

Title	鎖を解かれた諷刺精神：一八四八年のウィーン喜劇
Sub Title	The satirical spirit unchained : Vienna Comedies in 1848
Author	宮下, 啓三(Miyashita, Keizo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1980
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.40, (1980. 9) ,p.157- 172
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	特集・文学と都市
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00400001-0157">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00400001-0157</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 鎖を解かれた諷刺精神

——一八四八年のウィーン喜劇——

### 宮 下 啓 三

オーストリアの首都ウィーンの人口は約一六〇万、そしてオーストリアの総人口は約七五〇万。この数字に意味がある。一国の総人口の二割をこえる人々が一都会に集中しているという例は世界中にめったにあるものではない。この国の第二の都会の人口は二十五万そこそこでしかない。つまりウィーンは小じんまりした国にしては不釣り合いに大きな都会である。なぜオーストリアは、分不相応に大きな首都をもっているのだろうか。一九八〇年代のヨーロッパ地図に描かれた国境線をながめるだけであつてはこの疑問は解けない。

かつてオーストリアは、ドナウ川の流れを中心とした地域、今日のチェコスロバキア、ハンガリー、それに北イタリアやルーマニアの一部などを含む広大な帝国の盟主であり、ウィーンはこのドナウ帝国の首都であつた。第一次世界大戦の終結とともに、オーストリア・ハンガリー帝国の呼び名で知られるこの帝国はいくつもの民族国家に分かれ、オーストリアは現在の国境線をもつ共和国として生まれかわつた。

民族や言語を単位とする近代国家が独立しつつかある時代に、古めかしい多民族国家は遅かれ早かれ崩壊する運命にあ

った。十九世紀末のオーストリアの作家たちはそれを肌で感じとっていた。古き良き時代の帝国の威勢をしのびながら憂愁にふける人々の群像が、シュニッツラーとかホーフマンスタールといったウィーンの創作家によって描かれた。こうした世紀末文学が日本でも早くから紹介された。「たそがれのウィーン」とか「哀愁のウィーン」とかの言葉が、哀愁ただよう古都のイメージをいいあてている。

時の流れにあえてさからわず、憂愁の思いで没落を甘受する。「どうにもならないものは仕方がない」というのはウィーン人気質の一つである。そうであるからこそ、ウィンナ・ワルツの明るい優雅さが、にわかには深みを帯びて聞こえる。

このような世紀末的ウィーンとそこに生まれた文学は話題に事欠かない。しかし、これについてはすでに多くの文章が書かれている。私はあえて屋上屋を架すまいと思う。むしろこの機会に、十九世紀なかばに焦点をあわせて、日本ではまだ知られていない演劇史的事件を紹介してみたい。「どうにもならないものは仕方がない」といった諦念がウィーン人の気質になりきっていなかった時代の話である。

さて、オーストリアは、十八世紀の末から十九世紀にかけて、保守的な体質をもつ国家であった。一七八九年にはじまったフランス革命とその余波は、自由・平等・博愛のスローガンとはうらはらに、ヨーロッパを武力侵略するフランスとそれをひきいるナポレオンを生み出した。これを危険と感じた他の国々と同様にオーストリアもまた体制の強化につとめなくてはならなかった。オーストリアは一八〇九年までにフランスと四度たたかったが、そのたびに憂き目を見た。これらの戦争の都度オーストリアはベネチアをはじめとしていくつもの地域を勢力範囲から失うことになった。

もともとオーストリアは、武力による力づくの制覇ではなしに、俗に「結婚政策」と呼ばれる外交手段で勢力をのば

してきた。十五世紀に今日のベルギーやスペイン、そしてポヘミアやハンガリーに地歩をかためたのもそうであった。十八世紀にオーストリア女帝マリア・テレジアの娘マリー・アントワネットがフランスの皇太子、のちのルイ十六世と結婚したのも、このような伝統のしからしめるところであった。フランスとの四度目の対戦に敗れたオーストリアにメッテルニヒが外相として登場して柔軟な外交をくりひろげたことはよく知られている。このメッテルニヒは、フランスとの講和条約の条件をよくするために、時のフランツ二世皇帝の娘マリー・ルイーゼをナポレオンと結婚させた。

