

ブルーノ・タウトと機能主義

田 中 潤

1933年から1936年の間日本に滞在したドイツ人建築家ブルーノ・タウトが激賞したことによって桂離宮は「神格化」されるに至り、その神話が井上章一の『つくられた桂離宮神話』（1986）によって崩されるまでに半世紀余りを要した。この出来事は基本的に日本建築史や日本文化論に関わるものであるが、タウトがどのような来歴を持った人であり、どのような美意識に基づいて桂離宮や伊勢神宮を称賛し、また日光東照宮を貶めたかについては、ドイツ文化研究者の論ずる余地が十分にあると思われる。

「ここに広がっている美は、理解を超えた美、つまり偉大な芸術の美である」とタウトは自身の日記に桂離宮の印象を書き記している。さらに伊勢神宮においては「構成、材料、構造、すべては完全に明晰で言うまでもなく単純である、すべては純粹でそれゆえに美しい」と言う。しかしその一方で日光東照宮に関しては「規模のない中国、シンメトリー、意味のない逸脱、墮落、終わり」と日記に記している。修士論文では、このような日本建築の美的評価にはどのような背景があるのか、または何が彼にとっての価値の基準であったのかを考察した。

本論文は2章で構成されている。第1章では主に以下の点について論じた。まず初めにブルーノ・タウトが日本にやってくるまでの背景、そしてなぜ来日するに至ったのかという点を、彼の世界旅行の企図という観点から論じた。というのもタウトは日本滞在前にヨーロッパの国々を観光し、日本滞在後は最終的にアメリカに行くことを目標としていたからである。更に、タウトが日本滞在中に残した資料をもとに彼の建築美や建築観を考察した。そして、タウトの日本建築や日本文化に対する言論が日本においていかに受容されたのかという問題を、日本図書協会の『良書百選』における論評、並びに同時代の建築家や芸術家の言及を参考にして考察した。そして最後にタウトの日本建築観を「機能主義」という視点から分析をする意義について述べた。第2章では機能主義がタウトの日本建築観に影響していることを確認した。19世紀終わりころから1930年代にいたるまでの建築家（タウト、ルイス・サリヴァン、アドルフ・ロース、ヴァルター・グロピウスなど）の記述を参考にして、建築における機能主義を歴史的な文脈に照らし合わせて分析した。その上で彼が「機能」という言葉を日本建築にどのようにあてはめているのかについて論じた。そしてタウトと同時代に活躍したヴァルター・グロピウスの日本建築観を参照し、タウトのそれと比較することによって、「機能主義」という言葉に纏わる多様な意味内容を確認した。

このように本論ではとりわけ建築における機能主義をキーワードにして、日本におけるブルーノ・タウトの美的判断について考察した。その結果、世界の建築界に大きな影響を及ぼしていた合理主義的で国際様式志向の「モダニズム美学」とタウトの建築美学との間には隔たりがあり、ブルーノ・タウトが単なるモダニストではなかったことを指摘することができた。

彼が日本滞在中に残したテキストを考察すると、タウトは「有機的な機能主義」を目指していることがわかる。つまり、タウトの機能概念は「使用の目的に合うこと」だけではなく、建築物とそれを取り

囲む周辺環境がどのようにお互い作用しているかを考慮する、より幅広い意味合いを含んでいる。狭義の機能主義においては「使用の目的に適う簡潔な形態」が「美しさ」という価値判断と直接的なつながりを持つものとして理解されるが、タウトの機能概念においては「機能的=美」という等式は必ずしも成り立たない。換言すれば、彼の日本建築に対する機能主義観は「機能的=美」という教条的な図式によるものではない。彼は機能を一定の固定した値として扱うこと、言い換えれば画一化されたものとして扱うことに対して批判的である。むしろタウトは、より相対的で多義的な「機能」観を日本建築に反映しているのである。タウトは建築の機能について次のように述べる：「建築における機能は一個の生物のようであるだろう、それは複数の特性を持つばかりでなく、もしそれが誤った生活条件のもとにおかれると気紛れさえ起こすのである」。タウトは建築の機能を生物的なアナロジーを使って説明している。この点において、合目的性を重要視し非装飾的で「単純な形態」を志向する正統的モダニズム美学と決定的にかけ離れているのである。彼はまたこのように述べる：「ある建築物が優れて機能するのは、その建築物が合目的につくられているからである。それにもかかわらず機能という概念には、目的に合致するというとは異なるもの、いわば〈生命〉のようなものが含まれていて、それは人がそれを必要とするときにはたらくのである。いやそれ以上のものである。それは常にそこにあって、人間の欲求や願望ととりわけ優れて調和しているのだ」。彼の言う「機能性」は、「有用性」ばかりでなく生活環境に結びついた「生命」を含んでいる。

