

映画『ミュンヒハウゼン』についての一考察

中村 恵

Eine Betrachtung über den Film “Münchhausen”

Megumi NAKAMURA

Erich Kästner (1899-1974), ein deutscher Schriftsteller, schrieb 1942 zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Ufa (Universum Film AG) ein Drehbuch für den Jubiläumsfilm “Münchhausen”, was für den heutigen Betrachter durchaus erstaunlich ist, weil die Ufa bereits damals eine staatliche, für die Nazi-Propaganda arbeitende AG, Kästner dagegen ein durch und durch liberaler Dichter war. Dieser Widerspruch erklärt sich dadurch, dass einerseits zu jener Zeit fast alle begabten Autoren relativ früh ins Ausland emigriert, oder in Gefängnissen getötet worden waren, und andererseits Kästner, der von Goebbels’ Reichspropagandaministerium Schreibverbot erhalten hatte, stark an Geldmangel litt und das ungeheuer hohe Honorar dringend benötigte.

Allerdings versuchte Kästner in diesem Film, zwar nicht direkt, sondern eher versteckt, der Naziregierung gegenüber kritisch zu bleiben.

An mehreren Stellen kann man das bestätigt sehen, jedoch glaube ich, dass seine wahre Absicht bis heute von vielen Kritikern entweder übersehen oder zu gering geschätzt wird. Einige von ihnen warfen ihm sogar vor, dass er als Verfasser des Drehbuches mit den Nazis harmonisch zusammengearbeitet hätte, davon kann keine Rede sein.

In meinem vorliegenden Aufsatz möchte ich deutlich machen, dass jede kritische Rede im Film gut begründet werden kann und bereits der Aufbau des Filmes eine unübersehbare Kritik an den Nazis enthält. Dies zu zeigen ist die Absicht meiner Analyse.

1. はじめに

ドイツの作家エーリヒ・ケストナー (Erich Kästner, 1899~1974) は、1942年に、ウーファー映画社 25周年記念の映画『ミュンヒハウゼン』(Münchhausen, 1943)の脚本を、同映画社のプロデューサー、エーバーハルト・シュミット (Eberhardt Schmidt)からの依頼で執筆している。当時ドイツはナチス政権下にあり、ウーファー映画社も国営化されていたから、ナチス政権から執筆禁止令を言い渡されていたケストナーに、また1933年にはナチスにとって怪しからぬ他の作家たちの書物と共にその著書もベルリン市の中心

で焚書に付されたケストナーに、さらには二度もナチスの秘密警察に逮捕されたことのあるケストナーに、この仕事が回ってきたのは不思議と言えば不思議である。この経緯については第二章で詳説するが、大勢の才能ある作家たちが獄中で死亡するか国外に亡命してしまっていた当時において、この仕事を依頼できるのはケストナーを除いてはいなかったという事情もひとつにはある。とにかく本名は出すわけにはいかないから、ベルトルト・ビュルガー (Berthold Bürger) という偽名で執筆した。

この脚本『ミュンヒハウゼン』はケストナーの創作ではなく、18世紀に活躍した作家ビュル

ガー (Gottfried August Bürger, 1747-1794) 編『ほらふき男爵の冒険』(Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, 1786) を下敷きにし、それをケストナーがさらに想像力豊かに膨らませたものである。

あれほど権力に対する抵抗心、反骨精神に貫かれたケストナーが、ナチス政権のもとで脚本家として映画製作に携わったのは、意外なことに思われる。しかし、作品を精読してみると、到るところにナチス批判が鑿められている。権力者そのものの性質を揶揄した箇所 (V259)、主人公ミュンヒハウゼンが決して上からの圧力に屈せず、自分の信念は曲げることができないと言っている箇所 (V226)、さらには当時の時代そのものに対する批判等 (V301)、枚挙に暇がない。ところが、この映画作品は戦時中ドイツの敵国であったソ連で上映されきわめて好評であった。この事実は何を物語っているのか。どうやらこの映画作品に籠められた政治的色合いはあまり意識されず、観客にも伝わらなかった様子である。実際、戦後になってケストナーは、台詞に籠められた各々の時代批判について顧みられ評価されることはなく、むしろ映画製作に関わり、脚本を書いたことを責められ非難されている。またこれらの台詞のなかに時代批判を読み取ろうとするのは無理があるのではないかという指摘もある。スヴェン・ハヌシェク (Sven HANUSCHKE, 1964~) は、「絶対的なもしくは独裁的な支配者にたいする小さな嫌味はあっても、当たり障りはこれっぽっちもない」¹⁾ と述べている。しかし実際にそうであったのか。

映画『ミュンヒハウゼン』は、一見ファンタジーに富んだ何の害もない作品の様相を呈しながら、換言するならばファンタジーの衣を借りつつ、まさにそのファンタジーそのものを梃子にして、その構造に於いて於いて、当時のナチス政権、ひいては権力者そのものを批判し、それに対してアンチ・テーゼを示しているのではないか、という私見を筆者は抱いている。そのことを実証するのが本論文の目的である。

2. ウーファー映画社からの脚本執筆依頼

ナチス政権から疎んじられていたケストナーが映画『ミュンヒハウゼン』の脚本執筆を依頼された経緯を簡単に記す。

宣伝大臣ゲッペルスのもとで働いていた参事官ヒプラーは、映画脚本執筆の許可がケストナーに下されるよう、大臣の部下に働きかけ、その結果1942年に帝国著作権院から公式の特別執筆許可がケストナーに与えられた。このことはケストナーの友人であり、ウーファー映画社プロデューサーであるシュミットから本人に伝えられた。ただこの執筆許可は正式な文書によるものではなく、口頭によってなされ、詳細は今尚謎に包まれている。

