

世紀末ウィーン文学における女性像をめぐって

—アルテンベルクの初期作品における女性像—

田 中 ま り

ペーター・アルテンベルクは様々な年齢・階層の女性たちを、生涯にわたって数多く描き続けた。しかも彼は、女性を物語の脇役として登場させるのではなく、彼女たちの心の奥深くに分け入り、まだはっきりとした形にならない夢すら、細かく描き込んでいく。エーゴン・フリーデルによれば、アルテンベルクは他の作家のように男性の目を通して女性を描くのではなく、女性の心理になって、男性の知性を使って書く、ということである¹。そこで、本稿では彼の初期の作品集『見るがままに』*Wie ich es sehe*を中心に、彼が描いた女性像の幾つかの類型を挙げ、彼がどの様な立場から女性を描いたのか考えてみたい²。その際、彼がその立場を選択するに至った理由については、今回は主に彼の社会的位置や当時の社会的背景・文化的状況などから一つの仮説を立てて若干の分析を試みた。

1. 「かよわい女」と「運命の女」

ペーター・アルテンベルクが作品において女性に対してとっている態度・立場については、ニーケ・ヴァーグナーとジョセフィヌ・シンプソンから、各々異なる見解が出されている。まずヴァーグナーは19世紀末のウィーン文学における二つの女性観を示し、当時の作家・著作家も、いずれの見方を支持するかによって二つのグループに分れていたとしている³。彼女は各々のグループに属する作家たちの名前をあげて、どの様な理由でその女性観を選択したのか簡単に述べているが、その中でアルテンベルクについても触れている⁴。彼女によれば、当時の文学は、女性という永遠の謎を解くために、女性の様々な側面を単純化して、二つのタイプにまとめたという。つまり女は「かよわい女」か「運命の女」のいずれかに属する、という単純化した分類図式によって女性という他者を説明しようとしたのである。これらの類型は、実際には当時の男性たちが抱いていたエロティックな願望の二つの傾向を女性に投影したものに過ぎず、したがって非現実的かつ人工的な女性像でしかなかったが、当時は現実の女性を観察するより、この解釈の方が広く通用していたらしい。また女性たち自身も、自らをいずれかのタイプに当てはめようとしていたという。つまり、それらの類型は男性にとっての願望であったと同時に、そういう男性を獲得しようとする女性にとってのモデルともなり、現実に関する一つの叙述と見えながら、実は現実を先取りしてもいたのである。

まず「かよわい女」のタイプは、性的なものへの不安や拒否を象徴し、おおくは聖処女といったイメージや、崇高なほどの美女、「寄るべない女性」といった形で描かれるらしい。このような女性像は世紀末文学に頻繁に現れ、トーマス・マンの初期の作品『トリスタン』における人物形成にも影響を与えているという。このタイプの女性は、女性としての肉体を脱して精神的存在となることで、男性を性的な欲望の苦悩から救い、性的能力についての強迫観念あるいは性的能力への不安、夫婦生活の義務から解放し、彼らをより高い次元の自我へ、精神的存在へ導くことになる。ヴァーグナーは主張する。また「かよわい女性」は、無力であることによって、常に男性の助力や庇護を必要とし、彼らを「守護者」という優位な立場に高めるといふことである。そこで男性たちは彼女の魂の理解者として、その魂を純化し賛美する詩人となるのである。こうしてこのタイプの女性は「過敏で現実を恐れる〈無気力な〉男性、フェミニストの芸術家の崇拜対象」となる⁵。

それに対して「運命の女」のタイプは、性的陶醉、性的能力の過大評価を象徴する。女性に対するこのような解釈は、解釈者である作家や著作家たちの、自分についての極端に男性的な理解や、ニーチェの頹廢批判の影響を受けているとされている。彼女たちは男性を破滅させる女、男性に怖れられる伝説的な古代の遊女や魔女として登場する。「運命の女」は男性にとって抵抗し難く魅力的だが、一度引きずり込まれたら最後、男性たちは彼女に振り回され、他のライバルたちと互いに殺し合うことになったり、自殺に追い込まれたりする。そのような「運命の女」に、世紀末のウィーンの文学者たちは圧倒的な力、運命的なもの、根源的なものを感じていたようである。

この類型からいえば、頼る当てもない女性や思春期前の少女を数多く描いたアルテンベルクは、当然「かよわい女」ばかりを描く女性賛美者であり、女性を「運命の女」と見なして畏怖したり、嫌悪するグループの対極に位置する人物と捉えられる。ヴァーグナーは、彼がそのような立場をとった理由を、時のウィーン社会の男性たちが示すような性欲をアルテンベルクが非常に憎悪していたこと、彼が自分自身を女性に生まれるべきであったと思っていたことなどに求めているようである。彼女によれば、アルテンベルクは性的な接触が女性の美しさを損なうと考えていたというのである。さらに彼女は、アルテンベルクのこの様な態度に対する当時の世間の反応として、フロイトが彼を「美的不能」と非難し、さらにマリアンネ・トマラが「性的幼児性」と断じたことをあげている。このように描かれたアルテンベルクは、確かに先に彼女があげた「かよわい女」派の男性の特徴を全て具えているようである。しかし、なるほど実生活者としてのアルテンベルクにはヴァーグナーが「かよわい女」賛美者として挙げているような面もあったようであるが、その性格が全面的に彼の文学的な女性観を決定していたわけではないと思われる。アルテンベルクを、単に性的なものを恐れ、極度にそれを避ける、神経質で現実逃避的なフェミニストとしてしまうことには幾分かの抵抗を覚える。ヴァーグナーは、彼が描く女性を「かよわい女」とのみ捉えているが、彼のスケッチに登場する少女たちには多少にせよエロティックな魅力を感じさせるタイプもみられるし、妙齡の婦人たちにしても、その

