

デスマスクの永遠の微笑み  
——劇作家ホルヴァートの『セーヌ河の身元不明の少女』  
と『一押し、二押し』について——

Das ewige Lächeln der Totenmaske.  
Zu Ödön von Horváths  
„Eine Unbekannte aus der Seine“ und „Mit dem Kopf durch die Wand“

---

大塚 直  
OTSUKA Sunao

In den Schwellentexten zu den späten Dramen thematisiert der dramtiker Horváth die berühmte Totenmaske der ›L'inconnue de la Seine‹, der Selbstmörderin vor 1900, deren rätselhaftes Lächeln in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zahlreiche literarische Werke inspiriert hat. Die Abdrücke der Maske um 1900 zeigen zugleich die Möglichkeit der technischen Reproduktion des Kunstwerks, die im Benjaminschen Sinne dem Original bzw. seiner Echtheit gegenübersteht. In den beiden Komödien versucht Horváth das Schicksal dieser jungen Frau aufzuklären und das hinter der unschuldigen Totenmaske verborgene Verbrechen zu schildern, also das Problem der menschlichen Schuld. Hier soll die Methode der Dramatik des späten Horváth betrachtet werden, die von einem bekannten Stoff oder Motiv der Weltliteratur ausgeht, aber es satirisch mit seiner Realität in den 1930er Jahren verknüpft und durch eine Art Montage die Doppeldeutigkeit von Realistischem und Mystischem offenbar zu machen versucht. Wichtig ist auch, dass Horváth dann medienkritisch gegen die Lüge und Betrugerei im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit ist und im Namen der Menschlichkeit nach der Ehrlichkeit bzw. der ethisch-religiösen Dimension strebt.

## 0. はじめに——「セーヌ河の少女」のデスマスク

ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』（1936）で考察しているように、1900年頃に人類が到達した技術的複製という歴史的段階は、従来の芸術作品が持っていた一回性や歴史性のアウラを消失させることになった。しかしその一方で、伝統や権威から解放され自由になった新しい大衆社会において写真、グラフィック、塑像など大量にコピー可能な複製品は、新たに独自のアクチュアリティを帯びて巷に夥しく氾濫することになった。

例えば、カフカ『変身』(1912)の主人公グレゴール・ザムザの部屋では、グラフ雑誌から切り取られた婦人の絵が額縁に収められて壁に掛けられているし、リルケ『マルテの手記』(1910)では、模塑職人の家の入口のドア横にデスマスクが二つ掛けられている描写がある。そのひとつは楽聖ベートーヴェンのものであるが、もうひとつはパリの屍体公示場で造られた、セーヌ河で溺死したある無名の少女の顔から写し取られたものである<sup>(1)</sup>。個性が礼賛された西欧市民社会の時代、天才をめぐる遺品や記念品、美しい女性の塑像などは、このように第一次世界大戦前においてすでに、大衆に向けた複製芸術として脱文脈化され、一般市民の居間の壁紙を飾っていたのである。



図1「セーヌ河の身元不明の少女」のデスマスク

ところでこの溺死したという身元不明の少女、彼女のデスマスクはモナ・リザにも似て(図1)<sup>(2)</sup>、死の瞬間の表情を写し取ったというのに穏やかで、天使のように柔和で満ち足りた微笑みを湛えている。彼女の来歴は、19世紀末にセーヌ河で投身自殺をした少女と推定されるのみで、それ以外のことは何も分かっていない。ノートルダム大聖堂の裏手にある屍体公示所で一定期間、市民の目に曝されて身元確認が行われたが結局、名前も年齢も判明しなかった。しかし、このデスマスクの存在が広く知られるようになると、その神秘的な微笑みに魅せられて、逆に想定される死の苦しみに反して生まれたこの永遠の微笑みの謎を解こうと、20世紀前半の数多くの芸術家たちの想像力を掻き立てることになった<sup>(3)</sup>。

「セーヌ河の少女」のデスマスクの複製品は、カミュやブランシヨといった著名な文学者のみならず、彫刻家ジャコモッティも所有していた。ナボコフもデスマスクから靈感を受けた一人であり、アラゴンも長編小説『オーレリアン』(1946)を著している。戦争を経験した世代にとって、死は身近な存在だったに違いない。そして本稿で論じる劇作家エデン・フォン・ホルヴァート(Odön von Horváth, 1901-1938)もまた、このデスマスクの微笑みに魅せられた作家の一人である。「セーヌ河の少女」との出会いは、直接的にはホルヴァートの女友達(一時は恋人関係にあった)で、女優兼作家・ジャーナリストとして活躍したヘルタ・パウリ(Hertha Pauli, 1906-1973)の物語による。

1931年11月2日、ベルリン・ドイツ劇場で初演されたホルヴァートの代表作『ウィーンの森の物語』は、その後の彼の作劇法を決定付けた重要な作品であるが、実はパウリはこれに端役で出演していた。彼女は上演後、主役のマリアンネを演じた女優カローラ・ネーアーの楽屋でホルヴァートと知り合っている。そして偶然にもその二日後、11月4日に「ベルリン日刊新聞」の夕刊に掲載されたのが、パウリの物語『セーヌ河の身元不明の少女(L'inconnue de la Seine)』であった。執筆意図は作品中で次のように述べられている。

この人生の謎を究明してみたい、なぜ少女はセーヌ河の波間に死を探し求めたのか、知りたいと思います。この高く清らかな額、飾らない分けた滑らかな髪によって縁どられた額の向こうには、一体どのような考えが潜んでいたのでしょうか——この永遠の微笑みを

湛えた口元から視線を逸らすことはできません。この顔立ちからは、極めて高貴な感情と同時に純粋さに基づく、奇妙な憧れに満ちた表情が輝き出しています。そこに浮かんでいるのは、最後の充足感に基づくかのような、仄かな光です。これは永遠の平和によるものでしょう。それとも愛に基づくものなのでしょうか？<sup>(4)</sup>

パウリは想像力の翼を羽ばたかせて架空の愛の物語を紡いだ。パリのサクレ・クール寺院に、夜ごと憧れを抱いて夜空を見上げると同時に、眼下の魅惑的な光の海にも熱い眼差しを注ぐ少女がいた。そこへある日、祭壇に天使の頭部を作るよう命じられて彫刻家がやって来る。二人が視線を交わす時、少女は静かな微笑みを浮かべた。やがて天使の彫像が完成すると、彫像は彼女の顔立ちと瓜二つなのであった。彫刻家は少女を秘かに寺院から連れ出して、彼女をモデルに作品を造ろうとする。しかし彼女の謎めいた微笑みは、造型することはおろか理解することもできないのであった。ついカッとなって少女を殴ると、その微笑みもこぼばってしまう。やがて少女は一人ぼっちでセーヌ河の橋のたもとに立つと、夜空を見上げると同時に光の反射した眼下の河面をも覗き込む。彼女は星空に向かって飛翔するように、河のなかへ飛び込んでしまう。彫刻家は恋人の姿を探し求めたが無駄であった。そして何年も経ってから彼は、モンマルトルの丘の売店で売られる「セーヌ河の少女」のデスマスクを目にする。安く手に入る模造品を買っていか訊ねられた彼は頭を振って立ち去る。なぜなら彼は複製品よりも<sup>オリジナル</sup>原型のほうに会いたいからだから——。

この素材に興味を持ったホルヴァートは、パウリに彼女の物語に沿って共同で戯曲を書く提案をした<sup>(5)</sup>。しかし構想が膨らむなかで、他のホルヴァート作品の登場人物と同様に、戯曲『セーヌ河の身元不明の少女 (Eine Unbekannte aus der Seine)』もまた<sup>(6)</sup>、次第に独自の生命を帯びていった。本作の初演は戦後になって、1947年9月にオーストリア・リンツにて行われているが、1934年1月にはすでにウィーン・シェーンブルン宮殿劇場でラインハルト演劇ゼミナールの学生たちを使って上演する計画があった。実現こそしなかったものの、当時「ウィーン一般新聞」紙上でホルヴァートは、同戯曲に対する見解を披露している。それに拠れば、誰もがそのデスマスクを知りながら、彼女の名前も悲劇も知り得ない、かの自殺したセーヌ河の身元不明の少女の運命はいかにして演じられたのか、その可能性のひとつを自作のなかで表現しようと試みたとのことである<sup>(7)</sup>。やはりホルヴァートの執筆意図もデスマスクの「永遠の微笑み」の真相を究明することにあっただけと言えよう。

この戯曲は、奇しくも1933年の上半期、ナチスがヒンデンブルク大統領に矢継ぎ早に「大統領緊急令」を公布させ「全権委任法」を制定、独裁政権を確立する時期に書かれている。亡命生活に入ったホルヴァートは現実の小市民観察からは遠ざかり、次第に世界文学の古典作品に素材を求めていく。と同時に中期の「民衆劇」から離れはじめ、幻想的・倫理的な方向性に対する関心を強めながら、もっぱら「喜劇」を中心に作品を書くようになる。演劇学者クリストファー・バルメも指摘するように、後期戯曲のほとんどが種本を持つ改作劇であると同時に、「喜劇」と銘打たれていることは注目に値しよう<sup>(8)</sup>。その後期活動へのターニングポイントとなった作品が『セーヌ河の身元不明の少女』に他ならない。

