

## 物語の行方

——ヨーゼフ・ロートの『果てしない逃走』と  
『カプツィン派教会納骨堂』をめぐって——

片 桐 智 明

本稿では『果てしない逃走』と『カプツィン派教会納骨堂』において、語り手が物語の主人公および物語られた世界との間に結ぶ関係を中心に据えて考察し、語り手および主人公が行き着く場所に論を進めてみようと思う。上に挙げたこれらの二作品で語られているのはいずれも作者ロートが生きた時代である。そして両作品とも物語の筋がロートの現在と重なって終わる。本稿ではこれらの物語において、それぞれの語り手たちが、物語内の時間の流れの中で、何に着目し、どのように語りを紡いでいくのか、そして彼らが最後に見たもの、最後に立ち至った状況・情景を考察する。

### 1. 『果てしない逃走』

ヨーゼフ・ロートは1927年の作品である『果てしない逃走』に、「ロマーン (Roman)」ではなく、「報告 (Bericht)」と名付けている。

ロート自身は後に『「新即物主義」はやめにしよう』<sup>1)</sup>で、新即物主義的な傾向の文学に異を唱えるのだが、1920年代から30年代初頭にかけてのドイツでは、過去の第一次世界大戦そのものや、その後遺症、インフレや高い失業率、変動の激しかった景気の波、安定しない政治状況などに翻弄された同時代の社会を、ルポルタージュ的な手法を使ったりなどして、活写しようとした作品が多数輩出し、またもてはやされた。そのような文学史的な背景の中で、ロートの『果てしない逃走』や、ここでは直接的には扱わないが、『ツィッパーとその父』といった作品も見ることができる。

ここで挙げた『果てしない逃走』や『ツィッパーとその父』に特徴的な語りは、

語り手は「ヨーゼフ・ロート」という名を持ち、主人公の友人として登場するということである。1920年代のロートの長編小説作品にはこの二作品以外にも、一人称の語り手が主人公として登場するもの（1924年の『サヴォイ・ホテル』）や、完全に局外の語り手が物語世界を俯瞰しながら語る作品（1924年の『叛乱』）があるが、『果てしない逃走』や『ツイッパーとその父』の語り手は、語り手の立場という点で、この二つの手法の折衷的な形式とも考えることができるかもしれない。<sup>2)</sup>

『果てしない逃走』の語り手を、作者であるロートは、主人公フランツ・トゥングの長いこと会わなかった友人、トゥングの置かれた状況に深い関心を寄せている友人として設定している。そしてあたかも、その名も「ヨーゼフ・ロート」という人物がトゥングの手紙を受け取り、トゥングとパリで会う約束をしたかのように見せかける。その意図は言うまでもなく、この作品の前書きに明言された、「わたしは一切の虚構も構成も加えなかった。要はもはや『創作する』ことではない。最も重要なことは観察された事実なのだ」（Ⅳ，391）というテーゼが実現されているのだと、読者に印象付けることにある。この主人公の友人として物語に登場し、観察し、「報告」する語り手は、そこで語られる内容に、「観察された事実」としての信頼性、つまり、「報告」としての信頼性を、保証するという機能を担っている。語り手は『果てしない逃走』でも、『ツイッパーとその父』でも、登場人物の手紙の受取人あるいは発信人となるのだが、これは主人公の告白を提示しなければならないという物語の都合上、招請された語り手の機能として捉えられる。ここでは語り手は明らかに物語を形作る上での必要な舞台道具の一つであると言える。

しかし、同時にこの語り手は「報告」された事実の中の登場人物の一人であるということを決して忘れてはいけないのだ。語り手は「報告する」という行為によって、見掛け上「報告」された事実の外、つまり読者と同じ地平の上に見える一方、決して読者のようには、トゥングの置かれた状況に対して完全な傍観者たり得ないのである。

この事は次のような問いを喚起する。それは語り手はどういう人物なのか、読者はどのようなフィルターを通した「報告」を読んでいるのかという問題である。もちろんこれは完全な三人称による物語を読む時にも問題になるが、「わたしは一切の虚構も構成も加えなかった。要はもはや「創作する」ことではない。最も

重要なことは観察された事実なのだ」という主張から、作中人物として人格化された「語り手」の声だけではなく、この作品では観察された生のままの事実が「報告」されていると解釈して欲しいと「作者」その人が主張する声が聞こえてきてもいる。このとき、語り手がどのようなフィルターとなっているのか、語り手がどのような人格として世界を観察したか、はっきり言ってしまえば、語り手は作者によってどのように世界を見る人物として設計されているかが、重要になって来るはずである。

機能的な存在であると同時に物語内存在でもある語り手が観察対象トゥンダと結ぶ関係は、限定を付ける必要はあるのだが、基本的には極めて冷静で淡々としたものである。この語り手は一見「局外の語り手」であるとみなしてもよいように思われる。第1章では語り手はトゥンダが捕虜となり、収容所を逃げ、バラノビッチという男にかくまわれ、終戦を知って帰還の途に就くまでを語るが、ここでは人格化された語り手の介在は感じられない。が、第2章に入ると、語り手はトゥンダという観察対象を解説し始める。そして帰還の途上のロシアで赤軍に捕らえられ、家畜小屋に閉じ込められたトゥンダを報告して、「星は白いけしの実のように天空に散らばっていた——トゥンダは焼き立てのクッキーを思い浮かべた——彼はやはりオーストリア人だった」(Ⅳ, 398)と言う語り手の報告には、語り手のトゥンダという人物に対する暖かなイロニーを含んだ視線がはっきりと感じられる。つまり語り手は決して無色透明なフィルターとして、無批判・無選択にトゥンダの体験を報告しているのではない。第4章冒頭<sup>3)</sup>以降折りに触れて、語り手は解説者として物語の中に声を響かせ、また例えば、第3章ではトゥンダの戦前の婚約者イレーネに関して、第13章から第15章にかけてはトゥンダの兄ゲオルクとその妻クララに関して、読者に物語の展開を円滑にするために必要な予備知識を与えたりする。もちろんそこで語られることはトゥンダの知る由もなかったことがほとんどである。

