』(和田 旦/加藤弘和 共訳) 泰流社 1985年、244頁。

⁵⁵ Vassogne, Gaëlle: *Max Brod in Prag. Identität und Vermittlung*. Hrsg. v. Hans Otto Horch in Verbindung mit Alfred Bodenheimer, Mark H. Gelber und Jakob Hessing. Tübingen 2009, S.216.

クの旋律に、違うアクセントを持つドイツ語を当てはめていくことはそれだけで至難の業だったが、更にブロートは「オペラ・ドイツ語 (Operndeutsch)」⁵⁶ にしない、ということを上目標として課していた。オペラ用のドイツ語が一般の人びとの口語とはかけ離れた特殊言語になっているということは、芸術と Volk、自然との乖離を表すものであった。⁵⁷ 《イエヌーフア》の場合、モラヴィア方言が用いられていることから、チロル方言に訳すようライヒェンベルガーは提案していたが、ブロートは固く拒否し、出来るだけ健康的で「民衆的な (volkstümlich)」標準ドイツ語に訳すよう、努力した。⁵⁸ 上演の際にはライヒェンベルガーにいくらか譲歩したブロートも、リブレット出版においては自分の訳を尊重させ、オペラ・ドイツ語ではないドイツ語オペラを成立させたと自負していた。

スペクターはブロートにおける二つの翻訳についての考え方を指摘している。まずブロートは、ヤナーチェクに民衆的なものとオペラというハイカルチャーを結びつける橋を発見し、⁵⁹ 民衆文化から芸術への「翻訳者」であると見なしていたと指摘している。このような翻訳を肯定するとともに、他方でブロートには翻訳の不可能性についての認識もあった。ブロートは、科学的な概念であれば別の言語へ移すことが出来るが、詩的テクストの翻訳は「作り直された (nachgedichtet)」ものにしかならず、「芸術作品の少しのオリジナル性だけが、他の言語に移すことができる。それ以外は消えてしまう」⁶⁰ と考えていた。それ故ブロートにとって翻訳とは、「それ自体完全に一つの芸術作品でなくてはならない」⁶¹ ものだったのだ。《イエヌーフア》翻訳ももちろん一つの自立した《作品》の誕生であるということはブロートにとって当然のことであったし、⁶² 《売られた花嫁》の脚本家、サビナの汚名をはらすという目的のためなら、他人

⁵⁶ 当時イディッシュ語は、プラハのドイツ人の中で一般的に「ジャルゴン」という蔑称で呼ばれていたが、ブロートにとっては「オペラ・ドイツ語」もまた「ジャルゴン」であった。「このジャルゴンは《カルメン》のような名作や他の作品の翻訳において知られているもの」だと説明している。(PS 34)

⁵⁷ ブロートはフックスが翻訳したベズルチの詩を、「韻が不自然、非民衆的 (unnatürlich, unvolkstümlich)」であると批判し、失敗作だと見なしていたが、出版の際には推薦文を書いている。Vassogne, S.192.

⁵⁸ Spector, S.215.

⁵⁹ ブロートは古代ローマ詩人のカトゥルスについて、民衆的な話し言葉でハイカルチャーである詩を書いたことを指摘しており、ヤナーチェクにおいても民衆性と高い芸術との架け橋であることを重視していた。Ebd., S.213.

⁶⁰ Ebd., S.212.

⁶¹ Ebd., S.215.

⁶² これはブロートだけでなく、一般的な翻訳論においても当然と考えられていた。ガダマーは「もしも実際の詩人が、他の詩人の詩作品を自国語に翻訳したとすれば、それは本当の詩になるかもしれない。しかしその場合、それは原作者の詩というよりは、むしろほとんど翻訳者自身の詩作なのである。(…) そのような翻訳は、実際、翻案 (Nachdichtungen) というよりは改作 (Umdichtungen) と呼ぶ方が適切かもしれない。(…) もしも翻訳者が真の詩人でないとしたら、翻訳者は自分自身の言葉から、詩的に等価的な言葉を借り物として捻出し、それらを組み合わせ、そして人工的に《詩的な》言葉を作り上げることになる」と述べている。ハンス＝ゲオルク・ガダマー『芸術の真理 文学と哲学の対話』(三浦國泰 編訳) 法政大学出版局 2006

の本に自由な翻訳・改作をする行動力も持っていた。⁶³

5. カフカの翻訳と文通

このブローットのドイツ語版《イエヌーフア》は、決定稿になる前にカフカによって添削された。ここでカフカの翻訳についての考えが、ブローットとは異なるということが判明する。すなわちカフカはブローットの翻訳を「創作(Schaffen)」と批判的に呼んだのだ。「翻訳者は背信者(Traduttore, traditore)」という言葉があるように、テキストが翻訳に見せる抵抗を翻訳者がどう扱うかは、〈翻訳〉の抱え続ける根本的な問題である。カフカにとって〈翻訳〉は背信者でしかなかったのであろうか。ブローットを中心とするプラハ・サークルの作家たちが、ドイツ語とチェコ語の翻訳活動に従事している間、カフカはこの分野に手を出さなかった。彼にはそのような自信がなかった。チェコ語に対してというより、むしろドイツ語に。ドゥルーズ／ガタリは、社会的に少数派である人びとが「広く使われている言語を用いて創造する文学」を「マイナー文学」⁶⁴と呼んだ。他人から「横領した」⁶⁵言語を用いて書くことに対して、カフカは強い良心の呵責を持っていたと、ロベールは見ている。⁶⁶マイナー文学の作家であったカフカは、言語や翻訳に対して、慎重な態度をとるのだ。

