

ユーラ・ゾイファーと死の帝都ウィーン

ウィーンのカバレティスト列伝 2]

富山典彦

ディーター・ヒレブラントは1978年に、カバレットをこう定義している。「日々死んでいる、それがカバレットだ。それは一生涯にわたって死に続けている。正確な死亡の日付はわからない。たぶん、誕生日と同じなのだろう。その誕生日についてもまた、正確なことがわからないから、死亡したのがいつなのかということについても、やはり不明のままである。」¹⁾

このヒレブラントのカバレットの「定義」ほど、カバレットの瞬間性という特徴をよく捉えている表現はあるまい。芸術の永遠性とカバレットの瞬間性とを対比してみるなら、カバレットが Kleinkunst と蔑視される所以も、この対比から自ずと見えてこよう。

しかし、瞬間性という種子が、大衆という土壌の上で徒花を咲かせるのがカバレットだとすれば、芸術の永遠性など、笑い飛ばすべき対象のひとつにほかならない。後生大事に神棚に祭り上げられているものこそ、笑いを取るためのネタにもってこい、というところだろう。

とはいえ、後世に残るのは高尚な芸術のほうで、生まれた瞬間にもうすでに死んでいるカバレットなど、後世に残るところか、同時代に対する影響力さえ無に等しい。堅物のドイツ文学者の研究対象になど、なり得るはずがないと、それこそ笑われるかもしれない。実際、かなり以前からカバレットに興味を抱いてきた私にとって、カバレットは、どうやっても捉えられない焚き火の火の粉のようなものであり続けている。

ベルクソンはその古典的著書である『笑い』のなかで、「喜劇は正しく一つの遊戯、生を真似る一つの遊戯である。」²⁾と述べているが、カバレットは、ベルクソンの定義する喜劇からも逸脱しているように思わ

れる。なぜなら、カバレットは、生のある一部分を誇大化したり、生のある隠れた部分を模倣することでさらけ出したりすることはあっても、生そのものを真似るのではないからだ。カバレットの真骨頂は、カバレットの歴史を語るグロイルの次のような言葉に集約できるだろう。

政治的諷刺は、人間が社会生活を始めて以来、一貫して人間の歴史に付随し、歩みをともにしてきたのである。人間の歴史は「社会の歴史」である。諷刺はそれを反映するだけではなく、それを促進させもする。もちろん、それはごく小さな車輪を持った歴史の牽引車にすぎない。雷鳴の如き音を立てつつ進んでいく歴史のダイナミズムの中の、いわば酵素であり火種なのだ。³⁾

幼い頃、雪の結晶を顕微鏡で見ようとして、雪が降り出すと、プレバラートを持って外に出て、その上に雪を載せてあわてて家に戻って顕微鏡にセットするのだが、接眼鏡に目を当てるより先に、プレバラート上の雪は溶けて水滴になっている、という経験を繰り返したことがある。「両大戦間時代のウィーンの文化的状況の総体」を言わば自分のライフワークにしている現在、カバレットのような Kleinkunst も、その総体の重要な一部を占めると考えている。そしてここ数年、カバレット関係の文献に多少なりとも目を通してはいるが、それはまさに、一瞬にして水に変化する雪の結晶を見ようという無駄な試みそのものではないか、という気がしている。たんなる水でしかない雪の結晶とカバレットの瞬間性、この類比こそ、カバレットの魅力なのではないか。

そして、このカバレットの魅力に一度取り憑かれてしまうと、無駄とは知りつつ、カバレティストの残した仕事を読むことで、両大戦間時代のウィーンの文化的状況の全体像にはめ込むジグソーパズルの一切片を探し出そうとする。とはいえ、瞬間性が生命のカバレットを捉えるのは、文学作品のテキストを分析するのとは違う。とりあえずは、文学作品のテキスト分析と同じように、印刷されたテキストからこの世界に入っていくしかない。それでカバレットがわかるのか、ということになると、Nein と答えざるを得ない。Nein と答えたらうで、それでもなお、世界の全体像という巨大なジグソーパズルに挑戦する。

世界の全体像など、神の位置に立つことのできないわれわれにとって、

もともと把握することのできないものだろう。しかし、もしかしたら、カバレットの笑いの瞬間性に、世界の全体像がちらっと見えはすまいか。少なくとも、この笑いが、ある時代に大衆の心を捉えたとすれば、ただの戯れ言として笑って済ませられない何かがそこにあるに違いない。私のようなごくありふれた日本のゲルマニストに、その「何か」の正体を突き止めることは、まず不可能なことなのだが、かつて、ゲルマニストとしての出発に際して、カフカから「書くことの不可能性と書かないことの不可能性」を喉元に突きつけられたことを思い返してみると、私自身の中では、カバレット、とくにこの小論で取り上げるユーラ・ゾイファーのカバレット作品とカフカの作品との間の共通性が、おぼろげながら見え始めていることに軽い衝撃を感じている。

私のこれまでの研究において、ウィーンをめぐる二つの線が交叉している。一つは、ヨーゼフ・ロートとエルンスト・ヴァイスのように、ハプスブルク帝国の属州から帝都ウィーンに出てきたものの、第一次世界大戦後はそのウィーンを捨てた人たち。彼らはユダヤ系のオーストリア人であって、民族主義を嫌い、世界都市をその独特の嗅覚で嗅ぎ分け、「故郷」を持つとしない、いや、「故郷」を持つことが許されず、亡命の果てに悲惨な死を迎える。もう一つは、ウィーンないしオーストリアを「故郷」とするアントン・ヴィルトガンスのようなドイツ系オーストリア人である。帝国が消滅し、もはや帝都という意味での中心ではなくなったウィーンを、ドイツ文化の中心にすべく悪戦苦闘し、さまざまな事情があって挫折する。

私のカバレット研究は、これらの交叉する二つの座標軸とはいまだ別の座標平面上にある線である。しかし、これら三つの直線をナチという原点で交叉させることによって、うまくいくと、両大戦間時代のウィーンをめぐる座標空間を形成するかもしれない、などと空想しつつ、ユーラ・ゾイファーの描くウィーン像を検証したい。

ユーラ・ゾイファー Jura Soyfer とは、絶妙の名前である。ゾイファーは Soyfer と綴るが、Säufer と書けば俗語で「大酒呑み」、Jura は四学部の法学のこと。杓子定規の法学生が大酒呑んでクダを巻く、その