身体を持った登場人物として語り手が登場するのは、先ずはすでに述べたように、第11章でトゥンダの手紙の受取人としてであるが、それに引き続く第12章でトゥンダの旧来よりの友として、トゥンダの来し方行く末を距離をおいて観察し考察する冷静な傍観者として、そしてトゥンダの帰還を彼の兄ゲオルクに伝えるという行動をする肉体を備えた人物として初めて登場する。しかしここでも語り手はまず、トゥンダの動機と性格を解説することを第一の任務としているのは明

らかであり、その結果、「私（語り手）がトゥンダを助けようと思いついたのは、それからやっと1週間経ってからだった」（Ⅳ，433）というような、ほとんど無一文で故国に帰還した旧友から知らせをもらった友人としては奇妙な冷淡さが生れるのである。

トゥンダに対して語り手はこのように第一には観察・解説者として位置し、その次に友人として働きかける。トゥンダは語り手にとってすでに何度も述べているように観察の対象なのである。では、この観察の対象のトゥンダという人物は、どのような行動をするのか。語り手の観察下に置かれたトゥンダの行動は端的に言えば、シベリアからパリへと、途中で数箇所寄り道をしながら、ゆっくりと時間をかけてヨーロッパを横断したこと、それだけである。トゥンダは「ある夕方、西へ向かう列車の客となったが、自分の自由な意志で列車に乗っているような気がしなかった」（Ⅳ，427）と、また「私（語り手）はトゥンダは革命のために戦い始めたことを語った。それは偶然の出来事だった」（Ⅳ，401）と語られるように、彼の行動とその結果の体験の多くは受動的なものである。いわばトゥンダは第一次世界大戦後の戦前の価値が崩壊した世界と格闘したのではなく、その世界を反映するスクリーンのような存在なのである。そして語り手によるトゥンダの観察の主眼は、いかにトゥンダが行動したかではなく、いかにトゥンダがその世界で流され、いかにトゥンダがその世界を受け止めたかにある。

語り手がトゥンダ自身の手によると言う、日記の一部や語り手宛の手紙を生素材のまま引用し、一時的に語り手の役割をトゥンダに委譲するのもそのためである。

つまりこの「報告」における「観察された事実」には二つのレベルがあり、「観察」の視座にはトゥンダの視座と、そのトゥンダをも含めて「観察」する語り手の視座があるのである。

トゥンダのレベルで語り手はトゥンダの歩む道筋に合わせていくつもの世界・社会を映しだしている。この世の喧騒から遊離したシベリアの森林の中、ロシア革命の進行するロシアとその後安定し始めた黒海沿岸の都市、ヨーロッパ文化・ドイツ文化の伝統を固守していると信じて疑わないライン河畔の都市、膨張するベルリンそして世界の中心パリと、トゥンダは移動しつつ、それらの世界あるいは社会の鏡となる。読者はトゥンダが訪れた土地で得た「観察」を、多くの場合トゥンダ自身の発言を通して、見掛け上語り手の手を素通りして伝えられ

る。例えば次のような具合である。

あなたがたの文化は少々借り物のように、僕には思えるのですが。あなたの客達は今日、黒人ダンスを踊っていましたね。あんなのはおそらく『パルチファル』には出てきやしない。どうしてあなたがヨーロッパ文化と言うことを未だに口にすることができるのか、僕には理解できません。いったいそれはどこにあるのでしょうか。(IV, 456)

これはトゥンダが兄の屋敷でのパーティの後に兄に語ったものである。トゥンダはヨーロッパで育って、穏当なヨーロッパの教養をオーストリアで身に付け、いずれかの党派に与するものではなく、おまけにしばらくの間ヨーロッパを離れていたことで、ヨーロッパから距離をとって「観察」することのできるものという資格を得ているように見える。それは部外者による「観察」という錯覚を与えている。語り手ロートにはこれは不可能な芸当である。というのも語り手は「私を軽蔑しているのに、私の方はペンで食っている以上、挨拶しないわけにはいかないそんな連中」(IV, 466)の中に巻き込まれているからである。見掛け上語り手の手を素通りして、というのは、もちろんこの『果てしない逃走』と題された書物に収拾されたデータは語り手の取捨選択を経ないはずはないからである。

語り手はトゥンダのアウトサイダーという立場からの「観察」を、あたかも彼が手を触れずにそのまま「報告」しているような振りをして提示することによって、内部からの告発・批判ではなく外部からの診断であるかのように振る舞うのである。トゥンダの「観察」と語り手の観察を「弁別」するのは、ほとんど不可能である。読者はそれがただトゥンダに帰せられるものと考えざるをえないのである。というのも語り手は「一切の虚構も構成も加えなかった」と初めに表明しているからである。

さてその一方で、語り手のレベルでの観察はもちろんトゥンダという人間に向けられている。フランツ・トゥンダという人物はすでに述べたように受動的な人物であり、彼の人生は格闘するというよりは流されることの連続である。語り手のトゥンダを観る視線は先にも述べたように、友人であるより先に観察者としてあるという奇妙な冷淡さを含んだものである。しかしその冷淡さの奥に友人に対する深い理解を隠しているのは明らかである。

語り手「ロート」の戦争前後に関する経歴に関しては、作者ロートと一致しないと考えべき理由は存在しない。実際にロートが1921年からベルリンに住んでいたことや、1926年にはフランクフルター・ツァイトウングの特派員としてパリにいたことを、語り手「ロート」と作者ロートの近似の論拠として上げられる。<sup>4)</sup> しかしもちろん両者が一致するというわけではない。<sup>5)</sup> 何しろそもそもフランツ・トゥンダという人物は、前書きの宣言にもかかわらず、どうしても虚構の人物にはかならないのだから。

しかし言ってしまうと、その語り手と作者が同一であるか否かを論議することはどうでもいい事柄である。重要なのは語り手が1894年生れの作者ロートや、計算してみるとやはり1894年生れの観察対象フランツ・トゥンダ<sup>6)</sup>と同じ世代に属し、同様な問題意識を持っているはずだと推定できるということである。

