

モーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』とジョルジュ・バタイユ：至高のメディアに向けて

SAKAI, Takeshi / 酒井, 健

(出版者 / Publisher)

法政大学文学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Bulletin of the Faculty of Letters, Hosei University / 法政大学文学部紀要

(巻 / Volume)

84

(開始ページ / Start Page)

15

(終了ページ / End Page)

42

(発行年 / Year)

2022-03-10

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00025583>

モーツァルトのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』と ジョルジュ・バタイユ

—至高のメディアに向けて—

酒 井 健

1. はじめに — 1787 年 10 月, プラハ

カサノヴァは 1787 年 10 月 25 日にはすでにプラハに入っていた⁽¹⁾。ヨーロッパを縦横に駆け巡った稀代の性魔も今や 62 歳である。彼は、その 2 年前から、ボヘミアの片田舎ドックスの城館の司書役に就いていて、城主ヴァルトシュタイン伯に仕える他の使用人すべてに嫌われるなか、ただ文筆に憂き身をやつしていた。1,000 人にのぼる女性遍歴を回想録にまとめだすのは、これはまた 2 年ののちのこと、1789 年からである⁽²⁾。1787 年 10 月に彼がボヘミアの首都にやってきたのは、フランス語で執筆した奇想天外な空想小説『イコサメロン — 地球内部の原宇宙に住む食人種メガミクル族のあいだで 81 年間過ごしたエドゥアールとエリザベトの物語』(1787)の刊行に関してプラハ師範学校の印刷部に出向くためだったようだ。

プラハはこのとき天才音楽家の演奏会を待ちわびていた。モーツァルトが直接に指揮をとって新作のオペラ『ドン・ジョヴァンニ』を初演する待望の日が間近に迫っていたのである。延期に次ぐ延期で市民はしびれをきらし、熱い期待は高まる一方だった。

モーツァルトは 10 月 1 日にヴィーンを発ち、4 日にプラハに入っている。今でこそヴィーン中央駅から特急に乗って北へ 4 時間半でプラハ・フラヴニー・ナードラジー駅に着くが、当時、両都市間の移動は馬車で丸 4 日を要した。ドイツ・ロマン派の詩人メーリケが『旅の日のモーツァルト』(1856)でこの旅の音楽家夫妻をワトーの絵画のように優雅に、そして儂^{はかな}く、描きだしている。彼の楽曲はたしかにそのような趣であったが、モーツァルト本人は自らの才能を確信する強^{したたか}な野心家であり、計算高く、それでいて怠慢で道楽好きで節度を欠いた消費家だった。じっさい『ドン・ジョヴァンニ』の作曲もヴィーンで三分の二しか済ませておらず、序曲も重要なアリアも終幕も手つかずのまま、プラハでの初演は 10 月 14 日に迫っていたのである。幸いこの日は、演奏者たちの準備不足を理由に、代替措置として当地で大人気の前作オペラ『フィガロの結婚』(1786)を自ら指揮して乗り切り、次の予定日の 24 日もソプラノ歌手の体調不良で初演は 29 日に再延期になったのだ。

それでもオペラの開始を告げる肝心の序曲がまったく制作されておらず、妻のコンスタンツァの残し

た真偽の定かでない、しかしモーツァルトならば大いにありえそうなエピソードによれば、作曲家はこれをぎりぎりの日程で、つまり27日の夜から28日早朝にかけて妻の助けを得て一晩で書き上げたという。この序曲は本稿でもたびたび取り上げるので、制作にまつわるこのエピソードの詳細を知っておいてもいいだろう。岡本種穂氏がきれいにまとめている。「総練習を終えて家に帰ったモーツァルトは、その晩、序曲を書くため、妻に傍らで徹夜してもらうよう頼んだ。コンスタンツァは、彼の注文通りアラビアン・ナイトやシンデレラの物語を話すと、涙を出さんばかりに笑い興じていたこともあったという。やがて、約束のポンチが出来たので食べると、彼は居眠りの連発で、仕事は一向に進まない。遂に妻は、一時間後に起こす約束で、彼を眠らせた。余りによく寝入っていたので、二時間後に彼を目覚めさせた時は、すでに午前五時……。やがて約束の午前七時に写譜屋が来た時には、もう序曲の総譜（スコア）は完成していたという」⁽³⁾。写譜屋もたいへんだっただろう。コピー機などなかった時代、開演の前日にオーケストラ団員のために楽譜を手書きで写して用意せねばならなかったのだから。ともかく、全楽器あげての迫力ある短調の轟とどろきから軽快な長調の弦の調べに飛翔するあの傑作序曲がこうして一夜にしてできあがったというわけなのだ。

台本は『フィガロの結婚』のときと同様にイタリア人のダ・ポンテが担当し、1787年の夏には出来上がっていたらしい。しかし作曲者との最終的な調整もあって、彼もヴィーンからプラハに向かい、10月8日には到着している。隣の宿、それも窓越しにモーツァルトに話しかけられる部屋を取ったというのはどうも後年に作られたエピソードらしい⁽⁴⁾。が、ともかくダ・ポンテも、音楽家のために『ドン・ジョヴァンニ』の完成に向け尽力していたのだろう。しかし神聖ローマ皇帝ヨーゼフ2世おおかえのこの台本作家は、イタリア語オペラ再興の波に乗って、いわば引っぱりだこの状態にあり、案の定、8日後にはヴィーンに呼び戻されてしまう。彼が台本を書いた、宮廷音楽家サリエリのオペラの練習に立ち会うよう求められたのだ。10月29日、『ドン・ジョヴァンニ』の初演が大成功のうちに終わり「たいへんな拍手喝采を受けた」⁽⁵⁾。光景をダ・ポンテは目にすることができなかった。モーツァルトははまだ市井の作曲家であり、ダ・ポンテを引き止めることはできなかったのである。しかし、その入れ替わりと言えるかどうかは分からないが、どうやらカサノヴァが音楽家の前に立ち現れたらしい。

2. カサノヴァの異文から

カサノヴァはフランス語で小説や回想録を書いたが、ヴェネツィア生まれのイタリア人であり、ダ・ポンテとは知己の間柄だった。彼は、おそらくダ・ポンテの何らかの仲介で、11月12日（あるいは13日）まで続いたプラハ滞在時のモーツァルトに会い、台本の手稿にも触れることができたと思われる。少なくとも10月29日、プラハ国民劇場での『ドン・ジョヴァンニ』の初演にカサノヴァが立ち会ったことは確実視されている⁽⁶⁾。そうでなければ、いまだ印刷もされていない台本の台詞にヴァリエーションのような詩文を作って、ダ・ポンテに贈ることなどできなかっただろう⁽⁷⁾。それは、第2幕第9場第20曲の従者レポレロが歌うアリアの冒頭の歌詞を変えたような詩で、短いながら含蓄に富む。今はプラハ

の公文書館にカサノヴァの自筆が残されている。貴重な文献だ。

第2幕は、ドン・ジョヴァンニとレポレロの衣装の交換が筋立ての軸になっている。宵闇にまぎれてレポレロになりすまし、ドンナ・エルヴィーラ（ドン・ジョヴァンニに捨てられ復讐心に燃えるが未練も持つ貴婦人）の小間使いを籠絡するのが、この度し難い好色漢の狙いだった。しかし殺人まで犯した主人の衣服を着せられたレポレロの方はいい迷惑である。その殺人の犠牲者、つまりドン・ジョヴァンニに父親で騎士長のドン・ペドロを殺されたドンナ・アンナおよびこの婚約者のためにドン・ジョヴァンニへの仇討ちに乗り出したドン・オッターヴィオに狙われ、さらに主人が誘惑した村娘ツェルリーナとその恋人マゼット（彼もまたドン・ジョヴァンニに報復しようといきり立っている）が眼前に現れ、加えてドンナ・エルヴィーラが恋情を再燃させて強く言いよってきては、もうレポレロはたまらない。一同が夜、ドンナ・アンナ邸内の玄関にそろうなか、レポレロは逃げようにも暗くて出口の扉を見つけられず、ついに自分の正体を明かして赦しを乞う。それが第9場第20曲の彼のアリアなのである。ダ・ポンテの台本は簡潔だ。レポレロはドン・オッターヴィオとドンナ・エルヴィーラに向けてこう歌い始める。

「レポレロ ああ、お情けを、おふたり様、

ああ、お情けを、お情けを手前に！

あなた様がたとあのご婦人の言い分はごもっとも、

ですが手前の罪ではございませんで」

（『ドン・ジョヴァンニ』第2幕第9場第20曲、レポレロのアリア、小瀬村幸子訳）⁽⁸⁾

ここからカサノヴァはドン・ジョヴァンニの罪の源へ遡る。単にドン・ジョヴァンニへのレポレロの責任転嫁をさらに別の存在に転嫁して、ドン・ジョヴァンニを救おうとしているのではない。抗いがたい何かをカサノヴァはドン・ジョヴァンニに感じとっていたのだ。

「レポレロ ご主人の命令で

変装したんで

私には何の罪もありませんわ。

すべての罪は

この^{によしょう}女性というやつでして、

こいつがあの方の魂を奪い

心まですっかり奪い取ってしまうんでさあ」

（カサノヴァ「『ドン・ジョヴァンニ』第2幕のための6重唱」高橋英郎訳）⁽⁹⁾

訳者の高橋英郎氏はこの詩を引用した直後に付言している。「これはおそらくカサノヴァ自身の投影

であろう」⁽¹⁰⁾。まさしくカサノヴァは自分と等身大の影をドン・ジョヴァンニに見たのだ。同病相憐れむとはまさにこのことなのだろうが、しかし重要なのはカサノヴァの眼差しの行く先である。第一幕第9場でレボレロはドンナ・エルヴィーラに、あの男はすでにヨーロッパをまたにかけ多種多様な2065人の女と関係を持っていたと「カタログ」（イタリアで640人、ドイツで231人、フランスで100人、トルコで91人、スペインで1003人）を見せながら言い聞かすのだが（第1幕第5場第4曲）、数の比較はともかく、史上の性魔カサノヴァは伝説上の色魔ドン・ジョヴァンニの心の事情をその奥底まで見抜いていた。女を籠絡したのではない。彼が籠絡されたのだ。ドン・ジョヴァンニは動かされていた。あれこれの女にではなく、女そのものに、女の底に巣くう魔性に。いやカサノヴァの眼差しの遠方には、男女の性差もさだかでない情欲の闇がある。もはや女の、とか、男の、と明確に規定できない暗き生の渦が広がっている。

19世紀デンマークの哲学者キルケゴールはこのオペラにエロスの闇を感じ取り、ドン・ジョヴァンニ論を表した。彼の論文は、20世紀に入り、性愛を主要なテーマに掲げるフランス現代思想の担い手たちを大いに触発した。彼らのなかで、本稿ではとりわけジョルジュ・バタイユに注目したい。バタイユのエロティシズム論だけでなく至高性の問題にもキルケゴールの発言は届いている。もちろんこの展望の起点にはモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』があるわけで、本稿ではキルケゴールに立ち寄りながら、この傑作オペラとバタイユの至高性とのつながりを考察していきたい。歌劇『ドン・ジョヴァンニ』をメディアと捉え、そこに至高性を伝播させる力を見て、広く至高のメディアの可能性を探ってみたいのだ。

3. 不在の太陽——カサノヴァからキルケゴールへ

カサノヴァの異文に戻ってみよう。彼がこれを「『ドン・ジョヴァンニ』第2幕のための6重唱」と題していることの意味は深い。

ダ・ポンテは、この場面、すなわち第2幕第9場で、第20曲のレボレロのアリアを、ドン・オッターヴィオとドンナ・エルヴィーラに向けての独唱として台本を書いた⁽¹¹⁾。カサノヴァは、この場に登場する6人を念頭においている。すなわちレボレロ、そしてドンナ・アンナとドン・オッターヴィオ、ツェルリーナとマゼット、そしてドンナ・エルヴィーラの6人である。カサノヴァは広がりを意識している。広がり源はもちろんドン・ジョヴァンニにはかならない。ドン・ジョヴァンニを太陽にたとえれば、彼を取り巻く6人の登場人物はその惑星となろうが、その太陽が、今や不在である。ドン・ジョヴァンニはレボレロの衣装をまとったうえに、この場面にいない。自らを隠蔽し、姿をくらました存在が彼らを翻弄しているのだ。キルケゴールは同じように太陽系をイメージして彼らの関係を深く考察した。

