

# カカーニエン生まれの聖人伝 ——モルナール『リリオム』における アルフレート・ポルガーの影響について

桂 元 嗣

## 序 論

マルガレーテ・ブーバー＝ノイマン『カフカの恋人ミレナ』には、今回取り上げるハンガリーの作家モルナール・フェレンツ (Molnár Ferenc, 1878-1952) の戯曲『リリオム』(1909年初演)とミレナ・イエセンスカー (Milena Jesenská, 1896-1944) にまつわる次のようなエピソードが記されている。ミレナがチェコスロヴァキアでジャーナリストとして活動していた1937年、プラハの街をぶらついていると、通り沿いに〈フランチシェク・リリオム、食料雑貨品店〉<sup>1</sup>という看板があるのを目にする。すると彼女はたちまちモルナールの『リリオム』を連想し、青春時代の思い出にひたるのである。

カスターニエンの花が蠟燭の灯がともるように次々と咲き乱れ、街全体がライラックの香りで満ちあふれ、プラーターでは宙を舞うアトラクションの小屋が次々と開く、そんな春のウィーンに行ったことがないでしょう。夕方になり、電灯がカスターニエンの葉にあふれんばかりに注がれる、あの緑灰色の光を見たこともなく、〔……〕夜になってまばゆいばかりの光の中で緑日の小屋や船形ブランコの金銀のけばけばしい飾りがキラキラと輝いたり、わなないたり、揺れ動いたり、飛び回ったりするプラーターの通りを通りぬけたこともなく、十台の手回しオルガンから十曲もの様々なワルツがいっせ

<sup>1</sup> Margarete Buber-Neumann: Milena, Kafkas Freundin. München/Wien (Langen Müller) 1978, S. 162. (M・ブーバー＝ノイマン『カフカの恋人ミレナ』、田中昌子訳、平凡社、1993年、204頁)

いに鳴りひびくのを聞いたことがないとすれば?——そしてこれらすべてを、あまりにキラキラと明るすぎて星の光さえも色あせる空の下で見たことがないとすれば——たとえモルナルを読んでも、リリオムという男がどんな人間なのかけっしてわからないだろう。リリオム、それは空飛ぶ船の乗員である。夜のプラーター遊園地には——行った人ならきっとわかってくれるにちがいないが——何かとてつもなく非日常的なところがあるのだ。<sup>2</sup>

看板を目にしたミレナは、近くの喫茶店へとびこむと、自らの思い出を書き始める。彼女の記憶の中で、モルナルの戯曲のタイトルであり、回転木馬の客引きである主人公の通称でもある「リリオム」(Liliom)という名は、かぐわしい春の花の香りやプラーター遊園地のまぶしい照明の光、手回しオルガンの奏でるワルツの音楽などとともに、青春時代を過ごしたウィーンという都市と分かちがたく結びついている。

ところが、モルナルの『リリオム』は、本来ウィーンを舞台とした作品ではないのである。ト書きによれば、回転木馬の客引きであるリリオムがユリと出会うのは、ミレナが生き生きと記憶によみがえらせたウィーン第2区のプラーターではなく、モルナルが生まれたブダペストの第14区にある都市公園ヴァーロシュリゲット (Városliget) である<sup>3</sup>。ハンガリー語で書かれたこの「場末の聖人伝」(külvárosi legenda; Vorstadtlegende) が「ドイツ語圏の舞台で生き長らえるように」<sup>4</sup> モルナルとともに脚本に手を加えたのはウィーン出身の作家アルフレート・ポルガー (Alfred Polgar, 1873-1955) であった。彼は1912年に『リリオム』をドイツ語に翻訳する過程でヴァーロシュリゲットを「ウィーンのプラーターに似た市民の憩いの場」<sup>5</sup> と紹介するプロローグを置き、モルナルが作中

<sup>2</sup> Buber-Neumann, S. 163.

<sup>3</sup> Molnár Ferenc: Liliom. Egy csirkefogó élete és halála. Külvárosi legenda hét képben. In: Molnár Ferenc: Művei. Budapest (Franklin-Társulat) 1921, S. 6.

<sup>4</sup> Otto F. Beer: Nachwort. In: Ferenc Molnar: Liliom. Vorstadtlegende in sieben Bildern und einem szenischen Prolog. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Alfred Polgar. Stuttgart 1979, S. 117.

<sup>5</sup> Ferenc Molnar: Liliom (1979), S. 4.

で用いたハンガリーの日常語をウィーン訛りのドイツ語に置き換える<sup>6</sup> などドイツ語圏の舞台向けにアレンジしたといわれている。その結果、1909年にブダペストで初演、1912年にベルリンで上演されつつも不評であったこの戯曲は、1913年にウィーンのエーゼルシュタット劇場で上演されて以来、大きな成功を収めるようになる。その後『リリオム』は1934年にフリッツ・ラングが映画化、1945年にはアメリカで『回転木馬』(Carousel)のタイトルでブロードウェイ・ミュージカル化されるなど、「ウィーンから全世界の舞台へ」<sup>7</sup>と送り出されることになる<sup>8</sup>。

ミレナがいつどこで『リリオム』を観たのかははっきりしない。しかし、少なくともポルガーによって「ウィーン化」された舞台を観たことによって上記のような忘れがたい印象を抱いたことは間違いないだろう。とはいえ、ここでひとつ疑問が生じる。はたして舞台をウィーン化し、ウィーン訛りのドイツ語で役者に語らせただけで、ブダペストで初演した1909年には「失敗も同然」<sup>9</sup>だった戯曲が、ひとりの女性の心をとらえただけにとどまらず、世界的成功を収めるほどの変化をもたらすだろうか。本稿では従来のモルナル研究においてほとんど取り上げられることのなかった<sup>10</sup>『リリオム』におけるアルフレート・ポルガーの影響について、ポルガー版『リリオム』の翻訳上の特徴や、ドイツ語に翻訳された

<sup>6</sup> George L. Nagy: Ferenc Molnár's Stücke auf der deutschsprachigen Bühne. A Dissertation Submitted to the State University of New York at Albany in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, College of Arts and Sciences Department of German 1978, S. 13.

