

# 漂 う 現 実

— シュニッツラー『緑のオウム』に描かれるフランス革命 —

斎藤 昌人

(人文学部人文学科)

## Eine schwebende Wirklichkeit

— Die Französische Revolution im Drama „Der grüne Kakadu“ Arthur Schnitzlers —

Masato SAITO

(Department of Humanities, Faculty of Humanities and Economics)

### 1

1789年7月14日、パリの民衆がバスティーユを襲撃する。ウィーンの世紀転換期から今世紀20年代にかけて活躍したアルトゥール・シュニッツラー (Arthur Schnitzler 1862-1931) は、1898年、その迫り来る革命を前に騒然たるパリの街を背景にひとつのドラマを書いている。<sup>1</sup>もともと、『緑のオウム』 („Der grüne Kakadu“) と題されたこの作品において、革命はいたるところにその影を落としているが、「歴史状況そのものは主題とされてはいない」。<sup>2</sup>作品のタイトルともなっているパリの一酒場「緑のオウム」で俳優たちが演じる芝居そのものがひとつのテーマとなっているのである。この「舞台」の構造を、かつて自分もここで俳優をしていた一登場人物は次のように語っている。

**グラッセ** つまり、おれの昔の仲間の男優や女優が、ここに集まってきて、犯罪者のまねをするんだ。わかったか。自分で体験したわけじゃない身の毛もよだつようなことを話したり、自分でやったわけでもない悪事のことをしゃべったりするんだ……それでここへやってくる観客は、パリで一番危険な連中、詐欺師、強盗、人殺しのなかに坐っているという快感にむずむずしているのさ — (518-519)<sup>3</sup>

俳優たちは、この酒場「緑のオウム」で娼婦やひもを演じ、あるいはスリ、強盗、放火、殺人といった様々な犯罪者になりきってその犯罪の顛末を語る。そこには、何らかの統一的な展開があるのではなく、俳優たちは、この「緑のオウム」に次々とやってきては、それぞれ連関性のないまま自らの役割を演じるだけなのである。

しかし、そこで演じられる「芝居」が明確に現実と切り離されたものかという点必ずしもそうではなく、現実との結びつきを示し、それによって演じられるひとつの虚構と舞台の外との現実との区分はぼやけてくる。そしてそれは、現実と虚構をめぐってのことに限らず、演じる者とそれを見る者とのあいだの境界にもあてはまる。観客はときとして「芝居」に顔を出し、それが予期しない方向へと筋を展開させる。上のグラッセの言葉は、さらにこの「緑のオウム」に芝居を見に来る観客にも触れている。

ルブレ どういう観客なんだ。

亭主 パリの一流の紳士がたさ。

グラッセ 貴族……

亭主 宮廷のかたがたや——

ルブレ そんな連中はやっつけろ。(519)

観客たちには、貴族というひとつの階級が明確に割り当てられている。そして俳優たちはかれら貴族に、たとえば „ihr Schweine“ (530) といった侮蔑のことばをいたるところで投げかけ、貴族たちは貴族たちで、迫り来る革命の足音を前に、そういった「芝居」を楽しみにこの「緑のオウム」に足を運んでくる。貴族に向けられた敵意・憎悪が現実のものなのか、あるいは虚構にすぎないのか、そしてそれを受け止める貴族は、それはあくまで芝居でのこととして流しているのか、そういったことのすべてが、この作品では曖昧なままに終始しているのである。

革命という煮えたぎる社会状況のまっただ中にありながら、この「緑のオウム」というひとつの舞台は、そのように現実と虚構、そして「貴族」と「民衆」という境界が曖昧になってしまう奇妙な空間を形成している。あるいは、そういった状況のまっただ中にいわばひとつの閉ざされた空間を置くことによって、その異質性が一層明確に浮き上がってくるといったほうが、より適当なのかもしれない。だとするなら、この閉ざされた空間を、逆に外の世界との関係のなかにおいたときいったいなに見えてくるのだろうか。それが本稿の課題である。そのためにまず、現実と虚構の絡みという点に着目して作品そのものを少し追ひ、次いでシュニツラーの「歴史ドラマ」あるいは「歴史観」との関係でこの作品をとらえ、そして最後に、描かれている「革命」に目を向けることによって、この作品を19世紀末のオーストリア、とりわけウィーンの一断面図のなかに位置づけてみたいと思う。

## 2

スカエヴォラ 今晚は、座長

亭主 亭主だよ…… 何度言わせるんだ、おまえがわしのことを「座長」などと呼ぶと、せっかくのおもしろさがすっかりなくなってしまうだろ。(525)

このひとつの閉ざされた空間を形成している「緑のオウム」という舞台には、「座長」すらいってはならない。それは、もちろん全体を見渡す「座長」という存在が、「芝居のなかの芝居というトリック」<sup>4</sup>を台無しにしてしまうからである。この作品で用いられているこのような現実と虚構を絡み合わせ、その区別を曖昧なままにドラマを展開させていくという手法は、別段新しいものではないが、この『緑のオウム』では特別な色合いを帯びてくる。それを明らかにする前に、ひとつのことを押さえておこう。

現実と虚構が相互に溶け合っていくことをひとつの大きな流れとするこの作品のなかで、現実が虚構に、あるいは虚構が現実にも明確な輪郭をもって介入してくる場面がある。それは、現実の世界でのひとつの殺人が舞台上で語られる場面である。叔母殺しでバステューユの牢獄に収監されていたグランという名の男は、釈放されたその足で「緑のオウム」にあらわれ、この亭主からその叔母殺しの顛末を舞台上で語るように勧められる。

亭主 お前が二年間も牢屋に放り込まれていたという、例の叔母殺しの話はどんなもんだった。

グラン さっきもいったじゃないすか、叔母を絞め殺したんです。  
 フランソワ 拙いな。素人じゃないか。(……) (541)

