

(以下の引用においては ① と略す)

② Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden (Herausgegeben von Karl Schlechta, Carl Hanser) 1960. (以下の引用においては ② と略す)

- 1) ① II, S. 8
- 2) Armin Arnold: Die Literatur des Expressionismus (Kohlhammer, 1971), S. 60
- 3) Walter, H. Sokel: Der literarische Expressionismus (A. Langen/G. Müller, 1970), S. 29
- 4) ちなみに、パリで仏訳のニーチェ全集が刊行され始めたのは1898年である。
- 5) J. ウィレット著 (片岡啓次訳)『表現主義』(平凡社, 1972), 41頁。
- 6) 同上
- 7) 注2) の上掲書, S. 63
- 8) ② II, S. 386
- 9) ① II, S. 325
- 10) この構図は、死んだ綱渡り師を肩にかついだツァラトゥストラの形象を踏襲したものと思われる。
- 11) ① II, S. 362
- 12) ゾルゲは『赤い部屋』と『黒旗』の書名を日記に記しているが、レッツァーは『乞う人』にみられる影響からして『ダマスカスへ』(1901年) も読んだに相違ないと推測している (① II, S. 362)。
- 13) ズザンネ・マリーア・ゾルゲ著 (永野藤夫訳)『ヨハネス・ゾルゲ, わたしたちの道』(中央出版社, 1949), 23頁。
- 14) ① II, S. 367
- 15) 注13) の上掲書, 32頁。
- 16) 同上, 34頁。
- 17) A. Soegel/C. Hohoff: Dichtung und Dichter der Zeit (August Bagel Verlag, 1964), Bd. II, S. 237
- 18) ① II, S. 324
- 19) ① II, S. 368
- 20) ① I, S. 211
- 21) ① I, S. 212
- 22) 注13) の上掲書, 47-48頁。
- 23) ① II, S. 367
- 24) ① II, S. 98
- 25) ① II, S. 367

大地の祭壇を打ち砕かんとする。

そのお前の精神に、いま私の精神を対置する

私の精神は、私の主の精神なのだ。

（「崇高な叫び」より）

ツァラトゥストラよ、お前は光に対して盲目だ

お前はかつて、観る者としての真の熱情を持っていた。

ところが、お前はあらゆる点で逆転していたのだ。

お前は精神を肉に逆転してしまったのだ。

（「究極の盲目さについて」より）

ゾルゲはツァラトゥストラのことを、＜天上の盲目の天使＞とも、また永生を盗み出してそれを肉化した＜盗っ人＞とも呼んでいる。ツァラトゥストラに対して、墜死をとげたあのイカロスの姿を重ね合わせようともしている。しかし何と言っても、ツァラトゥストラの心臓部に十字架が突き刺さって、ついに息の根が止まる場面には、上にその経緯をみてきたゾルゲのニーチェ遍歴の決着として、決定的な象徴性が賦与されることになるのである。ニーチェ審きを果したゾルゲは、その後 transzendent な普遍的存在との絆を深めながら、その讃辞と頌歌のみを書きつけた。正式に Katholizismus へ改宗したのは、しばらく後の 1913 年秋であった。

ゾルゲは陶醉的なニーチェ体験を経て、再び少年の頃抱いていた「かなたへの憧れ」へと走り、「神の浸透した霊的な宇宙」へと帰着することになった。本来、表現主義の解きがたい属性を形成していたのは、破壊・絶望・カオスといった、いわば暫定性 (Vorläufigkeit) の傾向であった。目標地点に到達することの法悦よりも、途上の存在 (Unterwegssein) としての悶躁の中にこそ表現主義の本分がある。それがまた、虚無に対するニーチェの基本姿勢でもあった。ゾルゲが伝統的な価値秩序である既成の宗教へ戻っていったこと自体が、表現主義者としてのゾルゲにおける一問題点であることに変わりはない。しかしそれにしても、「ゾルゲ文学の展開にとって、ニーチェとの邂逅は決定的であった。なぜなら、ニーチェの内在的な哲学との Auseinandersetzung のうちにこそ、ゾルゲは初めて自らの道を探り得たのであったから。」²⁵⁾ (レッツァー)。

注

使用テキスト：① Reinhard Johannes Sorge, Sämtliche Werke I-III (Eingeleitet und herausgegeben von Hans Gerd Rötzer, Glock und Lutz) 1962-1967.

