

# レオ・ペルッツの〈接ぎ手〉のあるコスモス

富 重 純 子\*

われわれが認識しうる、生きられ、与えられているような世界と生の全体だけが、断片である。だが、運命と仕事は往々にしてそれ自体で完結しており、調和がとれ、分裂していないもの。全体だけが一個の切片であり、切片だけが一個の全体でありうる。

G. ジンメル

人生とは波乱のことだともいうように。レオ・ペルッツは 1882 年、プラハに生まれた。両大戦間期にウィーンで、もっとも成功した作家のひとりとなった。そして 20 世紀のドイツ語圏ユダヤ人としての運命を背負って、テル・アヴィヴへ移住した。史実に取材しながら、そこに作者の強烈なヴィジョンを加えて亀裂を穿つ、幻想的歴史小説と呼ばれる作品を多く残した。ヨーロッパで宗教改革の嵐が荒れ狂う時代に、旧教派に追われて新大陸に逃れてきたドイツ人が、アステカ王国を狙うスペインの征服者たちの前に立ちふさがるという奇想を展開する長編第一作に始まり、17 世紀半ばのフランスでリシュリユールの陰謀を一介の床屋が崩壊させる話、プラハを舞台にした、大商人モルデカイ・マイスルとルドルフ 2 世とラビ・レーフ師の話、あるいはレオナルド・ダ・ヴィンチが「最後の晩餐」制作のためにユダの顔の男を探す話など、その内容の多様さには驚くしかない。

---

\* 福岡大学人文学部准教授

かつてあったものの色彩によるすみずみまでの浸潤は、物語の空間を満たす、具体的な、あるいは思考の家財道具のすべての部分に及んでいる。書き手の描出する時代の本質は、書き手のインクの中に注ぎ込まれているのだ。

このような、ある種のスポーツ的な厳格さをもって獲得された、この上なく徹底した、かつてあった日々の形式と内容への沈潜から〈…〉も、著者のピューリタンの、むだなことばひとつない、ほとんど純潔な記述が解明される。すなわち著者には、その歴史物語に対して、近さの「非-情熱」がある<sup>1</sup>。

ペルッツにあっては、抽象的なものは何もなく、「心理学的なものであれ、歴史的なものであれ、個性化のように、生きることと生きさせることが、ここでは文学的形象化の主導原則である」<sup>2</sup>。しかし、一方でどの細部までも「同時的および通時的に、垂直的および水平的に、並はずれて多様に多層化された社会およびその慣行と生活様式の鮮やかな色彩」<sup>3</sup>の行き渡ったその作品世界は、他方で、ほとんど強迫的と言ってもよいほどの緊密な構成をもっている。部分のリアリズムと構成の虚構性——作品の構想の全体性によって、浮き彫りになる部分の断片性。これがペルッツの作品の独自性であるとひとまず言ってよいだろう。

構成の戦略はどれひとつとして同じではないが、ほとんどの作品において、何でもないように見える偶然が、突如、必然に転じて筋を進展させ、みごとに

<sup>1</sup> Alfred Polger: Turlupin. In: Hans-Harald Müller / Britta Eckert: Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek in Frankfurt am Main. Katalog. Wien-Darmstadt: Paul Zsolnay, 1989, S.160f. ペルッツの『テュリュリュパン』についてのボルガーのこの評言は、ペルッツのすべての作品に当てはまるものだろう。

<sup>2</sup> Georg Gimpl: Späte Heimkehr? Leo Perutz und das »jüdische Prag«. In: Brigitte Forster / Hans-Harald Müller (Hg.): Unruhige Träume - Abgründige Konstruktionen. Wien: Sonderzahl, 2002, S.219–245, S.229. 「民族的なものはペルッツにおいては、排除の方向、他のものと他の人々を切り詰める方向ではなく、つねに輪郭を与え、特質を与え、豊かにする形で発現する」(Ibid. S. 230.) とも Gimpl は述べているが、ペルッツの作品における諸民族の形象化の特徴を検討するのも、ひとつの課題であろう。

<sup>3</sup> Gimpl, ibid. S. 229.

一点に収斂していくという方向性と、複数のかみ合わない物語の縫い合わせや枠物語による語りの階層化によって、できごとの知覚と解釈が分裂していくという方向性が組み合わされていると見ることができる。知覚と解釈の不安定化の要素を組み込むことの背景には、もはや素朴にできごとを語るということはありません、現代の歴史小説は記憶と忘却、視角と構成の問題自体を主題化せざるをえないという認識があるだろう<sup>4</sup>。

ところが『スウェーデンの騎士』（1936年）<sup>5</sup>において、できごとの知覚と解釈の分裂という契機は背景に退く。以前のペルッツの作品では、物語の構築は多かれ少なかれ、実際に何が起こったかをめぐる推理とサスペンスの効果と結びついている。『騎士』においてはこれがない。物語の展開は波乱万丈だが、不安定化の方向は存在しないかのようで、謎に委細をつくした答えが与えられて終わるかのようなのである<sup>6</sup>。しかし、やはり語りの階層化はあり、この階層化を通して、物語を作る意志そのものが主題化されているように思われる。オーストリアではまだ、かろうじて出版されえた、しかし、もはやドイツに輸出されることはできなかった<sup>7</sup>『騎士』以降に刊行されたペルッツの作品は、わずかに『夜、石の橋の下で』（1953年）および死後公刊された『レオナルドのユダ』（1959年）を数えるのみである。これらの作品についても同様のことが言えるであろう。本論では、『騎士』の語りの戦略を検討することで、ペルッツの後期の作品をとらえる視座を得たいと考える。

<sup>4</sup> Vgl. Hans-Harald Müller: Leo Perutz. München: Beck, 1992, bes. S. 103–111.

