

ミラン・クンデラにおけるエクソフォニーの実践

田中 柊子

1. はじめに

チェコの国民的な詩人、劇作家として出発し、後に小説家に転向したミラン・クンデラ（1929～）は、1975年、レンヌ大学から客員教授として招聘を受けフランスに渡った。当時のチェコスロヴァキア政府から国外滞在の許可を得ての出国で、その時点では亡命ではなかった。しかし1979年、小説『笑いと忘却の書』が出版された直後にチェコスロヴァキアの市民権を剥奪され、実質的に亡命者の境遇となる。クンデラの意図はどうかであれ、粛清されたクレメンティスの帽子やカランドラの処刑のエピソード、マルクス主義者を揶揄するなど政治批判として読み取れる箇所が引き金になったのだと考えられる²⁵³。1981年にはフランスの市民権を取得し、現在もフランスを中心に活躍し、小説もフランス語で執筆している。しかし、最初にフランス語で執筆した小説は1995年に発表された『緩やかさ』であって、移住後しばらくは母語のチェコ語で小説の執筆を続けていた。

クンデラの小説作品全11作を見渡すと、この「亡命」という体験が創作に様々な影響を及ぼしていることがよくわかる。フランソワ・リカールが、クンデラの小説作品をチェコ語で執筆したもの（『冗談』や『可笑しい愛』など初期の作品から『不滅』まで）と、フランス語で執筆したもの（1995年初出の『緩やかさ』以降）とに分け、さらに前者を主にブラハで執筆されたもの（1976年初出の『別れのワルツ』以前の作品）と、レンヌあるいはパリで執筆されたもの（1979年初出の『笑いと忘却の書』以降）とに分けて、その分類ごとに、テーマ、登場人物、語り、地理的な舞台設定、雰囲気などの違いがあると指摘しているように、クンデラの小説世界の変遷はクンデラ自身が歩む人生を反映している²⁵⁴。執筆言語の変化は、クンデラはチェコを捨て、

²⁵³ Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, *Images de l'écrivain, l'écrivain de l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2001, p. 201.

²⁵⁴ François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès, Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Montréal, Gallimard, coll. « Arcades », 2003, pp. 40-48. 『冗談』、『可笑しい愛』は、チェコ語版が初出で、それぞれ1967年、1970年に出版された。『可笑しい愛』についてはいくつかのバージョンがあるが、ここでは総合版を指す。『生は彼方に』は1969年、『別れのワルツ』は1972年に執筆をほぼ終えていたが、1973年と1976年

フランス化したのだというようなラディカルで単純なものではなく、忍耐や挫折、そして新しい発見の楽しみの入り混じった20数年にわたる長い思考作業の結果だったと言える。本論では、クンデラのインタビューでの発言やエッセーでの言説等を参照しながら、クンデラがフランス語を執筆言語とするまでの過程をたどり、その過程がクンデラの小説創作にどのように反映しているのかを見ていく。

2. エクソフォニーについて

本論のタイトルに二言語使用ではなく「エクソフォニー」という用語を使うのは、クンデラの執筆言語の変化を政治的状況などによって強いられたものとして見るのではなく、小説家の個人的な選択、挑戦として見ていくというアプローチを端的に表現し得る言葉だからである。

「エクソフォニー」とは、ドイツ語と日本語の両言語で執筆する作家、多和田葉子がエッセー『エクソフォニー、母語の外へ出る旅』で追究しているテーマだが、「音、声、話す」を表す「-phonie」に「外」を表す接頭辞の「exo-」を付けた合成語であり、慣れ親しんだ母語の響きの外に出た状態のことを指す。そのような状態で書かれたエクソフォン文学を多和田は、「自分を包んでいる(縛っている)母語の外にどうやって出るか?出たらどうなるか²⁵⁵?」という創作の場からの好奇心に溢れた発想と定義している。ハンブルグでの研修がきっかけとなり、ドイツに移住し、ドイツ語でも執筆するようになったという多和田にとって、この二つ目の執筆言語の選択は純粋な自由意思に基づいている。その実践は、外国語での執筆が、政治的な理由によって外国への移住を余儀なくされた亡命作家に特有の状況であるというような固定的なイメージを払拭する。実際、ダニロ・キシユのように亡命先のフランスと精神的な距離を保つためにセルビア語を執筆言語として保ち続けた作家も存在するのであり、こうしたイメージは単なる固定観念にすぎない²⁵⁶。

にそれぞれフランス語訳で出版されたものが初出となる。以降、『笑いと忘却の書』(1979年)、『存在の耐えられない軽さ』(1984年)、『不滅』(1990年)、『緩やかさ』(1995年)、『ほんとうの私』(1997年)は、すべてフランス語訳が初出である。『無知』(2000年)はまずスペイン語訳が出版された。2014年にはフランスで『無意味さの祝宴』(*La Fête de l'insignifiance*)が出版された。

²⁵⁵ 多和田葉子『エクソフォニー、母語の外へ出る旅』、東京、岩波書店、2003年、p. 7.

