

アントン・ヴィルトガンスの聖書劇三部作
——新生オーストリアと未完のライフワーク

富 山 典 彦

I

作品が上演されるだけで名誉なこととされるブルク劇場の、しかも劇場監督に任命されるという名誉、その名誉を一度ならず二度までも身に受けたアントン・ヴィルトガンス Anton Wildgans (1881~1932)。ウィーン大学の教授たちからノーベル文学賞の候補として推薦されたこともある。ストックホルムで講演する予定だった『オーストリア講演』*Rede über Österreich*⁽¹⁾が1930年1月1日にオーストリア国内でラジオ放送され、たちまち反響を呼んだ。1923年にリヒャルト・シュトラウスによって男声合唱のための曲を付けられた「オーストリアの歌」*Österreichisches Lied*の作詞者は、ヴィルトガンスであった。この歌は、ウィーン大学のシュミット＝デングラ教授の回想によれば、オーストリアの国語の教科書の最初の頁に載っていて、生徒たちは嫌々ながら暗記されられたという⁽²⁾。

ヴィルトガンスが生きた20年代のオーストリアだけではなく、その死後である30年代にも、さらに、第二次世界大戦後の第二共和国初期においても、ヴィルトガンスはこのようにオーストリアの国民的詩人として称賛されていた。しかしその後、ドイツ文学史の記述からは消えていくことになるが、このヴィルトガンスこそ、さまざまな意味合いを込めてまさに「オーストリアの詩人」と呼ぶにふさわしい。

ヴィルトガンスには二種類の全集⁽³⁾が出版されており、二種類の書簡集⁽⁴⁾も出版されている。さらに1981年には、ヴィルトガンス生誕百年を記念して、次男ゴットフリート・ヴィルトガンス氏の編集による作品集⁽⁵⁾が出版されている。しかし、そこに収められた詩集や劇作品、叙事詩や自伝のうち、何をヴィルトガンスの代表作と呼ぶことができるだろうか。批判版全集

第四卷「市民劇と聖書劇」に収録された『カイン』*Kain. Mythisches Gedicht*と『モーセ断片』*Moses-Fragment*が、ヴィルトガンスの構想通り「聖書劇三部作」として完成していたとすれば、それが代表作になったことは間違いないだろうが。

帝国官吏を父にもつヴィルトガンスは、ピアリステン・ギムナジウムを終えた後、父の意志によりウィーン大学法学部に進むが、そこで挫折を経験する。天職が法学ではなく文学だと感じていたからだ。そのうえ、父の病気によってその学業も断念せざるをえなくなり、さまざまな試行錯誤の末、不本意ながらも裁判所に勤務することになる。その結果、1912年に生まれた一幕物の裁判劇が『永遠に、アーメン』*In Ewigkeit, Amen*である。第一作にその作家のもつすべてが現れる、ということが真実かどうかはわからないが、ヴィルトガンスの場合、それは真実であるように見える。本人の希望とは違う人生を嫌々ながらも歩くのだが、その人生においてさえ挫折を経験する。しかしその人生の挫折という苦難を通じて、本来の希望であった文学への道が開け、そこから作品が生まれる。ヴィルトガンスの作品の生成過程をそのような視点で理解することが可能なのである⁽⁶⁾。

『永遠に、アーメン』は翌1913年に初演されたが、さらにその翌1914年、社会劇の要素を含んだ自伝的作品『貧困』*Armut*が完成する。この作品は翌1915年にドイツ国民劇場で初演される。劇作家として順調な滑り出しのようではあるが、その一方で持病の静脈炎が悪化し、入院を余儀なくされる。これこそまさに、ヴィルトガンスの人生の縮図である。しかし、この病気によって、前年に始まっていた第一次世界大戦では、「不合格」の烙印を押され兵役を免除される。それをヴィルトガンスが不名誉なことと感じたとしても、取り敢えずは前線に送られずにすむ。ヴィルトガンスは銃後であって、

塹壕の兵士たちを鼓舞するような詩を書き送る。それがヴィルトガンスの名を世に知らしめる結果となり、戦後まもなく、ブルク劇場監督に指名されるのである。この年はまた、終の棲家となるメートリングの山荘に転居した年でもある。

筆者はこの山荘にゴットフリート・ヴィルトガンス氏を訪ねたことがあるが、書斎は、詩人の生きていた当時のままに残されてあった。その書斎に大事そうに置かれてあった石のかけら……氏は、それがミヒャエラープラッツにあった古いブルク劇場のものであると教えてくれた。ヴィルトガンスはこの石のかけらに願いを込めて、いつの日か自分の劇がブルク劇場で上演される日を待ち望んでいたのだった。

1916年に『愛』*Liebe* がウィーン国民劇場で初演され、1918年には『怒りの日』*Dies irae* が念願のブルク劇場で初演される。帝国が崩壊した年はまた、ヴィルトガンスの念願が成就した年でもあった。これらの劇について、ハインツ・ゲルスティングナーは「今日まで現代風に多く上演される裁判劇『怒りの日』と、悲劇『貧困』によって、彼はオーストリアでの社会劇の先駆けとなっている」⁽⁷⁾と評している。完成した作品としては、おそらくこれらがヴィルトガンスの代表作ということになろうか。

このような市民劇ないし家庭劇により、劇作家としてようやく名をあげつつあったとき、ブルク劇場はヴィルトガンスを劇場監督に指名するのである。表向きは、宮廷俳優であり皇帝から直接任命された最後のブルク劇場監督であったアルベルト・ハイネが俳優業に専念したいから、という理由での後継指名であった⁽⁸⁾。ヴィルトガンスとしてはまったく思いがけない指名であったが、1921年2月1日ヴィルトガンスはブルク劇場監督に就任する。この職に就いたことが、ヴィルトガンスの栄光でもあり同時にまた悲劇でもあ

ったことは、拙稿⁽⁹⁾でも述べた。このとき、聖書劇三部作として構想された『カイン』はすでに完成し、ロストックの市立劇場で1921年1月12日に初演されたばかりであった。そしてヴィルトガンスは、この三部作の最大の作品となるはずの、それ自体が三部作でもある『モーセ』に着手していた。

この仕事を断念してブルク劇場の仕事を引受けたヴィルトガンスは、イブセン、ストリンドベリー、フランツ・ヴェルフエル、ハウプトマン、ホーフマンスタールといった「前衛」の劇作家たちの作品を舞台に載せる。もはや宮廷劇場ではなくなったブルク劇場は、古典ばかりではなく、将来古典になるであろう現代作家たちの作品を上演することで「ドイツ文化」の中心とならなくてはならない。ヴィルトガンスはそう考えた。自作の『カイン』も、このプロジェクトの一環として、1922年5月4日にブルク劇場で晴れて上演の日を迎える。

しかし、成立後まもない共和国が超インフレ時代に突入していたこの時代にあって、ヴィルトガンスのこの試みが成功するはずもなく、持病が悪化したことを口実にして、この職を辞することを強制される。ブルク劇場監督として、わずか1年半にも満たない在任期間であった。中断した『モーセ』を再開する気力も体力も、そして財力も、ヴィルトガンスに残されているはずはなかった。