グロピウスとタウトの日本建築観の相違も「機能主義」を手掛かりにして考察することができる。グロピウスは1954年に日本を旅行し、『日本、建築の国』という論稿を残している。そこではタウト同様に桂離宮や伊勢神宮、龍安寺などの伝統的な日本の建築にモダニズム建築の要素を見ている。グロピウスは言う：「古い手仕事による日本の家屋はすでにモダンで大量生産される家屋の本質的な特徴、つまりプロポーションのある規格—1.80m x 0.9mの畳—そして移動可能な壁、戸や窓を持ち合わせていることを私は見つけたのです」。このようにグロピウスは日本建築において大量生産を可能にする工業的な規格性を見出している。グロピウスが「機械的機能主義観」を持って日本建築を見ていることがわかる。このように2人の機能主義観はその視点やアクセントを異にしている。

このように「機能主義」といっても論者によって見解に相違やズレがある。ある考えを「制度化」しようとする時、それと相容れない考えが蔑ろにされることがあるが、「機能的な建築」をキーワードの一つにしてきた「モダニズム建築」においては、建築史研究者のデ・ザーコも指摘しているように、無装飾性や単純性、国際的に統一された普遍的な形態が大きな特徴であると考えられていた。しかし「機能的」と言ってもその目指す方向は多岐であり、それが発するメッセージにも違いが生じる。この時代の動向が一般的に持ち合わせていた「多様性」を含めて機能主義を考察すれば、機能主義の再評価にも繋がる可能性がある。また建築における機能概念は生物学の言説から多かれ少なかれ影響を受けていたが、それは生物学的なメタファーを用いて建築に正当性を持たせようとしたサリヴァンやロースにおいて具体的に検証することができる。タウトは建築という芸術を生物に喩えている。作品の部分相互の関係が互いに緊密な連関性を持つ「有機体」としての建築をタウトは桂離宮に読み取っていたと言えるだろう。

シャベルひとかき = パン 1 グラム

——『息のぶらんこ』における語り手の〈叙法〉と〈代理〉——

中 村 優 希

ノーベル賞作家ヘルタ・ミュラー（1953-）の長編小説『息のぶらんこ（Atemschaukel）』（2009）は、彼女にとってあたらしい試みだった。以前の小説は、彼女自身が生まれ育ったルーマニア独裁政権下の抑圧的な状況を主たる題材とし、実体験にもとづいて書かれていた。そして経験を巧みに言語芸術に昇華しているという点が高く評価されてきた。いっぽう『息のぶらんこ』は、戦後ヨーロッパ史において見過ごされてきた1945年のソ連労働収容所へのルーマニア＝ドイツ人強制連行を題材にし、同性愛者の架空の男性主人公の回想録という形式をとっている点で、これまでとは大きく趣を異にしている。

この小説は、ルーマニア＝ドイツ人の集団的な記憶を文学化したという意味で、ヨーロッパ記憶文学の系譜につらなるもの（Braun 2011）として高い評価を得た。しかし、作者自身が体験していない収容所の世界を過剰なまでに技巧的に飾り立てるばかりのキッチュダとして批判（Radisch 2009）されもした。もっともこの批判は、トラウマ的なできごとを語る文学言語の真実性は作者の経験によってのみ担保されるということを暗黙の前提としている。だとすれば、収容所を語る資格をもっているのは収容者自身のみだということになりかねない。形式は内容を描くために用意される透明な道具だとするこうした判断は、〈なにが語られているのか〉ばかりを問題にし、〈どのように語られているのか〉を軽視している。証言における真実への到達不可能性（White 2017）という視点を借りれば、収容所を語るさいに問われるべきなのは体験そのものというよりも、〈叙法〉、すなわち〈どのように語られているのか〉ということなのである。