『ツィッパーとその父』などの作品でロートが強く意識するようになる戦前・戦中・戦後という各世代相互間の問題を、この作品では直接的には扱っていないが、戦中世代が抱いた居場所のなさを、トゥンダは身を持って示している。

それに対して語り手はとにかくそれなりの地歩を戦後社会の中に見出している。語り手がトゥンダの最初の手紙に対して、人目を引くルバシュカの代わりにと、背広を送ったというのは実に象徴的な対比である。そして語り手がトゥンダを「慈悲の、そしていわゆる社会感情の最大の敵」(Ⅳ, 433)、「生まれながらの社会の敵」(Ⅳ, 433)と表現し、そして「私を軽蔑しているのに、私の方はペンで食っている以上、挨拶しないわけにはいかないそんな連中に一人残らず引き合わせた」(Ⅳ, 466)とき、トゥンダと語り手には立場の違いがあるが密やかな連帯が確かにあることに気付かされる。

語り手とトゥンダの間には一方通行的な同情でも憐憫でもない、決してはっきりと語られはしないが確かな連帯がある。そのため語り手は、意図的に感傷や共感の表現を排除したシンプルな文体によって、宣言された「報告」としての中立性を保とうと努めているのである。

しかし物語の終幕近く第32章冒頭で、次のように語る時、語り手とトゥンダの親近性と語り手のトゥンダに対する連帯は拭い難いものとして現れる。

イレエネ（戦前のトゥンダの婚約者）のことを考えると、トゥンダは彼女もまた自分と同じように、この優雅な苦勞を知らない世界から遠く離れたところにいるような気がした。こうした関係は『ロマンティックな』と呼ぶこと

ができる。これこそ今日なお正当な権利を有する唯一の概念であるように私には思われるのだ。この現実、この真実に背く範疇、魂の抜けた概念、空虚な図式に耐える苦しみと、自らそうだと告白している一つの非現実に生きる喜びの間には、もはやいかなる選択もあり得ないように私には思われる。(IV, 492)

ここでは語り手はまずトゥンダを主語にして、トゥンダの考えを語り、次に“man”を主語にして一般化し、最後に“es scheint mir”と、語り手自身の立場にぐっと引き寄せる。ここでは語り手の明らかなトゥンダへの共感が現れていると言えるだろう。

しかし「報告」ががいよいよごく短い最終章になると、語り手はまた観察者として三人称の語り手のように振る舞い、観察された事実だけを報告しようとする。しかしその視線はもはや冷淡な第三者の視線たり得ないはずである。

ちょうどこの時刻にわが友トゥンダは32才で、元気潑刺とし、いろんな才能を持った、若くてたくましい男として、マドレーヌ寺院前の広場に、世界の首都の真ん中に立ち、これからどうしたらよいのか途方に暮れていた。彼には職も、愛も、欲望も、希望も、名誉欲も、エゴイズムさえもなかった。彼は余計な人間はこの世にいなかった。(IV, 496)<sup>7)</sup>

トゥンダの旅は、もちろん彼の戦争前の婚約者イレエネがもう彼の知っていたイレエネではなくなっているだろうということを予感していながらも、彼女へ向けてと歩み出すことで始まった。予感が現実のものとなり、彼の旅の目的地であるイレエネが、現実のイレエネではないということが明らかになることによって、トゥンダは彼を取り巻く現実から、遙か遠くに浮かぶ非現実へ向けて歩いてきたのだということが明らかになる。トゥンダの旅は、現実から非現実へと逃れる「逃走」なのであり、それは彼がこの世に生きている限り、彼を取り巻き続ける現実から逃れようとするものであるがために、「果てしない」ものなのである。

語り手は共感を持ってしても救いようのないトゥンダの行き場のなさや、「観察された事実」として「報告」の結末におく。現実から逃れようとしたトゥンダを、現実の中に身を置く語り手はただ眺めるしかなく、ただ事実を「報告する」しかないのである。

ジークフリート・クラカウアーはこの作品を指して、「それは完結しない、それは報告するのだ」<sup>8)</sup>と評しているが、それは適切な表現である。またヨーゼフ・ロート自身もとある書評で次のように書いている。

この書物は——今日のすべての良い書物のように——終わりで結ばれるのではなく、始まりでもって結ばれる。それは人生のように続いて行く。<sup>9)</sup>

第一次世界大戦終結から始まった物語はトゥンダの歩みが西欧世界に近づくのにつれて、1926/1927年の現在へと近づいてきた。最後に語られた時間が現在に追いつき、物語は、肯定的な意味ではなく、未来の果てしない広がりに向けて開放される。第一次世界大戦中という過去と、一年遅れた新聞が届くということに象徴されるように現在から切り離された牧歌的な世界であるシベリアの針葉樹林の中から始まり、現在のヨーロッパ世界を貫いて歩いてきたトゥンダの歩みと語り手の観察する眼差しは、逃れようもなくまさしくいま目の前にある、彼らが生きて行かねばならない世界の中で跡絶える。作者ロートは「始まりでもって結ばれる」物語をこの「報告」において提示したと言えるのだろうか。非現実への「果てしない逃走」の途上にあるトゥンダも、それを共感を持って見つめる語り手の前には、茫漠たる現実が広がっている。むしろそれは、「果てしない」という言葉によって刻印されているように、「始まり」でもなければ、確かに「終わり」でもない。この「観察された事実」のみを語ることを自らに課した「報告」という形式には、未来のヴィジョンを提示する能力はないのである。「報告」という形式によって、否応なく立ちはだかる現在に対してなんらの力も語り手が持ち得ないということは、実に皮肉な結果であると言えるだろう。

## 2. 『カプツィン派教会納骨堂』

さて次に『カプツィン派教会納骨堂』について見てみたい。

この作品は1938年の作品で、先に取り上げた『果てしない逃走』から、11年後の作品である。この間に小説家ロートの人生は大きな転機を幾つか迎えている。1928年の妻の発病や1933年の亡命生活の開始がその最たるものである。またこの作品は一般的には全くと言っていいほど高い評価を与えられていない作品であるということも付け加えておこう。<sup>10)</sup>