現実とは、ここで完全にその重みを奪いとられている。それは演技の稚拙さとは別次元の問題である。現実がひとたび芝居の舞台上上がると、それは虚構の側から厳しく拒否される。そして、逆もまた然りである。グランが「緑のオウム」にやってきたのは、この舞台の一俳優に紹介されてのことである。この俳優は、グランと同じようにバステューユの刑務所に収監されていたが、それはスリを働いて捕まったからである。ところがこの俳優は、「スリをやらせれば、一番の名優」(524)だったのである。ここでは逆に、虚構が外の現実の世界に出ていく。そしてそのとき、それは現実の重みを前にその力を失ってしまう。ある意味において、現実とは虚構のように、そして虚構は現実のようだというのがひとつのモットーとされるこの作品の世界では、そのように現実、あるいは虚構にと一義的な像を結ぶものは否定的に描かれている。

ところが、演じられる虚構がある一点をめぐっては現実との関係を示し、そのとき両者の区分は曖昧になる。息を切らせてこの「緑のオウム」という「舞台」に駆け込んできた俳優は、「奴らに追いかけている」(537)と言い、そのわけをきかれて放火をしてきたと語る。しかし、「座長」として亭主はそこで話を終わらせるのではなく、新たな展開を導いていく。

亭主 さあ、それから。

ギョーム なにがそれからだ。一軒の家に火をつけたといや、それだけで十分じゃないか。

フランソワ しかし、どうしてその家に火をつけたんだ、それを言いたまえ。

ギョーム そこに最高裁の長官が住んでいたからさ。(……) (537-538)

そしてこの展開は、一登場人物の「フランス中の裁判官の死を祝して乾杯しようじゃないか」(538)、そして「いま権力を握っているやつらには、みんな死だ」(538)という雄叫びへとつながり、そしてギョームもまた「炎が見える、炎が、いたるところに、どっちを向いても、真っ赤な、燃え上がる炎が」(540)と突然叫ぶ。その炎はもちろん現実の革命の炎を暗示している。俳優たちが虚構の世界を演じているにせよ、それは必ずしも現実とまったく無関係の次元で演じられているのではない。その背後には常にフランス革命、あるいは革命直前の社会という現実が影のように忍び入り、演技はその関連のなかに位置づけられているのである。

そのとき、虚構の世界と現実の世界は二重写しにされ、そのなかで両者の区別はいっそう曖昧になっていく。革命にまつわる社会状況が絡んでくると、このように「舞台」は独自の空間を形成し、観客である貴族すらこの空間の磁場に引きつけられてしまう。

フランソワ (……) おい、酒をもってきてくれ。

亭主 はい、そういたしますよ。いずれ、セーヌ川の水を浴びるほど飲めるときが来ましょうからね。

フランソワ 確かに、確かに。だが、今日のところは、酒をもらいたいね、しかも最上のやつを。  
 (530)

亭主 さあ、もってまいりましたよ。これが毒だといいますがね。あんたたちみたいなごろつきには毒を出してもいいというお許しが、さしあたって出てないんでね。

フランソワ いずれは出るさ、プロスペール。(540)

亭主の侮蔑的な言葉のうちには、現実が見え隠れしている。彼は貴族たちのいないところでは、「連中に面と向かっていただけのことが言えるんなんで、思いっきり罵倒してやるなんて愉快なことじゃないか、しかも連中はそれを冗談だと思っているんだ」(519)とはっきりと語っている。ここでは、その現実には芝居という衣装をまとうせているだけなのである。しかし、ある意味において単純なそのような構造は、フランソワという一貴族が絡んでくることによって、複層的な広がりをもつようになる。一見したところ、亭主の言葉に対するフランソワの反応は、このフランソワもまた亭主が作り出す虚構の網の目のなかに絡みとられ、それによって貴族を罵倒するという亭主の意図は見事にはたさされているように見える。もっともそこには、自らの置かれている現実の状況が、この貴族の視野にまったく入っていないかという仮定をつけておかななくてはなるまい。しかし、このフランソワは必ずしも現実を見ていないわけではない。彼は、田舎から出てきた一貴族がことさら田舎の不穏な状況を強調するのに対して、「奴らも腹をすかしている、それが大事なことなんだ」(531)と語ることによって、現実への視線を示している。そのもとで見たととき、フランソワは亭主の言葉がけっして虚構のなかでのみ動いているのではなく、現実を孕んでいることを知り尽くしているといわねばなるまい。彼が亭主の侮蔑をそのまま受け入れ、さらに自らもその「虚構」に関係するとするなら、それは、その虚構の裏に秘められた現実に直接的な反応を示すことによって、この舞台という虚構の世界の構造が崩れてしまうからである。この世界に浸透してこようとするいっさいの現実の影を払拭すること、意識的にせよ無意識的にせよ、このフランソワはそのような力学のもとで動いている。そしてそのように虚構の重みが増すにつれ、現実の重みは相対的に低下していく。

**フランソワ** 明日はちょっとパレ・ロワイヤルへ行ってみよう。そこで奴らがどんな恐ろしい演説をやっているか、聞いておいたほうがいだろう。だが、奴らにはしゃべらせておくんだね。(……) (531)

このフランソワには、現実を把握する視線はあっても、それを自分のうちで消化することはできない。現実をひとつの事実としてとらえることはできても、それを自分とどのように関係づけるのかという積極的な視線はない。現実はたんに眺められるだけのひとつの風景のようなものとなり、本来その関係のなかに位置づけられるべき人間は、その外にまるで観客のように立っているだけである。<sup>5</sup>そしてそのとき、現実もまたこの「緑のオウム」で演じられる芝居のように、明確な輪郭を失い、虚構とのあいだでいわば宙に浮いたように漂っているのである。

そのなかで、虚構と現実の相違という捉え方そのものが疑問視される。

**ロラン** 現実か……芝居か……あなたはその違いをはっきりとご存じなのですか。

**アルバン** とにかくは。

**ロラン** わたしにはわかりません。ここでそもそもおもしろいのは、見かけ上の違いがいわばすべて消えてしまうことです。現実には芝居に——芝居は現実に移っていくのです。(……) (541)

ロランは、現実と虚構とのあいだに境界を設けることは無意味だと語っている。もっとも、現実と虚構をめぐるこのロランのこの言葉は、今見たフランソワとは別の層のもとで見てもおこなうけない。フランソワがなにを語り、どのように行動するにせよ、そこには貴族という階級のもとで革命という状況が常に影のようについて回っている。しかし、ロラン、この一詩人は、そういった現実のいっさいから捨象されたエロスの世界のなかで動いているだけである。その意味においてロ