もちろん、ミュラーも収容所の経験者たちとの対話を小説の下敷きにした。なかでも、彼女の記憶に深く根を下ろしていたのは、「暖かいジャガイモは暖かいベッド（Eine warme Kartoffel ist ein warmes Bett）」という幼少期に母親からくりかえし聞かされた奇妙なフレーズだった。それ自体として理解することはきわめて困難だったこのフレーズは、強制連行の経験者がみずからの経験を語ることの絶対的不可能性を前にして、この不可能性の〈代わり〉に語るための言葉であった。この〈代わり〉の言語の使用例は『息のぶらんこ』のなかにも見られる。主人公のモデルとされる、強制連行の経験をもつ詩人パステイオールの五年におよぶ筆舌につくしがたい収容所体験をきわめて簡潔に要約した「シャベルひとかき = パン 1 グラム（1 Schaufelhub = 1 Gramm Brot）」という等式が取り込まれている。

ミュラーは、母親のフレーズやパステイオールの等式に見られるような形式の言語を『息のぶらんこ』でふんだんに用いている。それは主人公の一人称語りの中で、「暖かいジャガイモは暖かいベッド」型の繫辞的フレーズの変奏（「空腹は事物だ」）、や、名詞と名詞をそのまま連結した形の造語（「息」＋「ぶらんこ」＝「息ぶらんこ」）としてあらわれる。前者については、すでに指摘されているように、比較を可能にする品詞、wie（「～のような」）が省略されており、強制連行という経験への近づきがたさをあらわすもの（Steinecke 2011）と読むことができるだろう。後者にかんしても、「の」や「のような」を省略することで混成語の成分同士が所有関係などを形成せず、単語同士の関係性が不明瞭なものとし

てあらわれる。この種のフレーズの極端なかたちが、繫辞の sein 動詞の代わりに等号がもちいられるパステイオール流の等式だろう。ここでは比較をあらわす品詞が隠れているのではなく、等号が、等式を構成する右辺と左辺の差異を消去し、両者を等価なものとして結びつけている。

この等式は、上述の指摘のように〈代わり〉の言語であるだけにとどまらず、収容所のシステムの暴力を反映するものだとも考えられる。従順な兵士を作りだすことを目的に身体に規律訓練を課すシステム (Foucault 1977) は、収容所においても例外ではなく、収容所 (= 管理者) は、収容者 (= 被管理者) たちの生活を一元管理し、収容者の身体を労働する身体に作り替えることで、労働を効率的に強制することを可能にする。

さらに収容所では、収容者から目的が奪われている。つまり、収容者は労働のために生かされるが、その労働は収容者自身のためのものではなく、収容所を運営するソビエト国家の発展のための手段でしかない。自身が労働することの目的を欠いた収容者にとって、通常の社会における労働と食事の関係は崩れる。収容者は労働するために生き、労働するためにパンを食べる。同時に、収容者はパンを食べるために労働し、パンを食べるために生きる。収容者にとってパンと労働は互いに手段でもあり目的でもある。「シャベルひとかき = パン 1 グラム」という等式は、収容所においてパンを食べることと労働することがまさしく同じものであり、手段と目的を一致させる等号の暴力性を示している。

さらに、主人公は等式化することで、通常は釣り合わないと考えられる質と量の労働と食事を強制的に結びつけてしまう。このときかれは、収容所における〈交換可能性〉を内面化し、この等式の両辺の〈交換可能性〉を計算し認識する主体として、すなわち収容所の〈代理人〉としての自己を立ち上げているといえる。等式というこの〈叙法〉は、主人公が自身に強制的に課された〈交換可能性〉をみずから引き受けると同時に、彼が自身の存在論理を〈代わりに存在するもの〉 = 〈代理〉として定式化することの〈証し〉である。

この〈代理〉という主体のありようは、20世紀の収容所文学というコンテクストに置いて考えれば、二重の〈引き受けられないもの〉をかかえて語る証人、もはや自分自身で語ることができなくなってしまった他者のためだけに語り、けっして自分自身のために語ることができない証人のすがた (Agamben 2001) と重なる。さらに、収容所から解放されてからも、生き残った主人公は自身を弟の身代わりであると感じ、自分を規定することのできるような「仕事 (Beruf)」をもてない。つねにだれかの〈身代わり〉であり、みずから自分自身のために語ることができない〈何者でもない〉者でしかない。いちどの挫折を経て60年ののちに自分の半生について語りはじめるときにも、架空の一人称の〈ぼく〉は、自分のかけがえなさを証言することはできず、つねに誰かや何かの〈代わり〉としてしか語ることができないことが明らかになる。