巻かれたクダがカバレットのネタとなる……とはいえ、非合法となった共産党の活動家であったゾイファーは、Walter West, Norbert Noll, Fritz Feder といったペンネームで政治カバレットの台本を書く。残された作品の数は少ないが、1912年に生まれて1939年にブーヘンヴァルト強制収容所で病死するまでの短い生涯にすれば、むしろ多作と言えるかもしれない。しかも、その代表作と言える『アストリア』*Astoria* 『ヴィネタ』*Vineta, die versunkene Stadt* 『コロンブス、あるいはブロードウェイ・メロディー 1492年』*Kolumbus oder Broadway-Melodie 1492* は、1937年に次々と書かれ、上演されている。

グロイルは、ゾイファーをカバレットの歴史にこう位置づけている。

ウィーンの若い世代も「左翼的」な立場に立っていたが、単なる状態がはじめて行動に転化したのは、ルートヴィヒ・ヴァーグナーとヴィクトール・グリューンバウムがウィーンのオーストリア社会党学生会のグループをもとに<政治カバレット>を設立した時点である（1927年）。彼らはウィーンおよびオーストリア全土で、とくに選挙前には活動に全力を投入した。この年代のウィーンのことを筆者に証言してくれたハンス・ヴァイゲルは、このグループのことをよく記憶している。このグループからは、「非常に重要でありかつ芸術的にも非常に優れた」オーストリアのもっとも重要な政治カバレット作家、ユーラ・ゾイファーも出ている。⁴⁾

1881年11月18日パリに開店したシャ・ノワールをもってキャバレーの嚆矢とするが、ドイツ語圏の東のはずれのウィーンに伝わる頃には、キャバレーの政治諷刺の毒もずいぶん薄まって、というよりは、ウィーン風に味付けがされて、例えば、カール・ファルカスのようなカバレットイストがその独特の「しゃべり」で観客を魅了し、アメリカ流のレヴューで大成功する。⁵⁾

菊盛英夫も、ウィーンのカバレットについて、「ミュンヘンの芸術酒場と同名でありながら実体は違っていた前者（ジンプリツィスムス：筆者注）は1912年にエゴン・ドルンによって作られたもので、20年代の初めからは、機知と当意即妙の話術によりウィーン人を喜ばせたカール・ファルカスとフリッツ・グリューンバウムの司会が売りものだった。

(中略)『ジンプリツィスムス』とほぼ同時期に出来、やはり20年代まで続いた『地獄』の方も、およそその名称が想像させるものとは縁遠い、諷刺性をまったく欠いた非文学的なキャバレーだった。」⁶⁾と書いている。

そのようなウィーンの、娯楽を優先させる精神風土の中にあって、ゾイファーは特異な存在だったと言えよう。

ウクライナ生まれのゾイファーがウィーンに出てきたのは、1921年のこと。ロシア革命から逃れてきたということは、つまり、ゾイファーがその人生の黎明期に政治難民という体験をしたことを意味する。そしてまた、19世紀末生まれのヨーゼフ・ロートなどとは違って、世紀末ウィーン、正しくは世紀転換期のウィーンを知らない。

ロートの「ガリチアもの」と呼ばれる一連の作品にしばしば登場するカプトゥラクという怪しげな人物、その人物が根城とするオーストリアとロシアとの国境の酒場、その酒場で拵えてくれる贖の旅券。ゾイファー一家もまた、そのようにして越境したのだろうか。

ロシア革命すなわち、コミunistに追われてウィーンに逃げてきた少年ユーラは、成長して、非合法のコミunistの党のためにカバレットの台本を書く。そしてそのために逮捕され、いったんは釈放されたものの、スイスとの国境で再逮捕され、最期は強制収容所で迎える。皮肉な運命の星の動きだ。

ゾイファー一家が逃れてきた当時のウィーンは、未曾有のインフレのまっただ中だった。しかし、それもやがて収束し、ウィーンはきわめて危うい地盤の上ではあるが、一応の安定を得て、カール・マルクス・ホーフに代表される労働者住宅の建設をはじめ、福祉政策が実行される。いわゆる「赤いウィーン」の時代である。

しかし、一応の安定とはいえ、失業率は1922年にほぼ5%だったが、1923年には9%に上昇し、1926年には11%（実数にして244,000人）と、じりじりと上昇している。さらに、1932年には失業者数が470,000人となり、「危機の頂点の年である1933年には、557,000人（あるいは労働可能な人口の26%）になる。もしも『労働市場を離脱』したり（多数の若者のように）そもそも労働市場に参入しない者の数を失業者の統計に加えるなら、この数字にさらにざっと200,000を加えねばならないだろう。つまり、失業率はなんと、信じられないことに38%に

まで上昇するのである。」⁷⁾

ゾイファーはまさに、その「隠れ失業者」の若者の一人であった。1927年7月15日、ゾイファーが実科ギムナジウムの生徒だったとき、労働者殺害をきっかけにして、次のような騒動が起きる。

1927年、2人の労働者を故意に殺した者が無罪となった。この明白な階級差別裁判がきっかけとなって、同年7月15日、憤激した群衆によってウィーンの裁判所が襲撃を受け、それに対して警察が発砲し鎮圧を図った。その際ウィーンの広告塔に、「警視総監殿、わたしは貴殿の退任を要求する・カール・クラウス^{ママ}」という張り紙が現れた。責任を問われた警視総監ショーバーは激昂して、自分は自分の全生涯においてと同様、今回も自分の義務を果たしたに過ぎないという声明を出した。すると、数多くのネストロイやオフエンバックの作品の現代的脚色を手がけていたカール・クラウスは、小唄という武器を取って、義務観念の犯罪的倒錯をテーマとした『ショーバーの歌』を書いた。それは彼自身の演唱を録音した歴史的レコードの形で残されている。⁸⁾

この年にゾイファーは社会主義的な生徒のグループに入り、おそらくはクラウスの語り口を真似た文章を、そのグループの出す雑誌に書いただろう。外の世界の危機に刺激され、繭の中で眠りから覚めて、ばたばたと手足を動かす蛹にでも喩えようか。この頃に書かれたものを目にすることができないのは、残念である。

