

ヴァルター・パプスト

サタン

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

— ある文学的常数の発展 (上) —

訳 田 村 和 彦

ハインリッヒ・ハイネは、『ドクトル・ファウスト——ある舞踏詩 (1847)』への自注の中で、25年前にハンブルクとアルトーナの間にある、通称ハンブルク山の芝居小屋で旅芸人の一団がファウストの生涯を演じるのを見た記憶を語っている。⁽⁴⁾ ハイネによればこの劇は、近代の作者の翻案に基づくのではなく、おそらく、とうに忘れられた古い劇の断片に依っているものであった。ここでは、灰色の覆面をした悪魔たちが現われ、魔術師が、おまえらの正体は何だ、と問うのに対してこう答える。「俺たちには生まれつきの姿などありはせぬ。お気に召すまま、お前さんが見たいと望むままの姿をそのたびに拝借するだけでさあ。悪魔はお前さんの考える通りの姿をとるわけで。」また、ファウストは自堕落な放蕩生活の末、あまねく名を馳せたヴェネチアの遊女シニョーラ・ルクレツィアと情を通ずるが、このルクレツィアはアテネの大守の娘ともどもファウストに欺かれ、絶望のあまり地下の魔力に助言を求める。すると現われた悪魔は、ファウストの栄華など奴が人指しゆびに嵌めている指輪を抜けば煙のように消えてしまう、と彼女に耳打ちする。さて、ルクレツィアはまんまと指輪を奪い取り、魔術師の魔法を解くのに成功する。するとファウストの若々しい面立ちは、たちまち皺だらけで歯の抜けた老人の醜面に変わり、公女は従僕に命じてこの化物を疥癬病みの犬さながらに追い立てるのである。

ハイネが1822年ごろハンブルク山で目にしたファウスト劇を演じていた旅まわりの一座は、その身分こそ「卑賤」であったかもしれない、しかし少なくとも

も彼らがハイネという観客に忘れがたい印象を残した人物と主題について言えば、それは世界文学に列するに足るものである。つまりそこには、もともと構想にあったファウストと変幻自在の悪魔に加えて遊女ルクレツィアが登場し、更に、部分に対する全体ととれば、遊女たちと無法な色恋によって悪名高いヴェネチアが、功名心にはやる冒険家をはからずも老人に変えて奈落へとつき落とす地下の魔力と通じた都市ヴェネチアが登場するのである。われわれが意図し、先のファウスト劇ではシニョーラ・ルクレツィアが登場することでわずかに触れられるヴェネチアは、無論それほど単純な言葉で完全に規定しうるものではない。少なくとも世界文学には、この水の都の名を冠した四つの異なった文学的常数がある。さきの「ファウスト的」ヴェネチアを他の三つのヴェネチアと区別するためには、より詳細に叙述を尽くしておく必要がある。

近代文学に現われるヴェネチア像のうちもっとも古いものは、イタリアの小説家とイギリスの劇作家によるものだが、後者にはとりわけシェイクスピアの『ヴェニス商人』(1595?)と『ヴェニスのムーン人』(1604?)の奔放で残忍な情熱の渦まく、絵画的な都市がある。このヴェネチア像は歴史的事実にはそぐわないものではあるが、それが文学の舞台にとりあげられるに至った背景は、ヴェネチアが現実に辿った運命と関わっている。

1390年ごろと推定される物語集『イル・ペコロネ』(第四日、第一話)——後にシェイクスピアはこの物語集から、おそらく間接的に、シャイロックの形姿を借りたのだが——で作者セル・ジョヴァンニ・フィオレンティーノ(14c.)は、いかなる動機から古代ローマ、あるいは東方に起源を持つ人肉担保の主題をヴェネチアに移植したのだろうか。フィオレンティーノにはこれという芸術的意図があったわけではない。また、このローマに追放されたフローレンス生まれの作家が、他のイタリア作家たち、わけでもボッカチオが常套とした、異国の素材や主題を勝手知ったる王国の境遇に移し置くことで、「実際に起った話」を案出する、「自国化」という小説上の詭計をここで使ったわけでもあるまい。ヴェネチアが古代ローマの物語の新たな舞台として登場したことは、むしろ政治的重心の移動に対するひとつの文学的承認であった。栄華を誇

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

る大都市は文学の世界に磁石にも似た作用を及ぼす。人肉担保の主題をとりあげた古代の物語作者たちは、東方の主題を世界の中心の都に移すことでローマの威光の恩恵に浴していたのだが、セル・ジョヴァンニはこの威光が衰えるや、11世紀末に独立した海洋共和国となり、1204年からはコンスタンチノープルを支配して、1299年のジェノヴァとの講和締結以来何ものにも脅やかされることのなくなった新たな勢力の中心点、今や名声の絶頂にあり、広大な歴史的版図を誇るヴェネチアを物語の舞台として選んだのである。この経過は、世界文学の中でヴェネチアが辿った書割めいた運命を特徴的に示しているが、同時に、古代の中心都市ローマに続き、パリ、ニューヨークといった現代の世界都市に先んじたヴェネチアが劇や小説の素材に及ぼした強烈な魅力を物語ってもいる。こうした事情を前にすれば、シェイクスピアの『オセロ』のモデルとなったジラルディ・ツィンツィオスの『百物語』(1565) 第三篇第七話に伝えられた気高いムーア人の悲劇的な運命が、史実の上でヴェネチアを本地とするか否かは文学史家にとって大した問題でなくなるかもしれない。なぜならヴェネチアを東洋と西洋の中間の中継点としての支配的地位から失墜させた東インド航路の発見(1498)にもかかわらず、16世紀、あるいはその後においてもなおヴェネチアは数世紀にわたる栄華の後光ばかりではなく、実際の権勢をも保っていた。こうしてなお今日に至るまで、もっとも多様な素材に対する魔術的な魅力を証かすヴェネチアの舞台の書割が成立し、存続したのである。それに対して、海洋共和国の現実の歴史は後代に至ってようやく文学的な素材として掘りおこされ、既存の書割と結びつけられたのである。17世紀になって初めて虚構の物語のシナリオが史実を扱った戯曲の舞台に変わった。この舞台にはスペインの後楯を得て計画され、ヴェネチアの支配者たちの手で鎮圧された1618年の謀叛劇に関する報告に従って、血の中でもみ消された民衆暴動のモチーフがそれにふさわしい色彩を与えることになった。これが、トーマス・オトウェイ(1652～1685)の悲劇『災を免れたヴェネチア——あるいは洩らされた陰謀』(1682)である。この作品は、すでにそのタイトルによって別種の文学的常数——没落するヴェネチア像——の成立に基礎を置いた。

