

劇作家ホルヴァートと音楽家ハンス・ガル ——国外追放者をめぐる音楽劇『行ったり来たり』について——

Ödön von Horváth und Hans Gál.

Zur musikalischen Posse „Hin und her“ mit Blick auf die Migrations- und Identitäts-Thematik

大塚直

OTSUKA Sunao

Nach der Machtergreifung Hitlers hat in den Jahren 1933 und 1934 der Dramatiker Horváth im Exil in Zusammenarbeit mit dem jüdischen Komponisten Hans Gál das nestroyische, aber zugleich kafkaeske Lustspiel „Hin und her“ geschrieben. Der Handlungsort ist eine Brücke über dem Grenzfluß zweier miteinander verfeindeter Staaten. Der Pleite gegangene Drogist Havricek wird deswegen unerwartet aus dem linken Staat ausgewiesen, weil er jetzt Sozialhilfe benötigt, aber eigentlich ein zugewandter Ausländer ist. Sein Geburtsland, der rechte Staat, lässt ihn wiederum nicht herein, weil er schon seine Staatsbürgerschaft verloren hat. So gehört er ohne gestempeltes Papier jetzt nirgends mehr hin, wandert nur auf der Brücke unruhig hin und her und hat keinen festen Aufenthalt mehr. Hier geht es um unmenschliche Gesetze einerseits und eine menschliche Geste andererseits. Angesichts der heutigen Flüchtlingskrise bzw. der transnationalen sozialen Frage der Integration in die sprachlich und kulturell andere Gesellschaft könnte das Stück so im Hinblick auf ein Migrations- und Identitäts-Problematik neu interpretiert werden.

0. はじめに～現代社会におけるアイデンティティ問題

経済のグローバル化が進むなか、先進国では少子高齢化にともなう人口減少を見据えて、外国人労働者の受け入れが盛んになっている。しかしながら同時に、既存の社会に統合しようとする移民や難民、不法入国者に対しては、外国人を排斥する国粹主義的・排他的な言説が目立ってきたのも事実である。ところで、ある人物をめぐる外見と内実が齟齬をきたしていること、人種的ルーツと生まれ育った環境が異なるケースは、もはや珍しいことではない。改めて多元化した現代社会における言語的・文化的アイデンティティとは何であろうか？

この問題を考える上で、本稿では、ドイツ語圏における越境作家・亡命作家のひとりエデン・フォン・ホルヴァート (Ödön von Horváth, 1901-1938) の戯曲『行ったり来たり』(1934) を考察してみたい⁽¹⁾。この作品はナチスが政権の座につき、ドイツでの活躍の場を奪われたホルヴァートが、ウィーン民衆劇の作家ネストロイを規範としてオーストリア＝ハンガリーの舞台芸術の伝統へと回帰して

いくさなかに書かれた⁽²⁾。直接同時代の問題を描くことなく、寓意的・理想主義的な方向性から追求するという、後期の作家活動へと一歩踏み出した記念すべき作品である。と同時に、同じくナチス・ドイツの成立後、ドイツ・マインツから追われることになったユダヤ系作曲家ハンス・ガル (Hans Gál, 1890-1987) と挿入歌を合作した歌付きの茶番劇でもある。すなわち当時、実際にドイツからの亡命生活を余儀なくされて、自身のキャリアとアイデンティティに多大な傷と変容を蒙った劇作家と音楽家が協力、オーストリア併合前の同時代人に「国外追放者 (Ausgewiesener)」の実態を問題提起した、極めて政治的な音楽劇が『行ったり来たり』なのだ。

ホルヴァートもガルもハンガリー系の出自であり、そもそもは旧ハプスブルク帝国の臣民なのだが、このドナウ君主国は第一次世界大戦で瓦解する前は——ロシア帝国やオスマン帝国と同様に——様々な人種が共生する多民族・多宗教・多言語的な国家であった⁽³⁾。すなわち同じドイツ語圏とはいえ、後のナチスのような自民族中心主義・排外主義とは理念的に相容れない超国家組織だったわけである。68年にも及ぶその長い在位の間、皇帝フランツ・ヨーゼフは民族間の寛容と融和を訴えて国民から広く敬愛されていたが、彼が亡くなり大戦にも敗れると、各民族は独立して国民国家を作っていった。ホルヴァートの作家活動の根底には、第一次大戦によって旧世界・旧秩序は完全に崩壊した、との思いがある⁽⁴⁾。そして戦後処理のために結ばれたパリ講和諸条約により、様々な国境・境界線が新たに画定されたのである⁽⁵⁾。

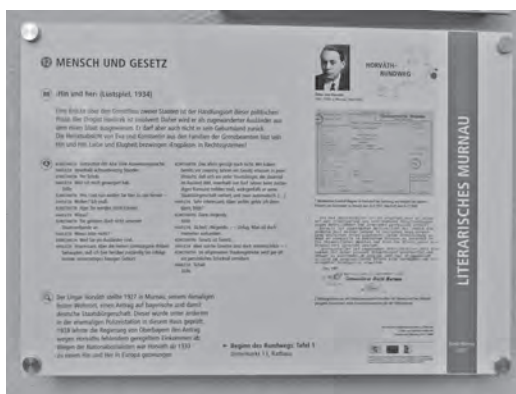
この時期、1920年に誕生する国際連盟や、後のEU (欧州連合) のようなヨーロッパ統合に向けた新しい理念の萌芽も見られるが、合衆国大統領ウィルソンが提唱した民族自決主義により、新しい近代国家では誰もが国家が管轄する帰属先を要求された。故郷をもたない流浪の民ユダヤ人にとっては、ヨーロッパでの故郷喪失を意味したであろう。しかもドイツでは、君主制から未成熟な段階でのヴァイマル共和政への移行により、最終的にファシズムを生み落とすことになる。こうした時代背景のなかで、自身の苦い経験からもホルヴァートが問題視したのは、新しい国境・境界線の画定にともなって制定された非人間的な法律の施行、また大戦や未曾有のインフレを含む戦間期、そしてその後のナチ時代を通じて突如居場所やアイデンティティを失った同時代人の悲惨な姿、いわゆる移民や難民、外国人差別といった現在にもつながる政治的テーマである。

以下、本稿では音楽劇『行ったり来たり』を手掛かりにして、①作者を含む当時の人々が実際に置かれた過酷な時代状況と亡命生活について理解を深めるとともに、②旧ハプスブルク文化への回帰が次第に顕著になっていく後期ホルヴァートの作風への民衆劇作家ネストロイからの影響を考えてみたい。さらに③国境・境界線をめぐるホルヴァートの政治的立ち位置について作品解釈を踏まえた上で検証する。そして最後に、今日の難民問題、言語的・文化的にまったく異なる社会への統合が要求されるグローバル化社会を背景にして、この音楽劇が持っているアクチュアリティを現代社会におけるアイデンティティ問題として読み解いてみたい。

1. 作品執筆の背景～後期ホルヴァートと「ハプスブルク神話」

ホルヴァートは旧オーストリア＝ハンガリー二重帝国出身の劇作家である。厳密にはハンガリー

国籍の小貴族であったが、当時の多民族国家ドナウ君主国に典型的な諸民族の混血児であり、支配階層が話すドイツ語を母語としてはいたが、幼少期はブダペストでハンガリー語による教育を受けている。思想的にはリベラルであり、偏狭さを嫌うコスモポリタンであった。公務官の父親の許、幼少期は中東欧の各地を転々として育ち、主にドイツ・バイエルン州で思春期を過ごしている。これが第一次大戦後のヴァイマル共和政時代と重なり、当時の彼は小国に成り下がったオーストリアよりも、父親が別荘を所有していたバイエルン州のリゾート地ムルナウに帰化を願い出るほどドイツ最良であった。もっとも作家志望で収入の見込みがないことを理由に、この申請は却下されている。現在ムルナウは、「青騎士」の女性画家ガブリエレ・ミュンターとともに、戦後有名になったこの作家を記念して街中ホルヴァート一色だが、共和政末期のムルナウは保守的なバイエルン州でもいち早くナチを支持した歴史を持ち、よそ者のホルヴァートにとって次第に居場所はなくなっていった。



■ムルナウ古城博物館にある世界で唯一のホルヴァート常設展示(左)と街中の縁の地に設置された記念プレート(右)⁽⁶⁾

1933年1月にナチスが政権の座に着くと、思想的に反ナチであったホルヴァートは体制から「望ましからざる人物」と見做されて、同年5月10日に彼の作品はミュンヘンで焚書に処されるなど⁽⁷⁾、ドイツでは上演の目途が立たなくなる。つい2年前には新進劇作家の登竜門であったクライスト賞を授与され、ヴァイマル共和政末期の前衛的・実験的なベルリン演劇界で一躍脚光を浴びたホルヴァートだが、ナチ体制の確立とともにドイツからは撤退、プロイセン・ベルリンのオルタナティブとして旧ハプスブルク・ウィーンへと活動の軸足を移すことを余儀なくされる。もっとも、代表作となる『ウィーンの森の物語』(1931)での辛辣な社会風刺が災いして、当地で彼の評判は必ずしも良いわけではなかった。