ランは、芝居のなかに秘められた現実を見、それでもなおそれを虚構のなかに押しとどめようとし、そして逆に、現実を芝居のように眺めるフランソワとはまったく異なった次元に位置している。罗兰には、フランソワに見られるそのような複層的な動きはない。それは、彼の言葉がこの「緑のオウム」という閉ざされた空間の外に出ていき、そして現実と交差する方向性を持っていないからである。罗兰は「現実か……芝居か……」と語る。しかしそういったこだわりを示すことによって、はからずも他ならぬ彼自身が、現実と芝居とを二項対立的にとらえようとする図式のうちにはまりこんでしまっているのである。そしてそのとき、彼は、現実と芝居の区別をつけることができると語るアルバンと同じ地平に位置している。

ところで、この先に触れた田舎出の若き騎士アルバンはまた別の問題をわれわれに投げかける。彼は、なにかが起るたびにそれは芝居なのか、事実なのかと問いかけ、フランソワとは逆に俳優たちが浴びせる侮蔑の言葉に直接的な反応を示す。それによって彼は、根底に現実の影を帯びながら、それを覆い隠し、その上に虚構の世界を組み立てていくという一点で成り立っているこの舞台に、現実をそのままのかたちで持ち込んでくる。それは逆に、彼が階級という現実のひとつの枠組みを越えていく視野をもたず、貴族という階級意識の強固な枠組みのなかにとらえられているということとも関連している。<sup>6</sup>もちろん彼の素朴な反応は、現実裏打ちされたものである。しかし、現実の革命の波が実際にこの「緑のオウム」に流れ込んできたとき、彼は次のような反応を示す。

アルバン これは何ですか。これも芝居のひとつですか。

フランソワ そうじゃない。(548)

フランソワが革命という現実をとらえているのに対し、現実と虚構を区別し、それを一義的にとらえようとするアルバンの視線はここでその限界を明らかにしている。それは、この「緑のオウム」で「扇動的な」芝居が演じられているという報告を受け監視にやってきた警部にもあてはまることである。彼もまた、この「緑のオウム」に現実の民衆がなだれ込んできたとき、「本官は芝居の続行を禁止する」(549)と叫ぶことによって、現実を直接的なかたちでこの舞台に投影しようとする視野の限界を示している。

このように、現実とは現実、芝居は芝居という明確な枠組みのなかで動いていた人物が、最終的にその陥穽に落ち込んでしまっているのをふまえたとき、先に見たフランソワの複層的な動きはいっそう際だってくる。これはどこに収斂していくのだろうか。

## 3

Klaus Kilian は、シュニッツラーの喜劇を論じるなかで、この『緑のオウム』をシュニッツラーの「最初の政治的風刺」と定義し、テーマ面から見れば、この作品は中期の „Professor Bernhardt“ や „Fink und Fliederbusch“ のような「政治的」ドラマの部類に、また時代背景をずらすという点から見れば、それは「歴史的」喜劇の範疇に入るともしている<sup>8</sup>。もっとも、「歴史的」という点に関しては、たとえば、歴史上の出来事が、劇中の人物、そしてその人物関係と相互に絡まり合っている1909年に書き上げられた歴史ドラマ、 „Der Junge Medardus“ とは異なっているという留保をつけているが。<sup>9</sup> Ernst L. Offermanns はそれをさらに進めている。彼は、シュニッツラーの「完全な意味における最初の歴史ドラマ」<sup>10</sup>として „Der Junge Medardus“ を挙げ、そこには、「個人の行動が、歴史上の大きな出来事へと、その具体的な多様性のなかで、しかしまた個々人の、そして社会的、民族的な集団の相互関係のなかで発展づけようとする試み」<sup>11</sup> が認め

られるとしている。そして Offermanns は、そのような「歴史と結びついた生の包括的な全体像」<sup>12</sup>を構築しようという試みのうちに、シュニッツラー自身の歴史観の変遷を見ている。つまり、当初シュニッツラーにとって歴史とは、「現在との関係性をもたない、完結した静的な観念上の領域」<sup>13</sup>であり、そのなかで彼は「時間的、空間的連続性のないまま、つまり、孤立した瞬間に、そして非社会的に生きている」<sup>14</sup>人間を描いていたが、世紀転換期後にそのような主観主義を克服し、社会的次元を獲得するようになったというものである。<sup>15</sup>また、Hartmut Scheible も同じように、「世紀転換期以降、静的なものとして歴史をとらえる見方にシュニッツラーは次第に批判的になっていく」<sup>16</sup>としている。

そのような歴史観の変遷というもとで見たとき、1898年に書かれたこの『緑のオウム』は、ある意味で否定的にとらえられている。つまり、『緑のオウム』は、「アクチュアルな問題に単に歴史の衣装をまともさせただけのもの」<sup>17</sup>であり、それは「歴史上の素材、過ぎ去ったものとして、すでにそれ自身のうちで完結している出来事への逃走」<sup>18</sup>を示しているとされている。確かに、シュニッツラーの歴史観の変遷を象徴的に示すものとして Offermanns も触れているが<sup>19</sup>、1904年8月16日の日記にシュニッツラーは次のように書いている。

わたしの歴史的関心。わたしの起こりうる発展。逸話的なものから。数年後には歴史ドラマ。<sup>20</sup>

「逸話的」というもとで、シュニッツラー自身がこの『緑のオウム』をとらえていたかどうかは定かではないが、Offermanns はこの言葉のうちに、「関係性のない部分的なもの、瞬間のイメージ、特異なもの、そして洒落の落ち、そのようなものの表現」<sup>21</sup>を見ている。確かに『緑のオウム』には、「歴史ドラマ」において「決定的な役割を果たす」とされる「叙事的な筋の同時進行」<sup>22</sup>が、それでいてばらけることなく、ひとつの全体へと相互に関係づけられ、そして統一されていく構造は根本的に欠けている。そこでは、人物が次々と現われては、思い思いに自分の「芝居」を演じ、それもまた他の俳優や、あるいは観客が介在することによって、思わぬ方向へと展開し、しかもそれすら何の連関性もないままに次の芝居に取って代わっていく。すべては「逸話的」であり、「目的のない予測不可能なハプニング」<sup>23</sup>に引きずられているのである。

