

# 「キツチュすれすれ」のテキスト ——ムージルの「パラフラーゼン」について

桂 元 嗣

## 序

ムージルは『生徒テルレスの惑乱』（1906年）を発表する以前の1901年に「パラフラーゼン（Paraphrasen）」という名の小品集（Zyklus）を出版しようと試みていたことがわかっている。これは当時ブリュン（現チェコのブルノ）の工科大学学生だった若きムージルが、それまで書きためていた散文作品をまとめたものとされている<sup>1)</sup>。しかし結局「パラフラーゼン」の出版に協力してくれるような出版社は見つからず、「完成した場合、250から300ページになる」（B1）<sup>2)</sup>といわれ

- 
- 1) コリーノによると、日記に収録されている散文作品のうち、「生体解剖氏の夜の書からの数葉」、「ヴァリエテ」、「様式化された世紀から（通り）」、「パラフラーゼ No. I」、「B・LとM・B」、「かつてはアルパカのナブキンリングを前に坐っていた」、「ナザレ人たち（様式化された世紀から）」の7作品が「パラフラーゼン」に収録されていたと推測されている。ただしコリーノ自身断定はしていない。Karl Corino: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 2003, S. 1511f.
  - 2) ムージル作品は以下の全集を用いる。引用の際には、文献は次のように略し、頁数とともに文中に示す。

MoE: Robert Musil: Gesammelte Werke Bd.1. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.

GW: Robert Musil: Gesammelte Werke Bd.2. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.

T: Robert Musil: Tagebücher. 2 Bde. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1976.

B: Robert Musil: Briefe 1901-1942. 2 Bde. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.

ていた原稿も散逸した<sup>3)</sup>。現在確認できるのは、1900年4月に『新ブリュン新聞』に掲載された「ヴァリエテ」を除いては、日記に残された断片的な草稿のみである。

1899年から1906年頃までに書かれた日記（ノート3および4）の草稿を分析すると、当時ムージルが強い影響を受けていたニーチェや、彼が熱心に読んでいた文芸雑誌『ウィーン展望』を通じて親しんでいた「若きウィーン」の作家や非ドイツ語圏のデカダンス作家たちのあからさまな影響が見て取れる。たとえばこの時期の代表的なテキストのひとつに「生体解剖氏の夜の書からの数葉（Blätter an dem Nachtbuche des monsieur le vivisecteur）」がある。明らかにニーチェの『善悪の彼岸』における「自分自身に生体解剖をほどこしてみよ」<sup>4)</sup>という一節を思い起こさせる名を与えられた「20世紀初頭の魂の生体解剖氏」（T2）こと「ぼく」は、窓辺に歩み寄って雪に覆われた1月の夜の中央ヨーロッパ世界を見下ろしつつ、自分があたかも「100メートルの厚さの氷の屋根の下にやすらっている」（T1）かのように感じている。外から内を見、同時に内から外を見るこの特殊なパースペクティブのもと、彼はまったくひとりきりでいることに楽しみを

---

3) ただし、のちにムージルが『特性のない男』の完成をちらつかせながら執筆のための金銭的援助を引き出そうと出版社との駆け引きを繰り返していた事実をふまえると、250から300頁もの原稿が存在するというムージルの主張は、出版社の気を引くための誇張ではないかという疑念は払拭できない。

4) Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. In: *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe. München 1999 (KSA 5), S. 153.

また、この引用以外にも、『道徳の系譜』における「魂の探究者であり顕微鏡学者」（Nietzsche: KSA 5, S. 258）など、ニーチェがムージルの「生体解剖氏」に与えた影響についてはすでに指摘されている。Vgl. Elisabeth Albertsen: *Jugendsünden? Die literarischen Anfänge Musils (mit unbekanntenen Texten)*. In: Robert Musil. *Studien zu seinem Werk*. Im Auftrag der Vereinigung Robert-Musil-Archiv Klagenfurt herausgegeben von Karl Dinklage zusammen mit Elisabeth Albertsen und Karl Corino. Reinbek bei Hamburg 1970, S. 20.

