

複数形の作家から、フラバルの詩的世界の想像される重点へ

ヤクブ・チェシュカ
阿部賢一 訳

その詩学において劇的な展開がないため、扱いにくい作家がいる。それは、私見によれば、ボフミル・フラバルの事例である。あらゆる作品同様、フラバルの作品もいろいろな時代に分散している。だが、そこに独自の時代性は見られるのだろうか？ 一見しただけでは、そのようには見えないだろう。ボフミル・フラバルの作品に対し、抒情詩でキャリアを始めたミラン・クンデラの詩学という大いなる物語を対置することができる。小説家クンデラは、のちに過去を振り返る際、抒情詩を自作の単なる前史に過ぎないと見なしているように、そのことはかれの作品の基本的な方向性を決定づけている。ミラン・クンデラにとって、1960年代中葉における抒情詩は、自身の若かりし頃だけではなく、戻ることを望まない1950年代という困難な時代とも結びついているからである。そのことについて、A・Jリームとのインタビューで強い批判を加えている（Liehm 1990: 56-60）。クンデラは自作を通して、中心、周縁といった層を重ねていったかのようであり、テーマ面の変容もそこから描出できる。クンデラの多様な作品は一つのまとまりとして扱うことができ、劇的な展開も描出することが可能である。だが、そのようなことはボフミル・フラバルの作品に当てはまらないだろう。たしかにボフミル・フラバルも詩人としてキャリアを始めているが、その詩は、ミラン・クンデラが若かりし頃の未熟な飛び地と見なしたようなものではない。それは、ミラン・クンデラの詩に見られる、共感を誘う、感情を移入する（あるいは、感情を刺激する、感傷的な）詩ではないからである。

感情移入をしない作家、生を異化する観察者としてのボフミル・フラバル

ボフミル・フラバルは、共感的、感情を移入する作家ではなく、むしろ、観察者であり、しかも自己を観察するのではなく、生や世界を異化する観察者である。それに対し、ミラン・クンデラは共感的な作家であり、かれにおいては、内省、それにとまなう省察が主たる創作手法となっている。それゆえ、クンデラを自己省察の作家と特徴づけることもできる。内的独白は、クンデラのなかでもっとも重要な創作手法である。フラバルの詩は、すでに触れた感傷性という表現を用いることができないばかりか、若さによっても定義することもできない。人物の内面にまったく関心を寄せず、まるで施錠された部屋の鍵を持ち合わせていないかのようである。長大な詩篇「バンビーノ・ディ・プラーガ」の以下の二行は、そのことを的確に表現しているように思われる——「それらを眺めながら、

私は自分から逃げる。／自分を空っぽにすることで、自分を満たすのだ。」(Spisy 2: 161)

フラバルが関心を寄せるのは世界を記述することであり(クンデラにおいては人物の内面である)、フラバルは世界を異化した形で提示する、ある種の「厚い記述」(クリフォード・ギアツ)のフォルムをかなり簡約化して提示する。フラバルが惹かれるのは、人間、動物、自然、都市の世界であるが、それは同時に工業的な世界でもあり、多様な視点から多様な光を当てた世界、つまり多種多様なカラフルなスペクトルから見た世界である。

フラバル作品の不変的特徴としての抒情性——連想礼賛

ボフミル・フラバルが大作の詩篇を執筆したのは1950年、つまりかれが36歳の時のことだが、それはミラン・クンデラが初めての長篇小説『冗談』を執筆した年齢でもある。1976年には、『あまりにも騒がしい孤独』の第一ヴァリエーションを詩の形式を用いて執筆している。

大作の詩篇「バンビーノ・ディ・プラーガ」、「美しいポルディ」(共に1950)は、フラバルの初期作品のピークをなすものだと筆者は考えている。前者はブラハを、後者はクラドノの製鉄所での勤労奉仕を題材にしている。フラバルは両作品において、生を異化する観察者としてあり、とりわけ「バンビーノ・ディ・プラーガ」においてそれは顕著であり(1969年、ミロシュ・コペツキーとのインタビューで述べている)、ある種の「若く、ナルシス的なポルノグラフィ」¹まで向かう、直截的でエロティックな詩人として頭角を現わしている。

これらの作品は、その後の作品がたどる道筋も示している。「カイン」と「年老いたウェルテルの苦惱」(共に1949)という二つの散文は、今触れた詩作品よりも前に執筆されている。この理由から、詩人から散文作家への生まれ変わりをたどることはできない。

フラバルにとって、詩や散文という芸術的フォルムは、ミラン・クンデラの場合とは異なり、それほど本質的な役割を担っていない。フラバルの文学世界は、意味論的な不確定さという点のみならず、文学作品の形式面においても柔軟である。そのため、本来の詩作品をのちに、散文の形に手を加えるにあたって根本的な障壁は存在していない(Červenka, 1990:139)。晩年の散文については、「文学的なジャーナリズム(literární publicistika)」という表現が一般的に使われている(全集第13巻『エイプリルへの手紙』に所収)。これらのテキストで特徴的であるのが強烈な抒情性である。物語としての展開には欠けるものの、(詩的イメージ、文学的喚起などを通しての)感情喚起や隠喩を強調し、作家の内面的な体験を表現しようと試みている。これらについて、ズザナ・ロートは「抒情的なルポルターージュ」と正当かつ正確に表現している(Rothová 1990:28)。

出来事の順序が緩やかになっている同様なテキストは、フラバル作品では数多く見出せる。一例として、『あまりにも騒がしい孤独』を挙げることができるだろう。同作の三つのヴァリエーションからは連想が果たす構成原理を見ることができる。もちろん、そこでの連

想は、第一ヴァリエントから第三ヴァリエントまで揺れ動いている。第一ヴァリエントでは詩のフォルムが強調されている。第三のヴァリエントもまた、完全に散文であるにもかかわらず、詩のフォルムがはっきりと刻印されている。構造の主たる原則は抒情的なものである。フラバルは、「まるで～ようだ」という喩えをしながら、類似するシーンを列挙する。第二ヴァリエントだけが、ある種の字義通りの物語性、つまり連続するシーンの因果的連鎖が強制されたかのようなのである。このヴァージョンは解釈者に大きな困難をもたらし、もっともフラバル的でないとする者もいた（例えば、Jankovič 1996:109）。つまり、フラバルにとって作品の形式面は重要ではないということなのである。というのも、散文において詩的手段が優勢になることもあれば、詩において叙事詩的要素が優勢になることもあるからである。

クラドノでの勤労奉仕——美的プロジェクトとしての「完全リアリズム」

文学史家ラトコ・プトリークをはじめ（Pytlík 1990:81-87）、ズザナ・ロート（Rothová 1991:40）ら、多くの論者が、クラドノの製鉄所での勤労奉仕はフラバルにとって重要な人生体験であり、フラバルの詩学の変容に影響をもたらしたと考えている。この時期の鍵をなす散文の一つと見なされているのが中編小説「ヤルミルカ」（1952）である。

1964年、雑誌『ホスト』でのインタビューで、フラバルは同作について、ブルトンの『ナジャ』に強く触発された「完全リアリズム的」短編と述べている（Spisy 15:50, 「あつかましいインタビュー」）。だがこの「完全リアリズム」もまた散文に限定されるものではない。ラトコ・プトリークは、すでに触れた二つの詩作品（「バンビーノ・ディ・プラーガ」、「美しいポルディ」）も「完全リアリズム」と評している（Pytlík 1990:90-95）。この事例から明らかであるように、フラバルの創作の推進力を抒情詩と散文の境界線上には設定できないのである。

「完全リアリズム」という表現に括弧を用いているのは、（意味がそれほど明確ではない）特殊な用語であるだけでなく、何よりもリアリズムを強調しているためである（totální は「完全な」の意味である）。フラバルが先のインタビューで引用したブルトンの言葉を思い起こすことがここでは適切だろう。そこでブルトンは写真の視覚的な隠喩を参照している。「二、三の人物や二、三の品物とまったくおなじように、かつて自分で見たときの特別な角度からそれらの場所の写真を取り（…）たいと思っていたからである」¹（Spisy 15:51, 「あつかましいインタビュー」でのフラバルによるブルトンの引用）。この引用では主観的な起点（「かつて自分で見た」）が強調されているものの、フラバル作品の主な受容（および解釈）では、ある種の客観性というイメージが優勢になっており、「完全リアリズム」の作品で重要視されたのは、現実の切り取り（写真用語での「スナップショット」）であった。

だが「完全リアリズム」には、現実の撮影との共通点はない。これは芸術的なフィク

ションである。「ヤルミルカ」において、芸術的リアリズムの特徴はいくつかの「事実」に見られるが、それらはじっさいの現実や歴史的眞実に対応してはおらず、「体験」も言及されるが、それは登場人物がじっさいには体験していないものである。フラバルは読書を通じて、そのような刺激を受けていた (Češka 2014:116-117)。

フラバル作品のヴァリエントという二つのモチーフ：検閲の影のある編集圧力の結果としてのヴァリエント、そして作家が考え抜いた意思表示としてのヴァリエント

写実性とは文学的手段によって創出された感覚であり、そこからの連想で、ボフミル・フラバルをリアリズム作家と見なす、一定の影響力を有する解釈の傾向がある。フラバルの作品では写実性が強調されることもあるが、それによって、作品の芸術性が見えにくくなる場合もある。フラバルの文学世界における写実性は、かれの作品の徹底的な理解を妨げる、影響力のある神話の一つである。

だが、例えば、作品のヴァリエント [異稿、異本] の重要性を強調すれば、その神話は覆される。フラバルがすべてのヴァリエントを作品として認めている点は肝要である (書いたものはすべて、自分のものだという意味である。それに対し、ミラン・クンデラは、一つのもの、つまり、作品の最終稿しか認めない)。フラバルが手を加えたものが大きな変化でなかったとしても、作品の感情的地平に変化がもたらされる。(部分的修正が、意味論上、決定的な変化をもたらす) 事例は、短編「エマーネク」の二つのヴァージョンで示することができる。具体的には、エマーネクが死体清掃人の女性と交わした会話の最後の箇所である。元のヴァージョンは全集第3巻 (Spisy 3:250-251) に、加筆されたヴァージョンは短編集『水底の小さな真珠』 (Spisy 4:67-68) に収録されている。

ヴァリエントによって、文学作品の口承性が強調され、それによって視点も変わるようになる。作品が何を参照しているかに関係なく、作品を自律的に捉えるようになる。フラバル作品のヴァリエントは、作家の時代に応じて異なる動機に拠っている。極めて一般的に言うならば、変化のいくつかはフラバルに強制されたものであり、他の場合は、作家自身が決心したものである。作家自身によるヴァリエントの最も知られた事例は、『あまりにも騒がしい孤独』であり、作家は三つのヴァリエントを「同一」作品として発表することを検討していた (Jankovič 1994:243)。

フラバルの初期作品 (1950年代末から60年代半ばまで) のヴァリエントは、検閲という総称で呼ばれる時代環境が影響を与えている。1970年代以降の、いわゆる後期 (絶頂期) 作品のヴァリエントについては作家本人の意思表示によるものと捉えられ、ヴァリエントのない作品においても実質的にヴァリエントは存在していると想定される。

『わたしは英国王に給仕した』の「著者あとがき」で、作家は、将来的に作品を加工する可能性について述べている。「もしわたしがこの世にいなかったとしても、わたしの友人の誰かが同じことをやってくれればいい。わたしの文章から断片を切り抜き、ちよっ

とした短編や長い小説を作り上げてくればいいのだ」ⁱⁱ (Spisy 7:188)。

当初、時代の要請の産物だったものが、フラバルの作家としての意思表示に欠かせぬ一部となったのである。これに対して、作品の一字一句、および自身の文学遺産に目を光らせるクンデラの用心深さと過敏さを想起することもできるだろう（初期の詩集、ヴァンチュラに関する評論、戯曲『鍵の所有者』の再刊を認めていない）。つまり、ボフミル・フラバルとミラン・クンデラは対極的な文学世界に位置しているのである。