翌1923年、ウィーン大学はこの敗残の劇作家に名誉博士号を贈り、造形芸術アカデミーは名誉教授に指名する。すでに述べたように、リヒャルト・シュトラウスはヴィルトガンスの詩「オーストリアの歌」に男声合唱のための曲を付ける。ブルク劇場監督という地位に登りつめて、そこから一気に蹴落とされたヴィルトガンスは、もはや劇作家としては死んでしまったが、そのかわり、このような名誉の光に包まれて、ドイツ各地での講演に精を出す。

それはもちろん生活のためではあるが、同時にまたヴィルトガンスの名を、オーストリアの代表者にまで高めることになる。

1930年1月1日にラジオ放送された『オーストリア講演』の成功により、ヴィルトガンスは9月にまたブルク劇場監督に任命される。それがどれほど危険なものであるかということは、ヴィルトガンス自身よく承知していたはずだ。しかし、取り壊されたミヒャエラープラッツの古いブルク劇場の石のかけらを大事に仕舞い込んでいたヴィルトガンスが、この任務を引き受けたいはずがない。あるいは、少年時代、猩紅熱に冒されて死の床にあったヴィルトガンスが体験した奇蹟を、ここでもう一度起こそうとしたのかもしれない。しかし、二度目の奇蹟が起こることはなく、ヴィルトガンスは1932年5月3日に不帰の客となる。このとき、自伝の『青春の明暗』*Hell dunkle Jugend*が断片のまま、遺稿として残された。

人生そのものが一篇の悲劇のようなヴィルトガンスだが、さて、この人生から、後世に残るどのような作品が生み出されただろうか。ヴィルトガンスは、無名とは言えないがそれほど有名でもなかったのに、というのも、『怒りの日』のみがブルク劇場で上演されただけだったのに、いきなりそのブルク劇場の監督に抜擢された。そこには、帝国崩壊後間もないオーストリア共和国のさまざまな政治的思惑が絡んでいたこと⁽¹⁰⁾は否定できないが、ヴィルトガンスはまた、その複雑怪奇な思惑に翻弄されて、この職を解任される。

この思惑が何であったかについてここで論じることはできないが、ミュージルの辛辣なヴィルトガンス批判⁽¹¹⁾も、この観点からすると、ヴィルトガンス個人を攻撃するものではなく、ヴィルトガンスに最大限の名誉を与えつつ時代の犠牲者として捧げるこの時代のオーストリアが、その批判の矢の目指

す本丸ではなかったか、と思われてくる。小論では、その「本丸」への一里塚として、「オーストリアの詩人」ヴィルトガンスの未完のライフワークである聖書劇三部作を読み解いていきたい。

II

ナチ政権下で焚書の憂き目にあったり、命からがら亡命したりした作家たちとは違って、ヴィルトガンスの書き残した原稿は、メートリングの自宅にきちんと整理して保存されていて、批判版全集の巻末にその詳細が記載されている⁽¹²⁾ので、これを参照して、聖書劇三部作の第一作『カイン』の構想と成立史について考えたい。

まず、書籍として出版されたものとしては、1920年にライプツィヒのシュタークマン書店から出版された初版がある。この初版は『カイン 神秘的詩』*Kain. Ein mythisches Gedicht* という表題で5,000部刊行されている。この初版とまったく同じ再版が1922年に刊行され、単行本としては総計8,000部が市場に出回ったらしい。『カイン』がブルク劇場で初演され、その後ブルク劇場監督の地位を蹴落とされた年である。

部分的に公表されたものとしては、1920年の『ドイツ国民劇場報』*Almanach des Deutschen Volkstheater* がある。ロストックでの初演に際して印刷されたパンフレットであろう。このパンフレットでは、『カイン。アントン・ヴィルトガンスの劇的詩（暫定版）』*Kain. Ein dramatisches Gedicht von Anton Wildgans. (Vorläufige Fassung.)* という表題で、第一場のカインの台詞「俺様も今日の昼間に捧げ物をした」までが公表されている。また、1920年5月1日発行の雑誌『オーストリア展望』*Österreichische*

Rundschau では、『カイン。アントン・ヴィルトガンス作（第三場）弟殺し』 *Kain. Von Anton Wildgans. (Der dritte Szene.) Der Brudermord.* という表題で10頁が掲載されている。

1920年に完成し出版されていた『カイン』は、1921年1月12日にウィーンから遠く離れたロストックの市立劇場で初演されたが、ヴィルトガンスは、1920年1月29日付けのホーフマンスタール宛の書簡⁽¹³⁾ からわかるように、この作品が「読むドラマ」Buchdrama で終わることなく、劇場で上演されることを強く願っていた。さらに、1920年7月14日付けのカール・ザッター宛書簡では「私の『カイン』は、これまで私の見た限りでは、どの劇場も食いついてくれない」⁽¹⁴⁾ と嘆いてさえいる。

このような嘆きの日々にあって、1921年1月28日に突然、国立劇場管理局の副局長であるブライスキーなる人物から、ブルク劇場監督に就任することを正式に要請する書簡⁽¹⁵⁾ がメーリングの自宅に届けられる。そして、2月1日にはもう、ヴィルトガンスはブルク劇場監督の椅子に座っていた。劇場監督として自らの理想を実現しようとしていたヴィルトガンスは、自作の『カイン』を1922年5月4日、ブルク劇場の舞台に載せる。

もしも、ヴィルトガンスがブルク劇場監督にならなかったならば、『カイン』のブルク劇場での上演は実現しなかっただろう。そのかわり、『カイン』を第一作とする聖書劇三部作が、『モーセ断片』を残して中断することもなかっただろう。運命は、皮肉にも、この壮大な聖書劇三部作のほんの些細な前狂言として書かれた『カイン』をブルク劇場の舞台に載せたが、第二作『モーセ』を断片のままに残し、第三作はその構想の片鱗さえ残させなかった。

1920年に出版され、1921年に初演されたこの『カイン』が、いつごろ、ど

のように構想されたかということについては、幸いなことに、メートリングの自宅に保管されている原稿からはっきりとわかる。最も古い原稿は、1916年2月と1919年7月と10月に書かれた断片79頁である。この断片では、「褐色の獣人、肩幅が広くずんぐりした」カインに対して、アベルは、「(牧人の杖と)毛皮の頭陀袋をもった明るい大男」として対比的に描かれている。性格の違う兄と弟が、この弟殺しの悲劇のそもそもの原因であることがここですでに示唆されている。この断片の結末部には、ヴィルトガンスの署名と1919年7月23日の日付が付けられている。

この悲劇の構想がいつ生まれたのかという問題に最も明確に答えてくれるのが、1916年に書き残された一枚の紙である。その紙には、1916年2月28日の日付が付けられた悲劇『恥辱』*Die Schande* と、やはり「メートリング、1916年2月28日」と書かれた『カイン』のアウトライン⁽¹⁶⁾である。

カイン

聖書悲劇 *Eine biblische Tragödie*.

