

ホルヴァートの「人間の喜劇」『ポンペイ』

— 対立・変化のドラマトゥルギー —

伊藤 富雄

I

ホルヴァートは1936年から1937年にかけて、あたかも彼の早すぎる死を予感していたかのように精力的に創作活動をおこなっている。亡命先のオーストリアのヘンドルフに滞在していた彼は1936年には戯曲『ドン・ファン戦場より帰還する』、『男のいない村』、『最後の審判の日』、『フィガロの離婚』、翌1937年には小説『神なき青春』、『現代の子』、そして最後の戯曲となる『ポンペイ』を完成させている。1937年は主として小説に勢力を傾けていた感のあるホルヴァートが、一方でそれまで書いてきた戯曲とは決別し、新たな構想の下に「人間の喜劇」として完成させたのが「六場からなる地震の喜劇」というサブタイトル付きの『ポンペイ』である¹⁾。

ホルヴァートの初期の作品にもよくそうした例が見られるのだが、この『ポンペイ』の作品も実はある別の作品を改作したものである。すなわちホルヴァートは唄と踊りを伴う三場からなる『奴隷舞踏会』に手を加え、『ポンペイ』に仕上げている。後でも述べるように『奴隷舞踏会』はローマ時代の劇作家プラウトゥスの『カルタゴ人』や『ペルシャ人』の作品の影響を色濃く残したものである。『ポンペイ』と比較すれば登場人物もほぼ同じで、奴隷頭と遊女との愛をテーマにした内容も基本的には変わらないが、ゲーテの『ファウスト』のパロディーを盛り込んだ唄や踊りの挿入によって娯楽的要素が強く、登場人物も笑劇（ポッセ）の典型に近い。しかしながら『ポンペイ』では奴隷や自由というテーマと並んで「新しい神」という形而上的、宗教的モチーフが中心に据えられているのに対し、『奴隷舞踏会』では奴隷制度批判、奴隷制に支えられた社会批判が中心となっている。遊女を再び奴隷として売ることが唯一犯罪である、と主人公の奴隷頭が主人の金を盗んだ正当性を主張すると、『奴隷舞踏会』の遊女は「私を売ることが犯罪なら、人間を売るとはすべて犯罪だわ」と奴隷制度そのものに対する批判をおこなう。あるいは奴隷たちの台詞や彼らが歌う唄の歌詞

にも奴隷と主人の敵対関係があからさまに伺われる。全体的に見れば登場人物の発展的描き方、劇的葛藤の解決の方法、モチーフの処理の仕方など、『ポンペイ』の方が『奴隷舞踏会』より作品としての完成度が高い。ちなみに『奴隷舞踏会』はホルヴァートの作品で今日まで上演されるに至っていない唯一の作品である。一方『ポンペイ』は放送劇や朗読劇として上演された後、1959年1月6日にウィーンの「トリビューネ」で初演されている。

本稿ではホルヴァート最後の戯曲である『ポンペイ』を特に対立・変化のドラマトゥルギーから分析するものである。

II

ホルヴァートは1933年2月にナチスを逃れオーストリアへ亡命、翌1934年に再度ドイツへ帰還した後、1935年9月には又してもオーストリアへ亡命している。経済的にも困窮の度を深め、生活のために財産を売却したり、出版社からの前借りなどで糊口を凌いでいる。そうした状況の中で彼はかつての「民衆劇」と決別し、新たな戯曲を書く計画を立て、その新たな戯曲のテーマ、構想に関し「人間の喜劇」というタイトルのメモを残している。ホルヴァートの弟の証言によれば1936年11月1日に深い精神的抑鬱状態で書かれたとのことであるが²⁾、そのメモの中でホルヴァートは、それまで書いてきた作品は「習作」にすぎず、「撤回」する旨を述べ、「人間の喜劇」というタイトルで新たな大規模な作品群を生み出す構想を描いている：

現在私が生きているような、明日はどうか誰にも分からないような不安な時代に、戯曲を書こうと計画するのは恐らく滑稽なことでしょう。明日の糧をどうして得ればよいのか分からない状況ですが、それでも私は敢えて計画しようと思うのです。それというの大きな目標を定めることには意味があると、私は確信しているからです。そのことを正当化し、併せて自己を激励するためです。——私は1932年から1936年にかけて様々な戯曲を書いてきましたが、その内の一作品を除いては上演もされ、世の言い方に習えば成功を収めもしました。一作品を除いては。そうした作品をここで私は撤回したいと思います。そうした作品はもう存在しないのです。それらは習作にすぎなかったのです。そうした作品を列挙すれば以下の通りです：

『カージミルとカロリーネ』

『愛、義務、希望』³⁾

『セーヌの見知らぬ女』

「いったりきたり」
「天に向かって」
「フィガロの離婚」
「ドン・ファン戦場より帰還する」
「最後の審判の日」

私は墮罪を犯したのです。かつて「一押し二押し」という戯曲を書いたことがありますが、それは新プロイセンの影響を受けて墮落し、妥協してしまったのです。そして金儲けをしたいと思ったのです。それだけだったのです。作品は上演され、失敗してしまいました。当然の報いでした。

