

カフカの『最初の悩み』について

日 野 安 昭

外 国 語 教 室

(1978年9月11日受理)

Über Franz Kafkas „Erstes Leid“

Yasuaki HINO

Seminar der fremden Sprachen

(Received September 11, 1978)

In dieser Geschichte redet Kafka von dem Leben und dem Schicksal des Künstlers wie in den anderen Erzählungen im Hungerkünstler-Band. Hier stellt uns der Dichter einen Mann vor, der sich ganz seiner Kunst hingibt und seiner Kunstauffassung leben kann. Der Trapezkünstler hat „sein Leben derart eingerichtet, daß er Tag und Nacht auf dem Trapez blieb“. (S. 241) Ihn treibt der Trieb nach der Vervollkommnung seiner Kunst.

Er konnte sich mit seinen Fertigkeiten identifizieren, bis er während der Reise träumt. In diesem Traum bricht „die Urfrage des Menschen nach dem Grund und Boden seines Daseins“ (Hillmann) auf und bedroht sein Künstlerleben, das bisher gesichert zu sein schien. Jetzt wird er sich der Selbstbeobachtung bewußt.

In diesem Aufsatz wird versucht, das Folgende aufzuklären:

- a) Wie beschreibt der Dichter das Problem des Artistenlebens?
- b) In welche Krise ist der Trapezkünstler geraten?
- c) Kann der Trapezkünstler mit Hilfe des zweiten Trapezes seine Krise überwinden?

Dabei wird bemerkt, daß es eine Art des „Schwindels“ ist, der den Trapezkünstler zur Erkenntnis der Unsicherheit des eigenen Daseins führt.

ここでとりあげようとしている小品『最初の悩み』は、カフカが生業愛着をもち、死後も自分の名とともに残るであろうとみていた作品集『断食芸人』に取められたものである。しかもこの作品集の巻頭を飾っている。

この作品集の全体をもってカフカの芸術的な意図を探ろうとするならば、集中の一編をとりあげて論ずることは、木をみて森をみずの弊に陥ることになりかねないともいえよう。なるほどこの作品集をして「結合と対照、相違と深化、拡散と集中によって荘大なフィナーレにまで高まっていく刺激的な一大完結体」¹⁾とみなしうるにしても、個々の作品を検討していくことは、やはりこの物語集の適正な像を結んでいくうえで不可欠なことであろう。この小論はその試みのひとつである。

また検討を加えていくうちに、集中第三の物語で同時に標題にもなった作品『断食芸人』のもつ強い吸引力を知らされるであろう。

天井からぶらさがる一本のブランコ棒にしがみつぎ、それに密着して生きるひとりの男。芸にうちこみ、芸に生き、芸の中に生きるこのブランコのり芸人がここには描かれている。「ブランコのり——周知のように、大きな見世物小屋の丸天井高くで演じられこるの芸は、人間がなしうる芸のなかでももっとも難しいもののひとつである——このブランコのり芸人は、最初のうちはただ芸の完成をめざして努力していたことから、しかしそれがのちには横暴なまでになってしまった習慣から、この芸を続けていくかぎり、夜も昼もブランコのうえにのたままにいるというように自分の生活をつくってしまった。」(S. 241) カフカはここでおのれの芸術観だけに生きるひとりの人物をさし出してみせる。²⁾ この男は完全さへの欲求にとりつかれている。彼がブランコのうえでの生活を選びとるのも「芸の完全さ」を目ざすがためである。そうした生活をサーカスは保障する。サーカスの

なかにいるかぎり、芸を演じ、芸の完全さをめざすことにだけ集中していることができる。

ブランコのり芸人は、ブランコのうへの生活を選びとることによってそこに生活の場を得ると同時に、生の限定を加える。この限定によって彼の生は出発点を与えられ、規定され、明確化される。ブランコは、いわば芸人の生の位置と方向とを定めるものである。ここに芸人の生の地平が決定される。

ただ、こうした生を選びとるまでの経緯は、カフカの多くの作品がそうであるように、ここでも説明されていない。芸人の過去は捨てられて、たった一本のブランコに身をあずけたブランコのり芸人がさし出されているだけである。この芸人はブランコにしがみつくことによって自分の過去を消し、未来を視野から振払って消滅させ、ただ現在にだけ生きる。ブランコから時間は奪いとられ、その揺れの一点一点が示す現在があるだけだ。芸人はこの細い一本の棒にすがって、その揺れに身をまかすのである。この主人公自身に確かな存在感を与えるものは、ブランコの揺れの一瞬一瞬であり、彼がうちにかかえる芸の完成への欲求という確かなものに支えられた、過去も未来もない瞬間であり、その瞬間の存在のありようをカフカは描くのである。³⁾

