

ミラン・クンデラの小説における自己演出性

田中 柊子

1. はじめに

ミラン・クンデラ（1929～）は、『冗談』（1968）から『無知』（2003）まで十作の小説を発表しているが、どの小説にも共通して描かれ、クンデラの小説の魅力となっているのは、「自分が自分の思っているような人間ではない」という登場人物の挫折である。

この挫折の体験は、クンデラがエッセーやインタビューで頻繁に用いる「先入観の非＝思考 *la non-pensée des idées reçues* 」と「非＝真面目の精神 *l'esprit du non-sérieux* 」という二つの謎めいた、クンデラ独自の言葉を結びつけるものとして考えられている。前者は社会に蔓延する価値観や物事の意味を盲信して疑おうとしない思考停止の状態を表す。「キツチュ」、「真面目な世界」、「予備解釈された世界」といった言葉でも説明され、チェコの共産主義体制下で価値観が統制されている全体主義的な状況から、現代社会のマスメディアを通じて伝播する単純で表面的なイメージに人々が無意識に浸っている状況までを指す。それに対して、後者の「非＝真面目の精神」は、不変の真実であるかのように定められた価値観や物事の意味が真面目に受け取るべきものなのかという疑いから生じる、自由で柔軟な態度を表す。クンデラの登場人物は、自分が何者であるかを単純な記号として理解し、表現しようとする傾向があるが、この行為もまた、予め自分自身に意味を与え、それを信じるという点で、「先入観の非＝思考」の状態といえよう。したがって、「自分が自分の思っているような人間ではない」という事実を知ったときには、自分が何者であるかという問いの答えが一度消え、自分自身に新しい光をあてることができる。そして、自分自身の問題に限らず、他の物事も見えるがままのもの、あるいは信じている通りの意味ではないのではないかという疑いが生じる。このように、登場人物の挫折は、「先入観の非＝思考」から「非＝真面目の精神」へという、クンデラが小説で表現しようとしている大きな流れを特徴づける重要なテーマなのである。

一般的に考えると、「自分が自分の思っているような人間ではない」と知ること自体は、必ずしも挫折につながるような出来事ではない。例えば、自

分が他人に比べて劣っていると思い込んでいる人間が、ふとしたきっかけでそれが誤りで、実は優秀な人間であることを知ったとしても、彼は決して挫折したなどとは思わないだろう。むしろ逆に自信をつけるだろう。しかし、クンデラの小説で「自分が自分の思っているような人間ではない」と知ることが登場人物にとって挫折となるのは、「自分の思っているような人間」、つまり自分が何者であるかという認識が、登場人物自身によって描き出された理想の自画像に基づいているからだ。彼らは自分の都合の良いように自らを解釈し、それを真実だと思ひこむ。そのように解釈した人間になりきり、それらしく振舞うので、他人もそれを認めているのだろうと錯覚する。彼らは、自らのアイデンティティを捏造しているのだ。したがって、彼らにとっては自分が優れているか劣っているか、幸せか不幸せかといったことは重要ではなく、自分が美しいと思えるか思えないかという解釈が問題となる。たとえある男が、インテリたちが難解な話をしている中で全く内容を理解できなかったとしても、自分にはインテリにはない立派な肉体があり、女にも愛されているのだと思うことができれば、彼は満足する。たとえある女が不幸であったとしても、自分を悲劇の主人公に仕立てあげることができれば、彼女は幸せになる。そのため、美しい自画像の仮面が剥がされ、否応なしに自画像と似ても似つかぬ自分の姿に直面するときには自信をすっかり失い、絶望的な挫折を味わうのだ。

このように、クンデラの小説における登場人物の挫折の背景には、ある役割を演じるかのように自らを解釈し、それを顕示する登場人物の自己演出性があるように思われる。自分自身を自分にとって好ましいように演出し、そうして仕上がった自分に満足するという行為には、ナルシス的な要素もある。実際、自己演出する登場人物の中には、自分を美しいと思って激しい自己陶醉に陥る者もいるし、そのような登場人物をナルシスというテーマで論じている研究もある¹。しかし、自分を美しいと思い、自分に恋するというナルシス的性質は、登場人物の自己演出の一つの結果であるように思われる。クンデラの小説における重要なテーマである、登場人物の「自分が自分の思っているような人間ではない」という挫折の分析には、ナルシス的性質の指摘よりも、登場人物の自己演出性を取り上げる必要があるのではないだろうか。

¹ マルタン・リゼクは、歴史、運命、他者の視線、メタファーの引き起こす幻想、メディアの提供するイメージ、社会的な先入観などといった外的な要素が、登場人物の、自分にとって都合のよい、自分が見たい自分だけを映し出す鏡として機能していると述べている。Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, L'Harmattan, coll.

« Espaces Littéraires », 2001, pp. 305-347.