いかにもオーストリア的な外交政策によって帝国が伸長あるいは保持されてきた。いかにもオーストリア的優雅さの感覚にふさわしい外交である反面、所詮は保守的な体質を保全するための手段でしかなかった。近代的な国民国家に変わるための時機を失する理由にもなったといつてよいであろう。一八一二年にナポレオンのロシア遠征が失敗に終わったのを転機としてヨーロッパ諸大国は巻きかえしに出た。そして一八一四年から翌年にかけて、ナポレオン後のヨーロッパの新秩序を決めるべきウィーン会議は、メッテルニヒの手腕を發揮させる場となった。その新秩序とは結局のところ旧秩序の再建であった。

以上のような歴史的背景がオーストリアの演劇の歴史に大きな影響を及ぼしていた。フランスに革命が生じた頃、オーストリアでは「上からの革命」によって国内の体制の整備がすすめられた。フランス革命の余波をおそれる者たちの指導による「革命」は、もちろん反動的な性格をもつものでしかなかった。そして反動的な体制を批判する内容をもつ劇作品の上演はかたく禁じられた。一七九〇年代以降、不寛容な検閲制度は政治的な監視の道具となった。政治や宗教の批判はいっさい許されなかった。

十八世紀のウィーンの劇場では、道化役者が即興の科白で笑わせることが大いにもはやされたものであった。しか

し、今や事前に検閲をうけない台本は上演を許されない以上、即興もまた禁止されざるをえなかった。さらに一八二一年にメッテルニヒが宰相に就任して内政にも大きな力をふるうようになる、警察当局は人々が夜間に集会することさえ禁じたので、夜の楽しみに集まれるのは劇場の空間しかなくなった。検閲の強化によって非政治的演劇と化した劇場が、人々の欲求不満の解消の場となったのである。

ところで、今日のウィーンと東京の間に奇妙な共通点があることを指摘しておこう。二つの都会はともに二十三の区から成っている。ウィーンの二十三区は固有名をもつと同時に一から二十三までの番号が打たれていて、第一区は文字通り市の中心、つまり都心にある。ここから時計回りの渦巻き状に番号がすすむ。数の多いほど都心から遠のく。東京では千代田区にあたる第一区は、一八五七年まで城壁にとりかこまれていた。今日では環状道路と称する大通りにかこまれた都心地区に宮殿や大寺院などの重要な歴史的建築物がたくさんある。そこにあるのが一七七六年に建てられて、今なお名声高いブルク劇場である。ホーフブルク（宮城）の一角にあるのでその名をもつこの劇場は元来が宮廷劇場であって、貴族や上流市民階級を主たる観客としていた。

一方、都心の外側に一七八〇年前後に三つの劇場が建てられた。それらは中産階級以下の勤労者や職工たちを観客としていたので、ここに花開いたウィーン独自の演劇は今日では「ウィーン民衆劇」と呼ばれている。ウィーン独自という理由は、次のことによる。十八世紀の啓蒙時代に北方のドイツでは、民衆の道徳教育を目指す人々が、荒唐無稽な茶番で笑わせる道化役を追放し、そのうえ合理的精神にもとづいて非現実的なものを舞台から排除しようとした。これに對してウィーンを中心とするオーストリア演劇はイタリアに発した即興喜劇の道化の伝統を守りつづけた上に、「妖精劇」と訳してよい歌入りの喜劇を發展させていた。人間の日常生活のレベルだけでなしに、それに妖精たちの世界を

からませるのであった。勸善懲惡とハッピーエンドという点ではワンパターンであったが、もっぱら明るく笑わせることを身上とし、人間界と妖精界との間の舞台早替りなど、ふんだんに人を楽しませることを狙いとしていた。そしてまた一見無邪気な装いをもつ妖精劇（しばしば妖精メルヘン劇とも呼ばれた）の中に当時のウィーン民衆気質をしのびこませ、社会風俗をあてこすってみせたりもした。文学的野心をもたないとはいえ、ブルク劇場への対抗意識によって、ウィーン民衆劇は次第に洗練の度を加えた。

十九世紀の前半にこの民衆劇は頂点に達した。ブルク劇場でグリルバルツァーが名をはせている頃、民衆劇場のために台本を書き、みずから主役を演じていたのがライムントとネストロイであり、この二人の作品は二十世紀も終わりに近い今日でもドイツ語世界の各地で上演されつづけている。