- I. 羊飼いや少女たちに好かれているアベルは、兄カインの憎悪と嫉妬に気付かず、その愛を求めている。
- II. 完全に邪悪というわけではないカインは、自分自身と戦っている。アベルを殺害しようという決意が生まれる。
- III. 彼はアベルを羊の群れのそばで殺害する。
- IV. アダムとエバはアベルの帰宅を待っていて、カインにアベルについて何か知らないかと詰問する。カインは両親がアベルを心配していることに苦しむ。自分が後回しにされているという苦しみが激しく噴き出る。エバは彼を慰め、そんなことはないと主張するが、彼女の話は

いつも「アベルはどこにいるの？」という言葉で終わる。そこで彼は怒りにまかせて、「私は弟の番人ですか？」と言い、そして最後には「あいつを打ち殺した」と言う。どこにアベルが死んで横たわっているのかをカインに尋ねたあと、エバは夜の闇の中に駆けだしていく。

V. 彼らはアベルを運んでくる。

アベルの遺体のそばで、カインは自分の行為の原理を告白する。彼は働く人であり、アベルの原理の敵対者であり否定者であり続けることを誓う。永遠へのパースペクティブ！

完成した作品も、ほぼこの構成になっている。この五場の筋書きのなかで、とくに第四場のそれが、他のそれと比べて異常に長いことは注目すべきであろう。ヴィルトガンスにとって、カインとその母エバとの関わり⁽¹⁷⁾こそが、この聖書劇の眼目になっているからである。嫌われ者の兄と、誰からも愛される弟。母の愛がこの兄弟のどちらにより多く注がれるかは、明らかである。そう考えると、カインのアベルに対する嫉妬と憎悪は、聖書とは違って、母の愛が自分ではなく弟に注がれていることからきていることがわかる。弟を殺害することで、母の愛を自分に向け、母の愛を独占したいと、カインは願うのである。しかしそんなことをすれば、最愛の息子の殺害者として、母の怒りと憎しみを受けることになる。ひたすら母の愛を求め、愛に盲目になっているカインは、そのようには考えないのである。

ここで、ヴィルトガンスは原理 *Prinzip* という言葉を2回も用いていることにも注目しなくてはならない。上に述べたように、母の愛をめぐる兄弟の争いということだけであれば、この悲劇は、聖書を題材にした家庭劇ないし市民劇であって、聖書劇ではない。ヴィルトガンスは、この家庭劇を聖書

劇へと高めるために、カインの原理とアベルの原理の衝突、つまり「永遠へのパースペクティブ」を導入しようとしたのである。楽園を追放されたあとにできた最初の家族から、絶対に相容れることのないふたつの原理の衝突が生まれた。この衝突がその後の世界の歴史となる。この世界は、人間に課せられたふたつの原理の限りない闘争なのである。『怒りの日』が、聖書に由来するその表題にもかかわらず市民劇であったのに対して、市民劇の要素を色濃く持ちながらも、ヴィルトガンスは『カイン』に、人間の根源にかかわる聖書劇としての「原理」と「永遠性」とを託そうとしている。もっとも、それがどの程度成功したかは、別の問題であるが。

この構想から3年後の、1919年5月と6月には、19枚の紙に書かれた断片『カイン。最初の人間たちの悲劇』*Kain. Eine Tragödie der ersten Menschen*が残されており、1919年6月2日から20日にかけて、ほぼ完成した106頁の原稿『カイン。アントン・ヴィルトガンスの悲劇。第一場・第二場・第三場・第四場・第五場の構想とスケッチ』*Kain. Eine Tragödie von Anton Wldgans. Entwurf und Skizzen zum 1., 2., 3., 4. und 5. Akt*ができています。さらに、1919年のクリスマスには、6月8日から11月20日にかけて60枚の四つ折り版の紙に手書きで清書された原稿『カイン。アントン・ヴィルトガンスの悲劇』*Kain. Eine Tragödie von Anton Wldgans*が捧げられている。

このように、ふたつの原理の衝突という永遠のテーマを視野に入れた『カイン』は第一次世界大戦中に構想され、原稿が書かれている。ヴィルトガンス自身は戦争に駆り出されることはなく、前線でその悲惨を目撃したこともない。それどころか、兵士たちを鼓舞するような詩を書き残しているのだが、その一方で、相容れないふたつの原理の衝突という人間の根源的悲劇を

構想する。ヴィルトガンスはたんなる戦争讃美者でもなければ、平和主義者でもない。兵士を鼓舞するような詩を書くことで、一見戦争を讃美しているようにも見えるが、同時にそこに、人間の避けられない悲劇も見ているのである。

『カイン』が出版されたとき、この未曾有の大戦争は終結し、ヴィルトガンスの祖国オーストリアは、多民族多言語の大帝国から、単独では生き残れないような小さな共和国になってしまっていた。帝国からいくつかの新しい国家が切り離されて誕生したあとの「残り」がオーストリアなのである。のちにヴィルトガンスは、「戦争は古いオーストリアを破壊して終結し、かつての帝国のうちドイツ人の住む地域を核としてほかに何も残しませんでしたが、それでもなお、オーストリアという古き良き名が残っています。」⁽¹⁸⁾と、ヘルマン・キーンツルに宛てた手紙に書いている。ブルク劇場監督を解任されたあとの1924年3月27日のことであるが、ヴィルトガンスは、その古き良き名であるオーストリアに、自分の運命を託した。『カイン』はその運命の申し子でもある。

III

ヴィルトガンスがブルク劇場監督の職に就いたために、聖書劇三部作の第二作『モーセ』は断片のまま残された。二度目のブルク劇場監督でも挫折したのち、間もなくヴィルトガンスは死亡するが、断片のまま残っていた『モーセ』は、断片のままブルク劇場で「一度限り」の初演が行われる。ヴィルトガンスの死の5日後の1932年5月8日である。

遂に完成することはなかったが、印刷されたものとしては、1922年4月16

日付けの「新自由新聞」*Neue Freie Presse* に掲載された『モーセ。第一部：召命。第一場』*Moses. Erster Teil: Die Berufung. Erste Szene* がある。また、1928年に500部だけが出版された『オーストリアの詩才』*Österreichische Dichtergabe* に収められた『悲劇「召命」第一部からのモーセ断片』*Moses-Fragment aus dem ersten Teil der Tragödie „Die Berufung“* がある。

手書きの原稿としては、31頁の『モーセ。アントン・ヴィルトガンスの詩：燃えるしばの第一部』*Moses. Der erste Teil des Gedichtes: Der brennende Dornbusch von Anton Wildgans.* がある。これがこの作品の唯一の完全な原稿である。そのほかに、上に挙げた「新自由新聞」に部分掲載するための原稿に手を入れたものなどがある。

順序からいえば、『カイン』を書き上げたのちに『モーセ』に向かっていくべきものであるが、『モーセ』の構想それ自体は『カイン』よりずっと古いことがわかっている。新たに発見された日記の1913年5月3日と4日の箇所に『モーセ』に関する記述⁽¹⁹⁾があるからだ。戦争が始まる前に、すでに『モーセ』の構想があったのである。また、当時ベルリンにいたカール・ザッターに宛てて送った1920年11月13日付けの手紙⁽²⁰⁾でヴィルトガンスは、メートリングに転居する前に住んでいたウィーン市内のノイリングガッセの住居ですでに『モーセ』の仕事を始めていたと報告している。メートリングに転居するのは1915年だから、『モーセ』に着手したのは『カイン』よりも前ということになる。

また、1920年の灰色のノートには、『モーセ』第一部全体の舞台構成が書かれている。⁽²¹⁾ これによって、この作品の個々の場面をある程度再現することができる。

モーセ。詩の第一部。召命

Moses. Des Gedichtes erster Teil. Die Berufung.