こうして後期作品への変貌の途上、1933年7月25日にホルヴァートは、ウィーンのゲオルク・マルトン出版社(=現在のトーマス・ゼスラー出版社)と契約を交わし、さしあたり『橋』と名付けられた茶番劇に着手する⁽⁸⁾。ある国家から国外追放の憂き目を見た男が、出生地の隣国に帰国を願い出るが、こちらでも入国を拒否される。結局彼は、両国家の国境線を成す河に架けられた橋の上で空しく逗留生活を余儀なくされる——。この人物こそは、後のモーツァルト・オペラを改作した『フィガロの離婚』(1936)や『戦場から帰ってきたドン・ファン』(1936)など、彼の後期戯曲の

居場所を持たぬ主人公のプロトタイプとなっている。ドイツを逃れたホルヴァート自身が、ウィーンの高級ホテル「ブリストル」に滞在したり、作家で親友のフランツ・テオドーア・チョコア宅に舞い込んだりして、戯曲執筆に専念した⁽⁹⁾。1933年9月のインタビューで彼はすでに、新作は「歌付きの茶番劇」であり、「多くの点でネストロイやライムントを想起させること」、また「人間的な身振りがあれば非人間的な法律はいとも簡単に廃止できること」、これを示すことが作品の意図だと明快に述べている⁽¹⁰⁾。

ところで興味深いことに、彼がこのアイデアを練っていた最中、チェコスロヴァキアから実際に国外追放の憂き目に遭って、出生地ポーランドへと強制送還された男がいたことだ。彼もまた祖国の入国審査で拒絶され、数日間を橋の上で過ごしている。ホルヴァートは新聞に掲載された電報記事からこの事件を知ると、したたか驚いている⁽¹¹⁾。その後、ホルヴァート自身が1933年12月にユダヤ系女性歌手マリア・エルスナーとの結婚準備のため、ハンガリー国籍の証明を含む書類手続きでブダペストまで帰郷した際、危うく国籍を失いかけていることを知り、その苦い体験が『行ったり来たり』最終版に色濃く影を投じている。

第一次大戦後、敗戦国となったハンガリー王国は1920年6月、パリ近郊ヴェルサイユのトリアノン離宮にて連合国との間に講和条約を締結する。このトリアノン条約でハンガリー国籍に関する取り決めが新たに定められた。すなわち、他国に住所を持つハンガリー国民は全員、国籍を保持するためには一年以内に、ハンガリー国籍を選択せねばならなくなった。また外国で暮らすハンガリー国民も同様に、十年おきに書類を申請して、国籍を更新する義務が生じていたのである⁽¹²⁾。しかしホルヴァートの場合は、1933年12月の時点ですでに15年も外国で暮らしていたため、国籍を失う危険性があったのだ。

ある市民の帰属先や管轄権を法律上の紙切れ一枚で定めたこと、おそらく戦間期の人々にとっては新しいこの経験が、戯曲『行ったり来たり』を読み解く鍵となっている。逆に考えれば、後に收容所送りにされるユダヤ人を多数救出した杉原千畝やカール・ルッツ、ラウル・ワレンバークらの場合は、紙切れ一枚で大勢の命を救出したことになる。問われるべきは「人間性」——偏狭な国境・境界線を越えた人道的な精神や態度だということになる。

さて、この時期のホルヴァートのキャリアで問題視されているのが、1934年3月から1935年9月にかけてナチ傘下のドイツ帝国作家連盟に加盟し、ゲッベルス指揮下の国民啓蒙・宣伝省に「ドイツ再建」の仕事を願い出たことである⁽¹³⁾。1934年3月12日、彼は経済状況が逼迫するなか、ふたたび自分の戯曲がドイツの劇場で上演されることを望み、またドイツの映画産業で活躍する足掛かりを得るために、ベルリンへと赴く。こうして彼は映画部門に配属され、ナチ娯楽映画の脚本執筆に匿名で協力する。もっともホルヴァートの人物や作品から判断して、彼が思想的にナチに迎合したとは考えにくい。おそらくはクライスト賞受賞で注目を浴びている今、同時代人たちに自作を通して社会的正義を訴えたいという強い思いがあったのだろう。またナチス・ドイツの中核ベルリンで国民社会主義の実態を取材・調査することで、アクチュアルな戯曲を執筆するための素材にしようとしたのでは、などと推測される。

この行動の是非はさておき、この時期にホルヴァートはネストロイの代表作『楽しき哉うさ晴らし』(1842)を翻案、映画『恋のイロハ』(1935)の脚本を執筆している。もちろんゴーストライターのような存在で、当時ホルヴァートが名乗っていたH. W. ベッカーは長らく偽名だと考えられてきたが、最近の研究で当時実在した有力な映画関係者の名前であることが明らかになった⁽¹⁴⁾。ともかく、『行ったり来たり』と『恋のイロハ』との執筆時期の近さ、歌付きの茶番劇・娯楽映画というスタイルから、後期ホルヴァートのネストロイへの接近・方向性は知られざるベルリン時代の伝記的事実からも裏付けられるものとなっている。

ちなみにホルヴァートの出世作となった『登山鉄道』(1927)などは、まだ劇作家ハウプトマンからの影響が色濃く、いつから彼がネストロイに接近したのかは分からない。20世紀における〈ネストロイ・ルネサンス〉自体は、ウィーンの辛辣な批評家カール・クラウスのエッセイ『ネストロイと後世』(1912)によってもたらされ、風刺の精神や言語の特性などネストロイの現代性に大きく光があてられることになった。その後、ドナウ君主国が崩壊した第一次世界大戦後の1923年、ネストロイ作品は伝統あるウィーン・ブルク劇場の正式なレパートリーとなる。さらに1924年から30年にかけて全15巻から成る初の本格的な批判校訂版ネストロイ全集が刊行されると、ネストロイはライムントと並んで一躍オーストリア演劇を代表する古典作家へと祭り上げられていく。

1933年に始まる亡命生活と後期の執筆活動において、ホルヴァートは次第にプレヒトに代表される先進的・啓蒙左翼的なベルリンの演劇文化からは背を向ける。出自の旧オーストリア・ウィーンの民衆劇の伝統に沿った、人間のあり方を寓意的・社会風刺的に描く方向性へとシフトするのである⁽¹⁵⁾。そしてヒトラーのオーストリア併合後、1938年3月23日付けの書簡では盟友チョコアに宛て、次のように書き送っている——「本当に、なんて時代でしょう！ 世界は不穩に満ち、何もかも混乱しているのに、確かなことは何も分かりません！ 説明がつかぬまま邪魔になっている事柄をすべて説明するためには、ネストロイのような存在でなきゃならないでしょう！」⁽¹⁶⁾。受容史的にみると、後期ホルヴァートの仕事は第二次世界大戦後、主にドイツ側からの批評で作家の創造力の減退を指摘され、否定的な評価を下されている⁽¹⁷⁾。しかしオーストリア側から眺めた場合どうであろうか。露骨な自民族中心主義やレイシズムを唱える当時のナチス・ドイツから、第一次大戦前の多民族国家「オーストリア理念」を掲げる旧ハプスブルク文化への移行は、1933年以降の厳しい反ナチ亡命生活を共に歩んだ作家たち、後期ホルヴァートの交友関係から考えてもむしろ自然なことなのだ。

例えば、ナチスの猛威が吹き荒れるさなかに、アルメニア民族の虐殺を問題提起した長編小説『モーセ山の四十日』(1933)を著わしたフランツ・ヴェルフエル、オーストリア＝ハンガリー二重帝国の没落を描いた戯曲『1918年11月3日』(1936)の作者チョコア、また歴史小説『ラデツキー行進曲』(1932)を中心に旧ハプスブルク帝国への恭順の意と憧憬の思いを描き続けた作家ヨーゼフ・ロートらが、1938年6月にパリで事故死するまでホルヴァートが交流を続けていた当時のオーストリアを代表する重要な作家たちである。彼らドナウ君主国の崩壊後もその伝統や文化に対して（ある意味では現実逃避的に）固執した作家たちの世界をイタリア・トリエステのオーストリア文学研究者

クラウディオ・マグリスは「ハプスブルク神話」と呼んで賛否相半ばする思いを交えながら詳細に論じている⁽¹⁸⁾。

ホルヴァートは、後期の作家活動を通じて、「神」や「正義」の問題を個人が自己対話的に追求する作風へと転じていったと言えるだろう。また戯曲のマーケティング戦略から考えても、ナチではないが同じドイツ語圏に属する旧ハプスブルク帝国の領域内で、ネストロイやモーツァルトなど娯楽性ととも社会批判性を併せ持つ舞台芸術へと向かった。そして多民族間の言語的・文化的な溝を乗り越えて、普遍的な「人間性」や「友愛」の理念を高らかに掲げながら、ナチ時代という非人間的な時代状況と相対峙しようとしたのである。

