

罪と贖罪のドラマ

——ホルヴァートの『最後の審判の日』について——

伊藤 富雄

I

ホルヴァート最後の民衆劇『信仰 愛 希望』成立から数ヶ月後の1933年1月、ヒトラーは首相に任命され、3月のいわゆる「全権委任法案」の成立とともに一気に独裁体制を確立し、かくしてワイマール共和国は崩壊する。同年2月、突撃隊によって両親の家の搜索を受けたホルヴァートは身の危険を感じてドイツを去り、オーストリアのザルツブルクからウィーンへと亡命生活に入る。この年、ウンディーネのモチーフを使用し、従来の民衆劇からの離脱を見せる『セーヌ河の身元不明の女』、ネストロイ、ライムントを彷彿とさせる喜劇『行ったり来たり』が完成。この二つの作品は翌1934年にウィーンで初演される予定であったが、結局上演されずに終わる。1934年の前半には『天国めざして』が出版されるが上演には至っていない。同年6月、ドイツでは自作の上演が出来ないことを耳にしたホルヴァートは、『天国めざして』を出版した出版会社に手紙を送り、「ドイツ再生のために尽力したい」旨を宣伝省に伝えてもらいたいと頼んでいる。7月には更にあるナチスの作家を推薦人にして「帝国作家同盟」に加盟申請し、その一員となっている¹⁾。こうしたホルヴァートのいささか不可解な行動は、彼が決して政治的な作家ではなかったことを示しているとともに、何よりも作品発表の場を奪われることがどれほど重大、かつ深刻なものであるかを物語っている。1935年には民衆劇『カージミルとカロリーネ』がウィーンで上演、さらに喜劇『一押し、二押し』も完成し、同じくウィーンで初演されるが反応は少なく、経済的にも追い込まれていく。そのため仮名で映画のシナリオを書いて糊口をしのいでいる。1936年、ウィーンからザルツブルク近郊に移ったホルヴァートは戯曲『戦場から帰ったドン・ファン』、『男のいない村』、『最後の審判の日』を完成させ、さらに小説『神なき青春』の執筆に取り掛かっている。同年11月、『信仰 愛 希望』のウィーン初演二週間後、ホルヴァートは両親に宛て次のように書き送っている。

「..目下ある作品に取り掛かっています。できればクリスマス前までに仕上げたいと思っています」²⁾。この作品が『男のいない村』か『最後の審判の日』のどちらかであると考えられる。『最後の審判の日』は1937年12月11日にチェコのメーリッシュ・オストラウで初演されるが、これがホルヴァート自身が生前に経験した自作の最後の初演となる。またこの作品は第二次大戦後に上演されたホルヴァートの最初の作品でもある。

『最後の審判の日』は1945年のウィーン初演時から、一方では今なを社会批判的な民衆劇として、他方では宗教的・形而上的作品として評価が別れていた。登場人物の一部に見られる小市民的閉鎖性、俗物性、ワルツやシュランメル音楽が流れる祝宴のシーンなど確かにこの作品には民衆劇の要素が見られる。しかし二人の主人公、アンナとフデーツは明らかにそれまでの民衆劇の主人公とは異なっている。民衆劇の女性たちは経済恐慌に象徴される過酷な経済・社会状況の中で一方的に犠牲を強いられてきた。しかも悲劇的なことに夫や恋人、家族といった相手に犠牲を強いられるのだった。ホルヴァートの民衆劇の社会批判的性格はそうした女性の犠牲の描写の中にも見られたのである。しかしアンナは他人を救うために自ら進んで犠牲となる。また民衆劇の女性たちに見られるキッチュな夢を見る愚かさもアンナにはない。ドラマの進行と共に彼女には神秘的・神話的雰囲気さえ漂ってくる。一方のフデーツも一時的には小市民的公務員としての自己のアイデンティティーに固執はするが、最終的には小市民性を克服している。また民衆劇では1920年代後半から30年代初頭の現実を舞台に当時の経済・社会・政治状況が生々しく描かれていた。それに対しこの作品では確かに時代設定は「現代」とされてはいるが、「現代」を感じさせるものは皆無であり、「非時代的」とさえ言えるほどである。さらに非現実、幻想場面の導入、結末の完結性などドラマトゥルギー的にもそれまでの民衆劇とは異質である。後で詳しく見ていくが、「罪と贖罪」というテーマ、聖書のトポス、数のシンボルなど、明らかにこの作品は民衆劇ではなく宗教的・形而上的作品であり、ホルヴァートの神への回帰を示すものである。

ホルヴァートの友人でもあった作家フランツ・ヴェルフェルは、ホルヴァートの人物創造の独自性はこの作品で初めて高い価値を示したと評価しているが、マリアンネ・ケスティングはこの作品も含めた後期の戯曲には「光彩を失い、亜流的なもの」が見受けられ、「今世紀中もっとも異色でありもっとも底の深い存在のひとりだった劇作家の、悲劇的に衰弱した終盤劇」だと極めて否定的な見解を示している³⁾。しかしテーマの重大性に見合ったドラマの緊密な構成、テーマとかかわった自然現象や数

の効果的な象徴、神話的広がりをもせる作品の多層性、多義性など、作品の完成度も高い。1960年代後半からのいわゆる「ホルヴァート・ルネッサンス」以後もこの作品が比較的好んで上演されているのもそのためであろう。またホルヴァートの作家的発展を考える場合にもこの作品は興味深い。即ちユルゲン・シュレーダーの指摘のように、ホルヴァートは1920年代末までの政治的な時期、1933年頃までの社会批判的な時期をへて、1933年以降は倫理的・宗教的方向を目指していると言える⁴⁾。『最後の審判の日』はそうしたホルヴァート後期の特徴を端的に示すものである。以下この作品を「罪と贖罪」というテーマに沿って見ていくことにする。