全部が非性的で「かawaii女」であるわけではない。

その点に注目したのはシンプソンである⁶。シンプソンは、アルテンベルクの女性賛美者としての側面は彼の一部に過ぎず、実際には女性憎悪の傾向も見られるとしている。彼女によれば、アルテンベルクは自分の立場を「女性崇拜」と明言し、女性の直感力や本能的な力を弁護して、女性はその力によって自然や人生の本質に直接迫ることができるとし、男性は女性を媒介にして初めてそれらのものに至ることができる⁷と述べているらしい。しかし彼女は、アルテンベルクが描く女性の中に、男性に対してひどく残酷な女性や、男性の可能性を摘み取ってしまう女性、男性の詩的心情をまったく理解できない無知な女の例もあると指摘し、女を捕食動物とみなす比喩などは、当時の代表的な女嫌いであるオットー・ヴァイニングーにすら一脈通じていると主張する。また女性が主体性を持って振る舞う姿は描かれず、依然として男性のみが自身の運命を決定する力を持ち、女性は単に運命に従属的な存在とされていることも、一種の女性蔑視の現れと見ているようである。

シンプソンはそれらの女性像から、アルテンベルクの女性に対する立場が曖昧で一貫性の無いものであると結論づけ、その背後にある理由についても簡単に触れている。個人的・伝記的な要因としては、アルテンベルクが作品の中で、時に献身的で無私な婦人として描くと思えば、詩的な感情に対して全く無知な鈍感な女性とするなど、いろいろな姿で描いている母親と彼との関係をあげている。次に彼女は、アルテンベルクの世界観・芸術観の中心にある考えがその作品に現れる人物像に影響している点を観察している。つまり彼にとっては「理想と人生」の対立を解決し統合することが創作の基本姿勢であり、それは彼が度々あげる言葉「人生のメールヒェン」、「日常のロマン主義」などに現れているとする。そこで、彼が描く女性たちも当然「理想と人生」の対立の間で引き裂かれる。アルテンベルクは人生の周辺部分にあたる「避暑地」でそのような女性たちを見ていた。避暑地に滞在する様々な年齢や階級の女性たちを多く描いたスケッチ群『湖畔』には、人生に全面的に関わることを望みつつ、そこから締め出されている多くの女性が登場する。彼女たちは、街で様々な仕事にたずさわる夫を残して避暑地に来ているが、確かに休暇というよりは、ていどいい追放といった感がある。アルテンベルクは彼女たちの顔に、等しく「経験への燃えるような渴望」⁷を見いだすのである。その様な渴望にもかかわらず、アルテンベルクの描く人物はそれを超越する傾向をもつということである。つまり彼が観察した現実の女性たちは人生への参加を拒まれ不幸な状態にあったが、彼はその不幸を描くと同時に、彼女たちの内にあるはずの理想的な力を作品のなかの女性を通して描こうと試みたということであろう。したがって、アルテンベルク作品の女性像がもつ独特の両義性は、世俗的な現実と社会への不適応を認識することに関して、女性がもつ理想的な力についての、彼の意識の反映と考えられるとシンプソンは主張している。さらに女性の現実については当時の社会的・文化的な状況の文脈において捉えるべきであろうとも言っている。その他シンプソンは、マリアンネ・トマラのアルテンベルク観を紹介しているが、彼女自身もアルテンベルクを性的神経症者とみなしているようである。彼女は特に、アルテンベルクが性的活動と芸

田 中 ま り

街活動は両立しないと考えていたらしいと述べている。

確かにシンプソンの主張は大体において正しいように思われる。アルテンベルクが描く女性像には、子供っぽい女、かよわい女性とならんで、男達を翻弄する女性、男の気持ちを理解しようとしぬ女性が多く登場する。また「かよわい女」を必ずしも賞賛しているわけでもなさそうである。とはいえ、それをすぐに女性への恐れや軽蔑の現れとするのは若干単純に過ぎはしないであろうか。一方彼の女性像が、その芸術観に基づくものであるとし、理想の姿と現実の間で引き裂かれていると説明している点についてはうなずける部分が多い。現実の姿については社会的考察を加えるべきであるとの意見にも賛成である。しかしアルテンベルクの描いた女性像を、彼の実生活における女性観つまり生身の人間リヒャルト・エングレンダーの女性観と直接結び付けるのは少し性急であろう。というのは彼の女性像は、単に女性についての記述に止まらないように思われるからである。