2. 協力者ハンス・ガルについて～忘れ去られたウィーン音楽エリート

1933年秋にホルヴァートは、当時43歳の作曲家ハンス・ガルとウィーンで知り合いになる⁽¹⁹⁾。同年11月21日、ウィーン・ベーゼンドルファー通り4番にあるゲオルク・マルトン出版社は、ホルヴァート『行ったり来たり』の音楽方面における協力者としてハンス・ガルと正式に契約を結んでいる⁽²⁰⁾。出版社の手数料を差し引いたすべての印税の25%がガルに支払われるという契約内容からは、明確に音楽劇としての方向性が見てとれる。ハンス・ガルはホルヴァートより11歳年長、後述するようにユダヤ人というだけの理由から1933年に公職における地位を剥奪され、クラシック音楽の表舞台からは姿を消した人物だが、当時は著名であり、極めて声望の高い音楽家であった。

ネストロイ風の歌付き茶番劇『行ったり来たり』を執筆する際の問題点として、ホルヴァートにはブレヒトのようにソングを書くという経験がなかったため、彼は協力者ガルとともに挿入歌の歌詞を考えねばならなかった⁽²¹⁾。芝居の台本は純粋にホルヴァートの手になるものだが、音楽劇という枠組みのなかで、このあたりに歌が欲しいというアイデア、またそれに合わせて作品全体の流れを俯瞰させ、登場人物の心情を吐露させるような歌詞は、すでにオペラ作曲などで十分な実績を持つガルのイニシアチヴにより、後から二人で合作したものである⁽²²⁾。最後のフィナーレの歌詞だけは、あらかじめホルヴァートが用意していたが、それもガルによって分かりやすく簡潔に書き直されている。そしてチューリヒ初演に立ち会って、自ら舞台音楽を監督・指揮したというこの人物は、一体何者なのか？

ハンス・ガルという人物の生涯を紐解くと、前半生の華々しいからはクラシックの本場ウィーンの音楽的伝統の直系を継ぐ者という強い自負心が窺える⁽²³⁾。彼はウィーン近郊の村ブルン・アム・ゲビルグにて、代々医者の家系というハンガリー系ユダヤ人の家庭に生まれた。オペラ愛好家であった父親に、幼い頃から三人の姉妹と一緒にオペラ鑑賞へと連れて行ってもらい、音楽に目覚める。彼の才能にいち早く気付いたのは、ヴァイマルで有名なオペラ歌手だった叔母のジェニーであった。15歳になるとリヒャルト・ローベルトに師事して本格的にピアノを学ぶ。彼の弟子には他にクララ・ハスキルやルードルフ・ゼルキンらがいた。ギムナジウム時代、同じ誕生日ゆえに「双子の兄弟」のように仲良かった同級生が、後のスター指揮者エーリヒ・クライバーである。また年下ながら、「神童」と認めてその才能を高く評価し、学生時代から親密な交友関係を続けたのが、後の指揮者ジョー

ジ・セルである。ウィーン大学に進学すると音楽学を専攻、ギード・アードラーに師事して、『若きベートーヴェンの様式の独自性』(1913)に関する研究で博士号を取得している。また、ブラームスの親友で、彼の個人秘書をも務めたオイゼビウス・マンディチェフスキから作曲を学び、1920年代には彼とともにシューベルト歌曲やブラームス全集の校訂・編纂にも携わっている。同世代のアルバン・ベルクとは、作曲家として目指す方向性は違えども、お互いに才能を認め合う間柄だったという。

第一次世界大戦が勃発すると従軍、戦後の1919年から29年まで母校ウィーン大学で、かつてブルックナーのために設けられた音楽理論の講座で教えた。と同時に、ハプスブルク帝国の瓦解後、小国と化したオーストリア共和国から同じドイツ語圏であるヴァイマル共和国に目を転じ、当時のウィーン出身の多くの演劇人や音楽家と同様に、ドイツのほうに作曲家としての新しい活動の地を求めていく。やがてカール・ミヒャエル・フォン・レヴェツォフの台本による彼のオペラ作品『聖なる鴨』(1923)や『夜の歌』(1926)がヒット、ドイツ語圏の歌劇場で頻繁に上演されるようになる。1929年には、120倍もの難関を乗り越えて、マインツ音楽院の院長の座に就任する。彼を強く推薦した人物には、例えばリヒャルト・シュトラウスやフルトヴェングラーらがいる。ガルという人は、いかにも学者肌で教育熱心、無調の音楽が登場するなかで、後期ロマン派の香り高い音楽、徹頭徹尾調性に基づき、表現と形式とのバランスを重視する正当なクラシック音楽の伝統を継承・保持しようとしていた。

ところが1933年1月にヒトラーが政権を掌握すると、マインツ音楽院院長の地位を追われる。1933年3月29日付けでガルは解雇通知を受けると、1938年3月のオーストリア併合まで故郷ウィーンに滞在、指揮者やピアニスト、音楽教師として糊口を凌いでいる。この時期に出版社の仲介で、彼はホルヴァートの音楽劇に協力することになる。ちなみに、彼がマインツで公職を追われた直後、作曲した作品に『ピアノのための三つの小品』(1933)がある。この年は、1883年にヴェネツィアで亡くなったワーグナーの没後50年でもあったが、その催しでガルは偶然にもヒトラーの間近に座ることとなった。その下品な相貌をしげしげと眺めながら、彼はナチの時代が長く続くとは思わなかったという⁽²⁴⁾。しかし憎しみよりも、美しいメロディに「人間性」への想いを託して、彼はこのピアノ曲を書き上げている。

その後はイギリス・エディンバラへと亡命するが、音楽学者ドナルド・トーヴィーの尽力によって、現地にあるリード記念図書館の音楽資料研究員となる。しかしながら第二次世界大戦が勃発、今度はイギリス政府から「敵性外国人 (Enemy Alien)」と見做されて、1940年にリヴァプール近郊の町ハイトンの「敵国人抑留所」に強制収容されてしまう。当時、イギリス政府によって抑留されたウィーン出身のユダヤ系作曲家には、他に現代音楽の作曲家で音楽学者でもあるエゴン・ヴェレスがいた。戦争と国籍という問題は、ナチズムに限定されるものではなく、国際法上の問題として改めて広く考察する必要があるだろう。この時期、ガルは強制収容されて絶望する民間人たちを勇気づけようと、朗らかで美しい『ハイトン組曲』(1940)を作曲している。だが彼自身はこの時期、長男フランツがカナダへと追放されたり、次男ペーターが自殺したりするなど、相次ぐ不幸に見舞われている。入れ替わるようにして1944年、娘エーファが誕生したのはガル夫妻にとって救いであったに違いない。

さて、戦後になると、エディンバラ大学にて1945年から65年まで音楽理論、対位法および作曲を教える講師を務めた。ウィーン音楽アカデミー（現在のウィーン国立音楽大学）からもポストを打診されたようだが、残念ながら彼はこれを拒絶している。すでに高齢だったせいもあるが、戦後しばらくウィーンは大部分をソ連に占領されたため、冷戦が始まりつつあった当時、西側諸国のイギリスからウィーンへと帰還するのは、危険を伴う賭けでもあったのだ。作曲家として、すでに盛りを過ぎつつあった彼は、室内楽を中心に据えて、次第に個人的で内省的な境地へと沈潜していく。しかし音楽学者としては『シューベルト』、『ブラームス』、『ワーグナー』、『ヴェルディ』らについての優れた研究書を晩年になってから執筆している。特にシューベルトの音楽に仮託して、「メロディ」とは人間が忘却してはならない「原現象」である、とインテリらしくゲーテの学術用語を用いて説明し、歴史上、音楽の名の許に人々が想像してきた事柄の本質がメロディなのだ、と彼が主張するとき、自らの音楽観をも重ねて示していると言える⁽²⁵⁾。ガルもまた、音楽の領域における一種の「ハプスブルク神話」の信奉者であった、と言えるかもしれない。実験的で斬新な新しい器楽曲よりも歌心、人間の声の本質に合致したメロディを彼は何よりも大切にしていたのだ。百歳に近い高齢に至ってもなお、彼は精力的に作曲活動を続けていた。