<sup>7</sup> Milan Dubrovic: Veruntreute Geschichte. Wien/Hamburg (Paul Zsolnay) 1985, S. 115. (ミラーン・ドゥブロヴィッチ『歴史の横領 サロンと文学カフェから眺めた両大戦間期およびナチス体制下のウィーン』、鈴木隆雄訳、水声社、2003年、139頁)

<sup>8</sup> 日本でも森鷗外によって『リリオム』の前身となる短篇 „Die Himmelfahrt des Strolches“ が「破落戸の昇天」というタイトルで翻訳されている(『諸国物語』(1915)所収)。森は翻訳にあたり以下のポルガー版『リリオム』を参照していたことが東京大学総合図書館 鷗外文庫の所蔵からわかる。Franz Molnar: Liliom. Vorstadtlegende in sieben Bildern und einem szenischen Prolog. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Alfred Polgar. Berlin (Deutsch-Österreichischer Verlag) 1912.

<sup>9</sup> Vera Thies: Vorwort. In: Liliom. Drei Stücke. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Vera Thies. Leipzig (Philipp Reclam jun.) 1982, S. 5-19, hier S. 11.

<sup>10</sup> ドイツ語圏におけるモルナル研究は、まとまったものとしては注6に挙げたGeorge L. Nagy (1978)の博士論文や、Georg Kövály (1984)による以下の論文がある。Georg Kövály: Der Dramatiker Franz Molnár. Innsbruck (Universitätsverlag Wagner) 1984.

結果テキストの内実に生じた変化、ボルガー流のウィーン化されたテキストを受け入れる作家モルナール自身の「カカーニエ的」とでも呼ぶべき世界観について論じる。

## 1. ボルガー版『リリオム』の特徴：方言の選択

まず、モルナールによるオリジナル版『リリオム』とボルガーが手を加えた『リリオム』を比較し、いかなる点で変化が生じているのかを確認しよう。分析にあたってはハンガリー語による全集版（注3参照）のほか、ヴェラ・ティースが1981年にハンガリー語から直接翻訳したドイツ語版（注9参照）も用いる。旧東ドイツ時代のレクラム・ライプツィヒ社から出版されたこの翻訳は現在ではもはや流通していないが、モルナールの作品をボルガーの影響を受けていないドイツ語で理解するうえで貴重だからである。別の言い方をすれば、ドイツ語圏における『リリオム』の受容および研究は、そのほとんどがボルガー版を参照したうえで行われている<sup>11</sup>。

また、分析を行ううえでの予備知識としてあらかじめ確認しておきたいのは、『リリオム』の翻訳者として世間に知られるボルガーのハンガリー語の知識は、一冊の戯曲をドイツ語に翻訳するにはまったく十分でなかったということである。ボルガー研究の第一人者であるウルリヒ・ヴァインツィーエルはこの点を指

---

なかでも Nagy の論文は分量・内容ともに現在においてもなお参照すべき包括的なモルナール論である。ただし『リリオム』におけるボルガーの影響についての言及は多くない。なお、モルナール研究はハンガリー、ドイツ語圏の他に亡命先のアメリカでの研究がさかんである。ハンガリー語、ドイツ語、英語それぞれのモルナールの一次文献および二次文献については以下を参照。Elizabeth Molnár Rajec: Ferenc Molnár. Bibliography. (Part I: Primary Sources, Part II: Secondary Sources) Wien/Köln/Graz (Böhlau) 1986.

<sup>11</sup> 今回のテーマから外れてしまうため本文では触れないが、映画監督のフリッツ・ラングもブロードウェイ・ミュージカルの脚本家ベンジャミン・グレイザーも、それぞれボルガー訳のドイツ語テキスト（もしくはボルガー版からの重訳）を参照していたことは、ボルガー版の『リリオム』にしか存在しないセリフを主人公が語っていることからわかる。第6場で死んだリリオムがあゝの世の裁判で書記官に地上に戻ったら何がしたいかとたずねられたとき、ボルガー版のリリオムは「あの軽薄者（フィクスル）にもう一発食らわせない」（Liliom (1979), S. 94）と叫んで書記官にたしなめられるが、フランス語による映画もミュージカルのもととなった英訳もこのセリフが採用されている。しかしモルナールによるハンガリー語版『リリオム』にはこのセリフは存在しない。Vgl. Franz Molnar: Liliom. A legend in seven scenes and a prologue. English text and introduction by Benjamin F. Glazer. New York (Boni and Liveright) 1921, S. 155.

摘したうえで、モルナル自身がまずハンガリー語のテキストを大まかにドイツ語に訳し、それをボルガーが磨き抜かれたドイツ語にしたと主張している<sup>12</sup>。モルナルは、「当時の君主国におけるハンガリー人市民にとって特徴的」<sup>13</sup> なことに、「古風でハンガリー風のアクセントがあるにしても、文法的にも文体的にも完璧なドイツ語」<sup>14</sup> を話した。そんな彼がわざわざボルガーによる翻訳を受け入れ、そのうえ生涯にわたってそのことを感謝し、報酬を支払い続けていたのである<sup>15</sup>。

こうした点をふまえたうえでボルガーが手を加えた『リリオム』を読むと、モルナルによるオリジナル版やティースの翻訳と比べていくつかの特徴があることがわかる。一つ目の特徴としては、すでに触れたように登場人物のセリフの多くがウィーン風の方言を用いた表現に置き換えられているということである。たとえば第一場でリリオムが雇い主であるムシュカート夫人とののしり合う次のような場面。

Liliom: Was wollen S' denn von der da? Mit so einem spindel-dürren Mädél wollen S' raufen, weil ich sie angerührt hab? Komm nur ins Ringelspiel, sooft du willst, mein Kind. Jeden Nachmittag kannst kommen, dich auf den schönsten Hirschen setzen, und wenn du kein Geld hast, wird der Liliom für dich zahlen. Und wer sich untersteht, dich schief anzuschauen, der wird vom Liliom erfahren, was das ist: eine Riesen-Trumm-Watschen.

Frau Muskat: Du Hergelaufener!

<sup>12</sup> Ulrich Weinzierl: Alfred Polgar. Eine Biographie. Wien (Löcker) 2005, S. 77.