²⁵⁶ 奥彩子「ダニロ・キシユと中央ヨーロッパ—未完の短編「アパトリッド」を通して—」、『スラヴ学研究』、no. 55、2008年、pp. 61-90を参照。

エクソフォニーの実践で興味深いのは、執筆言語の変化を強いられた障害としてではなく、自由な意思に基づく選択と捉える点である。エクソフォニーの契機が何であれ、多和田は、外国語で書く行為のプロセスに注目し、母語あるいは一つの言語に留まっていたときには出会えなかったであろう表現の可能性に期待を込める。多和田は自身の二言語併用の経験とドイツの亡命作家との対話から、エクソフォニーについての思索を深めた。ドイツの亡命作家の多くが「住んでいた国を去らなければならなかったことは悲劇であるが、そのために新しい言語と出逢ったことは悲劇ではない²⁵⁷」と述べるそうだが、チェコ語とフランス語の二つの言語の間を往き来するクンデラの言語表現の広がりを考える上においても、この「エクソフォニー」という言葉を使うのがふさわしいように思われる。というのも、クンデラ自身、自らの亡命にまつわる困難を「自由への招待」と解釈し、次のように述べているからだ。

祖国チェコに住むことを禁じられ、チェコのためにチェコ語で発表することは許されないという今の私の状況は、個人的にはずいぶん悲しい状況であることはたしかです。ただそうした不利な状況でも芸術的利点に変えることは可能です。障害こそつねに、なにか新しいことを考案せざるをえなくさせるものだからです。したがって、私の今日の状況は芸術的には不利というよりむしろ有利な側面が多いとっていいと思う。なぜなら、この状況のおかげでこそ、私は思いもかけない新しい問題の数々に出会うことができ、これまで考えてきたこともなく、またそのままであればおそらく考えてみようと思わなかったような事柄をいろいろ考え、思いをめぐらさざるをえないよう強いられたのだからです²⁵⁸。

祖国を離れ、小説をフランス語で執筆するまでの過程は、小説家として生きていくために障害を利点に変えていく道りだったと言うことができるが、クンデラがどのように障害を乗り越えていったかを、全作品がチェコ国内で禁書となり、フランスに移住した1970年代、自身の小説作品のフランス語訳の見直しを行いながら、小説の舞台の地理的設定を追究した1980年代、フランス語で小説を執筆し発表した1990年代以降の三つの時期に分けて見ていこう。

²⁵⁷ 多和田葉子、前掲書、p. 7.

²⁵⁸ インタビュー「歴史の両義性」、開き手・訳＝西永良成、『海』、1981年1月号、中央公論社、p. 303.

3. 1970年代：禁書、そしてフランスへの移住

作家クンデラが最初に直面した困難は、1970年代の政治的社会的迫害である。「プラハの春」で、チェコの政治家による自由化の改革を支持したクンデラは、その後「正常化」を進めるフサーク政権下で、粛清・追放の対象となり、プラハの芸術アカデミー映画学部（FAMU）助教授の職を追われ、作品は発禁処分となった。

チェコの作家としての生命線を断たれたのも同然の状況でありながら、クンデラはチェコ国外の読者に向けて、翻訳という形で作品を発表することに活路を見出した。『生は彼方に』と『別れのワルツ』を執筆していた当時（1968～1970）を思い出して、次のように述べている。

逆説的に、このことは私の言語にとって吉と出たようです。この領域における美しさは、明快さと簡潔さです。しかし、チェコ語というのは、隠喩に富み、仄めかしが多く、感覚的な言語なのです。それも、厳密さや論理的進行、意味の正確さを犠牲にしてのことなのです。チェコ語はこうしたことから詩的な度合いが大きい一方、その文脈の外では伝わりにくくなってしまいます。私にとって忠実に翻訳してもらうことはとても大事なことです。この二つの作品を書きながら、私はとりわけフランスの翻訳者を念頭に置いていました。私は、まずは無意識のうちにしていたのですが、自分の文章をよりすっきりとしたものに、より衝撃的なものにしようと努力しました。自分の言葉を清めようとしたのです。言葉の無駄をそぎ落とし、その本来の意味にさかのぼろうとしました²⁵⁹。

確かに、翻訳されること、それも忠実に翻訳されることを念頭に文章を書くときには、一つ一つの単語や表現の選択に慎重となり、意図するところが明確に伝わるようにするのは当然のことだと言える。しかし、この「意識」の変化を、単語レベルで『生は彼方に』と『冗談』の間に読み取ることは難しい。というのは、『冗談』が、複数の登場人物のモノローグがガリレーのように引き継がれていく語りの形式であるのに対し、『生は彼方に』は物語外の一人称の語り手が語る形式で、これら二つを並べて言語表現の違いを単純に比較することはできないからだ。複数のモノローグで構成される『冗談』には語り手となる各登場人物の性格にそれぞれ即した文体が存在する。それに対し『生は彼方に』では、小説の創作背景にまで言及するような作者的な語り手が一人いるのみで、複数の登場人物の視点から物語が語られるとはい

²⁵⁹ Entretien « Rencontre avec Milan Kundera », Propos recueillis par Uligné Karvelis, in *Le Monde*, 23 janvier 1976.