そしてそういった意味連関への視野の欠如は、時代性そのものにも及んでくる。時代背景は、「恣意的に選び取られた歴史的環境」<sup>24</sup>にすぎなく、「ひとつの特定の時代を選び取るということは、ほとんど眼中にはない」<sup>25</sup>、つまり選び取られた過去は、「その固有性をもった過去」<sup>26</sup>ではないのであり、そこには、「規定の歴史上の素材に依拠し、さらに虚構の筋をその歴史上の過去に投影すること」<sup>27</sup>によって得られる「相互に関係し合うひとつの全体」<sup>28</sup>への構想はない。その限りにおいて、歴史的事件に触れているとはいえ、「本来的な歴史の次元は全く解明されていない」<sup>29</sup>のである。

確かに、ここで問題にされているような「歴史性」の次元をこの作品は獲得していない。フランス革命というひとつの歴史は、「客観的で一般に知られた確実な現実の足場」として、「その上に様々なレベルの虚構を構築する」<sup>30</sup>ことによって、「その相互の浸透と交差」<sup>31</sup>という作品本来のテーマのもとで、いわば現実と虚構を止揚するためのひとつの「バックグラウンド」<sup>32</sup>として用いられているだけである。そこには、「歴史を担うのは個人であり」、<sup>33</sup>その個人がいかに歴史と関係し合っているかという視点は皆無である。その意味において、歴史的イベントは「歴史的コスチューム」<sup>34</sup>にすぎないのである。だとするならば、その衣装をまとっているものは何なのだろうか。

Kilian は、この作品が「退廃的な貴族の姿を暴き出している」<sup>35</sup>とし、フランス革命に時代をずらしたという点を検閲との関係でとらえている。その「風刺の鋭さ」を直接同時代の社会的枠組みのなかに置いたならば上演は不可能だったろうというのである。<sup>36</sup>Scheible もまた、同時代との関連

のなかでこの作品をとらえている。つまり、「市民革命は、フランスではすでに歴史となっているが、(……) オーストリアにはまだ到来していない」とし、この作品を、オーストリアでは「絶対主義の時代がまだ過ぎ去っていない」というシュニッツラー自身の認識との関連のなかに見ている。<sup>77</sup>さらに Egon Schwarz は、シュニッツラーのように社会的環境の描写に秀でた作家が、「オーストリア封建主義の「再強化」の時代に、貴族と向き合わなかったことがあるだろうか」<sup>78</sup>と問題を投げかけるなかでこの作品にも言及している。Carl E. Schorske も、『『緑のオウム』はすばらしい風刺的舞台』としながら、「革命を利用したのは、危機に見舞われた当時のオーストリア社会に対するアイロニーの道具としてにすぎない」とし、そこに「上流階級」の退廃を見ている。<sup>79</sup>そのように、シュニッツラーの歴史意識の変遷というもとのこの作品を否定的にとらえるかいなにかかわらず、この作品には19世紀末のオーストリアの状況が映し出されているとするのが一般的な見解のようである。そのもとの見たとき、確かにフランス革命はひとつの背景として利用されているだけであり、そこに革命そのものと向き合う姿勢がない、つまり、歴史が個人といかにかかわってくるかという本質的な視点が皆無であるという見解は当を得たものといえよう。本稿はそこに何ら異論をさしはさむものではない。しかし、そういった否定的側面そのものが、陰画としてではあれ、逆に時代との関係を映し出すひとつの鏡のようなものになっているといえるのではないだろうか。<sup>80</sup>そしてそれは、「貴族」や「上流階級」の「退廃」という枠組みを越えている。それを明らかにするため、ひとつの「背景」として位置するだけで、その「歴史的次元は全く解明されていない」とされる革命に目を向けてみよう。

## 4

Schwarz は、シュニッツラーの作品に描かれている「貴族」を取り上げ、「愛と死は平等主義者であり、実際この地平において貴族階級に属する人物とそうではない人物とのあいだの相違はほとんど感じられない」<sup>81</sup>としている。この『緑のオウム』でも、侯爵夫人セヴリーヌは、本能的な愛の世界に生き、革命の波がこの舞台に押し寄せてきたときには、「自由万歳」と叫びながら逢い引きの約束を交わしている。(551)そして、「国王のお気に入り」(548)の一公爵は一級の遊び人として描かれている。「性的なものを前にしては、階級上の偏見は何ら決定的な役割を果たしていない」<sup>82</sup>のであり、確かに、個人が内面的な存在へと還元されることによって、階級という輪郭はぼやけてくる。

しかし、そこにはあくまでエロスの世界ではという前提をつけておかななくてはいけない。しかも、たとえば今挙げたセヴリーヌがエロスの世界にだけ生きているとするなら、それによって浮き彫りにされてくるもうひとつの面にも目を向けておかななくてはいけないだろう。

セヴリーヌ (……) それに今日はもう、ずいぶんいろんな冒険をしてきましたわね (……)  
侯爵 そうなんですよ、子爵、まあわたしたちがどこからやって来たとお思いですか。——バスティーユからですよ。(538)

たとえエロスの世界では階級は捨象されるにせよ、革命を前にしたとき、セヴリーヌもやはり貴族というひとつの枠組みのなかにとらえられる。そしてそのセヴリーヌにとっては、革命すらひとつのスペクタクルになってしまう。現実認識が、その現実との関係性のなかで自己を位置づけることだとするなら、少なくとも彼女にとってこの革命は認識というレベルには到達していない。いや、そのような位置づけようという試みそのものが、そもそも彼女からはすっぱりと抜け落ちている。

「それは壮観でしたわ、群衆って、ほんとうになにか雄大ですわね」(538-539) と、こともなげにしゃべる彼女の視野に、革命という現実是一片の影すら投げかけてはいない。そのような退廃的な貴族の姿を際立たせるという点において、フランス革命はひとつの格好の背景となっているし、逆に、現実がそれを見る個々人と何の接点もないまま、あたかもスペクタクルのように進行していくことによって、フランス革命は、Offermanns や Scheible が見てきた「静的な歴史」としての姿をいっそう露わにしているというのも事実であろう。