フラバル作品に対する国家の監視の肯定的な側面

編集時の圧力によって、フラバルは自作に何度も手を入れることになるが、それは作家として独自の様式にも影響を与えることとなる。アイロニーの明瞭さが失われ、識別できないほど作家の声が埋もれてしまい、その様式は洗練されていく。

文学に対する国家の監視は、フラバルに限って言えば、その影響は必ずしも否定的なものだけではなく、（驚く人もいるだろうが）正反対の影響を時にもたらしている。発表可能性が制限されたり、様々な指示を受けるだけではなく、規範、命令、禁止を直感的に感じても、フラバルは作家としての才能を発揮し、最終的な芸術の形、芸術の可能性を徹底的に考え抜くべく、訴えかけるものとして理解する。異端的な見解かもしれないが、ボフミル・フラバルは、（編集時の圧力としても存在していた検閲なくしては）私たちが作品を通して知っている、あのボフミル・フラバルにはならなかったとさえ言えるだろう。広範な読者層によって注意深く見守られ、賞賛される作家になることもなければ、カノンの一部となり、みずからカノンを形成するチェコ作家にもならなかっただろう。

ヴァリエントを過度に強調することで、議論が際限ないものにならないように、また意味論的にも不安定なのではないかという印象を避けるために、フラバル作品の詩学のある種の不変性を特徴づけてみたい。

以下の考察は、二つの解釈原則の緊張にもとづいて構成される。一方には、拡散的なアプローチ（ヴァリエントの痕跡の追跡）、他方では統合的なアプローチ（フラバル作品全体に通じる主題および語りの面で変わることはない中核の探求）である。フラバルが作家として様式を結晶化したものに対して探鉱用のボーリングを試みたのち、その中核をなすテーマの仮説を提唱する。先に触れた 1940 年代から 1950 年代の移行期に書かれた四つの作品にもとづいて仮説を提示したい。

テキストによって演出された会話性

これらのテキストでは、社会的、政治的文脈から公的に発表できなかった時代におけるフラバルの文学的営為が凝縮されている。これらの作品を通して、フラバルは作家としての意思表示を様々な形で表現している。実存主義的小説「カイン」には、個性的で、内省的、哲学的な作家の声が存在しているものの、その後の作品では見られなくなる。「古い

たウェルテルの苦悩」は、語り手の際限ない発話をテキスト上で固定しようとする初めての試みであり、それは、テキストの表現によって固定されるべき、自然な口承表現という印象を喚起する。会話のチェコ語というインスピレーションは、フラバルの作品全体を通して、強力な刺激の源となっている（Gammelgaardová 1997）。

口承性という印象は、テキストの表現によって呼び起こされるものである。つまり、口語のチェコ語の記録ではなく（Gammelgaardová 1997）、テキストの表現が選択され、演出されている（口承性の特徴を有しているのはその一部である）。口語のチェコ語の音声を読み替えても、十分な効果は得られないだろう（おそらく読めないものになるだろう）。テキストの表現によって口承性が演出されているという点は、フラバル作品の本当らしさとして直感的に理解されるものに対する重要な論点として提示することができる。さらに、1964年の「ヤルミルカ」の修正版にも、当初のヴァージョンにはなかった口承の特徴が見出される（Češka 2014:107）。初めのヴァージョンのほうが、耳にした会話により近いものであったにもかかわらずである。

叙事詩「美しいポルディ」——製鉄所の神話と建国的営為の牧歌性の脱神話化

二つの詩篇がシュルレアリスムに触発されていることはよく知られている——病的なものへの嗜好、工業的なものと自然的なものとの反転（Češka 2016b）、統語的には明確に結びついていない特殊なイメージの連続。並列的に結びついた文章は、フラバルの文体の特徴の一つである。連結するシーンの因果関係の弱さ、謎めいた点は、内在的な意味論に投影される。「バンビーノ・ディ・プラーガ」は、あらゆるものに魅了される歩行者という特殊なテーマを題材にした都市テキストである。視線は町中を通り抜け、次々と変わっていく町の舞台裏の複製を試みる。都市の歩行者は、窃視者の興奮した感性を有しているだけでなく、生の注釈者としての語彙を失うことなく、想念に鞭打たれるエロスをも備えている。

次の詩篇「美しいポルディ」で、フラバルはクラドノの製鉄所の神話をつくりあげると同時に建国的営為の牧歌性を脱神話化する。このような初期作品に見られるクラドノの製鉄所での生の「記述」は、のちの作品で言及されるような牧歌的なものとは程遠いものとなっている（Češka 2016b）。体験した主体が記述される出来事の行為者でなくなる時間的な距離が牧歌には必要であった。フラバルは「美しいポルディ」でクラドノの製鉄所を、「焼かれた若者」を呑み込む、貪欲な怪物として描いている。

強制された選択、避難所、政治的逃避としてのクラドノの勤労奉仕

フラバルは、クラドノの勤労奉仕ならびにその他の様々な職業をのちに、ある種の自己様式化に用いている。それが明確に現れているのは、編集部が執筆を仕向けた短編集『水底の小さな真珠』の序文である。フラバルが多種多様な仕事を転々としたのは人生で汚れ

をつけるためだったとそこには記されている。クラドノの勤労奉仕に就いたのは自発的な選択だったとフラバルはたびたび述べていたが、近年、そのことは疑問に付されている。最も大きな疑問を投げかけているのは、フラバルの友人であり、哲学者のイヴォ・トレテラの回想である。

運命的な人生の一步を踏み出して、クラドノの製鉄所にバスで通ってもいいじゃないかって決心をしたのは、資本主義的な階級という出自を口実に、弟と同様に逮捕されるんじゃないかという恐怖心からだった。だって、昔からの共産主義者のイジー・コラーシュでさえ、わざと自転車にのっているぐらいだから。(Tretera 2011:99)

1989年以降、フラバルは、(1991年のクリスマスのテキストで) 社会の周辺にいる人々へ寄り添うという、作家としてのスタイルについて、かつてある短い文で疑念を呈している (Spisy 14:10 「メリークリスマス (キャロル)」)。

フラバルがクラドノの製鉄所の勤労奉仕に向かったのは自身の意志ではない可能性が高い。それは、むしろ、強制された選択 (「有力者としての経歴」を修正しようという試み) であった。先に触れた引用以外にも、(まさにこの資料を読むことによって) 小説「ヤルミルカ」の元のヴァージョンからも、(刑務所行きにならないようにとிட்ட) フラバルの不安を導き出すことができる (Češka 2014:120)。

フラバルの公刊作品の前史

刊行まで十数年もの歳月がかかることになった、先に触れた四編の作品がたどった困難の歴史にすこしだけ触れよう。

「カイン」は、1968年 (つまり、執筆から19年後)、「カインの伝説」として『モリタートと伝説』に所収されて発表されたが、形は異なっていた。本来のヴァージョンは、1990年、メラントリフ社刊の『精神分裂者の福音』内で発表された。詩「バンビーノ・ディ・プラーガ」は、一部が雑誌『トヴァーシュ』(1965年9月号)に、全編が『プラメン』(1969年1月号)に掲載された。その後、若干の修正を経て、後述する『蕾』にも収録されている。単行本としてチェコの地ではじめて刊行されたのは、1990年、[チェコスロヴァキア作家出版の]「詩の友のクラブ」叢書であった (Kadlec 1991:242)。「美しいポルディ」は、一部が『ホスト・ド・ドム』(1964年10月号)、その後雑誌『リスティ』(1989年、夏の読み物特集)に掲載された。単行本としては、同じく1990年刊の「詩の友のクラブ」叢書に収録されている (Ibid., s. 244)。

「年老いたウェルテルの苦悩」は、1988年3月にまず私家版 (プラシユスカー・イマジナツェ、40号)として発表され、その後、前述の『精神分裂者の福音』に収録された。

「バンビーノ・ディ・プラーガ」と「美しいポルディ」は、読みやすく手が加えられ、

二つの短編として短編集『私の住みたくない家の広告』に収録された。同書の短編「カフカールナ」では、未完の詩集「失われた通り」の詩が使われている。

1960年代末、フラバルは初期作品を発表する機会を得て、ムラダー・フロンタ社から『蕾』を刊行する。同書は印刷されたものの、書店の店頭にも図書館にも出回ることにはなかった。「全ての」部数が廃品回収所行きになったからである。だが一部は回収所行きをまぬがれる（誰かが盗み出し、商いの対象としたからである）。この「廃刊」版は、今なおチェコの古書店で入手できる。自身の本が断裁されるというフラバルの経験は、瞑想的な散文『あまりにも騒がしい孤独』にどの程度反映されているのだろうか？「カイン」と「年老いたウェルテル」の公刊は、1990年のメラントリフ社刊『精神分裂症患者の福音』を待つことになる。

1948年以降の時代は、ボフミル・フラバルの作品を出版するには好ましいものではなかった。読者は、フラバルが書いた順番とは関係なく作品に接することとなった。まず、読者のもとに届けられたものは、本物らしさという印象を強く与えたものの、じっさいには大幅に手を加えられた作品だった。本物らしさという感覚は、文学作品のある種の「生々しさ」とは必ずしも対応しないが、文学的に大きく修正され、文学的に強く様式化された作品においても、読者はそういった本物らしさを感じていた。

フラバルの遅いデビュー（1963年当時、49歳）は、作家としての熟成がゆっくりだったからではなく、特殊な歴史的な状況によるものである。フラバル作品が読者に届けられる道筋は複雑に入り組んでおり、延期されることが何度もあった。1948年の二月事件後には詩集『失われた道』の刊行が中止され、1959年、予定されていた短編集『つながれたヒバリ』の刊行も取りやめになっている（イジー・メンツェルは、1969年にクラドノ製鉄所を舞台に同名の映画を撮影している）。シュクヴォレツキーの長編小説『臆病者たち』の初版が1958年に刊行されて以降ⁱⁱⁱ、チェコスロヴァキア作家出版の人事が大幅に刷新される。予定されていた刊行リストは再度見直されることになった。この措置の影響をまともに受けたのがフラバルの『つながれたヒバリ』であり、即座に刊行予定一覧から取り下げられることになった。

ボフミル・フラバル全集の第19巻によれば、同書のゲラがチェコ文学資料館に保管されていることになっている（だが現在、所在は不明である）。『つながれたヒバリ』は、本来のヴァージョンと、相当手の入った形で刊行された『水底の真珠』（1963）や『パービテルな人びと』（1964）のあいだに位置する中間的な短篇を収録していたと思われる。

『つながれたヒバリ』の原稿は現存しないが、チェコスロヴァキア作家出版の資料室には原稿審査員による評価書がいくつか残っている。筆者がきわめて重要な評価書と見なしているのが、新しい審査体制で短編集を審査した文芸批評家A・M・ピーシャ^{iv}によるものである。

ピーシャの評価書は、審査全体を通して、的確かつ洞察に富む形でフラバルの詩学を

指摘している。また、「検閲」という介入の可能性からフラバルの作品を守ろうとする審査員の擁護戦略の一例ともなっている。

文学に対する国家の監視（検閲）制度における編集作業（および原稿審査）の役割

1948年の二月事件以降、書籍市場を統制しようとする試みは、印刷物管理局（Hlavní správa tiskového dohledu）という名称の「検閲」組織編成で結実する（1953年）。同時代の国家による書籍統制に関する専門家ペトル・シャーマル（検閲史の長大な書籍の編者でもある）は、この監視を「検閲の分散モデル」として特徴づけている。