この事件から明らかになるのは、政府の社会福祉政策の欺瞞である。労働者のような社会の下層民を大事にしているというのは見せかけでしかない。ハプスブルク家は追放され、貴族制度は表向き廃止されたとしても、保守勢力の基盤はほとんど変化していない。その一方で、失業率は上昇傾向にあり、それに比例して、社会不安は高まる。その高まる社会不安の中で起きたこの事件は、共和国そのものの危機と考えられている。⁹⁾

そしてさらに、1929年の世界大恐慌の津波は、かろうじて存続していた小さなオーストリア共和国を呑み込んでしまう。もはや明るい希望はない。ゾイファーがはじめて社会民主党の政治カバレットに参加する

のは、ちょうどその年である。

このように、ゾイファーの仕事の年譜¹⁰⁾をたどると、それはオーストリアの政治と社会の危機とパラレルな関係になっている。以下、さらにゾイファーの年譜を辿ってみることにしよう。

1930年には、『学園闘争』*Schulkampf*と『労働者新聞』*Arbeiter-Zeitung*にはじめてゾイファーの文章が掲載される。ゾイファーの文才が世に認められたのである。

1931年、ゾイファーは実科ギムナジウムを卒業し、ウィーン大学に学生登録をする。専攻はドイツ語と歴史。当然、学生運動には参加するし、政治カバレットのための文章は書き続ける。そして、その年の12月、ゾイファーは「ユーラ」という名で『労働者新聞』において政治詩人としてデビューする。

1932年の夏、ヒトラー政権誕生前夜のドイツを徒歩旅行して、『労働者新聞』にその旅行記を書く。そして翌年、オーストリアの失業率がピークに達した年に、隣国ドイツでは、ヒトラーが首相に任命される。後世に生きるわれわれは、それがドイツの破局の始まりであったことを知っている。しかし、その当時の人々にとってはどうだろうか。ヒトラーについては、とても読み切れない数の書籍が出版されているし、今でもまだ、シュピーゲル誌のベストセラーにヒトラー関係の書籍がランクインすることがあるほどの「人気」である。失業率を見かけ上ゼロにするという「手品」を使ったヒトラーの当時の「人気」はさぞかしと推測できるが、クラカウアーの指摘通り¹¹⁾、それはワイマル文化を支えた大衆の集団心理という基盤があつてのことである。ヒトラーは、よく知られているように、この大衆の集団心理の操作のコツを心得ていた。¹²⁾

一方、オーストリアでは、その同じ年の5月に、議会が閉鎖され、いわゆるアウストロ・ファシズムの時代に突入する。祖国戦線の名のもとに、共産党もナチ党も禁止され、ドルフスを首班とする政府の独裁体制が確立される。

これに対して、労働者は事実上、最後の武力抵抗をする。1934年2月のことである。このときゾイファーは、ろくな武器も持たず、カール・マルクス・ホーフでの戦いに加わった。結果はもちろん、労働者側の完全な敗北。二度と武力抵抗することはできなくなる。この決定的な

敗北を経験したゾイファーは、それ以後非合法の共産党のための活動をするようになる。また、『かくして党が死亡した』*So starb eine Partei* という長篇小説の執筆を試みるが、これは出版されないままに終わった。

ゾイファーの、カバレット作家としての出発は、ちょうどそのような時期である。1935年、「カバレットABC」のために最初のカバレットのテキストを書く。このカバレットは、1934年3月に開かれたばかりの、ウィーンでもっとも政治色の濃いカバレットであった。ルドルフ・ヴァイスが「ナッシュマルクト文学座」*Literatur am Naschmarkt* で始めた *Mittelstück* と呼ばれる 25～40分程度の、つまりは半時間程度の笑いを提供する短い作品が、カバレットABCでも上演される。¹³⁾ ちょうど現在のテレビで主流の30分番組に近いこのカバレット作品形式は、手短かに笑いを求める大衆にも、才気煥発なゾイファーにもピッタリだったようである。カバレットABCの座付き作者ゾイファーは、1936年に『世界の没落』*Der Weltuntergang* と『エディ、天国を覗き見る』*Der Lechner Edi schaut ins Paradies* を書き上げる。これらの作品は、カバレットABCのみならず、ナッシュマルクト文学座でも上演されている。ちなみに後者は「カバレットのブルク劇場」と呼ばれていた、すなわち最も権威のあるカバレットということになっていた。カバレットに「権威」などとは妙な話だが。

1937年に相次いで上演された『アストリア』『ヴィネタ』『コロンブス、あるいはブロードウェイ・メロディー 1492年』を加えて、ゾイファーの主要な5作品は、わずか2年の間に上演されている。ゾイファーの筆の速さには、ただただ驚くばかりである。しかし、ゾイファーのキャリアはここで終止符を打たれる。共産党のために活動していたという理由で逮捕されるのである。しかし、1938年2月17日、一旦はアムネステイにより釈放されるが、3月13日、逃避行の途中、スイスとの国境で逮捕され、6月23日、インスブルックの留置所からダッハウ強制収容所に移送される。9月にはダッハウからブーヘンヴァルトに移されて、そこで死体運搬人の仕事をさせられる。

1939年2月9日、ゾイファーの両親はニューヨークに無事に到着し、息子のために助命嘆願を計画するが、それも空しく、その同じ月の16日、ゾイファーはチフスにかかり、わずか27年の生涯を終える。ガス室に送られなかったのがせめてもの救い、と考えていいだろうか。

ホルスト・ヨルカは、「強まりつつあるファシズムと、最終的にはそのファシズムの勝利という、大衆の悲惨な時代に、どのような笑いが許されただろうか？」と疑問を投げかけたうえで、一般的にこのような時代の笑いが必然的に絶望の笑い、いわゆる Galgenhumor にならざるを得ないが、それに対してゾイファーの笑いは「警告と戦いの手段」であると評価している。¹⁴⁾

カバレットはもともと「革命的プロパガンダの牽引車としてのシャンソン」¹⁵⁾ という武器を備えていたが、1919年のドイツ共産党の結党以来、カバレットをプロパガンダの道具として用いるようになったと、クラウス・ブジンスキーは述べている。たしかに、カバレットの観客はいわゆる大衆であって、オペラや古典劇の観客とは社会階層が異なっているのだから、カバレットの舞台空間そのものが、政治的プロパガンダの絶好の場所ではある。しかし、木戸銭を払ってカバレットに通ってくる大衆は、あからさまな党のプロパガンダを本当に面白いと感じるだろうか。少なくともウィーンにおいては、政治性の希薄な、そして娯楽性の濃厚なカバレットが流行したということの思い起こせば、党のプロパガンダとしてのカバレットは、必ずしも成功したとは言えない。

