



Tokyo Gakugei University Repository

東京学芸大学リポジトリ

<http://ir.u-gakugei.ac.jp/>

Title	《像》と自我と他者：ウィーンのマダニズムの問題性を、マックス・オフェルス監督の映画『忘れじの面影』から振り返る
Author(s)	赤司, 英一郎
Citation	東京学芸大学紀要. 第2部門, 人文科学, 56: 251-262
Issue Date	2005-02-28
URL	http://hdl.handle.net/2309/2715
Publisher	東京学芸大学紀要出版委員会
Rights	

《像》と自我と他者

ウィーンのモダニズムの問題性を、マックス・オフルス監督の映画『忘れじの面影』からふり返る*

赤司英一郎
(ヨーロッパ言語・文化研究)

はじめに

「忘れじの面影」というタイトルで日本に紹介された古いアメリカ映画がある。原題は、*„Letter from an unknown woman“*。一昔前のキャッチコピーの趣味がふわりと漂ってくるタイトルに見える。オーストリアの小説家シュテファン・ツヴァイクの小説 *„Brief einer Unbekannten“* (見知らぬ女からの手紙) をマックス・オフルス監督が一九四八年に映画化したもので、出来事の舞台となっているのは、一九〇〇年頃のオーストリア・ハンガリー二重帝国の首都ウィーンである。

筋立てはつぎの通り。

ピアノリストのシュテファン・ブラントが決闘の申し入れをうけて帰宅する。青年の時には若き日のモーツァルトと比べられるほど才能を誉めそやされた男であったが、世間から甘やかされて自堕落な生活を送っているうちに、コンサートを催す気概すら失くしてしまっていた。そんな男に決闘に応じる意気などあるはずもなく、はじめから遁げ出すつもりでいた。しかし、留守中に届いた手紙のなかに女子修道院付属病院から発送された一通のぶ厚い手紙を見つけると、怪訝な面持ちで読みはじめる。それは、彼の記憶にまったく痕跡を止め

ていないひとりの女が、彼に宛てて自らの生涯を綴った手紙であった。

だれにも誕生日は二つあります。生まれた日と人生が始まった日です。⁽¹⁾

その見知らぬ女の二番目の「誕生日」は、ずっと昔、シュテファン・ブラントが彼女の住居の真向かいに引越してきた日に当たるといふ。まだ少女のリーサは、シュテファン・ブラントに一目惚れしてしまい、彼の住まいから聞こえてくるピアノの音に耳をすましては「あたしのためにピアノを弾いている」と身勝手な空想に耽ったのである。具体的に何を望んだわけでもなく、ただひたすらシュテファンにあこがれ、恋していた。その幼い恋心がひき潰されそうになったのは、母親が再婚することになり、ウィーンから列車で数時間も離れた町リンツへ引っ越さねばならなくなったときであった。家財の片づけが済んでリンツへ向かう日、リーサは親の目を盗んでウィーン西駅から逃げ出すと、シュテファンの住居のドアを叩く。しかし、返事はなかった。階段で帰りを待ちつついたリーサが夜更けになってようやく目にしたのは、嬌声を立てる女を連れて帰ってきたシュテファンであった。

片思いの物語はここで終わりそうだが、そうはならない。リンツで娘盛りをむかえたリーサは、両親の計らいで知り合いになった若い将校から求婚される

と、じつは両親には隠しているのですが、わたしにはウィーンに婚約者がいるのです、音楽家です、と真赤な嘘をついて、その申し出を断ってしまふ。そして両親には、その若い将校に、なんと「真実」を話したのですと釈明する。リーサは自分の一方的な思いを「真実」であると主張することで、新たな一步を踏み出したのである。

ウィーンに戻ったリーサは、服飾店でモデルとして働き、仕事をおえるとシュテファン⁽¹⁾の住まいの前に立ち、あこがれのまなざしで彼の部屋を見上げる日々を送った。そしてついにある日、シュテファンの目にとまり、声をかけられ、誘われるがままに高級レストランで食事をし、プラター遊園地で遊び、ダンスをし、とうとうシュテファンの子供を宿すことになる。それはリーサにとって夢のような数日であった。しかし、ある午後シュテファンは、リーサの働く服飾店を探しあてて不意を襲うと、今晩会えなくなった、演奏会でミラノへ行くことになったから、駅まで見送りに来てくれないか、と告げる。そして不安そうなりリーサに

二週間したら戻ってくる、さようなら、たったの二週間さ

と言いながら、走り去る列車から手を振る。だが、その後、連絡はと絶えたリーサは、アルトウール・シュニツラーが愛おしみつつ幾度も描いた「可愛い町娘」(subes Mädel)⁽²⁾の一人のように、束の間の戯れの愛の相手としてシュテファンに弄ばれたのである。しかしリーサは、『恋愛三昧』のクリスティーネのように、いや、傷心のクリスティーネよりもおそらく一層ひたむきに、その移り気な男を思いつづけた。

数年が過ぎて、シュテファンとのあいだに生まれた子供にはシュテファンと父親と同じ名前がつけられ、いまでは寄宿学校の生徒である。その父親シュテファンに何も求めない女であろうと心に決めたりサは、子供が生まれたことを伝えもせず、この事情をすべて心得たうえで彼女を娶った將軍のもとで裕福な暮らしをしている。ところがある晩のこと、オペラ座でリーサは、再びシュテファンの目に留まる。動揺して中座し、立ち去ろうとするリーサを、シュテファンはオペラ座の外の回廊まで追いかけてきて、助けを求める口ぶりである。

リーサは他ならぬシュテファンの頼みであるがゆえに、くれぐれも行動を慎むようにとの夫の警告に背いて、寄宿学校へもどる息子を駅へ見送ったその足でその息子もまた「さようなら、ママ、二週間すればまた会えるね」と言いながら去っていくのであるが一切を投げ棄てる覚悟で、シュテファンの住まいを訪れる。しかしシュテファンは、リーサのことを何一つ憶えていなかった。ふたたび生涯を投げ打つつもりでやって来たリーサは、さすがと立ち去るほかなかった。

