

# 批評の生理

——ルカーチとアドルノのエッセイ論——

川村二郎

## 1

批評とは何か、という問の発生はおそらくさして古いものではあるまい。少くとも、文学とは何か、という問の発生以前にそれがさかのぼることは考えられない。一般に、あるものが何かをたずねる問は、そのものの効用が明確であるかぎり発せられることはないはずである。譬ならば、それを手に取って掃きさえすれば、もうその特性や本質について疑う必要はない。そして批評ならば、その判定にしたがって一般読者が、ある作品の美醜巧拙を会得する手がかりをつかみさえすれば、その上あげつらう余地があるのは、判定ははたして適切かどうかという、いわば技術的な問題にすぎないだろう。

しかしこれは、判定の基準が一定しているかぎりにおいての話である。そしてこの基準の不変性は、当然、判定の対象となる作品の規格の不変性を前提とする。もしその規格が消失して、千差万別の無秩序の中に個々の作品がただよいはじめるならば、判定の基準も同時に消滅せざるを得ない。作品の目的が、ただ単に享受されることにあるのか、それとも人心の教化あるいは煽動にあるのか、それとももっぱらそれ自身の存在に自律的な意義があるのか、区々としてさだめがたくなるときはじめて、批評は悠揚たる判者の地位を去らねばならなくなる。いいかえれば、文学の危機においてはじめて批評の危機がおとずれる。

大ざっぱに言って、この危機は、普遍的な秩序感覚の喪失、それに伴う個の意識の成長と照応する。今この種の世界史的な規模を持つ精神の転位について仔細な分析をこころみる、余裕もなければ興味もないが、危機の到来の時点をさだめるのに、十八世紀末を一応の目安とすることに大方の異論はなかりう。文学にとっては、ここから顧客層の持続的な変動がはじまることになる。優雅な趣味をそなえた鉴赏家たちのかわりに、野暮で実直な、作品における教訓の有無に拘泥する初心者たちが、顧客の筆頭として登場することになる。しかしいうまでもなく、このような場合において全面的な交替はおこりえず、さまざまな資質を持った顧客たちが同時に各種各様の要求を提出するのだから、要求に応じねばならない側は、応接に暇ないというより、はたして何を自分がなせばよいのか、思い惑わないわけには行かない。この意味で、文学とは何か、という問は、すぐれて近代的——十九世紀的なものだといっていいだろう。そしてこの面における意識化と反省が進めば、そこには必然的に、文学の意識化をその第一の任務とするはずの作業、すなわち批評の、誰に対して何を、どのように語るのかという、それ自身の存立

の根柢にかかわる深刻な反省が生じてくる。

批評は作品の単なる随伴者ではなく、それ自体一個の作品である、詩や小説や戯曲と同等の、一つの文学ジャンルである——このような考え方がおこなわれるようになったのは、明らかに、前述した精神の転位の一帰結である。それは一見したところでは、きわめて颯爽とした新秩序建設のこころみ、果敢な価値変革への志向とみえるし、事実そういう面もあったかもしれない。だが、新しさへのよろこびに単純に酔うためには、その帰結にいたる道はいささか屈折に富みすぎているのではなからうか。もちろんそこには、極度に繊細化し鋭く研ぎすまされることによって自立性を獲得するにいたる意識の誇りがある。しかしその誇りは、本来判者であるべきものが作者を僭称することへの猜疑、いかに巧緻な批評といえども所詮は第一義的な作品あってこそ成立し得るのではないか、それが後者といかなる意味で比肩し得ようか、という、素朴だが根強い通念に、たえずおびやかされなくてはならない。どのような方法論を採用するにせよ、あるいはしないにせよ、ある種の詩人や小説家のように、批評家がただ自己の内部の生産力のみを信じて、楽天的に書き飛ばすということは考えられないのである。

批評の自立とは、いいかえれば意識の意識化にほかならぬ。批評が文学の自己意識だとすれば、それは意識化されること、すなわちそれ自体のはたらきへの反省と化することによって、そしてこの反省という作用のうちにおいて、本来それがむけられていた対象から解放される。解放は一面においては自由を意味するが、別の一面においては、何一つよりすがるもののない空無の中での、危険な浮遊状態をも意味せずにはいない。飽くことのない意識の自転運動、反省に対する反省の、無限の鏡面の照らし合いを誘発する危険をはらまずにはいない。近代批評の創始者の一人、フリードリヒ・シュレーゲルが、あの悪名高い「イロニー」の提唱者だったことは偶然ではなからう。