<sup>5</sup> 以下、『騎士』と略記。引用は、Leo Perutz: Der schwedische Reiter. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008 により、かっこ内に頁数を記す。

<sup>6</sup> Müller は、次のような解釈を行っている。「『第三の魔弾』、『最後の審判の巨匠』、『聖ペトロの雪』などの小説では、一個の人格のアイデンティティの部分的ないし完全な解体が語られる対象となっていたとすれば、『スウェーデンの騎士』は、一個の人格のアイデンティティが二個の人格によって満たされうることを示している。」 Hans-Harald Müller: Leo Perutz. Wien: Paul Zsolnay, 2007, S. 266.

<sup>7</sup> Vgl. Hans-Harald Müller (1992), S. 56–68, Ulrike Siebauer: Leo Perutz – “Ich kenne alles. Alles, nur nicht mich”. Gerlingen: Bleicher, 2. korr. Aufl. 2001, S. 157–208.

## 1. 物語

ふたりの男がいる。

1701年。舞台は、同盟を結んだザクセン＝ポーランド＝リトアニア、デンマーク＝ノルウェー、およびロシアがスウェーデンと戦っていた時代のポーランドである。ふたりはたまたま道づれとなり、彼らを追う者たち、竜騎兵から、冬のシュレージエンを抜けて逃げている。一方はクリスチャン・フォン・トルンフェルトという名の、まだ子どもと言えるほど若い貴族で、ザクセン軍から脱走して、スウェーデン王のカール12世の陣営へ鞍替えしようとしている。もう一方は名もない宿なしの泥棒である。ふたりは古い粉挽場にもぐりこんで夜を過ごす、そこで幽霊じみた粉屋と対決することになる。粉屋はふたりから金を要求する。逃げるあてのない泥棒は、もとより粉屋に連れられて、「司教の地獄」と呼ばれる近くの溶鋼所に入り、奴隷同然になるつもりである。トルンフェルトは近くに住む貴族の親戚から、金と馬とスウェーデン軍に馳せ参じるための支度を手に入れることを考えるが、自分で行く勇気がない。泥棒が代わりに行きやることになる。トルンフェルトの従妹にあたる、若き領主のマリア・アグネータと出会ったとき、泥棒は新しい生活をわが手で掴み取る決心をする。粉挽場へ戻ると、トルンフェルトを震え上がらせる作り話をし、自分の代わりに溶鋼所へ行くよう仕向ける。トルンフェルトは承諾し、粉屋に連れられて溶鋼所へ行く。泥棒はトルンフェルトになり替わる前に、まずマリア・アグネータの地所に押し掛かっている借金を返すことを考えなければならない。そのために徒党を組み、一年にかぎって教会を略奪して回る。それから盗賊団を解散する。

クリスチャン・フォン・トルンフェルトとして男は領地に入る。証の指輪、スウェーデン軍の軍服、共通の子ども時代の思い出によって、マリア・アグネータは男をトルンフェルトとして受け入れる。娘が生まれ、男は愛情深い夫、父、

そして有能な領主として、七年を過ごす。運命はそこで反転し、盗賊時代の愛人が姿を現し、正体をばらすと脅す。偽物のトルンフェルトはスウェーデン軍に加わるという名目で、家を出る。そしてかつての愛人を殺そうとして、逆に額に決して消えぬ痕をつけられてしまう。男にはもう、「司教の地獄」、溶鋼所に身を沈める以外の道は残されていない。男は水車小屋に着く。そこでは九年に及ぶ苦役を後にしたほんもののトルンフェルトがいて、ちょうどスウェーデン軍のもとへ赴こうとしている。ふたたびアイデンティティの交換が行われる。ほんもののトルンフェルトは前線で戦功を挙げる。名無しとなった男は溶鋼所で重労働にあえいでいるが、何度も採鉱場の崖を這い上がって、娘に会いに行く。ついに妻に自身の正体を明かそうと決意した夜、崖を這い上がる際に墜落して男は死ぬ。

男の遺骸が運ばれて館のそばを過ぎるそのとき、館には当主のトルンフェルトの戦死の知らせが届く。幼い娘は、遠い戦地で死んだ父の魂のために祈るよう、母に促されるが、娘は父の死を信じることができない。しかし母を悲しませないために、心の中で、館のそばを運ばれていく死者の魂のために祈る。