アルテンベルクとアドルフ・ロースの共通の恋人で、後にロースと結婚したリーナ・ロースはアルテンベルクが女性を憎んでいたと証言している⁸。彼女によれば、それは金の使い方を知らない金持ちに対する貧乏な人々の憎しみに似ていたということである。この証言からはヴァーグナーの主張のにあるように、アルテンベルクが女性の力に羨望のまなざしを注いでいたと同時に、シンプソンが言うように女性を憎んでいたことがわかるが、特に女性本来の力に気付いていない、あるいはそれを放棄するような女性を軽蔑していたらしいことがうかがわれるのではなかろうか。ここでヴァーグナーとシンプソンの見解およびリーナ・ロースの証言を総合することによって、一つの仮説を組み立てることができる。つまりアルテンベルクは、当時の女性が置かれていた抑圧的な社会状況、あるいは女性をその様な状況に適応させるための教育が、彼の考える女性本来の力を奪うものと考え、抑圧されざるを得ない多くの「かよわい女」の理解者となって彼女たちに同情をよせていた。それゆえに彼の賛美は「かよわい女」の特質に直接向けられたものではなく、その様な女性たちが日常の様々な局面で、一瞬彼女たち本来の力を取り戻す際に見られる輝きに向けられ、彼の憎悪や軽蔑は社会に過剰に適応して、他の人々の輝きまで消そうとするような人間に向けられる。そのような人物の代表者は何と云っても一般の男性であり、その男性が女性を社会に組み入れる際に利用する有効な手段が性的な接触であろう。そのような関係でアルテンベルクは男性の性欲を憎悪し、女性を賛美しているが、彼が賛美しているのはあくまでも本能・自然に近い力、ソフィスティケートされた市民社会にはそぐわない女性本来の力である。したがって彼がそれを発見し、賛美することは、一種の社会批判・文明批判ともなりうるのではないだろうか。この仮説に関しては、『見るがままに』のスケッチにおいて、アルテンベルクが対比的に描いている幾つかの女性像を年令別にあげていくことにより、ある程度証明できると思われる。さらにアルテンベルクがこの様な立場を選択した理由について、彼が育った1860年代のウィーンの自由主義的なユダヤ人層、経済的な実力を十分備えつつも、ついに政治的権力を握るには至らなかったオーストリアのブルジョアジーの文化的な気分から、ひとつの説明を試みたい。

2. アルテンベルクの初期作品における女性像

2. 1. 少女たち

アルテンベルクの作品において思春期前の少女たちは二つの違ったタイプに分けられる。大人たち、特に婦人たちから変わった性格と思われるタイプと、母親や他の婦人たちには心配をかけないが、アルテンベルクの文学的分身と思われる青年つまり若い詩人にとっては、しばしば驚くほど大人びて見える少女たちである。例えば『九つと十一』⁹においては、この二つのタイプが見事に対比されている。9才のロジータと、その姉で11才のマルゲリッタは、事々にはっきりしたコントラストをなしており、前者が神経質な変わった子供として描かれているのに対して、後者は今のところ健康ではあるが、後の成長過程において他の少女と同じく「かわい女」になるであろうことを予想させる。このスケッチは、マルゲリッタの11才にしては少し早熟たしぐさ、青年の手を自分の胸に押し付ける場面からはじまっている。もちろん彼女はそれを本能的に行っているのであるが、そこにはもう恋愛感情に近いものが芽生えていることが観察される。「ばら色」のマルゲリッタは人を愛する能力を早くから発輝しているのであり、それは彼女が将来よき妻、よき母になることを間違なく約束しているようでもある。それに対して「青白い」ロジータの方は、孤独や動物を好み、精神的にも不安定で興奮しやすい体質をもつ。さらに彼女の将来の夢は、普通の少女たちが抱く夢とは全く掛け離れた、アルプスの女牧場主である。すでに社会に適応している母親にとっては、彼女の個性は単に「扱いにくい」先行きの不安なものであり、青年も少女の将来について、彼女の社会への不適応性を暗示するような「漂う運命」を感じている。しかしこの少女の内面には何か深く精神的なもの、詩的なものが含まれており、青年はそれを感じ取って、素晴らしいと評価している。姉のマルゲリッタも妹の資質に気付いており、それを時にかからかいながらも、ある種のうらやましさを感じているようである。彼女は妹の「歌」を母親に対して弁護し、ロジータについて内心「あんたは詩人だわ、歌姫なんだわ——！」と思いながらも、「あっさりと」、「ロジータ、あんたっておおげさね——！」と言う。このような行動を、マルゲリッタがまだ失わずにいる直感力によって、妹に自分とは異質の才能を認めている証拠と見てもよいのではないだろうか。したがってこのスケッチにおいて対比される2人の少女は、程度の差や、将来の資質の違いなどは認められるものの、今の時点では自然の力を失わずにいるものようである。それらの子供たちの心を、アルテンベルクの分身である青年は等しく称賛している。むしろ最も異質な存在は2人の子供の母親であろう。彼女は子供たちの「歌」を理解できない、ロジータの資質についてもマイナスの評価しかできない、ある意味で鈍感な女性として描かれているように思われる。『十二才』¹⁰の釣りをする少女は、大人の女性から奇異に思われる点でロジータのタイプに属するが、より強い生命力を感じさせる。冒頭の釣りに関する一般の少女たちの意見「釣りなんて退屈なものに決まっているわ」に、彼女はきっぱりと「退屈だったら、私しやしないわ」と言って登場する。彼女は自分の内面に由来する、ある真面目さをもって釣りに取組み、釣った