それにまた、ゾイファーがカバレティストとして表舞台に出たときには、アウストロ・ファシズム政権による検閲が行われており、カバレットの舞台で非合法の共産党のプロパガンダを堂々とやれる余地はなかった。そしてまた、失業率に示されるように、一般大衆は、もはやそのようなものを求めてカバレットに足を運んだりはしないだろう。このような時代には、現実の苦しみを忘れるための麻薬のようなものとしての笑いが求められる。

ゾイファーは、ギムナジウムの生徒の政治活動からカバレットの世界に入っていた。社会民主党と非合法の共産党のために、パンフレットを書き、ルポルターージュを書き、カバレットの台本を書いた。したがって、カバレットを通じて、カバレットの観客としての大衆を教育するという面も否定できないが、それ以上にゾイファーは、党のプロパガンダというような狭い枠組みを超えて、「世界劇場」を志向していたと言われている。¹⁶⁾

ゾイファーの目指した「世界劇場」がどのようなものだったのかわからないが、ゾイファーの生きた時代が終わり、戦後になっても、ゾイフ

アーの作品はさまざまな演出で上演され続けている。17) 瞬く間に古くさくなってしまふ笑いのネタとは別のものが、ゾイファーの生み出す笑いにはあったことの間接証拠であろう。

それでは、ゾイファーの生み出す笑いが、具体的にどのようなものであったのか、また、生まれた瞬間に消え去る運命にあるカバレットにおいて、なぜ作者の死後も生き続けることができたのか。小論では、ゾイファーのすべての作品を取り上げることができないので、トゥホルスキーとハーゼンクレヴァーの『コロンプス』(1932年)の改作である『コロンプス、あるいはブロードウェイ・メロディー 1492年』を別にして、ゾイファーの最後の作品である『アストリア』と『ヴィネタ』を中心に考えたい。なお、前者は1937年5月、後者は1937年9月にカバレットABCで上演されている。改作の『コロンプス』は12月、スキーを履いてスイスへ逃れようとして逮捕されたのが翌年の3月だから、きわめて切迫した状況のもとに誕生した作品である。

『アストリア』の表題の「アストリア」は、この地上のどこにも存在しない王国、というよりはこの作品の主人公である放浪者のフプカが、高級ホテルの名前から付けた想像上の国の名前である。そして『ヴィネタ』の表題の「ヴィネタ」は、500年前に海底に沈んだ伝説の都市の名前である。ギュンター・グラスの『女ねずみ』*Die Rättin* では、やはり海底に沈んだ女性のみ支配された理想の都として、世界の破滅の直前に登場する。もちろん、AstoriaはAustria、VinetaはWienと、音声的にも容易に連想が連なる。

ゾイファーの寸劇の『2035年の歴史の授業時間』*Geschichtsstunde im Jahre 2035*でも『バグダッドの一番忠実な市民(あるオリエントのメルヘン)』*Der treueste Bürger Bagdads (Ein orientalisches Märchen)*でもそうだが、その作品が上演された時点の現実と舞台とが、時間的ないし空間的にかげ離れた設定になっていても、そこで演じられるのは、きわめてアップデートな出来事であり、話題である。つまりそれがカバレットなのだが、アストリアもヴィネタも、それぞれ架空の場所であって、そこで起こる出来事も、話される会話もすべて架空である。この架空の場所で演じら

れる架空の出来事，あるいは架空の会話が，当時のオーストリアとウィーンの現実と接点をもつ，その接点で起こる火花こそが，ゾイファーの笑いの源泉である。

『アストリア』では，まず最初のシーンで2人の放浪者が登場する。ネストロイの舞台を連想させるこの場面¹⁸⁾では，フブカとピストレッティの掛け合いののち，2人は別の道に行く。今度はフブカと警官との掛け合い。フブカは，飢えと寒さをしのぐため，この警官に逮捕されて留置所に入ろうとするのだが，それがなかなかうまくいかない。逮捕とは，カフカの『審判』*Der Prozess*のように，逮捕される側の意志の問題ではなく，逮捕する側の都合の問題，ということなのである。このあたりのかけあいの「言葉」の妙は，ゾイファーの「技」である。¹⁹⁾

万事思い通りにいかないフブカは，「この世のどこかに境界線があって，つまりは現実の世界とおとぎ話の世界との間の，まったく特別な境界線のことなんだが，もしもこの俺が，たった今，偶然気付かずこの境界線を越えたとしたら……」²⁰⁾と言いながら，道路に線を引いて空想をめぐらせているとき，グヴェンドリン伯爵夫人と名のる正体不明の貴婦人の登場となる。

このグヴェンドリン伯爵夫人は，自らが所有している莫大な財産で，夫のために国を買おうとしているところだった。金で国を買うとはまことに荒唐無稽ではあるが，シオニズム運動を例に取ってみても，また，旧満州国を例に取ってみても，グヴェンドリン伯爵夫人の行動もあながち荒唐無稽と笑ってすませることはできない。現実にはカバレットの舞台よりはるかに暴力的なのだ。1937年当時の観客にしてみれば，国家を買うということは，現実に限りなく近いだけに，かえって笑いのネタとして新鮮だということかもしれない。

「国家がなければ最良の外務大臣も役にも立たない」²¹⁾と言うフブカが気に入った伯爵夫人は，伯爵の屋敷にフブカを連れて行く。しかし，「ブラック・フライデー」つまり1929年の株価の暴落で，伯爵夫人の目論見は一瞬のうちに消失する。絶望する伯爵夫人に対して，もともと無一文のフブカは，「どってことねえさ。国に合うぴったりの名前を見つけてさすりゃいいのさ。この世にある国はみんな，高級ホテルの名前さ。」²²⁾と言い，しばらく考えた末，アストリア王国という名前を思いつく。伯爵の屋敷はただちにこの架空の王国の大使館となる。

この地上のどこにもない国，伯爵家の屋敷の中にしかない国アストリア王国。だが，この王国の大使館である伯爵の屋敷に，胡散臭い連中が集まり話し合っていくうちに，実在以上の存在感を獲得していく。この連中の中には，例えば，アナスターシャ大公夫人がいる。ロシア皇帝ロマノフ家の唯一の生き残りとして世間を騒がせた，あのアナスターシャだ。彼らは，伯爵から次々と勲章を授けられる。文字通り「国造り」に多大な功績があったからだ。