よく知られているように、カフカの複雑な言語環境は、カフカに母語という感覚を与えなかった。カフカにとってチェコ語は父親の母語であり、ふと彼の口からチェコ語が洩らされた時には温かい優しさを感じており、⁶⁷チェコ語はドイツ語以上に「心のこもった言語」(M 17)であ

年、174頁。

⁶³ ブローットが1962年に出版した『売られた花嫁』は、サビナの人生を追ったもので、作家アルベス(Jacob Arbes, 1840-1914)が1909年に出した『謎の人物(Záhadné povahy)』の翻訳兼改作本である。

⁶⁴ ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ『カフカ マイナー文学のために』(宇波彰／岩田行一 訳) 法政大学出版局 1978年、27頁。

⁶⁵ このブローット宛て1921年6月の手紙では、プラハのドイツ語作家の執筆活動の困難さが、四つの不可能性として挙げられている。「書かないことの不可能性、ドイツ語で書くことの不可能性、別の言葉で書くことの不可能性、そしてほとんどもう四つ目の不可能性が付け加えられるだろう。すなわち、書くことの不可能性。(…)不可能な文学、ジプシー文学。誰かが綱渡りを演じなければいけないので、ゆりかごからドイツ人の赤ん坊を盗んできて、大急ぎでどうにか仕立て上げた文学」。Brod, Max / Kafka, Franz: *Eine Freundschaft. Briefwechsel* Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1989, S.360. 以下「BF」と略記。

⁶⁶ 「自分の国語との関係においてカフカの見せる距離を置いた態度は、確かに良心の強い呵責から彼に課せられているとはいえ、単に他人の財産をわがものとすることを拒否するところから生まれるのではなく、少なくとも同じ程度に、密かに結託した世界と言語との瞞着に対し極度に自覚的で決して妥協するまいと決意した意識の反応でもあるのだ。」マルト・ロベール『カフカのように孤独に』(東宏治 訳) 平凡社ライブラリー 1998年、268~269頁。

⁶⁷ カフカは妹ヴァリの結婚式の翌日、うたた寝をしていた父が寝言で「誰かがワシに言ったんだ。ヴァリは昨日ヴェールをつけて、まるで公爵夫人のようだったってな」とチェコ語で言ったことを、嬉しそうにフェリーチェに伝えていた。(BII 39)

ると感じられていた。一方ドイツ語は正しく用いることを強いられる言語であった。カフカの母親の異常に丁寧な手紙も、こうした同化ユダヤ人の意識の現れであったのだろう。⁶⁸ カフカはこのような人工的な母語で創作していると感じており、プラハのドイツ語作家たちは「文学の辺境に住み、（…）自分の本性を共同体から遠ざけ、（…）生き残りたくば、ただ己の生身を食べしていればよい」⁶⁹ という状況にあることを指摘していた。彼らのドイツ語は、「書類のドイツ語（Papierdeutsch）」と「身ぶりドイツ語（Gebärdedeutsch）」の有機的結合（BF 359）であるとカフカは見ていたのだ。⁷⁰

こうしたカフカのドイツ語に対する慎重さは、ブロートによる《イエヌーフア》のドイツ語版を読んだ際に明示される。ブロートは1918年2月のウィーン《イエヌーフア》初演に向け、まだ訂正される予定のドイツ語訳を1917年10月、カフカに送ってきた。カフカは10月3日にこれを受け取り、7日の手紙ではすぐに次のように返信した。

「イエヌーフア」は受け取った。読むということは音楽だ（Das Lesen ist Musik）。テキストと音楽は確かに本質的なものを示していたのに、君はまるで巨人のように（wie ein Riesenmensch）それをドイツ語の中へ運び入れてしまった。ただ繰り返しだけは生命の息を感じさせている！

ついでに細かいことにも言及したほうがよいだろうか。ただこれだけは言っておこう。人は「創作（Schaffen）」から逃れられるのだろうか。「ほら、そのうえお前を愛して欲しいって？（Siehst Du, dann soll man Dich lieben?）」〔チェコ語版：第一幕／第一場 *potom tě mají mít rády!*（それでいながらかわいがってだなんて!）〕⁷¹ は、我々が我々の非ドイツ人の母たちから聞いて、まだ耳に残っているドイツ語じゃないか？

「人間的理性は（…）水の中に落っこちた（Mannsverstand – ins Wasser gefallen）」〔チェコ語版：第一幕／第一場 *můj rozum, – už dávno mi tu někde do vodě spadl*（私の知恵なんて（…）もうずっと前にどこか水の中に落としてしまった）〕⁷² は人工

⁶⁸ カフカの母親が書いた手紙を見ると、「l. Felice」「Die Grüße Deiner l. Eltern」「der l. Vater」といった敬称の略号がたくさん付けられている。Kafka, Franz: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. v. Jürgen Born. Frankfurt am Main 1995, S.547f.