なかんずく疑問なのは、反ユダヤ主義を煽る映画『永遠のユダヤ人』(Der Ewige Jude, 1940)の製作に宣伝省の映画部門責任者として関与したヒプラーが、なぜよりによってナチス政権から睨まれていたケストナーに、映画『ミュンヒハウゼン』の脚本執筆を依頼しようと思ったのか、ということである。宣伝大臣ゲッペルスは、中立国経由でアメリカやイギリスの映画を見ていて、ウーファー映画社25周年に際して、それらの映画作品に負けないものを製作することで、ウーファー映画社の、さらにはドイツの威信を全世界に示したいという意向があった。したがって、セット、撮影技術等、当時で最高級のものが投入され、俳優陣も選りすぐりの人たちが集められた。そして脚本も一流の作家に依頼するとなると、1. でも述べたように当時のドイツにおいてはケストナーを措いて他にはなかった。ケストナーの側からもこの仕事は彼の生活を支える上で願ったり叶ったりのものであった。執筆禁止令は国内に限られたものであったので、外国で出版することは差し支えなく、それが当時ケストナーの唯一といってよい収入源であったが、ドイツが勢力を国外に拡げようと侵略戦争を繰り返すようになると、その道も閉ざされ、生活は窮乏をきわめた。そのようなケストナーにとって高額の執筆料は生きていくうえで重要な糧となった。ウーファー映画社とケス

トナーとの仲介役となったプロデューサーのシュミットであるが、ケストナーと事実婚の関係にあったルイーゼロッテ・エンダーレが述べているところによると、彼はナチス党员であったとのこと。心は売り渡さずに世渡りのためにだけナチス党に加入していた人々は、当時シュミット以外にも多勢いて、決して珍しいことではなかった。したがってケストナーの友人として彼がこの件に絡み合っているのも頷ける。²

ケストナーはこの映画を誇りに思っていて、久しぶりの特別の作品であるから、スタッフ一同も仕事をするのを楽しみにしている、と母親宛の手紙に書いている³。しかし次の二点において彼は自分の主張を頑強に押し通そうとした。一点目は、映画のもととなる作品としてウーファー映画社はヨーゼフ・ヴィンクラー (Josef Winckler, 1881-1966) の悪漢小説『快男児ボンベルク』(Der tolle Bomberg, 1923) を考えていたようであるが、ケストナーはゴットフリート・アウグスト・ビュルガー編『ほらふき男爵の冒険』に固執し、映画製作のスタッフを説き伏せて同意させた。二点目は映画最後の結末であるが、ウーファー映画社はミュンヒハウゼンが永遠に生き続けるというエンディングを望んだが、ケストナーはそれに猛然と反対し、結果的に彼の主張が通った。

実はこの二点こそ、ケストナーが決してナチス政権に迎合してこの脚本を執筆したのではないことを実証できる手立てのひとつではないか、と筆者は考えている。以下そのことを順次実証していく。

3. 実在のミュンヒハウゼン男爵とその作品化について

本題に入る前に、実在のミュンヒハウゼン男爵と、ゴットフリート・アウグスト・ビュルガー編『ほらふき男爵の冒険』について少し述べたい。

ミュンヒハウゼン男爵、正式名ミュンヒハウゼン男爵カール・フリードリヒ・ヒエロニムス (Karl Friedrich Hieronymus Freiherr von Münch-

hausen, 1720-1797) は、18世紀初めザクセン州ボーデンヴェルダーで生まれ、生地より少し東にあるブラウンシュヴァイク公の宮廷に小姓として奉公したのち、アントン・ウルリヒ公子がロシア皇女アンナ・レオポルドヴナとの結婚でロシアに婿入りする際に、彼に随行してロシアに行き、ロシア軍騎兵少尉としてオスマン・トルコとの戦いにも参加している。政変でウルリヒ公子が流刑となったのちもロシアに留まり続け、騎兵大尉にまで昇進したが、二年間の休暇で帰郷したのちは再びロシアに戻ることはなかったという。故郷ボーデンヴェルダーでは自らの体験談をおもしろおかしく語り、機知にとんだその話術は評判となったとのことである。

ミュンヒハウゼン男爵を素材とした物語は、もともとビュルガーの創作によるものではなく、一種の民間伝説、すなわち獵人や兵士、また船乗りや釣り人などが、酒の余興に話す自慢話に属していて、ミュンヒハウゼン男爵の名前が冠せられるようになったのは、男爵がたまたまこういった類のほらふき話が得意だったため、その代表者に祭り上げられたのに過ぎない。そのミュンヒハウゼン伝説が最初に印刷されたのは、1781年から83年にかけてベルリンで出版されていた『おもしろ文庫』(Vademecum für lustige Leute) の中に収録されている第8話と第9話である。ただ作者は不明であり、ミュンヒハウゼンという名前が登場することはなく、おそらくはミュンヒハウゼンであろうと推測される頭文字が「M-h-s-の物語」という題名に含まれているだけである。その後1785年にドイツ人の学者ラスペ (Rudolf Erich Raspe, 1737-1794) の手による英語版がイギリスで出版されたが、彼は、それまでいくつかのエピソードの寄せ集めに過ぎなかったミュンヒハウゼン伝説に、ミュンヒハウゼン男爵という一人称の語り手を与えることによって、物語としての連続性をもたせた。このラスペ版は、彼の存命中に、「海の冒険」、あるいはルキアノスの『ほんとうの話』から借用してきたいくつかのエピソードを付け加え、第七版まで出版されたが、そのうちの第二版と第五版がドイツに逆輸入され、ラスペ版に

