

Title	戦間期から戦後へ：ミシェル・ド・ゲルドロードの場合
Sub Title	De l'entre-deux-guerres à l'après-guerre : le cas de Michel de Ghelderode
Author	宮林, 寛(Miyabayashi, Kan)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2020
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.119, No.2 (2020. 12) ,p.147 (34)- 158 (23)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	小倉孝誠教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01190002-0147

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

戦間期から戦後へ*

— ミシェル・ド・ゲルドロードの場合 —

宮林 寛

ミシェル・ド・ゲルドロード（1898-1962）は当人の与り知らぬところで戦後フランス演劇の一大潮流に加わり、その流れから、また当人の与り知らぬところで零れ落ちた、ベルギー仏語文学史上最大の劇作家です。1947年、『オップ・シニョール!』と『カロリーヌ一家』がパリで初演されたのに続き、1949年10月に問題作『地獄の狂宴』がジャン＝ルイ・バローのマリニー座で一大スキャンダルを巻き起こすと、それまで無名だった劇作家の知名度は一気に上がり、1953年のシーズンまで「劇症ゲルドロード熱」と呼ばれる興奮がフランスの劇壇を席卷したのです。時あたかも1950年代前半、やがて不条理劇の名の下に現代演劇を牽引することになるアダモフ、ベケット、イヨネスコの作品が世に出始めた時代ですから、ゲルドロードも革新的な同時代演劇の一翼を担う有望作家として認知されたということでしょう。それが1954年以降、ゲルドロード作品の上演はふつりと途絶え、以後も小規模な劇団が時おり思い出したように舞台化に挑むことはあっても、パリの観客は掌を返したようにゲルドロードを見限ってしまうのです。

その原因はどこにあるのか。一つにはパリを活動の拠点としなかったことが考えられます。ゲルドロードは現場を大事にする演劇人ではなく、自作の稽古にすら立ち会わなかった。そうした「営業力」の不足も相まって、ジロドゥーの成功を助けたルイ・ジューヴェや、クローデル劇の評価を決定づけたジャン＝ルイ・バローのような、劇作家の分身ともいべき忠実かつ有能な演出家に恵まれなかったことも関係しているでしょう。加えてゲルドロードは理論家肌でもなかった。道化役が優れた芸を極めるための秘訣は「残酷」だと宣言する『道化の学

校』の末尾から、アルトーの残酷演劇と関連づけようとする論者もあるにはありましたが、この作品を執筆した当時、アルトーの著作を一切知らなかったというゲルドロード本人の述懐はそのまま受け止めてよさそうです。演劇一般をめぐるゲルドロードの知識は、その大半が、劇作の道を歩むよう励ましてくれ、物心両面の支援を惜しかなかった博覧強記の演劇評論家カミーユ・ブペイの著作や劇評から得たものでした。しかし、新しい演劇の表舞台から追われるうえでさらに決定的だったのは、ゲルドロード作品の大半が1926年から1937年までの約10年間に執筆されたものであり、不条理劇の代表作と時代を共有していなかったことだと思われます。

*

誤解を恐れずにあえて言うなら、ミシェル・ド・ゲルドロードは「アナクロニズム」の作家です。時代との不一致は、戯曲の執筆とパリでの舞台化が同期しなかった受容の経緯だけでなく、作品の主題や劇作術にも深くかかわっています。ゲルドロードの劇作家デビューは1918年。処女作『窓から死が覗いている』が上演されたのは二十歳の誕生日を迎えて間もない同年4月29日のことでした。18世紀中葉のローマ、いかめしい邸宅を舞台に、館の主である公爵夫人が自分で殺したに等しい夫の幻影に怯えつづけ、罪悪感と恐怖が頂点に達した嵐の夜に絶命する……。緊迫感あふれるこの室内劇は、窓から室内を窺っていた「死」が最後には押し入ってくるという基本設定によって、モーリス・マーテルランク『闖入者』(1890)やシャルル・ヴァン・レルベルグ『嗅ぎつけた者ども』(1889)と同じ象徴派的作劇術を、象徴派の時代風土がもはや存在しない第一次大戦末期に、ほぼ30年遅れで実践した「アナクロニック」な作品です。それでも加虐的な弁舌によってヒロインを追い詰める聖職者の登場をはじめとして、後のゲルドロード劇を予告する特長が随所に認められることは否定できません。ところが逆に、時代の文芸思潮と同調しようとするとき、作品からはなぜかゲルドロードらしさが失われていくのです。ダダとシュルレアリスムの影響が顕著な『未完のヴィーナス』(1926)では、ミロのヴィーナスに少しでも近づこうとして自分の両腕を切断させる偽のヴィーナス、腕がないにもかかわらず、なぜかタクシー運転手を生業とするロシア人亡命貴族、何があろうと潜水服だけは脱