この戯曲に顕著な特徴は、愛する男性のために自己犠牲の精神から「セーヌ河の少女」が自殺するという、一種の「人魚姫」を思わせる神秘的・幻想的な物語構造を持ちながら、しかし同時に彼女が——その他のホルヴァートの「民衆劇」の登場人物と同様に——現実の社会に居場所を持ってないアウトサイダーとして登場するなど、1930年代の時代情勢と重ね合わせながら、社会諷刺的な眼差しを持って描かれていることにある。すなわちリアルな現実路線と、幻想的な物語世界とが奇妙に混在している。このように相対立するものを混在させる手法こそが、この時期のホルヴァートの作劇法の秘密なのではないか。

以下、本稿では、件のデスマスクをテーマとする喜劇『セーヌ河の身元不明の少女』を中心に据え、それと関係する喜劇『一押し、二押し』をも合わせて検証することで、後期ホルヴァートの特徴付けている諸問題——例えば「喜劇」というジャンル設定、女性の自己犠牲による男性の「罪」の救済、さらに真正さに対する虚偽やキツチュといったテーマについて、その萌芽を様々な観点から考察してみたい。

### 1. 喜劇『セーヌ河の身元不明の少女』——罰を受けた天使？

戯曲『セーヌ河の身元不明の少女』は三幕から成る喜劇であり、最後に印象的なエピローグが付いている。それまでに書かれたホルヴァートの「民衆劇」と同じく、舞台は「室内」ではなく、とある「路地」であり、その九番地に建つ高層の古い家屋で事件は起きる——。家屋の表玄関わきに時計修理店と小さな花屋が並んでいる。主人公アルベルトは、かつて運送会社に勤めていた若者だが、会社の金を横領したことが原因でクビとなり、今も失業中である。そのため、二年以上交際した恋人イレーネとは別れる羽目になった。イレーネはここで花屋を経営する職業婦人であり、三週間前からセールスマンのエルストと交際している。しかしアルベルトは彼女を何度も訪ねて復縁を迫ると同時に、生活資金が必要であるため、独り身の時計修理工の店に押し込み強盗を働くことを密かに仲間たちと計画している。そんななか、この路地にふらりと身元不明の少女が現れて、花屋に飾られたバラが欲しいというので、アルベルトは勝手に一本取ってプレゼントしてやる (KW 7, 20)。

**身元不明の少女** (もらったバラを眺めながら) ——あたし達の住む郊外では、こういうのが辺り一面に生えています。とくにそこには、少し上り坂になった、こんな狭い道があるんです。そこを上っていくと墓地になっていて、白い花が咲いているの。時々、無性にそこへ帰りたくなるんです。

**アルベルト** その墓地へですか？

**二人** (お互いにじっと見つめ合う)

**身元不明の少女** どうやら、あなたもここじゃ余所者みたいですね？

**アルベルト** そうなんだ。

「余所者 (fremd)」という言葉は、この辺りの土地に不案内という以上に、そもそもこの地上に

居場所がないという風に響く。世界恐慌の煽りを受けた未曾有の不景気、失業者の数も増大した時代である。イレーネに見捨てられて「俺にはもう出口がない」(KW 7, 19) とやけになるアルベルトは仲間と強盗を執行しようとする。が、おかしいことはしないようにと少女は彼を諭し、人生はそれほど醜くはないと言い、反対に地中で孤独に横たわっている「可哀想な死者たち」(KW 7, 26) のことを自分はよく考えると話す(第一幕)。

仲間と約束した犯行時刻の午前二時まで、アルベルトは少女と近所のベンチで過ごす。そしてふたたび家の前まで戻ってきたところを、合鍵を使ってイレーネの部屋に入ろうとするエルンストに偶然目撃される。ここが重要な伏線となっていく。ちなみにアルベルトはこの第二幕から、少女とはお互いを „du“ で呼び合う仲になっている。しかし少女は、自分は「珍しい名前」(KW 7, 31) と言うだけで、素性を明かそうとはしない。「あなたと一緒にいると、何もかも忘れることができそう、あたしが誰で、何をしてきたかってことも——」(Ebd.) といった謎めいたセリフは、「セーヌ河の少女」として当時有名だったポップ・アイコンをますます神秘的ヴェールで包むものになっていよう。少女はアルベルトにアドレスを教えてほしいとねだり、受け取ると退場していく。

さて、事件は起きてしまう——。午前二時に仲間のニコロと計画通り家宅侵入したアルベルト。その一方で、見張り役のジルバーリングとふたたび現場に戻ってきた身元不明の少女が家の外で中の様子を伺っている。すると店の奥のほうで時計屋の主人が大声を出して騒ぎはじめ、やがて沈黙する。眼を覚ました時計屋の主人をアルベルトが目覚まし時計で殴打し、知らないままに撲殺していたことが後になって判明する。たちまち家の女性管理人が警察を呼ぶ大騒ぎとなり、この家の住人たちが家の前に集まってくる。例えば第一幕で登場していた婚約中の男エミールと喪服中の男テオドーアだが、前者はメランコリックなタイプ、後者はとても陽気な人物として描かれており、役柄から我われが受け取るイメージとキャラクターの内実とが齟齬をきたしている。こうした戦略については後述する。エルンストとイレーネも家の前に現れるが、エルンストは先ほどアルベルトがこの辺りを徘徊しているのを目撃したと言う(KW 7, 39)。そして容疑がかかるアルベルトとの過去を完全に清算するため、むかし彼からプレゼントされたヴェネツィアで購入したブローチを明日の朝には返却するようイレーネに迫る。だが、彼女はこの提案を拒絶する。

現場検証のために殺人捜査班がやって来る。家の前で警備を担当する警察官と身元不明の少女が言葉を交わす。そこから彼女は6月2日生まれで、間もなく二十歳になることが分かる(KW 7, 44f.)。第一幕冒頭のト書きやセリフから現在、季節は「5月末」(KW 7, 11 u. 49) と明示してあるので、深夜に殺人事件が起きてアルベルトと少女が対話を交わす明くる日の午後をギリギリの5月31日に仮定しても、その次の日の6月1日にはおそらく少女は自殺してしまう計算になる。とするとホルヴァートは二十歳になれない、永遠の十代といった処女性を彼女に付与しているのではないか。ここから本稿では、次に述べる〈ウンディーネ神話〉との兼ね合いもあるが、彼女を直訳調の「身元不明の女」ではなく、あえて「少女」と訳している。少女は警察官に対して、怪しいものは何も見ていない、何も起こりはしなかった、と偽証したうえで、自分がいま待っている恋人のことを描写しはじめる。しかし警察官は、彼女ののろけ話に嫉妬してそっぽを向き、少女が語る恋人の情報こそ、

この殺人事件を解くカギになるかもしれないことに少しも気付いてはいない。アルベルトには「恋人」と「犯人」という二重の記号が付与されている（第二幕）。

殺人事件があったその日の午後四時。外では暗雲が立ち込めている。当初は仲間とともに逃走を企て旅行鞆に荷物を詰めていたアルベルトだが、自分の行動に対して責任を取るべきか思い悩んでいる。そこへ身元不明の少女がアドレスを頼りに彼を訪ねてくる。アルベルトは咄嗟に„Sie“を使って話しかけて、彼女が警察の回し者ではないかと疑う。だが少女が時計屋の主人は昨夜亡くなったと告げると、アルベルトは思わず„du“で彼女に詳しい事情を問いただすなど動揺の色を隠せない。彼女は自分と同じく社会に居場所を持たず、時計修理工を誤って殺害したこの不幸な人物に対する憐憫の情や仲間意識、愛情などから、昨晚はこの部屋でずっと一緒に過ごしていたというアリバイ作りを持ちかける。

嵐の通過を挟んで、彼ら二人がお酒を飲みはじめると、少女は酔っ払いながら、路上生活者である自分の身の上話をする。食い逃げや物乞いといった日々の武勇伝を披露するわけだが、アルベルトはそんなことをしたら「ひどい罰を受ける (schwer strafbar)」(KW 7, 56) と言ったり、彼女の「責任感 (Verantwortungsgefühl)」(KW 7, 57) の欠如を指摘したりするなど、年上の立場から思わず彼女に説教をはじめ始める始末。しかし少女との対話を通じて彼自身が犯した罪の重さを次第に自覚していくのである。罪と罰や、死と生といった対概念は、本作のエピローグで披歴される「デスマスクの微笑み」に対する謎解きの伏線であると同時に、ホルヴァートの後期戯曲全体のテーマともなっていく。