<sup>13</sup> Friedrich Torberg: Alles (oder fast alles) über Franz Molnár. In: Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten. München (Langen Müller) 1975, S. 226-247, hier S. 233.

<sup>14</sup> Nagy, S. 14.

<sup>15</sup> Dubrovic, S. 115f.

Liliom: Du alte Bißgurn!  
Julie: Ich danke Ihnen, Herr Liliom.<sup>16</sup>

リリオム： この女をどうしようってんだ？こんなやせこけた娘とけんかしようってのか、おれがほんのちょっとかいつに触れたってだけで？いいから回転木馬に乗りな、好きなだけかまわんぜ、お嬢さん。仕事が終わったらいつでも来な、ここで一番の鹿に乗るがいいさ。金がないってなら、このリリオムが払ってやる。お前のことを横目でにらむやつがいたら、このリリオムが思い知らせてやる、それが何を意味するかってな。でかいのパチンとお見舞いするぜ。

ムシュカート夫人： あんた、どこの馬の骨ともわからないくせに！

リリオム： やかましばばあ！

ユリ： どうもありがとう、リリオムさん。

テンポのよい掛け合いの中で、「娘」(Mädel)、「回転木馬」(Ringelspiel) といったこの作品に類出する基本単語から、標準ドイツ語の Ohrfeige (平手打ち) に対応する<sup>17</sup> 「パチン」(Watsche) という擬音語、「やかましばばあ！」(Du alte Bißgurn!) といったのしり言葉にいたるまで、標準ドイツ語ではなじみのない上部(南部)ドイツ語を中心とした独特の表現が数多く用いられていることがわかる。しかも、単にハンガリー語をウィーン方言に置き換えただけでないことは、この場面でのムシュカート夫人とリリオムののしり合いに着目するだけでも明らかである。「あんた、どこの馬の骨ともわからないくせに！」と訳したムシュカート夫人のセリフは、モルナールが用いたハンガリー語の表現では Te rongyos! (こ

<sup>16</sup> Liliom (1979), S. 12.

<sup>17</sup> Robert Sedlaczek: Das österreichische Deutsch. Wie wir uns von unserem großen Nachbarn unterscheiden. Ein illustriertes Handbuch. Wien (Ueberreuter) 2004, S. 415.

の乞食!)<sup>18</sup> となっている。rongyos は「くず屋」<sup>19</sup> という意味であり、ティースが Lump (乞食) とドイツ語に訳している<sup>20</sup> ように、ムシュカート夫人はここでリリオムがろくに働こうともせず、女性の尻を追いかけまわしては喧嘩ばかりと社会の底辺に位置するならず者であるとののしっていることがわかる。ところがボルガーはここで rongyos を Hergelaufener と訳した。この語は herlaufen (向こうからこちらに走ってくる) という意味の動詞の過去分詞から作られた名詞であり、日本語に訳せば「素性の知れないよそ者」という意味である。つまりボルガーはムシュカート夫人がリリオムをののしるその過程で Hergelaufener という語を用いることによって、リリオムが遊園地で働く他の男たちと同じならず者でありながら、その生活になじむことのできないよそ者であるという背景情報を追加しているのである。これは作品の内実と合致しており、実際作品が進むにつれ、リリオムが母親の苗字しか知らずに育った私生児であり、本名をザーヴォッキ・エンドレ (Závoczki Endre) (ボルガー版ではアンドレアス・ザーヴォッキ (Andreas Zavoczki)) ということがわかる。そしてこうした過去をひた隠すかのように苗字のないリリオムという通称を用い、道行く人々に大声で冗談を言ったり歌ったりしながら日々の糧を得ているのである。社会の底辺におけるこうした生活は、乱暴で怠惰な彼自身の責に帰するところもあるが、同時に先天的な境遇 (Milieu) がもたらしたところが大きく、彼は自らの意に反して「ろくでなし」(gazember; nichtsnutziger Kerl)<sup>21</sup> の烙印を押されている。いつも若い娘たちに囲まれ、陽気に歌を歌いながらも彼は自らの生活になじめず、いつしかこの境遇から逃れ、真の意味で「人間」(ember; Mensch)<sup>22</sup> となることを夢見ている。そんなよそ者のリリオムを回転木馬の客引きとして雇ったムシュカート夫人は、時には母親のように、時には彼を愛するひとりの女性として彼を囲い込もうとする。今回取り上げた場面でムシュカート夫人は、リリオムの将来の妻となるユリ

<sup>18</sup> Liliom (1921), S. 11.

<sup>19</sup> 本論で取り上げるハンガリー語については以下の辞典を参照のうえ訳した。今岡十一郎編著『ハンガリー語辞典』、大学書林、2001年。

<sup>20</sup> Liliom (1982), S. 28.

<sup>21</sup> Liliom (1921), S. 23; Liliom (1979), S. 49.

<sup>22</sup> Ebd.

に対し、ヒステリックなまでに辛辣な態度で遊園地から締め出そうとする。リリオムに向けた「あんた、どこの馬の骨ともわからないくせに！」というセリフは、自分のものだと思っていた当のリリオムがユリを擁護したことで、裏切られた母親としての、あるいは女性としての感情が表れているといえよう。それに対するリリオムの「やかましばばあ」(Du alte Bißgurn!)というセリフで用いられているBißgurnは、南部ドイツ語で「口論好きの女」(zänkisches Weib)という意味である。また「廃馬」(Gurre)や「(成熟した)雌馬」(Stute)の意味もあり<sup>23</sup>、母親のように口やかましく説教してくる年増のムシュカート夫人に心底うんざりしながらも独り立ちできない息子のようなリリオムの様子が生き生きと伝わる訳となっている。このリリオムのセリフはモルナールによるハンガリー語版の『リリオム』ではTe disznó!(この豚!)としか記されていない。ティースによるドイツ語訳も同じ意味ののしり言葉であるDu Schwein!が用いられているが、ボルガー版の『リリオム』がいかに作品の内実在即したドイツ語方言を選択しているかがわかるであろう。

