



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
CURSO: LETRAS-JAPONÊS

BRUNO DE OLIVEIRA GALVÃO

***KAPPA* DE AKUTAGAWA RYŪNOSUKE:
uma análise crítica sob a óptica da distopia**

BRASÍLIA-DF
NOVEMBRO DE 2018

BRUNO DE OLIVEIRA GALVÃO

***KAPPA* DE AKUTAGAWA RYŪNOSUKE:
uma análise crítica sob a óptica da distopia**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras – Japonês da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do diploma de licenciado em Língua e Literatura Japonesa.

Orientadora: Prof. Dr.^a Donatella Natili

BRASÍLIA-DF
NOVEMBRO DE 2018

BRUNO DE OLIVEIRA GALVÃO

***KAPPA* DE AKUTAGAWA RYŪNOSUKE:
UMA ANÁLISE CRÍTICA SOB A ÓPTICA DA DISTOPIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras – Japonês da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do diploma de licenciado em Língua e Literatura Japonesa.

Brasília, ____ de _____ de 2018.

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Donatella Natili – LET / IL / UnB
(Orientadora)

Prof.^a Me. Cacio Ferreira – FLet / UFAM
(Examinadora)

Prof.^a Me. Kimiko Pinheiro Uchigasaki – LET / IL / UnB
(Examinadora)

Ao querido amigo e professor, Ronan.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha família que mesmo humilde sempre valorizou meus estudos e contribuiu para que eu prosseguisse. Em especial aos meus pais que sempre foram exemplos de pessoas de caráter.

Igualmente à Iolly Aires, minha companheira e amiga, que suportou minhas ausências durante os estudos e que contribuiu, através de nossas conversas sobre diversas visões de mundo, para a escrita desta monografia.

Também a todos os professores da Área de Japonês que se dedicam ao curso e mesmo diante de tantas dificuldades enfrentadas pela universidade, persistindo fortemente com seus ideais, acreditando que a educação é transformadora e trabalhando para que de fato seja.

Por fim, à Prof. Donatella que, mesmo conhecendo-me há pouco tempo, acreditou no meu projeto e foi minha orientadora.

A todos que fizeram parte desta realização: *hontō ni arigatō gozaimashita!*

あの男がかやうになろうとは、夢にも思
はずに居りましたが、まことに人間の命
なぞは、如露亦如電に違ひございません。

藪の中、1922年

芥川龍之介

*Nem em sonhos imaginei que aquele homem
fosse ter tal fim. De fato, a vida humana é
efêmera, tanto quanto o orvalho da manhã e o
breve fulgor do relâmpago.*

Dentro do bosque, 1922

Akutagawa Ryūnosuke

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o conto *Kappa*, de Akutagawa Ryūnosuke, em busca de elementos literários que possam qualificá-lo como uma distopia. *Kappa* narra a história do paciente 23, diagnosticado como louco e internado em um sanatório por dizer que visitou a terra dos kappas, criaturas antropomorfizadas da mitologia japonesa que parecem batráquios. Durante sua estadia, o personagem principal observou as contradições da sociedade dos kappas, que, na verdade, eram sátiras da própria sociedade japonesa do período Taishō. Os aspectos negativos da sociedade humana e que permeiam a vida dos kappas são enfatizados durante a obra: desemprego, guerras, cultura de massa, ultranacionalismo, etc. Esses aspectos também estão presentes na literatura distópica, que busca alertar os leitores acerca de um futuro terrível e iminente que deve ser evitado. Sendo assim, nesta pesquisa de cunho qualitativo, buscou-se aplicar as características da distopia à obra, através da análise bibliográfica de teóricos e críticos da distopia e da literatura japonesa. Por fim, constatou-se que há, sim, elementos distópicos fortes em *Kappa*, suficientes para classificá-lo como uma distopia. Também foi possível perceber a influência direta do pessimismo de Akutagawa quanto ao futuro desenhado pelo Japão Imperial, que culminou no envolvimento dos japoneses na Segunda Guerra Mundial. Além disso, também foi observada a possibilidade de interpretar a obra a partir de outros *topos*, como o da utopia e o da retrotopia.

Palavras-chave: Literatura Japonesa. *Kappa*. Distopia. Akutagawa Ryūnosuke.

ABSTRACT

This monograph has as its aim the analysis of the short story of *Kappa*, by Akutagawa Ryūnosuke, in search of literary elements which may qualify it as a dystopia. *Kappa* tells the story of the patient 23, diagnosed as insane and hospitalized in a sanatorium for saying that he visited the land of the kappa, anthropomorphized creatures from Japanese mythology that look like batrachia. During his stay, the main character saw the contradictions of the kappa society, which, in reality, was a satire of the Japanese society itself from the Taishō period. The negative aspects of the human society and that permeate the kappa way of life are emphasized in the literary work: unemployment, wars, mass culture, ultranationalism, etc. These aspects also are present in the dystopian literary, which searches to warn the readers about a terrible and imminent future that should be avoided. Therefore, in this qualitative research, we sought to apply the characteristics of dystopia to the work, through the bibliographic analysis of theorists and critics of dystopia and Japanese literature. Finally, it was found that there is, indeed, strong dystopian elements inside *Kappa*, enough to classify it as a dystopian literature. Also, it was possible to notice the direct influence of Akutagawa's pessimism on the future designed for Imperial Japan, which culminates in the Japanese engagement in World War II. Besides that, it was also noticed the possibility to interpret the work from other views, like the utopia and the retrotopia.

Keywords: Japanese Literature. *Kappa*. Dystopia. Akutagawa Ryūnosuke.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 AKUTAGAWA RYŪNOSUKE: VIDA E OBRA	11
2 ENTRE UTOPIAS E DISTOPIAS: O FUTURO DA HUMANIDADE	14
2.1 Utopia: a construção de um mundo melhor através do exemplo da perfeição	14
2.2 Distopia: a desintegração do futuro	16
2.2.1 <i>Principais características das distopias ocidentais e orientais</i>	18
2.3 Horizontes utópicos na literatura japonesa	20
2.3 Origens da antiutopia no Japão.....	23
3 <i>KAPPA</i> SOB A ÓPTICA DA DISTOPIA.....	25
1.1 Contexto de produção de <i>Kappa</i> e influências literárias	25
3.2 A “pseudoutopia” de <i>Kappa</i>	27
3.3 <i>Kappa</i> como uma distopia	28
3.4 <i>Kappa</i> e a negação da negação da utopia	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS	38
ANEXO A	41
ANEXO B	71

INTRODUÇÃO

Kappa (河, 1927), um dos últimos contos escritos por Akutagawa Ryūnosuke (芥川龍之介, 1892 – 1927), narra a história de um “lunático” que, supostamente, viajou para a terra dos kappas, criaturas da mitologia japonesa cuja aparência física mescla características humanas e batraquianas. Durante sua estadia, o personagem principal descreve suas experiências na sociedade kappa, que é tão parecida com a humana, especialmente nos piores aspectos: guerras, desemprego, massificação cultural, fanatismo, etc.

As interpretações sobre a obra foram diversas na época de seu lançamento, refletindo a multiplicidade de significados que ela poderia transmitir. Para alguns críticos, *Kappa* não passava de uma fábula, por fazer uso do antropomorfismo para transmitir uma lição de moral; para outros, uma apologia ao socialismo, na medida em que faz duras críticas ao capitalismo e suas possíveis consequências desumanas.

Em todo caso, a obra é permeada pelo pessimismo do autor sobre os rumos que a sociedade japonesa estava seguindo. Isso nos lembra do gênero literário¹ “distopia”, que busca alertar os leitores da existência de um futuro pior e que deve ser evitado. Tal futuro consiste em uma sociedade decadente, autoritária, alienada e privada de liberdade, onde o governante é cultuado como um deus. Na verdade, esse futuro é o espelho do presente, exagerado em alguns aspectos.

Devido ao avanço tecnológico e, ao mesmo tempo, ao crescimento do conservadorismo e do ultranacionalismo, as distopias estão voltando a ter destaque na mídia. Se no século XX, os livros foram os meios para transmitir o alerta, no século XXI o alerta é transmitido pelas séries de TV, filmes e jogos.

Sendo assim, ampliar os estudos sobre as distopias se faz necessário e a escolha de *Kappa* para ser estudado sob essa óptica é importante: primeiramente para que possamos ter uma noção do início da produção distópica no Japão, e, em segundo lugar, por se tratar de uma obra atemporal, que pode transmitir um alerta às pessoas de qualquer época e nação. Além disso, realizar um estudo sobre *Kappa* também é promover a obra e o seu autor que, apesar de amplamente traduzido para a língua portuguesa, ainda foi pouco estudado.

Portanto, esta monografia tem como objetivo verificar se o conto *Kappa* pode ou não ser classificado como uma obra distópica. Além disso, buscar-se-á demonstrar como a vida do

¹ Tradicionalmente o termo “gênero literário” é utilizado para classificar as obras quanto à forma: conto, romance, epopeia, etc. Todavia, neste trabalho o termo será usado na classificação do conteúdo das obras, ou seja, dos seus temas, como é o caso da “ficção científica”, da “utopia” e da “distopia”.

autor e o contexto em que viveu influenciaram a produção da obra, tendo em vista que as distopias surgem sazonalmente, em virtude de um conjunto de fatores sócio e geopolíticos.

Entretanto, propor uma análise de uma obra japonesa sob uma perspectiva da literatura ocidental é problemática, na medida em que a mentalidade, a cultura, e o próprio fazer literário são muito distintos.

O primeiro capítulo se destina a fazer um breve histórico da vida do autor e suas influências literárias e sua produção artística. O segundo capítulo fornecerá um breve histórico e conceituará os gêneros “utopia” e “distopia” na literatura ocidental e japonesa. Já o terceiro capítulo se dedicará ao conto de fato, iniciando com um resumo da obra, seu contexto de produção e sua recepção.

Posteriormente, a análise da obra partirá da possibilidade de enquadrá-la como uma utopia e o porquê de isso não ser possível, depois se concentrará nos elementos distópicos contatados, e, por fim, será fornecida uma perspectiva atual para o conto: a retrotopia. Nas considerações finais poderão ser constatados os resultados da pesquisa e sugestões para pesquisas posteriores.

1 AKUTAGAWA RYŪNOSUKE: VIDA E OBRA

Akutagawa Ryūnosuke (芥川 龍之介, 1892 – 1927) foi um dos escritores mais importantes do período Taishō (大正時代, 1912 – 1926) no Japão, sendo um dos responsáveis por lançar as bases da literatura moderna japonesa. Suas obras são compostas basicamente de contos, onde ele abordou diversos temas relacionados à natureza humana.

Nascido em Tóquio, coincidentemente no ano, no mês, no dia e na hora do dragão, recebeu o nome Ryūnosuke, escrito em japonês como 龍之介, sendo que o primeiro ideograma, 龍, lê-se *ryū* e significa *dragão*. Akutagawa era filho de Nīhara Toshizō (新原敏三, 1850 – 1919), de 43 anos, e de Nīhara Fuku (新原フク, 1860 – 1912), de 33 anos. Pouco tempo depois de dar à luz a Ryūnosuke, Fuku foi acometida de uma doença mental que a acompanhou até a morte. (CORDARO, 2008, p. 10)

Segundo uma crença da época, seus pais haviam passado da idade de ter filhos, e, portanto, o nascimento de Ryūnosuke era considerado quase como uma maldição.² Esse fato, juntamente com a doença mental de Fuku, fez Tokizō enviar Ryūnosuke para morar com seu tio materno, Akutagawa Dōshō (芥川道章, 1849 – 1928), onde recebeu o sobrenome da família de sua mãe, Akutagawa. (CORDARO, 2008, p. 10).

Ryūnosuke cresceu em uma família tradicional que valorizava os costumes, a cultura e a educação. Isso contribuiu para que ele se tornasse um leitor ávido. Inicialmente, interessou-se por obras clássicas japonesas e chinesas, como as *Nansō Satomi Hakkenden* (南総里見八犬伝, *Crônicas dos oito cães de Satomi de Nanso*, 1814 – 1841) de Kyokutei Bakin (曲亭馬琴, 1767 – 1848), e *Shuǐhǔ Zhuàn* (水滸傳, *Margem da Água*, séc. XIV), de Shi Nai'na (施耐庵, 1296 – 1372); depois por autores do período Meiji (明治時代, 1867 – 1912), como Ozaki Kōyō (尾崎紅葉, 1868 – 1903) e Kōda Rohan (幸田露伴, 1867 – 1947); e, por fim, por seus contemporâneos, a exemplo de Natsume Sōseki (夏目漱石, 1867 – 1916) e Mori Ōgai (森鷗外, 1862 – 1922). (KEENE, 1984, p. 557).

Durante o colegial começou a ler literatura ocidental, especialmente os autores Anatole France (1844 – 1924), August Strindberg (1849 – 1912) e Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881), que influenciariam toda a sua produção literária. (KEENE, 1984, p. 557).

² Isso e outros fatores resultavam em um “estratagema” dos pais chamado *sutego* (捨て子), ou seja, “criança abandonada”. A criança era abandonada e um parente sentia-se compelido a adotá-la. A outra alternativa era o *mabiki* (間引き), que literalmente significa “reduzir”, mas nesse contexto pode-se traduzir como “infanticídio” ou “reduzir o número de dependentes”. (ISHII-KUNTZ, 2016, p. 58)

Em 1913, ingressou na Universidade Imperial de Tóquio e se especializou em literatura inglesa. Nesse período, trabalhou para revista *Shinshichō* (新思潮, *Novo Pensamento*, 1907 – 1979), onde fez inúmeras traduções de obras da língua inglesa para a japonesa. Todavia, somente em 1914 publicou seu primeiro conto: *Rōnen* (老年, *Velhice*) (KEENE, 1984, p. 557).

Devido a uma desilusão amorosa, Ryūnosuke ficou cerca de seis meses sem produzir nenhuma obra nova. Todavia, a fim de superar essa desilusão, decidiu retornar à escrita, iniciando a produção de duas obras inéditas: *Rashōmon* (羅生門) e *Hana* (鼻). Os manuscritos de *Rashōmon* foram duramente criticados por seus amigos, obrigando o autor a fazer alterações no original antes da publicação. Finalmente, em novembro de 1915, *Rashōmon* foi publicado pela revista *Teikoku Bungaku* (帝国文学, *Literatura Imperial*, 1895 – 1920), outra revista da Universidade Imperial. *Hana* foi publicado em 1916 na revista *Shinshichō*. (KEENE, 1984, p. 558).

A princípio, *Rashōmon* não obteve a atenção merecida pela crítica e pelo público. Contudo, isso mudou após Natsume Sōseki ter conhecido os seus escritos e percebido o potencial de Ryūnosuke para a literatura. Sōseki era um dos autores mais renomados de sua época, por isso, seus elogios a Ryūnosuke fizeram as obras deste se popularizarem rapidamente. Os dois autores se conheceram e Ryūnosuke passou a frequentar os encontros literários de Sōseki. (KEENE, 1984, p. 558).

Rashōmon pode ser considerada a *magnum opus* de Ryūnosuke, consagrando o estilo introspectivo, psicológico, crítico social e sintético do autor, que permeou todas suas obras vindouras. Seus contos são permeados por uma aura de mistério, fazendo o leitor duvidar se as experiências dos personagens são reais ou frutos de suas próprias imaginações.

Algumas de suas obras são releituras de contos antigos, como os do *Konjaku Monogatari* (今昔物語集, *Antologia do Contos do Passado*, escrito entre 794 e 1185), uma das obras prediletas do autor, como o próprio *Rashōmon*. O ateísmo do autor não o impediu de estudar e apreciar o cristianismo e acabou produzindo contos com essa temática, como *Nankin no Kirisuto* (南京の基督, *Cristo em Nanquin*, 1920) e *Hōkyōnin no Shi* (奉教人の死, *O Mártir*, 1918). (KEENE, 1984, p. 569).

O medo de ser acometido pela demência de sua mãe serviu de combustível para a escrita de contos que colocaram a sanidade mental dos personagens em dúvida, principalmente, em narrativas semiautobiográficas, como em *A vida de um idiota* (或阿呆の一生, 1927) e *Rodas dentadas* (齒車, 1927).

A loucura de sua mãe natural, entretanto, marca o imaginário do escritor — na época acreditava-se poder ser hereditária a loucura — embora críticos hoje relevem o estado da mãe em prol de um caráter delicado e nervoso face a um marido violento e à morte da filha mais velha e, ainda, ao forçado abandono do bebê — fossem outros os tempos, talvez recebesse um eficiente tratamento para depressão pós-parto. (CORDARO, 2008, p. 10).

Em *Tenkinbo* (点鬼簿, *Registro de morte*, 1926), Ryūnosuke escreveu sobre a relação com sua mãe biológica:

Minha mãe era uma louca. Eu nunca senti algo semelhante à afeição vindo dela. Sempre ficava sentada sozinha na casa dos meus avós em Shiba, enquanto penteava os cabelos e fumava um *kiseru*³ a fumar o tabaco. Seu rosto era tão pequeno quanto seu corpo. Seu rosto... eu não poderia explicar direito... era pálido e sem vida. [...] Minha mãe nunca cuidou de mim de forma alguma. Lembro-me de uma vez, quando subi com minha mãe adotiva para cumprimentá-la e, de repente, minha cabeça foi atingida por um longo *kiseru*. Contudo, na maioria das vezes, minha mãe era uma lunática bem-comportada. (AKUTAGAWA, 1926, tradução nossa).⁴

Em *Kappa*, tanto a influência da “loucura” da mãe quanto sua desilusão pelo ser humano são perceptíveis. O personagem principal, denominado “paciente 23”, é um demente, ou pelo menos fora diagnosticado assim. Isso é importante para o enredo, pois o personagem, quando vivia com os kappas não passava de um expectador, onde suas ações não podiam mudar em nada aquele mundo.

Kappa foi um dos últimos contos escritos pelo autor antes de cometer suicídio em 1927. Devido à sua grande contribuição para a literatura japonesa, em 1935, foi instituído o Prêmio Akutagawa em sua homenagem. O prêmio visa laurear o escritor da melhor obra de literatura do ano.

³ O *kiseru* (煙管) é um cachimbo tradicional japonês de haste longa usado para fumar o *kizami* (刻み), tabaco picado em pequenos filetes. (FUKASAWA, 2017, p. 129)

⁴ 僕の母は狂人だった。僕は一度も僕の母に母らしい親しみを感じたことはない。僕の母は髪を櫛巻きにし、いつも芝の実家にたった一人坐りながら、長煙管ですばすば煙草を吸っている。顔も小さければ体も小さい。その又顔はどう云う訳か、少しも生気のない灰色をしている。 [...]

こう云う僕は僕の母に全然面倒を見て貰ったことはない。何でも一度僕の養母とわざわざ二階へ挨拶に行ったら、いきなり頭を長煙管で打たれたことを覚えている。しかし大体僕の母は如何にももの静かな狂人だった。

2 ENTRE UTOPIAS E DISTOPIAS: O FUTURO DA HUMANIDADE

O destino da humanidade é algo intrigante e é constantemente utilizado como temática em diversas mídias. Na literatura, a ficção científica é um dos gêneros que mais aborda esse tema. Nessas obras, a tecnologia foi desenvolvida de tal maneira que permitiu a exploração espacial, a clonagem, e a quase indistinção entre robôs e seres humanos.

Algumas dessas sociedades futuristas não se desenvolveu tão somente do ponto de vista tecnológico, mas, também, cultural e político, criando uma sociedade justa, com oportunidades para todos e feliz: uma utopia. Por outro lado, há aquelas sociedades onde o advento da tecnologia trouxe a alienação da população, problemas éticos e morais, e, até mesmo, o risco iminente da extinção da raça humana: a distopia.

A ficção científica muitas vezes é associada a distopia, gênero literário que especula sobre um futuro terrível, onde os humanos são privados de seus direitos por um governo totalitário, que é cultuado como um deus. Esse gênero foi muito profícuo no século XX, em virtude dos acontecimentos da Primeira e Segunda Guerra Mundial, quando foram criadas as principais obras distópicas: *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley (1894 – 1963), e *1984* (1949), de George Orwell (1903 – 1950).

Nas últimas décadas, esse gênero voltou a ter lugar de importância na sociedade, especialmente devido ao crescimento do fanatismo religioso, do ultranacionalismo e do autoritarismo. As séries de TV foram as grandes responsáveis por esse reavivamento, algumas fazendo adaptações de livros, como *O conto da aia* (*The Handmaid's Tale*, 2017 – até o momento), outras com histórias inéditas, como *Black Mirror* (2011 – até o momento). (EBERSPÄCHER, 2017).

A seguir será feito a conceituação e o contraste de utopia e distopia, de modo que facilite a análise da obra no capítulo 3.

2.1 Utopia: a construção de um mundo melhor através do exemplo da perfeição

A distopia surge como um contraponto às utopias. Na literatura, a utopia é um local ficcional onde as mazelas da humanidade nunca existiram ou, se existiram, foram sanadas. A palavra tem origem no grego, sendo a junção do prefixo *ou* (οὐ), que significa “não”, com *tópos* (τόπος), “lugar”, ou seja, o “não-lugar” ou “lugar nenhum” (GOUVÊA JÚNIOR, 2017, p. 13).

Thomas More (1478 — 1535) foi o responsável por cunhar o termo “utopia” em sua obra homônima, *Utopia*, de 1516. A obra é dividida em dois livros: no primeiro, o personagem principal, Rafael Hitlodeu, um navegante português, faz críticas severas às desigualdades sociais da Inglaterra do século XVI; no segundo livro, Rafael Hitlodeu, em uma de suas viagens aporta em uma ilha de nome Utopia, um local desconhecido do Novo Mundo. Lá o personagem vive por cinco anos e faz um relato de sua estadia.

Na sociedade de Utopia, a democrática faz-se presente, com governantes eleitos que trabalham por amor, onde não existe dinheiro, mesmo porque os serviços públicos funcionam e estão disponíveis com qualidade para todos e todos trabalham em prol da ilha, cada qual nas profissões que têm afinidade. Existe uma atmosfera tolerante, onde várias religiões convivem em paz.⁵

Obras assim representam a ânsia da humanidade por um mundo melhor. Nas religiões, o utopismo sempre esteve presente, como nos Campos Elísios, dos gregos antigos, ou no Paraíso, dos cristãos. Se no plano material não existe um lugar perfeito, esse lugar só poderá existir em um plano transcendental.