栄えある海洋共和国が没落するかもしれない、という考えは、無論すでに16世紀にひとりのスペイン人によっても予見されていた。しかし、その閃光にも似て瞬時に色あせる幻覚は、当時まだ、文学的伝統に生命を吹きこむまでには至らなかったようである。ジェロニモ・デ・コントレラス (16c.) は、1565年に書かれた成功作『冒険物語集』で最初の物語の主人公をサンマルコ広場で挙行される政治的暗示にみちた寓意的韻文劇の上演に立ち合わせている。その劇では、ある婚姻 (= 盟約) を結ぼうとする美姫ヴェネシアの眼前に、助言者や家臣たちが「同盟」によって滅んだとされる国々や多くの民族の悲運の数々を描いてみせる。人々は絵入りの世界地図の上で姫に、破壊されたローマとカルタゴを示し、二人の年老いた顧問官は、経済的破綻の恐ろしい地獄絵を悲壮な調子で呼び起こし、焼き落とされたトロヤ、征服されたギリシア、掠奪されたローマ、殲滅されたコリントとカルタゴ、戦火に焼かれたフランスとスペインを含むヨーロッパの数多の国民の実例を挙げては警告する。——はたしてこの警告がただちに功を奏し、ヴェネシアに軽卒な計画をとどまらせることになるのだが、おそらくコントレラスはこのエピソードで、ヴェネチアが1498年以来さし迫っていた通商独占権の喪失の危機に対抗するために締結を試みたが、ついに陽の目を見なかった東方との同盟計画を当てこすっているものと思われる。

没落というならば、文学上もっとも古いヴェネチア像、奔放で残忍は情熱の渦巻く絵画的都市像にも歴とした没落の芽はあった。世界が、没落するヴェネチアの姿をエリザベス朝、また清教徒時代のイギリスの劇作家たちを通じて知るに及んだのは偶然ではない。つまり、イギリス人の目にはこの地中海の中心都市が風紀紊乱の温床と映り、それ故注目に値したのだ。シェイクスピアは、『お気に召すまま』のロザリンドがジェイクスを、ヴェネチアと接触したことで墮落した、と難ずる次のような台詞でこの判断を口にしている。

「お元気で、旅人殿／せいぜい片言の外国語を口にし、風変わりな服を着て／郷土の良いところを悪しざまに罵り／自分の生まれに愛想をつかし／その顔形をお作り下さった神様まで非難なさるがいい。／さもないとヴェニス

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

にゴンドラを浮かべて遊んだ人とは思ってあげませんよ。」(第四幕第一場、福田恒存訳)

後代のイギリスの注釈家のひとりには、この箇所に必要なような注釈を付している。「彼がヴェネチアにいたことを指す。ヴェネチアは当時英国の若い郷士たちが好んで遊んだ、今で言えばパリのような場所——あまたの放縦の巢であった。」またエリザベス女王のチューターだったロジャー・アッシュム(1516～1568)はその『家庭教師』の中である骨董蒐集家に、少しく自慢げにこう言わせている。「わたしはヴェネチアにたった九日間ただけだ。なのにその僅かな間に、ロンドンで九年間に見聞きするよりはるかに野放しに罪の行なわれるのを見た。」(その意味ではスイスの作家、フェリックス・ヘマリーン<=マレオルス>((1388?—1458))の伝える邪意を含んだ物語も全く根も葉もない作り話だったとは言えない。ヘマリーンの言うところによれば、彼は1413年ごろ同郷のさる男と面談した。この男の話すには、イタリアのウンブリエ地方ノルツィアにある伝説的な魔女の山——因みにヘマリーンがここで始めてシビール(魔女)の山((Sibyllenberg))をヴェヌスの山((Venusberg))と翻訳した——の山中で何人ものイギリス人に出逢った。中でも目を惹いたのは二人の男で、彼らは実は父子だった。この二人は官能の地獄で行なわれる放蕩三昧には加わらず、しかし永久にこの乱舞を見物するつもりだ、この男に伝えたと言うのである。)⁽²⁾

こうしてヴェネチア像は、イタリアの全体像と同様に、近代文学の中で(当然イタリア自国の文学は除外したうえでそう言えるのだが)16、17世紀のイギリス人の物見高さと道徳的非難が作りあげた戯画を今なお補正されないままに保存してきたわけである。このあまねく伝えられた物語の素材に依拠したヴェネチア像は、出世欲に曇らされたスポットライトで16世紀ルネサンスの暗黒面をヴェネチアから照らしだしたピエトロ・アレティーノ(1492—1556)のような作家の悪意ある喧伝がたとえこの像を多くの点で保証しているように見えようとも、ともかく現実の歴史にはなかった像なのである。

ゴルドーニ(1707—1793)のヴェネチア像は以前からのヴェネチアの「放縦」

と、そこから後に生じた「没落する」ヴェネチアのふたつの標徴の間であって、どちらからも離れている。抜け目なく、生を快活に愉しむ、優美で、同時に無作法なこの18世紀の喜劇の都市は、ヴェネチアの存在の現実と陳腐とを冷静に、反語的に眺めることで得られた、われわれの知る唯一の包括的なヴェネチア像である。ただ、文学的には孤立したままのこのヴェネチア像を不変の標徴とすることはためられる。というのは、なるほどヴェネチア生粋のものとはいえるが、怪奇と幻想の世界に奔放に遊ぶ諷刺詩を書いたカルロ・ゴッチ（1720—1850）にしても、あるいは『フロリンドと見知らぬ女』・『クリスティーナの帰郷の旅』（1909）でドン・ジェアンの原話をイローニッシュにヴェネチア化したフーゴ・フォン・ホフマンスタール（1874—1929）にしても、かようなヴェネチアを念頭に置きはしなかったからである。唯一バイロン（1788—1824）の『ベッポー』（1817）では、ゴルドーニの世界が身の毛もよだつ「放縦」に打ち克っているようだ。