## 2. 語の多義性を利用した両義的なモチーフの表現

ボルガーの翻訳の特徴は、方言を採用しただけにとどまるものではない。ボルガー版の『リリオム』の二つ目の重要な特徴として挙げられるのは、読んでいて違和感を覚えてしまうほど同一の単語がいくども繰り返されているということである。たとえばhinauswerfenという動詞であるが、第一場だけで実に23回も用いられている。この動詞は「(こちらから)外へ放り出す」という意味のほか「くびにする」という意味もある。それゆえムシュカート夫人が自分を遊園地から締め出そうとしていると知ったユリが問う「ひょっとしてわたしを回転木馬から放り出すつもりじゃないでしょうね?」(Vielleicht werfen Sie mich gar hinaus?)<sup>24</sup>というセリフや、あるいはリリオムがムシュカート夫人の命令を

<sup>23</sup> Heinz Küpper: Illustriertes Lexikon der deutschen Umgangssprache in 8 Bd. Band 1. Stuttgart (Klett) 1982, S. 390.

<sup>24</sup> Liliom (1979), S. 9.

聞かずにユリを守ったために解雇通告を受けたときに叫ぶ「あんたがおれを放り出したんだ、おれは自由だ」(Sie haben mich hinausgeworfen, also bin drauBen)<sup>25</sup> というセリフ、あるいはユリが仕事先から一日だけしか外出許可を得ていないにもかかわらずリリオムと門限を過ぎて夜を過ごしていることを心配する友人のマリがリリオムにそっと告げる「あの子、このままここにいたら放り出されるのよ」(Sie wird hinausgeworden, wenn sie dableibt)<sup>26</sup> というセリフは、いずれも hinauswerfen という単語のもつ多義性を利用してあえて同一の単語でまとめられている。

しかしモルナルによるハンガリー語版の『リリオム』を読むと、それぞれの場面で別々の単語が使われていることがわかる。リリオムのセリフ「あんたが放り出したんだ」(Kidobott)<sup>27</sup> というセリフでは hinauswerfen とほぼ同義の kidob (戸外へ追い出す) という動詞が使われているが、ユリがムシュカート夫人に問うセリフ「ひょっとしてわたしを回転木馬から放り出すつもりじゃないでしょうね？」(Talán ledob?)<sup>28</sup> で用いられている動詞 ledob は「投下する」という意味であり、むしろ「回転木馬から突き落とす」と訳すべきところである。ティースによるドイツ語訳もハンガリー語にならって Werfen Sie mich vielleicht 'runter? と、heraus (こちらから外へ)ではなく、hinunter (こちらから下へ)という前つづりが使われている。さらにマリがリリオムにささやく「あの子、このままここにいたら放り出されるのよ」に対応するハンガリー語のセリフ Elcsapják ám, ha itt marad<sup>29</sup> で用いられている動詞 elcsap は「(その場所から)追い出す」の意味もあるが、端的に「解雇する」と訳すこともできる単語である。ティースもあえて herauswerfen とは異なる davonjagen (追い払う、解雇する) というドイツ語を用いている。つまり、モルナルは場面に応じて適切な単語をそれぞれ別々に使い分けることで表現の豊かさを示しており、ティースの訳はそ

<sup>25</sup> Ebd., S. 12.

<sup>26</sup> Ebd., S. 21.

<sup>27</sup> Liliom (1921), S. 11.

<sup>28</sup> Ebd., S. 9.

<sup>29</sup> Ebd., S. 17.

の意図がわかるような工夫がなされているが、ポルガーの場合はあえてモルナールの意図とは異なるかたちでひとつの単語に表現を集中させているのである。

ポルガーのねらいはどこにあるのか。それを理解するためには、この作品において「回転木馬」という主要モチーフがもつ両義性を考慮に入れる必要がある。冒頭でミレナ・イエセンスカーの「夜のプラーター遊園地には、何かとてつもなく非日常的なものがある」という一節を紹介したが、回転木馬とは何よりもまず日々の生活をつかま忘れさせてくれる非日常の象徴である。彼女の記述によれば、週に一度しか友人と外出できない「青白い顔をした大都会の娘たち」<sup>30</sup>は、「まるで舞台にのぼるかのように」<sup>31</sup>遊園地に足を踏みいれ、たくましい腕をしたウィーンのならず者たちが「自分たちをすばらしい勢いで天空に投げ出してくれる」<sup>32</sup>のをうっとり眺めたり、ブランコに振り回されながら悲鳴をあげたりすることで日頃のストレスを発散させている。『リリオム』において友人のマリとともに遊園地を訪れたユリも同様に、わずかな金を手につかまのひとときを過ごそうとしていたのである。しかし、そのつかまの夢のひとときも、嫉妬深いムシュカート夫人に遊園地から締め出されそうになることで台無しになってしまう。そのうえ巡回していた警官によって取り調べを受け、自分が一日だけ休暇を得た雇われの女中にほかならず、一杯のビール代すらままならない身の上であることを思い知らされるのである。さらに言えば、彼女は門限までに勤め先に戻らなかった理由で解雇され、路頭に迷うであろうことがマリによってほめかされている。夢のようなひとときから痛みをともなう現実へと引き戻されるとき表現は、止まっている回転木馬から「地面に突き落とされる」(hinuntergeworfen)とするよりも、勢いよく回転しつづける木馬から「外に放り出される」(herausgeworfen)とした方が激しさを増すであろう。その意味でポルガーの訳は現実に引き戻されるユリの痛みをより強調する効果を生んでいるのである。

回転木馬はユリにとっては非日常の象徴であったが、リリオムにとってはどう

<sup>30</sup> Buber-Neumann, S. 164.

<sup>31</sup> Ebd., S. 163.

<sup>32</sup> Ebd., S. 164.