- 第一場 老人と盲目の少年であるアモンホタブ、それからロバの御者
 第二場 泉でチッボラとその姉妹たち。
 第三場 老人、少年、ロバの御者と姉妹たち。
 第四場 モーセの行為と近づきつつあることを報告する使者。
 第五場 狩人たちと羊飼いたちをつれたモーセ。
 第六場 ロバの御者がふざけて、自分の連れたちを笑いものにする。モーセは彼に注意する。
 第七場 モーセ、チッボラ、ロバの御者、老人と少年。
 第八場 ロバの御者がいなくなる。
 第九場 モーセとチッボラだけ（燃えるしば）
 第十場 チッボラだけ。

『モーセ断片』は第四場までしか書かれていないが、このスケッチとは違って、第四場でモーセが登場する。では、『モーセ断片』がどのような作品であったかについて、ごく大雑把に見てみることにしよう。舞台は、泉の前である。

第一場は、盲目の子供エリファスとその父である老人のアビマエルが、泉のそばで話している。老いた父は息子の目が見えないことを嘆くが、しかし逆にまた、目が見えないことで、目の見える人には見えないものが見えるのである。この盲目の少年の見たものとは、民衆の救済者モーセである。

第二場は、ロバを引いたアシュールが、この場にやってくる。アシュールは、「そいつはもともと何もしじゃない、しかしそいつは何かをやらかし

た。何かものすごいことを、そいつはやったにちげえねえ。だってそいつは死んだ獅子を背中に背負っていたんだから」⁽²²⁾と、モーセについてアビマエルとエリファス親子に報告する。

第三場では、モーセの妻であるジボラとその姉妹たちが、泉のところで話をしている。

第四場になって、モーセが登場する。エトロの娘である妻に「私は危険を必要としている。」⁽²³⁾と叫ぶ。このまま、エトロの娘であるチッボラと平穏な暮らしをすることも可能だが、やがて神の召命を受けるモーセは、内面に秘められた力を感じているのである。モーセとの対話から、その抑えがたい力に圧倒されたチッボラが震えながら、「主よ、あなたの意志が実現しますように」⁽²⁴⁾と叫んだところで、この断片は終わっている。

蛇の息子、すなわち生まれつき罪を背負ったカインとは違って、モーセは神から、イスラエルの民を率いて乳と蜜の流れる約束の地を目指すように命じられる。もっとも、ヴィルトガンスの『カイン』では神は舞台に現れないから、『モーセ』でも神あるいは神の使いは登場しないだろう。そのことは、第四場で、モーセが内に秘められた力を感じることから推測される。われわれの生きるこの世界では、決して神が現れることもなく、神は隠れたままである。ニーチェのように、神は死んだとさえ断言する者があるほどであり、少年時代に奇蹟を体験したヴィルトガンスにしても、神を舞台に載せることはできまい。モーセの召命は、外部に存在する神ではなく、内面に存在する神、あるいは神的なものの声である。そういう神的なものを内奥に隠し持っているものこそ、人間ということになる。ヴィルトガンスの目指した「人間劇」を、そのように理解したい。

書かれることがなく、場面のスケッチはあるものの、手書きの原稿も残さ

れていないのだから、これ以上何も言うことができない。しかし、ヴィルトガンスは、ブルク劇場監督を退任したあと、どうしてもう一度、このライフワークに向かわなかったのだろうか。1932年の死の年までに、まだ10年近い歳月が残されていたのだから。もちろん、それは、あくまでも結果論であり、事実としては、『モーセ断片』を残したまま、ヴィルトガンスは各地で講演をし、1927年には戦後の道徳的退廃を描いた叙事詩『キルビッシュ』*Kirbisch oder Der Gendarm, die Schande und das Glück* を出版し、1928年には自伝『少年の日の歌』*Musik der Kindheit. Ein Heimatbuch aus Wien* を出版し、『オーストリア講演』でオーストリアの代表者となる。困難きわまりない聖書劇の創作ではなく、ヴィルトガンスは身近な問題を、自分が語れる言葉で語った。『カイン』において、家庭悲劇を聖書的な世界にまで高めようとした、あのエネルギーは残っていないのもしかたあるまい。

1927年2月22日にクルト・トマスベルガーに宛てた書簡⁽²⁵⁾において、『カイン』『モーセ』『キリスト』の三部作は、もう決して書かれることはないでしょう。そのような作品では金が稼げないのです。そのような仕事をするためには、穏やかな精神状態が必要です。借金や日々の暮らしに心配しているようでは、そのような仕事はできません。残念ながら私は、その心配を取り払うような無分別を持ち合わせていません。それに私はもう中年にさしかかっていますし、私の創作を支えてくれる精神的前提はすっかりかわってしまいました。あのブルク劇場時代によって。』⁽²⁶⁾と書いている。ブルク劇場での挫折の大きな原因は経済的問題だったが、生活においてもまた、それは重要な問題である。ヴィルトガンスは、家族を支えるために、ある程度お金になるような仕事をしていなくてはならない。しかしながら、金さえ稼げればいいという無分別も、ヴィルトガンスにはない。家族を犠牲にしてライ

フワークを完成させることも、取り敢えず荒稼ぎをしてからライフワークに挑むことも、どちらの道も選ぶことができない。それがまさにヴィルトガンスなのだ。

さて、この手紙では、聖書劇三部作が『カイン』『モーセ』『キリスト』ということになっているが、当初『カイン』『モーセ』『ユダ』が考えられており、とりわけ三部作の第三作『ユダ』に重点を置きたいというメモが残されている⁽²⁷⁾。

『ユダ』にせよ、『キリスト』にせよ、その構想そのものが残されていない以上、どのような作品となったかは、推測すらできない。したがって、当初『ユダ』として考えられていたものがどうして『キリスト』に変更されたのか、その理由もわからない。ただ、すでに引用したカール・ザッター宛の1920年11月13日付けの書簡によると、ストリンドベリーの『モーセ』を読んで感銘を受けたこと⁽²⁸⁾が記されており、その遺作である三部作「モーセ、ソクラテス、イエス」に触発されたことは確かである。