II

この作品は中心となる第四場を挟んで前後三場の七場からなっている。まずは第一場から順に内容を追っていくことにしよう。

第一場は田舎の「小さな駅」が舞台である。

二人の主人公、アンナとフデーツは登場する前に駅の待合室で列車を待っている村の住人たちによる話の中で紹介され、すぐにアンナが民衆劇『ウィーンの森の物語』の女性主人公マリアンネと同じような状況に置かれていることが分かる。即ちアンナは名前ではなく「娘」や「婚約者」といった言葉で呼ばれている。そしてこの婚約も後で分かるが父親と相手の男の言わば「取引」の道具である。父親は「86年間も続いた家」を守りたいためにアンナを男に引き渡そうとしているのであり、アンナは一個の個性を有した「人間」ではなく「商品」として扱われている。村人の声の代弁者の役を担っているライムグルーバー夫人によれば駅長フデーツは「とても有能で教養もあり、礼儀正しいし、勤勉」であり、村人皆に好かれているが、妻のフデーツ夫人はその駅長をひどく苦しめている「ごろつき」であり、フデーツは妻の嫉妬のためもう居酒屋へも出掛けないのだと語られる。こうしてアンナとフデーツが登場して台詞を述べる以前に村人によって二人の主人公の置かれている状況が知らされることになる。列車が到着し、村人が列車に乗って行ってしまうと、後に残ったアンナとフデーツの二人によって初めて台詞が交わされる。アンナはフデーツが自分の父親の経営している居酒屋に何故姿を見せないのか尋ねる：

アンナ　：駅長さん。どうしてもう店には来て下さらないの？　父は言ってますわ。どこかよそに行き付けの店があるんだって。

フデーツ：もうどこにも出掛けていないんですよ。アンナさん。仕事がいちもあるもんでね。

アンナ : それだったらよかったわ。私思ってたの。私のせいでもう店には来てくれないんだって。

フデーツ : (真から驚いて) どうしてあなたのせいでなんですか？

アンナ : あなたの奥さんのせいで思ったの。

フデーツ : 妻があなたと何か関係があるんですか？

アンナ : 私のこと嫌ってらっしゃるもの。

フデーツ : とんでもない。そんなこと考えないでくださいよ。(彼は突然言葉が詰まってしまい、二階の方をじっと見上げる。静寂)

アンナ : (皮肉な調子で) あそこに何かがあって？

フデーツ : 何も。

アンナ : 若い女性と一緒に居る所を奥さんに見られるのが怖いんでしょ。私と話しなんかして構わないの？

フデーツ : そんなこと分かっているでしょう。

アンナ : 今私と話をしていたら、明日はまた一騒動なんでしょう、どう？

フデーツ : 誰がそんなことを言ってるんです？

アンナ : 皆言ってるわ。(静寂)

[S.21.]⁵⁾

フデーツには妻が自分たちの事を見ているのが分かっており、妻が二人のことを誤解、嫉妬するのではないかと心配している。その気配を察したアンナは自分の推測が当たったと思い、一気に優位に立って畳み掛けている。引用箇所に見られる二つの「静寂」は共に重要な働きをしている。最初の「静寂」はフデーツの発言に疑問を投げ掛けている。即ちフデーツはアンナの発言を否定したものの、実際は妻がアンナを含めた若い女性を嫌っていることを知っているのである。第二の「静寂」はアンナの発言は自分の想像であり、誇張であることを示している。

この後優位に立ったアンナが「冗談」にフデーツに「キス」したことにより、「いつだって職務に忠実な公務員だった」フデーツは信号を出し遅れ、列車の衝突事故が生じてしまう。第一場後半の比較的短いアンナとフデーツのやりとりの中に、二人の運命的なつながりが先取りのにさりげなく示されている部分が幾つか見られる。アンナは村中で「自分だけが」フデーツを「弁護している」と語り、後の「偽証」によるフデーツ弁護を暗示する。さらに突然の「キス」に驚いて、「今すぐ姿を消さないと、ひどい目に会うことになるよ」と言うフデーツに対し「私を殺すつもりなの？」と、これまた将来のフデーツによるアンナ殺害が暗示されている。あるいは又「さあ出て行くんだ」とアンナを追い出そうとしながら、一方でフデーツはアンナが「痛い」と言うほど彼女の腕をつかんでしまう。意識した台詞とは裏腹にアンナを自分に引き止

どめようとするフデーツの無意識の行動も、二人の運命的なつながりを示すものである。第一場最後のフデーツの台詞では、それまでの距離を置いた敬称 Sie から、親称 Du の使用へと変化しており、言語的にも二人の親密なつながりが示されることになる。

III

第二場では列車事故の責任の所在が追及される。即ち共に「職務に忠実な」フデーツと事故で死亡した機関手のボゴルニーのどちらに過失があったか、検事が現場で検証及び事情聴取を行っている。しかし観客（読者）には既にフデーツに過失があることが知らされている。従って真相追及の謎解きではなく、フデーツやアンナの心理の動きに主眼が置かれることになる。この第二場のト書にホルヴァート後期の作品に特徴的な自然現象の象徴的使用が見られる。冒頭のト書で夜が明けても「どんよりとした日になる」と指示されている。それは検事の言う真相を解明してくれる太陽の光が希薄であり、真相ははっきりしないことを最初に示しているのである。また色彩の象徴的使用も見られる。やはりト書で事故現場の信号は「赤」であると指示されている。マインラート・フェーゲレによれば「赤」は一方で愛を表す色彩であり、またビザンチンやローマの皇帝の服装とも関連し、最高権力の象徴でもある。しかし愛や権力は果てしがなく、憎しみや高慢に転じうるので、地獄や悪魔（メフィストフェレス）の色でもある。更にキリスト受難の血の色でもあり、贖罪の色でもある。従ってこのようなアンビヴァレンツな色彩象徴を有した「赤」が常に第二場を通じて見られることは、法律的には無罪でも道徳的・倫理的に有罪であること、自ら意図して犯した「主観的罪」と意図しないのに結果的には犯してしまった「客観的罪」、といった無罪と有罪の錯綜した状況を示すことになる⁶¹。このような自然現象や色彩の象徴的使用はこの作品のテーマを視覚的に浮かび上がらせる効果を担っている。