■アカデミー劇場に併設されている亡命者音楽研究センター（左）とハンス・ガルの資料展示（右）⁽²⁶⁾

彼の音楽は、ブラームスに学んだ表現の簡潔さを志向し、メロディや調性を重視するなどウィーン学派の伝統に立っている。しかしながら第二次世界大戦後は、実験的な無調や12音技法のアヴァンギャルドな音楽のほうが「反ファシズム」の姿勢と結び付けられて高く評価され、伝統に即した過去の音楽はむしろ「反動的」と評されるようになっていく⁽²⁷⁾。ドイツ語圏の演劇文化も、戦後はブレヒトに特化されて研究されてきたことと重なる現象であろう。ガルの音楽は一時期、完全に忘れ去られていたが、近年、ルネサンスと再評価が進みつつある。特に2006年、ナチ時代にオーストリアからの政治的亡命を余儀なくされたユダヤ系音楽家たちの業績を発掘・再検討する目的で、ウィーン国立音楽大学に「音楽分析と亡命資料の研究センター (Das exil.arte Zentrum)」が設置されており、ハンス・ガルはコルンゴルトらと並んで、当初から重要な研究対象になっている。センターの共同創設者ミヒャエル・ハースは、戦間期のオーストリアの音楽生活を形作る、複雑なモザイク

の欠けている小片のひとつがハンス・ガルなのだ、と彼の音楽の意義を位置付けている⁽²⁸⁾。

3. 戯曲『行ったり来たり』の作品構造～ネストロイ風カフカのウィーン民衆劇

この作品が構想・執筆されたのが1933年と34年の間、ナチスの政権掌握を経て作者ホルヴァート自身を含め数多くの反ナチ・ユダヤ系の人々がドイツからの亡命を余儀なくされたタイミングだったのは、主人公フェルディナント・ハヴリチェックが陥った運命を理解するうえで決定的なことである。ユダヤ人排斥問題に限らず、この段階で改めて第一次大戦後にパリ講和諸条約で決定された国民の帰属先や国境・境界線という問題、またそれに伴う国外追放や亡命生活、現代社会を先取りする政治難民などが重要なテーマとなっていた。

すでに述べた通り、執筆当時のホルヴァートは、ナチ娯楽映画づくりの裏方として劇作家ネストロイの歌付き茶番劇に携わっていた。ホルヴァートよりちょうど100歳年長になるネストロイの作風として、まず「取り違え」を基本的な要素として指摘することができよう。多くの戯曲で登場人物は変装を繰り返すのだが、衣装やかつらや言葉遣いから、彼らはまったくの別人に成りすます。あるいは偶然や誤解によって、ある人物を別の人物と間違えてしまう。多くは結婚や財産相続といった19世紀半ばのウィーンの世相を背景としながら、見た目と中身との乖離、身分や立場の劇的な逆転が、喜劇性とともに外観に惑わされる人々という社会風刺性をも生み出している。ハッピーエンドは、登場人物のアイデンティティが攪乱されるなかで、ほとんど気まぐれに生じている。すなわちネストロイの芝居とはある意味で、外見と内実との齟齬、実はアイデンティティの問題を描いているとも言えるのだ⁽²⁹⁾。

同じく、自明だと思われていたアイデンティティを突如剥奪されてしまうのが、カフカの作品世界の特徴である⁽³⁰⁾。『変身』(1915)では、主人公G・ザムザが目覚めるとなぜか「害虫」になっており、『審判』(1925)では、主人公ヨーゼフ・Kは何ら理由の分からぬままに起訴されて、一年後には「犬」のように処刑される。もっともカフカの場合は「取り違え」などではなくて、他ならぬ「私」、突如自分自身の運命と邂逅、相対峙する実存の問題を孕んでいよう。前置きが長くなったが、ホルヴァートの『行ったり来たり』の主人公ハヴリチェックも、冒頭からカフカ的に突如アイデンティティを剥奪され、最後はネストロイ風に人々との関係性のなかから気まぐれな幸運を掴みとることになる。

この芝居は二幕構成で、舞台は「古びた質素な木橋」(S. 518)をめぐって展開する。この橋は国境・境界線を成す河の上に架かっており、左岸と右岸の二つの小国家は歴史的にいがみ合ってきた。左岸で官舎暮らしをする入国審査官がトーマス・サメク、右岸で半ば崩れた盗賊騎士の塔で暮らす入国審査官が年若いコンスタンティンである。ところで、サメクには二十歳になったばかりの娘エーファがいる。彼女は父親の反対をよそに、毎晩秘かに国境の橋を渡ってコンスタンティンと会っている。二人はいわば“ロミオとジュリエット”の役回りなのだ。

第一幕の冒頭は、左岸のサメクによる隣国への懐疑・不信のソングで始まる——「いま俺は、朝刊を読んでいる。／つまりは、昨日の夕刊だ。／なぜなら町の鈍行列車が／明日ようやく、今朝の

新聞を寄こすからだ。／そんな町はずれに俺はいるわけだ、／つまりは、祖国の辺境に。／この橋を向こうに渡ったら、／悪意に満ちた外国がある——／悪意の籠もった、腹黒い国、／この橋を越えたあちら側」(S. 519)。ネストロイの歌芝居では慣例として、主役級の人物が登場すると同時に歌を歌い、作品の背景を分かりやすく観客に紹介する、いわば導入のソングがあるわけだが、ここでもそれが踏襲されている。舞台の導入部や幕切れでの効果的な劇中歌の使用は、オペラや歌芝居に熟知したガルの主導で執筆・挿入されたと考えられる。

そこへ左岸の駐在警察官ムルシツカが同国を国外追放となったハヴリチェクを連れて現れる。もっとも彼は、何らかの事件を起こしたわけではない。出生地は右岸の国だったが、生後二週間経つともう両親に連れられて左岸へと引っ越し、同国で彼は育ったのだ。しかもドラッグストア経営者として成功を収めてからは、ハヴリチェクは30年間、ずっと税金を納め続けてきた。ところが折からの経済不況で財産をぜんぶ失うと、生活保護の対象となり、貧しい同国では外国人の面倒まで見る余裕がないという理由で、彼は国外追放の憂き目に遭う。名前から判断する限り、右岸はチェコスロヴァキア、左岸はハンガリーを連想させるが、もちろん実在の国家とはいっさい関係ないという設定である。とにかくハヴリチェクは48時間以内に出生国へ強制退去するよう命じられたのだった。ところが右岸の国境検問所に着いてみると、審査官コンスタンティンから以下の驚愕の事実を告げられる(第1幕第9場)。

コンスタンティン (令書をしげしげと眺めて) なるほど。国外追放者でしたか。

ハヴリチェク 48時間以内に退去せよ、というんです。

コンスタンティン 強制送還ですね。

ハヴリチェク 私が拒否したせいで、こうなったんです。

(沈黙)

コンスタンティン ふむ。で、あなたは僕らの国に入国したいわけですね——

ハヴリチェク したい? そうせざるを得ないのです。

コンスタンティン だけど、あなたは入国できませんよ。

ハヴリチェク なぜです?

コンスタンティン あなたは僕らの共和国の一員じゃないからです。

ハヴリチェク どうして、そうなるんです?

コンスタンティン あなたは外国人だからですよ。

ハヴリチェク そりゃおかしい。向こうの入国審査官たちから、私が当時この国で生まれたという理由で、私の帰属先はこちら側だと、伺ってきたのです。

コンスタンティン 出生だけじゃ十分とは言えませんね。僕らの国はもう20年も前に、このような法律を公布しているんです。つまり、継続して外国で暮らす国民はすべて、5年以内に所轄の領事館に届け出なきゃなりません。そうしないと国籍を失うことになり、しかも自動的に。

ハヴリチェック どうして、そうなった？

コンスタンティン 決まったことですから。

ハヴリチェック 私には初耳だ。

コンスタンティン この法律に関する記事は、あらゆる新聞に掲載されましたが。

ハヴリチェック 私は記事など読んじやあいない。せいぜい死亡広告くらいさ！

コンスタンティン じゃあ、自己責任ですね！ あなたが死亡広告しか読まないせいで、必然的に届け出るのを怠ってしまい、自動的に国籍を失う羽目になったんだ。

ハヴリチェック 本当におかしな話だ。だったら私は、一体どこに帰属するというのかね？

コンスタンティン だったら、帰属先はありませんね。

(沈黙)

ハヴリチェック (苦笑いして)「帰属先がない」だと——バカげてる。だって私はれっきとして存在しているというのに——

コンスタンティン 法律は法律ですからね。

ハヴリチェック しかしそんな法律は、非人間的じゃないかね——

コンスタンティン 一般的な国家機構のなかで、一個人の運命がすり潰されるなんてのは、ザラにある話ですよ。

ハヴリチェック 残念だ。(S. 523f.)