しかし同時に主人公の語る一人称の〈ぼく〉は、複数の人間の記憶を引き受けられることを可能にするための、肉体のない空虚な入れ物だということもできる。複数の生、他者の記憶は誰にとっても〈引き受けられないもの〉であるにもかかわらず、この小説の〈ぼく〉という空虚な語り手は、空虚であるがゆえに、誰かや何かの〈代わり〉に語るができる。

その意味で、『息のふらんこ』の〈ぼく〉という架空の一人称は、パステイオールやミュラーの母親、ミュラーの村の人々らの、強制連行の経験という複数の記憶を継承するひとつの方法だと考えることができる。いいかえれば、〈ぼく〉は、生きて肉体をもったひとりの人間がなにかを語ろうとするさいに生じる〈引き受けられないもの〉を引き受けて語ることを可能にする、ひとつの〈叙法〉なの

である。これによって、小説は収容所を生きのびた証人たちの〈証言〉からなる引用の織物となる。ただし、『息のぶらんこ』は、集団的な記憶を語り継ぐという文学の役割 (Braun 2011) を果たそうとする小説に尽きるわけではない。この小説における架空の一人称〈ぼく〉は、それが架空であり空虚であるがゆえに、生身の肉体をもつ証人がのがれられない〈私が私であること〉の有限性を飛び越えていく。主人公の〈叙法〉は、複数の記憶を書き残し、その記憶の持ち主の死後にも残ることを可能にする。

等式という〈叙法〉を用いる主人公は、自身の存在論理を〈代理〉であると認識する主体であり、その〈代理〉としての主体は、生きた人間が〈引き受けることのできないもの〉を引き受けて、語ることの不可能性を明らかにする。したがって『息のぶらんこ』は、つぎのふたつの意味で、語ることについて語る小説である。まず、小説のなかを生きる主人公は、自分自身について語るができない存在であり、かれの語り〈代理〉であることは、人間の〈引き受けることのできないもの〉を可視化する。すなわちこの小説は、あるひとり人間が語るときに抱える〈引き受けることのできないもの〉を、〈代理〉という形式で語ることそれ自体によって明らかにする。そして、〈存在しない証人〉である〈ぼく〉が、生きのびた証人たちの〈代理人〉として〈証言〉する。主人公は「脱主体化について証言する」(Agamben 2001) と同時に、証言から証人を脱主体化する。すなわち、〈ぼく〉は〈証言〉そのものとして、証人のあとも〈代わりに〉生き残り、文学によってわたしたちのうちに記憶を引き継ぐためのひとつの形式である。

クリストフ・ランスマイヤーの『最後の世界』における 変身にみる遊戯性

吉川 侑里

1988年に出版された小説家クリストフ・ランスマイヤーの『最後の世界 (Die Letzte Welt)』は今や30以上の言語に翻訳されている、まさに彼の名を世界的にした代表作である。この作品の末尾には、付録として、『最後の世界』の登場人物に加えて、オウィディウスの『変身物語』から引き継がれている登場人物、さらに『黒海からの手紙』において言及される人物の紹介や引用を加えた「オウィディウスのレパートリー (Ovidische Repertoire)」が載せられている。また、作品の内容としてもオウィディウスが追放された晩年を基にした舞台が設定されているので、『最後の世界』は、オウィディウスの『変身物語』だけでなく、彼がアウグストゥス帝にローマから追放されて、追放地トミで書いたとされる2詩集『悲しみの歌』や『黒海からの手紙』も下敷きにして書かれている。この2詩集は、追放地を帝国の最果ての地であるトミよりも、もっとローマに近い土地へ変更してくれるよう皇帝に掛け合ってほしいというオウィディウス自身の請願がエレギー形式でつづられた書簡集である。本小説の主人公のモデルは、その宛先として複数回登場するマルクス・アウレリウス・コッタ・マクシムス・メッサリヌスであり、先述の「オウィディウスのレパートリー」のなかで紹介されている。

主人公コッタはナゾの死の噂を追ってトミにやってきて、様々な形でナゾ（作中におけるオウィディウスの呼び名）の伝えた神話に触れる。彼は失われた未完の『変身物語』の再構成を試みるが、最後にはナゾの残した言葉の中に自分の名を見つけ、自分が本の一部であり、現実だと思っていた世界が、実は虚構の世界であったということに気づく劇的な結末を迎えるのである。