原稿の受領後、社内での承認プロセスの第一段階が始まり、その段階で出版を拒絶することもある。分散型検閲システムの重要な要素となっているのが承認プロセスの官僚制度である。書籍刊行の決定は、一人の人間に任されることは決してなく、社内のいくつかのレベルで繰り返し行われ、その際いわゆる評価ガイドがかならず書面で記述、記録される。（Šámal 2015:1112-1113）

承認プロセスは、次のように進行する。

作品が編集者の意向に沿わない場合、編集者の提案によって却下されることもある。（…）第一段階のフィルターを通過したか、あるいは、明確な意見が表明されない場合、編集者は外部の原稿審査員二名に審査を依頼する。大抵の場合、文芸評論家、編集者、作家、文学者が原稿審査員を務め、書面で評価書を執筆する。肯定的な意見が多数となった場合に限り、出版提案書が提出される。場合によっては条件（つまり必要な修正）が付され、その条件が満たされた後、刊行に至る。出版提案書の決済は、編集長、あるいは社長、つまり党の最高機関の承認を得て役職に就いた者、身分照会がなされた人物が行う。（Ibid., 1113）

出版社内の編集と審査については、このような歴史的、社会的文脈で捉える必要がある。ある本が出版されるか否かは、単独の「検閲」機関（印刷物管理局）が決定するのではない。同局による承認番号が付与されないと刊行できないという承認の最終段階を印刷物管理局は示しているに過ぎない。もちろん、出版社の審査体制は、多くの点において、検閲が申し立てるであろう異議を前もって想定している。つまり、検閲はその姿が不在のまま機能していたのである。フラバルの散文の承認プロセスも、これと同様な手順で行われていた。印刷物管理局が何かを指摘するのはきわめて稀であり、1960年代、チェコスロヴァキア作家出版で刊行されたフラバル作品の大半は、編集サイドからの圧力、原稿審査員による提案に応じてほどこした変化を経ていた。フラバルのテキストに加えられた修

正ばかりか、当時社会で許容されないものは印刷物管理局によるものだとつい考えてしまいが、それは、むしろ原稿審査体制によるものであった。出版社で刊行が承認された出版物には、それぞれ審査通知書が付され、原稿審査の過程が書面で記されている。そこには、外部の原稿審査員の評価書、編集主幹、(個々の作品や作家を引き受ける)担当編集者、社長のコメントが掲載されていた。

フラバルの作家としてのスタイルを簡潔かつ見事に特徴づけた A・M・ピーシャの原稿審査、および審査員による擁護戦略の一例

以下では、長い引用になるが、ピーシャの評価文を要約しつつコメントを加えていきたい。

《まずピーシャは、作家としてのフラバルの一般的な類型を評価する。風俗性、過度の人物描写の傾向があり、それらは過大評価できないとしながらも、同時に「作家は疑いような才能を示している」と述べる。両義的な評価は、原稿審査の初期段階においてはよく見られた(フラバルが成熟した作家と見なされてからも、その傾向は見られる)。審査員は当初から(『高齢者と上級者のためのダンス・レッスン』まで)フラバルの批判を最小限に留め、同時に異口同音に刊行を推奨する。だが批判箇所と言及はつねに同じ方向を向いている訳ではなく、そのいくつかはフラバル作品の否定的な要素と受け止めることができる。

次なる特徴として、ピーシャは、特に社会の周縁にいる人たち(周縁的な存在)の「庶民的な人間」(人間性のテーマ)、耳にする庶民の言葉(口承性の印象)、作品内の対話——副題には「対話」とある——に対する洞察力を挙げている。さらに、フラバルは「想像力の才があり」(想像力のテーマ)、「耳にした現実に深く入り込み」、「誰も映っていない鏡をその前に置くと、それはグロテスクな光を一度ならず映し出す」とする。そして、時に風刺となるような辛辣なアイロニーに触れる。フラバル特有の「悲劇の境界線で動くユーモア、つまり、涙越しの笑い」を評価する。この涙越しの笑いは「刺激的な和音」を示す(これが、ピーシャがフラバルの同作でもっとも価値を見出している点である)——「外見的な粗野さと秘められた情熱、まるで残酷さと本当の優しさが共存している眼差しは、粗野な表面越しに、あまりにも人間らしい中核を照らし出している」。

このような具体的な特徴づけを行ったのち、ピーシャは、外国の見本を検討すると同時にフラバルにとっての国内の文学的系譜を形作る。ペピンおじさんとハンチャにおいてはシュヴェイクとの類似性を見出すが、さらに「チャペック=ホット^vの視覚的特徴、音調との共通点」、フランシシェク・ニュメッツ^{vi}のエッセイの滑稽な冗談との類似性を見出す。文学的系譜の記述は、論拠としての性質を有している。フラバルの作品を拒絶すれば、「英国の日曜学校^{vii}の教え子たちの偽善主義が勝利を収めるだろう」とする。フラバルの作品が呼び起こすかもしれない根本的な意義や抵抗に対しては、三段論法のような構

造を有する反論によって罫を仕掛ける（フラバルは国内の古典作家の伝統にもとづいており、それゆえ、古典作家となる、と）。フラバルの文学的系譜を記述することはある意味で擁護的な役割を担っており、ピーシャは要点を絞って、以下の文章から次の段落を始める。「ヤン・ネルダが乙女の文学にまつわる警句¹⁴によって、注意を向けさせた人々の遺産を綱領的に継承するのであれば、私によれば、フラバルの作品は出版に値する」。

ここでもまた、古典作家——ヤン・ネルダ——を参照することで、推奨が根拠づけられる。それ以外にも、想定される批判と英国の日曜学校の生徒たちの類推をして、それらを好ましくない側に置く（ありうる検閲に対して、西側の反動的、偽善的なレッテルを進める）。

ピーシャは、冒頭で、多くの紙面を割いて（報告の三分の一以上）、『つながれたヒバリ』刊行にむけての批判的かつよく考え抜いた助言、だが同時に納得させるような助言を行なったのち、批判に向かう。批判的な留保は、加筆・修正への提案と理解されるものであって、短編集が刊行されることによる寄与にいささかの疑念を投げかけるものではない。

出版の根拠の一つは、同書が作家にとってのデビュー作であると指摘する箇所秘められている。ピーシャはおそらくフラバルとは面識はなかったのだろう（名前を「ヨゼフ」と言及している箇所さえある）、そのため、この点に意図的な戦略を見出すことはできないだろう。著者の年齢を考慮すると（当時、フラバルは45歳）、その可塑性に関するピーシャの論拠は弱まるだろう。ピーシャによれば、このデビュー作は将来の文学的潮流を切り開き、そこでこそ著者は位置付けられるはずだとする。

審査書のいくつかの批判には、フラバルの作家としての典型的な特徴（その後の審査書でも言及される）が見られ、それは、作家自身が先を見通せない、自分でもよくわかっていないというものである。ピーシャは、まずフラバルの露出症的傾向を指摘する。端的に言えば、フラバルは限度を知らない、とする。「誇張表現はある限度を過ぎると効果が減ったり、場合によっては麻痺してしまうことをあまり意識していない。また同じことは、緊張や漸次的変化のない反復、置換にも当てはまる」。

ここで、ピーシャはフラバルの詩学のもう一つの鍵となる特徴に気づいている。漸次的な変化のない反復である。ピーシャは、これを批判の対象としているが、今日の観点からすると（私たちはフラバル作品全体を見通せるが、当時の審査員は「デビュー作」しか読んでいない）、フラバル独特の反復性（しばしば漸次的な変化がない）は、リズムカルな要素となっていると同時に似ていない光景を互いに反映させる要素にもなっている。

もう一つの否定的な要素として、ピーシャは自己目的性を挙げている。「また、著者は自己目的から単なる関心事に固執している」。このような三つの批判（ナルシズムの傾向、漸次的変化のない反復、自己目的化した関心）から別種の批判に移り、それは、冒頭で言われているように、文学外の要素が主になっていく。この主題について、審査員は最後の三分の一の紙幅を割いている。

政治的に繊細な箇所を削除することに関する基本的な論拠として、ピーシャは誤解を避けるためだとしている——この最終箇所も明らかに擁護の調子を帯びている。ピーシャはそこで繰り返し、(削除を提案する) 問題の箇所は、物事の核心とは関係なく、万が一にも誤解されることで妨げになるかもしれないとする。削除の理由は文学外の文脈にあった(そもそも、必然的に変わっていく読者という文脈以外に、誤解される理由を見出す場所があるだろうか)。『臆病者たち』の一件が招いた群集心理の雰囲気というものがあり、そこでは、読者の早合点や偏見が疫病のように広がる可能性があることをすくなくからず考慮しなければならない。

読者は、「良い意思を十分に持ち合わせず——きわめて不当にも——ロシア人民に対する侮辱と感じるかもしれない」「(良い意思)」という表現を「十分に」「不当にも」という言葉で強調している)。同時に、ピーシャは、著者の意図を推測することで生じるかもしれない批判の論点を示す。「〈ヴォルガ、ヴォルガ〉(14頁)の歌が言及されているが、そこに冷やかしの意図を感じたり、あるいはヤドヴィックという名前そのものに、ポーランド人への皮肉な侮辱を見出すかもしれない」。

ここでの意図は、死刑執行人の形而上学である。フラバル作品の意図を探求していく中で、ピーシャはフラバルの次なる中心的特徴を明らかにする。フラバルが好むのは控え目な語り手であり、語り手は読者に対してははっきりとした解説の枠組みを提示しない。そのため、フラバルの文学テキストは、多様な読み方(解釈)に対して開かれている。フラバル作品の意味は、その初期からすでに開かれていたのである。審査書でピーシャが提起する重要な問いかけの一つが、読書の性質、つまり読者をめぐる問いかけである。というのも、フラバル作品と密接な関係にある誤解は、ピーシャによれば、悪い読み方によるものだ。「本当に読める人、つまり、少なくとも多少は注意深く読める人だけが、周知の通り、批評を行うことが認められる」と。

最終段落で、ピーシャは卑俗表現(「露骨な表現」)を取り上げる。このテーマは(クラドノの製鉄所の)話し言葉にも関係し、とりわけ、小説「ヤルミルカ」は、労働者の気分を害するかもしれない、なぜなら、「その中心にいる人物たちは、同書で露骨な話し方をし」、労働者を刺激しているからとする。「ヤルミルカ」の表現の露骨さについて、ピーシャは物語の展開に関連があるとして擁護している。(…) ピーシャによれば、作品の新しさは、新しい視点、新しい文体で特徴づけられており、読者に十分理解されなかったり、誤読による誤解を事前に防ぐために、あとがきを付するのが適当だろうとする。あとがきの必要性をめぐる提起は審査書でしばしば見られ、作家の波乱万丈の生涯という特殊な神話には、審査員およびかれらの推奨がある役割を担っていたのである。参考までに、ユングマン^{ix}の勧めに応じてフラバルが書いた、『水底の小さな真珠』の「著者前書き」をあとで引用することにしよう》(Češka 2018:90-92)。

ここで私が重要と考えるのは、読み、つまり読者の問題である。フラバルの散文には明

らかな語り手の声がなく、どのように読んだらいいのか明らかにされていない。フラバルのこのような内在的意味論は、重く課せられた状況の産物ではないだろうか、著者が検閲の監視をくぐり抜ける方法だったのではないか？　そこで、作家の詩学において忘れられがちな視点の一つとして、中編小説「カイン」を取り上げたい。フラバルにおいてあまり典型的でない、明示的な語り手がここには見られるからである。