そうすることによって、クンデラの人間観の片鱗に触れることができるのではないだろうか。本論ではこの登場人物の自己演出性を例証し、その特徴を分析したい。

2. 登場人物の自己演出性

クンデラの小説の登場人物の自己演出には、誰かに気に入られたいという欲求や、自分の社会的立場にふさわしいように振舞わねばならないという必要性に基づく日常的なものもあれば、自分の耐えがたい卑小さを打ち消すための行き過ぎたものもある。例えば、『冗談』に登場する若いルドヴィークが思いを寄せるマルケータに自分を印象付けるために大人びている風を装ったり、また同作品に登場する青二才隊長が部下の兵士たちに対し威厳を保つために漫画に出てくるようなごろつきを束ねるたくましい男を演じるといった自己演出と、『無知』の少女時代のミラダが臆病さから恋に破れた自分を美しいものにするために自殺を図るという自己演出とでは重みが違う。しかし、どの登場人物の自己演出についても、自分が好ましいと思う者でありたいという登場人物の欲求があり、演出するイメージがステレオタイプであるということは共通している。

極端な自己演出をする『無知』のミラダと『冗談』のヘレナを例に、自分が好ましい者でありたいという欲求について取り上げたい。ミラダはリセの生徒だった頃、ヨゼフと付き合っていた。ヨゼフは彼女と早く肉体的に結ばれることを望み、ミラダもそれに同意しているのだが、普段は二人きりになる場所がなく、休暇を除いてはチャンスがない状況にある。そのような中で、ミラダは学校の必修科目で休暇中に実施される一週間のスキー合宿に行かなくてはならなくなる。女を経験したくてたまらないヨゼフは激怒し、ミラダにスキーに行くのなら別れると告げる。どうにもならないミラダは悲しみ、自殺を決意する。

彼女は彼に全てを与える覚悟があった。処女はもちろん、彼が望むのなら自分の健康も、彼が想像しうるどのようなものも捧げる覚悟をしていた。しかし、その一方で彼女はつまらない校長に逆らうことができなかった。そのような卑小さに打ち負かされるがままになってよいものだろうか。彼女が自分自身に覚えた不満は耐えがたいもので、彼女は何としてもその不満から解放されたいと願った。自分の卑小さが見えなくなってしまうような偉大さに到達したいと願った。その前では彼さえもついに頭を下げるような偉大さに。彼女は死にた

いと願った²。

そして、ミラダは自分の自殺の綿密な計画を立て、実行に移す。このように、ミラダには偉大でありたいという欲望がある。同様に、『冗談』のヘレナも、恋仲になったと思ひ込んだルドヴィークに手ひどく振られ、近くにあった菓を鎮痛剤と思って飲む。彼女は一錠ずつ舌の上に乗せ、死へと近付く自分に魅了される。

あなたはきっとここで白い布の下に横たわっている私を見つけるでしょう。そうしたら、あなたは生涯の中で最も尊いものを自分で殺してしまったことに気づくでしょう。それとも、ああ、あなたは私がまだ生きているうちに戻ってくるのかもしれない。あなたはまだ私を助けることができ、私の側にひざまずいてさめざめと泣くの。そして、私は、あなたの手、あなたの髪をなで、あなたを許すわ。全てを³。

ここにも自分の悔みさを美しいものに変えたいという欲望がある。このような偉大でありたい、美しくありたいという欲望は、ミラダとヘレナに極端な自己演出をさせている。しかし、自分が好ましい者であって欲しいという願いは、日常的な自己演出をしているルドヴィークにも青二才隊長にも共通しているのではないだろうか。

クンデラの小説においては、登場人物はそれぞれ独自の人物に自分を見立てるのではなく、いくつかのステレオタイプを使い回している。恋に破れて自殺する女のイメージは、ヘレナとミラダについてだけではなく、『生は彼方に』の中の雪山で立ち尽くす少女や、『不滅』のローラにも言えることだ。ルドヴィークと青二才隊長の大人ぶる態度も、クンデラの小説の若者の登場人物の大部分についても見出すことができる。他にも、『冗談』のマルケータや『可笑しい愛』『エドワルドと神』のアリツェに共通する、思想的な理由で苦境に陥った恋人を見捨てずに自分の全てを捧げるという自己犠牲的なヒロインという甘美なステレオタイプや、年下の若く美しい女を恋人にしている男は男性的な魅力に溢れ人々の羨望の的となる男であるというような、主に年配の男の登場人物がとられるステレオタイプがある。『可笑しい愛』の「誰も笑おうとしない」の主人公、「ハヴェル先生の二十年後」のハヴェル、『別れのワルツ』のバートレフなどである。

² Milan Kundera, *L'ignorance*, Gallimard, 2003, p. 99.

³ Idem., *La plaisanterie* [1968], Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 413.

登場人物がステレオタイプの人物を演じるという現象は、クンデラが批判する「キッチュ」、「真面目な世界」、「予備解釈された世界」といった、メディアなどが広める画一的な価値観を盲信する状況とは無関係ではない。登場人物は、自分が好ましいと思う人物を演じるが、それがそれぞれにとって個別に好ましい人物ではなく、大多数の人々にとって好ましく思われるステレオタイプの人物であるのは、既成概念にとらわれているからだ。

しかし、登場人物がステレオタイプを演じる背景には、このような受動的な理由だけでなく、ステレオタイプの特性を利用しようという積極性があるように思われる。ステレオタイプの人物とは、いつの時代にもどこにでもありがちな、誰にでも理解できる人物である。もし、自己演出する登場人物を演出家兼俳優と例えるなら、彼らは観客という他者に向けて自分が何者であるかを見せようとしているのであり、その場合、ステレオタイプの人物を演じることには、演出される役柄の意味が万人に理解可能であるという利点があるのではないだろうか。ステレオタイプは、作り手と見る側に共通の約束事になりうると考えられる。たとえ、他者が実際に登場人物が演出する人物像に同意しているかどうかは不明だったとしても、登場人物自身は演出した自分が周囲の他者にも通用しているものと思いついでいる。若者の大人びた振る舞いは恋人や仲間にも効果的であるという認識の上のものだし、恋に破れて自殺する女は自殺が自分を捨てた男に愛の深さを見せつけるのに役立つと思ひ、苦境に陥った恋人を自己犠牲的に支えようとする娘もそれを相手が受け入れてくれるものと思ひ、若く美しい女を恋人にしている年配の男はそれが誰もが羨むものと考えている。