彼は1843年2月、29歳のときに2部構成の哲学書『あれか、これか』（デンマーク語の原題は *Enten-eller*）を出版し⁽¹²⁾、第1部の論文では美学的観点（段階）に立ってモーツァルトの『ドン・

『ドン・ジョヴァンニ』を肯定的に論じ、第2部では倫理的観点（段階）からこれを批判する。まさに、あれかこれかの二者択一であり、どちらを取るかは読者にまかされている。ただし彼自身の年代的推移に鑑みれば、1841年10月末から42年3月初めにかけてのベルリン留学時での『ドン・ジョヴァンニ』鑑賞とその感動に忠実であるのが第1部の美学的記述であり、その後の反省から書かれたのが第2部の倫理的記述である。そしてこの著作のちに彼はキリスト教信仰に深く沈潜して宗教的観点（段階）へ達するのだが、ここでは後世の論者が注目した第1部の記述、すなわちその第1部第2章「エロスの直接的諸段階あるいは音楽的にしてエロティックなもの」(De umiddelbare erotiske stadier eller det musikalsk-erotiske)に定位して議論を進めたい。

この第2章の第3節（「第3段階」(Tredie Studium)）の第3項（「3. オペラの内的・音楽的構造」(Operaens indre musikalske Bygning)）では、太陽系をたとえにして『ドン・ジョヴァンニ』の登場人物たちの関係が次のように描かれている。彼ら一人一人の個性よりも、光源のドン・ジョヴァンニから受け取って彼らにおいて輝きだすものの方こそがこのオペラにおいて本質をなすとキルケゴールは力説するのである。

「オペラ全体のなかでドン・ジョヴァンニが中心をなしている事実に私は、この作品の他の諸人物を彼との関係において考察することによって、もう少しくわしい照明を当ててみたい。太陽系のなかで中心の太陽から光を受ける暗い星がつねに半面だけ、つまり太陽に向いている面だけ明るいと同じ事情が、この作品の諸人物にもあてはまる。すなわちドン・ジョヴァンニに向いている生の契機・面だけが明るく照らされているだけで、他の点では彼らは暗くて不透明である。しかしこのことは、これらの人物のおのおのがなにか抽象的な情熱を、たとえばアンナが憎しみを、ツェルリーナが軽はずみを現わしているというような、狭い意味に理解されてはならない。そんな無趣味なことはここには最も縁遠いのである。個々の人物の情熱は具体的であるが、ただそれ自体の内部において具体的なのであって、人格のなかにおいて具体的なのではない。私の意味するところをもっと明確に言えば、人格の他の点はこの情熱のなかに呑みこまれているのである。ところで、相手がまさしくオペラなのだから、このことはまったく絶対的に正当である。この暗さ、一部は同感を呼び一部は反感を呼ぶ、ドン・ジョヴァンニとのこの神秘的交流が、諸人物をすべて音楽的にし、オペラ全体をドン・ジョヴァンニのなかで共鳴させるような働きをする」

（キルケゴール『あれか、これか』第2章、第3段階、3. オペラの内的・音楽的構造、浅井真男訳）⁽¹³⁾

ドン・ジョヴァンニの暗き情念を光源として、それに照らされて登場人物たちの深奥の情念が表出してくる。そうして「この暗さ、一部は同感を呼び一部は反感を呼ぶ、ドン・ジョヴァンニとのこの神秘的交流」(Denne Dunkelhed, denne deels sympathetiske, deels antipathetiske hemmelighedsfulde Commnication)が実現するのである。一人一人の登場人物を表面的に区別する個の性格が逆にこの暗い情念に飲まれて見えにくくなっているのだ。共感と反感、愛と怨念、未練と後悔、復讐熱と逃避願望

等々多様で矛盾した情念の濁流がこの逆説的な太陽系において現成^{げんじょう}している。正確で詳細な人格が不明な点では光源のドン・ジョヴァンニはその最たる存在だろう。光としては不在の、暗い情念としては常に存在する夜の光源なのである。第2幕第9場は、そもそもレボレロが出口を見つけないほど暗い玄関のなかでの話である。夜の太陽系の象徴的な場なのだ。

4. 演劇と音楽

キルケゴールはもう少し手前のところで、オペラにおけるこの人格と情念の反転現象、つまり表層の個の特徴が闇のなかに沈み深層の暗き情念が表出してくる現象を、演劇と比較して巧みに論じている。音楽のメディアと言語のメディアの差を彼は巧みに明示している。

「劇においては主な関心はきわめて当然にも、作品の主人公と呼ばれるものに集中する。他の諸人物は主人公への関係においてただ従属的、相対的な意味を要求する。ところが、劇のなかで内的反省がその分離的な威力をゆきわたらせるのにしたがって、副人物たちもまたますます、変な言い方が許されるなら、ある程度の相対的な絶対性を得るようになる。[……] 劇作家がこのことに成功するのはただ、計りがたいもの、その劇を発生せしめた気分、つまり気分としての気分がいささかも残存せず、いっさいが劇の神聖な貨幣、すなわち行動とシチュエーションに両替されている程度に依拠してのことである。劇作家がこれに成功する程度に依拠して、彼の作品の残す総体的な印象は気分であるよりも思想に、理念になる。ある劇の総体的印象が気分であればあるほど、ますます確実にわれわれは、作者自身がその劇を気分のなかで予感して順次に気分のなかから成立させたのであること、彼がその劇を理念のなかで捉えたのではなく、理念を劇的に展開せしめたのであることを知るのである。その場合にこのような劇は病的な抒情詩性の過剰に悩むことになる。これは劇においては欠点であるが、オペラにおいてはけっしてそうではない。オペラにおける統一を保つものは、全体を支える基調である」

(キルケゴール『あれか、これか』、前掲書、浅井真男訳)⁽¹⁴⁾

この「基調」(Grundtone)こそ、情念の渦である。ここでは「計りがたいもの」(Incommensurabelt)、そして「気分」(Stemning)が、この「基調」の内実を説明する重要な言葉になっている。劇とオペラの源がこの計りがたい気分にあるのだが、劇はこれを言葉に転換して、登場人物一人一人に個性を表現させ、彼らをなかば分離独立させていく。彼らは舞台上でこの個性を行動に表し、一つのシチュエーションを明確に作り上げていく。そうして劇は理念を、思想を、観客へ伝達するのだ。オペラでは逆にこの根源的な計りがたい気分がそのまま主人公から表出し、他の登場人物に共有されていく。彼らもちろん個性を持ち、言葉を交わし、シチュエーションを作っていくが、しかしそうした識別的要素は、ドンナ・アンナ邸の暗き玄関のように、闇に沈んでほとんど見えなくなり、逆に彼らの歌声がこの根源的な

計りがたい気分の色彩として表出してくるのである。歌声は多数であり多様であるが、根源的なものを体現し、これを鑑賞者へ送り届ける。

「分離した契機が区別されればされるほど、劇的シチュエーションが深く反省しつくされていればいるほど、劇的統一はますます気分でなくなり、ますます特定の思想となる。しかしオペラが総体としてはほんとうの劇におけるように反省しつくされえないのと同様に、劇的ではあるがその統一を気分のうちにもっている音楽的シチュエーションも反省しつくされえない。あらゆる劇的シチュエーションと同じく、音楽的シチュエーションも同時的なものをもつが、力の働きの一種の交響、一種の共鳴であり、調和であり、音楽的シチュエーションの印象は、ともに鳴り響くものを共に聞くということによって生じる統一である。劇が反省しつくされていればいるほど、ますます気分は明白に行動として現われる。行動が少なければ少ないほど、ますます抒情詩的契機が有力になる。このことはオペラにおいてはまったく当を得ている。オペラは性格描写や行動のなかにはあまりその内在的な目的をおいてはいないが、それはオペラがあまり十分に反省的でないからである。それに反してオペラのなかでは、反省されない実体的な情熱が表現される。音楽的シチュエーションは、分離した声の多数における気分の統一に存する。音楽が声の多数を気分の統一のなかに保ちうるということこそは、まさしく音楽の特異な点である。人が普通に声の多数という言葉を使うときには、通例最後の結果を示す統一を意味するが、音楽においてはそういうことはない」

(キルケゴール『あれか、これか』、前掲書、浅井真男訳)⁽¹⁵⁾

この見方を観客との関係へ敷衍させることは少なくともある程度は可能だろう。すなわち、劇の観客は劇を反省的に鑑賞し、つまり自分と違う一つの世界として冷静に対象化して、舞台に表現された思想を読み取っていく。対してオペラにおいては歌手たちによって舞台上に表出した根源的な気分が観客席にまで流れていき、「反省されない実体的な情熱」が共有されていく。「実体的」とは言っても、一個の明確な物体のように存するのではなく、不分明な、しかし感覚的に存在が実感しうる広がりということだろう。先ほどの引用にあった登場人物たちのあいだの「この暗さ、一部は同感を呼び一部は反感を呼ぶ、ドン・ジョヴァンニとのこの神秘的交流」が、10月29日、プラハ国民劇場の鑑賞者をも巻き込むかたちで実現したと思われる。この初演の大成功、そして続いて何度も上演されたことは、このオペラとその出演者が舞台上に根源的な気分をみごとに湧出させていたことを、そしてプラハの聴衆がこれに十分に呼応できるほど豊かな感性を備えていたことを物語っている。

その後『ドン・ジョヴァンニ』はヴィーンでも上演されたが、プラハほどの成功をおさめなかった。高橋英郎氏に言わせれば、「結局、プラハはモーツァルトの生前、彼を真に認めた唯一の都市という栄誉を担うことになるが、それというのもヴィーンの貴族たちと違って、プラハの劇場に集まった大半が熱血の市民であったことは見逃せない」⁽¹⁶⁾。プラハの演奏者はたしかに初演を遅らせるほど技術的に未熟だったし⁽¹⁷⁾、五線譜の紙の質からしてヴィーンに劣っていた（このことからモーツァルトがプラハ

で作曲した『ドン・ジョヴァンニ』の部分がオペラ全体の三分の一にあたることが判明した)が、ボヘミアの人々の音楽への意識そのものは高かった。その背景には、30年戦争(1618-1648)以来ボヘミアで推進された音楽教育の成果、すなわちカトリック教会を通しての音楽の基礎教育、歌唱や楽器演奏のほどの効果が村人から都市の一般市民まで浸透していたことがあったらしい⁽¹⁸⁾。モーツァルトの音楽に心酔した「熱血の市民」にはそれなりに感性の下地があったようなのだ。

なお付言すれば、1791年12月5日、35歳で逝ったモーツァルトの訃報に接し都市をあげて嘆き悲しんだのはプラハだった。ヴィーンでは、12月6日にサン・シュテファン大聖堂で親族により奏楽なしの第三等の葬儀がこじんまり行われ、12月11日には友人で、『魔笛』の興行主、そしてパパゲーノ役を演じたシカネーダーらが宮廷付属のサン・ミヒャエル教会堂で作曲家最後の未完の大作『レクイエム』から「入祭誦」と「キリエ」を合唱して哀悼の意を表したが、プラハでは12月14日、市民あげての追悼のセレモニーが行われた。12月17日発行の『プラハ中央郵便局時報』によれば、前日に市民に式典の予告が印刷物で配布され、当日14日の午前10時に全教区の教会の鐘が打ち鳴らされるなか、何千もの市民がサン・ニコラス教会堂およびその前の広場に集まり、堂内では120人の演奏家と歌手により鎮魂歌が奏されたという⁽¹⁹⁾。あの「暗さ」、あの「神秘的交流」の追憶がそうさせたのだろう。