息子のシュテファンは、寄宿学校へ向かう列車の中でチフスに罹り、リーサの懸命の看病もむなしく死んでしまふ。そして看病中に自分もチフスに感染したりリーサは、それまでの体験を綴った手紙を残し、シュテファンの名を呼びながらこの世を去ったのである。手紙を読みおえたシュテファンが、リーサの面影を思い出し、決闘に応じる覚悟を決めるところで映画の幕は下りる。その決闘の相手は、おそらくリーサの夫の將軍であり、シュテファンは決闘に赴くことでリーサの思いに応えようとしたのであろう。

世紀転換期のウィーンに特有の心理

ある大学のオーストリア文化論という講義でこの映画を学生たちに見せたところ、この映画にはウィーンという都市の特徴が活かされていないのではないかと、このような話は、世界中のどの町でも起こりうるだろう、という感想が出された。たしかにそのとき言挙げされたオーソン・ウェルズの『第三の男』とは違って、プラターの大観覧車とか中央墓地とか、これがウィーンですよとポスターで喧伝されるような場所が、この映画の舞台として用いられてはいない。同じような話はウィーンでなくても起きるかもしれない。とはいえ、ウィーンの大観覧車や中央墓地が世界中に知られるようになったのは『第三の男』のせいであり、『忘れじの面影』の中には、十九世紀末から二十世紀初めにかけてのウィーンの情景がいくつも織り込まれているのである。

たとえば幕が開いて、雨降る夜の石畳の路地を、二頭立ての馬車が走ってくる光景、あるいは毎週決められた曜日に、アパートの住民たちが中庭で絨毯を叩くようす、シュテファンの住まいを目指してリーサが降りてきた市街電車、

殆ど男ばかりの居心地の良さそうなカフェ、常連客の個人的事情に通じているカフェの給仕³⁾、町の花売りや辻音楽師たち、プラター遊園地、それにオペラ座の雰囲気など、世紀転換期のウィーンの写真や文献等から想像できる街のようすが印象深く再現されているのである。そればかりでない。リンツの街中でワグナー『タンホイザー』の「タ星の歌」やヨハン・シュトラウスの『ラデツキー行進曲』を奏でる軍楽隊と対比されるように登場するウィーンの辻音楽師たちの歌声、オペラ座で上演されるモーツァルト『魔笛』第二幕の愛の試練の音楽など、叙情的なメロデーが映像を包んでいること、リーサの思いを寄せる相手がこの音楽の都にふさわしいピアノリストであり、しかもその名前が、ウィーンのほぼ中央にそり立ち、街の象徴として人々に愛されてきた大聖堂とおなじシュテファンであること⁴⁾も、この街についての懐かしい記憶を拾い集めるように映画がつけられたことをほめめかす。少女リーサが忍び込んだシュテファンの仕事部屋が写し出されるとき、カメラは壁に掛かった音楽家グスタフ・マーラーの肖像を掠めすぎるが、そのような細部に至るまでかつてのウィーンを愛しこんでつくられているのである。

だが、これらの情景や小道具が世紀転換期のウィーンを彷彿させるだけではない。より重要なのは、このストーリー自体がその時代のウィーンに特有の心理を映し出していることである。

ひとりの女が、自分の思い定めた世界を唯一のもの信じ、その世界のためだけに生きようとする⁵⁾こと、その世界になじまないものは、親であれ夫であれすべて視野から追放し、自分の思いに発するその世界に殉じること、そして死に際に、「いまもあなたを愛しています、私の一生はあなたと子供だけです」と書きつけること、ひとりの人間が心に抱きつづける思いへのそのような執着が、どんなに多様な脈絡のない出来事に次々と出会ったとしても、それらを一つの絵巻へと編み上げていく力となるのであるが、そのような個人的固執こそ、十九世紀末から二十世紀初頭にかけて独特な華をひらいたウィーンのモダニズムの特徴の一つであった。自分の抱いた観念もしくは内的な生への執着はあまりにも烈しくて、リーサは、死の床から手紙を出すことで、片思いの相手にすぎなかったはずのシュテファンを自らの物語の中へ引き入れ、さらには決闘へ、自分の赴く先である死の世界へと誘惑しているほどである。

内的なファクターへの執着

ここで内的な生というのは、もちろん広義のこと。とりあえず思考、感情、願望、夢、信頼、信仰など、精神的あるいは心理的なものすべてを内的なものとすれば、身体、衣服、部屋、他人、建築物、馬車、樹々、湖、山、海といった事物や現象が外的なものとなる。このように世界を内的なものとの外的なものに分けて捉えたうえで、内的なものが外的なものに深く関与もしくは浸透し、ときとして外的なものの価値すら決定してしまう事態にためらわず理解を示すこと、気分としては内的なものが外的なものに対してつねに優位を保っているのをメラニコリックに甘受するのが、ウィーン的なのである。

たとえば、奇書として名高い『性と性格』を弱冠二十三歳にして刊行したオットー・ヴァイニングガーの場合である。この浩瀚な書物のなかでヴァイニングガーは、男と女という二つの性の根柢に、男性的要素と女性的要素という二種類の要素を想定し、いかなる男女もこの二つの要素を併せ持っていると考え、そのうえで、男性と比較して女性がいかに劣等であるかを論じた。女性は「知的自我や魂を所有しない」⁶⁾し、「羞恥心をもたない」⁷⁾、「男性によってつくり変えられる存在である」⁸⁾と彼は記す。フェミニストでなくともつい笑い出したくなる内容であるが、ヴァイニングガーはこのような男性中心主義の思考を延々とくり広げ、その結論としてユダヤ人を、それらの女性的性格からなる劣等な人種とした。当時のオーストリア・ハンガリー二重帝国においてすでに烈しく渦巻いていた反ユダヤ主義、その後のヒトラーの台頭を考え合わせると、これが笑ってすまされる認識でないのはいうまでもないが、自分自身ユダヤ人であったヴァイニングガーは、自らが女性差別主義者にして反ユダヤ主義者にならざるをえない根拠を追究したのである⁹⁾。その論理的帰結として、父親の反対を押し切ってプロテスタントに改宗し、さらに『性と性格』の刊行数ヶ月後、自殺したのは驚きに値する。ペーター・ベンが亡くなった建物に部屋を借りてのピストル自殺からは、それがきわめて意識的な行為であったことが窺い知れる。