覚えながら、「みずからの有機体を顕微鏡の下に置いて何か新しいものを発見するや、喜びを感じる。」(T3) この場面の描写は、ジュビレ・ムーロットがすでに指摘しているように<sup>5)</sup>、イタリアのデカダンス作家ガブリエーレ・ダヌンツィオの『快樂』における一場面<sup>6)</sup>や、フランスの詩人シャルル・ボードレールの『パリの憂鬱』のなかの一節<sup>7)</sup>ときわめてよく似ている。ブリュン時代のムージルのテキストは、その後のムージル文学の主要モチーフや主著『特性のない男』の登場人物の原型がすでに登場しているために注目に値するものの、このように彼が影響を受けた思想家や芸術家のテキストがあまりにもたやすく透けて見えてしまうため、文体的には稚拙と見なされ、一般的には若書きの習作的な位置づけで扱われることが多い<sup>8)</sup>。

しかしムージルの代表作である『特性のない男』においても、彼がさまざまな思想書や文学テキストをあからさまに、ときにはなんら引用符や出典もなしに借

- 
- 5) Sybylle Mulot: Der junge Musil. Seine Beziehung zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Stuttgart 1977, S. 82-84.
  - 6) 「窓辺に行って、窓を開け、冷たい夜気に身震いをした。[...] ローマが、あたかも氷河に穿たれた町のように、ガラス質のきらめきを見せていた。その凍てつくような、厳しい静寂が彼の魂を現実に戻し、自分の状況についての偽りのない意識を取り戻させた。[...] 分析を進めるにつれ、いっそう明晰さが増すのであった。そして彼はその冷徹な心理分析をまるで復讐でもするかのように楽しんでいた。」ガブリエーレ・ダヌンツィオ『快樂 薔薇小説 I』脇功訳、松籟社、2007年、248-249頁。
  - 7) 「午前一時に。ああやっ！ 独りになれた！ 聞こえるものとしてはもはや、帰り遅れてくたび切った何台かの辻馬車の、がらがらという音ばかりだ。何時間かのあいだ、われわれは、休息とはいわぬまでも、沈黙を所有するであろう。ああやっ！ 人間の顔の暴虐は消え失せ、今から私は、私自身によって苦しむのみとなるだろう。』『ボードレール全詩集Ⅱ』阿部良雄訳、ちくま文庫、1998年、32頁。
  - 8) 「パラフラーゼン」の挫折ののち、エルンスト・マッハの思想の影響のもとに執筆された『生徒テルレスの惑乱』こそがムージル文学の「新たななはじまり」であり、真の処女作であるという見方は根強い。Vgl. Nanao Hayasaka: Robert Musil und der *genius loci*. Die Lebensumstände des „Mannes ohne Eigenschaften“. München 2011, S. 187f, Oliver Pfohlmann: Robert Musil. Reinbek bei Hamburg 2012, S. 44.

用しながら作品を作り上げていることはよく知られている<sup>9)</sup>。マルセル・ライヒ＝ラニツキは『『特性のない男』は少なからぬ部分において、ムージルの読書成果があまりに大量にびっしりと詰まっているため、テキストのモンタージュと呼ぶほかない<sup>10)</sup>と述べ、ムージル作品の登場人物たちは「紙のエサを与えられている<sup>11)</sup>と痛烈に批判している。そのうえでさらに彼は1968年にとある風刺雑誌の編集者が『特性のない男』の抜粋——主人公ウルリヒが銀行家の娘ゲルダを誘惑する場面<sup>12)</sup>——を主人公の名前を伏せて有名な作家や批評家、ドイツ、オーストリア、スイスの各出版社に送りつけたというエピソードを紹介している。その結果、評価を求められた回答者の大半はこの抜粋作品をきっぱりと拒否し、「通俗的な娯楽小説の水準」<sup>13)</sup>、「キツチュすれすれ」<sup>14)</sup>とこきおろした。こうした点を考慮に入れるならば、「パラフラーゼン」にうかがえる文体上の稚拙さは、若書きゆえの一次的な傾向などではなく、『特性のない男』をはじめムージルの作品全般にわたって見られるひとつの特徴であるといえる。つまりジョイス、ブルーストと並ぶ20世紀最大の小説家のひとりと評されるムージルのテキストは、いわば「キツチュすれすれ」のところで成り立っているのである。

上に紹介したようなニーチェやデカダンス作家のあからさまな模倣についての指摘は、ムージル研究の初期の段階からなされているものであり、またライヒ＝ラニツキの紹介したエピソードも1960年代の話である。つまりムージルのテク

---

9) もっとも有名な例は、マルティン・ブーバーの『忘我の告白』(1909年)、より厳密に言えばカール・ギルゲンゾーンの『宗教的体験の心的構造』(1921年)におけるブーバーの引用を孫引きするかたちで、ヨーロッパからインド、中国まで全世界のあらゆる地域における、古代インドから19世紀に至るまでのさまざまな時代の神秘家たちの告白を『特性のない男』のさまざまな場面で引用していたことが、ゴルトシュニッグの研究によって知られている。Vgl. Dietmar Goltschnigg: *Mystische Tradition im Roman Robert Musils. Martin Bubers „Ekstatische Konfessionen“ im „Mann ohne Eigenschaften“*. Heidelberg 1974.