検事の尋問に対しフデーツが返答するシーンに「落ち着いている。しかし内心は確信がない」とのト書が付けられ、事故の責任を否定するフデーツの揺れ動く心理が示されている。彼のそうした揺れ動く心理に応じて、検事に対する返答も「職務に忠実な公務員」だったことを強調するのみで、質問に正確に答えてはいない。従ってそのように「潔白」を主張するフデーツの台詞の後に連続して「静寂」が付けられ、その発言の真偽が疑問に付されているのも当然である。アンナが検事に嘘の証言をしようとした時、フデーツは「呆然とアンナを見詰める」。この時初めてフデーツはアンナの「キス」が悪意や「冗談」からのものではなく、自分にたいする愛の表現であった

ことを理解する。アンナの証言が「学校の宿題を暗唱するかのよう」であるのは、フデーツを救うための偽証をとっさに思い付いた訳ではなく、事前に考えられていた結果であることを物語っている。同時に口調が自然でないのはアンナの罪の意識の表れである。証言の途中で彼女は事故の衝突音と叫び声がまだ聞こえると言いながら「両耳を押さえる」。この仕草は第四場でも繰り返されるが、アンナが耳にしているのは事故の衝突音と叫び声だけではなく、事故の責任の一端が自分にあるという良心の叫びでもあろう。このアンナの偽証のさ中にフデーツ夫人が登場する。彼女が真相を知っている事は、アンナやフデーツに対する態度によって分かる。彼女は「いい気味だという風にフデーツを観察し」、アンナを指さし「あれがあなたに有利な証言をしてくれる人なの。良かったわね。おめでとう」と言いながら「ニヤリとする」。あるいは「あざけるようにアンナとフデーツを見る」。偽証してまでフデーツを助けようとするアンナに対し、真相を知っているフデーツ夫人が証言しないのは、夫を不利な立場に追いやるのを避けるためではない。証言しないことにより、夫に借りを与え、夫を自分の元に縛り付けて置こうという打算のためである。しかし若いアンナへの対抗意識のためにそれまで「何も聞いていない、何も見ていない」と証言していたフデーツ夫人は突然「何もかも見ましたし、何もかも聞きました。何もかもです。はっきり見たんです。この娘がうちの人にキスしたのを——見たんです」と叫ぶことになる。夫人はアンナから夫を奪い返そうとしたその瞬間に皮肉なことに夫を決定的に失うことになってしまう。アンナの言葉を借りれば「一度も愛したことの無い女性」と結婚生活を送っていたフデーツではあるが、「私だって妻に対して正しい振る舞いをしていない」と夫人に自分なりの責任を感じていた。だからこそ彼はそれまでひたすら職務に励み、居酒屋にも姿を見せず、村人との付き合いも避けてきたのであり、村人が夫人を非難しても弁護してきたのである。しかし真実とはいえ自分に不利な証言をすることになった夫人によってフデーツは、愛のない形式だけのものになっていた夫婦の鎖から解放される機会を得る。彼は夫人を精神異常者に仕立て、「厄介払い」してしまう。

IV

第三場は第二場から4ヶ月が経過したアンナの父親の経営する居酒屋である。客のトラックの運転手への説明からフデーツが無罪釈放され、祝宴がその居酒屋で行われる予定であることが観客に知らされる。第三場ですぐに目に付くのはアンナの変化である。突然やってきた結婚相手フェルディナントを迎えるために登場するアンナは「白い服」を着ている。それは一つには目下の所彼女が世間から潔白であり罪が無いと認

められていることを示している。更には今や運命的なつながりで結ばれたフデーツを迎える花嫁衣装でもある。(この作品の草稿ではフデーツとアンナは結婚し、アンナは結婚初夜に殺害される)しかし表面的な清廉潔白さとは裏腹に、内面的には罪の意識、良心の呵責に捕らわれていることが分かる。そのことを示すものは「奇妙にほほ笑む」、「又しても奇妙にほほ笑む」、「青ざめて胸に手をやる」、「とても小さい声で」、「当惑してほほ笑む」、「気の抜けた声で」、「ぼんやり見詰めている」といった第三場で頻繁に見られるアンナの態度を示すト書きである。フデーツが現れる前にアンナは父親たちに真実を打ち明けようと思っていたように見える。それはフェルディナントがフデーツの裁判とアンナのことが掲載された新聞記事を得意げに披露したとき、アンナは「奇妙にほほ笑」みながら、「評判はすぐに色あせるわ」と語った部分からも推測される。さらに罪の意識、良心の呵責のために胸の痛みを覚えて「青ざめて胸に手を」やったアンナに、事情を知る由もない父親とフェルディナントはそれが「刺激の強すぎた」裁判のせいだと思い、その裁判もう済んだのだと慰めようとする。それに対してアンナはフェルディナントの言葉をそのまま用いて「Ja, jetzt ist vorbei -」（「ええ。もう終わってしまったのよー。」）と答えている。相手の台詞をそのまま用いながら、実は別のコンテキストで用いるというホルヴァートのディアロークによく見られる例であるが、ここでアンナが意味しているのは決して裁判が終わったことを言っているのではなく、真実を告白する機会が過ぎ去ってしまったことを言っているのである。だから彼女は「当惑してほほ笑む」のである。アンナが真実を告白する機会を逸してしまったことは、父親とフェルディナントがフデーツ歓迎のために窓辺に走り寄るとすぐに「太陽が沈み、すぐに暗くなる」ことでも分かる。これも先に述べた自然現象の象徴的使用である。真実が明らかにされる機会が失われてしまった今、真実の光りも失われていく。真実の明るい光りは、真実を覆い隠す者たちの上に決して降り注ぐことはない。アンナの変化に比べるとフデーツには殆ど変化が見られない。彼は拘禁中に「少し顔色が黄色くなっている」だけであり、多少の「当惑」は見せながらも歓迎に答え、アンナを「私の助けの天使です」と呼んで村人の喝采を浴びる。宴たけなわの頃、アンナはひそかにフデーツを広間から連れだし、次の日の夜二人だけで会ってくれるよう頼む。アンナの「破滅するのだわ」という台詞やフデーツの「あなたの命がまるで二人が会うことにかかっているみたいですね」という台詞、さらに密会の場所が列車事故現場近くの高架橋であり、時刻も列車事故の起こった「9時」であることを考えれば、この密会が二人の運命を決定的に左右するものになることが推測される。