え、多様な登場人物の性格は語り手の文体には反映されない。しかし、クンデラが認識しているチェコ語の欠点と、フランス語への翻訳を念頭に置くことで得られるメリットを踏まえ、『生は彼方』の語り形式にある程度、執筆時の意識の変化が表れていると言えるだろう。翻訳を意識することで生まれる明快さや簡潔さは、語りには登場人物の性別や社会的ステータスがはっきりと表れる『冗談』の形式よりも、物語を冷静に語り、注釈さえする観察者的な語り手の支配する『生は彼方に』の形式でこそ、より効果を発揮する。

スザンナ・ロートが指摘しているようにクンデラは『冗談』の頃から、ボフミル・フラバルやヨゼフ・シュクヴォレツキーなど他のチェコの作家に比べて簡潔で文語的な文章を書くが、『生は彼方に』以降は、それにも増して文体が登場人物のセリフも含めて、文語的になっていく²⁶⁰。美文よりも、正確な文章を重視していると言える。その文体は、飾り気がなく、遊戯性が抑えられている。クンデラは言葉遊びに凝ることも、美的効果を狙って言葉の錬金術に専心することもあまりない。

『別れのワルツ』に関しては、当初『エピローグ』という題が予定されていた。これは文字通り、発禁処分中のクンデラが、チェコの読者に読まれることも、当局に検閲されることも想定せずに、自分の最後の作品として書いたものである。完全に疎外された状況で、1971年から1972年にかけて書かれたこの作品には、平穏で現実の喧騒や堅苦しさとかけ離れた軽やかさ、クヴィエトスラフ・フヴァチクを借りると「自由の完全な不在の中の絶対的な自由²⁶¹」にもとづく気楽さがある。こうした閉ざされた空間から、クンデラが再び小説家として外へ出ていくきっかけを与えたのは、クロード・ガリマールだった。クンデラは、クロード・ガリマールの息子のアントワーヌ・ガリマールとのインタビューで次のように述べている。

私が今日フランスにいるのは、彼のおかげです。彼が私に移住を強く勧めたのは、それ以外に私の「小説との別れ」を打開するような手段がなかったからで、彼にはそのような別れは認められなかったのです²⁶²。

²⁶⁰ Voir Susanna Roth, « La Traduction est belle seulement si elle est fidèle, à propos de La Plaisanterie de Milan Kundera », in *Etudes tchèques et slovaques* no. 7, Textes réunis par Hana Jechova, PUPS, 1989, pp. 63-79.

²⁶¹ Květoslav Chvatík, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1995, p. 113.

²⁶² Entretien avec Antoine Gallimard, *Le Bulletin Gallimard*, nrf, no. 457, mars-avril 2005, p. 7.

1975年の渡仏は、『別れのワルツ』を、小説との別れにしないための小説家としての再出発だったと言える。とはいえ、祖国の読者、そして表現言語としての母語の喪失は相当な打撃をクンデラに与え、本格的に小説の執筆に取り掛かるまでにはしばらくの時間を要した。母語であるからこそ表現することのできる事柄を、同じ母語と文化を共有する読者に向けて書くという可能性を、クンデラは奪われてしまった。『裏切られた遺言』の中の「移住の算術」という章で、その困難を次のように説明している。

小説家、作曲家にとって、自分の想像力や固定観念、つまり自分の根本的なテーマと結び付いている場所から離れることは、一種の裂傷を引き起こしかねない。自分の全力、芸術家としての全ての術策を動員して、こうした状況の不利を切り札に変えねばならない²⁶³。

1979年、初めてフランスで執筆した小説『笑いと忘却の書』が出版される。『別れのワルツ』の執筆時から実に8年もの歳月が流れていたことは、母語と自分の生まれ育った土地と離れて書くことの困難さを十分に物語っている。この作品ですぐに目につくのは、新しい読者を想定したクンデラの補足的な説明である。いくつかの例を見てみよう。

インテリという語は、当時の政治的な隠語では侮蔑の言葉だった。それは生活というものが何であるかを分かっている、人民から切り離された人間を指した。その頃、他の共産主義者によって絞首刑にされたすべての共産主義者たちにはこの侮蔑の言葉が浴びせられた²⁶⁴。

彼女の国では、外国との文通は秘密警察の手を介することになっているのだが、タミナは警察の役人が自分の私生活に首を突っ込んでくるという考えなど容認することができなかった²⁶⁵。

穏やかで、風変わりな私の国では、詩人たちの魅力は今もなおお婦人方の心を動かし続けているのだ²⁶⁶。

「リートスト」とは、他の言語には翻訳できないチェコ語の言葉である。その最初の音節は長く強調して発音されるのだが、それは捨てられた犬のうめき声

²⁶³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, pp. 114-115.