がないと誓った「海の騎士」など、いかにも荒唐無稽な人物が入り乱れる点、そして台詞が言語遊技に走り、登場人物の心理面を無視している点で、アポリネール『テイレシアスの乳房』（1918）やコクトーの作品を思わせる前衛的な戯曲です。それはそれで面白いのですが、序文でロートレアモンとジャリの名を引いて現代派への忠誠を表明しても、ヴィーナスが身につける円筒形の胴体や、海の騎士ド・ロメオの潜水服など、遊び心に満ちた衣装がいくら現代的であっても、結局はアヴァンギャルド演劇にも、伝統的な心理劇にも、ましてゲルドロード劇にもならないのはどうしたことでしょうか。

表現主義的な技法をとりいれた『ファウスト博士の死』（1925年脱稿）でも、同時代風俗に感応し、「ミュージックホール向けのドラマ=笑劇」との但し書きをもつ『ドン・ジュアン』（第1ヴァージョンは1928年刊行）でも、資質と達成のあいだに齟齬が認められ、幕切れに向けて否応なく緊張を高めていく『地獄の狂宴』（1936年から1937年にかけて執筆）や、小品ながら緊密な構成をもつ『エスコリアル』（1927年脱稿）に比べると見劣りがします。『ファウスト博士の死』では、16世紀と20世紀の世界を行き来するうちにファウストその人と、安酒場の仮設舞台でファウストの役を演じる俳優のうち、どちらが「本物」のファウストであるのか、当事者にも区別がつかなくなるという設定が自己同一性の揺らぎを描くピランデッロの作品を連想させ、同時代演劇との関係を考えれば大変興味深いのですが、身を乗り出して観たくなるほどの衝撃を現代の観客に与えるかどうか、怪しいと言わざるをえません。

無名の新人ゲルドロードに台本作者の仕事を任せしたのはオランダ語話者が主宰し、俳優も全員がオランダ語を話す「フランドル民族劇場」（Vlaamsche Volkstoneel）でした。ゲルドロードがフランス語で書いたものを、劇団側がオランダ語に翻訳した台本を用い、オランダ語話者の観客に向けて演じるという迂回路を経た舞台化は、多言語国家ベルギーらしい演劇状況だといえるかもしれません。そのフランドル民族劇場に提供した最後の戯曲が「ミュージックホール向けの夢幻劇四幕」と銘打つ『星どろぼう』（1932年初演）です。自信をつけた劇作家はこの作品で初めてフランドルに舞台を設定し、それで吹っ切れたように1934年からの3年間で『ジャイール嬢』（1934）、『オップ・シニョール！』（1938）、『地獄の狂宴』など、いずれも古のフランドルに取材した代表作を次々と完成させていきますが、劇作に本腰を入れる前のゲルドロードが短篇小説や、

散文詩に類する小品や、フィクションの形をとっていなければ民俗学の仕事に分類されてもおかしくない著作をものし、その大半は「フランドルもの」だったことを、ここで強調しておきたいと思います。1922年出版の『ケイザー・カレル滑稽物語』はヘント生まれの神聖ローマ帝国皇帝カール五世について、フランドルの地に残る民間伝承を蒐集した本ですし、同じく22年の『ラ・アルト・カトリック』に収められた諸作品はフランドルの伝説や習俗に題材を求めたものばかりです。ヒエロニムス・ボスの絵を思わせる「真説聖アントニウスの誘惑」も、仮装行列が街を練り歩くブリュッセルの夏祭りから想像をふくらませ、巨人像の行進と民衆の歓喜を幻視する「オメガング」も、中世の細密画をそのまま言葉に置き換えたような文体で受胎告知の場面を描く「マリアの詩」も、時代錯誤的なまでに古のフランドルにこだわっています。ところが周囲に目を向けると、当時のベルギーは文学史上の大きな節目にさしかかっていたのでした。1880年代から第一次世界大戦にいたるまでの期間、ベルギー仏語文学は「求心的時代」がありました。フランス文学との差異化をはかるためにフランドルの文物に取材する一方、フランドルで通用するオランダ語を排し、あくまでもフランス語で作品を書くことが「ベルギーらしい国民文学」を担保してくれた時代。それが一転して、戦間期には国民文学の成立を諦め、ベルギー仏語文学をフランス文学の一部と見るようになった「遠心的時代」が訪れます。そうした新時代の流れに逆行するように、ゲルドロードは求心的時代の大家マーテルランクやヴァン・レルベルグに学んだ『窓から死が覗いている』を書き上げるだけでは飽き足らず、物語やエッセイの主題に同時代のベルギーではなく、「かつてのフランドル」を選ぶことで、自作に自分の手でアナクロニズムの烙印を押ししているのです。