させることへと傾いていた。やがて近郊のタウテンブルクの町へ居を移したのも、ひとえにそのための静かな環境を求めてのことであった。聖書の世界にひきこもった生活を送るうちに、神の下僕としての自覚は日々深まっていった、とみられる。

そういうなかでゾルゲが筆にしたのが、『ツァラトゥストラ審判—幻想—』（1912年6月）であった。ゾルゲはこの書をもって、師ニーチェとの訣別の書とする心算であったかと想像される。が、この作業はゾルゲの言うように、「厳しい労苦と格闘、そして苦痛」の連続であった。「この本はまるでトロンボーンのように、その強力な作用が私の身体を痛烈に苛んだ」（日記、6月8日）。師を審き、師を糾弾することへの自虐が、この作品の行間を支配している。そのことを考えれば、この散文詩は、ゾルゲにとってのニーチェ^{レクイエム}鎮魂歌でもあっただろう。

この作品は、多分に二重構造的な構成をとっている。つまり、ニーチェ惜別の詩句とニーチェ審きの文句とがなないまぜになっており、また後半にあっては、ゾルゲのツァラトゥストラに対する呼びかけと主に対する語りかけが混然として連ねられる。冒頭近くの「崇高な叫び」の一節で、ゾルゲはかつての自分をひとりの少年の姿に託してこう謳った。「ツァラトゥストラよ。お前はまたその少年が誰であるかを知っているか。見よ、その少年はお前を愛した、彼はお前の弟子であった。お前の熱情は少年の熱情を吸いあげ、ために彼はお前のために一切を浪費した。（中略）彼の熱情はお前のそれと同類であった、だから何にもましてお前を愛したのだ。ツァラトゥストラよ、違わぬ精神の違わぬ熱情。」²⁴⁾

その種のいわばツァラトゥストラ追想を織り混ぜながらもしかし、この作品の主たる眼目は、文字通りツァラトゥストラの Gericht（審判）にある。つまり、そのモチーフは「神の聖殿に侵入して神の火を盗もうとしたがゆえに、ツァラトゥストラは裁判にかけられるのだ」という言葉に集約されている。

ツァラトゥストラよ、さあ墓場から立ちあがれ！
お前を審くために、私はやってきたのだ。

という＜崇高な叫び＞は、かつてツァラトゥストラを愛した少年の声であるわけだが、「精神から剣を受け取った」少年は、いまや「闘う人」となって、ツァラトゥストラの前に立ち上がる。

お前ツァラトゥストラの精神は世界の一切をうちふるわせ、

Übergang を意図して、精神的な混迷のうちにあったことが想像されるが、ゾルゲがこのノルダァナイにおいて＜神の声＞に触れ、天啓を授かる宿業のもとにあったことは否定すべくもない。この安らぎの二週間のうちに、これまでの煮え立つような情念がゾルゲの体内から後退してゆき、究極的な世界法則への憧憬が再び胸中をおおい尽してしまうのだ。ゾルゲはパトロンの K. アウエルバッハ夫人に対して後になって、「キリストが示現したのです」と語ったと言うが、ゾルゲがニーチェとの訣別を重く意識したのも、まさしくこの孤島でのことであっただろう。

ズザンネは回想記のなかで次のように語っている。「彼は海辺で孤独でした、そしてニーチェはもはやそれ以上彼を導いてくれず、何か満足できないのを感じたのでした。ツァラトゥストラは師を凌駕する (hinauswachsen) 者だけを真の弟子としたのですが、同様に彼はニーチェを凌駕し、ニーチェを自己のなかに一層高揚させ、完成させようと思ったのでした。彼は人類にひとつの新しい教えをもたらすのを使命と信じ、人類を＜一層高い高み、一層深い深み＞に導こうとしたのでした。彼自身の思想にはキリストと教会とを志向するものは全然ありませんでした。彼が決然とこの新なもの、いまだかつて言われたことも考えられたこともないものを自分から生み出そうとしたとき、無限の光のようなものが彼の心に射しこみ、この光に照して彼はあらゆるキリスト教的真理を見てとり、認識し、そして信じたのでした。」²²⁾

この無限の光の照射を体験した後のゾルゲは、ひたすら＜天啓の仲介者＞としての使命を自らに課し、主をたたえる Hymnen だけを筆にした。「それ以来というもの、私のペンはキリストの石筆と化したのです」(G. フィッシャー宛て書簡)。ゾルゲはこのノルダァナイでの神秘的な体験に基づいて、「ニーチェから最終的に befreien された」²³⁾ と、レッツァーは述べているが、敢て言うならば、ゾルゲがニーチェないしツァラトゥストラにまつわる想念から最後のに解き放たれるのは、この年の夏『ツァラトゥストラ審判』を書きあげる時点においてであった、と見るべきである。なぜなら、ゾルゲは主への讃歌を綴る只中にあってさえツァラトゥストラ追慕の情を隠そうとしなかったからである。

さて、皮肉にもその大いなる＜覚醒と啓示＞に接してノルダァナイから帰郷したその翌日、ゾルゲは S. フィッシャーから『乞う人』の出版受諾の報を受けとった。自由劇場が上演を計画中との知らせもまた同時に。しかしその時のゾルゲはすでに、『乞う人』における詩人さながらに、作品の出版に向けて燃やした Inbrunst を、俗界の瑣事とは別の次元へ止揚していた。ゾルゲの関心事はむしろ、自己の内部に秘められた神の啓示を心ゆくまで吟味し、さらに熟