O utopismo pode se manifestar como elemento constitutivo e mesmo definidor de uma visão espiritualista, de um projeto político, de um movimento sociocultural, de uma obra literária ou de uma variedade muito extensa de produções. Nesse tipo de manifestação, a potencialidade pragmática do componente utópico pode oscilar desde a discriminação meticulosa de etapas de realização até o mais puro idealismo abstrato. (PAVLOSKI, 2014, p. 12)

Para Pavloski, a reflexão do autor sobre os problemas da sociedade é uma das principais motivações para escrever uma utopia:

essa tendência reflexiva impulsiona o surgimento de modelos sociais exemplares e idealizados que, ao serem contrapostos com o universo experimental dos sujeitos, salientam os problemas e as deficiências a serem solucionadas pelos Estados. Criações desse tipo, ao mesmo tempo políticas e artísticas, são comumente incluídas no grupo das utopias. (PAVLOSKI, 2014, p. 11)

Com isso, a utopia busca criar uma sociedade que contraste de tal maneira com a realidade, que faz o leitor refletir sobre sua própria realidade e motiva-o a buscar uma solução.

⁵ Na ilha de Utopia há muitas religiões, animistas, panteístas, monoteístas, etc. Todavia, os ateus são vistos como uma ameaça, pois como não creem em recompensas ou punições após a morte, poderiam infligir as leis com o objetivo de obter vantagens ou lucros indevidos. Em todo caso, não são banidos de Utopia, mas sua descrença (ou crença) não deve ser propagada e são aconselhados a conversarem com os líderes eclesiásticos para que reconheçam seu equívoco.

Quando os indivíduos começam a projetar um futuro semelhantemente bom, podem unir-se para criar esse futuro:

Os textos incluídos sob essa categorização figuram sociedades complexas e estruturadas que, dentre outras características, servem como suporte para um processo de espelhamento das comunidades históricas. Por meio dessa representação contrastiva, os desvios e as iniquidades da realidade experimental são evidenciados e problematizados. Em outros termos, o caráter modelar dos espaços ficcionais nas obras serve não apenas como mecanismo retórico de crítica social, mas, também, como discurso exortativo para a transformação dos aspectos considerados negativos. (PAVLOSKI, 2014, p. 13)

Uma das principais obras que influenciaram o desenvolvimento da literatura utópica foi *A República* (aprox. 380 a.C), de Platão (428/427 – 348/347 a.C.), considerada a primeira utopia com caráter estritamente político. Essa obra é dividida em dez livros e transmite o utopismo platônico através da cidade-estado Calípolis (Καλλίπολις), a “Cidade Bela”.

Na obra, Sócrates inicia um diálogo em torno do conceito de justiça. Durante a narrativa, vários personagens exprimem seus próprios conceitos de justiça. Para Céfalo, justiça “consiste em dizer a verdade e em devolver o que se recebeu de alguém” (PLATÃO, 1965, p. 72); para Polemarco, filho de Céfalo, justiça é “fazer o bem aos amigos e o mal aos inimigos” (PLATÃO, 1965, p. 74); Trasímaco, um sofista, declara “que o justo não é outra coisa senão o vantajoso ao mais forte” (PLATÃO, 1965, p. 83). Sócrates refutou todas essas afirmações e propôs um exercício imaginativo de como seria a cidade ideal, Calípolis, e através dessa cidade, chegar ao conceito de justiça. Desde então, a justiça se tornou a força motriz das utopias e a injustiça a das distopias.

A idealização motivou várias revoltas históricas contra sistemas sociais e políticos que afligiam os indivíduos. Governos foram destituídos do poder, a democracia foi instaurada na maioria dos países e as pessoas passaram a ter mais liberdade. Todavia, o desejo de criar um mundo melhor, ou o aparente desejo, também trouxe mazelas para uma parte da sociedade, como no fascismo, nazismo e stalinismo: “Melhor nunca significa melhor para todo mundo [...] Sempre significa pior, para alguns.”⁶ (ATWOOD, 2017, p. 251).

2.2 Distopia: a desintegração do futuro

Por outro lado, a distopia é o extremo oposto da utopia. O termo vem do grego *dis-* (δυσ-), de *mal* ou *anormal*, e de *topos* (τόπος), “lugar”. Sendo assim, a distopia seria um lugar

⁶ Frase dita por um dos comandantes supremos da nação distópica de Gilead, na obra *O Conto da Aia*.

maligno, anômalo, adoecido. Nela o ser humano perdeu quase todos os seus direitos e muitas vezes nem sabe disso. A literatura distópica tem como objetivo principal admoestar o leitor sobre as consequências das escolhas erradas feitas pelo homem. Segundo Hilário (2013, p. 206):

As distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. A narrativa distópica é antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica. As distopias continuam sendo utopias, no sentido que Jacoby (2001, p. 141) lhe deu, isto é, não apenas como a visão de uma sociedade futura mas como uma capacidade analítica ou mesmo uma disposição reflexiva para usar conceitos com a finalidade de visualizar criticamente a realidade e suas possibilidades.

Não podemos afirmar com certeza qual foi a primeira obra distópica a ser escrita, mas *O último homem* (1826), de Mary Shelley (1797 – 1851), é considerada uma das primeiras. A obra contém fortes elementos da ficção científica e narra a história de um mundo apocalíptico que está sendo destruído por uma peste. O livro é semiautobiográfico e usa a peste como uma metáfora política. (SOARES, 2017, p. 112)

Entretanto, *A Nova Utopia* (1891), de Jerome K. Jerome (1859 – 1927) foi uma das principais responsáveis por lançar as bases da distopia moderna. O conto se passa na Londres de 1890 e é narrado em primeira pessoa por um personagem, cujo nome não é mencionado na obra. Ele participa de uma reunião do Clube Nacional Socialista, e as ideias propagadas ali o deixam maravilhado, pois o marxismo prometia sanar as mazelas dos trabalhadores, tais como as longas horas de trabalho, a desigualdade social e o direito sobre o que é produzido pelo proletariado. (JEROME, 2013, n. p.)

De volta a sua casa, o personagem adormece e acorda no século XXIX. Devido ao seu sono “pesado”, decidiram colocá-lo em um museu e esperar ele despertar. Logo após despertar, descobre que está 1000 anos no futuro, mas age naturalmente (como se nada tivesse acontecido) e somente pergunta se o mundo finalmente tinha alcançado os ideais socialistas. E, sim, de fato alcançaram, mas de uma maneira deturpada e exagerada. (JEROME, 2013, n. p.)

Por exemplo, aqueles que nascem com uma constituição física superior a dos outros tem seus membros decepados para que se igualem aos demais, ou remove-se um pedaço do cérebro daqueles que são mais inteligentes. Segundo essa “lógica”, se não se pode melhorar todos, é melhor piorar alguns. Até mesmo a felicidade foi banida, pois é impossível que todos fossem felizes. (JEROME, 2013, n. p.)

Além disso, todas as expressões artísticas e esportivas foram eliminadas, pois, necessariamente, alguém deveria se sobressair sobre o outro. A roupa e aparência dos homens e das mulheres eram idênticas. Diferenciando-se o sexo apenas por um número na gola: ímpar para os homens e par para as mulheres. Aliás, nem nomes as pessoas tinham, eram identificadas por números. (JEROME, 2013, n. p.)

As horas diárias trabalhadas caíram para 3h, mas como a insituição da família não existe mais, nem quaisquer diversões, o tempo disponível é usada para que as pessoas dediquem seus corações ao “estado planetário” que finalmente promoveu a “igualdade”. Por fim, o protagonista acorda e percebe que estava tendo um pesadelo (JEROME, 2013, n. p.). A semelhança com *Kappa* e perceptível, conforme será observado posteriormente.

2.2.1 Principais características das distopias ocidentais e orientais

Existe uma miríade de elementos da distopia e Erika Gottlieb os estudou exaustivamente e, a partir da leitura de inúmeras obras desse gênero, sistematizou as principais características em dois grupos:

Características da distopia ocidental:

1. **Atração e repulsão entre as perspectivas utópicas e distópicas:** Existe uma linha tênue que separa a utopia da distopia. Aliás, toda distopia se inicia com um sonho utópico. Um governo é eleito ou sobe ao poder por outros meios sob o ímpeto de cumprir esse sonho, mas acaba fracassando, ou pior, traindo seus cidadãos. Às vezes, quando o governo consegue alcançar uma “utopia”, são reveladas inúmeras falhas inesperadas. Esse sonho pode ser corrompido desde sua concepção, como foi no nazismo, ou se corromper no processo, como foi o que Stalin fez com o socialismo. (GOTTLIEB, 2001, p. 8–10)
2. **Interrupção involuntária da justiça — a experiência do protagonista:** na maioria das distopias não existe separação entre Poder Executivo, Legislativo e Judiciário, logo, o poder é totalmente centrado em um único ente governante. Em muitas distopias não há apenas uma visão distorcida da justiça, mas também uma total inversão do seu valor. (GOTTLIEB, 2001, p. 10)
3. **Uma religião estatal brutal — visão do pesadelo:** esta é uma característica decorrente da anterior, onde o personagem percebe que o Estado funciona como uma religião bárbara que pratica sacrifícios humanos: sem limites, o governo conspira

contra seus próprios cidadãos para se manter no poder. Se necessário caça, prende, tortura e mata todos aqueles que se opõe aos ideais propagados pelos governantes. (GOTTLIEB, 2001, p. 10–11)

4. **A destruição do mundo privado do indivíduo:** o fanatismo de uma “religião brutal” e a tecnologia é a combinação perfeita para a criação de mecanismos de alienação e doutrinação da população. Não apenas isso, a tecnologia possibilita que o Estado possa observar seus cidadãos em qualquer lugar e a qualquer momento, de modo que possa evitar que haja insurgências contra o governo. Destruindo a privacidade do indivíduo, passa a existir somente o coletivo, não existe mais o “eu”, só existe o “nós” e este está sob controle do estado.⁷ (GOTTLIEB, 2001, p. 11–12)
5. **A busca do protagonista da história — a importância vital de um registro do passado:** os governos totalitários buscam destruir e/ou reescrever o passado, com o objetivo de controlar os rumos da sociedade. A falta de registro histórico ou a falsificação do mesmo é extremamente nociva para a saúde mental coletiva e permite que a suas vidas fiquem estagnadas ou que erros do passado acontecem novamente. Nas distopias, o protagonista acaba sendo confrontado com a verdade ou pelo menos com a possibilidade de encontrar a verdade, mas tem seus sonhos frustrados pelo estado e é eliminado. (GOTTLIEB, 2001, p. 12–13)
6. **A distopia como terra de ninguém — entre a sátira e a tragédia:** a versatilidade da distopia faz com que esta não se encaixe bem como sátira nem como tragédia. A sátira aparece como um exagero das características negativas da sociedade, uma inversão de valores e a exposição das “aberrações” dos seres humanos. A tragédia envolve uma série de violações dos direitos humanos, que provocam cenas grotescas de tortura e assassinatos. (GOTTLIEB, 2001, p. 13–15)
7. **A janela do protagonista no passado — dois planos temporais:** este conceito está intrinsecamente ligado à relação do leitor, o tempo em que vive e a obra. Sendo a distopia um futuro hipotético, a obra fornece pistas de como deixaram esse futuro acontecer. Tais pistas são baseadas em eventos da realidade que aconteceram há muito tempo ou que estão acontecendo. Cabe ao leitor observar esses eventos e lutar para que o futuro distópico não venha e destrua suas vidas. (GOTTLIEB, 2001, p. 15–17)

⁷ Em 1984 cada casa possui uma teletela por onde o partido ouve e vê tudo que acontece na casa e também é por onde são feitos os comunicados oficiais. Em *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin (1884 –1937), a noção de coletivo é tamanha que todas as casas são feitas de vidro, já que ninguém tem nada a esconder um do outro.

Características da distopia Oriental (GOTTLIEB, 2001, p. 17-21):

1. **O destino do escritor e da obra:** a grande maioria dos escritores de distopias ocidentais estavam longe das verdadeiras zonas de conflito, o que não era o caso dos escritores orientais, especialmente os da União Soviética: muitos foram exilados, presos, torturados, mortos ou jogados em campos de concentração. (GOTTLIEB, 2001, p. 19)
2. **O desaparecimento da ficção especulativa e dos dois planos temporais:** aqui as distopias não procuram especular sobre um futuro, mas, sim, demonstram e criticam durante o governo autoritário de sua época. (GOTTLIEB, 2001, p. 19–20)
3. **Ímpeto distópico compatível com vários gêneros:** enquanto no Ocidente a literatura distópica foi escrita principalmente como romances, as orientais aparecem em vários formatos: contos, folhetins, cinema e drama. (GOTTLIEB, 2001, p. 20–21)
4. **Representação das relações homem/mulher na ficção distópica:** enquanto nas distopias ocidentais a mulher funciona como um mecanismo que desperta o homem de seu estado de estupor, normalmente, através da paixão, os autores orientais preferem centrar-se nas críticas políticas e seus protagonistas são essencialmente homens. (GOTTLIEB, 2001, p. 20–21)

Essas são características gerais, mas para se caracterizar uma distopia como tal, não é necessário preencher todas essas características. Semelhantemente, os elementos das distopias ocidentais e orientais não são rígidos e podem acabar se misturando, estabelecendo um diálogo, implícito ou explícito, entre as obras. *Kappa* é uma obra que transita entre esses dois universos, tendo em vista que Akutagawa estudou tanto autores modernos ocidentais quanto os tradicionais orientais. Durante a análise de *Kappa* muitos desses elementos poderão ser observados.

2.3 Horizontes utópicos na literatura japonesa

Tratamos da utopia e da distopia no Ocidente e na parte oriental da Europa, mas a Ásia também produziu sua própria ficção especulativa, sobretudo devido às influências europeias. Podemos dizer, inclusive, que a cultura moderna japonesa foi fundada sobre ideais conscientemente utopistas, desenvolvidas nos finais do século XIX e XX (NAPIER, 2005, p.

142). O desejo de alcançar e ultrapassar o Ocidente motivou todos os entes em direção a esse ideal: cidadãos, empresas, escolas e o próprio governo (NAPIER, 2005, p. 142 – 143).

No período anterior a Segunda Guerra Sino-japonesa (1937 a 1945) e a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), o progresso se deu a partir da modernização e ocidentalização do Japão sob os slogans de “Civilização e Iluminação” e “País Rico, Exército Forte”⁸ (NAPIER, 2005, p. 143, tradução nossa). O ideal transmitido pelo segundo slogan motivou o Japão a desenvolver um poder bélico que pudesse fazer frente às potências mundiais e que o levou a inúmeros conflitos contra a China e os Estados Unidos. (NAPIER, 2005, p. 142 – 143).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e ocupação americana, o paradigma ideológico japonês mudou, passando a se preocupar mais com fatores econômicos e o fortalecimento da democracia. O avanço tecnológico trouxe uma mudança no consumo japonês, onde o ideal passou a ser possuir carros, refrigeradores, televisões, etc. (NAPIER, 2005, p. 143).

Todavia, na literatura, a utopia japonesa pré-moderna dificilmente poderia ser vista como tal, ainda mais se comparada aos pressupostos teóricos da literatura ocidental. Autores como Kumar e Manuels (1987, p.19 apud NAPIER, 2005, p. 143) afirmam que as utopias são impossíveis de serem encontradas em civilizações não ocidentais. Para eles, todas as utopias teriam seus fundamentos nos escritos gregos, em especial, na *A República*, de Platão, e no conceito de “Paraíso” das religiões judaico-cristãs.

Por mais que essas obras possam parecer as mais influentes para a literatura utópica, Susan Napier (2005, p. 144) refuta essa ideia, afirmando que seria possível substituir os locais fictícios nelas presentes por seus “equivalentes” leste-asiáticos. A ilha da *Utopia* poderia ser substituída facilmente pela tradição confucionista; a Arcádia grega pela simplicidade do taoísmo, em especial àquela advinda do aforismo *Tōgenkyō* (桃源郷, *A Primavera da Flor de Pessegueiro*, 421 d.C), de T’ao Ch’ien (365 – 427).

A palavra *Tōgenkyō* posteriormente passou a representar o “Paraíso perdido” e foi utilizada para designar lugares utópicos ocidentais como Shangri-La: “o termo *Tōgenkyō* não só conota um ideal mundo, mas também aquele que só pode ser alcançado através da fantasia”. (NAPIER, 2005, p. 144).

Aparentemente, a ideia utópica de um mundo melhor foi transmitida aos japoneses pelos chineses, e, somente muito tempo depois, pelos ocidentais. Isso pode se tornar mais

⁸ “Civilization and Enlightenment” e “Rich Country, Strong Army”, respectivamente.

evidente ao lermos a literatura autóctone japonesa, escrita a partir da tradição oral das épocas mais antigas. Segundo Susan Napier (2005, p. 144, tradução nossa):

Talvez os arquétipos chineses fossem particularmente populares, porque a antiga tradição indígena japonesa parece não conter um ideal utópico que se aproxime de qualquer lugar perto das complexidades do Arquétipos utópicos encontrados no Ocidente ou na China. Os céus onde os deuses habitam no *Kojiki*⁹, os primeiros escritos xintoístas, não são nem moralmente nem politicamente superior à vida na terra. Apesar de fantasias pré-modernas, como a lenda de Urashima Tarō¹⁰, postularem um mundo de abundância material, neste caso o palácio do Rei Dragão, debaixo do mar, este refúgio não tem quaisquer pretensões de ser espiritualmente ou moralmente superior. Tampouco há muitas evidências de que essa sociedade foi deliberadamente construída com instituições superiores que ambas as filosofias chinesas e ocidentais contêm.¹¹

Para Yura Kimyoshi e Nakamura Shinichiro (1982, p. 7 apud NAPIER, 2005, p. 144), essa falta de perspectiva utópica no Japão até à Restauração Meiji¹² e nos períodos seguintes deveu-se ao domínio cultural chinês sobre o Japão durante séculos. Segundo Shuichi Kato (2012, p. 257), a falta de uma visão utópica do Japão pré-moderno a rigidez do sistema social japonês:

O local ideal (utopia) é a sociedade ideal que se imagina no futuro, ultrapassando o espaço social do momento — sua estrutura e cultura. As ideias, os movimentos e seus reflexos (por exemplo, as obras-primas da literatura) que nos convidam a sair da situação do presente e nos direcionarmos para a utopia são poucos no Japão se compararmos com os da Europa moderna desde o período do Renascimento. **O motivo deve ser a ínfima possibilidade de renovar radicalmente o sistema social.**

De fato, na história japonesa há registros de rebeliões sociais, na maioria das vezes em prol de condições melhores de trabalho, dificilmente com o objetivo de destruir o sistema por completo para estabelecer um novo, por exemplo, destituindo o imperador e instaurando uma

⁹ *Kojiki* (古事記), *Registro de Assuntos Antigos*, é uma das obras mais antigas do Japão. Data do século VIII e foi escrito em chinês antigo. Os registros são um encadeamento de vários mitos locais com o objetivo de traçar uma linhagem divina no imperador japonês.

¹⁰ *Urashima Tarō* (浦島太郎) narra a história de um pescador homônimo que por ter salvo uma tartaruga que estava sendo maltratada, é levado por ela até uma terra de belezas e bonanças ímpar, mais especificamente para o Palácio do Dragão.

¹¹ Perhaps the Chinese archetypes were particularly popular, because the early, indigenous, Japanese tradition does not seem to contain a Utopian ideal that approaches anywhere near the complexities of the Utopian archetypes found in either the West or China. The heavens where the gods dwell in the *Kojiki*, the earliest Shinto writings, is neither morally nor politically superior to life on earth. Although such premodern fantasies as the legend of Urashima Taro posit a world of material abundance, in this case the palace of the Dragon King beneath the sea, this refuge has no pretensions to any spiritual or moral higher ground. Nor is there much evidence of a deliberately constructed society with superior institutions that the philosophies of both China and the West contain.

¹² A Restauração Meiji (明治維新) ocorreu em 1868 e constituiu a derrubada do xogunato e na restauração do poder completo do imperador sobre o Japão.

nova forma de governo. A maior mudança histórica talvez tenha sido o estabelecimento do xogunato (séc. XII) durante o qual, todavia, o imperador continuou mantendo seu poder simbólico. (NAPIER, 2005, p. 147).

Enfim, se comparado com a história de outros países, o Japão devido a sua rigidez social, conseguiu manter a estabilidade social e a paz por muitos séculos, mas não realizou uma utopia.

2.3 Origens da antiutopia no Japão

Até o início do século XX é muito difícil encontrarmos obras japonesas que especulassem sobre o futuro da humanidade. Mesmo as mais negativas e depressivas, dificilmente criavam uma atmosfera de totalitarismo e perda total dos direitos humanos. Todavia, o contexto de modernização e ocidentalização do Japão, acabou culminando na produção de obras distópicas japonesas, especialmente, *Kappa*.

O Japão foi fundado do mito no qual o imperador descendia dos primeiros *kami*¹³ a descerem à Terra, Izanagi (伊弉諾尊) e Izanami (伊弉冉尊), e que o povo japonês foi “escolhido pelos deuses”. Essa crença se manteve por séculos e no século XX ganhou outras proporções. De fato, a crença dos japoneses terem sido escolhidos pelos *kami* serviu de motivação para a formulação de um plano civilizatório da Ásia a partir do Japão, na década de 1930. Esse plano ficou conhecido como a “Esfera de Coprosperidade da Grande Ásia Oriental” (大東亜共栄圏), uma utopia asiática ou, pelo menos, japonesa. (NAPIER, 2005, p. 179).

Com esse propósito, o Japão entrou em guerra contra a China e saiu vencedor. Em seguida, conseguiu invadir a Coreia e a Manchúria e insituir um governo fantoche. Em 1937 os conflitos na península chinesa se intensificaram e deram início a uma nova guerra. Pouco tempo depois, os conflitos políticos-armamentistas na Europa desencadearam a Segunda Guerra Mundial, na qual o Japão imperial aliou-se ao Eixo. (COLCUTT et. al., 2008, p.201-202).

Contudo, em 1945, com a explosão das duas bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, respectivamente, o sonho utópico civilizatório japonês também foi destruído. A partir desse momento, nasceram as distopias japonesas como as conhecemos hoje. Essas distopias são permeadas do medo da radiação nuclear, do advento tecnológico e de reviverem os horrores da guerra. (NAPIER, 2005, p. 194).

¹³ Os *kami* (神) são as divindades do xintoísmo.