彼らプラハ市民の見識の高さをここに見ることができるかもしれない。見識の高さ、いやむしろ意識の「至高な」動きと言うべきか。反省的でない意識の動きと呼んだらいいだろうか。つまりこう言いたいのだ。対象を明確に捉え、識別し、その情報を自我にもたらし自我の生活を物的に豊かにする生産的な動きとは別の意識の動きだ、と。オペラ『ドン・ジョヴァンニ』を鑑賞したときと同様に、彼らプラハ市民は、葬儀に参列しながら、意識を脱自的な方向へ、つまり自分自身に差し向けるのではなく、あの情念の「暗さ」と「神秘的交流」へ差し向けていたのではあるまいか、と。バタイユの「至高性」とは、自我の意識が自我自身を離れ、「なにでもないもの」(フランス語で rien)へ向かうことを内実にする。1933年の論考「消費の概念」で彼は葬式を消費の社会的形態の一つに挙げていたが、まさしく葬儀では、死者を悼む名目のもとに参列者の情念がときとして無用なほどに高まり湧出する。プラハ市民は、亡きモーツァルトを追悼しながら、その意識を「神秘的交流」へ差し向け、ただそれだけのために情念を燃焼させていたのだろう。

5. 騎士長とドン・ジョヴァンニの太陽系

さて、オペラ『ドン・ジョヴァンニ』のフィナーレへ目を転じよう。

このオペラの正式題名は『罰せられた放蕩者、またの名、ドン・ジョヴァンニ』である。「罰せられた」とはこのオペラの結末を意味する。つまり最終場の一つ前の場、第2幕第15場において、騎士長の亡霊がドン・ジョヴァンニに悔悛を迫り、この放蕩者がそれを拒んだため、彼を罰して地獄に落とす筋立てである。これに先立つ第2幕第11場の墓地の場面で騎士長の石像に向かってドン・ジョヴァンニが冗談半分に自宅へ夕食に招いたのが発端だ。石像の亡霊が動き出し、本当に晩餐の席にやってきた

のである。騎士長ドン・ペドロの名はイエスの弟子ペトロスに発し、このギリシア語名は石を意味する。まさにこの名前と石像の二重の意味で亡霊は「石の賓客」だった。

問題はこの騎士長をどう捉えるかだ。キルケゴールの解釈はドン・ジョヴァンニを中心に据えるが、その論じ方は石のように硬い。図式的な見方を徹底させて、ドン・ジョヴァンニをエロスの直接性に閉じ込める。「ドン・ジョヴァンニは直接的な生だという主張」⁽²⁰⁾をキルケゴールはかたくなに守り、ドン・ジョヴァンニおよび他の登場人物たちのエロスの太陽系から騎士長を放逐する。なぜならば、騎士長は、エロスに批判的な「意識」⁽²¹⁾でありエロスへの「イロニー」⁽²²⁾であるからだ。キルケゴールは詳細かつ執拗に騎士長の存在の副次性、二義性、非本質性を強調する。だがこの強調は、彼自身、騎士長の方へ、ドン・ジョヴァンニの太陽系の外へ、出ていく意図をも秘めていた。すなわち、騎士長はドン・ジョヴァンニの太陽系を外から限界づける存在だと規定する彼にその意図が仄見えるのだ。「審き」の倫理的段階へ密かに脱するキルケゴールの意志が感じられるのである。

「この作品のなかで例外をなすように見える唯一の人物はもちろん騎士長であるが、それだからこそ賢明にも、彼はある程度まで作品の外部に立ち、あるいは作品に限界を与えるように取り扱われているのである。騎士長が前面に立てられれば立てられるほど、オペラはそれだけ絶対的に音楽的であることをやめてしまうであろう。だから彼はつねに背景におかれ、できるかぎり漠然とした姿になっている。騎士長は力強い前置きときびしい帰結部であって、そのあいだにドン・ジョヴァンニの中間部があり、この中間部の豊かな内容がオペラの実質である。ところで騎士長は二回登場する。一回目は夜である（第一幕第一場）。そこは舞台の背景であって、われわれは彼を見ることができないのだが、彼がドン・ジョヴァンニの剣によって倒れるのを聞く。ここでもすでに、ドン・ジョヴァンニのパロディめいた嘲笑をつらぬいてかえって強烈に現われる騎士長の厳粛さは、モーツァルトがすばらしく音楽のなかに表現しているものである。ここでもすでに、騎士長の厳粛さはひとりの人間に所属するにはあまりにも深い。すなわち彼は、死ぬまえにすでに亡霊なのである。二回目に彼は亡霊として登場し、彼の厳粛で荘重な声のなかに天の雷鳴がとどろく（第二幕第十五場）。しかし彼自身が浄化されているように、彼の声も浄化されて人間の声以上のものになっている。彼はもはや語るのではなく、^{さば}審くのである」

（キルケゴール『あれか、これか』、前掲書、浅井真男訳）⁽²³⁾

こうした解釈には、キルケゴールがベルリンで見たときのこのオペラの演出が多少とも影響しているのだろう。最初の場面で騎士長が姿すら見せないままドン・ジョヴァンニに刺殺されるあたりにそれがうかがえる。そしてなによりも、次の引用にあるように、騎士長の墮地獄をもってオペラの最終幕とする見方にも、当時の演出の在り方がうかがえる。このオペラ本来は、さらにもう一幕あり、そこでは長調の旋律に乗ってレポレロが主人の最後を他の登場人物たちに伝え、彼らはそれぞれ楽しげに自分の人生に歩みだす。だからこそダ・ポンテはこのオペラを「愉快的劇」（ドランマ・ジョコーソ（dramma

giocosso)) と呼び、モーツァルトは好んで「喜歌劇」(オペラ・ブッフア (opera buffa)) と呼んだのである。そうして両者は、騎士長の悲劇を相対化し、その結末を別の世界へ、ドン・ジョヴァンニなき新たな世界へ開かせている。現在ではこの真の最終幕まで演奏されるようになったが、キルケゴールの時代ではそうではなく、第15幕で終わるのが常だった。キルケゴールは、当時のこの演出の慣習に助長されて、このオペラを騎士長の「審き」で閉ざしてしまう。

6. 序 曲

さらにキルケゴールはたくみに序曲に言及して、ドン・ジョヴァンニの太陽系を小宇宙へ囲い込む。オペラにおける序曲の一般的な意義について彼はまずこう言い切る。「序曲は作品と同じものを含むべきだが、異なった仕方においてである。それは同じものを集中的に含むべきであり、集中的なものの全威力をもって聴衆の心を感動させなくてはならない」⁽²⁴⁾。この意味で彼は『ドン・ジョヴァンニ』の序曲を傑作だとするのだが、「異なった仕方で」というところにこの哲学者はモーツァルトのパロディの精神、つまり別の世界へ飛翔していく意志のあることを認めようとしなない。

この序曲はたしかに第2幕第15場から引用された響きと旋律からなるのだが、キルケゴールは、そこに見られる短調から長調への動き、つまり冒頭の激しい短調の轟き、それからしばらくして流れる弦楽器の軽やかな調べ、それが対比的に反復され、しかし次第に何度も軽快に転調されついには後者の長調の旋律が勝っていくその動きを、騎士長の厳粛さにドン・ジョヴァンニの陽気さが勝利していく過程とのみ捉え、さらにこれをそのままオペラ本体に接続させて、第2場第15幕の騎士長の「審き」で終わらせるのだ。騎士長に始まり騎士長に終わるというわけである。

キルケゴールはモーツァルトの長調の旋律に脱自の可能性を認めない。何であれ既存の存在から出て行こうとするモーツァルトの至高の感性の跳躍を彼は認めない。この哲学者の視界において、ドン・ジョヴァンニが描くエロスの太陽系は、騎士長に始まり騎士長に終わる枠組みのなかに入れられ、小宇宙と化す。

「ただ私はすでにまえに述べたこと、つまり、オペラの関心の向けられているのはドン・ジョヴァンニであって、ドン・ジョヴァンニと騎士長ではないということに注意をうながさなくてはならない。このこともすでに序曲のなかに示されている。冒頭に鳴り響く低音の声がしだいに弱くなり、その堂々たる構えをほとんど失って、この声から逃げていきながらほとんどこの声の尊厳を傷つけるほどの力を獲得するデモーニッシュな速さについていくために、急がなくてはならなくなり、この速さはこの声を瞬間の短さのなかでの競争へと引きさらっていくのであるが、モーツァルトは努めてこのような構成を立てたものと思われる。こうして、進めば進むほどオペラそのものへの移行が実現される。したがってまたわれわれは、フィナーレ [この当時演出されていたフィナーレ、すなわち第2幕第15場] が序曲の前半と近い関係にあるものと考えなくてはならない。序曲の経過

においては厳粛さがみずからに立ち戻る。ここではもはや快樂と競争することは問題ではなく、厳粛さがふたたび帰ってきて、このことによって、新しい競争へのいかなる逃げ道も遮断される」

(キルケゴール『あれか、これか』, 前掲書, 浅井真男訳)⁽²⁵⁾

ここで使用される「デモーニッシュ」(dæmoniske)という形容詞(「悪魔的」「悪魔に憑かれたような」と解しておく)は意味深長である。キルケゴールのもう一つの重要な概念「不安」(Angst)とともに理解されるべき言葉だ。双方ともに人間の実存の在り方を現わしている。序曲で繰り返される弦の軽快な旋律をキルケゴールはドン・ジョヴァンニの情念の躍動とみなすのだが、しかし悪魔的な不吉さを帯び、不安を底にかかえると見ていく。この放蕩者の情念はどのようにきらめいても、どのように軽やかに水面を切って走っても、否定的に暗い影を持たされ、水中に没する宿命を負わされる。

「あのきらめきのなかには一種の不安がある。あのきらめきは深い暗闇のなかで不安のうちに生まれるもののようである——ドン・ジョヴァンニの生はそのようなものである。彼のなかには不安があるが、この不安が彼のエネルギーなのである。それは彼のなかで主観的に反省された不安ではなく、根源的な不安である。序曲のなかには——人びとが一般に自分の言うことの意味も知らずに言ったように——絶望があるわけではない。ドン・ジョヴァンニの生は絶望ではなく、不安のなかに生まれた感性の全威力であって、ドン・ジョヴァンニ自身はこの不安であるが、この不安はほかならぬデモーニッシュな生の歓楽である。このようにモーツァルトがドン・ジョヴァンニを成立させたのちに、彼の生はわれわれのまえに、舞踏するヴァイオリンの響きのなかで展開し、この響きのなかで彼は軽やかに、すばやく深淵の上を突進する。水面を切っていくように石を投げると、石はしばらくのあいだは軽やかに跳躍しながら水の上をはねていくことができるが、はねるのをやめるやいなやたちまち深みに沈むのと同じように、ドン・ジョヴァンニは深淵の上を、短い期間でのあいだだけ歓呼をあげながら踊っていく」

(キルケゴール『あれか、これか』, 前掲書, 浅井真男訳)⁽²⁶⁾

なぜキルケゴールはこのようにドン・ジョヴァンニの歓楽をそれ自体として肯定できないのだろうか。なぜ彼は、エロスの直接的な喜びを直接的に称えることができないのだろうか。それはほかでもない、彼自身が直接的な体験の外に出てしまっているからだ。エロスを直接性のなかに置いて眺めたときに彼はもうすでに反省的な視点に移ってしまっているのである。騎士長の「意識」を持って、彼は、ドン・ジョヴァンニを、そしてほかならない、このオペラに心酔したかつての自分を、客体化して眺めているのである。しかし彼は完全に騎士長に生成したわけではない。ドン・ジョヴァンニのエロスに自分を感じとりながら、いわばこの放蕩漢とのつながりを実感しながら、それを騎士長の目で見ている。情欲と意識の間で彼は揺れ動いている。

