

「音楽の共同体」——ヒンデミット1920年代の模索

藤村 晶子

1. はじめに

ヴァイマル共和国期の現代音楽（ノイエ・ムジーク [Neue Musik]）を牽引し、「時代の音楽家」とも称されたパウル・ヒンデミット（Paul Hindemith, 1895-1963）。彼はすぐれた弦楽器奏者として早くも20代初めからプロ活動に入り、1921年に始まるドナウエッシンゲン現代室内楽音楽祭への参加をきっかけに、新進作曲家としても頭角を現す。そして教育、音楽祭オルガナイザー、と縦横に活躍の場を広げていくが、それは彼の多元的活動が、つねに予測しがたい政治状況との軋轢のうちに展開されたことを意味してもいる。なかでも「共同体（Gemeinschaft）」と芸術のあり方をめぐる問題は、芸術の社会参画を意識し実用音楽に傾注していく1920年代のヒンデミットにとって、きわめて重要なモチーフとなった。

第一次世界大戦後のドイツにおいて、共同体イデオロギイは「偉大な理想の一つであり、伝統的価値観に対抗するべく投入された」⁽¹⁾といわれ、そこにはヴァイマル共和国の新しい公共空間を創出する可能性が投影されていた。それは破滅的な世界大戦を引き起こした帝政期社会への反発であった一方で、帝政以前の共同体の回復を図る心性も包含するものだった。つまり共和国初期の「新しい共同体」のイメージには、相反する保革両派のいずれとも接続可能な振幅があり、その不確定な揺れがヒンデミットの共同体観にも反映されただろうことは、ベルトルト・ブレヒト、ゴットフリート・ベン、さらに青年音楽運動のフリッツ・イエーデ⁽²⁾など、彼のヴァイマル期における多彩な共同制作者たちの顔ぶれからも窺えるのである。そのなかでヒンデミットは「共同体」という語のもとに何を目指し、それはいかに具現化されたのか⁽³⁾。彼の問題意識を作品と実践の両面からさぐるため、フォーラムでは中村仁氏がヒンデミットのオペラ《画家マティス》（1938）と《世界の調和》（1957）を扱い、藤村は彼の1920年代の活動に焦点を当てた。音楽領域に現れた時代の一局面を照射しつつ、本稿では「社会に有用な音

(1) Vgl. Anderes Briner / Dieter Rexroth / Giseler Schubert, *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, Mainz/Zürich, 1988, S. 7.

(2) フリッツ・イエーデ（Fritz Jöde, 1887-1970）は青年音楽運動の主導者の一人。共和国時代はとくにベルリンの学校教育とも深く関わった。Vgl. Christine Fischer-Defoy / Hochschule der Künste Berlin, *Kunst macht Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musik-hochschulen in Berlin*, Berlin: Elefanten Press, 1987.

(3) この問題については拙稿「ヒンデミットの共同体意識・1920年代の試みから」『桐朋学園大学研究紀要』（2017年第43集, 37-56頁）でも論じている。

楽」が投げかける問題も考察したい。

2. ヒンデミットの「共同体」意識形成の背景にあるもの

まず彼の共同体意識がどのように形成されたものか、往時の文化的脈絡を見ておく。ノイエ・ムジークの位置づけと知識人の影響という観点から整理する。

(1) 社会改革としてのノイエ・ムジーク

ヨーロッパのクラシック音楽、いわゆる括弧つきの「芸術音楽」と、その克服をめざすドイツ語圏の現代音楽との関係は、帝政崩壊とヴァイマル共和国成立というドイツ社会の変動と著しく共振したものである。貴族社会を母胎とした芸術音楽、とくに19世紀市民社会に展開したロマン派音楽は、大戦後に登場したノイエ・ムジークにとっては旧制度の残滓であり、克服すべき因襲的存在と映っていた。音楽語法の展開という観点では、ノイエ・ムジークは世紀末以降の「ポスト調性」をラディカルに進めたばかりでなく、社会生活から超然として「自律的な」音楽、これを成立させてきた諸前提の批判に踏み込んだ点に大きな特色がある。それは教養市民層による文化資本占有と、既存の音楽制度 (Musikbetrieb) の刷新、つまりコンサート、オペラ劇場、音楽学校など、19世紀音楽文化の根幹を見直すことへとつながった。このような「音楽による社会変革」を志すノイエ・ムジークは、たとえ既成政党と結びつくような綱領を掲げてはいなくとも、その身振りは政治実践的にならざるを得なかった。中心的存在にはヒンデミットのほか、クルト・ヴァイル (1900-1950)、エルンスト・クルジェネック (1900-1991) らがおり、彼らはジャズ、カバレット、ラジオ、映画等々、大衆娯楽や時代の先端的メディアにも積極的に関わった。たとえばヴァイルは長くラジオ誌で執筆し、ヒンデミットは録音技術や電気楽器の開発に大きな関心を寄せていた⁽⁴⁾。それは新しい表現の追及ばかりでなく、芸術の枠組みを揺さぶる企てでもあったのである。