田 中 ま り

魚はすべて地面に叩き付けて殺してしまう。その表情を詩人は美しいと感じており、その行為を残酷だとして非難する上品な婦人の顔を「くしゃくしゃになって、青ざめて」、「もう誰にも喜びを与えない」と評している。彼にとって子供の行為は、自然に由来するものであるが、婦人の心の動きは「すべての壊された夢、死んでしまった希望の墓の上に咲く花」に過ぎない。アルテンベルクはここで、当時のウィーン社会が女性の自然な能力にいかなる抑圧を加えているか、その可能性を摘み取ってしまっているかを述べているように思われる。そしてその抑圧が、教育やしつけなど社会化を通して成されるものであることもさり気なく触れている。彼は少女の将来を「多分、いつかこの子も哀れんで言うのだろう」と、青ざめた婦人、つまり「かよわい女」になるであろうと予想しつつも「おまえはまだ、美しい権利を持っている——！魚を殺せ、そして釣れ！」と結んでいる。

連作『ドン・ジュアン』¹¹に現れるピアノを弾く少女フランツィは、どちらかといえばマルゲリッタのタイプに属する。主人公の青年にとって、いつも母親の監視のもとにある年頃の娘よりは、幼い彼女の方がはるかに魅力的に思えるようである。少女は時に急に大人びてみえることがあり、青年を驚かせるのであるが、自分ではそれがなぜなのかは分かっていない。それは彼女がベルティーニの練習曲を弾くときに起こる。それを弾くときはいつも青年のことを考えていると彼女が青年に告げた後である。彼女はマルゲリッタに見られるのと同様に、青年に対して好意を抱いており、それが一瞬彼女に早熟な印象を与えるのかもしれない。それでも彼女は大人の女性たちとは違い、自分の心の動きをはっきり自覚している風はなく、そのため感情の表現も素直である。その少女の自然さと対照的なのが、母親に連れられた若い娘である。彼女に関しては、次にあげる未婚の若い女性についての項目で詳しく触れたいと思うが、当時のウィーンの世界規範、二重の道徳律によって縛られ抑圧されていた被害者の一人ということができよう。彼女には自由な発想は許されず、従って自然や感情、その他物事一般についてすべて型決まりの対応しかできない。青年の方はそういう娘にさして魅力を感じないばかりか、困惑しているようにすらみえる。

『公園にて』¹²の青い風船を飛ばす金持ちの少女は、マルゲリッタのように、自然な心の動きを残しながらも、市民社会の女性の規範に収まるであろう未来をスケッチの最後で予感させている。それまでは周りの大人からは変わっていると思われながらも、青い空に青い風船を飛ばすという行為を繰り返していた少女は、ここで「くだらない風船」と言う。それを聞いた叔母は彼女が、風船を喜ぶ時代を卒業したことに気付くのである。この上流市民層に属する少女の早熟さに比べて、やっと風船を貰うことのできた貧しい少女の方は、なかなか風船を卒業できない。彼女には美しい風船を空に放つという消費的な行為が出来ず、風船が萎んで黒っぽい袋となるまで部屋にとどめてしまう。青い風船という夢のような存在がゴムの袋という現実へと変質してしまうのを見るまでは、彼女は夢を手放すことができなかつたかのようなのである。そして彼女は青い風船が青い空に消えていく夢を見続ける。この貧しい少女は、ロジータやマルゲリッタらとは全く違う成長をすることになるのであろう。彼女はウィーンの下層階級に属して

いるため、彼女に対する社会の抑圧は上流の娘たちに対するものとはまた異なる。彼女の未来は後に述べる『十七から三十まで』¹³の、床屋の勘定場で働きつつ裕福な男性の目にとまることを夢見る娘や、未来を漠然と夢見る若い小間使い、あいた時間に読書を許されて心から幸福を感じる子守女に重なっていると思われる。アルテンベルクはそれらの女性に同情するのではなく、その未来を夢みる能力を、令嬢たちや若い妻たちの倦怠感に比べてずっと美しいものと捉えているようである。

以上のように見えてくると、アルテンベルクは決して少女の清純さ、可憐さのみを賞賛したのではないことが分かってくる。彼は、彼女たちの自然に近い素直な心の動き、行為、言葉を褒めたたえているのであり、そのなかにたまたま可憐さが見られるにしても、それを称えることが目的ではない。少女たちの内面から発する自然な美しさは、それがいつかは教育やしつけ、あるいは彼女自身の成熟によって失われてしまうにしても、「かよわい女」の洗練された美しさの対極にあり、アルテンベルクにとってはそれこそが生の美しさであったように思われる。