フラバル作品の内在的意味論（かれの作品の不変的特徴の一つ）こそが、審査員、編集者に対し、フラバルが初めての短編集に自ら説明を加える序文を書くよう働きかけているのである。この序文は、意味論を安定させる枠組みとして機能している。（しばしば引用される）それほど長くないこの文章は、編集部が執筆を強制したものだが、フラバル作品の受容において重要な影響を及ぼしている。面白く書くには面白く生きさえすればいいという発想の始まりに、この文章は位置している。だが、フラバルは、自作の中で正反対の動機を示している。人生から文学への道は半分でしかなく、他の著者を読むことこそが重要な動機である、と。『あまりにも騒がしい孤独』は、作家性の隠喩でもある。同書は、どのようにして読者が作家になるのかという問いに答えている。つまり、古典作家を選別的、偶発的に読むという暴力を行使することによってである。ハンチャは、本の一頁を読むだけで、一冊読む以上のことを理解する。古典作家になるために、他の古典作家をプレスにかけるのである。

『水底の小さな真珠』 著者前書き——作家の様式化の境界

何年前かに自分の心が目指す方向に気づき、私は友人たちの世界に足を踏み出し、線路に敷石を詰め、駅員になり、生命保険の勧誘をし、訪問販売員になり、製鉄所で働き、古紙を包装し、劇場の道具係をつとめた。こういったことすべては、環境や人々の跡を自分の身体につけ、ときにあのすばらしい出来事を体験するためだった。そう、人間の底にある真珠を目にするためだ。それからというもの、信頼が置けない、信用できない人たちのことが大好きになった。その時から、私が好きになる人たちは、自分の感情を慎ましく見せる人ではなく、むしろ粗野な奴だったり、道化づいている人であることがわかった。けれども、こういった人たちと仕事をして、生活をして楽しかったこと！　というのも、かれらのうちの何人かは、その瞬間あるいはある出来事を目の当たりにして思うことがあったのか、突然シャツを引き千切って、私に心臓を見せてくれたりしたからだ。そして私がそこで見たのは、哲学者が考えるようなことがダイヤで刻まれたものだった。だから、私は人が大勢いる場所が好きだ。母語が旋盤にかけられ、新しい言葉が製造され、スラングが正確さを増し、神話を引き出す。そこでは、人々が会話を通して自分が誰か、誰になりたいかと互いに訊ねるのだ。人間を知っている者は、ただそういうものではないというのを知っている。なぜなら、会話というのは、口から

流れ出す思惟であり、理解と沈黙へと向かうものだからだ。そうやって、人は数秒を生き、だが一生ずっと堂々巡りをして、ただただ話すばかりで、中に到達しない人もいる。私が一番好きなのはこういう人だ。というのも、私を必要とするのはこういった人だからだ。この道化づいた粗野な人間が、明日になったら、中身を一変させる魔法にかかっていないとどうして言えるのだろうか？ (Spisy 4:9)

審査制度を知らずにこの前書きを読むと、作家が生涯と作品について無意識に記したコメントと捉えることだろう。だが審査書を検討することで理解されるのは、これは強制された語りの行為であって、それは、一つの可能な読解、つまりリアリズム的な読解として定義するという目的が込められているということである。編集側からのこのような要請によって、著者前書きが示すはずの主要な声などないのだという「優先順位のつかない意識」という作家の詩学が明らかになる。

文学様式化の度合いを示す鏡としての審査制度

1960年代、フラバルはムラダー・フロンタからも自作を発表している（『パービテルな人びと』1964年、『私の住みたくない家の広告』1966年）。同社の資料室（つまり審査書）は残念ながら現存しない。この喪失は多大なものである。というのも、チェコスロヴァキア作家出版用にフラバルが用意していたテキストのうち、編集側からの要求に応じて削除した箇所が、ムラダー・フロンタ刊の散文に組み込まれているからである。

1960年代前半、チェコスロヴァキア作家出版では、『高齢者と上級者のためのダンス・レッスン』に対して複雑な審査が行われていた（なお、この作品は、当時の批評からはもっとも本物らしいと評価された。三度にわたって審査が行われ、二度目の審査の後、フラバルは打ち合わせのために出版社に呼び出されている。まず、ある部分（視点が変わる結末の二頁ほど）が、さらに三分の一ほどが削られた。チェコスロヴァキア作家出版に送られた一番はじめの原稿は残っていない。審査書からは、ダンス・レッスンが描かれる箇所が同作から削除されたことがわかる。そこで、フラバルは『勝者』という新しい題名を提案する。だがすでに表紙の印刷は済んでいたため、ダンス・レッスンのモチーフが現れないにもかかわらず、当初の題名が維持されることになった。『ダンス・レッスン』で削除した箇所を、フラバルはムラダー・フロンタ社刊の第二短編集『パービテルな人びと』（「バンピーノ・ディ・プラーガ 1947」）に挿入している。『パービテルな人びと』では、大幅に手を加えられた「ヤルミルカ」が初めて発表されている。同作は、出版が叶わなかった『つながれたヒバリ』に収録される予定であった。『ダンス・レッスン』の長い箇所の割愛、あるいはチェコスロヴァキア作家出版からの「ヤルミルカ」の刊行の撤回（『つながれたヒバリ』では同作を収録する予定だったが、『水底の小さな真珠』の収録り

ストから除外されている)は、ムラダー・フロンタは、チェコスロヴァキア作家出版よりも協力的で寛大であったという想定を裏付ける根拠を導き出せるだろう。

チェコスロヴァキア作家出版からムラダー・フロンタへ (国家監視の多様な捉え方)

フラバルが『ダンス・レッスン』で削除した箇所は、1964年4月刊の『パービテルな人びと』に収録され、『ダンス・レッスン』そのものは1964年8月に発表されている。『水底の小さな真珠』(1963年1月)の刊行から『パービテルな人びと』(1964年4月)の刊行までには、一年三か月ある。この短いながらも、意味深い環境は、様々な視点の審査制度が文学テキストの最終的な形態に反映されていることを証明している。編集上の急展開は、検閲が出版社ごとにまったく異なる方法で行なわれていることを示している(ある出版社で刊行されたとしても、別の出版社で刊行されるわけではない)。

フラバルが自作にほどこした修正はすべて、検閲のせいだと非難することはできない。言及した三つの作品(『水底の小さな真珠』、『パービテルな人びと』、『高齢者と上級者のためのダンス・レッスン』)は、印刷物管理局(検閲機関)の承認プロセスを経ている。チェコスロヴァキア作家出版およびムラダー・フロンタの事例で見たように、つまりここでの検閲は、出版社ほど注意を払っていないのである。

フラバルが自作でほどこした修正は、検閲の監視によるものだと限定はできない。動機がどのようなものであれ(例えば、検閲が許容するもの、しないものの推定が誤っていただけかもしれない)、修正は編集上の作業でもあった。この論証を終えるために、『嚴重に監視された列車』に関して審査委員会は留保するコメントを特に出していなかったことを指摘したい。同作では明白な変化を施すよう、フラバルが強制されることはなかった。ヤン・ロパトカは、ある種の挑発、直接的な伝達、明白な文学的様式化から後退しているとして、『嚴重に監視された列車』に正常化への傾向を看取している(Lopatka 1995a:15)。その一つの徴候を『高齢者と上級者のためのダンス・レッスン』第二版の「あとがき」にも見出している。フラバルがチェコスロヴァキア作家出版の編集部へ送ったオリジナルヴァージョンの一部だとはいえ、ロパトカは当時想定できずにいた。

ここでライトモチーフに立ち戻ることにして。文学作品が読者に呼び起こす印象は、必ずしも、修正の数、文学的様式化の度合いに対応したものではない。ヤン・ロパトカが二つの短篇集を高く評価したのは、「このような〈周縁〉的な文学が、今日、行政上の障害なく刊行され、片隅に追いやられることがないのは好ましいことだ」(Lopatka 1995:122)という点であった。だが、『水底の小さな真珠』、『パービテルな人びと』は、フラバル本来の作家としての意思表示が大幅に修正されたものであった。つまり、ロパトカはその判断(作品が行政上の障害なく刊行されるという点)を誤っていたのである。

もちろん、この誤りを非難はできない。フラバルのテキストに先行するヴァージョンがあると想定していなかったからである。それから三年後、ロパトカは「ヤルミルカ」のオ

リジナルヴァージョンを手にして、幻滅を抱く (Lopatka 1991b)。だが、そのことは、フラバル作品の前史 (1940年代から1950年代の作品) を見ることで、かれの作品はその十全たる多様性を通して、語りはじめるという事実は何の影響を及ぼすものではない。ロパトカが過ちを犯したのは、判断を急ぎ、ある種の誇張があったためである。フラバルのテキストのオリジナルヴァージョン (「ヤルミルカ」、「美しいポルディ」、「バンピーノ・ディ・プラーガ」) が手に入るようになると (Lopatka 1991b:42)、今度は、以前称賛していた公刊されたヴァージョンを非難を加える (Lopatka 1995)。だがフラバルのオリジナルヴァージョンを検討するにしても、公的に発表された作品を否認することはできない。それこそが、逆に、1960年代前半 (および同年代末) の頂点に位置する作品に至る道程を切り開くからである。

フラバル作品の二つの時間

フラバルの作品は、その多様性の中に存在し、二つの時間と発展を有している。フラバルが作品を執筆した時間と、作品が公刊された時間である。すでにできている作品を、様々な方法で新しい作品に挿入することを躊躇しなかったことからわかるように、フラバルにとって、刊行された作品の順序は決定的なものだった。

フラバルの実際の作業、その巧みさは、『ダンス・レッスン』の一部が『パービテルな人びと』に移される点にたどることができる。脱稿していながらも、刊行が叶わなかった作品 (詩集「失われた小路」、「カイン」、「年老いたウェルテルの苦悩」、「バンピーノ・ディ・プラーガ」、「美しいポルディ」、そして「ヤルミルカ」や「エマーネク」の一節など) を、フラバルは文学的な素材と捉え、刊行のために新しい作品を準備する際に、それらをきわめて自由に使ったことが幾度もあった。

ここで、根本的なテーマが提起されるだろう。a) フラバルの作品自体が、このような移行を可能にする。b) 移行において、文学テキストに対するフラバル独自の作業 (切り抜き、貼り付け、移動、つまり換喩的な作業) が存在する。ポフミル・フラバルにとっての建築素材はテキストであって、体験や経験などではない。いくつかのテキスト (「死体焼却所」、『この街は市民と共同で管理されている』、「子守唄と棺のあいだの緊張する弦で奏でられた伝説」) を例に挙げて、『フラバルの文学的コラージュ』というタイトル自体が雄弁な論考で、この点を指摘したのがミロスラヴァ・スラヴィーチコヴァーである (Slavičková 2004)。

作家による換喩的作業

フラバルの換喩的作業は、自分が読んだテキストに触発される瞬間だけではなく、自分が執筆したテキストと作業をする時にも顕著になっている。フラバルの作品が誕生する際、本質を成すのは、話の概要ではなく、むしろ、重要なのは、ある特定のテキスト、耳

にした言葉、発話の具体的な細部なのである。ヴィエラ・リンハルトヴァー^xが記したように、フラバルは自分の作品と触れ合っているのである。

私たちが話すすべてのものは、言葉の中に入らなければならない。(…)そしてまた、言葉が遠ざかり、言葉と言葉のあいだに隙間が生まれることがある。すると私たちはそのあいだに入り込み、ぼんやりとした想念を掴もうとする。だが、その隙間は一瞬にして消えてしまう。石壁のように、言葉は音を立てながら崩れて先へ先へと流れていく。その崩壊は私たちのなかで生じているはずなのに、私たちにとっては未知なものであり続ける^{xi}。(Lihartová, 1992: 13)