⁶⁹ プラハのドイツ語文学を掲載していた文学雑誌『ヒュペリオン』が廃刊になった際に、カフカが『ボヘミア』紙（1911年3月19日）に寄せた記事より。（D 417）

⁷⁰ カフカはこのようにプラハのドイツ語の特殊な状況を強調していたが、ネクラはこのプラハ・ドイツ語がそうした孤立状態であったことに対し、疑問を呈している。Nekula, Marek: *Franz Kafkas Sprache. „...in einem Stockwerk des babylonischen Turms...”* Tübingen 2003, S.81ff.

⁷¹ 日本ヤナーチェク友の会 編『歌劇イエヌーフア 対訳と解説』八月舎 1999年、24頁。

⁷² 前掲書、26頁。

この後カフカはさらに六ヶ所ほど気になった語句や文章についても指摘、質問している。この手紙に対し、ブロートもすぐに返事を書いた。そして指揮者ライヒェンベルガーによって改訂された部分以外のまずい点は自分の責任であると認めた。「チェコ語ではとても美しく思えた歌詞も、私が期待していたようにはうまくいかないように思われる。全体としてこれも不純な仕事となってしまう。私はまだ角の残っている部分を磨いていきたいと思っている。しかし私が磨いた言葉と、そうでない部分が、ウィーンで同じように台無しになってしまうのなら、そんな気持ちも結局失せてしまう」(BF 180) と意気消沈している。

ブロートとしては、これまでオペラで使われてきたような不自然なオペラ・ドイツ語ではなく、できるだけ「民衆的な (volkstümlich)」言葉に訳しているつもりだったのに、あっさりとカフカに「不自然 (künstlich)」で、「非ドイツ人の母たち」⁷³ のドイツ語になっていると言われてしまったのだから、落胆は大きかったであろう。このような不自然さに加え、ブロートの翻訳には「創作 (Schaffen)」が混じっていることをカフカは否定的に受け取っている。翻訳を一つの作品と見なすブロートにとっては当然のことであっても、カフカは翻訳が原典に忠実でないことをいつも弾劾していた。たとえばマルティン・ブーバーによる翻訳⁷⁴ についても、フェリーチ

⁷³ 以前にもカフカはユダヤ人の母親を Mutter と呼ぶことの滑稽さとよそよそしさを指摘していた。「昨日気付いたことだが、僕は母を彼女にふさわしいほどに、また僕に可能である限りに愛してこなかったのは、いつもただドイツ語が妨げになっていたからである。ユダヤの母は Mutter ではない。この Mutter という名称は、ユダヤ人の母を少しコミカルなものにしている。(我々はドイツにいるのだから、それ自体はおかしいのだけれど) 我々はユダヤの女性にドイツ語の Mutter という名前を与えるが、しかしその時、より重々しく、感情の中に沈み込んでいる矛盾を忘れている。Mutter という語は、ユダヤ人にとって特にドイツ的でキリスト教的な立派さとともに、キリスト教的な冷たさを無意識に含んでいる。だから Mutter という名で呼ばれるユダヤ女性は、コミカルな者になるだけでなく、よそよそしい者になるのだ。」(T 102)

⁷⁴ ブーバー編訳の『中国妖怪奇譚及び恋愛譚 (Chinesische Geister und Liebesgeschichten)』(Frankfurt am Main 1911)、『ラビ・ナハマンをもとにしたその物語 (Die Geschichten des Rabbi Nachman Ihm nacherzählt)』(Frankfurt am Main 1906)、『バルシェムの伝説 (Die Legende des Baalschem)』(Frankfurt am Main 1908) のことである。ブーバーは「ナハマン (Nachman von Bratzlaw, 1772-1810) が弟子達に語った十三の物語からなる『もろもろの出来事 (Sippure Ma'asiyot)』(1815) をもとに (...) 当初翻訳を試みたのだが、できあがったものを見て、〈原典の精神がすっかり失われてしまった〉ように感じた。そこで、イディッシュ語で書かれ、ヘブライ語も添えられていたオリジナルの物語を、〈一度こころの中に取り入れた上で、独創的なものとして自分の声によってドイツ語に書き表した〉」のだと言う。また『バルシェム』も、「翻訳から始めたが、前作の時と同じ失望感を味わい、自立的立場で物語ることにした。(…) ただしあまりに洗練されたものとなってしまう、〈とつとつ〉とした民衆の生きた語り口は失われてしまった」と、ブーバー自身認めているように、かなり恣意的な改作が為されたものであった。町田哲司「ブーバーと文学」：平石善司／山本誠作 編『ブーバーを学ぶ人のために』世界思想社 2004 年、241~263 頁所収、250~251 頁。当初、この翻訳本は「人々に感動をもって迎えられた。しかし、ブーバーによって脚色されたイメージと、明らかになった東欧のシュテットル (村) の素朴で遅れた現状との大きな落差を前に