そこへエルンストがやって来る。彼は昨日の殺人事件の犯人はアルベルトだと確信しており、例のブローチを無理やりにでも彼に返却しようとする。その場にさらにイレーネまで現れて、思い出のブローチは何があっても絶対に手放したくないと言う。そして彼女はエルンストの人を騙すようなやり方を激しくなじる。しかしエルンストは開き直って、時計屋を殺害したのはアルベルトであり、宣誓したって構わないと主張。そこではじめて身元不明の少女が会話に口を出して、アルベルトは昨晚ずっと彼女とこの部屋で一緒に過ごしていたと誓う (KW 7, 63)。イレーネはアルベルトのアリバイを喜ぶと同時に、何度も復縁を迫りながら他の女と一夜を共にしていた彼への怒りを露わにする。そこからめいめいが本心で語りはじめ、結局イレーネはエルンストとは別れて、アルベルトとやり直したいと告げる。アルベルトもこれに応じて、エルンストは退席していく。しかしながら、今度は身元不明の少女が彼らに激しく嫉妬して、もう何週間も前から彼と夜ごと一緒に過ごしてきたと主張、イレーネは泣き出しそうになって部屋を後にする。

二人の仲を引き裂いたことに罪悪感を覚えた少女は、すぐにイレーネの後を追って真実を打ち明けたほうがよいか悩むが、もしそうした場合は彼のアリバイが崩れてしまう。アルベルトのほうは今しがた、最愛のイレーネと心から分かり合えたこと、また少女からの深い愛情をも受けて、人として浄化されている。すべてを少女の手に委ねたいと言う。こうして自分が犠牲となって事件の秘密を墓場までもっていけば、すべてが丸く収まると考えて少女は密かに決意を固める。彼女はセーヌ河に身投げするわけだが、アルベルトに人間的な心を取り戻してあげた満足感から、件の微笑み

を湛えたデスマスクとなる —— (第三幕)。

**身元不明の少女** […] 絶対に何も言ったりしないから、あなた —— ただの一言だって漏らす前に、むしろ水のなかへ入っていくわ ——

**アルベルト** 水のなかへ？

**身元不明の少女** いいかしら、あの件と一緒に抱えたまま、あたしは河底へ降りていくのよ (hinab)、まるであたしがやったみたいに ——

**アルベルト** 《降りていく (Hinab)》ねえ。そういうの、尝试するのは簡単さ。

**身元不明の少女** あら、本当よ (KW 7, 66f.)。

そしてその数年後を描いたグロテスクなエピローグ ——。少女が河底へと下降していった一方、アルベルトのほうは皮肉なことに社会的に上昇している。彼はイレーネと結婚して、今は郊外で園芸<sup>ガーデニング</sup>の仕事を営み成功を取めている。彼らが三歳になるアルベルト坊やを連れて久々に例の家屋を訪れる。かつて花屋だった場所は、現在はクリーニング店になり、時計の修理工が撲殺された店は、小さな本屋へと変わっている。そして本屋のショーウィンドーの壁には、多くの古書と並んで、件の「セーヌ河の少女」の優美なデスマスクが飾ってある。

イレーネはその神々しい彫刻を二人の寝室に飾りたいと言う。本屋の主人エミール曰く、「僕の考えでは、彼女は天使だったと思うんです。彼女は罰を受けて、この地上の嘆きの谷に降りてこなければならず (hinabmüssen)、やがて死によって救済されたというわけですよ」(KW 7, 73)。イレーネは、そのデスマスクが彼女のために包装して取ってあると知ると、「じゃあわたしが欲しいのは、後は料理の本だけね」(Ebd.)と言う。彼らの現在の幸せのために犠牲となった少女のデスマスクだが、すでに複製化された「モノ」として脱文脈化され、イレーネにとっては料理の本と同等の価値しかないことが分かる。

デスマスクを取りに彼らが本屋へ入っていくと、路地にはアルベルトと坊やだけが残される。アルベルトはデスマスクに向かって、そっと語りかける (Ebd.)。

**アルベルト** (デスマスクに向かって) お前なのか？ —— ふむ。俺には分からない。あの頃会った時はいつもすごく暗かったからな。大体俺はお前の顔をまともに見たことがないんだ ——

**アルベルト坊や** (急にものすごい勢いで泣きはじめる)

謎に満ちた少女は、何らかの罰を受けて居場所のない地上へと「降りて」きた天使だったのだろうか。隠蔽された過去、父親の犯罪、少女の自殺 —— 漠然とした不安に駆られて号泣する坊やを気遣ってみんなが戻ってくると、薄暗い家の玄関口が怖いのだろうかということで、玄関の門を閉める。と途端に坊やも泣き止む。こうして殺人事件と自己犠牲という二人の人間の死が閉ざされ、闇に葬ら

れると、その痕跡として唯一地上に残された身元不明の少女のデスマスクは、いっそう不気味に微笑んでいるように見える——。

この戯曲の難しさは、このように涙と微笑み、悲劇と喜劇といった相対立するものを混在させている点に求められるのだが、その技法については後で論じるので、まずはセーヌ河に投身自殺した身元不明の少女の姿を〈ウンディーネ神話〉と絡めて考えてみたい。

## 2. 〈ウンディーネ神話〉と女性論

フーケー作の『ウンディーネ』(1811)を人間関係から整理してみると、騎士フルトブラント、漁師老夫婦の実の娘で領主の養女となるベルタルダ、そして漁師老夫婦の養女で水の精であるウンディーネの三角関係が描かれている(図2)<sup>9)</sup>。水の精には「魂」がないので、死んだ後は微塵になって減んでしまう。人間の男性に愛されて妻となったときに初めて彼女は「魂」を得るのだ。しかし夫が不実を働いたときは彼を殺さなければならない。ウンディーネはフルトブラントと結ばれて「魂」を得るのだが、ウィーンへの船旅で騎士が妻を罵倒してしまうため、ウンディーネは永久に水のなかへと帰ってしまう。やがて人間同士のフルトブラントとベルタルダが愛し合うようになると、彼らの婚礼の日にウンディーネが現れて、「この世ならぬ美しさで微笑むと (himmlisch schön lächelste)」<sup>10)</sup>、騎士に接吻を与えて彼を殺してしまう——。

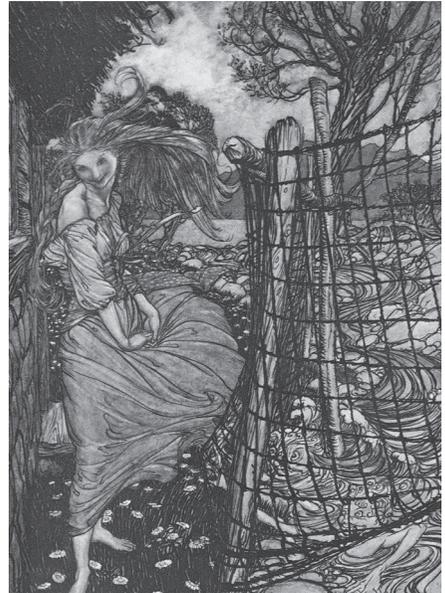


図2 アーサー・ラッカムの描いた水の精「ウンディーネ」(1909)

この三角関係にアルベルト、イレーネ、身元不明の少女を投影させることはたやすい。また最後にキスを与える際の神々しいウンディーネの「微笑み」も、件のデスマスクを想起させよう。ドヴォルザーク晩年の三幕のオペラ『ルサルカ』(1901)でも、一時心変わりした王子に対して抱擁と死の口づけを与える水の精霊の娘という同様の構図が見られる。しかし永遠の愛を誓いながら、これら最後に夫を殺害するヴァリエーションと、愛ゆえに女性主人公が他の男女カップルの幸せを願って自己犠牲の死を遂げる筋書きでは結末が180度異なる。ホルヴァートの着想はむしろアンデルセンの『人魚姫』(1837)に近いのかもしれない。ワーグナーのオペラのような死による愛の成就是不なのだ。そして実際、身元不明の少女が「ものすごく寒い」(KW 7, 31)と言ったり、マッチ遊びに興じたりする描写(KW 7, 67)からは、アンデルセンの『マッチ売りの少女』(1845)を連想させもする。

風や水と戯れては微笑む、無邪気な『ウンディーネ』の姿を連想させるのは、彼女がアルベルトの部屋で嵐の午後を過ごす第三幕第四場である。外では稲妻が光り、雷雨が始まるが、彼女は雨のなかを散歩するのが大好きだと言い、窓辺に駆け寄ってはしゃぐ(KW 7, 54)。続く第六場では、次のようなセリフも見られる(KW 7, 59)。

**身元不明の少女** そっちへ行きましょうか——（彼女は彼の頭を抱きしめる）ねえ、どうしてあなたはあたしの子供じゃないの？ もしそうなら子守歌を歌って寝かしくてあげられるのに。でも窓は開け放たれてなきゃならないわ。そしてあなたが外を眺めるときは、緑色の目をしてなくちゃダメ。魚みたいな、とても大きな緑色の目よ——そしてあなたにはヒレが付いてなきゃいけないし、ずっと黙っていなくちゃダメよ。