ないいくつかのエピソードを盛り込んで、ドイツ語版として出版されたのが、ビュルガー編『ほらふき男爵の冒険』である⁴。

ビュルガーの『ほらふき男爵の冒険』は、内容的には、冒険談のほかに、専制君主の横暴や正しくない教育の姿、また胡散臭い学問などが取り扱われ、もともとは大人を対象としたものである。後者に対しビュルガーは容赦なく批判の刃を向けているが、この作品に内蔵されたこういった二面性こそ、ケストナーがウーファー社25周年記念の映画の題材として、この作品に固執した理由ではないか。そう筆者には思われる。

ちなみにこの『ほらふき男爵の冒険』はその後1842年に挿絵付きの児童書として編集・出版されたのを皮切りに、今日まで数多くの児童書としての版が出版されているが、いずれも好評である。19世紀以前のドイツ児童文学は、教育学の手足のような存在で、自律性はなく、倫理的正しさが描かれることが主眼であったが、19世紀も半ばを過ぎると、あるべき子供を描くという教育学の束縛から解放された、娯楽作品としての児童文学が生まれてくる。この作品は、児童文学の転換点とも言えるこの時期に対応する形で広められていったことも、忘れてはならないことだろう。⁵

4. 映画『ミュンヒハウゼン』の構造

作品内容を詳しく分析・検討する前に、映画『ミュンヒハウゼン』の構造上の特徴を、小説『ほらふき男爵の冒険』のそれと対比する形で、見てみたい。

小説『ほらふき男爵の冒険』では、ミュンヒハウゼン男爵の陸路と海路の冒険談が、ほとんどの場合ミュンヒハウゼン男爵を一人称として、すなわち彼が読者に物語るという形で⁶、何章かずつ交互に述べられている⁷。一方映画『ミュンヒハウゼン』は、謂わば一種の枠構造形式をとっていて、ミュンヒハウゼン男爵がもともと所有していた館の現在の当主夫妻がある若いカップルと談話する場面が初めと終わりに据えられ（V87-92, 314-320）、その二つの場面に挟まれる形で、男爵

の冒険談、故郷ボーデンヴェルダールからブラウンシュヴァイク、さらにはクーラントを経てロシアへ出発し（V100-192）、その後オチャコフ要塞からトルコを経緯してイタリアへ（V197-294）、そしてさらには月に向かう（V295-313）という冒険談が語られる。映画のなかの男爵の冒険地は、ビュルガー編『ほらふき男爵の冒険』に於ける冒険地にすべて含まれる。そして最後に、当主自身が実はミュンヒハウゼン男爵その人であることが明かされる。彼はカリオストロ伯爵の魔術により、年齢を重ねることを自分が欲するまで若さを保ち続けたい、という願望を叶えてもらい（V191）、18世紀から20世紀の長きに亘って生き続けている。しかし終わりの場面では、愛する妻がひとり老齢に入っていくのに耐えられず、自分も共に年をとっていくことを決心する。そこで映画は終わっている。

5. 果たしてほんとうに拡大解釈か？

映画『ミュンヒハウゼン』の中の当時の政権に対する批判と思われる箇所が、当たり障りのないものでは決してないことを、とりわけ作者の批判意識が表れているとされる、主人公ミュンヒハウゼンの月旅行の場面を取り上げ、ケストナーの他の作品からの引用とも照らし合わせつつ、論じてみたい。

この場面はビュルガー編『ほらふき男爵の冒険』、映画『ミュンヒハウゼン』のどちらにも描かれている。前者ではミュンヒハウゼンは二度の月旅行を経験する。一度目は、逃げた蜜蜂を捕まえようと投げた銀の斧が勢いづいて月まで飛んでしまい、それを取り戻すため月に登ってゆく（WR251-252）。二度目は、遠縁の男性に誘われ、巨人族を求めて探検のため月へ赴く（WR299-303）。映画『ミュンヒハウゼン』では、イタリアの専制君主から逃れるため、ミュンヒハウゼンは従者クーヘンロイターと共に気球に乗って、月世界に到着する（V295-299）。

『ほらふき男爵の冒険』の月旅行は、ミュンヒハウゼンがトルコのサルタンの許で奴隷として蜜

蜂の飼育に従事しているときの話で、逃げだした蜜蜂を捕まえようとミュンヒハウゼンが投げた斧が、サルタン直轄の庭園・農園で用いられているものであったから、何が何でもそれを取り戻すため月にまで行ってしまうという設定となっている。権力者の許でかなりの無理を強いられる国民のさまがそこには描かれているように筆者には思われる。それに続く第二弾の月旅行では、飲食に煩わされない身体の構造 (WR300-302)、無性生殖のありさま (WR301) 等、月に住む動物たちの生態が描かれているが、それは、現実世界で人間たちがそれらの逆に悩まされていることへの風刺として受け止めることも可能ではないだろうか。頭と身体が分離している彼等の様子 (WR302) も描かれているが、これは映画『ミュンヒハウゼン』にも共通して登場する (V306-311)。

このことについてはあとで論じることにして、まずはその女性が登場する直前の場面から見ていきたい。そこで何よりも問題となるのは月の上での時の経過である。一日のうちに四季のすべてを体験するといった具合に、また二時間眠っただけなのに、まるで三ヶ月も眠り続けたように感じるという具合に、月世界での時間の流れは、地球上のそれとはまったく異なっている。その様子は主人公と従者クーヘンロイターの台詞を通して観客に伝えられる。

クーヘンロイター：男爵、あなたの時計がおかしいのか、それとも...