2. 2. 若い未婚の女性たち

ジョンストンによれば、19世紀末のウィーンにおいては、表向きの基準と本音の基準の間に大きなずれがあったという¹⁴。性的な事柄については、表向きは厳格に口を閉ざしていたが、本音の部分ではかなり放縦なものであったらしい。しかしこの様な二重性を享受したのは男性だけで、女性は表向きの領域と本音の領域に分けられ、各々その範囲内にとどまるよう強いられていた。つまり表向きの領域とは市民たちの家庭であり、そこにいるのは夫に従属する妻や、父親の権威に従い常に年上の婦人たちの監視を受けている嫁入り前の娘たちである。フロイトは臨床の事例を通して、当時のウィーン社会の女性たちが性的な抑圧を受けていたとしているが¹⁵、彼女たちが性的なことも含めて世間的に無知であるように育てられていたことが、性的なものへの極度の不安を示す原因でもあったらしい。この様な状況下では、良家の娘たちには、素直に感情を表現したり、自分の心に従って行動するということが不可能であったろう。その結果、彼女たちには自分自身の感情さえもよく分からなくなっているように思われる。このような女性たちが「かよわい女」のモデルの一部であろうと思われる。一方本音の領域は家庭外の性的交渉の場であり、売春宿がその代表的なものである。ウィーンの男性は、比較的早くから女性に対する経験を積むためにそれらの場所に入出入りすることを、時には父親から勧められたらしい。また外での様々な危険から息子たちを守るために、美しい召使を雇ってその相手をさせるというケースもあったようである。その領域にいる女性たちは、かなり早熟であることが要求されていたことになる。彼女たちは早くから働き、結婚やその他の幸運によって得られるかもしれない良い生活を夢見ている。売春婦はこの領域の代表的な女性たちであるが、召使たちや働く女たちもどちらかと言えばここにはいる。アルテンベルクはこういった女性たちの境遇に深い同情を寄せながら、その様な状況の中で彼女たちが見せる精神の輝きを見逃さなかったようである。

田 中 ま り

『十九才』¹⁶に登場する娘は家族と共に湖畔のホテルに滞在しているが、ぼんやりと放心したように、いつも疲れている様子で避暑地の単調な日々を過ごしている。彼女のなかでは感情とといったものが全く死に絶えてしまったかのようで、湖のボートに座っているときも、街中の部屋にいて何の感動も見せない。彼女が感情らしいものを表すのは「人間の美の理想へ」というカードを添えた薔薇の花束を受け取った晩、1人でこっそりと鏡の前に全裸で立つときである。このときの彼女は若く美しいばかりでなく、生命感にあふれている。それはウィーン流の教育によって多くの感覚を塞がれ、長い間感受性を眠らせていた娘から、それらが一瞬取り払われ本来の姿が現れる描写と言えるであろう。この娘に限らず、良家の未婚の女性たちはいつも諦めと退屈と倦怠感に満ちているようで、様々なスケッチで繰り返しそれが描かれている。

『牧歌』¹⁷や『街公園で』¹⁸の母親に付き添われた娘は、そのはっきりしない態度と市民的な道徳観で、主人公である青年を大いに困惑させている。上流あるいは中流市民と思われる娘と母親は、青年に交際・結婚を迫っているようであるが、彼はいわゆる市民的な結婚観に疑問を抱いているためにそれを拒む。拒まれても彼女らにはその理由が分からずに、男の不実をなじり絶望するばかりである。彼女らと青年の間には市民と芸術家の間の越え難い断絶が存在するのであり、青年の芸術家的な発言や行動は決して彼女らに理解されることはない。青年にとって、それは明らかであり、彼は自分とは異質で無理解な存在に取り込まれないように抵抗している。しかし彼女らにはその事すら分からないのである。この娘もまた「かよわい女」の1人といえるであろう。彼女は確かに同情的に描かれているが、決して肯定されているわけではない。彼女は人生の詩的な瞬間に対して無知で感受性に乏しく、自主性もほとんど感じさせない。しかしアルテンベルクはそれを彼女個人の欠点としてなじっているというより、社会の罪としているようである。

これら表向きの領域の娘たちに比べ、自分で働いている娘たちは、まだ当てもない夢を持ってられる点で、より生き生きとして自然であるといえそうである。彼女たちは、いつか自分がより良い暮らしができるかと漠然と信じている。アルテンベルクが描くこのような娘たちの願望はささやかで、多くの場合精神的な充足を求めるものになっている。『十七才から三十才まで』で床屋の勘定場に座っている少女は、一見良い結婚を望んでいるようであるが、アルテンベルクによれば、彼女が望むのは人生を経験することである。彼女は人生がまだ自分の前にあるということにより、逆境にあっても生き生きしているのであり、金持ちの男性の世話になり、その男性の病気の看病のため手を氷水に荒れさせながら、彼に深い愛情を感じ、これこそが人生だと顔を輝かせる。しかしその相手と結婚して何不自由無い生活を送るようになると、人生が過ぎ去ってしまったと嘆くのである。既婚の女性については次の項目で触れるが、彼女らは人生から疎外されていると感じ、あまり幸福そうには描かれない。『召使たち』¹⁹のなかの『子守女』²⁰の娘は、子供が眠ってしまったあと前の日の新聞を読みたいというささやかな希望をもっているが、それがかなえられると心から嬉しそうな様子を見せるアルテンベルクの分身で