か。リリオムが回転木馬の呼び込みを仕事としながらも、その境遇にいつまでもなじむことができないよ者であることをふまえると、どれだけのスピードで動いても結局は同じところに戻ってきってしまう回転木馬とは、むしろならず者としての終わることのない日常の象徴である。郊外に舞台を移した第四場で描かれるように、リリオムは回転する木馬よりもむしろウィーンへ、あるいは「さらにその先」<sup>33</sup>へとまっすぐ続く鉄道のレールに憧れを抱いている。「レールにゃ終わりがねえんだな」<sup>34</sup>とつぶやきながら、列車が視界から完全に消え去るまで目で追わずにはいられないのである。リリオムの憧れは、最終的にウィーンの「さらにその先」に広がる見果てぬ地であるアメリカへ、さらには「神さま」の待つ「別の世界」(die andere Welt)<sup>35</sup>と向かう。リリオムにとって、ムシュカート夫人が確保してくれた回転木馬の呼び込みの仕事を「くびになる」(herausgeworfen)こと自体は、安定した生活を失うことになるとはいえ、さしあたりは自分をならず者と烙印を押す日常からの解放を意味するのである。先に「あんたがおれを放り出したんだ、おれは自由だ」というリリオムのセリフを紹介したが、彼が生活圏域の外側(draußen)に出て自由になるためには、絶えず同じところをめぐる木馬の回転の軌道から「外に投げ出される」(herausgeworfen)必要があったといえる。ただし、リリオムにおけるこの日常からの解放が、ユリの場合と同様、激しい痛みをとまなうものであることは言うまでもない。客引きを辞めたリリオムの生活はさらに悪化し、強盗をしてアメリカへ高飛びを企てるも軽薄な相棒フィクスル<sup>36</sup>に賭けトランプで全財産を奪われる。強盗にも失敗し、最終的にリリオムは自らナイフを胸に突き刺して死ぬのである。

このように回転木馬というモチーフには、非日常の象徴でありながら同時にどこまでも変わらない日常の象徴であるという、二つの矛盾した要素が併存している。そして回転木馬から放り出される(herausgeworfen)という表現は、夢から覚めてつらい現実に戻ることであり、同時に現実から逃避できるような夢を新

<sup>33</sup> Liliom (1979), S. 65.

<sup>34</sup> Ebd., S. 66.

<sup>35</sup> Ebd., S. 57.

<sup>36</sup> フィクスル(Ficsur)はハンガリー語で「軽薄者」という意味である。

たに得ることでもある。さらに言えば、回転木馬からそれぞれ放り出され、ともに傷ついたユリとリリオムは、アカシアの花の香り漂う真夜中のベンチで愛を語り合うのだが、目の前に広がるのが絶望的な現実だからこそ、「もしひとりの人を愛すのなら、何があってもかまわないわ……たとえ死んでも」<sup>37</sup> というユリのセリフにただならぬ決意を感じさせ、「ろくでなしだって……まだ人間になれるんだな」<sup>38</sup> というリリオムの希望を生むのである。ボルガーは回転木馬をめぐるさまざまなかたちで変奏されるこうした両義性をより明確に表現するために、同一単語の繰り返しという、きわめてささやかだが効果的な手法を用いた。フリードリヒ・トーアベルク (Friedrich Torberg, 1908-1979) は「最小限の空間で本質的なことを正確にまとめ上げる」<sup>39</sup> モルナールの手法を「小さな形式」(kleine Form) と呼んだが、これはもちろん「ドイツ語における小さな形式の大家」<sup>40</sup> であるボルガーを意識したものであろうし、彼の翻訳にもそのまま当てはまるであろう。

### 3. 矛盾に満ちた作品としての『リリオム』

ところで、オーストリアの作家・劇評家のハンス・ヴァイゲル (Hans Weigel, 1908-1991) は、1960年にヨーゼフシュタット劇場で上演された『リリオム』についての劇評の中で、モルナールの『リリオム』にひそむ「悲劇的なことがしかしやはり陽気でもある、そして陽気なことが同時にきわめて悲痛をとまなう」<sup>41</sup> 矛盾をはらんだ感情を取り上げ、そこにモルナール劇の本質を見て取っている。そのうえでヴァイゲルはさらにモルナール劇を「ハンガリー語で書かれているに

<sup>37</sup> Liliom (1979), S. 29.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Torberg, S. 232.

<sup>40</sup> Walter Benjamin: Drei Bücher: Viktor Schklowski, „Sentimentale Reise durch Rußland“; Alfred Polgar, „Ich bin Zeuge“; Julien Benda, „Der Verrat der Intellektuellen“. In: Gesammelte Schriften. Band 3 Kritiken und Rezensionen. Herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1981, S. 107-113, hier S. 107.

<sup>41</sup> Hans Weigel: Der Abend heißt „Fräulein Julie“. In der Josefstadt Franz Molnars „Liliom“ ohne Liliom – im Mittelpunkt Nicole Heesters. In: Illustrierte Kronen-Zeitung. 8. April 1960, S. 13.

もかかわらず」と留保をつけつつも「オーストリア的な演劇」(das österreichische Theater)<sup>42</sup>であると位置づけている。ヴァイゲルはここでモルナールをライムント、ネストロイ、ホルバート、シュニッツラーら「意に反して世間から忘れられるも、のちによみがえった」<sup>43</sup> オーストリアの劇作家たちと並べることで、ナチスドイツによるアンシュルス(合邦)によって命脈を絶たれたかに見えた古き良きオーストリア文化の復興を追認しようとしたのである。ここで彼が述べる「オーストリア的なもの」の当否は最後に述べるとして、ここでは回転木馬のモチーフで確認できた『リリオム』の「複数の矛盾する要素を併存させる」その手法にヴァイゲルが着目していること、さらにそうしたモルナール劇の本質をなす手法に対する評価が、少なくとも『リリオム』に関してはポルガーによって翻訳されたモルナールのテキストを受容したことによって生じているという点を指摘しておきたい。

そもそも『リリオム』はさまざまな意味で矛盾に満ちた作品である。社会の底辺に生きる男が自らを取り巻く境遇の中であえぎつつ悲痛な死を遂げるという、いかにも自然主義的な設定を守っていたにもかかわらず、第五場の最後になると突如として全身黒ずくめの「大理石のように白い」<sup>44</sup> 二人の男が現れ、死んだはずのリリオムが起こされるという、きわめて非現実的なストーリーへと転じるのである。そして二人に「死ねばそれですべてが丸くおさまると思っている」、「それなら人間であることは楽なものだ」、「そんなに簡単に終わるもんじゃない」<sup>45</sup>

と説教されながら天に向かって飛び立ち、あの世の裁判を受けることになるのである。そして16年煉獄の炎を浴びたのちに一日だけ地上に降りることを許され、リリオムが生前見ることのなかった娘に会いに行くことになる。こうした設定は、ヘルベルト・イェーリングによって「陳腐の極み」<sup>46</sup> と酷評される一方で、アルフレート・ケルによって「ばかばかしいほどキッチュ、しかしこのキッチュ

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Liliom(1979), S. 87.