しかし、現実を認識しながら、その現実との関係をあえて視野のうちから閉ざしてしまうとするなら、そこには、たとえネガティブなかたちであれ、歴史に向かうひとつの態度が示されているということが出来るだろう。そのような姿を、先に見た一貴族フランソワは映しだしている。それは、現実認識という視点がそもそも抜け落ちているこのセヴリーヌとも、あるいは、現実に対し一面的に直接的な反応を示すアルバンの態度とも大きく異なっている。それを踏まえた上で、この作品に描かれている革命を見ていこう。

アルバン　なんて不思議なんだ……外は騒々しいですね、ほんとに、みんながとても足早に駆けていくように。(……) (537)

外は騒々しい、しかしそう激しくはない。

ジュール　外の騒ぎは何だ。

侯爵　聞こえるかい、セヴリーヌ。

ロラン　軍隊が通っていくような音ですね。(545-546)

革命という現実、この「緑のオウム」という舞台の外に位置し、この閉ざされた空間に入ってこようとする方向性をもたない静的なものとして描かれている。貴族たちにも、あるいは作品の構造そのものにも、革命と向き合おうとする姿勢は見られない。それは、この空間の外をただ通り過ぎていくだけである。しかし、だからといって革命はたんに周辺的な位置づけが与えられているだけだと片づけてしまうことはできるのだろうか。

革命が、この空間と切り離された外の世界の出来事として、たんにざわめきのように流れていくとするなら、それすら革命のひとつの描き方であるということはしっかりと押さえておかななくてはいけない。そして、そのざわめきをひとつの基調に作品が流れていくなか、クライマックスを迎え現実の革命がこの空間に侵入してくる。

外は騒々しい——それはますます激しくなる。民衆がなだれ込んでくる、叫び声が聞こえる。グラッセを先頭に、(……) 階段から押し寄せてくる。自由、自由という叫び声が聞こえる。(548)

そしてなだれ込んできた民衆は、その後ただ「自由万歳、自由万歳」<sup>48</sup> と連呼するだけである。

フランス革命は、この作品においてはそのように、たとえばバステューユの司令官ドロネーの首を槍の先につけて乱舞する群衆の姿<sup>49</sup>と「自由万歳」というスローガンに収斂されていく。そしてその一方、革命をめぐるのは次のようにも描かれている。

セヴリーヌ　そのとき、ひとりの男が突然わたくしたちの馬車の踏み段に飛び乗って叫んだのですわ、来年はお前たちが御者の後ろに立って、おれたちが馬車のなかに坐っていることになる



んだよ、と。(540)

民衆の憎悪と妬みに裏打ちされた、支配—被支配の関係を逆転させただけのたんなる権力の奪取。それは確かに革命の一真実をとらえているが、そのような側面からだけ革命が描かれているとするなら、そこにどのような問題が見えてくるのだろうか。

作品の冒頭、かつてのこの舞台の俳優、そしてその虚構の世界から現実の世界へ出ていった男が、たった今パレ・ロワイヤルで演説をしてきたばかりであるという「現実」を携えて登場する。<sup>45</sup>

**グラッセ** どうだ、プロスペール。おれはテーブルの上ののぼって……まるで記念碑のごとくさ……  
そうさ——すると、千、五千、一万という人間が、おれのまわりに集まったぜ——ちょうど、前に出たカミーユ・デムーランの時と同じようにな……そして、おれに向かって歓呼の声を浴びせたもんさ。

**ルブレ** デムーランの時より、すごかったぞ。

**グラッセ** そうだ……遙かにはいえないが、ずっとだ。かくして連中はみんな、バステューユへ向かっているのさ……おれの叫びに動かされたといってもいいだろうよ。間違いなく、日の暮れないうちに、バステューユはおれたちのものだろうな。(517)

ここで名前が挙がっているカミーユ・デムーランは、「その偉大な雄弁さ」<sup>46</sup>によってパレ・ロワイヤルの民衆を蜂起へと駆り立てていった人物とされている。これは、フランス革命をめぐるひとつの事実である。しかしそれはあくまで革命のひとつの側面にすぎない。にもかかわらず、この作品では、革命はバステューユ襲撃とそれにわき返る民衆、そして、民衆をそこへと駆り立てる演説へと集約されていく。そして、その歴史上の事実の上には、さらにグラッセの演説という虚構が構築され、しかもその演説すら一種のパフォーマンスとして脱価値化されて描かれている。それによって、フランス革命がもし何らかの理念によって動かされていたとするなら、その理念はここで完全にその内実を奪われている。たとえば Erhard Friedrichsmeyer は、そのあたりのことを踏まえ、「革命の理念が抑えの効かない暴動へと墮落していく」<sup>47</sup>としている。しかし、革命の理念が墮落していくのではけってない。そもそも革命をめぐる理念そのものがここでは描かれていないのである。それは大きな違いである。

## 5

1914年3月10日の日記にシュニッツラーは、平和運動家の Bertha von Suttner に言及している。

彼女はいい人間、しかし根本的には月並みな人間だ、職業的に何かを——しかも「理性の勝利」を——信じなくてはいけない人間がそうならざるをえないように。<sup>48</sup>

Scheible はこの箇所に触れ、シュニッツラーの懐疑は「新たな宗教的なドグマの形成に向けられているだけではなく、理性そのものをドグマに高めようとする努力にも向けられている」<sup>49</sup>とし、その懐疑を政治的展望を見失ったりベラルなブルジョアとの関連でとらえている。もちろん Scheible 自身も触れているが、このブルジョアリベラリズムの政治上の解体は、なにもこの第一次世界大戦の直前に始まったことではない。

「政治的かつ経済的に時代遅れの、そしてそれゆえ弱体なオーストリアのリベラリズムのジレン

マ]」<sup>50</sup>をシュニッツラーは描き出しているとする見方は、すでにいたるところで語られている。しかも「他の西欧諸国とは異なった」、「特殊オーストリア的な状況」<sup>51</sup>のなかで、リベラリズムそのものをどのように位置づけるかはあまりに複雑すぎる問題である。したがってここでは、「グリュンダーツァイトとともに権力と威信を獲得したりベラルな市民層をその過酷な危機へと導いていったひとつの歴史の展開」<sup>52</sup>の概略を述べるにとどめておこう。