単なる随伴者の役割からみずからを解放すれば、無への解体の危険に身をさらさなければならぬ。批評の自立の道はいかにも辛酸にみちている。これをたとえば E. R. クルチウス(彼は学者としては偉大だったが、批評家としては、ブルースト論、ヴァレリー論など少数の場合を除けば、結局一流の域に達したとはいいがたい)のように、「批評とは文学の文学である。より明確にいえば、文学を対象とする文学の一形式である」(『批評家としてのゲーテ』)などと、悠然たる定式化によって片づけてしまうわけには行かないのである。だが、隸属か、解体かという二つの危険、このスキュラとカリュプティスのあいだをくぐり抜けるところに、オデュッセウスの狡智にひとしい批評の陰微な力業が発揮され、その独自の重層的な特性、あえていえば美があらわれる。

## 2

批評の美をさぐるためには、したがって、無邪気ではあり得ない。それがことばで書かれたものである以上、文章として体をなしていることはもちろん必須の前提条件だが、名文だから文学作品だというような意見は、そこで必要な論証としてはあまりにも素朴すぎる。

「《上手に書かれたものは作品だ》、——では、上手に書かれた広告とかニュースのた

ぐいも文学の一種なのか？」

そうだ、文学の一種だ、という答えがどこかから出るかもしれない。しかしもしそうなら、そこに帰結されるのは無秩序にすぎない、一切の形式の否認にすぎないと考えながら、批評の文学としての本質をたしかめようとしたのが、処女論文集『魂と形式』の序論で、二十五歳のゲオルク・フォン・ルカーチのころみだ仕事だった。

『エッセイの本質と形式について』と題されたその序論(ここでルカーチは「エッセイ」と「批評」を同義に扱っている)は、直接には明らかに十九世紀末の審美的な批評礼讃から出発している。つまり、ウォルター・ペイターにおいて最もかがやかく成就され、オスカー・ワイルドにおいて最も激越なその宣教師を見いだした「芸術としての批評」の系譜に、それは一応つらなっている。ペイター＝ワイルドの関係は、この意味にかぎっていえば、ホーフマンスタール＝クルチウスのそれに類比するといえよう。ルカーチの師表はホーフマンスタールよりもむしろルドルフ・カスナーだが、カスナーの批評家としての基盤はもちろんホーフマンスタールと同根なのだから、巨視的に見た場合クルチウスとルカーチを同一線上におくことは当然許されるのである。

しかしクルチウスのように、いわば手放して批評を渴仰し、ドイツ文学界の批評に対する無理解を嘆きいきどおるにしては、ルカーチは批評という営みの性格の微妙さを感じとりすぎていた。これは必ずしもクルチウスを貶めることにはなるまいが、ともかく、クルチウスがより文献学者だとすれば、ルカーチはより哲学者なのである。批評は芸術だということをルカーチは認める。しかし、よく書かれているかどうか、が決め手にならないとすれば、何によって芸術なのか。彼の考えでは何よりもまず「形式」によってである。しかしいうまでもなく、これは外面にあらわれた形状の特性によって、というだけのことではない。批評、ないしエッセイを書く主体の特殊な経験によって厳密に規定された、特殊な表現のありかた、そこにおいて本質を直観することが可能な「現象」ともいべきものが、彼のいわゆる「形式」である。

では、批評家の特殊な経験とは何か、というより、それによってはじめて批評家となることができるような、特殊な経験の所有者とは、そもそもどのような人間か。それは第一に、形式そのものを必然的な経験として受け入れる人間のことである。詩人や小説家は、具体的な事物の世界を相手どりながら、その無形式の対象を素材にしてみずからの形式、つまり作品を築きあげる。しかし批評家は、具体的世界から抽象されて、すでに一つの形式に限定された対象をみずからの素材とし、経験と化する。――