身分もそれまでの生活もまったく重なり合うところのないふたりの人間がひそかに入れ替わり、そのことを人に知られることなく歳月を暮らし、さらに、これまたひそかに両者が入れ替わって、もとのアイデンティティに戻る。この物語を驚愕の物語とするのは、アイデンティティの交換というできごとそのものであるより、そのことが〈人知れず〉行われるということにあらう。しかし、『騎士』の主眼は、物語を驚愕の物語たらしめる〈人知れず〉という基盤に設けられる綻びの方にある。「スウェーデンの騎士」には謎があるということをついと知っていて、そのことを生涯胸の内に抱えることになる幼い娘である。〈人知れず〉と顕現とが、物語を超えて問いと答えとなり、小説を形作るのだが、まず小説の構成を見ておかなければならない。

## 2. 構成

『騎士』は「予備報告」に始まり、「第一章 泥棒」、「第二章 神の盗賊」、「第三章 スウェーデンの騎士」、「終章 名無しの男」と続く。「予備報告」では、この小説の出発点となったと考えられる、ある人物の「回想録」が紹介される。

旧姓フォン・トルンフェルト、フォン・ランツァウ未亡人、二度目の婚姻においてデンマーク王国の枢密顧問官、員外大使ラインホルト・ミヒヤエル・フォン・ブローメと結婚した MARIA・クリスティーネは、若い時分には求愛する者の多い美人であったが、18 世紀の中頃に、50 歳になったとき、回想録を書いた。この小さな作品に、彼女は『わが生涯の、色彩と登場人物に富んだ絵画』という題を与え、それは彼女の死後数十年してようやく、出版された。彼女の孫のひとりが 19 世紀の初めに、限られた範囲の人々の手に入るようにしたのであった。(9)

この、いかにも歴史的事実を指示するらしい記述に続いて、回想録の含む多岐にわたるできごとが手短かに列挙される。「予備報告」という見出しからして、この紹介がいわば編集者によるもので、このあとに回想録そのものが置かれるだろうことが期待される。ところが編集者——と仮に呼んでおく——は、回想録のもっとも印象深い箇所として、MARIA・クリスティーネが彼女の父について語る部分を引用も交えて紹介した後、どうやら独自の物語を語り始めるのである。

さて、これから語られるのが、「スウェーデンの騎士」の物語である。(15)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> 歴史的事実についての記述ではなく、これから物語が始まるのだということを明示し

この後、「第一章 泥棒」から最後のページまで、マリア・クリスティーネの「回想録」が言及されたり、引用されたりすることはなく、また、どのような資料や経緯で、語り手が「スウェーデンの騎士」の物語を知り、物語っているのかを窺わせる記述は一切ない。そこではマリア・クリスティーネが知らなかったことのみならず、各登場人物がそれぞれ知り得なかったことが次々に展開される。物語の構成も、強い意図を感じさせる。トルンフェルトは終始、固有名で呼ばれるのに対し、トルンフェルトに入れ替わる男は名を呼ばれることはなく、章が変わるごとに、「泥棒」、「頭目」、「スウェーデンの騎士」として登場し、終章では「名無しの男」と呼ばれる。その半面、その生涯を語られるのはこちらの男の方で、トルンフェルトは言わば参照点として現れるにすぎないという具合である。語り手はここでは、美的構成に意を用いる物語の作者としてふるまっている。つまり『騎士』には、「予備報告」の〈編集者〉ないし〈歴史家〉と「物語」の〈物語作者〉の対立が書き込まれているとひとまず言えようか。

「物語」は、クリスチャン・フォン・トルンフェルトの死の知らせが届き、悲しみにくれる母に促されて、マリア・クリスティーネが「主の祈り」を祈る場面で終わる。この挿話は「予備報告」の末尾でも語られており、挿話を構成する要素は、母の悲しみ、間をおいて呼ばれる娘、父の死を告げる母、信じない娘、「主の祈り」を父のために祈るよう促され、従うものの、心の中で、ちょうど館の前を運ばれて行く貧しい死者のために祈る娘と、ほぼ同一である。規模も語られる内容も大きく異なる「回想録」と「物語」、その両方で語られる挿話はこれひとつしかない。「回想録」と「物語」の中に据えられる同一の場面——同一の場面の反復ないし変奏によって作品が締めくくられることに注目しておこう。

---

て、物語が語られ始めるのは、ベルツの作品ではめずらしい。

### 3. 「予備報告」と「物語」

ベルッツの作品は、枠物語や編集者による序の類を備えたものが少なくない<sup>9</sup>。『第三の魔弾』（1915年）のプロローグとエピローグの、凄みのある、しかし哀しく絶望的な独白は、どうしようもなく立ち尽くすような感慨を呼ぶ霧となって、主物語たる「第三の魔弾」の物語を取り囲む。『夜、石の橋の下で』には、プラハのユダヤ人社会の歴史における伝説的人物モルデカイ・マイルの子孫である医学生から、そのマイルの物語を聞く少年の私と、半世紀後にその物語を書き留める私による、二重の枠物語がある。歴史の一点に接続して意表を突く物語を作るだけではなく、それを読者にどのように提示するか、工夫を凝らして作品を構成するのが、ベルッツの方法なのである。