つについては近日中に返答を得ることで了解がついた。一方、この戯曲が実際に舞台化されるための努力もなされている。当時ベルリン・ドイツ劇場の監督だった M. ラインハルトに要請のための手紙を書き送ったり、新劇場へ原稿を提出したり、レッシング座の座主ブラームとも交渉話をした形跡がみられる。とにかく、1911 年夏からこの時期にいたるゾルゲはかつてないほどに精力的で、創作意欲にあふれ、対外的にも種々の接触を保ったようだ。なかでも、ベルリン行きの車中でたまたま知り合った芸術家のグレーンフォルト夫妻とはその後親密な交際を続けたが、若いゾルゲを「次代を担う嘱望すべき詩人」として認めた彼らは、経済援助を申し出たり、いろいろの便宜を与えたりして、ゾルゲの精神的動揺を大きく救ったようである。ことに神知論者でもあった夫人は、ゾルゲの *Bekehrung* に対して甚大な影響を及ぼしたとみられる。さて、そのグレーンフォルト夫人に宛てた 1 月末の書簡には、いまだゾルゲはニーチェとの精神的な連帯を次のように綴っている。つまり、「彼(ホイットマン)の詩の心情(Sinn)は、たびたびニーチェのそれにおおいをかけてしまっています——ニーチェは細かなことにもはるかに深く考察を重ね、より強力な結論を引き出したわけですが——(永遠の回帰)——(中略)偉大な生をまずもって善とも悪とも、また美とも思わず、ただ憂鬱(schweremütig)だと思うこの私は——これから先もニーチェを愛するでしょう(しかもどれほど私がニーチェを愛しているかは誰れの眼にも明らかなはずですよ)。ニーチェは終始私にとっては、父親であるだろうし、私がマイスターと呼ぶことのできる唯一のひとでしょう。』¹⁹⁾と伝えるほどに、いぜんニーチェに対する融和的な態度を変えていない。

ゾルゲが、いぜん出版の確約もとれないまま突如、周辺との接触を完全に絶ち、恋人ズザンネからも離れて、ひとり北海の孤島ノルダァナイに身をひそめることになったのは、それから約 2 週間後のことであった。「深い孤独のなかで出来るかぎり深く自己に沈潜するために」、ゾルゲは一切の俗事から身を洗って、ノルダァナイへ渡り、静かにわが魂のありかを見きわめようとしたらしい。そこでは書物にも手を触れず、島の漁夫たちと話を交わすほかは、ひたすら自己のうちにひきこもって時を過した。どういうわけか、この約 2 週間にわたる自省の生活と、そこでの神秘的な体験についてゾルゲは、他人に(ズザンネに対してさえ)多くを語ろうとせず、また日記にも綴ろうとしなかった。

ゾルゲは箴言集のある一節に、「すべての人々からしばらく隔絶することは自省の強化に役立つものです」²⁰⁾、「孤独は、生産的・創造的な、あるいは、混乱した精神にとつては、治癒の場である——」²¹⁾(傍点稿者)と書いている。ニーチェの思想圏に いまだ立ちつくしながら、ゾルゲはかつその対岸への

裂いたのだ！（中略）神が近くにいるふるえるような至福感，神が近くにいる永遠の悲しみ！この呪詛に見舞われて，いったい僕はいかに生きればいいのか——！」＜一切の永遠への飢餓感＞に襲われた青年詩人は，「僕は，シンボルの造型者にならなければならない，司祭の身分を断念しなければならない……芸術家……ただの半聖者……仮象の聖者」とおのれの使命感に燃えながら「次の純粹さ」のなかへ歩を進めていくことになるが，そこには愛の予感によってようやく蘇生した Ich の姿がわずかながら暗示されている。

「半ば天才的で，半ばディレッタント的な」¹⁷⁾ と Julius Bab が評したこの戯曲は，個々の場面が一見無関係に構成されているようでありながら，いわゆる＜個体化の弁証法＞（スツォンディ）という一点で，そのすべてが主人公の内的葛藤を映し出すタブローになっている。そのことをレッツァーは別言して，この作品を「Ichbesessenheit の呪縛から愛によって自己解放を成就する孤独な魂の自叙伝的な独白である」とみなしている。戯曲の終幕近くではのめかされる「次の Kreis」とは，すでにゾルゲが予覚していたかなたに仰ぎ見る光の国を夢見たものであることは疑いない。ゾルゲは，後に（1913年）G. フィッシャー宛書簡の中に次のような言葉を遺しているのである。「私は神の恩寵によって回心をはかったとき，いまだ回心前に執筆したあの戯曲に『乞う人』という題名をつけました。なぜならばあの作品には，大いなる叫び，つまり天に向って物乞いをする，飢えと哀願が描出されているからです。それというのも，私は当時——神もなくキリストもなく——まったく宇宙の天空のもと，永遠に輝く星に向って大声で光と助けを求めつつ生きていたのです。」¹⁸⁾

