慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

| | |
|---|---|
| Title | 呼び出された死者 : マルターラーの『リーナ・ベクリの旅』における死者の演出 |
| Sub Title | Die heraufbeschworene Tote : zur Inszenierung der Toten in Christoph Marthalers ,,Lina Böglis Reise" |
| Author | 平田, 栄一朗(Hirata, Eiichiro) |
| Publisher | 慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会 |
| Publication year | 2004 |
| Jtitle | 慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 No.39 (2004. ) ,p.15- 30 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Departmental Bulletin Paper |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20040002-0015 |

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.

# 呼び出された死者
## ——マルターラーの『リーナ・ベクリの旅』における死者の演出——

平田　栄一朗

### 1　マルターラーと「死者の演劇」

クリストフ・マルターラーの演劇に多くの批評家や研究者が死者を目撃している。クラウス・デアムーツは『二十世紀ブルース』（初演 2000 年）で「演技者たち（Akteure）[1] が床板に戦場の死者たちのように横たわる」のを見た[2]。フランツ・ヴィレは，旧東ドイツの遺物や人物を展示した『ストリート・オブ・ザ・ベスト』（初演 1996 年）の劇場空間を「カタコンベ」とみなした[3]。エリカ・フィッシャー＝リヒテは，同じく東ドイツ崩壊後の落魄者たちを描いたカルト的上演『ヨーロッパ人をぶっ殺せ——愛国的な夕べ』（初演 1993 年）に「亡霊的」「雰囲気」が漂うのを嗅ぎと

1) パフォーマンスそのもの，あるいはそれに近い演劇の俳優は，Schauspieler（俳優）という語よりも，むしろこの Akteur（演技者）という語で表記されることが多い。従来の台詞演劇と一線を画すマルターラー演劇の俳優たちも同様であるので，本論では演技者と表記する。
2) Klaus Dermutz: Welttrauer und Daseinskronik. In: Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen. Salzburg und Wien (Residenz) 2001, S.17.
3) Franz Wille: Wenn die Stunde schlägt. Ein Versuch, das Theatralische, das Physikalische und das Politische zusammenzudenken. In: theater heute. Jahresbuch 1996, S.70.

った[4]。死者の目撃情報は枚挙にいとまがなく，マルターラーの演劇がベケットやカントールのそれと並ぶ死者の演劇であることを物語っている。この両巨匠と同様に，マルターラー演劇の死者は作品の人物として登場するわけではない。登場人物が亡霊として明確に登場する『ハムレット』や，生きている登場人物を明白な死者として登場させるたぐいの演出演劇[5]とは異なる。むしろマルターラーの場合，登場人物たちは基本的に生者であるのに，死者とも思えるように演出され，生者と死者の中間的存在に宙吊りにされる。生者とも死者ともつかぬ曖昧で複雑な登場人物の描写は，登場人物が演技者・別の人物・象徴的存在などに複層化するパフォーマンスの「複合的演技」に相当しており[6]，死者像においてもマルターラー演劇は従来のドラマ演劇ではなく，パフォーマンスの部類に属しているといえる。この「複合的な」人物描写によって, 本来生者である登場人物が突然, 死者の側面を示し始めたり，あるいは終始どことなく死人でもあるかのような印象を与えたりすることができる。死者像は，想起されるべき遺物として，現代人に警告するために過去の悪例として，歴史の重みを伝える使者として，生者像では果たせない重要な役割を担っている。

---

4) Erika Fischer-Lichte: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen und Basel (Franke) 2001, S.258.

5) 例えばハンス・ホルマンは『三文オペラ』を演出した際（Schauspielhaus Frankfurt, 1994 年），冒頭で棺桶から登場させることで，登場人物たちが死者であることを明確に示した。この演出は，主人公の処刑という悲劇的な結末を意図的に否定したこの戯曲に，あえて死者性を加えたことで，死者をめぐるテーマを明確化している。

6) Michel Kirby: A Formalist Theater. Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1987, S.10f. カービーによる「複合的演技」そのものは，演技に多様な要素が加わることで複合的になるというオーソドックスな演技の例に限定されているが，マルターラー演劇の複雑な演技や演出にもこの定義を当てはめられるという論が次の著書にある：Susanne Schulz: Die Figur im Theater Christoph Marthalers. Sankt Augustin (Gardez) 2002, S.16.