ふつうなら時代錯誤^{アナクロニズム}は欠点でしかありません。ミシェル・ド・ゲルドロードなどという仰々しい筆名を選んだこと自体、十分すぎるほど時代錯誤的です。それでも懐旧に浸り、同時代から目をそむけていれば避けられたはずの過ちを、なぜかそこだけは世相に同調したかのように次々と犯していくのはどうしたことでしょう。私生活での不用意な発言にとどまらず、戯曲の台詞からも容易に読みとることができる、隠そうにも隠しようのない反ユダヤ主義をどう考えればいいのでしょうか。第二次世界大戦中、占領軍の管理下にあった国営ラジオ放送でフランドル民族主義を煽るような文章を読み上げ、それがために戦後は対独協力の嫌疑をかけられ、勤めていたスハルバーク（ブリュッセル旧市街の北に位置する行政

区)の区役所からその職を罷免されてもいます(処分はその後停職に軽減)。二度の大戦でドイツ軍に占領されたベルギーでは、ゲルマン文化との親和性が高いフランドルの出身者を優遇する一方、原則として全員がフランス語を話すワロン地域の住民は厳しく処遇するのが占領政策の基本でしたから、フランドル民族主義の標榜は対独協力と同一視されかねない危険な道です。しかもゲルドロードにラジオ出演の話をもちかけたうえ、政治的にやや胡散臭い出版社を興し、1943年に初のゲルドロード戯曲全集を刊行したルイ・カレットが、ベルギーにおける対独協力派として必ず名前があがる人物だったとなれば、スハルベーク区役所の決定に異議を唱えるのは難しいでしょう。(ちなみに欠席裁判で懲役15年の刑を宣告され、ベルギー国籍を喪失したルイ・カレットは、逃亡先のフランスで順調な作家生活を送り、アカデミー・フランセーズの会員にまで上りつめたフェリシアン・マルソーと同一人物です。)

このような問題行動を、陰鬱な占領下の暮らして健康を損ね、作家としても国内外で不遇をかこっていたゲルドロードに寄り添うことなく、ただ一方的に断罪するのは酷かもしれません。しかし当時の西欧諸国では批判を招かなかつとしても、後世から見れば絶対に許されない過ちを作品の中で犯した者が批判を免れるでしょうか。自覚がないだけに、なおさら抜き難いものとなった人種差別がゲルドロードには確実にあるのです。1920年代後半の戯曲でゲルドロードは、ヨーロッパ諸国で流行の兆しを見せていたアメリカの黒人文化を、もっぱら笑いをとるための素材として用いています。『パンタグレーズ』(1930年初演)では下僕に身をやつした黒人革命家が、滑稽なまでに訛り、語彙、構文の不備に満ちた台詞を速射砲のように吐き散らしていますし、『ドン・ジュアン』にいたっては誘惑者の戯画として登場した黒人が、実は顔を黒塗りにした白人男性の仮装だったという設定によって、歪んだ黒人像をプロットの水準で、つまり戯曲全体を俯瞰する作者の視点から承認しているのです。ゲルドロード作品に登場する黒人は当世風の言い方をするなら「身体能力」が高く、体に染みついたリズム感から音楽方面の才能に恵まれる一方、知的水準が低い文明人の言葉であるフランス語を自在に操ることができない劣等人種のあつかいを受けています。2020年の今、ゲルドロード版『ドン・ジュアン』をオリジナルのまま上演したらどうなるでしょうか。非難の声が上がることは想像に難くありません。戯画化された黒人像を目の当たりにしてアフリカ系の観客が喜ぶはずもなく、逆に思わず笑ってし