²⁶⁴ Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, traduit du tchèque par François Kérel, nouvelle édition revue par l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 17.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 207.

を思わせる。この言葉の意味について、私にはこの言葉なしに人間の魂を理解することができるとはとても思えないのだが、他の言語でそれに対応する語をどんなに探しても見つからない²⁶⁷。

ゴットワルトもクレメンティスも、その歴史的なバルコニーに登るために先ほど上がってきた階段を、フランツ・カフカが 8 年間毎日使っていたということを知らなかった。というのも、オーストリア＝ハンガリー帝政下の折、その宮殿にはドイツ人向けの高校があったからだ。その建物の地階にフランツの父親のヘルマン・カフカが店を持っていて、その看板の名前の横に黒丸鳥の絵が描かれていて、それがチェコ語で黒丸鳥のことをカフカというからだということも、彼らは知らなかった²⁶⁸。

チェコ語とフランス語、また双方の文化の違いに気を遣う様子がうかがわれる。チェコの文化的背景に即した特殊な事柄はなるべく避けるという傾向がある一方、物語上、チェコの要素への言及が不可欠な場合、クンデラは文化の違いに配慮し、意味と背景を必ず説明している²⁶⁹。概して、フランス語版は説明が多く、逆にチェコ語版ではチェコ人ならわかることとして省かれているものがある。このことから新しい読者を獲得する意図が見てとれるが、重要なのはその際クンデラが、フランスを意識した一般化、またチェコの作家というエキゾチシズムのどちらにも頼ることなく、ミラン・クンデラという独自性をもってヨーロッパ文学あるいは世界文学という大きな枠組みの中に自らを位置付けるという試みに野心をもって取り組んだことだ。

1976 年のインタビューでは、幼年時代から経験を共有してきた母国の読者と切り離されてしまうことで苦しんではいないかと聞かれた際、クンデラは次のように答えている。

確かに。しかし、ゲーテはある日エッカーマンに、自分たちが国民文学の終焉、そして世界文学の誕生に立ち会っているのだと言った。私は確信しているのだ

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 199. リートスト (チェコ語表記で« litost ») はチェコ語で「悲しみ、苦痛、残念な気持ち」を意味する。クンデラの小説においてはしばしば自己愛の強い登場人物が自尊心をひどく傷つけられた際に出口のない口惜しさ、無念さを味わうが、クンデラはリートストをこのようなやるせない複雑な感情として捉えている。

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 255. チェコ語版では、カフカが通っていたとされるドイツ人向けの高校と黒丸鳥の絵の看板の関連にまつわるエピソードは自明のこととして書かれている。

²⁶⁹ 『冗談』の改定訳の際にも、チェコ的な経験に即した事象に関して、「補足」、「削除」、「一般化」が行われた。

が、ゲーテ以来、自国の読者のみを対象とした文学は時代遅れであり、その真の機能を果たしていないのだ²⁷⁰。

クンデラは、1967年の第四回チェコスロヴァキア作家同盟大会の際、ヨーロッパ文学や世界文学という枠組みの中でのチェコ語、チェコ文学、チェコ文化について語った。自国の読者のみを対象とした文学の限界に自覚的だったことを踏まえると、亡命がクンデラを世界文学の舞台に登らせる契機となったとも考えられる。後にクンデラはエッセー『カーテン』で次のように述べている。

いや、信じてもらいたい。カフカがチェコ人だったら、今日、誰もカフカのことを知らないだろう、誰も。ゴンブローヴィチの『フェルディドゥルケ』は1938年にポーランド語で出版された。この本がフランス人編集者に読まれ、出版を拒否されるまでに15年もかかった。そしてフランス人が本屋でこの本を見つけることができるようになるまでには、さらに多くの年月が必要だった²⁷¹。

このように述べることで、クンデラは、チェコ語よりメジャーな言語であるフランス語による作品発表を選択したことの正当性を示しているようにも見える。確かに、「あまり知られていない遠い国²⁷²」の言葉よりも、世界で二番目に使用地域の多いフランス語訳で作品を発表することで、クンデラが世界的に読まれるようになったことは事実である。

4. 1980年代：翻訳の問題と小説の舞台

フランス語訳で作品を発表するという選択もまた、小説家として生きるための戦略の一つとしたクンデラだが、その翻訳においてクンデラはふたたび、困難に突き当たってしまう。「文体の変化」の指摘にまつわるエピソードは有名だ。1979年のある日、アラン・フィンケルクロートがクンデラにある指摘をする。

「あなたの『冗談』における装飾的でバロックな文体は、その後の作品では簡素で平明なものになりました。この変化の理由は何でしょう？」

²⁷⁰ « Rencontre avec Milan Kundera » (1976), *op. cit.*

²⁷¹ Milan Kundera, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 49.