結局、ハヴリチェックは左岸と右岸の両国家から入国を拒否されて、橋の上をただ“行ったり来たり”するというカフカの的な人権剥奪の生活を余儀なくされる。現代では、例えばトム・ハンクス主演の映画『ターミナル』(2004)のように、政治的クーデターが原因で母国のパスポートが無効となって、入国ビザが取得できないため、空港の国際線乗り継ぎロビーに閉じ込められる男の物語はメジャーになっている。だが、1934年初演という時代背景を考慮すれば、本来は人権を守るはずの法律を根拠に健全な市民が一夜にしてアイデンティティを失うという、後のユダヤ人排斥や外国人差別の問題を先駆的に扱った戯曲だとも言えよう。

ところで、この劇を生き生きと魅力あるものにしてているのは、脇を固める登場人物たちの存在である。サメクとムルシツカという民衆劇に特徴的な飲んだくれがいる一方、都会から釣りを楽しむためにやって来た個人教育者夫妻がいる。彼ら夫妻はいわば狂言回しを演じており、魚が釣れないと癩癩を起こす主人に対して妻は支えながら時にヒステリーを起こす。右岸の老舗ホテル兼レストラン「ポスト」の女将ハヌシュは、旦那に先立たれた後に一万もの借金を抱えており、明日の正午までに返済できない場合は首を吊るしかないという。ハヴリチェックは橋を行き来するうちに様々な人物と出会い、またエーファをめぐる父親サメクと恋人コンスタンティンからの伝言を、橋を行き来して双方に伝えるという滑稽な役回りを演じる。日が暮れてくると、さすがに周囲も彼の運命を心配して、気の毒に思い始める。例えばエーファは「あんな風に故郷を失うなんて絶対イヤだわ。どこもかしこも見知らぬ土地、どこもかしこも外国だなんて——」(S. 534)と同情の色を隠さないし、

入国審査官のコンスタンティンもまたハヴリチェクに対し一人として次のように述べる——「正直言って、僕はもう我慢の限界ですよ！ […] 結局は僕だって人間なんですからね！」(S. 535)。

ところで、この辺境の国境地帯は麻薬密輸団の巢となっており、彼らを捕まえた者には二万もの懸賞金が支払われる旨、当局から通達がある。実は老舗ホテル「ポスト」に宿泊している病弱なレーダ夫人とその世話人を務めるシスター／看護婦こそ、麻薬密輸団のボスと相棒の女性が世間を欺くために変装した仮の姿なのだ。レーダ夫人は実際に麻薬中毒のため病気なのだが、シスターはハゲ頭のボスが女装している。変装ネタはネストロイの十八番でもある。彼ら二人は散策のふりをしてしながら国境付近の様子を偵察しているのだ。その一方で夜を迎えると、コンスタンティンとエーファの二人がラジオのボリュームを上げて河辺でダンスに興じるという、ラジオの普及を背景にしたモダンで印象的な場面も見られる。

第一幕の終盤、月夜の橋にたたずむハヴリチェクの許に突如、謎の男が現れて、両国の利害関係について話し合おうと述べる。ハヴリチェクは「イカれてる」と思い、彼を刺激しないように話を合わせていく。この謎の人物Xこそ誰だろう右岸の国の政府首相であり、人里離れた国境のためとで左岸の国の政府首相Yと極秘会談を行い、長年にわたる両国家間の政治的課題を平和裏に解決しようと考えていた。まさにネストロイ風茶番劇に典型的な「取り違え」の場面、本来かみ合わぬはずのセリフが誤解を交えながら偶然にかみ合ってしまう様子が、双方の傍白を交えながら面白おかしく展開される(第1幕第33場)。

X (彼は微笑む)お会いできて率直にうれしく思いますよ。私たち両国の利害関係におきまして、双方の利害を考慮しますと、両国の政府首相による極秘の人間的な話し合いが、早急に必要だったのです。

ハヴリチェク (傍白) どうしよう！ イカれてる！

X あなた側から提案された、素晴らしいめったにないアイデアでした、こんな人里離れた国境の橋で待ち合わせようだなんて。でもここでなら、私たち両国に関係するあらゆるもめ事を、例外的に平和裏に話し合えますからね。

ハヴリチェク おかしな話だ！ (傍白) ごもっとも、とだけ言っておこう。でなきゃ、その辺を走り回って、人殺しを始めるかもしれん！

X 私たちは国境のことで悩まされています。

ハヴリチェク おお、まったく仰るとおりです！

X あなたも同意見だとは、大変うれしく思います！

ハヴリチェク 同意見に決まっていますよ！

X あなたの見解は私を希望で満たしてくれます！

ハヴリチェク 希望なんて風にそよぐ葦あしのようなものです——

X ですが、屈強なモミの木よりも葦のほうが、激しい嵐のなかで折れることは少ないのです。

ハヴリチェク (傍白) 詩人だ！ (S. 539)

ところが、話の途中でハヴリチェックが想定していた左岸の国の政府首相でないことが分かったと、デリケートな悲観主義者Xは政治的スキャンダルを恐れて、突如「辞任」を口にし始める始末。そこへ左岸の国の政府首相Yが遅れてやって来ると、彼も同じようにハヴリチェックを隣国の政府首相と間違えて話し始める。結局、極秘会談は取り止めになってしまうが、ハヴリチェックはひとり両国首相を相手取り、二人が国境・境界線をめぐって非人間的な法律を制定したことを激しく非難する。鷹揚で楽観主義的な政府首相Yは、即座に法律の撤回を約束すると退場。ハヴリチェックが歌う幕切れのソングで第一幕は終わる——「何よりも僕らに必要なのは、／公印が押された一枚の紙きれ。／どんな紙きれも呈示できない／惨めな臣民のなんと哀れなことか！／永劫の罰を受けて、移動しなきゃならない／ひたすら行ったり来たりと」(S. 543)。後にナチスによって政治的に迫害され、亡命のための通過査証を必要としたユダヤ人の心情をいち早く描き出したかのような歌である。第一幕は合計すると、歌付きで全35場の場面から成り立っている。

第二幕の序盤は、ついに麻薬密輸団のボスを逮捕、祝宴としてラム酒で乾杯しながら怪気炎を揚げるサメクとムルシツカの様子、二人によるアルコール讃歌で幕を開ける。ちなみに密輸団ボスの名はシュムツグリチンスキーと言い、ウィーン民衆劇に特徴的な登場人物の性格や職業を暗示させる名前であるため、「ミツユスキー（密輸好き）」などとも訳せる。二人はしかし容疑を否認する犯人を殴りつけて監禁したと言い、酔いつぶれて眠ってしまう。

そこへシスター／看護婦に変装した本物のシュムツグリチンスキーが登場してくる。彼は相棒のレーダ夫人と連れ立って、夕暮れ時に散歩していた左岸から仲間との待ち合わせ場所である右岸へと橋を移動する。彼らが姿を消すと、橋の上で一人ぼっちのハヴリチェックを心配して、ハヌシュ夫人が真夜中に食事を運んでくる。彼女が突如ハヴリチェックに求愛するため、とまどう彼だったが、やがて二人は愛のデュエットを歌い始める。その後、右岸へと引き返したハヌシュ夫人の物音から、橋のたもとの館で愛し合っていたコンスタンティンとエーファが密輸団を警戒して、外の様子を見に現れる。コンスタンティンは集合している密輸団の一味とぼったり出くわすが、逆にボスから殴られてノビてしまい、エーファともども猿轡をかませられて縛り上げられる。

左岸の国へと向かう密輸団だったが、橋の上で今度はハヴリチェックに出会ってしまう。彼を入国審査官だと勘違いした彼らは、何とか買収しようと話を持ちかけるが、ハヴリチェックはこれに応じない。ここでも「取り違え」から来る噛み合わぬ対話が披露される。結局、業を煮やしたシュムツグリチンスキーは、彼を河に投げ込んでしまう。助けを求めるハヴリチェックの叫び声から、眠り込んでいたサメクとムルシツカの二人が目覚ます。ところが好色なムルシツカは、実際はハゲでマツチョコなおじさんに他ならないシュムツグリチンスキーに対して、変装したシスターの色っぽい姿に惚れこんで、何と言いついていく始末（第2幕第12場）——。

ムルシツカ（シュムツグリチンスキーに近づくと、あらゆる角度から注意深く彼を観察して）おい、トーマス！ このシスターをよく見てみる！ じっくりとな！

レーダ夫人 (動揺して) どうなさいました？

ムルシツカ ピチピチですね、奥さま！ 時代が中世初頭じゃなくて残念ですよ。あの当時なら、ワシが聞いた話では、こんなピチピチした魅力的なシスターには、手を出せたはずなんです—— (彼はシュムッグリチンスキーのお尻をポンポンと叩く)

シュムッグリチンスキー (恥ずかしそうに微笑む)

ムルシツカ むっちり！ ホントむっちむちだ！

レーダ夫人 シスターに絡まないであげてください、検査官さん。

ムルシツカ ワシは検査官じゃないぞ。(ふたたびシュムッグリチンスキーのお尻をポンポンと叩く)

レーダ夫人 シスターは無抵抗じゃありませんか——

ムルシツカ なおのこと、イイね！

レーダ夫人 まあ、無神経ですわ！ シスターの厳しい戒律のことを、考えてあげてくださいな——

ムルシツカ (彼女の話を遮って) 戒律なんて関係ないぜ！ じゃあ乱暴に扱われたことはないんだね、え、カワイ子ちゃん？ (彼はシュムッグリチンスキーの頬をつねる)

シュムッグリチンスキー (ふたたび恥ずかしそうに微笑む) (S. 552f.)