これだけのことなら、随伴者としての批評という通念とさしてへだたるところはないといわざるを得ないだろう。すでに形式となった対象といえ、当然さまざまな芸術文学の作品ということになる。ルカーチも一応それらが批評の典型的な素材であることを承認はするのだが、唯一の素材ではないと見る。プラトンやモンテーニュの例があるからである。いずれにせよ、何を扱うかではなく、いかに扱うかの問題、批評家の主体性のありようが、ここでのルカーチの追究の焦点におかれている。そしてまさしくこの点に、若いルカーチの思索のこまやかさ、みずみずしさが、集約的にあらわれているように思われる。

そこではまず、偉大な批評家にはほぼ例外なしに見られるフォーマル、ないしイロニーの要素について語られる。自分のする仕事は、終始一貫して厳肅な、たえざる精神の緊張を要請するにしては、いささか軽きにすぎはしないかという反省、謙虚さにもとづく自己と他者双方への距離感が批評家を支配している。モンテーニュが自分の作品に「試み」と題したのはその種の謙虚さのあらわれかもしれない。――

「エッセイストは、ややもすれば窮極の存在に近づいたのではないかと思いかねない、みずからの誇らかな期待をしりぞける――彼が提供し得るのは、結局のところ他人の作品の説明か、あるいはたかだか自分のはぐくんだ概念の説明にすぎないのだから。しかしイロニーッシュな態度で彼はこのささやかな営みにみずからを順応させる。生に面してはどれほど深遠な思索の営みも永遠にささやかなものでしかないと認識しながら、イロニーッシュな謙虚さで彼はこのささやかさをさらに強調しさえするのである。」

しかしイロニーというものがいつもそうであるように、ここでもきわめて微妙な逆転の契機が持続的に潜在している。批評は宿命的にその対象に規制される。たとえていえばそれは肖像画のようなもので、対象を正しく捉えているかどうか、という問題から完全にまぬがれることはできない。しかし正しく捉えようとする努力は、ついには対象を超えて独立した力に転化することができる。風景画を見る場合、きみはそこに描かれた山や河が実在のそれと似ているか、などと考えはしない。しかしベラスケスの肖像画の前に立てば、たとえそのモデルについて何も知らなくとも、「なんと似ているのだらう」ときみは感ぜずにはおられない。誰に似ているのかははっきりいうことができないでも、ただ、似ている、と感ずるのだ。それはなぜか。対象の真実を捉えようとする画家の努力のきびしさが、その画面を通じて、まさしくこの通りにかつて一人の人間が生きていたであろうという印象を、見る者の心に呼びおこすからだ。それは対象に即しながら、しかも同時にそれ自体で完結した一つの世界から発する力だ。批評の場合もこれと同じことである。――

「たしかに、エッセイは真実をもとめる。だが、父の牝驢馬をさがしに出かけて王国を見いだしたサウルのように、真実を本当にもとめることのできるエッセイストは、彼の旅路のはてに、もともとないなかった目標に到達するのだ。すなわち、生、という目標に。」

『マイスターの修業時代』の結びにある比喻を借用したこの一節に、『エッセイの本質と形式について』全体の核心がひそんでいるとぼくは思う。純粹に論証ということだけを目安において考えれば、風景画と肖像画との対比にせよ、作家は生の幻影を与え、批評家は真実をもとめるという図式にせよ、疑う余地はいくらでも出てくる。疑う余地があるからこそ見事なのだ、といったらあまりにも詭弁的にひびくだろうか。しかしぼくには、文学の問題を論ずる際に、論理の整合が必ずしも美德であるとは思われない。難問もどのように巧みに解きほぐしたかということより、本来解決不能な問題(文学における問題はたとえば数学的な意味での解答を出すことなどそもそも不可能なはずである)を、あえて解決にもたらそうとする衝迫の、もはや純粹に知的とはいえない強引な

熱っぽさや、その熱の中に自己の文学的経験の一切を投じて、問の重さに匹敵する答えの重量をむりやりにも鑄造しようとする偏執においてこそ、文学論(=批評)の意義ははかられねばならないだろう。ここでルカーチを支えているのは、たとえばヴィンケルマンのギリシャとニーチェのギリシャ、あるいはブルクハルトのルネサンスとペイターのルネサンスが、それぞれ非常に異った相貌を見せながら、しかもそれぞれに一つの完結した生を提示しているという具体的な認識である。この認識の切実さを背後にして、いいかえれば、自己の特殊な経験を窮極の拠り所にして、一般的な性格を持った課題に立ちむかったところに、彼のエッセイ論の重さが生れ、同時に彼が、そこで述べられているエッセイストと同じ芸術家の資格をそなえていることが証明されている。これはいわば生に執して真実を獲得する道で、真実をもとめて生を得るそれとは一見逆のようだが、いうまでもなくこの場合往還の路はただ一筋しかないのである。