かくして私は、動揺することなく人間の喜劇を書くことにしたのです。妥協せず、金儲けなど考えずに仕事をするにしました。物書きの淫売ほど恐ろしいものはありません。私はもはや売春のために街頭に出ることはなく、「人間の喜劇」というタイトルで戯曲を書き続けるつもりです。全体として見れば人間の人生は常に悲劇であり、ひとつひとつ見た場合にのみ喜劇である、という事実を肝に銘じながら。 [S. 227~228] ⁴¹

このメモは「金儲け」のための作品は書かない、というホルヴァートのいわば作家としての「倫理宣言」とでも呼べるものであるが、『今日作家は何を書くべきか?』という文章の中で、自分の将来の作品が拠り所とするのは「人間の良心」であると書いているのもこのメモの内容に沿ったものと言えよう⁵¹。しかしこのメモは従来の作品が「習作」にすぎないとする根拠、またそうした「習作」と新しい「人間の喜劇」たる作品の本質的な相違、ドラマツルギー上の具体的な相違などについては直接触れられていない。そもそもホルヴァートは自らの演劇理論とでも呼べるものは書いておらず、僅かに『使用注解』という一文とバイエルン放送局とのインタビューが存在する程度である。『使用注解』は1930年代初頭に彼が精力的に書いてきた「民衆劇」に関し、それまでの自作の上演に対する不満を述べたものである。その中でホルヴァートは自然主義やリアリズム演劇は環境を写しだしたものとなり戯曲を殺してしまう。従って自分の戯曲は「様式化」されなければならない、と語っている。そして「人間の喜劇」で「撤回」を求めている民衆劇『カージミルとカロリーネ』を例にとって具体的な演出の指示を出している⁶¹。従ってその時点（1932年）では当然ながらホルヴァートは『カージミルとカロリーネ』の作品を「撤回」するようなことになろうとは考えもしなかったのだらうし、この作品は『ウィーンの森の物語』と並んで彼の「民衆劇」を代表する主要作品であり、「人間の喜劇」として書かれた作品を含めて見た場合でも、ホルヴァートの最も重要な作品であることに変わりない。このメモを書

いた際のホルヴァートの精神状態が弟の証言通りだったとしても、彼の代表作でもあるような作品のほとんどを否定しているのは不可解である。ホルヴァートの伝記を書いているD. ヒルデブラントもこの文言を額面通りに受け取ることに疑問を呈している⁷⁾。しかしながら一方でこのメモはホルヴァートのある意味での文学的危機の表現として、また彼の当時の戯曲、とりわけ喜劇に対する考えかたを知る上で重要と思われる。メモの後半の文章は「ひとりひとりの人生はいづれも、その全体を一般的に見渡して、最も重要な特徴だけをきわ立たせるなら、もともとつねにひとつの悲劇である。しかしひとつひとつ調べあげてみると、それは喜劇の性格をもっている」というショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』の文章と驚くほど似通っている。日々の生活には喜劇の要素があるが、希望は容赦なく踏み砕かれ、人生全体は呪うべき誤謬に満ち、その結果苦しみと終局の死という悲劇に終わる、というショーペンハウアーの考えにホルヴァートは共鳴しているように思われる⁸⁾。かくしてホルヴァートの「人間の喜劇」はそれまでの喜劇とは性格を異にし、喜劇的なものと悲劇的なものが混淆することになる。後に詳しく見ていくように『ポンペイ』では実際に喜劇的なモチーフと悲劇的なモチーフとが絡み合い、それが従来の「喜劇」のテーマをはるかに超えた緊張感を与えているのである。ところでE. クーンによれば「人間の喜劇」はハンガリーの作家I. マダツハの『人間の悲劇』のアイロニカルな転化だという⁹⁾。『人間の悲劇』はハンガリーの『ファウスト』と称されているもので、1936年にはウィーンのブルク劇場で上演されている。自分と同国籍の劇作家の作品をホルヴァートが実際に見て、影響を受けたことは十分に有り得ることである。また時期的にも「人間の喜劇」のメモを書いた時期と重なっている。さらにE. クーンによれば、ホルヴァートの「人間の喜劇」のメモの端に、この「人間の喜劇」の作品群の一つに『ポンペイ』と『男のいない村』という具体的な作品名が挙げられ、さらにこの「人間の喜劇」の草稿メモには以下の七つの素材の分類がおこなわれているという。

1. 太古（人間社会の成立）
2. （精神の勝利、没落に対する勝利）
3. （文化の崩壊と新しい精神、キリスト教の勝利）
4. （理性に対する精神の闘い）
5. （神に対する闘い、理性の勝利）
6. （個人主義、集団主義）
7. （善と悪）

何れも従来の喜劇の素材とは異質な内容のものであり、ホルヴァートの「人間の喜劇」が目指す方向性を推測させるもので興味深い。『ボンベイ』に関して言えば、第三番目に挙げられている「文化の崩壊と新しい精神、キリスト教の勝利」該当すると思われる。