この戯曲『乞う人』には，それまでのニーチェ復唱の跡は表面的には殆んど認められないと言っていいほどである。しかしゾルゲは，演劇的使命を唯一の心の支えとして，いまだ「神もなくキリストもなく」，まだ見ぬ光を求めて荒野をさまよっていたとみるべきである。『乞う人』には確かにニーチェ的エレメントが表面から姿を消しているとは言え，いぜんゾルゲの心の一端に強く意識されていたことは，『乞う人』に次いで書かれた『ツァラトゥストラ審判』（1912年6月）を見れば明らかであろう。

（3）

さて，年が改まるや（1912年1月），ゾルゲはひとまず完成をみた『乞う人』の原稿を携えてベルリンへ赴き，出版のための交渉に奔走した。とくに S. フィッシャーに対しては公刊を強く懇請したと言われるが，結局，承諾の有無に

渦まくような外の世界と沈静する自己の世界。その対照の妙は、同じく第四場の売春宿のシーンにも引き継がれ、ここでは俗悪、頹廃、肉の欲情などが、ちょうど詩人の高貴な使命意識を嘲弄するかのごとく、ことごとくリアルな表現で対置される。パトロンの好意ある年金支払いの話に詩人はむげに拒んで、「僕の使命感は、ただひとつ舞台にかけていただくことのみを念じています」と言い張るが、この詩人の意識の底には、芸術を通して聴衆に祝福を贈りたいという情熱が燃えている。使命感を意識した自我の *Autonomie* からの世界の変革——。詩人の魂は孤独の淵へ追いこまれれば追いこまれるだけ、いっそう純粋な熱情と化して、個我への収斂はいよいよ極まってゆくのである。第三幕における父親殺しも、多分にこのような詩人の *Ichbesessenheit* (自己への執着) を背景にして起った、たまたまの偶発事にしかすぎず、詩人の自我の世界は、他者との軌轢を深めることによってこそ、その完結度を高めるのである。外的世界というものが主人公の詩人にとっては単に認識の場としてそこにあるのではなく、現出されるさまざまな苦悩を通じて自己を解放してゆく、一箇の抵抗体としてののみ存在するのだ。孤立無援の詩人の魂を救ってくれるはずの恋人さえも、私生児をかかえた人物として設定され、あくまで詩人の行く手にかげりを落している。

主人公は第一幕第六場において、親友およびパトロンと仲たがいし、第三幕では狂った父親を毒殺する。その悲嘆から病弱の母親も他界した。俗世のしがらみからもはや解放された詩人のヴィジョンは、第四幕では一転して、直接聴衆に向って語りかけられる形をとるが、ここにあっては、もはや現実と幻想との間の壁が取りはらわれ、詩人と観客は、ある宗教的なメディアを通して一体となることが要請されている。

私を歓迎してください、私の周りに駆けよってください！
私は祝福に満ち満ちています！

.....

私はこの世界を肩に荷なって
頌歌を口ずさみつつ、太陽のもとへと運んで行きたいのです。

人類の命運を自ら一手に引き受けた予言者としての詩人のパトスが舞台を独占するが、その絶対的な個我の世界は、ある種の宇宙的な *Messianismus* (メシア主義) にまで高揚されていると言ってもいいだろう。

詩人はこう告白する。「そうだ、閃光がひらめきわたって、僕の世界を引き

みるということはまずなかった。ところが『乞う人』に限っては、一応の完成をみたのちも何度も推敲を重ね、表題も最初に予定された『冬の戯曲XI』から『劇的的使命、五幕物』、『演劇的使命』へと三転し、さらに最終的には翌年6月の公刊の際に『乞う人—演劇的使命—』として落ち着くことになった。完成まで約半年を費している。

この五幕物の戯曲は表現主義戯曲の先駆的な作品として記憶されるにいたる、ゾルゲの最高の傑作である。因みに、この作品は1912年に新設された第一回目のクライスト賞を受賞した。また、ゾルゲが他界した翌年(1917年)の12月、マックス・ラインハルトによる演出のもと、ベルリン・ドイツ劇場で初演された。