**アルベルト**（ごくあっさり）お前の正体は、死じゃないのか。

アルベルトの自宅は三階にあるので、雨上がりの青空を窓から眺めながら、少女は彼女自身が住む世界である青い水のなかを重ねているように読める。その一方でト書きを精読してみると、身元不明の少女は本当に実在しているのかどうか、彼女と再会しても登場人物たちに気付かれないことが多く「とくに見栄えのしない、大体が地味なタイプ」（KW 7, 50）と形容されてもいる。また「あたしの声なんて誰も聞きやしないわ、あなた以外にはね」（KW 7, 54）といったセリフから、彼女がアルベルトの「良心」の幻影である可能性は排除できない。彼女の口癖は「確かにそうね」「きっとそうする」など、断固たる口調の „Gewiß“ であり、全部で9回口にしている（KW 7, 25f., 51, 53, 63, 66, 67 u. 68）。この謎めいた役柄に対してホルヴァートは、エリーザベト・ベルクナー、ルイーゼ・ウルリッヒ、マリアンネ・ホッペといった当代一流の女優たちを想定していたようである<sup>(11)</sup>。

ところでジェンダー研究から見れば、最後に犠牲となって死んでいく少女の「美しい死体 (schöne Leiche)」を好んで描くのは、実はドイツ市民悲劇や社会劇の伝統でもある。出産で生を司り、また死を隠蔽する女性の美しい容姿に対して、歴史的に男性たちはその未知なる女性の身体に自分たちの死すべき運命を投影して描いてきたという<sup>(12)</sup>。ドイツ文学のジェンダー研究において決定的な影響を及ぼしたボーヴェンシェン『イメージとしての女性』（1979）でも、男性の側から対極の関係で捉えられ、自分たちの性を補完するように都合よく要請された「女性的なるもの」は、男性の想像の産物として生み出されてきたことが暴露されている。また最終章で女性の解放を謳ってはいるが、今日の視点から見れば全編にわたって女性蔑視の偏見に満ちている哲学者ヴァイニングアの『性と性格』（1903）においても、フーケー作『ウンディーネ』について触れられ、知的自我や魂を所有しないウンディーネは、女性の典型的な理念の擬人化であると主張されている<sup>(13)</sup>。すなわちヴァイニングアは、女性は男性のように「主体」としては存在していないと考えていたのだ。

このような言説を踏まえて問題になるのは、後期戯曲への移行とともにホルヴァートのなかで女性像の転換が行われたのではないかということだ。中期の「民衆劇」と銘打たれた作品群では、ホルヴァートは彼の同世代にあたる1920年代の「新しい女性」に着目、当時の男性優位社会のなかで犠牲者となり転落する現実の女性たちに取材して戯曲が書かれていた<sup>(14)</sup>。しかし後期の戯曲では、男性のために自己犠牲へと至る幻想的な少女の姿が描かれるようになる。例えば、この作品の後に書かれる『最後の審判の日』（1936）においても、男性主人公の駅長フーデツに罪を自覚させるため、少女アンナが自己犠牲の死を遂げるという同様の構造が繰り返されている。中期の作風に顕著であっ

た現実路線で社会批判的な方向性と、後期の作風に見られる物語世界に依拠した幻想的・形而上的な方向性、その敷居に位置する重要な作品、女性主人公がこの「セーヌ河の少女」なのである。

この謎に満ちた少女の性格付けに関しては、それまで否定的に扱われてきたホルヴァート後期戯曲の意義を「小市民から人間へ」というキャッチフレーズで大々的に擁護したJ. ボッシナーデの先行研究が説得力を持っている。ボッシナーデに従うならば、身元不明の少女の自己犠牲は「民衆劇」における女性主人公の社会的転落とはまた別の位相に位置付けられるという<sup>(15)</sup>。例えば「民衆劇」の時代を代表する『ウィーンの森の物語』では、女性主人公マリアンネは男性に対して終始、従順で受動的な存在であり、父親に対しては反抗を企てたものの、結局信じた恋人アルフレートに尽くした挙句に捨てられてしまう。すなわち、いまだに家父長制が残る社会制度のなかで、最終的に元婚約者の男性オスカーが「主体」となり、マリアンネは彼の認識の「客体」として描かれるに留まっているという。ここでは女性が抜け出すことのできない小市民社会の暴力的なヒエラルヒーが成立しており、マリアンネは1920年代の「新しい女性」の立場に与しながら、現実の男尊女卑的な社会に対して成すすべを知らなかったのである。

その一方で、『セーヌ河の身元不明の少女』を嚆矢とする後期戯曲においては、自らが「主体」となって責任ある立場や自己犠牲を選びとるポジティブな女性像が描かれているという。ボッシナーデは「あたしはやっぱり、囚われの魂のままなのよ」(KW 7, 58)という少女のセリフから、彼女を囚われの身の人間の代表、すなわち物語世界の水の精であると同時に、現実に「人間となったウンディーネ (menschliche Undine)」であると解釈する<sup>(16)</sup>。そして小市民社会のなかで居場所を持たず、無視され、気付かれることのなかった少女の「人間性」に注意を喚起している。「民衆劇」時代の女性主人公は皆、どれほど絶望しようとも自殺する決断などできなかった。男性に対しては、ただひたすら従順であるより他なかったのである。だが小市民社会のアウトサイダーである身元不明の少女は、ひとりの自立した人間として決断できるのであり、同じく(ナチ時代の)社会に居場所を持たない「囚われの人間」アルベルトに対する愛情と連帯意識から自己犠牲をも厭わない。確かに、「どうしてあなたはあたしの子供じゃないの？」(KW 7, 59)といった少女のセリフからは、孤立したアルベルトを導く女性の母性や主体性が垣間見える。理想や自立を体現する後期戯曲の新しい女性像は、もはや小市民社会で疎外された人格を批判的に提示する「民衆劇」の原理とは相容れない。最愛の人を助けるために自らを犠牲にできる身元不明の少女を生み出すことで、ホルヴァートは次のステップに踏み出したと考えられるのだ。

もっとも、ボッシナーデが身元不明の少女を古典主義時代のゲーテの傑作『イフィゲーニエ』(1787)の女性主人公とも重ね合わせる時<sup>(17)</sup>、納得できる部分もある一方で違和感をも覚えざるを得ない。すでにあらずじで見た通り、少女は前世で犯した罪を現世で償い、死によって救済された天使という、デスマスクの優美な微笑みからおそらくは作者が直感したであろう詩的な印象を映し出したセリフがあり(KW 7, 73)、過度の意味付けを行うよりも物語世界の幻想性をそのまま受け止めてもよいように思われるからだ。それに女性優位ばかりでなく、孤独な少女のほうもアルベルトから認識されることで救済されたのではないか。さらに醜悪なエピソードを提示することで、少女の美化の相対

化ならびに現実暴露が成されており、彼女の犠牲死、あるいは人間的な理想がどれほど崇高なものであったとしても、結局は俗悪な同時代の小市民社会とはいかに相容れないものであるか、最後は社会諷刺的に描かれているように思われるからだ。むしろ現実世界では、イフィゲーニエの崇高な「人間性」などとは相反する低俗さが支配しており、彼女の「人間性」を証し立てるデスマスクの微笑みも、複製化されて安っぽい「商品」と化している。ちなみにポッシナーデは、ホルヴァートの後期戯曲で男性主人公が変貌を遂げ、群集心理が支配する当時の小市民社会のなかで自立した人間となるために、逆にアウトサイダー的な女性登場人物がその契機として自己犠牲を強いられていると述べて、作者ホルヴァートの男性優位的な発想・時代的制約を批判している<sup>(18)</sup>。

ともあれ 1933 年から始まる亡命生活を境として、現実の小市民の虚偽意識を暴露・批判する立場から、古典的な物語世界に依拠しながら西欧のヒューマンイズムの伝統に強く裏打ちされた自立した人間像を描くことへと、ホルヴァートが次第に自身の構想を変化させたことに疑いの余地はないであろう。後期作品では、人間の原罪や良心といった心の問題が中心的テーマになることで、劇作家自身がもはや単なる時代の観察者や年代記作者という傍観者の立場を捨てて、愛や連帯など「人間性」の尊厳を強く希求する時代への参与者へと変貌を遂げていったのである。

現代社会の国家や主義といった政治性や党派性に対して、誰か見ている、見てくれている人がいる、といった一個人対一個人の関係性から築かれる「人間性」に注目して、危機の時代からの出口を求めた後期ホルヴァートだが、同様の姿勢は彼を敬愛する作家ペーター・ハントケにも受け継がれているだろう<sup>(19)</sup>。このような孤立者・社会的弱者に寄せる想像力・共感力が、苦痛よりも満ち足りた幸福の微笑みを浮かべた少女のデスマスクからインスパイアされて、この自己犠牲の物語を紡ぎ出し、それが「人間性」を旗印とする後期作品への転換点になったと考えると興味深い。

さて、伝統的に魂を持たない水の精として解釈されてきたウンディーネに対して、ホルヴァートが人間的な心・魂を兼ね備えたウンディーネを造型したというのは、矛盾した印象を与えるかもしれない。しかし喜劇に悲劇を重ねるなど、意識的に相反する要素を組み合わせ、言葉や表象にアンビヴァレントな両義性を孕ませ、いわばアドルノ的な二律背反の思考法で戯曲を書いているのが、この時期のホルヴァートなのである。