このように登場人物は他者が自分と同じように自分を見ていると思いついでいる。実際はどうであるかわからないため仮定の他者とした方が正しいかもしれないが、登場人物の自己演出は他者が自分に向ける視線を巻き込んでいる。そして、他者だけでなく、自分の置かれている状況の中に存在する物事、環境全てを総動員して行われているように思われる。

例えば、『冗談』の青二才隊長が、たくましく、大人びた男を演じるのは、ただ部下を束ねたいからだけではなく、何かしら問題を起こしたならず者たちの集まる兵営という場所にふさわしい隊長でありたいからではないだろうか。また、ヘレナの自殺行為には、鎮痛剤を毒薬として飲むという行為の悲劇性が作用していないだろうか。ミラダは雪山で自殺を図るが、そこにも雪山のイメージが与える影響がないだろうか。登場人物の自己演出はただ自分自身を対象とするだけでなく、周囲のあらゆるものを利用して作り出す閉ざされ

た空間であるように思われる。

3. 登場人物の挫折

それでは、登場人物が自分のために演出した世界が崩れ、「自分が自分の思っているような人間ではない」と知り、挫折を味わうのはどのようなときなのだろうか。演出した世界の壊れ方がそれぞれ異なると思われる、『冗談』のルドヴィークの青年時代、『冗談』のヘレナ、『生は彼方に』の主人公ヤロミールの母親、『不滅』のポール、『ほんとうの私』のシャンタル、『無知』のミラダを例に見ていきたい。

『冗談』のルドヴィークは、恋人のマルケータが夏休みに自分に構わず共産党の政治教育の合宿に参加し、彼女がそこで充実した毎日を送り幸せであることが面白くなかったため、いつものような挑発的態度で真面目な彼女にショックを与えようと、「楽天主義は人類のアヘンだ。健全なる精神なんてあほくさい。トロツキー万歳⁴」と書いた絵はがきを送る。それに対するマルケータの返信はなく、ルドヴィークは落ち込むが、その絵はがきは大問題を引き起こす。絵はがきは党の局員に検閲されていて、トロツキーが最大の敵と考えられている状況では当然であるように、ルドヴィークは追放を宣告されてしまう。マルケータの気を引くための冗談が、恐ろしい意味を帯び、ルドヴィークを危機的な立場に追い込んでしまうのだ。

私はその言葉を恐れ始めた。それは冗談という仮面の下から、何かとてつもなく重大なこと、私が今までに一度も党と完全に一体となったことはなく、自分が真のプロレタリア革命家であったこともなく、ただ単純な決断によってのみ「革命家の集団に帰属」していたにすぎないことを私に思い知らせるようなことを明かそうとしていたのではないか⁵。

『冗談』のヘレナは、ルドヴィークに振られたつらさのあまり、鎮痛剤を飲み、命を死にさらす雰囲気を楽しむ。しかし、その鎮痛剤とは部下のインドラのコートにポケットに入っていたもので、実は鎮痛剤のアルゲナではなく、便秘であることを知られたくないインドラが、アルゲナの錠剤ケースの中に入れた下剤だったのだ。ヘレナは美しい自分をルドヴィークの前に差し出すどころか、とんでもない醜態をさらしてしまう。ヘレナの自己演出の失

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 74.

敗は、葉が期待された機能を果たさなかったためである。

「どうしたの？」と聞く私に答えずに、彼女はくるっと後ろを向くとトイレの方に向かった。私はその歩き方を決して忘れないだろう。不規則な小また歩きとかせをはめられた足ののろさ。四メートルの距離しかないところを彼女は何度も立ち止まり、毎回の停止は（体全体を大きく折り曲げていることからして）彼女が荒れ狂う腸との辛い戦いに必死になって耐えていることを明らかにした⁶。

『生は彼方に』のヤロミールの母親は、ヤロミールを身ごもったために相手の男と結婚するが、その夫が自分を愛していないことに気づく。夫婦生活は冷え切ったもので、ある夜、夫は何も告げずに家を出てそれきり戻らなくなる。しばらくたって母親は夫が逮捕され、強制収容所で死んだことを知る。母親は夫の死に偉大さと栄光を見出し、未亡人となったことを誇りに思う。経済的に苦しくなっても、頭の上に夫の骨壺をのせているかのように毅然と振舞う。しかし、その夫が戦争のずっと前に若いユダヤ人の女と関係を持っていたことを知り、夫の偉大さとそれが彼女に与えていた誇りは消える。誇りに思うべきなのは母親ではなく、夫が支え続け、ゲットーに流刑された後も厳重な監視をくぐってまでしても会おうとしたユダヤ人の女なのである。

母親が頭にのせていた目に見えない骨壺は、夫の写真とともにたんすの後ろに片付けられた。彼女はもう首を真っ直ぐ伸ばして歩く必要もなく、夫に対して毅然とする理由もなくなった。あらゆる倫理的な偉大さはすでに他人のものになっていたのだから⁷。

『不滅』の主人公アニュスの夫で弁護士のポールは、ラジオ局で「権力と法」という番組を受け持っている。裁判所の仕事は非人間的だと考えている彼は、日頃から積極的に学生、作家、ジャーナリストなどと親交を結び、職場の外での交流やそういった若さや現代性を象徴するような人々に愛されることに喜びを見出す。そのため、ラジオ番組は一般大衆に愛されたいという欲求を満たしてくれる場なのだ。ところが、ポールの番組は、退屈で大衆に受けないと判断したラジオ局によって打ち切りになってしまう。皮肉なことにポールは自分が楽しませていると思いついていた聴衆によって、自分が望んでいるイメージとは逆の、つまらないという烙印を押されてしまうのだ。

⁶ *Ibid.*, p. 432.