なかでも放浪者のフブカは，アストリア王国そのものの「考案者」であり，アストリア語をつくり，アストリアの通貨体系を考案し，さらに，国歌さえ製作する。そして，アストリア王国の大使に抜擢される。

一方，フブカのかつての仲間であるピストレッティとパウルは，アストリア王国大使館の前で凍えながら，アストリア王国の噂話をする。

アストリアでは冬には道路に暖房が入っていて，宿無しでも凍えたりなんぞしねえ。どの温室にもバナナがたわわに実っているってさ。熟した西インドのバナナが。アストリアでは，不幸だから呑んでなくて，幸福だから呑むんだってさ。アストリアではなんでもかんでもただだからさ。銭っこだってただなのさ。²³⁾

また，娼婦のローザは次のようなことを言う。

アストリアでは，誰も体を売ったりやしないうってさ。アストリアでは愛して，ナニをするか，それとも，ナニをやるなんてまったくしないかさ。それどころか，育ちも身持ちもいいお嬢様方だって，あそこじゃあ，愛の故に結婚するそうさ。アストリアでは，子供が失敗してできちまうってこたあなくて，子供ができれば幸せなんだとさ。²⁴⁾

どこにもない，という語の本来の意味でのユートピア，それがアストリア王国である。放浪者のフブカが，現実の世界とおとぎ話の世界との境界線を空想したとき，社会の底辺で生きる者たちにとっての理想の世界がそこに描かれていく。それだけでも十分に社会諷刺の役割を果たしているが，この作品の面白いのは，そして同時に恐ろしいのは，この理

想の王国が一人歩きを始めたとき、空想の世界から現実の世界に暴力的な侵入が開始されることである。

アストリア王国は、多数の「名誉市民」を獲得する。各自に番号が割り当てられたそれらの「名誉市民」は、アストリア王国への入国を希望して、大使館に殺到する。フプカ大使は、これらの希望者を追い返す仕事に追われる。実際に存在しない国なのだから、入国希望が叶えられるはずもないのだ。

1番窓口には、2番窓口に回るように張り紙がされ、2番窓口には3番窓口へという張り紙、そして、3番窓口には、1番窓口へという張り紙。つまり、いつまでたっても、窓口から窓口へと回って歩いているだけで、まったく窓口の向こうには入っていけない。それはすなわち、窓口の向こうには「無」しかないからだ。

このような状況は、カフカの『掟の門』*Vor dem Gesetz*の作品世界を連想させるが、同時にまた、現代のオーストリアでも、それと似たような「窓口たらい回し」を経験することがある。それこそまさに現在も変わらない「オーストリア」である。

ただ、入国申請を却下されるという点では、ナチの党員番号を連想させる名誉市民番号 23,687 号も、娼婦のローザもまったく平等である。存在しないアストリア王国は、存在しない人間の平等を、入国拒否という否定的な地平で実現している。

入国拒否の意味は、ただそれだけにとどまらない。書類不備だとかアストリア語を知らないとか、とにかくなんらかの理由をつけて入国が拒否されることで、アストリア王国の存在は、ますます実体化していく。アストリアは、もはやフプカの制御できない領域で自己増殖していくのである。

存在しない国家には、この世に存在しないものまでが出現する。伯爵はアストリアの「民衆」に向かって、「われわれの石油はまったく無臭である。引火する危険もなく輸送できる。そのうえ、世界で最も安価である。」²⁵⁾と演説する。もともとフプカの空想で始まったこの架空の王国は、言葉によって次々と架空のモノが生み出されるのである。

この、今風に言えば「環境にやさしい」石油をもとに、「アストリア石油株式会社」が誕生し、株式や債券が売買される。そしてこの石油から、素晴らしい繊維製品までが生産され、その製品が万国博覧会にまで

出品される。そして、その「国力」を背景にして、侍従のジェイムズが独裁者にまで登りつめようとする。

誰もが世界地図に精通しているのではないから、その国が実際はどこにあるのかわからない国家は、たしかに多数存在する。多数どころか、ほとんどの国家について、一般の人は何も知らない。例えば誰か見知らぬ外国人が、自分はどこそこの国の出身だと名のったとき、その国がどこにあるのか、まったく知らないこともあるはずだ。だから、アストリア王国が地図上のどこにもないとしても、もはやそんなことは問題にならない。まったく大掛かりな詐欺である。

これがカバレットの舞台だから、観客は笑っていられるが、ふと、当時の状況を考えてみると、オーストリアのファシズムが描く理想の国家像も、また隣国ドイツの第三帝国も、その架空性においてはアストリア王国と重なってくる。それどころか、われわれがつい最近実際に経験したバブル経済の崩壊や、ハルマゲドンを訴えて一部の人たちの心をしっかりと捉えた宗教団体、霊感商法……グローバル化した現代社会こそ、アストリアの架空性をより多く含んでいるとさえ言える。現代の環境問題さえ、アストリア王国のクリーンな石油によって解決されるではないか。ゾイファーの作品が戦後も上演され続ける理由がよくわかる。

もはや自分の意図したものと別方向に暴走を始めたアストリアの正体を、フブカはジャーナリストに暴いてみせるが、とりあってもらえない。それどころか、世間ではアストリア語を学ぶ人たちのためにアストリア語の中級クラスまで開講されている。講師は『アストリアの血を汚す罪』という作品でアストリア文学賞を得た農民文学者である。²⁶⁾

政治的にも経済的にも文化的にも、そして国際的にも、アストリア王国の存在は確固としたものになってしまう。「国家の概念は、通俗的に言えば、軍隊と警察と公務員などから成り立っている。これらのすべてをアストリアは所有している」²⁷⁾から、国土がなくても、それは立派な国家なのである。そして、アストリアを「何世紀も前から」敵国とみなしているというある国の将校にとっては、「それでは一体どこに爆弾を落としたいのか。」²⁸⁾ということが問題になるだけで、そんな国家など最初から存在していないことは、まったく考慮されない。