### 3. 喜劇と悲劇——ホルヴァートの二律背反的思考

ホルヴァートは、自身が創始した新しい「民衆劇」を説明した『使用上の注意』(1932)のなかで、自分のすべての作品の根本主題とは「意識と潜在意識とのあいだの永遠の闘争」(KW 11, 215)を描くことだと述べている。すなわち、従来の西欧の戯曲が人物と人物との闘争を、いわば劇的葛藤を外部世界に求めたとするならば、彼は中期の作品群で個人の自己意識の矛盾、内面の葛藤に作品のテーマを求めたのである。急速に複製技術時代・資本主義化が進んだ 1920 年代のドイツでは、例えば映画や新聞など大衆向けのメディアを通じて、誰もがキャッチーで気取った流行のフレーズを多用しながら、しかしその実、階級社会後の自らの現状、歴史的立ち位置については認識できないでいた。このような肥大化した小市民の虚偽意識を、巧みな会話と沈黙から劇的に暴露するような手

法でホルヴァートは戯曲を書いていった。例えば代表作『ウィーンの森の物語』では、全体を優美なワルツの調べが支配しているが、これは登場人物の暴力的な深層意識を隠蔽する作用を持つと同時に、ある意味ではそれを異化効果的に強調して曝け出してもいる<sup>(20)</sup>。こうした作劇法の起点にあったのは、ホルヴァートにとっては世代的体験であったろうビューヒナー作『ヴォイツェク』(1879)における言葉と意識という問題系<sup>(21)</sup>、あるいはフロイトの精神分析からの影響ではないか。

ここからさらに派生して、物事に絶えず裏の意味を読み込む、ホルヴァート戯曲における意味の二重性というシステム、何気ない言葉・表象・記号に付与された両義性という問題が浮かび上がる<sup>(22)</sup>。『セーヌ河の身元不明の少女』においても、すでに述べた通り、婚約中の男エミールと喪服中の男テオドールは、それぞれ与えられた役どころとは真逆の性格が付与されている。しかもエミールの婚礼前夜の騒ぎの夜に、件の殺人事件は起きる。また「バラは幸せを運んでくる」(KW 7, 13 u. 15)という一種の「教養的な言い回し (Bildungsjargon)」(KW 11, 219)は、作中では真逆の記号に置き換えられて、「死人は幸せを運んでくる」(KW 7, 37)とパラフレーズされたりもする。そして実際に、時計屋の主人と身元不明の少女という二人の人間の「死」を経ることで、エピローグではアルベルト夫妻の他に、エミール夫妻、エルンスト夫妻という三組の「カップル」が誕生している。ヘルベルト・ガンパーは、このように現実世界に遍在する「死」のモチーフから、逆に「生」を照射するホルヴァートにおけるバロック絵画風の寓意的な手法を強調している<sup>(23)</sup>。内在と超越とのパラドクス、二律背反的な表象といえ、実はこの少女の「デスマスク」自体が死の瞬間に微笑みを浮かべているわけで、此岸と彼岸の橋渡しをする、このような意味の二重性の象徴となっていよう。

こうした視点、二律背反的な作劇法のシステムから、本来は「悲劇」に他ならない世界をグロテスクに「喜劇」として描くという後期の手法をホルヴァートは発展させていく。1934年当時、『セーヌ河の身元不明の少女』について彼は、次のような見解を述べている。

私の新作は [...] 紛れもない文学上の実験です。[...] 実験はこの作品の形式のうちにあります。かつてフランク・ヴェデキントが彼の芝居『音楽』で企てた試みを思い起こすのが一番手っ取り早いかもしれません。それは喜劇的なものと悲劇性のグロテスクさを示す試みなのです。[...] 観客がもっとも衝撃的で、もっとも悲劇的な箇所であるのに、どっと笑うことになっても、私はちっとも驚かないでしょう。悲劇的な出来事が、日常生活のなかでは、しばしば喜劇的な形式の装いをまとっている様子を、まさに示そうと思っているのです<sup>(24)</sup>。

戦後になって、1947年9月16日にリンツ・ウーアフェールの民衆劇場で同作品が初演された時、実際に当時の観客の大半はまだ、ホルヴァートの作劇法の意図が理解できなかったという<sup>(25)</sup>。ヴェデキントの『音楽』(1907)は、駆け出しの女性オペラ歌手クララ・ヒューナーヴァーデルを主人公とする戯曲であるが、妊娠中絶をめぐる法と抵触した彼女の悲劇的な運命が主題となっている。しかしながらヴェデキントは、諷刺やパロディの精神でもってこれを扱い、グロテスクな効果を上

げている。ヴェデキントに始まって、プレヒトを経由し、戦後に活躍するフリッシュ、デュレンマツトといったドイツ語圏の劇作家たちが皆、異化効果を伴ったグロテスクな喜劇作品を書き上げていることを思い起こせば、後期ホルヴァートの試みも大きくは同じ潮流にカテゴリズできるのかもしれない<sup>(26)</sup>。

そもそも「悲劇」には、観客に対して主人公に感情移入・自己同一化させる働きがあり、「喜劇」の場合は、反対に観客に距離を取らせて、主人公の行動を批判的に吟味させる働きがある。プレヒトが自身の戦争体験や彼の政治的立場から考えても、英雄を賛美することで観客を自ら進んで戦地に赴かせる「悲劇」というジャンルを毛嫌いしたのは当然のことであるが、ホルヴァートの場合はガンパーが指摘する通り、当初から「生」の実相をバロック的な「死」のモチーフから眺める倫理的・宗教的な方向性がある。次第にナチス・ドイツに対する抵抗文学の色彩を帯びていく後期戯曲において、個人の「良心」や社会的「正義」を希求するあまり、次第に「悲劇」に他ならない現実をグロテスクに、社会諷刺的に描く傾向を強めたのではないかと<sup>(27)</sup>。

ところでナチ体制が確立する1933年、即座に反ナチの旗幟を鮮明にした先輩作家O. M. グラーフ、同世代のプレヒト、クラウス・マンら郷土バイエルンの他の作家たちとは異なり、ホルヴァートはナチスの手口を間近で観察したいとの思惑から、ゲッベルス指揮下の国民啓蒙・宣伝省の新舞台出版会に宛てて「ドイツ再建」の仕事を願ひ出ている。もちろん、この行動自体が後期ホルヴァートのテーマとなる人間の「罪」の問題を我われに考えさせるものとなるが<sup>(28)</sup>、史実として彼は1934年7月にナチ傘下にあるドイツ帝国作家連盟に加盟、結局1934年3月半ばから翌1935年の9月下旬までの約一年半をベルリンで過ごし、映画部門に配属されてナチ娯楽映画の脚本執筆に協力しているのだ。もちろん後に彼はこのキャリアを猛省して、「人間の喜劇」と呼ばれる真実一路のような作品群を構想していくわけだが<sup>(29)</sup>、伝記的事実から考えてとりあえずこの時期に書かれた戯曲群、例えば『セーヌ河の身元不明の少女』、『行ったり来たり』(1934)、『天国めざして』(1934)などはそれぞれ「喜劇」、「茶番劇」、「童話」と銘打たれており、中期の「民衆劇」とは異なる作風から、ひょっとしたら映像化の可能性をも念頭に置いていたのではないかと想像させられる<sup>(30)</sup>。

1937年半ば以降に執筆されるホルヴァートの「人間の喜劇」に属する作品群は、「全体から眺めると、人間の生涯はつねに悲劇(Trauerspiel)であり、個別に眺めた場合のみ喜劇(Komödie)である、というこの事実を肝に銘じながら」(KW 11, 227f.)書かれていく。この言葉だが、当時のホルヴァートが自作の映画化を模索していた点では、案外チャップリンの手法なども連想させられる。チャップリンの手法を決定付けた初の長編映画『キッド』(1921)では、作品の冒頭に「微笑みと、おそらくは一粒の涙の映画」という字幕が提示されており、世代的にホルヴァートが知らないとは考えにくい。「人生はクローズアップで見ると悲劇だが、ロングショットで見ると喜劇だ」という言葉も、チャップリンが語ったとされる。

もっとも、人生に笑いあり涙あり、といったスタイルが目指されていたわけではなく、すでに見てきたように、ひとつの対象を真逆の方向性から両義的に眺める眼差しがここでは問題なのである。ホルヴァートが参照したかどうかは分からないが、ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』

(1819) のなかにも、彼の「人間の喜劇」の構想と類似する以下の記述が見られる——「いずれの人の一生も、もしこれを全体として一般的に眺め渡してそのなかから著しい特徴だけを抜き出してみれば、本来それはいつも一個の悲劇である。ところがこれを一つ一つ仔細に立ち入って見ていくと、喜劇の性格を帯びてくる」<sup>(31)</sup>。

この両義的な見方は、相矛盾する結末を持つブレヒトの「教育劇」に似て、イエスマンの視点とノーマンの視点とを含む。後期ホルヴァートが倫理的・形而上的な方向性を強めたとしても、それは過去の物語世界にのみヒューマンイズムの理想を求め、現実路線からは完全に撤退したことを意味しない。実はホルヴァートは「セーヌ河の少女」のデスマスクを素材にして、当時のナチ社会を諷刺する喜劇作品をもうひとつ書いている。