政治史と演劇史の二つの面での背景を理解していただくために長い前置きが必要であった。このあたりで本題にはいられなければならない。以下の話の主人公は、ウィーン民衆劇作者として名高い二人のうちのヨハン・ネーポムク・ネストロイである。一八〇一年ウィーンに生まれた彼は、ウィーン大学での法律学の勉強をもう少しで終えようとする時、好きな演劇の世界にとびこんでいった。歌手としてのデビューから役者への転向、そして台本作者となるまでの経緯はすべて省略しなければならないが、一八二七年から一八六二年までの三十五年間に計八十三篇の喜劇を書いた。そのうちの一つが二十世紀にはいつてからアメリカの劇作家ソントン・ワイルダーによって翻案され、それがミュージカル『ハロー・ドーリー』となったことを書き添えよう。

ネストロイは「オーストリアのアリストパネス」と呼ばれている。実生活上での人づきあいにおいては、彼はいたって臆病で、人見知りする性質であったというが、舞台の上でかたられる彼の言葉は随所にきびしく人を刺した。古代ギ

ロシアで政治を皮肉り諷刺したアリストパネスとはちがって、政治を諷刺の対象にすることを許されないネストロイではあったが、その劇作品集から拾い集めればたどころにアフォリズム集が編める。

「たいていの人は、他人を打つための道具は杖か鞭か手だと思っている。とんでもない。人間の言葉ってものこそ、もっとも確実に相手を打つことのできる道具だ」

「むなししい希望は朝早くから自分の墓穴を掘っている」

「どんな人についても、自分自身についてさえも、私は最悪のことしか信じない。だから私はまだめったに幻滅を味わったためしない」

これほどシニカルに人間を、さらに自分自身を見据えようとするネストロイは、妖精がらみのハッピーエンド劇に向く体質ではなかった。伝統とジャンルの命じるままに一応はハッピーエンドで劇をしめくくってみせはするが、つねに人間社会のもつグロテスクな部分への苦い思いを隠し味として底に秘めている。やがて彼は、伝統的な妖精メルヘン劇の枠組みから脱け出して、妖精ぬきの喜劇を書くようになった。

一八三八年作の『一階と二階』は、舞台を上下二つの空間に割って、二階の貧乏家族が宝くじと財産相続によって一挙に裕福になったかと思うと、逆に一階は貧困に見舞われる。上と下がたがいに貧富入れかわるうちに、二階の養子と一階の娘が結ばれて喜劇らしくしめくくられるが、十九世紀前半の市民社会における経済的な構造の変化という現実を色濃く反映し、富の不安定さを皮肉ったブラックユーモアにほかならなかった。一八四七年作の『学校の悪童たち』は、当時の学校改革をするべく諷刺する茶番劇である。旧態依然たる寺小屋式の学校を舞台として、職を追われることをおそれた教師が生徒たちにあらかじめ解答を与えてお偉方の学校参観をきりぬけようとする。生徒たちが配られた解

答紙を勝手に交換してしまふので口頭試問の問いと答がちぐはぐになつて教師はうろたえる。世界演劇史最古のカンニング場面であらう。

きびしい検閲制度の限界のもつて、ネストロイは可能なかぎりの喜劇的手段を用いて批判精神を發揮した。一定の距離をおいて、つまりアウトサイダー的な視点から人間とその社会を眺め、しばしば残酷なほどに人間の愚さを突いた。攻撃的ではあつたが、どのみち自分自身もまたその社会から逃れえない以上は、ときには自虐的な性格を帯びることもあつた。

文筆表現の自由さが文学作品の価値を決定する要素であるとかぎらない。逆にその制限がさまざまに巧妙かつ有効な表現の技術を涵養する力となる。こうしたことは世界の文学の歴史に珍しい現象でありはしない。検閲によつて歯に衣を着せなければならなかつたネストロイもまた顕著な実例であつた。しかしながら、彼の生涯にただ一つだけ、検閲をまぬがれた作品があつた。

特記すべきその作品は一八四八年七月一日に初演され、その年の十月四日にその年最後の上演がおこなわれるまで計三十六回の上演をかぞえた。レパトリシシステム日（替り興行）をたてまえとするヨーロッパ式の上演様式からみるとこの数字は驚くべきものである。