『ポリバル伯爵』（1920年）では、ある人物の「回想録」に先立って編集者の言が冒頭に置かれる。編集者は19世紀の歴史のある謎に、この「回想録」が解明を与えるだろうと述べながら、「回想録」の信憑性についての疑いも記す<sup>10</sup>。さらに、編集者は自分が回想録をほぼ三分の二に短縮したこと、「それにより、時代史的には貴重な多くのことが、読者に与えられないことになったにもせよ、物語自体は効果と内的緊迫を獲得した」<sup>11</sup>こと、つまり、ここに〈歴史家〉と〈小説家〉の両者の妥協の、あるいは格闘の結果があることを告げる。編集された「回想録」を読んだ読者が、語られたものの真实性をどのように判断すればよいのかという迷いのなかに取り残されるように、この作品は二重に仕組まれているのだ。

『騎士』においては、しかし、『ポリバル伯爵』とは異なり、読者を迷わせる

<sup>9</sup> ベルッツの小説の語り戦略については、Matías Martínez: Proleptische Rätselromane. In: Forster u. Müller (Hg.), a.a.O., S. 107–129 参照のこと。

<sup>10</sup> Leo Pertuz: Der Marques de Bolibar. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006, S. 10.

<sup>11</sup> Ibid., S. 10.

「幻想的」<sup>12</sup> 効果が目論まれているのではない<sup>13</sup>。ここでもう一度、「予備報告」と「物語」のつながりを見よう。

さて、これから語られるのが、「スウェーデンの騎士」の物語である。

それはふたりの男たちの物語である。ふたりは1701年初めのひどく寒い冬の日に、ある農夫の納屋で出会い、友情を結んだ。それからふたりで、オッペルンから雪に閉ざされた地を抜けてポーランドへと続く道を、歩いていった。(15)

「予備報告」最後のこの部分は、どこまでが〈編集者〉の言葉なのだろうか。「ふたりは1701年の初め」から後は、「物語」の一部であってもおかしくない。実際、最後の文は、第一章「泥棒」の冒頭部分に、そのまま続いて行く。そこで

<sup>12</sup> 『幻想文学』（ツヴェタン・トドロフ（渡辺明正、三好郁朗訳）『幻想文学』、朝日出版社、1975年）のなかでトドロフは、〈幻想〉というものが成立する条件を次のように要約している。「テキストが読者に対し、作中人物の世界を生きた人間の世界と思わせ、しかも、語られたできごとについては、自然な説明をとるか超自然的な説明をとるか、ためらいをいだかせなければならない。」(53ページ) (この「読者」とは、現実の読者のことではなく、テキスト内部に含意された「読者」のことである。)

トドロフによるこの「幻想」の定義は、ペルッツの作品における語りの戦略を考えると、かなり有効である。トドロフが例に挙げるのは、ヘンリー・ジェームスの『ねじの回転』、メリメの『イールのヴィーナス像』、ヴィリエ・ド・リラダンの『ヴェラ』など、幽霊が出たかもしれなかったり、彫像が生を得たかもしれなかったり、いかにも怪奇な現象が語られる作品である。それに対して「歴史幻想文学」と称されることも多いペルッツの作品は、たしかに悪魔や薬による幻覚、呪いなど、「幻想的」な要素も盛り込まれているが、それが主題ではないものがほとんどである。しかし、「語られたできごとについて、自然な説明をとるか超自然的な説明をとるか」の「ためらい」から一歩進んで、「幻想」とはできごとについて何らかの相対立する説明が与えられることによって読者が覚える「ためらい」と言い換えるなら、それは『騎士』以前のペルッツの作品のほとんどに当てはまるものとなる。

<sup>13</sup> Müllerは、ペルッツの少なくとも五作品に見られる「ふたつの、互いに合致させることのできない物語を含む小説という構想」を反転させて、「ひとつの同じ物語のふたつの解釈可能性を統合することの不可能性」ではなく、「ふたつの（生涯の）物語をたったひとつの物語の枠に統合する可能性」を実現したところに『スウェーデンの騎士』の挑発的魅力はあると述べる。Hans-Harald Müller: Leo Perutz (1992), a.a.O, S. 130f.