エに「あなたがブーバーの本を買われたのは、本当に奇妙なことです！(…)あなたは〈彼の〉書き方とも書いておられますが、だってあれはたしか翻訳じゃなかったですか。そうでなければ、あれはむしろあまりにも決定的な改作 (Bearbeitung) でしょう。そのせいで彼の伝説集は私には耐え難いのです」(BII 51)と書いている。確かにカフカは普段から様々な翻訳文学を読んでいたのだが、ブーバーによる恣意的な改作は批判の対象である。またキルケゴールの『あれかこれか (Entweder-Oder)』ドイツ語訳についても「不愉快でいとわしい」(BF 228)として、その翻訳者が「恥ずべき (schändlich)」(BF 246)ことをしていると見なしていた。カフカにとって原作に忠実でない翻訳や改作は、「恥ずべき」行為なのだ。

それではカフカの意に適う翻訳とはどのようなものだったのか。その一つは恋人ミレナの翻訳だった。⁷⁵ カフカの作品を初めてチェコ語に翻訳したのが、このミレナ・イエセンズカー (Milena Jesenská, 1896-1944) である。ミレナはチェコ側から対等な立場での越境を試みた最初の世代だった。⁷⁶ 当時ミレナは厳格な父の猛烈な反対にあいながら、ユダヤ人エルンスト・ポラック⁷⁷ と結婚してウィーンへ移住し、チェコの週刊紙『トリブナ (Tribuna)』にウィーンでの生活などについての記事を寄稿し始めていた。そしてポラックと離婚後は1925年より『国民新聞 (Národní listy)』の編集部に入り、様々な記事を書きながら、その時々パートナーの影響で学んだドイツ語、フランス語、ロシア語、英語、ハンガリー語の翻訳でも生計を立てていた。⁷⁸ ミレナがカフカ作品の翻訳に乗り出したのも、夫の勧めがあったからだと思われる。

して、やがてこの書への失望が現れた。」上山安敏『ブーバーとショーレム』岩波書店 2009年、65頁。

⁷⁵ ミレナの訳したカフカ作品は、「火夫 (Der Heizer)」(1920年4月22日付『クメーン (Kmen)』掲載)、「不幸であること (Unglücklichsein)」(1920年7月16日付『トリブナ (Tribuna)』掲載)、『観察 (Betrachtung)』より「独り者の不幸 (Das Unglück des Junggesellen)」商人 (Der Kaufmann)」突然散歩に出る (Der plötzliche Spaziergang)」山への遠足 (Der Ausflug ins Gebirge)」帰路 (Der Nachhauseweg)」通り過ぎる人々 (Die Vorüberlaufenden)」(1920年9月9日付『クメーン』掲載)、「判決 (Das Urteil)」(1922年末『ツェスタ (Cesta)』掲載)の九作品。

⁷⁶ 作家コジーチュクの1953年の回想には、「彼女たち〔ミレナとスタシヤ〕は、いわば、彼女たちの世界を、フェルディナント・シュトラッセルのチェコ人遊歩道からグラーベンの大通りまでのぼし、ドイツ文学者の若い世代との交流をはじめた、おそらく戦前の世代で最初のチェコ娘だったでしょう」と綴られている。M・ブーバー＝ノイマン『カフカの恋人 ミレナ』(田中昌子訳)平凡社ライブラリー 1993年、67頁。

⁷⁷ ポラック (Ernst Polak, 1886-1947) はカフエアルコに常駐する文学通で、当時最も影響力のあったジャーナリスト、カール・クラウスが目の敵とする存在だった。

⁷⁸ その後は多くの場合、パートナーが粗く翻訳したものを、ミレナがきれいなチェコ語に直すという方法をとっていたようだ。ミレナが翻訳を手がけたのは、以下の作家たちなど。André Gide, Rosa Luxemburg, Charles Philipp, Octave Mirbeau, Leonhard Frank, Heinrich Mann, Franz Werfel, M. Gorkij, A. Avercenko, G. Apollinaire, H. Barbusse, Romain Rolland, Paul Claudel, Jules Lafargue, Sven Eovested, Clément Vantel, K. Cherstetona, R. L. Stevenson, Jonathan Swift, Hannes Mayer, Béla Balász, Josef Kalmer, Johan Földes, Kotyk-Marková, Marta: Die Publizistin Milena Jesenská. In: Krolop, Kurt / Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): *Kafka und Prag*. Berlin 1994, S.199-207, hier S.200f.