フラバルは文やテキストのある種の可塑性と作業をしていたかのようなのである。フラバルが切り抜くテキストは、欠落している箇所を埋め、ふたたび、何物も通さない文章（や言葉）の城壁を形づくるかのようなのである。フラバルの切り抜き（省略）は、テキストの中に傷跡をまったく残さない。読者だけではなく、解釈者も、それが、生々しく、本物らしいという印象を受けていた。そして切り抜かれた一節が新しい作品の文脈に編入されると、挿入された箇所が一体をなす談話の流れのなかに融け込むほど、テキストは遠ざかる。フラバルの作品を全集の文脈で見ると、遠近法の錯覚によって、私たちは圧倒されるかもしれない（1991 - 1997年に刊行されたプラシュスカー・イマギナツェ刊の全集のこと）。この全集は、公式に発表された作品も、未発表作品も収録しているため、フラバルが繰り返したり、パラフレーズをしたり、自分の言葉を盗用している印象を受けるかもしれない。もちろん、公的に発表された作品の配列は唯一の基準であり、それは揺るぎないものである。1949年に執筆し、41年後に刊行された作品を取り上げ、初めて公刊される前に、フラバルがあるモチーフを用いたことを批判はできない。

想像的中核の結晶化としてのヴァリエント

ヴァリエントは、文学的フォルムを探求する原則であり、テキストの換喩的作業であるが、同時に、それまではっきりと言明することができなかつたかのような、中心的なテーマの中核へ舞い戻ることでもある。

先述のフラバル全集の文脈に引き付けられたため、十年ほど前、筆者は、変化するモチーフの問題に取り組んだことがある。今回、フラバル作品のプラグマティックな側面（すでに書いた作品をなぜそのまましておくのか）を参照しつつ、問題をすこしずつ考えてみたい。当時の私は、同一のモチーフを、様々な文学的、そして現実の文脈へ脚色していくことが何を意味しているか十分な確信が持てず、モチーフの意味論について強固な視点を抱かない独特な作家の特徴と捉えていた。フラバルに対して、ミラン・クンデラは、扱っているモチーフの意味をたえず正確に捉えようとしている（Rothová

1993:84-5)。モチーフの繰り返しへの刺激を、すでに使ったモチーフの意味を探り、それらの多義性、示唆性、非連続性などを明かす試みとして、私は見ていた (Češka 2010)。当時、直感的に感じていた方向性は、フラバルにとって本質的な何か、つまり明確な意味論の中核を持っていない創作原理としてのヴァリエーションに向かうことになりそうである。ヴァリエーションは、作品の内的意味論だけではなく、想像的な重点をも指し示す。作品のヴァリエーションは、類似性（つまり差異と同一性）との関係において、変化する作品とつねに結びついていくことになる。

自由なモチーフのプラグマティックな側面と、内在的意味論の指標としての自由なモチーフ

変化するモチーフの意味を探るにあたって、以下では二つの引用をもとに、二つの解釈パースペクティヴを提示したい。まず、そのプラグマティックな側面を見ることにする（審査書に関する拙論から引用する）。

《まず、泥酔しているボジェンカのことを思い出そう（短篇「エマーネク」の本来のヴァージョン）。彼女はポニーを飼っていて、レストランから追い出されるのを拒み、「私を生かせてくれええ」（Spisy 3:248）と叫ぶ。この人物が公的な刊行物で初めて現れるのは、短篇「铸塊とインゴット」であり、そこでは、居酒屋から追い出される際に「私を生かせてくれええ」（Spisy 5:155）と声を出し、その上、幼い頃、「ポニー」を飼っていたことになっている（Spisy 5:156）。

次に、フラバルは、がらくたをひっくり返している禿げた太っちょが旅慣れている様子を「エマーネク」から削除する。

そうだ。シンガポールで、黒人が舞台の上でポニーを放ったのを見たんだ、ああ……
なんと楽しかったことか？

ほかになにかいいものを見たかって？

マルセイユのカヌピエールだ、そこにも舞台があって、テーブルが置かれている……
そして自分の連れ合いを連れて、マスクをする、順番が来たら、裸になって舞台に上がり、そこにソファがあって……そのあと、前の人たちがしたのと同じことをすればいいだけ……音楽は演奏され、観客は喝采というわけ……（Spisy 2:243）

この一節をややおとなしく様式化したものは、短篇「奇妙な人たち」（Spisy 5:131）でも見ることができる》（Češka 2018 :85-86）。

自由なモチーフの内在的な意味論については、拙論「文学の境界におけるボフミル・フラバルのエクリチュール」の一部で扱っている。ここでは、ミラン・クンデラとボフミル・フラバルの文学世界の異なる意味論をたどってみた。筆者は、フラバルが作品でたび

たび同じモチーフに回帰していることを、意味論的な潜在力を現勢化させる試みとして捉えていた。その際、筆者が比較したのは、未発表の短篇と発表済みの短篇だった。モチーフの移動というテーマについても、「エマーネク」の本来のヴァージョンをもとにしていた。このヴァージョンが広く知られるようになったのは、ボフミル・フラバル全集の第3巻が1992年に出たときのことである。「サミズダート」の年鑑『生はどこにも』は1956年に発表されたものの、それはフラバル作品の公的に発表された系譜に位置づけることはできない（公的な再刊は、2005年、パセカ社）。

本来の「エマーネク」には、フラバルがのちに『住みたくない家の広告』で用いたモチーフを見出すことができる。それらは、『水底の小さな真珠』の同名の短篇を読みやすいように修正する際に削除を余儀なくされた箇所である。

《先述の女性は、いくつかの特徴から同定することができる。まず、「私を生かしてくれえ」という文章、泥酔（「エマーネク」、「鑄塊とインゴット」）、顔の傷、その傷のほぼ同じ由来（「路線番号 23a」^{xii}、「鑄塊とインゴット」）、娘の髪を焼きたい欲望、柔らかい髪の毛、喫煙中毒（「路線番号 23a」、「ほら吹き男爵」^{xiii}）、顔をなだめる（「ほら吹き男爵」では頭も）、「幼い子、幼い子」という言葉の呼びかけ（「路線番号 23a」、「ほら吹き男爵」）を通してである。すべての人物は（一人の人物のヴァリエーションとして）人生の挫折によって特徴づけられ、そのため、幼少期、第一共和国、豪奢を思い出す。その他にも共通の特徴（例えば、かつて医学を学んだ女子大生、情報機関での勤務など）が挙げられるが、ここで話題となっているのは、似たようなモチーフへの回帰であり、そのおかげで、人物の同一性が形成されている。同一の人物と思われながらも細かい違いがあることは、現実性の効果という点では弱くなっているが、該当シーンの意味論に鑑みて大目に見ることができるだろうそのような違いにもかかわらず、移行する相関関係をもとに、人物の同一性を構成することができる。

同一のあるいは類似した属性を有する人物に異なる名前が与えられているケースもある。例えば、マジエンカ（「ほら吹き男爵」）とボジェンカ（「エマーネク」）。ボジェンカは、「私を生かしてくれえ！」という文、それからポニーを飼っていたこと、「鑄塊とインゴット」の乱暴された少女に似ている（その上、意識を失うほど酔っぱらって、来訪者に性的な目で見られる）。顔の傷によって、語り手が平手打ちをする女性（「路線番号 23a」）とも近くなり、その女性は自分の顔を撫でながら、「幼い子、幼い子」と声をかける。だが、この特徴によって、今度は「ほら吹き男爵」のマジエンカに接近する。このように、ある種のテーマ的な連関関係が構築されている。というのも、これらは語り手によって意味論が固定されておらず、類似した対角的な読み方に対して開かれているからである》（Češka, 2010）。

このような断片的な引用からも、フラバルの換喩的作業をたどることができる。そこでは、断片が新しい文脈に編入されているにもかかわらず、読者は自然なものと感じてい

る。同時に、反復するモチーフのマッピングの道程は比較的困難を伴うが、それは、フラバル作品の静的な意味論の中核のマッピングの道程でもある。別の言い方をすれば、これらはフラバルが自分の散文から削除しなければならなかったものだが、完全にあきらめ切れなかったものでもある（作品の全体は細部に投影している）。同時に一人の人物が断片的な属性に分けられ、その後、新しく構成される場合もある。「エマーネク」の本来のヴァージョンのある属性は、『水底の小さな真珠』の「ほらふき男爵」ですぐに用いられている（ボジェンカは、マジエンカ同様、裕福な家庭に生まれ、11階の建物に住んでいる）。このようなテーマの痕跡とそのヴァリエーションをたどることで、フラバル作品の内在的意味論を強調し、同時に、その確たる想像的中核を示すことができるだろう。

反対側から自分の姿を見ること、提喩的アプローチ——現在における未来の反映

論考の終盤では、短い引用を引きながら、冒頭で触れたテキストがフラバルの想像的世界の十字路を表していること、その後の提喩的作業、ジャンルの図式、そして断片的なモチーフが予期されていることを示すことにしよう。

「カイン」には、力強い語り手、思索する語り手の声があり、語りの特殊な側面の萌芽も見られる。フラバルが語るのは、何が起きたかではなく、何が起こるかである。まさに、語りのこのような未来的側面（これは作品の細部にも見られ、現在を通して遠く未来を見る能力を見る）は、リアリズムに反証する論拠の一つとして挙げることができる。フラバルの文学は、過去へ向けられたものであっても、未来への問いかけを含んでいる。自分自身に問いたただすこと（フラバルが好む言い回し）は、今の自分は何者かという問いかけに向かい、さらに、誰になるかという問いかけも意味する。人生を問うものとも言えるだろう。フラバルは、物事の裏側からの視点にとりつかれている。それは、もちろん、自分の死からの視点をも意味する。「美しいポルディ」ですでに、自分の架空の葬儀を準備する際、「反対側から、自分が白い微笑みを浮かべているのを目にしている」（Spisy 2:222）。「カイン」においても、『嚴重に監視された列車』の結末同様、主人公は、自分が死ぬ様子を捉えようと試みる。死を、「自分の視界から失っていく」ものと特徴づけている（『列車』）。まるでフラバルは自分の作品で、二つの視点（生きている人の視点、死んだ人の視点）を結び合わせようとしているかのようである。死という唯一の恐怖は、視界から失われていくがために、主人公が死を追いかけることができないことにあるかのようである。

このような二重化は、極端な状況に限られたものではない。二重化がよく起きるのは、通りを歩いている者であり、向こう側から歩いてくる人間である。自伝的作品（『家での結婚』、『新生』、『割れ目』）を執筆する際、自分の独自のイメージを妻のピプスイに託している。ここでも、作家の内面へのアプローチは閉ざされている（それを見るのは、作家の肌の内側にはない妻であり、それは制限された語りであり、作家としてフラバルが作り

上げた視点であることに疑いはない)。

現在に未来が映り、未来にはとりわけ全体が映る。おそらく、この点に、人生の多種多様な断片(断面)へのフラバルの関心の重心があるのだろう。というのも、けっして一度に見通すことの出来ない、全体の痕跡としてそれらを捉えているからである。ここで『あまりにも騒々しい孤独』で頻繁に使われている提喩的原則を思い出すことにしよう。ハンチャは、本一冊ではなく、わずか一ページから多くのことを読む。代替性は古典作家をプレスにかけることにおいても明らかであり、マクロコスモスはミクロコスモスに反映し、人間の振る舞いには人間の未来もある。