はふたりの道程の様子が描写されるのである。とすると、われわれはここで、「予備報告」で語る〈編集者〉と『スウェーデンの騎士』の物語」を語る〈語り手〉の間に対立があるという考えを修正する必要がある。「予備報告」の〈編集者〉がそのまま「物語」の〈語り手〉になるのであり、すなわち、「予備報告」と「物語」は、「同一の意図」<sup>14</sup>のもとにあると考えるべきなのだ。実際、内容の点で、マリア・クリスティーネの「回想録」を引用する「予備報告」と『スウェーデンの騎士』の物語」は、相互補完的である。

マリア・クリスティーネが「回想録」に書き留めた、父に関する物語は、ある謎をめぐる。彼女が六歳のとき、父はスウェーデン王カール 12 世の旗の下に戦うべく、ロシアへ赴いた。父が出発する前に娘は、「塩の小袋」を父の上着の裏地の中に、縫いこむ。そうすると、ふたりの人間は、決して離れ離れにならないと聞いたからである。数週間後に、夜、だれかが彼女の窓をたたいた。「スウェーデンの騎士」、父であった。父は 15 分ほどとどまって、去った。数ヶ月の間、父はときどき来た。いつも夜だった。娘はなぜか、このことをだれにも話さなかった。その間、戦場からは、父の華々しい戦功の知らせが届いていた。やがて、七月のその日が来た。使者が来た。父の死の知らせだった。父はすでに戦いの初めに斃れ、三週間前に葬られたとのことであった。娘は信じなかった。二日ほど前にも父は来たばかりだったからである。

「しかし、父は二度と来なかった」とマリア・クリスティーネ・フォン・ブローメは彼女の報告を結んでいる。「もう二度と、父の静かな窓をたたく

---

<sup>14</sup> Simone Winko: Emotionsvermittlung in Leo Perutz' „Der schwedische Reiter“. In: Tom Kind / Jan Christoph Meister (Hg.): Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Tübingen: Niemeyer, 2007, S. 107–121, S. 111. Winko も同様の観察から分析を始め、「予備報告」において、読者の注意が父と娘の関係に誘導されることを指摘している。

音が私を眠りから覚ますことはなかった。そして、父がスウェーデン軍で戦い、斃れ、その同じ時に、あれほど何度も夜、私たちの庭にやってくる、私と話すことがどうして可能だったのか、そしてもし父が斃れたのでなかったのなら、どうしてそれでも二度とやってくる、私の窓をたたかなかったのか——これは私にとって、生涯を通じて暗い、悲しい、理屈をつけることのできない秘密であり続けた。」(14)

この謎に、〈編集者〉＝〈語り手〉はまず、ただちに答えを与える。すなわち、「スウェーデンの騎士」の物語は「二人の男の物語である」と述べることによってである。さらに以下の章では、どのように「二人の男の物語」が「スウェーデンの騎士」の物語となりえたのか語られることになる。「回想録」のマリー・クリスティーネの問いに、全知の語り手による「物語」が答えるという単純な構図に見える。ところがそこに、ジャンルの異なる「回想録」と「物語」の奇妙に滑らかな接合があるのである。この奇妙な〈接ぎ手〉<sup>15</sup>は、どのような意味をもつのか。

---

<sup>15</sup> ゲオルク・ジンメル『ジンメル著作集 11 断想』（土肥美夫、堀田輝明訳）、白水社、1976年、67頁。ここで「接ぎ手」と訳されている Gelenk の語は、人間が意欲するものと意欲しないものの間に差し挟まれる「罪」を説明するために用いられている。『騎士』を論じるには、むしろ、Simmel のよく知られた「取っ手」のイメージを援用する方がふさわしいかもしれない。「取っ手」は人間の魂と人間にとっては外的である存在、あるいは理念と生など、ふたつの異なる世界を仲介するものと捉えられている。しかし、ふたつのものの間に置かれ、そのことでまさにつなぎがないことを明らかにするもの、場合によっては境界を示唆するものという意味で、ここでは「接ぎ手」の語を用いることにする。Vgl. „ein Gelenk <...>, das aber keine Verbindung ist, sondern eher der beweisende Ausdruck dafür, daß eben keine besteht.“ Georg Simmel: Gesamtausgabe Bd.20. Postume Veröffentlichungen. Ungedrucktes Schulpädagogik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S.291.

### 3. 沈黙と告白

物語は沈黙と告白 (bekennen)、識別 (erkennen) とをめぐって動いて行く。

男はかつて、マリア・アグネータと初めて出会ったとき、自分がクリスチャン・フォン・トルンフェルトの使者としてそこへ来たことを明かさなかった。

「話してはならぬ！ 話してはならぬ！」という声が彼の中を貫いて響いた。  
(70)

おのれに対するこの禁止が、すべての始まりであった。トルンフェルトを裏切り、トルンフェルトと入れ替わった男は、やがて、マリア・アグネータに自分が何者であるかを「再認」(154) されることを恐れながら、「スウェーデンの騎士」として館へ乗り込む。トルンフェルトとして受け入れられた男は、秘密を抱いたまま「スウェーデンの騎士」として暮らす。運命の転回によって、自分が何者か、明るみに出るのは時間の問題となったとき、男は館を去り、戦場に赴くことにする。「真実を告白することはできなかった。」(198)

この、一方で物語の展開に不可欠とも言える「沈黙」の経緯は、他方で神の判決と関連付けられている<sup>16</sup>。トルンフェルトになり替わった男に神はどのような判決を与えるからだ。