A história do Japão envolve sucessos, derrotas, catástrofes, esperança e desilusão e esses foram elementos que impulsionaram a literatura distópica japonesa. Devido a tantos fatores conflitantes é possível afirmar que a distopia esteve mais presente no Japão do que a utopia. Será possível perceber, principalmente em *Kappa*, que a distopia japonesa está mais voltada para uma “distopia crítica”, que critica a sociedade contemporânea à obra, do que para uma “distopia especulativa”, que oferece a possibilidade de um futuro obscuro. (NAPIER, 2005, p. 194).

3 *KAPPA* SOB A ÓPTICA DA DISTOPIA

1.1 Contexto de produção de *Kappa* e influências literárias

Kappa foi publicado pela primeira vez em março de 1927, na revista *Kaizō* (改造), e é um dos contos mais longos de Ryūnosuke. O personagem principal da obra é internado em um hospício¹⁴ de Tóquio por alegar categoricamente que viajou para a terra dos kappas, recebendo a alcunha de “paciente 23”. No início, a sociedade dos kappas parece ser mais civilizada do que a humana, tendo, inclusive, muitos elementos avessos a ela. Posteriormente, nota-se que esses elementos não passam de uma sátira dos humanos.

O conto é dividido em um prólogo e dezessete seções, cada uma abordando uma experiência do paciente 23 na terra dos kappas. Apesar de sua natureza episódica, todas as seções têm um encadeamento cronológico.

No Japão da época, a recepção pela crítica foi controversa:

Alguns viram nela uma crítica social, outros uma pregação socialista, e ainda outros, uma história para crianças. Entretanto, um dos críticos, Taishi Yoshida, percebeu nele (no conto) uma manifestação da repulsa de Akutagawa pela humanidade como um todo, “uma dolorosa profissão de ateísmo do autor, a manifestação sincera e genuína do sofrimento angustiante vivido por ele na sociedade conturbada que o cerca e que lhe cativa o interesse e atenção”. Dir-lhe-ia Ryūnosuke mais tarde que, dentre todas as críticas, “a sua foi a que mais me impressionou”. (HAYASHI, 2010, p. 19).

A assertividade de Taishi Yoshida em dizer que o conto era a manifestação do desgosto de Ryūnosuke por sua própria vida em uma sociedade conturbada e que lhe impressionava foi o que mais se aproximou, segundo o próprio Ryūnosuke, do ímpeto de criação de *Kappa*.

A primeira tradução para a língua inglesa foi realizada por Seichi Shiojiri, em 1947, e logo recebeu uma resenha intitulada *Guliver in Kimono* (HO KOON-KI T., 1993, p. 1). As semelhanças de *Kappa* com as *Viagens de Gulliver* (1726 / alterado em 1735), de Jonathan Swift (1667 – 1745), são várias. Essa obra narra a história de Lemuel Gulliver, um cirurgião

¹⁴ O termo utilizado no original é 精神病院 (*seishin byōin*) e pode ser traduzido como “manicômio”, “hospício” e “sanatório”. Locais assim possuíam uma medicina psiquiátrica experimental, com tratamentos desumanos e que isolava o indivíduo da sociedade. Todavia, com o advento dos direitos humanos e dos avanços da medicina, o governo japonês criou leis que protegiam pessoas com doenças mentais. O termo antigo foi substituído por 精神科病院 (*seishinka byōin*) e estabelece tratamentos humanizados para esses pacientes (KOTOBANK, 2018). Algo semelhante aconteceu no Brasil, onde os termos como “manicômio”, “hospício” e “sanatório” foram abolidos e instituídos os Centro de Atenção Psicossocial (CAPS). (BRASIL, 2011).

que sofreu um naufrago durante uma viagem e acabou parando em Lilliput, uma ilha habitada por pequenos humanoides de 15cm, os lilliputeanos, que inicialmente o aprisionam, mas depois permitem que Gulliver conviva com eles. Os habitantes de lá gostam de demonstrar poder e se preocupam com coisas triviais, assim como os kappas, em algumas situações.

No Brasil, foram feitas duas traduções: uma em 1985, por Antonio Nojiri e Katsunori Wakisaka, e outra em 2010, por Shintaro Hayashi. Apesar das traduções, *Kappa* está longe de ser a obra mais popular do autor no país, o que pode explicar a falta de pesquisas com essa obra.

Como esta análise foca no conteúdo da obra, ou seja, na narrativa em si, e não os aspectos formais, estilísticos ou linguísticos, optou-se por utilizar uma tradução, no caso, a de Shintaro Hayashi, por ser mais atual e sanar alguns problemas da primeira tradução. Em todo caso, o conto completo em japonês poderá ser consultado no Anexo A.

Os kappas são criaturas aquáticas do folclore japonês, cuja aparência mescla elementos humanos e de anfíbios. O próprio paciente 23 vale-se do *Suiko Koryaku* (水虎考畧, 1836)¹⁵, um texto antigo, escrito por Koga Toan (古賀侗庵, 1788 - 1847) e que descreve as características físicas do animal kappa (o Anexo B possui uma imagem ilustrativa):

Ele possui cabelos curtos e membranas nadadeiras nos pés e nas mãos, como descreve o *Suiko Koryaku*. Tem cerca de um metro de altura. O peso, segundo Tchak, varia entre 20 a 30 libras — alguns chegam a atingir 50 libras, diz ele. No alto da cabeça, bem como no centro, há uma membrana ovalada em forma de prato, que aparentemente endurece à medida que o kappa envelhece. [...] Mais curiosa é a coloração da pele. Ela não é constante como a dos seres humanos, pois varia mimetizando a cor do ambiente. [...] Além disso, os kappas devem possuir uma gordura subcutânea bastante espessa, pois não obstante viverem nesse mundo subterrâneo onde as temperaturas são relativamente baixas. [...] Às vezes usam óculos, ou trazem consigo caixas de charuto e carteiras. Mas carregar essas coisas não constitui problema para eles, pois possuem uma bolsa marsupial como o canguru. O que me pareceu cômico foi o hábito de não cobrirem nem mesmo os quadris. (AKUTAGAWA, 2010, p. 30)

Todavia, a primeira aparição dos kappas na literatura japonesa remonta ao *Nihon Shoki* (日本書紀, *Crônicas do Japão*, 720 d.C), sob a forma de um espírito maligno das águas denominado *mizuchi* (蛟) (FOSTER, 1998, p. 2). Com o passar do tempo, a figura do kappa foi se alternando entre benigno e maligno, até chegar a interpretação de Akugatawa, que não o via com esse maniqueísmo, mas, sim, como um ser dual, como o próprio ser humano.

¹⁵ Um texto antigo que detalhe a fisiologia dos kappas. Há divergências quanto a data de produção.

Os kappas sempre estiveram intimamente ligados ao imaginário do povo japonês, tendo, inclusive, vários festivais¹⁶ dedicados a eles (FOSTER, 1998, p. 5). Talvez essa ligação com a psique japonesa, juntamente com a figura cômica do kappa, tenha levado Akutagawa a escolhê-lo como a criatura que seria o arquétipo do ser humano em sua obra.

Através do antropomorfismo, Akutagawa mostra o quanto os kappas são infelizes: Mag, o filósofo, acredita que a melhor maneira de se viver é desprezar todos os costumes de sua época. Rap, o aluno, sofre com um bico que está em estado de putrefação, o que o deprime sobremaneira. Crabak é um compositor que duvida de suas próprias capacidades criativas. O sacerdote do Grande Templo do Vitalismo confessa que não acredita no que prega. Tok, o poeta, comete suicídio e depois é supostamente incorporado em uma sessão espírita, onde indaga sobre sua popularidade póstuma.

3.2 A “pseudoutopia” de *Kappa*

A narrativa de *Kappa* começa com o paciente 23, asilado em um hospício, narrando como foi parar na terra dos kappas. Ele diz que, durante uma viagem ao monte Hodaka, avistou um kappa em meio ao nevoeiro e começou a persegui-lo. Para Susan Napier (2005, p. 190), a escolha de Akutagawa por Hodaka, um lugar remoto e ermo, expressa que nem em um deserto as pessoas estarão livres de uma sociedade moderna industrializada. Todavia, durante a tentativa, o protagonista acaba caindo em um buraco que o leva para a terra dos kappas. (AKUTAGAWA, 2010, p. 23-27). Narra o paciente:

Porém, devia haver ali um buraco ou algo parecido, que não havia percebido. Pois conseguira finalmente sentir na ponta dos dedos a pele lustrosa das costas do kappa, quando me vi despencando em um abismo negro e profundo. É interessante como nós, homens, somos capazes de pensar em coisas absurdas, mesmo em instantes de extremo perigo. Num átimo, lembrei-me de ter visto uma ponte batizada com o nome desse animal, kappa, nas cercanias da estância de águas termais em Kamikochi. E depois — depois, não me recordo de mais nada. Algo como um relâmpago cruzou minha visão, ou assim me pareceu, e nesse instante perdi os sentidos. (AKUTAGAWA, 2010, p. 26 - 27)

A queda marca o momento de transição entre os dois mundos: o humano e o dos kappas; a realidade e a fantasia. Esse tipo de passagem entre dois mundos é típico da literatura ocidental e japonesa. Na literatura grega temos inúmeros casos de heróis que descem ao

¹⁶ Festivais associados aos kappas incluem oferendas de pepinos, berinjela japonesa (茄子, *nasu*), macarrão de trigo sarraceno (蕎麦, *soba*), soja fermentada (納豆, *nattō*) e *kabocha* (南瓜) (TAKEDA, 1988, p. 12 apud FOSTER, 1998, p. 5).

Hades com objetivos diversos. No *Kojiki*, quando Izanami morreu queimada ao dar à luz a divindade do fogo, Izanagi desce ao Yomi (黄泉)¹⁷ em busca de sua amada. Talvez um dos exemplos mais característicos seja a história de Urashima Tarō, quando ele é levado por uma tartaruga até o Palácio do Dragão, um lugar de aspirações utópicas.

O protagonista de *Kappa* acorda cercado de kappas e de Tchack, um médico kappa, que cuida dele. Seu corpo estava dolorido devido à queda. Posteriormente, o protagonista é levado de maca até a casa desse médico. No caminho, ele narra como é a cidade dos kappas: “O aspecto da cidade por onde passei em nada difere de Ginza. Lojas de todas as espécies se alinhavam na alameda de faias com os toldos estendidos, e automóveis circulavam sem cessar pela rua entre as faias.” (AKUTAGAWA, 2010, p. 27)

A escolha de representar a cidade dos kappas igual à Ginza não foi por acaso. Para o Japão do período Taishō, esse distrito de Tóquio representava o máximo da modernização japonesa. Foi e é considerado ainda hoje um dos lugares mais luxuosos e caros do mundo, possuindo inúmeras lojas ocidentais. Seria possível dizer que na época em que Akutagawa viveu, esse distrito era como um mundo utópico, que o Japão almeja alcançar nacionalmente.

No começo, o protagonista não entende a língua dos kappas, mas aos poucos vai aprendendo. Descobre que outros humanos chegaram à terra dos kappas e até decidiram viver ali até o fim de suas vidas, devido às facilidades que tinham, na condição de “Cidadão sob Amparo Social”, que lhes permitia ter uma casa e tudo que lhe fosse necessário para a sobrevivência, sem precisar pagar por isso. (AKUTAGAWA, 2010, p. 23-27).

Inicialmente, o protagonista acha tudo aquilo tão maravilhoso e decide viver com os kappas. Assim, começa a frequentar novos círculos de amigos e a partir daí passou a enfrentar as contradições e problemas da sociedade dos kappas e da sua própria sociedade.

3.3 *Kappa* como uma distopia

Até o final da terceira seção do livro, *Kappa* demonstra fortes elementos de uma utopia: o protagonista chega à uma terra oculta, é conduzido por uma cidade aparentemente perfeita, enquanto é apresentado ao funcionamento daquela sociedade e é privilegiado por estar naquele lugar, sob uma condição especial que somente ele possui.

Porém, a partir da quarta sessão do livro, as características distópicas começam a aparecer. A primeira delas é a sátira, pois o autor faz uma inversão dos valores sociais: o que

¹⁷ De acordo com o xintoísmo, o Yomi é o lugar para onde vão as almas dos mortos.

seria engraçado para os humanos é sério para os kappas e o que é sério para os kappas é engraçado para os humanos. Nesse momento, o protagonista pensava:

Fato curioso: achavam graça naquilo que nós, humanos, levamos a sério, enquanto encaravam com seriedade coisas que a nós pareciam engraçadas, e isso me deixava bastante confuso. Por exemplo, justiça e humanidade são para nós assunto sério, mas os faziam dobrar-se de tanto rir. Parecia, portanto, que havia uma discrepância entre o nosso conceito daquilo que é cômico e o deles. (AKUTAGAWA, 2010, p. 31)

A sátira é um dos recursos literários mais utilizados pelo autor durante a obra, transformando os kappas em figuras hilárias, ao mesmo tempo que um espelho dos humanos. Isso é interessante, pois enquanto o protagonista, um humano, faz críticas aos kappas, os kappas fazem críticas aos humanos; logo, a crítica à sociedade japonesa torna-se uma via de mão-dupla.

A família e a relação macho-fêmea são pontos centrais da obra. Durante o nascimento de um bebê kappa, o pai tem que perguntar à criança se ela quer mesmo vir ao mundo ou não. Bag, o pescador, pergunta ao seu filho prestes a nascer: “Você quer mesmo nascer?”. E obtém como resposta: “Eu não quero nascer. Mesmo porque a herança genética de insanidade mental que há no sangue de papai por si só já é preocupante. Além disso, não me parece boa a existência ‘kappal’.”

Esse trecho possui muitos significados. Para Susan Napier (2005, p. 192), um deles teria a ver com a loucura da mãe de Akutagawa e que ele temia ser hereditária. Outro, seria a própria desilusão do autor com a vida, pois se alguém soubesse como o mundo é de verdade, não desejaria nascer.

Em *Kappa*, a preocupação com os “males da hereditariedade” é assunto de governo e este promove uma maneira de acabar com eles. Um cartaz, por exemplo, diz:

Você, kappa saudável, macho ou fêmea!!!
 Você está convocado a se juntar à milícia da hereditariedade!!!
 Procure um kappa não saudável para parceiro de casamento
 e acabe com os males hereditários!!!
 (AKUTAGAWA, 2010, p. 33)

Neste ponto a interpretação dos críticos diverge. Para Susan Napier (2005, p. 191), esta é uma crítica ao ultranacionalismo, que dentre outras coisas é responsável pela busca da pureza da nação e da “perfeição” dos cidadãos, ou seja, a eugenia. No século XX, tivemos muitos exemplos dos males provocados por essa ideia. A Alemanha nazista talvez tenha sido o maior deles. No próprio Japão do período Taishō já havia movimentos eugenistas que foram

intensificados no período Shōwa (昭和時代, 1926 – 1989), sendo implementadas até mesmo leis com esse objetivo.¹⁸

Por outro lado, para Ho Koon-ki T. (1993, p. 56 – 57), Akutagawa via o ser humano como um animal, não muito superior aos outros, e a decadência era inerente a sua própria natureza, por isso, apesar de todas as revoluções e tentativas de alcançar um mundo melhor, sempre fracassou. A propensão para transformar a própria vida e a do próximo em um inferno estaria no próprio ser humano. Sendo assim, a única maneira de superar essa propensão seria mudar a própria natureza humana. Eliminar os males hereditários talvez fosse o primeiro passo para isso. Obviamente, Akutagawa não defendeu a eugenia em *Kappa*, embora possa ter imaginado que frear a decadência humana pudesse ter a ver com a biologia Ho Koon-ki T. (1993, p. 57).

No conto, as críticas à família tradicional japonesa do período Taishō continuam. Em uma cena patética:

Um kappa ainda moço caminhava carregando, pendurados ao pescoço, sete ou oito kappas machos e fêmeas, inclusive dois que pareciam seus pais, e arfava com dificuldade a cada passo. Eu, porém, me comovi com sua disposição para o autossacrifício e até elogiei sua coragem. (AKUTAGAWA, 2010, p. 34 – 35).

Em um primeiro momento, pode-se pensar no autossacrifício que o jovem deve fazer para com seus familiares e seu país, uma responsabilidade que pode levá-lo à morte. Todavia, se analisarmos do ponto de vista histórico, esse trecho pode aludir ao fardo da modernização do Japão que recaía sobre os jovens da época de Akutagawa (HO KOON-KI T., 1993, p. 55).

Também é possível encontramos um motivo particular de Akutagawa para ter criado tal cena. O suicídio de seu cunhado fez com que o autor tivesse que tomar conta de sua irmã e das dívidas deixadas por seu cunhado; isso, somado à sua profunda depressão, deve tê-lo deixado sobrecarregado (HAYASHI, 2010, p. 15).

Outro elemento distópico ressaltado em *Kappa* diz respeito à censura.

Durante um concerto realizado por Crabak, um pianista famoso da terra dos kappas, um policial grita proibindo a apresentação. Todavia, os ouvintes retrucam para que o concerto continue, e inicia-se uma confusão (AKUTAGAWA, 2010, p. 41). Curiosamente, somente a música sofre censura na terra dos kappas, pelo fato de ser tão subjetiva e ao mesmo tempo

¹⁸ A primeira dessas leis foi promulgada em 1940 com o nome de Lei Eugénica Nacional (国民優生法, *Kokumin Yūsei Hō*) e, dentre outras coisas, tinha o objetivo de esterilizar pessoas consideradas “deficientes mentais”. Também havia um estímulo para que mulheres japonesas não se casassem com estrangeiros. (ROBERTSON, 2010, p. 439–431)

poder “atentar a moral”. A abstração da música torna-a “perigosa”, pois o governo não entende o que realmente está acontecendo (HO KOON-KI T., 1993, p. 58). Por outro lado, não há censura na pintura e na literatura da terra dos kappas, pois essas duas artes se tornaram tão massificadas que todos os seus conteúdos são totalmente explícitos.

A seção 8 é dedicada a criticar o capitalismo e suas consequências. Guel é um kappa empresário, dono de vários empreendimentos, dentre eles imóveis, uma indústria de livros e uma fábrica de vidros. Guel é o arquétipo do capitalista sem escrúpulos, e passa por cima de todos para conquistar o que almeja.

Durante uma visita à indústria de livros, protagonista se impressiona com a velocidade da produção:

Ao entrar nessa fábrica, (...), vi uma máquina enorme acionada por gerador hidroelettrico, e pude constatar com espanto e admiração o progresso da indústria mecânica daquele país. Consta que a fábrica produzia sete milhões de livros por ano. Entretanto, o fato que mais me espantou não foi a quantidade da produção, mas o fato de que toda essa atividade não requeria muita mão de obra. Pois, para produzir os livros naquele país, basta introduzir numa máquina como aquela, através de um receptáculo em forma de funil, papel, tinta e um pó acinzentado. (AKUTAGAWA, 2010, p. 43).

A máquina é alimentada de papel, tinta e um pó acinzentado que, na verdade, era extraído de cérebros de burros e tinha um custo baixíssimo. O advento tecnológico dos kappas permitiu o aumento da produção e a redução dos custos, principalmente com funcionários.

Dizia Guel que setecentas ou oitocentas máquinas eram inventadas em média por mês em seu país, possibilitando a produção em massa sem o concurso de mão de obra. Por conseguinte, quarenta ou cinquenta mil trabalhadores eram dispensados por mês. E, não obstante, eu nunca me deparara com a palavra greve nos jornais do país, que lia todas as manhãs. (AKUTAGAWA, 2010, p. 43)

A produção em massa de livros, no contexto da obra, banaliza o conhecimento e a cultura, se tornando apenas um entretenimento barato e até dispensável. Em contrapartida, a industrialização também inaugurou a era do tecnicismo: os que não estivessem preparadas para as novas profissões foram pouco a pouco sendo substituídas pelas máquinas.

O governo dos kappas encontrou uma maneira de solucionar o problema do desemprego e evitar greves: instituiu a “lei da matança dos trabalhadores”. Na verdade, o governo acaba com outro problema, pois a carne dos kappas mortos são vendidas para outros kappas consumirem. Assim, quando o desemprego atingi números elevados, o preço da carne sofre queda (AKUTAGAWA, 2010, p. 44). Além disso, “o Estado lhes poupa o trabalho do

suicídio ou da morte por inanição. Eles só aspiram um pouco de gás tóxico, e não há sofrimento.” (AKUTAGAWA, 2010, p. 44).

Nessa parte da obra, fica mais difícil separar a sátira da tragédia, fato que causa uma sensação estranha no leitor, o qual não sabe como reagir. O tratamento “deskappiano” (ou desumano) dado aos kappas faz-nos lembrar do conceito de “lixo humano”, elaborado Zygmunt Bauman (2004, p. 148) que o divide em dois ramos:

A função manifesta do primeiro deles era a produção e reprodução da ordem social. Todo modelo de ordem é seletivo e exige que se cortem, aparem, segreguem, separem ou extirpem as partes da matéria-prima humana que sejam inadequadas para a nova ordem, incapazes ou desprezadas para o preenchimento de qualquer de seus nichos. Na outra ponta do processo de construção da ordem, essas partes emergem como “lixo”, distintas do produto pretendido, considerado “útil”. O segundo ramo da indústria moderna conhecido pela produção contínua de grandes quantidades de lixo humano era o progresso econômico, o qual, por sua vez, exige a incapacitação, o desmantelamento e a aniquilação final de certo número de formas e meios de os seres humanos ganharem a vida — modos de subsistência que não podiam nem iriam ajustar-se a padrões de produtividade e rentabilidade em constante elevação. Via de regra, os praticantes dessas formas de vida desvalorizadas não podem ser acomodados em massa nos novos arranjos da atividade econômica, mais esguios e inteligentes. Eles tiveram negado o acesso a esses modos de subsistência na medida em que os novos arranjos se tornaram legítimos/obrigatórios, enquanto os modos ortodoxos, agora desvalorizados, não mais permitem que se sobreviva. Eles são, por esse motivo, o lixo do progresso econômico.

O conceito de “lixo humano” surgiu muito depois de Akutagawa, mas ele o havia previsto e expresso, por meio da metáfora do descarte e do canibalismo dos kappas. Isso fica ainda mais evidente quando olhamos para uma sociedade de consumidores, onde apenas aqueles que consomem podem se enquadrar. Entretanto, para consumir antes é necessário “ser consumido”, ou seja, vender sua própria força de trabalho:

Na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável. (BAUMAN, 2008, p. 20)

Efetivamente, o fantasma de um mundo moderno dominado por máquinas não faz apenas parte do imaginário de Akutagawa, mas também da tradição distópica ocidental. Essa ligação com as máquinas tornou-se muito forte nas obras distópicas japonesas do pós-guerra, especialmente o advento tecnológico da robótica e suas implicações éticas e morais.