(2) 知識人たち

このノイエ・ムジークをはじめとするヴァイマルの音楽文化に多大な影響を与えた人物に、パウル・ベッカー (1882-1937) とレオ・ケステンベルク (1882-1962) の両名がいる。ベッカーが第一次世界大戦中に執筆した『ドイツの音楽生活 (*Das deutsche Musikleben*)』(1916) は、コンサート改革や劇場組織改革など実践的な提言に満ちた「闘争の書」(ベッカー本人の言) であり、大戦後に版を重ねて大きな反響を得る。とくに「市民社会と民衆文化の調停」を訴え、社会に有用

(4) ベルリン高等音楽院に1928年に設立された「放送実験所 (Rundfunkversuchsstelle)」は公的な音楽教育機関における初めての実験施設である。ヒンデミットはここで映画音楽の講座を担当したほか、技師トラウトヴァインとともに初期の電気楽器トラウトニウムの開発に関わった。

な音楽を提唱した点で、ヴァイマル期音楽の一つの方向性を決した書物でもある。このベッカーの理想に共鳴し、「音楽の民主化」実現に奔走したのがプロイセン文化省のケステンベルクだった。フェルッチョ・ブゾーニ⁽⁵⁾ 門下の優秀なピアニストであった彼は、大戦前から SPD 党员として政治活動に入り、共和国期にはベルリンのクロル・オペラやフォルクスビューネの創設、ベルリン高等音楽院人事に辣腕をふるった⁽⁶⁾。彼が主導した一連の音楽・教育改革は「ケステンベルク改革 (Kestenbergs-Reform)」と呼ばれている。1915年から1923年までフランクフルト歌劇場コンサートマスターであったヒンデミットは、両名のいずれとも交流があり、彼らの理念や行動から大きな影響を受けたとみられる。いわばそれがヒンデミットの共同体観の素地となって、彼は新しいヴァイマル社会のための音楽、後年「共同体音楽 (Gemeinschaftsmusik)」と呼ばれるジャンルの創作に打ち込んでいくのである。

この「共同体音楽」は「アマチュア音楽」とも言い換えられるもので、これまで少数のエリート層が占有してきたクラシック音楽をより広い階層へ、音楽とは縁の薄い人々へも開こうとする「民主化」の動きに関わっている。つまりプロ演奏家と一部のエリートおよびディレタント聴衆という、従来のブルジョア的芸術音楽の演奏／受容の硬直した構造を変えるべく、「共同体音楽」はアマチュアの人々へ音楽文化の裾野を広げることを重要課題としたのだ。それはまさにベッカーの提唱に重なる SPD 的志向といえるが、これが概念化するのには1927年頃のことである。

ヒンデミットの取り組みとしては、①青年音楽運動の指導者イエーデと協力してアマチュア合唱作品を創作 (1926~27年頃)、②ブレヒト、ヴァイルとともに《教育劇》《リンドバークの飛行》を制作 (1929年)、③ベンとオラトリオ《きわまりなきもの》を制作 (1931年) などがある。これらはすべて共同制作であり、

(5) フェルッチョ・ブゾーニ (Ferruccio Busoni, 1866-1924) はイタリア生まれのピアニスト、作曲家、理論家。「リストの再来」とも謳われたヴィルトゥオーゾ・ピアニストであり、J.S. バッハ鍵盤作品の校訂と編曲で知られる。とくに調性を超える新しい音響の美を提唱した『新音楽美学論』(1907/17) の先駆性は、後世の音楽家に大きな影響を与えた。ヴァイルも彼の門下生の一人である。