ミュンヒハウゼン男爵：それとも時間そのものが。時間がおかしいのだよ。(V 301)

ドイツ語の“時間 (die Zeit)”という単語には“時代”という意味も含まれている。そして“おかしい (kaputt)”という単語はもともとは“壊れている”という意味で用いられる。従って、この箇所は、《時代そのものが壊れてしまっている》という解釈も成立し得る。

クラウス・コルドン (Klaus Kordon, 1943～) は、ドイツ語の名詞“die Zeit”が“時代”という意

味を兼ね備えていることを理由に、この箇所は、「殺人鬼の独裁下で、ケストナーにできた精一杯の時代批判だった」⁸と述べている。いっぽうスヴェン・ハヌシェク (Sven Hanuschek, 1964～) は、この箇所に関して、「この会話が意味するところはまったく言葉通りだった」と主張し、さらには「当時の観客が、二時間におよぶ映画のなかで、これを鍵となる文章と考えることができたか [...] 断定は不可能である」⁹と述べ、ケストナーの時代批判を必ずしも認めていない。果たしてどちらに是があるのか。

「ケストナーさん、どこにポジティブなものがありますか」(Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner?, 1931) という詩の終わりの部分に次のような一節がある。

[...]

人間という種はばらばらに崩壊し、破綻してしまっ

た。その種とともに家も国家も世界もばらばらになっ

[...]

この時代は死にかけている。

もうすぐ埋葬されるだろう。

東では彼らがもう棺を組み立てている。

君たちはそこで楽しむんだって？

墓地は遊園地じゃない。(I 170-171)

上記の日本語では「ばらばらに崩壊し、破綻してしまっ」あるいは「ばらばらになってしまっ、もはや本来の形をなさない」と訳しておいたが、もともとのドイツ語の表現は‘aus dem Leim gehen’であり、日本語で言うと「膠がとれて、本来ひとつの形を成していたものが、ばらばらに壊れて、破綻してしまう」といったような意味合いである。従って意味内容的には‘kaputt (壊れている)’とほぼ同義語と考えてよかろう。

また「死にかけている」、「埋葬される」、「棺を組み立てている」、「墓地」という表現に眼を留めると、そこに共通して表されているものも‘kaputt’という単語の表す意味内容とほぼ同一で

ある。そんなに違いはない。コルドンはおそらくはこの詩を念頭に置いていたのであろう。だからこそ映画のなかの「時間がおかしい」という台詞を「時代は壊れている」と捉え、そこに作者の時代批判を読み取ることができ、また自著のケストナー伝に、この詩の内容と映画の中の月世界のエピソードを結びつけた『時代は壊れている（時間がおかしい）』という表題を付けたのであろう。

いっぽうハヌシクの「まったく言葉通り」という叙述の意味するところであるが、月の世界での時間の流れが上述のように地球上のそれとはまったく異なるさまが述べられ、その後時間に関するミュンヒハウゼン男爵と従者の上記のような会話が登場しているわけであるから、その経緯から考えると、この会話は少なくとも表面上は「まったく言葉通り」である、というように解釈して差し支えないであろう。また「観客がこれを鍵となる文章と考えることができたか」と述べている件であるが、二時間余りという長時間に亘る映画鑑賞のさなかに、観客がこの台詞の本来の意味を瞬時に捉えることができたのか、といったような意味内容で述べられている、と考えるのが妥当であろう。従ってハヌシクの両発言とも、ケストナーがこの箇所を時代批判を試みているのだとしても、その本来の意図を否定するものでは決してない。

これらのことを考え合わせると、時の流れに関するミュンヒハウゼンと従者クロイターの会話は、文字通りの表面の意味の奥に、ケストナーの時代批判を巧妙に隠しているのではないかと筆者は推測する。

次に頭と身体が分離するさまについて論じたい。ビュルガー編『ほらふき男爵の冒険』では、その様子は二通り述べられている。ひとつは「頭は、彼らは右の小脇に抱えておまして、旅行とか激しい動きを要する仕事にでかける場合は、それを家に残しておくのが一般で、これは頭と身体がどんなに離れておっても、頭に相談して采配をあげるからなのであります」(WR302)と記述されている箇所であり、もうひとつは「月の住民のなかでもおもだった連中は、下々一般で何が起

こっているか知りたいと思っても、直々に足を運ぶなんて事はせぬ習慣で、在宅のまま、とはつまり身体は家にあつて、頭だけ派遣する。頭はおしのびで、あちこち出沒できる、そうして主人の意のままに、仕込んだ情報をもってご帰還という段取りじゃ」(WR302)と書かれているところである。

「頭は [...] 旅行とか激しい動きを要する仕事にでかける場合は [...] 家に残しておくのが一般」と述べられているが、これはいったいどういうことなのか。《旅の恥は掻き捨て》ということわざが日本にはある。《旅先には知人もいないし、長くとどまるわけでもないの、普段ならしないような恥ずかしい言動も平気でやってしまう》ことを意味しているのだが¹⁰、戦時下に於ける軍隊のありようもここに含めて差し支えないだろう。すなわち、普段なら紳士的で家族思いの兵士たちも、いざ戦争となると婦女暴行や略奪に及ぶという事実である。このことは古今東西の歴史書を紐解くと決して珍しいことではない。しかしここで述べられているのは、まさにそういったことの真逆、すなわち大事な用件、戦争、旅行などに出かけていても、頭はいつも通りの日常生活に於けるのとまったく同じ分別を有している、ということである。