ゾルゲが『乞う人』の執筆を思い立ったのは、『反キリスト者』を書き進めている最中であつたが、これを書きあげるや、ゾルゲは早速9月末から取材旅行のためベルリンへ出向いた。もともと二週間の予定であつたが、俗臭に満ちた都会の喧噪にゾルゲは辟易し、五日後には早やイエーナへ帰郷することになる。旅先からズザンネに宛てた10月1日付けの手紙には、「今日午前中にそこで僕を圧倒した莫大な感じ、豪華なものに対する嫌らしい感じをお話できたらと思うのです。あらゆる人達の顔に現われている頹廢^{デカダン}、物欲しげな眼差し、疲れきった足どり、食欲な容貌、あるいは鈍感、倦怠、過度の刺激……(略)……こういうことがすべて『冬の戯曲』となるのを、やがてご覧になるでしょう」¹⁵⁾、と記されている。ある時ゾルゲは、ベルリン西区の「誇大妄想」という名のカフェーに立ち寄ったというが、そこには恐らく『乞う人』第一幕にみられるような、時代の先取りを争う芸術家や自称評論家などが屯していたのだろう、ゾルゲは同じくズザンネに宛てて、「僕はとにかく、こういう種類の芸術家の部類ではありません」¹⁶⁾、と書き送っている。『乞う人』のなかには、すぐれた現実描写が多々織りこまれているが、それとは裏腹に、この時期におけるゾルゲは、社会の俗悪さや時流に対してややもすると背を向けようとする傾向がみられる。それというのも、もしかすると、『乞う人』の主人公における魂の展開を、ちょうどゾルゲもまた昇りつめつつあったのではないだろうか。

場面によっては、詩人ともまた息子とも呼称が使い分けられているこの作品の主人公・青年が、ゾルゲ自身の分身であることは言うまでもなく、この青年の魂の、時間を追っての展開と、それを囲む外界の出来事との交錯がこの戯曲を形作っている。第一幕におけるカフェーの場面では主人公の若い詩人が、社会のドキュメントにはいささかの関心も示さず、何とかして自分の戯曲の上演を実現せんとして、パトロンとの交渉話に夢中になっている様子が描かれる。

再生したのだ

十字架に架けられし者の遺産を、

ここで想起されるのが、精神の暗闇に陥いる直前のニーチェが書きとめた「十字架に架けられし者対ディオニュソス」という符牒である。ニーチェの場合には、キリスト教文化に支配されたヨーロッパの歴史に大きな疑問符を投げかけ、その自分をディオニュソスに見立てながら、キリスト対ニーチェの壮大な挑戦をくりひろげた。そこには、ニーチェの生涯数十年にわたる根本問題への問いかけが一語のうちに凝縮されていて、幻想や法悦の入りこむ余地はほとんどない。それに比べて、ゾルゲの『反キリスト者』にみられる対決は、いわば *deus ex machina* 的手法によって神秘的な和合へともたらされている。その和解の根底については、舞台上を彩る〈内面的な生のシンボル〉として見るより他はなく、そのようなキリストとニーチェとの帰一がただ自閉した世界内での法悦として展開される限り、ニーチェの徹底した懷疑の精神とは無縁のものである。すでに見てきた『青年』や『プロメーテウス』には、それぞれにおいて自我の内発的なエネルギーが看取されたが、この黙示録的な戯曲には、極めてナイーブな詠嘆の声だけがわれわれの耳に残る。ズザンネはゾルゲの心性の一特徴に言及して、「彼の内には、自己を完全に献身してもよいという憧れがありました」¹³⁾ と記している。そう言えばゾルゲは、たびたび自己を投げ出さんばかりの友情を知人・友人に示したし、イプセン、ニーチェ、ストリンドベルイ、そしてキリストに対する没入を自己に許した。ニーチェの諸々のイデーが *contra* (対決) の Schema をその動因にしているのに反して、ゾルゲの場合はむしろその最後の対決が回避され、und で触合をはかる帰一のかたちをとるようだ。

レッツァーはこの作品を、ゾルゲにおけるニーチェ観の転回点として捉え、「(こうして)ゾルゲはニーチェを超克し始めた。此岸性から救済されたいという憧れが再び表面化してきたのだ」¹⁴⁾、と言った。確かにこの作品を境にして、それまで好んで採りあげられた〈ある絶対的な行為〉というテーマが影を薄くし、次第に関心の度合が〈救済〉〈神〉〈巡礼〉などの範疇へと傾いていく過程が明らかである。

(2)

ゾルゲは殆んどどの作品の場合でも短時日のうちに脱稿し、その後改作を試

るはずの両者が、それぞれに円陣をつくった弟子たちに伝授を続けている最中に、奇しくも（一種の奇蹟である）、口を揃えて同一の文句を（！）しゃべり出す場面は、この戯曲におけるクライマックスであると同時に、ゾルゲの奇抜な戯曲的技巧でもある。キリストとユダの声が完全に重複して、最後に「あらゆる時代を救い、力づけ、治癒し、神聖にするような一語」、「一切の生存の最深の意味をこめた一語」として、キリストが永生（Das Ewige Leben）という言葉を挙げるのに対し、ユダは間をおかず永遠回帰（Die Ewige Wiederkehr）の言葉を叫ぶのである。——これはまさしくキリストとニーチェの合体としか言いようがない。はからずも＜永生＞と＜永遠回帰＞というふたつの根本原理がいささかの齟齬もなく重なり合い、両者の間には完全なる同意が成立したことを意味している。キリストとニーチェとが無限に引き寄せられ、ついには永生と永遠回帰のイデーが帰一するところにこの戯曲の大きな特徴がある。