## 3

ルカーチのエッセイ論は、大まかにいいかたをすれば、いわゆる印象批評の放恣な逸脱と、教条批評の小心翼翼たる硬直とを一挙に裁きおこせた、巧みな二面作戦の成果と見ることもできよう。ただし見方によっては、一種の折衷主義的な傾向の萌芽をそこにかがうことも可能かもしれない。だが、後年になればなるほどルカーチの言説に歯切れの悪さをもたらす折衷的志向が、すでにここにほの見えるとしても、少なくともここで、弁証法というあの思索のための最良の武器の一つが、さながら論者の肉体に癒着したその一部分のように、自在に駆使されていることは疑いようがない。

カスナーは「批評家とはシステムを持たない哲学者だ」といった。若いルカーチはたしかにこのことばの意味での批評家だったろうが、非常に急速に彼はシステムの側に傾斜する。血肉化されていた弁証法が権威ある裁断の規準となり、とはすなわち外在的な価値となり、それとともに、彼の仕事は尨大な美学へむかって成長して行く。もちろん、過去の自己から完全に脱皮して新たな転身をとげるほど(たとえどれほど口先で過去の自己を否定しようとも)ルカーチは軽薄でもなければ純情でもないから、救いがたくシステムに囚われているとみえる時でさえ、なお敏感な触手を対象の深部に届かせている場合も稀ではないのである。しかしこの経緯について、ぼくとしては前に書いたことがあるので今はふれない。

今考えなければならないのは、批評の本質的なありかたについてである。すると、ルカーチのエッセイ論の延長線上にあって、ある意味ではそれを祖述しながら、いわば生理と化した弁証法(イロニーといってもよいのだろうが、さしあたりヘーゲルの「イロニーとは弁証法の主観的形態である」という定義にしたがっておきたい)のエネルギーを、ほとんどデモンニッシュなまでに放射し散乱させているもう一つのエッセイ論、テオドル・ヴィーゼングルント・アドルノの『形式としてのエッセイ』を、とりあげないわけには行かない。

二つのエッセイ論を対比しながら、『ドイツのエッセイ』の著者ルートヴィヒ・ローナーはこういつている。

「アドルノの『形式としてのエッセイ』は論の立てかたにおいて、ほとんど不快なほどルカーチのエッセイの『本質と形式について』に密着している。どちらの論も同一の対象を扱っているが、ただそれぞれの形式は異なる。ルカーチは書簡体で書きながら、主題をめぐって気随に漫遊をこころみる。アドルノはモノローグの形で、憤ろしげに思い煩らう。」

大体エッセイというような微妙な主題について、千ページになんなんとする大学術書を刊行するのは、よほど鈍重な勤勉さがなくてはかなわぬことだろう。その意味で、このスイス人ローナーの書物は、随処でやりきれぬ思いをさせるのだが、しかし今引用した箇所では、両者の特徴を示した副詞はかなりよくきいていると思う。ルカーチの「気随」locker とアドルノの「憤ろしげ」verbissen。

この相違には、なんといってもまず時代の差があずかっているだろう。『エッセイの本質と形式について』が書かれたのは一九一〇年で、新しい世紀はすでにはじまりながらも、前世紀末の審美主義的、ないし象徴主義的傾向は、むしろ斬新な文学的風土を形成する要因として、少くともハンガリーのようなヨーロッパの辺境においてはまだ力を失っていなかったと考えられる。その溫柔な雰囲気は明らかにルカーチの初々しい語調を陽炎のようにつつみこみ、ゆらめかしている。

アドルノの『形式としてのエッセイ』は、それから四十年の余を経た、一九五四年から五八年にかけて執筆されたものである。二つの大戦を包含することをたとえ顧慮に入れないとしても、この間の半世紀近い時間の推移が文学的雰囲気を一変してしまわないとしたら、むしろその方がふしぎだろう。