芸人の生活の場は空中にある。彼の生活は地面から離れたところに成り立つ。ブランコ棒は、農具などに用いられる棒が関与する生産的な活動とは無縁なように、芸人自身の生活もまた見物小屋の外に支配する生産的な活動とはへだたったところで営まれる。大地から高く離れたところに身をおいていることは、地上に生活する人々の生活、すなわち観衆に代表される生活とは異なる基盤と原理のうえに芸人の生活が成り立っていること、あるいは成り立たせようとしていることを意味するといえよう。断食芸人と同じように、この芸人もまた別の糧のうえに生きようとしているのである。しかも高い所の方がその糧に近づく、あるいはその糧をより容易に引き寄せることができるともいうかのようだ。とはいえこの芸人の生活の基盤と原理とは観衆のそれらと相触れ合う点がないわけではない、もっと正確に言うならば、おおいに触れ合っている。(たとえば、芸人は食べものを召使いたちに下から上げてもらっている。あるいは旅を強いられることによって地面をかすめている。) しかしそれらはびったりと重なり合うことはない。

こうしてひとりの人間が、観衆が送るあの普通の生活を捨て、「一本の棒のうえへ引こむ。世界は縮んで、彼の過去を消すほとんど目にみえるかみえないかの一本の線と化す」⁴⁾ この小さな平面はひとりの人間が生存していくうえで足りるか足りぬかの大きさであり、「人間の多様で、多彩で、ダイナミックな生活の空間とコントラ

ストをなしている。」⁵⁾ つまりここにブランコのり芸人の生活の単純さと単調さと硬直さ等々をみることができる。

ひたすら芸のために生きるこの芸人にとって、芸に関係のないものはすべて副次的なものであって、そうした雑多なものを最大限にまで切り捨ててしまう。そうしたとき、彼の生活は一本の棒に縮んでいってしまったのである。

この芸人の生活の場はさらにサーカスという外界から遮断された世界であり、「からっぽの空間」である。芸人自身はほとんど人との交渉をもたない。芸人をとり巻く状況とはこういうものである。

こうした生活には孤独がともなう。孤独は芸人にはむしろ芸への専念を保障するかに思えて好ましい。周囲の雑音が彼のところにまで直接とどくということがないからである。もちろんその反対給付として、彼の方からも周囲の世界に対して要求をだすことはできないだろう。サーカスという環境は芸人の生活を保障するだけでなく、この「かけがえのない芸人」(S. 241)の生活と芸の一体化とを許し、可能なかぎり支援する。ここに身をおくかぎり、芸の完成の情熱のおもむくままに、内なる欲求と職業とを幸福な形で一致させることができる。

彼は芸人である。芸人は自分の芸を観衆に披露することでその存在を認められる。彼の芸も、断食芸人の芸と同じように、見る側と見られる側の両側面から成り立っている。サーカス小屋の中の世界は芸人と観衆から成り、芸人は芸をもって観衆の前に立つ。この芸人も人に見られ、注目されたいという欲求を少なからず抱いているはずであり、観衆にすれば、彼もまた感嘆の対象となりうる存在なのである。「芸人」としての生活を維持していくうえには、芸の完成と維持への強い意欲ばかりでなく、こうした人目を引きたいという欲求をも持ち合わせているはずである。

このブランコのり芸人との関係で大事なものは興行主である。この物語の後半はむしろこの興行主の活躍にさかれているともいえるほどだ。興行主はブランコのり芸人ひとりのためにいるかのようである。芸人の方に要望があればきいてやり、どうしても避けることのできない、興行地から興行地への移動の際には、芸人ができるだけ邪魔されたり、わずらわされたりすることのないように、芸人にとって耐えうる状況を整えてやろうと心を砕く。

興行主の役割は、だが、本来は芸人と観衆との間を仲介することにある。⁶⁾ 彼は観衆の前に芸人が(他の芸人たちも同様だが)姿を現わせるように手はずを整える。彼はこうして観衆との接触をはかる一方で、ブランコのり芸人のいやがることやできないことを代ってしてやらなければならない。すなわち、芸人を観衆の前に連れ出