V

第四場は全七場の中心に位置しているだけでなく内容的にもこの作品の中心をなすものである。

舞台は谷の上にかかっている「高架橋」の下。「森閑とした夜」で季節は「秋」である。夜と秋、ともに「寒さ」(die Kälte)と結びついている。「寒さ」は『戦場から帰ったドン・ファン』や『現代の子』の中で「雪だるまの死」の形象で典型的に示されているように孤独や死を象徴するものである。それに応じて「永遠のやすらぎ」があたりを支配している。谷とその上にかかっている「高架橋」は第七場で一層効果的に使用されるが、生と死、此岸と彼岸、虚偽と真実、罪と贖罪の隔たりを視覚的に示すものである。

アンナと会う前にフデーツはパトロール中の警察官に「最近をよく眠れない」と訴えている。眠れないのは罪を認めないからであり、裁判で無罪にはなっても良心からは逃れられないことを示している。しかしそのことはフデーツの意識にはまだ至っていない。だから警察官にいわば不用意に不眠を口にしてしまう。アンナの登場と同時に高架橋の上で「信号」が鳴り、更に教会の時計の九時を打つ音が聞こえる。共に音響的に例の「列車事故」を想起させるものである。アンナはフデーツに「内なる声」を持ってはいないのかと尋ねる。彼女には故意にはないにしても、「列車事故」の責任の一端があり、さらに「偽証」という罪も犯している。しかし彼女は今その責任を取り、罪をあがなう決心をしている。「内なる声」とはアンナが自分と同じようにフデーツにも期待している罪の認識であり、良心である。更には事故の犠牲者に対する人間としての思いやりである。しかしフデーツは「内なる声」は自分に「お前は一度だって信号を出し遅れたことはなかった。お前は無実だ、トーマス」と答えたと主張して、アンナとの罪の認識の相異を見せる。彼はアンナとのディアロークの中で事故の犠牲者のことには全く触れず、自分の事しか語ろうとしない。フデーツが小市民的公務員としての自己のアイデンティティーに固執する限り、彼が真の「内なる声」を有することはない。そして彼が真の「内なる声」を有しない限り、自己の罪を認識することはなく、彼の責任で死んだ事故の犠牲者に対して人間としての思いやりを示すことはない。フデーツが認める「唯一の罪」は、あの時にアンナをすぐに追い出さなかったことだと言うのである。「私は無罪を言い渡されたんだよ、アンナさん。全くの無罪なんだ」、このように主張するフデーツに対するアンナの発言は実に意味深長であり、かつこの作品のテーマともかかわる重要なものである。アンナは言う。

アンナ：だったら罰せられるには、まだ何かもっと大きな事をしでかさないといけないわね——（かすかにほほ笑む。静寂）

[S.52.]

「罰せられる」ことは否定的なことではなく、逆に肯定的な望ましいことである、そうアンナは考えている。つまりアンナの語っているのはキリスト教的な贖罪の考えである。罪を認め、神の裁きを受ければ恩寵としての贖罪が与えられ、それによって罪ある者も許しを受け、救済される。「罰せられる」とは罪を認識し、神の恩寵としての贖罪を受けることである。列車事故で「無罪」になったフデーツが「罰せられる」には新たな罪が、フデーツ自身が認める罪が必要である。そしてアンナはその「罰せられる」ための「大きな事」の犠牲となる用意があることを同時に示している。アンナのこの発言を契機にこの作品のキリスト教的、宗教的雰囲気益々色濃くなっていく。フデーツ救済のために犠牲を覚悟したアンナは既に死の様相を帯びている。それが自分を救済するためだとは未だ思い当たることのないフデーツもアンナの死を予感する。アンナを見詰めてのフデーツの台詞がそれを物語っている。「顔色が真っ青だよ」、「もう一滴の血もないように見える、一滴も」。

眠れないのに眠りに帰ると嘘を言って立ち去ろうとするフデーツにアンナは半ばモノロークの台詞で、二人が特別な絆で結び付いていることを語る。それは共に罪を認めあって欲しいというアンナの願望であり、彼女の愛の告白でもある。そして二人は二度目の、そして最後の「キス」を交わす。アンナとフデーツが交わした最初の「キス」は列車事故を招いたが、二度目の「キス」はアンナの犠牲としての死と、罪の認識と贖罪へ向かうフデーツの内的変化の第一歩をもたらすことになる。キスを交わす直前のアンナの台詞「駅長さん。私が死んでも、それでも私は貴方のものよ——私たちはいつだって会えるのよ——」、このアンナの又しても意味深長な台詞は、一つにはアンナはフデーツの罪の認識と贖罪のために犠牲として死ぬのであり、それ故アンナは死後もフデーツの中に生き続けると理解できるし、更には罪を認め神の恩寵による贖罪を得ない限り、死すらも罪から逃れることができず、彼岸、此岸に於いて存在し続ける二人の「罪」を視覚化して語ったものだと理解できる。また第七場の非現実の場面に死んだアンナが再登場するのもこのアンナの台詞と符号することになる。