しかしマルターラー演劇の死者については，散発的な目撃情報と短いコメントが付されているだけで，いまだ詳細な論考がないのが現状である。「亡霊が出るようだ」という指摘だけが一人歩きをし，なぜ生者が死者のようにもみえるのかという問いの説明はなおざりにされたままなのである。本論はこの問いに答えていくことをテーマとする。そのための前提として，登場人物や舞台を見る視点を，つねに存在しているかのようにみえる生者たちの表面的で一義的な次元から，マルターラー演劇がもつ多義性の次元へとずらす必要がある。生者が死者にもみえるのは，観察者が視点をこのパフォーマンス的な多義性の次元に広げることによって可能になるのである。生者が死者にもみえる根拠を仔細に検討するには，観察の次元を表面的な観察方法から逸脱させる必要があるというわけである。

また本論は，死者を蘇らせる演出において特筆すべき作品『リーナ・ベクリの旅』を取りあげることにする。1996 年にバーゼル演劇祭で初演され，やはり「亡霊的」と批評された[7]この上演の特徴は，歴史上の死者であるリーナ・ベクリを活発な生者に蘇らせて現在化させるということにあるのではない。むしろそれは，死者を現在に呼び出す際の演出上のさまざまな創意工夫や，死者を呼び出したにもかかわらず生者として活写しない仕掛けにある。死者を呼び出しても，死んだままとしてしか示さないという矛盾にもみえるこの演出は「不在の演出」と称することができる。これは, デアムーツがマルターラーの演出による『三人姉妹』（チェーホフ原作, 1997 年初演）の舞台装置を「不在の美学」と呼んだ[8]ものの発展型である。この舞台装置では，三人姉妹の両親が生前に使っていたベッドの痕跡が壁や床の薄黒い影として描かれていた。デアムーツは，舞台上の薄黒い影により，亡き両親がこの世にもはやいない死者として想起されることに「不在の美学」を見出したのだが，『リーナ・ベクリの旅』における同名の

7) Andreas Schäfer: Die ganze Welt als Vorort-Kirche. Lina Bögli reist im Prater. In: Berliner Zeitung 3/4. Mai. 1997, S.25.

8) Dermutz: Welttrauer und Daseinskronik. In: Christoph Marthaler. S.42.

主人公は，舞台装置にとどまらず，演技や衣裳や歌などの演出上における不在の設定により，死者として立ち現れてくるのである。この「不在の演出」は上演の全体的な構想に関わっている点で,『三人姉妹』の部分的な「不在の美学」よりも多様かつ大きな規模になっている。

## 2　死者の呼び出し

1858 年スイスのエメンタールに農家の娘として生まれたリーナ・ベクリは 24 歳のときに突然，着の身着のまま「自分を誰も知らない」世界へ放浪の旅を企てた。家庭教師などを勤めながらオーストラリア，ニュージーランド，サモワ島，ハワイ，アメリカなどを転々とし，ちょうど 10 年後に突然また故郷に戻り，1940 年に没した。いち早く世界漫遊の旅を企てた市井の女性として史実に残るリーナ・ベクリは，彼女自身の旅行記と数冊の伝記からのみ窺い知ることができるが，それらのわずかな情報はほとんど顧みられることはなく，いわば歴史的な忘却にさらされている。マルターラーはそのような「死者」を自身の舞台の主人公にすえ（彼の演劇で一主人公だけが中心に描かれることはほとんど稀である），忘却の死者を舞台上で回顧したのが『リーナ・ベクリの旅』である。カトリーナ・グッゲンビュールが主人公を演じ，二人の演技者（歌手のミヒャエル・フォン・デア・ハイデ，グラハム・F・ヴァレンティン）が彼女の周辺人物（教え子，同僚など）を表現し，ピアニストが演技者たちの歌に伴奏し，ラジオのアナウンサーがリーナ･ベクリの伝記を語るなかで, 回顧の演出が施されていく。