だが、アドルノの「憤ろしげ」な思弁は、直接にはやはりこの激烈かつ酷薄な個性の生得の素質にもとづいているというべきである。彼の批評家としての最初の仕事は、おそらく一九二八年の『シューベルト論』だが、若々しく気負った、一種青春の甘美さをただよわせさえもする修辞から浮かびでるのは、おぼろな地下の光に照らされた永劫の死の風景なのだ。シューベルトの音楽は死 = 自然の世界に閉ざされながら、しかもその世界からの解放を告知する力を持つ、というのが論の骨子で、これより数年前に発表されたベンヤミンの『ゲーテの「親和力」』からかなりの示唆を受けたかと推察されるが、それにしても、われわれのこぼれごとばを用いれば、厭離穢土、欣求浄土とでも呼びたくなるような、一貫した暗鬱な雰囲気は注目に価する。どろどろした正体の知れぬものを底に澱ませたまま、なかば睡りのうちにあるように、未知の彼方へ流れただけよって行く、そんな感触が、論旨ではなく、論を構成し展開する文体そのもののリズムにまつわりついている。

解体と没落のただなかに埋もれ、みずから解体の表象そのものと化することによって救済を告知する力のはたらき——それが、批評家としての出発以来、終始一貫してアドルノが追究した主題である。いかにもその対象は音楽から哲学、文学、社会学ときわめて多岐にわたり、特にナチからの亡命以後は暗鬱な文体がいよいよ憤ろしげな屈折の度を増し、時には読者を呆然たらしめるほど晦渋なことばの迷路に迷いこむのだが、それ

にもかかわらず、彼の思考の営みの原型は、常に一定の形であざやかに刻印されているように思われる。彼の近著の表題でいえば「否定の弁証法」——これはばく自身研究不足なので臆断にすぎないが、マルクスがヘーゲルを逆転したように、人間が自己の有限性(すなわち無としての性格)を自覚し、ほかならぬその自覚において無限者(すなわち神)に到達し得るとするゾルガーの「絶対否定性の弁証法」の、無限者を、理想としての世界におきかえたのがアドルノの弁証法ではないかと思う。もちろん彼に対するベンヤミンの感化は大きいし、キルケゴールは彼の教授資格請求論文の主題だから、どの徑路を通じてにせよ、ロマン派のイロニイの弁証法に親しまなかつたわけではないのだが——、それが、ヴァーグナー・マーラー・シェーンベルクとつらなる音楽の系譜を論じる時にせよ、政治と文学の問題を考える時にせよ、あるいはまた、批評、エッセイのありかたを追究する場合にせよ、どのように変奏されようと、いつも変わらず偏執的に提示される主題である。

『形式としてのエッセイ』は、ドイツにおいてエッセイがしかるべき処遇を受けていない、という慨嘆からはじまる。これはクルチウスが、ドイツに批評の伝統が確立していないのを嘆いたのに似ている(『詩人としての T. S. エリオット』)。ただしクルチウスが、なぜ批評が重んぜられないのか、その理由として「ドイツ人が詩人<sup>ドイツ人</sup>ばかりを持ちたがる」ことをあげているのは、一応尤もにはちがひなからうが、文学における知的要素を強調する彼の口吻は、やや楽天的な状勢論めいている。

アドルノのあげる理由はこうだ。「ドイツでエッセイが疎んじられるのは、それが精神の自由を思いおこさせるからである。尤もこの自由は、ライプニツの時代以来微温的でしかあり得なかつた啓蒙主義がついに挫折してから、今日に到るまで、形式的な自由という条件のもとですら、十分に展開することはなかつたのだが。」

これだけの引用では、いかにも鋭い、ドイツ的オプスキュランティズムに対する挑戦の姿勢と見えるだろう。事実そうなのだといって、もちろんなんのさしつかえもないはずである。ただ、精神の自由への渴仰が、アドルノの場合、淳朴な進歩主義者のように、闇と光、悪と善の明快な二元論の上におかれているのでないことは、はっきり心にとめておかななくてはならない。