VI

第五場は第四場の結末で明白には示されなかったフデーツのアンナ殺害の事実と、

その後の状況を観客に示すための場である。この場で特徴的なことはフデーツの微妙な変化と、第四場から濃厚となったキリスト教的、宗教的雰囲気を受けての様々な暗示である。アンナ殺害の三日後にフデーツは居酒屋に姿を見せる。作品中に頻繁に使用される「三」の数字は明らかにキリスト教的な数のシンボルである。フデーツは女給のレーニにそれまで飲むことのなかった「赤ワイン」を注文する。それはフデーツの内部で変化が生じ始めていることの現れであり、これ又キリストの血を想起させるものでもある。更にレーニにアンナ殺害の際にできた頬の傷を問われて「錆びた釘」で怪我をしたとフデーツは言い逃れるが、これ又キリスト磔刑の際の釘や聖痕を想起させる。こうしてフデーツとアンナの関係にキリスト受難のモチーフが加わり、更にアダムとイヴの関係が重なり、「罪と贖罪」のテーマは人間の「原罪」のテーマとも結び付いてくるのである。

VII

第六場でフデーツの変化が始まる。又しても数のシンボルが使用されており、第五場より「三」日後のアルフォンスの薬局が舞台である。教会の時計が「七」時を打つが、「七」は最終第七場で一層明白に示されるように、ヨハネ黙示録に出てくる七人のラッパを吹く御使とかかわっているようである⁷⁾。

アルフォンスとフデーツ夫人の元に突然姿を見せたフデーツには外的な変化が見られる。即ちそれまでの「職務に忠実な公務員」だったフデーツは「くしゃくしゃになった制服姿で、帽子も被らずに」入ってくる。しかし内的な変化を見せ始めるのはアルフォンスが「義兄さん本来の自分に戻ってくれよ」とフデーツの「内なる声」を呼び起こそうとしてからである。それまで常に嘲笑とイローニッシュな態度で「ニヤリとして」受け答えていたフデーツは「もうニヤリとはしなくなる」。ただしまだフデーツは自らの罪を認める訳ではない。アルフォンスにアンナ殺害の事実を問われたフデーツはアンナと「婚約」したと告げる：

アルフォンス：トーマス、僕はそもそも信じたくなかった――

フデーツ　　：何を？　――ああ、そうか。あのことは君にはどうしようもない。信じる
　　しかないんだよ――僕はアンナと「婚約」したんだ。

フデーツ夫人：（驚いて）婚約した？

フデーツ　　：（肯定してうなづく）高架橋のそばで。（笑う）僕は彼女をつかみ、ゆすつてみた。しかし彼女はもう意識がなかった――彼女の名を呼んでみたが、
　　彼女はもう声をあげなかった。その後、僕は家に帰り横になった。突然以

前のように眠ることができた。4ヶ月ぶりにだ。職務に忠実な公務員のよう
にね——（ほほ笑む）ほら。（思案し、ゆっくり頭に手をやる）そうだ。
君たちにまだ聞きたいことがあったんだ。僕が彼女を殺してしまったこと
は分かっている。でもどんな風に殺したのか分からないんだ——どんな風
にやったんだ？（アルフォンスとフデーツ夫人の方を見る）どんな風にし
て彼女を？（二人は呆然としてフデーツを見詰める）君たちは新聞を読ま
なかったのかい？

[S.66]

フデーツ夫人の反応はフデーツが婚約を括弧付きで言ったことを理解していないこ
とを示している。アルフォンスの言葉を借りれば「彼（フデーツ）の愛を脅し取ろう
とした」フデーツ夫人には、フデーツとアンナの罪を介した深い心的つながり、即ち
フデーツが「婚約」に込めた比喩的な意味を理解することはできない。フデーツは罪
の否認を示す不眠がアンナ殺害後に突然消えたことを語っているが、彼の内部で今や
罪を認める用意ができていたことの表れである。この後フデーツがアルフォンスにア
ンナ殺害の犯行現場に居合わせなかったといういささか奇妙な台詞がある。それは罪
を認め、贖罪を求めようとしつつある現在の自分と、高架橋の下でアンナを殺害した
自分とはもはや同一ではないことを述べているのであろう。それはまたアルフォンス
の言う「本来の自分」に到る道を歩み始めた現在のフデーツと、かつてのフデーツと
の決定的な相異を物語っているのでもあろう。そしてアンナの遺影とそれに添えられ
ていた箴言がフデーツの内的変化を最終的に呼び起こすことになる：

フデーツ　：（アルフォンスを見詰めて）その場にはいなかった？　僕もいなかったさ
——（彼はほほ笑む。そして斜めの台の上に遺影をみつける）これは何だ
い？（彼は読む）「当居酒屋の敬愛する乙女アンナ・レヒナーの敬虔なる
思い出のために」——（アルフォンスに）葬儀は立派だったかい？

アルフォンス：ええ。

フデーツ　：（かすかに、幸せそうにはほほ笑む。そしてさらに遺影をじっと見る。真顔
になり朗読するかのように読む）
静かに立ち止まるがよい、汝旅人よ
そして我が受けし傷痕を見よ
時は過ぎ去るとも
傷痕は残る
心するがよい
最後の審判の日に汝に下す
我が裁きを

[S.67f.]