(6) 1927年に作曲科教授としてヒンデミットを高等音楽院に招聘したのもケステンベルクだった。これに先立つ1920年には、プロイセン芸術アカデミーにブゾーニを招聘、1924年に死去した彼の後任にシェーンベルクを招聘した。ケステンベルクの業績をめぐっては、近年、校訂版の著作全集が刊行中であるほか (Rombach Verlag, 2009年以降)、全集の責任編集者グルーンによる最新評伝が出版されるなど (Gruhn, 2015) 再評価の機運が高まっている。Vgl. Wilfried Gruhn, *Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen. Leo Ketsenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*, Hofheim: Wolke Verlag, 2015.

Susanne Fontaine (Hrsg.), *Leo Kestenbergs Musikpädagogie und Musikpolitiker in Berlin, Prag und Tel Aviv*, Freiburg: Rombach, 2008.

ヒンデミットの協働者たちもそれぞれ、ワンダーフォーゲル運動と密接に関わり、やがて「民族共同体 (Volksgemeinschaft)」概念に接近するイェーデ、マルクス主義の教化的演劇の実験段階にあったブレヒト、さらにそれとは対照的に、芸術の社会参加に懐疑的で、人間存在は「大いなる秩序 (きわまりなきもの [Das Unaufhörliche])」に抗えないと語るベン、とその思想傾向はかなり異なる人々である。彼らの創作に滲む共同体イメージも三者三様だが、この段階ではなお可塑的で、各々の政治的志向が左右に分化する以前の混淆を示している。ここにヴァイマル期「共同体」の定位の難しさと多義性が現れていようが、ヒンデミットがそのいずれにも音楽の側から関わっている点が興味深い。音楽表現としては、合唱、カンタータ、オラトリオ、としだいに規模が大きくなっており、アマチュア参加が共通点であることが注目される。

3. ヒンデミットの関わった「共同体」

(1) 「音楽のための共同体 (Gemeinschaft für Musik)」(1922年)

では実際にヒンデミットの立ち位置がどのようなものであったのか、「共同体音楽」がカテゴリー化する1927年頃までの経緯を辿る。1922年、ヒンデミットは当時フランクフルト歌劇場の同僚であったラインホルト・メルテン⁽⁷⁾とともに「音楽のための共同体」を結成し、同名の実験的コンサートを開催する。

「私たちは今日の形のコンサートは克服されねばならないと確信している。そして演奏者と聴衆の間の、今はほぼ失われてしまったかつての共同体を再び創りだすことを試みたい」(「音楽のための共同体」招待状、1922年6月。傍線引用者)⁽⁸⁾。

彼らの目的はクラシック演奏会の因襲を打ち破ることにあり、「共同体コンサート」は会員制で非公開、無料で行われた。演奏者はほぼフランクフルト歌劇場の関係者であり、みな無償で出演した。アンチ・ロマン派の旗色鮮明、曲目は古楽と現代音楽で占められた。とくに現代音楽の育成が大きな目的であったから、たとえ演奏中であっても聴衆が作品について質問し、演奏者がそれに応えるという双方向のコミュニケーションも重視された。ヒンデミットはコンサートの非営利性にこだわり、いかなるパトロネージにもおもねらないことで「音楽のための

(7) メルテン (Rheinhold Merten, 1894-1943) はフランクフルト歌劇場ではコレペティトウア (ピアノ伴奏者) を務めていたが、1924年から南西ドイツラジオ放送 (ラジオ・フランクフルト) に入り、放送局オーケストラの指揮者となる。1927年、ヒンデミット《室内音楽第7番》(Op. 46-2) 初演では独奏オルガンを担当した。メルテンは医学博士号を持つインテリでもあり、共和国時代は社会民主党、1933年にはナチス入党し、以後は帝国ラジオ協会音響部門長 (ドレスデン) の職にあった。1943年に病没。

(8) Paul Hindemith, „Gemeinschaft für Musik, Frankfurt a.M., 1922“, ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*, Mainz/Zürich: Atlantis Musikbuch, 1994, S. 8. 招待状の最後には「この主旨に賛同した方は下記住所まで同封ハガキを送ってください」とあり、内容に賛同した者のみがコンサートに参加できる仕組みだった。