⁷ Milan Kundera, *La vie est ailleurs* [1973], Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 158.

「あの人たちは番組をもっと面白く、もっと若者向けにしたかったのね。」とアニェスは言った。彼女の指摘はポールの放送を取り止めた人々に対して皮肉を込めたつもりのものであった。それから彼女はポールの髪をなでた。しかし、彼女はそのようなことを決してするべきではなかっただろう。アニェスの眼の中に、ポールは自分のイメージを見た。屈辱を受けた男、もう若いとも面白いとも思えないと決定されてしまった男のイメージを⁸。

『ほんとうの私』のシャンタルは、広告代理店の仕事も年下の恋人ジャン＝マルクとの恋愛も充実しているが、肉体の衰えを感じ始め、女としての魅力が失われつつあるのではないかと思悩んでいる。ある日、彼女は郵便箱の中に一通の見知らぬ男からの手紙を見つける。そこには「あなたは美しい」と書かれていた。シャンタルは不愉快に思うが、手紙が途絶えることなく届くごとに、次第に見知らぬ男に見張られていることを心地よく感じ始める。白い体を深紅色のマントで包むシャンタルを美しい赤の枢機卿とたたえる手紙が来ると、シャンタルは赤いネグリジェを買い、部屋でそれを着て鏡の前に立ち、美しいと思う。ジャン＝マルクが帰ってくると、シャンタルは男を誘惑しながらも、その腕から逃れようとする、なまめかしい女を演じる。シャンタルは、どこかで見張っている男の想像に興奮し、二人のセックスはかつてないほど情熱的なものになる。しかし、数日後、手紙の差出人がジャン＝マルクであることが判明し、男に見張られる美しい女の赤いマントは、老いた女がほめ言葉にのせられて買った滑稽な赤いネグリジェになってしまう。

突然、彼女は彼を夢中にさせた枢機卿の深紅色の衣装についての文章を思い出し、恥ずかしくなる。他人が私の頭に蒔いたイメージに、私はなんて簡単に影響されたのだろう。彼にはどんなに滑稽に思われたことだろう。彼は私をうさぎみたいに小屋の中に入れたのだ。意地悪く、面白がって、私の反応を観察しているのだ⁹。

『無知』のミラダは、雪山で死ぬために綿密な計画を立てる。ホテルで他の生徒が昼寝をしている間に、青い空の下できらきらする雪の中を用意した睡眠薬を飲みながら歩き、森の中で、美しい光景と美しい自分に満足し、眠りに落ちる。しかし、睡眠薬の効き目が弱かったせいで、彼女は目覚めてしまう。空が黒くなっていて、彼女は自分の体の一部が無感覚になっているのに気づく。恐れをなした彼女は、必死になってホテルへ帰る。病院で彼女は

⁸ Idem., *L'immortalité* [1990], Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 195.

⁹ Idem., *L'identité* [1997], Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 125.

凍傷で黒ずんだ左耳を切断される。彼女を美しく死なせてくれるはずだった雪山が、彼女を醜い耳とともに生きる道を与えたのである。

リセでは、彼女が道に迷い、凍傷に覆われて戻ってきたという噂が広まった。彼女は、義務的な予定を無視して愚かに放浪し、遠くからでも見えるホテルを見つける基本的な方向感覚さえ持っていなかった、規律に従わない生徒として非難された¹⁰。

このように、どの登場人物も、状況が変化したために演出した役の妥当性が消えてしまい、「自分の思っているような人間」ではなくなってしまふ。すっかりその役に同化し、自己陶醉までしていたのが、場違いな道化になってしまう。先ほど自己演出する登場人物を俳優兼演出家にたとえたように、「自分が自分の思っているような人間ではない」という挫折のきっかけになっている要素を、演劇に例えたらどうなるだろうか。ルドヴィークの絵葉書の言葉はセリフ、ヘレナの菓は小道具、ヤロミールの母親の夫は相手役、ポールのラジオ番組の聴衆は観客、シャンタルの赤い枢機卿のマントは衣装、ミラダの自殺する雪山は舞台装置だと言えるだろう。したがって、「自分が自分の思っているような人間ではない」という挫折、つまり自己演出の失敗は、セリフ、小道具、衣装、舞台装置、相手役、観客のうち、どれか一つでも予定されていた機能が果たされなかったときに生じるものであると言える。逆に考えると、自己演出とはそういった諸要素によって成り立つ架空の演劇空間を作り出すことなのではないだろうか。

しかし、挫折の原因となる状況の変化は見かけ上のことで、実際は登場人物の、諸要素への誤解が挫折を招いている。ルドヴィークの言葉は彼がそれを冗談として書く前に、反逆者とみなされる危険性をはらんでいたのだし、ヘレナの鎮痛剤もともと下剤であった。ヤロミールの母親の夫の不倫もただ母親が知らなかっただけで予め起きていたことであり、ポールも聴衆の本当の反応を後で知ったにすぎない。シャンタルの赤いマントやミラダの雪山も、マントや雪山が彼女たちを裏切ったのではない。全てもともと備わっていた意味なのだ。登場人物の挫折は、「自分が自分の思っているような人間ではない」というより、「世界が自分の思っているようなものではない」と知ることなのではないだろうか。

¹⁰ *L'ignorance*, p. 112.