死者を演出するというマルターラーの意図は表題にも表れている。彼の創作演劇としては初めて固有名詞が表題に使われているが，それは，アリストテレスが指摘するように，亡くなった実在の人間を回顧する演劇の伝統に基づいている [9]。『リーナ・ベクリの旅』における死者の演出は，二

9) アリストテレス『詩学』第 9 章。所収:『アリストテレス全集』第 17 巻（今道友信訳）岩波書店，1972 年，39 頁。

つの方法で顕著となっている。一つ目は死者を呼び出すという演出である。それは，リーナ・ベクリを舞台に呼び出す際に死者を彷彿させるような仕掛けを施す。二つ目が「不在の演出」である。演劇に特徴的な再現方法（ドラマ性，行動性，身体性など）を意図的に不十分なものにすることで，不在の演劇空間がリーナ・ベクリの死者性を強く印象づける方法である。これらの方法により，基本的にはカトリーナ・グッゲンビュールによって体現される[10]リーナ・ベクリ自身に死の影がさすような印象を残すのである。

一つ目の方法は，さらに舞台設定や，日記の引用・朗読・暗誦などの演劇的身振りに細分化されるが，いずれもリーナ・ベクリを死者として舞台に迎え入れる儀式的な要素を多分に含んでいる。舞台設定の場合は，冒頭で紹介したパフォーマンスの「複合的な」多義性が死者を弔う儀式的雰囲気を可能にしている。舞台は，椅子がテーブル上に上げられた下手からすれば閉店した酒場にみえるが，中央やや右寄りに置かれた木製の演説台や左手脇のオルガンによっては教会のようであり[11]，奥に設置された壁にはめ込まれた簡易ベッドによっては船内であるようにもみえる。船内の設定は明らかにリーナ・ベクリの船旅を具象的に描くためにあるのだが，教会と閉店後の酒場という設定は死者を迎える雰囲気を暗示的に醸し出している。薄暗がりの冒頭ではフォン・デア・ハイデがエリック・サティの「天使」をボーイ・スプラノ風に歌うなか，ヴァレンティンが分厚い聖書のような本を抱えて説教台に立ち，家庭教師リーナ・ベクリの功績を讃える。この演説の途中で背後の幕からベクリ扮するグッゲンビュールが現れ，ヴァレ

10) マルターラー演劇は「複合的」パフォーマンスである以上，一人の演技者が同一の登場人物を演じ続けることはほとんどない。グッゲンビュールは基本的にはリーナ・ベクリという登場人物を演じているが，後に指摘するように日記の朗読者役を演じることにより同一の役柄から逸脱する。またベクリの日記や世界観は，本来周辺人物を演じるヴァレンティンからも発せられるので，ベクリ自身が複数の演技者によって表現されてもいる。

11)『リーナ・ベクリの旅』の舞台に教会の雰囲気が漂うことについては，批評記事でも指摘されている。Andreas Schäfer: a.a.O.

ンティンの脇に立つのだが，教会の雰囲気のなかで披露される「天使」や演説により，演説があたかも死んだ彼女を偲ぶ弔辞のように聞こえ，その脇に立つ彼女が死者の世界から再び現れたようにみえる。すると，教会のような舞台設定や歌や演説を，死者を呼び出す儀式の手段として機能させる演出上の意図が垣間見えてくるのである。

また，閉店後の酒場という舞台設定が醸し出す夜中の時間帯も亡霊が出没しやすい条件である。舞台は夜中の酒場でもあるという印象は，グッゲンビュールを除く 4 人の男性演技者たちが椅子に座ったまま折りにつけ眠り込んでしまうという所作によって強められる。ヴァルター・ベンヤミンによれば，人びとが眠りに落ちる丑三つ時には時計の針すら静止し，無時間の空間のなかで、亡霊が時空を超えて地上に出現しやすくなるが[12)]，同様の無時間的な静謐がこの舞台上にもつねに漂っている。リーナ・ベクリ扮するグッゲンビュールが旅の日記からの一説を朗々と語ったり，舞台上を歩き回る行為は，この無時間と居眠りの静謐に囲まれることでその活動性を奪われてしまう。その結果，舞台上のリーナ・ベクリには，生者が眠っているすきにどこからともなく現れて徘徊する亡霊像がつきまとうようになる。