その年、パリに端を發した二月革命がドイツとオーストリアに波及して三月革命をおこした。十九世紀前半に商品經濟の進展が古い貴族支配の農業經濟の構造に変化をもたらし、基盤をくずされて没落する貴族も出て、支配階級の内部に分裂が生じていた。産業革命が都市ブルジョワジーを成長させていた。これらの要因がかさなつて、急進的な考えをもつ知識人や学生を主体とする革命の熱氣がウィーンをつつんだ。裁判の公開や立憲制度などの要求とならんで言論の

自由、検閲の廃止を求める請願が次々に出された。これらの請願は宮廷によって拒否されたが、三月中旬に学生をはじめとする群衆がデモをおこない、ついには市民と軍隊の衝突に発展した。市内にバリケードがきずかれ、工場や警察が襲われる事態に至った。ついに宮廷はメッテルニヒを罷免した。彼はロンドンに亡命した。三月十四日に検閲の廃止が布告され、翌日には憲法制定議会の召集が約束された。

こうして出発点において革命は成功したかに見えたけれども、一致した目標をもたないさまざまな集団や個人の思惑に差があったため、穏健な市民階層と社会主義的なイデオロギーをもつ者たちとの間の毀裂がやがてはつきりした。急激な変化を本能的に拒絶する体質が多く、ウィーン市民にあって、国家的伝統をさえ否定しようとする急進派と相容れなかった。しかも三月革命はウィーンの都市革命に終始して農民階級を動かす力にならなかった。

このような時期にネストロイの『クレーヴィンケルの自由』が書かれ上演された。「二部三幕の歌つき茶番劇」で、第一部は「革命」、第二部は「反動」と銘うたれた。題名のクレーヴィンケルというのは、一八〇三年にドイツの劇作家コツェブーの喜劇『ドイツの町民たち』の舞台とされた町の名で、ちょっとしたこと上を下への大騒ぎをする小市民たちの町ということになっている。このクレーヴィンケルというドイツの町にオーストリアで革命の息吹にふれてきたウルトラが姿をあらわすところからネストロイの茶番劇がはじまる。「過激派」を意味するウルトラの名をもつ主人公はネストロイ自身によって演じられた。荒筋は次のようである。

町長の専制と官僚制度のもとで自由をあこがれはじめたクレーヴィンケルに、栄光に輝き自由の光を放つオーストリアからウルトラがやってきた。この町は検閲がきびしく、ウルトラの投稿はすべて削られて新聞は白紙同然。彼は「自由、革命、勝利、しからずんば死」と叫んで町民たちの喝采をうける。町長はウルトラを追放するが、彼は旅劇団の

残した衣裳で変装し、町に居残る。町長はウィーンの革命の様子を夢に見てうなされるが、その夢は、ロシア軍の到着によって革命軍が敗れる場面に終わるので町長は安心する（以上第一幕）。町長は、ロシアの貴族に扮したウルトラを歓迎する。封建的反動国家の助けが期待できるとあって町長は欣喜雀躍する。町民たちに対して町長が古い秩序を回復せよと叫んでいるところに、今度はヨーロッパ自由平等委員会の使者に変装したウルトラがあらわれて、革命を握りつぶした町長を非難し、言論・出版その他もろもろの自由を布告する。町長は失神し、町民たちは喚呼する（以上第二幕）。反革命の行動をおこそうとして意気まいている町長の前に、変装しないウルトラがあらわれる。反動的なカトリック僧たちが追放される場面のと、白毛のかつらと鷲鼻をつけたウルトラが町長に、夜になるまで暴徒鎮圧をひかえるように命じる。夜、プロレタリアートに姿をかえたウルトラがヨーロッパ諸国を政治諷刺する歌をうたう。最終場面ではクレーヴィンケルの広場の一角にバリケードがつくられていて、町民たちが「祖国ドイツ」の合唱。おそれをなした町長はロンドンに行く捨てざりふを残して去る。革命に成功した町民たちの前で、三組の男女がむすばれて幕がおりる。

三組の男女の色恋沙汰が織りまぜられて複雑な内容だが、革命にだけ焦点を合わせて筋をたどればざっと右のようになる。フィナーレで奏される音楽は、のちに「ワルツ王」と呼ばれてウィンナ・ワルツの名曲をのこしたヨハン・シュトラウス（子）の『革命行進曲』である。また、この場面でバリケードの上に立つ学生たちは、学生の制服を着た娘たちであるのだが、舞台上のバリケードと学生のとりあわせはオーストリア演劇史上はじめてのことであった。