4. 人生の演出

クンデラは、「自分が自分の思っているような人間ではない」ことを知らない状態と「自分が自分の思っているような人間ではない」ことを知った状態、つまり挫折前と挫折後を対立するものとして考え、未熟と成熟、若さと老い、抒情と反抒情、詩と小説などと様々な言葉で表現している。挫折をし、非＝真面目の精神を手に入れることはただ登場人物だけの経験ではなく、詩人から小説家へと移行したクンデラ自身の経験でもある。クンデラはこの移行を「改宗」という強い言葉で表現し、単なる文学ジャンルの変更ではなく、詩を捨て去った上で小説を書いているのだということをエッセーで何度も語っている。しかし、「自分が自分の思っているような人間ではない」ことを知る挫折を味わうことで可能になると考えられているこの改宗は、完遂されているのだろうか。登場人物は挫折を経験すれば、自己演出をすることも、好ましい者でありたいという欲求を持つこともなくなるのだろうか。クンデラの小説には、老いた登場人物が自分の若かった頃を振り返る場面が多い。たいていそのような登場人物は過去に、「自分が自分の思っているような人間ではない」ことを知る挫折を経験しているのだが、彼らは必ずしも自己演出性から逃れていないように思われる。彼らは自分の過去を修正し自分の人生を自分の気に入るような物語に仕立てようと試みるのだ。恥ずかしく、屈辱的な思い出をあるがままに受け入れずに、何か完全な人生のモデルがあるかのように修正する。この行為も自己演出と言えるのではないだろうか。過去の失敗を現在で取り戻そうとする人物と自分の人生から汚点を消し去りたいと願う人物の二つのタイプを例として、登場人物の人生の演出について考えたい。

まず、過去の失敗を現在で取り戻そうとする人物だが、このタイプには『冗談』のルドヴィークと『可笑しい愛』「老いた死者は若い死者に場所を譲れ」の男が当てはまる。『冗談』のルドヴィークはある日、偶然、かつて自分を裏切った親友ゼマーネクの妻ヘレナに出会う。ゼマーネクは、自分が絵はがきの挑発的な言葉のせいで窮地に立たされたときに、手を差し伸べるところか進んで彼の罪状の冒頭陳述を行い、除名を提案した男で、ルドヴィークは彼を長年恨んでいた。自分の勤める研究所に取材に来たヘレナの担当となったルドヴィークは、これを復讐の絶好の機会と考え、ヘレナを寝取る計画を立てる。

私はブラハ郊外に遠出しなかと彼女を誘ってみた。彼女は断り、人妻である

ことを私に思い出させた。このような断り方以上に私を満足させるものはなかった。私は私にとってとても価値のあるこの彼女の反対をじっくり味わった。それを楽しみ、それをまた味わい、それについて冗談を言った。最後には彼女は、私の申し出を受け入れることにより、話をそらすことができ幸せであるようだった。それから逐一計画どおりに進んだ。私は十五年間抱きつづけた恨みによってこの計画を夢に描き、そして、この計画が必ず成功し、実現するという理解しがたいほどの確信を持っていた¹¹。

この計画は、ヘレナをものにするという点では成功する。ルドヴィークは、ヘレナを乱暴に犯すことで、ゼマーネクの大切なものをめちやくちやにしてやったと満足し、敗北者から勝利者になった気分に入る。

「老いた死者は若い死者に場所を譲れ」に登場する中年の男はある日、二十歳の頃自分が熱烈に愛していた年上の女に、十五年ぶりに遭遇する。当時、四十歳だった彼女は五十五歳となり、ほとんど老女のようなものである。十五年前、男はその年上の女に夢中になり、いつも優雅な彼女がセックスの際はどのようなのかを想像しようとしては、想像できずにいた。幸運なことに彼は、実際に彼女と肉体関係を持つ機会に恵まれる。しかし、まだ経験の浅かった彼は自分のことで精一杯で、暗がりの中で彼女を抱いても彼女の様子を観察できず、人形を抱いたかのような空しさを覚えるだけに終わる。彼は次回こそ、明るいところで彼女を抱いて、彼女の顔と体をじっくり見ようと決意するが、そのような機会は二度とめぐってこない。年上の女はその後ずっと彼の心の中で取逃がした女として残る。老女となった彼女を前にして、彼は老いた彼女を今さら抱いても不快感が残るだけに過ぎないのだろうと思うが、十五年前に叶わなかった彼女を捉えたいという欲望に従って、彼女を誘惑する。

十五年間、その不可侵性と捉えがたさによって自分を苦しめられた女、その女が今ここにいる。これからやっつと、その女を明るい光のもとで見ることができると。やっつと今日の彼女の肉体にかつての肉体を解読し、今日の彼女の顔にかつての顔を解読することができる。これからやっつと想像しがたい彼女の愛の身振り、想像しがたい彼女の愛の痙攣を暴くことができるのだ¹²。

『冗談』のルドヴィークもこの短編の男も、過去の嫌な思い出を現在で解

¹¹ *La plaisanterie*, pp. 267-268.

¹² Milan Kundera, *Risibles amours* [1970], « Que les vieux morts cèdent la place... », Gallimard, coll. « Folio », 1994, pp. 201-202.