今回ここでこの作品を取り扱う理由は、この『カプツィン派教会納骨堂』という作品がその物語という点で1920年代の作品群と近似しているからである。次にその物語の大筋を抽出して見る。

物語は1913年、第一次世界大戦開始の一年ほど前から始まる。そして主人公フランツ・フェルディナント・トロッタは戦争に少尉として出征する。このときトロッタは、トゥンダが婚約者を残して行ったのと同じように<sup>11)</sup>、結婚式を挙げたばかりでまだ一晩も同じ寝室で休んでいない妻を残して行く。出征後まもなくロシア軍の捕虜となったトロッタは収容所を脱走して、シベリアの森林の中で世界とのつながりをほとんど持たないバラノヴィッチという男の小屋にかくまわれる。バラノヴィッチという名のポーランド人は『果てしない逃走』にも登場し、やはりトゥンダをかくまっている。戦後ウィーンに帰ったトロッタは妻エリーザベトに会う。エリーザベトと義理の父の商売のために、すでに戦争で大打撃を受けていたトロッタ家の経済はますます逼迫して行き、ゆるやかな没落の線を進んで行く。やがて妻との間に一児をもうけるが、妻は女優になると書き置きして、ハリウッドへ行ってしまう、後にトロッター一人が残される。ここらの経緯は『ツイッパーとその父』に似ている。1938年のナチス・ドイツによるオーストリア併合で物語は終わる。

この物語に登場する人物には、それまでロートが描いて来た作品の登場人物が非常に多い。例えば、すでに述べたが『果てしない逃走』のバラノヴィッチや、『ラデツキー行進曲』のホイニツキー伯爵（『カプツィン派教会納骨堂』ではその兄弟に当たる人物が登場する）とフォン・トロッタ家に仕えていた忠実な召使のジャック（この人物は『ラデツキー行進曲』に登場するジャックとは全くの別人であるはずだが、その造形は同じ鋳型から取られたものであることは明らかである）などが主要なものであるが、この作品では脚光を浴びて語られることはないが、名前だけ出て来る人物は、他にも何人もいる。さながらロートの作品に登場した人物たちのコレクションを見せられているような感がある。<sup>12)</sup>

この作品は、『ラデツキー行進曲』後のロートの長編作品の中では少数派の、二つの世界戦争の間のヨーロッパの大都市を中心的な舞台にした作品である。なるほどこの作品は「ロマーン」であり、「報告」ではなく、描かれている事件や状況といった素材は『果てしない逃走』などに近似してはいるが、その語りは全く質の異なるものである。

それは、単純に言ってしまえば、この作品が一人称小説であるという点に多く

を負っていると考えられる。

ロートの一人称小説には、「報告」の一人称の語り手を除外すると、この『カブツイン派教会納骨堂』の他には、『サヴォイ・ホテル』（1924）や、粹物語の『ある殺人者の告白』（1936）などがある。

『サヴォイ・ホテル』の語り手は『果てしない逃走』のフランツ・トゥンダに似ている。ガブリエル・ダーンという名前の一人称の語り手は、トゥンダと同じように東から西への旅の途中で一時的に足を留めた一時滞在者として、ヨーロッパ社会の縮図として構想されているサヴォイ・ホテルとそのホテルのある都市を歩き回り、外部の人間として冷ややかにそこで見聞したことを語る。ここではいわゆる「体験する私」と「物語る私」は完全に一致している。しかしこの作品に特徴的なことは、次に述べる『ある殺人者の告白』のように、通常、「物語る」という行為は「体験」の後に行われ、明白な時間的な隔たりが二人の「私」の間にはあるものであるが、この『サヴォイ・ホテル』という作品にはその隔たりがないということである。このガブリエル・ダーンの語る「報告」的「物語」は、あたかも現在進行中の事柄のように、現在形で語られ始め、その後も現在形と過去形が混ざりあって語られ続ける。ここでは「物語る私」による「体験する私」への省察は期待し得ない。語り手は生のままの体験と彼が見たまま聞いたままの事実を垂れ流しているのである。この語り手には素朴な単純さが見受けられるようにさえ思える。

一方『ある殺人者の告白』の語り手には、それが粹物語であるがゆえに二人の語り手がいる。当然それは、粹の語り手と粹内物語である告白の語り手である。ここで注目したいのは、粹内の物語の語り手ゴルブチークである。彼は「体験する私」であり、かつ、「物語る私」でもある。この語り手は、告白の内容から明白な距離をおいている。粹の語り手の下準備によれば、ゴルブチークがこの告白を語ったのは、告白の中心的内容である第一次大戦前の時代から少なくとも十年以上は経過した後のことである。告白の中を流れる時間は、その進行にしたがって徐々に語り手たちのいる現在に近づいて来て、最後には完全に現在と一致する。この時間の流れの内で語られる「体験する私」は漸近線を描きながら「物語る私」に近づいて来る。そして粹の語り手の物語る現在に突如として、粹内の物語の登場人物たちが乱入して来るという椿事によって、語り手は再び体験者となるのである。

さて、では『カプツィン派教会納骨堂』の語り手はどのような語り手で、何について語る語り手なのであろうか。

すでに触れたように、語り手である「私」と、この物語の始まる1913年の体験者としての「私」の間には、二十五年もの時間的隔りがある。この二十五年という具体的な時間の隔りは、物語の終幕になってようやく判明する。しかし、第1章の時点ですでに相当の時間が、これから語られようとしている過去と語り手がいる現在との間にあることは推測される。少なくとも第一次世界大戦がその二つの時間の間に挟まれているということだけはわかる。

この時間的な隔りは必然的にこの一人称小説に「回想」としての性格を与えている。

ところですでに第1章から、語り手が物語を語っている現在に順応している人間ではないこと、物語られている過去の中にいる自分に対して多少なりともイロニッシュな距離を抱いていることが示されている。第1章の最後に「私は当時、よく言われるように、漫然と日を送っていた。ちがう！これは間違いだ。私は漫然と夜を送っていたのだ。私は日が高くなるまで眠りこけていた」(VI, 228)と語り手はかつての自分を表現する。