Ⅲ

さてホルヴァートは『ボンベイ』の冒頭で主人公の奴隷頭トクスイルスに仮面を付けたまま登場させ「前口上役」を努めさせている：

前口上役として私はプラウトゥスの引用ではじめてみたいと存じます。[S. 117]

これはプラウトゥスの喜劇『カルタゴ人』の冒頭をそっくり真似たものである。『カルタゴ人』では前口上役がアリストルクスの悲劇『アキレス』の中の一節を真似て、『カルタゴ人』が「喜劇」であるにも関わらず「悲劇」の口調でおこなっている。したがってプラウトゥスはアリストルクスから引用し、ホルヴァートはプラウトゥスから引用しているのである。多少の異同はあるものの、『ボンベイ』で引用されている部分を挙げて見よう：

観客の皆さん、それぞれご機嫌麗しく席にお座り下さい。入場料を払っておられようが、いまいが—そんなことは問題ではありません。むしろ問題は十分に食事をなさってきたか、あるいはお腹を空かせてこられたか、ということです。それというのも食事をすませて来た方は要領のよい方々です。すまさずに来た方にはこの狂言を腹一杯味わっていただく他はない—しかし家に食事の用意が出来ているのに、私たちの上演のために、食べずにここに来られた方は、愚かな方、大いに愚かな方です。 [S. 174]

しかしながらこの前口上を別とすれば、喜劇の内容や登場人物の点では『カルタゴ人』よりも『ペルシャ人』の方がはるかにホルヴァートの作品と類似している。また『ボンベイ』の幾つかのディアロークは『ペルシャ人』からほぼそのまま引用されていることも分かる。

ところでプラウトゥスの『ペルシャ人』はペルシャとは何の関係もなく、ただペルシャの衣装を着て置屋を騙す所から付けられた題名である。また食客のサトゥリオと

その娘及び置屋の主人ドルダロスを除けば、登場人物がすべて奴隷だというのがこの作品の特徴である。

まずはプラウトゥスの『ベルシャ人』とホルヴァートの『ポンペイ』の登場人物の比較をおこなってみよう：

『ベルシャ人』		『ポンペイ』	
トクスイルス	奴隷	トクスイルス	奴隷頭
レミニゼレニス	置屋の遊女	レミニゼレニス	遊女
ドルダロス	置屋	ドルダロス	奴隷商人
パエグニウム	少年奴隷	パエグニウム	少年奴隷
サトゥリオ	食客	太鼓持ち	遊女の父

主要な登場人物はほぼプラウトゥスからの借用であることが分かる。ただドルダロスはプラウトゥスではトクスイルスの策略のため散々な目に遭う置屋の主人になっており、トクスイルスと並んで喜劇の重要な一翼を担っている。また食べ物に目がない食客のサトゥリオは食事にあつくためにトクスイルスのたくらみに娘を使って一役買うことになっているが、ホルヴァートではレミニゼレニスの父親になっている。しかしこの父親も美味しいものをたらふく食べたいがために娘のレミニゼレニスを遊女に売り飛ばしており、両者はほぼ同様の役柄である。

プラウトゥスの場合には登場人物の性格付けは当然ながら当時のローマ喜劇の固定したタイプに基づいている。プラウトゥスの狡猾で抜け目のない、余り好感のもてない人物というステレオタイプの特徴は『ポンペイ』のトクスイルスには見られない。また遊女レミニゼレニスはプラウトゥスではたいした役割を演じることなく、しかも通常の遊女の固定したタイプのように計算高く、厚顔無恥に男から金品をまきあげていく所も見られず、かなり影の薄い存在となっている。しかし『ポンペイ』のレミニゼレニスは一方でプラウトゥスの遊女の型通りの特徴（計算高さ）を見せている反面、プラウトゥスに出てくるもう一つの女性の典型、すなわち無垢で人を愛する少女（通常はこの少女は後になって実は奴隷の身分ではなく、裕福な市民階級の娘であることが明らかになる。例えば『カルタゴ人』の遊女屋にいるアデルファシウム）の特徴も有している。しかし後者の特徴はトクスイルスが自らの命と引き替えに彼女の自由を得ようとする愛に触発されて初めて現れてくる。