10) Marcel Reich-Ranicki: *Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts*. Stuttgart/München 2002, S. 189.

11) Ebd.

12) 『特性のない男』第1巻第119章「対抗策と誘惑」の一場面。Vgl. MoE616-624.

13) A. a. O., S. 168.

14) Ebd.

ストが、一般的に「まがいもの」とされるキッチュと表裏一体であるという可能性は早くから認識されていた。にもかかわらずムージル文学の引用や模倣にもとづいた文体上の特徴については、ほとんど研究が進んでいるとは言いがたい<sup>15)</sup>。それゆえムージルのテキストがなぜキッチュと境を接しているかを考察することは重要であると思われる。本論では「パラフラーゼン」に収録される予定であったとされるもののうち、2つのテキスト（「ヴァリエテ」、「様式化された世紀から（通り）」）を分析することで、キッチュすれすれの模倣や引用を駆使した文体でテキストをつむぐ若きムージルのねらいを明らかにしたい。

## 1. 「様式化」とデカダンス

「パラフラーゼン」にまとめられるはずだった作品群のうち、唯一ムージルの生前に発表された「ヴァリエテ (Variété)」<sup>16)</sup>は、『新ブリュン新聞』に掲載される1ヶ月前の1900年3月、ムージルが19歳のときに「若きブリュンの作家たちの夕べ」で朗読されている。作品の舞台はとある静かな通りに面した大きな邸宅のホールである。そこにしつらえられた小さな舞台で若い歌手が「もし誰かが今

---

15) ムージル文学における文学性について論じた代表的なものとしてはウルフ・アイゼレの以下の論文がある。Ulf Eisele: Ulrichs Mutter ist *doch* ein Tintenfaß. Zur Literaturproblematik in Musils „Mann ohne Eigenschaften“. In: Renate von Heydebrand (Hrsg.): Robert Musil. Darmstadt 1982, S. 160-203.

またムージルとキッチュの問題については2008年に発表されたヴォルフの論文がある。ただしヴォルフはムージル自身のキッチュ論に触れこそすれ、文体上の問題については触れていない。Vgl. Norbert Christian Wolf. „Wer hat dich, du schöner Wald...?“ Kitsch bei Musil – mit Blick auf den Mann ohne Eigenschaften. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 127 (2008), H. 2, S. 199-217.

16) ムージル研究では長らく「ヴァリエテ」が公になった初めてのムージル作品とみなされていた。しかし2002年にヴォイエーン・ドゥルリークがブリュンの新聞を調査し、「ヴァリエテ」に先立つこと2年前の1898年2月に「交霊会」、1899年11月に「薄明にて」というタイトルの作品が新聞に掲載され、すでに作家デビューしていたと主張しており、早坂、プフォールマンもこれになっている。Vgl. Hayasaka, S. 164-175, Pfohlmann, S. 25.

ただし新たに発見されたこれらの作品が「パラフラーゼン」構想に属していたかどうかについてはいずれも言及がない。本論では新たに発表された作品が「パラフラーゼン」に属していたかについての判断はせず、日記に残されたテキストのみ扱う。

晩の夕食代を払ってくれたら」(T4) と思いながら歌をうたっている。するとひとりの紳士が現れ、彼女に食事をすすめながら、19世紀の終わりごろはいつもこんなふうだった、と繰り返す。怪訝に思う娘をよそに彼はトルコ煙草を吹かしながら、この煙草には猛毒が入っている、などと言っては女を翻弄し、気分を害した彼女と連れだって夜の静かな通りを散歩する。「あなたって、これまで見たこともないくらいおかしな男だわ——いったい何者なの？」男は一瞬その場に立ちすくむと答える。「道化と答えればよいだろうか？——それとも詩人——いや、本当のことをいおう、でもわたしのことを信じなくてはいけないよ。わたしはきのう絞首刑にされた少女殺人犯だ。」(T7)

公開朗読会の様子取材した『モラヴィア・シレジア新聞』は、この小品を「ペーター・アルテンベルク風の好感のもてるスケッチ」<sup>17)</sup>と評した。こうした評価が生まれたのは、ウィーン世紀末の代表的な作家のひとりであるペーター・アルテンベルクが、ウィーンのカフェや酒場における19世紀末特有の雰囲気スケッチする際に好んで用いた枠組み(若くて貧しい女性歌手、きざな男のウィットに富んだ会話、煙草といった小道具など)をムージルがそのままぞっているからである。また「パラフラーゼン」という小品集の構想自体、アルテンベルクの小品集『わたしの見るままに(Wie ich es sehe)』(1896年)の影響のもとに構成されたものであることが指摘されている<sup>18)</sup>。しかし「ヴァリエテ」を注意深く読むと、この作品はアルテンベルクのテキストの模倣ないし再現が目的というよりは、アルテンベルクに代表される19世紀末のいわゆる「様式芸術(Stil-

17) Corino, S. 171.