死者の呼び出しは，リーナ・ベクリの日記や伝記を演技者たちが引用する儀式的行為によっても行なわれる。彼らはほかの演技者と対話を交わす通常のドラマ形式によって，ベクリやその周辺の人物を活写することはしない。もっぱらベクリを故人として偲ぶように日記や伝記から暗誦するだけである。例えばラジオのアナウンサーがベクリの生涯をマイクロフォンに向かって朗読するとき，その時間的設定はしばし戦後，つまりベクリが死んだ後の時代になっており，明らかに死者を回顧するという体裁になっている。その際アナウンサーの野暮で滑稽な回顧が死者を蘇らせるきかっ

---

12) Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften. Bd.I–1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991, S.313.

けになる。伝記を朗読したかと思うと,「つぎは天気です」と唐突に言って天気予報を始めるアナウンサーは,リーナ・ベクリが唯一愛したといわれるポーランド人将校との悲恋のいきさつについてはしつこく何度も語ろうとする。「彼女の人生に心の奥底から燃え盛る体験が立ち現れた。唯一で最大の愛と出会ったのである。恋人はポーランドの将校で……」。この文言が語られるたびに,ベクリ扮するグッゲンビュールはアナウンサーのもとに向かい,脇のレコードのスイッチを切り,語りの声を消す。この抵抗は,ベクリが生涯でもっとも大切で機微なものを,ラジオというメディアを通じて世間一般の耳目に触れさせたくないとする意志の現れであるが,同時にそれは,アナウンサーの興味本位の回顧ゆえに,死者がわざわざ現実の世界に現れて,生者に戒めを施しているようにもみえる。生者の拙劣さがかえって死者の蘇りを招くという仕掛けになっているわけである。

ベンヤミンは日記の記述が過ぎ去ったものを回想し,書き留めるという意味で日常的な救済行為であると指摘しているが[13],『リーナ・ベクリの旅』ではこの日記の救済行為に朗読の演劇的身振りが加勢する。上演の最後でグッゲンビュールは,生き別れになって久しいポーランド将校の戦死の訃報がベクリに知らされた日の日記を朗読する。「彼は英雄の死を遂げた。その知らせに私の心は深く揺さぶられた。でも彼が誉れ高い死を遂げたということには喜びを覚えざるをえない。名誉の死は,彼が選べるとすれば,望んでいたであろう死だったから。[…] 私たちはもう長い間直接連絡を取り合っていなかったにもかかわらず,彼の死が,今,私の心を揺さ

13) ベンヤミンは日記を,書き綴ることで過ぎ去りゆく日々の「私」自身を救う行為とみなしている。「その［＝かすかな不安定さ］ような振幅のなかで＜私＞は生きている。これこそが日記の内容なのである。われわれがもはや運命を自分たちに関係づけなくなっているので,運命のほうがわれわれに近寄ってくる。こうしてわれわれは運命に襲われ死ぬのだが,その襲ってきたもののなかで復活するのである」。Benjamin: Metaphysik der Jugend. In: Gesammelte Schriften Bd.II–1, S.99.

ぶっていることは奇跡だ。私が唯一愛し，ひたすら愛ゆえに，出世の邪魔にならないために，結婚を諦めた男の死」。ベクリは，何十年も会っていなかった最愛の男の訃報をきっかけに,生前の彼を日記において想起して,死者が現在化する可能性を惹き起こしたのである。