語り手の過去の「私」を見る視線にあるイロニーの好例は、スロヴェニアから出てきた従兄弟ヨーゼフ・ブランコ・トロッタとの一シーンに見られる。フランツ・フェルディナントは彼の身につけていた懐中時計やベストを買い漁り、いちいち「君は私の従兄弟だから」(VI, 231)という特別な好意を強調する言葉や、代金に対するおつりを払わない従兄弟のがめつさを意識的に書き留めた上で、「私は今や、私の考えでは、本当のスロヴェニア人の一部である最も重要なものを手に入れたのだった」(VI, 232)と得意になっている様を語る部分にそれはよく現れている。この過去の「私」の愚かしさは、ホイニツキー伯爵の「オーストリアの本質は中央ではなく、辺境にあるのだ」(VI, 235)というテーゼの明らかに浅薄なヴァリエーションなのである。

しかしここで明らかにしておかなければならないのは、ここに語られているイロニーは、しばしば若さを理由に言い訳する語り手によっては、決して厳しい批判へとつながるはずもないということである。

例えば語り手はその母との関係を次のように語っている。

彼女のそばを離れて、友人たちの集まりに戻ると、すぐさま私はエリーザ

ベトのことを話したくてたまらなくなった。そうそれどころかしゃべりまくりたかった。だが彼らの疲れた活気のない嘲笑的な表情をみ、彼らのあからさまなそれどころか厚かましいほどの嘲弄癖をみると、私はその餌食になることを恐れていただけでなく、みんなに認められた仲間になりたいと願っていたものなのだが、すぐに私は間抜けに何も言えずはにかんでしまい、数分も経たないうちにあの高慢ちきな『デカダンス』に陥ってしまったものだ。私たちはみなその『デカダンス』の墮落した高慢な息子たちだった。

私はそんな愚かな葛藤の中にいて、本当にだれのところに逃げ込んだらいいか分からなかった。私はときどき母に打ち明けようかと考えはした。まだ若かったその頃、そしてとても若かったがゆえに、私は彼女には私の心配事が理解できないなどと思っていた。私が母との間に結んでいた関係はつまりまったく純粋なものでも自然なものでもなく、若者たちが母親たちとの間に結んでいた関係を真似ようとした憐れむべき試みだった。(VI, 237f.)

過去の自分を観て語る語り手の言葉には批判が含まれている。しかし語り手は母と過去への感傷に流され、「つまり自然と理性の声に従って愛するエリーザベトへの感情に、母への子どもっぽい愛情へと同じように自由な表現を与えることを妨げていたのは、私の友人たちだった」(VI, 239)と責任を転嫁し、さらに「私の友人たちが負っているこれらの罪は全くもって私たちの個人的な罪ではなく、(中略)単に近づきつつあった破滅のかすかな兆候であったにすぎなかった」(VI, 239f.)として、オーストリア君主国の崩壊という「破滅」に収斂させてしまう。語り手の批判的視線は彼の世界を襲った「破滅」という歴史的事実の前でその力を失い、過去への感傷と追憶の中で雲散霧消してしまう。

ところでここで、やがて「語っている私」になる「語られている私」に着目してみよう。第1章で「もし私の父がもっと長生きしていたら、ひょっとしたら彼は歴史の歩みを変えていたかもしれない」(VI, 228)と語り、「彼の遺言の中で彼の思想の後継者となるよう定められた」(VI, 228)はずの語り手はその遺言を全うしなかった。確かに彼はそのことを後悔している節がある。しかしその一方で、フランツ・トゥンダの場合に見られるような、それまで彼が生きてきた彼の世界からの絶縁は、この語り手は経験していないように見える。彼の帰還は1918年に遅滞なく行われ、結婚したばかりの妻も老いた母も彼を待っていた。彼の帰ってくる席は予約されていたと言える。彼は戦前に通っていた酒場でいく人

か欠けはしたが馴染みの顔を見つけ、徐々に傾いていく家計の問題以外には、表面的には何の問題もなく、社会復帰しているのである。この物語で第一次世界大戦はなるほど確かに大きな打撃を語り手に与えはした。そして「意味のない生より意味のない死の方がずっと増しだ」(Ⅵ, 258)という大きな認識を戦争はもたらした。その認識はそれまでの生を把握したものにすぎない。彼は幾つかの幻想から醒め、ハプスブルク君主国という祖国を始めとする多くのものを失った。しかしそもそも未来へのつながりを求めようとしない後ろ向きな彼の生き方は変わるところか、ますます強固なものになり、明確化したにすぎない。語り手は次のように語る。

私たちはあらゆる地位も身分も名声も、家も金も財産も失った。過去も現在も未来も。(中略) 兵役検査委員会の所見は取り消しが利かなかった。そこにはこう書いてあった。『死に値しないとみなされる』と。(Ⅵ, 316)

戦後になって彼ははっきりと死に憧れ、死を望むようになるが、彼の生は戦後も戦前と変わらず表層的なものに終始している。彼は現実との関りを断つことを望みながら、仮住まいとしての現実にも身をさらしているのである。

このような人物の延長線上にある語り手が、なぜ祖国が崩壊することになったか、なぜそれを阻止しようとしなかったかを、自らの責任として、徹底的に追求し、受け止めようとしているようには見えないのも当然である。すでに生をあきらめた語り手に、どんな批判が期待できるだろうか。この語り手に期待できる語りは、やはり「回想」しかないであろう。したがって語り手はその責をあっさりと手放して、友人であるホイニツキーに、つまり、この物語世界の中に降臨している英知の源、作者の影に委ねてしまっている。<sup>13)</sup>

ホイニツキーは次のように語り手とその過去の生き方を批判する。

すべては君たちのせいだ (中略) 君たちが浮ついた茶飲み話して国を滅ぼしたのだ。(中略) 我々のチェコ人や、セルビア人、ポーランド人、ルテニア人が裏切ったのではなくて、ただ我々ドイツ人が、多数民族が裏切ったのだ。(Ⅵ, 315)