本論は、『最後の世界』の中心となる舞台トミの下敷きとなっているオウィディウスの追放期の2詩集が、『変身物語』と『最後の世界』をつなげる鍵となっていると見て、オウィディウスの『変身物語』と『悲しみの歌』、『黒海からの手紙』のあいだの関係性が、ランスマイヤーの『最後の世界』における多義的なコード構造においてどう反映されているかを考察した。その中でも本論は、本小説の構造全体に影響していると考えられる神話形象ファーマに着目している。

第1章では、本小説のパラテキスト的な観点から分析を行った。タイトルにある「最後」(letzte)は、「神話世界の後に来る最後の人間の時代」と「帝国の最果てとしての最後の世界」という意味にとれ、『変身物語』と追放期の2詩集への両方への指示性を持つ。本小説の前半の内容展開が『黒海からの手紙』と類似性を見せる一方で、15章構成であることは、オウィディウスの『変身物語』の15巻構成と対応している。次に、末尾付録である「オウィディウスのレパートリー」に着目すると、『黒海からの手紙』から由来する登場人物が3人のみであるという注記などから、古典文献学者バルバラ・フォルシュテッド (Barbara Vollstedt, 1998) も指摘しているように、『最後の世界』と『変身物語』の間テキスト性を強調する巧妙な仕掛けとして機能している。『最後の世界』とオウィディウスの追放期の2作品との関係はここで曖昧にされてしまっているのだ。

しかし、より詳しく本小説における登場人物選定を分析してみるとタイトルのような二重の指示性が

浮かびあがる。『最後の世界』における神話的な背景をもつ登場人物たちは、オウィディウスの追放期の2詩集においても彼の苦境の比喩としてあげられる名前として登場するのである。その中で、例外的に『変身物語』のみに登場するのがアラクネ、キュパリス、エコー、バットゥスである。これらの人物たちは、『最後の世界』のなかで様々なメディアを通して変身に関する物語を伝える役割を果たしている。加えて、オウィディウスの『変身物語』と追放期の2詩集両方とかかわりのある登場人物として、ピュタゴラス、ファーマ、フィロメラが、それぞれに多面的なメディアの機能の一面を担って登場する。ここから物語を仲介する媒体がテーマ化されていることがうかがえる。

文学者ビアンカ・タイゼン (Bianca Theisen, 2006) も本小説におけるメディア性に注目して、文体において人称代名詞などの文脈依存性が巧妙に用いられていると指摘している。さらにタイゼンは、バットゥスが『変身物語』において人差し指石、すなわち „Index“ に変身させられてしまう人物であることも、ランスマイヤーが意図してインデックス性を扱っていることを裏付けていると論じている。

この視点に立つと、本小説中でタペストリーや映画が鑑賞される時、それらが鑑賞者の現実の中で解釈されてその虚構性が崩壊してしまう一方で、バットゥスによる実物投影機をつかった鑑賞会では逆に、「現実」の中の何の変哲もない物が、その文脈から切り離され投影されることで、それ自体で意味深く、たとえようもなく美しく感じられている。インデックスが記号として現実から分離され、それ自体で完結性をもった「虚構」として観客を凌駕しているのだ。

エコーがコッタに語る場面でも記号はコッタという文脈から分離されている。彼女は他人の話す言葉の最後を断片として繰り返すことしかできないが、コッタはそれを意味深いものとして受け取る。さらに彼女が話す『変身物語』は、過去ではなく未来を告げるものとなる。再度語られることで物語自体の文脈が変わってしまうという現象は、ファーマにおいて最も顕著である。ファーマの話す神話的な由来を持つトミの住人達の噂話は、オウィディウスが追放期の2詩集でそうしていたように、彼女自身の人生を語るための比喩として語られる。媒体がもつ物質的特性、あるいは、語りかける身体自体がすでにもっている「物語」は、語られる内容に影響を及ぼす。この意味で、口述において用いられる声もまた一つの媒体である。とりわけ本小説の最後でも声の反響があつかわれることから、口述は本小説で極めて重要な媒体と言えるだろう。