こうしてベクリは上演の最後で，遠く離れた地で死んだかつての恋人を自分の下へ呼び寄せたのだが，同時にこの場面では、ベクリの日記を読むグッゲンビュールが死者ベクリ自身をも想起している。つまり、グッゲンビュールは「複合的演技」により、単にベクリを演じるだけでなく、日記の朗読者役を演じることで過去の人ベクリを回顧しているのである。すると，能の「葵上」で観客が舞台前にぽつねんと置かれた「出し小袖」に，見えるはずのない葵上の病臥を見るのと同様に，いるはずのないベクリの死者が現れたかのように思えてくるのである。グッゲンビュールが椅子に座り、視線を落として日記を読み続けていると、本来、語られる日記の言葉のなかにしか存在せず、見えるはずのないベクリが、彼女の脇に立ち、朗読に耳をそばだてているように思えてくる。死者が日記の朗読によって呼び覚まされたかのように。これは根拠のない心象ではない。れっきとした演出上の仕掛けによる。ズザンネ・シュルツが指摘するように，マルターラーはさまざまな要素を比例させることで，『リーナ・ベクリの旅』の冒頭と最後を対照にしている[14]。冒頭で歌われたサティの「天使」，ヴァレンティンによる演説，ラジオ放送といった要素は最後にも繰り返されることで，冒頭と最後は表裏一体として演出されている，というのである。このシュルツの指摘にしたがえば，冒頭でヴァレンティンの演説によりベクリが死者のように登場し彼の脇に佇んだように，最後の場面でも同じ歌や演説やアナウンスが聞こえるなか，グッゲンビュールが日記を朗読する脇に，いないはずのベクリが死者として佇んでいると想像することは十分に可能になるのである。

---

14) Susanne Schulz: Die Figur im Theater Christoph Marthalers. S. 110ff.

## 3　演劇的不在と亡霊

リーナ・ベクリは，演説や朗読などの演劇・儀式的な方法により，断続的に現世の舞台に呼び戻されるのだが，それは死者が生者として復活するという意味合いにおいてではない。むしろマルターラー演劇では死者は亡霊としてしか蘇らないのである。たしかにベクリは演技者グッゲンビュールによって体現され，舞台上で蘇った生者のように振舞い，存命当時の知人たちと身振り上の意思疎通を図ってはいる。しかし呼び出されてもなお，舞台上のベクリには死者性がつきまとい，ベクリは亡霊のようにみえてくるのである。それは，生者として当然備わるべき生の活力が欠けているからであるが，この生の活力の欠如は，演出により意図的に仕組まれた演劇的活力の欠如に起因しているのである。演劇は本来，生身の身体を不可欠とし，「ドラマティック」な筋が展開し，観客の知覚に直接的に訴える点で独自の活力を発揮できるのだが，『リーナ・ベクリの旅』ではそのような劇的な発露が抑制されている。また，劇的展開がなくても，ニヒリズムや悲観主義が舞台の雰囲気や俳優の身体から通奏低音的に醸し出されていれば，演劇独自の情念が保持されるのだが，そのような情念もこの上演にはない。本来あるべき演劇的活力が意図的に削げ落とされている以上，なにかが欠けているという演劇的不在の印象が見る者に残り，それがベクリの人物像にも反映しているというわけである。このような演劇的不在は，とりわけ劇的行為（ハンドルング）におけるダイナミズムや，身体性において顕著にみられる。

市井の身分にもかかわらず 19 世紀に単独で世界放浪の旅を企てた勇敢な女性を舞台化する以上，劇的な出来事や展開を期待するのが普通であろう。退屈な田舎生活から脱し，行く先々で「盗賊，奴隷商人，海賊」に出合うことを進んで覚悟し，実際に現地の「人喰い」と会ってもいるリーナ・ベクリの旅は本来，ブレヒトの「叙事的演劇」で苦境の流浪を頑張りぬくヒロインたちの劇的行為 [15] にふさわしいはずである。ところがマルター