²⁷² *Idem.* クンデラは、イギリスのネヴィル・チェンバレンが1938年のミュンヘン会談の際、チェコスロヴァキアについて用いた表現をそのまま英語で« a far away country of which we know little »と引用している。

何だって？ 私の装飾的でバロックな文体だって？ 私はここで初めて『冗談』のフランス語訳を読んでみた（それまで私は自分の作品の翻訳を読んで点検するという習慣を持っていなかった。それが今では、ああ、このシシュフォス的な労苦に執筆よりも多いくらいの時間を費やしているという有様だ）。私は啞然とした。特に最初の四分の一を過ぎた後から、訳者（いや、それは次の作品を担当したフランソワ・ケレルではない！）が行っているのは小説の翻訳ではない。彼は小説を書き直したのだ²⁷³。

「文体の変化」を指摘されたクンデラが驚いて『冗談』のフランス語訳を確認すると、自分の文体が変化したのではなく、翻訳によって文体が大幅に改変されていたというわけだ。翻訳の問題はこれが初めてではなかった。1969年に出版された『冗談』の英語訳は、小説の構成が変えられてしまっていた。当時のクンデラのように翻訳が唯一の作品発表の手段である作家にとって、出来の悪い翻訳、自分の意図にそぐわない翻訳というのは、自分の意に反して出来の悪い作品を世に出すということを意味してしまう。

私の本は翻訳を通してのみ生きながらえていた。翻訳を通して読まれ、批評され、判断され、受け入れられ、または打ち捨てられていた。翻訳をなおざりにすることはできなかった。フランス語訳は特に²⁷⁴。

フランス語訳に関しては看過できないということで、クンデラは80年代に入ると、それまでに出版されていた作品のフランス語訳を自ら見直す作業に取り掛かる。この作業が終わったときにクンデラは「勝った気持ち²⁷⁵」がしたそうだ。これで、クンデラという著者名を冠するにふさわしい、信用のできる版が少なくとも一つできたというわけだ。最終的に、『冗談』から『存在の耐えられない軽さ』までの六作品のフランス語訳の改定版が出版され、それぞれに「チェコ語テキストと同等の価値の真正さ²⁷⁶」が付与されている。

1990年には、『不滅』のフランス語訳が最初からクンデラ自身によって監修されたものとして発表される。興味深いのは、フランス語訳見直し作業の間、クンデラが修正されたフランス語訳をもとに、チェコ語のオリジナルテ

²⁷³ Milan Kundera, «note de l'auteur», *La Plaisanterie*, traduit du tchèque par Marcel Aymonin, entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur, version définitive, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, pp. 459-460.

²⁷⁴ « Poznámka autora » (Note de l'auteur) in *Nesmrtelnost* (L'Immortalité), Brno, Atlantis, 1993, p. 355.

²⁷⁵ *Idem*.

²⁷⁶ 原語のフランス語では « la même valeur d'authenticité que le texte tchèque ».

クストの修正にまでとりかかったということだ。ここでは、チェコ語版にどのような修正が施されたかという問題は、本題から逸れるので扱わないが、翻訳の再検討という作業は、チェコ語からフランス語、そしてフランス語からチェコ語へとという双方向で行われたということになる。では、この二重の作業は『存在の耐えられない軽さ』と『不滅』の二作品にどのような影響を与えたのだろうか。

『存在の耐えられない軽さ』で指摘できるのは、それまでの作品に比べて著しく、思索的、哲学的になったという点だ。物語内の出来事、また現実世界の出来事に関する叙述の割合が減り、最小限の情報をもとに、思索を中心に物語が展開する。語り手は史実に触れ、描写することもあるが、社会の深刻な背景に関わらず、登場人物のごく個人的な問題を考察することを第一の目的とする。クンデラ自身が、エッセー『小説の精神』で説明しているように、語り手が考察を深めるための、「実験的自我²⁷⁷」の物語なのである。この現象は、クンデラと祖国チェコとの地理的距離によって部分的に説明が可能だ。チェコから離れていることで、チェコの現実を描くことに難しさを覚え、描写の乏しさを思索で補う形式に移行したのではないだろうか。翻訳の問題との関連、特にフランス語訳をオリジナルヴァージョンとする意図との関連から見ると、チェコの具体的な現実在即した作品はフランス語へ翻訳するのにより多くの困難が伴う。

1984年と1985年に行われたインタビューで、クンデラは、フランスを小説の舞台にすることができないと述べている。その理由を、「どんなに人生の後半部分が強烈で、波乱に富んだ体験で満たされていても、私たちが宿命的に根を下ろしているのは、人生の前半部分である²⁷⁸」からだと説明している。しかし、その直後、クンデラは次のようにも述べている。

しかし「小説を地理的にどう位置付けるか」という問題は私にとっての主要な審美的ジレンマの一つであるし、私が解決しようとしている事柄でもある²⁷⁹。

『笑いと忘却の書』においては、クンデラは、舞台を主にプラハに設定しているが、そこで繰り広げられる物語のすべては「フランスに住む者の視点」

²⁷⁷ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 47.