ある青年はこの時には、彼女の希望をかなえるために、彼女の雇主である夫人に頼んだようである。彼女よりはっきりと人生について思いを巡らすのは『小間使』²¹の娘である。彼女は使用人として、雇主の家で幸福な生活をしているが、ある日自立した仕事を持っている女理髪師に憧れのまなざしを向けはじめる。小間使は彼女の自由を羨ましく思い、自分の人生が何のためにあるのか考えるようになる。しかし、結局は自立しているかのような女理髪師が、大変過酷な労働に晒され、顧客次第であることに気付き、今の自分の生活のなかにある幸福に目をやることができるようになる。彼女は、この様なことを考える前より、その幸福をより意識的に捉えられるようになったところでスケッチは終わっているのである。

2. 3. 中年の女性たち

中年という感覚は時代によって変化しているため、現代においては若い女性と捉えられるものが、当時のオーストリアにおいては中年の範疇に入れられている場合がある。ここでは年齢的な要素のほかに、特に既婚女性という要素も含めて考えている。当時の市民社会の規範によれば女性たちは、結婚するまでは父親の管理下に、結婚すれば夫の管理下に入るのが普通であったから、年齢に多少の差があっても、結婚している婦人の生活形態には余り差がないと考えられるためである。

この年齢層の女性たちを支配しているものは、全体に漂う、諦めや絶望、倦怠の雰囲気である。『三十五才』²²のスケッチに現れる婦人は、その様な女性の代表的な例といえよう。彼女は夫と娘と共に避暑地に来ている。この婦人の衣服が細かく描写されるにつれて、彼女の趣味の良さや、かなり裕福な階層に属することが明らかになる。しかしその豊かな生活にもかかわらず彼女はあまり幸福そうではない。夫や娘がボートに乗っている間、ただ1人でぼんやりと湖面を見つめている。『見るがままに』に現れる中年の女性たちは、このような掴み所のない様子で登場することが多いようである。おそらくこれが、アルテンベルクが観察した、彼女たちの現実の姿だったのかもしれない。しかし、ここでは「人生のメールヒェン」が起こるのである。彼女は、アルテンベルクの文学的分身であると見られる、文中の語り手の賞賛の視線に気付く。彼女はそこで突然、人生の詩的な瞬間に目覚めるのである。彼女はその瞬間を、詩人であるこの語り手と共有するのであるが、それは一瞬の視線の交錯によって行われたのであり、次の瞬間に彼女は、再び日常的な妻や母としての役割に戻っていく。それでも、その一瞬は彼女の人生に意味を与え、彼女の生きる姿勢を根本的に変えてしまう。スケッチの終りに、詩人はそのような彼女に、さらに賛辞を送るのである。彼女がここで気付いたものは、妻であるとか母であるといった役割を通してではなく、彼女という個を全体的に見詰めている視線といえるのではないだろうか。社会的に規定された役割を外して、1人1人を各々異なった全体性の内に捉えるということは、それぞれの個人が課された役割を果たすことで成立している社会生活の領域においてはほぼ不可能であり、むしろその営みを混乱させる因子ともなり得るが、逆に詩的な領域においては、それこそが基本的な姿勢となるように思われる。

田 中 ま り

連作『フォン・H・工場長夫人』²³の中のスケッチ『詩的な夕べ』²⁴には、夫の庇護のもとにある「かawaii女」としての家庭婦人が描かれている。ここで客をもてなしている夫人は、繊細な心遣いでテーブル・セッティングを行い、その場の雰囲気盛り上げ、完璧なパーティーを演出しようとしている。彼女は、そのパーティー自体が彼女の作品であり、唯一の自己表現の場であるかのように気を張り詰め、青ざめてすらいる。実際それは、彼女にとって一つの「作品」なのである。アルテンベルクは、このようにして完成された彼女の作品を「赤の交響曲」と呼んでいる。しかし彼女の「作品」に気付くのは彼だけで、彼女の夫は、妻がこういった「社交」に神経を使い、熱中しすぎることを心配するのである。夫にとってはパーティーは付き合いのほんの一部に過ぎず、妻がどうしてこんなにも熱をいれて準備するのかが分からない。客が帰るや、早くも次のパーティーを青で統一しようと、様々に計画を思い描く彼女に、「かわいい考えだね——」と述べるばかりである。この若い夫人は本来創造的な自己実現を望んでいるように思われるが、家庭生活でそれを実行できるのは消費的な社交の場しかない。詩人のように青ざめて自分の作品の完成を見守る彼女は、やはり創造を行う人間の一人であり、自由ではないにしろ、また理解されないにしろ、アルテンベルクの側の人間なのである。しかし社会は彼女の能力を認めず、彼女を、その能力を発揮する場のない家庭に閉じ込める。夫の言葉がそれを表し、アルテンベルクはその状況を批判的に見ているように思われる。