神の子であり神そのものでもあるキリストは、ナザレのイエスとしてこの世に生まれた。その母マリアもまた、無原罪受胎によりこの世に生まれ、キリストに召されて昇天した。カトリックでは、プロテスタントと違って、このマリア信仰が大きな役割を果たしている。カトリックの国オーストリアには、マリアツェルをはじめ至るところにマリアの巡礼教会がある。ウィーンでショッピングストリートとして有名なマリアヒルファー・シュトラッセは、もちろんマリアヒルフ教会の前の通りだ。ヴィルトガンスが通ったヨーゼフシュタットのピアリステン・ギムナジウムも、マリアトロイ教会の両翼の建物の一部にある。

人間の罪の子であるカイン、人間を率いて約束の地へと導くモーセ、そし

て人間を罪から救済するキリスト、このように考えると、ヴィルトガンスの聖書劇三部作の軸が見えてくるようだ。

1920年10月13日、仕事場であるメーニヒキルヒェンから、メートリングの自宅にいる妻に宛てて、ヴィルトガンスはこう書き送っている。

今日はこれくらいにして、また仕事にとりかかることにするよ。その仕事とは、聖書についての伝承資料を渉猟することなのだ。それがぼくの血と肉に行き渡って、言葉とイメージであの神秘的な人間たちのことが考えられるようになるまで。それが大切なのだ。そのことは『カイン』ではやさしかった。この劇の人物には、樂園からの追放のほかにはそもそも運命なんてないからね。それ以前の歴史がないのだ。『モーセ』では事情が違っている。モーセ以前に歴史、つまりある民族とその英雄の多様な運命がある。そのことに通暁しなくてはならない。⁽²⁹⁾

エバが蛇に誘惑されたことが人間の原罪であるとすれば、その蛇の子であるヴィルトガンスのカインは、この原罪が人間の形をとってこの世に現れたものである。『カイン』は、エバの嘆きの叫びで幕を閉じるが、その後の人間は、カインとアベル、ふたつの原理の限りない闘争に生きなくてはならない。『カイン』はそのように単純化して考えることができる。しかし、約束の地へと人間を導くというモーセの使命は、そう単純ではない。

1927年9月22付けのグラーツのフーゴ・ケンマイヤー宛の書簡で、『カイン』はほんの前狂言としてしか考えていませんでした。私の聖書劇の頂点は、私の経済的状況が克服できたらすぐに書こうと思っているモーセ三部作です。モーセは私にとって歴史上最大の人物です。というのも奴隷の囲いの

中からひとつの民族を作り、この民族にひとつの国家を作らせたからです。そして、神も。それはこれまでに成し遂げられたことのうちでもっとも崇高なものです。そしてこの過程が三部作の素材です。第一部「召命」、第二部「荒野の行進」、第三部「死」。それはまた別の見方をすれば、導かれた者たちによって破滅する導く者の悲劇です。」⁽³⁰⁾と、かつての構想を回顧して語っているが、もしもこの『モーセ』三部作が完成していたら、その壮大さはいかばかりであったろうか。もしかしたら、その壮大さにヴィルトガンス自身の力量が不足していたのかもしれない。

ここで、イスラエルの民も、イスラエルの国家も、そしてイスラエルの神も、導く者モーセが創造したもの、ということヴィルトガンスは考えている。構想のときからもう10年以上の歳月が過ぎ、断片を書き残したときからでさえ、5年以上経っているから、当初の構想そのものではないだろう。「導く者」、ドイツ語で言えば Führer だが、1920年代も末になろうとしていたこの頃に、その言葉がモーセについて言われているのもまた、運命の皮肉ではないだろうか。隣国ドイツでは、もうその Führer がワイマル共和国という荒野を闊歩しはじめている。

もちろん、ここで、そのようなことを持ち出すのは早計に過ぎよう。ヴィルトガンスも、この言葉にまだそれほどの意味を認めていないだろうが、ただ、ヴィルトガンスのこの言葉から、そのような偉大な人物が待望されていたことだけはわかる。そして、民を導く者がその民によって抹殺されるという悲劇。それはもちろん、モーセの悲劇ではある。自らが率いる民衆に殺害されモーセというのは、あの晩年のフロイトが思い描いたイメージでもある。

書かれなかったから、事実としてこの作品を論じることはできない。しか

し、書かれなかったからこそ、その書かれなかった空白に、さまざまなことを書き加えることができる。ヴィルトガンス自身も、死期が近づきつつあったときに、この書かれなかった三部作について、友人たちに宛てた手紙のあちこちで語っている。

この小論を終えるにあたって、その言葉を聞いてみることにしよう。

IV

ブルク劇場での挫折の傷も、そろそろ癒えたであろう20年代の終わりに、このライフワークについて尋ねられることも多かったのだろう。半ば遠い過去の追憶のようにして、ヴィルトガンスはこれらの作品とその構想、そしてそれを完成させることができない理由などを、何人かの友人に語っている。

例えば、ヴィルトガンスの作品のほとんどを出版したライブツイヒのアルフレート・シュタークマンに宛てた1928年10月10日付けの手紙では、こう述べている。

それからブルク劇場の話が来て、この仕事を、たぶん永久に、終わらせてしまいました。というのも、いつふたたび、この私がそんな高いところまで、ペガサスに乗って飛翔できるでしょうか。そのためにはお金が足りません。それに神経ももちません。⁽³¹⁾

ヴィルトガンスは、一言で言うなら、現状肯定の詩人である。平和主義者として戦争を否定するわけではない。共和主義者として帝国を否定するわけでもない。その帝国が崩壊したあとは、帝国の復活を願うことはなく、現状

の小さな共和国を肯定する。肯定はするけれども、それをはるかに超える大きなもの、文化的に大きなものを目指そうとする。帝国が崩壊して、いまやドイツ語圏の東南のはずれに位置し、とうてい中心ではあり得ないウィーンブルク劇場を、そのドイツ文化の中心にしようとする。そしてその試みは、二度行われ、二度挫折する。三度目はなかった。

1929年4月23日にシュタークマンに宛てて、ヴィルトガンスは、『モーセ』の仕事が続けることの不可能を、次のように要約している。

率直に言うなら、こういうふうには言わなくてはなりません。彼らは私に無関心になってしまいました。そして、新しいドラマ的なものは、さしあたりまだ緊急の要件にはなっていません。もちろん『モーセ』のことです。しかし、この仕事は私にとって、もう一度真剣に取り組むとすれば、破産を意味しています。そのことについて、しばらく（永久でないとしても）取り上げないでなくてはなりません。⁽³²⁾

同じ年の6月10日に、エーミール・ライヒに宛てて、ヴィルトガンスは次のように書いている。

残念ながら、劇を書く衝動がまったくありません。私のこれまでの劇の形式は私にはもう気に入りません。そして新しい偉大な形式、私が長年探し求めてきた形式を、私はまだ見付けていません。ブルク劇場の時代によって、私は人間と人間の諸問題に対してまったく別の態度を獲得しました。そしてこの態度は、創造的ではありません。そしてもうひとつ。私は何年もの間、もうこの世界では生きていません。たとえ私が人間の問題を