音楽」が初めて成立すると述べている⁽⁹⁾。この点で彼らがプロ演奏家であったことは重要である。というのも、因襲を壊そうとしながらも、彼ら自身はなお歌劇場というきわめて保守的な音楽制度の内部にいて、その意味では伝統のインサイダーであった。だがむしろ「因襲的な音楽運営を熟知していた」⁽¹⁰⁾ からこそ、ルーティン化したレパートリー、演奏空間、聴衆のあり方すべてを刷新する「演奏者と聴衆の共同体」を強く意識したとも言えるだろう。ヒンデミットがこれを「かつての」と表現している点には留保を要するが、この共同体では演奏者と聴衆が互いに応答するような新しい関係が目指されていた。

そのイデーに大きな影響を与えたとみられるのが、彼らが会場とした「ツィングラーの小部屋 (Zinglers Kabinett)」の存在である。1919年に出版者ペーター・ツィングラーが書店の一隅で始めた「小部屋」は、ベルリンの「シュトルム画廊」ほどの影響力には及ばずとも、フランクフルトでは若い画家や演劇人らの集う親密な場所だった⁽¹¹⁾。ツィングラーは表現主義美術を紹介したほか、読書会や講演会をしばしば開催し、その中にはベッカーによる音楽史講演もあった⁽¹²⁾。また、ここがフランクフルトの文学、音楽、演劇など多様な芸術協会の連合「演劇と音楽文化協会 (Der Verein für Theater- und Musikkultur)」(1918年結成)の拠点であったことも注目される。協会は「民主的な国民共同体によって担われる文化生活という理想」のもとに、「演劇、オペラ、コンサート、展覧会などへ幅広い階層の人々のアプローチを可能にする」⁽¹³⁾ ことを目的に設立された。協会機関誌『芸術と文学の新雑誌 (*Neue Blätter für Kunst und Literatur*)』の寄稿者にはベッカーをはじめ、音楽批評を書き始めたばかりのテーオドア・W・アドルノもいた。機関誌の創刊号には「芸術とは創造者と受容者の共同作業から生み出されるものであり、その活発な参加が受動的受容に代わるべきである」(1918年創刊号序文)⁽¹⁴⁾とあって、これはまさにヒンデミットの言う「演奏者と聴衆の新しい関係」に重なるモットーである。所与のプログラムにただ受動的に接するのではなく、主体的に参加する人々の育成。ヒンデミットは、さらに「自ら演奏する聴衆」を期待

(9) 友人ロンフェルトへの手紙。Vgl. Dieter Rexroth (Hrsg.), *Paul Hindemith. Briefe*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1982, S. 127.

(10) Vgl. Briner / Rexroth / Schubert, *Paul Hindemith*, S. 79.

(11) 「小部屋」のオープンは演劇誌にも紹介されたといい、フランクフルトの演劇関係者との関わりが深かったとみられる。Vgl. Camilla Bork, *Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920*, Mainz: Schott, 2006, S. 55.

(12) Ebenda.

(13) Ebenda, S. 62.

(14) Vorwort, *Neue Blätter für Kunst und Literatur*, Jg.1, Nr.1, 1918. (無署名、ページ番号なし)

する。実際に歌い演奏する体験があつてこそ、音楽への理解も深まることは当然だろう。「音楽することは聴くよりも良い (Musik machen ist besser als Musik hören)」⁽¹⁵⁾ のであり、そこにアマチュア教育という新たな局面が生まれることになる。後年、彼は次のように述べている。

「二種類の正反対の奏者をつねに識別する必要があるだろう。つまり人前で演奏すること (Vorspielen) と自ら演奏すること (Selbstspielen) である。Vorspielen は音楽家の職業であり、Selbstspielen はアマチュアの取り組みである。双方ともに音楽の発展のためには等しく重要である」(1930年「アマチュアの人々への要請」)⁽¹⁶⁾。