ヴァイニングガーの思想がどれほど独創的であるかについては、すでに疑義が挟まれている。男性的要素と女性的要素という二要素が想定されたことには、

彼が大学でその講義を聞いたエルンスト・マツハの要素一元論の影響が色濃く認められるし、ジークムント・フロイトがヴィルヘルム・フリースと共有していた着想をヴァイニンガーが盗用した疑いについても指摘されている⁽¹⁰⁾。この日本においても男女雇用機会均等法がすでに施行されている現在から見れば、ヴァイニンガーの思想には、酒場でときたま耳にする世迷言に似て、自己嫌悪と自己愛の入り混じった、行き場のない鬱屈ばかりが漂っているようだ。しかし、彼が自らの思想の延長上で自らの生を切断したことは、誰にも容喙することのできない彼だけの出来事であり、外界をむりやり自己の内的な世界に引き入れた点において『忘れじの面影』のリーサには似ていないだろうか。

内的なものが外的なものに対して時として支配的であることへの注目は、ヨーゼフ・フロイトとフロイトの共著『ヒステリー研究』を嚆矢とする。心因性でありながらも器官としての身体にその病状が現れるのがヒステリーである。患者は、顔面にチック様の痙攣があらわれたり、嗅覚を失いながらも妙な匂いに悩まされたり、呼吸困難に襲われたり、手足の麻痺や疼痛を覚えたりしているにもかかわらず、その器官を診察すると、なんら異状が認められない。フロイトとフロイトは、いくつかの臨床例から、それらのヒステリー症状が過去の体験によって準備されたものであり、その外傷体験を言語化しようとする本人の努力によってのみ解消されていくことを発見した⁽¹¹⁾。外的なものとの内的なものとの纏れる間に、言語というメスを入れることで、その闇が晴れていくメカニズムを明らかにしたのである。その後フロイトの探求は、『夢判断(夢の解釈)』を経て『快感原則の彼岸』へと突きすすむ。内的なものの現象を、力学的、場所論的に考察し、無意識内の出来事を腑分けするとともに、「自我」が無意識の欲動や超自我とは異なるものであり、その両者によって絶えず命令や圧迫を受けていることを解明したのである。

自我はわたしたちの目に、哀れなものと映る。三通りの奉仕をしなければならず、したがって三通りの脅威に脅かされているからである。外界の脅威、エスのリピドーの脅威、厳格な超自我の脅威である。この三通りの脅威に三種類の不安が対応している。というのも不安は、脅威からの退却に由来するからである。自我は境界に立つものとして、世界とエスとを取りもち、

エスを世界に適応させ、自分の筋肉を動かさせることで、エスの願望に世界を応じさせようとする⁽¹²⁾。

「自我」は、「エス」と「超自我」という内的なもの、それに「世界」という外的なものと接していて、それらからの指図を調整しながら、それらと緊張関係を保っているというのである。しかも「エスのリピドーの脅威」と向かい合う「自我」は、「奔馬」を操る「騎手」のように非力である。

自我はエスとの関係において、自分を凌駕する力をもった奔馬をあやつる騎手に似ている。ただ、騎手は自分の力で奔馬をあやつると試みるが、自我は借りてきた力を使うところが異なる。この比喩はさらに一歩進めることができる。しばしば騎手が馬から振り落とされまいとして、馬の欲する方へ馬を進めるほかなくなるように、自我もエスの意志をまるで自分の意志であるかのように行為に移すのが常なのである⁽¹³⁾。

内的欲動(エス)と「自我」との関係において、「自我」が優位に立つことなど殆どないとフロイトは考えるのである。

おなじことは、あのエディプス・コンプレックスという概念に見てとることができる。知らないうちに父親を殺害し母親を娶ったオイディプスの悲劇が、古代ギリシアにおいて成立したドラマであるのみならず、現在もなお、すべての子供において反復して体験される内的な出来事であるというのが、このコンプレックスの含意であった。「自我」は決して安定した強さを誇れるわけではない。リーサやヴァイニンガーが自分の思い定めた観念にしがみつくように生きたことは、いや死んだことは、「自我」の強さではなく、むしろ弱さを表しているとも考えられよう。

このように外界が分解し、内的なものと外的なものとの境界が溶けていくのを、「自我」の自由な領域が狭まり、その存在が異なる力によって弱体化されるのを、十九世紀末から二十世紀初めにかけてウィーンで暮した人の多くは、日常生活においても認識においても体験した。それゆえにこそシュニツラーにとっても、ホフマンスタールにとっても、エゴン・シーレにとっても、何ら

かの方法で「自我」を救出することが重大な課題となった。それは、理解するのがむずかしい他者の発見と表裏をなす出来事であったが、そこにいかなる事態がひそんでいるかについては少しずつ認識されていくことになる。まずは、自己の内的世界へのナルシスの固執がいたるところで表現されたのである。

あこがれと《像》

シュテファン・ツヴァイクは、ユダヤ人であるがゆえにナチスからの逃亡を余儀なくされ、亡命先のブラジルで、青春期を過ごしたウィーンであれこれを懐かしむように『昨日の世界』を書いた。この回想記を書きおえると自殺したが、おなじくユダヤ人であり、若い頃演出家としてウィーンに暮したマックス・オフルス監督は、ツヴァイクの望郷の念に自らの昔日への思いを重ね合わせているようだ。小説『見知らぬ女の手紙』と比べると、映画『忘れじの面影』は、ウィーンへの郷愁によってより深く動機づけられ、その郷愁がより濃く塗り込められているように見える。