「彼は有罪である。〈…〉したがって、次の判決を申し渡す。彼は罪の重荷

---

<sup>16</sup> Müller は次のように述べる。「〈名無しの男〉が自身の生涯に与える意味と、小説の論理は異なった法則に従う。泥棒は神の審判の下す罰を裏切りへの償いとして受け入れるが、この裏切りは小説の論理が必須の前提とするものなのである。」(Hans-Harald Müller: Nachwort. In: Leo Perutz: Der schwedische Reiter, a.a.O. S. 270) しかし、登場人物の行動は物語の論理の要請であるということは、見ようによっては、あらゆる物語について言えることでもあろう。『騎士』が独特であるのは、後述するように、物語を構成する語り手の姿が、奇妙に透けて見えるからである。

を生涯ずっとひとりで担い、空気と大地以外のだれにも告白し認めてはならない。」(151)

そして、トルンフェルトと再度入れ替わった後に、男が自身の「悲惨」を妻に告白しようと決心した夜、語り手は次のように述べる。

それが行われることは許されなかった。彼には許されていなかった。天がそれを認めなかった。(242)

死の間際、やって来た天使ケルビムに男は、神の裁きがようやく理解できると言い、娘に自分の死を知らせ、自分の魂のために主の祈りを祈るよう伝えて欲しいと言う。天使は黙って頷く。そして、娘のもとにはトルンフェルトの死の知らせが届き、娘は母の言いつけに背くことで、ほんとうの父のために祈る。「名無し」の男の最期は、神の判決の呼び戻しとして読める。

マイスターは『騎士』の軸に、Misericordiaの思想があると見ている<sup>17</sup>。啓蒙主義以前のヨーロッパにおいて一般的だった、同情ないし慈悲の観念である。神は無限の恩寵と慈悲を人間に与える。ただしその前提として、人間自身が他者に対する憐みの掟を犯してはならないのだ。作中の神の判決は、窃盗、教会の略奪は無罪とし、悲惨のうちにある仲間を裏切ったことを有罪とする。冬のポーランドの雪原に迷う「大きな悲惨の兄弟団の一員である」(25)トルンフェルトから名前を奪い、「スウェーデンの騎士」となった男は、Misericordiaの掟を犯した。最後に男の死に際して、娘が男のために祈ることになるのは、男に対する憐みが認められたということなのだ。このマイスターの解釈は、『騎士』の「物語」の核心をとらえるものだろう。ただ、それはこの作品のすべて

---

<sup>17</sup> Jan Christoph Meister: Der schwedische Reiter - Von der Schuld der Identität. In: Kind / Meister (Hg.), a.a.O., S. 142-159.

ではない。

「物語」の世界は全体として、倫理的荒廃と運命の支配を示している。司教は食いつめ者、犯罪者など行き場のない人間を自身の溶鋼所に集めて強制労働をさせ、その金で遊園を作ろうとしている。一介の牧師はと言えば、教会の祭具室に作った蜂蜜を隠していて、それは、他の場所では農民に盗まれるからだという。主人公の男は教会を略奪して回り、言い放つ。

「もし俺を俺のような人間にするのが、至高の神様のお気に召したのなら——どうして塵の一粒にすぎない俺が、その意志に逆らうことが許されよう？」(127)

読者は登場人物の姿を通して、物語世界を悲惨と運命の複合体として経験する。男はあちこちに運命、呪い、秘密の力を見る。天の姿の顕現も、ある強制的な力の現れのひとつなのだ。男の信じる魔術的なものと天使の幻とを区別する明確な階層性は感じられない<sup>18</sup>。男が娘のところへ姿を現すのも、男の出発前に娘がかけた呪い<sup>まじな</sup>があって、この物語の18世紀は、個人の意志と運命や魔法の力が、分ちがたくもつれ合う世界なのである。神の力もその中に編み込まれてある。

トルンフェルトと入れ替わるという企み、すなわち罪の秘密は、男の、自身に対する強い禁止の言葉とともに始まっていた。男が沈黙を貫いたのは、神の判決のゆえではなく、マリア・アグネータを愛したため、妻と娘との生活を失わないためである。物語は、男が運命を切り開くために自身に課した沈黙と、

---

<sup>18</sup> 永遠のユダヤ人、復活、逃れられない魔法の言葉、死に至らしめる呪い、驚くべき符合などの超現実的要素を、ペルッツはどの作品においても小道具として用いており、天使や神、悪魔が登場するものも少なくない。

神によって課せられた沈黙を、巧みに重ね合わせるが、それはすなわち、男の運命をそのように形作った物語の作者の手と神の手とが重ね合わされるということでもある。神の審判の占める位置の微妙さは、それが、語り手の審級と重なり合うという点にあるのだ。もっとも微妙さの印象は、語り手が神になり代わるということ自体によって引き起こされるのではない。語り手が姿を現さず、万能の神となって物語世界を司るということなら、とくに驚くべき事態ではないからだ。『騎士』において語り手は一方で神のごとくふるまいながら、他方で「回想録」に対して答える一個の人間として登場する。すなわち問題は、やはり、万能の語り手としての〈物語作者〉と〈編集者〉の奇妙な接合なのである。