す一方で、芸人を観衆やそれに代表される世間のできるだけ手のとどかないところにおいて、接触しないですむようにしてやる、いわば世間から芸人を保護し、遮閉するような働きをしなければならない。⁷⁾

こうした興行主の存在することによって芸人は芸に専念することができる。興行主はわずらわしい雑多な要件を代ってしてやる。そうして芸人を内と外から引き起こされる諸問題から遠ざけ、開放してやる。いわば迫りくる現実から芸人を庇護することになるのである。⁸⁾ このようにして興行主はブランコのり芸人の存在の様式に必要な状況と条件とを整えてやり、そうすることによって外側から芸人を支えてやるのである。

こうした両者の関係は、芸人に自分は他のだれにも依存していないかのような錯覚を与えるかもしれない。今の生活がどのような条件と状況のなかで可能であるのかという認識を曇らされて、逆に芸に専念することこそが現在の生活を可能にしているのであって、だれにも依存していないのだと。だがサーカス内での配慮や優遇は、この芸人をだれよりも孤立した状況に追いこみ、結局は現在の生活様式を保持していくためには、彼は世間とをきり結ぶ者の存在を必要とする。つまり、興行主を欠くことはできないのである。ブランコのり芸人は他のだれよりもこの興行主によりかかって生きていることになる。⁹⁾

興行主の芸人に対する思いやりや配慮は、はたして芸人に対する理解や共感から生まれでてくるものなのだろうか。そうではない。彼にとって大切な仕事とは、芸人と観衆とのとりもちであって、そのためにこの「並はずれた、かけがえのない芸人」の状態や身のまわりなどに気を配るのだ。興行主にしてみれば、「利益」をたえず念頭においておくべきビジネスの対象なのである。だから、その利を生む芸人の保護者として、彼のために満足のいく状況をつくりあげてやるとともに、彼の状態にもたえず配慮するのである。

興行主は、芸人というものは彼の芸を見る観衆があつてこそであり、また観衆も彼らの感嘆と称賛に価する芸があり、芸人がいてこそ小屋に集まってくるのであって、そうした関係のもとに芸または芸人の運命が決定されていて、サーカスが(または芸が)ビジネスとして成り立っているということを知っている。¹⁰⁾ まるでブランコのり芸人のためにだけいるかのようなではあるが、それはいわば芸人向けの顔である。この興行主は、ポリッツアーのいうように、「理解にみち、好意にみちた現実の代理人」¹¹⁾ でもなければ、ブランコのり芸人の「芸術家精神のもつ気高さ」と興行きの深さとをよく知っている¹²⁾ わけてもない。なるほどたしかにブランコのり芸人に対して鋭い観察をみせてはいるが(S. 243)、それは芸人に対する尊敬と共感と理解とに裏うちされたものとは一概

にはいえない。その観察の前に示されている芸人とのやりとりから判断すると、その観察も彼の功利的な考えから導き出されたものであろう。興行主はむしろ社会の側に立った人間なのである。¹³⁾

こうした興行主と芸人との密着した関係とは対照的に、観衆は遠く背後に退いてしまっている。芸人自身も観衆にはあまり関心を示そうともしないようにみえる。そもそも彼は自分をとりまくものに対して無関心である。観衆は観衆で彼からずっと遠くはなれた下方から見上げるばかりで、両者の間の交流はここでは描かれてはいない。この作品では観衆と芸人が直接に接触しあう情景はない。観衆と芸人との関係はもっぱら関心の外におかれている。

しかし芸人は芸を演じてみせるとき、観衆と向きあうことになる。観衆はこのブランコのり芸人に、その時、熱い眼差しを送っているかもしれない。彼の何ものにも拘束されない、重力からも自由のようにみえる芸に熱狂するだろう。観衆は「文化から自由であるものに接触することに熱狂している」¹⁴⁾ て、彼との交感を求めているかもしれない。だがそうした観衆がおくる思いも、制限された空間にすぎないこのサーカス小屋の九天井高くにいる芸人のところまですらとどくことはめったにない。