知っているとしても、この問題を抱えている者たち、今日の人々を、私はもう知りません。そのように私には、この時代に演じられるような作品の人物が欠けているのです。もちろん、私が相変わらず描くことかできないでいるモーセがそのひとりであるような、時代を超越した偉大な人物です。それはまた、多くの時間を必要とする仕事であり、そのかたわらでいかなる別の神々をもつことが許されない仕事です。このときに、誰が私の家族を養ってくれるのでしょうか。私は残念ながらいつも、没頭するただひとつのことしかできません。しかし、そのためには、この仕事の自然のテンポとこの仕事にふさわしいやり方を可能にしてくれる確かな存在が必要なのです。⁽³³⁾

この頃の手紙を読むと、ヴィルトガンスがもう「現代作家」であることを諦めてしまったかのようなのである。あるいは、時代がヴィルトガンスをとうの昔に追い抜いていってしまったのだろうか。たとえそうだとしても、どうしてヴィルトガンスは、ライフワークに身を捧げなかったのだろうか。そのことが悔やまれてならない。もちろん、ヴィルトガンス自身、まだ完全に諦めてはいないようなことも、例えばメーニヒルヒェンからパウル・クルックホルム教授に宛てた1929年9月末の手紙で書いている。

残念ながら、外面的理由と内面的理由の両方の理由のために、その仕事を続けることはまもなくできなくなるでしょう。1920年の秋にこの仕事を始めたとき、何年も前からそれに関連することを勉強して、モーセ三部作がその中で形作られるであろう、聖書の雰囲気と大きな国家哲学的問題の雰囲気の中に身を置いていました。これらのことすべてとともに私はいま

脈絡を失ってしまい、生き生きとされるべきこの世界のただなかになたたびもどるには、徹底的な反復再生が必要でしょう。そのことについてはまた、歴史劇ではなく永遠に人間的で時間を超えた劇が重要であるという状況は、何も変わっていません。しかし私はどこで、厳しい情け容赦のない生存のための戦いのさなかに、そのような慎重で根本的な出来事のためのコレクションを取ってあげればいいのでしょうか。それにもかかわらず、モーセの作品は大きな企図としてまだ私の中にあります。たとえそれを実現することをさらに遠い将来に延ばさなくてはならないとしても。⁽³⁴⁾

人間の原初的な罪と、その罪の世界から民衆を率いていく者の悲劇、そして、おそらく、最終的にはその罪のすべてを一身に受けて人間をその罪から解放する者の悲劇。この人間の悲劇の三部作は、最後までヴィルトガンスの脳裏から離れることはなかつたろう。

ゴットフリート・ヴィルトガンス氏に教えられるまでもなく、アントン・ヴィルトガンスはあのゲーテを遠い目標にしていた。ゲーテは、ヴィルトガンスの遠い目標、遠すぎる目標であった。年齢80を超えて畢生の作品である『ファウスト』を完成させたゲーテとは違って、50歳そこそこの死は、聖書劇三部作というライフワークを完成させるにはあまりにも早すぎる死であった。もしもゲーテと同じ年齢まで生きていたなら、ナチ時代を生き抜き、第三帝国に呑み込まれて消滅したオーストリアを復活させ、そして、時代を超えた真に人間的な問題を解明すべき聖書劇を書き残したであろうか。もちろん、こんな想像をしてみても、ただむなしだけなのかもしれない。聖書劇三部作を心に抱いたまま、まもなくヴィルトガンスの命が尽きてしまうのだから。

シュミット＝デングラー教授は批判的に書いているが、第二次世界大戦後のヴィルトガンスの「復活」は、このむなしい想像を、ただむなしいだけで終わらせないのではないかと思う。帝国が崩壊し小さな共和国になってしまったオーストリアという現実を肯定しつつ、その現実時代に時代を超えようという理想を重ね合わせるヴィルトガンスの、いささか時代錯誤的な意志が、ナチ時代が過ぎ去ったあとのオーストリアで「復活」するのは、自然の成り行きだ。しかし、時代は残酷なもので、未完のライフワークどころか、ヴィルトガンスをそのものを、やがて忘れさろうとしている。書かれることのなかった聖書劇三部作の主要部分は、そのような人間の忘却の過程そのものなのではないだろうか。

小論は成城大学教員特別研究助成「民族の記憶／他者の語り」による研究成果の一端を公表するものである。

[註]

- (1) なおこの講演は、同じ年に単行本として出版されている。Wildgans, Anton: *Rede über Österreich*. Wien/Leipzig: F. G. Speidel'sche Buchhandlung, 1930.
- (2) Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Das langsame Verschwinden des Anton Wildgans aus der Literaturgeschichte*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin/ Sonnleitner, Johann/ Zeyringer, Klaus (Hrsg.): *Die einen raus — die anderen rein: Kanon und Literatur. Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*. Berlin: Erich-Schmidt, 1994, S. 71-84. なお、シュミット＝デングラー教授のこの論考の詳細については、拙稿「シュミット＝デングラーのヴィルトガンス批判——『より良きオーストリア文学史』のために」(『成城文藝』164号, 1998年)を参照のこと。
- (3) Wildgans, Anton: *Gesammelte Werke*. Leipzig: L. Staackmann, 1930.

- Wildgans, Lilly (Hrsg.): *Anton Wildgans: Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe in sieben Bänden unter Mitwirkung von Dr. Otto Rommel und Dr. Ernst Donatin. Wien: Bellaria/Salzburg: Anton Pustet, o.J. 以下、この批判版全集からの引用は SW と略す。
- (4) Wildgans, Lilly (Hrsg.): *Anton Wildgans: Briefe*. Wien/Leipzig: Österreichischer Bundes, 1937.
Wildgans, Lilly (Hrsg.): *Ein Leben in Briefen, Manuskripten und Bildern*. 3 Bde. Wien: Wilhelm Frick, 1947. 以下、この書簡集からの引用は Br と略す。
- (5) Wildgans, Gottfried (Hrsg.): *Anton Wildgans: Gedichte, Musik der Kindheit, Kirbisch*. Sonderausgabe zum 100. Geburtstag des Dichters. Wien: Kremayr & Scheriau, 1981.
- (6) Vgl. Friedel, Carmen: *Der junge Anton Wildgans: Von der Erfahrung gebemnten Lebens zum Ideal der Dichtkunst als Lebenshilfe*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1995.
- (7) Gerstinger, Heinz: *Der Dramatiker Anton Wildgans*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1981, S. 7.
- (8) Vgl. Lothar, Rudolph: *Das Wiener Burgtheater: Ein Wahrzeichen Österreichischer Kunst und Kultur*. Mit einem Vorwort von Dr. Kurt von Schuschnigg. Wien: Augarten, o.J., S. 438f. この本には出版年が記載されていないが、シュシュニックが前書きを書いているとすれば、1938年のオーストリア併合前であろう。また、ヴィルトガンス自身も後に述べているが、この後継指名には、さまざまな政治的思惑が絡んでいたようである。
- (9) 拙稿「オーストリアの詩人アントン・ヴィルトガンスの栄光と挫折——ドイツとオーストリアのはざままで」(『ヨーロッパ文化研究』21集, 2002年)。なお、この稿を書くに当たって参照した文献のうち、このテーマを中心に書かれたものとしては、次のものがある。Hadriga, Franz: *Drama Burgtheaterdirektion: Vom Scheitern des Idealisten Anton Wildgans*. Wien: Herold, 1989.
- (10) Vgl. Kahl, Kurt: *Die Wiener und ihr Burgtheater*. Wien/München: Jugend und Volk, 1974, S. 107.