<sup>45</sup> Ebd., S. 88.

<sup>46</sup> Herbert Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Drei Bände. Band 1(1909-1923). Berlin (Aufbau)1958, S. 279.

のただなかにまさに天才の筆が息づいている」<sup>47</sup>と激賞されるなど、極端に評価が分かれている。

第七場の最後、作品のラストシーンは、『リリオム』のなかでももっとも矛盾に満ち、かつ謎めている。リリオムは一日だけ娘と妻に会いに来ることを許されたのに、自分のことをいぶかしがって天からくすねてきた贈り物（星！）を受け取ろうとしない娘ルイーゼの手をついかつとなって叩いてしまう。驚いたルイーゼは母親のユリを呼ぶが、さらに驚いたことに叩かれたその手がまったく痛くないのである。むしろ「誰かがやさしくわたしの手を撫でてくれたかのよう」であり、「手にキスされたかのよう」<sup>48</sup>である。リリオムが去った後、母と娘は会話を交わす。「ひどく、それもとてもひどく叩かれて……それで全然痛くないってこと、あるかしら？」「あるのよ、愛しい子……ある人を誰かが叩いて……それでも全然痛くないってことがね……」<sup>49</sup>

この場面をどのように解釈したらよいだろうか。この場面に至るまでの経緯を確認しておこう。第二幕のユリとマリとのやり取りの中で、結婚のちりリオムが一度だけユリを叩いてしまい、その噂が町中に広まってしまったことが語られる。ろくに働かぬうえ、さらに妻を殴ったということで、リリオムを取り戻そうとしていたムシュカート夫人ですら「あんなやせっぽちで幼い子を殴るなんて！」<sup>50</sup>と驚くほどである。それゆえ第五場でリリオムが自ら死を選んだとき、周囲の人々は18歳とまだ若いユリに対し、「あなたにとってはむしろよかったのよ」（Für dich ist's besser）、「あれはひどいやつだった」（Ein schlechter Mensch war er）、「いいや、あのリリオムってやつはいい男じゃなかった。妻を殴るもんじゃない」（Nein, gut war der Liliom nicht. Man prügelt keine Frau）<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Alfred Kerr: Franz Molnár *Liliom*. In: „Ich sage, was zu sagen ist“. Theaterkritiken 1893-1919. Herausgegeben von Günther Rühle. Frankfurt am Main (S. Fischer) 1998, S. 572-576, hier S. 575.

<sup>48</sup> ボルガー版による (*Liliom* (1979), S. 111)。ティースの訳では「手を撫でてくれた」の部分は「キスされたかのよう」、「手にキスされたかのよう」の部分は「手の上にむき出しの心臓を置かれたかのよう」となっている。Vgl. *Liliom* (1982), S. 100.

<sup>49</sup> *Liliom* (1979), S. 113.

<sup>50</sup> Ebd., S. 40.

<sup>51</sup> Ebd., S. 81-82

などと口々に言い、リリオムを「ひどい」(schlecht) 男であると突き放し、すべてを忘れて新しい生活をはじめた方が「よい」(gut) とすすめる。「私の言っていること、間違っていないでしょう？」(Hab ich recht?) とたたみかけるマリヤや周囲の人々に対し、ユリは「そのとおりね、ご親切に、あなたはいい人だわ」(Du hast recht, Liebe, du bist gut) とのみ答える。しかし彼女の「いい人だわ」という言葉はあくまで形だけのものであり、本心から彼らの意見に賛同しているわけではないことは、彼らが結婚を勧めるろくろ細工師<sup>52</sup>に一切目もくれず、ただただ聖書を読みつづけていることからわかる。つまりリリオムを「ろくでなし」とみなし、彼の死を「とっても幸運なこと」(Ein großes Glück)<sup>53</sup>だとする世間の一義的なものの見方——それは彼らの善悪の判断にも影響している——とはまったく異なるかたちでユリはリリオムを愛し、激しく憎み、そして彼の死を悼むのである。

ユリにとって生前のリリオムとはまさに両義的な存在であった。彼女にとってリリオムとは何よりも彼女の憧れた遊園地という夢の世界の住人であり、ムシュカート夫人から自分を守ってくれたたくましい男であり、社会から放り出された自分の隣で一晩中寄り添っていてくれる優しさをもつ男であった。つまりユリは「ひどい男」にもかかわらずリリオムと結婚したのではなく、「わたしに対してあなたがとてもいい人だったから」(weil Sie so gut zu mir gewesen sind)<sup>54</sup> リリオムと結婚したのである。その一方でリリオムはあまりに怠惰で、乱暴で、不器用な男であった。リリオムは自らの生活へのもどかしさからついユリに手を出してしまったが、のちにルイーゼに語るようにユリが痛みを感じなかったのは、それが平手打ちという暴力のもつ一義的な意味ではなく、リリオムにおいてはユリを愛するがゆえの行為であったと彼女が信じるのができたがゆえであろう。当のリリオムは第六場のあの世の裁判でまさにこの平手打ちについて書記官に尋問

<sup>52</sup> ろくろ細工師 (Drechsler) の回すろくろもまた、回転木馬と同様、同じところを巡回しつづけるという意味で「変らない日常」を象徴している。ただしそのろくろが描く軌跡は回転木馬と比べてはるかに小さく、ささやかな毎日が暗示されている。

<sup>53</sup> Ebd., S. 82-83.

<sup>54</sup> Ebd. S. 23.