こうした両者の距離はどうして生じるのだろうか。ノイマイスターが言うように、この距離は決して末梢的な問題ではあるまい。「この観衆には背景をなす点景物という役割以上に重要な役割がふりあてられている」¹⁵⁾ からである。このように観衆が背後に退いてしまっていることは、このブランコのり芸人の芸の本質の一端を表わしてはいないだろうか。この芸人の芸は、芸の完成への強い欲求にかられて行きついた結果の産物であり、横暴な習慣のなかから生み出されたものである。いうなれば彼の芸は「芸のための芸」である。そうした芸には、観衆たちの生を支える原理や糧から自由なもののみがもつ衝動力、転覆的な力が欠如している。芸人自身の側にそうしたものの内面的な裏付けが欠けているからである。彼は抑えがたい衝動にかられて芸の完成を目指す、自己の生への反省や人間としての自我の発展がなされぬままに、いっそく飛びにそこに行きついてしまった。だからこそ彼は横暴になれるのだし、ブランコのり芸人の生活を、苦悩をともしなわぬ習慣にまですることができたのである。彼の芸には、芸の含みもつ「真実を求める努力」というものが欠けている。¹⁶⁾ そうした芸は「文化から自由」ではありえないし、そのためにまた、サーカスの芸にそうしたものを求める観衆の熱狂を引き出すことはできない。芸人は、文字通り「宙ぶらりん」なのである。観衆に訴える力を持ちえない彼の芸は、観衆から遊離し

たところで演じられ、いっときの自己満足を与えるだけである。観衆がほとんど見えないほど遠くに退いてしまったのは、この芸人の芸が観衆に働きかける力を持ちあわせていないからだ。そのために、観衆との関係がこの作品では最初から問題になりえなかった。

サーカスに身をおく芸人は、サーカスの一行とともに町から町へ、村から村へと興行地を渡り歩いていかなるをえない。この移動は避けられない。この「避けることのできない旅」(S. 242)は、ブランコのり芸人には「ひどくつらかった」(S. 243)し、彼の神経に「破壊的な」(S. 243)までに働いた。

この旅行は、ブランコのうえでの芸人の生活を中断させる。芸人はその代償的な処置として興行主が手配してくれたことに甘んじなければならぬ。つまり鉄道の場合には、彼のために借り切ってくれた車輦の中で、網棚のうえにのってすごすのである。「なるほど粗末ではあったが、いつもの生活をともかくもどうにか維持できるための代用として、この旅行のあいだ上の網棚ですごすのである。」(S. 242)この時には、芸人はブランコのうえでの張りつめた気持や芸への執念からいっとき解放されることになる。いつもの生活がとりあげられて、不十分な代用的な生活を強いられることになり、芸人はひどくつらい。

この旅が芸人にとってつらいのは、しかしそれだけの理由からではない。彼のいわば日常の生活が中断され、そこに、彼がこれまで押しこめていた、ほとんど意識にのぼらせずにすませてこれたことが、頭をもたげてくるからでもある。これと戦うことがつらいのだし、旅をつらくしているのである。日常の生活が何らかの理由で中断され、緊張や習慣から解放されると、その間隙をぬって日常の生活の中で見失なわれていたものがぼろりと浮かびあがってくる。こうした形をとって重要な転換点が構成されるというケースがカフカの作品ではしばしばみられるが、この作品の場合もその例外ではない。この旅行は、ブランコのうえでの生活という日常の世界から非日常の世界へと導き、心の奥底に押しやられて窒息しかかっていたものにその存在を主張する契機を与える。

地上高くでブランコの揺れに身をまかせていた芸人が、地上を走る列車の揺れに身をゆだねたとき、彼の活動も地上的なものを超えたものではないのだ、という声を車輪の響きのなかにあるいは聞きとったかもしれない。社会とは無縁のところできているのではないということ、あるいはむしろ社会に全面的に依存しているのだということの思いしらされたかもしれない。¹⁷⁾

そうした旅行中に芸人は網棚に横になりながら「夢をみた。」(S. 243)夢からめざめた彼は、興行主にもう一

本の、つまり二本目のブランコ棒を要求し、今後は二本のブランコ棒をつかっていきたいと訴える。「両手にはこの棒が一本あるきりだ。いったいどうやって生きていくことができるというのだ。」(S. 244)