しかし、ここに名を挙げた詩人たちは、そのまま第三のヴェネチア像を育てあげた詩人たちである。このヴェネチアは形而上学的な場所、ゴルドーニの現実と全くの対極に立つ世界である。ホフマンスタールは二つの世界が折衷不可能であることを『アンドレアス、あるいは和合する人々。（N…氏のヴェネチア体験）』のための草稿の中で明示した。「こうして彼サクラモーズは、詩の本源をとらえる。即ち、構成の魔術。ゴルドーニ（ツイスティーナの世界、全く非形而上学的な世界）は彼にはおそろしい。モリエールは彼に教えるところがない。身振りは彼にとってどうでもよい。問題は魔術だ。真の詩とは、われわれを生と結び合わせ、また切り離す秘薬だ。切り離すこと——それを通じてわれわれは初めて生きる——。切り離せば死もまた耐えうる。折衷されたものこそ厭わしい。（シュティリングのような美しく清純な死の時。）——しかし切離と同時に合一も不可欠なのだ。——ホメーロスの黄金の鎖——」⁽³⁾

この非現実の、死の想念によって異化されたヴェネチア像のもっとも有名な造形者はロード・バイロン（1788～1824）である。彼は細部に至るまで確認可能な伝承的虚構と歴史的現実とを混成させてこの像を創りあげた。『ハロルド

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

の旅』の第四歌（18節）でバイロン自身が典拠のいくつかを挙げている。——「そしてオトウェイ、ラドクリフ、シラー、シェイクスピアの芸術が彼女（＝ヴェネチア）のイメージを私の心に刻印した（……）。」^{クアトロチエント}（4）また15世紀のヴェネチアの荒廃の惨状に取材した史劇『フォスカリ親子』（1821）、またとりわけ、1355年に国家への叛逆のかどで斬首された^{ドージェ}総督に光をあてた『ヴェネチアの総督マリノ・ファリエロ』（1820）は、オトウェイの『災を免れたヴェネチア』の主題と、「放縦」の土地を脅やかし、残忍な処刑によって辛うじて回避された没落の主題とを共に遠近法的・歴史的に回生させた作品である。この主題は、バイロン以前にもアン・ラドクリフの『ユドルフォの怪』（1794）だけではなく、ハインリヒ・チョッケ（1771—1884）の『アベリーノ』（1794）にも響いている。『アベリーノ』は作者自身の述懐によれば、もともと17世紀初頭に印刷された古いドイツの冊子の中の逸話に取材して、当時22才だったチョッケが友人の集りで披露した即興の座談が原型だったらしい。それが『大盗賊アベリーノ』というタイトルで1795年以来各地で上演されるや、ドイツ、イギリス、イタリア、のみならずスペインにおいてさえ次々と予期せぬ成功をおさめた。大当たりが続いたため、1825年ごろには、作者自身の手で再び劇場用に改稿された結果、この戯曲は、まさにオトウェイの『災を免れたヴェネチア』が疾風怒濤期に場を移したかの観を呈する作品となった。戯曲は大団円において、心情高潔な大盗賊アベリーノの勝利に終わるが、アベリーノは単にみずからの高貴の生まれを証かすだけでなく、極悪非道の大悪人の姿を借りて、腐敗したヴェネチアの上流社会を浄化し、都を貴族たちの姦策から救うのである。アベリーノの登場がヴェネチアの市民たちをどれほど戦慄させたかを第二幕四場で貴族のひとりカナーリが語る。

「おやおや、まるでサタンがこの町で／カーニヴァルを始めているようじゃないか。」

主人公の姿は没落の気分を16世紀初頭に遡って投影する独自の演出によって一

層正体不明の怪しげなものとなったが、ヴェネチアのラオコーンとも言うべき
ペシミストのダンドーロは、この没落の気分を不気味な予言で呼びさます。

ダンドーロは総督アンドレアス・グリッティに向かってヴェネチアの終末が
迫っていることを長々と伝えてこう言う。(第三幕二場)

「そこでおまえは見るだろう、寡婦の喪服をまとい、

おまえの祖^{おや}の英雄の末裔^{すえ}たちが

衣を裂かれ、飢^{かつ}えている様を。

崩れ落ちた寺院の前を物乞い、

なにがしかの路銀を求めてよばわる様を。

おまえの大理石の壁は

人棲まぬまま瓦礫と崩れ去る。

運河と入江は干上がり

湿地と沼地を残すばかり、

ゴンドラがゆく水もなく

旅人の踏む土もなく

やがては熱病が

霧に隠れて忍びよるだろう。」

ただし、決定稿に現われる亡びたトロヤの幻覚は、あきらかに、ラドクリフ
に素材を与えられたバイロンの影響下に生まれたものである。

「救われた」ヴェネチアは更に生き永らえる。フランスの作家カジミーア・
デラヴィーニュ(1793—1843)が、1829年にヴェネチアの総督マリノ・ファリ
エロの妻をめぐる悲劇によってこのテーマに色を添え、ついでホフマンスタ
ールが、1904年にオトウェイの『災を免れたヴェネチア』を再び翻案した『救わ
れたヴェネチア』によって、このテーマと、疾風怒濤期及びフランスのロマン
主義初期の叛徒の神話とを混成した。幻想と死の都——この新たなヴェネチア
像は文学の世界では次第に周囲と隔絶し、現実と背馳する風景に変容していく

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

のである。ただ、この没落の象徴にもやはり歴史的な起源がある。1498年以来、この海洋共和国が保っていた交易上の優位の可能性は失われていた。しかし実際には、ナポレオンの率いる征服軍と共に外国の軍隊が歴史上初めて水都の土を踏む1797年に及んでようやく、ヴェネチアがとうに強国の座を明けわたしている事実が世界の目にもあきらかになったのである。当時もなお威容を誇って聳えていたファサードの背後で、歴史上の栄華はまるで音をたてずに没し去っていたのだ。運河に沿うた^{パラッツォ}宮殿が売り払われることで、往年の栄華を伝える遺品の破壊も始められていた。⁽⁵⁾ バイロンが『ハロルドの旅』(1809—1818)の第四段(とりわけⅪ節以降)で歌った沈みゆくヴェネチアの痛切なイメージと、『ヴェネチアへのオード』(1818)で歌った予示的な頌歌は、こうして、歴史的な瞬間から受けた深い感銘から生まれた。

「ああヴェニスよ、ヴェニスよ、おまえの大理石の壁が／水の高さにまで低
まったとき／おまえの沈める館の上にあまたの国民の嘆きが／耳を裂く哀歌
となって一面の海に沿うて広がるだろう。」(1～4節)