また「身体は家にあつて、頭だけ派遣する」と述べられている箇所であるが、今度は身体のほうが家に留まり、頭が出かけていくのであるから、一見すると上述のこととは逆のことが記述されているようにみえるが、実はこのところは、頭＝分別＝精神の働きというか性質をきわめてよく表現している。精神というのは元来無限大の広がりをもっていて、狭いところに閉じ込めておくことができるものでは決してない、したがって身体の要請に応じて、ということは、その時々、身体が置かれている状況に応じて、その状況を打破するため、精神がより広い世界に出かけていって、そのための策を、智慧を、身体に、実際に行動する身体にもたらず、ということの意味しているように、筆者には思われる。

両箇所とも、頭＝分別＝精神のきわめて健全な

ありようが示されているわけだが、このことは、先に述べた月世界の生物の生態が、現実世界に於ける人間たちのありように対する風刺として描かれているのと同様に、当時の時代状況に於ける精神のありようを批判したものとして読み取ることができるだろう。すなわち、分別を伴わない、分別を忘れた行動、無限大の広がりをもっていることを自覚せずに、狭いところに閉じ込められたままの狭量な精神。それらに対する痛烈な批判であるように筆者には思われる。

この頭と身体の分離というテーマを、ケストナーは、映画『ミュンヒハウゼン』において、さらに明確に当時の時代状況を批判する手立てとして用いている。頭と身体が分離している月の女性とミュンヒハウゼンとの会話を次に掲げる。

ミュンヒハウゼン：そんなにも美しいお身体をまったくおひとりのまま家に残しておかれるのは危なくはないでしょうか、奥様。

月の女性：身体は家に閉じ込めてまいりました。

ミュンヒハウゼン：それはよかった。

そうすれば頭がなくても身体は愚かなことにはひとつできないでしょうから。¹¹

この身体と頭というテーマは、勇気と賢さという別の名称で、ケストナーの他の作品にも登場する。『飛ぶ教室』(Das fliegende Klassenzimmer, 1933)と題された子供のための小説のまえがきに次のような一節がある。

[...] わたしが今言うことを、よく覚えておきなさい。賢しこくない人が勇気だけでもつき、それは馬鹿げたことです。賢くてもそれを実行する勇気がないとき、それはくだらないことです。世界史には、愚かな人々が勇気をもってしまったり、賢い人々が臆病だった時期がいくつもあります。それは正しいことではありませんでした。

勇気をもっている人々が賢さも兼ね備え、そして賢い人々がそれを実行する勇気をもつと

き初めて、これまで人類の進歩と考えられてきたことは誤りであり、ほんとうの進歩とは何なのかということが分かるでしょう。[...] (VIII49)

賢さというのは頭＝分別＝何が正しく何が間違っているかを見極める力であり、勇気というのは行動力、すなわち身体である。健全な頭と健全な身体が相まって初めて人類の歴史は進歩してゆく、という意味内容のことがここでは述べられているわけである。その逆は、頭があるけれども身体がそれを実現しない、勇気がないということ、あるいは頭は愚かなことしか思いつかないが、それを実行に移す勇気、権力をもってしまっている、ということである。前者の意味していることは、当時の良識ある一般人のありようであろう。ナチス政権が間違っていることは分かっているが、それを声を大にして叫ぶ勇気は持ち合わせていない。後者は、愚かなことしか考えつかないが、権力があるばかりに、それを実行に移してしまう人達、当時のナチス政権のありようと考えて間違いないであろう。

従って頭が賢くないときには、最低限その賢くない頭が考えだした愚かなことが実行に移されなければよいのであって、これが、上記の月の女性の台詞、頭が愚かなときは、身体がそれを実行に移さないように、身体を閉じ込めておけば安心、ということにも通じる。

ビュルガーの小説の中で示された精神と身体の健全なありようが積極的なものであるとするのなら、それとは少し趣を異にしているが、謂わばその消極的なひとつのバージョンがここに示されていると考えてよいだろう。頭が愚かなことしか考えださないとき、身体がそれを実行に移さないように、せめて身体を閉じ込めておくことができれば当座は安泰である、人類の歴史が進歩せず停滞するにしても、何とか逆行せずに済む、そのような頭と身体、消極的ではあるが健全であろうとする姿がここでは示されていると考えられる。そしてそのことは、愚かな人々が権力を握ってしまった当時のナチス政権のありように対する批判

であることは言を俟たない。

この頭と身体というテーマはケストナーの別の作品の中でも繰り返されている。「1945年の行進」(Marschlied 1945, 1945) 題されたシャンソンの歌詞をケストナーは書いているが、その内容は、戦争が終わって旧ドイツ領から命からがら逃げてきた人たちを詠ったもので、ケストナーは彼らに心を寄せ、この歌詞を通して彼らを励まそうとした。そのなかの一節に次のようなものがある。

この半年あまりというもの
わたしは野山を越えて歩いてきた。
シャツはすっかりぼろぼろで
そうと見分けもつかぬほど。
底のない靴を履いて
背囊がわたしの筆筒。
家具はポーランド人が
お金はドレーズデン銀行が持ってた。
故郷も親戚も失って
編み上げ靴はつやをなくし—
そう、これがあの世間によく知られた
西洋の没落というやつか。