ラーの舞台上でのベクリの旅は叙事的なドラマ性をまったく欠いている。船旅や訪問先での出来事は，演技者たちの淡々とした語り口と非行動性によって日常の小さな驚きの程度に瑣末にされる。多くの観客が死ぬほど退屈するかもしれないと危惧する批評がある[16]ほど非ドラマ的である。そのなかでベクリが単独でオーストリア，サモア島，ハワイなどを転々とする旅は流れ者の漂白の旅にふさわしい。静的（シュタティッシュ）な演劇と漂白の旅との組み合わせは，前述の「葵上」の例につづき，マルターラー演劇と能との関連を再び可能にする。西洋の「ドラマ」と対比される能が——ポール・クローデル曰く——何者（＝亡霊）かの到来する場であることは知られているが[17]，ほとんどなにも起きずにただ行く先々に現れるベクリは能の亡霊を彷彿させる。能の亡霊がしばし旅先の道端に出没し，舞台上では佇むだけで劇的に振舞わないように[18]，ベクリも舞台上でしばし座り，立ちつくし，奥のベッドに横たわっている。また，ほとんど靴音をたてず，ロングスカートで足元がでつねに隠れる歩き方も，上下の動きがほとんどない能の亡霊の動きに似ている。こうしてベクリは能を彷彿させる非ドラマ的な演出と演技によっても亡霊にみえてくるのである。

---

15) 叙事的演劇の代表的作品『コーカサスの白墨の輪』や『肝っ玉おっ母』では主人公の女性が殺人者や戦争から子供を守るために流浪の旅に出るが，行き先々で劇的な出来事が主人公を襲う。そしてそれらを切り抜けねばならないという展開により叙事的演劇はつねに劇的なサスペンスに富んでいる。

16) Jan Schulz-Ojala: Biografie. Ein Spiel. Fünf Stimmen erzählen einen Traum: „Lina Böglis Reise“ von Christoph Marthaler, jetzt in Berlin. Tagesspiegel Berlin. 15. November 1996.

17) ポール・クローデル『朝日の中の黒い鳥』（内藤高訳）講談社, 1988 年, 117 頁。さらにクローデルは, 能舞台に現れる者たちは「神, 英雄, 隠者, 亡霊, 悪霊」であると指摘する。同書，121 頁。

18) 権藤芳一・中川彰・露乃五郎『日本の亡霊——能・歌舞伎・落語』大阪書籍，1983 年，50 頁。

舞台上のベクリが亡霊にみえる印象は，演技者グッゲンビュールの身体性によっていっそう強められる。グッゲンビュールは，わずかに覗きみえる白いブラウス以外は，黒い帽子・上着・ロングスカート・靴で身を包み，生身の身体は顔と手しか見えない。ほかの演技者は黒い上着を脱ぎ，白いワイシャツ姿になるのに，グッゲンビュールだけがつねに黒装束のままである。舞台奥の括りつけのベッドに横たわり眠るときでもいっさい着替えをせず，帽子すら脱がない。マルターラーは『ゼロ時』（初演 1995 年）の最後でベッドが次々と壊れることで男たちが床につけない抱腹絶倒のベッドシーンを演出しているが，そこで男たちが滑稽な下着姿をさらすのとは正反対である。ベクリはほかの男性演技者とほとんど身体的接触をもたないが，それがあるとしても，ベクリの教え子たちを彷彿させる幼児化した演技者の手を引いて椅子に座らせたり，頭を撫でたり，頬を軽く叩いたりするだけで，あくまでも教育的な身体接触の域を超えない。これらの非身体的身振りから，グッゲンビュール扮するベクリには生身の身体性が意図的に退けられていると考えられる。

生身の身体が不可欠な演劇においてそれを排除することは，演劇がもつエロス的力を否定することになる。事実，舞台上のベクリには恋愛のエロスがない。それをベクリ自身が打ち消しているのである。ラジオのアナウンサーが，恋人だったポーランド人将校との関係について触れようとすると，ベクリはラジオのスイッチを消してしまう。ベクリ自身がかつての恋人について詳しく語るのは，前節で述べたように彼の訃報のときだけである（しかもその内容は，当時の不幸な時代では恋愛が実を結ばなくてむしろよかったのかもしれないという達観的なものである）。恋愛のエロスは遠く離れた相手の死のときにかすかににじみ出てくるだけである。声のエロスもベクリには排除されている。歌手のフォン・デア・ハイデだけでなく，ほかの演技者たちも斉唱で肉声を響かせるのだが，ベクリだけは歌を歌わず，日記の朗読と暗誦をするだけである。オデュッセウスを海底へと誘うセイレーンの歌声に象徴されるように，歌にはつねに人を惹きつける