Ademais, o conceito de justiça também é visto pelos kappas de forma distorcida. Isso fica ainda mais claro quando o protagonista encontra um ladrão que havia roubado sua caneta e pede a um policial para que o prenda. O ladrão alega ter roubado a caneta para dar como

brinquedo para seu filho, mas ele agora está morto. Ciente disso, o policial libera o ladrão. A libertação do criminoso está amparada pelo Artigo 1.285 do Código Penal, da terra dos kappas, que diz: “Qualquer que seja o delito cometido, cessada a materialidade das condições indutoras do referido delito, não ocorrerá processo ao delinquente.” (AKUTAGAWA, 2010, p. 59)

A seção 9 fornece maiores pistas sobre a organização política dos kappas. O partido governante é o Quorax. Não se sabe ao certo quando subiu ao poder e nem como, mas defendia uma plataforma de “lucros para todos os kappas” (AKUTAGAWA, 2010, p. 45). Todavia, esse tipo de política, onde todos os kappas lucram, vai diretamente de encontro à lei de matança dos trabalhadores. Todavia, isso não parece um problema, porque todos os kappas sabem que o partido mente e, se todos são cientes disso, logo o partido fala a verdade (AKUTAGAWA, 2010, p. 46). Essa inversão da lógica é típica das distopias e foi consagrada na obra de George Orwell, *1984*, onde o lema do partido supremo da Oceania é: “Guerra é Paz; Liberdade é Escravidão; Ignorância é Força” (ORWELL, 2009, p. 19).

Em *Kappa*, o líder do partido é Lope, mas este é controlado por Cuicui que, por sua vez, é presidente do jornal *Pou Fou*, um jornal proletário. Entretanto, Cuicui recebe ordens de Guel, logo o jornal dos trabalhadores está nas mãos do “dono da mão-de-obra”. E Guel, em mais uma virada satírica, diz ser controlado por sua esposa.

A seção também nos fornece informações sobre uma guerra entre os kappas e as lontras que, supostamente, aconteceu sete anos antes da narrativa. Até então, os dois países ficavam estudando o adversário, sem entrar em confronto. Certa vez, uma lontra condecorada foi visitar um amigo kappa, mas ela acabou morrendo envenenada. Em seguida, descobriu-se que o veneno foi preparado pela esposa do kappa para matá-lo e assim ficar com o seguro de vida. (AKUTAGAWA, 2010, p. 47-48).

Iniciou-se uma guerra que terminou somente após a morte de 369.500 kappas e com o extermínio das lontras. Guel, aproveitou-se da guerra para enriquecer ainda mais e fabricou escórias de carvão para servir de alimento aos kappas no campo de batalha. (AKUTAGAWA, 2010, p. 48)

O motivo da guerra na história é tão pequeno que mostra o quanto o ser humano está propenso a violência. A escolha desse motivo pode ter sido inspirada no assassinato de Francisco Ferdinando¹⁹, herdeiro do trono austro-húngaro, que culminou na Primeira Guerra

¹⁹ Vários fatores levaram ao início da Primeira Guerra Mundial. Um deles foi o avanço tecnológico e a corrida armamentista impulsionada por uma tensão constante entre os países da Europa. Todavia, o estopim foi o assassinato de Francisco Ferdinando, quando esse fazia uma visita à Sarajevo, capital da Bósnia. Gavrilo Princip,

Mundial. Na verdade, os motivos da guerra entre os kappas e as lontras podem ter sido vários, como a produção de carvão para Guel ganhar mais dinheiro. Talvez, a guerra nem tenha existido de fato, ou, se existiu não teve as proporções divulgadas pelos jornais; afinal de contas, Guel comanda um dos jornais mais importantes.

Nas distopias, guerras e rumores de guerras são constantemente utilizadas para controlar a população, de forma que, por medo da invasão de um inimigo externo, ela aprove até mesmo o totalitarismo e privação de direitos.

Todos os elementos apresentados aqui corroboram para que *Kappa* seja uma distopia. Um trecho que sintetiza bem isso é quando Rap fica de cabeça para baixo a fim de ver o mundo de outra forma. Relata o paciente 23:

Sem que eu notasse, o estudante Rap se curvara no meio da calçada, de pernas abertas, observando o tráfego incessante de transeuntes e automóveis por entre as pernas. Pensei que até esse kappa tivesse enlouquecido, e o levantei assustado.

— Mas que brincadeira é essa? O que está fazendo?

Entretanto Rap respondeu em perfeita calma, esfregando os olhos:

— Não é nada, eu estava deprimido e então experimentei ver o mundo de ponta-cabeça. Mas, como era de se esperar, é a mesma coisa. (AKUTAGAWA, 2010, p. 54)

As distopias buscam exatamente “virar o mundo de ponta-cabeça” e apesar de exagerar os aspectos negativos do mundo dos seres humanos, não deixa de ser o mundo dos seres humanos.

3.4 *Kappa* e a negação da negação da utopia

As duas últimas seções de *Kappa* são destinadas ao retorno do protagonista ao mundo dos homens e seu aprisionamento no sanatório. Após a leitura de uma reportagem sobre uma sessão espírita feita na casa de Tok, o poeta que havia cometido suicídio, o protagonista ficou mais desiludido com aquele mundo, e decidiu voltar para o mundo dos homens. Um kappa idoso mostra-lhe o caminho de volta, através de uma escada, que dá para uma saída. (AKUTAGAWA, 2010, p. 76).

Uma vez em casa, o protagonista sente aversão por seus conterrâneos: enjoa com cheiro do ser humano, sente repulsa por sua cabeça, que ele vê tão disforme, com os olhos e a boca assustadores, etc. Ele passa a evitar qualquer tipo de contato com sua espécie e ao falar lhe escapam constantemente palavras em “kappanês”. (AKUTAGAWA, 2010, p. 77).

o assassino, declarou motivações nacionalistas, pois a Áustria de Ferdinando estava anexando sua terra natal, a Bósnia-Herzegovina. (KAPA, 2014)

Após um empreendimento fracassado, o protagonista deseja retornar à terra dos kappas. Então, sai furtivamente de sua casa, mas acaba sendo capturado e colocado em um hospício. Contudo, seu sentimento de nostalgia pela terra dos kappas não acaba. A nostalgia pode ser definida como o “sentimento de perda e de deslocamento, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia” (BOYM, 2001, p. 41 apud BAUMAN, 2017, p. 8).

As mídias aproveitam-se desse sentimento coletivo de nostalgia para trazer à tona, filmes, séries, músicas e a moda das décadas passadas de volta. Em séries, filmes e jogos eletrônicos pode-se observar o crescimento exponencial de *reboots*²⁰, *revivals*²¹ e *remakes*²². Os jogos de tabuleiro também voltaram a ter seu espaço, com a abertura de locais destinados somente a eles. Na moda, na decoração e na arquitetura, o retrô e o *vintage* também estão presentes.

Contudo, a volta ao passado não se restringe apenas à mídia e à cultura. Abrange também ideologias e políticas. Quando se perde a esperança no futuro, as pessoas passam a olhar para o passado como uma alternativa melhor. Passam a buscar soluções para o presente e para o futuro em um passado que não conseguiu solucionar os problemas de agora.

Se a utopia remete a um futuro perfeito, a distopia vem negar esse futuro e dizer que ele será ainda pior do que o presente e o passado. Aparece, portanto, a “retrotopia”, como uma negação da distopia, que olha para um passado autoritário, ultranacionalista, conservador, belicoso e fanático como algo positivo:

Depois que as perspectivas de felicidade humana — amarradas, desde More, a um *topos* [...] — foram descoladas e desamarradas de todo e qualquer *topos* particular, e individualizadas, privatizadas e personalizadas [...], agora é a vez de elas serem negadas por aquilo que, de forma arrojada e quase bem-sucedida, tentaram negar. Dessa dupla negação da utopia ao estilo More — sua rejeição seguida por sua ressurreição — hoje estão emergindo “retrotopias”: visões instaladas num passado perdido/roubado/abandonado, mas que não morreu, em vez de se ligarem a um futuro “ainda todavia por nascer” e, por isso, inexistente, como foi o caso da sua ancestral duplamente repudiada. (BAUMAN, 2017, p. 7)

Essa é uma nova proposta de leitura de *Kappa*, pelo menos no que diz respeito às seções finais do livro. Poderia dizer que esse fenômeno acontece duas vezes: uma quando o paciente 23 decide voltar ao mundo humano e outra quando decide voltar para a terra dos

²⁰ *Reboot* ou “reinicialização” consiste em recriar uma obra do zero a partir da sua versão anterior.

²¹ *Revival* ou “renascimento” busca trazer os mesmos personagens e atores de uma obra antiga e dar uma continuidade a ela.

²² *Remake* ou “refazer” é produzir uma obra com a tecnologia atual, repetindo a mesma estrutura narrativa da original.

kappas. Possivelmente uma demonstração da natureza cíclica do homem que, ao mesmo passo que faz avanços científicos, regride em outros aspectos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente monografia propôs analisar de forma inédita no Brasil, a obra *Kappa*, de Akutagawa Ryūnosuke, sob a perspectiva da literatura distópica. Para tal, a pesquisa demonstrou como a vida do autor e o seu contexto histórico influenciaram a produção do conto analisado.

A princípio cogitou-se a possibilidade de análise de uma obra japonesa a partir de elementos literários tão ligados ao Ocidente, como a distopia, seria problemática. Contudo, como foi demonstrado, isso não foi um empecilho para a pesquisa, pois a versatilidade de Akutagawa em transitar entre o mundo moderno ocidental e o japonês em fase de modernização, foi justamente o que possibilitou a criação de *Kappa*. Podemos dizer, inclusive, que *Kappa* é uma das obras mais modernas de Akutagawa e da literatura japonesa.

O objetivo principal desta análise era verificar se *Kappa* poderia ser considerada uma distopia. De fato, foi possível encontrar vários elementos distópicos, tais como: a sátira, a inversão dos valores, o sacrifício do indivíduo em prol da nação, a eugenia, a censura, massificação da cultura, a substituição dos homens pelas máquinas, a injustiça, o controle da mídia, e as guerras. Sendo assim, a partir dessas e de outras características foi possível classificar *Kappa* como uma distopia.

No entanto, também foi possível encontrar elementos de outros dois *topos*: da utopia e da retrotopia. A utopia, ou melhor, a aparente utopia, surge apenas nas primeiras seções do conto e tem mais relação com a fórmula das obras utópicas do que com o conteúdo idealista em si. Iniciar obra desta forma foi um recurso interessante do autor para quebrar as expectativas do leitor, transformando a utopia em distopia. A retrotopia aparece nos momentos finais do conto sendo transparecida pela nostalgia do paciente 23 em retornar tanto para terra dos homens quanto para a dos kappas.

Em todo caso, o niilismo e a total desilusão na humanidade é muito forte em *Kappa*, e nos mostra, quanto escritor devia estar insatisfeito com sua vida e com a sociedade japonesa da época, razão pela qual, provavelmente, ele decidiu cometer suicídio pouco tempo depois de ter escrito *Kappa*.

Devido à multiplicidade de interpretações que uma obra pode ter, para pesquisas futuras, recomenda-se a análise de *Kappa* do ponto de vista de uma teoria literária específica, como a fenologia, a recepção e a hermenêutica.

Kappa é uma obra atemporal e seu estudo foi importante para que desperte o interesse de terceiros em lê-la e pesquisá-la. A leitura dela traz uma reflexão sobre o contexto atual do mundo e um alerta constante para que as sociedades não se deixem ser enganadas por promessas milagrosas que, no fundo, as jogarão em uma distopia.

REFERÊNCIAS

- AKUTAGAWA, R. 「点鬼簿」(**Tenkinbo**) **Registro de Morte**. [S.l.]: [s.n.], 1926. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/167_15143.html>. Acesso em: 15 out. 2018.
- AKUTAGAWA, R. 「河童」(**Kappa**). [S.l.]: [s.n.], 1927. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/45761_39095.html>. Acesso em: 15 ago. 2018.
- AKUTAGAWA, R. **Rashômon e outros contos**. Tradução de Madalena Hashimoto Cordaro e Junko Ota. São Paulo: Hedra, 2008.
- AKUTAGAWA, R. **Kappa**. Tradução de Hayashi. Tóquio, Japão: [s.n.], 2010.
- AKUTAGAWA, R. **Kappa e o levante imaginário**. Tradução de : do Shintaro Hayashi. São Paulo: Estação da Liberdade, 2010.
- ATWOOD, M. **O Conto da Aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BAUMAN, Z. **O Amor Líquido: sobre a fragilidade das relações humanas**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BAUMAN, Z. **Vida para consumo: A transformação das pessoas em Mercadoria**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BAUMAN, Z. **Retrotopia**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BRASIL. **Portaria Nº 3.088, de 23 de dezembro de 2011**. Brasília: Institui a Rede de Atenção Psicossocial para pessoas com sofrimento ou transtorno mental e com necessidades decorrentes do uso de crack, álcool e outras drogas, no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS)., 2011. Disponível em: <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2011/prt3088_23_12_2011_rep.html>. Acesso em: 23 nov. 2018.
- CORDARO, M. H. Introdução. In: AKUTAGAWA, R. **Rashômon e outros contos**. Tradução de Madalena Hashimoto Cordaro e Junko Ota. São Paulo: Hedra, 2008.
- EBERSPÄCHER, G. Trump, Le Pen, Big Brother. O futuro previsto pelas distopias finalmente chegou? **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2017. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/ideias/trump-le-pen-big-brother-o-futuro-previsto-pelas-distopias-finalmente-chegou-04o6q9izbi6fepz9ondzamr6u/>>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- FOSTER, M. D. The Metamorphosis of the Kappa Transformation of Folklore to Folklorism in Japan. **Asian Folklore Studies**, Aichi, Japão, v. 57, 1998. 1-24. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1178994?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 19 ago. 2018.
- FUKASAWA, Y. Cultural contact and trade between the Ainu and. **Japanese Journal of Archaeology**, 2017. 129–146. Disponível em: <http://www.jjarchaeology.jp/contents/pdf/vol004/4-2_129.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2018.
- GOTTLIEB, E. **Dystopian Fiction East and West: a universe of terror and trial**. Quebec, Canadá: McGill-Queen's University Press, 2001.
- GOUVÊA JÚNIOR,. Apresentação. In: MORE, T. **Utopia**. Belo Horizonte : Editora Autêntica, 2017. p. 256.

HAYASHI, S. Prefácio. In: AKUTAGAWA, R. **Kappa e o levante imaginário**. Tradução de Shintaro Hayashi. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, 2013. 201-215. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/27842>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

HO KOON-KI T. Kappa as a Dystopia: A Study of Akutagawas Anti-utopian Thought. **Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens**, Hamburgo, Alemanha, v. 153, p. 45 – 62, 1993. Disponível em: <<https://www.oag.uni-hamburg.de/noag/noag-153-1993/>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

HO KOON-KI T. Kappa as a Dystopia: A Study of Akutagawas Anti-utopian Thought. **Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens**, Hamburgo, Alemanha, p. 153, 1993. p. 45-62. Disponível em: <<https://www.oag.uni-hamburg.de/noag/noag-153-1993/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

ISHII-KUNTZ, M. Child Abuse: History and Current State in Japanese Context. In: KUMAGAI, F.; ISHII-KUNTZ, M. **Family Violence in Japan: A Life Course Perspective**. Tóquio, Japão: Springer, 2016. p. 49-78.

JEROME, J. K. **A Nova Utopia**. Tradução de Alessandro Ciapina. [S.l.]: [s.n.], 2013. Não paginada.

KAPA, R. **O tiro que iniciou o conflito**: O assassinato do arquiduque austríaco foi o estopim para o confronto que marcou o século XX. Rio de Janeiro: O Globo, 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/o-tiro-que-iniciou-conflito-13055571>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

KATO, S. **Tempo e Espaço na Cultura Japonesa**. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KEENE, D. **Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era – Fiction**. Nova York, EUA: Columbia University Press, 1984.

KOTOBANK. 精神科病院 . **Kotobank**, 2018. Disponível em: <<https://kotobank.jp/word/%E7%B2%BE%E7%A5%9E%E7%A7%91%E7%97%85%E9%99%A2-545498>>. Acesso em: 19 out. 2018.

MIZUKI, S. 「妖怪大図解」(**Yōkai Daizukai**). [S.l.]: Shogakukan, 2004. Disponível em: <<http://contourmagazine.com/2012/01/10/youkai-daizukai-by-shigeru-mizuki/>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

NAPIER, S. J. **The fantastic in modern Japanese literature: The subversion of modernity**. Oxford, Reino Unido: Taylor & Francis, 2005.

OLIVEIRA, J. D. S. A utopia distópica da ficção científica japonesa. **Jornal da UNICAMP**, Campinas, ago. 2017. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/07/27/utopia-distopica-da-ficcao-cientifica-japonesa>>. Acesso em: 10 out. 2018.

ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAVLOSKI, E. **1984 - A distopia do indivíduo sob controle**. Ponta Grossa: UEPG, 2014. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/yxn7q>>. Acesso em: 23 out. 2018.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

ROBERTSON, J. Eugenics in Japan: sanguinous repair. In: BASHFORD, A.; LEVINE, P. **The Oxford Handbook of the History of Eugenics**. Oxford: Oxford University Press, 2010. Cap. 25.

SOARES, J. P. Utopia, distopia e a insatisfação com a realidade em a cidade das damas de Christine de Pizan e o último homem de Mary Shelley. **Graphos**, Paraíba, v. 19, p. 111-124, 2017. ISSN 3.

SWIFT, J. **Viagens de Gulliver**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

TSURUTA, K. *Kappa*, by Akutagawa Ryūnosuke. Translated by Geoffrey Bownas, with an Introduction by G. H. Healey. Charles E. Tuttle. **Monumenta Nipponica**, Tóquio, v. 27, 1927. p. 112-114. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2383487?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 20 jul. 2018.

ANEXO A

AKUTAGAWA, R. 「河童」(Kappa). [S.l.]: [s.n.], 1927. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/45761_39095.html>. Acesso em: 15 ago. 2018.

河童

芥川龍之介

序

これは或精神病院の患者、——第二十三号が誰にでもしやべる話である。彼はもう三十を越してゐるであらう。が、一見した所は如何にも若々しい狂人である。彼の半生の経験は、——いや、そんなことはどうでも善い。彼は唯ちつと両膝をかかへ、時々窓の外へ目をやりながら、（鉄格子をはめた窓の外には枯れ葉さへ見えない檜の木が一本、雪曇りの空に枝を張つてゐた。）院長のS博士や僕を相手に長々とこの話をしやべりつづけた。尤も身ぶりはしなかつた訣ではない。彼はたとへば「驚いた」と言ふ時には急に顔をのけ反^ぞせたりした。……

僕はかう云ふ彼の話を可なり正確に写したつもりである。若し又誰か僕の筆記に飽き足りない人があるとすれば、東京市外××村のS精神病院を尋ねて見るが善い。年よりも若い第二十三号はまづ丁寧に頭を下げ、蒲団のない椅子を指さすであらう。それから憂鬱な微笑を浮かべ、静かにこの話を繰り返すであらう。最後に、——僕はこの話を終つた時の彼の顔色を覚えてゐる。彼は最後に身を起すが早いか、忽ち拳骨をふりまはしながら、誰にでもかう怒鳴りつけるであらう。——「出て行け！ この悪党めが！ 貴様も莫迦な、嫉妬深い、猥褻な、凶々しい、うぬ惚れきつた、残酷な、虫の善い動物なんだらう。出て行け！ この悪党めが！」

一

三年前の夏のことです。僕は人並みにリュック・サックを背負ひ、あの上高地の温泉宿から穂高山へ登らうとしました。穂高山へ登るのには御承知の通り梓川を溯る外はありません。僕は前に穂高山は勿論、槍ヶ岳にも登つてゐましたから、朝霧の下りた梓川の谷を案内者もつれずに登つて行きました。朝霧下りた梓川の谷を

——しかしその霧はいつまでたつても晴れる気色は見えません。のみならず反^{かへ}つて深くなるのです。僕は一時間ばかり歩いた後、一度は上高地の温泉宿へ引き返すことにしようかと思ひました。けれども上高地へ引き返すにしても、兎に角霧の晴れるのを待つた上にしなければなりません。と云つて霧は一刻毎にずんずん深くなるばかりなのです。「ええ、一そ登つてしまへ。」——僕はかう考へましたから、梓川の谷を離れないやうに熊笹の中を分けて行きました。

しかし僕の目を遮るものはやはり深い霧ばかりです。尤も時々霧の中から太い

ぶな もみ

毛生櫛や 樅 の枝が青あをと葉を垂らしたのも見えなかつた訣ではありません。それから又放牧の馬や牛も突然僕の前へ顔を出しました。けれどもそれ等は見えたと
思ふと、忽ち又濛々とした霧の中に隠れてしまふのです。そのうちに足もくたびれ
て来れば、腹もだんだん減りはじめる、——おまけに霧に濡れ透つた登山服や毛布
なども並み大抵の重さではありません。僕はとうとう我を折りましたから、岩にせ
かれてゐる水の音を便りに梓川の谷へ下りることにしました。

僕は水ぎはの岩に腰かけ、とりあへず食事にとりかかりました。コオンド・ビー
フの缶を切つたり、枯れ枝を集めて火をつけたり、——そんなことをしてゐるうち
に彼是十分はたつたでせう。その間にどこまでも意地の悪い霧はいつかほのぼのと
晴れかかりました。僕はパンを噛じりながら、ちよつと腕時計を覗いて見ました。
時刻はもう一時二十分過ぎです。が、それよりも驚いたのは何か気味の悪い顔が一
つ、円い腕時計の硝子の上へちらりと影を落したことです。僕は驚いてふり返りま
した。すると、——僕が河童と云ふものを見たのは実にこの時が始めてだつたので
す。僕の後ろにある岩の上には画にある通りの河童が一匹、片手は白樺の幹を抱へ、
片手は目の上にかざしたなり、珍らしさうに僕を見おろしてゐました。

僕は呆つ氣にとられたまま、暫くは身動きもしずにゐました。河童もやはり驚い
たと見え、目の上の手さへ動かしません。そのうちに僕は飛び立つが早いか、岩の
上の河童へ躍りかかりました。同時に又河童も逃げ出しました。いや、恐らくは逃