7. 揺れ動くキルケゴール

ドン・ジョヴァンニに自分の影を見たのはカサノヴァだけではない。キルケゴールもまたそうだった。両者における性愛の具体相や頻度を比較するのが問題なのではない。父親の性の罪を知らされた1835年(22歳)の精神の「大地震」から始まるとされるキルケゴールの放蕩、そして恋人のレギーネ・オルセンへの熱き恋慕と婚約(1840年9月20日)と彼からの一方的な婚約破棄(1841年10月11日)、こう言ってよければ愛欲の情念とそこからの離脱が、この婚約破棄の直後に書き始められた『あれか、これか』に少なからず影響を与えていたと思われる。そして1841年10月25日から42年3月6日までのベルリン留学時における『ドン・ジョヴァンニ』の鑑賞体験が、その間にも執筆が続行されたこの哲学書の背景にあったことは言うまでもない。モーツァルトの音楽によって躍動するこの放蕩者のエロス、その「暗さ」、あの「神秘的交流」が、過ぎ去ってまもない彼自身の熱き愛の追憶を呼び覚まし、その文筆を根底から突き動かしていたと思われる。

他方でキルケゴールの青春は反省意識の形成でもあった。彼が1831年11月、18歳のときにコペンハーゲン大学で開始した哲学と神学の研究は、彼の意識を、ヘーゲルのように抽象的・観念的・普遍的な精神にではなく、彼自身の実存へ鋭利に差し向けた。10年後の1841年に同大学に提出され9月に口頭審査を受けた彼の博士論文『ソクラテスにつねに帰せられるイロニーの概念』は、認識主体たる個人の責任へ意識を覚醒させることを説いている。そして哲学研究に平行してなされた神学研究は彼を孤絶した個人として、共同体の倫理を離れた一人の単独者として神の不合理な内奥へ向かわせた。彼を震え上がらせるほどに、である。

1840年11月に彼は、同大学の主催する説教師養成のセミナーに参加し、41年1月には実習生としてコペンハーゲン中心部のホルメン教会でのミサではじめて説教(新約聖書「フィリピの信徒への手紙」第1章19節から25節)の解説)を行い、44年2月には説教師の資格試験に合格している。これはしかしプロテスタント信仰を国民に一元的に敷くデンマーク国教会の政策に彼が無批判に従ったということではない。むしろ逆に、彼はデンマーク国教会への批判をどんどん強めていった。周囲の信仰の在り方に対しても同様である。国の政治と結託し、ほとんどルーティン化した当時のデンマーク国民の信仰の在り方にキルケゴールは批判的だった。この批判は、^{ひっきょう}畢竟、彼言うところの「倫理的段階」への批判である。つまりある社会制度が存続するためにはその制度が、多くの人の存続を可能にする倫理に支えられていなければならない。当時のデンマーク国民信徒の倫理にキルケゴールは我慢がなかったのだ。そこから彼は、言うところの「宗教的段階」に入り、一人、神の深奥と対峙したのである。内的に、心理の呼応として、神の不合理な内面に接したのだ。1843年10月に出版された彼の宗教書『恐れとおののき』はまさにそのような境地を綴っている。これを端的に現わす彼の用語が「倫理的なものの目的論的停止」(en teleologisk Suspension af det Ethiske)である。この場合の「停止」とは倫理的なものの完全停止ではなく一時停止、中断、宙ぶりのことにほかならない。「目的論的」とは宗教的段階

をめざすということだ。それが「恐れとおののき」であるのは、いまだキルケゴールの宗教意識が個人の生存を可能にする社会の倫理的次元に執着していたことを意味する。裏を返せば、神の深奥があまりに恐ろしく、彼を震わせ、自己の生存を彼に考えさせたことを意味する。彼を滅ぼしにかかるほど圧倒的で不条理な力に神が満ちていて、彼の意識を彼自身の生存の可能性の方へ後退させたということだ。批判してやまない倫理的段階の方へ後ずさりせざるをえなくなったのである。

じっさいキルケゴールが例に出すのは旧約聖書「創世記」にある「イサクの奉獻」（第22章1節から13節）の話、すなわち神がアブラハムに向けて、やっと生まれた大切な一人息子イサクを神自身のために犠牲に捧げ、焼き尽くせと命じる場面である。人間の知性と道徳を超えるからこそ神は神なのだと、たとえそれが父親の子殺しという社会的倫理を否定する要請であっても、たとえそれが、ユダヤ民族の希望を絶つ、民族神とはとうてい思えない矛盾した要請であっても、それだからこそ神は神なのだ、人間でなく神なのだとする否定神学の一帰結と言っている。神の深い理解をキルケゴールは熟知している。彼の宗教意識は神のこの黒き素面に相対して震え、尻込みしながら、後ろ手で倫理的次元をまさぐっている。倫理を中断させて神の次元へ出て行きながら、そこから彼は後ずさりする。キルケゴールは揺れ動いているのだ。彼がセミナー生としてホルメン教会で生涯はじめての説教の講話で取り上げたパウロの書簡の次の一節は偶然の選択ではない。周囲の共同体の方を取って、生き延びていくか、神に飲まれて死んでいくかの彼自身のぎりぎりの選択が背後にあったのだ。

「わたしにとって、生きることはキリストであり、死ぬことは利益なのです。けれども、肉において生き続けられれば、実り多い働きができ、どちらを選ぶべきか、わたしには分かりません。この二つのことの間で、板挟みの状態です。一方では、この世を去って、キリストと共にいたいと熱望しており、この方がはるかに望ましい。だが他方では、肉にとどまる方が、あなたがたのためにもっと必要です。こう確信していますから、あなたがたの信仰を深めて喜びをもたらすように、いつもあなたがた一同と共にいることになるでしょう」

（新約聖書「フィリピの信徒への手紙」第1章20節から25節）⁽²⁷⁾

東マケドニアの古代都市フィリピの信徒を思うパウロの言い回しは取りようによっては余裕があって、恩着せがましく聞こえるが、キルケゴールにとってデンマーク国民信徒の共同体は、彼が救いの手をさしのべるかどうかなどの問題ではなく、まったくそれどころではなく、逆に、恐怖に溺れる彼を救う死活の必要事だった。たしかに退屈な反復と因習からなる同時代の近代社会のなかでこの哲学者はしじゅう不満を募らせ、その社会の方もこの男を度し難い偏屈屋と見ていたが、しかしそうした絶望的な食い違いにもかかわらず、社会の倫理的地平は彼にとって不可欠の基盤だった。あえて言ってしまうと、当時のデンマーク社会こそ彼の実存の真の拠点だったのである。そこから彼は、肉の次元に降下して、エロスの直接的世界に入ってしまったのだが、しかしその闇の情欲に対して、社会化したキリスト教の倫理からエロスを「デモニッシュ」な威力と感じ、それゆえ「不安」にさいなまれ、この倫理的次

元に引き返したのである。そののち、宗教的次元に入っても、彼はしかし、天上の神の計り知れぬ意志を面前にして怯（おび）え、共同体の倫理的地平の確かさを背中に感じ取ろうとしたのだ。最上の義人ヨブをも不幸のどん底に陥れ、十字架上で救いを懇願するイエスにすら沈黙する神の黒い意志、それはエロスのあの「デモーニッシュ」な「暗さ」と通じるのではあるまいか。倫理的地平の下にもぐっても、上を極めても、出会うのは人間を滅ぼしにかかる恐ろしき力の渦なのではあるまいか。

とすればもはや、エロス、倫理、宗教の段階的視点をいったん宙づりにすべきときなのかもしれない。そして、こう断言すべきなのだろう。エロスの深奥と神の深奥は連続し混ざり合い、混濁した大海となつて、倫理の小島を取り囲んでいる、と。この倫理の外部を自在に、しかも意識的に、揺曳（ようえい）してみせたのがまさしくモーツァルトであり、そのすぐれた音信こそ『ドン・ジョヴァンニ』だったのだ。バタイユに始まるフランス現代思想はこの視点に立つ。フロイトによって理性的自我の底に無意識的欲望を、その非人称的「エス」の広がりを教えられ、ニーチェによって神の死と、広大な世界の生の自在な戯れを教えられて1920年代後半に新たな発想を胎動させた若き思想家たち。本稿も、彼らにならって、自我の外部に広がる生の混濁した大海へ意識を差し向けるときが来ている。

8. 「聖なる陰謀」

バタイユは、1936年6月に雑誌『アセファル』を刊行し、巻頭言にあたる論文「聖なる陰謀」の題辭に、サド、キルケゴール、ニーチェの文章を引用している。いずれも出典が示されていないが、今は判明している。サドの文章は、フランス大革命のさなか、恐怖政治のただなかに執筆された『閨房哲学』（1795）の登場人物ドルマンセの発言。キルケゴールの文章は旧弊なヴィーン体制の終焉が西欧に広まりだした1848年の「諸国民の春」と同時期に書かれた『日記』の一文。ニーチェの文章は1883年に刊行された『ツァラトゥストラ』第1部第22章「贈与する徳について」の第2節中の一文である。

サドの文章は、フランス大革命の動乱のなか、貴族を次々処刑する共和主義者の政治的「犯罪」こそ年老いた社会が生き延びていくのに必要な非道徳だと説き、ニーチェの文言は今現在孤独を受苦している人々も将来結束し、そこから脱人間的な実存が生まれると予告している。バタイユはキルケゴールの文章によって、まさにこの過去から未来への中間にある過渡的な人間の動きを示唆しようとした。そのキルケゴールからの引用文とは次のようなものだ。「政治の顔を持ち自分を政治家だと思っていたものがある日その仮面をはいで宗教的な運動として自分を露わに見せるようになるだろう」⁽²⁸⁾。キルケゴールにとって政治とは倫理的次元であり、宗教とは神の不合理な内奥との出会いである⁽²⁹⁾。

政治から宗教へ。この転身は1936年のバタイユにあてはまるかのようにも見える。じっさいそれ以前のバタイユは左翼の「民主共産主義サークル」に属し、機関誌の『社会批評』に「国家の問題」（1933）や「ファシズムの心理構造」（1933-34）など政治色の強い論文を発表していたし、1935年には反ファシズムの共闘組織「反撃」を結成させている。この政治組織が半年あまりで瓦解して、1936年にテキスト「聖なる陰謀」の発表になったのだ。じっさいそこには「我々は獐猛なほど宗教的だ」と宣

言されている。しかしこの「獐猛なほど」という言葉は攻撃的だし、「陰謀」も社会に関わってきそうである。先走って言うと、バタイユは政治の分野のなかでの闘争から、政治の外部からの政治との闘争に向かったということである。政治から逃避したのではなく、政治の現状へ、社会倫理の地平へ、新たな批判的見地を呈示することが目されていたのだ。宗教の体験に至高の価値を見出し、その価値を独善的な小島の人間世界に承認させ、この小島を大海へ開かせようとしたのだ。雑誌刊行、論文執筆の意義もそこにあった。

だがまずバタイユの言う「聖なるもの」が問題だ。これはまさしくキルケゴールの宗教体験に近い。神の内奥の不条理と、それにおののく彼の内奥との交わりである。ただしバタイユの場合、神の内奥は「神の」と括弧^{くく}することのできない不確定さと広がり呈する。バタイユの意識は神の概念が不在になるところまで、神が死して存しなくなるところまで進んでいく。無神学的な「脱自」の動きだ。意識が自我への執着を絶って、自我から、そして自我を守る倫理的地平から、これと重なる合理的な知の地平から、出ていくのである。それに応じて意識の味わう「気分」も、危機的な「不安」、^{不安}「恐れ」、^{恐れ}「おののき」から解放的な「恍惚」、^{恍惚}「喜悅」、^{喜悅}「軽さ」に変化する。これはまさしくニーチェの「悲劇的なもの」の教説を体験の次元で実践しているようなものだ。