今やアストリアの独裁者となったジェイムズは、民衆を前にして、次のような演説をする。

アストリアは国土を所有していない。では、アストリアは何を所有しているのか。アストリアは世界で最良の官僚機構と最強の軍とを所有している。アストリアにはこのうえさらに何が必要か。より良い官僚機構とより強大な軍である。それから何だ。麦畑だとも言うのか。航空機が穀物よりも重要であることは、誰もが承知しているではないか。²⁹⁾

アストリア王国はたしかに存在しない。フプカの空想の産物であった。しかし、もはや、ある国家が存在しないということと、その国家に国土がないということとは等しくない、ということになる。国家とは、国土や国民の存在とは無関係に自己増殖する、きわめて抽象的な装置として、ここに提示される。カフカの『失踪者』*Der Verschollene* のオクラホマ野外劇場や、『審判』の裁判所や、『城』*Das Schloß* の城といった装置が思い起こされる。

ゾイファーは、国家という装置の架空性を笑いの対象としつつ、その危険な実体を舞台に載せているのである。舞台の上で演じられることの本当の危険性に気付くことなく、現実の暗さを一瞬でも忘れて観客たちがただ陽気に笑っているとしたら、どうだろうか。ゾイファーの笑いは、言わば観客への挑戦状なのだ。

舞台の上のフプカは、何事もなかったように再び相棒との放浪生活に戻る。しかし、自己増殖を続けるアストリア王国は、その後どうなったのだろうか。それは、舞台空間の外で現実には起こっていることにほかならない。

『アストリア』と『ヴィネタ』は、同じ年に夏をはさんで上演されたが、この半年足らずの間に、オーストリアとウィーンを取り巻く状況の変化は、この2つの作品を読み比べてみると、よくわかる。ゾイファーの投げつけた挑戦状を受けとめる観客は誰もいなかった、ということである。あるいは、受けとめたとしても、誰にももうどうすることもできなくなっていたと考えるべきかもしれない。ウィーンは、すでに死の帝

都と化していたのである。

リヒトマンは、「(あたかも時間が停止しているかのように)無時間性が支配しているヴィネタと、現実とおとぎ話との間の境界線が比喩的にも空間的にも乗り越えられるアストリア」³⁰⁾というように、この2つの作品を対照して考察している。フプカはアストリアに対して当初は能動的で肯定的な役割をしているが、『ヴィネタ』の主人公である潜水夫のジョニーはヴィネタに対して受動的で否定的でしかない。³¹⁾

非空間的なアストリアに対して、海底に沈んだ死の都市ヴィネタは、非時間的である。空間を自由に移動する放浪者フプカの想像の世界から生まれたアストリアに対して、潜水夫のジョニーが潜水に失敗して海底に沈む、つまり死ぬことで到達したのが、ヴィネタである。だからヴィネタの住民は、すべて死者である。死者ではあるが、自分たちがすでに死んでいることを知らない、あるいは忘れたために、これらの死者たちはずっと同じ行為を繰り返している。その奇妙さをのぞけば、彼らはほとんど生きているのと変わらない。アストリアが現実と空想との境界線上の王国だとすれば、ヴィネタは生と死との境界線上の都市である。

とある港の酒場。泥酔した老船員ジョニーが女将にからむが、いつものホラ話と、女将は取り合わない。ホステスのカトリン相手に、例の話を始める。潜水夫をしていた頃、海底都市ヴィネタで過ごした青春の日々。話しているうちに、時計の針が逆回転し始めたかのように、ジョニーはその日々に帰っていく。

ヴィネタでの最初の場面は、中世都市の大聖堂前の広場である。潜水服を着たままのジョニーが最初に出会うのは、その広場に立っている見張り番の男。言葉は通じるが、話はいっこうに通じない。ジョニーの質問に、見当はずれの答えを繰り返すだけだ。人の往来もないのに、その往来の交通整理をしている、しかも、「あさってからずっと」。³²⁾時間が停止した世界では、過去も未来もない。

次の場面は港。出港を待つひとりの女性。この女性も、「船を待っております。夫のところに行きたいのです。夫と幼い娘が私を待っておりますので。娘の髪はブロンドで、アネローネと申します。」³³⁾を繰り返すばかり。しかも船は「昨日出る」、やはり、時間が停止している。港に船がたくさん停泊しているのに、それらの船がこの港を出港することはない。ここは、海底なのだから。

次にジョニーは、都市の城門にやって来る。順序は逆だが、これがこの都市の入口で、当然そこには書記がいて、市民の登録をしている。書類を見せるように言われたジョニーには、書類などあるはずもない。それに、この都市の住民登録などするつもりもない。ただ帰りたいと言うのだが、「あなたの船はどこにあるのか。」「どうやってあなたはここに来たのか。」「あなたはここで何をしているのか。」「あなたはここがどこのか知っているのか。」といった書記の質問に、「知らない」と答えるほかない。³⁴⁾

最後に「なぜあなたは生きたいと思うのか。」と質問され、「知らない、忘れた」と答えたことで、ジョニーはヴィネタの市民権を得る。³⁵⁾

カフカの『城』の主人公 K は、この城の城主ヴェストヴェスト伯に招かれた測量技師であると自称するが、その真偽が確定しないまま、城の支配下にある村に滞在する。城から助手と称する 2 人の若者が送り込まれるが、むろん、滞在許可などもらえない。それとは対照的に、ヴィネタに紛れ込んだジョニーは、「知らない、忘れた」というキーワードによって、あっさりと市民権が与えられる。K は、ジョニーとは逆に、あまりにも知ることにこだわりすぎたのだ。それというのも K は、測量技師だから。

なんのために生きようとするのかわからない、生きる意味を忘れた……これがこの世界に生きている、つまり死んでいるための必要十分条件なのである。

大聖堂の前では、物乞いの男女が、ミサの終わるのを待っている。時間が停止した世界では、ミサが終わることはない。物乞いたちも、ミサがいつ終わるのか「知らない」し「忘れ」ている。それなのに、ミサが終わって聖堂から出てくる会衆たちの喜捨を待ち続けている。³⁶⁾

どのくらい時間が経過したのか、とにかく時間が停止した死の世界のことである。市参事会員の娘リーリエは、いつの間にかジョニーを愛している。しかし、リーリエは、愛が何であるのか知らない。愛が何であるのか知らずに、ジョニーを愛してしまい、両親と「決して知ることはできない」³⁷⁾ という約束を交わすことで、その愛が認められる。もちろんリーリエは、何を知ることができないのか、知るはずもない。