天井にまで本の積荷がそびえる
夜のあいだに本の山はそっとくずれ、私はたじろく
私が毎日ネズミをプレスにかけているように、あの本は私をプレスにかけるのかと
正当な報いだ、というのも、道理に反すれば必ずしっぺ返しをくう
うちの猟場番が梁の下で、外套の生地を裏返して貂をつかまえた
弟のニワトリを食ってしまった仕返しに、すぐに殺さずに
頭に一本の釘を打ちつけて放つと、貂は泣きわめき、終いには息絶えた
一年後、釘のような雷が猟場番の息子の頭に落ち、
若くして亡くなった
狩人のブルーノは、ハリネズミにでくわすと、杭の先端を尖らせて
身をよじるハリネズミに叫ぶ、お前に鉄砲の玉なんざ百年早いわ!
先を尖らせた杭をハリネズミの内臓に刺し、時間をかけて釘を打ち続けた
ブルーノは腹部に癌ができ、ハリネズミのように身を丸めて
そのままゆっくり亡くなった
馭者のハラベスは、小屋一杯の雀を飼っていて
戸を閉めると、すっかり昂奮して雀を鞭で叩いた
雀はわずかな金額で売られるも、
神の被造物であるという一節が聖書にあるのを知っていたが
閉じられた小屋で長時間叩いているうちに
発作が起きて、ハラベスはゆっくり、すこしずつ死に向かっていった
ただ意識はあったので、鞭で殴打された雀たちの
恐怖、不安、緩慢な死を感じる事ができた

(Spisy 9:100, 『あまりにも騒がしい孤独』の第一ヴァリエント)

断片礼賛と死への欲望

フラバルの断片の列挙は、全体を一瞥することである。フラバルは、自分の注意を惹く

細部を忘れることができない。おそらくそれもまた内在的意味論の一つの理由だろう。小説「カイン」は、これから何が起きるか（自殺）という点へ関心を導くことで、作家の詩学の本質をなす特徴を規定している。特徴的なのが、死への欲望がはっきりと形を取り、そればかりか多義的になっている点である。自殺の未来について語る主人公の占星術のヴィジョンにおいても、それは表れている。「今、目の前に、人類の幸せな未来が見える。心も体も健全だが、死への欲望に取りつかれている人類の姿が」（Spisy 2:19, 「カイン」）。この欲望は、フラバル作品の主題をなす軸となっている。フラバルの作品にはあまりにも多くの死が溢れている。

子供のころをよく覚えている。友だちがかくれんぼをしているときに、煙突で針金が三重に巻いてあるところで首を吊ったんだ。ぼくたちがみつけたらきっと驚くにちがいない、とそいつは考えていたんだ。それから、ある敬虔な人がいて、その人は聖なるものに憧れを抱いていて、ある晩、地下聖堂の蓋を開けると、僧衣、石化した内臓や骨を巻き添えにして、自分の頭を撃ち抜いたんだ。力を満ち満ちて、この世を去っていくのは美しくないですかね？ 自由に、意思に満ちたまま去っていくのは？

(Spisy 2:19, 「カイン」)

この引用からも明らかのように、死そのものが問題になっているわけではなく、重要なのはその未来的な側面である。主人公は自分の死が我慢できず、死を心待ちにしている。物理的な障壁をすべて乗り越えようとしている（切符の購入、列車での移動、ホテルでの宿泊など）。一つだけ引用をしよう。

ポケットに剃刀を二つ忍ばせ、すぐその隣には、ぼくの性器があった [筆者注：まるでフラバルは死と生を同時に言葉にしているかのようである]。腰かけて、時刻表で出発時刻の欄を見つけると、腕時計を見ながら、列車の動きを確認した。一番いいのは、機関士の隣に立って、火室に石炭を入れ、信号を通過し、ビストシツェで停止すること。

(Spisy 2:14, 「カイン」)

死への強い欲望は、語り手の比喩にも見られる。

立っている駅員の持ち場を通り過ぎると、駅員は、司祭が棺に水を撒くように、緑のランプを垂直に三度もちあげる。その時、ふざけている人はいなかったが、ぼくは、単なる人間の幸せを求めて出かけていて、自分の命と思っていることを調和させようとした。

(Spisy 2:14, 「カイン」)

ここには、実存は本質に先立つ（サルトル）という評価があり、ポフミルにとって、そのずれを自殺によってなくすことがもっとも大事だったのである。

語りは未来に魅了されており、未来に近づけるのは語りによってである（たとえ錯覚であったとしても）。死への欲望は、フラバルの後期テキスト「魔法のフルート」（『十一月のハリケーン』所収）でも見られ、そこでは、文学的（そして非文学的）自殺を列挙し、自殺はあまりにも簡単であるため、自分は自殺では終わらないという見解に達する（「カイン」でも同様である）。ここにあるのは、フラバルに典型的な転覆というモチーフである。というのも、実人生では、後期の作品とは別の形で終りを迎えるからである（作品では、作家は自然死を予測している）。もちろん「魔法のフルート」においても、語りの未来の側面は顕著に表れている。フラバルがたどるのは、何が起こるか、どのように死ぬかということである。

現在を通して未来を見ること

つまり、実存主義的小説「カイン」は、死のテーマだけではなく、未来の側面で特徴づけられる特殊な語りにおいても、その後の創作を予見するものと見なすことができる。小説の全体像において未来を眺める点は、その後も、個別のモチーフで使われることになる。

片方の足を尻の下に曲げて坐る
三年もすれば、寄生虫がその足で仕事を始め、
ホウ酸ナトリウムの匂いのする
ちくちくする物質を発し、
今まだ幸せな子供を
不幸せな存在で満たすだろう。

(Spisy 2:163, 「バンビーノ・ディ・プラーガ」)

それほど、語りの未来的な側面は重要なのである（そこには、劇的な状況とその緊張が、その二重性において、現在の幸せと未来の不幸という対立する二つのイメージを現勢化させている）。さらに冒頭の一節に結びが予見されている『嚴重に監視された列車』の対称的な構成を挙げることもできる。

そんな風にして、朝早くまだまだ暗いうちにぼくは自転車で出かけるだろう、母さんがぼくを見送ってくれる、厚いカーテンの後で身じろぎもせずに^{xiv} (Spisy 5:64)

それはますますぼくに考えたくないことを思い出させた、つまり母さんが朝になると

カーテンの後に立ってぼくを待つだろうけれども、ぼくはもはや小路から姿を現して広場へ入っていくことはないだろうし、母さんがカーテンを軽く揺らし、ぼくを待っていてぼくの姿を見て幸せだという合図をすることもないだろう、ぼくが夜勤の時に母さんが安眠することは決してないのだから^{xv} (Ibid.:112)

二つの引用箇所（小説の冒頭と終わり）では、出来事の手取りが主人公の想像の中で行なわれている。冒頭の主人公の母の不安げな視線は、主人公が母の不安そうな視線をここでも手取りする最後のイメージと対をなしている。主人公自身は反対側からの視点を見ることができない（死ぬときに視点から消える）、だが不安げな母の視点を思い浮かべることで、それが可能になっている。

「カイン」——臆病な主人公の誕生と語りの様式の変化

「カイン」においては、自意識の強い主人公が、臆病な人間へと生まれ変わるのを見ることができる。それは、フラバル詩学の典型的な人物像である。個性的な語りの声からの後退だけではなく、自意識の強い主人公からの距離も見て取ることができる。この、あまり自意識の強くない人物は、人物の類型であるだけではなく、語り、そして世界に対する姿勢も示している。変身を遂げると眼差しも変わり、細部への関心も高まり、自分が感じるものに対して多義的な姿勢をとる（真剣であろうと、そうでなかろうと）。臆病な主人公は、人間という状況の多義性をめぐってある種の考察を行う一つの極でもある（世界を落ちついて見渡せる人間）。「優先順位をつかない意識」がはるかに容易になり、世界から身を置き、自分の考えを世界に強いることをやめる（「カイン」ではしばしばそうしており、ガル博士に説教したり、教えたりする。そのあと、思索をする）。重要なのは、変化の理由である。臆病なプチブルから輸血された臆病者の血がフラバルの血管に流れている。変身が換喩によって動機づけられているという事実は、フラバル詩学の基本的な特徴と捉えることができる。つまり、提喩はフラバルにとって主要な創造手段なのである（逆に、ミラン・クンデラでは隠喩がそうである）。フラバルの詩作において隠喩が数多く見出されるが（後期の作品では喩えを好んでいる）、これらには異化の機能があり、現象の世界を現勢化し、つまり視点の関係性を強化する（これについては、本論の結びで詳しく論じる）。

「カイン」の結末では、接触の魔術というものも存在している。主人公は、亡くなった兵士から首飾りを盗み、それと共に兵士の偶発的な無駄死を引き受ける。フラバル作品では、死が（多種多様な形で）充溢しているにもかかわらず、作家がその語りの重要性を失うことはない。「カイン」においては、主人公の二つの「死」を見ることができる。一つは、計画して実施された自殺という英雄的な死（これは、自分の手で死のうと決心した強い主人公の死だが、マーシャによって救われる）、もう一つは、いかなる偉大さとも無縁

なありきたりな人生を生きようとしたにもかかわらず、主人公は死ぬという偶発的で、意図しない、無駄な死である。

文学の外的境界としての「年老いたウェルテルの苦悩」

「年老いたウェルテルの苦悩」に言及した際、話し言葉のインスピレーションには触れた。フラバルの叔父ペピンの会話を転記したものではないものの（フラバルがペピンおじさんの話を録音していたカセットテープは現存していない。そのため、フラバルが叔父の言葉にどの程度手を入れたかは確定できない。以下を参照。Jankovič 1997:29-30）、フラバル作品全体から見ても、人の発話にいちばん近いテキストだと思われる。そのため、かつて私は、この作品をフラバル文学の境界線に位置づけ、発話の状況に依存する談話で、意味論的に固定されないため、コミュニケーションの状況の文脈を現前させる必要があるとした（Češka 2010）。もちろん、それは「ウェルテル」内では提示されず、そのため、意味論的に柔軟な（弾力的な）テキストと捉えることができる。というのも、断片的な理解（もちろん、文章の主語と述語の確定において）、誰が何を話しているか、誰に話しているかといった部分的な断定は複数の方法で行うことができるからである。1980年代中葉の三部作の第二作（『新生』）に、同テキストのヴァリエーション（順序が自由になったもの）が見られる。フラバルは同作で句読点を削除している。そのため、「年老いたウェルテルの苦悩」は、フラバルの文学的意思表示の外的境界線に位置するものとして捉えることができ、それに対して、『高齢者と上級者のためのダンス・レッスン』は、それに手を入れた内的境界線に位置するものとして捉えることができる。『ダンス・レッスン』の語りのシンタックスは明白である。もちろん、そこに物語の見取り図はないが、連続する文章は相互に刺激を与え、発話は独自の力強さと緊張を有している。だが、「ウェルテル」はそうではなく、同作を読むには、先に触れた会話の状況をなす文脈が求められ、いくつかの箇所において読者はただ推量するしかない。つまり、「ウェルテル」の発話は指示内容（話し手の文脈、話し手のいない文脈）に重点を置いており、逆に『ダンス・レッスン』は発話の断片が相互に刺激を与えている。もちろん、本来は書き取ったものだったと思われるペピンおじさんの会話にフラバルが作業を加えている点も重要である——書き取ったものを、断片的な会話の一部として切り取り、それらを新しく構成し、順序を変える。つまり、発話の「記録」は、作り手に、テキストの提喩的作業を要請するのである。同時に重要であるのが、フラバルにとって、なまの材料となるのは、何らかの物語性ではなく、みずから手を加えることのできる、人々の言葉だけという点である。

詩作品における詩学の源泉

結論の前に触れる二つのトピックは、二篇の詩篇である。これらの詩のフォルムは、類似した調性を創出し、発話の配列についての芸術的な完全な自由を呈している（理由なく

突然中断されることも含め)。それぞれ異なる場において、異なるテーマが扱われている。フラバルがそのテーマを特殊な芸術様式で扱っていることについては強調するまでもないだろう。