[...] 頭はある、
頭は首の上にまだしっかりとのっかっている。
(II 52-54)

一切合財を失って、たいへんな思いをしてドイツに戻ってきた人々の様子がこの詩からうかがい知れる。「頭はある、頭は首の上にまだしっかりとのっかっている」の箇所であるが、「頭」はドイツ語では“Kopf (頭)”である。従ってこの箇所は、財産等持っていたものはすべてなくなってしまったが、正しいかどうかを判断する頭=分別=精神は胴体にしっかりとついている、すなわち頭が考えだしたことを身体が実行に移すことができる、だから、絶望することはない、希望はおおいにある、といったようなことを謳っているのであろう。ここにも、頭=分別、そして身体=それを実行に移す術、といった図式が見られる。

以上論じてきたことから分かるのは、頭と身体という表現は、ケストナーに於いて、批判であれ、良識ある人々に対する励ましであれ、常にその時々政治状況と絡み合わせて用いられてきたということである。従って月の女性とミュンヒハウゼンの会話の上記の引用箇所も、表面上は文字通りの意味にしか取れないが、ケストナーの他の作品も合わせて読めばその批判精神はおのずと明らかになる。

この頭と身体というテーマは『ほらふき男爵の冒険』に於いては当時の閉ざされた精神に対する当て擦りに過ぎなかったものだが、ケストナーにおいては明らかにナチス批判として意図され、記述されている。

6. ナチス批判としての映画構造 (1)

前章では、月世界の場면을詳しく検討することで、そこには明らかに当時の政権に対する批判があるということ、他の作品からの引用も踏まえて論じてきたが、そういった細部だけでなく、映画全体の構造自体が実はナチス批判となっていることを、この章では実証していきたい。

前々章で述べたように、映画の冒頭部分で、ミュンヒハウゼン館の現代の当主がある若いカップルに、この館のもともとの所有者であったミュンヒハウゼン男爵について語っている場面がある。

当主は次のように言っている。

ミュンヒハウゼン館の当主：弾丸に乗ってトルコまで跳んで行ったことや、
教会の塔にぶらさがった馬のことや、
下半身が切断された馬が泉のところで際限なく水を飲むさまや、
その他諸々のことについて、
人々は話に聞いて知っている。
さらには、
その男が実材の人物であり、この城で生まれたことも、
ヴォルフエルビュッテルで小姓として出仕し、

それからブラウンシュヴァイクで騎兵隊旗手になったことも、
 その後はロシアに渡り将校にまで出世したことも、
 何人かの人たちは知っている。
 誰もが彼のことは伝聞で知っている。
 けれども彼のことをほんとうに知っている人はひとりもない。
 ミュンヒハウゼン男爵がほんとうはどういった人物であったかという問いには、誰ひとりとして答えることはできない。(V87-89)

「弾丸に乗って跳んで行く」とか、「教会の塔にぶらさがった馬」であるとか、「下半身が切断された馬が泉のところで際限なく水を飲むさま」とかは、ゴットフリート・アウグスト・ビュルガー編『ほらふき男爵の冒険』のなかに実際に登場する、ミュンヒハウゼン男爵に纏わるエピソードである。「ヴォルフエルビュッテルで小姓として出仕」したことも、また「ブラウンシュヴァイクで騎兵隊旗手になった」ことも、さらには「ロシアに渡り将校にまで出世したこと」も、これは実在のミュンヒハウゼン男爵に関して事実である。そういったことに関して、「人々は話に聞いて知っている」のである。ここで用いられている「知っている」という意味の動詞‘wissen’は、「自分で実際に体験したわけではないが、知識として知っている」ということを述べる場合に用いられる。

しかしながら「彼のことをほんとうに知っている人はひとりもない」と述べられている際の「知っている」という意味のドイツ語は‘kennen’である。こちらのほうは、「知識として知っているのではなく、自分が実際に見聞きしたこととして、すなわち体験・経験として知っている」場合に、用いられる。

したがって、ミュンヒハウゼン男爵という実在の人物について、そしていまや半ば伝説となった人物について、本から得た知識として、人から聞いた知識として知っている人は多くいるが、実際はどうい人間であったか、その人物そのものについて、自分の経験として体験として知っている人

はひとりもない、ということを上記の引用は述べている。

それでは彼のことをほんとうに「知っている(kennen)」人とはどういった人なのか。そのことについて、ミュンヒハウゼン館の当主は直接は答えずに、真の人間とはどういった人間かということを描くことで、その答としている。

ミュンヒハウゼン館の当主：

森のなかを馬に乗って駆けぬけるとき、
 敵と闘っているとき、

あるいは女性を腕に抱くとき、
 可憐な花を摘もうとするとき、
 (心が躍動するさまを)

血のなかに感じる人だけが、
 また

何千とある他の惑星ではなく、

ほかでもないこの小さな惑星のうえですべては
 起こっているということ、

永遠に変わることのない軌道のうえを回り続け
 るちっぽけな惑星のうえで

すべては起こっているということ、

赤く燃える太陽はいくつもあるが、

そのなかのたったひとつの太陽の周囲を回り続
 けている

メリーゴーランドのような小さな地球のうえで
 すべては起こっているということ、

四季の移ろいのなかですべては起こっている
 ということ、

ぞっとするような恐ろしいことが起った幾世紀
 もが積み重ねられていくなかで

すべては起こっているということ

そういったことぜんぶを、

切れれば赤く滴る血の奥底でいつも忘れることな
 く感じている人だけが、

ほんとうの人間なのだ。

他の人達は、二本足で立ってはいるが、ただ哺乳類にしか過ぎない。(V90-91)