18) Annie Reniers-Servranckx: Robert Musil. Konstanz und Entwicklung von Themen, Motiven und Strukturen in den Dichtungen. Bonn 1972, S. 35. この論文ではムージルの「生体解剖氏」とアルテンベルクの「革命家」との類似点も指摘されている。いずれの主人公も複数の作品にまたがって登場する。なかでもムージルの「生の秘密」(T7)という日記で半ページにも満たない短い散文作品は、アルテンベルクの『わたしの見るままに』に収められた「訪問客 革命家、〈面会〉に訪れる」と場面や登場人物がきわめて似通っている。Vgl. Peter Altenberg: Wie ich es sehe. In: Rainer Gerlach (Hrsg.): Das Buch der Bücher von Peter Altenberg. Göttingen 2009, S. 31-35.

kunst)』<sup>19)</sup>を模倣することによっていともたやすくデカダンス文学特有の雰囲気  
が形成されてしまうという事実そのものに着目し、これを逆手に取りつつ作品世  
界を構成していることがわかる。

そのことがよくわかるのが「ヴァリエテ」の冒頭に置かれた次の文章である。  
「すべてがみるみるうちに型どおりのものや、物差しで測ったようなシルエット、  
あるいは思い出に変わってしまい、どんなときでも〈むかしむかし (Es war ein-  
mal)〉と言わなければならないように思われてしまうとすれば、あまりにも奇妙  
なことだ。」(T4) この作品にはローザと呼ばれる19歳のお腹を空かせたシャン  
ソン歌手<sup>20)</sup>が登場するが、彼女の舞台はトゥールーズ=ロートレックが『ムーラ  
ン・ルージュ、ラ・グーリュ』(1891年)<sup>21)</sup>で描いたような黄色い壁紙を貼った  
ホールであり<sup>22)</sup>、彼女が歌うのは、オーストリアの作曲家フランツ・フォン・スッ  
ペのよく知られた「恋はやさし野辺の花よ (Hab ich nur deine Liebe)」という  
曲である。つまりミュージルはここできわめて様式化 (stilisieren) された舞台を  
しつらえているのである。そこに「おかしな目つきをした男」(T4) が現れ、娘  
に食事をすすめながら会話をはじめるのであるが、その際彼は「あたかも画廊で  
一枚の絵画を前にして立っているかのように」(ebd.) 目を細め、「すべてはまる  
で19世紀のメルヒェンのようじゃありませんか？」(T5) というセリフを何度  
も繰り返す。このとき、彼の目の前に広がる光景は、生が抜き取られて現実味を  
失い、いつしかどこかで見たような絵画や、いつも〈むかしむかし〉で物語がは  
じまるメルヒェンで描かれるような審美的な光景に取って代わられてしまってい  
るのである。このような「貧困化した生」<sup>23)</sup>のありようをニーチェはデカダンス

19) Vgl. Richard Hamann / Jost Hermand: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur  
Gegenwart. Bd. 4: Stillkunst um 1900. Frankfurt am Main 1977.

20) ローザは『特性のない男』におけるレオナーの原型とされる。レオナーもまたヴァ  
リエテ歌手であり、大食漢である。Vgl. MoE21-25.

21) ムーラン・ルージュのダンサー、ルイズ・ウェーバーの別名「ラ・グーリュ (la  
goulue)」にはフランス語で「大食漢」の意味がある。

22) Vgl. Mulot, S. 113.

23) Nietzsche: Fall Wagner. In: KSA 6, S. 12. ミュージルはこの箇所を含め、ニーチェの  
『ヴァーグナーの場合』におけるデカダンスに関する記述を日記 (ノート4) に書き  
写している。Vgl. T27f.