²⁷⁸ Jordan Elgrably, « Conversations with Milan Kundera », in *Critical Essays on Milan Kundera*, Peter Petro (dir.), G.K.Hall & Co. New York, 1999, p. 57

²⁷⁹ *Idem*.

で語られ、「フランスでの生活に着想を得た考察の中に浸っている²⁸⁰」と述べている。クンデラがフランスでの生活になじんでいる様子がかがわかるが、同じことが『存在の耐えられない軽さ』にも言えるだろう。出版年は1984年で、ちょうどこのインタビューが行われた頃である。後に、クンデラは1990年に発表された『不滅』で、小説の舞台を完全にフランス国内に設定している。1980年代の後半、『笑いと忘却の書』と『存在の耐えられない軽さ』の執筆を通して、クンデラは小説の舞台を地理的にどう位置付けるかという課題に取り組み、その成果が『不滅』に表れたのだとも言えるが、やはり地理的に離れることによって、祖国の存在が、小説の着想を得る上でも遠いものになっていったようである。『不滅』に寄せた著者の付記で、クンデラは次のように述べている。

私が1978年に執筆を終えた『笑いと忘却の書』は、ボヘミアへのノスタルジーの込められた本だった。しかし、1982年に『存在の耐えられない軽さ』を書きあげたとき、私は何かが決定的に閉じてしまったという非常に強い感覚を覚えた。チェコの現代の歴史の中に題材を取りに行くことはもうできないのだろうという感覚を覚えたのだ²⁸¹。

『存在の耐えられない軽さ』におけるクンデラの言葉の定義に対する意識の高さも留意すべき点である。「同情」という語について、クンデラは様々な言語での表現を参照している。同じような手法を、1986年にフランスで発表されたエッセー『小説の精神』で、「我が家」という語について見ることができる。

チェコの国歌は「我が *Domov* はいずこ」という詩句で始まる。フランス語では *Où est ma patrie?* (私の祖国はいずこ?) と訳す。しかし、祖国はまた別のものだ。*Domov* の政治的、国家的なバージョンである。祖国、それは尊大な言葉。*Das Heim* は感傷的な言葉。フランス語 (フランス的な感性) は、祖国と家 (私に帰属する私の具体的な住宅) との間に溝があるのを知っている²⁸²。

この『小説の精神』もそうだが、クンデラはエッセー、また戯曲『ジャックとその主人』はフランス語で執筆しているし、インタビューもフランス語で応じている。それでも小説のフランス語執筆にはまだ取り掛かっていなか

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

²⁸¹ « *Poznámka autora* », *Nesmrtelnost*, *op. cit.*, p. 352.

²⁸² *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 149.

った。エルグラブリーは1985年に一度、小説をフランス語で書いてみないのかと尋ねている。それに対してクンデラはチェコ語とフランス語の二つの言語に関する見解と、それらの言語と自分との関係について率直に述べている。

私は一つの言語における思考と叙述とはまったく異なる二つの企てなのだと理解した。まるでそれぞれの機能が脳の離れたところでつかさどられているかのように。私はフランス語で十分考えることができる。今日ではチェコ語よりその方を好むくらいだ。もし、例えば、私がエッセーを書くとして、どちらかの言語を選ばなくてはならないとしたら、フランス語を選ぶ。公のインタビューで、話す言葉を母語か自分の帰化した国の言語かで選ぶことができるのなら私は後者を選ぶ。それなのに私はまだフランス語でおもしろい話の一つもする術を知らないのだ。ある話の中で、笑いが生まれるべきところが、ごちなく、間の悪いものになってしまうのだ。だから先ほど言ったように、考えを発展させることと、物語を語ることはまったく違う技能なのだ。自分が次の本をフランス語で書きたいと思っていることはわかっているのだが、無理なのではないかと思う。今、あなたが座っている様子、ペンがあなたの口の中でどうバランスを保っているのかをフランス語で描写しろと言われても、私にはできないのだ。私の描写は恐ろしく不器用なものになるだろう²⁸³。

この返答で述べているように、次の小説『不滅』もチェコ語で執筆された。しかし、舞台は完全にチェコからフランスへと移っている。登場人物もフランス人である。このことが意味するのは、クンデラが、そこで生活をしていない以上、チェコの現実を書けなくなったということだ。クンデラの現実はフランスとなり、小説も、フランスの日常から生まれる発想や考察に支えられるものとなった。チェコ時代の思い出だけでは現在時の思考に見合う物語を語るができなくなったとも言える。また、クンデラの中で、フランスで見て感じたことを直接にフランス語で書きたいという欲求がますます強くなったということも考えられる。『不滅』には、フランス社会の喜劇的な面、騒々しい都会の中の孤独、あるいはいくつかの心地よい瞬間などが描かれている。会話部分が比較的多く、クンデラが物語にフランス人同士の会話をそのまま挿入していることも指摘しておいてよいだろう。

一方、『存在の耐えられない軽さ』における、作者的な語り手の介入による思索的な側面はさらに強調されており、これはポーランドの批評家スタニスラフ・バランチャクに言わせると、「欠点」であり、さらに言えば「権威

²⁸³ Jordan Elgrably, « Conversation with Milan Kundera » in *Critical Essays on Milan Kundera*, *op. cit.*, p. 64.