を受けている。そして後悔するか、との問いに対し「あいつの首の細さを感じりゃあ……あときはそりゃあ……みんなが言うように……」とまでは言いおよぶものの、その後いかにもリリオムらしく書記官をにらみつけ、「俺は絶対に後悔なんかしねえ」<sup>55</sup>と叫んで書記官を呆れさせる。しかしそれでも書記官に「お前が死んだのは、あの幼い女中と身ごもっていた子どもを愛していたがゆえだ」と見抜かれる。ユリが認め、愛し、書記官を困らせるリリオムのこの両義性こそが、彼を真の意味で「人間」にしたのであり、この両義性ゆえ彼は煉獄の炎で焼かれる必要があったのである。

#### 4. リリオムの聖化

『リリオム』には「場末の聖人伝」(külvárosi legenda; Vorstadtlegende)という副題がついている。その名が示すとおり、リリオムは最終的に聖化される。それは直接的には16年もの煉獄の炎によってなされるものだが、その年月のあいだにユリの心の中で生じた変化でもある。この変化を描き出すうえでポルガーの翻訳はどのように影響しているだろうか。前章で取り上げたりリオムの死の場面をあらためて確認しよう。

マリや恋人たちが姿を消すと、それまで遠慮して少し離れた所に立っていたムシュカート夫人がユリに歩み寄る。リリオムが死んだ今、和解しようというのである。「死んでしまったこのあわれな男にみんな寄ってたかって悪口ばかり言うけど、わたしたち二人だけはちがうんだよ。このひとがひどいなんて、あんたも言わないだろう?」<sup>56</sup>ムシュカート夫人はこう述べることで自分がリリオムを愛していたことを告げるが、彼女の愛のかたちはリリオムの「ひどい」(schlecht)部分に目をつぶりつづけることなのである。彼女もまたリリオムに殴られたことがあったが、それを「忘れたわ」<sup>57</sup>と目をつぶることで愛しつづけてきた。それは裏を返せばリリオムの「よい」(gut)一面だけを見ようとするのである。し

<sup>55</sup> Liliom (1979), S. 97.

<sup>56</sup> Ebd., S. 84.

<sup>57</sup> Ebd.

かしすでに見てきたとおり、ユリはリリオムの両義性を含んだ「人間」を愛する。それゆえ自らの愛のかたちをユリにも当てはめようとするかのように和解を提案し、「このひとがひどいなんて、あんたも言わないだろう」と問いかけるムシュカート夫人に対し、ユリは「いいえ——わたしは言うわ」<sup>58</sup> と答え、夫人の提案をその愛のかたちとともにしりぞけるのである。

しかしそうしたユリの態度にも変化が生じる。ムシュカート夫人が去ったのち、ユリは亡き骸として横たわるリリオムに語りかけるが、注目すべきは同じ場面のセリフの中で用いられる言葉づかいの変化である。彼女はまず「他人なんでどうだっていいわ……そこにいたあの女だってどうだっていい……あなたにすら言わなかったこと……今あなたに言うわ」と述べたうえで、この場かぎり悪口を並べ立てる。「あなたはにくたらしい、ひどい、悪いひと……ろくでもなくて、粗野で、下劣で、愛らしい人間」(du alter, schlechter, du böser Kerl ... du elender, roher, niederträchtiger, lieber Mensch)<sup>59</sup> というユリの悪口は、ここではあくまでリリオムの多面的な人間性をふまえたものである。しかし、同じ場面で彼女の口を通じてあらためて悪口がリリオムに浴びせかけられるとき、そこで繰り出される言葉は、それまでとは性質が異なっている。人間としての多面性に対する言及は影を潜め、ただただ「悪い、ほんとに悪いんだから」(du böser, böser Strick)<sup>60</sup> と、böse (悪い) という形容詞を念押しするように繰り返すのである。そしてそれこそがボルガーが手を加えたことだった。つまりこのわずかな時間のあいだに彼女が横たわるリリオムに見て取っているものが、人間的なものではなく、神に対してあがなうべき——つまり16年の炎の中で焼き尽くすべき——道徳的な悪へと変質、収斂していることが示されるのである。その後彼女は聖書を手に取り、ろくろ細工師をはじめとするすべての男性を拒絶する。歳月を経て16歳のルーゼの母親となったユリのリリオムに対する思い出は大きく変化する。リリオムが「ろくでなし」だったという記憶は背景に退き、「とても

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Ebd., S. 85.

<sup>60</sup> Ebd.

すてきな夫」(ein sehr schöner Mann)<sup>61</sup> という、浄化された——しかし人間としての多面性を失った——リリウム像が前景に現れてくるのである。こうしたリリウムの聖化の過程を明確に表現するために、ボルガーはあえてモルナールの「にくたらしくて、ろくでもない」(öreg, komisz)<sup>62</sup> というハンガリー語の人間味あふれた表現を変更して、「悪い、ほんとに悪い」と道徳的悪を示す böse (悪い) という形容詞を繰り返すかたちへと書きあらためたのである。

## 結 論

このようにボルガーの翻訳は、ウィーン方言の使用にせよ、同一単語の繰り返しという手法の適用にせよ、モルナールの世界観をより明確にし、補強していることがわかる。モルナールの世界観、それはすでに述べたように「複数の矛盾する要素を併存させる」点にある。ハンス・ヴァイゲルはそこに「ハンガリー語で書かれているにもかかわらず」という留保をつけつつ「オーストリア的」(österreichisch) な要素を見てとった。しかしヴァイゲルの『リリウム』評があくまでボルガーのドイツ語翻訳を経由したものであることを考慮に入れるならば、『リリウム』におけるオーストリア的なものとは、「ハンガリー語にもかかわらず」ではなく、「ハンガリー語で書かれているものをドイツ語で翻訳したからこそ」存在するようなものではないだろうか。このとき、ヴァイゲルのいうオーストリアとは「カカーニエン」(Kakanien)<sup>63</sup> と呼ぶほかないような文学的な虚構の空間として立ち現れる。『リリウム』とはカカーニエンという虚構の空間で生まれた聖人伝なのである。このことを結論としてもう少し詳しく説明するために、最後にモルナールの経歴について触れておきたい。

モルナール・フェレンツはオーストリア＝ハンガリー君主国時代の1878年にブダペストの裕福な同化ユダヤ人医師モール・ノイマン(Mór Neumann)の子として生まれた。彼は若きジャーナリストとして『ブダペスト日報』(Budapesti

<sup>61</sup> Ebd., S. 107.