この弾劾は、「ただ周囲にドイツ人がいなかったから」(Ⅵ, 315)という理由で、

フランツ・フェルディナントに向けて発せられる。しかしそれが過去の語り手に向けられているという事実は、作者ロートの意図を忠実かつ直接的に反映した、作者にとっては正当な非難であったと言えるのは間違いない。このような作中人物の姿を借りた作者ロートの介入によって、語られている過去への批判は、語り手を傀儡にするのではないため、語り手の姿の一貫性を維持するには確かに寄与しているが、その一方で、物語中での作者の世をしのぶ姿であるホイニツキーが機械仕掛けじみになってしまうのはしかたのないことだろう。

さて『カプツィン派教会納骨堂』の語り手の語りの主眼が過去を批判的に捉え直すことよりも、過去をもう一度呼び戻そうとすることにあるのは、明らかである。ただここで注意しておきたいのは、ここで呼び起こされた過去が決して栄光に満ちたものでも生氣あるものでもないということである。語り手の生きてきた世界と語り手自身の生氣のなさ、これがこの物語において語られたことの特質である。ここで語られる世界は決して古き良き時代とは言い難い。語り手の曇った眼は決して、なぜ今世界がこうあるのかという問いの答えを求めて過去に向かうものでもない。「回想」という形式をとってこの物語は、最終的なカタストロフィーを迎えた現在の状況において、どこへも行くあてのない語り手／主人公が、決して確固とした土台の上ではなかったとしても、とにもかくにも存在することのできた場所を語っているのである。

さらに一言付け加えるならば、物語外の作者ロートという存在に眼を向けて見ても、やはり同じことが言えるだろう。というのもこの作品があからさまにロートの最大の成功作であった『ラデツキー行進曲』の延長の上に構想されているからである。

ここで重要な意味を持っているのは、物語内の時間がやがて文字どおりの現在に追い付いてしまい、物語がそれまでの枠から外れて落ちてしまうということである。

すでに固定化した世界を納めた物語という枠の破局としての過去と現在の邂逅という限りにおいて、『カプツィン派教会納骨堂』の語り手フランツ・フェルディナント・トロッタは、先に挙げた一人称小説の内の、『ある殺人者の告白』の語り手ゴルブチークに似ている。『ある殺人者の告白』のゴルブチークの「告白」が次第に現在へと近づき、最後に物語られた過去と生きている現在との間の垣根が取り払われて、物語と現実が混じり合うのと同じように、フランツ・フェルディ

ナント・トロッタの「回想」も現在に追いついてしまうことで、オーストリア共和国がナチス・ドイツの侵入を許してしまったように、それ自体は決して好ましいものではなかったが、まだましなものであった「回想」に、現実の侵入を許してしまう。

語り手が物語の最後で、皇帝の眠る納骨堂の前で、「私はどこへ行ったらよいのだろうか」(VI, 346)と途方に暮れる時、もはや回想の中に、過去の中に逃げ込む道すらもその入り口で閉ざしている、語り手を取り囲む仮借ない現実が立ち現れているのである。語り手の「思い出し物語る」と言う行為は圧倒的な現実の前で何の役にも立たず、その限界をさらけ出しているのである。<sup>14)</sup>

この物語において「物語る私」と「物語られる私」の間には、完全なものではないが常におおよその等号関係が成り立つ。この物語ではこの両者の間に、最後のページに至るまで、およそダイナミックな緊張関係は成り立たない。時間軸の流れに沿って、語り手の今現在いる場所へとまっすぐに、浮かび上がってくる「物語られる私」の軌跡は単調でさえる。

しかし最後から12行目において「物語る私」は「物語られる私」と完全に一致し、「体験する私」になる。ここに至って語り手はもはや語ることが不可能であることを痛感する。

私は人気のない通りを進んだ。他人の犬を一匹連れて。彼は私についてくるつもりだった。どこへ――

私も彼と同じで知らなかった。(VI, 346) <sup>15)</sup>

「物語る私」のもらす「私はどこへ行ったらよいのだろうか、私は今、一人ぼっちのトロッタは?…」という現在形の問いは「体験する私」のつぶやきであり、いわば生のままの声である。「もはやこの世に属してはいない者」(VI, 342)、「この世の事柄がなお私に何の関係があったのか」(VI, 342)と問う「死から無期限に休暇を与えられた者」(VI, 342)、皇帝の遺体の安置されたカプツィン派教会納骨堂の中に自らを半ばまで埋めた人間が、現実の中でどこにも居場所のない現在に直面し、今一度生きることを強要されたとき、口をついた戸惑いの自問なのである。

### 3. 結び

さて以上、『果てしない逃走』と『カプツィン派教会納骨堂』を中心に、そこに見られる語り手と語られたものの関係を見て来た。そしてそれぞれにおいて何が最後に語られたかを見た。

ここで興味深いのは、執筆された時期、物語構造と描かれ方、そして中心となる主題などの違いこそあれ、この二作品がお互いに非常に良く似た結末を持つに至ったということである。注目に値するのは、『果てしない逃走』ではその物語の終結点の日付と時間が明確に指示され、『カプツィン派教会納骨堂』ではオーストリア出身の亡命作家にとって決して忘れることのできないだろう現在の悲劇的結節点、ナチズムのドイツによるオーストリア併合という特定されうる日時が前提となって、語り手あるいは主人公の今いる時点と場所が意識化されるということである。

そしてまさしくその明確なある時点と場所において、『果てしない逃走』では「観察」の対象であるフランツ・トゥンダが、『カプツィン派教会納骨堂』では「体験する私」となったフランツ・フェルディナント・トロッタが、それぞれ立ち尽くす。一方では「報告」という形式によって、他方では「回想」という形式によって、語られてきた二つの物語は、否応なく直面させられる現実に対しての語り手の沈黙によって、語り手がそれ以上何も言えなくなってしまうことによって、その機能を停止するのである。このともに現実から逃れようとする二人の間にある違いは、この二人が立ち至った地点にのみ視点を限定して挙げるとすれば、納骨堂が象徴する死との関連において「この世」ととの関係を断ち切りたいという強い願望が、トゥンダには認められないが、このトロッタには見られるということである。<sup>16)</sup>

過去の回想あるいは観察された事実の報告は、厳然たる現在という岸辺へ漂着し、過去をたどってきた視線は終着点にたどり着くが、そこは未来へと続く道の始発点とはなり得ないのである。<sup>17)</sup> 語り手が現在に直面したとき、換言すれば、時代の進行、歴史の流れに対して立ち尽くし沈黙してしまうとき、語り手はその中に飲み込まれ、未来ではなく、現在の混沌の中に溶解し、物語は立ち消えてしまうのである。ここにわれわれは行き先を語ることのできない語り手の悲しみと、そして彼に立場を重ねた作者の悲しい姿を感じ取ることができるのである。

## 註

この論文は日本独文学会京都支部1996年度秋季研究発表会での発表をもとに新たな論文として書き改めたものである。

本稿におけるヨーゼフ・ロートの作品の引用は基本的に下記の六巻本全集からおこなった。

Joseph Roth: Werke. Herausgegeben von Fritz Hackert und Klaus Westermann. Köln 1989/1991.