1860年代に権力を獲得したブルジョア自由派は、1873年の経済恐慌の後、早くも1879年にはターフェの首相任命とその「鉄の輪」の形成とともに、政治上の主導的地位を奪われてしまう。もっとも、「その輝ける時代には実り多き理念を代表していた」自由派は、1848年以降は、「広範な諸民族の潮流」に対処できず、最終的には「党派的機械」に成り下がってしまう<sup>53</sup>。つまり彼らは、「依拠することができるイデオロギー上の基盤を奪われていた」小市民層を導いて自らの陣営に組み込むという政治的プログラムを放棄し、一部所有階級の利害の代弁者となっていたのである。<sup>54</sup>もちろんこれは「彼らにとって命取りとなってしまう。」<sup>55</sup>急激な工業化と資本の独占化により、市民層にも階層化が進行し、とりわけその工業化の犠牲者となった小市民層のあいだには、ブルジョア自由主義派の政治によっては自分たちの状況は改善されないという不満、さらに、「自らがプロレタリア化してしまうという漠然とした不安」が広まっていく<sup>56</sup>。そしてそのような「リベラリズムから見捨てられたイデオロギー上の真空地帯」<sup>57</sup>に巧みに侵入し、小市民層を組織していったのが、とりわけカール・ルエーガーに指導されたキリスト教社会派である。その最終的な勝利は、1897年のルエーガーのウィーン市長就任とされている。そしてそれは、「それまで主として都市周辺部の酒場、工場、そして街角でその足場を確保していたひとつのイデオロギーの最初の公的な勝利」<sup>58</sup>、つまり反ユダヤ主義の勝利でもある。ルエーガーは、資本＝ユダヤ人という一般に広まっていた図式の上に巧みに乗り、ユダヤ人をスケープゴートとすることによって反ユダヤというスローガンのもと、大衆を扇動していったのである。もちろん、大衆の不安がもはや何らかの「建設的で、合理的な思考の枠組みに耐えうるプログラム」によって導かれるレベルではなかったということも忘れてはならないが。<sup>59</sup>

ベルリン大学教授 Theodor Mommsen の次の言葉からは、ウィーンにとどまらず、とりわけ19世紀後半から顕著になってきた反ユダヤ主義の潮流のうちに、古典的自由主義者がなにを見ていたかが明らかになってくる。

そもそも理性をもって何かができると、わたしが信じているとお思いなら、あなたは思い違いをなさっています。すべては無駄なのです。もしあなたに何かいうことができるとするなら、(……)それは、なにがしかの根拠、論理的そして道徳的論拠なのです。しかし、反ユダヤ主義者は、そんなものに耳を傾けません。奴らは、自らの憎悪と自らの妬み、つまり、もっとも卑しむべき本能に耳を傾けるだけなのです。<sup>60</sup>

反ユダヤ主義の勝利は、政治的な次元を越え、精神的な枠組みの中で、彼らの思考を支えていた理性というひとつの神話の解体へと結びついている。そこには、さらにもうひとつの現実が加わってくる。ルエーガーが市長に就任した1897年は、また最初のシオニズム会議が開かれた年でもある。シュニッツラー自身、ブルジョア自由主義を支えていた当時の多くの同化ユダヤ人同様、シオニズムには批判的であったが<sup>61</sup>、その批判の根底には、「個人の自律という啓蒙主義的確信」<sup>62</sup>が流れている、つまり彼らはシオニズムの運動のなかに啓蒙の精神とは相反する「非合理的なもの」を見ていたのである。

1880年代からとりわけ顕著になってきた大衆の台頭、そのもとでの反ユダヤ主義の流れ、さらに

「理性の側から解決不可能」<sup>65</sup>とされる民族問題の噴出、そしてシオニズム。そのような19世紀後半の社会的状況は、「非合理から生み出されたものであっても、最終的にそれが理性に対して勝利を収めることもあり得るという考えを認めることができない啓蒙的楽観主義のなごり」<sup>64</sup>、が完膚無きまでにうち砕かれていく過程を示している。ブルジョア自由主義が、たとえ「なごり」としてであれ、啓蒙の流れのなかに位置し、そして啓蒙が理性に裏打ちされたものであるとするなら、そのような社会的文脈は、たんにブルジョア自由派が政治的に解体したことを意味するのみならず、そこを遙かに越えて、彼らの依拠する足場そのものが崩壊したことを意味している。先に引用した Bertha von Suttner に関する彼のコメントで批判の対象となっているのは、もちろん理性そのものではなく、理性すら個人の自律という枠を越えたイデオロギーとなってしまふという危険性である。そして、1914年という時点でなおシュニッツラーが理性にこだわりを見せているとするなら、それは「その解体を身をもって体験しながら、根本的なところでは、リベラリズムに深く刻印されている」<sup>66</sup>シュニッツラーの姿を映しだしていると同時に、逆に、とりわけ理性をめぐる精神的レベルでのその解体状況がシュニッツラーのうちに深く沈殿していることを示すものともなっているのである。

だとするなら、もう一度その「アンチ啓蒙思想の魔女の厨」<sup>66</sup>とされる1890年代、とりわけ1897年に戻ろう。ルエーガーが最終的に市長への就任を認められるしばらく前、3月2日付けの『ノイエ・フライエ・プレッセ』紙は、「聞こえてくるのはいさかい合う興奮した群衆の叫び声(……)だけ」<sup>67</sup>というかたちで、ウィーンの街の騒然たる状況を伝えている。もちろん、間接的ではあれそれを組織したのは傑出した弁舌の才を有するとされるルエーガーである。そのルエーガーについて、シュニッツラーは「大衆のもっとも卑しむべき本能と、一般的な政治的雰囲気とを、自らの目的のためになんのためらいもなく利用するすべを心得ている」<sup>68</sup>人物と、怒りと軽蔑を交えて評している。確かにルエーガーは公共事業の面などでウィーン市政に貢献し、けっして否定的にのみとらえられる人物ではないが、少なくとも啓蒙の流れにつながる自由派の目には、——そこに現実の政治に対処できなかったかれらのひとつの限界が露呈しているにせよ——、およそ理性とは相容れない感情的な部分に巧みに取り入れることによって、大衆を扇動していったデマゴグと映っている。もっともそれがルエーガーという一個人の領域にとどまっていたなら、彼らとて見過ごすことはできただろう。しかし、そのもとで動かされている、あるいは動いている大衆の姿を目の当たりにし、現実がけっして何らかの理念によって動かされるものではないという認識を突きつけられたとき、理性に根ざした個人の自律という彼らの世界観は根底から覆されたということができよう。