ツヴァイクの小説では、主人公の小説家（シュテファンという名の音楽家ではなく、名前はRとイニシャルで示される）が四十一歳の誕生日に小旅行から戻ってくると、見知らぬ女からの手紙が届いていた、という書き出しである。そこに決闘の話はなく、誕生日ごとに白いバラの花束が贈られてきていたが、その日は届かなかったというエピソードが、小説に枠を与えている。見知らぬ女が小説家との間にできた子供を「流産」(映画では「チフス」)で亡くし、自らもその流産に感染し、死の床から、かつてアパートの隣の住居に越してきた男。そのときから心を奪われ、のちにその男の子供を産み、育て、その後も幾度か街ですれ違い、いちどは男の家で一夜を過ごしたにもかかわらず、彼女のことに気づきもしなかった男、しかし少しも恨みに思わず、心からの無言の愛を捧げつづけた相手である。その小説家に宛てて、それまでの出来事を手紙に記したという筋立ての骨子は、ほぼ映画のとおりである。

しかし、映画においてより劇的な演出が施され、多くのシーンが加えられたのは、表現メディアが言葉から映像に変わるときに自ずとなされる措置なのである。たとえば母親の再婚のためにリンツ（小説ではインスブルック）に移

ることになったリーザは、駅から逃げ出してアパートへ舞い戻り、シュテファンを決して見逃さないように、外の階段で夜更けまでシュテファンを待ちつづけるが、小説では、引越しの前日に、玄関のドア越しに待ちつづけるにすぎない。この一場面からして、映画においてより誇張された行動がとられているのがわかる。また、小説では、娘ざかりを迎えたときに将校に求婚されたりしないし、小説家に誘われたとき、高級レストランで食事をしたり、プラター遊園地で遊んだり、ダンスをすることもない。シュテファンの記憶をためずリトマス紙となる「旅行」についての会話も、映画でつけ加えられた。愛する人との永い別れを象徴する「二週間」という言葉も、同様である。男の部屋をふたたび訪れる契機となる会話にしても、小説では、『魔笛』の愛の試練の音楽が洩れきこえるオペラ座の回廊ではなく、騒々しいダンス酒場の片隅で交わされている。小説に表わされているのはより日常的で月並みな出来事であり、女の感情がより赤裸々に描かれる一方で、男は女の回想をただ淡い夢のように受けとめている。オフルス監督は、女のあこがれにおそらく自らのウィーンへの郷愁を重ね合わせ、それらを選びすぐりの《像》によって表現することで、その感情のゆくえを見届けようとしている。

映画でカットされたのは、たとえば、女が小説家の子供を産んだ「産院」の場面である。それは「羞恥心の屠殺場」であったという。

それは死のための場所でした。すべてが限りなく余所よそしかった。ベッドに寝ているわたしは妊婦は、お互いに対して余所よそしく、孤独で、他の人びとへの憎しみで一杯でした。ただ悲惨な境遇のために、同じ苦しみのために、クロロフォルム、血の匂い、叫びと呻き声の一杯詰まった、ムツとする広間へと押し流されてきたのです。わたしはそこで貧困のために堪え忍ばなければならぬ屈辱、もろもろの心身の恥辱を体験しました。同一の運命のために卑しい行為に及んだ売笑婦や病人といっしょに寝かせられ、若い医者たちが皮肉な笑みを浮かべては身を守るすべもない女たちの布団を捲り上げ、学問とは名ばかりのいかがわしい指先で触れるのを、そして看護人たちの強欲さを、がまんしなければならなかったのです。ああ、そこでは人の羞恥心は、眼ざしの十字架に架けられ、言葉によって鞭打たれました。

そこでは名前の書かれた札だけが、それだけがわたしであり、ベッドに横たわっているのは、好奇の目で触診され展示と研究の対象となる、痙攣する肉の塊にすぎなかったのです。⁽¹⁷⁾

ウィリアム・M・ジョンストンによって「治療ニヒリズム」⁽¹⁸⁾と揶揄された、

当時のウィーン医学界の一端を、ここに窺うことができる。信じがたいことに、患者の治療よりも病理の解明のほうが優先されていたらしいのである。この「産院」の場面は、映画では、ある女子修道院付属病院の清楚な静けさのなかへと移される。ウィーンへのあこがれが緋い交ぜにされたメロドラマに、このような冷酷さや猥雑さがふさわしくないとは言ってもない。

また小説では、子供に貧しい生活をさせたくなかったから、女はチロル地方に城をもつ伯爵やブリュンの工場主の愛人となったとされているが、映画ではそのような経緯には触れられず、場面が変わると將軍の妻となって再登場する。前面に押し出されるのは「軍隊」と「音楽」の対立であり、リンツで将校に求婚されたというエピソードにもおなじ対立が潜在している。この対立とともに、ウィーンの音楽家シュテファンがいかに柔らかな夢のような幸せと結びついているかが強調されるのである。第一次世界大戦と第二次世界大戦を体験したユダヤ人オフルス監督の「軍隊」への反感が濃い影を落としているのだから。それともこの対立には、シュニツラーのモノローグ小説『グルトル少尉』にまで遡るような、人生と社会についてのイローニッシュな批判的認識が隠れているのだろうか。⁽¹⁹⁾

ともあれ、この映画を観た人の多くに忘れがたい印象を残すのは、リーサがシュテファンと遊んだプラター遊園地の、汽車旅行疑似体験小屋の場面のようだ。ふたりが備え付けの車室に入り、案内係に行き先を告げると、旅の景色が窓の外を移っていく。小屋の老人が固定された自転車のペダルをこぐにつれて描かれた景色が車窓を移っていく仕掛けである。リーサとシュテファンのふたりがその車室で体験しているのは、現実ではなく《像》の世界である。それが見世物の《像》にすぎないとわかってはいても、ふたりはその《像》の戯れによって成立する世界を心から愉しみながら会話を交わす。それは映画体験の比喩にもなっていて、《像》によってのみ表現される、日常的現実から少し離れ

た所にあるもう一つの現実をふたりは体験している。この映画が描き出すようにしているのは、そのような《像》から成るもう一つの現実ではないだろうか。⁽²⁰⁾

悲愴さの裏面

もちろん、リーサによるシュテファンの美化、オフルス監督によるウィーンの美化は、現実においては充たされなかった感情の表現に他ならないと考えることもできる。そのような感情は、この映画によって初めて持ち出されたわけではなく、いわば疾うに普く広まっていたおなじみのモチーフであった。というのも、第一次世界大戦の終結まで数百年間続いたハプスブルク帝国の首都ウィーンは、十九世紀末から二十世紀初頭にかけて、とりわけ帝国の辺境の地ガリチアやブコヴィナなどに暮らすユダヤ人にとって、あこがれの町だったからである。現在はウクライナに属する小さな町ザプロトフで幼年期を過ごし、第一次世界大戦が始まると戦火を避けて森の中の村にしばらく身を寄せたマネス・シュベルバーが、ウィーンに憧れた日々をこんなふうに思い返している。