この時以後イギリス、フランス、ドイツの各国文学においてヴェネチアの名のもとに現われる死の都が第三の文学的常数である。この常数はもっぱら形而上学的な世界を射程に置き、先だった「放縦」の場所とは対照的に、確実な歴史的根拠の上に成立している。ただそれは、現実の歴史的・地理的な空間から乖離し、今日では地中海を代表するわけでも、また詩人たちが得体の知れぬ国と思ひこんだイタリアを代表するわけでもない。小説や悲劇に描かれたヴェネチアは、最も多様な素材や主題を惹きつけたが、この強烈な魅力はついには東方のおとぎばなしやバルト海に沈んだ都市ヴィネータの伝説までも入り江の中にひきこんでしまうのである。逆に見れば、ヴェネチアがそっくりそのまま大洋の只中か、あるいはどこか探しようのない無可有の地に移されたともいえるだろう。ヴェネチアをもっぱら劇的な事件の絵画的書割とみなそうとする異国趣味は、もはやそれだけにとどまらず、ヴェネチアという舞台装置をそのまま

地図にない非現実的な空間にむけて投射した。詩人たちの想像力は、建築の東洋的要素、運河を音もなく滑る舟、ゴンドラの船頭の歌劇風のいでたち、その音楽、陸地からの隔絶といった、現実のヴェネチアの個々の細部ばかりを誇張するだけではなく、小説や劇の虚構を直接に土地の守護霊^{デーヴス・ロキ}として祀り、ヴェネチア像をこの虚構を納める額縁としたのである。さらにこの第三の文学的ヴェネチア像は、厄災と光輝、肉欲と宿命にすっかり飽食して、死と、没落と、とどめがたい沈下とを想起させる。その信じがたい美はもはやこの世のものではなく、生を麻痺させ、意欲や生活を空洞化させる。バイロン、ミュッセ、プラテンからリヒャルト・ヴァーグナー、ニーチェ、モーリス・バレスを経て、リルケ、ヴェルフエル、ホフマンスタールに至るまで、沈みゆくヴェネチアの像は数世代に渡る文学者たちに催眠的な効果を及ぼしている。この都市像の概要についてはテア・フォン・ゾイフェルトの文学史的考察『ドイツの詩人たちの体験におけるヴェネチア』（『イタリア研究2』1937所収）が示唆的である。『トリスタン』第2幕の着想を産んだ、芸術家と死の棲む陰鬱な都市の像は、この都市に反感を抱く詩人さえ魅了することがある。たとえば、エルンスト・ユンガーの垂流であるゲルハルト・ネーベルは第2次大戦の悪夢の只中で、この夢の都市に徒らに呪詛を浴びせかけている——虚構の及ぼす魔力が強いために現実が見えなくなるのである。理不尽にもネーベルの怒りは、ひとつの文学的要素をとびこえて（つまりはその「血」と「大地」とを無視して）この要素に名を借しているイタリアの都市に直接向かうのだ。

彼の言うところによれば、「（ヴェネチアは）魔的な光源だ。それは集落、海に生い出た植物、というだけでなくいわば地中海に生えた世界史上の海草とも言うべきだが、風景と溶け合うことは決してない。——縁際^{ヘリ}の戯事、周縁で営まれる暴利、島、岬、水路——こういったものは、デーメテルとパーンの卑め、冥府の神々への侮りでもある。」ヴェネチアには近東商人の打算、背信、顔廢が横行し「最も虚無的な運動の一翼をなす西洋の物見遊山はこの地に生まれた。」その大気は「エロスに帯電されている。肉欲はここでは自然の情動でも宇宙の創造の懐に向けた一擲でもなく、職人芸になり果てている。トルコの

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

後宮を逃げだしてきた上臈（オダリスク）にも似た女たちは手練手管で名を馳せ、アフロディーテによって手指の先まで捏ねあげられ、農耕の重みを知らず、産みの大地からも離れ、要するに水辺の湿地に生える草にすぎない。」「ヴェネチアはヨーロッパの腐敗の歴史の一役を荷っている。（……）芸術家と脆弱だの、天才と病気の関係だのの巷説、死の美化、ティツィアーノもどき、天鷲絨の帽子、天才崇拜、甘やかされた倦怠、女々しい技巧主義、文化を荷うという役者輩——こういったもろもろの悪弊はヴェネチアの腐臭を救つ運河なしには考えられない。この都こそ試みの石である。ヴェネチア狂が証かすのは常に深刻な喪失である。反して水都の誘惑に魂を奪われない者こそ鞏固な資質を指し示すのだ。リヒャルト・ヴァーグナーとヴェネチアは同義語であり、ドイツ以外にも代弁者を持つヴィルヘルミニスム（モーリス・バレスとダヌンチオがそうである。トーマス・マンは、ヴィルヘルミニスムの最後の代弁者だ。）はヴェネチアの入江の汚水を一杯に扱った海綿に似ている。」⁽⁶⁾

「産みの大地」の神話の中で育ったにもかかわらず博学でもあった兵士が、ヴェネチアの下層社会を不快な思いで眼のあたりにしたために、1945年の破局の中で耐え忍んだこの悲憤慷慨ほど、さきの文学的虚構の保持していた影響力を雄弁に語るものはない。ネーベルが証人となっている、人類の終末の怖ろしい現実突然目の前から消え失せ、彼は思いがけなくも、現実のヴェネチアと、バイロンを筆頭とするロマン主義者たち、ヴァーグナー、ダヌンチオ、オトウェイ、ホフマンスタールらによって案出され、舞台の書割となった夢の都とを同一のものと信じこんだのだ。彼は、ゲオルク・ジンメルがファサードの建築様式を分析して、ヴェネチアの住民に倫理的判決を下すに至った、あの三段論法をほぼ繰り返している。ジンメルによれば、ヴェネチアの住民は広場を役者のように横切ってゆくが、ひとたび角を曲がるや雲か霞と消えてしまうのだ。⁽⁷⁾

われわれが問題にしているのは、しかしこの第3のヴェネチア像、『トリストタン』で歌われた美と死の主題の都市の像でもない。ロートリンゲンの詩人モーリス・バレス（1862—1923）が『ヴェネチアの死』（『愛と苦悩の神秘』1903）