ここでもまた「夢」が重要な転換点を告げる。カフカにおいては、夢は押しやられていた、あるいは無意識的であれ意識的であれ避けていたり、気づかずにいた深奥にある「存在を脅かす」間が意識のなかへ侵入する契機として働いている。¹⁸⁾ブランコのり芸人の夢のなかに、彼のうち深くにあるなにものが目をさまして立ち現われ、彼のめざめた意識のなかにまで侵入してきたのである。¹⁹⁾その「なにものか」は、彼を不安に陥れる。その不安の原因と正体とを芸人はまだ知らない。それでもその不安は「生きる」ことに関わっていることを、おぼろげながらも気づいている。だから芸人は叫ぶ。「いったいどうやって生きていくことができるというのだ」と。

あの避けることのできない旅は、こうした夢をさそった。

芸人の先の言葉は、少なくとももうひとつのことを読者に教えているだろう。それは、ブランコのり芸人のこれまでの生活様式は、どうしてもそれを選びとらずにはいられなかったのだという、自己観察ののちのぎりぎりの選択の結果であったのではない、ということである。あれは、彼をつき動かす完璧な芸への強い欲求と、その欲求を満たしてくれる職業的環境とが可能にし、とらせたものなのである。この彼の自己の生に対する態度決定の結果は、あのソワひとつない「なめらかな子供っぽい額」(S. 244)となってあらわれる。それは悩みをもたない、庇護されたものもつ「幼児性の象徴」といえるかもしれない。²⁰⁾

興行主はもちろん芸人の要求を受け入れる。全面的な同意をすら表明する。この有能な興行主は、実際その要求をあらゆる手を尽してかなえようとするだろう。おそらく次の興行地に着いた時には、すでに要望どおりふたつのブランコが向かいあわせに用意されていることだろう。

興行主の即座の同意の背後には、巧利的な計算が働いている。²¹⁾ブランコはひとつよりふたつの方が有利(vorteilhaft)だし、そのうえ演物しんぶつを変化に富んだものにする事ができる、と考える。(S. 243)いっそう多くの客をよぶこともかなうだろう。興行主にとっては芸人の要求は歓迎すべきことであり、それに気づかなかった自分のうかつさが悔まれるほどなのだ。ここに展開される両者のやりとりのなかで、興行主はマネージメントに携わる者としての姿を読者に強く印象づける。彼にとって問題なのは Produktion であり、芸人と観衆との仲介であり、それによってもたらされる「利益」である。興

行主は決して芸人の内面にまで踏み入りはしないし、しようとはしない。それがマネージャーとしての彼のとるべき態度であることを知っている。そうした彼の態度こそが、逆にあの仔細な観察を可能にしたといえる。

興行主は芸人を慰め、落つかせてから自分の席に戻るが、彼自身は「おちつかない気持」(S. 244) にさせられる。彼は芸人が不安な予感にとらえられていることを感得し、今度の要求は芸人の存在に関わるただならぬ性質のものであることを予感する。「そうやって興行主はブランコのり芸人を次第におちつかせることができた。そこで彼はもといいた隅に戻ることができた。しかし彼自身はおちつかなかった。ひどく気がかりになって、そと本ごしにブランコのり芸人を観察した。ひとたびそうした思いに悩まされ始めると、それがすっかり消えてなくなるなどということがありうるのか。その思いはたえず膨らんでいかずにはおかないのではないか。存在を脅かすものではないのか。泣きながら眠りにおちて、今はどうやら安らかな眠りについているらしいブランコのり芸人のなめらかな子供っぽい顔に最初のシワが刻みこまれはじめたのを見た、とほんとうに思った。」(S. 244)

ここではクルシェの指摘にもあるように、語り手の視点がいつの間にか興行主に移行してしまっている。²²⁾ 芸人の不安の正体についての想像は興行主の観察によるものなのである。この仔細な観察は、「彼岸から」、つまり「芸人から切り離されている人の側からなされている。」²³⁾

ブランコのり芸人をとらえている不安の正体はどのようにみられているのか。興行主は、それは芸人の「存在を脅かす」ものだとしている。もうひとつのブランコの要求は、芸人の芸との絡みから出て来たものではなく、芸人の生のありようと深く絡み合ったところから出てきたものである。同時にまた、それは、芸人が自分の存在の様式を依然としてブランコのり芸人の生活のなかに求めていることの表明ともみなすことができよう。この芸人には芸人としての生活様式以外のものを考えることができない。彼はあくまでもブランコにしがみついて「生き」ようとする。今後の生活は、以前のように幸福なものではありえないだろう。すでに芸人の顔には彼の内面の苦悩をあらわすかのように、最初のシワが刻みこまれ始めている(そう興行主は信じている)。