消しようとしている。過去は過去として変わらないものであるのに、現在の行為で過去のある出来事の意味合いを変えようとする。ルドヴィークの場合は、実はヘレナとゼマーネクの夫婦関係はすでに解消しているようなものであったため、彼がゼマーネクへの復讐と行って行ったことは結果的に復讐にならないのだが、もし成功していたら、彼の絵はがきにまつわる挫折の意味は和らぎ、彼はその挫折を自分の人生という物語の中にすんなり受け入れることができるだろう。「老いた死者は若い死者に場所を譲れ」の男も、十五年間の年月を経て取り逃がした女を取戻すことができるのなら、若かりし頃の苦い失敗も甘美なものとなるかもしれない。ルドヴィークもこの男も過去を修正することを望んでいるのだといえる。

次に、自分の人生から汚点を消し去りたいと願う人物の例として、『笑いと忘却の書』のミレック、『緩やかさ』のベルク、『無知』のヨゼフを挙げたい。『笑いと忘却の書』の第一部「失われた手紙」に登場するミレックは、二十五年前に三年ほど付き合っていたズデナという女の存在を除けば、自分の人生の物語に惚れ込んでいる男だ。ズデナと別れた後、彼は美しい女と結婚し息子をもうけ、美しい妻が死ぬと、様々な女に愛される独身生活を謳歌する。科学者であった彼は、国家から必要とされていたため、国家に対し辛辣な態度をとることも可能で、それゆえ次第にテレビに出演するような著名人となった。プラハの春が弾圧されると、彼はその言動によって職場を解雇されたが、彼は絶望するどころかその破滅へ向かうような運命を誇りに思う。ただ、昔三年ほど付き合っていたズデナという女との関係が唯一の汚点となっているため、その証となるものを全て抹消したいと思う。

彼と彼の人生の関係は、彫刻家とその彫刻、小説家とその小説の関係と同じだった。小説家の不可侵の権利、それは自分の小説を修正できるということだ。もし冒頭が気に入らなければ、小説家は書き直すか削除することができる。だが、ズデナの存在がこの作者の特権をミレックに対し拒んでいた。ズデナは小説の最初の数ページに居座ったまま、いっこうに消えてくれなかった¹³。

ミレックがズデナを恥じるのは、美しい女に言い寄る勇気がないために醜い彼女と付き合い、その醜い彼女に自分のセックスを馬鹿にされ、名誉挽回を試みるも失敗に終わるといふ悲惨な思いをし、さらにはそのような彼女を愛していたからだ。ズデナの記憶はミレックにとって、自分の作品を台無しにするような、許しがたい障害物なのだ。ミレックはズデナを訪ね、昔彼女

¹³ Idem., *Le livre du rire et de l'oubli* [1979], Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 26.

に宛てた百通もの手紙の返却を求めるが、忘れ去っていた過去の前に無理やり顔を突き出されるような昔話をされ、自分が惚れ込んでいる運命とは似ても似つかない自分を見出す。

『緩やかさ』に登場する知識人ベルクも、ミレックのように昔、自分が夢中になった女が今になって出てきて人生の計画の邪魔をしするのに怒り狂う人物だ。ベルクは高校のとき、イマキュラタという女に恋し、ロマンティックで気恥ずかしくなるような詩的な手紙を送るが、あえなく振られる。二十年後、大成したベルクをテレビで見たイマキュラタは彼を思い出し、本当は彼を愛していたのだと思い込み、彼に手紙を書き、周囲にも若い頃のベルクの愛について語る。耐えがたいほど恥ずかしい過去を掘り起こすイマキュラタをベルクは許せない。ディレクターとなったイマキュラタがベルクの伝記的な番組を計画していると知ったベルクはそれを断る。

それは厄介な状況だった。原則として、彼についての番組を制作したいという申し出は、素晴らしいことだった。彼はいつも自分の人生を芸術作品に変えたいと思っていたから。だがそのときまで、その作品が喜劇のジャンルに属する恐れがあるとは思ってもみなかった。突如明らかになったその危険の前に、彼はイマキュラタを自分の人生からできる限り遠ざけたいと願い、部長（彼はベルクの謙虚さにとても驚いた）に、自分のように未熟で重要でもない人間にはまだ早いからと、その計画を延期してくれるよう頼んだ¹⁴。

しばらくして、ベルクは昆虫学会でイマキュラタに会う。うきうきと話し掛けてくイマキュラタにベルクは消えうせろと暴言を浴びせる。

『無知』のヨゼフは、昔の自分の日記を読むことによって、忘れていた恥ずかしい思い出がよみがえる。日記には若いヨゼフとリセの少女たちとのデートの記述があったが、それを読んでも、今のヨゼフには何も思い出せない。その日記の書き手が自分であるとは思えない。少女と肉体関係を持ちたいばかりに、嘘をついて少女を困らせ、泣かせている箇所では、泣いている少女を冷静に観察し、興奮しているであろう書き手に憤りさえ覚える。

彼は日記のページを小さな断片に引き裂き始める。大げさで無益な動作。しかし、彼は、思う存分自分の嫌悪感を爆発させたいという欲求を覚える。いつの日にか（たとえ悪い夢の中であつたとしても）自分がその青二才と混同され、代わりに罵倒され、その言葉と行為に責任があるとみなされないように、その

¹⁴ Idem., *La lenteur* [1995], Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 58.