この翻訳は文通を介して行われた。1920年2月、ミレナはカフカに『火夫 (*Der Heizer*)』をチェコ語に翻訳したいと申し出、そこから二人の烈しい手紙の「十字砲火」⁷⁹が始まった。このミレナ訳の『火夫』を読んだカフカは、次のように返事をしている。

あなたがこの大きな労苦を引き受けられたというのは、なんとも理解し難いことです。しかし深く感動しています。なんという忠実さであなたは翻訳されているのでしょうか。小さな一文一文を忠実に。翻訳が可能なのは全くもって当然、といった調子で。私はチェコ語でそんなことができるとは想像していませんでした。それほどドイツ語とチェコ語は近かったのでしょうか。(M9)

ミレナの翻訳は残念ながら筆者は未見だが、丁寧な逐語訳だったことが想像される。カフカはその後、ミレナに翻訳についてコメントを求められても、ただ二通りに意味が取れるような語句の意味を指示するだけで、後はそのまま了承していた。ミレナには「誤訳はほとんどない」のであって、「あつたとしても取るに足りない」(M17)と、カフカは全面的にミレナの訳を受け入れながら、少し心配もしていた。

いつも力強く、きっぱりとした理解があります。ただ、チェコの人々があなたの翻訳の忠実さ (*die Treue*) を、これはわたしにとっては最も好ましいもののなのですが(物語のためというより、私のためです)、非難しないかどうかは分かりません。ともかく私のチェコ語の語感——私にもあるんです——は完全に満足しております。この語感是非常に先入観にとらわれたものです。(M17)

翻訳に際し、元のテキストの言語への忠実さを重視することは、母語への裏切りととられる。これは逐語訳に対して常になされてきた批判である。敢えてこのような翻訳をしたミレナへの感嘆とともに、カフカにとってテキストが他言語に置き換わる、他人と一致するということは奇跡的な事象であった。⁸⁰ 魅力的な女性の手が自分のテキストを彼女の言葉に置き換えるという作業は、「何か感動的で」、しかし「恥ずかしいこと」でもあると書いていた(M5)。

スペクターはこうしたカフカの翻訳観は〈文通〉の影響を受けていると指摘している。文通は

⁷⁹ Kafka, Franz: *Briefe an Milena*. Erweiterte und neue Ausgabe. Hrsg. v. Erich Heller / Michael Müller. Frankfurt am Main 1983, S.57. 以下「M」と略記。

⁸⁰ 「当然のこのように思われる翻訳の真実が、その当然さを自ら払いのけてみるたびに、あらためて私の驚きとなります。」(M17)

ドイツ語では Briefwechsel (手紙の交換) であるが、英語では correspondence であり、その第一義は「連結」である。そこから「文通」という具体的意味が派生しているが、もう一つの意味は「一致」である。スペクターは「文通とは翻訳のようなものである。媒介 (mediation) であり、遮断するのではなく、あらゆる種類の接続を支持する」⁸¹ という。すなわち〈翻訳／文通〉では、カフカ自身とカフカのドイツ語テキストが、ミレナ自身とミレナのチェコ語テキストの中に引き渡され、単なる翻訳以上、単なる文通以上の「一致」を生み出すのだ。文通の紙面上に創り出された二人の存在の接近、一致は、「翻訳テキストの中にもリアルで肉体的な近さを作り出した」⁸² のであり、カフカの翻訳における理想像、「一致」に繋がったと考えられるのだ。

6. 翻訳不可能な言語の可能性

カフカは自分と自分のテキストがミレナの中へ吸収され、一致を得ることを喜んでいたが、決してミレナが自分の側に同化することは望まなかった。ミレナは最初ドイツ語で手紙を書いていたが、カフカはチェコ語で書いてくれるよう、強く求めている。「あなたはチェコ語に属しておられますし、やはりそこ〔チェコ語〕にミレナ全体がいるのです。(翻訳がそれを証明しています。) ともかくここ〔ドイツ語〕には、ウィーン⁸³ から、またウィーンへと心を向けているミレナしかいません」(M 9) と、その理由を説明している。チェコ語など小民族の言語は、存在自体がドイツ語に比べて非常に不安定であり、⁸⁴ 他の言語には代え難い微妙なニュアンスがあるようにカフカには感じられていた。またカフカは更に厄介な存在であるイディッシュ語に対しては、その扱いに対して、より慎重な態度を要求している。

カフカは 1912 年にイディッシュ俳優レヴィのために朗読会を企画し、そこで自らイディッシュ語についてのスピーチも行っている。イディッシュ語は「民衆 (Volk) によって絶えず話され続けており、休むことがない」(NI 189) ため、文法体系も完成されないまま変化を続ける生きた言語であると説明している。また外国語からの借り物の語彙ばかりで出来ているが、その「外面的な理解は、ドイツ語によって形作られている」(NI 192) ので、かえってドイツ語には訳せないという。

⁸¹ Spector, S.224.

⁸² Ebd., S.218.

⁸³ ウィーンという地名でカフカが言いたいのは、そこに暮らすミレナの夫ポラックのことであろう。ポラックも同化ユダヤ人で、ドイツ語を母語としていた。

⁸⁴ カフカはヤノーホに「チェコ語の最大の困難は、それを他の言語から厳密に区別することにあります。チェコ語は若い言語です。だから細心に擁護しなくてはならないのです」と述べていた。Janouch, Gustav: *Gespräch mit Kafka*. Frankfurt am Main 1951, S.85.