シュムッグリチンスキーは正体がばれないよう、片言の裏声を発して何とかごまかし続けるが、最後はムルシツカの銃剣を騙し取って窮地を逃れようとする。だがちょうどそのタイミングで、拳銃を手にしたコンスタンティンが現れる。河岸に上がったハヴリチェックが先に救出したのだった。たちまち麻薬密輸団一味は逮捕されるが、まだ酔いが醒めないムルシツカは、先ほどまで言い寄っていた修道女がハゲ頭なので驚く。またサメクのほうは、左岸までやって来たコンスタンティンに対して、これは国境侵犯だと罵る。金にうるさいサメクは、貧乏公務員に過ぎない彼を娘エーファの結婚相手としては嫌っているが、結婚を財産相続と絡めて描くのも、ネストロイの茶番劇の大きな特徴である。そしてサメクは密輸団のボスなら昨夜逮捕して監禁してあると言う。やがて官舎に監禁されて泣き通しだった人物こそ、昨夜の橋の上での極秘会談から帰宅途中だった、左岸の国の政府首相Yであることが明かされる。

最後に問題となるのは、二万もの懸賞金の行方である。政府首相Yに許しを請い詫びるサメクとムルシツカに対して、右岸の国のコンスタンティンは偽名を使い、偽造パスポートしか所持していなかったYの責任を追究、職務に忠実であった二人を毅然とした態度で擁護するのである。そして自分を救ってくれたハヴリチェックこそ、二万もの懸賞金を受け取るに相応しいと宣言する。ところがハヴリチェックのほうも人間の気高さに対しては一步も譲らない。分け前を五分五分としてコンスタンティンと折半することを提案する。そして「私は不正に関する専門家なのです——ですから、何が本当に値打ちがあるか、よく分かっています。それは正義です」(S. 559)と断言するのである。たとえ国家によって定められた法律や政策であっても、理不尽なものは「正義」の名の許に撤回していく必要がある、また非人間的な社会状況は各個人の「良心」や高貴な「人間性」から乗り越え

られねばならない、そう主張する劇作家ホルヴァートのヒューマンイズムの理想が垣間見える名場面である。

さて、右岸の国の政府首相Xから電報が届き、故郷喪失者ハヴリチェックに対する恩赦で国境が即座に開放されることが約束される。ハヴリチェックはXが親展で寄こした心のこもった電報に感激すると、「そしてそもそも本来は、このような非人間的な法律を人間らしく廃止するのは、いとも簡単なことなのです」(S. 560)と作品のテーマを総括している。

ハヴリチェックはハヌシュ夫人と結婚することで、右岸の国の老舗ホテル「ポスト」の新しい亭主になると紹介され、彼女が背負っていた一万もの借金は、一万の懸賞金で帳消しにされる。また貧しい税関役人コンスタンティンも、一万もの懸賞金の財産を得ることで、晴れてエーファとの結婚を承諾される。ホルヴァートが同時期に翻案していたネストロイ『樂しき哉うさ晴らし』では、最後にめでたく三組のカップルが成立するのだが、この『行ったり来たり』でもハヴリチェック夫妻、コンスタンティン夫妻、それに辺境までバカンスに来て魚釣りで仲違い、しかし最後に大物を釣り上げて仲直りする個人教育者夫妻を加えると、最後に三組ものカップルが成立してフィナーレを迎えることになる。第二幕は短くて、合計すると全21場に過ぎない。しかしながら第一幕で左岸の国でのアイデンティティを失ったハヴリチェックは、こうして第二幕で無事に右岸の国へと入国し、晴れて老舗ホテル兼レストランの亭主としての新しいアイデンティティを手に入れるのだ。

4. チューリヒ初演時の様子～亡命者の劇場チューリヒ・シャウシュピールハウスから

ここで今一度整理しておけば、第一次大戦後にウィルソンの民族自決主義を受けて国境・境界線とともに国民の帰属先が明確に定められ、それと並行する形で各国の愛国心や排外主義もまた先鋭化していった。それに対して「ハプスブルク神話」を掲げる心ある劇作家は歌芝居を書くことで民衆に融和やヒューマンイズムを説いた。しかしながら彼ホルヴァート、また音楽を監修したハンス・ガル自身が、ナチ時代に突如アイデンティティを剥奪された政治的亡命者だったわけである。作品を検証することで当時の生々しい記憶を歴史の一断面として浮かび上がらせることが拙論の主旨のひとつであった。ところで、この作品を初演したスイス・チューリヒ劇場もまた、当時ドイツからの亡命芸術家たちを多数受け入れていた、言わばいわく付きの劇場なのである。

1933年秋から1945年春までのシーズンに、ナチス・ドイツでは上演が禁止された亡命作家たちの戯曲、例えばブレヒトの代表作『肝っ玉おっ母とその子供たち』(1941)や『ガリレイの生涯』(1943)の初演などを含め、合計して30本もの戯曲を上演したのがチューリヒ・シャウシュピールハウスであった⁽³¹⁾。それは1929年から1938年まで、同劇場で総支配人と総監督を兼任したスイス国籍のユダヤ系商人フェルディナント・リーザー(Ferdinand Rieser, 1886-1947)の手腕に拠るところが大きい。彼はそもそもワインの卸売商人であったが、1925年に市当局との間に契約を結んで、チューリヒ市から公的助成金を一切受けない代わりに、劇場経営の独立性を獲得している。翌1926年には劇場自体を買い取り、私財を投じて劇場を本格的に増改築する。そして1933年にナチスが政権を掌握すると、ドイツから亡命してきた多数の俳優や演出家を雇って、反ナチ・抵抗の戯曲作品を

上演し続けたのである。この時期、チューリヒ劇場は政治的亡命者とユダヤ人とマルクス主義者の巢窟であったと言い、特にフェルディナント・ブルックナーの『人種』(1934)など、同時代のドイツで焦眉の政治的問題であったユダヤ人排斥を大きく取り上げていた。ホルヴァートの『行ったり来たり』が同劇場でグスタフ・ハルトウングの演出のもと初演されたのは、まさにこの時期、1934年12月13日のことである⁽³²⁾。ちなみにリーザーは、1924年に作家フランツ・ヴェルフェルの妹マリアンネと結婚しており、1938年3月のオーストリア併合を受けて、6月には同劇場で退陣を表明、娘を含む家族三人でアメリカへと亡命している。

1934年12月2日付けでホルヴァートはミュンヘンの両親に宛てて手紙を書き、チューリヒ初演の配役の素晴らしさ、また高名な作曲家ガルによる素晴らしい音楽に触れながら、チューリヒへ観劇に行くことを勧めている⁽³³⁾。しかしながらリハーサルからチューリヒに滞在して、本番の舞台音楽を監修・指揮したガルは、ベルリンから遠距離電話してきたホルヴァートに対して「公演は失敗だった」と簡明に報告している⁽³⁴⁾。露骨にチェコ訛りのドイツ語を駆使するなど、小国家に分裂していながらも旧ハプスブルク帝国の内情を描いた作品は、スイス・チューリヒの観客にはまったく理解されなかったのだ。初演時の劇評のなかには、着想は素晴らしいが、輪郭がぼやけてしまっている、との指摘も見られる⁽³⁵⁾。ネストロイの歌付き茶番劇という娯楽劇の形式を借りて、同時代から一定の距離を保ちながらも、しかし「国外追放者」というアクチュアルな政治的テーマを問題提起することで、政治劇であると同時に商業演劇としても成功を収めることを狙ったホルヴァートだったが、シリアスで重い政治的内容とコミカルな笑いの形式とが、お互いに中途半端なまま齟齬をきたしているというのだ⁽³⁶⁾。

また当時、経済的窮乏からオペラ作品『二人のクラウス』(1932/33)の楽譜出版を計画していたガルに関しては⁽³⁷⁾、『行ったり来たり』では際立った個性を曝すことなく、旧ドナウ君主国の民衆劇の伝統に沿って美しいメロドラマ的な音楽を付与し、それがムードを出していたものの、逆に茶番劇に特有な軽快さやテンポは欠いていた、との指摘もある⁽³⁸⁾。もっとも、魅力ある様々な登場人物たちが橋の上で織り成す人情芝居なので、実際にドイツを去った力量ある亡命役者たちによるアンサンブル、熱演は素晴らしいものであったろう。しかし結果的に公演はわずか2回で打ち切られてしまった。リーザー指揮下のチューリヒ劇場は、毎週一作品の初演という過酷なスケジュールで運営されていたことが知られているが⁽³⁹⁾、それにしても短い。1933年にスイスへ亡命、『行ったり来たり』の初演にも立ち会ったトーマス・マンは、「妻カティアと劇場へ行き、O・ホルヴァートの何分間かは滑稽な場面が続きはするが、あまりにも着想に乏しい歌芝居を観た」と一言、その日の日記に書きつけている⁽⁴⁰⁾。