で描くように、この都市はわれわれの視界から没してゆくのかもしれない。

「灼熱はヴェネチアでは岩石の中の黒い爆弾の弾筒のようだった。何もかも破壊され、空中に吹きとぶ。それから空虚がくる。ヴェネチアよ、おまえの淵の底に眠るがいい。草木はまだ歌っているが、美しい河口は死に絶えている。大洋は夜の底で渦を巻く。その波頭がくだけ散りながら、生への過剰な愛による死という、あの永遠のモチーフを奏でている。」

さて、われわれの目を惹くのは第四の、これまでのものと幾重にも折り重なったヴェネチア像、しかしあまり知られていない、より深い秘密を持つヴェネチア——すなわち神々と悪霊たちの棲む都の像である。詩人たちの作ったこのイメージはしばしば不意の輝きを見せる。先を急ぐ読者には、様式化された文飾としか思えぬほどに、ほんの束の間ではあるが……

「彼女は大洋から生まれでたばかりの海の^{ビブル}母神…」(『ハロルドの旅』Ⅳ—2)

「アドリア海のヴェヌスよ…」(テオフィル・ゴーチエ『ラグーンに寄せて』)

「ヴェネチアよ、おまえは、波から立ちあがったヴィーナスに似たのだ。」

(テオドール・ドイプラー『僕らとはとどまらない』)

「夜の帳はいよいよ重く、都の威容はいや増す／ディオニュソスが頭上におわすようではないか、／入江全体が豹のようにそこに身を延べている。」

(ドイプラー『極光Ⅰ』S.103)

「まこと、ヘラスの神々がここヴェネチアに永らえているのだ。」(ドイプラー『極光Ⅰ』S.88)

また時には神々のイメージが東方の伝説や、ヴェネチアの美と死の主題、あるいはまた近代風の外観を保った事件と固く結びついて登場する場合がある。たとえばホフマンスタールの『数奇者と歌姫、あるいは人生の贈り物』(1898)におけるように。主人公の数奇者はそこで遠まわしに死神に語りかけている。

「あの者たちは／おまえの目に見えぬ使いなのか。／名を呼ぶことはできな

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

いが／時がひそかにつきしたがっているおまえの。』⁽⁸⁾

のみならずこの劇の主題は、近代に時を、ヴェネチアに場を借りたアリアドネー・テーセウス神話である。(ヴィットリア＝アリアドネー、ヴァイデンシュタム男爵＝テーセウス、ロレンツォ・ヴェニール＝ディオニュソス) ツェザリーノの最後の科白がそれを強調する。

「彼女はすばらしい歌を歌ってるんだ。
もう何年も前から歌おうとしなかった
アリアドネーの壮嚴な旋律を歌っているんだ。
バックスの車の上に立つもののように！
おいで、ロレンツォ、おいで！」⁽⁹⁾

さて、もうひとつの現代作品の中からこれらの神々のうち、独自の仮装に身をつつみ、人間の運命を自由に支配するもう一人の神を登場させる前に、神々がどのように水の都に参入したかを知る必要があるだろう。古代の神々の老齢を考えれば、彼らがヴェネチアに来たのはごく最近で、500年前ですらない。先に引用したバイロンの詩句(『彼女は大洋から生まれたばかりの海の母神^{シビール}のようだ。』)がこの経路を示しているが、実際この詩句はイタリアのラテン語近代詩人マルツィ・アントニイ・サベッリ(1436—1506)の物語詩『都ヴェネチアの地勢について』の次のような詩句にまで遡る。

「ソシテ、都ヲ空カラ眺メル者ハ、大海ノ中ニ立ツ、塔ノアル大地ノ女神
(テルス)ノ姿ヲ見ルヨウナ気ガスルダロウ」

ルネサンスの偉大な近代ラテン語詩人のひとり、ヤコポ・サナンツァーロ(1458—1530)は、おそらく文学史で最初にヴェネチアを賞嘆した近代の詩人といってよいだろうが、彼は『悲歌』(第三書、第一歌)でヴェネチアの権勢

をローマのそれと較べ、昇る朝陽はこの都のために一層まぶしく輝やく、と歌い、ヴェネチアこそイタリアの誇りにして光輝だと讚美するだけでは物足らず、短詩『都ヴェネチアの奇蹟について』（XXXV）で水の都を神々の手で築かれた都、とまで崇めている。

ネプチューンハアドリア海ノ波ノ中ヨリヴェネチアノ都ノ聳エタチ
四方ノ海ニ規律ノ敷カレルノヲ見タ。
彼曰ク、ユピテルヨ、カピトールノ城砦ト
マルスノ市壁トヲワガ手ニユダネタマエ。
モシ汝ガ海原ヨリ、ティベルノ河ヲ好モウトモ、両者ヲ見較ベルガヨイ。
サレバ、ローマヲ人々ノ、ヴェネチアヲ神々ノ築ケル都ト呼ブハズダ。⁽¹⁰⁾

わずか6行の詩であるが、すべての教養人がサナンツァーロを読んだ時代があったために、彼が歌ったアドリア海にある神々の都の姿はバルト海のヴィネータのように海中に没することはなかった。サナンツァーロの短詩に描かれたイメージは文学的トポスともなった。フランツ・フォン・ガウディ（1800—1840）は『ヴェネチア小説集』（草案1838）の中で架空の登場人物のひとりここう語らせる。「海神によって築かれたわれわれの壁も、カピトールの丘に鎮座するユピテルの神殿も見ない人が何かを見ただなんて言えはしない。」⁽¹¹⁾ だからこそ、1911年にひとりの古代の神がリドに降りたつこともありえたわけだ。トーマス・マン（1875—1955）の中篇小説『ヴェネチアに死す』（1911）では潟の風景は古代の景観に変貌する。この風景の細部は非ヴェネチア的、ホメロスの、プラトンの特徴にみちている。すでにゴンドラの航行が冥府に流れる河を暗示する。「たとえおまえ（船頭）が背後から櫂の一撃でハーデスの館に送りこんだとしても、首尾よく私を連れて行ったことになるのだからな。」⁽¹²⁾ (S.466) と主人公アッシュェンバッハは考える。またポーランドの少年の姿は「最も高貴な時代のギリシア彫刻を連想させた。」少年の髪には鋏が入れられず「『とげを抜く少年』の塑像のように巻き毛をなして額に垂れてい