この箇所でもミュンヒハウゼン館の当主は「人間」と呼ばれるに値する生物について定義を下し

ている。「森の中を馬に乗って駆けぬける」とか、「敵に闘いを挑む」とか、「女性を腕に抱く」とか、あるいは「可憐な花を摘む」とかいった時、人は血沸き肉が踊るものであろう。これらはすべて心が躍動する瞬間である。「敵に闘いを挑む」というのは、何も戦争それ自体を肯定しての発言ではなく、他の場合同様「敵に闘いを挑む」ときの心の躍動感が問題となっている。これらの躍動感を血の中に感じることでできるものだけが真に人間と呼ぶに相応しい、そうミュンヒハウゼン館の当主は言っている。

あるいはこのことは宇宙にまで視野を拡げ別の表現でも述べられている。「何千とある他の惑星ではなく、ほかでもないこの小さな地球のうえですべては起こっている」とはいったいどういうことなのか。これは、地球上で生起することはすべての事は必然性を伴っている、当然起こるべくして起こっている、ということ述べている台詞ではないだろうか。他の惑星で起こったかもしれないが、何をどう間違ったかたまたまこの地球上で起こった、という偶然性ではなく、ほかでもない、選りによってこの地球上で起こった、という必然性を言い表したものであるように思われる。出来事が必然性の様相を帯びるとき、一回限りの出来事であるから、そこには当然重要性も含まれる。一回限りの出来事の重要性を認識し、分かっている人だけが真の人間なのだ、というわけである。

ここでわれわれは重要な言葉の読み替えのトリックが行われているのに気づく。初めミュンヒハウゼン館の当主が言わんと欲していたのは、どういった人間ならミュンヒハウゼン男爵のような人物を本当に知ることができるのか、という問いに対する答えであった。しかしその答を直接述べることはせず、真の人間とはどういった人かを述べることで、その答としている。すなわち、真の人間でなければミュンヒハウゼン男爵のことがほんとうには分からない、と言っているのである。これはどういうことであろうか。

ミュンヒハウゼン館の当主が述べているところの「ほんとうの人間」一ひとつひとつの出来事の

重要性を十分に認識し、征服欲からではなく、闘うという行為自体に躍動感を覚え、愛する女性、美しい花に心が揺さぶられ、馬上の人となって自然の息吹を身体に受けながら走るとき何とも言いようのない爽快感を感じる人たち—とは、実はナチス政権に携わっている人たちとは対極に位置した人間存在のありようを示したのではないだろうか。ひとつひとつの出来事の重要性を十分に認識していないからこそ、また人間として当然覚える心の躍動感、換言すれば人間性そのものを押し殺して生きているからこそ、あれだけの残虐行為に及ぶことも可能だったのではないのか。

従ってこの台詞は、あなたたちナチス政権がこの映画をわれわれに製作させたのだが、これからこの映画のなかで描かれるミュンヒハウゼン男爵のことなど、真の人間性を体現しているミュンヒハウゼン男爵のことなど、あなたたちは実はこれっぽっちも分からないのですよ、と言っているも同然ではないだろうか。そう言っているケストナーの声が聞こえてきそうである。ファンタジーに衣を借りてはいるが、ここの箇所はナチスの本質を見極めた痛烈な批判となっているのではないだろうか。そう筆者には思える。

7. ナチス批判としての映画構造 (2)

前章では、映画の冒頭部分が、ファンタジーに衣は借りつつも、痛烈なナチス批判となっているという私見を展開した。この章では、それと対をなす形で、映画の終わりの部分もまた実はナチス批判として描かれているのではないか、ということ論じてみたい。

映画の最後の場面で、ミュンヒハウゼン館の当主が、魔法によって20世紀まで生き続けてきたが自分こそ18世紀に活躍したミュンヒハウゼン男爵そのひとであることを明かすと、若いカップルは驚いて逃げるように帰ってしまう。そのあとで彼は妻に次のように語る。

ミュンヒハウゼン男爵：いいや、時がわたしを忘れて過ぎ去っていくのはもうごめんだ！

お前の顔に日々刻まれていくのと同じ時間がわたしは欲しい。

[...]

お前が死ぬさだめとなっているとき、わたしだけ生き続けたくはない。

お前のことを愛しているから。(V321)

愛する妻と同じ時の流れを共有したいという願望を述べる時、永遠に若くあり続けるという魔法は効力を失い、ミュンヒハウゼン男爵は時の流れの中に身を置く。そして永遠の流れのなかに身を委ねるのではなく、限りある時間の中に身を置くことこそ、人間が人間である所以ではないだろうか。そのことのなかに人間性もあるのではないか。

ドイツのヴィム・ヴェンダース (Wim Wenders, 1945) 監督作の『ベルリン天使の詩』(Der Himmel über Berlin, 1987) という映画があるが、ここでは永遠の時空を自在に行き来する天使たちが登場する。そのうちのダニエルという名の天使は、自分が担っている永遠性というものに飽き飽きし、「今だ、今だ」と言うことができ、《今、ここにしかない》生を生きる人間という存在に憧れ、ついに人間となる。¹²