町長がロンドンに行くというのは、もちろんメッテルニヒの亡命を反映している。その前にウルトラが白毛のかつらと鷲鼻をつけているのは、メッテルニヒその人のイメージを模したものである。僧侶追放は、封建貴族の助言者として

影響力をもっていた修道院から僧たちが追放された事件をモデルとしている。女性たちが学生に扮して町長らをおどろかせ、おののかせるところは、五月十五日の学生請願の事件にもとづいている。

ネストロイ全集の編者で、ウィーン民衆劇史の大著の筆者であるオットー・ロメルによると、ネストロイは『クレール・ヴィンケルの自由』を自分の最上の作品とみていたらしい。作品の芸術的評価はどうあろうとも、これほどネストロイが政治的事件を正面からとりあつかい、政治そのものを劇作品の主題としたことは前にも後にもないことであった。とりわけ、年来のうつぶんを晴らすかのように検閲に対する憤懣を第一幕十四場でウルトラの口からあらわしている。

ウルトラ ……よりによってこのおれに検閲官になれときよ！ あいた口がふさがらないねよ！

町長 頭はたしかかね？ 検閲官が何か知らないようだな。

ウルトラ ご存じすぎませよ！ 検閲官とは、人間にばけた鉛筆、鉛筆にばけた人間、精神の産物の上に引かれた削除の線が肉にばけたか、思想の川の岸に陣どって、水浴びする文筆家の頭をばくりとやるワニでさあ。

町長 なんたる言い草よ！ このクレール・ヴィンケルでそんな口をきく者はないよ！

ウルトラ 百年ぶん進歩が遅いせいでしょうな。この言い草は生まれてから四カ月もたっちゃいません。この新しい言い草で検閲が何か、お話ししましょうや。検閲とは、ふた目と見られぬご面相の二人姉妹の妹で、姉の名は宗教裁判。検閲とは、ですな、お偉方が白痴化された奴隷をふみにじることができて、自由な民衆を統御することはできないってことを、ありていに白状するようなものですな。検閲官とは、首斬り役人のずっと下の下でさあ。なぜって、六十年前に首斬り役人を真人間にたちかえらせた文明開化の輝きは、現代の検閲に軽蔑の焼印をおしましたからねえ。

一八二六年、まだ劇作を手がける前の若いネストロイが、芝居の中で即興の科白を入れたために警察に呼ばれ、そのあげくまだ十一カ月も残っていた出演契約をふいにしたことがあった。十年後の一八三六年には自作の芝居の中で検閲官をあてこする即興の科白を口にしたために、彼はしばらくウィーンを去らなくてはならなかった。彼は検閲に対して十二分に恨みをいだく動機をもっていた。

『クレーヴィンケルの自由』は、クレーヴィンケルならぬウィーンの民衆にとつて、積年の欲求不満を解消するための清涼剤の役をもったことは疑いない。しかし、この作品をめぐる賛否両論がおこり、ネストロイを支持する側と反対する側の双方の主張が相乱れることになった。ネストロイがウィーンの民衆の思いを心ゆくまで代弁したとして喝采する者たちと、逆に真剣に自由を実現するために精力を尽くそうとする人々を茶化して笑っているという者たちが、にぎやかに言論をたたかわせたのであった。

カール・ベームという台本作家が自作『田舎町の住人の請願』こそネストロイの作品の下敷きであると主張して、これは剽窃である<sup>ひよちぎ</sup>と非難したのがきっかけであつたらしい。革命のさなかに保守派の人々が「私有財産は神聖なり」と叫んで、財産共有を主張する革新派に対抗したのであつたが、この伝にならつてネストロイ批判者は私有財産侵害すなわち盗作の罪をネストロイに着せようとした。ネストロイ自身はベームの作品の存在を知らなかったと抗弁した。この盗作論議そのものは不毛な水掛け論でしかなかつたけれども、民衆劇を愛してネストロイの才能を高く評価する人々は、『クレーヴィンケルの自由』が三月から五月にかけてウィーンでおこつた事件を事実<sup>じじつ</sup>に即してとりいれた手腕をはめたたえ、この作品がユーモアと諷刺に富んだドキュメントにはかならないと強調した。このような賛否両論がパンフレットの形式で印刷文書となつて飛びかつたという事実そのものに、言論の自由の喜びを知つたウィーン民衆の有頂天