誘惑の力がある。マルターラー演劇の登場人物には歌の魅力が備えられる場合が非常に多いのだが[19]，ベクリにはその可能性が与えられずじまいなのである。

こうして演劇的に不可欠な生身の身体性とエロスが欠けることでベクリの身体は非物質化する。全身をほとんど覆う服が動き，声が舞台空間で響いても，そこには被いがあるだけで，身体の中身が伴わない。また身体性が排除される代わりに，リーナ･ベクリの精神世界が魅力的に描かれたり，ベクリが進歩的な思想の持ち主として礼賛されたりするわけでもない。ベクリが植民地の原住民について語る印象はときに一方的かつ差別的であり，船旅では瑣末なことでほかの客と対立することで，ベクリの精神世界はむしろ否定的に描かれる。身体の非物質化は精神的な補充を受けないと，中身を欠いた空洞をさらけ出すことになり，結果として「非物質的現象の像」[20]という亡霊の特徴に近づいてくるのである。

ただしリーナ・ベクリの非物質的な身体は，そのままで亡霊像を浮かびあがらせるわけではない。舞台上のベクリの身体は，あくまでも俳優グッゲンビュールに体現される顕在的な存在である。俳優の明確な身体があるにもかかわらず，亡霊像が身体の輪郭からずれて二重写しに映えてくるのである。この「ずれ」も演劇的不在の演出に起因する。グッゲンビュールは基本的にはベクリにふさわしい衣裳をつけ，ベクリであるかのように演じているが，冒頭で紹介したパフォーマンスの「複合的演技」によってしばしベクリの役から逸脱し，演技者や朗読者としてベクリの日記を読んだり暗誦したりする。この逸脱は，俳優が役の仮面を脱ぎ捨てて素顔をさら

19) マルターラー演劇のほとんどの演技者たちはもともと風采がそれほどあがらない，身体的なエロスを欠いた外観の場合が多いが，歌を歌うことで独自の魅力を発揮する。したがって歌わないベクリにはその魅力が意図的に退けられていると推察できる。

20) Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplionäres Lexikon. Hamburg (Rowohlt) 2001, S.235.

け出すという特殊な演技「パラバシス」[21)] であり，役の演技を放棄するという点では演劇的不在の行為である。通常のパラバシスは，その素顔から暗示される作者や演出家の別の意図が読みとられるが，ベクリの「ずれ」は役の演技とパラバシスとのわずかの狭間から生じており，パラバシスがなにかを意味するほどにいたらず，むしろ「ずれ」が「ずれ」そのものを示している。つまりベクリ像はこのずれによって二重の像になっており，この二重写しに非物質的な身体が加わることでベクリ像は亡霊のようにもみえてくるのである。

## 4　死者の秘密

これまでの論考で，『リーナ・ベクリの旅』で死者が現れているかのようにみえる根拠は，マルターラーの演出における呼び出しと不在のさまざまな仕掛けにあるということを論証したつもりである。死者のようにみえるという観客の印象は演出上の創意工夫によって可能になるのである。しかし死者を描出するこの上演の演出美学には，受容者本位の問題がまだ残されている。つまり，リーナ・ベクリはせっかく現世の舞台に呼び出されたにもかかわらず，観客に完全に把捉されず，単なる死者のままに終わってしまうという問題である。結局ベクリはなんのために舞台に呼び出されたのかわからないのである。本来，死者や亡霊はなんらかの目的を果たす（／させる）ために舞台上に現れるものである。例えばハムレットの父の亡霊は弟に殺された事実を知らせるために夜中に現れるのであり，能の多くの亡霊は現世の無念を晴らすためにさまよい出てくる。また死者に心積もりがなくても，作者や演出家がその死のむごさや無念を訴えるために，死者を駆りたてることもある。しかし『リーナ・ベクリの旅』の死者には

21) 古代ギリシア喜劇に由来する脱線の演技。劇の途中で筋とは無関係の場面が用意され，そこで合唱隊や俳優や作者が仮面と衣装を脱ぎ，自分たちのことやライバルや批評家について語ったり，政治について毒舌を披露したりする。