日常の生活のわずかな隙間から侵入してきて瞬時にその人間の存在全体をとらえてしまうこうした不安の予感の正体とは何か。それをヒルマンにならって、「おのれの存在の基盤を問うという人間の根源的な問」²⁴⁾ と呼びたい。すべてのものを副次的なものにまで押しやってしまう排他性と一体となった芸の向上への欲求、完璧さへ

の衝動が芸人を包みこんでいるかぎり、この間は芸人のなかへすべりこむことはできなかった。夢の力を借りてこの間は芸人を襲い、存在の危機的状況を告げ知らせる。

ブランコのり芸人の生活は一本のブランコ棒にまで縮んでいくが、この棒は芸人の生活の場であり、同時に生活そのものである。ピンダーは、カフカの日記やその他の個所の記述を引合いに出しながら、このブランコ棒を「足の大ききだけしかない生活の場」²⁵⁾ とみなし、「ブランコのり芸人は、彼が立っている大地はそれをおおっている両足よりも大きいことはありえない、という命題をほんとうに実行する」²⁶⁾ のだという。ブランコのり芸人はたしかにブランコ棒よりも広い足場を必要としなかったし、芸と存在とを一致させるためには必要以上に広い足場は彼には邪魔なばかりか、そもそもあってはならなかった。だから芸人はブランコのうえの生活に不満を抱いていて、それに抵抗するためにもう一本のブランコ棒を要求するのではない。またこの生活につきまとう孤独に耐えがたくなって、そこから逃がれようとするためでもない。²⁷⁾ 孤独が問題なのではない。孤独からの逃走が問題なのではない。孤独ということにこだわるならば、孤独への逃走の契機と動機と内容とが問題なのである。いいかえれば、ブランコのうえでの生活の内容が問題なのである。

芸に献身しているかぎりは、一本のブランコ棒しかなくとも、芸人にはそれほどの不足も不満もなかった。ブランコ棒は彼の肉体を支えるとともに、その肉体と一体化し、空中での生活をそうしたものとして意識させることもない。ブランコ棒は肉体ばかりでなく、芸人の生活そのものを支えている。

ブランコのり芸人の生活は空中で営まれている。ひとたび誤れば確実に芸人は落下する。ブランコからの落下はたんなる落下以上の意味をもつ。たとえ下には万一の場合に備えて補助網が張られていようとも、そうした事実の有無とは関係なく、ブランコから落ちるということは、芸人自身の内面においては底のない無限に深い「無」のなかへと落ちていくことを意味するだろう。落ちるといふことは、自らが選びとってきたこれまでの生活が肉体とともに落下し、破産することを意味するからだ。

ブランコのうえにいるときには、芸人は自分の下に口を開けている深淵を認めることはなかった。ましてやそれを認めることによって引き起こされるだろう「めまい」をおぼえることもなかった。しかし、地上に降りて列車のなかに身を置いたとき、彼は突然「めまい」に襲われたのである。磨き抜かれた芸と経験に裏打ちされている状況の下では決してつけ入るスキさえもみせなかったのに、ブランコのうえの生活がとぎれたとき、夢のなかに

「めまい」は侵入してきた。ひとたびめまいをおぼえた芸人は、もはや一本のブランコ棒だけでは不安でならない。めまいを知ったものは、そのとき味わった不安を完全に拭い去ることはできない。それどころかその思いはたえずつきまとい、芸人の内部で増殖しつづけるだろう。「めまい」は、芸人の存在そのものの根底のところその原因の根をもっているからである。

めまいに襲われたときにはじめて、自分の足元には細い棒が一本あるきりなのを芸人は知る。空中に張られたその棒はいかにも細く、また危うい。その「危うさ」のうえに自分の生活が成り立っていることを悟る。めまいは人間が自分の拠って立っている基盤の危うさや脆さによって引き起こされるのである。確実に堅固にみえた自分の生は、実はそうした確実さや堅固さを保障するほどの基盤のうえに立っているのではなく、逆にたいそう危うい基盤に支えられていたのだということを知られる。この「危うさ」の認識は、芸人を不安な焦立ちでつつみ、激しい感情の起伏となって外にあらわれる。