バタイユはニーチェとともにキルケゴールの気圏から出て行った。モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』に対しても彼の感覚はキルケゴールとは違ってくる。「聖なる陰謀」の末尾にはレコードから流れてくるこのオペラの序曲に脱自の喜悅を覚えた^とと記されている。スペイン、バルセロナ近郊の漁村トッサ・デ・マールで、友人で画家のアンドレ・マッソンと宿を同じくしていた^ときのこと、まさにこの「聖なる陰謀」を彼が書いていた^ときのことである。

「私が考え表現することを、私は一人で考えたり表現したりしているのではない。私はある漁村の小さな寒々しい家で今これを書いている。犬が夜のなかで吠えたところだ。私の部屋は台所に隣接していて、その台所ではアンドレ・マッソンが楽しげに騒いで歌っている。こうして私が書いているまさにそのときに、彼は蓄音機に『ドン・ジョヴァンニ』の序曲のレコードを乗せた。ほかの何にもまして『ドン・ジョヴァンニ』の序曲は、私に与えられた実存を挑戦へ駆り立てる。私を脱自の喜びへ開かせる挑戦へ。まさにこの瞬間、私は、二つの強迫観念がともに高揚して作り上げるあの招かれざる客が、あの無頭^のの存在が、《ドン・ジョヴァンニの墓》になるのを見たのだ」

(バタイユ「聖なる陰謀」)⁽³⁰⁾

バタイユが見るところ、人は単独者としてもものを考え、書いているのではない。少なくとも彼は、考える主体、書く主体に自らを閉ざしてはいなかった。近代社会で称えられる独創性、独自性、主体性なる発想も、彼にとっては近代個人主義の捏造にすぎない。人物であろうと、絵画であろうと、哲学者の言葉であろうと、はたまた自然の風景であろうと、目前に浮かんだ幻視であろうと、彼はつねに自分の外部との出会いのなかで、その出会いにおいて生じる気配に促されて、思考し執筆していた。この出会

いにはもちろん意図されたもの、つまり意識的に選択した題材との出会いもあるし、そうではなく、まったく偶然の出会いの場合もある。後者の最たる痕跡が1939年9月、第二次世界大戦の勃発とともに執筆が開始され次々に刊行された断章形式の無秩序な思索書、のちに『無神学大全』の名のもとに续べられる『内的体験』(1943)、『有罪者』(1944)、『ニーチェについて』(1945)である。とりわけ三作目の『ニーチェについて』は「好運への意志」と副題が付されており、そのなかの第3部は日記が母体になっている。偶然性の度合いが強い思索と執筆だ。戦争後の彼はまったく逆に論証的な記述に徹したかのように見えるが、そうして発表された論文と著作の随所で、彼は議論を寸断して、自身を批判している。設定された主題に従属して論理的かつ持続的に思考し執筆する在り方を批判している。

だがともかく重要なのはこの出会いにおいてバタイユが自分と対象とのあいだに生じた関係を思索と執筆の発生源とみなし拠点にしていたことだ。拠点にしてはあまりに不確かで、土台にならず、束の間しか現れない時空である。しかしバタイユの見たところこの境地がまた人間にとって、いや万物にとって、「存在する」(être)ことの本質なのである。この自他の「あいだ」に一瞬生起する「存在」は力の流動、生の動きであり、それはまた、メディアになって主体と客体を取り結んでいる。だが単に両者をつなげるのではなく、つねに双方に「変質」(altération)つまり「他に成り変わること」を求めている。放っておけばすぐに新たな単体へ凝固してしまう自分と他者に対して、この存在空間、このメディア空間は、つねに変容を迫るのだ。そうして両者のあいだに「交わり」(communication)が生まれるのである。芸術作品も関係性のなかに入ってはじめて「存在する」ようになるとバタイユは見ている。音楽でもただの総譜やレコードとして単体としてあるうちは芸術とは言えないのだ。単なる記録、単なる商品に収まっている。主体に脱自をもたらし、作品自身も物ではなくって、至高のメディアになってこそ、芸術作品になるのである。パロディを欲してやまなかった作曲家モーツァルトは、つねに「変質」を求めるこの至高のメディア空間の要請に敏感であり忠実だった。いや、この空間に憑かれていたと言すべきか。

今しもバタイユは、夜の野外で鳴く犬の声に耳を傾け、熱血漢の画家マッソンの歌声や仕草に刺激を受けて、そしてとりわけ『ドン・ジョヴァンニ』の序曲に深く共鳴しながら、「聖なる陰謀」を書いている。陰謀とは、多くの場合、一人で行うことではない。共謀なのだ。バタイユの好んだ言葉で言えば、共犯行為なのである。バタイユはしかし人殺しや窃盗など犯罪をもくろんでいるわけではない。この出会いが、とりわけ脱自をもたらし聖なる出会いが、彼をして、同時代の倫理に抗うように挑発しているのである。意識の罪を犯そうとしているのだ。そしてその輪を不特定に広げようとしている。彼が雑誌『アセファル』とほぼ同時期に結成した秘密結社の「アセファル」は表向き閉ざされた共同体だったが、意識はその外部に向かっていた。広大な規模で心理のパラダイム・チェンジを図って、社会倫理の専制を引き裂く。そんな野心の第一歩の所作だったのだ。過激な言葉だが、1936年4月に執筆されたこの秘密結社の綱領の一項目にはこうある。「この普遍的共同体とは別の共同体、たとえば国民共同体、社会主義共同体、共産主義共同体、さらには各種の教会といった共同体いっさいを解体し排除するために戦う」⁽³¹⁾。

そもそも倫理は、いかなる時代、いかなる社会の倫理であっても、根本的に同一のモチーフに駆られている。共同体が、その成員が、生き延びるという命題である。死を目的にした集団においてさえ、その死のときまで生き続けることが倫理になっている。こうした倫理の恐ろしいところは、当の倫理に反する存在や考え方を無化するかあるいは去勢して自分のうちに取り込んでしまう点にある。社会の倫理は小鳥といえども、この悪をなす。この鳥を存続させるために外部からの音信を独善的に処理していくのだ。1936年のバタイユの視界には、西欧民主主義国家、ファシズム国家、共産主義国家がそれぞれこの独善の悪をまことしやかに正当化していた。彼の陰謀の真の標的がそこにある。いつの時代、どの社会でも共通して見られる、いや近代社会においてはことのほか顕著になった延命のための独善である。そのための戦いをなぜ「陰謀」と称するのか。近代社会の陰に隠れてこそこそと悪だくみをもくろんでいるようにも見えるが、この「陰謀」の名称には、自らを独善化しない、ことさらに正当化しない、もう一つの倫理が働いている。大海に開かれた倫理と言おうか、「頂点の道德」、「超道德」と後年のバタイユならば呼ぶ別の倫理が彼をこの批判的な名称へ駆りたてている。

バタイユはスペインの漁村の一室で『ドン・ジョヴァンニ』の序曲に喜悦しかけていた。が、そのとき、突如、幻視に襲われた。無頭が存在が《ドン・ジョヴァンニの墓》に成り変わる幻視である。無頭が存在とはアセファルのことであり、これは相反する二つの強迫観念に引き裂かれる神話的形象のことだ。マッソンとバタイユの合作らしく、マッソンはこの無頭存在の挿絵を雑誌『アセファル』にふんだんに提供した。ヘーゲルならば、そのように引き裂かれてあることを不幸と形容するだろう。じっさい『精神現象学』（1807）のなかで彼は「不幸な意識」という表現で、自己意識が自己の死に直面して引き裂かれ苦悶する事態を語った。この矛盾が理性によって統合されたとき、ヘーゲルの弁証法は完成され自己意識は幸福になる。これに反して、マッソンが描くアセファルは矛盾したままで嬉々として空中を飛んでいる。頭がないことが、統合する理性のないことが幸福だといわんばかりに。しかしその快活なアセファルが《ドン・ジョヴァンニの墓》に成り変わってしまうのだ。これは何を意味しているのだろうか。

バタイユの読者ならば最初期の小説『眼球譚』（1928）のセビリヤの場面を想起するだろう。ドン・ジョヴァンニが悔い改めて教会を建て、死したあとその墓が教会の入口に作られたという設定である。主人公たちがこの教会に乗り込んで、とんでもない悪行を働いてこの小説は終わる。つまりバタイユが見た幻視は、ドン・ジョヴァンニもアセファルも、簡単に倫理の介入を受けて別様に変えられてしまうということだ。闘争はつねに更新されねばならないのである。

9. 祝祭を体現する意識的好色漢とニーチェとの異同

バタイユは『内的体験』のなかでオペラ『ドン・ジョヴァンニ』をじかに聞いたときの衝撃を綴っている。とりわけ最初の出会いが強烈だった。ドン・ジョヴァンニが死ぬまで倫理に抗っていたからである。

「歓喜（その幸福げで、炸裂するイロニー）から、四分五裂に引き裂かれる瞬間へ移行する動きを表すために、私はもう一度音楽に訴えかけることにしよう。

モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』（私はキルケゴールのあとに続いてこの作品に言及するのだが、この作品を聞いたとき——少なくとも一度——天空が開かれたかのような感覚だった——これはしかし最初のときだけだった——というのも私はそのあとそうなることを期待していたからだ。奇跡はもう起きなかったのである）、このオペラは決定的瞬間を二回出現させている。一度目は不安が——我々にとって——すでに存在している（騎士長が夕食に招かれている）のに、ドン・ジョヴァンニはこう歌うのだ。

「女、万歳

美酒、万歳

人類の支えにして栄光だ……」

二度目の瞬間では、主人公が騎士長の石の手を取って——騎士長はこの男を凍りつかせる——この男に悔い改めよと迫っているのだ——騎士長にこう答える（雷に打たれて地獄に落ちる前の彼の最後の返事だ）

「いいや、のぼせ上った爺め！」

（《ドン・ジョヴァンニ主義》に関する不毛な——心理学的な——おしゃべりは私を驚かせ嫌悪させる。ドン・ジョヴァンニは、私が見るところ——もっと素朴な見方だが——祝祭を、幸福なオルギアを、人間として具現しているにすぎないのだ。障害を否定し、神々しくひっくり返す具現なのである）」

（バタイユ『内的体験』第3部「刑苦の前歴（あるいはコメディー）」）⁽³²⁾

イロニー（皮肉）は相手を揶揄する言動であり、その幸福感にはまだ自己愛が見て取れる。対してドン・ジョヴァンニが体現する祝祭には、自己への執着も、自己を守る倫理への執着もない。では彼は、はたして無自覚に女と美酒を称えていたのだろうか。モーツァルトとダ・ポンテが描き出したドン・ジョヴァンニはただの動物的な好色漢、ただの飲んだくれだったのだろうか。そうではあるまい。意識的に倫理の障害を否定したからこそ、バタイユに、天空が開かれたような感動を与えたのだろう。1943年出版の『内的体験』からおよそ十年後、バタイユは『至高性』のなかでこの問題を取りあげて考察している。絶対的の遵守から相対的な遵守に降下させられた倫理的規範を「掟の退化」と形容して、バタイユはこう議論を開始する。

「掟の退化のなかで最も人の心を誘惑する事例（最も重大な事例ではない）はおそらくドン・ジョヴァンニという神話的な人物が身をもって示した退化だろう。私はモーツァルトとダ・ポンテがこの人物に与えた相貌のことを考えている。この相貌に魅了されたキルケゴールは信仰の衝動に対立するものとして、エロティシズムの真髄になった一音楽の誘惑を呈示した。だがドン・ジョヴァン

ニの放蕩は性の禁止が除去される快樂を超えている。この《誘惑者》の相貌の最も強い魅力は、生者が死者にひれ伏して払う畏怖に支えられた掟を侵犯する点から生じているのである」