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

た。』(S.470) 彼は「幼いパイアケース (古代ギリシアの逸楽の民)」で、この連想が『オデュセイア』からの詩句を呼び起こす。少年の頭自体もパーリス産の大理石で造られた「黄色い光沢を帯びる エロスの塑像の 頭部」(S.474) なのだ。もしここで、このヴェネチア小説をとりまく異教的、ギリシア的な風景の変貌の例証をすべて挙げる必要があるならば、マンの文章をまるまる書き写すことになりかねない。「今や来る日も来る日も、熱い頬の神が裸形のまま火を吐く四頭だての馬車を駆って天空を横切っていた (……) ほの白い絹のような輝きが遠くまで広がり、ものうげに揺れる^{ポントス}海原の上に横たわっていた。」(S.486) 謎めいた少年のもとにいると「永遠に^{オケーアノス}海神のやさしく涼しい息吹きがたちのぼる」(S.488) 遠いエリュジウムに連れてこられたような気がするが、少年は最後に正体を現わして「青白い、愛らしい魂の^{プシュコポス}導き手」——あるいはケレーニイとの往復書簡⁽¹³⁾ にあげられている名によればプシュコポンポス——に姿を変えるのである。Psychagog あるいは Psychopompos の異名にふさわしく、この少年は魂をひきつけ、冥府と死の世界への案内役をかう若きヘルメスである。小説の中で姿を変えて現われるヘルメスは多義的でかつ透視的である。つまりその背後には一貫してギリシアの愛の神エロスの形姿と魂とがはっきりと透けて見え、最後の場面では、先にたって「約束に満ちた巨大なもの」の中に漂ってゆく若者の動作から、生命の炎を消しさる死の神タナトスが顔をのぞかせるのである。

「少年は波うちぎわにたたずんで頭をたれ、^{こぶ}瓜先で濡れた砂に何か絵を描いていた。それから浅瀬に入って行って砂洲に達した。そして顔を沖合いに向けたまま一瞬そこに立ち止まっていた。(……) 陸地からは広い水の帯に隔たれ、少年は全く孤立した、何のつながりもない姿となって、髪をなびかせながら外海の中を、風の中を、霞にけむる無限の空間を背景に歩いてゆく。(……) それから突然、何かを思い出したように、何かに衝かれたように少年は、片手を腰にあてがい、上体をもとの姿勢から美しくねじり、肩ごしに岸辺を振り返った。こちらで見ている男 (アッシュンバッハ) は、かつてと同様今もそこに腰かけていた。(……) 彼には彼方に立つ青白く愛らしい魂の導者がこちらには

ほえみかけ、合図を送っているような気がした。その神が片手を腰から離して、彼方を指しながら約束に満ちた巨大な世界の中へ先に立って漂ってゆくような気がした。」(S.524/5)。

この永遠に未知の、何の結びつきもない姿を持った少年は、服装の点でも多くの自由を許され、尼僧めいたお仕着せを着た姉たちから隔たっていた。だが彼にはともかく姉たちはいたのであり、家族の一員であり、したがって全く係累をもたないわけではなかった。いや係累を持たないどころか、少年はタデウス(Thaddäus)の愛称形であるタッジオ(Tadzio)というポーランド名を持つ。タデウスの(別名ユダのレベウス)は言うまでもなくキリストの弟子、十二使徒のひとりである。神と悪魔の双面を持つ使者としての少年の役割は最初から、キリスト教的な名前でも暗示され、ついで終局に至って果たされることになるのだ。総じて見て、少年と姉たちとのはっきりした対照は、当然のことながら、主人公自身が外界の事象の中に投射する内面の葛藤に他ならない非常に重要な緊張関係を象徴している。ポーランドの姉たちと弟の衣裳の違いによって際だたされる対照は、キリスト教的な世界と異教的世界の対照を意味するかのようだ。しかし姉たちは、小説の進行上はタッジオの実際の敵役となるほど重要な役割は荷わない。事実、強調されているのはもうひとつの人物像のほうである。それは確かにタッジオとは直接結びつかないが、実はこの形姿こそ小説を解く重要な鍵となる。

アッシュンバッハはもうひとりの、小説の中では少なくとも三度、それも三度とも別の姿で登場する男に導かれてヴェネチアに来なかったら、タッジオの仮面をつけたヘルメスの呪縛の圈に足を踏み入れることはなかったろう。もうひとりの男とは悪魔である。アッシュンバッハがミュンヘンの墓地でその旅装束を見て旅への誘惑に駆られる最初の男は、「いささか尋常でない姿によってアッシュンバッハの思いを全く別の方向に向け」、「中背で痩せこけ、ひげがなく、目立って平たい鼻を持ち、赤毛のタイプに属し、遠くからやってきた異国の旅人風の印象を与える皮帽子を被っている。」この男は悪魔である。「咽喉ほとけが露わになり」「赤いまつげの灰色の目が遠方を見つめ、両眼の間に力強

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

いたて皺が二本刻まれて、反り返った鼻と奇妙な対照をなしている」(S.446) この男、「何か傲岸に見下すような、不敵で荒々しいほどの」おもむきを具えたこの男、挑戦的な視線でアッシェンバッハをひどく狼狽させるこの男の正体が見誤られるはずがあるか。最初に男が他所ならぬ墓地に出没することが、旅の終幕を暗示している。いや、それ以上に、こうして戦慄すべきものを象徴的に呈示することが、そのまま小説全体の下地になっているパウロの箴言「されば是一人より、罪の世に入り、罪によりて死の来たる。」(『ロマ書』5・12)に説明が与えられているのだ。悪魔はまた、旅を続ける主人公をリアルト橋からリドに運び、そこで行途をくらす、あつかましい無免許のゴンドラ船頭の姿もとる。「この男の顔かたちを見ても、反りかえった短い鼻の下のブロンドの薄いひげを見ても、どうしてもイタリア人とは思えなかった。」(ミュンヘンの墓地に現われた男も「あきらかにバイエルン人ではなかった」) 最初に見た男とこの男との類似点は、彼らの「赤味がかった眉」であり、また「妙に反抗的な、不気味に頑固な男に対して分別を奮い起こして直接防禦にできることもできない」(S.466) アッシェンバッハの無力でもある。この第二の形姿も死の想念を背景にして立っている。なによりもゴンドラの舟旅は「古い伝承の時代から変わらぬ姿で伝えられた、異様に黒い、何よりも棺に似ている奇形な乗物ゴンドラ」の観察から始まる。ゴンドラの旅は「死そのものを連想させ、柩と陰気な葬列を、さらに最後の言葉なき旅を」(S.464) 思い浮かべさせる。(因みにこれは1883年ヴェネチアで斃れたリヒャルト・ヴァーグナーが1858年にこの都に入城するにあたって洩らした感想でもあった。) そして最後に登場する大道芸人も、ヴェネチアというよりはナポリの系統らしい。女衞めいた挙動でリドの保養客たちを手玉にとるこの芸人は、同時に内部の虚脱を象徴し、アッシェンバッハはこの男の意志通りに操られる。この男もまた悪魔である。「男は貧弱な体格で、顔もこけてやつれが目立ち、(……) すり切れたフェルトの帽子をあみだに被って、縁からは赤毛を一房のぞかせ、不敵な強胆さを誇示して立っていた。(……) 残忍で大胆、危険でおもしろい人物だった。」この芸人は、まがいようもなく、最初に出会った男と同一人物である。その証拠に