と呼んだ。また「われわれはほとんどみな、何らかのかたちで芸術という媒体を通して眺められた様式化された過去に恋しているのだ」<sup>24)</sup>という世紀末ウィーンを代表する詩人フーゴー・フォン・ホーフマンスタールの言葉をふまえると、この作品における「おかしな目をした男」はまさにデカダンスを体現する人物であるといってよい。同じようなことは男が平たい箱から取り出したトルコ煙草についてのエピソードについてもいえる。男は娘に煙草をすすめながら、彼が手に入れたその煙草について説明する。「これはアルジェリア製で、ここでは手に入りません。[...] 販売が禁止されているのです。というのも、このシガレットには少量のきわめて上等な毒物が混ざっているからです。3本たてつづけに吸うと、一種のディオニュソス的なめまいに襲われて、周囲の事物が変化し、あらゆるものがまるで一度見たことのあるような気がしてきます。[...] そして結局、身動きもできずに汗をびっしょりかいて、一種の昏睡状態におちいります。なぜそんなふうになるのか、これまで誰も解明したものはいません。最後には……。」(T5) ここまで話すと男は口をつぐみ、娘があわてて自分の吸っていた煙草を灰皿に押しつぶしているのを見て目をかがやかせる。すると娘は怒って家に帰ろうとする。彼女からしてみれば、男は自分をかつぐために「ばかな冗談」(T5f.)をついたとしか思えない。しかし男からすると、彼女が思っていたような冗談の意図はまったくなく、「今日はそんな気分になっていて、19世紀のメルヒェンのつづきを夢想しただけ」(T6)なのである。両者の会話はここで完全にすれ違ってしまっている。ムーロットは「ヴァリエテ」に描かれるふたりの登場人物を「審美的な人格」(＝おかしな目をした男)と「社会的・対人的な人格」(＝ヴァリエテ歌手)に分け、両者の会話がそれぞれ異なる地平において行われているためにすれ違っているのではないかと論じている<sup>25)</sup>が、このすれ違いを生み出す審美的なメルヒェンの世界を作り出したのが、様式化された数々の典型的な芸術的モチーフの模倣ないしは引用であることは指摘しておいてよいだろう。

24) Hugo von Hofmannsthal: Walter Pater. In: Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze I. 1891-1913. Frankfurt am Main 1979, S. 196.

25) Mulot, S. 110-112.

## 2. 「様式化された世紀」とキツチュ

「ヴァリエテ」と同じくノート4に記された「様式化された世紀から（通り）（Aus dem stilisierten Jahrhundert (Die Straße)）」では、「様式化」というテーマがデカダンスの問題だけに限定されないより広い意味合いで考察されている。この作品において語り手は自らの分身である「あなた」に向かって、通りとはどんな風に見えるか、とたずねる。通常はそのようにたずねられても、通りとは「あなたが通りとみなしているもの」(T8)、あえて世間一般の合意に即して言うならば「なにかまっすぐで、真昼のように明るく、その上を先へと歩いていくのに役立つもの」(ebd.) 以外のなにものでもない。語り手はこれを $2 \times 2 = 4$ 、すなわち計算可能な思考様式と呼ぶ。この思考様式のもとでは、実際に通りに出て、通行人に通りとは何かをたずねたところで、「通りは通りですよ、以上。お願いですからこれ以上煩わせないでください」(ebd.) と答えられてしまうほかない。こうした計算可能な思考様式に従うことで、それ以上考えをめぐらすことなく、それどころか通りとは何かという問い自体を煩わしいものとして突き放すことができる「近代」という時代——これをムージルは「様式化された世紀」と呼んでいるのである。

そのことをふまえて、ここで1922年に書かれたムージルの寸評「様式の世代と世代の様式 (Stilgeneration und Generationsstil)」を確認しよう。この散文でムージルは、近代的人物と思しき若者がはじめて有名な都市にやってきて、ゴシック様式やバロック様式、あるいは賛美するのが人生において当然であるような芸術や建築物を目にすると、感嘆しつつも「本当のところ自分には何ひとつ関係ないのだ」(GW661) という非常にはっきりとした感情を抱くものだ、と述べている。「それらが美しくないというわけではないが、美しさというものは本来明らかにとても仰々しいものであり、余計なもの、それどころかグロテスクなもの結びついているものである。」(ebd.) にもかかわらず、美における仰々しさやグロテスクさに目をつぶり、異なる時代において美しいとみなされた様式の芸術を盲目的に美しいと賛美し、それ以上の判断をさしはさむことを拒否するとき、

そこには計算可能な思考様式の持ち主が通りとはどんな風に見えるかについてそれ以上詳しく考察しないのと同様、自らの生と関連づけることなく一定の価値判断に身をゆだねようとする感情のプロセスが見て取れるのである。ムージルはこうした「心がある一定の状況においてつねに同じ一定の感情で反応する」(GW502) 心理的なメカニズムに「キッチュ」の萌芽を見てとっている。