青二才を消滅させたいという欲求を¹⁵。

ミレック、ベルク、ヨゼフの三人にとってよみがえる記憶は、どれも思い出したくないもので、自分が自分の人生に与えていた意味が偽りの伝記であることを暴露する。そして、そのような記憶と記憶を呼び覚ませるような物事をこの世から消し去りたいと思う。

過去の失敗を現在で取り戻そうとする人物も自分の人生から汚点を消し去りたいと願う人物も、自分の人生の解釈を自分で制御したいと願う人物である。人生を自分の気に入るように解釈し、その解釈の正当性や根拠を脅かすものは許されない。自分が何者であるかだけでなく、自分の人生をも演出したいというような態度が見受けられる。しかし、このような態度は、クンデラの小説の登場人物だけでなく、自分自身と自分の人生を演出する登場人物を客観的に観察し描いている、この小説の書き手であるクンデラ自身にもあるように思われる。

クンデラはエッセーやインタビューでは、詩から小説への転向がはっきりとした境界のあるものであり、自分の人生への向き合い方をも変えた、記念碑的な出来事であったことのように語っている。実際は、詩と小説を同時に書いていた時期もあり、詩から小説への移行は比較的緩やかなものであったことを考えると、クンデラも登場人物のように自分について語るときに脚色しているように思われる。また、クンデラは自分の詩作品や劇作品を自分の「作品」として認めていない。未熟であるから、成功ではないからといった理由で出版や上演を制限している。そして、これらには口を閉ざす一方で、小説作品に関しては作者自身による正しい解釈の仕方と言えるほど詳細な説明をしている。クンデラは、自分の小説の解釈だけでなく、小説家としてのミラン・クンデラ像をも自分で解釈し、提示しているように思われる。もちろん、亡命してからというもの常に亡命者や反共産主義者として扱われてきたクンデラにとっては、自分の小説がそのような限られた読み方をされるのは避けたいことであっただろうし、何より先入観を嫌うクンデラにとって、勝手に表面的で単純な解釈をされるのは許しがたいであろうということに配慮すると、正しい読み方を示して予防線を張ることや、間違った解釈を訂正することも理解できないことではない。しかし、それは登場人物についても同じ事だ。クンデラ自身にも自己演出性があると言わざるをえないように思われる。

¹⁵ *L'ignorance*, p. 84.

このように、一度「自分が自分の思っているような人間ではない」ことを知るという挫折を味わったにも関わらず、その後も自分の人生を演出する登場人物や、そのような登場人物を描きつつも自分もまた自己演出をしているクンデラを見ていると、自己演出性とは人間の持って生まれた性質、逃れられない宿命であるように思われる。自分自身と自分の人生の主人でありたいという欲求が、人間として生きていく以上無視することのできないものとして人間に備わっているために、登場人物は何度も架空の演劇空間を創造し、自分についての物語を上演するのだと思われる。

自己演出をする登場人物は、自分とは違う人間になろうとするのだが、彼らは本来の自分が何者であるかを知らない。彼らにとって、自分の存在とは何者でもない、形のない不安定なものなのである。そうした状態では、自分という人間として生きていくことができない。さらに、彼らは他人の視線や様々な状況によって常に左右されてしまう。形のない自分に定義を与える自己演出も相手や状況次第であり、その自己演出が崩れるのも外部の作用によるものだ。根本的に主体としてではなく客体として自分の人生を生きなくてはならない状況にあるために、彼らは自分自身とその人生の主人であろうとするのだろう。しかし、こうした自己演出は個人の問題に限ったことではない。クンデラはしばしば、歴史の書き換えに言及するが、これも自己演出の一種なのではないだろうか。歴史の教科書に載る説明は都合よく捻じ曲げられ、写真すら修正される。こうした現象は、自分の過去を修正し、都合のよい人生の物語を作ろうとする登場人物という個人のエピソードで反復されているように思われる。クンデラが、どのような歴史的状況をも個人の状況の背景としてではなく、個人の状況そのものを拡大したものとみなし、歴史的状況の本質に個人の状況におけるのと同じ実存的な問題を見出していることを考慮すると、自己演出性とは、登場人物の性質の問題だけにとどまらない、より深い考察が可能なテーマなのかもしれない。

5. おわりに

クンデラの小説の大きなテーマである、「自分が自分の思っているような人間ではない」ことを知る登場人物の挫折の背景に、登場人物の自己演出性があるということを出発点として、その自己演出性を分析してきた。好ましい者でありたいという欲求に基づいて、万人にとって簡単に理解することのできるステレオタイプの人物を演じるという特徴があることを指摘し、他者

を含めた周囲の物事を全て巻き込んだ自己演出を行うことから、登場人物の自己演出を、セリフ、小道具、衣装、舞台装置、相手役、観客のどの要素にも重大な機能が与えられている、架空の劇場空間にたとえた。また、その要素のどれか一つでも機能を果たさないと、架空の劇場空間、つまり自己演出が破壊されることから、登場人物の挫折とは「自分が自分の思っているような人間ではない」というより「世界が自分の思っているようなものではなかった」というものであると述べた。そして、そのような挫折を経た上でも、過去の失敗を現在で取戻したり、過去の汚点を消し去ることで、自分の人生の物語を都合よく演出する登場人物がいることから、自己演出性が必ずしも一度挫折を経験すれば克服できるようなものではなく、人間の本質的な性質、人間として生きていくのに欠かせないものであると述べた。

人間として生きていく以上、自己演出は避けられない。人間はあるがままには生きることができないのだろうか。まるで、『不滅』のアニエスの言葉のようである。

生きること、そこには何の幸福もない。生きること、それは世界中に自分の苦しむ自我を持ち運ぶこと。しかし、存在すること、存在することは幸福である。存在すること、それは噴水に変わることで、宇宙が温かい雨のように降りそそぐ石の水盤に変わること¹⁶。