この一音節からなる首都の名には、広大な帝国領土のもっともはずれに生きる者の心を、いやがうえにも沸き立たせずにはおかぬ響きが含まれていた。それは絢爛豪華そのもの、この世の絶対的な美の表現であった。煉瓦や石ではなく煌めく水晶からできているにちがいない壮麗な宮殿が立ち並び、夜の帳さえそこに降りるのものはばかる都として首都を思い浮かべていたのは、おそらく、九歳の子供だけではなかったであろう。私のような者たちは、いずれはそこに住み、その都に生まれた人間と少しも異なることなく、白馬の引く華麗な儀典用馬車に乗ったフランツ・ヨーゼフ一世を、毎日仰ぎ見ることを夢みていた。⁽²¹⁾

それも理由がないわけではなかった。当時のウィーンの人々が美的なものへの欲求を謳歌しているように見えたからというのではない。かつてのハプスブルク帝国に属した都市を幾つか旅した人なら誰もがぎつと気にとめるであろうが、どの都市も、たがいに何となく似ている。マリア・テレジア・イエローと

呼ばれる、幾分くすんで明るい黄色の壁が目止まるであろうし、教会の塔が聳えたつ街並みが空にえがく稜線を見上げると、かつてここに来たことがあったのではないかという心持ちに誘われる。それらは、かつてヨーロッパに権勢を誇ったハプスブルク帝国の名残りである。十二にのぼる民族からなる多民族国家であったハプスブルク帝国では、その帝国を維持するため、官僚制が、巨大な権力を帝国の隅々に至るまで働かせていた。「歴代の皇帝は、官僚制を通じて、帝国全土にできるだけ広範な共通性をつくり出そうと努めてきた。官僚制があれば、帝国内に住むすべての民族に、皇帝の発するもろもろの法令を徹底させやすい。また、帝国内の非ドイツ系民族をオーストリアの制度・習慣にならわせることもたやすい。こうした施策の結果、帝国の至る所に、帝国の共通性を物語るさまざまなものがみられるようになった。たとえば、帝国中の裁判所、郵便局あるいは駅にとりつけられた、黄色地に黒の双頭の鷲をあしらった帝室の紋章である。ロシアに近いブコヴィナ地方でも、鉄道吏員は、ウィーンと同じ濃紺の制服を着込んでおり、鳴らす鈴も同じだった。レンベルク（現ソ連・リヴォフ）からライバハ（現ユーゴ・リュヴリヤナ）まで、カフェーとホテルは、ウィーンにならってつくられていた。帝国内の商人や辻馬車の馱者にしてもそうだった。かれらは、ウィーンの商人や馱者と同じ服装をし、同じ身振りで客に接した。だから、ロシアの国境へ旅行しても、逆に、イタリア・アルプスの方へ出かけても、やはりそこにも同じ帝国が感じられるのだった。帝国全土を対象にした種々の法令こそこのような共通性の生みの親であった。一九一八年帝国の崩壊とともに、この表向きの統一性も消えてしまいが、ロマティックな人々の胸中には戦後も郷愁が残った。⁽²²⁾ハプスブルク帝国が多民族国家であったがゆえに、その多様性をひとつに統一する共通物が意図的にいくつも形成され、ウィーンに類似する都市が、帝国内に散らばることになったのである。その統一の中心に、「白馬の引く華麗な儀典用馬車に乗ったフランツ・ヨーゼフ一世」がいた。地方に暮らす人々が自分たちの都市の母型のようなウィーンを理想化し、その街にたいし郷愁のようなあこがれを抱いたのは当然のことである。

しかも、ウィーンに暮らす人々も、夢中になって自分たちの街を褒め称えている。たとえば一九二二年頃につくられ、広く世界中に知られるようになった、

ジーツリンスキー作曲『ウィーン、わが夢の街』という歌がある。その歌詞は「わたしの心も、わたしの感覚も、いつもウィーンに首ったけ／泣いてるときも、笑っているときも、ウィーンにだけ首ったけ／隅々まで知っている、ともかくにもわたしの故里／昼の間も、夜にはなおさら」と始まり、こう続く。

いつかこの美しい街を去らねばならなくなったとしたら

この街への憧れが尽きることはないだろう

はるか遠くから一つの歌がきこえ

響き、歌い、わたしの心を誘うだろう

ウィーンよ、ウィーン、おまえだけは

いつもわたしの夢の街であっておくれ

古い家々が立ちならぶ街

かわいいたちが行きかう街

ウィーンよ、ウィーン、おまえだけは

いつもわたしの夢の街であっておくれ

心から幸せでいられる街

それはウィーン、ウィーン、わたしのウィーン

このウィーン賛歌は「わたし」の死後にも及ぶ。「わたし」が死んで「空の高みへ飛んでいき／そこに腰をおろしてウィーンを見下ろせば／シユテファン教会が、下から挨拶を送ってくれる／するとはるか遠くから、一つの歌がきこえ／響き、歌い、わたしの心を誘うだろう／ウィーンよ、ウィーン、おまえだけは／いつもわたしの夢の街であっておくれ……」と、このウィーン賛歌には終わりがない。二十世紀の怖るべき狂人にして悪への誘惑者によって「千一夜物語の魔法のよう」と感嘆された、ウィーン旧市街を囲む環状通りとおなじように、あるいはウィーンで愛されてきたワルツの描く弧線のように、いつまでもぐるぐる回り続けるのである。

もちろん、ここには誇張が紛れこんでいる。というのも、当時のウィーンの街は、少なからざる数の庶民にとって、けっして暮しやすい町ではなかったからである。ウィーンの環状通りの建築群を「千一夜物語の魔法のよう」だと夢