フラバルにとって、クラドノの製鉄所は、工業風景、歴史の周縁にいる存在という特殊な形を示している。そこには労働者だけではなく、勤労奉仕者、女性の囚人もいる。事務職員を製造現場に配置するために、労働者の環境に送られてきた者もいる。本来は労働者だらけの製鉄所という環境はある種の社会実験の場となり、通常であれば出会うことのない、異なる社会層の人たちが出会う場所となる。階層の転倒というモチーフ（事務職員と知識人は廃品回収所に配置転換となる）に触れるのは、フラバルのフィクションが依拠する時代的文脈を理解するためである。また歴史の実験所というモチーフについては、その後の作品でもフラバルは扱っている（「ヤルミルカ」、さらに短編集『わたしの住みたくない家の広告』）。詩篇「美しいポルディ」では、工業的風景、挫折した運命を有する人たちが重要性を担っており、勤労奉仕は兵役に喩えられ、一メートルの測りを切りながら、奉仕が終わる日が数えられる。

あと残り百日になると
 折り畳み式の一メートルの木製物差しを購入し
 毎日々一センチずつ切っていく
 最後の一センチは
 白い流れの中のトンネルと化していく。

(Spisy 2: 196, 「美しいポルディ」)

強制収容所、カティンの森の虐殺への参照も見られ、さらには、監視塔などのイメージも喚起されている。つまり、それは、都市の自由な空間ではなく、刑務所のような、監視され、規制された動きしかできない場なのである。

労働者の宿泊施設は、板一枚隔てて女性囚人の施設と接している。女性囚人は、犯罪のテーマを呼び起こし（罪によって美しくなる殺人犯の女性）、同時に、男性と女性の施設は性のテーマ、窃視症を喚起する（それによって、「バンビーノ・ディ・プラーガ」の都市のテーマに近づく）。

女性囚人たちは、もう部屋にいる
 日が沈み、もうすぐシャワーを浴びるだろう
 私たちのすぐ隣には収容所がある
 有刺鉄線で覆われた鳥かご
 私はよくそこを眺める (…)

女性囚人の一人はあまりにも美しい
母を池に突き落とし
老婆が光のある方によじ登ってくると
斧で彼女の頭蓋骨をくだいた
指は足場にかけてままだったという
二人の勤労奉仕人が中に入ろうとしたが
捕まってしまい、二年の刑をくらう
圧延機の脇で私は花を差し出す
というのも、あの殺害、罪が
彼女を清め、浄めたかのようだったから
(…)

裸の体を洗っていると
夢を見て、手はぶらりとさがり
私たちの目はいたずらに眺めている
柵の孔も
節目も埋まっていた
でも彼女はわかっている、小休止をした
私たちの目は、彼女に自由を与えようと
今だけ終身刑を放免してあげた
いいマネキンのように
どの角度からも見られるようにした
いちばん、私たちが興奮したのが
部屋に戻って
窓に布をかけ
浮き上がる体から
また服を脱いでいるのがわかったとき
膝を曲げて何をしているかは
誰にもわからなかった
性器を洗っているのか、手淫しているのか、それとも？

(Spisy 2: 207-208, 「美しいポルディ」)

クラドノの製鉄所には境界がある。柵越しには畑を眺めることができるが、それは近くにありながらも、たどりつくことのない希望のようなものである。

有刺鉄線で
波打つ穀物と野菜農場が分けられている
夢の廊下を知らない者などいるのだろうか

(Ibid., 203)

フラバルは同所には一ヶ月しか居住せず、その後は毎日リベンから通っていた。移動の風景は、以下のようなものである。製鉄所、隣接する宿泊所（男子の宿泊所の隣には、女性囚人の施設がある）、畑への展望（クラドノの製鉄所の外側の世界）、デイヴィツェからクラドノへのバスでの通勤。冒頭の箇所では、フラバルが、脚に包帯を巻いている時に列車で移動する様子が描かれている（ヌインブルクからプラハへの列車での移動か？）。状況のスケッチからわかるのは、列車内の会話、バスで聞いた話、状況の描写、そしてまた、クラドノの製鉄所、近くの死、エロスなどの魔法を（比喩的に）記述する、特殊な方法にいたる多様なテーマが発話の断片に見られることである。

「年老いたウェルテルの苦悩」で見出せるものは、この詩でもある意味で見出させる。自由な構造の詩であり、そこで個々の節は、発想からのみ刺激を受け、詩の主体がいる状況に依存しているため、互いに結び合う必然性はない。この点において「バンビーノ・ディ・プラーガ」のゆるやかな構成と似ている。プラハの散策者が場所を変えていくのにあわせて風景が変わり、ある箇所では、話し手の道筋をプラハの地図からたどることができる（地図に結びつけることができる）。

殲滅の比喩としての水圧プレス——斜め読みの図示

「バンビーノ・ディ・プラーガ」では、プラハの風景を想起させる特徴（川に面したすり鉢上の谷、川沿いの斜面）が見られ、冒頭での視覚的像は、プラハ城を下った際に目にする風景と同じである。

プラハは水圧プレスによって落下している
私の目線までたえず下へ、下へ

(Spisy 2: 150, 「バンビーノ・ディ・プラーガ」)

その際、この隠喩は、フラバルが古紙のプレスをしていた経験（プラハのスーパーレナー通りの古紙収集所で働き出したのは1954年10月以降）、空間を視覚的に捉えたものに依拠しているとは言えない。この異化された風景には、フラバルの想像力によって典型的な何かがある。このプレスのイメージは、のちに『あまりにも騒々しい孤独』で徹底的に扱うことになる。

ぼくによくわかっているのは、その時、ぼくは神になろうとしたということ、そして、北海からアルプスまで入りそうな大きなプレスをつくり、ある日、ボタンを潰す。すると壁が徐々に狭まってきて、町や村、そこにいる人々が河床に飲み込まれていくのを見る。みんな、旗を振って喝采している。不幸をもたらした人間、悪しきもの、不純なもの、悪いものの共通の原因を指摘した人間、他の無実な人々の虐殺に対し雄叫びをあげる人間の姿を見て、ドイツ人というドイツ人が涙を流している。

(Spisy 9:212, 「あまりにも騒がしい孤独」 第二ヴァリエーション)

その後、殲滅のイメージを発展させる詩的イメージは、フラバルの初期の詩「失われた小道 (黙示録)」に雛形を見出すことができる。

そうならば、ボフミルもいなければ、フラバルもいなくなる
ヌィンブルクもなければ、ボヘミアも、ヨーロッパも
世界もない

(Spisy 1:116)

ここで私たちの前に開かれるのは、フラバル作品の斜め読みの視点であり、そこから、フラバルの詩的世界の想像的中核へ、すこしずつたどり着きつつある。同時に顕著となるのが、フラバル作品の内在意味論が、しばしば分析的、しばしば幻想的 (創造的、語り、想像的) 成果である、感覚の視点と定義されうるものへ解釈者を導くことである。

過剰な感覚としての異化する視点の効率化

言及している詩作品ののちのヴァリエーションは、加筆修正がなされた散文で見たような修正の文体に特徴づけられている。フラバルは、先に触れたカティンの虐殺への言及をやめ、性表現を弱め、クラドノの勤労奉仕を徐々に牧歌的に描き出す。だが詩から散文へ移行する際に失われ、散文では見出せない重要な要素があることに気づく。散文への移行にあたって、プロソディの変化は投影されず (Červenka 1990:148)、表現の効率化とでも言えるようなものが見いだされる。初期の作品において、ボフミル・フラバルは、(残酷な、性的なシーンなどの記述において) 直線的ではなく、効率的である。それは、詩的に異化する記述において見られ、隠喩、倒置、提喩、発言の中断、示唆などを用いている。

隠喩によって異化を試みる記述は、視覚を強く刺激する一つの隠喩によってなされることもある。「建物は雷でパラフィンが塗られている」(Spisy 2:151, 「バンビーノ・ディ・プラーガ」)。この場合、隠喩は視覚的に物質化されうる。詩人が自分と観察する現実 (輝く建物) のあいだにパラフィンを挿入することで、異化が生じている。

フラバルの隠喩の機能の一つは、様々な現象の色あせた世界を目覚めさせることにあ

る。隠喩の異化機能は、見る可能性の現勢化をもたらす。フラバルにおいて、隠喩は（すべての場合ではないにしても）見ることのできる世界を強調しているが、ミラン・クンデラにおいて、隠喩は思考や内省の手段であって、見るための手段ではない。ミラン・クンデラは隠喩の装飾性につねに反対しており（ボフミル・フラバルにおいて、このような隠喩は数多く見られる）、隠喩の機能が強調されている。フラバルにおいて、隠喩は、見ることのできる世界へと導かれ、クンデラにおいては逆に思考の世界へと導かれる。

「美しいポルディ」には音響的な比喩があり、それは平炉の空間に広がる音の体験を捉えている——「ぼくが電解炉に近づくと（…）／空間はオーケストラのように響く」（Spisy 2: 213）。

フラバルにとって、子供の遊びは、現象が生きている世界の一例（現象世界だけではなく、擬人化した世界）である。

カール髪の少年は鉄砲の照準を太陽に合わせ、
バン！ 狂ったような声をベンチに放つ
ブロック、ブロック、こっちに持ってこい！
そのあとベンチとともに後退する
太陽を渡すか、渡さないのか？ こんちくちよう！
あちらでは、女の子がカゴにカンパを入れ
同じ場所でじっとしていないように
持ち運ぼうとし
葉が舞っているのを見て、声をあげる
痛くなったから、手を放したのね！
三歳の男の子は、パッカードの前でしゃがみ
車と握手しようとして
リングを差し出す
天国への道は一日中開いている
この狂気だけが私たちの規則的な生活の
仕組みを計測する

（Spisy 2:160, 「バンビーノ・ディ・プラーガ」）

犬のブロックとともに少年が太陽を射撃しようとしていることは、視覚的な錯覚、ある特殊な視点と捉えることができる。引用した子供の遊び（カンパの移動、車との握手など）で起きているのは、子供本人にとって現実である現象の世界でバランスを取ろうとする動きである。慣習的な関係は現象的な世界をひっくり返し、消してしまい（経験は現実に対する直接的な視線を覆う）、そのためその世界は視覚から消えてしまう。大人になっ

てからそれらを何度でも認知するには、ポエジーという視覚的プリズムを現実と自分のあいだに置かなければならない。

カンパからのマリスコの橋は、たらいのようだ
歩行者たちはお尻に
ローラーをつけて進んでいる
(…)
橋の弧はお互いを追いかけている
まるで野犬のように
一方からもう一方へ

(Spisy 2:152, 「バンビーノ・ディ・プラーガ」)

大人の観察者は、その舞台から自分を消すことができない。世界を感覚的に認知する練習をすれば、自己を消去する手助けとなる。性的エネルギーは異化された記述に転換され、それによって、関心を自分の外に向け、現象的世界を呼び起こすという二重の利点を手にする。

ぼくらのところに、夜が落下してきて痛くなる
性の雲はますます濃くなって上昇し
青い川は性液をまきちらす
(…)
軟玉ネフライトのなかを小舟が浮かんでいる
オールを下ろそうにも邪魔をされ
洋銀のスプーンの束を探し出す
眠っている舟は、月の像の美しさを汚す
黄金のオールは、二股の川を舐める
塔が次々に水の中に沈む
蒸留酒のコップがレンガ職人の喉に次々吸い込まれるように
街は、ペニスを勃起させて辛抱強く待っている
釣り人たちは網の中で煌めいている
(…)
それらを眺めながら、私は自分から逃げる

(Spisy 2:160-161, 「バンビーノ・ディ・プラーガ」)

夜のイメージの喚起は、雲が濃くなるイメージを呼び、それが、性器の緊張という異化（そして現前）の手段となる。性器の隠喩的異化から、詩人は関心を川へ移動させ、そこで自身の性的関心を川に託す。月明かりにきらめく波という視覚的要素を強調する視覚的な隠喩は性的隠喩に取って代われ、それによって、外なるものにおける内なるもの、見えるものにおける体験したものを表明する。そして「釣り人たちは網の中で煌めいている」という付随する並行的な倒置にも気づく。