ところでホルヴァートはこれまでの作品とは異なる「人間の喜劇」を書くに当たって、なぜローマ時代の喜劇作者プラウトゥスの作品をモデルとしたのであろうか。実は同じく「人間の喜劇」の作品とされる『男のいない村』もK. ミクスザートの小説を戯曲に改作したものだ¹⁰と推測されており、さらにはまた『ポンベイ』より一年前の作品である『フィガロの離婚』もポーマルシェの『セヴィリヤの理髪師』をモデルにしたものである。従ってこの時期のホルヴァートは喜劇を書くにあたり、何かモデルとなるものを予め探し求めていたと思われる。プラウトゥスの他の喜劇、例えば『アンフィトルオ』や『メナエクス兄弟』の作品がシェークスピアの『間違いの喜劇』に、『黄金の壺』がモリエールの『守銭奴』にヒントを与えた事実は知られている。一方でプラウトゥスの『ペルシャ人』は喜劇の典型に沿ったものではあるが、彼の代表作でもない。ホルヴァートがプラウトゥスの作品に注目した正確な理由は不明だが、一つにはヨーロッパ喜劇の伝統に遡って新しい喜劇の方向性を模索しようとしたのではないかと考えられる。そして特に『ペルシャ人』に注目したのは、恐らくそこで中心となっている自由と奴隷（制度）、さらには金銭のテーマのためであろう。『奴隷舞踏会』では嵐と雷という、いわばデーウス・エクス・マキナによってあっけなく奴隷は自由になってしまう。しかし『ポンベイ』ではキリスト教による解放・救済というテーマと絡み合い、自由と奴隷（制度）のテーマは一層深みを増したものになっている。また遊女を「身請け」し、自由にするための「金銭」も『ポンベイ』では一層重要な役割を果たしている。この作品では「金銭」は登場人物たちの行動や思考、さらには感情までも規定している。奴隷社会ではその人物の価値は競りでの価格に左右されるからである。遊女レミニゼレニスの主人である銀行頭取ターゴは「お前は600銀の値打ちがある」と彼女の価値を金銭で評価する。しかし喜劇の最後ではキリスト教に改宗したターゴは人間が人間を支配する奴隷制度を否定すべく、トクスイルスが盗んだ600銀を「彼に対する賃金」だと公言するのである。さらに皮肉なことにトクスイルスはそのターゴの証言を待たずに、レムニゼレニスが看守を金で「買取」することで自由の身になるのである。詳しい『ポンベイ』の作品の分析は後に譲るが、この作品とプラウトゥスの『ペルシャ人』とを比較すれば、同じくプラウトゥスの作品をモデルとしたモリエールに関して言われる言葉を借りて「ホルヴァートは銀を借りて金を返した」と言えるのではなかろうか。

IV

『ポンベイ』は珍しく「仮面劇」の形式を取っている。ホルヴァートの作品で仮面のモチーフが現れるのはこの作品以外には『セーヌの見知らぬ女』だけである。

仮面は対立・変化のドラマトゥルギーを視覚的に極めて象徴的に示すものである。

登場人物は全員ポンベイ風の仮面を被っている。仮面は、世間一般で想像されるように、彼らの本質的な特徴を表すものである。[S.231]

『奴隷舞踏会』では「ギリシャ風の仮面」を被っていることになっているが、『ポンベイ』では「ポンベイ風の仮面」に変えられている。どのような相違があるのか不明だが、どちらもほぼ通常の仮面、要するにその下にある「真の顔」を隠すものだと理解してよいであろう。さらにホルヴァートのト書きに見られるように仮面は登場人物たちの「本質的な特徴」を示すものである。かくして仮面を付けた登場人は以下のように説明されている：

トクスイルスは典型的な前口上を述べる人物の仮面を被って観客の前に立っている。ターゴは人の良さそうな相場師、レムニゼレニスは横柄な遊女、マトローザは年取った遊女の母親、イディオティマは社交界の空虚な微笑みをたたえた、洗練され、気取った女性、グロリオーズスは自惚れた、高慢な人物、パエグニウムは賢いはずらっ子、奴隷監督は粗野で卑劣、当然ながら男女の奴隷たちは抑圧され、酷使され、同情に値するほど哀れである。 [S. 231~232]

つまり仮面はそれぞれの登場人物の役に応じた特徴を示すもので、「世間一般でイメージされている」特徴を備えている。仮面はいわばその役のイメージのステレオタイプ化されたものと理解できる。従ってそこには仮面、すなわち家庭や社会に置ける役割に応じて強制される「仮の顔」と仮面に隠された彼本来の「真の顔」との間に齟齬や対立が存在する。第一幕で前口上を述べた直後トクスイルスは仮面を取るが、しかし仮面に隠されていた彼の「真の顔」を説明するト書きはない。つまりトクスイルスの場合には仮面は劇中の役割とは異なる「前口上役」であることを示すだけのものであり、奴隷頭という劇中での役割・仮面と彼の実際の「真の顔」との間に齟齬や対立がないことが暗示されている。主人の留守中は「代理人」として別荘全体を厳しく