(バタイユ『至高性』第4部第3章第4節「ニーチェとドン・ジョヴァンニ」)⁽³³⁾

ドン・ジョヴァンニは掟のなかでも最も根源的な掟を侵したというのである。つまり死者の魂を汚してはならないという掟、詰まるところ、生者が死者にも見たがる生命、いや広く見れば、人間が尊厳をもって重視する人間の生命それ自体に対する掟、これを侵したというのだ。ただしこの掟への侵犯は、戦争や決闘のように事前に人間の理性がご都合主義的にこれを合法化していて、無自覚になされる場合もある。バタイユによれば、このオペラの最初でドン・ジョヴァンニが騎士長を殺害する場面がこれにあたる。たしかに決闘という形式で、ドン・ジョヴァンニは無自覚に生命尊重の掟を侵犯し、騎士長を殺害する。しかしオペラの最後で騎士長の石像が現れる場面はそうではないとバタイユは力説する。

「だが石像が家のなかに歩いて入ってくるときには、事態は明瞭だ。ドン・ジョヴァンニが挑んでいるのはもはや、彼がかつて無視しえたものに対してではない。彼を支配するものに彼は今挑んでいる。彼は、軽薄さから掟の感情へ移行している。石像の手が彼を凍りつかせるときに、そして騎士長に彼が否と叫ぶときに。騎士長はただ空しく悔悛を命じるばかりなのだ」

(バタイユ、前掲書)⁽³⁴⁾

ここからさらにバタイユはドン・ジョヴァンニの侵犯を「神の死」を説くニーチェに対比させる。

「まさしく騎士長が現実の次元で行動する限りにおいて、ドン・ジョヴァンニの態度はニーチェの態度に接近する。地獄が自分を沈めこむことを確信しつつも屈服しないドン・ジョヴァンニの感情は、私が見るところ、ニーチェが神の死の確信に結びつけたあの恐怖に、つまり乗り越えられはしても絶えず人を恐れさせるあの恐怖に、比肩しうる。ドン・ジョヴァンニもニーチェも屈服しない。彼らの周囲に残存するありとあらゆるものが彼らを打ちのめしていても、彼らは屈しないのだ。放蕩者の死は敗北ではないのだ。というのも彼は、死の手に捉えられていても、自分を敗者と認めることができなかったのだから。じっさい彼は自分の道德上の勝利を語らねばならないのである。もしもこの殺人者が罪を認め、悔い改めるのならば、騎士長こそ勝利者になるだろう。だが彼、騎士長は敗北する。掟の侵犯者が自分の咎を認めるようにさせることができないのだから。

ドン・ジョヴァンニの物語は古代社会や未開社会には欠けていた一つの可能性で人々を豊かにする。古代社会や未開社会では侵犯者は前もって罪を認めていた。そうしたうえで彼は罪を犯すのだが、しかしこの場合、禁止を命じていた者の方が優越を維持していたのである。だが他方で根本的な相違がニーチェと伝説上の貴族を分かち。後者の貴族は、心ならずも上位の力によって、掟が勝ることを知らされる。だが彼は屈服しない。死にゆくときにも、彼は屈服しないという意識を持ち

続けている。だがこの上位の力が彼の外部から打ちのめす。ニーチェにおいては道德の要請がたえず彼の内部から自分を押しつけていた。ニーチェは、ドン・ジョヴァンニのように理性の敗北に立脚することができなかったのだ」

(バタイユ, 前掲書)⁽³⁵⁾

騎士長の石像は、まさに「石の賓客」であって、外からドン・ジョヴァンニ邸の晩餐の場へやってくる。彼は基督教の理性道德の代弁者であり、ドン・ジョヴァンニにしきりに悔悛を迫るのだが、それに成功しない。話の筋立ては同時の基督教道德に則って、ドン・ジョヴァンニを否が応でも地獄に落とすが、彼は騎士長に対して敗北したわけではない。

だがニーチェは神の死を唱えても、基督教に代わる理性道德の必要性をたえず内から感じていた。ソクラテスはギリシア悲劇の敵、音楽の精神を無化する理性道德の人として『悲劇の誕生』(1872)では厳しく指弾されていた。だがニーチェは自分のうちにソクラテスの存在を認めていた。バタイユは遺稿となった1875年のニーチェの言葉を引きながらこう語っている。

「私はこれを認めねばならないのだが、ソクラテスは私にたいへん近い存在であり、それゆえ私は絶えず彼と闘っている」。人間のありとあらゆる相いれない可能性をたった一人の保有者のうちに保持しようとした巨大な努力——ソクラテスと道德、基督教と神が表していたこの努力——を彼ニーチェは絶えず見定めていた。だからこそ彼は悪を、この必死の努力を空しくするものを、ボードレールがこれを垣間見ていたときの引き裂かれる思いで、もっぱらそのような思いのなかで、見ていたのだ」

(バタイユ, 前掲書)⁽³⁶⁾。

音楽を心より愛するのに、その音楽の精神を無にする反省過多の哲学者が自分のなかにいる。加えて、持病の発作が募って、ニーチェの気分は年々、重く沈むばかりだった。1880年末、彼はイタリアのジェノヴァにあって、こんな文言を書き残している。モーツァルトの軽さが遠方のパトスのごとくに見えるというのである。ニーチェはしばしば、モーツァルトを過ぎ去った18世紀のロココ趣味の音楽家として距離を感じ続けたが、ときに自らの心境との対比から彼の音楽を切に欲しもした。

「私はモーツァルトを快活だとみなした——なんと深く私は憂鬱であらざるをえないことか！　だからこそ私は熱望しているのだ!!　明るさを、清潔さを、快活さを、スマートさを、冷静さを。そして私は、科学こそが、これら一切を私に与えてくれるであろうと熱望しているのだ!」

(1880年末の遺稿断章, 原佑・吉沢伝三郎訳)⁽³⁷⁾

翌年1881年の夏、彼は保養のために滞在したスイスのシルヴァプラーナ湖畔で「永遠回帰」の神秘

体験に見舞われ、これを当時の科学とりわけ物理学（たとえばマイヤーの熱力学の法則「エネルギー保存の法則」）に拠りながら解明しようとした。しかし気分は一向に晴れはしない。病が際限なく回帰してくるからである。1882年末にはイタリアのラッパロから友人のペーター・ガストに宛ててこう打ち明けている。「私はこの数週間をもう一度生きたいなどとはまったく思いません」⁽³⁸⁾。しかし、その後、思わぬ出会いが彼を新境地へ導いた。イタリア北部の大都市トリノとの出会いである。アルプスの麓^{ふもと}、ポー河がゆったりと流れるこの古典的な都市の雰囲気に触れて、彼はモーツァルトの快活さに接近していく。

10. むすびに代えて——至高のメディアの方へ

ニーチェは、1888年の春から初夏にかけてトリノに滞在し快適な日々を送った。その好印象から同年9月にもう一度のこの都市を訪れ、滞在を再開する。深まるトリノの秋の光景に彼の精神は至福に達するのだが、しかし冬になると変調をきたし、1889年初頭には狂気の淵へ沈んでいってしまう。このトリノ滞在時のニーチェの精神生活についてはかつて拙稿にまとめたことがあるので⁽³⁹⁾、ここでは繰り返さない。が、トリノで書かれたモーツァルトに関する次の文章は傾聴に値する。1888年12月、精神の闇に沈む直前に書きあげられ遺稿作品となった『ニーチェ対ヴァーグナー』のなかの一節である。モーツァルトの真面目さを同時代の道徳的真面目さと対比させて、ニーチェはこう述べる。

「どうだろう？ 音楽の演奏家が現在信じているらしく見えるように、あらゆる事情のもとで、決して凌駕されることのないほどの深彫りの強調を達成することが、ほんとうに演奏の第一の美德なのだろうか？ これがたとえばモーツァルトに適用されたら、モーツァルトの精神に反する、明朗で、夢見心地で、情がこまやかで、恋に溺れたモーツァルトの精神に反する、まことの罪悪ではなからうか？ 幸いにしてモーツァルトはドイツ人ではなかったし、彼のまじめさは寛大なまじめさ、黄金のまじめさであって、ドイツの俗物のまじめさではない……いわんや『石像の客』のまじめさではない……ところが諸君は、すべての音楽は『石像の客』の音楽だと思っているのか——すべての音楽は壁から飛び出して来て、聴者の内臓のなかまでかきまわさなくてはならぬとも思っているのか？……こうしてはじめて音楽は効果を上げるのだなどと！」

（ニーチェ『ニーチェ対ヴァーグナー』浅井真男訳）⁽⁴⁰⁾

「石像の客」とは言うまでもなく『ドン・ジョヴァンニ』の登場人物、騎士長のドン・ペドロのことである。騎士長の真面目さとは異なる「寛大な」真面目さとは何なのだろうか。それはまさしく倫理の小島の外部に、あの大海の生に、瞬時にしろ、忠実であろうとする姿勢ではなからうか。軽やかに変転する世界の動きに可能な限り即して生きてみようとする新たな倫理のことではなからうか。バタイユはこれを「頂点の道徳」と呼び、さらにニーチェの言葉「超キリスト教」から想を得て「超道徳」と呼ん

だりしたが、しかしこの道徳はけっして小島の道徳、彼言うところの「衰退の道徳」を否定したり、過小評価してのことではない。あくまで小島の生活を尊重しつつ、そこから一瞬、超出するのである。

ニーチェはこの軽やかな倫理をモーツァルトに、そのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』に、感じ取っていたのだろう。彼ははたしてトリノのレージョ劇場で『ドン・ジョヴァンニ』を鑑賞したのだろうか。バロック様式のこの由緒ある王立歌劇場（モーツァルト自身、1771年1月、14歳のときに父親とともにトリノを訪れ、この劇場で当時人気の作曲家パイジェッロのオペラ『トリノのハンニバル』の初演に立ち会っている）は、カルロ・アルベルト街の彼の住まいから歩いて数分のところに立っている。

ニーチェは、しかし1889年1月3日、この住まいの前の広場で昏倒し、以後、分からなくなっていく。数日間彼は、理性と非理性の限界線を揺曳し、矢継ぎ早にヨーロッパ各地の友人、知人宛てに手紙を書いて投函した。文面の最後の署名はもはやニーチェではなく、「ディオニュソス」あるいは「十字架にかけられた者」である。彼の精神生活最後の音信となる1月6日付け、バーゼル大学のかつての同僚ブルックハルトに宛てた書簡には自我の崩壊が最後の理性によってこう説明されている。「私の謙譲さを圧迫し、また不愉快でもあることは、結局、私が歴史のなかのあらゆる名前であるということだす」⁽⁴¹⁾。

この最後のニーチェの錯乱を「永遠回帰」の教説に結びつけて論じたのがピエール・クロソウスキーである。彼の『ニーチェと悪循環』（1969）の最終章「トリノの陶醉」は感動的ですからある名論だが⁽⁴²⁾、その原型となる考えはすでに1937年7月の『アセファル』誌（3-4合併号）掲載の論考「キルケゴールによるドン・ジョヴァンニ」に見出すことができる⁽⁴³⁾。クロソウスキー曰く「神は自我とともに死ぬ。そして永遠回帰の目眩がニーチェを奪う。盲目的な世界の還元不可能で偶発的な産物であるところの彼の個人的な意志は世界の必然的な動きと合体し、無数の自己同一性を垣間見、予感し、また回想する。この無数の自己同一性とは、怪物ディオニュソスの無数の仮面と同様に、人々によってすでにまともわれていたものだ」⁽⁴⁴⁾。この最後の文に、違ったふうに、と付け加えておこう。「永遠回帰」とは同一物が繰り返し到来することだが、しかしそれは毎回、違ったふうに、異なった仕方、別の装いで到来するのである。1888年の5月あるいは6月にトリノで書かれたニーチェの遺稿断章にはこうある。「そして何と多くの新たな神々がまだ可能なことか！ 宗教的な本能、つまり神々を創造する本能が、ときとして折悪しく騒ぎ出すこの私。その私は、ことあるごとに、つねに何と違ったふうに神的なものの啓示を得てきたことか！」⁽⁴⁵⁾。