このように、アルテンベルクの作品では、中年女性は結婚して家庭に入り、妻や母としての役割を果たしてはいるが、必ずしもそれに満足しているわけではない。彼女たちには、漠然とした不安や、はっきりとしない不満があり、それが様々な形で表現される。彼女たちの不安は、男性たちによって課される妻や母親といった役割に順応してきた結果、その役割によってしか評価されなくなり、自分自身の個性を育てることも、個人として評価されることもないままに、内面の空虚さを抱えて生きていかねばならないことへの不安であると言えるのではないだろうか。しかしその不安を克服し、自分の内面生活を充実させるには、「文明化」されていない人生を生きなくてはならない。つまり、様々な役割によって分割されることのない、全体性を保った「生」を体験する要があるのであり、それは当時のウィーン社会では男性にとってすら難しいことであった。そこで彼女たちは自分で成長するのを諦め、一個の人間としての自分を発見してくれる存在を認めることができるまで、あてもなく視線を漂わせるのである。そのように考えると、アルテンベルクをその全ての社会的役割から解放することになった彼のボヘミアン的生活こそ、社会生活からの「休暇」であり、そのような丸ごとの「生」を少しでも体験しようという彼の試みではなかったかと思われるのである。

2. 4. 「自然」対「文明」

以上のように、アルテンベルクの初期作品の中に現れる女性像を概観してみると、彼は女性が自然に近い、本来の力を示すときにはそれを褒めたたえ、文明化・市民化した場合には哀れみや同情、あるいは軽蔑をもって描いているように思われる。ここからアルテンベルクの作品

における「自然」対「文明」という対立図式が導き出されるのではないだろうか。それは言い換えれば「理想と人生」の対立であり、詩的な瞬間と退屈な日常生活との対立でもある。「自然」は「生」全体の有機的な相を表す、生命力をともなった神秘的なものであるのに対して、「文明」は人間の生を様々な局面に細かく分割し、生気のない決まり切ったものにしてしまった元凶である。そしてその「文明」とは何より、アルテンベルクにとっては、彼が属するウィーンの上流市民社会の規範ではなかったかと思われる。このようにとらえると、アルテンベルクが描いた女性像は、女性についての記述であるばかりでなく、ウィーンの上流市民層への、ひいてはウィーン社会全体に蔓延していた欺瞞性への批判ととらえることもできるのである。

彼が自然を称えていることは、連作『アシャンティ』²⁵において、ウィーンの遊園地に連れてこられていたアフリカの黄金海岸付近の原住民を、憧れと羨ましさを入り交ったまなざしで眺め、ある種の尊敬をこめて、生き生きと描写していることに特に顕著に表れている。彼等の素朴な生活に、アルテンベルクは西欧社会が失っている「生」の全体像を見て、その有機的な繋がりや、彼等が持つ生命力を羨むのである。また『原始の女』²⁶と題された一編においては、愛情ではなくお金や美しい服が必要だという娘が登場するが、アルテンベルクはそれを物質的な俗物性として片付けるのではなく、彼女が自然な欲求に従った必然の結果であるとしてむしろ歓迎しているようである。彼は、その娘が自分自身の歌を歌う有機体であり、人が勝手に音を出せる楽器ではないという優美な比喩的表現で、彼女が社会に押し付けられた役割を演じようとはしないで、自分自身の欲求に従うことを賞賛している。アルテンベルクはさらに、人が社会からの要求のままに役割を演じ続ければ、社会はその人間の個性は見もしないで、交換可能な部品の一つと見なすであろうと述べている。これは一種の人間疎外的状況を描写していると思われることができるであろう。

一方、ウィーン社会や彼の属する社会層に関しては、連作『革命家』²⁷において、その退屈さや格式張った窮屈さ、空虚な会話や欺瞞性が繰り返し念入りに描写されている。これこそ彼の軽蔑の対象であったようである。『社交』²⁸という作品では擬人化された「黄色みがかかった白の、太って膨れ上がった退屈が」、サロンのカーペットの上を「這って」いて、そこに居る人々の膝の上に這い上り、口づけして、あくびを引き起こさせることになっている。その「社交」に加わっている人間は、どうしても噛み合わない会話を続けているが、何を考えながら話しているのかがそこに一緒に描かれることによって、それは相手の話をまったく聞いていないためであるということが分かるようになっていく。『日曜日』²⁹では、市民社会の家父長的な雰囲気がよく伝わってくるばかりでなく、アルテンベルクの伝記的な姿と重ねられる息子の言動から、市民的な世界に抵抗していた彼の立場が明らかにされる。このような市民社会の作法は、人間からその本音を奪い、うわべだけを飾り立てることで、やがては自然な感情を窒息させてしまうというのが彼の考えであったようである。ところで連作『革命家』には、アルテンベルクが家族の前で宣伝し、実践もしていたらしい奇妙な食餌法や冷水浴など、幾つかの健康法が見られ

る。これらの健康法は、栄養や休養、或いは外的な刺激によって、人間本来の力を引き出したり、生命力を増すという原理に適っている。このような観点からも、彼が問題にしているのは、人間が本来持っているはずの生命力であるらしいことが分かるであろう。