取り仕切る奴隷頭と言えば、厳格で情け容赦のない高慢な人物というのがステレオタイプ化されたイメージであろう。しかしながら実際のトクスイルスは第三場の奴隷法廷で彼が言うように「ご主人様の専横や怒りや高慢」から、また乱暴な「奴隷監督の鞭」から奴隷たちを守ってやっていたのである。あるいはまた少年奴隷のパエグニウムが言うように彼は奴隷監督から再三庇ってくれた「勇敢な」人物なのである。従ってトクスイルスには奴隷頭としての仮面を被る必要はないのである。このトクスイルスとは対照的に第一場では仮面と「真の顔」との齟齬・対立が幾つか見られる。トクスイルスからも「粗野で卑劣」な人間と呼ばれ、情け容赦しない鞭で奴隷たちからも恐れられている「奴隷監督」はトクスイルスに向かって、「これが殴り好きの監督の顔」かどうか良く見て見ろ、と仮面を取る。するとそこには「丸っこい、善良そうな顔が見えてくる」のである。トクスイルスも「びっくりして」彼の顔を見つめ、「粗野で卑劣な奴には見えないな」と認めてしまう。「俺の義務を果たしているだけだ」と奴隷監督自ら言うように、彼は「奴隷社会」から強制される役割を演じているにすぎない。次に仮面を取るのは別荘の持ち主であるローマ・フェニキア銀行頭取ターゴの娘イディオティマである。彼女は仮面を付けたト書きでは「空虚な微笑みをたたえた、洗練され、気取った社交界の貴婦人」とされている。しかし彼女は戦争のことしか頭にない夫から忘れられたような存在で、仮面を取ると「悲しみにやつれた、中年の顔」が見えてくる。しかしながら彼女はすぐさま下女たちによって「ほとんど暴力的に」社会的強制としての仮面を被らされてしまう。一方彼女の夫グロリオーズスは仮面を付けたト書きでは「自惚れた高慢な人物」とされ、「俺は避暑に出かけるよりも、戦に出かけたほうがはるかにました。のんきに陽を浴びて胸をやくより、血生臭いことをやるほうがはるかにました」と勇敢さ、野蛮さを誇るのだが、その彼が戦争は嫌いだという妻に腹を立てて仮面を取ると「不安そうな目をした女性のような顔」が見えてくるのである。

このように喜劇が進行するにつれ、登場人物たちの仮面の下の「真の顔」が暴かれていき、「真の顔」を見せられた相手は先ほどのトクスイルスのように「びっくり」したり、あるいは「横柄な遊女」の仮面を付けたレムニゼレニスの「真の顔」が「悲しげな目をした、すねた様子の美しい子」であるのを見た銀行頭取ターゴのように「思わずたじろいでしまう」のである。社会が強制する役割を示す、いわば立て前としての顔である仮面と、仮面を取ることによって明らかにされる「真の顔」との齟齬、対立によって社会と個人の対立、外面と内面の対立が暴露される。これはかつてホルヴァートが「民衆劇」で見せた、台詞と台詞の間に挿入された「静寂」によって引き

起こされる話者の発言内容の意図との齟齬，語られた言葉と話者の心理的現実との相違，距離を浮かび上がらせる，いわゆる「意識の暴露」と同種のものである。

ところで第一場でいわば最初から「真の顔」を見せているトクスイルスと，第一場で唯一仮面を取ることのない人物たる銀行頭取ターゴは，その点で他の登場人物との相違が暗示されている。つまりトクスイルスには仮面と「真の顔」との齟齬や対立が存在しないことが暗示されている。またターゴは仮面を付けた説明では「人の良さそうな相場師」となっているのに，奴隸たちだけでなく法務官といった知人たちですら彼のことを「守銭奴」のように思い，軽蔑している。つまりターゴの場合には仮面と「真の顔」との齟齬や対立以前に，仮面と他の人間の抱いているイメージとの間の齟齬や対立が見られる。この齟齬や対立がいかに大きなものであるかは，トクスイルスですら金を盗んだことをターゴが許すはずはないと考えて，法務官がターゴの証言を聞く前に看守を買収して脱獄してしまうことでも示されている。そして第五場で仮面を付けずにターゴが登場するが，仮面と「真の顔」との相違については何も触れられていない。しかしながらキリスト教に改宗し，殉教の用意の出来た穏やかな表情のターゴには「守銭奴」，「相場師」，「銀行家」の顔は消えているはずであり，奴隸監督のドルダロスがターゴだと見分けられないのも当然のことである。

V

対立・変化のドラマトウルギーは，金銭や性と結びついた，自己愛的「アモール」とキリスト教的な，愛他的「愛」にも見られる。

そのことをトクスイルスとレミニゼレニスの例で見よう。

トクスイルスは第二場でレミニゼレニスの身の上話などを聞いている内に突然彼女の美しさに気付く：

マトローザ：……どうしてあの子をそんなに見つめてるの？

トクスイルス：（あっさり）気に入ったからだ。あの子は本当に美しい。今になって初めて気付くなんて変だな――

[S. 244]

トクスイルスがレミニゼレニスの美しさに「今になって初めて」気付いたのは，それまではレミニゼレニスに仮面を付けていたからである。それはともかく，この時点で初めてレミニゼレニスの美しさに気が付いたトクスイルスを捕らえたものは「アモー

ル」である。それは他者へ向けられた愛のようではあるが、実は彼女を「身請け」し、自分だけの「遊女」にしようという、自己に向けられた愛であり、性的欲求と結びついた愛である。他者への愛のために自己を犠牲にする「愛」は未だ見られない。一方レミニゼレニスの方も「奴隷の身分から抜け出ること」、「身請けされること」だけしか考えていない。そのために「愛の神アモール」を引き合いに出し、トクスイルスに身請けの金を盗むよう唆かすのである。ボンベイに住んでいる兄と父親の元に逃げてきたレミニゼレニスは、自分に恋した男が逃がしてくれた上に、明日身請けに必要な600銀まで調達してくれるのだと、父親に事情を説明した後、「それでお前は奴を愛しているのか?」と聞かれて次のように答える：