の不当使用²⁸⁴」という名の病の症状である。『冗談』を最高傑作と考えるバランチャクにとって、『不滅』は登場人物の人生の乏しい代わりに、語り手が創造者のように自由に生き生きとしている「空虚な」小説で、小説というよりむしろ、「哲学的な寓話²⁸⁵」になっている。しかし、バランチャクが「哲学的な寓話」と呼ぶ形式にこそ、クンデラの小説の独自性と発展を見ることができないのではないだろうか。その瞑想する小説という形式、登場人物の生を通して私たちが知っていると思い込んでいる現実を疑う小説的な方法、想像し得るあらゆる可能性を発見する場としての小説、こうした小説のあり方こそクンデラが目指してきたものである。そしてその変化は、先ほども述べたように、クンデラの生活上の変化、フランスの生活への適応の過程と無関係ではない。フランス人を登場人物に、フランスを舞台にした『不滅』は、クンデラにとって、「他のどの作品よりも強固に、自分が『冗談』以来追究してきた小説の詩学を実現すること²⁸⁶」に成功した小説なのだ。

5. 1990年代以降：フランス語での小説の執筆

ここまで、小説家クンデラの形成過程においてその都度大きな転換点となった二つの困難（地理的移動と翻訳）を見てきた。三番目を挙げるとすれば、それは執筆言語に関連するものだろう。この三番目の困難は、他の二つに比べると、クンデラ自身が自らに課した内的なものであり、またそれに立ち向かう覚悟が最も強く感じられるものでもある。クンデラは、渡仏後、チェコ語で小説を執筆し、それをフランス語の翻訳で発表するという形をとってきたが、エッセーに関してはフランスに住み始めた頃からフランス語で書き始め、インタビューなどでもフランス語で受け答えすることも頻繁にあった。にもかかわらず、先ほどのインタビューの引用で見たように、フランス語で小説を執筆するとなると、なかなか踏み出せなかった。しかし、フランスを小説の舞台にすることはできないと言いながらも、『不滅』においてパリを舞台にしたように、1995年には、フランス語で直接執筆した最初の小説『緩やかさ』を発表する。これに次ぐ二作品、そして2014年に発表した作品も、同じく直接フランス語で書かれたものである。

²⁸⁴ Stanislaw Baranczak, « Life is elsewhere » in *New Republic* 205, no. 5 (29 July 1991), pp. 36-39.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ « Poznamka autora » in *Nesmrtelnost*, op.cit., p. 356.

『緩やかさ』の舞台はフランスだが、チェコからやってきた昆虫学者が登場する。『ほんとうの私』はフランス社会に生きるフランス人カップルの話だ。『無知』においては、ヒロインの一人のイレナはフランスに亡命したチェコ人で、チェコが舞台になっているものの、チェコは亡命者の視点から、そこにはもう戻ることのできないのだというノスタルジーを込めて描かれている。『無意味さの祝宴』は、パリを舞台にアラン、ラモン、ダルデロ、シャルル、カリバンといった人物の日常が描写されている。

これらのフランス語で書かれた作品の特徴として、読者に強く印象を与えるのは、その簡潔さであるが、それはフランス語そのものだけではなく、構成と語りについても言える。マルティエヌ・ボワイエ＝ワインマンが言うように「より短く、無味乾燥にまで純化された形式の小説²⁸⁷」なのだ。構成に関して言うと、『無意味さの祝宴』を除く三作品には、もはやクンデラの「七部」構成、そしてシンメトリーへのこだわりはなく、その代わりに、数字がふられた短い章が連続する。クンデラの言を借りると、「コントラストをなす複数の楽章でなる大きな構成のソナタ形式から、フーガの技法²⁸⁸」へ移行したようだ。これは、小説の構成の面よりも即興的な面を優先させる傾向と解釈することができる²⁸⁹。この気楽さ、軽快さは、語りにも反映されている。

『不滅』の戦略的で巧みな語りが、『緩やかさ』では肩の力が抜けた簡素な語りとなっている。語り手は無理に自分の考えを「例証」しようとはせず、どちらかという思考は物語と同時に生まれてくる。「実験的自我」を研究室で検討する観察者の代わりに、この小説の語り手は、自分の内部と外部で起きていることを文章にしていく気ままな語り手である。この小説では語り手の空想と現実が隣接していて、小説の題材は作者の頭の中からそのまま、加工されることなく生の姿で表現されているように思われる。

さて、問題は、この簡潔さへの移行をどのように評価するかということだろう。マルタン・リゼクが述べているように批評家の意見は分かれている。後退ととった者は、「形式の貧困さ、話の緩慢さ、といったものが目を引く²⁹⁰」と評し、好意的な批評はむしろ「貧困さ」を評価し、「クンデラの文体がこ

²⁸⁷ Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 56. ここでは『無意味さの祝宴』を除く三作を対象としている。

²⁸⁸ Massimo Rizzante, « L'Art de la fugue romanesque sur *L'Ignorance de Milan Kundera* », in *L'Atelier du roman*, no. 33, mars 2003, pp. 107-120.