第2章では、声を媒体とした語りの神話的象徴であるファーマを古典文学の文脈から拾い直す作業を行った。ラテン語のファーマ (fama) はもともと「話す、言う」という意味の動詞 *fari* が変化した形であり、字義に従えば「話されたこと」という意味を持つ。したがって、この言葉が意味する内容は「噂」だけでなく、「人々の話、伝説、(歴史的な) 伝承、世論、名誉、良い評判、悪評」まで含む。「ファーマ」が人格化されてきた中でその基本となり、重要な位置を占めているテキストとして挙げられているのがウェルギリウスの『アエネーイス』4巻173-197と、オウィディウスの『変身物語』12巻39-66である。前者のファーマが、鳥の特徴と無数の目と耳と口をもつ怪物として描写されているのに対し、後者では嵐のトポスと重ねられて登場する女神の家の描写が特徴的である。銅でできた穴だらけの家の中では、流れ込んできたあらゆる声が反響するのだという。

さらにオウィディウスの追放期の詩集に登場するファーマは、姿は見えないながらも翼の音をさせ、詩人にローマの話題を提供することで、時間と距離を超えた詩の題材を与えている。

以上を踏まえて、第3章では「ファーマ」的なモチーフの分析を行った。本小説においてオウィディウスのファーマ像に対応しているのは、登場人物ファーマ、トミの近くの廢れた町の廢銅山が、そこに

埋まるかつての住人達の所有物によって記憶の博物館となっているという点、トミの住人達がしばしば集合的に描写されている点、そしてトミの地形そのものである。他方で、コッタの夢に登場する大量の目をもつアルゴスやローマで囀る小鳥たちはウエルギリウスのそれと重なる。

続けて第4章では、噂の描写と文体に目を向けて、その法則性について検討した。本小説冒頭で描写されている噂の伝わるプロセスでは、それは分岐して周縁へと広がりながら「変身」という。噂が伝わっていくためには場所や人の名前が事前に知られていなければならないが、それらの名前にどんな飾りがつけられようが、はたまた取り去られるようが話し手に委ねられている。本小説では、首句反復によって統一のリズムが生み出されながらも、その同一の首句にそれぞれ続く説明には、視点の異なりや、指示する対象の違いを感じさせてモザイクのようにちぐはぐな印象を与えるような文体が出てくる。このような文構造を、論者は「ファーマ的構造」と呼んだ。

さらにこの構造は、神話と名前を共有するトミの住人達の「変身」にも深くかかわっている。「変身」の具体的な過程描写はなく、インデックス的な断片的情報を繋ぎ合わせた誰かの話として「変身」が語られ、周囲にそう認知されていくからだ。

対象同士を見比べて、全体としては一致していなくても、ある一つの共通点があるという事実によって、それらの異なる対象を接ぎ合せて一つの統一体とみなしてしまう構造が「ファーマ的構造」だとすると、「噂（ファーマ）」を構成する一つ一つの「話」同士は類似性によって繋がれている。ここで共通点として機能しているのが名前である。映画屋キュパリスは物語全体のインデックスとして登場人物の名前を叫ぶが、トミの中では名前は本人の特性や変身の運命を告げるものとして機能する。名前が単語として持つ様々な意味が、その名を持つ人物に関連づけられるのである。

以上の検討に基づいて、「ファーマ的構造」が名前を共通点として成立するモザイク構造であり、それが本小説全体を貫く法則性であると結論づけた。

忘却の深淵から

—— ヨーゼフ・ロート 失われた故郷ガリチアの風景 ——

依 田 哲 朗

本論文では、故郷ガリチアを舞台とする Joseph Roth (1894-1939) の幾つかの作品に焦点を当て、多民族国家オーストリア＝ハンガリー帝国内における西欧と東欧の視点の差異が作品内でどのような機能を果たしているかを分析し、東方ユダヤ人として西欧世界に同化を果たしていったロートのアンビバレントな立場について考察をした。そして多民族共生時代のガリチアが彼の文学的想像力に示す多義性を浮かび上がらせた。

『オーストリア文学とハプスブルク神話』（1990）の著者クラウディオ・マグリスが、ロート作品が崩壊した帝国への限らない哀愁と桃源郷的なイメージを重ねていることを指摘して以来、この「失われたハプスブルク帝国賛歌」という評は、長らくロート解釈の主流とされてきた。しかし、ロートが失われた祖国に回帰する一方で、帝国の中でアイデンティティを見つけない登場人物たちの苦しみや孤独も描いてきたことを忘れてはならない。本論文の最終的な目的は、従来の懐古型の解釈に抗して、「故郷からの脱出」という対になる解釈の流れを作り出すことにある。本概要では、まずロートが第一次大戦まで帝国領であったガリチアとどのような関係を結んでいたのかを確認し、次にその関係が具体的な作品にどのように反映しているかを概観する。

1.