中に歩きまわった男も、当時の住宅事情の劣悪さを嘆いている。「ウィーンの補助労働者の住宅のみじめさは途方もないのであった。悲惨きわまる住家、独身者合宿所と大衆下等合宿所、ちりと嘔吐をもよおさせる汚物や、不快なものを考えたとき、今でもなお身ぶるいするほどである。」⁽²⁵⁾

夢のような美しい街ウィーンという流布されたイメージは、裏切られた悲惨さの裏面でもあったのだ。そのことは一八五〇年には四十万強の人口が、三十年後にはその二倍近くに、四十年後には三倍を超え、五十年後には四倍、六十年後の一九一〇年には五倍の二百三十万人と増え続けていることから、容易に推し測れよう。⁽²⁶⁾ 市域の拡大がこの人口増加と連動していたとはいえ、住宅事情の改善がこの可速度的な人口増加に追いつくはずもなかった。「労働者の家族が生活する賃貸住宅は、たいていがひと部屋と台所の、あるいはそれにカビネットという小部屋がついただけの、バセナ・ヴォーヌングと呼ばれたアパートで、広さは二十五から三十五平方メートル、水道施設(バセナ)は共用で、アパートの玄関口が廊下に備え付けられてあり、またトイレも部屋の外の廊下のはずれにあつた。当時のウィーンの住宅設備を全体的に見ても、一九〇〇年では、アパート内にトイレがあるのは十八、一パーセントにすぎず、浴室などはごく限られた階層の贅沢な設備で、市内のアパートの九十二、九パーセントにはなかつた。(……) その頃の労働者の家庭は、平均五人から六人の子供を抱えていた。そのような一家にとって、狭いアパートの台所も、居間兼仕事部屋として、そして夜は寝室として使うのは普通の住宅事情であつた。小さな子供は両親と一緒にベッドに、大きくなつた子供たちは、粗末でもソファアのうえなら上等で、台所のテーブルのうえに寝るのもごくあたりまえの光景であつた。食事を立つたまま済ませねばならない子供たち。これらの居場所はアパートのなかにはない。子供たちは昼の大部分を外で過ごさねばならず、路地裏がこれらの世界であつた。」⁽²⁷⁾ とりわけガリチアやブコヴィナから押し寄せてきた大勢のユダヤ人たちにとって、ウィーンでの生活は悲惨きわまりないものであつた。⁽²⁸⁾ 多くの庶民にとって夢のような美しい街ウィーンとは、現実とは異なるという皮肉な意味において、夢の街だつたのである。

では、この美しい街のイメージは、建築家アドルフ・ロースの「ポチヨムキンの都市」⁽²⁹⁾ という命名にふさわしく、いまとなつては存在しない国であるオー

ストリア・ハンガリー二重帝国に暮した人々が集団的に演じた偽りの産物、あるいは「現実逃避」⁽³⁰⁾ の仕草の一つにすぎないのであるうか。すなわち、クラウディオ・マグリスは、小説の可能性の果てへの冒険を企てたムージルですら「ドナウ君主国の現実をおとぎの国のように変容させることに心酔し、終生それに囚われ続けた」として「ハプスブルク神話」の呪縛圏に帰属させているが、『忘れじの面影』も第二次世界大戦後におけるその神話の余波の一つにすぎないのであるうか。しかし、現実と一言でいっても、客観的で物理的な面だけがそこに含まれるわけでないことはすでに述べたとおりである。

〈像〉と他者

見知らぬ女からの手紙を読みおえた「小説家R」について、ツヴァイクの小説にはこう述べられている。

彼は震える手で手紙を置き、それから長いあいだ物思いに耽つた。隣の子供、少女、ナイトクラブの女、想い出らしいそれらのものが絡み合つて浮かんできた。しかし、川底の小石がちらちら光つて形をとらず、小刻みにゆれるように、それらの想い出は不明瞭に絡み合つていた。いくつかの幻影が押し寄せては去つていったが、なんらかの像を結ぶことはなかつた。感情が甦ってくるのを感じたが、やはり思い出すことはできなかった。彼はまるでそれらの姿を夢に見たかのようにであり、幾度となく、ふかく夢見たものの、やはり夢にすぎなかつた。

そのとき彼の視線が、目のまえの青い花瓶におちた。その花瓶に花はなかつた。この長い年月、誕生日に花瓶が空っぽなのは初めてのことだつた。ぎくりとした。突然、目に見えない一つのドアがぱたんと開いて、ひんやりする一陣の風が別の世界から彼の安らかな部屋に吹きこんだような気がした。彼はひとつの死を感じ、不死の愛を感じた。心の奥でなにかが不意に披いた。そして、目に見えない女のことを、姿形をとらないままに、情熱的に、はるかな音楽のように思った。⁽³²⁾

男が思い出すのが「隣の子供、少女、ナイトクラブの女」ではなく、誰にまつわるのかわからない「感情の甦り」であり、「はるかな音楽」であるというの、なるほど「見知らぬ女からの手紙」という表題には符号するものの、奇妙というか、見方を変えれば愚劣ですらある。その奇妙さもしくは愚劣さが許されるのは、女の名前がさいごまで明かされないからであろう。女は手紙に「私はあなたが私の名前も顔も知らないままにこの世を去っていきます³³」と書いたが、その願いは叶えられ、名前も顔も思い出されぬままに死んでいく。

名前を明かさないのである。なぜ手紙を書いたのかという疑問は消え去らないが、それは追及しないでおこう。ただ、誕生日にいつも机に飾られていたバラがないことに気づいてはじめて小説家が手紙の真実に思い至り、女の実在、いや不在を感じるとするのは、小説家にあるまじき不注意というより、傲慢さのように思われる。もちろん彼は精神に闇を抱えているのではなく、ただ思い出したくないのであろう。思い出さないかぎり「安らかな部屋」を守っていられるからである。つまり男は、他者を受け入れることはおろか、認めることすらできないナルシストにすぎない。