語り手の論理によって沈黙を課せられているのは、主人公の男だけではない。娘もまた、かつて「秘密」を口にしなかったで、そのことは「回想録」の執筆というできごとの前提でもあったのだ。このようにして、一方ですべてのできごとは——神に関わるできごとも含めて——登場人物によって黙された「秘密」と語り手による「語り」とを表裏とする平面に位置することになるが、他方で語り手は、これとは次元の異なる認識、告白（bekennen）と識別（erkennen）とは異なる認識を書き込んでいる。

#### 4. 謎と答え——〈接ぎ手〉のあるコスモス

子どもが生まれる少し前のある晩、マリア・アグネータは隣に眠る男に対する奇妙な恐れにとらえられて、眠っている者から聞き出したいことを聞くことができるという呪い<sup>まじな</sup>を試す。すると「あなたは誰？」(166)という問いに対して、眠っている者は「今や口の中で言葉を形作り、それでも黙したままで、歯を食いしばっている様子」になり、けっきょく「うめき声一つだけが漏れ」(167)る。しかし、「なぜ、やって来たのか」という問いに対しては、男は眠ったまま、「おまえを何年も前から愛しいと思っていたから、やって来たのだ。」

(167) と答え、マリア・アグネータの心から不安と疑いは消え去る。

子ども時代の愛しい者の真の像 (Bild) が彼女の魂のうちに浮かんだのは、このただ一度だけだった。そしてこの夜以来、それは彼女が結婚して暮らしている男の像 (Bild) と溶け合って、再びやって来ることはなかった。  
(168)

相手が「何者であるか」という問いの彼方に、結ばれる〈像〉。男もまた、マリア・アグネータの〈像〉をもつ。今や再び「名無し」となった男が、娘に会いに行ったある晩、窓辺にマリア・アグネータが姿を現したときである。そして男は、妻にすべてを話すことを決意する。

この夜見かけた、彼女のその像 (Bild) は、彼の目から消え去ろうとしなかった。(241)

この〈像〉は、それぞれ相手を引き受け、相手に自身をゆだねることと結びついて、男の罪と神の判決とに対立する〈愛〉のモチーフをなす<sup>19</sup>。すなわち、神の裁きと関連付けられている、沈黙と告白、識別とをめぐる物語の進行に対し、独自の位置を占める。

この〈像〉のようなものが、父と娘に関してはないのだろうか。

今一度、「回想録」に記された「秘密」は、マリア・クリスティーネにとってのみ存在する謎であったことに注目しよう。偽のトルンフェルト、「スウェーデンの騎士」は妻にさえ、謎を残さなかった。ほんもののトルンフェルトが姿

---

<sup>19</sup> 〈正義〉と対立しないまでも、それとは別の次元に現れる〈愛〉のモチーフが、たとえば『夜、石の橋の下で』に見られるものと共通していて、ベルッツの特徴的モチーフのひとつであるのかは、なお検討されるべき点である。

を現したとき、男は「スウェーデンの騎士」であることを捨てたからである。しかし、娘に対して、父であることを捨てなかった。つまり、アイデンティティの交換は完全ではなかったとも言えて、男は父であり続け、娘の前に姿を見せた。娘は窓辺に現れた父を「父と認めた」（237）。しかしそれなら、父は誰なのか。父が謎を残したので、娘は戦場のトルンフェルトのために祈ることを拒み、その結果として、父のために祈ることになった。しかし娘の心の中で、父と、「名無しの男」を父と識別することなしに行われた祈りが、結びつくことはなかった。娘にとって父は「暗い、悲しい、理屈をつけることのできない秘密」（14）であり続け、〈像〉となることはなかったのだ。このように見るならば、語り手による「秘密」の解明、「物語」は、男の姿を〈像〉へ向けて送り出すものであったことになる。

〈像〉は「沈黙」と「認識」、問いと答えの先にある。しかし、それは語られることはできない。「回想録」と「物語」というふたつのジャンルを用い、さらに〈接ぎ手〉を挟むという『騎士』の構成は、おそらくそのことを指し示す。

幼い MARIA・クリスティーネが「主の祈り」を戦場で死んだという父のためではなく、ちょうどそのとき館のそばを運ばれて行く死者のために祈ったという、「回想録」に書き留められたこの秘密——。それは「回想録」を書いた MARIA・クリスティーネ・フォン・ブローメにとっては、父の死を信じられなかったということに付随する、当然の行為にすぎなかった。しかし「物語」は、驚くべき符合を明らかにする。すなわち、この死者こそ、MARIA・クリスティーネの父、にせもののトルンフェルトであったこと、そして娘に主の祈りを祈ってもらいたいという父の最後の願いを、期せずして MARIA・クリスティーネが満たしていたということである。「物語」の「終章」はその解明によって、「予備報告」中の「主の祈り」の場面を解明されるべきものとして据え直す。MARIA・クリスティーネの謎の答えとして書かれた「物語」が、そこにもうひとつ