「最後の審判の日」を思い起こすことにより、フデーツは逃亡を断念し、アルフォンスから平服を借りるのを断る。フデーツの内的変化の完了は間近である。

VII

第七場はそれまでの各場とは異なり現実から非現実の世界に、そしてさらに現実の世界へと変化する。即ち「ホルヴァートはそれまでのリアリズムを放棄し、この作品を形而上学の領域、バロック的アレゴリーの領域へ移している」⁸⁾。この変化は信号器の色で色彩的に一応区別されているように見える。即ち冒頭のフデーツを捜索している警察官、アンナの父親、フェルディナント、それにフデーツが現れたことを告げにきたアルフォンスの四人の場面では信号器は青を示している。そして事故で死んだ機関手のポコルニーやアンナが登場する非現実の場面では信号器は赤に転じる。そして非現実の場面から現実の場面に戻る少し前から信号器は再度青に変わるのである。

アンナ殺害後も、フデーツはまだ自らの罪を認めようとはしない。しかしアンナと「婚約」したと語ったフデーツの内部では葛藤の後に次第にアンナの意志が明確な形を有してくる。そしてその過程を示すために再度アンナの登場が必要となる。アンナが亡くなっている以上、アンナ登場の場面は非現実の世界、ないしは幻想の世界にならざるを得ない。即ち第七場の非現実の場面はフデーツの内面の葛藤を視覚化したものだと考えられる。つまりアンナの導きによってフデーツが自己の「罪」を認め「贖罪」に至るまでの、彼の内的変化を描いて見せるものである。

機関手のポコルニーは事故で死んだ乗客の嘆きと責任追及の声を代表している。しかし彼の心を支配しているのは単なる復讐心である。だから彼はフデーツを自殺させ自分と同じ死の世界に引きずり込もうとする。同じく事故で死んだ保線係りのクライトマイアーから、フデーツがまだ高架橋から飛び降りていないことを知ったポコルニーは「怖がっている？ もう一度奴と話をしなくちゃ——」と語る。既にフデーツと話をしたことを示唆するこの台詞はしかし事実とは齟齬していると思われる。即ちこの後二人が話を交わすシーンで、フデーツがポコルニーと面識がないことは明らかだからである。ただこの非現実の場面をフデーツの内面の葛藤の視覚化と見なせば、事故の責任追及の声をフデーツが既に何度も聞いたことを指しているのかもしれない。ポコルニーの事故の責任追及に対し、フデーツが相変わらず自分には「罪」はないと主張しているところにアンナが姿を見せる。この非現実の世界でのアンナとフデーツのディアローグはそれまでのドラマのレベルに聖書のレベルが重なっているのを明白に示している。

- アンナ : (フデーツを大きな目で見詰める) 私は嘘はつけないわ。
- フデーツ : (突然彼女を怒鳴りつけて) じゃあ、作り話をしたのは私だと言うのかい? (静寂)
- アンナ : (フデーツを目から離さずに) 覚えてらっしゃる? 高架橋で私が「私に見覚えがなくて?」、そう尋ねたことを。
- フデーツ : (小声で) ああ。
- アンナ : あなたは私だと分かったのよ。
- フデーツ : (自信なく) そうかな。
- アンナ : 私には分かってるわ。だって私はあの時とまったく同じようにあなたを抱き締めたのだから。
- フデーツ : いつの時と同じようにだって?
- アンナ : 私たちが立ち去ったあの時と同じようによ。空は厳しい天使のようだったわ。私たちには言葉が聞こえたわ。でもその言葉の意味が分かるのを恐れたのよ——ああ、とても恐れていたわ——辛い時だった。覚えてらっしゃる? 私たち額に汗して——
- フデーツ : (話を遮って) 君のせいだ。「取るのよ! 取るのよ!」、私にこう言ったのは誰だ?
- アンナ : 私よ。
- フデーツ : そして私が何をした。
- アンナ : (ほほ笑んで) ああ、あなたはもう何度私を殴り殺したのかしら。そして何度また殴り殺すのかしら——もう私は痛くもなんともないわ。

[S.74f]

「私に見覚えがなくて?」というアンナの問い、アンナがフデーツを抱き締めたこと、さらに「私たちが立ち去ったあの時と同じように」に続く謎めいた台詞、これはそれまでのドラマのレベルだけではいささか意味が不明である。即ちここでは人間の原罪、墮罪のモチーフ、創世期でのアダムとイヴのモチーフが結び付いているのである。この作品の草稿ではそのことが一層明白に示されている。即ち決定稿では削除されているが「私たち額に汗して」の後は「大地を耕したのよ」となっている。更にフデーツの台詞「君のせいだ。『取るのよ! 取るのよ!』、僕にこう言ったのは誰だ?」は草稿では「僕にこう言ったのは誰だ、『取るのよ!』と。僕にこう言ったのは誰だ、『それを食べるのよ』と。」になっている。従ってアンナの問いかけ「私に見覚えがなくて?」、それはイヴのアダムへの問いかけであり、「私たちが立ち去った時」、それは樂園追放の時であることを物語っている。イヴの勧めで「認識の木の実」を食べたアダムが善悪を認識したように、アンナはフデーツに自分を殺すように勧める。その結果フデーツが自らの「罪」を認識するためである。自らの血を流すことによっ