本文中におけるロートの小説作品からの引用には、ローマ数字とアラビア数字を付し、それぞれ六巻本全集での巻数と頁数を示した。

なお、適宜次の四巻本全集を参照した。

Joseph Roth: Werke. Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Kesten. Neue erweiterte Ausgabe. Köln 1975/1976.

また本文中の引用の訳文作成では、先行する日本語訳のある作品に関しては以下の翻訳を参考にした。

『果てしなき逃走』 平田達治訳 岩波文庫 1993年

本文中で言及した作品に関しては、以下の翻訳を参考として利用した。

『ヨーゼフ・ロート小説集 1』 平田達治・佐藤康彦訳 鳥影社 1994年

『サヴォイ・ホテル』 平田達治訳

『ツイッパーとその父』 佐藤康彦訳

『果てしなき逃走 ヨーゼフ・ロート作品集Ⅰ』 小松太郎訳 東邦出版社 1974年

『果てしなき逃走』 小松太郎訳

『サヴォイ・ホテル』 小松太郎訳

『ヨーゼフ・ロート小説集 3』 平田達治・佐藤康彦訳 鳥影社 1993年

『ある殺人者の告白』 平田達治訳

『筑摩世界文学大系 63 ホーマンスタール ロート』 筑摩書房 昭和49年

『ラデツキー行進曲』 柏原兵三訳

- 1) Roth: Schluß mit der »Neuen Sachlichkeit«! In: Werke, Bd.3, S.153-164.

『新即物主義はやめにしよう』は1930年1月17日と同年1月24日に Die literarische Welt に発表された。

- 2) Famira-Parcsetich は「事実『ツイッパーとその父』は一人称小説であると言えるだろう」としている。

Helmut Famira-Parcsetich: Die Erzählsituation in der Romanen Joseph Roths. Bern, Frankfurt 1971. S.38.

- 3) 「私はトゥンダが革命のために戦い始めたことを語った」(Ⅳ, 401) と始まる第4章冒頭ではじめて語り手は一人称を使って登場するが、基本的には局外の語り手であり、語りの機能としての側面が強い。

- 4) Famira-Parcsetich: S.37.

- 5) Famira-Parcsetich: S.38.
- 6) 『果てしない逃走』最終章に、トゥンダは1926年に32才であることが書かれている。また Bronsen はいくつかの論拠を挙げて、作者ロートとトゥンダとの間の親近性と、作者のトゥンダへ向けた共感を説明している。  
David Bronsen: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln 1974. S.295f.
- 7) 「それは1926年 8月27日午後4時のことだった」と語り手は日付と時間を明確に指示し、それが語り手にとっても現在のことであることを強調している。
- 8) Siegfried Kracauer: Sibirien-Paris mit Zwischenstationen. Zu Joseph Roths neuem Roman. In: Siegfried Kracauer: Schriften, Bd.5.2, Frankfurt am Main 1971. S.100-103.
- 9) Roth: Ernst Weiss: 》Boëtius von Orlamünde《. In: Roth: Werke, Bd.2, S.999-1000.
- 10) Famira-Parcsetich はこの作品の語り手に関して「明晰に考える読者ならば、このように明瞭な事実は無頓着に、情緒的かつ不寛容に論争し、その際にこの種の間違った結論に陥る語り手を信用できない」として批判しているが、Famira-Parcsetich は語り手と作者を不用意に同一視してしまっている。  
Famira-Parcsetich: S.117f.
- 11) 「トゥンダとトロッタは（中略）前線での不慮の死が彼らを脅かす前に、社会に適合した市民としての存在たろうとして結婚する」と Juergens の言うように、結婚は彼らを社会に組み込むはずであった。  
Thorsten Juergens: Gesellschaftskritische Aspekte in Joseph Roths Romanen. Leiden 1977. S.97.
- 12) Bronsen はヴィクトル・ユーゴーによってバルザックの小説世界に名付けられた「人間喜劇」を引き合いに出した上で、ロートの人物再登場の手法を次のように論じている。  
「これらのことすべて（人名や地名が共通していたり、酷似していたりすることや、ロートがそれらを実際に存在したモデルから作り上げているということ）は、ロートが叙事的宇宙で満たされているのではという推測を示唆している。一度彼によって使われた人物はもはやいなくなりはず、彼の記憶の中に留まり、彼にとって親しいものとなり、彼のために現実の人格を得た。彼らは彼によって構想された世界に属していた。そこでは彼は、その同一性はしばしば不定であったけれども、すべての人物を個人的に知っていた。彼が執筆に際してそういった人物の一人を再び取り上げたとき、すでに固定された人物像を新たに蘇らせる、あるいは、以前の人生に結び付けることなく、その親密さが彼の芸術の真正さを保証する私的世界から造り出すことが必然的に重要であった。」親密なよく知った人物によって構成される作品世界は、とりわけこの作品の形式にとって重要であると思われる。  
Bronsen: S.578f.
- 13) Hartmut Scheible: Joseph Roth. Mit einem Essay über Gustave Flaubert. Stuttgart, Berlin 1971. S.163.
- 14) 『カプツィン派教会納骨堂』は単行本の出版に先立って、Das Neue Tage-Buch に『黒

い金曜日』と題して最終章のみ発表された。単行本版には先行発表された部分の最後に更に以下の10行が新たに書き加えられている。

私の皇帝が石の棺に納められ横たわっている、カプツィン派教会納骨堂は閉まっていた。カプツィン派の修道士が私に近づいてきて尋ねた。「何がお望みですか」

「私のフランツ・ヨーゼフ皇帝の棺をお参りしたいのです」と私は答えた。

「神の祝福のあらんことを！」と修道士は言って、私の上に十字を切った。

「神がお守り……！」と私は叫んだ。

「しっ！」と修道士は言った。

私はどこへ行ったらよいのだろうか、私は今、一人ぼっちのトロッタは？…(VI, 346)

- 15) 『黒い金曜日』と題した雑誌において先行発表された部分はここまでである。

Vgl. Das Neue Tage-Buch, 6.Jg., Heft 17 vom 23. April 1938, S.403-405.