「キッチュ (Kitsch)」とは19世紀後半のドイツ語圏で生まれた言葉である。それがいつしか中央ヨーロッパのみならず世界のいたるところで見られる現象となったのであるが<sup>26)</sup>、もともとは南ドイツの方言で「かき集める」、「撫でて平らにする」という意味であった<sup>27)</sup>。そこから格安品、粗悪品というイメージへつながる“verkitschen” (投げ売りする、通俗的に仕上げる) などの派生語が生まれた<sup>28)</sup>。いずれにせよ語源的にはキッチュとは「何が何でも大多数の人々に受け入れてもらう」<sup>29)</sup> ためになされる「平均化」、「中庸化」の傾向をさす。また、ムージルと同世代のオーストリアの作家で、中央ヨーロッパにおける代表的なキッチュの理論家でもあるヘルマン・ブロッホによれば、キッチュが生まれるのは倫理性の欠けた美への盲目的な追従である。ブロッホは『ホーフマンスタールとその時代』(1951年)において、近代的な都市改造の結果、旧市街の環状道路にゴシック様式やルネサンス様式を模した建築物が無節操に立ち並んだ19世紀後半のウィーンを「貧しさが豊かさによって隠蔽された」<sup>30)</sup> 世界史上もっともみすぼらしい時代であると批判している。彼の批判の背景には、古いヨーロッパの信仰態度が次第に消え始め、よりどころにすべき中心価値が崩壊した19世紀において、芸術もまた新たな時代にあった倫理的価値の創出に寄与するような様式——ムー

26) アブラアム・A・モル『キッチュの心理学』万沢正美訳、法政大学出版局、1986年、1頁。

27) Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. Auflage. Berlin/New York 1989, S. 372.

28) Vgl. Musil: Über die Dummheit. GW1280.

29) ミラン・クンデラ「エルサレム講演——小説とヨーロッパ」(『小説の精神』に収録) 金井裕／浅野敏夫訳、法政大学出版局、1990年、190-191頁

30) Hermann Broch: Dichten und Erkennen. Essays. Bd. I. Herausgegeben und eingeleitet von Hannah Arendt. Zürich 1955, S. 43.

ジルの言葉でいえば「世代の様式」——を作り出すべきであるというのに、この時代の芸術家はそれをせず、ただひたすら既存の様式から大多数の人々に受け入れられるような装飾的な美の要素だけを取り出して満足している点にある。ムージルはこれを「様式の世代」と呼んだが、ブロッホによれば、キッチュが生まれるのはこうした審美的傾向である。「キッチュの本質は、倫理のカテゴリーを美的カテゴリーと混同している点にある。キッチュは「善的に」仕事をしようとするのではなく、「美的」に仕事をしようとする。美的効果ばかりがキッチュにとっての問題なのである。」<sup>31)</sup>とブロッホは『芸術の価値体系における悪』(1933年)で述べている。

ムージルはブロッホのように体系的にキッチュを論じているわけではないが、ブロッホが『芸術の価値体系における悪』で考察したような世紀末芸術の審美的な傾向がはらむ倫理的な問題については非常に意識的であった<sup>32)</sup>。それゆえ青年時代を通じて影響を受けていた審美的なデカダンス芸術に対しては、ムージル自身惹かれつつも次第に距離をとっている。たとえば青年時代のムージルは、ニーチェ、エマソン、ノヴァーリスと並び、ベルギーの劇作家モーリス・メーテルランクの神秘主義思想の強い影響を受けていた。『特性のない男』にはメーテルランクの『貧者の宝』(1896年)からの引用が少なからず見てとれる<sup>33)</sup>。また作中でも語り手が作者を代弁するかのように、メーテルランクの神秘的な言語で書かれた文章について、「特別で直接的な理解を、それどころか理解を超えた親密さを感じていた」(MoE122)と述べている。その一方で、若いころは好きだったが、

---

31) A. a. O., S. 344.

32) ムージルはブロッホの『芸術の価値体系における悪』をみずからのエッセイ「文士と文学」(1931年)の剽窃であると考えたことがあるほど両者の思想には共通点が多い。Vgl. Dietmar Goltchnigg: Robert Musil und Hermann Broch als Essayisten: „Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu (1931) und „Das Böse im Wertsystem der Kunst“ (1933). In: Robert Musil. Essayismus und Ironie. Hrsg. von Gudrun Brokoph-Mauch. Tübingen 1992, S. 161-173.