- (11) ムージルの数多い劇評やエッセイのうちから面白いと思われるものを選択して翻訳した本が出版されている。長くなってしまうが、ヴィルトガンスに関するものを引用しておきたい。

「われわれが今取っている道の最もわかりやすい見本を与えてくれるのが、ヴィルトガンスである。彼の作品『カイン』について、わたしは多言を弄したくない。聖書に題材を得たこの作品の空虚さときたら、まるで如雨露がベートーベンを吹き鳴らしているようだ。しかしこの作品の創作者は、ゲルハルト・ハウプトマンのオーストリアにおける後継者として賞揚されているのである。このことを考えると、彼を描写することで、時代批判のための穿頭手術が行われるように見える。

初期作品とはけっして言えぬ詩集『真昼』から始めよう。「精神は靴の作成にも存在する／思考の最も気高き対象によりも／そこにこそ、さらに深い満足を見出し、これをもってよしとすること」ライフワークに立ち入るまでもなく、ヴィルトガンスの本質の十分の九がこの三行から読み取れる。「大詩人並みの者から」言われたような、全体がそのなかで鳴り響く、ある種のきわめて詩的な音色を確認することができる。したがってこの裏にあるものを嗅ぎ当てるのは、たいそうな努力を要する。しかしそうすれば、ここで使われている「作成」fertigen、「これをもってよしとすること」bewenden、「対象」Gegenstände といった言葉が、このような文脈においては、お役所ドイツ語に由来することにももちろん気づかされることになる。しかしこれらの拾得物を見て、詩人は思わず筆をすべらせ、二、三のまづい表現をしたためたのだと確認することをもって満足を見出し、よしとするわけには、もちろんいかない。むしろ、最も感情が高揚した瞬間に（詩なのである！）、お役所用語が口をついて出てくるとは、これはいったい何という人物なのだと問わねばなるまい。こうした人間は、三行も読めば掌中にすることができる。そして、彼から期待できるほぼすべてのものが、わかってしまうものなのである。

三行読んだだけで書いた人間のことがわかってしまうこのような能力を、ドイツ人読者は耽美家気質や、文士気質と呼び、そして寛大にも、この種の作品は、形式は完全に純粋とは言えないかもしれないが、内容のほうは永遠のものではないかと強調したりする。では、内容についても、注意を払っておかねばなるまい。実際ヴィルトガンスにより口にされる榮譽に浴するの、いわゆる永遠の真理であることが多い。この詩のケースで

扱われているのは、今日小学校の先生にまで浸透し、あの名高い労働授業に魂を供給しているような思想である。もっとも、幾百幾千の言い回しで口にされたこの思想は実際常に正しかった。ただし、それはこの詩人が与えたこのたった一つのヴァリエントを例外にしての話である。というのも、最もへりくだったキリスト教の仕事愛でさえ、靴に仕えることは、神に仕えることよりも深い満足を与えると主張したことなど、いまだかつてけっしてなかったからだ。キリスト教にとって最も気高い思考は神である。この神への奉仕の一つのあらわれとして靴に対するような労働奉仕も行えと、キリスト教は命じているにすぎない。永遠の真理に等しいものもヴィルトガンスが与えた形式を通して見ると、例外的に偽りにされてしまう。それが彼のためにとっておかれた仕事なのである。この詩人には——例ならいくらでもあげることができようが——名づける必要もないような何か欠如している。これに対して韻ならあふれるほど踏んであるが。

この欠如した何かは台本のト書きにさえ認められる。たとえばある女性がもう何年結婚生活を送っているかとたずねられたところを想像してほしい。彼女には「今日で九年になります！」とでも答えさせておくことにしよう。一〇〇人の異なる人びとが、もしかすると一〇に分かれる情緒的状态でこう答えるかもしれない。しかし感情的なアクセントをこめて、今日でまさにX年になりますのと、「深く答える」あのやり方ときたらどうだろう。カレンダーをしみじみと振り返るあの感情、あの人情の機微は大晦日の物思いのようなものだ。でなければ、ブルジョアを装いながらその実、動物じみた人物が、年中たった一人の女性で満足しなければならぬ困難さを痛感しつつ、「最も深い男の苦悩」をのぞきこむ瞬間に見られる体のものだ。またしても些細なことではある。しかしこの作家が、深さという言葉によって何を考えているのか、ここから見てとれるというものだ。

三つ目に——これは有能な男性の思考につきものの特性ではあるが——思考に独自性が欠如している。ある人物は「精神的な職業につく近代の大都市住人タイプ」と描写され、ごくごくふつうの女性はしばしば「いくぶんヒステリックに」しゃべり、ある男性は「特定の情熱をこめて」彼女の手にキスをする。人生を観察する際に、彼は確実さの外見を隠れ蓑にして、曖昧さを放任しているのである。そして、観察された事柄を、大雑把に、既成の言い回しと結合させるのだ。これは一般的に思考され、一般的に永遠の真理と取り違えられているすべてのものを生み出すかの有名な心

理学である。しかしこれこそ、永遠の真理を偽りにすることができる世界唯一のものなのだ。

これらの知的欠陥と切っても切れない関係にあるのが、趣味の領域における欠陥である。感知しない人に対して、これを明らかにするのはきわめて困難ではある。だが、次のような文章からなら、難なくこれを感じとっていただけるだろう。たとえば、「おまえはいつたい、どこに身をひそめているのだ、わたしを哀れんではくれぬものか!?!」といった文。あるいは(再会のおりに)「おおおお、友よ、兄弟よ、一五年ぶりではないか!」と言わせるあたり。このような語り方をするのは、詩人をのぞけば、ギムナジウムの年長組の生徒か、社交界を舞台にした劇を吟ずる店番ぐらい、要するに自分の生活に根ざした表現法をまったくもたない人だけである。これに対して、ある夫が、魂の高揚した瞬間に、妻に対して「わたしだって同様、お前の役に立ちたいと思っているのだよ。少々おしゃべりすることにしようか」と語りかけるとき、このスペイン大公風の威厳に、少しばかり高校教師風のものが入ることになる(この高校教師風のもの、『娘たち』という詩のなかで、大変いい味を出している。「お前たちときたら、自分の放つ魅惑の整理の仕方さえ知らないものだから／きわめて残忍な衝動だけが渴望するのだよ／お前たちの冷たく、月並みな身体を」)。しかしこれで感情の色合いをすべて論じつくしたとは言えない。「機知にあふれ、大はしゃぎで」、次のように言うシーンもある。「今しがた言ったばかりのことだが、それともまだ言ってなかったかな? ヨーロッパの女は青々とした草原のクローバーよりも、金の額縁入りの絵に描かれた花を食べるのが好きな牛のようにわたしには見えるのだ。比喩的に言えばだがね。しかしマドンナよ、あなたはその賞賛すべき例外となってほしい」これに対してマドンナは、「愉快そうに」次のように答える。「どうも親切に。もちろんわたしは牛ではありませんわよ」しかしこの深い気分を引き裂いて、怒りが燃え立つや、ざっと次のような具合になる。