かは

げ出したのでせう。実はひらりと身を 反 したと思ふと、忽ちどこかへ消えてしま
つたのです。僕は愈驚きながら、熊笹の中を見まはしました。すると河童は逃げ腰
をしたなり、二三メートル隔つた向うに僕を振り返つて見てゐるのです。それは不
思議でも何でもありません。しかし僕に意外だつたのは河童の体の色のことです。
岩の上に僕を見てみた河童は一面に灰色を帯びてゐました。けれども今は体中すつ
かり緑いろに変つてゐるのです。僕は「畜生！」とおほ声を挙げ、もう一度河童へ
飛びかかりました。河童が逃げ出したのは勿論です。それから僕は三十分ばかり、
熊笹を突きぬけ、岩を飛び越え、遮二無二河童を追ひつづけました。

河童も亦足の早いことは決して猿などに劣りません。僕は夢中になつて追ひかけ

すべ

る間に何度もその姿を見失はうとしました。のみならず足を 辻 らして転がつたこ

とち

とも度たびです。が、大きい 橡 の木が一本、太ぶとと枝を張つた下へ来ると、幸
ひにも放牧の牛が一匹、河童の往く先へ立ち塞がりました。しかもそれは角の太い、
目を血走らせた牡牛なのです。河童はこの牡牛を見ると、何か悲鳴を挙げながら、
一きは高い熊笹の中へもんどりを打つやうに飛び込みました。僕は、——僕も「し
めた」と思ひましたから、いきなりそのあとへ追ひすがりました。するとそこには
僕の知らない穴でもあいてゐたのでせう。僕は滑かな河童の背中にやつと指先がさ
はつたと思ふと、忽ち深い闇の中へまつ逆さまに転げ落ちました。が、我々人間の
心はかう云ふ危機一髪の際にも途方もないことを考へるものです。僕は「あつ」と
思ふ拍子にあの上高地の温泉宿の側に「河童橋」と云ふ橋があるのを思ひ出しまし
た。それから、——それから先のことは覚えてゐません。僕は唯目の前に稲妻に似
たものを感じたぎり、いつの間にか正気を失つてゐました。

そのうちにやつと気がついて見ると、僕は仰向けに倒れたまま、大勢の河童にとくちばし
り囲まれておりました。のみならず太い 嘴 の上に鼻眼鏡をかけた河童が一匹、僕の側へ跪きながら、僕の胸へ聴診器を当てておりました。その河童は僕が目をおいたのを見ると、僕に「静かに」と云ふ手真似をし、それから誰か後ろにゐる河童へ Quax quax と声をかけました。するとどこからか河童が二匹、担架を持つて歩いて来ました。僕はこの担架にのせられたまま、大勢の河童の群がつた中を静かに何町か進んで行きました。僕の両側に並んでゐる町は少しも銀座通りと違ひありません。やはり毛生櫓の並み木のかげにいろいろの店が日除けを並べ、その又並み木に挟まれた道を自動車は何台も走つてゐるのです。

やがて僕を載せた担架は細い横町を曲つたと思ふと、或家の中へ舁ぎこまれました。それは後に知つた所によれば、あの鼻眼鏡をかけた河童の家、——チャツクと云ふ医者の家だつたのです。チャツクは僕を小綺麗なベッドの上へ寝かせました。それから何か透明な水薬を一杯飲ませました。僕はベッドの上に横たはたつたなり、チャツクのするままになつておりました。実際又僕の体は碌に身動きも出来ないほど、節々が痛んでゐたのですから。

チャツクは一日に二三度は必ず僕を診察に来ました。又三日に一度位は僕の最初に見かけた河童、——バツグと云ふ漁師も尋ねて来ました。河童は我々人間が河童のことを知つてゐるよりも遙かに人間のことを知つてゐます。それは我々人間が河童を捕獲することよりもずつと河童が人間を捕獲することが多い為でせう。捕獲と云ふのは当らないまでも、我々人間は僕の前にも度々河童の国へ来てゐるのです。のみならず一生河童の国に住んでゐたものも多かつたのです。なぜと言つて御覧なさい。僕等は唯河童ではない、人間であると云ふ特権の為に働かずに食つてゐられるのです。現にバツグの話によれば、或若い道路工夫などはやはり偶然この国へ来

めと

た後、雌の河童を妻に 娶り、死ぬまで住んでゐたと云ふことです。尤もその又雌の河童はこの国第一の美人だつた上、夫の道路工夫を誤魔化するのにも妙を極めてゐたと云ふことです。

僕は一週間ばかりたつた後、この国の法律の定める所により、「特別保護住民」としてチャツクの隣に住むことになりました。僕の家は小さい割に如何にも瀟洒と出来上つておりました。勿論この国の文明は我々人間の国の文明——少くとも日本の文明などと余り大差はありません。往来に面した客間の隅には小さいピアノが一台あり、それから又壁には額縁へ入れたエツティングなども懸つておりました。唯肝腎の家をはじめ、テーブルや椅子の寸法も河童の身長に合はせてありますから、子供の部屋に入れられたやうにそれだけは不便に思ひました。

僕はいつも日暮れがたになると、この部屋にチャツクやバツグを迎へ、河童の言葉を習ひました。いや、彼等ばかりではありません。特別保護住民だつた僕に誰も皆好奇心を持つておりましたから、毎日血圧を調べて貰ひに、わざわざチャツクを呼び寄せるゲエルと云ふ硝子会社の社長などもやはりこの部屋へ顔を出したものです。しかし最初の半月ほどの間に一番僕と親しくしたのはやはりあのバツグと云ふ漁夫だつたのです。

或生暖かい日の暮です。僕はこの部屋のテーブルを中に漁夫のバツグと向ひ合つておりました。するとバツグはどう思つたか、急に黙つてしまつた上、大きい目を一層大きくしてぢつと僕を見つめました。僕は勿論妙に思ひましたから、「Quax, Bag,

quo quel quan?」と言ひました。これは日本語に翻訳すれば、「おい、バツグ、どうしたんだ?」と云ふことです。が、バツグは返事をしません。のみならずいきなり

立ち上ると、べろりと舌を出したなり、丁度蛙の^は匆ねるやうに飛びかかる気色さへ

示しました。僕は^{いよ／＼}愈々無気味になり、そつと椅子から立ち上ると、一足飛びに戸口へ飛び出さうとしました。丁度そこへ顔を出したのは幸ひにも医者^はのチャツクです。

「こら、バツグ、何をしてゐるのだ?」

チャツクは鼻眼鏡をかけたまま、かう云ふバツグを睨みつけました。するとバツグは恐れ入つたと見え、何度も頭へ手をやりながら、かう言つてチャツクにあやまるのです。

「どうもまことに相すみません。実はこの旦那の気味悪がるのが面白かつたものですから、つい調子に乗つて悪戯をしたのです。どうか旦那も堪忍して下さい。」

三

僕はこの先を話す前にちよつと河童と云ふものを説明して置かなければなりません。河童は未だに実在するかどうか疑問になつてゐる動物です。が、それは僕自身が彼等の間に住んでゐた以上、少しも疑ふ余地はない筈です。では又どう云ふ動物かと云へば、頭に短い毛のあるのは勿論、手足に水掻きのついてゐることも「水虎考略」などに出てゐるのと著しい違ひはありません。身長もざつと一メートルを越えるか越えぬ位でせう。体重は医者^はのチャツクによれば、二十ポンドから三十ポンドまで、——稀には五十何ポンド位の大河童もゐると言つてゐました。それから頭のまん中には楕円形の皿があり、その又皿は年齢により、だんだん固さを加へるやうです。現に年をとつたバツグの皿は若いチャツクの皿などとは全然手ざはりも違ふのです。しかし一番不思議なのは河童の皮膚の色のことでせう。河童は我々人間のやうに一定の皮膚の色を持つてゐません。何でもその周囲の色と同じ色に變つてしまふ、——たとへば草の中にある時には草のやうに緑色に變り、岩の上にある時には岩のやうに灰色に變るのです。これは勿論河童に限らず、カメレオンにもあることです。或は河童は皮膚組織の上に何かカメレオンに近い所を持つてゐるのかも知れません。僕はこの事実を発見した時、西国の河童は緑色であり、東北の河童は赤いと云ふ民俗学上の記録を思ひ出しました。のみならずバツグを追ひかける時、突然どこへ行つたのか、見えなくなつたことを思ひ出しました。しかも河童は皮膚の下に余程厚い脂肪を持つてゐると見え、この地下の国の温度は比較的低いものにも関らず、(平均華氏五十度前後です。)着物と云ふものを知らず^はにゐるのです。勿論どの河童も目金をかけたり、巻煙草の箱を携へたり、金入れを持つたりはしてゐるのでせう。しかし河童はカンガルウのやうに腹に袋を持つてゐますから、それ等のものをしまふ時にも格別不便はしないのです。唯僕に可笑しかつたのは腰のまはりさへ蔽はないことです。僕は或時この習慣をなぜかとバツグに尋ねて見ました。するとバツグはのけぞつたまま、いつまでもげらげら笑つてゐました。おまけに「わたしはお前さんの隠してゐるのが可笑しい」と返事をしました。

四

僕はだんだん河童の使ふ日常の言葉を覚えて来ました。従つて河童の風俗や習慣のみこめるやうになつて来ました。その中でも一番不思議だつたのは河童は我々人間の真面目に思ふことを可笑しがる、同時に我々人間の可笑しがることを真面目に思ふ——かう云ふとんちんかんな習慣です。たとえば我々人間は正義とか人道とか云ふことを真面目に思ふ、しかし河童はそんなことを聞くと、腹をかかへて笑ひ出すのです。つまり彼等の滑稽と云ふ觀念は我々の滑稽と云ふ觀念と全然標準を異にしてゐるのでせう。僕は或時医者 of チヤツクと産児制限の話をしてゐました。するとチヤツクは大口をあいて、鼻眼鏡の落ちるほど笑ひ出しました。僕は勿論腹が立ちましたから、何が可笑しいかと詰問しました。何でもチヤツクの返答は大体かうだつたやうに覚えてゐます。尤も多少細かい所は間違つてゐるかも知れません。何しろまだその頃は僕も河童の使ふ言葉をすっかり理解してゐなかつたのですから。「しかし両親の都合ばかり考へてゐるのは可笑しいですからね。どうも余り手前勝手ですからね。」

その代りに人間から見れば、実際又河童のお産位、可笑しいものはありません。現に僕は暫くたつてから、バツグの細君のお産をする所をバツグの小屋へ見物に行きました。河童もお産をする時には我々人間と同じことです。やはり医者や産婆などの助けを借りてお産をするのです。けれどもお産をするとなると、父親は電話でもかけるやうに母親の生殖器に口をつけ、「お前は这个世界へ生れて来るかどうか、よく考へた上で返事をしろ。」と大きな声で尋ねるのです。バツグもやはり膝をつきながら、何度も繰り返してかう言ひました。それからテエブルの上にあつた消毒
うが
用の水薬で 嗽 ひをしました。すると細君の腹の中の子は多少気兼でもしてゐると見え、かう小声に返事をしました。

「僕は生れたくはありません。第一僕のお父さんの遺伝は精神病だけでも大へんです。その上僕は河童的存在を悪いと信じてゐますから。」

バツグはこの返事を聞いた時、てれたやうに頭を搔いてゐました。が、そこに合わせた産婆は忽ち細君の生殖器へ太い硝子の管を突きこみ、何か液体を注射しました。すると細君はほつとしたやうに太い息を洩らしました。同時に又今まで大きかつた腹は水素瓦斯を抜いた風船のやうにへたへたと縮んでしまひました。

かう云ふ返事をする位ですから、河童の子供は生れるが早いのか、勿論歩いたりしやべつたりするのです。何でもチヤツクの話では出産後二十六日目に神の有無に就いて講演をした子供もあつたとか云ふことです。尤もその子供は二月日には死んでしまつたと云ふことです。

お産の話をした次手ですから、僕がこの国へ来た三月目に偶然或街の角で見かけた、大きいポスタアの話をしませう。その大きいポスタアの下には喇叭を吹いてゐる河童だの剣を持つてゐる河童だのが十二三匹描いてありました。それから又上に
らせんもじ

は河童の使ふ、丁度時計のゼンマイに似た螺旋文字が一面に並べてありました。この螺旋文字を翻訳すると、大体かう云ふ意味になるのです。これも或は細かい所は間違つてゐるかも知れません。が、兎に角僕としては僕と一しよに歩いてゐた、ラツプと云ふ河童の学生が大声に読み上げてくれる言葉を一々ノオトにとつて置いたのです。

遺傳的義勇隊を募る※ [#感嘆符三つ、113-1]

健全なる男女の河童よ※ [#感嘆符三つ、113-2]

悪遺伝を撲滅する為に
不健全なる男女の河童と結婚せよ※ [#感嘆符三つ、113-4]

僕は勿論その時にもそんなことの行はれないことをラツプに話して聞かせました。
ことごと
 するとラツプばかりではない、ポスタアの近所にゐた河童は 悉 くげらげら笑ひ出しました。

「行はれない？ だつてあなたの話ではあなたがたもやはり我々のやうに行つてゐると思ひますがね。あなたは令息が女中に惚れたり、令嬢が運転手に惚れたりするのは何の為だと思つてゐるのです？ あれは皆無意識的に悪遺伝を撲滅してゐるのですよ。第一この間あなたの話したあなたがた人間の義勇隊よりも、——一本の鉄道を奪ふ為に互に殺し合ふ義勇隊ですね、——ああ云ふ義勇隊に比べれば、ずっと僕たちの義勇隊は高尚ではないかと思ひますがね。」

ラツプは真面目にかう言ひながら、しかも太い腹だけは可笑しさうに絶えず浪立つかたせてゐました。が、僕は笑ふどころか、慌てて或河童を 掴 まへようとしてしました。それは僕の油断を見すまし、その河童が僕の万年筆を盗んだことに気がついたからです。しかし皮膚の滑かな河童は容易に我々には掴まりません。その河童もぬらりと迂り抜けるが早いか一散に逃げ出してしまひました。丁度蚊のやうに痩せた体を倒れるかと思ふ位のめらせながら。

五

僕はこのラツプと云ふ河童にバツグにも劣らぬ世話になりました。が、その中でも忘れられないのはトツクと云ふ河童に紹介されたことです。トツクは河童仲間の詩人です。詩人が髪を長くしてゐることは我々人間と変わりません。僕は時々トツクしのの家へ退屈 凌 ぎに遊びに行きました。トツクはいつも狭い部屋に高山植物の鉢植ゑを並べ、詩を書いたり煙草をのんだり、如何にも気楽さうに暮らしてゐました。その又部屋の隅には雌の河童が一匹、（トツクは自由恋愛家ですから、細君と云ふものは持たないのです。）編み物か何かをしてゐました。トツクは僕の顔を見ると、いつも微笑してかう言ふのです。（尤も河童の微笑するのは余り好いものではありません。少くとも僕は最初のうちは寧ろ無気味に感じたものです。）

「やあ、よく来たね。まあ、その椅子にかけ給へ。」

トツクはよく河童の生活だの河童の芸術だの話をしました。トツクの信ずる所によれば、当り前の河童の生活位、莫迦げてゐるものはありません。親子夫婦兄弟

ことごと
 などと云ふのは 悉 く互に苦しめ合ふことを唯一の楽しみにして暮らしてゐるのです。殊に家族制度と云ふものは莫迦げてゐる以上にも莫迦げてゐるのです。トツクは或時窓の外を指さし、「見給へ。あの莫迦げさ加減を！」と吐き出すやうに言ひました。窓の外の往来にはまだ年の若い河童が一匹、両親らしい河童を始め、七八匹の雌雄の河童を頸のまはりへぶら下げながら、息も絶え絶えに歩いてゐました。しかし僕は年の若い河童の犠牲的精神に感心しましたから、反つてその健気さを褒め立てました。

「ふん、君はこの国でも市民になる資格を持つてゐる。……時に君は社会主義者か

ね？」

僕は勿論 qua（これは河童の使ふ言葉では「然り」と云ふ意味を現すのです。）と答へました。

「では百人の凡人の為に甘んじて一人の天才を犠牲にすることも顧みない筈だ。」

「では君は何主義者だ？ 誰かトツク君の信条は無政府主義だと言つてみたが、……」

「僕か？ 僕は超人（直訳すれば超河童です。）だ。」

トツクは昂然と言ひ放ちました。かう云ふトツクは芸術の上にも独特な考へを持つてゐます。トツクの信ずる所によれば、芸術は何ものの支配をも受けない、芸術の為の芸術である、従つて芸術家たるものは何よりも先に善悪を絶した超人でなければならぬと云ふのです。尤もこれは必しもトツク一匹の意見ではありません。トツクの仲間の詩人たちは大抵同意見を持つてゐるやうです。現に僕はトツクと一しよに度たび超人倶楽部へ遊びに行きました。超人倶楽部に集まつて来るのは詩人、小説家、戯曲家、批評家、画家、音楽家、彫刻家、芸術上の素人等です。しかしいづれも超人です。彼等は電燈の明るいサロンにいつも快活に話し合つてゐました。のみならず時には得々と彼等の超人ぶりを示し合つてゐました。たとへば或彫刻家

おにしだ

などは大きい鬼羊歯の鉢植ゑの間に年の若い河童をつかまへながら、頻に男色を弄んでゐました。又或雌の小説家などはテエブルの上に立ち上つたなり、アブサントを六十本飲んで見せました。尤もこれは六十本目にテエブルの下へ転げ落ちるが早いか、忽ち往生してしまひましたが。

僕は或月の好い晩、詩人のトツクと肘を組んだまま、超人倶楽部から帰つて来ました。トツクはいつになく沈みこんで一ことも口を利かずにゐました。そのうちに

ほ

僕等は火かげのさした、小さい窓の前を通りかかりました。その又窓の向うには夫婦らしい雌雄の河童が二匹、三匹の子供の河童と一しよに晩餐のテエブルに向つてゐるのです。するとトツクはため息をしながら、突然かう僕に話しかけました。

「僕は超人的恋愛家だと思つてゐるがね、ああ云ふ家庭の容子を見ると、やはり羨しさを感じるんだよ。」

「しかしそれはどう考へても、矛盾してゐるとは思はないかね？」

けれどもトツクは月明りの下にちつと腕を組んだまま、あの小さい窓の向うを、——平和な五匹の河童たちの晩餐のテエブルを見守つてゐました。それから暫くしてかう答へました。

「あすこにある玉子焼は何と言つても、恋愛などよりも衛生的だからね。」

六

実際又河童の恋愛は我々人間の恋愛とは余程趣を異にしてゐます。雌の河童はこれぞと云ふ雄の河童を見つけるが早いか、雄の河童を捉へるのに如何なる手段も顧みません。一番正直な雌の河童は遮二無二雄の河童を追ひかけるのです。現に僕は氣違ひのやうに雄の河童を追ひかけてゐる雌の河童を見かけました。いや、そればかりではありません。若い雌の河童は勿論、その河童の両親や兄弟まで一しよになつて追ひかけるのです。雄の河童こそ見じめです。何しろさんざん逃げまはつた揚句、運好くつかまらずにすんだとしても、二三箇月は床についてしまふのですから。僕は或時僕の家にとツクの詩集を読んでゐました。するとそこへ駆けこんで来たの

はあのラツプと云ふ学生です。ラツプは僕の家へ転げこむと、床の上へ倒れたなり、息も切れ切れにかう言ふのです。

「大変だ！　とうとう僕は抱きつかれてしまった！」

とつさ

僕は咄　嗟　に詩集を投げ出し、戸口の錠をおろしてしまひました。しかし鍵穴から覗いて見ると、硫黄の粉末を顔に塗つた、背の低い雌の河童が一匹、まだ戸口にうろついてゐるのです。ラツプはその日から何週間か僕の床の上に寝てゐました。のみならずいつかラツプの嘴はすっかり腐つて落ちてしまひました。

尤も又時には雌の河童を一生懸命に追ひかける雄の河童もないわけではありません。しかしそれもほんたうの所は追ひかけずにはゐられないやうに雌の河童が仕向けるのです。僕はやはり気違ひのやうに雌の河童を追ひかけてゐる雄の河童も見かけました。雌の河童は逃げて行くうちにも、時々わざと立ち止まつて見たり、四つん這ひになつたりして見せるのです。おまけに丁度好い時分になると、さもがっかりしたやうに楽々とかまつてしまふのです。僕の見かけた雄の河童は雌の河童を抱いたなり、暫くそこに転がつてゐました。が、やつと起き上つたのを見ると、失望と云ふか、後悔と云ふか、兎に角何とも形容出来ない、気の毒な顔をしてゐました。しかしそれはまだ好いのです。これも僕の見かけた中に小さい雄の河童が一匹、雌の河童を追ひかけてゐました。雌の河童は例の通り、誘惑的遁走をしてゐるのです。するとそこへ向うの街から大きい雄の河童が一匹、鼻息を鳴らせて歩いて来ました。雌の河童は何かの拍子にふとこの河童を見ると、「大変です！　助けて下さい！　あの河童はわたしを殺さうとするのです！」と金切り声を出して叫びました。勿論大きい雄の河童は忽ち小さい河童をつかまへ、往来のまん中へねぢ伏せました。小さい河童は水掻きのある手に二三度空を掴んだなり、とうとう死んでしまひました。けれどももうその時には雌の河童はにやにやしなながら、大きい河童の頸つ玉へしつかりしがみついてしまつてゐたのです。

僕の知つてゐた雄の河童は誰も皆言ひ合はせたやうに雌の河童に追ひかけられました。勿論妻子を持つてゐるバツグでもやはり追ひかけられたのです。のみならず二三度はつかまつたのです。唯マツグと云ふ哲学者だけは（これはあのトツクと云ふ詩人の隣にゐる河童です。）一度もつかまつたことはありません。これは一つにはマツグ位、醜い河童も少ない為でせう。しかし又一つにはマツグだけは余り往来へ顔を出さずに家にばかりゐる為です。僕はこのマツグの家へも時々話しに出かけました。マツグはいつも薄暗い部屋に七色の色硝子のランタアンをともし、脚の高い机に向ひながら、厚い本ばかり読んでゐるのです。僕は或時かう云ふマツグと河童の恋愛を論じ合ひました。