の答え、父の残した謎に対する答えがあったことを浮かび上がらせる。

「回想録」や「物語」の細部は、十分に歴史的現実の中に錨を下ろして組み立てられている。そこに謎と答の往還構造が浮かび上がる。まったく結びつかないように思われる細部と細部が呼応して、突然論理的解明が起こり、最終的にみごとに一点へ収斂していくという構成の巧みさ——この緻密に編み上げられた構成の背後に、何らかの価値の体系を想定することができるだろうか。たとえばそこに、神の創造的ロゴスの観念、あるいは歴史のすべての出来事が、秘密に満ちた連関の中にあり、統一的計画に沿って進行しているという、ユダヤ教の伝説の根底にある確信を見るべきなのだろうか。

このような急所は読者を満足させ、同時に驚かせる。というのも、そのなかに運命の仕事場の音が聞こえるからだ。それは連関を明らかにするだけではなく、小さな永遠の分だけ、連関を進ませ、それを日常の事実の平面の外にある遠い何かに結びつける。できごとが——その年代記がこれらの本なのだが——鍛え上げられた物語作者の才能のあらゆる技術と狡猾さによって組み立てられた、それ自身の論理的一貫性をもつだけではなく、その連鎖の最後の一環が神の指の中を通っている超論理的因果性をももつということが、これらの本の効果の秘密なのだ。この指はベルツのどの本の中にも、あらゆる信仰心と宗教性からどれほど遠ざかっていようとも、感じられる<sup>20</sup>。

A. ポルガーが『テュルリュパン』について述べた「神の指」——『騎士』以前の作品においても明示されることはなく、『騎士』において明示的には「神」から区別されている「遠い何か」、「超論理的因果性」の最後の一環を想定する必要はない。『騎士』において、「神」は物語世界の諸力の一端として組

---

<sup>20</sup> Alfred Polger, a.a.O., S. 161.

み込まれ、物語の外から物語を統御する審級であるはずの語り手は、「回想録」に答える者として登場することで、「回想録」と地続きの場所に置かれている。『騎士』は伝統的「神」および物語の作者を作品内部へ配置することで、人間の思考と想像力による秩序構成の可能性を展開して見せる<sup>21</sup>。それはほとんど示威的な印象を与えるほどだ。

地にある人間が問い、天にいる神が答えるという、ヨブ以来の構図は、『騎士』においては、別の構図に置き直される。連関は水平的だ。後から来て、マリア・クリスティーネの問いに答えを与えようとする「物語」の語り手は、同じ人間として、水平にイメージされる時間軸上にいる。さらに、この時間軸上に置かれた問いと答えは、最後にくりかえされる場面によって、折り返される。それが『騎士』の提示する秩序である。そしてそこには、「予備報告」と「物語」が同一の語り手によるものであることを示す、奇妙な〈接ぎ手〉がある。この〈接ぎ手〉は、「物語」が人間によって作られた虚構であることを示して、それが真実として読まれることを阻む。人間は現実を謎として経験するより他なく、その現実を解明しようとする営みとしての物語は非現実なのだ。〈接ぎ手〉はこの断絶を示し、同時に断絶によってつなぐ。できごととその解明を、できごととその外にある意義と言い換えるなら、われわれはここで当然ヴィトゲンシュタインを思い起こすことができる。もっとも、『騎士』の小説家は「人生の問題」のために、あるいはそれについて長い物語を語っているので、むしろ、ある種のパラドクス<sup>22</sup>として人間的経験にかたちを与えていると考える方がよい。相容れないものが、相容れないままに境界によって結ばれる——その

<sup>21</sup> 人間の不整合な経験がきわめて具体的に描出された上で、しかし、ひとつの構想の中に統合されるというのが、ペルッツの作品の特徴であるように思われる。「回想の薄明かりの中で自分自身の目で見たと他の者が私に語ったことがひとつに溶け合う——荒れ果てた過去の時代の庭のなかで〈…〉」(Leo Perutz, : Die dritte Kugel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007, S. 68.)

<sup>22</sup> Vgl. Niklas Luhmann, Peter Fuchs: Reden und Schweigen. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989, S.7-15.

ような不均質な、不均衡な、しかしかたちをもった世界を『騎士』は現出させるのである<sup>23</sup>。

(本論は福岡大学領域別研究チーム研究費による研究(研究番号 193002)の成果の一部である。)

---

<sup>23</sup> ここでフライによる「古典的」指摘を思い起こすのも、無益ではないだろう。フライによれば、中世からルネッサンスを経て18世紀に至るまで、文学や絵画のイメージの世界に、ある共通した一定の枠組みがあり、そこでとくに重要性をもっていたのが上下の空間的な序列であった。これがニュートン以降、深刻な混乱に陥り、やがて外部と内部という新しい序列に取って代わられたというのである。さらにフライは、これらの第一、第二の枠組と異なる新しい枠組は、まだ生まれてきていないと指摘している。Northrop Frye: *The drunken boat: The revolutionary element in Romanticism*. In: Northrop Frye (Ed.): *Romanticism Reconsidered*. New York and London: Columbia University Press, 1963, p. 1-25. ベルツの『騎士』以降の作品は、空間的イメージによることなしに、人間的宇宙を表現しようとする、現代の試みに他ならないと言えるかもしれない。