は「瘦せこけた頸からは異様に大きな咽喉ほとけがむきだすように突き出て」蒼白の鼻の低い顔面には、「赤っぽい眉の間に2本の皺が傲然と、反抗的に、ほとんど荒々しく刻まれていて」(S.507/8)同様の不快感を起こさせるのである。この男は今回単に胡乱な風体で怪しげな雰囲気を作り出すばかりではなく、衣服と体から強い石炭酸の臭いをテラスにまで発散させている。そしてこの妖怪じみた不気味な男が姿を消すと、再びアッシェンバッハの記憶の中に死の思いが、ずっと以前両親の家で見た、赤錆色の砂を詰めた砂時計のイメージをとって回帰するのである。(S.511)

この変幻自在の悪魔は、最初にあげた、ハイネの伝えるファウストの悪魔たちに似ている。「俺達はいつでもお前さんの考える通りの姿で現われるわけだ。」その姿は赤毛と額に刻まれたふた筋の皺によってまさに悪魔として取り違えようがない。(因みにこの二本の皺はダンテ以来悪魔の生やしていた角の遠い名残りである。)ロマン派、特にE・T・A・ホフマンに登場する、型通りの悪魔たち——炎のように赤い巻毛に気味悪い尖頭帽、鉤鼻、不埒な悪戯といったもので特徴的な悪魔たちは、なお微光を放っているが、恐ろしげな魔物たちのイメージは今日でもなお文学や映画の世界に生き永らえている。彼らの聖書における原型は「炎・煙と硫黄の色をした胸当て」をつけた黙示録の騎士たちである(ヨハネ黙示録9・17)。この絶えず姿を変える悪魔もメルクリウス・タッジオ同様、はっきりと独立した形姿であり、両者を混同してひとつのものともみなすのは誤りである。⁽¹⁴⁾ただ両者は、ちょうど初期キリスト教において古代の神々が悪魔^{サタン}の下僕である魔物たちに格下げされたのと同様、互いに結託しあっている。この意味深長な同盟関係は、アッシェンバッハが、タッジオ・メルクリウスの影響下で見る冥界の幻覚において最もはっきり現われる。メルクリウスは魂の導者であるのみならず夢を宰領する神なのだ。この夢の中でアッシェンバッハの「深淵との共感」が本来の形でめざめるのである。この夢の戦慄すべき冥府の幻覚こそ、古代の愛らしい神が悪魔^{サタン}から委託されて呼びだした鬼神の業に他ならない。ここでは罪が世に死をもたらすことが明らかになる。同時に又、死神が悪の従順な下僕であることも明らかになる。こうして

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

『ヴェネチアに死す』は、イタリアの美の中への芸術家の旅と、美を通じた地獄への没落という、壮大なロマン主義の主題を現代に甦らせていると思われるのである。

〔以下分載〕

(原 注)

- (1) Heinrich Heine, Erläuterungen zu "Der Doktor Faust, ein Tanzpoem."
- (2) Felicis Malleoli, vulgo hemmerlein: Basel 1497. 26章. 94冊以下. Sibyllenberg については著者の論文" Venus und die mißverständene Dido—literarische Ursprünge des Sibyllen-und des Venusberges. (Hamburger Romantische Studien. R. A. Bd. 40) を参照。
- (3) Hugo von Hofmannsthal,; Andreas oder die Vereinigten. Fragmente eines Romans, Berlin, 1932 S. 134
第三のヴェネチアには更に、『ティツィアンの死』(1892), 『美しい日々の思い出』(1908) 『コントリン家の末裔の手紙』(1929) が属する。
- (4) バイロンがひきあいに出しているのはシェイクスピアの『ベニスの商人』『ベニスのムーア人』, オトウェイの『災を免れたヴェネチア』, シラーの『見霊者』, アン・ラドクリフの『ユドルフォの怪』である。ラドクリフの小説については後出。
- (5) ヴェネチアを例証として, フランスロマン派はバイロンの跡をたどって「イタリアの頹廢」の主題を発展させた。(R・Noli; 『フランス・ロマン派とイタリア—1825年から1850年に至るフランスに及ぼしたイタリアの流行と影響についての考察』(1928)を参照のこと。そこではさきの標徴の代表者として以下の作家が挙げられている。Auguste Brizeux; Auguste Barbier; Jules Lefèvre-Deumier, Ampère, Anne Bignan, Édouard d'Anglemont, Roger de Beauvoir。イギリスの恐怖小説に現われるイタリアの「野蛮さ」に対し, フランスでは, ヴェネチア, ないしイタリアの運命の「宿命性」が支配的であるという。(……) カルロ・ゴッチが E. T. A. ホフマンとシャルル・ノディエに与えた影響については確認できないという。)
- (6) G・Nebel: Auf ausonischer Erde—Italienisches Tagebuch 1943-44. Wuppertal 1946; Unter Partisanen und Kreuzfahrern Stuttgart-1950.
- (7) Georg Simmel, Zur Philosophie der Kunst. 1922. (über Venedig. S. 68—72.)
- (8) Hugo von Hofmannsthal. Dramen I. Frankfurt a. M. 1953. S. 222.
- (9) Ebda. S. 272.
- (10) Jacobi, sive Actii Synceri Sannanzarii, neapolitani, viri patricii Poemata—1752 Venetiis, Typis Remondinianis, S. 128. ebda. S. 108. Flegia Prima, Ad Federicum Ferdinandi Fil. Aragonium, Siciliae Regem.
93行以下。
誰ガ再ビヴェチアノ都ノ奇蹟ヲ現出シエヨウカ?
世界ニモ等シキ偉大ナコノ都ヲ,
イタリアヲ統ベル女王ニシテ, 高キローマニ肩ヲ並ベル
美妃ヨ。地ト水トヲ支配スル都ヨ。