#### 4. 喜劇『一押し、二押し』——ナチス娯楽映画産業の舞台裏

ホルヴァートはナチ娯楽映画作りに協力していた時代に、四幕から成る喜劇『一押し、二押し』(1935)を書いた。これは面白ければ何でもよい、といった商業主義路線に走る1920～30年代のドイツ映画産業の内幕を諷刺的・批判的に暴き出すと同時に、この作品自体が自作『セーヌ河の身元不明の少女』の一種のパロディともなっている。ホルヴァートの戯曲としては珍しく、長編小説『永遠の俗物』(1930)のような観察された現実をカリカチュアライズした通俗性を狙っており、暗黒映画を思わせる——あるいはそのパロディとして——サスペンスタッチの手法で展開していく。

作品の舞台はホルヴァートと同時代のパリであり、『セーヌ河』と同様に明け方までの一夜を背景にして描写される。前作では、外部から現れた少女が自己犠牲の死を通じて主人公を幸福へと導いたが、ここでも「身元不明の少女」が登場してくる。しかし今回はオカルト現象に詳しい精神科医ポサード教授が降霊術を駆使して、かの有名な「デスマスクの少女」の霊を実際に呼び出すことに成功し、死の真相を探りあてたという筋書きである。ちなみに降霊術は、フリッツ・ラングの映画『ドクトル・マブゼ』(1922)にも登場しており、占星術と並んで当時メジャーなネタではあった。ところがこの試み自体が、実は仕事のない五名の俳優たちが一致団結して仕組んだ巧妙な詐欺行為だったことが分かる。パンドラ映画会社総支配人アレクサンダー・ゼンパーとその秘書ヒュルゼンに「セーヌ河の少女」の死の真実を映画化する企画を売り込むとともに、自分たちの出演をも迫るというものである(第一幕)。

細かな仕掛け・伏線があって、この召喚された「デスマスクの少女」の霊を演じた女優は(1935年のウィーン初演ではズザンネとクレジットされている)、作家でもあるヒュルゼン博士の現在の恋人であり、彼の小説から拝借して霊のセリフを語ったため、彼らの企みはすぐにヒュルゼンに露見する。その夜、映画会社のパーティに出席した彼は、忍び込んできたズザンネと出会うなり、「きみは厚かましくも緑の瞳という人の文章を酷いイカサマへと悪用した! 僕が書くものは僕の魂なんだ、きみは僕の魂を格下げしたんだぜ!」(KW 7, 356)と自身の怒りをぶちまける。作品を離れてメタレベルで考えるなら、そもそもはヘルタ・パウリの物語を自分の作品として戯曲化した剽窃者ホルヴァート自身の姿を重ねて描いているようにも見える。また映画の宣伝写真を撮るカメラマ

ンに対して、誰も知らないはずの「デスマスクの少女」の真相を、自分はすべて知っていると言っているとズザンネが巧みに売り込みに走る場面もある (KW 7, 365)。つまりは詐欺、盗作、剽窃——権謀術数の渦巻くビジネス至上主義社会における欺瞞、そこに身を置く当時のホルヴァート自身の立ち位置が自己批判的に主題化されていることになる。ゼンパーはパーティで再会した旧知の仲の老ブレザンソン侯爵に、かの有名な「セーヌ河の少女」について真実の物語を映画化する計画があると伝える。すると侯爵は顔色を失って、事件の真相を知るという無名女優ズザンネに彼の邸宅へ来るように伝える (第二幕)。

侯爵の邸宅、午前三時。ズザンネを隣室の書庫で待たせて「とにかく一人の人生が問題なのだ」(KW 7, 370) と侯爵は言う。彼女と話す前に侯爵は、庭師ビエントと石炭商ネヴィオを書斎に呼びつけて、三人しか知らないはずの秘密、すなわち、かの「デスマスクの少女」を死なせたのは侯爵であり、その過去が露見したことを告げる。しかしその後でズザンネと話してみると、実は彼女は真相など知らず、これは映画の企画なのだ打ち明ける。彼らにはなぜ少女がセーヌ河に投身自殺したのか、その理由が思い浮かばないので、直感的に侯爵が何か知っているに違いないと感じてここに来たと言う。そこで侯爵は自らが過去に犯した「罪 (Schuld)」(KW 7, 372) について物語る。件の「セーヌ河の少女」とは、彼が30年前に児童自立支援施設から屋敷に迎え入れた孤児<sup>みなしこ</sup>であり、侯爵の邸宅の庭仕事を手伝っていたという。しかし召使い仲間から馬鹿にされていた彼女に同情した侯爵は、銀行から大金を下ろして持ってこさせることで少女の実直さを証明しようとした。しかし彼女は夜遅くに帰ってきた上にお金は持っていなかったという。激怒した侯爵は召使い皆の前で彼女を罵倒して屋敷から追い出してしまった。ところがその30分後に実直な男が現れて、列車に置き忘れられた大金を見つけて届けてくれたという。それからしばらく経って、侯爵が件のデスマスクを目にするようになると、その天使にも似た「無実 (Unschuld)」(KW 7, 378) の証しのような微笑みに元女中だった娘の姿を認めて、自分が彼女を自殺に追いやったと良心の呵責を感じてきたという。

その時に侯爵が口にするセリフ——「きみは建物のファサード (正面) や、部屋のいくつかは知っているかもしれん、だがそれですべてだ! 屋根を外してみるがいい。どんな犯罪を見つけることになるか分かったもんじゃないぞ!」(Ebd.) は、ホルヴァートの戯曲『セーヌ河』の解説、あるいは建前と潜在意識との葛藤を描く彼の作劇法の秘密をも明かしているだろう。ところがここに、さらなるどんでん返しが待っていて、この事件の顛末を犯罪として新聞や警察に嗅ぎつかれることを恐れたネヴィオが、ある白髪の女性を連れて屋敷に現れる。つまり「セーヌ河の少女」はずっと生きており、今では老婆となっていた。ネヴィオは罪滅ぼしにと侯爵が雇った「少女」の身内の人物で、これまで侯爵に対してペテンを働いてきたのだという (第三幕)。

総支配人ゼンパーのオフィス。彼はこの霊界企画で大ヒットを飛ばせると興奮している。ゼンパーはいまだにボサード教授を本物の精神科医だと信じており、彼に自分を診察するよう迫る。その過程でゼンパーに対するネタ晴らしと懺悔が行われたようで、招霊術を用いた集団詐欺が明るみに出る。当然ながら激怒するゼンパーだったが、ちょうどそこにスキャンダルの発覚を恐れて、この映画を撮影しないようにと申し入れるブレザンソン侯爵からの電報が届く。その代わりに損失分



図3 喜劇『一押し、二押し』におけるヴェラ・リーセム（ズザンネ）とエゴン・フリーデル（総支配人アレクサンダー・ゼンパー）

の補償金は全額支払っても構わないという。ここで策略を働かせて、逆に侯爵から補償金をもらうためだけに、ゼンパーの一存で映画化が決定する。ズザンネはシナリオとして昨晚、侯爵から聞かされた実話を脚色して使うことにする。その後、ゼンパーのオフィスに侯爵本人が現れて、彼女が書いた脚本を読む。侯爵の秘密の過去を勝手に流用した<sup>かど</sup>廉で咎められると怯えるズザンネだったが、侯爵は静かに微笑むと、この筋書きで映画化を進めるようにと要望する。先の電報は「少女」が生存していたことを知る前に打たれたものだった。侯爵は、デスマスクの無垢な微笑みを見て自身が長年感じてきた「罪」の意識からようやく解放されたと語り、この映画を見ることで観客も自らの罪悪感から浄化されるだろうと主張、大団円を迎える（第四幕）。

当時のホルヴァートの恋人で女優のヴェラ・リーセム

（Wera Liessem, 1911-1991）の回想に拠れば、当時の彼らにはお金がなく、ホルヴァートは新作を書くために出版社からお金を前借りして、イタリア・リヴィエラ海岸のサン・レモに滞在。執筆に励んだが、ベルリンでの映画会社の仕事もあって混乱しており、大した成果は得られなかったという。結局「この作品は彼の考え方に反して、本当に良いというよりも、強制されたものでした」とリーセムは後に語っている<sup>(32)</sup>。しかし演出家ルードルフ・ベアがこの戯曲を読むなり即座に入れ込んで、彼の提案や申し入れを受け入れる形でホルヴァートが作品に手を加え、1935年12月10日にウィーン・スカラ劇場で初演された（図3）<sup>(33)</sup>。主人公「身元不明の少女」役のズザンネを演じたのは、恋人リーセムであるが、彼女はこの時点ですでにフリッツ・ラングの映画『怪人マブゼ博士（マブゼ博士の遺言）』（1933）にヒロイン役のリリーとして出演していたスター女優である。社長ゼンパーは、ウィーンの著名な作家で文化史家エゴン・フリーデル（Egon Friedell, 1878-1938）が演じた。周知のように彼はこの三年後、オーストリア併合の後にナチ突撃隊の男二名がユダヤ人である彼を訪ねてウィーン・ゲンツガッセ7番の彼の自宅前まで来ると、絶望して四階の窓から飛び降りて自殺している。この豪華な二人の出演者の他に、演出では、作品の舞台であるパリを意識して、効果的にシャンソンを添えるという気の入れようだった。