その天使ダニエルと同様に、ミュンヒハウゼン男爵もまた、限りある時を愛する妻とともに生きることを望み、《今、ここにしかない》という人間特有の時の流れのなかに入っていく。そしてそこで示される人間性こそはナチスドイツに対する批判となっているのではないだろうか。

なるほど彼ら自身も人間であり、限られた時間のなかで生きているわけである。しかしナチス政権は未来永劫続くものではなく、自分の生も永遠ではない、ということに気づけば、すなわち《今、ここにしかない》という生のありように思いを到らすのなら、ナチスの手足となって言いなりに働くよりも、もっと別の生のありかたを選択することもできたのではないだろうか。そう筆者には思われる。

8. 終わりに

スヴェン・ハヌシェクは「この作品は [...] 全体として本来の空想映画とはまったく異なっている。[...] 空想とは現実にたいしてきわめて攻撃的なのである。ファンタスティックな物語では、写實的に描かれた現実にひびが生じ、説明のつかないもの、ファンタスティックなものが侵入してきて、私たちの知っている世界を脅かすのであるが、『ミュンヒハウゼン』にはそうしたところがいっさい見られない。[...] この映画はファンタスティックではなく、むしろ現実逃避のファンタジーを提供する」¹³と述べているが、果たしてそうなのか。

18世紀から20世紀初頭まで生き続けたミュンヒハウゼン男爵の生そのものは、「写實的に描かれた現実」に生じたひびであり、「説明のつかないもの」である。従って「現実にたいしてきわめて攻撃的」であり、十分に「私たちの知っている世界を脅かす」。だからこそその一端を聞き知った若いカップルは逃げるようにして帰っていく。

映画のなかのファンタジー的要素を、またカリオストロ伯爵による魔法を、エンターテイメント上の手段のひとつとしてだけ捉えるのであれば、上記のような評論も妥当であろう。しかし第六章、また第七章で論じたように、映画のなかのファンタジー的要素は、カリオストロ伯爵の魔法も含めて、そのファンタジーの衣の陰につねにナチスドイツに対する刃を秘めている。そのことを読み取るとき、この作品が真の意味でのファンタスティックなものであることに気づかされる。

テキスト

- Gottfried August Bürger: Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freyherrn von Münchhausen: In Bürgers Werke in einem Band. Herausgegeben von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätte der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar 1973. 引用に際しては、その都度略語 WR とページ数をアラビア数字で括弧内に示した。

• Erich Kästner: Werke in neun Bänden. Herausgegeben von Franz Josef Görtz. München/Wien 1998. 引用に際しては、その都度巻数をローマ数字で、ページ数をアラビア数字で括弧内に示した。訳出については、ゴットフリート・アウグスト・ビュルガー編『ほらふき男爵の冒険』新井皓士訳 岩波書店 1994年を参考にさせていただいた。

参考文献

- Klaus Kordon : Die Zeit ist kaputt. Die Lebensgeschichte des Erich Kästner. Basel 1994.
訳出については、クラウス・コルドン『ケストナー―ナチスに抵抗し続けた作家』那須田淳 大本栄訳, 偕成社, 1994年を参考にさせていただいた。
- Ingo Tornow : Erich Kästner und der Film. München 1998.
- 青地伯水・寺井紘子・児玉麻美・千田まや・永畑沙織『エーリヒ・ケストナー―こわれた時代のゆがんだ鏡』松籟社 2012.
- スヴェン・ハヌシエク『エーリヒ・ケストナー―謎を秘めた啓蒙家の生涯』藤川秀朗訳 三秀舎 2010年.
- 高橋健二『ドレースデンの抵抗作家 ケストナーの生涯』駸々堂 1982年.
- 3 ケストナーが遺した未整理で手のつけようのない膨大な資料のうちに含まれる, 母親宛の1941年11月29日付けの書簡.
- 4 前掲書 ビュルガー編『ほらふき男爵の冒険』, 241ページ-260ページを参照.
- 5 前掲書 青地伯水他『こわれた時代のゆがんだ鏡』, 84-86ページを参照.
- 6 「ミュンヒハウゼン男爵の海の冒険 第7話」に於いて, 男爵退出を受けて, 一味同心が語り手として登場する(WR276)のが唯一の例外.
- 7 「ミュンヒハウゼン男爵自身の話(10エピソード)―ミュンヒハウゼン男爵の海の冒険(全7話)―男爵の物語の再開(全5エピソード)―海の冒険(全3話)―世界の真ん中をつきつた旅ならびにその他めざましい冒険(全6エピソード)」という構成となっている.
- 8 Kordon : Die Zeit ist kaputt, 194ページ.
- 9 前掲書 スヴェン・ハヌシエク『エーリヒ・ケストナー』, 361ページ.
- 10 平井充良編『故事ことわざ辞典』昭文社 1978, ページ.
- 11 これらの台詞は映画には登場するが, 前掲書のなかには含まれていない. 印刷には付さず, 映画の中でだけこれらの台詞を言わせているという事実から, ケストナーがこの箇所には実は存外な思いを籠めているらしいことが読み取れるように筆者には思われる.

註

- 1 前掲書 スヴェン・ハヌシエク『エーリヒ・ケストナー』, 362ページ.
- 2 前掲書 スヴェン・ハヌシエク『エーリヒ・ケストナー』, 354-358ページを参照.
- 12 Wim Wenders/Peter Handke : Der Himmel über Berli, Frankfurt am Main 2005, 20ページ.
- 13. 前掲書 スヴェン・ハヌシエク『エーリヒ・ケストナー』, 365ページ.