33) たとえば『特性のない男』第1巻第32章には、「鷄姦者の魂がなにも知らずに群衆のただなかを通過していくかもしれない。そのときこの魂の眼にはひとりの少年の澄んだ微笑みが浮かんでいるかもしれない。というのも、すべては目に見えない原則に従っているのだから」(MoE122)という一節がある。

「香水の振りかけられたパンのようにまずくて、もはや数十年にわたってけっしとかかわり合いたくないと思っていた」(ebd.)とも書かれており、ムージルのメーテルランクに対するアンビヴァレントな態度がうかがえる。そうしたアンビヴァレントな態度が「パラフレーゼン」のあからさまに世紀末芸術を模したテキストにも透けて見えるのである。

しかし、それだけではまだ『特性のない男』を含めたムージルのテキストがなぜ作品の成立年代を問わず「キッチュすれすれ」とみなされるほどさまざまテクニクの模倣や引用から成立しているのかという理由を十分に説明したとはいえない。そこには「様式の世代と世代の様式」でも確認したキッチュを生み出す際の心理的なメカニズムや、テキスト生成におけるムージルの言語観もまた関係しているのである。それはいったいどのようなものだろうか。そのことを確認するために最後にふたたび「パラフレーゼン」のテキストに戻ろう。

### 3. 「生きた思考」を生むテキスト

すでに前章で確認したように、「様式化された世紀から(通り)」において語り手は「あなた」に対し、通りとはどんな風に見えるかとたずねている。しかし語り手はここで $2 \times 2 = 4$ の、計算可能な思考様式だけを取りあげているわけではない。このテキストで中心となっているのは、むしろ計算可能な思考から滑り落ちた「計量不可能なもの」や「把握不可能なもの」(T9)である。「通りとはあなたが通りとみなしているものにすぎない、なんて誰が言うのです」と語り手は述べる。「あなたにはそれが何かもっと別のものでもありうると想像できませんか?」(T8)ここで語り手が用いている「それが何かもっと別のものでもありうる(es könnte noch etwas anders sein)」という表現は、その後のムージル文学の中心的テーマのひとつとなる「可能性感覚」(MoE16)へとつながる表現である。すなわちここでは現実感覚という枠組みを通して眺められた世界と対置されるべき可能性の世界が想定されているのである。

このテキストで語り手は、自らの心を読みとるかのように「あなた」の心の動きを見透かしながら、人々が通りについて抱いている共通認識から滑り落ちたも

のを想像して満足を覚える「あなた」の内面を記述してみせる。「あなたは心のなかでこんな風に言うでしょう。わたしにははっきりとわかっている。通りはけってまっすぐでもなければ、真昼のように明るいものでもない。たとえて言うならば、落とし穴や地下道や隠された牢獄や地中に埋もれた教会のある、いくつも枝分かれした、神秘や謎に満ちたものでもありうるのだ。あなたはどのようにしてよりによってこんなことを思いついたのか驚きつつも、頭のなかではこの表現に満足します……。」(T8) ここで注目すべきことは、通りが世間一般の共通認識とは別のものでありうるということ。「たとえ (Vergleich)」を用いた表現で示しているということだ。つまりこのテキストの主題は、通常の現実感覚で眺められたものとは異なるものをいかに語るかということであり、それはムージルの言語観にかかわる問題なのである。

ムージルは1925年に発表されたエッセイ「新しい美学への端緒」のなかで、芸術の使命とは「芸術体験を通じて経験の定式を打ち砕くことにより、世界像および世界内でとるべき態度を絶えず改変し、更新すること」(GW1152)であると述べている。人間はさまざまな体験をし、それを経験として内面化するというプロセスを繰り返すことによって、たとえば人並みの現実感覚というものを身につけたり、計算可能な思考様式を身につけたりする。しかしこの「経験の定式 (Formel der Erfahrung)」が習慣によって硬直化すると、何か新しい体験をしたとしても経験として自らの生と関連づけることはせず、これまでに身につけた定式の枠内で思考したり行動したりするようになる<sup>34)</sup>。すでに述べたように、ムージルはこうした「心がある一定の状況においてつねに同じ一定の感情で反応する」心理的なメカニズムに「キッチュ」の萌芽を見てとっている。その意味では芸術とは、このキッチュへと向かう硬直化した経験の定式を破壊し、新たな世界像を提示する役割を担っているのだといえる。テキストに即していえば、通りが「あなたが通りとみなしているもの」であるとか「まっすぐで、真昼のように明るい