ジャルゴン⁸⁵ はドイツ語へ翻訳することはできないのです。ドイツ語とジャルゴンとの結びつきはあまりにも繊細で重要なものなので、ドイツ語に戻そうとすると、たちまち引き裂かれかねないのです。すなわちそれはもはやジャルゴンではなく、何か空虚なものになってしまうのです。例えばフランス語に訳せばフランス人に伝えられますが、ドイツ語に翻訳すると、全て無に帰してしまうのです。たとえばジャルゴンの Toit はドイツ語の「死んでいる (tot)」と同じではないし、Blüt は決して「血 (Blut)」ではないのです。(NI 192)

関係の近い言語の翻訳ほど、言語間の差異を食いつぶしてしまうということ。カフカは驚いていたが、チェコ語とドイツ語は異質であるからこそ、翻訳で一致を見たともいえよう。イディッシュ語とドイツ語は内的な関係が深過ぎるのだ。カフカは、明確な国境も国土も持たない東方ユダヤ人の曖昧な存在を具現するイディッシュ語から、ドイツ語に移すことが出来るのは、ただ「何か空虚な」表面的な意味に過ぎない、とその翻訳には大きな抵抗を示していた。

1917 年、カフカはイディッシュ語を母語とする俳優のレヴィに偶然再会し、ブーバーの雑誌『ユダヤ人 (*Die Juden*)』へ自伝エッセイを寄稿するように提案した。その約三ヶ月後、彼の原稿がカフカの元へ送られてくると、カフカはレヴィの原稿のドイツ語についてブロートに相談する手紙を送っている。レヴィのドイツ語は文法的に間違いが多く、普通では使わない言い回しが幾つもあった。例えば「ポーランド語劇場と、ユダヤ劇場の聴衆の違いを言い表しているのだが、燕尾服化した紳士たちとネグリジェ化した婦人たち (*frakierte Herren und negligierte Damen*)」と書かれている。これ以上見事な表現はないだろうが、ドイツ語はこれを拒もう」(BIII 336) と、ブロートに説明している。レヴィのドイツ語は「イディッシュ語とドイツ語の間を揺れていて、ドイツ語の方へより傾いているために一層強く輝いている」のだが、雑誌に掲載するには手直ししなければならず、それをするには「不可能なほど繊細な手が要る」と書いている。結局カフカは問題の箇所を「燕尾服を着た紳士たちとデコルテドレスを着た女性達 [がいない] (*keine Herren im Frack, keine Damen im Dekolleté*)」(NI 435) と、一般的なドイツ語に訂正した。⁸⁶ この不本意な措置を取ってしまったカフカは、ブロートに「僕に君の翻訳能力があれば！」(BIII 336) と嘆いてみせている。ところがこの手紙をカフカがブロートへ送った日に、

⁸⁵ カフカはイディッシュ語のことを敢えて「隠語 (ジャルゴン)」という蔑称で呼ぶことが多かった。ブロートは「オペラ・ドイツ語」のことを「ジャルゴン」と呼んでいる。(PS 34)

⁸⁶ カフカの創作ノート「八つ折り版 F」に修正、清書されたレヴィの原稿が書かれている。結局ブーバーの雑誌には掲載されなかった。

ちょうどブロートも先述の《イエヌーフア》のドイツ語訳原稿をカフカへ送っていたのだ。⁸⁷ そしてそれは「不可能なほど繊細な手」ではなく、「巨人のよう」(BIII 343) な手で行われた翻訳であった。カフカは、言葉に対してこのように振る舞う大胆さを持ち合わせていなかった。

こうして揺れ動き続ける言語、イディッシュ語には言語に生命力を吹き込む力があると、カフカは感じていた。カフカはオリジナルテキストを変化させてしまう翻訳は嫌ったが、イディッシュ語という、ドイツ語やヘブライ語、スラヴ語の混ざった雑種の言語が、それら大言語自体に揺さぶりをかけることは評価していた。ブロートに宛てた手紙では、「ドイツ語においては方言だけが、そして方言以外では極めて個人的な標準ドイツ語だけが実際に生きているのであり、一方その他のもの、つまり言語的中间層 (der sprachliche Mittelstand) は燃え残りの灰に他ならず、これはあまりにも生き活きとしたユダヤ人の手によって引っかき回すことによってのみ、ある見せかけの生命 (Scheinbarleben) へと戻すことができる」(BF 359) と、述べている。凝り固まったドイツ語は、イディッシュ語のような生き活きした者の手によって、「見せかけ」ながら「生命」を吹き込まれるという例が、レヴィによって示されたのである。さらにミレナが苦心して書く個性的なドイツ語⁸⁸ も、カフカに特別の美しさを感じさせた。

ブロートの大胆なドイツ語訳とレヴィやミレナの大胆なドイツ語は、一見同じ作業のようであるが、それらに対するカフカの評価は正反対のものであった。レヴィやミレナのドイツ語も、母語からドイツ語への〈翻訳〉であると想定できるが、このような翻訳は、翻訳する先の言語に生命力を与えると見なされている。それはミレナによるカフカ作品の翻訳が、オリジナルテキストという、一度書かれてしまえばもはや変わることのない「墓場からの声」(M 8) に、新たな生命を復活させたことと重ねて見ることができよう。一つの民族の言語内だけに限定された空間に作品が留まるのであれば、作品の寿命は限られている。カフカの支持した翻訳は、ブロートが作品をこうした民族の枠を越えて広めるという意図のもとに行った、大胆な翻訳とは別の大胆さでもって、作品に新たな寿命を与えるものなのである。