つまり、自由という状態が不断にはらんでいる頽落の可能性への認識、それがいささか息苦しいほどにアドルノの立論の基調を決定している。アカデミックな権威主義、事大主義が精神の自由を阻害するのはたしかなことだとして、アカデミズムの規律から解放された時、自由な精神はきわめて容易に不自由へと逆転する、というのも、抛り所を持たず、一切の責任からまぬかれた精神は、その時々外界の要求に応じながら、ついには先行する権威への従属のかわりに、市場の変動に隷属するよりほかはないような、不安定な状態にあるのだから。その典型的な例としてアドルノはシュテファン・ツヴァイクの名をあげているが、何もこのような二級文士においてのみ、その危険があらわれるわけではあるまい。論者自身が当然自己の問題としてその危険を感じているからこそ、エッセイの形式について執拗に考察を進めなければならないのである。

ここでもやはり、エッセイは屈曲に富んだ謙抑を前提としている。(アドルノは必ずしも「エッセイ」と「批評」を同一視しているとはかぎらないかもしれないが、ともかく「エッセイ」の定義はルカーチにそのまま準拠しているのだから、ここではさしあたり、両者を同義と考えておきたい。)この文章でも前に引用したルカーチのことば——「イローニッシュな態度でエッセイストはこのささやかな営みにみずからを順応させる…」を引きながら、アドルノはエッセイの本質的な断片性、総体としての対象を捉える能力の欠如を指摘する。ツヴァイク流の、得々たるディレクタントの饒舌におちいるまいとするために、それは第一に必要な反省だといえよう。

しかしただちに、この謙抑は一種の倨傲、卑俗な表現を用いれば居直りに転化する。「エッセイは移ろい行くものの中に永遠をもとめようとはしない、むしろ移ろうものそれ自体を永遠化しようとするのだ。」別のいいかたをすれば、特殊な個別存在から普遍的な概念を抽象しようとするのではなく、特殊な存在そのものの普遍化をめざす、というわけだろう。尤もこういいかえてしまえば、一般に芸術作品の志向はその種の普遍化にあるのだから、特にエッセイの性格を規定するためには不十分かもしれない。エッセイが普遍化する結果に生じるのはやはり概念なので、その点でこれは学問的な理論と揆を一にする。ただエッセイは、学問のように厳密な概念規定にはこだわらない。規定によって脱落するもの——概念のうちに生きている危険な要素、刺戟的な要素の存在を知っているからだ。その存在をそのまますくいあげるためには——

「思考が単純に前進するのではなく、さまざまな契機が絨氈のように織りあわせられるのだ。この織物の目のこまかさに思想の裏りゆたかさがかかっている。思考の主体は、実はここでは何一つ思考するわけではない、ただみずからを、精神的な経験の現場と化するのである。」

ゲオルグやホーフマンスタールの一節を連想させるこのことばは、サンボリスムに親炙したアドルノの面目を示すとともに、エッセイ論全体の中でもとりわけ昂揚した部分だろう。このエッセイの行程を、彼はいみじくも「方法的に非方法的」methodisch unmethodisch と名づけているが、それは、意識を鋭くとぎすましながら、その鏡面に万物の照応するさまを映しとろうとした前世紀の詩人たち、特に、熱狂的なヴァーグナー論の中で「批評家は詩人にはならないが詩人は必然的に批評家を内蔵する」と誇らしげに語ったあの詩人に発する、一つの精神の系譜を、いわば認識の深化という方向で補足しながら継承しているようにさえ、みえるのである。

だが、幸福な諧和は結局アドルノにはおとずれない。というより、この酷薄な弁証家の性癖は、諧和を拒否せずにはおられないようなところがある。彼を深淵のほとりで自足したニヒリストと罵るのは現在のルカーチだが、そもそも初期のルカーチにしても、アドルノ的な酷薄さには理解がたい点があったはずだと思われる。みずからを精神的な経験の現場と化すとは、それが一つの形象に到達するのではなくて思弁の領域にとどまるかぎり、なんらかの固定した目標において完結する作業ではあり得ない。それはたえざる精神の反映=反省としてしか作用することができない。その反省には、たしかに



既存の精神の体系をゆるがす力はあろう、いや、さらには、その体系を支えている下部構造さえも突き動かす力が、そこから生じることもあろう。しかしその力が有効なのは、まさしくそれが反省として、否定としてはたらくかぎりにおいてである。もし否定の力としての性格を失えば、エッセイは万能を自負する学問体系か、愚にもつかぬ擬似散文芸術に転落するよりほかはない。エッセイのアクチュアリティはほかならぬこの危険の上に成立する。――