そのような目的や意味が見当たらないのである。

事実この上演を見た者はその意義の曖昧さに気づいている。カローラ・ヴェーデルは「見終わった観客はこの作品を本当に見たのか，それとも夢を見ていたのか迷う」と語り[22]，ヤン・シュルツ＝オヤラはこの上演は夢現どころか夢であると断言している[23]。死者の蘇りが無意味だったのではないかという疑いは，登場人物からも表明されている。ラジオのアナウンサーがリーナ・ベクリとポーランド人将校との愛を語る際に，ベクリ自身がそれを遮ることは先述したが，この抵抗は何度も繰り返され，しかも上演の最後にはベクリはラジオだけでなく照明の電源を切り暗転にすることで，ベクリを物語るこの上演すら拒否し，その試みが徒労であったと烙印を押すかのような印象を残すのである。

マルターラー自身がリーナ・ベクリに上演の意義を疑うような演技をさせている以上，死者を蘇らせることは無意味であることが演出家自身にとっても承知済みだったことがわかる。それでもなお『リーナ･ベクリの旅』における死者の意味を求めるとすれば，それは，マルターラーが死者の無意味そのものを観客に伝えたかったという意図であろう。つまり死者は，生者である観客や表現者には本当にはわからない秘密のままであることを伝えるために，リーナ・ベクリという死者が呼び出されたのである。ただし『リーナ・ベクリの旅』における死者の秘密は，不気味なものでも，神秘的なものでもない。演劇の死者や亡霊はフロイトの概念で知られる「不

22)『リーナ・ベクリの旅』は 1997 年 5 月，「ベルリン演劇祭」で再上演され，テレビの生中継で放送もされたが，その放送前に批評家カローラ・ヴェーデルが同作品を紹介した際の文言による。

23) Jan Schulz-Ojala: a.a.O.

24) 演劇の死者と「不気味なもの」との関連について興味深い考察は, ハンス＝ティース・レーマンの次の論文から読みとれる：Hans-Thies Lehmann: Müllers Gespenster. In: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin (Theater der Zeit) 2002, S.289f. ただしリーナ・ベクリの死者像はこの論文で指摘される「不気味な」亡霊像とは一線を画する。

気味なもの」[24]や，能に代表される神秘的な幽玄と比肩されることが多いが，ベクリ像の秘密にはどちらも当てはまらない。というのも，不気味なものや神秘的なものはどちらも，最初からわからないという解釈不可能性が前提になっているのに対し，ベクリ像ではわかろうとする試みの果てにわからなかったという意味での理解不可能性が問題だからである。リーナ・ベクリの旅と人生は5人の演技者たちに演じられ，引用され，回顧されるが，そのように再現されればされるほど観客にはかえって真実像がぼやけてくるという意味での理解不可能性である。

　このような理解不可能性を踏まえたうえでの死者の秘密は，むしろベンヤミンが『ゲーテの「親和力」』でオッティーリエ像に看破した美の秘密に近い。ベンヤミンは，ゲーテが同名の小説で最後に病死するオッティーリエの美を救済するために彼女を描いたことを評価するが，その方法は美学的手法で美を論証することでも，失われた美の生を神秘として回顧することでもなかった。むしろベンヤミンの評価は，ゲーテがオッティーリエの美と生を小説で詳しく描出しながらも，その核心部分（ベンヤミンの論ではイデアとされる）は被いに閉ざされ，秘密のままであると示したことにある[25]。同様にマルターラーもリーナ・ベクリという忘却の死者を蘇らせ，その生涯を生者に伝えようとする反面，さまざまな不在の演出により，彼女の当時の生そのものを秘められたものとして提示した。ここにおいてようやく『リーナ・ベクリの旅』の不在の演出の可能性が明らかになる。あるべきなのにないという演劇的に不足だらけの演出方法は，死者が表現され，観客に伝えられ，回顧されたとしても，やはり秘密のままであるという状態を示すことに意義があったのである。裏を返せば，マルターラーはこの秘密のありようを示したことで，不在の演出は表現の不可能性を表現できることを証明したのである。

25) Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Gesammelte Schriften. Bd.I–1, S.195f.