レミニゼレニス：とんでもないわ、パパ！そうじゃないのよ！あたしは彼を相手に一芝居打っただけで、あの人がそれに騙されたっていうわけ——明日にはあの人を捨てるわ！
[S. 259]

彼女にとっての「アモール」はあくまでも自己の願望を実現するための手段であり、身請けするための600銀と同義のものである。自分を身請けするための金を盗むようトクスイルスを唆したレミニゼレニスは、トクスイルスが一旦はそれを断ると、すっかり絶望し、「自由の身になる」という理想と縁を切ると告げる：

レミニゼレニス：（思案して、小声で）あたしの理想とは今からおさらばするわ。ごきげんよう！アモールでさえ人のために盗みをさせることができないんだもの。
[S. 266]

一方レミニゼレニスを逃がしたトクスイルスは奴隷法廷で裁かれることになるが、この法廷でトクスイルスの愛が自己愛的な「アモール」から愛他的「愛」へと変化する。しかもそれはマトローザの「新しい神」の出現に関する発言の後から劇的に変化するのである。トクスイルスは奴隷たちに「愛の神アモールが俺の心を買いたんだ」と語り、女奴隷一人を逃がすのに手を貸してくれと頼む。その直後、法廷の審理とは無関係にマトローザがトクスイルスに向かって「新しい神様」について語る：

トクスイルス：それで新しい神様はいったいどんな顔をされてるんだ？

マトローザ：お顔は見えないのさ。でもいつでも皆の側にいるんだって。あたしたちの誰の側にもいるんだって。だって神様はおっしゃてるんだ、人間は皆平等で、平

等の権利と平等の義務があるんだって――

(静寂)

[S. 254]

この後トクスイルスを井戸に監禁するよう命じる裁判長に向かって「俺に分かっているのは、俺が愛しているということだけだ」と言い、さらに短剣を抜いて叫ぶ：

トクスイルス：俺を捕まえたり、邪魔したりするんじゃないぞ！俺は一人の人間のために戦ってるんだ！

[S. 255]

「アモール」が主体でトクスイルスの心を貫いていた状況が、今や「俺が愛している」と自らが主体となり、さらには「一人の人間のために戦う」ところまで変化する。こうしてトクスイルスの愛は「アモール」から「愛」へと変化していく。第四幕でレムニゼレニスの父親に金もなくてどうやって娘を養っていくのか、何を差し出すことができるのか、と問われたトクスイルスは迷わずこう答える：

トクスイルス：俺を差し出す。[S. 265]

今や自分自身を犠牲にする用意まで出来たのである。こうしたトクスイルスが自分の命と引き替えに、レムニゼレニスの自由のために主人の金を盗み出すのに時間はかからない。

一方「人に盗みをさせる」力もないアモールに失望し、自由の身になるという「理想」におさらばしたレムニゼレニスはターゴの言いつけ通り再び奴隷商人の所に赴く。そこで買い手を待っている間にマトローザは、トクスイルスが「自分を犠牲にして」までレムニゼレニスを「愛していること」を語り、レムニゼレニスに反省を促す。さらにマトローザは「新しい神」の存在について語り、神様のおしかりを受けないう気を付けるように諭す。そこへトクスイルスが主人から盗んだ金貨をもってレムニゼレニスを「自由にする」ためにやってくる。レムニゼレニスに「再び奴隷のくびき」をかけること、彼女を「動物のように扱うこと」、それ以外におよそ犯罪と呼べるものはないと宣言する。それを聞いたレムニゼレニスはトクスイルスの「愛」に打たれ、泣き伏してしまう。マトローザの言葉を借りれば「神様があの子をお打ちになっている」のである。こうしてレムニゼレニスにおいても「アモール」から「愛」への変化が生まれてくる。変化の直接の原因はトクスイルスの自己を犠牲にした

「愛」ではあるが、彼女の場合にもトクスイルスと同じく変化はマトローザの「新しい神」に関する発言の後に生じている。レムニゼレニスの買い手であるポンベイの法務官に金貨の出所を追求され、思わずトクスイルスが主人からもらったものだとして「愚かな嘘」をついた時、レムニゼレニスもその場に居合わせたと言明し、トクスイルスと共に自分も牢獄に入れるよう求める。こうした態度をレムニゼレニスは「今はアモールはからんではないわ」と説明しているが、それは当然である。もはや彼女は「アモール」ではなく「愛」に心を動かされ始めているからである。そして今や完全に「愛」がレムニゼレニスの心の中心となっていることを第六場で牢獄に入れられたトクスイルスに宛てた彼女の手紙が明白に示している：

あたしの愛するトクスイルス！あたしはそんなことがありうるとは決して思いませんでした。でもあたしのせいであなたが死刑の判決を受けたことを知ってから、あたしはあなたをこの上なく愛しています。勇気を出して下さい。あたしはいつでもあなたの側にいます。

[S. 284]

最終場面の地下室でレムニゼレニスは「愛」がもたらした至福の境地、肉体的・物質的ではない豊かな世界について語る：

ああ、今はとても気分がいいわ！突然あたしは豊かになったの。あたしのものでないものは何もないわ！海も大気も、雲も月も、夜の銀色の星の色も！その何もかもあなたがあたしに呉れたのよ。