7. おわりに——音楽的翻訳

チェコからフランスへ亡命したクンデラは、その後執筆した小説に音楽的手法、すなわち最小

⁸⁷ ブロートがチェコ語翻訳に頭を悩ませ、《イエヌーフア》原稿をカフカに送った手紙の日付が1917年10月1日と推定される (BF171)。一方カフカがレヴィのイディッシュなまりのドイツ語の扱いに困って、ブロートに手紙を送ったのは1917年9月30日、もしくは10月1日と推定されている (BIII 335)。

⁸⁸ 「あなたはそれ〔ドイツ語〕を大抵の場合、驚くほどに使いこなしておられます。そしてあなたがそれを使いこなせないと言う時には、ドイツ語の方が進んであなたの前で屈服します。そうした時のドイツ語は、特別に美しいのです。こうしたことをドイツ人は自分の言語からは全く期待できないのです。ドイツ人はこのように思い切った個性的な書き方はできないのです。」(M 9)

限のモチーフの展開やポリフォニー的構成などを意識的に導入した。西永は「このような音楽という普遍言語、あるいは超言語の積極的な活用は、亡命に伴う母国語の喪失、断念という事態のために、窮余の手段として要請されたものであることはいうまでもない」⁸⁹ と述べている。クンデラはいわばヤナーチェクの孫弟子にあたり、芸術音楽についての知識はカフカとは比べものにならないほど広い。このような文学における〈音楽性〉は、自称「非音楽的」人間であるカフカがくり返し言及する「音楽」と共通するものなのだろうか。カフカが「読むということは音楽だ」(BIII 343) と言う時、一体何を音楽と呼んでいるのだろうか。

カフカがミレナのチェコ語に対して「発話音楽 (Sprachmusik)」だと表現した時、カフカは既にヤナーチェクの「発話旋律 (Sprachmelodien)」を知っていたと考えられる。ブロートは〈発話旋律〉について何度も紙面で紹介していたし、カフカはヤナーチェク自身の論文も読んでいた。⁹⁰ カフカはミレナに「私はチェコ語では (私の少ない知識においては) ボジェナ・ニェムツォヴァーの発話音楽だけは知っています。これ [ミレナの書いた記事] は、また別の音楽です。しかし意志の強さ、情熱、愛に溢れていること、そして何より眼力の鋭い賢明さにおいて、同じ系統のものです」(M 22) と述べている。他にもミレナ宛の手紙では、言葉に対して「音楽」という表現が用いられることが多かった。『判決 (Das Urteil)』についても、「あの物語の中では、どの文も、どの語も、こう言って良ければ、どの音楽も、〈不安〉と結びついています」(M 235) と書いていた。カフカは控えめながら、自分の文学の中にも「音楽」の存在を認めている。このような言語に内在する「音楽」とは一体何を表しているのだろうか。

本来、音楽そのものは翻訳不可能である。時間を前提とする芸術においては、その時間軸を取り替えることはできない。例えばレヴィ=ストロースは、「話し言葉においては語の順序を変えても、べつの語を用いても同じ考えを表現できるのに対して、音楽ではそれが不可能である」⁹¹ と述べている。この音楽の翻訳不可能性は、翻訳自体の限界でもある。しかし逆に、翻訳不可能性こそが、翻訳というものの可能性でもあるのではないか。かつてロマン主義者たちは言葉を超越したものを音楽の中に投射して見ていたが、ポリツァーも『変身 (Die Verwandlung)』以降、カフカにとって「音楽」は文学の象徴、とりわけ文学において言い表せないものの象徴になった、

⁸⁹ 西永良成『ミラン・クンデラの思想』平凡社 1998年、176頁。

⁹⁰ 1917年12月、ブロートはヤナーチェクから送られたヤナーチェクの論文をカフカに送った。カフカが12月4日にチューラウからブロートに宛てて書いた手紙に出てくる Alžbeta (BIII 375) という記述は、ヤナーチェクが書いた「モラヴィアの民族読本 (Lidová čítanka moravská)」に載った論文を指すと推測されている。ヤナーチェクはこの論文を同月、ウィーンのユニヴェルザールにも注釈付きで送っており、「我々の村の子供達の小さな生活の姿 (ein kleines Lebensbild unserer Dorfkinder)」について扱ったもので、もしも優れた翻訳者が見つかれば、興味深く読まれるだろう、と書き添えていた。(BIII 708f.)