- 16) Juergens はトゥンダとトロッタが最後に到達する地点を「氷点」と呼び、二人の共通点を認めた上で二人のあいだにある差異をそこに到達する理由に求めて、トゥンダの場合は「社会批判をするものである彼はその社会が不愉快なものだから」と、トロッタの場合は「彼には社会意識が欠けているから」と説明している。

Juergens: S.155.

- 17) Magris は『カプツィン派教会納骨堂』の結末に関して次のように述べている。

「ドイツ軍の進駐の翌日（中略）最後の孤独な落ちつく場所をもたないトロッタは、不確かな世界へと入って行くために、ウィーンに別れを告げる心の準備をする。ハプスブルク世界へとかりそめのあいだ組み込まれた後、（中略）ローアの主人公は（中略）果てしなくさまよい逃走するという結末を迎えるのである。」確かにフランツ・フェルディナント・トロッタは逃走するが、彼が望んでいるのはその存在を消し去ることである。

Claudio Magris: Die habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg 1966. S.264f.

Wohin soll ich, ich jetzt?...

Über Joseph Roths »Die Flucht ohne Ende« und  
»Die Kapuzinergruft«

KATAGIRI Tomoaki

In diesem Aufsatz setze ich mich mit den Beziehungen auseinander, die der Erzähler zu der im Roman erzählten Welt und dessen Hauptpersonen anknüpft, wobei der Schwerpunkt der Untersuchung auf den Romanen »Die Flucht ohne Ende« und »Die Kapuzinergruft« liegen wird. Was der Romancier Joseph Roth in ihnen dargestellt hat, ist die Zeit, in der er selbst gelebt hatte. Beide Romane haben ein ähnliches Ende; das heißt, die Zeit, die innerhalb des Romans verläuft, holt die Gegenwart außerhalb des Romans ein und der Erzähler beendet seine Erzählung. Gefragt werden soll im Folgenden vor allem danach, worauf die Erzähler im Lauf der Zeit in der Romanwelt ihr Augenmerk richten, wie sie es erzählen, was sie am Ende des Erzählens fixieren und in welche Verhältnisse sie geraten.

»Die Flucht ohne Ende«, die 1927 erschien, hat einen sozusagen verdoppelten Gesichtspunkt. Aus der einen Perspektive beobachtet der eigentliche Erzähler, ein fiktiver Berichterstatter, dessen Name auch *Joseph Roth* ist, die Welt und berichtet darüber, was Franz Tunda sieht und tut; aus der anderen beobachtet der Protagonist selber diese Welt, handelt und erzählt über seine eigenen Erlebnisse. In diesem Roman, der von dem fiktiven Erzähler, bzw. dem Romancier Roth „Bericht“ genannt ist, wird im Wesentlichen aus dem Gesichtspunkt des Berichterstatter Roth erzählt, was er beobachtet hat. Manchmal zeigt sich aber Franz Tunda als zweiter Erzähler und berichtet, was er selbst beobachtet und erlebt hat. Bald mit seinen eigenen Augen, bald durch die Augen Tundas, beobachtet der Erzähler Roth die Welt der Zwanzigerjahre, in der Franz Tunda ins Zentrum der westeuropäischen Welt gewandert ist, und gerade den Wanderer Tunda. Der Erzähler begegnet am Ende der Reise Tundas zu Irene einem Mann, dem niemand und nichts im negativen Sinn gehört und der niemandem und nichts gehört. Wie schon der Titel sagt, ist die Reise Tundas eine „Flucht ohne Ende“, und ob er einmal Ruhe und Frieden finden kann oder nicht, wird nicht im geringsten angedeutet.

Rückerinnerung ist das grundlegende Charakteristikum des 1938 erschienenen Romans »Die Kapuzinergruft«. Der Ich-Erzähler Franz Ferdinand Trotta erzählt die leblose Vergangenheit. Es ist schwer zu akzeptieren, daß diese vergangene Welt eine gute alte Welt sei. Alles andere als helllichtig, fixiert der Ich-Erzähler seinen Blick nicht auf die Gegenwart, sondern bleibt ganz der Vergangenheit verhaftet, doch nicht um klarzumachen, weshalb die gegenwärtige häßliche Welt hat entstehen sollen. Die Vergangenheit gab dem Ich-Erzähler zwar keine solide Basis seines Lebens, aber sie ermöglichte ihm jedenfalls, zu leben und dazusein. Doch jetzt am Ende des Romans——die Vergangenheit trifft die Gegenwart, eben da verschlingt das nationalsozialistische Deutschland Österreich——muß der Ich-Erzähler, ob er will oder nicht, in der Gegenwart leben. Er muß gehen, aber er weiß nicht, wohin er gehen soll. Er erzählt, was er getan hat und hätte tun sollen, aber er kann nun nicht mehr erzählen, was er tun soll und kann.

In diesen beiden Romanen können weder der Erzähler noch die Hauptpersonen den Weg zur Zukunft zeigen. Die Gegenwart, die Endstation des Erzählens, ist nichts anderes als eine vorübergehende Station, von der aus sie in die Zukunft blind abreisen müssen. Im Schweigen der Erzähler und Helden, die im Verlauf der Zeit stehenbleiben und dennoch irgendwohin gehen müssen, und am offenen Schluß der Romane spiegelt sich zugleich wohl auch das tiefe Leiden Roths.