(2) ドナウエッシンゲン現代音楽祭 (1921-1930年)・「共同体音楽」の確立に向けて

「主体的聴衆」を育てるという目標に向けて大きな役割を担ったのが、ヒンデミットが設立当初から関わったドナウエッシンゲン現代音楽祭である。1927年にはその名も《共同体音楽》なる曲集がショット社より出版されるが、イエーデらが率いる青年音楽運動もそこには大きく作用した。これらの動きを整理しよう。ドナウエッシンゲン現代音楽祭は作品上演のみならず、美術や演劇など異なるジャンルの人々の交流と協働性を特色とする、ヴァイマル文化の多産な実験精神の象徴的存在だった。これはバーデン・バーデン、ベルリンと開催地を移りながら1930年まで続き、とくにヒンデミットが企画運営に加わった1923年以降は、ラジオ、映像、室内劇、機械音楽など時代のトピックが次々と主題化され、彼の共同作品の多くがこの音楽祭を契機に創作された。まさしく「現代音楽家ヒンデミット」を形成した音楽祭であり、フランクフルトで短期間に終わった「音楽のための共同体」のイデーを引き継ぐものだったと言える。音楽祭は「協働性 (Arbeitsgemeinschaft)」を重視し、若い芸術家の集団ワークショップとしても機能した。それは19世紀的な天才作家像へのアンチテーゼであり、数々の企画テーマはマスメディアと公共空間に関わる点で共通していた。1928年以降、音楽祭は「共同体音楽」を主要テーマに掲げ、じつは先に挙げたイエーデ、プレヒト、ベンとの共同作品もこの音楽祭との関連で生まれたものである⁽¹⁷⁾。

(15) ヒンデミットのアマチュア用曲集《Sing-und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde》第1作《フラウ・ムジカ (Frau Musica)》(Op.45) 楽譜序文に掲げられた言葉。この曲は1928年、イエーデの楽師ギルドのために書かれた小カンタータである。

(16) Hindemith, „Forderung an den Laien“, *Musik und Gesellschaft*, Heft 1, 1930, S. 8-10. ここでの引用は右の資料による。Hindemith, *Aufsätze, Vorträge, Reden*, S. 42-44.

(17) ベンとの共作《きわまりなきもの》は、1930年の音楽祭終了直後に制作準備が始まった。大規模なアマチュア参加作品であり、「共同体音楽」の集大成的な性格をもつ。詳細は拙稿「ヒンデミットの《きわまりなきもの》・新たな教育劇の可能性としてのオラトリオ」『桐朋学園大学研究紀要』(2015年第41集, 39-54頁) 参照。

転機は1926年に訪れた。音楽祭はその尖鋭性ゆえにドナウエッシンゲンでの続行が困難になり、移転先を探すなかでイエーデとの連携が浮上する。この頃までに青年音楽運動はリュートや合唱の演奏団体を組織して機関誌を発行するなど、ドイツ各地に広がりを見せていた。ヒンデミットは若い作曲家と青年音楽運動の相互協力の可能性をさぐり、「あなた方に適した音楽の要請をさまざまな作曲家に持ち込めるに違いない」(1926年10月、イエーデへの手紙)⁽¹⁸⁾と連携への意欲を示す。つまり彼らアマチュア向けに新作を書きおろす試みである。そして1927～1928年は音楽祭の日程外という形でイエーデらの「楽師ギルド」と合流し、両者の交流がはかられた。このタイミングで出版されたのが曲集《共同体音楽》だった。正確には「新しい作品・青少年と家庭のための共同体音楽」と題された曲集の第1巻に、ヒンデミットの《歌唱サークルのための歌曲集》(Op.43-Nr.2)が収められている。この小さな合唱曲はコラルのようにシンプルに書かれ、アマチュア向け教材の一種であることが窺える。楽譜編纂にはヒンデミット、イエーデと音楽学者ハンス・メルスマン(1891-1971)の三者が名を連ねるが、いずれも合唱教育と民謡研究でケステンベルクにつながりがあった⁽¹⁹⁾。また、ヒンデミット自身も、他ならぬケステンベルクによって1927年にベルリン高等音楽院作曲科教授に招聘される。つまり曲集出版は「音楽の民主化」をはかるケステンベルク改革の路線にあるものだったと考えられる。

「共和国には新しい課題がある。音楽はふたたび我々の国民生活の一部になるだろう。それはコンサートにおける不自然な隔離から解放され、国民大多数の新しい芽となるだろう」(1922年)⁽²⁰⁾と語るケステンベルクは、民謡および合唱の導入にドイツの新しい国民教育の可能性を見ており、青年音楽運動の広汎な組織力に期待をかけていた。そしてヒンデミットは、「作曲家はどのような需要があるかを知っている時のみ作曲すべきでしょう。作曲のための作曲であった時代は、おそらく過去になりつつあります」(1927年10月、ベルリン、合唱指導者大会での講演)⁽²¹⁾と述べて、需要に応じた創作の必要性を説く。曲集《共同体音楽》は、

(18) Hindemith, Briefe, S. 125.