「なぜ政府は雌の河童が雄の河童を追ひかけるのをもつと嚴重に取り締らないのです？」

「それは一つには官吏の中に雌の河童の少ない為ですよ。雌の河童は雄の河童よりも一層嫉妬心は強いものですからね。雌の河童の官吏さへ殖ゑれば、きつと今よりも雄の河童は追ひかけられずに暮せるでせう。しかしその効力も知れたものですね。なぜと言つて御覧なさい。官吏同志でも雌の河童は雄の河童を追ひかけますからね。」

「ぢやあなたのやうに暮してゐるのは一番幸福な訣ですね。」

するとマツグは椅子を離れ、僕の両手を握つたまま、ため息と一しよにかう言ひました。

「あなたは我々河童ではありませんから、おわかりにならないのも尤もです。しか

しわたしもどうかすると、あの恐ろしい雌の河童に追ひかけられたい気も起るので
すよ。」

七

僕は又詩人のトツクと度たび音楽会へも出かけました。が、未だに忘れられないのは三度目に聴きに行つた音楽会のことです。尤も会場の容子などは余り日本と變つてみません。やはりだんだんせり上つた席に雌雄の河童が三四百匹、いづれもプログラムを手にしながら、一心に耳を澄ませてゐるのです。僕はこの三度目の音楽会の時にはトツクやトツクの雌の河童の外にも哲学者のマツグと一しよになり、一番前の席に坐つてみました。するとセロの独奏が終つた後、妙に目の細い河童が一匹、無造作に譜本を抱へたまま、壇の上へ上つて来ました。この河童はプログラムの教へる通り、名高いクラバツクと云ふ作曲家です。プログラムの教へる通り、——いや、プログラムを見るまでもありません。クラバツクはトツクが属してゐる超人倶楽部の会員ですから、僕も亦顔だけは知つてゐるのです。

ドイツご

「Lied——Craback」（この国のプログラムも大抵は独逸語を並べてみました。）

クラバツクは盛んな拍手の中にちよつと我々へ一礼した後、静にピアノの前へ歩み寄りました。それからやはり無造作に自作のリイドを弾きはじめました。クラバツクはトツクの言葉によれば、この国の生んだ音楽家中、前後に比類のない天才ださうです。僕はクラバツクの音楽は勿論、その又余技の抒情詩にも興味を持つてゐましたから、大きい弓なりのピアノの音に熱心に耳を傾けてゐました。トツクやマ

うつとり

ツグも恍惚としてゐたことは或は僕よりも勝つてゐたでせう。が、あの美しい（少くとも河童たちの話によれば）雌の河童だけはしつかりプログラムを握つたなり、時々さも苛ら立たしさに長い舌をべろべろ出してゐました。これはマツグの話によれば、何でも彼は十年前にクラバツクを掴まへそこなつたものですから、未だにこの音楽家を目の敵にしてゐるのだとか云ふことです。

クラバツクは全身に情熱をこめ、戦ふやうにピアノを弾きつづけました。すると突然会場の中に神鳴りのやうに響渡つたのは「演奏禁止」と云ふ声です。僕はこの声にびつくりし、思はず後をふり返りました。声の主は紛れもない、一番後の席にゐる身の丈抜群の巡查です。巡查は僕がふり向いた時、悠然と腰をおろしたまま、もう一度前よりもおほ声に「演奏禁止」と怒鳴りました。それから、——

それから先は大混乱です。「警官横暴！」「クラバツク、弾け！ 弾け！」「莫迦！」「畜生！」「ひつこめ！」「負けるな！」——かう云ふ声の湧き上つた中に椅子は倒れる、プログラムは飛ぶ、おまけに誰が投げるのか、サイダアの空罎や石ころや噛ぢりかけの胡瓜さへ降つて来るのです。僕は呆つ気にとられましたから、トツクにその理由を尋ねようと思いました。が、トツクも興奮したと見え、椅子の上に突つ立ちながら、「クラバツク、弾け！ 弾け！」と喚きつづけてゐます。のみならずトツクの雌の河童もいつの間に敵意を忘れたのか、「警官横暴」と叫んでゐることは少しもトツクに変わりません。僕はやむを得ずマツグに向かひ、「どうしたのです？」と尋ねて見ました。

「これですか？ これはこの国ではよくあることですよ。元来画だの文芸だのは……」

マツグは何か飛んで来る度にちよつと頸を縮めながら、不相変静に説明しました。

「元来画だの文芸だのは誰の目にも何を表はしてゐるかは兎に角ちやんとわかる筈ですから、この国では決して発売禁止や展覧禁止は行はれません。その代りにあるのが演奏禁止です。何しろ音楽と云ふものだけはどんなに風俗を壊乱する曲でも、耳のない河童にはわかりませんからね。」

「しかしあの巡査は耳があるのですか？」

「さあ、それは疑問ですね。多分今の旋律を聞いてゐるうちに細君と一しよに寝てゐる時の心臓の鼓動でも思ひ出したのでせう。」

かう云ふ間にも大騒ぎは愈盛んになるばかりです。クラバツクはピアノに向つたまま、傲然と我々をふり返つてゐました。が、いくら傲然としてゐても、いろいろのものの飛んで来るのはよけない訣に行きません。従つてつまり二三秒置きに折角の態度も変つた訣です。しかし兎に角大体としては大音楽家の威厳を保ちながら、

かが
細い目を凄まじく 赫 やかせてゐました。僕は——僕も勿論危険を避ける為にトツクを小楯にとつてゐたものです。が、やはり好奇心に駆られ、熱心にマツグと話しつつけました。

「そんな検閲は乱暴ぢやありませんか？」

「何、どの国の検閲よりも却つて進歩してゐる位ですよ。たとへば日本を御覧なさい。現につひ一月ばかり前にも、……」

丁度かう言ひかけた途端です。マツグは生憎脳天に空罎が落ちたものですから、quack（これは唯間投詞です）と一声叫んだぎり、とうとう氣を失つてしまひました。

八

僕は硝子会社の社長のゲエルに不思議にも好意を持つてゐました。ゲエルは資本家中の資本家です。恐らくはこの国の河童の中でも、ゲエルほど大きい腹をした河

童は一匹もみなかつたのに違ひありません。しかし 蒞 枝 に似た細君や胡瓜に似た子供を左右にしなが、安楽椅子に坐つてゐる所は殆ど幸福そのものです。僕は時々裁判官のペツプや医者 of チヤツクにつれられてゲエル家の晩餐へ出かけました。又ゲエルの紹介状を持つてゲエルやゲエルの友人たちが多少の關係を持つてゐるいろいろの工場も見て歩きました。そのいろいろの工場の中でも殊に僕に面白かつたのは書籍製造会社の工場です。僕は年の若い河童の技師とこの工場の中へはいり、水力電氣を動力にした、大きい機械を眺めた時、今更のやうに河童の国の機械工業の進歩に驚嘆しました。何でもそこでは一年間に七百万部の本を製造するさうです。が、僕を驚かしたのは本の部数ではありません。それだけの本を製造するのに少し

ろうとがた
も手数のかからないことです。何しろこの国では本を造るのに唯機械の 漏 斗 形 の口へ紙とインクと灰色をした粉末とを入れるだけなのです。それ等の原料は機械の中へはいると、殆ど五分とたたないうちに菊版、四六版、菊半截版などの無

たき
数の本になつて出て来るのです。僕は 瀑 のやうに流れ落ちるいろいろの本を眺めながら、反り身になつた河童の技師にその灰色の粉末は何と云ふものかと尋ねて見ました。すると技師は黒光りに光つた機械の前に佇んだまま、つまらなさうにかう返事をしました。

「これですか？ これは驢馬の脳髓ですよ。ええ、一度乾燥させてから、ざつと粉

とん
末にただけのものです。時価は一 噸 二三錢ですがね。」

勿論かう云ふ工業上の奇蹟は書籍製造会社にばかり起つてゐる訣ではありません。絵画製造会社にも、音楽製造会社にも、同じやうに起つてゐるのです。実際又ゲエルの話によれば、この国では平均一箇月に七八百種の機械が新案され、何でもずんずん人手を待たずに大量生産が行はれるさうです。従つて又職工の解雇されるのも四五万匹を下らないさうです。その癖まだこの国では毎朝新聞を読んでゐても、一度も罷業と云ふ字に出会ひません。僕はこれを妙に思ひましたから、或時又ペツプやチャツクとゲエル家の晚餐に招かれた機会にこのことをなぜかと尋ねて見ました。「それはみんな食つてしまふのですよ。」

食後の葉巻を啣へたゲエルは如何にも無造作にかう言ひました。しかし「食つてしまふ」と云ふのは何のことだかわかりません。すると鼻眼金をかけたチャツクは僕の不審を察したと見え、横あひから説明を加へてくれました。

「その職工をみんな殺してしまつて、肉を食料に使ふのです。ここにある新聞を御覧なさい。今月は丁度六万四千七百六十九匹の職工が解雇されましたから、それだけ肉の値段も下つた訣ですよ。」

「職工は黙つて殺されるのですか？」

「それは騒いでも仕かたはありません。職工屠殺法があるのですから。」

これは山桃の鉢植ゑを後に苦い顔をしてゐたペツプの言葉です。僕は勿論不快を感じました。しかし主人公のゲエルは勿論、ペツプやチャツクもそんなことは当然と思つてゐるらしいのです。現にチャツクは笑ひながら、嘲るやうに僕に話しかけました。

「つまり餓死したり自殺したりする手数を国家的に省略してやるのですね。ちよつと有毒瓦斯を嗅がせるだけですから、大した苦痛はありませんよ。」

「けれどもその肉を食ふと云ふのは、……………」

「常談を言つてはいけません。あのマツグに聞かせたら、さぞ大笑ひに笑ふでせう。あなたの国でも第四階級の娘たちは売笑婦になつてゐるではありませんか？ 職工の肉を食ふことなどに憤慨したりするのは感傷主義ですよ。」

かう云ふ問答を聞いてゐたゲエルは手近いテエブルの上にあつたサンド・ウイツ

てんぜん
チの皿を勧めながら、恬然と僕にかう言ひました。

「どうです？ 一つとりませんか？ これも職工の肉ですがね。」

僕は勿論辟易しました。いや、そればかりではありません。ペツプやチャツクの笑ひ声を後にゲエル家の客間を飛び出しました。それは丁度家々の空に星明りも見えない荒れ模様の夜です。僕はその闇の中を僕の住居へ帰りながら、のべつ幕なし

へど
に嘔吐を吐きました。夜目にも白じらと流れる嘔吐を。

九

しかし硝子会社の社長のゲエルは人懐こい河童だつたのに違ひありません。僕は度たびゲエルと一しよにゲエルの属してゐる倶楽部へ行き、愉快に一晚を暮らしました。それは一つにはその倶楽部はトツクの属してゐる超人倶楽部よりも遙かに居心の善かつた為です。のみならず又ゲエルの話は哲学者のマツグの話のやうに深みを持つてゐなかつたにせよ、僕には全然新らしい世界を、——広い世界を覗かせま

カツフエ

した。ゲエルは、いつもの純金の匙に珈琲の茶碗をかきまはしながら、快活にいろいろの話をしたものです。

何でも或霧の深い晩、僕は冬薔薇を盛つた花瓶を中にゲエルの話を聞いてみました。それは確か部屋全体は勿論、椅子やテーブルも白い上に細い金の縁をとつたセツシヨン風の部屋だつたやうに覚えてゐます。ゲエルはふだんよりも得意さうに

みなぎ

顔中に微笑を漲らせたまま、丁度その頃天下を取つてゐた Quorax 党内閣のことなどを話しました。クオラックスと云ふ言葉は唯意味のない間投詞ですから、

「おや」とでも訳す外はありません。が、兎に角何よりも先に「河童全体の利益」と云ふことを標榜してゐた政党だつたのです。

「クオラックス党を支配してゐるものは名高い政治家のロツペです。『正直は最良の外交である』とはビスマルクの言つた言葉でせう。しかしロツペは正直を内治の上にも及ぼしてゐるのです。……」

「けれどもロツペの演説は……」

「まあ、わたしの言ふことをお聞きなさい。あの演説は勿論悉く謔です。が、謔と

ひつきやう

云ふことは誰でも知つてゐますから、畢竟正直と変らないでせう、それを一概に謔と云ふのはあなたがただけの偏見ですよ。我々河童はあなたがたのやうに、

……しかしそれはどうでもよろしい。わたしの話したいのはロツペのことです。ロツペはクオラックス党を支配してゐる、その又ロツペを支配してゐるものは Pou-Fou 新聞の（この『プウ・フウ』と云ふ言葉もやはり意味のない間投詞です。若し強いて訳すれば、『ああ』とでも云ふ外はありません。）社長のクイクイです。が、クイクイも彼自身の主人と云ふ訣には行きません。クイクイを支配してゐるものはあなたの前にゐるゲエルです。」

「けれども——これは失礼かも知れませんが、プウ・フウ新聞は労働者の味かたをする新聞でせう。その社長のクイクイもあなたの支配を受けてゐると云ふのは、……」

「プウ・フウ新聞の記者たちは勿論労働者の味かたです。しかし記者たちを支配するものはクイクイの外はありますまい。しかもクイクイはこのゲエルの後援を受けずにはゐられないのです。」

ゲエルは不相変微笑しながら、純金の匙をおもちやにしてゐます。僕はかう云ふゲエルを見ると、ゲエル自身を憎むよりも、プウ・フウ新聞の記者たちに同情の起るのを感じました。するとゲエルは僕の無言に忽ちこの同情を感じたと見え、大きい腹を膨ませてかう言ふのです。

「何、プウ・フウ新聞の記者たちも全部労働者の味かたではありませんよ。少くとも我々河童と云ふものは誰の味かたをするよりも先に我々自身の味かたをしますからね。……しかし更に厄介なことにはこのゲエル自身さへやはり他人の支配を受けてゐるのです。あなたはそれを誰だと思ひますか？ それはわたしの妻ですよ。美しいゲエル夫人ですよ。」

ゲエルはおほ声に笑ひました。

「それは寧ろ仕合せでせう。」

「兎に角わたしは満足してゐます。しかしこれもあなたの前だけに、——河童でないあなたの前だけに手放して吹聴出来るのです。」

「するとつまりクオラックス内閣はゲエル夫人が支配してゐるのですね。」

「さあ、さうも言はれますかね。……しかし七年前の戦争などは確かに或雌の河童の為に始まったものに違ひありません。」

「戦争？ この国にも戦争はあつたのですか？」

「ありましたとも。将来もいつあるかわかりません。何しろ隣国のある限りは、……」

僕は実際この時始めて河童の国も国家的に孤立してゐないことを知りました。ゲ

かはうそ

エルの説明する所によれば、河童はいつも 獺 を仮設敵にしてゐると云ふことです。しかも獺は河童に負けない軍備を具へてゐると云ふことです。僕はこの獺を相手に河童の戦争した話に少からず興味を感じました。（何しろ河童の強敵に獺のゐるなどと云ふことは「水虎考略」の著者は勿論、「山島民譚集」の著者柳田国男さんさへ知らずにゐたらしい新事実ですから。）

「あの戦争の起る前には勿論両国とも油断せずにちつと相手を窺つてゐました。と云ふのはどちらも同じやうに相手を恐怖してゐたからです。そこへこの国にゐた獺が一匹、或河童の夫婦を訪問しました。その又雌の河童と云ふのは亭主を殺すつもりでゐたのです。何しろ亭主は道楽者でしたからね。おまけに生命保険のついてゐたことも多少の誘惑になつたかも知れません。」

「あなたはその夫婦を御存じですか？」

「ええ、——いや、雄の河童だけは知つてゐます。わたしの妻などはこの河童を悪人のやうに言つてゐますがね。しかしわたしに言はせれば、悪人よりも寧ろ雌の河童に掴まることを恐れてゐる被害妄想の多い狂人です。……そこでその雌の河童は亭主のココアの茶碗の中へ青化加里を入れて置いたのです。それを又どう間違へたか、客の獺に飲ませてしまつたのです。獺は勿論死んでしまひました。それから……」

「それから戦争になつたのですか？」

「ええ、生憎その獺は勲章を持つてゐたものですからね。」

「戦争はどちらの勝になつたのですか？」

「勿論この国の勝になつたのです。三十六万九千五百匹の河童たちはその為に健気にも戦死しました。しかし敵国に比べれば、その位の損害は何ともありません。この国にある毛皮と云ふ毛皮は大抵獺の毛皮です。わたしもあの戦争の時には硝子を製造する外にも石炭殻を戦地へ送りました。」

「石炭殻を何にするのですか？」

「勿論食糧にするのです。我々河童は腹さへ減れば、何でも食ふにきまつてゐますからね。」

「それは——どうか怒らずに下さい。それは戦地にゐる河童たちには……我々の国では醜聞ですがね。」

「この国でも醜聞には違ひありません。しかしわたし自身かう言つてゐれば、誰も醜聞にはしないものです。哲学者のマツグも言つてゐるでせう。『汝の悪は汝自ら言へ。悪はおのづから消滅すべし。』……しかもわたしは利益の外にも愛国心に燃え立つてゐたのですからね。」

丁度そこへはひつて来たのはこの倶楽部の給仕です。給仕はゲエルにお時宜をした後、朗読でもするやうにかう言ひました。

「お宅のお隣に火事がございます。」

「火——火事！」

ゲエルは驚いて立ち上りました。僕も立ち上つたのは勿論です。が、給仕は落ち

着き払って次の言葉をつけ加へました。

「しかしもう消し止めました。」

ゲエルは給仕を見送りながら、泣き笑ひに近い表情をしました。僕はかう云ふ顔を見ると、いつかこの硝子会社の社長を憎んでゐたことに気づきました。が、ゲエルはもう今では大資本家でも何でも無い唯の河童になつて立つてゐるのです。僕は花瓶の中の冬薔薇の花を抜き、ゲエルの手へ渡しました。

「しかし火事は消えたと云つても、奥さんはさぞお驚きでせう。さあ、これを持つてお帰りなさい。」

「難有う。」

ゲエルは僕の手を握りました。それから急ににやりと笑ひ、小声にかう僕に話しかけました。

「隣はわたしの家作ですからね。火災保険の金だけはとれるのですよ。」

僕はこの時のゲエルの微笑を――軽蔑することも出来なければ、憎悪することも出来ないゲエルの微笑を未だにありありと覚えてゐます。

十

「どうしたね？ けふは又妙にふさいであるぢやないか？」

その火事のあつた翌日です。僕は巻煙草を啣へながら、僕の客間の椅子に腰をおろした学生のラツプにかう言ひました。実際又ラツプは右の脚の上へ左の脚をのせたまま、腐つた嘴も見えないほど、ぼんやり床の上ばかり見てゐたのです。

「ラツプ君、どうしたねと言へば。」

「いや、何、つまらないことなのですよ。――」

ラツプはやつと頭を挙げ、悲しい鼻声を出しました。

「僕はけふ窓の外を見ながら、『おや虫取り堇が咲いた』と何気なしに呟いたので。すると僕の妹は急に顔色を変へたと思ふと、『どうせわたしは虫取り堇よ』と当り散らすぢやありませんか？ おまけに又僕のおふくろも大の妹鼻根ですから、やはり僕に食つてかかるのです。」

「虫取り堇が咲いたと云ふことはどうして妹さんには不快なのだね？」

「さあ、多分雄の河童を掴まへると云ふ意味にでもとつたのでせう。そこへおふくろと仲悪い叔母も喧嘩の仲間入りをしたのですから、愈大騒動になつてしまひました。しかも年中酔つ払つてゐるおやぢはこの喧嘩を聞きつけると、誰彼の差別なしに殴り出したのです。それだけでも始末のつかない所へ僕の弟はその間におふくろの財布を盗むが早い、キネマか何かを見に行つてしまひました。僕は……ほんたうに僕はもう、……」

ラツプは両手に顔を埋め、何も言はずに泣いてしまひました。僕の同情したのは勿論です。同時に又家族制度に対する詩人のトツクの軽蔑を思ひ出したのも勿論です。僕はラツプの肩を叩き、一生懸命に慰めました。

「そんなことはどこでもあり勝ちだよ。まあ勇気を出し給へ。」

「しかし……しかし嘴でも腐つてゐなければ、……」

「それはあきらめる外はないさ。さあ、トツク君の家へでも行かう。」

「トツクさんは僕を軽蔑してゐます。僕はトツクさんのやうに大胆に家族を捨てる事が出来ませんから。」

「ぢやクラバツク君の家へ行かう。」

僕はあの音楽会以来、クラバツクとも友だちになつてゐましたから、兎に角この

大音楽家の家へラツプをつれ出すことにしました。クラバツクはトツクに比べれば、遥かに贅沢に暮らしてゐます。と云ふのは資本家のゲエルのやうに暮らしてゐると云ふ意味ではありません。唯いろいろの骨董を、——タナグラの人形やペルシアの陶器を部屋一ぱいに並べた中にトルコ風の長椅子を据ゑ、クラバツク自身の肖像画の下にいつも子供たちと遊んでゐるのです。が、けふはどうしたのか両腕を胸へ組んだまま、苦い顔をして坐つてゐました。のみならずその又足もとには紙屑が一面に散らばつてゐました。ラツプも詩人のトツクと一しよに度たびクラバツクには会つてゐる筈です。しかしこの容子に恐れたと見え、けふは丁寧にお辞宜をしたなり、黙つて部屋の隅に腰をおろしました。

「どうしたね？ クラバツク君。」

ほとん

僕は 殆ど挨拶の代りにかう大音楽家へ問かけました。

「どうするものか？ 批評家の阿呆め！ 僕の抒情詩はトツクの抒情詩と比べものにならないと言やがるんだ。」

「しかし君は音楽家だし、……」

「それだけならば我慢も出来る。僕はロツクに比べれば、音楽家の名に値しないと
言やがるぢやないか？」

ロツクと云ふのはクラバツクと度たび比べられる音楽家です。が、生憎超人倶楽部の会員になつてゐない関係上、僕は一度も話したことはありません。尤も嘴の反り上つた、一癖あるらしい顔だけは度たび写真でも見かけてゐました。

「ロツクも天才には違ひない。しかしロツクの音楽は君の音楽に溢れてゐる近代的
情熱を持つてゐない。」

「君はほんたうにさう思ふか？」

「さう思ふとも。」

するとクラバツクは立ち上るが早いか、タナグラの人形をひつ掴み、いきなり床の上に叩きつけました。ラツプは余程驚いたと見え、何か声を挙げて逃げようとして
ました。が、クラバツクはラツプや僕にちよつと「驚くな」と云ふ手真似をした上、
今度は冷やかにかう言ふのです。