「あらゆる偉大な人間の運命の背後には、さらに大きな＜無駄だ！＞というリフレーンがひびいていた」とニーチェが綴る、いわばニヒリズムの究極のPrinzipである永遠回帰のイデーを、ひと息にキリストの永生のイデーへと合致させる、この発想の奥には、ニーチェとキリストの両者に対するゾルゲの微妙な心情が如実である。劇中では事実上ニーチェ（ユダ）をして、キリストの前に拝跪させながら、ゾルゲはニーチェに対する賛辞を決して省こうとはしなかった。冒頭にかかげられた「キリストとニーチェ」と題する詩句は、作品全体を貫く通奏低音とも解されるが、ここではニーチェがキリスト精神の聖なる再生者として sympathisch に謳われている。

汝らは彼を反キリスト者と呼ぶのか！

ニーチェを？

復活した者、

没落した者、

私は彼をそう呼ぶ。

ああ、その苦悶は何と神聖なことか、

復活した者が苦しく

十字架に架けられし者を嘆き悲しむ。

ああ、その行為は何と神聖なことか、

復活した者が

ゾルゲは、1911年の夏にストリンドベルイを読んだ。A.ボルクに宛てた8月半ばの手紙文に、「現在私は、ストリンドベルイを空気と水のごとく必要としています。あれ以来読んだわずかの習作だけでは、私は満足できません」¹¹⁾と書いており、その後も半年ぐらいの間とくに没頭していたとみられる¹²⁾。レッツァーによれば、ストリンドベルイの名は、その年の11月13日から12月11日にかけて殆んど毎日のように日記に出ている、という。このストリンドベルイへの傾倒とともに、ゾルゲの身辺における大きな変化といえ、同じ年の8月中旬、ふとした機会から、後に(1913年2月)妻として迎えることになるズザンネ・マリーア嬢と知り合ったことである。これまで同性の友人たちを鏡像にしてしか自己を反芻できなかったこの若い詩人にとって、この愛の獲得は、創作活動のうえでも大いなる跳躍台を用意したと見ることができる。この夏以後のゾルゲには、かつてないほどの精神の高揚が感じられ、やがて生み落される『乞う人』の豊饒さへと通じているからである。

そのズザンネの筆によれば、ゾルゲは9月初旬のある日、ひとり散策中にふと、ニーチェとキリストがもともと共通した精神を授かる子ではないかという直観にうたれた、という。ニーチェにおける回帰思想の受胎もまた、詩的なインスピレーションによるものであったが(「稲妻のように、必然的に、何のためらいもなく、思想がひらめいた」—『この人を見よ』より—)、その種の直観ないし天啓は、ゾルゲの魂の深部をも絶えず襲い続けていたものであっただろう。ともかく、その秘めたるヴィジョンを早速一幕物の戯曲として草稿にまとめたのが、『反キリスト者—戯曲作品—』であった。表題じたいが、ニーチェの『反キリスト者—キリスト教への呪い—』から借用されたものである。着想から脱稿までわずか10日間で完成された22頁あまりの小品であるが、ニーチェとのAllsympathieの関係が決定的に崩れ始め、ゾルゲが少年期に抱いていた漠たる願望が、再びmetaphysischなかたちで意識にのぼってきた時期の作品として、ゾルゲのニーチェ遍歴をたどっていく場合には見落すことのできない一篇である。

ユダ(等符号を付して＝ニーチェ・ツァラトゥストラと記されている)が謀反を起こしたそもその理由は、師の啓示したdas himmlische Reichに対して、ユダが生ある一切のものへの愛をより重視するところにあった。またキリストの慈悲・博愛の教えに対して、ユダの立場は「毒づく者を呪え、侮辱するものを侮辱し返せ、敵とは敵対するがいい。闘争は、それによって生と革新を欲するからだ。脆弱と一切の無力は根絶すべきだ」という、明らかにニーチェ的な此岸の思想、強者の論理を立脚点にしている。その決定的に思念を異にす

をあげる（それは確にかつてゾルゲが心のうちで叫んだ驚嘆の声であったのだが）その一方で、「片輪者を射殺するなんてナンセンスだ」、「馬鹿げた行為だ！」という他の人物たちのネガティブな声が鋭く舞台に響きわたるのである。

ニーチェの『ツァラトゥストラ』におけるあの綱渡り師の行為には、たとえそれが盲目的に命令に従っただけの行為とはいえ、ツァラトゥストラの同情を誘うものがあつた。ところが、芸術家が勇んで敢行したこの不具者殺しの行為は、つまるところ、＜生産的な誤謬(produktiver Irrtum)＞として示唆されており、肯定的な意義づけがまったく欠落している。この戯曲におけるゾルゲの視点はどこに位置するのか。どうやらこの場合の主人公は、その倒錯した行為へと走る若い芸術家でもなく、また最後に姿を見せる＜一冊の本＞の著者でもない。ゾルゲは、実に用心深く、まったく別の中心人物を用意しているらしいのである。つまり議論の輪の中央部に、大きく眼を見開いて沈思黙考しているひとりの青年(Jüngling)がそれである。この青年は、結局のところ終幕にいたるまでただの一言もしゃべらないままに終っているが、敢てゾルゲは、この影の人物を仕立てることにより、師ニーチェに対する距離感をあまねく推量ろうとしている気味がある。ゾルゲは、いまだニーチェの思想圏に足を踏み留めながら、その呪縛のありようを再確認すべく、この青年に傍観者的な沈黙の役柄を強いたと言っても過言でないだろう。