底のない深みへ落ちこむかもしれないという予感と不安は、芸人にいわば本能的にもう一本のブランコ棒を要求させずにはおかない。存在に関わる不安から逃がれようとして二本目のブランコ棒に手を伸ばす。それがまた実は芸人をいっそうブランコに縛りつけ、ブランコから逃がられなくしてしまう。不安から逃がれようとするれば、これまで以上にしっかりとブランコにしがみついでいざるをえない。カフカ自身が書き物机から離れることができなかつたように。

もう一本のブランコ棒の要求は、このように芸人の存在の根底における認識と変化を表わすものである。ブランコのり芸人はもうかつての彼ではない。

ところで二本のブランコ棒を手にするによってブランコのり芸人の立ちうる基盤は拡大され、それにともなって生活の領域も拡大されて変化と彩どりが加えられることになろう。だが、それは外面にあらわれた変化でしかない。拡大をもたらずかみえるこのもう一本のブランコ棒は、たとえいつかの安らぎを与えることはできても、彼の不安そのものを克服する助けとはなりえないだろう。ブランコの棒が何本に増えようとも、その後のブランコのり芸人にとっては多数の棒も一本の棒と等価等質でしかない。芸人をとらえたあの思いは、芸の向上によって取り除かれるものではないし、芸に変化をもちこんでそれを消化しえても、消えてなくなるというものではない。²⁸⁾

もちろんもう一本のブランコ棒を得ることによっていまままで見えなかつた自分の姿を見ることができるといふ可能性もあろう。自分を距離をおいて眺めることができるようになるかもしれない。そうした可能性を否定する

ことはできない。たとえば、カフカのいう「ぼくがいま立っているこの場所をもうひとつの別の場所として把握することのできる」²⁹⁾ 場所となりうると理解することができよう。³⁰⁾ この二本目のブランコ棒は、芸人を別の世界に立たせることができるかもしれない。芸人はいわば居を移すことになり、そうすることによって新しい地からかつての地を見ることができし、自分のまわりにかつてあったものがその位置関係を変えて新たな関係を構成していくことになろう。芸人は別の角度から世界を見、異なる関係で構成された世界を見る機会を得られる。自分の生をこれまでとは違った仕方でも構成していく機会が得られる。自分の存在の危うさに気づいた芸人が、自己の存在の基盤を問うという行為にかられての結果として導き出したものがあの要求であるならば、たしかに二本目の棒はたんなる大地の拡大という以上の意味をもちえるだろう。また芸人自身もそうした意味合いを与えているかもしれない。だがこの拡大は、いわば芸人の危機意識に支えられたものであって、これまでの自己の生に対する深い省察に支えられ、そこから導き出されたものではない。これまでの諸関係が温存されたままでもう一本のブランコ棒が附加されるのだ。そのためにこの二本目のブランコ棒もまた、一本目のブランコ棒がもちえた意味、すなわち「サーカスという世界」のなかに浮かんだ棒としての意味を附与されることになる。芸人をとりまく世界は依然としてかつての関係を保持したまま存続し、基本の構造はなにひとつ変らないからである。とりわけ芸人と興行主との関係は、このサーカスが維持されるかぎり変わることなく続くだろう。すでに仔細な観察をとうして不安な予感を抱いてしまった興行主も、これまでの関係の継続を不安を抱きながらも望むだろう。

二本のブランコは「向かいあわせ」におかれるという。向かいあわせにおかれた棒はたえず自分と向きあっている存在を意識させ、そうした存在の目を芸人に感じさせることができるだろう。そうなれば、もうひとりの自分と向きあい、その存在を意識するようになる。たえず自分を見つめる存在をもつことになる。(

だが、そうした向きあう存在、面前にいる存在とは、芸人を観察する存在となりうるだろうか。観察するものはたえずその対象に寄り添うかたちでいなければならない。「ぼくのすぐ傍に立つ」³¹⁾ ように、芸人の「すぐとなりあった」場所に立つものでなければならぬ。ブランコのり芸人にとっていま最も必要なのは、「観察する」存在をもつことであり、自分と向きあつた存在ではない。前後に位置するものに観察するものの眼を要求することは難しい。芸人には自分を観察するという意味での自分を見つめる存在が必要なのである。³²⁾ それこそが自己の存在に安定感を得る前提なのだから。