5. おわりに～国境や法律を「人間らしく」乗り越えていくこと

この1934年初演時の民族国家の時代から、現在は多文化共生社会がキーワードとなり、多くの国際都市は外国からの旅行者や労働者を含む人種の坩堝と化している。ハヴリチェックの問題も今日では、国外追放者という深刻な政治問題として捉えるよりも、多様化・複雑化したグローバル化社会における日常の越境やアイデンティティの問題として解釈できるのかもしれない。実際に彼は越

境することで仕事とパートナーを手にしたのだから——。

第一次大戦後のオーストリアでは、帝国の崩壊と民族自決主義から新たに国境・境界線が画定され、近代国家として個人の帰属先とアイデンティティとが明確に定められた。越境とは、このアイデンティティが揺さぶられ、変容や屈折を蒙ることだが、必ずしも否定的な経験ばかりを意味しない。最終場面「フィナーレ」でホルヴァートとハンス・ガルは次の歌詞を書いている——「もし境界線が、境界線がなかったら、／国家なんてないだろうし、この世に秩序も存在しない！ […] もし境界線が、境界線がなかったら、／人生はちっとも素晴らしくない！ […] もし境界線が、境界線がなくなれば、／いかなる文化も存在しない！」(S. 561f)。彼らは結論で国境・境界線を肯定しているのだ。もっとも作品の時代背景がナチ併合前のオーストリアであることから、ヒトラーの侵攻を防ぐために国境を死守しようとも読める。しかしここでの境界線は、人生の規律やルールとして、より高い視座から眺められている。

国境といえば、「ベルリンの壁」とか、アメリカのトランプ大統領がメキシコとの国境に築こうとしている壁とか、歴史的に人間と人間を隔てる否定的な意味合いを帯びてしまった。しかしながら、例えばホルヴァートの故郷ハンガリーのマジャル語など、各民族が生み出した固有の言語・文化は国境がなければ守り育てられない。特に政治的・文化的に強大な国家との交流では、少数民族は生得的なものを失いかねない危険性に常に曝されている。

仮に壁や国境は撤廃せよという結論であれば、例えばヨーゼフ・ロートのようなドナウ君主国時代の民族共生の歴史に対するノスタルジーや、あるいは逆に、ブレヒトのようなマルクス主義にもとづく社会的格差すべてを撤廃する左翼ユートピアへの期待、そのいずれかに解釈できる。しかしホルヴァートが掲げる結論からは、国境・境界線は各民族が個性と自立を育むものとして容認しなければならないが、理不尽な法律に対しては「良心」や「正義」にもとづいて気高い人間としての態度を示さねばならない、あるいは人間一個人として国境・境界線を隔てた他者に対する理解や寛容の精神にこそ作者は希望を込めていることが読み取れる。グローバル化した社会だからこそ、他者の文化・伝統、少数派のアイデンティティを擁護しながら、しかし同時にそれを乗り越える国際的・トランスナショナルな視点、「人間性」や「愛」が必要になってくるのではないか。

もっとも、理不尽で非寛容だったナチ時代に「人間性」へのはかない希望など、政治的抵抗の根拠としては極めて脆弱であったかもしれない。だが、ナチスへの抵抗運動を呼びかけた「白バラ」のメンバーも、ヒトラー暗殺計画を実行した7月20日事件の将校グループたちも、抵抗の根拠に掲げていたのは、実は「良心」に他ならない。また戦後になって『罪責問題』(1946)を著わす哲学者のヤスパース、『ドイツの悲劇』(1946)を著わしてナチに同調したドイツ人の「罪過(Schuld)」を厳しく叱責した歴史学者のマイネッケも、キリスト教圏のヨーロッパに共通の根である「良心(Gewissen)」に訴えて反省の声を挙げているのだ。人道主義の精神から法律を破って「命のビザ」を発給し続けた杉原千畝も、ただ一個人としての行動から何千人ものユダヤ人を救出している。ホルヴァートと杉原は、ほぼ同年齢である。国境・境界線を越えて新しいアイデンティティを獲得させていく点ではコスモポリタンな「人間性」を介して両者は重なり合っている。



■「杉原千畝広場 センポ・スギハラ・メモリアル」(左) とホルヴァート生前最後の写真(右) ⁽⁴¹⁾

自らが典型的な旧き多民族国家オーストリア＝ハンガリー帝国の混血児であり、現代の越境作家の先駆けとも呼ぶうるホルヴァートは、今日のEU時代やグローバル化社会で掲げられる「共生」というスローガンに先じて、次のように書いている。これは現代社会のなかの多様化・複雑化したアイデンティティをめぐるても学ぶことの多い言葉かもしれない——「私の祖国とは民衆 (Volk) なのです。[...] 重要であるのは、最良の人間性のために国粹主義とは戦うことです。[...] 諸民族の心臓は、同一の拍子に合わせて脈打っています。境界線としてはただ、方言が存在しているに過ぎません」⁽⁴²⁾。

註

* 本稿は、科研費「劇作家エデン・フォン・ホルヴァートの亡命生活と後期戯曲の現代的意義」(JSPS KAKENHI 18K00482)の助成による研究成果の一部である。

⁽¹⁾ Ödön von Horváth: Hin und her. Züricher Fassung. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische-Edition am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Hrsg. von Klaus Kastberger. Berlin: de Gruyter 2009ff. Bd. 6, S. 517-562. カストベルガー編集によるウィーン新全集版において初めて、チューリヒ初演で使用された作者ホルヴァート自身の手になる最終稿(＝チューリヒ最終版)が公刊された。以下、『行ったり来たり』からの引用は、すべてこのチューリヒ最終版に拠り、本文中に(S.)付きのアラビア数字で原書から頁数のみを記すこととする。

⁽²⁾ ディーター・ヒルデブランドは「後期戯曲でさらに注意を引くのは、[ホルヴァートの]語り口がいっそうオーストリア的になっている点だ」と述べ、言葉がより軽快に、ネストロイ的な意味合いにおいていっそう滑稽に、洒落の効いたものとなっていることを指摘している。Vgl. Dieter Hildebrandt: Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt 1975, S. 90f.

⁽³⁾ ここでの問題意識は、アンドレアス・ヴィルシング／ベルトルト・コーラー／ウルリヒ・ヴィルヘルム編『ナチズムは再来するのか? 民主主義をめぐるヴァイマル共和国の教訓』板橋拓己・小野寺拓也監訳、慶応義塾大学出版会、2019年、第6章からインスパイアされている。