まった西洋人も、良心があれば必ずや自責の念にかられて舞台を楽しむどころではなくなるでしょう。ここには被植民者への差別と、狩猟という名の殺戮を無自覚に肯定したエルジェの『タンタンのコンゴ探検』（1930-1931）と同じ問題が横たわっているのです。優れたグラフィックスで注目を集め、コマ割り漫画を一個独立したジャンルにまで高めたエルジェであっても、『タンタンのコンゴ探検』の問題に目をつぶったまま受け入れることはもはや不可能となりました。知名度ではエルジェに劣るゲルドロードについても、人種差別や反ユダヤ主義の問題はきちんと総括しなければならないのです。

*

ここまで作者の実人生と作品にあらわれた負の側面にばかり目を向けてきましたが、数多の欠点を認めてもなお、ゲルドロード作品から得難い魅力が感じられる原因はどこにあるのでしょうか。この問いに答えるヒントは戦時中に発表された著作に隠れています。手間を惜しまず少し丁寧に見ていきましょう。まず戯曲『ドン・ジュアン』の改訂版。ルイ・カレットが始めたウブロン社から1942年に出た新バージョンでは第1幕の台詞に加筆の跡が見られます。狂言回しの男が、女性に抗しがたい魅力を与える「沈黙」について語った台詞――

Elle a lu Baudelaire, elle est belle et se tait !

これだけでは何のことかわかりませんが、翌43年のエッセイ集が種明かしをしてくれます。ブリュッセル市内に点在するモニュメントのうち、特に偏愛する彫刻作品をとりあげた『わが彫像』で、ゲルドロードが「貝殻のヴィーナス」に捧げた文章のエピグラフ――

Sois belle et tais-toi.

[BAUDELAIRE.]

うろ覚えで引いたのか、それとも故意に書き換えたのか、もはや確かめるすべはありませんが（当人に訊いたとしても虚言壁のあるゲルドロードから事実在即し

た説明を引き出すことはできなかつたでしょう)、引用元の本文は少し違って
います。ボードレール『悪の華』再版に収められた詩篇「秋のソネット」第1詩節
第3詩行の前半 ―

— Sois charmante et tais-toi !

「秋のソネット」は人生の秋を迎えた男が、若さの盛りにあるとは言いがたい女
性の問いかけに答えて「静かに愛し合おう」と告げる様を歌った恋愛詩です。無
理は承知で問題の箇所を和訳するなら、「素敵な君がいい、何も言わないで」く
らいの、話し相手をそっと制止するような表現になるでしょう。それをゲルドロ
ードは、どちらかといえば意図的に（引用元の文は12音節詩句の半句ですから
音節数は当然6であるのに対し、『わが彫像』の題辞は5音節。俳優の声を介して
言葉を観客に届ける劇作家は文のリズムには敏感なはずなので音節数の相違を見
逃すとは考えにくい）、中年の男女が交わす恥じらいを含んだ遣り取りから、言
葉を排した視覚のみによって永遠の女性美を所有する話へと書き換えています。
些末的なことに思われるかもしれませんが、細部に宿る情報は意外に重要で、今
とりあげた書き換えからも、ゲルドロードに必要なのは繊細な抒情詩人では
なく、主義主張が鮮明な警句の達人だったと推測できるのです。

では、ゲルドロードはなぜ『悪の華』からエピグラフをとり、戯曲の台詞でも
同じ引用文を利用したのでしょうか。一つにはボードレールに同好の士を認めた
ことが考えられます。ブリュッセル滞在中のボードレールはゲルドロード好み
のある彫像に並々ならぬ関心を寄せ、まったく同じ観点からそれを賞賛していた
のです。ブリュッセル旧市街でも庶民的な地区に立つノートルダム・ド・ラ・シ
ヤペル教会の側廊に置かれた「孤独の聖母」。フランドル地方がスペインの統治
下にあった16世紀中葉から17世紀末までのあいだにもたらされたこのスペイン
彫刻に、ボードレールは未完の著作『裸のベルギー』（別名『哀れなベルギー』）
で、ゲルドロードは『わが彫像』と幻想小説集『妖術』（1941）で言及してい
るのですが、ベルギー人なら両手で耳を覆いたくなるほど刺々しい批判の言葉が
並ぶ『裸のベルギー』に対して、例のラジオ放送から生まれたエッセイ「ボード
レールとベルギー人」（1943刊の『傍流ベルギー小史』に採録）を読むかぎり、
ベルギー市民の一人であるはずのゲルドロードはひどく寛容です。寛容どころか