3. アルテンベルク作品における「かよわい女」たちの意味

アルテンベルクはシュニッツラーやホーフマンスタールらと同じく、ウィーンのブルジョア第2世代に属するが、カール・ショースキーは彼らのような耽美的な世代が現れたプロセスを、当時の政治的・社会的背景と関連づけて、次のようにまとめている³⁰。つまり彼らの父親にあたる世代は、19世紀の半ばから、オーストリアの産業的発展の波に乗ってその経済力を伸ばし、1890年代には他の階級に群を抜いて裕福な社会層、つまりブルジョア階級となっていた。しかし他の西欧諸国とは異なり、彼らが強力な政治的実権を握ることはなかった。オーストリアでは依然として貴族階級が政治の中心にあり、本来、ブルジョアの支持層となるはずの小市民も、階級間の対立や民族紛争を引き起こし、ブルジョア階級を敵視するようになっていた。ブルジョア階級の人々は、経済力と政治力のこのギャップから目をそらし、なんとか不満を満たすために、貴族の趣味や教養を身につけ、芸術への関心を高め、出自としてはともかく、精神的には貴族であろうとしたようである。彼等のような新興勢力にとっては、教養小説に示されるように、教養によって人格を陶冶し、貴族的出自に対抗し得る精神性を獲得することができるという、教養についての考えは大変魅力的なものであった。これは既に19世紀半ばのシュティフターの『晩夏』にも示されているとされ、オーストリアがその終焉までもっていた考え方であった。このような父親世代に育てられた第2世代は、幼い頃から芸術や文学を空気のように呼吸し、その雰囲気の中で育っていった。しかし彼らには、その後の現実の社会への参加の道は決して楽なものではなかった。彼らの階級を政治的に締め出す傾向が起ってきたのである。その結果、幼少年時代から芸術に親しんできた感受性の鋭いこの世代は、芸術の領域に全画的に引き籠もることになる。さらにショースキーは、彼らの引き籠もりが、彼らの文学における傾向と合致していると論じている。ウィーンではこの時期、社会的リアリズムの作品ではなく、多くの優れた耽美的な作品が生まれたのである。

しかしながらこの現実世界から逃れた彼等の憧れは、結局この現実世界にあったのではないだろうか。人生から締め出された彼等にとっては「生」こそが問題であったと思われるのである。このように見たとき、アルテンベルク自身と彼の描く「かよわい女」たちの間に1つの類似点があることに気付くであろう。彼らはどちらも、生きることを望みつつ、それを社会から拒まれている。アルテンベルクの場合は精神的な素質から、それが出来なかったという個人的な理由もあるが、ショースキーの議論によれば、彼の階級全体が社会の拒絶にあっていたのであり、彼らはその階級もろとも、美的な世界に閉じ籠ったのである。そのように考えると、アルテンベルクが執拗に描き続けた「かよわい女」という女性像は、彼が実際に観察した彼の階

級の女性たちであると同時に、彼自身や彼の階級を表しているのではないか、少なくとも同類という意識から生ずる親近感が、その哀れみや同情に表れているのではないかと思われる。

注

1. Friedell, Egon: Peter Altenberg. In: Mathes: Theorie des literarischen Jugendstils, S. 206ff.
2. Altenberg, Peter: Wie ich es sehe. Berlin, 1904. 以下 WS と略す.
3. ヴァーグナー・菊盛訳: 世紀末ウィーンの世界と性, 148ページ以下.
4. 同書, 196~198ページ.
5. 同書, 150.
6. Simpson, Josephine M. N.: Peter Altenberg, a neglected writer of the Viennese Jahrhundertwende. Frankfurt am Main, 1987.
7. Simpson, p.69.
8. Kosler, Hans Christian (Hrsg): Peter Altenberg, Leben und Werk in Texten und Bildern. Frankfurt am Main, 1981. S. 108f.
9. Neun und elf, WS, S. 3ff.
10. Zwölf, WS, S. 6f.
11. Don Juan, WS, S. 55ff.
12. Im Volksgarten, WS, S. 262f.
13. Siebzehn bis dreissig, VS, S. 10ff.
14. ジョンストン・井上他訳: ウィーン精神, 171ページ以下.
15. 同書, 364ページ以下.
16. Neunzehn, WS, s. 8f.
17. Idylle, WS, S. 57ff.
18. Im Stadtgarten, WS, S. 60ff.
19. Die Dienstboten, WS, S. 71ff.
20. Das Kindermädchen, WS, S. 71ff.
21. Das Stubenmädchen, WS, S. 73ff.
22. Fünfunddreissig, WS, S. 25f.
23. Frau Fabrikdirektor von H., WS, S. 67ff.
24. Ein poetischer Abend, WS, S. 69ff.
25. Ashantee, WS, S. 295ff.
26. Die Primitive, WS, S. 120ff.
27. Revolutionär, WS, S. 98ff.
28. Gesellschaft, WS, S. 98ff.
29. Sonntag, WS, S. 120ff.
30. ショースキー・安井訳: 世紀末ウィーン 347~400ページ.

参考文献表については、拙稿「印象主義作家ペーター・アルテンベルク —その文学の伝記的・社会的背景について—」(北陸学院短期大学紀要22号所収)に掲載したものと重複するので省略する。

TANAKA, Mari: Zum Frauenbild der Wiener literarischen Jahrhundertwende—Frauenbeschreibung in den früheren Prosaskizzen Peter Altenbergs
Kontakt: TANAKA, Mari: Suzumidai 5-12-23. KANAZAWA/Japan.