「それは君も亦俗人のやうに耳を持つてゐないからだ。僕はロツクを恐れてゐる。
……」

「君が？ 謙遜家を気どるのはやめ給へ。」

「誰が謙遜家を気どるものか？ 第一君たちに気どつて見せる位ならば、批評家た
ちの前に気どつて見せてゐる。僕は——クラバツクは天才だ。その点ではロツクを
恐れてゐない。」

「では何を恐れてゐるのだ？」

「何か正体の知れないものを、——言はばロツクを支配してゐる星を。」

「どうも僕には腑に落ちないがね。」

「ではかう言へばわかるだらう。ロツクは僕の影響を受けない。が、僕はいつの間
にかロツクの影響を受けてしまふのだ。」

「それは君の感受性の……。」

「まあ、聞き給へ。感受性などの問題ではない。ロツクはいつも安んじてあいつだ
けに出来る仕事をしてゐる。しかし僕は苛ら々々するのだ。それはロツクの目から
マイル
見れば、或は一步の差かも知れない。けれども僕には十哩も違ふのだ。」

「しかし先生の英雄曲は……」

クラバツクは細い目を一層細め、忌々しさにラツプを睨みつけました。

「黙り給へ。君などに何がわかる？ 僕はロツクを知つてゐるのだ。ロツクに平身低頭する犬どもよりもロツクを知つてゐるのだ。」

「まあ少し静かにし給へ。」

「若し静かにしてゐられるならば、……僕はいつもかう思つてゐる。——僕等の知らない何ものかは僕を、——クラバツクを嘲る為にロツクを僕の前に立たせたのだ。哲学者のマツグはかう云ふことを何も彼も承知してゐる。いつもあの色硝子のランタアンの下に古ぼけた本ばかり読んでゐる癖に。」

「どうして？」

「この近頃マツグの書いた『阿呆の言葉』と云ふ本を見給へ。——」

クラバツクは僕に一冊の本を渡す——と云ふよりも投げつけました。それから又腕を組んだまま、突けんどんにかう言ひ放ちました。

「ぢやけふは失敬しよう。」

しよげかへ

僕は 悄 気 返 つたラツプと一しよにもう一度往来へ出ることにしました。人通

りの多い往来は不相変毛生櫛ぶなの並み木のかげにいろいろの店を並べてゐます。僕等は何と云ふこともなしに黙つて歩いて行きました。するとそこへ通りかかつたのは

髪ハンケチの長い詩人のトツクです。トツクは僕等の顔を見ると、腹の袋から 半 巾 を出し、何度も額を拭ひました。

「やあ、暫らく会はなかつたね。僕はけふは久しぶりにクラバツクを尋ねようと思ふのだが、……」

僕はこの芸術家たちを喧嘩させては悪いと思ひ、クラバツクの如何にも不機嫌だつたことを婉曲にトツクに話しました。

「さうか。ぢややめにしよう。何しろクラバツクは神経衰弱だからね。……僕もこの二三週間は眠られないのに弱つてゐるのだ。」

「どうだね、僕等と一しよに散歩をしては？」

「いや、けふはやめにしよう。おや！」

トツクはかう叫ぶが早いか、しつかり僕の腕を掴みました。しかもいつか体中に冷や汗を流してゐるのです。

「どうしたのだ？」

「どうしたのです？」

「何、あの自動車の窓の中から緑いろの猿が一匹首を出したやうに見えたのだよ。」

僕は多少心配になり、兎に角あの医者チャツクに診察して貰ふやうに勧めました。しかしトツクは何と言つても、承知する気色さへ見せません。のみならず何か疑はしさに僕等の顔を見比べながら、こんなことさへ言ひ出すのです。

「僕は決して無政府主義者ではないよ。それだけはきつと忘れずにゐてくれ給へ。——ではさやうなら。チャツクなどは真平御免だ。」

僕等はぼんやり佇んだまま、トツクの後ろ姿を見送つてゐました。僕等は——いや、「僕等は」ではありません。学生ラツプはいつの間にか往来のまん中に脚をひろげ、しつきりない自動車や人通りを股目金に覗いてゐるのです。僕はこの河童も発狂したかと思ひ、驚いてラツプを引き起しました。

「常談ぢやない。何をしてゐる？」

しかしラツプは目をこすりながら、意外にも落ち着いて返事をしました。
「いえ、余り憂鬱ですから、逆まに世の中を眺めて見たのです。けれどもやはり同じことですね。」

十一

これは哲学者のマツグの書いた「阿呆の言葉」の中の何章かです。——

×

阿呆はいつも彼以外のものを阿呆であると信じてゐる。

×

我々の自然を愛するのは自然は我々を憎んだり嫉妬したりしない為もないことはない。

×

最も賢い生活は一時代の習慣を軽蔑しながら、しかもその又習慣を少しも破らないやうに暮らすことである。

×

我々の最も誇りたいものは我々の持つてゐないものだけである。

×

何びとも偶像を破壊することに異存を持つてゐるものはない。同時に又何びとも偶像になることに異存を持つてゐるものはない。しかし偶像の台座の上に安んじて坐つてゐられるものは最も神々に恵まれたもの、——阿呆か、悪人か、英雄かである。（クラバツクはこの章の上へ爪の痕をつけてゐました。）

×

我々の生活に必要な思想は三千年前に尽きたかも知れない。我々は唯古い薪に新しい炎を加へるだけであらう。

×

我々の特色は我々自身の意識を超越するのを常としてゐる。

×

幸福は苦痛を伴ひ、平和は倦怠を伴ふとすれば、——？

×

自己を弁護することは他人を弁護することよりも困難である。疑ふものは弁護士を見よ。

×

矜誇、愛慾、疑惑——あらゆる罪は三千年來、この三者から発してゐる。同時に又恐らくはあらゆる徳も。

×

物質的欲望を減ずることは必しも平和を ^{もたら} 齎 さない。我々は平和を得る為には精神的欲望も減じなければならぬ。（クラバツクはこの章の上にも爪の痕を残してゐました。）

×

我々は人間よりも不幸である。人間は河童ほど進化してゐない。（僕はこの章を読んだ時思はず笑つてしまひました。）

×

成すことは成し得ることであり、成し得ることは成すことである。畢竟我々の生活はかう云ふ循環論法を脱することは出来ない。——即ち不合理に終始してゐる。

×

ポオドレエルは白痴になつた後、彼の人生観をたつた一語に、——女陰の一語に表白した。しかし彼自身を語るものは必しもかう言つたことではない。寧ろ彼の天才に、——彼の生活を維持するに足る詩的天才に信頼した為に胃袋の一語を忘れたことである。（この章にもやはりクラバツクの爪の痕は残つてゐました。）

×

若し理性に終始するとすれば、我々は当然我々自身の存在を否定しなければならぬ。理性を神にしたヴオルテエルの幸福に一生を了つたのは即ち人間の河童よりも進化してゐないことを示すものである。

十二

或割り合に寒い午後です。僕は「阿呆の言葉」も読み飽きましたから、哲学者のマツグを尋ねに出かけました。すると或寂しい町の角に蚊のやうに痩せた河童が一匹、ぼんやり壁によりかかつてゐました。しかもそれは紛れもない、いつか僕の万年筆を盗んで行つた河童なのです。僕はしめたと思ひましたから、丁度そこへ通りかかつて、遅しい巡查を呼びとめました。

「ちよつとあの河童を取り調べて下さい。あの河童は丁度一月ばかり前にわたしの万年筆を盗んだのですから。」

いちみ

巡查は右手の棒をあげ、（この国の巡查は劍の代りに水松の棒を持つてゐるのです。）「おい、君」とその河童へ声をかけました。僕は或はその河童は逃げ出しはしないかと思つてゐました。が、存外落ち着き払つて巡查の前へ歩み寄りました。のみならず腕を組んだまま、如何にも傲然と僕の顔や巡查の顔をじろじろ見てゐるのです。しかし巡查は怒りもせず、腹の袋から手帳を出して早速尋問にとりかかりました。

「お前の名は？」

「グルツク。」

「職業は？」

「つひ二三日前までは郵便配達夫をしてゐました。」

「よろしい。そこでこの人の申し立てによれば、君はこの人の万年筆を盗んで行つたと云ふことだがね。」

「ええ、一月ばかり前に盗みました。」

「何の為に？」

「子供の玩具にしようと思つたのです。」

「その子供は？」

巡查は始めて相手の河童へ鋭い目を注ぎました。

「一週間前に死んでしまひました。」

「死亡証明書を持つてゐるかね？」

痩せた河童は腹の袋から一枚の紙をとり出しました。巡查はその紙へ目を通すと、急ににやにや笑ひながら、相手の肩を叩きました。

「よろしい。どうも御苦労だつたね。」

僕は呆氣にとられたまま、巡查の顔を眺めてゐました。しかもそのうちに痩せた河童は何かぶつぶつ呟きながら、僕等を後ろにして行つてしまふのです。僕はやつと氣をとり直し、かう巡查に尋ねて見ました。

「どうしてあの河童を掴まへないのです？」

「あの河童は無罪ですよ。」

「しかし僕の万年筆を盗んだのは……」

「子供の玩具にする為だつたのでせう。けれどもその子供は死んでゐるのです。若し何か御不審だつたら、刑法千二百八十五条をお調べなさい。」

巡査はかう言ひすてたなり、さつさとどこかへ行つてしまひました。僕は仕かたがありませんから、「刑法千二百八十五条」を口の中に繰り返して、マツグの家へ急いで行きました。哲学者のマツグは客好きです。現にけふも薄暗い部屋には裁判官のペツプや医者やチャックや硝子会社の社長のゲエルなどが集り、七色の色硝子のランタアンの下に煙草の煙を立ち昇らせてゐました。そこに裁判官のペツプが来てゐたのは何よりも僕には好都合です。僕は椅子にかけるが早いか、刑法第千二百八十五条を検べる代りに早速ペツプへ問ひかけました。

「ペツプ君、甚だ失礼ですが、この国では罪人を罰しないのですか？」

ペツプは金口の煙草の煙をまづ悠々と吹き上げてから、如何にもつまらなさうに返事をしました。

「罰しますとも。死刑さへ行はれる位ですからね。」

「しかし僕は一月ばかり前に、……」

僕は委細を話した後、例の刑法千二百八十五条のことを尋ねて見ました。

「ふむ、それはかう云ふのです。——『如何なる犯罪を行ひたりと ^{いへど} 雖も、該 ^{がい} 犯罪を行はしめたる事情の消失したる後は該犯罪者を処罰することを得ず』つまりあなたの場合で言へば、その河童は嘗ては親だつたのですが、今はもう親ではありませんから、犯罪も自然と消滅するのです。」

「それはどうも不合理ですね。」

「常談を言つてはいけません。親だつた河童も親である河童も同一に見るのこそ不合理です。さうさう、日本の法律では同一に見ることになつてゐるのですね。それはどうも我々には滑稽です。ふふふふふ、ふふふふふ。」

ペツプは巻煙草を抛り出しながら、気のない薄笑ひを洩らしてゐました。そこへ口を出したのは法律には縁の遠いチャックです。チャックはちよつと鼻眼金を直し、かう僕に質問しました。

「日本にも死刑はありますか？」

「ありますとも。日本では絞罪です。」

僕は冷然と構えこんだペツプに多少反感を感じてゐましたから、この機会に皮肉を浴せてやりました。

「この国の死刑は日本よりも文明的に出来てゐるでせうね？」

「それは勿論文明的です。」

ペツプはやはり落ち着いてゐました。

「この国では絞罪などは用ひません。稀には電氣を用ひることもあります。しかし大抵は電氣も用ひません。唯その犯罪の名を言つて聞かせるだけです。」

「それだけで河童は死ぬのですか？」

「死にますとも。我々河童の神経作用はあなたがたのよりも微妙ですからね。」

「それは死刑ばかりではありません。殺人にもその手を使ふのがあります。——」

社長のゲエルは色硝子の光に顔中紫に染りながら、人懐つこい笑顔をして見せました。

「わたしはこの間も或社会主義者に『貴様は盗人だ』と言はれた為に心臓麻痺を起

しかかったものです。」

「それは案外多いやうですね。わたしの知つてゐた或弁護士などはやはりその為に死んでしまつたのですからね。」

僕はかう口を入れた河童、——哲学者のマツグをふりかへりました。マツグはやはりいつものやうに皮肉な微笑を浮かべたまま、誰の顔も見ずにしやべつてゐるのです。

「その河童は誰かに蛙だと言はれ、——勿論あなたも御承知でせう、この国で蛙だと言はれるのは人非人と云ふ意味になること位は。——己は蛙かな？ 蛙ではないかな？ と毎日考へてゐるうちにとうとう死んでしまつたものです。」

「それはつまり自殺ですね。」

「尤もその河童を蛙だと言つたやつは殺すつもりで言つたのですがね。あなたがたの目から見れば、やはりそれも自殺と云ふ……」

丁度マツグがかう云つた時です。突然その部屋の壁の向うに、——確かに詩人のトツクの家には鋭いピストルの音が一発、空気を反ね返へすやうに響き渡りました。

十三

僕等はトツクの家へ駆けつけました。トツクは右の手にピストルを握り、頭の皿から血を出したまま、高山植物の鉢植ゑの中に仰向けになつて倒れてゐました。その又側には雌の河童が一匹、トツクの胸に顔を埋め、大声を挙げて泣いてゐました。僕は雌の河童を抱き起しながら、（一体僕はぬらぬらする河童の皮膚に手を触れることを余り好んではゐないのですが。）「どうしたのです？」と尋ねました。

「どうしたのだか、わかりません。唯何か書いてゐたと思ふと、いきなりピストルで頭を打つたのです。ああ、わたしはどうしませう？ *gur-r-r-r-r, gur-r-r-r-r*」（これは河童の泣き声です。）

「何しろトツク君は我儘だつたからね。」

硝子会社の社長のゲエルは悲しさうに頭を振りながら、裁判官のペツプにかう言ひました。しかしペツプは何も言はずに金口の巻煙草に火をつけてゐました。する

きずぐち

と今まで跪いて、トツクの創 口などを調べてゐたチヤツクは如何にも医者らしい態度をしたまま、僕等五人に宣言しました。（実は一人と四匹とです。）

「もう駄目です。トツク君は元来胃病でしたから、それだけでも憂鬱になり易かつたのです。」

「何か書いてゐたと云ふことですが。」

哲学者のマツグは弁解するやうにかう独り語を洩らしながら、机の上の紙をとり上げました。僕等は皆頭をのぼし、（尤も僕だけは例外です。）幅の広いマツグの肩越しに一枚の紙を覗きこみました。

「いざ、立ちて行かん。娑婆界を隔つる谷へ。

岩むらはごごしく、やま水は清く、

薬草の花はにほへる谷へ。」

マツグは僕等をふり返りながら、微苦笑と一しよにかう言ひました。

へうせつ

「これはゲエテの『ミニヨンの歌』の 剽 窃 ですよ。するとトツク君の自殺したのは詩人としても疲れてゐたのですね。」

そこへ偶然自動車を乗りつけたのはあの音楽家のクラバツクです。クラバツクは

かう云ふ光景を見ると、暫く戸口に佇んでみました。が、僕等の前へ歩み寄ると、怒鳴りつけるやうにマツグに話しかけました。

「それはトツクの遺言状ですか？」

「いや、最後に書いてみた詩です。」

「詩？」

やはり少しも騒がないマツグは髪を逆立てたクラバツクにトツクの詩稿を渡しました。クラバツクはあたりには目もやらずに熱心にその詩稿を読み出しました。しかもマツグの言葉には殆ど返事さへしないのです。

「あなたはトツク君の死をどう思ひますか？」

「いざ、立ちて、……僕も亦いつ死ぬかわかりません。……娑婆界を隔つる谷へ。

……」

「しかしあなたはトツク君とはやはり親友の一人だつたのでせう？」

「親友？ トツクはいつも孤独だつたのです。……娑婆界を隔つる谷へ、……唯トツクは不幸にも、……岩むらはこごしく……」

「不幸にも？」

「やま水は清く、……あなたがたは幸福です。……岩むらはこごしく。……」

僕は未だに泣き声を絶たない雌の河童に同情しましたから、そつと肩を抱へるやうにし、部屋の隅の長椅子へつれて行きました。そこには二歳か三歳かの河童が一匹、何も知らずに笑つてゐるのです。僕は雌の河童の代りに子供の河童をあやしてやりました。するといつか僕の目にも涙のたまるのを感じました。僕が河童の国に住んでゐるうちに涙と云ふものをこぼしたのは前にも後にもこの時だけです。

「しかしかう云ふ我儘な河童と一しよになつた家族は気の毒ですね。」

「何しろあとのことも考へないのですから。」

裁判官のペツプは不相変、新しい巻煙草に火をつけながら、資本家のゲエルに返事をしてゐました。すると僕等を驚かせたのは音楽家のクラバツクのおほ声です。クラバツクは詩稿を握つたまま、誰にともしに呼びかけました。

「しめた！ すばらしい葬送曲が出来るぞ。」

クラバツクは細い目を赫やかさせたまま、ちよつとマツグの手を握ると、いきなり戸口へ飛んで行きました。勿論もうこの時には隣近所の河童が大勢、トツクの家戸口に集まり、珍らしさうに家の中を覗いてゐるのです。しかしクラバツクはこの河童たちを遮二無二左右へ押しつけるが早いか、ひらりと自動車へ飛び乗りました。同時に又自動車は爆音を立てて忽ちどこかへ行つてしまひました。

「こら、こら、さう覗いてはいかん。」

裁判官のペツプは巡查の代りに大勢の河童を押し出した後、トツクの家戸をしめてしまひました。部屋の中はそのせみか急にひつそりなつたものです。僕等はかう云ふ静かさの中に——高山植物の花の香に交つたトツクの血の匂の中に後始末のことなどを相談しました。しかしあの哲学者のマツグだけはトツクの死骸を眺めたまま、ぼんやり何か考へてゐます。僕はマツグの肩を叩き、「何を考へてゐるのです？」と尋ねました。

「河童の生活と云ふものをね。」

「河童の生活がどうなのですか？」

「我々河童は何と云つても、河童の生活を完うする為には、……」

はづか

マツグは多少 羞 しさうにかう小声でつけ加へました。

「兎に角我々河童以外の何ものかの力を信ずることですね。」

十四

僕に宗教と云ふものを思ひ出させたのはかう云ふマツグの言葉です。僕は勿論物質主義者ですから、真面目に宗教を考へたことは一度もなかつたのに違ひありません。が、この時はトツクの死に或感動を受けてゐた為に一体河童の宗教は何であるかと考へ出したのです。僕は早速学生のラツプにこの問題を尋ねて見ました。

「それは基督教、仏教、モハメット教、拝火教なども行はれてゐます。まづ一番勢力のあるものは何と言つても近代教でせう。生活教とも言ひますがね。」（「生活教」と云ふ訳語は当つてゐないかも知れません。この原語は Quemoocha です。cha は英吉利語の ism と云ふ意味に当るでせう。quemoo の原形 quemal の訳は単に「生きる」と云ふよりも「飯を食つたり、酒を飲んだり、交合を行つたり」する意味です。）

「ぢやこの国にも教会だの寺院だのはある訣なのだね？」

「常談を言つてはいけません。近代教の大寺院などはこの国第一の大建築ですよ。どうです、ちよつと見物に行つては？」

或生温い曇天の午後、ラツプは得々と僕と一しよにこの大寺院へ出かけました。成程それはニコライ堂の十倍もある大建築です。のみならずあらゆる建築様式を一つに組み上げた大建築です。僕はこの大寺院の前に立ち、高い塔や円屋根を眺めた時、何か無気味にさへ感じました。実際それ等は天に向つて伸びた無数の触手のやうに見えたものです。僕等は玄関の前に佇んだまま、（その又玄関に比べて見ても、どの位僕等は小さかつたでせう！）暫らくこの建築よりも寧ろ途方もない怪物に近い稀代の大寺院を見上げてゐました。

大寺院の内部も亦広大です。そのコリント風の円柱の立つた中には参詣人が何人も歩いてゐました。しかしそれ等は僕等のやうに非常に小さく見えたものです。そのうちに僕等は腰の曲つた一匹の河童に出合ひました。するとラツプはこの河童にちよつと頭を下げた上、丁寧にかう話しかけました。

「長老、御達者なのは何よりもです。」

相手の河童もお時宜をした後、やはり丁寧に返事をしました。

「これはラツプさんですか？ あなたも不相変、——（と言ひかけながら、ちよつと言葉をつがなかつたのはラツプの嘴の腐つてゐるのにやつと気がついた為だつたでせう。）——ああ、兎に角御丈夫らしいやうですね。が、けふはどうして又……」

「けふはこの方のお伴をして来たのです。この方は多分御承知の通り、——」

それからラツプは滔々と僕のことを話しました。どうも又それはこの大寺院へラツプが滅多に来ないことの弁解にもなつてゐたらしいのです。

「就いてはどうかこの方の御案内を願ひたいと思ふのですが。」

長老は大様に微笑しながら、まづ僕に挨拶をし、静かに正面の祭壇を指さしました。

「御案内と申しても、何も御役に立つことは出来ません。我々信徒の礼拝するのは正面の祭壇にある『生命の樹』です。『生命の樹』には御覧の通り、金と緑との果みがなつてゐます。あの金の果を『善の果』と云ひ、あの緑の果を『悪の果』と云ひます。……」

僕はかう云ふ説明のうちにもう退屈を感じ出しました。それは折角の長老の言葉も古い比喻のやうに聞えたからです。僕は勿論熱心に聞いてゐる容子を装つてゐま

した。が、時々は大寺院の内部へそつと目をやるのを忘れずにみました。

コリント風の柱、ゴシック風の穹窿、アラビアじみた市松模様の床、セセツシヨン
紛ひの祈祷机、——かう云ふものの作つてゐる調和は妙に野蛮な美を具へてあ

が

た。しかし僕目を惹いたのは何よりも両側の 龕 の中にある大理石の半身像です。僕は何かそれ等の像を見知つてゐるやうに思ひました。それも亦不思議ではありません。あの腰の曲つた河童は「生命の樹」の説明を了ると、今度は僕やラツプと一しよに右側の龕の前へ歩み寄り、その龕の中の半身像にかう云ふ説明を加へ出しました。

「これは我々の聖徒の一人、——あらゆるものに反逆した聖徒ストリントベリイです。この聖徒はさんざん苦しんだ揚句、スウェデンボルグの哲学の為に救はれたやうに言はれてゐます。が、実は救はれなかつたのです。この聖徒は唯我々のやうに生活教を信じてゐました。——と云ふよりも信じる外はなかつたのでせう。この聖徒の我々に残した『伝説』と云ふ本を読んで御覧なさい。この聖徒も自殺未遂者だつたことは聖徒自身告白してゐます。」