現に、この＜一冊の本＞について議論百出するなかで、犯行に及んだ当人の芸術家と、それに詩人のふたりだけはニーチェへの心酔ぶりを発揮するが、役人や神学者をはじめ、自由思想家、校長、外交官などの発言はある意味で醒めた冷静な口調が感じとられる。医者助手が、「先生、この著者はたとえば手淫をしていたかどうかが問題です」と言って、饒舌に思想を弄んでいるニーチェのある局面を口外するかと思えば、ある老人は淡々として、「むしろこの本による周辺への影響が恐ろしい」と述べている。これらの述懐はゾルゲ自身のそれと決して無関係であるはずがない。若い外交官の述べる、「この本は絶頂から遠望されているがゆえにただ意義がある。ところが、われわれは谷間に、しかも事物のすぐそばに生きているのだ」という口吻は、もしかすると谷間（形而下的な世界の謂だと解される）にニーチェの思想を充当することの困難さと不当性を唱えているかもしれないのである。この作品の時期にいたってゾルゲは、法悦的なニーチェ受容からある程度の覚醒を果たし終え、劇中で若い外交官が指摘するように、ニーチェの「苦酸っぱい優雅さ(die herbe Grazie)」、ことにその「苦酸っぱさ」に意を向け始めていると思われる。

るっきり変えてしまったのです」⁹⁾、という Bekehrung (回心) への道を辿るのである。本稿では従って、ゾルゲの遺していった「ニーチェ時代」の作品に照らしながら、ゾルゲの内面的推移を観察し、その問題点を考察することになる。

(1)

「表現主義における Verkündigungsdrama (告知戯曲) の嚆矢」とも呼ばれるゾルゲの『プロメーテウス』断章は、多岐にわたってツァラトゥストラ叙事詩の咀嚼が見受けられた。それから約2か月後(1911年7月)に書かれたのが、一幕物の戯曲『ツァラトゥストラある印象一』という作品であった。

この幻想劇の注目すべきところは、ゾルゲにおけるニーチェ呪縛の内情が、内なるモノローグとして赤裸に描き出されている点である。ここで披露されるさまざまな登場人物の直接間接のニーチェ評価は、おのずからゾルゲ自身の自問自答の形に近いと考えられる。ニーチェに圧倒されんとしながら、なおかつ自らに対する自重の喚起が全篇を貫くトーンである。

ある<一冊の本>、つまりニーチェのツァラトゥストラを読んだある若い芸術家が、その教説を鵜呑みにし、何の罪もない不具者(結核性の病人)を現実に射殺してしまう、というのがこの戯曲の主なる Vorgang である。犯行を犯した当人はこの行為を必然的な当為と見なして、むしろ優越感に酔い痴れつつ、先刻抜け出た論談の輪に加わっているが、やがてその一冊の著者(ニーチェその人ということになる)が、射殺死体を肩に皆の前に現われ¹⁰⁾、「馬鹿なことをしたものだ、お前たちには私を理解することはできないのだ」と言って、照明灯を床に投げつけ、あっけにとられた皆の者を残して、まっ暗になった舞台から退場して行くのである。

『青年』における司祭殺しを描いて以来、ゾルゲの戯曲はつねに、その種の決断的行為を創造的な、かつ超人的な行為としてポジティブに呈示してきた。しかし、この戯曲にあっては、その間の事情を多少異にしていると見なければならない。矢を射るオデュッセウス、超人を産むプロメーテウスなどの場合には、その行為が絶対的な創造行為として描かれ、その行為者(Täter)は戯曲の枠組みを構成する唯一の主人公たりえた。それに反して、この『ツァラトゥストラある印象一』においては、その若い芸術家の確信ある振舞いがいかにも唐突な茶番、ぶざまな道化として描かれている。登場人物の詩人が、「(この本を読んで私は)度胆を抜かれた、これはすごい本だ!」と言い、若い芸術家が「この本は人を狂気にする。それはまた人に行為を要求する」と共鳴の声