(19) メルスマンは大戦直後にプロイセン文化省の要請で「ドイツ民謡音楽資料所 (Musikarchiv der deutschen Volkslieder)」の創設に関わり所長をつとめ、1922年に『ドイツ民謡 (Das deutsche Volkslied)』を出版した。また同年、ベルリンに創設された「教会および学校音楽のための州立アカデミー (Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik)」の合唱指導者にイエーデが就任している。ちなみにこのアカデミーの前身はベルリン・ジングアカデミーである。

(20) Leo Kestenberg, „Angewandte Musikpolitik“, *Berliner Tageblatt*, 1922年9月21日付。ここでの引用は右の資料による：Luitgard Schader, „Musikpädagogik bei Paul Hindemith und Leo Kestenberg“, *Hindemith Jahrbuch*, 2011/XL, S. 146-182. とくに S. 150.

(21) Paul Hindemith, „Wie soll der ideale Chorsatz der Gegenwart oder besser der nächsten Zukunft beschaffen sein?“, Hindemith, *Aufsätze, Vorträge, Reden*, S. 25-28.

1927年のそのような「需要」の一つの帰結であったと言えるだろう。

だがまもなくヒンデミットと青年音楽運動の連携は齟齬をきたす。後者にとって音楽とは連帯する手段、つまりその主眼は共同体形成にあつて、あくまで「音楽の」共同体——創作と受容の生き生きした運動——を模索するヒンデミットの志向とは似て非なるものだった。彼の目指すところは、ブルジョア規範と結ぶクラシック音楽の硬直性を脱し、音楽をヴァイマル社会の意義あるものとして再活性化することだったろう。しかし、そもそもクラシック音楽とは疎遠な「国民の大多数」として、その克服を掲げる現代音楽はより不可解な、ほぼ接点のないものだったに違いない。ドナウエッシンゲンでの音楽祭続行が断念された1926年に、ヒンデミットがイエーデとの連携に動いたことは象徴的である。彼は聴衆そのものを新たに創り出す必要があったのだ。

彼にとって共同体の問題は、「自ら演奏する聴衆」と音楽空間の創出に収斂した。だがそれは裏を返せば、弱体化しつつあるクラシック音楽と秘教化する現代音楽、その双方に対するヒンデミットの強い危機感の現れに他ならなかった。ヒンデミットは音楽生活の変革を目論み、とくにそれが音楽制度内部（演奏会、音楽学校）から発信されたことの意義は大きい。だが社会からの隔絶を避けようと「有用な音楽」へ向かうことは、音楽を一元的な価値観に押しやり、新たな制度化を進める危うさを孕む。あるいは社会への批判力をいかに担保しうるのかという疑問も残る。ヒンデミットの想う共同体とは、バロック時代の教会音楽や、J.S. バッハなどが関わったコレギウム・ムジクムに近い存在だったろうか。親密なコミュニティの中で営まれていた古の音楽生活という、それはユートピアである。だがその音楽生活を成立させていた社会基盤はヴァイマル社会とは程遠く、彼がその全き復活を望んでいたわけでもない。共和国中期以降、ヒンデミットはベルリン高等音楽院での専門教育とオペラ創作という制度的領域に立ち返っていくが、それを単なる保守的回帰と見做すことも当たらないだろう。なぜなら音楽制度の解体と再構築、そのいずれもがヴァイマル期においてはなお途上であり、しかも彼は双方に軸足を置いていた。ヒンデミットはその分裂を生きねばならなかった。かくして、社会に飼い馴らされずにそこに居場所をさぐるという、彼のアクロバティックな格闘が続くことになる。