『悪魔とヴェネチアの古き神々』

汝ハ民ト支配者トヲ造リタモウ。オオ、イタリアノ冠飾ヨ

光輝ヨ、コノ都ノタメニ我ラハ自由ナ群トナリ、

コノ都ノタメニ異国ハ我ラヲ支配シエナイ、ソシテ

昇ル太陽ハソノタメニ、イヨイヨ明カルク世界ヲ照ラス。(エレギア第三書)

- (11) ガウディの引用は Arthur Müller 編, 1844年の『全集』によった。Bd. XIII. S. 46—半ばは異教の神々に半ばはキリスト教の神に属するヴェネチアをイタリア国民の歴史的一神話的ヴィジョンと英雄的・海洋的未来を予示するものとして描いたのは、ガブリエル・ダヌンチオの戯曲“La Nave” (1907) である。

- (12) Th. Mann, Ausgewählte Erzählungen, 1948.

(訳者註, 以下, 『ヴェネチアに死す』からの引用の頁数は, フランクフルト版の13巻マン全集第8巻にあわせた。) Thomas Mann. Gesammelte Werke. Bd. 8. 1960. (S. 444~525.)

- (13) Karl Kerényi: Romandichtung und Mythologie—Ein Briefwechsel mit Th. Mann. Albae Vigiliae, Neue Folge II S. 83. 1945. 1941年2月8日付, プリンストン発ケレーニイ宛。「あなたがプシュコポソスを本質的に童児神だと規定されたのを読んで, 非常な喜びを感じざるをえません。そのことは私に『ヴェネチアに死す』のタッジオを思い出させます。」(このくだりは, ケレーニイとユングの『始源児』Albae Vigiliae IV~VII, のち『神話学入門』(1941) 所収を指している。) プシュカゴゴスあるいはプシュコポソスの特性を持つヘルメスは, 特にはっきりこの名を冠しているわけではないが, 『オデュッセイア』24歌第1行以下に見られる。またキルケーの館の前でヘルメイアスはオデュッセウスの前に若いさかりの青年として姿を現わす。(『オデュッセイア』10歌 274行以下)

- (14) マリアンネ・タールマンはこの誤ちをおかしている。

Thomas Manns Tod in Venedig—Eine Aufbaustudie. in Germanisch-Romanische Monatsschrift, 15. (1927) 374-378. 彼女はエロス=タナトスを最初慎重にも「すべての神々のうちでもっとも若々しく, 美しい変形」だというのに, それを単なる「見知らぬ旅人とゴンドラ船頭と大道芸人の片割れ」だと片づけている。

両者を混同している例はごく最近の作品にもある。

たとえば Rudolf Hagelstange の「ヴェネチア」と標題を持つ詩はこのように始まる。

(Neue Zeitung, Berlin 14. N. 1953, Nr. 136)

ヘルメスのように——ゴンドラの舟人

翼持つ塑像よ……

囲いこまれ, つぶやき続ける無数の海よ……

流れゆくものよ。立て。!

付 記

ここに訳出したのはドイツのロマニスト・ヴァルター・パプスト（1907年生）のエッセイ『悪魔とヴェネチアの古き神々——ある文学的常数の発展』（Walter Pabst; Satan und die alten Götter in Venedig—Entwicklung einer literarischen Konstante.—1955, in “Euphorion” Nr. 49）である。全体はここに訳出した分量の2倍弱となるため、分載とした。また原註も必要と思われるものだけを挙げた。なお、Konstante は本来「常数」であるが、場合によっては意を汲んで「標徴」「要素」とも訳した。

『ある文学的常数の展開』という副題が示すように、基本的にはこのエッセイは旧来の比較文学のモチーフ研究の方法を踏まえている。ただ、この種の研究がしばしば例証の鈍重な羅列や図式的な比較論に終わるのに対し、パプストの論述は博識に支えられながら極めて自由に、五百年にわたる文学的遺産の中を涉猟し、繰り返して文学作品の舞台としてとりあげられながら、いつか架空の空間に変容していった水上の都ヴェネチアの像と、そこに棲まう異教の神々の姿をあざやかに浮きぼりにしている。もちろん、1955年という執筆年代からしても、今日ではすでに凌駕された、古臭い論述と思われる部分も少なくない。たとえば、ホーフマンスタールやトーマス・マンの作品の神話的象徴関係はすでに今日の研究者にとっては掘りかえされた問題分野であり、一般読者にとってさえ一部は自明なものとなっている。

また、包括的な叙述というなら、ここでとりあげられるイギリス・フランス・ドイツの各国に「わが国の文学に現われたイタリア像、乃至ヴェネチア像」といった個別の詳細な研究があるだろう。ドイツ語圏に限ってもゲーテ、ニーチェ、C. F. マイヤー、リルケといった重要なヴェネチア体験についてはここでは触れられていない。しかしパプストはむしろヴェネチア像の背後に架空の書割と悪魔に率られる古き神々（民話の中に生き永らえるこれらの異教の神々をハイネは『流瀆の神々』に見事に甦えさせた。）に「文学的常数」として照明をあてることで、現実のヴェネチアの背後にある、いわば陰の文学伝統を探りあてているのである。（後半ではロマン派以降の詩人たち、アイヒェンドルフ、ネルヴァル、カゾット、ノディエとシラー、ラドクリフからヘミングウェイに至る広範な系譜が語られる。）E. R. クルチウスは大著『ヨーロッパ文学とラテン的中世』（初版1948年）の中で古代ギリシア以来、近世に至るまでヨーロッパ文学の修辞の伝統の中に連綿として続いてきたトポスのひとつとして、詩人たちが、どこにもない、理想の風景を歌った「理想的景観」のトポスを挙げているが、それから7年後のこのエッセイでパプストは、近世から近・現代を通じて数多くの作家たちを魅了してきたもうひとつのトポスに着目しているように見える。それは、ヴェネチアという場所を借りてはいるが、実際にはどこにもない、ちょうど「理想的景観」の陰画として現われる、悪魔と古き神々の宰領する風景、locus amoenus（悦楽郷）に対する locus maleorus（邪悪な風景）なのである。

最後に、このエッセイについては種村季弘氏が『悪魔礼拝』（1974）において紹介していることを付言しておく。
（1981年11月2日、受理）