進んでボードレールを擁護しています。狷介な性格が災いして何度となく判断を誤ったゲルドロードは、同じく狷介の士である（とその目に映る）ボードレールの、未完に終わった著作の射程を正しくつかんでいたのかもしれませんが。紙幅の関係で詳しい解説は省略しますが、図式的に言えば『裸のベルギー』は未曾有の経済発展を遂げた新興国ベルギーにフランスの近未来を見ることを一つの目標とする著作でした。つまり考察の対象となる時代が二つあり、1860年代半ばにボードレールの体験したベルギーが、来たるべきフランス社会の予兆になっていると考えるわけですから、ここには現在の事象をそのまま未来に投影するかぎりにおいて、時日後記的な時代錯誤があります。

ゲルドロードを「アナクロニズム」の作家と見るのが拙論の基本線であることはすでに述べましたが、『裸のベルギー』の時日後記的な見方とは違い、彼のアナクロニズムは過去に遡行しながら現在の出来事を理解しようとする時日前記的な立場です。しかもその過去は特定の時代と場所に限定される傾向にある。ト書きに「かつてのフランドル」とあった『地獄の狂宴』は言うにおよばず、16世紀のブリュージュが舞台であると容易に知れる『ジャイール嬢』にしろ、スペイン国王が陰で糸を引く『道化の学校』、あるいは『赤魔術』（1935年初稿、1942年改訂）にしろ、ゲルドロード劇ではフランドルがスペイン＝ハプスブルク家の支配下にあった16世紀後半に時代を設定した作品が目立つのです。（時代は少し遡りますが、「15世紀のゴッホ」と呼ばれる画家を主人公に据えた『ヒューホ・ファン・デル・フースの狂気』（1935）を書く劇作家がゲルドロードの他にいるとは思えません。）どういうことでしょうか。時日前記的なアナクロニズムを導入することで、ゲルドロードは何を目論んだのでしょうか。現在との類比によって近未来の戯画化を試みた『裸のベルギー』に倣い、16世紀後半のフランドルと20世紀前半のベルギーを対比したうえで、現代史を批判的に読み解こうとした。そう考えてみれば、近代国家ベルギーに作家としての拠り所を見出せなかったゲルドロードにとって、16世紀のフランドルが懐古趣味を満足させるためではなく、自国の現在を戯画的に描くために選んだ参照の枠組みだったと推測することができるのです。

では、ゲルドロードが生きたベルギーの現実とは何か。この問いに対する答えはゲルドロードと浅からぬ因縁のあったルイ・カレットが、後にフェリシアン・マルソーの名で公にした回想録の一節に求めることができます。

フランス語で執筆しているが、ゲルドロードはフランドルの人である。ただ、フランドル人と言っても、スペイン占領下のフランドル人であり、文字どおりの意味で占領の状態を抜けられず、占領状態の外に出ることができずにいる人間だ。スペイン人は、ゲルドロードにとって、語の十全な意味において占領者であり、単に被占領者を支配するだけでなく、つきまとい、囲い込み、眩惑し、その魂に住みつくるのである。

対独協力を咎められ、国籍まで失った自身の過去について釈明する本ですから、この話は少し割り引いて聞く必要があります。それでもゲルドロードの特質をとらえた評言として、ここまで印象的な言葉はなかなか見当たりません。スペイン国王も兼ねた皇帝カール五世や、その王位を継承したフェリペ二世がゲルドロード作品の常連となった経緯にも得心がいきます。君主に加えて臣下を登場させ、両者の力関係に沿って筋を運べば、複雑にからみあう国際情勢が支配 - 被支配の関係に切り詰められた占領下の社会を、さらに単純化した形で戯曲に描くことができます。その意味でゲルドロード劇の最重要作品は『道化の学校』（執筆期間は1942年3月26日から同年4月25日まで）と『日が落ちる』（1943年3月1日から同月5日にかけて執筆）だということになるでしょうし、ともに場面転換がない一幕ものながら、この二作をもってゲルドロードの文学的遺産と考えることも十分に可能なのです。