てフデーツを救済しようとしたアンナの口調には厳粛な雰囲気さえ漂っている。ポコルニーの美化された死後の世界の話聞いたフデーツが、折から近付いてくる急行列車に身を投げようとした時、アンナはフデーツにしがみついて叫ぶ：「生き続けて、あなた！ 生き続けるのよ！」。直後に急行列車が轟音を立て、汽笛を鳴らして走り去り、すべてが闇に包まれる。再び明るくなった時に、フデーツが立っているのは言うまでもない。彼が自らを裁いていれば、アンナの犠牲は無に帰してしまう。「肝心なのは自分で有罪にしたり、無罪にしないことなんだ」と悟ったフデーツは今、罪の闇の中から贖罪の光の中に立っている。そして今フデーツが耳にするラッパの音は「最後の審判」を告げるラッパの音であり、懲らしめの為の災いをもたらす六つのラッパではなく、平和と安らぎを告げる第七のラッパである。こうしてフデーツの内的変化が完成する。即ちフデーツは自らの罪を認識し、「最後の審判」を受ける決心をし、神の恩寵としての贖罪と救済に身を委ねたのである。

IX

さて拙稿で既に述べたことがあるが1932年の民衆劇『信仰 愛 希望』は表題とは裏腹に「信仰 愛 希望」の不在を物語っていた⁹⁾。ホルヴァートはその『信仰 愛 希望』の「はしがき」に、この表題は自分のどの作品の表題にしても構わないと書いている。そして『最後の審判の日』はそれが最もよく当てはまるように思われる。即ちこの作品はホルヴァートが求め続けてきた「信仰 愛 希望」が見いだされた作品であると言える。以下「信仰 愛 希望」の三つの観点からこの作品を再度検討してみることにする。まずは「信仰」について。

ホルヴァートはそれまでの民衆劇の中で神や信仰を否定的に描いてきたし、神や信仰を口実に示される小市民たちのカモフラージュされた攻撃性を暴いてきた。そうしたカモフラージュの機能はこの作品にも散見される。居酒屋の主人、フデーツ夫人、ライムグルーバー夫人といった小市民的人物たちは自己の攻撃性や権威主義をカモフラージュするために神を口にしている。その点ではかつての民衆劇と同様である。しかし民衆劇とは異なる神の観念がこの作品に貫かれているのは明らかである。既に見てきたように自己犠牲によるフデーツの救済を行うアンナの姿を通じて示されるのは「復讐の神」や「恣意の神」ではない。アンナの自己犠牲の決心を支えていたもの、そしてフデーツが身を委ねようとしたのは罪ある人間に正しい取るべき道を指し示し、贖罪と救済を約束する「慈悲の神」である。この「慈悲の神」、そしてアンナ、フデーツの「慈悲の神」への信仰の描きかたにはイロニーや否定的な調子は見当たらず

ない。それは教会批判を行い、信仰に対する不信の念を示しながらも完全には信仰を捨てることのなかったホルヴァートの神への回帰を示すものである。アンナとフデーツがこの「慈悲の神」への信仰に至った経過を考えるならば、「列車事故」も主人やフデーツ夫人の言うように「復讐の神」ではなく、信仰に向かわせるための「慈悲の神」のなせる業であったと言えるであろう。「最後の審判の日」は「神を信じ、ひたすら神とかかわってきた」ホルヴァート、「生れつき敬虔なモラリスト」¹⁰⁾ホルヴァートの必然的帰結を示す作品である。またこの作品がアンナやフデーツ個人の罪を越えて、人間の原罪、墮罪のモチーフとも結び付いていたのは既に見てきたとおりである。ホルヴァートの神の信仰は「原罪」と密接に結び付いているのが特徴であり、この「原罪」のモチーフは小説『神なき青春』でさらに明白な形で現れることになる。次に「愛」について。

1931年の民衆劇『カージミルとカロリーネ』には「かくて愛は決して絶えることなし」というコリント前書からのモットーが掲げられていた。しかし主人公カージミルの台詞「愛はてめえが失業しねえかぎり、おしまいにはならないさ」に典型的に示されるように、「愛」も社会的・経済的条件次第であるとされ、失業したカージミルは恋人カロリーネと別れる羽目になる。『信仰 愛 希望』でもエリーザベトは「信仰、愛、希望、これがなければ論理的に言って人生など存在しません」と説いていた恋人にあっさりとは見捨てられ、「愛」の不在が描かれている。しかし『最後の審判の日』はアンナとフデーツの「愛」の物語とも呼ぶことができる。第七場でアンナは言う。

アンナ：（あたかも宿題を暗唱するように）あの人は信号を出し忘れたのです。何故なら私があの人にキスしたからです。でももしあの人が一度も愛したこともない女性と一緒にっていないのだったら、キスなんかしていなかったでしょう――

[S.74]

アルフォンスの言葉を借りれば「一度だっとうまくいかなかった」フデーツ夫婦の間には愛は存在しない。そこにあるのは嫉妬と諦念である。自分自身も家を守るための「商品」として売られようとしていたアンナはフデーツに真の愛を示そうとし、自らもまた真の愛を見いだすのである。自らを犠牲にし、フデーツに罪の認識と贖罪へ向かわせようとしたのはアンナの信仰心とともにアンナの愛でもある。犠牲を覚悟したアンナの台詞「私が死んでも、それでも私はあなたのものよ――私たちはいつだって会えるのよ」、また自殺しようとしたフデーツに向かって叫ぶアンナの台詞「生き続けて、あなた！」、それはともにアンナの強い愛を示すものであり、自殺を思い止

どまるフデーツはそのアンナの愛に最終的に答えたことを意味している。またアダムとイヴの姿も重なった二人の姿を通してエロスとしての愛（二人のキス）、アガペーとしての愛（アンナの自己犠牲）も浮かび上がってくる。また「列車事故」は二人を信仰に導いたと同様に、真の愛に導いたと言える。こうしてこの作品が愛を告げる作品でもあることが分かる。