⁹¹ クロード・レヴィ=ストロース『みる きく よむ』(竹内信夫 訳) みすず書房 2005年、104頁。

と見ている。⁹² カフカが言葉において「音楽」と呼んでいるものも、音の世界において知覚される、意味から解放された〈何か〉なのではないだろうか。

ベンヤミンはその翻訳論において、翻訳とは「伝達以上のものである、あるもの、ある究極的なもの、決定的なもの」⁹³ を表現することだと述べていた。意味の伝達だけが問題になるのではない詩や歌、オペラの翻訳においては、翻訳によって意味が一義的に解釈され、明瞭になるのと同時に、意味とは別のものが露わになると考えられる。このような翻訳で明らかとなる本質的なものは、確かに観念的なものであろう。だがこうしたものをカフカは言葉の中から〈音楽〉として聞き取っているのである。これはヤナーチェクがチェコ語の旋律から発想して作曲したオペラの歌詞が、別の言語に翻訳されようとも、決して変化しなかった〈音楽〉に通じるものではないだろうか。カフカの理想とする翻訳とは、こういってよければその〈音楽〉に忠実なものだったと思われるのだ。後にブロートがカフカの遺稿に「巨人のような手」を伸ばしたあのやり方ではなく、〈音楽〉に耳を澄ませた〈音楽的翻訳〉が行われるならば、そこには作品の本質的な物が一層くっきりしてくるであろう。

⁹² Politzer, Heinz: *Franz Kafka, der Künstler*: Frankfurt am Main 1978, S.482.

⁹³ Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: *Walter Benjamin Gesammelte Schriften Band IV/1*. Hrsg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt am Main 1991, S.9-21, hier S.19.

Die Möglichkeit der musikalischen Übersetzung

— Brod, Janáček, Kafka —

IKEDA Aino

Nach der Entstehung der ersten tschechoslowakischen Republik im Jahr 1918 war es im übrigen Europa noch nicht leicht, den eigentlichen Wert der tschechischen Kultur zu erkennen. Jüdische Journalisten in Prag wollten sich deshalb als Vermittler zwischen Deutschen und Tschechen betätigen, indem sie viele tschechische literarische Werke ins Deutsche übersetzten und damit einer breiteren Öffentlichkeit vorstellten.

Max Brod, ein Hauptvertreter dieser Prager Juden, wollte das Hindernis überwinden, dass tschechische Werke aus sprachlichen Gründen nur von einem kleinen Publikum rezipiert werden konnten. Vor allem war Brod aber auch an der Verbreitung tschechischer Musik gelegen. Komponisten wie Smetana und Dvořák konnten schon als Mitbegründer einer eigenen tschechischen Musik gelten. Der zeitgenössische Komponist, der Brod jedoch am meisten interessierte, war Leoš Janáček.

Damals war Janáčeks Oper „Jenufa“, in mährischer Mundart verfasst, außerhalb Mährens so gut wie unbekannt. Aber Brod schätzte die Neuheit von Janáčeks Musik sehr. Janáček hatte sich lange Zeit mit mährischen Volksliedern beschäftigt. Zudem galt sein Interesse der so genannten „Sprachmelodie“. Daraus entwickelte er seine eigene kompositorische Methode. Für ihn waren natürliche Töne und die Sprache ihrem Wesen nach bereits musikalisch. So notierte er immer ihre Melodien und „übersetzte“ sie dann in seine Musik.

Janáček liebte die schöne tschechische Sprachmelodie sehr. Als Patriot und Panslawist war er der deutschen Kultur und Sprache gegenüber eigentlich feindlich eingestellt. Dennoch stimmte er bereitwillig der Übersetzung seiner Oper ins Deutsche zu. Obwohl er der tschechischen Fassung den Vorzug gab, empfand er doch, dass eine deutsche Übersetzung das musikalische Wesen seiner Musik nicht beeinträchtigte.

Wenn man eine Oper übersetzt, muss man auf Vieles achten, z. B. auf die Intonation, die Intervalle und die Rhythmik der Wörter. Brod wollte die volkstümliche Oper Janáčeks nicht in ein künstliches opernhafes Deutsch übersetzen und musste deshalb für „Jenufa“ ein ganz neues Libretto dichten.

Trotz seiner Bemühungen warf ihm sein Freund Kafka, nachdem er die Übersetzung gelesen hatte, dann aber vor, es sei „künstliches Deutsch“ und Brods eigenes „Schaffen“. Kafka hielt willkürliche Übersetzungen und Nachdichtungen für etwas Schändliches. Eine ideale Übersetzung war für ihn daher die erste Übertragung seiner Werke ins Tschechische durch seine Geliebte Milena, weil sie sich Wort für Wort sehr treu an das Original hielt.

Im Grunde glaubte Kafka, dass Übersetzungen eigentlich unmöglich seien. Die jiddische Sprache z. B. könne eben wegen ihrer großen Nähe und Beziehung zur deutschen Sprache nicht in diese übersetzt werden. Kafka dachte, dass eine Übersetzung gegenüber der Macht der Sprache des Originals nur ein „Scheinbarleben“ habe. Die Musik selbst ist ohnehin unübersetzbar. Doch auch Kafka empfand die „Musik“ der Wörter und hörte diese aus der tschechischen Sprache von Milenas Übersetzung seiner Werke heraus. Mag also Musik an sich auch nicht übersetzbar sein, so trägt doch gerade sie die Möglichkeit der Übersetzung in sich. Eine auf der „Musik“ der Sprache gegründete Übersetzung, die sich nicht lediglich um die Bedeutung des zu übersetzenden Textes bekümmert, kann das Wesentliche eines Werkes bewahren.