大衆扇動と、扇動される大衆。1897年をめぐるとりわけそのような状況が、翌1898年に書かれたこの『緑のオウム』に映し出されているとするなら、それはあまりに強引すぎるだろうか。しかし、先に見てきたように、この作品では革命をめぐるの理念的なものはなにひとつ描かれてはいない。描かれているものがあるとするなら、それは民衆の憎悪と妬みだけである。そのなかで革命はバステューユ襲撃にわき返る騒然たる民衆と、「自由万歳」というスローガン、そしてその民衆をバステューユへ駆り立てていった演説、しかも脱価値化された演説へと集約されていく。もちろん、シュニッツラー自身がフランス革命をそのような次元でとらえていたという可能性はあるにせよ、この作品で描かれている革命の姿は、大衆の台頭という、とりわけ19世紀末の社会状況と重なり合ってくるのは間違いのないことであろう。

現実と虚構のはざまに築き上げられたこの作品世界のなかで、唯一現実根ざしたと呼ぶことのできる場面が登場してくることがある。それは、アンリというこの舞台きっての名優とその結婚したばかりの妻レオカディーをめぐる展開である。しかしそれすら、クライマックスで、革命の波がこの舞台に押し寄せてくるなか、虚構の殺人が現実の殺人に転化し、虚構と現実のすべてを把握し

ていると思っていたこの「緑のオウム」の亭主すら、アンリの語る殺人が現実のものか虚構のものか、もはや区別できなくなっている。しかも、愛のもつれからアンリによって殺された一貴族の死体の傍らで、アンリは群衆から革命の英雄に祭り上げられている<sup>6</sup>。Offermanns にすれば、それもまた気の利いた「洒落の落ち」<sup>7</sup> ということになるのであろうが。すべては倒錯のうちに描かれ、そのなかでアンリをめぐるこの現実すら、何らかの足場とはなり得ないまま宙に浮いてしまう。現実が虚構のように、虚構が現実のように描かれることによって、すべては一義的な像を結びはしない。それは、19世紀末の社会に映し出されたとき、「すべてにあてはまる普遍的な原則」<sup>8</sup> の崩壊を意味している。そのとき、現実と虚構のあいだにすべてを漂わせておくことによって、まるで真実を直視することが危険なことであるかのようにこの「緑のオウム」という虚構の舞台の構造を維持しようとする、フランソワという一貴族の複層的な心の動きはいっそう際だってくる。現実を認識するというのが、それいかに対処するかという問いを突きつけてくるものであるとするなら、フランソワに示されているのは、そこからの逃走である。そしてそこには19世紀末以降の状況のなかで、理性というひとつの神話の崩壊を前に、現実に対処する足場を失ったりリベラリズムの姿が浮き彫りにされているということができよう。

Peter Horwarth は、オーストリア・リベラリズムの歴史的变化を文学作品に描かれたフランス革命をもとに検証するなかこの作品にも触れ、それは「オーストリア・リベラリズムへの挽歌」<sup>9</sup> としている。しかし、「挽歌」と呼ぶにはやはりまだ早すぎる。政治的には解体したといえ、その精神的な枠組みはシュニッツラーのうちにぬぐい去れないものとしてまだ深く染み込んでいたのだから。もっとも、そのような意味において、Offermanns のいうように、フランス革命はたんなる「歴史のコスチューム」にすぎないというのは一面の事実であろう。しかし、リベラリズムが「その精神上の家系はジロンド派まで溯る」ものであり、そして19世紀末の大衆運動もまた、「皮肉なことに」「その起源をフランス革命にもっている」とするなら、<sup>10</sup>意識すると否とにかかわらず、シュニッツラーは「静的なもの」ではなく、現在との連関性をもった歴史の一端に触れているといえるかもしれない。しかも、19世紀後半のドイツ語圏において、否定的にはあれ、フランス革命は言説の対象とされ、それはこの作品の書かれた十数年後、第一次世界大戦のなかで大きなたかまりを見せているのである。もっとも、そのあたりの問題はまた別の機会に譲りたいと思う。

<sup>1</sup> Vgl., Reinhard Urbach: Schnitzler Kommentar zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München 1974, S. 165

<sup>2</sup> Klaus Kilian: Die Komödien Arthur Schnitzlers. Düsseldorf 1972, S. 66

<sup>3</sup> Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke 1. Band. Frankfurt am Main 1981, S. 518-519 以下ここからの引用の場合はページ数のみを記す。なお、日本語訳に関しては、番匠谷英一訳『緑の鸚鵡』（「シュニッツラー選集」第5巻、実業之日本社、1951年、299～370頁所収）を適宜参照した。

<sup>4</sup> Claudio Magris: Der grüne Kakadu und Komtesse Mizzi. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht. Hrsg. von Hartmut Scheible. München 1981, S. 79

<sup>5</sup> たとえば Scheible はここにシニニズムを見ている。Vgl., Hartmut Scheible: Arthur Schnitzler. (zitiert als Scheible 1), Reinbek 1976, S. 73

<sup>6</sup> 叔父が穀物泥棒と呼ばれたことに対して彼は素朴な反応を示している。Vgl., S. 531

<sup>7</sup> Kilian, S. 66

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Vgl., ebd.