[S. 292]

こうした「アモール」から「愛」へ変化する契機となっているものが、すでに述べてきたようにマトローザの言う「新しい神」の存在である。

VI

『ポンベイ』の作品ではヴェスヴィオス火山の噴火に象徴される古い世界の崩壊、没落のモチーフと並んで「新しい神」というモチーフも一貫して貫かれており、その点でも対立・変化のドラマトゥルギーが見られる¹¹¹。ヴェスヴィオス火山に関してはトクスイルスが前口上後の場面説明で「角にはヴェスヴィオス火山が噴煙を上げています。それは観客の方々には見えませんが、芝居が進展するにつれ、もっと耳にす

ることになるでしょう」と語り、待ち受けている運命を予感させる。トクスイルスの言葉通り、その後も火山についてはたびたび登場人物たちが噴煙を上げる様子を死や破滅の言葉と共に語っている。例えばレミニゼレニスは「ときどき自分がヴェスヴィオスだったらいいのと思うわ。噴火して何もかも滅ぼしてしまうのよ」と語り、少年奴隷も「もしかすると明日にでもヴェスヴィオスが噴火して、俺たちみんな死んでしまうかも」と語っている。そして最後には奴隷制に支えられたローマ社会の代弁者である法務官の「神々よ、教えて下さい、私の世界をどうなさるおつもりですか?」という問いに対する答えのようにヴェスヴィオスは噴火し、法務官の世界、ローマ社会は滅亡する。

一方「新しい神」に関してはマトローザが大きな役割を果たしている。第一幕で避暑に出かける主人のターゴに「半年も無駄に養っておく」のは論外だとして、売りに出すために奴隷商人ドルダロスの元に行くよう命じられたレミニゼレニスをマトローザは半ば唐突とも思える聖書の引用で慰める：

カエサルのはカエサルにお返し下さい。

[S. 238]

聖書では、この世の努めと神への努めを同時に果たせ、という意味で用いられているこの言葉でマトローザはあたかも「現世にあっては肉体のことなど気に悩むことはない」とでも言っているかのようであり、同時にまるでキリスト自身でもあるかのような印象を抱かせる。それに符合するように劇の進行の中で「新しい神」に言及するのはマトローザ一人である。さらに彼女は第三場の奴隷法廷で先ほど示したように裁判の審理とはおよそ無関係にトクスイルスに「新しい神」のこゝろを持ち出している。また第五場でローマ神話の神々の名前を挙げ、「神々は死んでしまった」というレミニゼレニスに対してマトローザは、「神様は一人」しかいないこと、そしてその神を信じる信者がますます増えていることを告げる。そして信者の集まる「別世界みたいな」地下へ一緒に行こうと誘うと、今や「アモール」から「愛」への途上にいるレミニゼレニスはその誘いに心を動かされる。それはレミニゼレニス信仰の点でも「新しい神」へ向かう途上にいることを示している。劇の終わりでは彼らは地下の「新しい神」の元でヴェスヴィオス火山の噴火による破滅を免れ、安らぎと平和な眠りを手にすることになる。それは今や彼らが完全に「新しい神」への信仰の元にあることを示している。

一方「新しい神」への改宗を劇的に示しているのがターゴである。彼は周囲の人間か

らは「守銭奴」と見なされている人物だが、家族と避暑に出かける途中に難破し、海の上を歩く「聖パウロ」とおぼしき人物を目撃し、その後キリスト教徒に救助される。そして銀行頭取の地位も投げ捨て、キリスト教に改宗し、キリスト教徒と共に円形競技場で処刑される運命を選ぶのである。ポンベイの法務官が処刑前のターゴに面会し、トクスイルスの盗んだ金貨について問いただすシーンがある：

法務官：トクスイルスはあなたから600銀盗んでいながら、あなたがそれを奴に呉れたのだと、言い張っています。どうかおっしゃって下さい。真実はどうなのかを？

(静寂)

ターゴ：その金は彼に呉れたわけではない。彼に払ったのだ。つまりプレゼントではなく、借金だったのだ。

法務官：借金？

ターゴ：彼に八年間も賃金を支払っていなかったのだ。

法務官：奴はあなたの奴隷だったんです。だったら法的にはそんな義務はあなたにはありません — [S. 289]

奴隷制度を支える古い価値観から、「人間は皆平等である」というキリスト教の新しい価値観に立ったターゴの発言は奴隷制度を根底から覆すものであり、さらにその奴隷制度の上に成り立っているローマ社会を揺り動かすものである。

さらにターゴが目撃したのが「聖パウロ」であることは、劇の最終場面でさらに明らかにされる。ヴェスヴィオス火山の噴火による破滅を免れた三人が話をしていると、一人の男性が現れ、隣の部屋で手紙を書いているので静かにして欲しいと頼む。マトローザは、その手紙とは「全ての町の人」、例えば「コリント」の町の人に宛てた手紙であると説明する。多少滑稽に描かれている嫌いはあるが、その男性が「聖パウロ」であることは間違いない。