註

- 1) Hillmann, H.: Franz Kafka, S.112.
 - 2) Vgl. Neumeister, S.: Der Dichter als Dandy, S. 19.
- ヒルマンは、こうした芸人の生活から „Forschungen eines Hundes“ (『ある犬の探究』) にあらわれる Lufthund (空中犬) のイメージと重ねあわせて、その類似を指適する (Hillmann: a. a. O. S.. 69)
- 3) Vgl. Binder, H.: Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, S. 254. (以下 Kommentar と略す)
 - 4) Karst, R.: Franz Kafka. Wort-Raum-Zeit, S. 546.
 - 5) Karst: a. a. O. S. 547.
 - 6) Vgl. Neumeister: a. a. O. S. 20.
 - 7) Vgl. Neumeister: a. a. O. S. 21.
 - 8) Vgl. Hillmann: a. a. O. S. 70.
 - 9) Vgl. Neumeister: a. a. O. S. 20.
 - 10) Vgl. Neumeister: a. a. O. S. 22.
- ブーイサックはサーカス芸について次のように言う。
「またそれ (サーカス芸—筆者) はサーカス団の経営者にとってはいくばくかの利益のあがるビジネスであるが、本質的には一個の機構—中略—がおこなう機能的な生産なのである。」(ポール・ブーイサック『サーカス アクロバットと動物芸の記号論』(中沢新一訳) せりか書房, 93ページ)
- 11) Politzer, H.: Franz Kafka, S. 428.
 - 12) Politzer: a. a. O. S. 429.
 - 13) Vgl. Neumeister: a. a. O. S. 16.
 - 14) ブーイサック, 前掲書, 20-21ページ
 - 15) Neumeister: a. a. O. S. 15.
 - 16) Hillmann: a. a. O. S. 21.
 - 17) Vgl. Neumeister: a. a. O. S. 21.
 - 18) このことは „Die Verwandlung“ (『変身』) における Gregor Samsa のことを考えただけで明らかであろう。Hillmann: a. a. O. S. 71. も参照。
 - 19) Vgl. Hillmann: a. a. O. S. 71.
 - 20) Vgl. Hillmann: a. a. O. S. 70.
- ヒルマンはこのブランコのみ芸人の「子供っぽい顔」に着目し、これを芸人の内面的な未熟さを示す外的特徴ととらえている。
- 21) Vgl. Hillmann: a. a. O. S. 72.
 - 22) Kursche, D.: Kafka und Kafka-Deutung, S. 21.
 - 23) Kursche: a. a. O. S. 22.
 - 24) Hillmann: a. a. O. S. 108 u. S. 73.
 - 25) Binder: Kommentar, S. 254. Kafka: Tagebücher, S. 18.

- 26) Binder, H.: Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka, S. 391.
- 27) Vgl. Hillmann: a. a. O. S. 73.
- 28) Vgl. Hillmann: a. a. O. S. 73.
- 29) Kafka: Tagebücher, S. 411.
- 30) Binder: Kommentar, S. 254.
- 31) Kafka: Tagebücher, S. 411.
- 32) Vgl. Neumeister: a. a. O. S. 21.

テ ク ス ト

Franz Kafka: Gesammelte Werke. Hrsg. von Max Brod. Erzählungen. Frankfurt a. M. S. Fischer Verlag. 1967.

(文中の数字は本書のページ数を示す)

その他のカフカの作品のテキストとしては次のものを用いた。

Franz Kafka: Tagebücher 1910-1923. Hrsg. von Max Brod. Frankfurt a. M. Fischer Taschenbuch Verlag. 1976.

参 考 文 献

- Beicken, Peter U.: Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt a. M. 1974.
- Binder, Harmut: Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka. Bonn 1966.
- ders.: Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München 1975.
- Hillmann, Heinz: Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt. Bonn 1964.
- Karst, Roman: Franz Kafka. Wort—Raum—Zeit. In: Franz Kafka. Hrsg. von Heinz Politzer. Darmstadt 1973.
- Kraft, Werner: Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis. Frankfurt a. M. 1968.
- Kursche, Dietrich: Kafka und Kafka-Deutung. Die problematisierte Interaktion. München 1974.
- Neumeister, Sebastian: Der Dichter als Dandy. München 1973.
- Poltzer, Heinz: Franz Kafka, der Künstler. Studienausgabe. Frankfurt a. M. 1965.
- Richter, Hermut: Franz Kafka. Werk und Entwurf. Berlin 1962.
- ポール・ブーイサック『サーカス アクロバットと動物芸の記号論』(中沢新一訳) せりか書房, 1977年