『日が落ちる』はゲルドロード劇の総決算にふさわしい作品です。皇帝が隠遁したスペインはエストレマドゥーラ地方のユステ修道院一箇所に物語の舞台を設定しながら、操り人形による劇中劇を介して16世紀当時「こちら側の土地」と呼ばれたフランドルも同時に描くことで成り立つ二重構造。その劇中劇に、ベルギー伝説文学の父シャルル・ド・コステールから受け継ぎ、『ウーレンスピーゲル殿のおかしな最期』（1935）に登場させた伝説の楽天家を組み込んだばかりか、『ブリキの冠』（1931）でとりあげた皇帝と分身の物語を変奏してみせるという盛りだくさんな内容。また、印刷刊行された本文を読むと、この戯曲はト書きが異様に長く、それを全部集めれば一つの短篇小説になるほどで、特に「時と場所」を設定する冒頭の2ページは言葉による静物画となっています。それ以外のト書きも総じて「絵画的」で、15世紀から17世紀にかけて画家の土地だったフランドルをことさらに強調しながら作家の拠り所を示すとともに、民衆に愛さ

れ、畏れられもした皇帝が死を受け入れるまでの紆余曲折を跡づける筋の運びによって、その抛り所が早晩失われる（あるいはすでに失われた）ことを暗示しているように思われます。『日が落ちる』が書かれた戦時中、時のベルギー国王レオポール三世はドイツ軍の侵攻を受けてただちに無条件降伏、その後も卑屈な態度に終始して戦後の世論を二分する「国王問題」を引き起こした人物ですが、その大伯父に当たり、女性問題や植民地コンゴでの収奪などで批判の絶えなかったレオポール二世の騎馬像にゲルドロードは『わが彫像』の一文を捧げ、個々の国王がどれだけ愚弄されようと「王というものがなければ私たちは決して一つの国民になることがない」と吐き捨てています。国王支持を表明しているのではありません。たとえ蒙昧な国王であろうと、君主という参照項がありさえすれば国民は自分が何者であるのか、そして他国民とどこが違うのかといった帰属の問題を、ある程度明瞭に意識することができるのであって、だからこそフランドルの地で生まれた君主のうち、最も権威のあったカール五世の死を切迫した出来事として描き、崩壊の序曲を響かせる戯曲が占領下のベルギーで書かれなければならなかったのです。

君主に対峙する臣下は、宮廷という閉空間に舞台を設定した以上、道化によって代表させるのが演劇の常道でしょう。だからゲルドロードは『日が落ちる』と対をなす『道化の学校』で、戯けた外見をまといながら君主との力関係を平衡させることで命をつなぐ道化の内面に分け入り、自身も含めた現代人の境遇を描き出そうとしたのです。君主と道化の相称性をことさら強調するかのように、『道化の学校』の物語は演劇学校に転用された「修道院」で展開しますし、その所在地も『日が落ちる』のユステ修道院と違って「16世紀後半のフランドル」に設定してあります。それもそのはず、スペイン宮廷で長年にわたって道化を務めてきた主人公フォリアルは引退後、国王フェリペ二世の許しを得て故郷フランドルに戻り、「道化の学校」を開いたのでした。学校では首領格のガルギュットに従う13人の生徒が師匠を押しつけ、道化として独り立ちするべく一計を案じます。王太子ドン・カルロスへの恋慕と、道化の子という出自との板挟みになったフォリアルの愛娘ヴェネランダが遠く離れたスペインの地で自滅するありさまを彼らが演じ（また劇中劇です）、それを見たフォリアルは激高し、憤激のあまり絶命……したかと思われたのですが、すでにフェリペ二世からの手紙で事の次第を知らされていた老道化師は急に力をとりもどすと、不心得者どもを鞭で打ち据え、

芸の神髄は「残酷」にあるというあの有名な台詞を口にしたところで幕。こうしてフォリアルは、わが身に迫る奸計を切り抜け、一応の勝者となりはしたものの、幕切れの台詞を吐いた後も振るいつづけたその手の鞭がいつしか自身の体も傷つけ、自己懲罰的な残酷がここに現出します。