ジョニーは市参事会員の義理の息子となり、すっかりヴィネタの市民になりきってしまうが、書記との会話の中で、ヴィネタが 500 年前に海

底に沈んだ都市であり、市民たちは、市参事会員と書記をのぞいて誰もそのことを知らない、という事実を知ってしまう。市参事会員と書記以外の市民は、自分たちがすでに死んでしまっていることを知らない死者なのである。この死者たちは、自分たちが死んでいることを認識していないため、あるいは、死んでいることを予感していてもその予感を受け入れようとしないために、あたかも生きているかのように、ずっと同じ行為や言葉を繰り返している。

それを生と呼ぶのか、死と呼ぶのか、それはわからない。だが、市参事会員と書記の2人、それにジョニーを加えて3人は、そのことを知っている。『ヴィネタ』は、そこがぞっとするほど恐ろしい。ヴィネタのすべてがすでに死んでいることは、誰にも漏らしてはならない絶対の秘密なのである。

この死の世界でも、時間は停止していない。時間が停止しているように見えたのは、死者たちが時間の経過を忘れてからであり、ジョニーだけは、時間の経過につれて歳を取っていく。かつて20歳代後半の青年だったジョニーは、もう50歳代の老人になっている。それは、ジョニーがヴィネタで「生きた」時間を測るために、散歩のたびに石を置いているからだ。死者の世界で永遠に「生きる」ためには、時間など測ってはならないのだ。このまま歳を取り続けたなら、ジョニーはやがて「死ぬ」ことになろう。死者の世界で「死ぬ」とは、どういうことなのか。

すっかり老け込んでしまったジョニーは、牢獄で囚人を釈放しようとする。何もかも忘れてしまって、ただ牢獄に閉じこめられているだけの存在でしかない囚人に、ジョニーは別の世界があることを教え込もうとする。ジョニーは「生きる」ために、死者たちに真実を暴露しようとするのだが、それは死者たちに「死」を宣告することでもある。その真実とは、「お前たちの世界のヴィネタは死んでいるのだ。」³⁸⁾ということだからだ。

真実を絶叫したとき、ジョニーは、海底から引き上げられて船の上にいる。ジョニーは、生きていたのだ。ヴィネタはジョニーが海底で溺れかかっていたときに見た幻だったのかもしれない。そう考えるのが論理的というものだ。しかし、ジョニーは、論理的な明晰性に納得がいかない。

この『ヴィネタ』は、事実上ゾイファーの最後のオリジナル作品である。さまざまな問題がちりばめられている『アストリア』と比較すると、『ヴィネタ』は話の筋も場面の転換も、舞台の上に提示される問題も、あまりにも単純である。『アストリア』でゾイファーのカバレティストとしての才能がすべて燃焼し尽くして、『ヴィネタ』はその燃え滓が燻っているだけ、と作品を評価することもできよう。

しかし、思えばこれらの作品は、カバレットの舞台の台本であり、芸術作品ではないのだ。だから、少し角度を変えて見なくてはならない。

『アストリア』が上演されたのは1937年の春、『ヴィネタ』はその年の秋。その頃にはもう、翌年春の逃亡が計画されていたことだろう。逃亡直前に上演された最後の作品『コロンプス』が、別の作者の手になる作品のリメイクであったのは、その間接証拠ではないか。事実上ゾイファーの最後のオリジナル作品である『ヴィネタ』で「生きたい」と絶叫したジョニーを、ウィーンからの逃亡を胸に抱いていたゾイファーの自画像と考えれば、情況証拠には十分だろう。

ウィーンは、ハプスブルク帝国が崩壊したとき、すでに帝都としての生命が終わっていた。それなのに、例えば、ヴィルトガンスがブルク劇場をドイツ語圏の文化の中心にしようとして挫折したこと³⁹⁾から考えても、ウィーンはまだ、かつての帝都としての夢を捨てきれないでいる。捨てきれないどころか、その夢にしがみつくことによってしか生きていないのがウィーンなのである。ウィーンはすでに、帝都としては死んでいる。死んでいるのに、ウィーンはそのことを忘れている。その証拠に、観光客を呼ぶための方便かもしれないが、ウィーンはいまだに「ハプスブルク王朝の華麗な都」という看板を掲げ続けているではないか。

自分たちが死んでいることを知らない、そしてまた、何もかも忘れたそれこそ、昔も今も変わらないウィーン人の気質をよく表している。その中にある限り時間が停止したように見えても、外の世界では、確実に時間が流れているし、状況は変化している。

『アストリア』において、民衆は独裁者に歓呼で答える群衆としてしか登場しないことが指摘されている⁴⁰⁾が、それでもまだ、そこに民衆の存在はあった。しかし『ヴィネタ』には、もはや生きた民衆は登場しない。生きていること、いや、死んでいることを忘れることだけが、この世界に存在し続ける唯一の道なのだ。作品としての出来映えは『ヴィ

ネタ』が劣っているとしても、いや、劣っているからこそ、世界の危機はより深刻になっていることがわかるのである。

観客は、一時的な笑いを求めてカバレットに足を運ぶ。1936年に上演された『世界の没落』*Der Weltuntergang*は、そのショッキングな表題にもかかわらず、地球にぶつかるはずの彗星が、その寸前に地球に恋したため、世界の破滅は回避されるという筋立てになっている。この作品では、世界の破滅そのものが描かれているのではなく、世界の破滅という危機に際して、人々がどのように反応するのか、そして、詐欺師がどのような手口でこの危機を利用するのか、まさに、人間世界の愚劣さの縮図が描かれていて面白い。

『ヴィネタ』には、もはやそのような面白さはない。カバレットに来た観客たちは、『ヴィネタ』の舞台に、自分たちの陰画が引き伸ばされて映し出されているのを見せつけられることだろう。『アストリア』が、観客たちに対する挑戦状であるなら、『ヴィネタ』は観客たちに代わって書かれた遺書である。なぜなら、ウィーンは、死んでいることを忘れることによってのみ生きている死の帝都だからである。

危機は、いつの時代にもある。ゾイファーの生きた時代だけが危機の時代だったのではない。ただ、その危機に、時代や地域のニュアンスが付け加わるだけだ。ゾイファーの生きた時代は過ぎ去り、その時代の危機も去ったかのように見える。しかし、ゾイファーの作品がいまなお上演されているのは、ゾイファーがその作品に描き込んだ時代の危機そのものが、その後もなお根強く生き残っているからなのかもしれない。