倒置が異化の一つの手段として機能すること、しかも性的な描写だけではなく、物事の徹底的に考察された現象の特性にも現れていることは驚きではない。

私は二〇番のトラムに吸い込まれ

帝政のプラハは、沿岸を通過する

(Spisy 2:163, 「バンビーノ・ディ・プラーガ」)

動きの源泉の転倒（動くのは、沿岸の帝政様式の建物であって、路面電車ではない）は、空間の経験に対応している。路面電車に乗っている人物は立っているため、必然的に（提喩を利用して）帝政のプラハが移動することになる。

先の引用で見たように、異化の記述は（その審美性をのぞいて）、現実の慣習的な認知の破壊（シクロフスキーの意図）に基づいており、それは慣習的には見逃してしまうものである。フラバルの表現における簡約は、読解の効率化ではなく（執筆の効率化とは言えるだろう）、その逆である。表現の簡約は、ある種の謎をもたらす。異化した記述は、関心を記述そのものに向けるだけでなく、鍵となる伝達の対象にも関心を向けさせる——「ユダヤ人の少女はカミソリを吐き出し／私は手を切った」、「ツバメはバイオリンの挨拶を運ぶ」（「美しいポルディ」）、「プラハは紫色の首吊りで溢れている／街路はスフマートで表でも消している」「黒紫の女たちは脂身入りのソーセージのグリル焼きに耳を傾けている」（「バンビーノ・ディ・プラーガ」）。

断片的な一節を読むには、ある種の思考的（解釈的）営為が必要である。散文的ヴァリアントの「カフカールナ」と「美しいポルディ」では、フラバルはより言葉を尽くし、説明を増やし、隠喩をなくしており、謎めいた伝達は散文化によって平板化している。本来詩作品であったものが散文のフォルムになると、意味論的により着色されている。散文と詩は、リズムやメロディーの点ではそれほど大きく異なっておらず、内在的意味論を導く審美化の弱まりによって異なっている。散文の対作品（のちのヴァリアント）を読むことで、詩の特定の一節が何を参照しているかわかるのである。

フラバルの内在的意味論の源泉の一つは、これらの詩作品に見出すことができる。謎の源泉は、話者のコンテクストの不在（「若きウェルテルの苦悩」）、明示的語り・コメント・エッセイ的パッセージの後退（私は「カイン」をその転機と捉える）だけではなく、叙情

的手段（隠喩、省略された異化の記述、提喩……）もまたそうなのである。内在的意味論の先行する源泉は、ある種の不在（話者の状況、コメント、考察、主人公の透明な内面、表現の婉曲、そしてまた参照項への関係、つまりその隠蔽）によってもたらされているものだが、叙情的手段はある種の過剰によって特徴づけられる。記述が異化されるのは、直接的に伝えうるものが、詩的表現、隠喩、断片的な示唆によって伝えられるからである。フラバルにおける詩的言語は謎と結びついている。読者（そして解釈者）の側からみれば、それは内在的意味論の潜在性を現勢化させる。用いられた詩的手段は、直線的には伝えられない、伝達のある種の限界を示している。そこで、意味の鍵を担っているのが、隠喩、象徴、暗示、提喩、暗号である。ここで、ようやく伝達の断面に戻ることになる。それが断片的となるのは必然である。というのも、それらは、一度に言葉にすることのできない全体の痕跡を担っているからである。人生、（多様な挫折を経た）運命の謎を一言で表すことができないように、性と死の不明瞭な関連性を明確に捉えることはできないのである。

原注

1. https://www.youtube.com/watch?v=dOHsV9DsNEo&ab_channel=JaroslavKaras
「バンピーノ・ディ・プラーガ」「美しいポルディ」を収録した『蓄』について、フラバルは 15:00 - 15:33 にかけて話している。[訳注：2021年1月11日閲覧]
2. A・M・ピーシャの評価書の引用はすべて、プラハ文学資料館文学資料室（Literární archiv Památníku národního písemnictví）所蔵の以下の資料に拠る。Československý spisovatel, lektorské posudky, fas. Bohumil Hrabal, Skřivánek na niti, posudek A. M. Piši, nedatováno.

訳注

- i. アンドレ・ブルトン『ナジャ』巖谷國士訳、岩波文庫、2003年、176頁。
- ii. ボフミル・フラバル『わたしは英国王に給仕した』阿部賢一訳、河出書房新社、2010年、239頁。
- iii. ヨゼフ・シュクヴォレツキー（Josef Škvorecký, 1924-2012）の長篇小説『臆病者たち』は、1958年、チェコスロヴァキア作家出版より刊行された。作家の故郷ナーホットを舞台に、二十歳の主人公ダニー・スミジツキーの視点から第二次世界大戦の最後の一週間を描いた作品だが、ジャズやセックスが題材になっているほか、名ばかりの革命を標榜する人びとを描いたことから、赤軍の過去に泥を塗るものとして刊行直後に販売禁止となり、以降、検閲体制が厳しさを増した。
- iv. アントニン・マチェイ・ピーシャ（Antonín Matěj Piša, 1902-1966）。チェコの詩人、文芸批評家。長年、文

- 芸・演劇批評家として活躍し、戦後はチェコ文学研究所（1952-1954）で全集の編纂作業にたずさわったり、チェコスロヴァキア作家出版（1954-1963）で編集者を務めた。
- v. カレル・マチェイ・チャペック＝ホット（Karel Matěj Čapek-Chod, 1860-1927）。チェコの作家、新聞記者。チェコの自然主義を代表する作家。
- vi. フランチšek・ニェメツ（František Němec, 1898-1968）。チェコの作家、戯曲家。戯曲、とりわけ人形劇、喜劇の脚本を多数手がけたことで知られている。
- vii. 日曜学校（Sunday School）とは、キリスト教会が、日曜日や祝祭日に青少年を集めて行う宗教教育や一般教育のことであるが、ここでは、当時の西欧文化に対する揶揄として用いられている。
- viii. 19世紀の詩人・作家ヤン・ネルダ（Jan Neruda, 1834-1891）の詩集『墓地の花』（1857）所収の詩篇の一節（「文学は誕生したもの／それは乙女のようなもの」）に由来する表現。保守的な文学者に対するネルダの皮肉が込められており、ピーシャは自説をネルダの言葉になぞらえている。
- ix. ミラン・ユングマン（Milan Jungmann, 1922-2012）。チェコの文芸批評家、編集者。1955年以降、『文学新聞』の編集者となり、1964年から1969年は編集長を務めた。同誌が廃刊になったあとは、窓ふきの職につきながら、ロシア語からの翻訳や執筆活動を続けた。
- x. ヴィエラ・リンハルトヴァー（Věra Linhartová, 1938-）。チェコ出身の作家、美術史家。フルボカーのアレシユ美術館で学芸員を務めたのち、1968年、パリに移住。日本語と中国語を学び、ギメ美術館で学芸員となる。チェコ時代にはシュルレアリスム関係の展覧会を企画したほか、実験的散文の書き手として知られた。パリでは『日本におけるダダとシュルレアリスム』（1987）、『白い底について 九世紀から十九世紀までの日本絵画論』（1996）などの著作を発表したほか、フランス語で詩集も発表している。詳細は、拙文「ヴィエラ・リンハルトヴァーの言葉と沈黙」、『すばる』2015年3月号、239 - 241頁参照。
- xi. ヴィエラ・リンハルトヴァー「あらゆることにまつわる話 2／意見陳述」阿部賢一訳、『すばる』2015年3月号、230頁。
- xii. 「路線番号 23a (Trat' 23a)」は、フラバルが1952年に執筆した短編小説。初出は、1992年刊の『ボフミル・フラバル全集 第3巻』。
- xiii. 「ほら吹き男爵 (Baron Prášil)」は、短篇集『つながれたヒバリ』（未完）に収録されていた短篇小説。初出は、『水底の小さな真珠』（1963）。『あまりにも騒がしい孤独』に通じる古紙回収所のモチーフが用いられている。
- xiv. ボフミル・フラバル『嚴重に監視された列車』飯島周訳、松籟社、2012年、14頁。
- xv. 同書、106頁。

参考文献

ボフミル・フラバル作品の引用は、1991年から1997年にかけてプラジュスカー・イマギナツェで刊行された『ボフミル・フラバル全集』全19巻に拠る。出典は、全集の巻数とページ数のみ（Spisy 巻数：頁）を明記する。また文脈が明らかでない場合は、引用した作品やインタビューのタイトルも併記する。

ČERVENKA, Miroslav

1990 „Hrabal veršem“ In *Hrabaliana*, (Praha: Prostor), s. 139–159.

ČEŠKA, Jakub

2010 „Písání Bohumila Hrabala na pomezí literatury“. *Slovo a smysl*, 2010, roč. 7, č. 14, s. 53–73.

2014 „Literárně inscenované svědectví: K emancipačním strategiím v Hrabalově novele Jarmilka“. *Slovo a slovesnost*, roč. 75, s. 99–126.

2016a „K variantnosti Hlučné samoty“. *Česká literatura*, 2016, roč. 64, č. 5, s. 696–730.

2016b „Hrabalovo pozvolné přitakávání periferii.“ In: Jan Malura; Martin Tomášek: *Příroda vs. industriál. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, s. 143–157.

2018 „Zrod Hrabalova spisovatelství: Lektorské řízení Hrabalovy tvorby v nakladatelství Československý spisovatel v první polovině šedesátých let“. *Slovo a slovesnost*, roč. 79, č. 2, s. 83–121.

GAMMELGAARDOVÁ, Karen

1997 Mluvený jazyk v Hrabalově Jarmilce. *Česká literatura*, 45 (2), s. 174–188.

JANKOVIČ, Milan

1994 „Ediční poznámka“; in Bohumil Hrabal: *Hlučná samota*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 9 (Praha: Pražská imaginace), s. 243–257.

1996 *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst.

KADLEC, Václav

1991 „Ediční poznámka“; in Bohumil Hrabal: *Židovský svícen*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 2 (Praha: Pražská imaginace), s. 227–243.

LIEHM, Antonín, Jaroslav

1990 *Generace*. Praha: Československý spisovatel. [アントニーン・J・リーム『三つの世代』飯島周訳、みすず書房、1970年]

LINHARTOVÁ, Věra

1992. *Prostor k rozlišení*. Praha: Mladá fronta.

LOPATKA, Jan

1991a „Tvorba a spisovávání“; in idem: *Předpoklady tvorby* (Praha: Československý spisovatel), s. 13–28 [1965]

1991b „Nebývalé problémy textologické“; in idem: *Předpoklady tvorby* (Praha: Československý spisovatel), s. 37–46 [1967]

1995 „O diskusích, velké literatuře a Bohumilu Hrabalovi“ in idem: *Šifra lidské existence* (Praha: Torst), s. 115–122 [1964]

PYTLÍK, Radko

1990 *Bohumil Hrabal*. Praha: Československý spisovatel.

ROTHOVÁ, Sussane

1990 „Dichtung oder wahrheit? (Dodatky Dubence) 1. dopis, slovenský“. In *Haňta press*, č. 8, prosinec.

1991 Bohumil Hrabal – a Kafka? In: *Kritický sborník*, č. 3, s. 38–48.

1993 *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*. Praha: Pražská imaginace.

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava

2004 *Hrabalovy literární koláže*. Praha: Akropolis.

ŠÁMAL, Petr

2015 Pavel Janáček, Michael Wögerbauer, Petr Píša, Petr Šámal: *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia, Ústav pro českou literaturu AV ČR.

TRETERA, Ivo

2011 *Vzpomínky na Bohumila Hrabala a na život vůbec*. Praha – Litomyšl: Paseka.