アンナ あなたを引き止める人など誰もいません。
 マルチン 引き止めるとはどういう意味だ? わたしが家を去るのはお前が身体をはって引き止めるほど、われわれはいくら何でも進歩的ではないぞ。しかし言葉や表情や口ぶりだったらお前は何だってやって、わたしが身動きできぬようにするのだからな。

怒りや愛、力、機知にあふれた大はしゃぎとは、ざっとこんな具合というわけである。こうしたものは確かにドイツに存在した。しかし今は文学のなかにぐらいいしか見当たらなくなってしまっている。T・T・ハイネのドイツ家庭生活の挿絵のようなものである。ただしカリカチュアとしてではなく、祭壇画となるよう意図されているのである。

とはいえ、ヴィルトガンスは劇作の急所を心得ている。これは差し引かなく認められねばなるまい。というのも、これまで彼が示してきたところによると、聴衆が力強い作家精神として思い描くイメージを、もの見事に呼び起こしていく力こそ、荒削りではあるものの、彼に見られる強力な才能だからである。わたしはたとえば『愛』のなかで、結婚したある男が初めて道を踏み外したシーンや、『怒りの時』の、誘惑者があまりにゆっくりなので、純潔の乙女が苦悶するシーンのようなものを考えているのであるが。しかしこのような急所の攻略が首尾よく効果を表すとき、人の意表をつくというよりは、和やかな情景が示される。わたしは『怒りの時』と『愛』の舞台設定の一覧表を作って楽しんだことがある。月の光、夕陽、バラ色のランプの光、満月の夜、月の夜、七月の夜、星の散りばめられた夜、嵐の来そうな薄暗がり等々……この作家は何一つ見落としたりしないのわかる。至るところでランプが赤絹や紙の覆いをかけられ、緑色やエメラルド色に燃え立っている。書き物机の上にはブロンズ製の机上用具一式と、堂々としたインク壺が置かれている。このような情景の下、彼の仮借ない急所攻略も、情で和らげられるのである。この種の情の例をいくつか、作品全体で繰り返される、いっそう硬直したイメージによって示していこう。「バイオリンを手にするがいい、過去の女神よ」「本のあいだに花が咲いているのもたまにはいいかもしれん。罪のように赤い花が」「金で買える女たちの腐敗した虚飾よ」「それは赤く輝くオルギアであり、祈祷である」「忘却の芥子の飲み物よ、花のうちにひそむ欲望、偶像への奉仕、白痴の笑い、死したがらくたよ」以上の類のイメージは、感情をかき乱す力なら最高度に有するものの、硬直による理念の欠如状態を表すさらなる例だと言えよう。こと劇的クライマックスに至るや、次のように言われる。「バイオリン弾きがわたしをたぶらかしたのだ!」「尻軽女にわたしは口づけしたのだ!」この瞬間、深い沈黙がひらけ、世界空間のはかりがたさからさえ、突如、和音が聞こえてこなければならぬ。『怒りの時』で最も効果を上げているシーンの一つに登場する道化歌の美しく秘めかな

メロディーで、締めくくりにしよう。「檻樓や屑にくるまれて、カーテンのうしろに哀れなものが転がっている。このおかげで、わたしはすんでのところで駄目になるところだった。これはわたしの愚かな魂——幽霊を踏み越えるときには注意するがいいぞ——痛いところに届く手から、有名な外科医が生まれることがあるのはもちろんだが、腕の立つ理髪師が生まれることもあるのだ。

ヴィルトガンスの作品ではしょっちゅう結婚が、「受精がなされる」こと、娘たちは磨きたてられ、フェーンが年中吹いて膝が剥き出しになり、獣姦さえ存在する箇所まであることに、口を閉ざしているわけにはいくまい。彼がいなければ、この種の大胆さが劇場から消えうせ退屈するというものだ。ひそやかな恐怖や甚深なる胸の高まり、「精神」と「官能」との恒常的な葛藤、書棚に囲まれ棲息するファウスト的な偏愛などの魂の熾烈な営みや、台詞の言葉づかいの至るところに見られるヒューマニズム的な響きは、一度何か力強いことを敢えてしでかしてみたいという嗜好を盛り上げていく。この嗜好は、家庭用雑誌から高貴なものへと高められ、ついに文学のなかにまでのし上がったこの種の人物像に最後の仕上げをほどこすことになる。そして親愛なる国家顧問官、大学教授連に、自分こそが、男性的な詩人であることを知らしめるのである。俗物的な詩人がたえず俗物と張り合わなければならないことは、自明の理である。「時代と歩調を合わせていく」人びとも彼を拒絶しない。このことから、ここから時代が進むであろう道を早めに推し量らねばなるまい。」

『ムージル・エッセンス 魂と厳密性』（圓子修平・岡田素之・早坂七緒・北島玲子・堀田真紀子訳）中央大学出版局、2003年、146頁以下。

- (12) SW IV., S. 459ff.
 (13) Br II., S. 188ff.
 (14) Br II., S. 214.
 (15) Br II., S. 242f.
 (16) SW IV., S. 463.
 (17) 「カインの眼差しは次第にエバの素足に釘付けになる。」(SW IV., S. 285) と完成された作品にあるように、カインの母への愛は、ふつうの母と息子の愛から逸脱して、エロティックな要素を含んでいるが、原稿の段階では、この色彩がさらに色濃く描かれている。第二場の終わりに、エバがカインに向かって「お前は本当に蛇の息子だねえ。」(SW IV., S. 255)

と言う箇所があるが、蛇の息子であるカインの眼差しがいかなるものであったかを想像すると、この作品は別の読み方ができそうである。

- (18) Br II., S. 362.
- (19) Vgl. SW IV., S. 550.
- (20) Br II., S. 225ff. とくに228頁に『モーセ』に関する記述がある。
- (21) SW IV., S. 545.
- (22) SW IV., S. 330.
- (23) SW IV., S. 340.
- (24) SW IV., S. 346.
- (25) Br III., S. 131ff.
- (26) Br III., S. 133.
- (27) Vgl. SW IV., S. 466.
- (28) Br II., S. 226.
- (29) Br II., S. 222f.
- (30) Br III., S. 179f.
- (31) Br III., S. 237.
- (32) Br III., S. 260.
- (33) Br III., S. 270f.
- (34) Br III., S. 290f.