モーツァルトの快活さは変奏の妙にある。パロディと言ってもいい。既存の旋律が巧みに変えられて新たな魅力を放つのである。同じものが違ったふうに回帰してくるのだ。その同じものとは、かつて自分が作曲した旋律の場合もあるし、同時代に流布していた旋律もある。さらには、たった今同じ楽章で奏されたばかりの旋律が対話のように繰り返される場合もある。この反復はいつも異なったふうになされ、そのたびごとに一陣の新たな風が「なにでもない」詩情になって生き生きと現れて、そのまま立ち消えていく。まさに瞬間的で、消費的で、何にも帰属しない「至高性」がパロディの反復によって現成するのである。

至高性は誰か特定の人間の所有物ではない。生あるすべての存在がその表情や身振り、在り方、姿においてなんらか放っている魅力なのである。魅力、そう、まさしく他者の呼応があってこそ至高性は存する。自然界との遭遇、都市との出会いもそうだ。さまざまな関係性のなかで、媒介的な現象として至高性は現れ、そして消えていく。このはかない詩情をモーツァルトは生涯かけて追いかけて楽曲に書き残していった。次稿では、彼の最後の傑作オペラ『魔笛』とともに、至高のメディアの具体相に分け入っていきたい。興行師であり歌手であったシカネーダーとの友愛、ヴィーン民衆への愛着、そして迫りくる最大の他者、死の予感とのやりとりのなかで、荒唐無稽の、何の役にも立たないお伽噺に合わせて、モーツァルトは至高の音楽を紡いでいった。探し求めていた愛が結実する、あの異教の森と夜の神殿へ、稿を改めて訪ねてみたい。

《注》

- (1) モーツァルトの邦訳書簡集の編・訳者はこう解説に書いている。「十月下旬に入って、かの名高いジャコモ・カーザノヴァはドックスを發ち、プラハを目指したが、おそらく二十五日には同地に着いている。《カザノヴァ》として知れわたっているこの名うての《ドン・ファン》は、一七八五年以来、ドックスのヨーゼフ・カール・エマヌエル・ヴァルトシュタイン伯爵家の司書を務めていたが、このときはプラハの出版社との交渉のためボヘミアの首都にやって来たのであった。そのカーザノヴァがモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》の初演を観たことは疑いないものと思われる」。『モーツァルト書簡全集 VI』、白水社、海老沢敏・高橋英郎編訳、2001年、425-426頁。

10月25日にカザノヴァがプラハにいたことに関しては、彼がこの日付で当地からマックス・フォン・レンベルク伯あてに書簡を出していることが根拠としてあげられる。Daniel E. Freeman, *Mozart in Prague*, Calumet Editions, Minneapolis, 2021, p. 150を参照のこと。

- (2) 1789年にフランス語で書き始められた自伝は『我が実生活の話』(*Histoire de mon existence*)と題され、作者30代最後の1774年までの記述として構想され、1793年に一応脱稿に至っている。その後1794年に、彼は、神聖ローマ帝国元帥から回想録を所望され、出版を目的に、この第一稿の伝記を手直しし、対象の年月も延長して、新たに執筆に向かったのである。だがやがて、病に苦しむなか死期を悟ったカザノヴァは、序文に「1797年までのわが生涯の物語」(*Histoire de ma vie jusqu'à l'an 1797*)、第1章に「ボヘミアのドックスで本人自身によって執筆されたヴェネツィア貴族ジャコモ・カザノヴァの物語」(*Histoire de Jacques Casanova de Seingalt vénitien, écrite par lui-même, à Dux, en Bohême*)と題の付けられた総数3700枚に及ぶ原稿を残して、1798年に死去した。この第二稿は1785年すなわち作者50歳になる年、ボヘミアのドックスに隠棲する直前のパリでの生活で終わっていた。そこにはしたがって、1787年10月下旬にプラハに出てきたときのことは書かれていない。他方で彼の無類の放蕩遍歴が世に明らかになるのは、この回想録の出版後であることも留意すべきだろう。それまで彼は、文筆家、外交官、企業家、あるいはヴェネツィアの監獄から奇跡的に脱獄に成功した者として西欧の社交界で認知されていた。

ちなみにこの第二稿は作者の死の間際にドックスに駆けつけた甥カルロ・アングリオニがドレスデンに持ち帰り、その後1821年にアングリオニ家からドイツの出版社ブロックハウスに売却され、1822-1828年にドイツ語訳で（ただし検閲を受け削除を強いられて）全12巻となって出版された。それからさらにドイツ語訳からおこされたフランス語訳など、重訳、改竄、抄訳などこの回想録は不十分な形で出版され続けたが、1960-1962年にブロックハウス社とフランスのブロン社の合同作業によりフランス語原典が『わが生涯の物語』(*Histoire de ma vie*)の題名で12巻本として出版されるに至ったのである。窪田般彌訳の河出文庫版はこのブロックハウス＝ブロン版から起こされている。

- (3) 『歌劇《ドン・ジョヴァンニ》序曲』(Kleine Partitur)、岡本種穂解説、日本楽譜出版社、(ii頁)、1998年

- (4) Daniel E. Freeman, *Mozart in Prague, op. cit.*, p. 138 を参照のこと。
- (5) 初演から6日後の友人宛ての書簡でモーツァルトは『ドン・ジョヴァンニ』の成功とその喜びをこう報告している。

「最愛、最上の友よ！

ぼくの手紙を受け取ったことと思う。——10月29日にぼくのオペラ『ドン・ジョヴァンニ』が上演され、しかも拍手喝采を受けた。——きのう、4回目の（しかも上がりはぼくの収入になる）上演が行われた。——12日か13日にはここを発つつもりだ。帰ったらすぐに、きみの歌うアリアを手渡せるようにしよう。でも**注意**、これは**ぼくらだけの内緒だよ**。——ぼくの親友たち（ことにブリーディやきみ）が、たった一晩でもいいから当地へ来て、ぼくの喜びを共にしてくれたらどんなにかうれしいだろう！——たぶんヴィーンでも上演されるんじゃないかな？ そう願っているよ。——当地の人たちは、ぼくにあと数か月ここに滞在して、もうひとつオペラを書かせようと猛烈にぼくを口説いている。——でもその申し出は、なんてったってぼくには誘惑的だけれども、引き受けるわけにはいかないよ」（「モーツァルトよりヴィーンのゴットフリート・フォン・ジャカンに」、プラハ、1787根11月4日）『モーツァルト書簡全集 VI』、白水社、海老沢敏・高橋英郎編訳、2001年、432頁。

なお、当地プラハの新聞はこの上演の成功を次のように報じている。

「プラハ、11月1日。

29日の月曜日にはイタリア語オペラ一座によって、巨匠モーツァルトの待望のオペラ『ドン・ジョヴァンニ、またの名、石の賓客』が上演された。識者ならびに音楽家諸氏は、プラハにおいてこれに匹敵するものはいまだかつて上演されたことがないと語っている。モーツァルト氏みずから指揮したが、彼がオーケストラのなかに顔を見せた折、彼に対して三度歓呼の聲が送られた。彼が退場したときにも同様のことが起こった。加えてオペラは演奏が殊のほかむずかしいもので、それにもかかわらず、リハーサルの時間がまことに短かったのに立派な上演が行われたことに誰もが驚嘆している。すべて、舞台もオーケストラもその力を結集して、モーツァルトに感謝すべく見事な演奏をもって報いた。またグワルタゾーニ氏が万事豪華絢爛たるかたちで整えたかなりの人数の合唱と装置によって、多大な費用が必要とされる。尋常ならぬ人数の観客が大成功を保証している」（『プラハ中央郵便局時報』11月3日、『モーツァルト書簡全集 VI』、前掲書、429頁）

- (6) 注(1)の解説文を参照のこと。
- (7) 台詞付きの歌劇『ドン・ジョヴァンニ』の総譜が出版されたのは1801年である。カサノヴァは1798年に死去している。
- (8) 『モーツァルト ドン・ジョヴァンニ』（オペラ対訳シリーズ）、小瀬村幸子訳、音楽の友の社、2010年（第8刷）、119頁。
- (9) 高橋英郎『モーツァルトの手紙』小学館、2007年、174頁。
- (10) 同上書、同頁。
- (11) 手稿の台本のト書きにはこう記されている。「ドン・オッターヴィオとドンナ・エルヴィーラに」（a Don Ottavio e Donna Elvira）。『モーツァルト ドン・ジョヴァンニ』（オペラ対訳シリーズ）、前掲書、119頁本文および訳注3。
- (12) キルケゴールは1813年5月5日生まれ。『あれか、これか』の出版は1843年2月20日であり、彼はまだこのとき29歳である。
- (13) キルケゴール『ドン・ジョヴァンニ 音楽的エロスについて』浅井真男訳（『あれか、これか第1部』『キルケゴール著作集』第1巻、浅井真男訳、白水社、1963年からの採録）、白水社、153-154頁、2006年。なお、Web上で閲覧できる1843年出版のデンマーク語原典（*Enten-Eller. Et livs-fragment* [archive] de 1843 en vo sous le pseudo de Victor Eremita (en pdf, 27,3 Mo, sur Google)）も参考にした。なお、次の二つのデンマーク語原典からのフランス語訳も参考にした。① *Ou bien ... ou bien*, traduit du danois par F. et O. Prior et M. H. Guignot, 1943, Gallimard, in « Tel », Gallimard, 2020, ② *Ou bien ... ou bien*, in Kierkegaard, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, avec la collaboration de Michel Forget, « Pléiade », 2018.

- (14) 同上書, 142-143 頁。
- (15) 同上書, 141-142 頁。
- (16) 高橋英郎『モーツァルトの手紙』, 前掲書, 380-381 頁。
- (17) モーツァルト自身, 延期された最初の初演の翌日に友人に書簡でこう告白している。

「最愛の友よ！

きみはたぶんもうばくのオペラが終わったと思っているだろうけれど——ところが——それはちょいと早とちり。第一に、ここの劇場の人たちは、ヴィーンの連中のように器用じゃないから、こんなオペラをそう短期間に練習して覚え込むなんてできないんだよ」

(「モーツァルトよりヴィーンのゴットフリート・フォン・ジャカンに」プラハ, 1787 年 10 月 15 日, 『モーツァルト書簡全集 VI』, 前掲書, 421 頁)。

- (18) 30 年戦争はカトリック勢力に対するプロテスタント勢力の抗争として, 1618 年の「ボヘミアの反乱」をかわきりに勃発している。この反乱は 1620 年に当地の支配者ハプスブルク家の神聖ローマ皇帝により鎮圧されたが, 以後, ハプスブルク家はボヘミアにおいてカトリックの教会堂での音楽教育を通して, カトリック信仰の浸透をはかった。その影響で, 当知の音楽への理解は深まったとされている。Daniel E. Freeman, *Mozart in Prague*, 前掲書, 第 1 部第 3 章「「プラハのすべての人が音楽を愛する」 18 世紀プラハの音楽文化」, とりわけ p. 73 を参照のこと。
- (19) Daniel E. Freeman, *Mozart in Prague*, 前掲書, pp. 233-234 を参照のこと。
- (20) キルケゴール『ドン・ジョヴァンニ 音楽的エロスについて』浅井真男訳, 前掲書, 155 頁。
- (21) 同上書, 156 頁。
- (22) 同上書, 148 頁。
- (23) 同上書, 154-155 頁。
- (24) 同上書, 158 頁。
- (25) 同上書, 160-161 頁。
- (26) 同上書, 163-164 頁。
- (27) 『聖書』, 新共同訳, 日本基督教教会, 1991 年, (新約) 362 頁。
- (28) Bataille, « La conjuration sacrée », *Acéphale*, no. 1, in *Œuvres Complètes de Georges Bataille, tome I*, Gallimard, 1973, p. 442。以下ガリマル社版の全集からの引用は, OCI 442 のように略記して巻号と頁数のみを記す。

なお, このキルケゴールの文章の典拠元に関しては, 1947 年出版のピエール・クロソウスキーの評論集『我が隣人サド』に収められたバタイユ論「肉体の虚無」の以下の一節に従っている(ただしこのバタイユ論はこの評論集の 1967 年の再版時に全文削除された)。