ところが、映画『忘れじの面影』では違う。手紙の冒頭からすでに「この手紙が届けば、あなたは思い出すでしょう、わたしが誰だったかを」とあり、手紙を読み終えたシュテファンは、その住居に引越してきた当時のリーサ、家のドアを開けてくれたリーサ、馬車の中のリーサ、プラター遊園地でダンスをしたときのリーサ、再びシュテファンの住まいを訪れたリーサを思い出し、遁げ出すつもりであった決闘へと向かうことになる。原題から逸脱しているかに見える「忘れじの面影」という邦題の正当さはここにある。少女の頃のリーサ、リンツに移り住んでからのリーサにとって、シュテファンが「忘れじの面影」であっただけでなく、シュテファンにとってリーサが「忘れじの面影」となるのである。たしかに映画は、忘れることを許さないメディアである。

とはいえ映画においても、シュテファンが最後までリーサを思い出さなかったというふうには演出することは不可能でなかったはずである。では、なぜオフルス監督は、夢遊病者のようなシュテファンがリーサからの手紙を読むことで、他者としてのリーサを認めたという筋立てに変えたのであろうか。

ここでふり返りたいのは、小説に描かれていた陰惨な「産院」やありきたり

の日常の場面がカットされ、リーサの幸せな体験の《像》がいくつも付け加えられていることである。それらが無言のあこがれの映像表現であることはすでに述べた。オフルス監督はおそらく自らの体験すら織り込みながら、思い切り美しい映像をつくり出そうとする。あの頃にはひどい事もあったがすてきな事もあったというのではなく、息子の死とシュテファンに認めてもらえなかったことを除けば、きらきら輝く《像》ばかりがリーサを包んでいる。つまり、それらの《像》と、それらを束ねるファクターとの関係こそが、言い換えれば自我のあり方こそが、この映画に隠されているテーマなのである。

これらの《像》を体験したのはリーサだけではなかった。自意識の強い尊大な小説家Rが、映画においては自分を殆ど見失ったメランコリックな音楽家へと変えられているが、この夢遊病者のようなシュテファンが、それでもリアルな世界に触れていたとするなら、彼があまりにたくさん感情や事物や《像》を受けとめてしまう性格であるために、それらを束ねるファクターを見出せなかったのだと考えられよう。実際シュテファンは人気を博していた頃、自分より他人を喜ばす方がやさしい」とリーサに打ち明けるほど、周囲の人や物事に敏感に反応してしまっ自分を持て余していた。蒼白のシュテファンは、世紀転換期のウィーンに特有の顔をしている。ヘルマン・バルが喧伝した「自我は救いがたい³⁴」というフレーズによって喚起される顔である。

自我とは名ばかりのもの、幻想にすぎない。私たちの表象を秩序づけるために実際的に必要なだけの、間に合わせなのである³⁵。

バルはエルンスト・マッハの思想に依りかかってそう語ったのであるが、マッハの思想の考察は別の機会にゆずる。重要なのは、このフレーズが当時の時代状況を映し出していたことである。内部からも外部からも膨大な数の「表象」が生まれ出て、馴染みのない「表象」によって不安がひき起こされ、その不安が外部の他者による圧迫のせいだとされたのも、その不安を自分では解消することができなかったからである。自殺者も目立って多かった。皇太子ルドルフ、物理学者ボルツマン、詩人トラークル、宮廷歌劇場の設計者ファン・デア・ニユル、哲学者ヴァイトゲンシュタインの三人の兄、画家ゲルストル……。

蒼白の顔の持ち主がウィーンの街を人知れずさまよい歩いていた。そんなカリーエンの住人について、ムーゼルは述べる。

ひとは考えることと違うことをやっていた。そして、やっていることと違うことを考えていた。この国の人びとの振る舞いは、ときとして甚だしい情熱を帯び、情熱的な結末を招いたものの、考えていることといつも異なっていた。あるいは振る舞っているのと異なるふうには、人びとは考えていた。³⁶⁾

内界と外界との境界が溶け出すとともに、内的なものと外的なものの結びつきも屈折し、絡まり合い、脈絡の見えない《像》ばかりが氾濫した。蒼白のシュテファンは、そのような世紀転換期のウィーンの人びとの典型的な姿である。他方、シュテファンへのあこがれに固執するリーサがいる。だが、彼女の「自我」が他者としてのシュテファンに触れるのは、死の床で書いた手紙によってであった。それを読むシュテファンに、リーサの物語がすっかり共有されるはずがないにしても、ふたりが一緒に体験した《像》がシュテファンの脳裡に喚び覚まされることで、《像》の成り立つ感情の場が披け、それまで見知らぬ者であった他者がもはや見知らぬ他者ではなくなる。そもそも他者の他者性が揺さぶりをかけられ、共感されやすいのは、その他者に向かい合う者の自我のたがゆるみかかっているときである。新たな自我の統合が求められるのであるが、ここでは他者と共有される《像》のもたらす感情の場が、その統合に方向性を与える。そして、その《像》の場と現実との結びつきを外部から保証するのが、シュテファンの家令ジョンの役目であった。リーサの名前を憶えていた家令ジョンは、映画において口のきけない男に変えられている。言葉ではなく《像》こそが肝要であると暗示されているのであろう。

疑問として残るのは、リーサの手紙を読み、リーサとの過去の《像》を思い出し、死へと赴くことを決意することで、シュテファンの「自我」は救い出されたのであろうか、それとも救われたのは死んだリーサの「自我」の方なのであろうか、ということである。といっても死者の「自我」に意味があるはずもないのであるが、それとも、「自我」とは死をひき受けることによってのみ存在可能な現象であると、ここに示唆されているのであろうか。

シュテファンがリーサの顔を思い出すこと、それこそが、オフルス監督がツヴァイクの小説に加えた変更の核心である。かつてシュテファンがリーサにリーサの人生を与えたように、リーサがシュテファンにシュテファンの「自我」を与えたのなら、「自我」を救い出すファクターはじつは自己ではなく他者にある、という思いがけない理がここに示されていることになる。ふたりの「自我」は救い出されたのかもしれない。ただ、それはこの現実においてではなく、銀幕に映る《像》の成り立つ場においてであった。