34) ムージルはエッセイ「寄る辺なきヨーロッパ」(1922年)で「われわれの思考の習慣的な道筋は、自我を排除したうえで思考から思考へ、事実から事実へと向かう。われわれはわれわれの自我を経由せずに思考し、行動する。ここに客観性の本質がある」(GW1092)と述べている。

もの」という定式は、「落とし穴や地下道や隠された牢獄や地中に埋もれた教会のある、いくつも枝分かれした、神秘や謎に満ちたもの」という文学的な比喩表現によって打ち砕かれ、「あなた」は驚きつつも自分があたかも「千里眼の持ち主」(T9)になったかのように満足感を得る。しかし、ここで文学特有の問題が生じる。というのも文学は「あらゆる芸術のなかで思考にもっとも近い位置にあり、抽象的な思考とはその本質上、定式的な簡略化である」(GW1152)からである。つまり文学とは、たとえ経験の硬直化した定式を「破壊」という使命を担っていたとしても、抽象的な思考をつむぐ言語を用いた芸術である以上、つねにみずから硬直化の危険をはらんでいる。比喩とてもその例外ではない。その意味では言語を用いる以上、われわれはみなキッチュをはらんでおり、いかなるテキストも「キッチュすれすれ」なのである。

「様式化された世紀から(通り)」は、千里眼を手に入れて優越感にひたっていたはずの「あなた」が最後に「底知れぬ絶望感」(T10)に襲われて終わる。なぜなら翌日になり、背中を丸めながら不機嫌に通りを横切ると、「あなた」は自分が昨日何にあれほど満足したのか、もはや思い出せないからである。「あなたはかつて、落とし穴や地下道や隠された牢獄や地中に埋もれた教会のある、いくつも枝分かれした、神秘や謎に満ちた何かについて話したのを思い出します。けれどもそれをどう扱えばいいのか、あなたにはもはやわからないのです。」(ebd.)ここで問題になっているのは、「あなた」の用いた比喩が別のものに変化してしまったということではない。表現自体は何も変わっていない。変わったのはその言語表現を取り巻く状況である。たとえ前日に用いた表現を字句通りに再現したとしても、もともとの状況が変化してしまった結果、自らの定式化された経験を打ち砕いて新たな世界像を提示するだけの効果を生まなくなってしまったのである。ムージルはこれを「死んだ思考」(T117)と呼ぶが、この「生きた思考」から「死んだ思考」への状況の変化をもたらしたのが、認識主体である「あなた」——これは結局のところ内面を記述する語り手の「わたし」でもある——のパースペクティブの変化である。つまり「あなた」は計算可能な思考様式にもとづいて通りを意識せずに歩くこともできれば、可能性感覚にもとづいて通常人々がと

らえている通りのイメージとまったく異なるイメージについて比喩を駆使して語ることもできる。そしてその比喩を生き生きと感ずることもあれば、同じ比喩で何を表現しようとしていたのかまるでわからなくなり絶望することもある。それぞれがまるで異なる主体であるように見えながら、それでもやはり同じ「わたし」なのである。ヘルマン・バルの「救いようのない自我」やホーフマンスタールの『手紙』の例を出すまでもなく、世紀末ウィーン文学はこの「わたし (Ich)」という存在の不可解さをめぐってさまざまな試みがなされていたが、地方都市ブリュンでウィーンからの影響を受けながら「パラフレーゼン」を構想していたムージルもやはり同じ問題意識を共有していたのである。

文学テキストとは、新たな世界像を提示する比喩にもなれば硬直化したキッチュにもなりうる言語と、状況に応じて姿を変える「わたし」とが、さまざまな位相において連関し合うことで成立する織物である。このような視点にもとづけば、なぜムージルがさまざまな思想書や文学テキストを、キッチュすれすれとの批判を受けるほどまでにあからさまに模倣し、引用を繰り返すのかが理解できよう。つまりムージルの試みとは、あるときは「様式化された世紀 (通り)」のように「昨日のあなた」と「今日のあなた」の内面に語りかける「わたし」としての語り手を設定し、またあるときは「ヴァリエテ」のようにムージル自身がかつて夢中になった19世紀のメルヒェンの世界に生きる男の審美的なまなざしを対人的・社会的な存在であるヴァリエテ歌手が相対化するというイローニッシュな設定をほどこす、といったように、かつて理解を超えた親密さを感じていたものの次第に自らの生との連関を失ってキッチュと化していく数々のテキストを、異なるコンテキストにおいてパラフレーズすることによって、ふたたび「生きた思考」を与えようとする試みなのである。