実をいうとフェリペ二世の手紙は、ある特別な届け物に添えられたものでした。ヴェネランダは王太子への恋が実を結ばないことへの腹いせに、父の跡を継いだ道化師フォリアル二世との婚姻を受け入れながら、夫婦の交わりは拒んだために夫の手にかかって命を落とすのですが、フェリペ二世はあろうことかヴェネランダと、事件発覚後に罪人として絞殺された夫のデスマスクをフォリアルに届けたのです。これは老いた父親に娘の死を演じてみせる道化たちの残忍性よりも、不肖の弟子たちを容赦なく打ち据えて残酷の意義を説くフォリアルの冷酷よりも、はるかに残忍な仕打ちではないでしょうか。フェリペ二世の残忍性は『日が落ちる』でも描かれます。修道士との対話や、分身との対決を経てようやく死を受け入れたカール五世が、それまで閉め切っていた舞台奥手の扉を開けると、なんとそこは礼拝堂で、葬儀の準備が着々と進められているではありませんか。死を覚悟した胸の内と、目の前で繰り上げられる光景との一致に愕然として、これは誰の指図か、と問いかけるカール五世に修道院長が返した答えはただ一言、「国王」でした。実の父親が死への準備へと入る前に、当人の意向に関係なく葬儀の段取りまで決めてしまったフェリペ二世。愛すべき君主でも、君主と対をなす道化でもなく、陰で糸を引き、あらゆる人間の運命をあやつる陰鬱な暴君は、戦時下のゲルドロードが見た「歴史」そのものだったのかもしれませんが。最後にもう一度ルイ・カレットの言葉を借りるなら、戦後間もないフランスに「劇症ゲルドロード熱」が蔓延した理由はゲルドロードの戯曲が「被占領者の作品」であり、人々がそこに自身の闇を見たことにあります。戦時下の時代も、戦後も遠くなった今、ゲルドロードの読者が減っていくのは致し方ないことでしょう。しかし戦中も、戦後も含めて戦争を抽象的にしかとらえられなくなった今だからこそ、この反時代的な作家を読み直す意味はあると思うのです。ミシェル・ド・ゲルドロード。侮れない作家です。

*これは学術論文ではありません。疑似授業です。コロナ禍のさなか、一度も教壇に立てないまま現役最後の年を終える小倉孝誠氏に何を捧げるべきか頭をひねり、導き出した答えがこれでした。異例ずくめの2020年度を記憶にとどめるのも無意味なことではないと考えたからです。全科目がオンライン授業となった春学期、私は講義内容を文章化して受講生に読んでもらうようにしていましたが、その形式を踏襲した拙論は分量的に見て1回分の講義に相当します。参照したミシェル・ド・ゲルドロード (Michel de Ghelderode) の著作は次のとおり。

- *Théâtre*, Paris, Gallimard, 6 vol., 1950-1982.
- *Théâtre oublié*, édition critique réalisée par Jacqueline Blancart-Cassou, Paris, Champion, 2004.
- *Escorial, Barabbas* ; préface de Pierre Debauche ; lecture de Michel Autrand, édition actualisée, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2005.
- *Pantagleize* ; lecture de Pierre Piret, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1998.
- *Don Juan* ; lecture de Michel Lisse, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1999.
- *Le Soleil se couche... et L'École des bouffons* ; lecture de Marc Quaghebeur, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2003.
- *La Mort du docteur Faust et Fastes d'enfer* ; lecture de Fabrice Schurmans, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2003.
- *L'Histoire comique de Keizer Karel telle que la perpétuèrent jusqu'à nos jours les gens de Brabant et de Flandre*, Bruxelles, À l'Enseigne du Carrefour, 1943. [1^{re} éd. en 1922]
- *Contes et dicts hors du temps*, Bruxelles, Louis Musin, 1975. [réédition en fac-similé de *La Halte Catholique*, Bruxelles, L'Édition, 1922]
- *Voyage autour de ma Flandre, tel que le fit aux anciens jours Messer Kwiebe-Kwiebus, philosophe des dunes*, version ne varietur et adornée d'imageries par Victor Stuyvaert, Bruges, Éditions A. G. Stainforth, 1947. [1^{re} éd. en 1926, sous le titre de *Kwiebe-Kwiebus*]
- *Sortilèges*, Bruxelles/Paris, L'Essor, 1941.
- *Sortilèges et autres contes crépusculaires* ; lecture de Jacqueline Blancart-Cassou, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2001.
- *Choses et Gens de chez nous*, Liège/Paris, Maréchal, 1943.
- *Choses et Gens de chez nous*, tome II : *Petite Histoire marginale de Belgique*, Liège/Paris, Maréchal, 1943.
- *Mes Statues*, Bruxelles, Louis Musin, 1978. [réédition en fac-similé de l'originale, parue aux Éditions du Carrefour, 1943]