本稿は、成城大学教員特別研究助成による研究の一端を公表するものである。

注

- 1) Budzinsky, Klaus/ Hippin, Reinhard (Hrsg.): Metzler Kabarett Lexikon. Stuttgart; Weimar 1996, S.VII.
- 2) ベルクソン 『笑い』(林達夫訳)岩波文庫, 2000年(初版は1938年, 原著の初版は1900年), 68頁。
- 3) ハインツ・グロイル 『キャバレーの文化史 [I] 道化・諷刺・シャンソン』(平井正・田辺秀樹訳)ありな書房, 1983年, 10頁。
- 4) ハインツ・グロイル 『キャバレーの文化史 [II] ファシズム・戦後・現代』(岩淵達治・田辺秀樹・平井正・保坂一夫訳)ありな書房, 1988年, 22頁。

- 5) 拙稿「„Blitzdichter“ Karl Farkas の誕生 ウィーンのカバレティスト列伝 [1]」『ヨーロッパ文化研究』19 集, 2000 年 3 月, 4 ~ 26 頁。
- 6) 菊盛英夫『芸術キャバレー』論創社, 1984 年, 311 頁。
- 7) Bruckmüller, Ernst: Sozialgeschichte Österreichs. Wien: München 1985, S.500.
- 8) グロイル: 前掲書 (1988 年) 315 頁以下。
- 9) Vgl. Colotti, Enzo: Die Krise der Demokratie und die klerikal-faschistische Diktatur in Österreich. In: Arlt, Herbert/ Cambi, Fabrizio (Hrsg.): Lachen und Jura Soyfer. St.Ingbert 1995, S.9-26.
- 10) Jarka, Horst (Hrsg.): Jura Soyfer: Gesammelte Werke. Szenen und Stücke. Wien: Zürich 21993, S.320ff. (以下 JSGW と略す。)
- 11) クラカウアーの著書には, 私の知る限り, 2 種類の翻訳書が出版されている。すなわち, ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒトラーまで』(平井正訳)せりか書房, 1980 年 (増補改訂版, 初版 1971 年) と『カリガリからヒトラーへ ドイツ映画 1918 1933 における集団心理の構造分析』(丸尾定訳)みすず書房, 1970 年 (新装版 1995 年) である。
- 12) ヒトラーは『わが闘争』において, 大衆を次のように規定している。
 「大衆は忘れやすく, 理解することも極めて少ないので, どんなに無知な者にも理解できるように, 重要なことだけを何回も繰り返して説かなければならない。そのためには大衆の知的水準の最低線まで調子を下げなければならない。
 大衆は冷静な理性よりも感情に動かされやすく, しかもその感情は極めて単純で, 正邪, 愛憎, 真偽の二項対立があるにすぎない。
 大衆の心情は原始的で単純であるから, 小さな嘘よりも大きな嘘によって簡単に操作されやすい。
 新聞の読者には三種類あるが, 最も多いのは読んだものを全部信じる大衆層であり, 従って新聞は絶対的な支配力を持つ。」
 長澤均 + パピエ・コレ『倒錯の都市ベルリン ワイマール文化からナチズムの霊的熱狂へ』大陸書房, 1986 年, 272 頁以下より引用。
- 13) Vgl. Budzinsky, Klaus/ Hippin, Reinhard (Hrsg.): Metzler Kabarett Lexikon. Stuttgart: Weimar 1996, S.1 u. S.259f.
- 14) Jorka, Horst: Komik und Zeitgeschichte bei Soyfer. In: Arlt, Herbert/ Cambi, Fabrizio (Hrsg.): Lachen und Jura Soyfer. St.Ingbert 1995, S.27.
- 15) Budzinski, Klaus: Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett. München 1982, S.128.
- 16) Vgl. Kiss, Endre: Individuum und Massengesellschaft im Humor von Jura Soyfers Welttheater. In: Arlt, Herbert/ Cambi, Fabrizio (Hrsg.): Lachen und Jura Soyfer. St.Ingbert 1995, S.53-60.
- 17) Vgl. Jura Soyfer Gesellschaft (Hrsg.): Jura Soyfer und Theater. Frankfurt a.M. 1992, S.133ff.
- 18) ゾイファーの笑いが, ネストロイに代表されるウィーン民衆劇の伝統に

- つらなることは、次の論文で明らかにされている。Cambi, Fabrizio : Das komische Erbe des Volkstheaters in der Dramatik Jura Soyfers. In: Arlt, Herbert/ Cambi, Fabrizio (Hrsg.) : Lachen und Jura Soyfer. St.Ingbert 1995, S.216-227.
- 19) Vgl. Schininà, Alessandra: Komik in der Ästhetik Jura Soyfers. Elemente des Kabarett und des Volksstücks im Werk des Dichters In: Arlt, Herbert/ Cambi, Fabrizio (Hrsg.) : Lachen und Jura Soyfer. St. Ingbert 1995, S. 107-122.
- 20) JSGW S.136.
- 21) JSGW S.138.
- 22) JSGW S.142.
- 23) JSGW S.151.
- 24) JSGW S.152.
- 25) JSGW S.162.
- 26) JSGW S.170.
- 27) JSGW S.169.
- 28) JSGW S.169.
- 29) JSGW S.173.
- 30) Lichtmann, Tamás: Astoria, Utopie in der Raumlosigkeit. In: Arlt, Herbert/ Cambi, Fabrizio (Hrsg.) : Lachen und Jura Soyfer. St.Ingbert 1995, S.142
- 31) Vgl. a.a.O., S.143.
- 32) JSGW S.182.
- 33) JSGW S.183.
- 34) JSGW S.186.
- 35) JSGW S.187.
- 36) JSGW S.188.
- 37) JSGW S.189.
- 38) JSGW S.198.
- 39) 拙稿「アントン・ヴェルトガンスの栄光と挫折 オーストリアとドイツのはざままで」『ヨーロッパ文化研究』21集, 2002年, 23 ~ 61頁参照。
- 40) Vgl. Dorowin, Hermann: »Spinnert oder hoffnungslos alles auf einmal kann der Mensch nicht sein«. Jura Soyfer und Georg Büchners Lachen. In: Arlt, Herbert/ Cambi, Fabrizio (Hrsg.) : Lachen und Jura Soyfer. St.Ingbert 1995, S.104.