<sup>62</sup> Liliom (1921), S. 64.

<sup>63</sup> Robert Musil: Gesammelte Werke in 2 Bänden. Bd.1. Der Mann ohne Eigenschaften. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt) 1978, S. 31.

Napló) などの新聞に寄稿をはじめた1896年、ナショナリズム的信念<sup>64</sup> からドイツ風の「ノイマン」(Neumann) という姓をハンガリー風の「モルナル」(Molnár) へと改名している。そして彼は作家としてデビューした1898年から1952年に亡命先のニューヨークでその生涯を終えるまで一貫してハンガリー語で執筆を行い、世界的な成功をおさめた。その意味で彼はハンガリーを代表する国民作家である。しかしその一方でモルナルは完璧なドイツ語を話し、ドイツ語圏で作品を出版する際には名をハンガリー風の「フェレンツ」(Ferenc) ではなくドイツ風の「フランツ」(Franz) とした。友人たちへの手紙などでもフランツ・モルナルを自称しつつドイツ語で書いた<sup>65</sup>。つまり彼はハンガリーを愛する国民作家でありながら、ドイツ語を用いて超国家的な活動をするという点で矛盾する要素を自らの内部に併存させているのである。彼はいわば生まれたときの姓名であるノイマン・フェレンツと、改名したモルナル・フェレンツ (ハンガリー外ではフェレンツ・モルナル)、ドイツ語圏でのフランツ・モルナルとの間を自由に行き来するかのようになり、ハンガリー語とドイツ語との間を、ブダペストとウィーンとの間を、あるいはヨーロッパ大陸と海を越えたアメリカ大陸との間を自由に行き来した。モルナルと同時代を生きたミラーン・ドゥブロヴィッチ (Milan Dubrovic, 1903-1994) は、ブダペストのカフェでたたずむのど何ら変わらぬ様子でウィーンのホテル・インペリアルの前に置かれた座り心地のよい籐椅子に腰かけて街や散策する人々を片眼鏡越しにじっと眺めているモルナルの姿をとらえている<sup>66</sup>。しかしこれが「国家に姿を変えた矛盾の寄せ集

<sup>64</sup> Behrman (1966) も Várkonyi (1992) も当時のモルナルのこの信念を「愛国主義的」(patriotic)と呼んでいるが、当時の祖国がオーストリア=ハンガリーであることを考慮するならば、「ナショナリズム的」(nationalistic)と呼ぶ方がふさわしい。Vgl. S. N. Behrman: The suspended drawing room. London (Hamish Hamilton) 1966, S. 193; István Várkonyi: Ferenc Molnar and the Austro-Hungarian 'Fin de Siècle'. New York (Peter Lang) 1992, S. 25.

<sup>65</sup> たとえばウィーン市庁舎図書館に保存されているモルナルの手書きの手紙には、アレクサンダー・ローダ・ローダ (Alexander Roda Roda, 1872-1945) やシュテファン・グロスマン (Stefan Großmann, 1875-1975) らに宛てた1912年から1941年にかけてのドイツ語の手紙があるが、いずれも「フランツ・モルナル」のサインがある。

<sup>66</sup> Dubrovic, S. 17. なおドゥブロヴィッチは同書の「カカーニエンの顔見世行列、後の祭り」と題された章の中で、1927年に出版されたルートヴィヒ・ヒルシュフェルトによるウィー

め」<sup>67</sup>であるオーストリア＝ハンガリー君主国における日常であった。この日常は今や文学テキストや人々の思い出の中でのみ存在する。

アルフレート・ポルガーの翻訳によってウィーン風のアレンジをほどこされたモルナールの『リリオム』もまた、舞台がブダペストであると明記されながらウィーンを彷彿とさせる、別の言い方をすればブダペストとウィーンとの区別がおよそ重要でないかのような舞台空間を提示している。ミレナ・イエセンスカが思い出に浸ったカスターニエンの花が咲き乱れる春のウィーンもまた舞台を通じて浮かび上がった虚構の都市空間である。「都市の名前に特別な価値を置かないでほしい」<sup>68</sup>と述べたのは『特性のない男』の作者ローベルト・ムージルであったが、彼のロマンで描かれる「ひょっとしたら中央ヨーロッパのどこかの風景であるかもしれないような、可能性としての風景」<sup>69</sup>を「カカーニエン」と呼ぶならば、『リリオム』という「場末の聖人伝」はまさにカカーニエンにおいて生まれたのである。

\*本研究はJSPS 科研費 16K02574（基盤研究（C）「中欧文化研究におけるオーストリア論の機能と展望についての研究」）の助成を受けたものである。

---

ンの旅行書『ベデカーには載らないこと』に触れ、「ウィーンを完全に知りたいと思うならば、本当はブダペストに行かなければならないだろう」という一文を紹介している（Ebd.）。ただしこの一文が含まれた章（遠出してブダペストへ）は11,000部以降削除されている。Vgl. Ludwig Hirschfeld: Was nicht im Baedeker steht. Band II Wien. Mit Originalzeichnungen von Adalbert Sipos und Leopold Gedö. 11.-20. Tausend Auflage. München (R. Piper & Co.) 1927.

<sup>67</sup> Otto Basil: Panorama vom Untergang Kakaniens. In: Otto Basil, Herbert Eisenreich, Ivar Ivask: Das große Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Graz/Wien (Stiasny) 1962, S. 60.

<sup>68</sup> Musil, S. 9.

<sup>69</sup> Alice Bolterauer: „Kakanien“ - oder was eine mitteleuropäische Landschaft sein könnte. Anmerkungen zu Robert Musil. In: Zwischeneuropa/Mitteuropa. Sprache und Literatur in interkultureller Konstellation. Akten des Gründungskongresses Mitteleuropäischen Germanistenverbandes, Hg. im Auftrag des Mittelruröaischen Germanistenverbandes von Walter Schmitz in Verbindung mit Jürgen Joachimsthaler. Dresden (Thelem) 2007, S. 291-300, hier S. 292.