しかし、作品は期待したような成功を収めることができず、わずか5回の上演で打ち切られている<sup>(34)</sup>。この失敗がホルヴァートを打ちのめし、最晩年の「人間の喜劇」をめぐる新しい構想のなかで、この戯曲は作者本人から厳しく断罪されてしまう——「一度私は罪を犯しました。『一押し、二押し』という作品を書いたのですが、私は妥協を重ね、新プロイセン主義の影響を受けて墮落し、金儲けをしようと企てたのです。それ以外に目的はありませんでした。この作品は上演されましたが、不評を蒙りました。私は当然の報いを受けたのです」（KW 11, 227）。

確かにこの喜劇はどんでん返し、ペテンに次ぐペテン、真相はすべて違っていた、という筋書きである。前段階の喜劇『知られざる生涯』の中では「おい、これは映画だぞ！ みんな何も知らないんだから、何だってできるんだ！」(KW 7, 222) といった脈絡のなさを肯定するセリフも見られる。彼らは本物の個性を追求する代わりに、与えられた役柄に固執し、自分の思いのたけを表現する代わりに、借り物の言葉で済ませる体たらくである。ここでのホルヴァートの問題意識とは、売れるためなら平然と剽窃や詐欺を働き、複製やコピーを重ねる商業至上主義路線のなかで、人間の真正さとは何か、というものであったろう。この作品は、作者ホルヴァートのそうした世界からの撤退、すなわちナチスの文化政策からの決定的な訣別を予感させるものとなっている。しかし「民衆劇」時代の手法、新聞などマス＝メディアの言説を鵜呑みにして無批判に繰り返すびとの虚偽意識を暴露し、観客に対して自己認識を促すホルヴァートの手法が、ここでは映画という複製技術時代のメディア、キッシュ、盗作や虚偽といった位相と絡めて諷刺的に描写されており、推理小説のように事件の真相、オリジナル、魂の真正さを求める位相との葛藤として表現されているので、ホルヴァート作品としては異色作ながら興味深い。この作品には終生、ヴァイマル共和政世代として映画を愛好し、自作の映画化にも興味を持っていた劇作家が、ナチ娯楽映画作りの裏側に接して、幻滅を抱いた姿が刻まれている<sup>(35)</sup>。

## 5. おわりに——ポストモダンから見た改作劇の可能性

以上、二つの喜劇の考察から共通して浮かび上がるのは、ホルヴァートが「セーヌ河の少女」という有名なデスマスクの謎めいた微笑みから、無垢とは真逆の犯罪（『セーヌ河』における強盗殺人事件）や罪悪感（『一押し、二押し』における侯爵の過去）を想像して、そこから物語を紡いでいることだ。表象に絶えず裏の意味を読み込む二律背反的な視点・作劇法から、後期ホルヴァートは人間の罪過に対して自己犠牲を、虚偽に満ちた社会の現実に対して「人間性」に満ちた物語世界を、悲劇に対して喜劇を対置したのではないか。「真正さ」を追い求めた劇作家は、「剽窃」や「コピー」の蔓延る同時代の社会を嫌悪して、1937年半ばから人類史における理想的な「人間性」のあり方を作品化する「人間の喜劇」の執筆へと向かう。

ところで、観客の予想を裏切る筋の逆転やどんでん返し的手法、あるいは登場人物のアイデンティティが（変装などによって）攪乱されるというのは、シェイクスピアやネストロイなど伝統的な喜劇においてもよく見られるものである。ホルヴァートの喜劇において特徴的なのは、こうした伝統を踏まえながらも、登場人物の役柄から想定される外見と内実との齟齬という問題系を、人間が各自隠蔽している「罪」の問題として捉えて、そこに意識の劇的葛藤の契機を読み取っていることである。

また「セーヌ河の少女」のデスマスクは複製可能な「モノ」、模造品であると同時に——先行テクストであるパウリの物語においてすでに彫刻家が原型<sup>オリジナル</sup>を追い求めていたように——理想的な無垢なる「人間性」、決断できる女性の主体性を証し立ててもいる。ホルヴァートもまた演劇を通して「真正さ」や社会的正義を追求しているわけだが、その一方で芸術的営為までもがペテンや虚偽やリサ

イクルに利用される複製技術時代・資本主義社会の実態を批判的に描いてもいる。彼の手法には社会諷刺的な現実路線と同時に、倫理的・形而上的な方向性が二律背反的に混在している。ひとつの表象には絶えずふたつの様相が見てとれるのだ。

映画産業を揶揄した『一押し、二押し』は、同じく演劇産業の諷刺である『天国めざして』と並んで、ホルヴァート自身が商業主義路線に走ったと自己分析しているため、後で激しい自己批判の対象となってしまった。しかし最近の研究では、ホルヴァートの後期戯曲のほとんどすべてが改作劇、すなわち先行作品の捉え返し、アダプテーションであるため、むしろすべてが「コピー」や引用であるポストモダンの美学や「ポップ」という概念から新たに読み返されるべき可能性を秘めているといった研究もある<sup>(36)</sup>。

確かに、後期ホルヴァートの戯曲は、「セーヌ河の少女」のデスマスクと同様に、誰もが知るメジャーな素材、あるいは世界文学の名作を取り上げながら、そこに重ねて同時代の社会的エピソードを織り込み、いわば物語世界と現実との記号の二重性のようなスタイルで書かれている。ホルヴァート作品を大衆社会の様々な記号の羅列、「キッチュ」の美学として読み解くことは興味深い試みに違いない。しかし彼の執筆動機・意図は明らかに後期以降、同時代に対する抵抗文学の色合いを強めていくことも忘れてはならない。「真正さ」を求めるメディア批判的な観察者の眼差し、この時期の活動で培われたアイロニーを交えながら社会を諷刺的に描写するリアリズムの眼差しこそが、後に小説『神なき青春』(1937)や『われら時代の子』(1938)におけるファシズム時代のグロテスクな人間観察・日常描写へと繋がっていくものなのだ。

## 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。

<sup>(1)</sup> リルケ『マルテの手記』、望月一恵訳、岩波文庫、1973年、78頁参照。

<sup>(2)</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Unbekannte\\_aus\\_der\\_Seine#/media/Datei:L'inconnu\\_e\\_de\\_la\\_Seine\\_\(masque\\_mortuaire\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Unbekannte_aus_der_Seine#/media/Datei:L'inconnu_e_de_la_Seine_(masque_mortuaire).jpg)

<sup>(3)</sup> 岡田温司『デスマスク』、第8章「名もなきセーヌの娘」、岩波新書、2011年、119～221頁参照。またアウグスト・ザンダーの肖像写真集『時代の顔』(1930)に寄せられたアルフレート・デーブリーンによる序文も参照。デーブリーン「顔、映像、それらの真実について」、ヴァルター・ベンヤミン『図説 写真小史』所収、久保哲史編訳、ちくま学芸文庫、1998年、209～235頁参照。

<sup>(4)</sup> Hertha Pauli: L'inconnue de la Seine. In: Susanne Blumensberger, Ernst Seibert (Hrsg.): „Eine Brücke über den Riss der Zeit ...“ Das Leben und Wirken der Journalistin und Schriftstellerin Hertha Pauli (1906-1973). Wien: Praesens 2012, S. 259-261, hier: 259f.

<sup>(5)</sup> Vgl. Hertha Pauli: Der Riß der Zeit geht durch mein Herz. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein 1990, S. 60.

<sup>(6)</sup> ホルヴァートの作品からの引用は、T・クリシュケ編集の以下の全集版に拠る。Ödön von Horváth: Gesammelte Werke in 14 Bänden. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. von Traugott Krischke und Susanna Foral-Krischke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983-1988. 以下、引用に際しては „KW“ と略記して、本文中に括弧付きで原書の巻数と頁数のみを記すことにする。

<sup>(7)</sup> Anonym [i.e. Piero Rismondo]: Oedön-Horvath-Premiere am Reinhardt-Seminar. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 11. 1. 1934.