- (4) 「いわゆる世界大戦が勃発したとき、私は 13 歳でした。1914 年以前のことは、ちょうど退屈な絵本と同じくらいにしか、今では覚えていません。私は幼年時代の体験のすべてを戦時中に忘れてしまいました。私の人生は、あの宣戦布告とともに始まったのです。」 Vgl. Ödön von Horváth: Autobiographische Notiz. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Bde. 1-14. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983-1988. Bd. 11, S. 183.
- (5) 第一次大戦後に戦勝国である連合国はパリ講和会議において、敗戦国ドイツとはヴェルサイユ条約を、オーストリアとはサン・ジェルマン条約を、ハンガリーとはトリアノン条約を、ブルガリアとはヌイイ条約を、オスマン帝国とはセーヴル条約をそれぞれ結んだ。しかし、それまで中東欧を支配してきたオーストリア＝ハンガリー二重帝国、およびバルカン半島や中東を支配したロシア帝国、オスマン帝国の三大帝国の崩壊は、講和諸条約によるヨーロッパ新秩序をめぐって、民族的帰属と新たに定められた国家領域との間に齟齬をきたし、長らく国際紛争や民族虐殺の舞台となっていった。
- (6) 写真は、2019 年 3 月にドイツ・ムルナウにて現地視察を行い筆者が撮影。
- (7) Vgl. Traugott Krischke: Horváth-Chronik. Daten zu Leben und Werk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 93.
- (8) Martin Vejvar: Vorwort. In: Ödön von Horváth: Hin und her, a.a.O., Bd. 6, S. 169-189, hier: S. 171.
- (9) Vgl. Heinz Lunzer/Victoria Lunzer-Talos/Elisabeth Tworek: Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur. Salzburg: Residenz 2001, S. 108 und 110.
- (10) Ödön von Horváth über sein neues Stück. Wiener Allgemeine Zeitung, 14. 9. 1933. In: Traugott Krischke: Horváth auf der Bühne 1926-1938. Eine Dokumentation. Wien: Edition S 1991, S. 245.
- (11) Ebd.
- (12) Vgl. Ödön von Horváth: Eine Unbekannte aus der Seine und andere Stücke. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, a.a.O., Bd. 7, S. 460.
- (13) Christian Schnitzler: Der politische Horváth. Untersuchungen zu Leben und Werk. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1990, S. 133-153.
- (14) Vgl. Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell: Geborgte Leben. Horváth und der Film. In: Klaus Kastberger (Hrsg.): Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Wien: Paul Zsolnay 2001, S. 193-261, hier: S. 236-240.
- (15) ちなみに碩学シュミット＝デングラーは、ネストロイを経由して、カール・クラウス、ホルヴァート、ユーラ・ゾイファー、トーマス・ベルンハルトに至るオーストリアの政治的・社会風刺的な演劇の系譜を指摘している。Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy. Die Launen des Glückes. Wien: Paul Zsolnay 2001, S. 22.
- (16) „Leben ohne Geländer“. Briefwechsel zwischen Franz Theodor Csokor und Ödön von Horváth aus den Jahren 1933 bis 1938. Zusammengefasst und kommentiert von Traugott Krischke. In: Lebensbilder eines Humanisten. Ein Franz Theodor Csokor-Buch. Wien: Löcker u. Thomas Sessler Verlag 1992, S. 139-172, hier: S. 159.
- (17) 後期ホルヴァートの受容史については、拙論「政治的抵抗の根拠としての「良心」——ホルヴァートの戯曲『最後の審判の日』について」、日本独文学会東海支部『ドイツ文学研究』第 48 号所収、2016 年、1～18 頁、特に冒頭の 1-4 頁を参照していただきたい。
- (18) クラウドディオ・マグリス『オーストリア文学とハプスブルク神話』鈴木隆雄・村山雅人・藤井忠訳、書肆風の薔薇、1990 年。もっとも同書のイタリア語による初版が刊行された 1963 年の時点でホルヴァート研究はまだ端緒についていない。そのため一般に知られた中期ホルヴァートの仕事を参照しながら、マグリスはむしろ「ハプスブルク神話」に風穴を開けようとした極めて社会批判的な劇作家としてホルヴァートを捉えている。邦訳 347 頁参照。ホルヴァートが「オーストリア理念」に目覚め、人間性を旗印に掲げるようになるのは、1933 年以降の後期の作家活動を通じてである。
- (19) Vgl. Traugott Krischke: Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit. Berlin: Ullstein 1998, S. 198f. ハンス・ガルは、ホルヴァート全集の編集者トラウゴット・クリシュケの質問に応じて、1978 年に複数にわたる書簡で作品執筆当時の内幕を回想して書き送っている。
- (20) Vgl. Traugott Krischke: Horváth-Chronik, a.a.O., S. 103.
- (21) 1978 年 6 月 18 日付けの書簡でガルは書いている——「『行ったり来たり』のソングの歌詞の大半は、私が自分で書いたものです。この種の経験がなかったため、ホルヴァートは手を焼いていました。ですが、どれが彼の手になる歌詞で、どれが私のかは、言うことができません。彼が書いたのが一詩節だったこともあれば、わずか第一行だけということもありました」。Vgl. Martin Vejvar: Vorwort. In: Ödön von Horváth: Hin und her, a.a.O., Bd. 6, S. 169-189, hier: S. 173.
- (22) Ebd., S. 172f. und 178.
- (23) ガルの伝記については、主に以下の資料を参照している。Eva Fox-Gál und Anthony Fox: Hans Gál. Ein Jahrhundert Musik. Hrsg. von Gerold Gruber. Berlin: Hentrich & Hentrich 2012. Und Michael Haas: Hans Gál: Der Werdegang der genialen Kon-

- ventionality. In: ... und werde in allen Lexika als „British“ ... aufgeführt ... : Beiträge des Symposiums über „Continental Britons“, Schwerin, 27.-29. September 2012. Hrsg. von Gerold Gruber. Neumünster: von Bockel 2015, S. 49-68. Hans-Hubert Schönzeler: Hans Gál. Der Mensch und seine Musik. In: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Musikalische Dokumentation Hans Gál. Wien: Universal Edition 1987, S. 7-12.
- (24) 1933年2月12日にヒトラーは、ライプツィヒでのリヒャルト・ワーグナー没後50年記念祝典に出席している。ここでガルはヒトラーと顔を合わせたのだろう。阿部良男『ヒトラー全記録』柏書房、2001年、218頁参照。Auch vgl. Eva Fox-Gál und Anthony Fox: Hans Gál, a.a.O., S. 36.
- (25) Vgl. Hans Gál: Franz Schubert oder die Melodie. Revision und Nachwort von Elmar Budde. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 44.
- (26) 写真は、2019年9月にオーストリア・ウィーンにて現地視察を行い筆者が撮影。
- (27) Vgl. Michael Haas: Hans Gál, a.a.O., S. 67f.
- (28) Ebd. S. 50.
- (29) 例えばネストロイの代表作のひとつ『厄除け』(1840)では、主人公はきわめて有能なのだが、その赤髪を理由に上流社会では受け容れられない。しかし金髪や黒髪のかつらを着用することで、たちまちに貴婦人たちを虜にするのである。この戯曲は喜劇であると同時に、ささいな偏見から習慣的に社会的差別が行われていることを暴露している。
- (30) ニコル・シュトライトラーは『行ったり来たり』に見られる杓子定規で非人間的な法律の適用をカフカの『審判』と絡めて論じている。Vgl. Nicole Streitler-Kastberger: *Hin und her* – Migration bei Horváth. In: Nicole Streitler-Kastberger und Martin Vejvar (Hrsg.): »Ich denke ja gar nichts, ich sage es ja nur.« Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik. Salzburg: Jung und Jung 2018, S. 219-230, hier: S. 227.
- (31) ナチ時代のチューリヒ・シャウシュピールハウスに関しては、以下の書籍を参照している。葉柳和則編『チューリヒ劇場と文化の政治』日本独文学会研究叢書117号、2016年。Werner Mittenzwei: Das Züricher Schauspielhaus 1933-1945 oder Die letzte Chance. Berlin: Henschelverlag 1979.
- (32) 演出を担当したグスタフ・ハルトウングは、ユダヤ人であるがゆえにダルムシュタット州立劇場の芸術総監督の地位を剥奪されて、チューリヒへと亡命してきた人物である。またアンサンブルを形作った俳優たちの大半も、政治的亡命者であった。Vgl. Martin Vejvar: Vorwort. In: Ödön von Horváth: *Hin und her*, a.a.O., S. 183.
- (33) Ebd., S. 169.
- (34) Vgl. Traugott Kruschke: Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit, a.a.O., S. 199.
- (35) wti: Schauspielhaus. „Hin und her“ von Horváth. Neue Züricher Zeitung, 14.12.1934. In: Traugott Kruschke: Horváth auf der Bühne 1926-1938, a.a.O., S. 246f.
- (36) Vgl. Martin Vejvar: Vorwort. In: Ödön von Horváth: *Hin und her*, a.a.O., S. 188f.
- (37) Vgl. Christian Heindl: Hans Gál. Marginalien aus einer nicht geschriebenen Dissertation. In: ... und werde in allen Lexika als „British“ ... aufgeführt ..., a.a.O., S. 85-106, hier: S. 91-96.
- (38) Vgl. Traugott Kruschke: Horváth auf der Bühne 1926-1938, a.a.O., S. 246f. しかし終演後の好意的な拍手は作品の解釈者たち、指揮者用の譜面台に腰かけたハンス・ガルにも向けられたものだった、と評価されている。またヨーゼフ・ハルペリンは、ホルヴァート戯曲は非情(hart)に演じられなければならないが、ガルの音楽は非情でも控えめ(sparsam)でもなく、作品の性格と合っていなかったと述べている。Josef Halperin: *Hin und her*. Die neue Weltbühne, Paris, 31. Jg., Nr. 1, 3.1.1935. In: Traugott Kruschke: Horváth auf der Bühne 1926-1938, a.a.O., S. 252-254, hier: S. 254. もっとも非情で控えめというのは、『ウィーンの森の物語』(1931)に代表される中期ホルヴァートの作風であり、後期はもっと人間的な表現を求めているように思われる。
- (39) 前掲『チューリヒ劇場と文化の政治』、14頁、39頁を参照。
- (40) トーマス・マンの1934年12月13日木曜日の日記。Thomas Mann: Tagebücher 1933-1934. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a.M.: Fischer 1977, S. 586.
- (41) 杉原千畝の顕彰施設の写真は、2019年12月に名古屋市瑞穂区にある愛知県立瑞陵高校前にて筆者が撮影。1938年のホルヴァート生前最後の写真は、以下の文献から借用している。Klaus Kastberger (Hrsg.): Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit, a.a.O., S. 139.
- (42) Ödön von Horváth: Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, a.a.O., Bd. 11, S. 184f. ちなみにカントもまた『永遠平和のために』(1795)のなかで一大強国による世界制圧よりも様々な言語・文化にもとづく諸民族・諸国家の連合的合一のほうが自然に適しているとしている。カント『永遠平和のために』宇都宮芳明訳、岩波文庫、2009年、71～73頁参照。