注

- (1) この一文をはじめ、映画『忘れじの面影』(一九四八年、アメリカ)からの引用はすべてE.B.ピデオ(株式会社東芝)の字幕(清水俊二訳)に依拠したが、一部表現を改めた。
- (2) シュニツラー『ウィーンの青春』(田尻三千夫訳)(みすず書房 一九八九年)の第七章(二六五―三〇六頁)及び「訳者後書き」の三八四頁を参照。
- (3) ウィーンのカフェについては平田達治『ウィーンのカフェ』(大修館書店 一九九六年)の特に三十三―四十九頁を参照。ウィーンのカフェには「男性専科の伝統」があり、「女性は従業員としても客としても、もともとウィーン・カフェから閉め出されていた」。また、ハンス・ヴァイゲルによれば「常連客だけは給仕長に対しても姓ではなく(…)名で呼んでもよく、そう呼べるようになってはじめて常連客として認められたことになる」というが、シュテファンはカフェの給仕長にフリッツと名で呼びかけている。
- (4) 原作者シュテファン・ツヴァイクの名前が引用されているとも考えられるが、主人公は音楽家という設定なので、その名の象徴的意味合いに重きが置かれていると考えるのが適切であろう。
- (5) オットー・ヴァイニング『性と性格』(竹内章訳)(村松書館 一九九〇年) 二頁。
- (6) 同右 二二四頁。
- (7) 同右 三三七頁。
- (8) ちなみにフロイトはヴァイニングを「幼児コンプレックス」と見なしていた。

- Vgl. Jacques Le Rider: Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus. Löcker Verlag, Wien-München 1985, S. 1.
- (9) Ebd., S. 62 ff.
- (10) W. M. シュンクストン『ウィーン精神』(井上修一、岩切正介、林部圭一訳) (みづほ書房 一九八七年)二四四～五頁。
- なお、『性と性格』の訳者である竹内章氏は、『ヴァイニンガーがライプツィヒの神経医 P. J. メジウスの著書『生理的に見た女性の愚しさ』(一九〇〇)の影響を受けたのではなか(『性と性格』三九五～六頁)と推測している。
- (11) Vgl. Sigmund Freud: Studien über Hysterie. In: Sigm. Freud Gesammelte Werke chronologisch geordnet, 1. Bd., S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1952.
- (12) Sigmund Freud: Das Ich und das Es. In: Sigm. Freud Gesammelte Werke chronologisch geordnet, 13. Bd., S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1940, S. 286.
- (13) Ebd., S. 253.
- (14) マックス・オフルスは「一九〇二年、ドイツのザールブリュッケンでユダヤ系ドイツ人の両親のもとに生まれ(……)シュツットガルト、ウィーンなどで活躍。数多くのオペレッタを演出する」(高崎俊夫氏によるVHSビデオ『輪舞』の解説より)。
- (15) 一九一八年に流行性感冒(スペイン風邪)が大流行し、春には画家クリムトが、秋にはエゴン・シーレがその流感で亡くなっている。原作の「流感」はこのスペイン風邪を指していると推察される。ところで、武者小路実篤の小説『愛と死』のなかで、主人公村岡と熱烈な愛を告白し合っていた婚約者夏子も、スペイン風邪で亡くなっている。この流感が地球規模で広がったことがわかる。
- (16) Stefan Zweig: Brief einer Unbekannten. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 65.
- (17) Ebd., S. 64.
- (18) W. M. シュンクストン 三三八～三四八頁。
- (19) 一九三二年に制作されたオフルス監督の『恋愛三昧』(原作シュニツィンラー)では、主人公フリッツが少尉であることに重心が移され、彼とクリスティーネとの恋愛が、彼が一命を落とすこととなる。衣装のための決闘との対比に巧みで描かれている。
- (20) アナトール・リトバク監督の映画『うたかたの戀』(原題: Mayering [マイヤリング]一九三五年フランス)においても、マイアーリングの心中事件をひき起こすドルフ皇太子と「男爵令嬢」マリー・ウェツェラがプラター公園で、白鳥の首に向けての輪投げ遊びに興じる場面が印象的である。だがここに述べた「もう一つの現実」は、そのような像のみを指しているわけではない。
- (21) マネス・シュペルバー『すべて過ぎ去りしこと……』(鈴木隆雄・藤井忠訳) (水声社 一九九八年)一〇九頁。
- (22) W. M. シュンクストン 六六～七頁。
- (23) CD „Die schönsten Wiener Lieder“ (Cameralta Tokyo) 1997の歌詞カードによる。以下の引用も同様である。
- (24) アドルフ・ヒトラー『わが闘争』(平野一郎、将積茂訳)(黎明書房 一九七一年)三三三頁。
- (25) 同右 四一頁。
- (26) 平田達治『輪舞の都ウィーン』(人文書院 一九九六年)二二九頁を参照。
- (27) 鈴木隆雄『世紀末ウィーンの日陰』。木村直司編『ウィーン世紀末の文化』(東洋出版 一九九〇年)一八六～七頁。
- (28) 野村真理『ウィーンのユダヤ人 一九世紀末からホロコースト前夜まで』(御茶の水書房 一九九九年)の特に三六〇～三七八頁を参照。
- (29) アドルフ・ロース『装飾と罪悪 建築・文化論集』(伊藤哲夫訳)(中央公論美術出版 一九八七年)三八～四三頁。
- (30) クラウディオ・マグリッス『オーストリア文学とハプスブルク神話』(鈴木隆雄・藤井忠 村山雅人訳)(書肆風の薔薇 一九九〇年)二二頁。
- (31) 同右 一一頁。
- (32) Stefan Zweig: a. a. O., S. 91f.
- (33) Ebd., S. 89.
- (34) Hermann Bahr: Das uretzbare Ich. In: Das Hermann-Bahr-Buch, S. Fischer Verlag, Berlin 1913, S. 87-101.
- (35) Ebd., S. 99.
- (36) Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Gesammelte Werke in neun Bänden herausgegeben von Adolf Frisé. Bd. 1. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1978, S.

34.

(平成十六年九月三十日受理)

* Bilder zwischen dem Ich und dem/der Fremden - Wiener Moderne im Film „Letter from an unknown woman“ von Max Ophüls - / Eichihiro AKASHI (*Department of European Languages and European Cultures*) (Received September 30, 2004)