これはアニエスが、夜の高速道路で交通事故に遭って死ぬ直前に思うことである。アニエスにとって、あるがままにただ存在することの叶わない人間の生の苦しみとは、自分が何者であるかを言動で自己顕示することのみならず、顔や身体という外見を自分のアイデンティティの象徴であるかのように掲げなくてはならないということも含まれる。アニエスにとって、外見とは自分自身ではないが自分に割り与えられている仮面のようなものだ。自分の外見に同意できない彼女は、顔のない世界に生きることが望む。『存在の耐えられない軽さ』のテレザにも似たような傾向がある。若い頃は、身体が心の象徴として目の前の鏡に映ることに喜びを感じた彼女もやがて、心と身体を一つとして考えられなくなる。アニエスもテレザも心と体が完全に一致しているとは思えないのだ。

この心と身体の不一致というテーマは、ただ身体論にとどまるものではなく、自己演出性に関わりのあるもののように思われる。自分ではない別の自

¹⁶ *L'immortalité*, p. 381.

分を自己演出によって作り出す前に、すでに外見という生まれつき備わっている「別の自分」を所有しているのだ。外見は人間のみならず、生き物であるなら動物も植物も所有している。しかし、「別の自分」という外見を所有することが意味をなすのは、自分の外見を意識できる人間の場合においてのみである。『存在の耐えられない軽さ』のテレザは、犬のカレーニンが鏡に映る自分の姿を自分だと分からないのを見て、それを幸せなことだと思う。

楽園で泉をのぞきこんだとき、アダムは自分が見ている者が自分であることをまだ知らなかった。[...]アダムはカレーニンのようだった。テレザはおもしろがってカレーニンを鏡のところへ連れて行った。カレーニンは自分の姿がわからず、それを信じ難い無関心でぼんやりと見た。カレーニンとアダムの対比は、楽園では人間はまだ人間でなかったという考えに私を導く。より正確に言うと、人間はまだ人間の軌道に投げ出されていなかった。私たちはといえば、もうずっと昔から投げ出されていて、直線によってなされる時間の虚空を飛んでいるのである。しかし、私たちの中にはまだ細いひもがあり、それが私たちをもやの立ち込めた遠い楽園と結び付けている。その楽園ではアダムが泉をのぞきこみ、ナルシスとは違って、目の前に現れた黄色い薄いしみが自分だとは思ってもみなかった。楽園への憧れとは人間が人間でありたくないという願いなのである¹⁷。

人間は犬のカレーニンと違って、外見を自分のものとして意識してしまう。外見という目に見える容器に入れられ、その容器を自分として認識して生きていくことが人間であるのなら、人間とは、存在していながら、自分として存在しているのかわからない状態にあるといえよう。存在しながらも、別の自分が存在している。自分はこの顔、この身体なのか、それとも心なのか。心だと信じていても、現実に見えるものとして存在するのは外見である。このような耐えがたい二重性を克服するための手段が自己演出であるように思われる。つまり、自己演出とは、自分の身体を俳優のようにみなし、その身体に心が望む人物を演じさせることによって、心と身体を同化させる行為なのではないだろうか。

『存在の耐えられない軽さ』のテレザも『不滅』のアニェスも死んでしまうが、その死は、自己演出をしなくてもすむ国に旅立ったかのようなのである。そして、それが死であるために、余計に人間として生きていくことが自己演出をし続けることであるということ突きつけられるように思われる。しかし、もしクンデラがこの悩ましい永遠回帰に、小説で答えを出しているのだ

¹⁷ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être* [1984], Gallimard, coll. « Folio », 1989, pp. 430-431.

とすれば、それは「笑い」だろう。登場人物が「自分が自分の思っていたような人間ではない」と知る挫折は、どの作品においてもユーモアたっぷりに描かれている。自己演出した自分に陶醉していた登場人物が突然、陶醉しようもない悲惨な状況に陥るのは、痛々しいながらも、滑稽である。そこにクンデラの小説の魅力である笑い、嘲笑ではなくどこか慰めとも感じられるような笑いが生じる。

先にも述べた通り、クンデラは詩から小説への転向を「改宗」と呼んでいる。改宗の理由としてクンデラが説明するのは、常に共産主義時代の抒情性である。分析することや疑うことを忘れて、感情のおもむくがままに善と定められたものに微笑し、悪と定められたものに顔をしかめる全体主義の世界にある抒情主義にクンデラは嫌悪を感じたのだ。そのような経験の後で、人々の抒情を煽り立てる役割を果たした詩を放棄し、逆に抒情の滑稽さや愚かしさを語り手の客観的な視線で暴きたいと小説へ転向したのは理解しがたいことではない。しかし、詩から小説に改宗し、抒情に批判的な態度をとっているとはいえ、クンデラの小説には抒情的な言葉にあふれる箇所がいくつもある。抒情は完全には捨てきれていないのだ。それは、抒情が、誰の中にも存在する、自分自身が見えなくなる罫であると同時に心地よい陶醉をもたらす拒みがない誘惑でもあるからだ。登場人物の自己演出も、自分自身の主人でありたいという切実な欲求にもとづきながらも、脚色して理想化してしまうのは、抒情にとらわれているからだ。小説家として生きることとは、そのような抒情を抱きながらも、常に皮肉やユーモアを言える精神状態、つまり「非＝真面目の精神」の態度を貫くというクンデラが自分に課した使命なのではないだろうか。小説を書くというクンデラの行為は、自分自身や自分の人生、自分に関わるあらゆる物事を自己演出したいという抒情の熱に浮かされた欲求を封じるための戒めであるように感じられる。