哲学や G. ソレル (1847—1922) の『暴力論』などとは比べものにならない反響を得ていた、との指摘もある⁵⁾。それはともかく、ニーチェの思想が「表現主義の殆んどすべての芸術家たちをその呪縛のなかへとひきいれた」⁶⁾ 事実、そしてニーチェの〈超人〉のイデーなり生命発揚の思想なりが、その文体も含めて表現主義のなかに大きく脈打っている事実は、ここで改めて確認しておく必要があるだろう。Armin Arnold は、表現主義運動の根幹にあるものを、「新しい人間を求めての手探し (die Suche nach den neuen Menschen)」⁷⁾ として、たとえばマリネッティの Flugzeugmensch やデーブリーンの Gigant, ショーの Langleber などにその典型をみようとしているが⁷⁾、それらの系譜の原点には、いやおうなくニーチェの『ツァラトゥストラ』がある。R. J. ゴルゲの一連の作品も、そのような関連のなかで捉えられなければならないであろう。

そう言えば、ツァラトゥストラが Unterwelt へ旅して得た新しい認識、それは、「大地には肌がある。しかもその肌は病気にかかっている。この病気のひとつが、たとえば〈人間〉と呼ばれるやつだ」⁸⁾ ということであった。ニーチェのこの深刻な時代認識は、その後表現主義者たちのあいだに切迫した危機感として根をおろした。つまり、病める人間、母なる大地の喪失感というモチーフは、表現主義芸術の Hauptthema として、たとえば G. ベンの『屍体公示所』(1912 年) や G. ハイムの詩想にみられるごとく、さまざまなヴァリエーションを生み出したのであるが、ゴルゲの文学にあってもその例外ではなく、生(存在)の不安と未来喝望の心情が固有の幻想・シンボルに仮託されて表現されるのである。

わずかの生涯しか許されなかったゴルゲにとって、創作活動を開始する 1910 年から 11 年にかけての時期にニーチェに触れ、ニーチェに没入したことの意味は大きかった。ゴルゲがいわばツァラトゥストラの足下に坐して、『青年』、『オデュッセウス』、『グントヴァル』、『プロメーテウス』などの習作を矢継ぎ早やに書き下していった経過については、前稿(『文芸と思想』第 41 号)で述べてきたとおりである。

ところが、そのようなゴルゲのニーチェ理解に 1911 年の夏頃から微妙な変化が認められるようになり、1912 年にいたると、ゴルゲはかつての師・ニーチェから次第に離反の度を深めていく。そして、ゴルゲ自身が後に告白するように、「昨年という年は(稿者注: 1912 年のこと)、私の人生に振りかかった変化という意味で私にとって大いなる年でした。しかもその転変は、私の人生をま

R. J. ゴルゲの「ニーチェ時代」とその作品

(Ⅱ)

恒 吉 良 隆

ゴルゲの「ニーチェ時代」、つまり 1911 年前後のドイツには、各地に鬱勃として芸術の革新運動が胚胎し、時代は大きな転換期に直面していた。1910 年の 3 月、ベルリンで „Der Sturm” (あらし) という、その名も時代の焦燥を物語るかのような、新刊の週間誌が刊行されたが、この文芸雑誌はたちまちにしてアヴァンギャルドの若い作家や画家たちの機関誌となり、ドイツにおける表現主義運動のいわば牙城になった。社会の急激な変貌を背景にして、若い芸術家のあいだには、旧来の世界に対する根深い拒絶反応が瀰漫し、新たな＜精神の Aristokratie＞を求める声は次第に一定の方向性を持つにいたる。高らかに未来主義を唱えたイタリアの F. T. マリネッティの言動が、ドイツで大きな反響を呼んだのもちょうどこの頃で、時代の危機感を肌身で感じとった当時の詩人たちは、人類全体の命運にある種の Eschatologie (終末観) を見てとり、同時にまた、未来への＜薄明＞を苦しく夢みた。G. ハイムは「われわれは、世界の日の終末に、その腐臭に耐えられぬほど息苦しい黄昏に生きている」と書き (1911 年)、J. v. ホッディスは同じ年、詩集『世界の終焉』を出版して、世上に大きな衝撃を与えた。K. エートシュミットの証言によれば、当時彼らは「新しい人間を求める絶望的な叫びという点で、思わず知らず軌を一にし、ともに共時的に立ちあがった。だが誰ひとり、自分の声が合唱となって響きわたるとは予想だにしなかった。」¹⁾

そのような彼らがその当時一応に手を染めたのが、ニーチェ、ダーウィン、マルクス、フロイト、そして聖書であったと言われる²⁾。時代の蘇生に苦渋するとき、彼らはそこに現代文明に対する厳しい批判精神、革新へのヴァイタリズムといったものを読みとったからに違いない。ことにニーチェという存在は、「表現主義者たちにとって、シュトゥルム・ウント・ドラングに対するルソーのような意義を持っていた」³⁾ (W. H. ゴーケル) と言われ、その影響はドイツ語圏は言うまでもなく、ヨーロッパの各国を中心に深く浸透しつつあった⁴⁾。同じく非合理の哲学を説いた H. ベルグソン (1859—1941) の「生の飛躍」の

エラン・ヴァیتال