ぶりがうかがえて興味深い。

しかし、そのような興奮は長くつづくことをゆるされなかった。封建的な支配の下にあって革命に好感をもったはずの農民たちは、九月に農民解放令が出されると革命勢力と袂たもとをわかった。ウィーン市内では穩健な有産市民は急進的な学生や労働者の陣営と対立した。皇帝と政府は權威を回復した。十月の末に軍隊がウィーンにはいり、革命軍は崩壊した。オーストリアはまたしても絶対主義国家に逆戻りしてしまった。言論の自由、検閲からの自由も一夜の夢に終わった。この夢の中で生まれた『クレーヴィンケルの自由』は、ネストロイの創作歴だけでなく、オーストリア演劇史においても異彩をはなつこととなった。妖精劇あるいはメルヘン劇の系統に属するウィーン民衆劇の歴史を通じて、これほど政治的アクチュアリティをもつ作品は他にないからである。

それでは、ネストロイは革命主義者か、それとも革命批判者であったのだろうか。主人公ウルトラに、検閲ばかりでなく、思想弾圧、専制主義、メッテルニヒなどを揶揄する長い科白は、作者の本音であったにちがいない。しかし、よくよく見れば、彼の政治喜劇は、クレーヴィンケルの町民たちが専制の何たるかは知っていても、自由の何たるかを十分に知らずにいること、そして革命に狂奔する者たちが逆に反革命をかきたてるという皮肉な力学が現実のものであることを、冷徹に見てとっている。

ネストロイは、革命を誇舞するパトスとはまったく逆のもの、つまり、それこそアリストパネス的な意味で、一定の距離をおいて事態の滑稽な面を見てとる喜劇精神をもっていた。保守反動主義者ばかりか、革命主義者もまた、彼の喜劇精神の目をもってすれば、その弱味をグロテスクに露呈し、ウィーン革命の末路を予言するものでしかなかった。むしろ彼にとって願わしい結末ではなかったが、免れえない結末であった。

『クレーヴィンケルの自由』がウィーン民衆の喝采をあげてから一年後の一八四九年夏にネストロイは、未完に終わった作品の原稿に次のような言葉を書きつけた。

「民衆というのは揺り籠の中の巨人だ。目をさまし、立ちあがり、よちよち歩き、そこにあるものを片端からふみつぶし、あげくのはてにころんで倒れて、揺り籠の中より居心地の悪いところに横になる」

同じ未完成作の中で、政治的逃亡者をかくまう人物がこんなことをいう。

「人の考えよう次第でどうにもなりません。裁判官を呪ってはいけません。革命のあとには、完全無欠に正しい刑罰の基準なんてありません。法律通りにしたら何百万十万人の間が死刑になって当然ですぜ——もちろん、できない相談でさあね。そこで、ある者は銃殺をくらい、ある者は十五年閉じこめられ、六週間ですむ者もあれば、ごほうびのメダルをもらう者もある。——もとはといやあ、みんな同じことをしただけなんですがねえ」

先述したように、十月下旬に皇帝軍がウィーンに突入して革命軍は完全に崩壊した。この結果は、すでに革命側の内部分裂によって宿命づけられていた。先鋭化した革命主義者たちは、社会主義的インターナショナルと呼んでよいほどの漠然としたイデオロギーを唱えるようになって、オーストリア帝国の解体ひいてはオーストリア独自の国家的伝統の否定をも結果しかねないように感じられ、穏健なウィーン市民たちにとくに背を向けられていたのであった。

一八四八年の革命はこうして終わった。長い歴史においてつねに急激な改革よりは保守性を重んじてきたオーストリアの首都ウィーンは、唯一の熱い革命の時節を終えた。これから一九一八年まで、フランツ・ヨーゼフ一世のもとで、ウィーンはその文化を爛熟させることになる。同時に、多民族多言語国家であったオーストリアが、やがてドイツ語だけを公用語とする中級国家とならざるをえないことも必至の情況となった。斜陽と哀愁とが古都ウィーンの世紀末の気