僕はちよつと憂鬱になり、次の龕へ目をやりました。次の龕にある半身像は口髭の太い独逸人です。

「これはツアラトストラの詩人ニイチェです。その聖徒は聖徒自身の造つた超人に救ひを求めました。が、やはり救はれずに氣違ひになつてしまつたのです。若し氣違ひにならなかつたとすれば、或は聖徒の数へはひることも出来なかつたかも知れません。……」

長老はちよつと黙つた後、第三の龕の前へ案内しました。

「三番目にあるのはトルストイです。この聖徒は誰よりも苦行をしました。それは元來貴族だつた為に好奇心の多い公衆に苦しみを見せることを嫌つたからです。この聖徒は事実上信ぜられない基督を信じようと努力しました。いや、信じてゐるやうにさへ公言したこともあつたのです。しかしとうとう晩年には悲壯な 謔 つきだつたことに堪へられないやうになりました。この聖徒も時々書齋の梁に恐怖を感じたのは有名です。けれども聖徒の数にははひつてゐる位ですから、勿論自殺したのではありません。」

第四の龕の中の半身像は我々日本人の一人です。僕はこの日本人の顔を見た時、さすがに懐しさを感じました。

「これは国木田独歩です。轢死する人足の心もちをはつきり知つてゐた詩人です。しかしそれ以上の説明はあなたには不必要に違ひありません。では五番目の龕の中を御覧下さい。——」

「これはワグネルではありませんか？」

「さうです。国王の友だちだつた革命家です。聖徒ワグネルは晩年には食前の祈祷さへしてゐました。しかし勿論基督教よりも生活教の信徒の一人だつたのです。ワグネルの残した手紙によれば、娑婆苦は何度この聖徒を死の前に駆りやつたかわかりません。」

僕等はもうその時には第六の龕の前に立つてゐました。

「これは聖徒ストリントベリイの友だちです。子供の大勢ある細君の代りに十三四のタイテイの女を娶つた商売人上りの仏蘭西の画家です。この聖徒は太い血管の中に水夫の血を流してゐました。が、唇を御覧なさい。砒素か何かの痕が残つてゐます。第七の龕の中にあるのは……もうあなたはお疲れでせう。ではどうかこちらへお出下さい。」

僕は実際疲れておりましたから、ラツプと一しよに長老に従ひ、香の匂のする廊下伝ひに或部屋へはひりました。その又小さい部屋の隅には黒いヴェヌスの像の下に山葡萄が一ふさ献じてあるのです。僕は何の装飾もない僧房を想像してみただけにちよつと意外に感じました。すると長老は僕の容子にかう云ふ気もちを感じたと見え、僕等に椅子を薦める前に半ば気の毒さうに説明しました。

「どうか我々の宗教の生活教であることを忘れずに下さい。我々の神、——『生命の樹』の教へは『旺盛に生きよ』と云ふのですから。……ラツプさん、あなたはこのかたに我々の聖書を御覧に入れましたか？」

「いえ、……実はわたし自身も殆ど読んだことはないのです。」

ラツプは頭の皿を搔きながら、正直にかう返事をしました。が、長老は不相変静かに微笑して話しつづけました。

「それではおわかりになりますまい。我々の神は一日のうちにこの世界を造りました。（『生命の樹』は樹と云ふものの、成し能はないことはないのです。）のみならず雌の河童を造りました。すると雌の河童は退屈の余り、雄の河童を求めました。我々の神はこの歎きを憐み、雌の河童の脳髓を取り、雄の河童を造りました。我々の神はこの二匹の河童に『食へよ、交合せよ、旺盛に生きよ』と云ふ祝福を与へました。……」

僕は長老の言葉のうちに詩人のトツクを思ひ出しました。詩人のトツクは不幸にも僕のやうに無神論者です。僕は河童ではありませんから、生活教を知らなかつたのも無理はありません。けれども河童の国に生まれたトツクは勿論「生命の樹」を知つてゐた筈です。僕はこの教へに従はなかつたトツクの最後を憐みましたから、長老の言葉を遮るやうにトツクのことを話し出しました。

「ああ、あの気の毒な詩人ですね。」

長老は僕の話聞き、深い息を洩らしました。

「我々の運命を定めるものは信仰と境遇と偶然とだけです。（尤もあなたがたはその外に遺伝をお教へなさるでせう。）トツクさんは不幸にも信仰をお持ちにならなかつたのです。」

「トツク君はあなたを羨んでゐたでせう。いや、僕も羨んでゐます。ラツプ君などは年も若いし、……」

「僕も嘴さへちやんとしてゐれば或は楽天的だつたかも知れません。」

長老は僕等にかう言はれると、もう一度深い息を洩らしました。しかもその目は涙ぐんだまま、ぢつと黒いヴェヌスを見つめてゐるのです。

「わたしも実は、——これはわたしの秘密ですから、どうか誰にも仰有らずに下さい。——わたしも実は我々の神を信ずる訣に行かないのです。しかしいつかわたしの祈祷は、——」

丁度長老のかう言つた時です。突然部屋の戸があいたと思ふと、大きい雌の河童が一匹、いきなり長老へ飛びかかりました。僕等がこの雌の河童を抱きとめようとしたのは勿論です。が、雌の河童は咄嗟の間に床の上へ長老を投げ倒しました。

「この爺め！ けふも又わたしの財布から一杯やる金を盗んで行つたな！」

十分ばかりたつた後、僕等は実際逃げ出さないばかりに長老夫婦をあとに残し、大寺院の玄関を下りて行きました。

「あれではあの長老も『生命の樹』を信じない筈ですね。」

暫く黙つて歩いた後、ラツプは僕にかう言ひました。が、僕は返事をするよりも思はず大寺院を振り返りました。大寺院はどんより曇つた空にやはり高い塔や円屋

根を無数の触手のやうに伸ばしてゐます。何か沙漠の空に見える蜃気楼の無気味さを漂はせたまま。……

十五

それから彼は一週間の後、僕はふと医者の子ヤツクに珍しい話を聞きました。と云ふのはあのトツクの家で幽霊の出ると云ふ話なのです。その頃にはもう雌の河童はどこか外へ行つてしまひ、僕等の友だちの詩人の家も写真師のステュディオに変つてゐました。何でも子ヤツクの話によれば、このステュディオでは写真をとると、トツクの姿もいつの間にか必ず朦朧と客の後ろに映つてゐるとか云ふことです。尤も子ヤツクは物質主義者ですから、死後の生命などを信じてゐません。現にその話をした時にも悪意のある微笑を浮かべながら、「やはり霊魂と云ふものも物質的存在と見えますね」などと註釈めいたことをつけ加へてゐました。僕も幽霊を信じないことは子ヤツクと余り変わりません。けれども詩人のトツクには親しみを感じてゐましたから、早速本屋の店へ駆けつけ、トツクの幽霊に関する記事やトツクの幽霊の写真の出てる新聞や雑誌を買つて来ました。成程それ等の写真を見ると、どこかトツクらしい河童が一匹、老若男女の河童の後ろにぼんやりと姿を現してゐました。しかし僕を驚かせたのはトツクの幽霊の写真よりもトツクの幽霊に関する記事、——殊にトツクの幽霊に関する心霊学協会の報告です。僕は可也逐語的にその報告を訳して置きましたから、下に大略を掲げることにならう。但し括弧の中にあるのは僕自身の加へた註釈なのです。——

詩人トツク君の幽霊に関する報告。（心霊学協会雑誌第八千二百七十四号所載）

わが心霊学協会は先般自殺したる詩人トツク君の旧居にして現在は××写真師のステュディオなる□□街第二百五十一号に臨時調査会を開催せり。列席せる会員は下の如し。（氏名を略す。）

我等十七名の会員は心霊学協会々長ペツク氏と共に九月十七日午前十時三十分、我等の最も信頼するメデイアム、ホツプ夫人を同伴し、該ステュディオの一室に参集せり。ホツプ夫人は該ステュディオに入るや、既に心霊的空氣を感じ、全身に痙攣を催しつつ、嘔吐すること数回に及べり。夫人の語る所によれば、こは詩人トツク君の強烈なる煙草を愛したる結果、その心霊的空氣も亦ニコチンを含有する為なりと云ふ。

めぐ

我等会員はホツプ夫人と共に円卓を 繞りて黙坐したり。夫人は三分二十五秒の
ひょうい
後、極めて急劇なる夢遊状態に陥り、且詩人トツク君の心霊の 憑依する所となれり。我等会員は年齢順に従ひ、夫人に憑依せるトツク君の心霊と左の如き問答を開始したり。

問 君は何故に幽霊に出づるか？

答 死後の名声を知らんが為なり。

問 君——或は心霊諸君は死後も尚名声を欲するや？

答 少くとも予は欲せざる能はず。然れども予の邂逅したる日本の一詩人の如きは死後の名声を軽蔑し居たり。

問 君はその詩人の姓名を知れりや？

答 予は不幸にも忘れてたり。唯彼の好んで作れる十七字詩の一章を記憶するのみ。

問 その詩は如何？

答 「古池や蛙飛びこむ水の音」。

問 君はその詩を佳作なりと^な做すや？

答 予は必しも悪作なりと做さず。唯「蛙」を「河童」とせん乎、更に光彩陸離たるべし。

問 然らばその理由は如何？

答 我等河童は如何なる芸術にも河童を求むること痛切なればなり。

会長ペツク氏はこの時に当り、我等十七名の会員にこは心靈学協会の臨時調査会にして合評会にあらざるを注意したり。

問 心靈諸君の生活は如何？

答 諸君の生活と異ること無し。

問 然らば君は君自身の自殺せしを後悔するや？

答 必しも後悔せず。予は心靈的生活に倦まば、更にピストルを取りて自活すべし。

問 自活するは容易なりや否や？

トツク君の心靈はこの問に答ふるに更に問を以てしたり。こはトツク君を知れる^{すこぶ}

ものには 頗る自然なる応酬なるべし。

答 自殺するは容易なりや否や？

問 諸君の生命は永遠なりや？

答 我等の生命に関しては諸説紛々として信ずべからず。幸ひに我等の間にも基督教、仏教、モハメット教、拝火教等の諸宗あることを忘るる勿れ。

問 君自身の信ずる所は？

答 予は常に懷疑主義者なり。

問 然れども君は少くとも心靈の存在を疑はざるべし？

答 諸君の如く確信する能はず。

問 君の交友の多少は如何？

答 予の交友は古今東西に亘り、三百人を下らざるべし。その著名なるものを挙げれば、クライスト、マイレンデル、ワイニングル、……

問 君の交友は自殺者のみなりや？

答 必しも然りとせず。自殺を弁護せるモンテエニユの如きは予が畏友の一人なり。唯予は自殺せざりし厭世主義者、——シヨオペンハウエルの輩とは交際せず。

問 シヨオペンハウエルは健在なりや？

答 彼は目下心靈的厭世主義を樹立し、自活する可否を論じつつあり。然れども^{ばいきんびやう}

コレラも 黴菌病 なりしを知り、頗る安堵せるものの如し。

我等会員は相次いでナポレオン、孔子、ドストエフスキイ、ダアウイン、クレオパトラ、釈迦、デモステネス、ダンテ、千の利休等の心靈の消息を質問したり。然れどもトツク君は不幸にも詳細に答ふることを做さず、反つてトツク君自身に関する種々のゴシツブを質問したり。

問 予の死後の名声は如何？

答 或批評家は「群小詩人の一人」と言へり。

問 彼は予が詩集を贈らざりしに怨恨を含める一人なるべし。予の全集は出版せられしや？

答 君の全集は出版せられたれども、売行甚だ振はざるが如し。

問 予の全集は三百年の後、——即ち著作権の失はれたる後、万人の購ふ所となるべし。予の同棲せる女友だちは如何？

答 彼女は書肆ラツク君の夫人となれり。

問 彼女は未だ不幸にもラツクの義眼なるを知らざるなるべし。予が子は如何？

答 国立孤児院にありと聞けり。

トツク君は暫く沈黙せる後、新たに質問を開始したり。

問 予が家は如何？

答 某写真師のステュディオとなれり。

問 予の机は如何になれるか？

答 如何になれるかを知るものなし。

問 予は予の机の抽斗に予の秘蔵せる一束の手紙を——然れどもこは幸ひにも多忙なる諸君の関する所にあらず。今やわが心霊界は徐に薄暮に沈まんとす。予は諸君と訣別すべし。さらば。諸君。さらば。わが善良なる諸君。

ホツプ夫人は最後の言葉と共に再び急劇に覚醒したり。我等十七名の会員はこの問答の真なりしことを上天の神に誓つて保証せんとす。（尚又我等の信賴するホツプ夫人に対する報酬は嘗て夫人が女優たりし時の日当に従ひて支弁したり。）

十六

僕はかう云ふ記事を読んだ後、だんだんこの国にゐることも憂鬱になつて来ましたから、どうか我々人間の国へ帰ることにしたいと思ひました。しかしいくら探して歩いても、僕の落ちた穴は見つかりません。そのうちにあのバツグと云ふ漁師の河童の話には、何でもこの国の街はづれに或年をとつた河童が一匹、本を読んだり、笛を吹いたり、静かに暮らしてゐると云ふことです。僕はこの河童に尋ねて見れば、或はこの国を逃げ出す途もわかりはしないかと思ひましたから、早速街はづれへ出かけて行きました。しかしそこへ行つて見ると、如何にも小さい家の中に年をとつた河童どころか、頭の皿も固まらない、やつと十二三の河童が一匹、悠々と笛を吹いてゐました。僕は勿論間違つた家へはひつたではないかと思ひました。が、念の為に名をきいて見ると、やはりバツグの教へてくれた年よりの河童に違ひないのです。

「しかしあなたは子供のやうですが……」

「お前さんはまだ知らないのかい？ わたしはどう云ふ運命か、母親の腹を出た時には白髪頭をしてゐたのだよ。それからだんだん年が若くなり、今ではこんな子供になつたのだよ。けれども年を勘定すれば、生まれる前を六十としても、彼は百十五六にはなるかも知れない。」

僕は部屋の中を見まはしました。そこには僕の気のせゐか、質素な椅子やテーブルの間に何か清らかな幸福が漂つてゐるやうに見えるのです。

「あなたはどうもほかの河童よりも仕合せに暮らしてゐるやうですね？」

「さあ、それはさうかも知れない。わたしは若い時は年よりだつたし、年をとつた時は若いものになつてゐる。従つて年よりのやうに慾にも渴かず、若いもののやうに色にも溺れない。兎に角わたしの生涯はたとひ仕合せではないにしろ、安らかだつたのには違ひあるまい。」

「成程それでは安らかでせう。」

「いや、まだそれだけでは安らかにはならない。わたしは体も丈夫だつたし、一生

食ふに困らぬ位の財産を持つてゐたのだよ。しかし一番仕合せだつたのはやはり生まれて来た時に年よりだつたことだと思つてゐる。」

僕は暫くこの河童と自殺したトツクの話だの毎日医者に見て貰つてゐるゲエルの話だのをしてゐました。が、なぜか年をとつた河童は余り僕の話などに興味のないやうな顔をしてゐました。

「ではあなたはほかの河童のやうに格別生きてゐることに執着を持つてはゐないのですね？」

年をとつた河童は僕の顔を見ながら、静かにかう返事をしました。

「わたしもほかの河童のやうにこの国へ生まれて来るかどうか、一応父親に尋ねられてから母親の胎内を離れたのだよ。」

「しかし僕はふとした拍子に、この国へ転げ落ちてしまつたのです。どうか僕にこの国から出て行かれる路を教へて下さい。」

「出て行かれる路は一つしかない。」

「と云ふのは？」

「それはお前さんのここへ来た路だ。」

僕はこの答を聞いた時になぜか身の毛がよだちました。

「その路が生憎見つからないのです。」

年をとつた河童は水々しい目にちつと僕の顔を見つめました。それからやつと体を起し、部屋の隅へ歩み寄ると、天井からそこに下つてゐた一本の綱を引きました。すると今まで気のつかかなかつた天窓が一つ開きました。その又円い天窓の外には松

や檜が枝を張つた向うに大空が青あをと晴れ渡つてゐます。いや、大きい ^{やじり} 鏟 に似た槍ヶ岳の峯も聳えてゐます。僕は飛行機を見た子供のやうに実際飛び上つて喜びました。

「さあ、あすこから出て行くが好い。」

年をとつた河童はかう言ひながら、さつきの綱を指さしました。今まで僕の綱と思つてゐたのは実は綱梯子に出来てゐたのです。

「ではあすこから出さして貰ひます。」

「唯わたしは前以て言ふがね。出て行つて後悔しないやうに。」

「大丈夫です。僕は後悔などはしません。」

僕はかう返事をするが早いか、もう綱梯子を攀ぢ登つてゐました。年をとつた河童の頭の皿を遥か下に眺めながら。

十七

僕は河童の国から帰つて来た後、暫くは我々人間の皮膚の匂に閉口しました。我々人間に比べれば、河童は実に清潔なものです。のみならず我々人間の頭は河童ばかり見てゐた僕には如何にも気味の悪いものに見えました。これは或はあなたにはおわかりにならないかも知れません。しかし目や口は兎も角も、この鼻と云ふものは妙に恐しい気を起させるものです。僕は勿論出来るだけ、誰にも会はない算段をしました。が、我々人間にもいつか次第に慣れ出したと見え、半年ばかりたつうちにどこへでも出るやうになりました。唯それでも困つたことは何か話をしてゐるうちにうっかり河童の国の言葉を口に出してしまふことです。

「君はあしたは家にあるかね？」

「Qua」

「何だつて？」

「いや、みると云ふことだよ。」

大体かう云ふ調子だつたものです。

しかし河童の国から帰つて来た後、丁度一年ほどたつた時、僕は或事業の失敗した為に……………

(S博士は彼がかう言つた時、「その話はおよしなさい」と注意をした。何でも博士の話によれば、彼はこの話をする度に看護人の手にも了へない位、乱暴になるとか云ふことである。)

ではその話はやめませう。しかし或事業の失敗した為に僕は又河童の国へ帰りたと思ひ出しました。さうです。「行きたい」ではありません。「帰りたい」と思ひ出したのです。河童の国は当時の僕には故郷のやうに感ぜられましたから。

あいにく

僕はそつと家を脱け出し、中央線の汽車へ乗らうとしました。そこを生憎巡査につかまり、とうとう病院へ入れられたのです。僕はこの病院へはひつた当座も河童の国のことを想ひつづけました。医者やチャックはどうしてゐるでせう？ 哲学者のマツグも不相変七色の色硝子のランタアンの下に何か考へてゐるかも知れません。殊に僕の親友だつた、嘴の腐つた学生のラツプは、——或けふのやうに曇つた午後です。こんな追憶に耽つてゐた僕は思はず声を挙げようとしてしました。それはいつの間にはひつて来たか、バツグと云ふ漁師の河童が一匹、僕の前に佇みながら、何度も頭を下げてゐたからです。僕は心をと直した後、——泣いたか笑つたかも覚えてゐません。が、兎に角久しぶりに河童の国の言葉を使ふことに感動してゐたことは確かです。

「おい、バツグ、どうして来た？」

「へい、お見舞ひに上つたのです。何でも御病氣だとか云ふことですから。」

「どうしてそんなことを知つてゐる？」

「ラデイオのニュースで知つたのです。」

バツグは得意さうに笑つてゐるのです。

「それにしてもよく来られたね？」

「何、造作はありません。東京の川や堀割りは河童には往来も同様ですから。」

僕は河童も蛙のやうに水陸両棲の動物だつたことに今更のやうに気がつきました。

「しかしこの辺には川はないがね。」

「いえ、こちらへ上つたのは水道の鉄管を抜けて来たのです。それからちよつと消火栓をあけて……………」

「消火栓をあけて？」

「檀那はお忘れなすつたのですか？ 河童にも機械屋のみると云ふことを。」

それから僕は二三日毎にいろいろの河童の訪問を受けました。僕の病はS博士によれば早発性痴呆症と云ふことです。しかしあの医者やチャックは（これは甚だあなたにも失礼に当るのに違ひありません。）僕は早発性痴呆症患者ではない、早発性痴呆症患者はS博士を始め、あなたがた自身だと言つてゐました。医者やチャックも来る位ですから、学生のラツプや哲学者のマツグの見舞ひに来たことは勿論です。が、あの漁師のバツグの外に昼間は誰も尋ねて来ません。殊に二三匹一しよに来るのは夜、——それも月のある夜です。僕はゆうべも月明りの中に硝子会社の社長のゲエルや哲学者のマツグと話をしました。のみならず音楽家のクラバツクにもヴァイオリンを一曲弾いて貰ひました。そら、向うの机の上に黒百合の花束がのつてゐるでせう？ あれもゆうべクラバツクが土産に持つて来てくれたものです。

.....
 (僕は後を振り返って見た。が、勿論机の上には花束も何ものつてゐなかつた。)
 それからこの本も哲学者のマツグがわざわざ持つて来てくれたものです。ちよつと最初の詩を読んで御覧なさい。いや、あなたは河童の国の言葉を御存知になる筈はありません。では代りに読んで見ませう。これは近頃出版になつたトツクの全集の一冊です。——

(彼は古い電話帳をひろげ、かう云ふ詩をおほ声に読みはじめた。)
 ——椰子の花や竹の中に
 仏陀はとうに眠つてゐる。

路ばたに枯れた無花果と一しよに
 基督ももう死んだらしい。

しかし我々は休まなければならぬ
 たとひ芝居の背景の前にも。
 (その又背景の裏を見れば、継ぎはぎだらけのカンヴァスばかりだ。!) ——

けれども僕はこの詩人のやうに厭世的ではありません。河童たちの時々来てくれる限りは、——ああ、このことは忘れてゐました。あなたは僕の友だちだつた裁判官のペツプを覚えてゐるでせう。あの河童は職を失つた後、ほんたうに発狂してしまひました。何でも今は河童の国の精神病院にゐると云ふことです。僕はS博士さへ承知してくれれば、見舞ひに行つてやりたいのですがね..... (昭和二・二・十一)

ANEXO B

MIZUKI, S. 「妖怪大図解」(Yōkai Daizukai). [S.I.]: Shogakukan, 2004. Disponível em: <<http://contourmagazine.com/2012/01/10/youkai-daizukai-by-shigeru-mizuki/>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