ヨーゼフ・ロート (1894-1939) は帝国領ガリチアのロシア国境近くの町プロディで、ユダヤ人夫婦の一人息子として生まれた。当時のプロディではポーランド人、ウクライナ人、ユダヤ人、オーストリア人、ドイツ人が共生していて、この多様な文化環境がロート作品に大きな影響を与えた。高校卒業後、一度はポーランドのレンベルク大学に籍を置くが、ポーランド語で授業が行われる環境に馴染めず、幼いころから憧れ続けてきた帝都ウィーンへと赴くことになる。ウィーン大学で学んだ後にロートは、フランクフルト新聞の売れっ子記者としてベルリンやパリなどにも派遣され、各地のホテルを転々としながら西欧世界への同化を果たしていった。

ロートについては長らく様々な「伝説」が存在していた。これは彼が生まれながらに物語を作り出す小説家だったという証明でもあるのだが、とにかく様々な機会に友人、知人、あるいは役人に向かって「虚構の履歴」を伝えたとされている。例えば第一次大戦後にはオーストリア国籍取得のために出生地プロディを「シュヴァーベンドルフ」と架空のドイツ語地名に書き換えて申請するなどした。これはプロディを実効支配していたポーランドの国籍にされることを恐れたためであった。ロート研究でも長らく踏襲されてきた生誕地を巡る「伝説」がアメリカ人研究者ブロンセンによって訂正されたのは実に作家の生誕八十年を迎えたときであった。故郷の詐称には実利的なもの以外の理由もあった。田舎くさいガリチアは西欧世界への同化を目指したロートにとって決して都合の良い故郷ではなく、放棄し忘却の淵へと葬り去られるべき対象だったのだ。

ところがナチズムが台頭し、亡命生活が強いられるようになるにつれて、ロートは故郷ガリチアを舞台とする作品を繰り返し描くようになっていく。1929年に書かれ遺稿として未完のまま残された小説『野いちご』にはまだ、東方ユダヤ人ナフタリー・クロイが故郷ガリチアの豊かな自然を享受し、土地の人々と平和に暮らすユートピア的な世界が描かれていた。しかし、亡命期にこの未完小説の素材を再利用して完成させた小説『偽りの分銅』（1937）には、帝国内部から辺境の地ガリチアに赴任した計量検査官アイベンシュッツの異郷の地での地獄と孤独が描かれるようになる。このようにロートのガリチアは郷愁によって単純に理想化されるのではなく、「二面性」、例えば「異国＝故郷」、「自然＝文明」、「法＝自由」といった対立概念によって特徴づけられているのだ。修士論文では『野いちご』、『偽りの分銅』からこの「二面性」の意義を抽出するとともに、成立時期上は両作品の中間に位置する長編小説『ラデツキー行進曲』（1932）で、それらの対立概念がある種の調和を迎える瞬間についての考察を加えた。

2.

第一章では『偽りの分銅』を扱い、帝国中央に近いモラヴィアから東欧の地ズロトグロート（ガリチアがモデルとされる）にやってきた計量検査官アイベンシュッツの「孤独」に注目して、彼がその孤独を埋めるために選ぶ従属先の意義について論じた。アイベンシュッツは自身がきわめて忠実に従っている帝国の法のもと、遵法意識の低い辺境の住民たちを次々に告発していく。やがて住民たちとの間に軋轢が生じ、彼の孤独はますます深まる。そんな彼が足繁く通うようになるのがロシアとの国境付近に位置する酒場だ。そこで野性味溢れるジプシー女オイフェミアと恋に落ちることによって、それまで理性（視覚）によって抑えつけられていた計量検査官の五感と感覚は覚醒し、全感覚を通じてズロトグロートの自然や自身の幸福の意味を理解するようになっていく。『偽りの分銅』は西欧世界に表面上同化していたはずのユダヤ人が、東欧の地での経験を通して真の自己を再認識する物語である。ここでは西欧の法や秩序が、東欧の荒々しい自然や野性味溢れる人間たちの中で無に帰することで、アイベンシュッツが背負っていた「偽りの重り（分銅）」が失われていく過程を確認できた。ただし、彼はこの地で、揺れる自身の存在を安定させてくれるような「真の分銅（重り）」を見つけることはできない。彼が生きがいを見出すジプシー女オイフェミアは、彼を gewichtslos（重さのないこと）にするだけであり、やがて同郷のジプシー男ザメシュキンのもとへと帰ってしまうのだ。ロートはアイベンシュッツに自己を大地の上にとしっかりと繋ぎとめる「真の分銅」、言い換えれば、「真の従属先」を探させようとしたが、その試みは失敗している。この作品の最後は、アイベンシュッツの死ではなく、オイフェミアとザメシュキンが「定住」と「放浪」をそれぞれ選び、別れることで幕を閉じる。放浪を選択したザメシュキンは他作品にも職業や姿を変えて度々登場し、逞しく生きる人物として描かれるのだが、ロートは彼に東でも西でもないユートピア的な「真の従属先」の希望を託さざるをえなかったのだ。