分となったのは、このような事情によつていた。

では「オーストリアのアリストパネス」とも形容されるネストロイは、一八四八年十月以後、どうであつたのだろうか。

検閲制度が復活して、ネストロイは二度とふたたび露骨に政治的問題を茶番喜劇の素材とすることはなかつた。『クレーヴィンケルの自由』がとくにおとがめの対象にならずにすんだのは、当局がその作品を真面目にうけとらなかつたためか、あるいは民衆に人氣のある作家を拘禁することをはばかつたためか、その理由はさだかでない。いずれにせよ、革命後の時期のネストロイは、作家としてすでに下り坂にあつた。創作力の減退を革命崩壊のあとに彼を見舞つた諦念のためであるとする研究者もある。なるほど、ただ一度とはいえ、喜劇精神がいっさいの束縛をたちきられて存分に發揮されたあとでは、諦念もまたやむをえない心理であつたらう。

ネストロイの演劇人としての生涯の最後の段階はウィーンのオペレッタの開花期にもあつてゐた。一八五八年にオッフエンバックのオペレッタ『提灯結婚』がウィーンで大当りして以後、ウィーン・オペレッタの黄金時代がはじまつた。一八六〇年、オッフエンバックの『地獄のオルフェウス』でほかでもないネストロイがジュピター役を演じた。

もとはといへばウィーン民衆劇そのものが歌入り喜劇であつて、體質的にオペレッタに近い性格であつたから、オペレッタの流行はウィーン民衆劇によつて素地をつくられてゐたといつてよい。そうであるがために、ウィーン民衆劇はオペレッタにやすやすとその座をゆずりわたすことにもなつた。イタリア・オペラのようにパセチックに情感をうたいあげることなく、つとめて優雅に軽快にハッピーエンドの結末をつけるウィーン・オペレッタは、その奥深くに諦念を秘めてゐる。それは、明らかに、ウィーン民衆劇の十九世紀後半における後継者なのである。

今日、ネストロイおよびライムントの民衆劇は、かつての宮廷劇場であるブルク劇場でも演じられて人気を保ちつつけている。ウィーンが育ててきた特殊なジャンルとして、演劇史家たちの研究意欲をそそっている。それらは一にも二にもエンタテインメントの演劇にちがいないが、けっしてそれだけのものとしてあつかわれてはならない。ネストロイの諸作品中から彼自身がアフォリズム集を編もうとしたことが彼の遺稿から知られるのであるが、次のような警句がそこに見出される。いわば鎖にしばられた喜劇精神の原点を垣間見る思いにとらわれるのは私だけではあるまい。

「現実が嵐のように吼え立てている間は、静かな理想がファンタジーのささやきの小部屋でまどろんでいる」

「私の思考の海の中に深度測定用のおもりを深く沈めれば沈めるほど、ますます矛盾の深淵を見出すばかり」

「知恵とは、悟性という名の父親と幻滅という名の母親の間に生まれた娘である」

「だれの目も私を見ていないときにだけ、私は自分の目を見開くことができる」

「人間を知るまえには人間を憎み、知ってしまえば人間を軽蔑するしかない」

「自己否定。窓から身をのり出して、私は留守だよ、と叫ぶこと」

右の文句は、何がなしウィーンという都会に生きた作家たちが共通してもっている生活感覚を暗示しているようにも思われる。喜劇精神とは、悲哀をつつむ衣裳でこそあれ、ウィーン人の本性ではないのかもしれない。ちなみに、本稿の主人公ネストロイは、一八六二年に世を去った。ウィーンのワルツとオペレッタの黄金時代の前夜のことである。

参考文献（主要文献のみをあげる）

Nestroy, Johann: Sämtliche Werke. Histor.-krit. Gesamtausgabe. Hrsg. v. Fritz Bruckner und Otto Rommel.

- 15 Bde. Wien 1924–1930.
- Nestroy, Johann : Gesammelte Briefe, 1831–1862. Nestroy und seine Bühne im Jahre 1848. Hrsg. v. Fritz Bruckner. Wallishauer 1938.
- Rommel, Otto : Johann Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik. Wien 1948.
- Gregor, Joseph : Geschichte des österreichischen Theaters. Wien 1948.
- Rommel, Otto : Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-theater bis zum Tode Nestroys. Wien 1952.