「今日, 政治として自分を呈示しているものすべてが, 明日には仮面を剥いで宗教であることを露わにするだろう。キルケゴールが, 1848 年の諸事件の直後に予言的な幻視のなかで捉え, このような言葉で『日記』に言い表した現象こそ, バタイユなる人物が直接に同時代的だと感じていたあの不合理なもの, 理性に還元できない存在なのである」(クロソウスキー『我が隣人サド』1947 年初版本, スイユ社, 164 頁, 強調はクロソウスキー自身による)。

キルケゴールからの仏訳は上記のクロソウスキーの一節と, 「聖なる陰謀」のエピグラフでのバタイユの引用とは若干異なっている。念のためこのクロソウスキーの訳文①とバタイユが用いた訳文②を以下に対比させておく。

①« Tout ce qui se donne pour politique aujourd' hui, demain se démasquera comme religion. »

②« Ce qui avait visage de politique et s'imaginait être politique, se démasquera un jour comme mouvement religieux. »

ここでキルケゴールが「政治」と呼んでいる事態は, 1840 年代後半から西欧諸国で顕著になる労働者の反体制的な動きを指す。前世紀にイギリスで始まった産業革命は西欧諸国にまたたくまに広まり, それにつれ炭鉱から工場まで労働者の数も急速に増したが, その労働条件は過酷を極めた。加えて, 貧農や低所得者にとっ

て貴重なジャガイモが不作となり小麦の値段も高騰して労働者の怒りは既存の専制体制へ差し向けられた。フランスでは1848年2月にルイ・フィリップ王政が倒され、その革命の機運は他の西欧の専制諸国に波及した。なお、1848年2月にはマルクスとエンゲルスによる『共産党宣言』がロンドンで出版されている。北欧の小王国デンマークにもこの「諸国民の春」の動きは達し、キルケゴールはこれを重要な問題として受けとめたが、しかし彼は「政治」の進展が「宗教」すなわちキリスト教信仰へ向かうと予測していた。この頃に執筆された『日記』のもう少し詳しい次の文章が参考になる。

「平等の問題はヨーロッパ中の議論のまよになっている。したがって昔の専制政治のすべての形態がいまや無力となるであろう（皇帝、国王、貴族、聖職者、お金の専制でさえもである）。しかし平等には専制のひとつの形態が対応している。人間の恐怖である。……共産主義者はこの国の内外で人間の権利のためにたたかっている。よろしい。私もそうしているのである。共産主義者は究極的には人間の恐怖という専制に導く（フランスが今日いかにそれに苦しんでいるかを見よ）。まさにそこからキリスト教は始まるのである」（Pap.VIII, A598, 國井哲義訳、『キルケゴールを学ぶ人のために』大屋憲一・細谷昌志編、世界思想社所収、國井哲義「キルケゴールと社会」、274頁、1996年）

平等とは社会の倫理的な次元にある要請であり、そこには画一性を強いる暴力があるとキルケゴールは見ていた。1848年2月の革命の直後にフランスの農民が陥った恐怖は社会主義者によって土地を奪われることへの恐怖であって、平等主義への恐怖の一環とも受け取れようが、ともかく、少なくともキルケゴール自身は倫理的次元の恐怖から高次の宗教的次元の恐怖へ、すなわち一人の個別者として神の不条理に「恐れとおのき」を覚える体験へ、向かったのである。

- (29) ここで1930年代に入って本格的に始まったフランスにおけるキルケゴール受容に関して、バタイユに絡めながら簡単に言及しておく。

1927年出版のハイデガーの『存在と時間』に端を発してドイツではキルケゴールを実存主義の先駆者に見立てて再評価する動きが生じ、これに呼応するかたちでフランスでも1930年代初頭からキルケゴールの哲学を紹介する論文や、原典の翻訳書の出版が相次ぐようになった。そのさいに軸になったのは、二人の解釈者の視点、すなわちジャン・ヴァールが語るヘーゲルの「不幸な意識」とレオン・シェストフが語るニーチェの「神の死」であり、両者はそれぞれバタイユと近い関係にあった。バタイユは、まさしくこの二つの軸にさらにニーチェの「悲劇的」、「悲劇的なもの」を加えて、新たな体験の地平へ出ていこうとした。ちなみに「不幸な意識」とはヘーゲルが『精神現象学』（1807）で呈示した弁証法の一段階の境地、すなわち自己意識が自己の存在への意識と自己の不在すなわち死への意識に分裂し矛盾に引き裂かれる境地を指す。キルケゴールが味わった不安な意識はたしかにこの「不幸な意識」に近い。他方でニーチェの「神の死」は『悦ばしき知』（1882）の125番の断章にある狂人の発言が原点である。この断章では神の死をもはや常識と考える近代市民のあいだに狂人がランプを持って登場し、神の喪失がいかに恐ろしい事態かその恐怖を説く。昼でもランプを必要にするような闇夜の事態だというのだ。フランスにおいて、とくにバタイユにおいて、神の不条理を前にキルケゴールが知った^{おび}怯えが、神の死の生々しい感覚へ関係づけられたのである。そしてこの不安と怯えから、バタイユはニーチェの「悲劇的なもの」の教説とともに、喜悅へ出ていった。バタイユは次の1888年の遺稿断章を好んでいた。「ギリシア人のディオニュソスの理想。すなわち生の何ものも否認せず、削除せず、全幅において生を宗教的に肯定すること（その際、性行為が、深さ、神秘、尊敬を伴っている点に注目せよ）。[……] 悲劇的な人間は、この上なく過酷な苦痛をも肯定する。それほどに悲劇的な人間は強く、豊かで、実存を神格化できるのだ。キリスト教徒は、地上における最も幸福な運命さえをも否定する。生がどんな様態にあっても生に苦痛を覚えるほどにキリスト教徒は、貧しく、弱く、恵まれていない」（バタイユ編「ニーチェ覚書」、56番の断章、拙訳）

なお、バタイユはフランスにおけるキルケゴール受容の皮切りとなる1930年のヴァールの論文「ヘーゲルとキルケゴール」の書評を1932年に『社会批評』誌に掲載しており、またP.H.ティソー訳の『恐れとおのき』、『不安の概念』、『反復』を1936年から相次いで勤務先のバリ国立図書館から借りだしている。また1937年7月発行の雑誌『アセファル』（3-4号合併号、特集「ディオニュソス」）に若きピエール・クロソウスキーの重要論文「キルケゴールによるドン・ジョヴァンニ」を掲載していることも注目に値する。

フランスにおけるキルケゴール受容に関しては以下のティブールの論考が参考になる。1960年代以前のキルケゴール受容はすべて我田引水で「真のキルケゴール」から遠いとするポリティスの博士論文 (*Kierkegaard en France au XXe siècle: archéologie d'une réception*, éditions Kimé, 2005) を相対化しつつ、1930年代の受容の胎動を克明に論じている。

Margaret Teboul, « La réception de Kierkegaard en France 1930-1960 », *Revue de sciences philosophiques et théologiques*, 2005/2 tome 89 pages 315-336 ; <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2005-2-page-315.htm>

- (30) *Ibid.*, OCI 445-446.
- (31) [Programme], OCII 273
- (32) Bataille, *L'Expérience intérieure*, OCV 92.
- (33) Bataille, *La Souveraineté*, OCVIII 433.
- (34) *Ibid.*
- (35) *Ibid.*, OCVIII 433-434.
- (36) *Ibid.*, OCVIII 437-438.
- (37) 1880年末のニーチェの遺稿断章。Ende 1880 7 [182], Friedrich Nietzsche *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, Kritische Studienausgabe (KSA) 9, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv) de Gruyter, 1999, p. 354. 邦訳では、ニーチェ『生成の無垢』上 (ニーチェ全集一別巻3), 原佑・吉沢伝三郎訳, ちくま学芸文庫, 1994年, 1062番の断章, 553頁。および白水社版『ニーチェ全集』第11巻 (第I期), 1880年末の断章7 (182), 460頁。
- (38) 1882年12月3日付, ベーター・ガスト宛てのニーチェの書簡。Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, Kritische Studienausgabe Band 6, Januar 1880-Dezember 1884, p. 288.
- (39) 拙稿「トリノの風——クロード・ロランと最後のニーチェ」, 拙著『バタイユ 聖性の探究者』(人文書院, 2001年) 所収。
- (40) 『ニーチェ全集第3巻 (第II期)』, 浅井真男訳, 1995年 (第4刷), 275-276頁。
- (41) 1889年1月6日付け, ヤーコブ・ブルックハルト宛てのニーチェの書簡。『ニーチェ書簡集II』, 『ニーチェ全集別巻2』, 塚越敏・中島義生訳, ちくま学芸文庫, 1994年, 287頁。
- (42) 拙稿「神学と芸術をめぐる——バタイユとクロソウスキーにとっての「神的なもの」」, 大森晋輔編『ピエール・クロソウスキーの現在——神学・共同体・イメージ』, 水声社, 2020年を参照のこと。
- (43) このクロソウスキーの論考に関しては大森晋輔氏がたいへん丁寧に検討をおこなっているので, 参照されたい。大森晋輔「クロソウスキーにおけるキルケゴール——1930年代後半の活動から」, 大森晋輔編『ピエール・クロソウスキーの現在——神学・共同体・イメージ』, 水声社, 2020年。
- (44) Pierre Klossowski, « Don Juan selon Kierkegaard », in *Acéphale*, no.3-4; juillet 1937, p. 28, reprint, éd. Jean-Michel Place, 1980. 邦訳は『無頭人』, 兼子正勝・中沢信一・鈴木創士訳, 現代思想社, 1999年に収められている。
- (45) 1888年5月-6月のニーチェの遺稿断章。Mai-Juni 1888 17 [4], Friedrich Nietzsche *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, Kritische Studienausgabe (KSA) 13, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv) de Gruyter, 1999, pp. 525-526. 邦訳は白水社版『ニーチェ全集』第12巻 (第II期), 1888年5月-6月の断章17 [4], 23頁。

L'opéra de Mozart « Don Giovanni » et Georges Bataille — vers une médiation souveraine —

SAKAI, Takeshi

Abstract

Mon travail présent porte sur les interprétations philosophiques de l'opéra « Don Giovanni » par Georges Bataille (1897-1962). Apparemment, leur sujet principal est une lutte morale de l'érotisme du libertin légendaire contre l'éthique chrétienne. Mais je vise à travers ce combat à dégager l'aspect « souverain » de ce chef-d'œuvre de Mozart.

Alors, ma considération commence par une sorte de variante qu'a laissée Casanova. Assisté sans aucun doute à la première représentation de « Don Giovanni » à Prague le 29 octobre 1787, ce libertin réel s'est inspiré d'un passage du scénario de Da Ponte et a rédigé un poème court, mais très intéressant. On voit là une perspective assez large de l'érotisme. Ensuite, j'aborde une étude importante de Kierkegaard qui est consacrée à ce *dramma giocoso* de Mozart. Il s'agit des « Stades immédiats de l'Éros ou érotique musicale » qui constitue le deuxième chapitre de *L'Ou bien ... ou bien, I*. Je m'arrête surtout sur les notions-clé de cette étude, comme « angoisse » ou « démoniaque ». Ces concepts, bien qu'ils soient chers à ce philosophe danois, témoignent cependant de ce que sa perspective comme sa conscience sont empreintes du stade éthique de son temps. En revanche, Bataille, à partir de Kierkegaard, va à son propre stade « religieux » qui se caractérise par l'ek-stase athéologique; sa conscience, qui reste subordonnée au *moi* et à son travail raisonnable, s'en détache alors un moment, vivant ainsi dans une ambiance « souveraine » ; ambiance libre de Dieu et de toutes les autres entités produites par le *moi* humain. D'un tel point de vue de Bataille, je me propose enfin d'explicitier la tentative libre de Mozart et le charme de son *opera buffa* en tant que médiation « souveraine ».