続いて第二章では『野いちご』を扱い、『偽りの分銅』で描かれた「異郷での地獄」とは逆の「故郷におけるユートピア」について考察した。この未完小説の主人公、東方ユダヤ人ナフタリー・クロイは自身を「詐欺師」と称する。「詐欺」は東方ユダヤ人たちが自らの命を守るために必要な行為であり、また同時にガリチアの地に平和をもたらすものとして描かれる。ヴァルター・ベンヤミンは『暴力批判論』（1921）の中で、「詐欺」は法的な暴力の介入によって処罰される対象となっただけであり、本来は非暴力的な人間的合意の一領域なのであると説いている。そうだとすると、言葉巧みに死者の幻想をウクライナ農民に売りつける本作の詐欺師は、人間の死を農耕の生へと概念変化させるとともに、幻想に

苛まれる人々の不安を詐欺行為によって取り除いてガリチアに平和をもたらしているのだと言える。タイトルにある血の赤色をした「野いちご」は、戦場になったガリチアの地に眠る死者が肥しとなってできた農作物であり、その甘味が苦々しい戦争や暴力の歴史をつかの間忘れさせてくれる平安のアレゴリーとなっている。東方ユダヤ人にとってのガリチアは豊饒な自然が恵みと慰みを与えてくれるユートピア的な土地なのである。

第三章では『ラデツキ行進曲』における軍人と農民とユダヤ人の関係を論じた。ここまでの二章は東西ユダヤ人の視点からガリチアについて考察してきたが、本章では「スラブ農民」を先祖に持つトロツタ家三代の視点を通してガリチアがどのように表象されるのかを分析した。物語は一代目トロツタが偶然に戦場で皇帝の命を救ったことにより、帝国崩壊の歴史のサイクルに取り込まれることで始まる。辺境の地において非時間的な流れの中で暮らしていたスロヴェニア農民が、規律第一の帝国を象徴する軍隊の世界へと取り込まれていく過程は、ある意味では、広大な地域の民族を共生させることを目論んだ帝国の叶えられなかった理想を表してもいる。一代目トロツタの功績により、無能ではあるが帝国軍の花形である騎兵隊に勤務していた三代目カール＝ヨーゼフは、偉大な祖父、また自分の中に眠る「先祖である農民の血」の呪いのために軍隊の中でアイデンティティを確立することができない。やがて三代目は女性とのスキャンダルを起こして、「スロヴェニアの北方の姉妹」と表されるガリチアに左遷される。マグリスが「まぎれもなく帝国の叙事詩」であると評したように、『ラデツキ行進曲』は長らく「失われた帝国賛歌」の典型的な作品と見なされてきた。しかし、三代目トロツタの言動からは、帝国からの逃亡願望を読み取ることができる。彼は左遷された地ガリチアで初めて囚われない自由な目で太陽（ハプスブルク帝国の象徴）を眺め、大地の息吹を聞き取る。この瞬間には、第一章と第二章で抽出したガリチアの大地の死と再生が結びつく一方で、帝国や民族といった西欧的な既成概念は自然の中へと融解していく。ロートは失われた故郷オーストリア＝ハンガリー帝国に回帰しながらも、それを不朽のユートピアとして理想化するのではなく、逃亡願望という逆の流れも取り込むことでただ瞬間的にのみ調和が果たされる独自のユートピアを作り出したのである。