<sup>10</sup> Ernst L. Offermanns: Geschichte und Drama bei Arthur Schnitzler. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht, S. 44

- <sup>11</sup> Ebd.
- <sup>12</sup> Ebd.
- <sup>13</sup> Ebd., S. 34
- <sup>14</sup> Ebd.
- <sup>15</sup> Vgl., ebd., S. 35
- <sup>16</sup> Hartmut Scheible: Arthur Schnitzler. Figur — Situation — Gestalt. (zitiert Scheible 2)  
In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht, S. 19
- <sup>17</sup> Offermanns, S. 41
- <sup>18</sup> Scheible 2, S. 18
- <sup>19</sup> Offermanns, S. 35
- <sup>20</sup> Arthur Schnitzler: Tagebuch 1903-1908. Hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1991, S. 84
- <sup>21</sup> Offermanns, S. 38
- <sup>22</sup> Ebd.
- <sup>23</sup> Magris, S. 80
- <sup>24</sup> Offermanns, S. 41
- <sup>25</sup> Scheible 2, S. 18
- <sup>26</sup> Ebd., S. 19
- <sup>27</sup> Offermanns, S. 40
- <sup>28</sup> Ebd.
- <sup>29</sup> Ebd., S. 41
- <sup>30</sup> Kilian, S. 66
- <sup>31</sup> Ebd.
- <sup>32</sup> Martin Swales: Arthur Schnitzler. Oxford 1971, S. 277
- <sup>33</sup> Offermanns, S. 36、あるいはシュニッツラー自身の次の言葉を参照。「歴史上の出来事が、個人的な、そして日常的な経験以外の何らかのより高次の法則にしたがっているように見えるとするなら、それは誤った観察、考えにすぎない。」Arthur Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. von Robert O. Weiss. Frankfurt am Main 1967, S. 33
- <sup>34</sup> Scheible 2, S. 19
- <sup>35</sup> Kilian, S. 72
- <sup>36</sup> Vgl., ebd., S. 66, S. 72
- <sup>37</sup> Vgl., Scheible 1, S. 74
- <sup>38</sup> Egon Schwarz: Arthur Schnitzler und die Aristokratie. In: Arthur Schnitzler in neuer Sicht, S. 54
- <sup>39</sup> Vgl., Carl E. Schorske: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle. Deutsh von Horst Günther. Frankfurt am Main 1982, S. 11
- <sup>40</sup> Scheible や Offermanns も、シュニッツラーの歴史観の変化を19世紀末の時代状況のなかに位置づけるということによって、直接的ではないにせよ、この作品と時代との関係の一端に触れている。しかし、「革命」そのものがいかに描かれているかという点にまでは言及していない。Vgl., Scheible 2, S. 18-20, Offermanns, S. 34f.
- <sup>41</sup> Schwarz., S. 57
- <sup>42</sup> Ebd.
- <sup>43</sup> Vgl., S. 549, S. 551
- <sup>44</sup> Vgl., S. 549
- <sup>45</sup> たとえば Kilian もこの点に触れているが、現実と虚構という文脈に目を向けるだけで、革命そのものには目を向けていない。Vgl. Kilian, S. 67
- <sup>46</sup> Zitiert nach Kilian, S. 150

- <sup>47</sup> Erhard Friedrichsmeyer: Schnitzlers „Der grüne Kakadu“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 88, Heft 2, 1969, S. 211
- <sup>48</sup> Arthur Schnitzler: Tagebuch 1913-1916. Hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1983, S. 103
- <sup>49</sup> Scheible 1, S. 106f.
- <sup>50</sup> Anton Pelinka: Die Struktur und die Probleme der Gesellschaft zur Zeit Arthur Schnitzlers. In: Literatur und Kritik, 163/164, 1982, S. 60
- <sup>51</sup> Martin Swales: Schnitzler als Realist. In: Literatur und Kritik, 161/162, 1982, S. 54
- <sup>52</sup> Rolf-Peter Janz/Klaus Laermann: Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle. Stuttgart 1977, S. XI
- <sup>53</sup> Vgl., Robert A. Kann: Die historische Situation und die entscheidenden politischen Ereignisse zur Zeit und im Leben Arthur Schnitzlers. In: Literatur und Kritik, 161/162, 1982, S. 21
- <sup>54</sup> Vgl., Scheible 1, S. 26
- <sup>55</sup> Rolf-Peter Janz/Klaus Laermann, S. XI
- <sup>56</sup> Vgl., Hartmut Scheible: Arthur Schnitzler und Aufklärung. (zitiert als Scheible 3), München 1977, S. 38
- <sup>57</sup> Scheible 1, S. 26
- <sup>58</sup> Norbert Abels: Sicherheit ist nirgends. Judentum und Aufklärung bei Arthur Schnitzler. Königstein 1982, S. 19
- <sup>59</sup> Vgl., Scheible 3, S. 38
- <sup>60</sup> Zitiert nach Rolf-Peter Janz/Klaus Laermann, S. XI
- <sup>61</sup> シオニズムに関し、シュニッツラーは次のように書いている。「(……) あのいかがわしい考え方、つまり、ある土地に生まれ、そこで育ち、そこを恒常的に活動の場としている人間が、別の土地を——しかも、数十年前に両親や祖父母が故郷としていた土地ではなく、祖先のそのまた祖先が数千年前に故郷としていた土地を——政治的、経済的理由(……)からだけではなく、感情的にも自らの故郷と見なさなくてはならないという考え方(……)」 Arthur Schnitzler: Jugend in Wien. Hrsg. von Theres Nickl und Heinrich Schnitzler. (zitiert als JiW) Wien-München-Zürich-New York 1981, S. 15
- <sup>62</sup> Scheible 1, S. 9
- <sup>63</sup> Horst Althaus: Zwischen Monarchie und Republik. München 1976, S. 16
- <sup>64</sup> Scheible 1, S. 29
- <sup>65</sup> Scheible 2, S. 14
- <sup>66</sup> Pelinka, S. 65
- <sup>67</sup> Zitiert nach Schorske, S. 6
- <sup>68</sup> JiW, S. 146
- <sup>69</sup> Vgl., S. 55f.
- <sup>70</sup> Offermanns, S. 38
- <sup>71</sup> Althaus, S. 16
- <sup>72</sup> Peter Horwath: The Literary Treatment of the French Revolution. A Mirror Reflecting the Changing Nature of Austrian Liberalism (1862-1899). In: Modern Austrian Literature 6, Heft 1/2, 1973, S. 36
- <sup>73</sup> Vgl., ebd., S. 36