ヴェスヴィオス火山の噴火による奴隷制の旧社会の崩壊と法務官の信じる「神々」の世界が崩壊した後に、「人間は皆平等で、平等の権利と義務がある」新しい世界が、「新しい神」の世界が出現する。

Ⅶ

これまで見てきたように『ポンベイ』もそうであるが、ホルヴァートの後期の作品には形而上的、宗教的モチーフが散見される。1936年の『最後の審判の日』では神の

恩寵としての贖罪と救済に身を委ねる主人公フデーツの内的発展の姿に自らの信仰回帰の姿を重ね合わせ、『ボンベイ』とほぼ同時期に完成した小説『神なき青春』では「信仰」の問題はライトモチーフとして小説全体を貫いている。こうした事実に触れながらエルゲン・シュレーダーはホルヴァート後期の作品は個人的、政治的「退行」の文学的表現だとしている¹⁾。しかしながら初期の作品に時として潜在的に存在していた倫理的、道徳的、宗教的問題は後期の作品でさらに深化され、発展された形で現れたものであり、「退行」ではなくホルヴァートの文学的「発展」と呼ぶべきであろう。喜劇に形而上的、宗教的モチーフを取り入れることは一方で危険な賭けではあるが、『ボンベイ』の場合にはそのことによって作品に緊張感が与えられ、深みと奥行きが生まれており、ホルヴァートが新たな創作意図を示した「人間の喜劇」の作品で「神」と「信仰」の問題を取り上げたことは、彼の文学的発展であり、かつ文学的成功だと見なければならぬ。

1938年6月1日、パリのシャンゼリゼーの大通りを歩いていたホルヴァートは突然の落雷で倒れてきたマロニエの大枝で後頭部を強打し、不慮の死を遂げる。『奴隷舞踏会』で落雷のために主人たちの乗った船が沈み、思いがけず自由を手にした奴隷たち、あるいは火山の噴火によって死刑を逃れ、破滅を免れた『ボンベイ』の主人公たちとの運命と比べれば何とも皮肉な運命である。そして何よりも彼の余りにも短い生涯の中でも最も創造的だった前年の1937年の文学的成果を考え合わせれば、彼の早すぎる死は何とも残念である。ホルヴァートの未来を飾るはずであった「人間の喜劇」は『男のいない村』、『ボンベイ』の僅か二作で終わることになった。

注

- 1) 1937年7月14日付きの出版社の編集者の手紙から『ボンベイ』は少なくとも7月14日以降に完成したことが推測される。

Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeiter von Susanne Foral-Krischke. Frankfurt a. M. 1986, Bd. 10, S. 432を参照。

- 2) Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeiter von Susanne Foral-Krischke. Frankfurt a. M. 1986, Bd. 11, S. 271.

- 3) ホルヴァートの実際の作品のタイトルは『信仰 愛 希望』であり、恐らく彼の勘違

いによるものであろう。

- 4) Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeiter von Susanne Foral-Krischke. Frankfurt a.M. 1986, Bd.10, S.227~228.
以下 [] 内の数字はすべて同テキストのページ数を示す。
- 5) Horváth, a.a.O., S.223ff.
- 6) Horváth, ebd., S.215ff.
- 7) D.Hildebrandt: Ö. v. Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck bei Hamburg 1975, S.106
- 8) ショーペンハウアー全集, 白水社, 1996年, 第三巻, 259ページ。
なお同様の指摘は Balme もおこなっている。
Balme, Christopher B.: Zwischen Imitation und Innovation. Zur Funktion der literarischen Vorbilder in den späten Komödien Ö. v. Horváths. In: Horváths Stücke. Hrsg.v. Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1988 (suhrkamp taschenbuch materialien 2092), S. 112.
- 9) Kun, Eva: "Die Komödie des Menschen" oder Horváth und Ungarn. In :Horváths Stücke. Hrsg.v. Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1988 (suhrkamp taschenbuch materialien 2092), S. 27f.
- 10) Kun, ebd., S.29ff. 及び Balme, a.a.O., S.112.
- 11) ホルヴァートは「ボンベイ」に「六場の地震の喜劇」というサブタイトルを付けているが、地震とヴェスヴィオス火山の噴火とを同一視しているように思われる。劇中では地震について触れられるのは第四場だけであり、最終第六場で「すべてが崩壊する」のは明らかに火山の噴火によるものである。
- 12) Schröder, Jürgen: Das spätwerk Ö. v. Horváts. In: Ö. v. Horvát. Hrsg.v. T. Krischke. Frankfurt a.M. 1981 (suhrkamp taschenbuch materialien 2005), S.133ff.

使用テキスト

Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden.

Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeiter von Susanne Foral-Krischke. Frankfurt a.M. 1986.

参考文献

Bossinade, Johanna: Vom Kleinbürger zum Menschen. Bonn, 1988.

Krammer, Jenő: Ö. v. Horváth. Leben und Werk aus ungarischer Sicht. Wien 1969.

Schnitzler, Christian: Der politische Horváth. Frankfurt a.M. 1990.

古代ローマ喜劇全集 東京大学出版会 1977年