- Zitiert nach: Nicole Streitler-Kastberger: Vorwort. In: Ödön von Horváth: Eine Unbekannte aus der Seine. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische-Edition am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Hrsg. von Klaus Kastberger. Berlin: de Gruyter 2009ff. Bd. 6, S. 3-18, hier: S. 14.
- <sup>(8)</sup> Christopher B. Balme: Zwischen Imitation und Innovation. Zur Funktion der literalischen Vorbilder in den späten Komödien Ödön von Horváths. In: Traugott Krischke (Hrsg.): Horváths Stücke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 103-120.
- <sup>(9)</sup> M. フーケー 『ウンディーネ』、アーサー・ラッカム絵、岸田理生訳、新書館、1980年、3頁。
- <sup>(10)</sup> Friedrich Baron de la Motte-Fouqué: Undine. Eine Erzählung. Stuttgart: Reclam 1963, S. 101.
- <sup>(11)</sup> Vgl. Traugott Krischke: Anhang. In: Ödön von Horváth: Eine Unbekannte aus der Seine und andere Stücke. KW 7, 439 und 485.
- <sup>(12)</sup> Vgl. Franziska Schöblier: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. 4. Auflage. Darmstadt: WBG 2015, S. 26f.
- <sup>(13)</sup> オットー・ヴァイニンガー 『性と性格』、竹内章訳、村松書館、1980年、202頁。
- <sup>(14)</sup> 例えば、ホルヴァートの代表作について女性論の立場から考察した、拙論「劇作家ホルヴァートと『ウィーンの森の物語』——ヴァイマル共和政時代における女性の自己実現と社会的転落をめぐる——」、日本独文学会東海支部『ドイツ文学研究』第53号所収、2021年、1～14頁を参照されたい。
- <sup>(15)</sup> Vgl. Johanna Bossinade: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier 1988, S. 45-48.
- <sup>(16)</sup> Ebd., S. 38-45.
- <sup>(17)</sup> Ebd., S. 49-52. 新ウィーン全集版の編者の一人ニコル・シュトライトラー＝カストベルガーもまた同様の見解を踏襲している。Vgl. Nicole Streitler-Kastberger: Vorwort. In: Ödön von Horváth: Eine Unbekannte aus der Seine. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 6, a.a.O., S. 17.
- <sup>(18)</sup> Vgl. Bossinade, a.a.O., S. 110.
- <sup>(19)</sup> 例えば若きハントケは、1975年5月15日のオーストリア主権回復20周年記念番組で放映された演説で、管理国家のなかで疎外された不幸な民衆、社会的弱者について触れ、彼らのために書く責任が自分にはあると語り、「私はオーストリアを愛して……いません。なぜなら国は愛せない、人間しか愛することはできないからです」と述べている。Peter Handke: Persönliche Bemerkungen zum Jubiläum der Republik. In: Ders.: Das Ende des Flanierens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 56-59, hier: S. 58.
- <sup>(20)</sup> 以下、この戯曲における二律背反的な要素について詳しくは、前掲論文「劇作家ホルヴァートと『ウィーンの森の物語』」を参照されたい。
- <sup>(21)</sup> 同世代のプレヒトが第一次世界大戦後のミュンヘン時代にもっとも影響を受けた三人の人物として、ビューヒナー、ヴェデキント、およびファレンティンの名前を挙げている。プレヒト「真鍮買い」、『バルトルト・プレヒト演劇論集1』所収、千田是也訳、河出書房新社、1973年、122頁参照。
- <sup>(22)</sup> Vgl. Herbert Gamper: Die Zeichen des Todes und des Lebens. In: Theater heute, Nr. 3. 1974, S. 1-6, hier: S. 3. この言葉と意識という問題は、戦後のホルヴァート受容において、ハントケの『ボーデン湖上の騎行』(1971)やポーター・シュトラウスの『ヒポコンデリー症のヤツら』(1972)において、継承されている。
- <sup>(23)</sup> Ebd., S. 4-6. ガンパーは、同時代の経済危機や政治性を描いたりリアルな傾向の劇作家としてのホルヴァートよりも、(特に後期戯曲における)彼の「寓意(Allegorie)」を介した神秘的・宗教的・形而上的な傾向のほうを強調する。そして寓意的に「死」を表現したバロック絵画の一例として、マルティン・ルターの死顔を描いたことで知られる画家ルーカス・フルテナーゲル(Lukas Furtenagel, 1505-1563)の絵画『ハンス・ブルクマイヤーとその妻アンナ』(1529)を挙げている。これは鑑賞者を前にしてポーズをとる夫妻に対して、手鏡に映る彼ら自身の姿はすでに白骨と化しているというものである。Vgl. S. 4.
- <sup>(24)</sup> Ödön-Horváth-Premiere am Reinhardt-Seminar, a.a.O., S. 14f.
- <sup>(25)</sup> Vgl. Nicole Streitler-Kastberger: Vorwort. In: Ödön von Horváth: Eine Unbekannte aus der Seine. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, a.a.O., Bd. 6, S. 13.
- <sup>(26)</sup> Vgl. Christopher B. Balme, a.a.O., S. 117.
- <sup>(27)</sup> Vgl. Herbert Gamper, a.a.O., S. 6.
- <sup>(28)</sup> この事件をきっかけにしてホルヴァートがバイエルン作家から離れてハプスブルク作家に近づくことになった顛末については、拙論「亡命時代のボヘミアンたちのラブソディ——グラフ、プレヒト、ホルヴァートのミュンヘン時代とその後について」、日本独文学会東海支部『ドイツ文学研究』第52号所収、2020年、13～26頁を参照されたい。
- <sup>(29)</sup> それまでの社会批判的、攻撃性の強い作風への反省から、ハンガリーの文学者イムレ・マダーチュ(Imre Madách, 1823-1864)の代表作「人間の悲劇(Az Ember Tragédiája)」(1862)を踏まえてホルヴァートは、1937年以降の自らの戯曲を①原始時代、②ディ

- アドコイ (アレクサンドロス大王の死後、それぞれ後継者と称して、その遺領を争い分割したマケドニアの部将たち)、③民族大移動、④中世、⑤大航海時代、⑥産業革命、⑦最後の審判の日という七つの段階に分けて、各時代における「人間性」のあり方を順次作品化していくことを構想した。Vgl. Ödön von Horváth: Werkprojekt 49: *Die Komödie des Menschen*. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, a.a.O., Bd. 12, S. 553-578, hier: S. 561. しかし生前に書き上げられた「人間の喜劇」に組み込まれる作品群は『最後の審判の日』(1936)、『男のいない村』(1937)、『ボンベイ』(1937)の三作品のみで、ナチ時代では戯曲を書いても上演の目処が立たないことから小説執筆に転じ、1938年6月のパリでの作家の事故死により未完に終わった。
- <sup>(30)</sup> 1932年から映画監督G. W. パープストと仕事を共にし、1933年以降は亡命してフランスの映画会社で働いていたルードルフ・S・ヨーゼフ(Rudolph S. Joseph, 1904-1998)に宛てた1933年10月30日付けの手紙でホルヴァートは、最近書いた芝居として『セヌ河の身元不明の少女』と『行ったり来たり』を紹介して、自身の戯曲の映像化の可能性を探っている。Vgl. Brief Ödön von Horváths an Rudolph S. Joseph vom 30. Oktober 1933. Zitiert nach: 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. 242f. Und auch vgl. Nicole Streitler-Kastberger: Vorwort. In: Ödön von Horváth: Eine Unbekannte aus der Seine. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 6, a.a.O., S. 10.
- <sup>(31)</sup> ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』、『世界の名著 45 ショーペンハウアー』所収、西尾幹二訳、中央公論社、1978年、576頁。
- <sup>(32)</sup> Wera Liessem: Erinnerungen. In: Traugott Krischke (Hrsg.): Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 82-84, hier: S. 83.
- <sup>(33)</sup> Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos und Elisabeth Tworek (Hrsg.): Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur. Salzburg: Residenz 2001, S. 127.
- <sup>(34)</sup> Vgl. Nicole Streitler-Kastberger: Vorwort. In: Ödön von Horváth: Das unbekannte Leben / Mit dem Kopf durch die Wand. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, a.a.O., Bd. 7.2, S. 333-349, hier: S. 346.
- <sup>(35)</sup> もっとも、この作品で描かれた映画産業の舞台裏とは極めてステレオタイプなものであるため、ホルヴァートは実態の奥底までは知り得なかったのではないかと、との指摘もある。しかし、総支配人ゼンパーのセリフからヴァイマル共和政時代の著名な映画製作者エーリヒ・ポマー(Erich Pommer, 1889-1966)がモデルとして推測されるなど、当時の映画産業を皮肉る意図があったことは疑いない。Vgl. Traugott Krischke: Anhang. In: Ödön von Horváth: Eine Unbekannte aus der Seine und andere Stücke. KW 7, 448 und 475. Und auch vgl. Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell: Geborgte Leben. Horváth und der Film, a.a.O., S. 254f.
- <sup>(36)</sup> Julia Bertschik: Das Gesicht als mediales Artefakt. Die Totenmaske der ›Inconnue de la Seine‹: faciale Kontexte und Schreibweisen. In: Nicole Streitler-Kastberger und Martin Vejvar (Hrsg.): Horváth lesen. Wien: Böhlau 2013 (= Maske und Kothurn, 59. Jg., 2013, Heft 3), S. 89-102, hier: S. 102. Und auch vgl. Nicole Streitler-Kastberger: Vorwort. In: Ödön von Horváth: Das unbekannte Leben / Mit dem Kopf durch die Wand. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, a.a.O., Bd. 7.2, S. 348f.

## 執筆者

大塚 直 (音楽学部教養教育 准教授)