²⁸⁹ Cf. Martine Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 96-97.

²⁹⁰ Patrice Delbourg, « la chute de la maison Kundera », *L'Événement du jeudi*, 29 janvier-4 février 1998.

れほど調和のとれ、洗練され、耳に残る、落ち着いたものであったことはない²⁹¹」としている。本論では、評価するかしないかは別として、執筆言語をフランス語に変えたこととの関わりを見ていく。この点に関しては、次の三つのことが言えるのではないだろうか。

第一に、クンデラがフランス語に習熟していたとしても、『不滅』のように複雑で長い小説を書くのは難しく、その不利をもってしても、フランス語での執筆に挑戦したということである。第二に、フランス語はクンデラにとって常に、自分の言語と考えを純化させる道具だったということである。クンデラは次のように述べている。

私がフランス語を話すとき、簡単なことは何もない。どんな言葉の自動性も助けてはくれない。文の一つ一つが征服、実行、思考、工夫、冒険、発見、驚きであり、一つ一つの表現が私の精神全体の参加を呼び掛ける。フランス語が私の祖国の言葉の代わりになることは決してないだろう。フランス語は私の情熱の言語なのだ²⁹²。

そして第三に、フランス語で小説を執筆するということはフランス移住後のクンデラの最終目標であるとともに、最も自然な形で小説を執筆するために残されていた唯一の方法だったのではないかということだ。フランス語で書くこと、それは過去ではなく、自分が今生きている現在を書くことである。クンデラの小説は自身の考察にもとづいた「考える小説」である。その題材が現実から引き出されたものであるのは当然のことである。小説のフランス語での執筆という企ては、フランスで生まれた自分の考えを、自分のフランス語で表現したいという意思を反映していると言える。ギイ・スカルペッタは、『緩やかさ』までのクンデラのこの長い道程に敬意を表し、「これでクンデラは正真正銘の『フランスの作家』になった²⁹³」とみなさなければならぬと述べている。

これら三点を考慮すると、簡潔さは、意図的なものだったのではないかという考えが生まれてくる。クンデラにとって、フランス語で考え、フランス語で小説を書くというプロセスは、作風と文体を精錬させるきっかけとなった。クンデラは自らの小説の技法を純化させたのである。

²⁹¹ Renaud Matignon, « Kundera – l'ampleur légère de la catastrophe », *Le Figaro*, 15 janvier 1998.

²⁹² La Lettre de Kundera à André Clavel, *Journal de Genève*, 17-18 janvier 1998.

²⁹³ Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1996, p. 253.

6. 不利を切り札に変えること

冒頭で述べたようにエクソフォニーは、母語の外に出た状態を指す。母国チェコでの禁書処分、フランスへの移住、翻訳の問題などを経て、フランスで感じ考えたことをフランス語で小説に表現するまでの過程は、まさに「母語の外へ出る旅」であったと言える。

フランス語で書かれた小説の簡潔さには、クンデラの小説家としての自由な選択がある。それは不利を切り札に変えることの実践でもあった。クンデラが母語の外に出る旅で出会ったもの、それは自身の小説の技法の本質、無駄をそぎ落とした最後に残る小説のアイデンティティだったのではないだろうか。クンデラの登場人物たちが、自身のアイデンティティを形作るために自分たちにあてがった様々な属性を奪われ裸にされてしまうように、クンデラもまた自分の小説の本質をさらけ出そうとしているかのように思われる。それは、様々な仮面の奥深くに「埋もれた自我²⁹⁴」を掘み出すために顔の上に置かれた手の荒々しい仕草を思わせる。

クンデラは一度、自分の作品を祖国で出版する機会を失った。祖国を去り、母語で表現することを諦めた。これらの事実自体はネガティブなものではない。しかしクンデラは、一步一步前に進みながら、そうした事柄を小説の創作上の一つのステップとし、切り札に変えていったのである。フランスという外国への移住においても、執筆言語の変化においてもクンデラは自発的且つ主体的であった。それらの変化を、自分の小説家としての創作活動を見直す契機と捉えたからだ。私たちは、クンデラの二つの国、二つの言語の間の長い旅の中に、小説家としての人生において、外的状況に流される客体となるのではなく主体であり続けようとしたクンデラの姿を見出すことができる。

²⁹⁴ Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 21.