次に「希望」について。

1933年以後のホルヴァートに多大な影響を与えたクソコルは1937年の夏、ホルヴァート宛の手紙の中で次のように書いている。

「数年前のこと、わびしい小さな駅で遅れた列車を待ちながら、君は僕に孤独であると訴えた。..当時僕は仮借ない、嘲笑的な、しかし正義を燃えるように熱望する君の初期の作品を通じてしか君のことを知らなかった。僕はそうした道を君が進むの思い止どまらせようとした訳ではなかった。ただ君に、人間はどんなに低俗であっても変わりうるものであること、変わろうとする衝動が意識されれば、人間はそれに逆らおうとはしないこと、それどころか自分の罪を認識することにより、かたくなな態度を改めようと試みるものであることを指摘したかっただけなのだ。君はその道を戯曲『最後の審判の日』から最新の小説『神なき青春』に至るまで探し求めてきた。——もしかすると君はすでにこの点では、僕が進むようにと示した以上に先に進んでいるのかもしれない。」¹¹¹ ホルヴァートは1933年までの民衆劇で執拗に小市民の閉鎖性、俗物性、感傷性を暴き、権威や権力とつながる方向にやすやすと流れていき、ナチスの体制に組み込まれていく小市民を「ブルジョア階級のボディー・ガード」として批判してきた。そしてそうした小市民性を克服しようとする登場人物、克服できた登場人物を描くことはなかった。しかしクソコルの「人間は変わりうる」という指摘を受け入れたかのように、この作品でのフデーツは一時的には小市民的公務員としての自己のアイデンティティーに固執してはいたが、アンナの助けによって自己の罪を認め、最終的には小市民性を克服している。フデーツのこの人間的発展は「人間はどんなに低俗であっても人間は変わりうる」という「希望」を、小市民性克服の「希望」を告げるものである。「最後の審判」は現世での行いに対する神による審判、裁きではあるが、同時に人間の内にある神の審判、即ち良心や正義、真実を求める心とも理解できる。『最後の審判の日』で再三語られる「内なる声」はそれと同義である。フデーツが「内なる声」に耳をかたむけ、最終的には正義や真実を受け入れたことは人間への信頼の「希望」を物語るものである。また1933年以降、ブレヒトやクラウス・マンなどの他の政治的な作家とは異なる形で、ナチズムに支配された社会の救済の可能性

を探っていたホルヴァートは、それを「内なる声」に、人間の良心に、正義や真実を求め心に見いだそうとしたのではないだろうか。「内なる声」に従ったフデーツの姿は、その救済の「希望」を示すものであろう。「最後の審判の日」はまさに「信仰愛 希望」を告げる作品だと言えるのである。

注

- 1) Krischke, Traugott: Materialien zur Horváth-Forschung. Aspekte und Möglichkeiten. In: Ödön von Horváth. Hg. v. Traugott Krischke, Frankfurt a. M. 1981, suhrkamp taschenbuch materialien 2005, S. 209.
- 2) Krischke, Traugott: Nachwort zu Ödön von Horváths "Glaube Liebe Hoffnung", Frankfurt a. M. 1973, Bibliothek Suhrkamp Bd. 361, S. 172f.
- 3) マリアンネ・ケスティング: 『現代演劇の展望』(大島・越部・丸山訳) S. 61f.
- 4) Schröder, Jürgen: Das Spätwerk Ödön von Horváth. In: Ödön von Horváth. Hg. v. Traugott Krischke, Frankfurt a. M. 1981, suhrkamp taschenbuch materialien 2005, S. 125.
- 5) Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeiter von Susanna Foral-Krischke, Frankfurt a. M. 1988. Bd. 10, S. 21.
以下の [] 内の数字はすべて同テキストのページ数を示す。
- 6) Vögele, Meinrad: Ödön von Horváth. Der jüngste Tag. Bern 1983, S. 93.
この論文は『最後の審判の日』を専らキリスト教的に解釈したものであるが実に詳細であり、多くの示唆を受けたことを記しておく。
- 7) Vögeleによれば7は世俗を表す4, 神を表す3から成り立っており、世俗と神を結び付ける数字であり、4つの枢要徳と3つの神学上の徳を含んでいるという。さらに7つの大罪とも結びつく一方で、完成と復活の数としての8への飛躍の数でもあるとしている。
- 8) Hildebrandt, Dieter: Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1975 (rororo bildmonographien 231), S. 102.
- 9) 拙稿「個人と社会の壮大な闘争——ホルヴァート最後の民衆劇『信仰 愛 希望』について——」(立命館言語文化研究第2巻第3号, 1991年) 参照。
- 10) Mann, Klaus: Ödön von Horváth, In: Materialien zu Ödön von Horváth. Hg. v. Traugott Krischke, Frankfurt a. M. 1977, S. 130.
- 11) Csokor, Franz Theodor: Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil. 1933-1950, München 1964, S. 28.

使用テキスト

Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden.
Herausgegeben von Traugott Krischke unter Mitarbeiter von Susanna Foral-Krischke,
Frankfurt a. M. 1983/1988.

参考文献

Bossinade, Johanna: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die Späten Dramen Ödön von
Horváths, Bonn 1988.
Oellers, Piero: Das Welt-und Menschenbild im Werk Ödön von Horváths, Bern 1987.

要 約

1936年、亡命中のホルヴァートは『最後の審判の日』を完成させる。この作品は倫理的・宗教的方向を示した1933年以降のホルヴァートの特徴を端的に示している。即ち「罪と贖罪」をテーマにしたこの作品は、「神を信じ、ひたすら神とかかわってきた」ホルヴァート、「生れつき敬虔なモラリスト」ホルヴァートの神への回帰を示すものである。同時に多層的、多義的なこの作品はホルヴァートが追い求めてきた「信仰 愛 希望」を告げる作品でもある。