強引に要約すれば、ほぼこのような結論になるアドルノのエッセイ論は、詮じつめれば精神の自由論だといってもいいだろう。精神の自由が、いかに危険な、幸福な成就に遠いものであるかを考えた文章だといえるだろう。しかしこの自由が、それにもかかわらず自由であるということ、エッセイが、否定であるにもかかわらず力であるということ、そこにおそらく最後の、逆説的な幸福がある。

『形式としてのエッセイ』のエピグラフとして、アドルノは、ゲーテの『パンドーラ』の一行を用いている。

「光に照らされたものをながめはしても、光を見ることはできない。」

プロメーテイスがエオスをたたえながら、ヘリオスの矢に耐え得ない人間の目の弱さをいったこの一行は、淡く憂わしげな諦念にみちた文句にはちがいない。ルカーチが引いた『修業時代』の末尾のような明るさは、ここにはない。だが、それにもかかわらず、これを暗いということではできない。それは、ヴィルヘルムの発見した王国が、単純に明るいどころか、考えようによっては、むしろおぼろな影にひたされ、色褪せて見えるのと、方向は逆ながら同じことではなからうか。明暗の機微をさだかに見きわめるのはいかにも容易なわざではあるまい。ただ、このふしぎな昼夜の光が交錯する中間領域に、それぞれのエッセイ論を書いた二人の批評家が、それぞれの流儀で精通していたこと、そして経験にもとづく忠実なドキュメントともいべき彼らの原論が、難所を切り抜けるためにそれぞれの狡智と放胆によって作製された海図であったこと、それを疑うのはおそらくさらに容易ではないのである。

## ZUR GRUNDSITUATION DER LITERATURKRITIK

JIRŌ KAWAMURA

Was ist Literaturkritik? Diese Frage hängt mit der Wesensbestimmung der Literatur eng zusammen. Wenn man die Funktion der Literatur in einer Gesellschaft fest formulieren und daher auf die Frage, was Literatur sei, ohne weiters Antwort geben kann, so braucht man nicht zu fragen, welche Aufgabe der Literaturkritik gestellt werden solle. Als arbiter elegantiarum, als Sachverständiger in den Dingen des Geschmacks kann der Kritiker ruhig sein Geschäft betreiben, verschiedene literarische Produktionen nach bestimmten Regeln beurteilen und einordnen. Aber wenn der allgemeine Begriff der Literatur ins Schwanken gerät, indem man sich darüber nicht mehr klar wird, wozu sie dient, dann vermag man auch die Regeln nicht mehr aufzustellen, nach denen der Kritiker sein altes Geschäft betreiben soll. Hier beginnt eine literarische Anarchie, und in dieser Anarchie kommt der entscheidende Moment, wo Kritik von den literarischen Produkten, die bisher als ihre eigentlichen Gegenstände gegolten haben und denen sie jedenfalls untergeordnet war, Abschied nimmt und sich selbständig macht. Kritik kann jetzt stolz erklären, sie selber sei eine Gattung der Literatur, stehe mit Epik, Lyrik und Drama auf gleicher Stufe. Aber Unabhängigkeit bedeutet immer eine Krise. Der Weg zu dieser Unabhängigkeit ist ein wenig zu gefahrvoll und mühselig, als daß der Kritiker seine neugewonnene Freiheit bequem genießen könnte. Losgelöst von den eigentlichen Gegenständen, mag der Kritiker zwar seine eigene Gedankenwelt in froher Einsamkeit zum Ausdruck bringen, doch zugleich droht ihm beständig die Gefahr, auf der schwindelnden Höhe der Isoliertheit zu erfrieren. Es ist, als sei er zwischen die Szylla des Untergeordnetseins und die Charybdis des einsamen Verfalls geraten. Hier wird nur die Schlaueit und Tapferkeit eines Odysseus diese Gefahr überwinden und zur seltsam doppeldeutigen Schönheit der Kritik gelangen können. Über dieses Problem der Kritik haben die beiden großen Kritiker unserer Zeit, Georg Lukács und Theodor W. Adorno, in ihren bemerkenswerten Aufsätzen nachgedacht, in denen der „Essay als Form“ zum Hauptthema gewählt und aufs gründlichste untersucht wird.