

『ハウス』(2000)におけるグラモフォン： その無音性が物語るもの

三 神 弘 子

(1)

トム・マーフィー (Tom Murphy) の『ハウス』 *The House* は、20世紀最後の年である2000年にアイルランドの国立劇場アビー・シアターで初演された。劇の最後の場面で、屋敷を手放すことになったアングロ・ノルマン系の地主の末裔であるマリーは、買い手クリスティに対し、「グラモフォンは要る？ あなたはこの家に法外な値段をつけてくれたんだから。(Murphy 2006, 288)」と声をかけ、家から立ち去っていく。オークションで想定された価格よりも高額で落札したクリスティに、マリーはグラモフォンを残していこうとするのであるが、このグラモフォンは、『ハウス』の中で、この場面で一度言及されるのみである。舞台上に登場することもなく、ト書きで触れられることもなく、また、マリーやクリスティが、このグラモフォンに対する思い出や記憶を語るわけでもない。マリーは、グラモフォンを残していくと告げた後、続けて、家具もほとんど置いていくと言う。なぜ、屋敷にある品々の中で、グラモフォンのみがことさら強調され、言及されるのだろうか。本稿はこの素朴な疑問から出発している。

推敲を繰り返すことで知られるマーフィーの創作過程を考えると、〈グラモフォン〉が単に時代を反映する小道具として、テキストに紛れ込んだとは考えにくい。ダブリンのトリニティ・カレッジ図書館は、〈マーフィー文書〉(Papers of Tom Murphy)として、1997年の『通夜』(*The Wake*, 1997)に至るまでの舞台劇、テレビドラマ、小説、短編小説、詩、新聞・雑誌への寄稿記事、私信など、トム・マーフィーの原稿や関連資料を収蔵しているが、一つ一つの舞台劇の異稿の多さには驚かされる。それぞれの劇作品の創作過程で残された、この圧倒的な量の異稿群が示しているのは、最終稿を完成させるまで、マーフィーは元原稿に筆を入れるだけでなく、変更しない部分をも含め、最初から最後まで通して、複数回にわたって書き直し、推敲を行う作家であるということである。『ハウス』に関する資料は〈マーフィー文書〉に収蔵されていないため、グラモフォンがどの段階でテキストに記されたか確認することはできないが、あるインタビューでマーフィー自身が『ハウス』について、「ちょっと待て、桜の園がロシアそのものであるという観点で、お前は「桜の園」を書こうとしているのかと自問自答した段階で、既に25種類の草稿があった (Kilroy 57)」と語っている。完成までに最低でも25回以上は書き直された『ハウス』

の最後の場面で、登場人物が口にした〈グラモフォン〉という言葉について、少なくとも言えることは、作者が推敲を重ねた結果、選ばれた一語だったということである。

本稿は、空っぽになったアングロ・ノルマン系の地主の屋敷^{ハウス}の中に残された一台のグラモフォンという心象風景が提示する意味について考察を試みたものである。登場人物がたった一度言及するだけで、舞台に登場することのないこのグラモフォンから、劇中、実際に音／音楽が聞こえてくることはない。本来、音を出すべき装置から音が出ないという事実は、沈黙が、場合によっては雄弁であるように、この〈ハウス〉に置かれたグラモフォンの存在を浮かび上がらせる。そして、無音のグラモフォンは、無音ゆえに強調され、マーフィーの過去の作品に登場したグラモフォンが奏でた音楽／音を喚起するのである。例えば、『パトリオット・ゲーム』*The Patriot Game* (1991) で、パトリック・ピアスが舞台上に運びこんだグラモフォンは、歪んだ音の英国国歌、第一次大戦の戦場で歌われた「遙かなティバレリー」、全能の神への讃歌「ハレルヤ・コーラス」、さらにはアイリッシュ・テナーの歌声を次々に奏でていった。『ジリ・コンサート』*Gigli Concert* (1983) で、人生に行き詰まった一人のアイランド人の男が、カウンセラーのもとに持ち込んだレコード・プレーヤー¹からは、ベニアミーノ・ジリのアリアが響きわたった。また、同じ話を何度も繰り返し語るという理由でグラモフォンに喩えられた『バリヤガンガール』*Bailegangaire* (1985) の老婆モモーは、死者の記憶、家族の不幸を語り続けた。このように、マーフィーの過去の作品中、グラモフォンが奏でた音／音楽、ならびにグラモフォンの暗喩は、演劇的記憶として増幅され、〈ハウス〉に残された無音のグラモフォンに重ねられることによって、象徴的な音楽として響きわたる。

しかし、無音のグラモフォンから聞こえてくる象徴的な音楽の調べは、『ハウス』という作品の上演を劇場で見ただけでは〈聞こえて〉こない。本稿で論じようとしていることは、従って、実際の上演に接した観客が、顕在意識のレベルで認識しえないことを、劇のテキストに読み込んでいこうという試みである。それは、「劇のパフォーマンスは、テキスト解釈を行った後、テキスト内に与えられた内容を超えた、その先にあるもの (Carroll 108)」として捉えるのではなく、舞台上で俳優の身体を通して具現化されるものは、豊穡なテキストのほんの一部に過ぎない、という視点に基づいたものである。ここで、テキストと上演の優劣を論じているのではない。また、マーフィーの作品は、レーゼドラマであると言っているわけでもない。マーフィーのテキストと上演との関係について考える時、浮かんでくるのは、フロイトが提唱し、ユングが発展させた、人間の意識・無意識を氷山で表したメタファーである。舞台上で、俳優の身体を通して具体化されたパフォーマンスを、海面に浮かんだ氷山の一角、すなわち顕在意識に喩えるならば、劇のテキストは、海面のすぐ下、顕在意識との境界レベルにある〈前意識〉として、そのパフォーマンスを支えている。そして、『ハウス』というテキスト内には書かれていないが、マーフィーの過去の作品群とその上演にまつわる記憶、さらには、マーフィーの作品が書かれたアイランド演劇、アイランドという国の歴史という文脈は、再び氷山のメタファーで表すと、〈前意識〉のさらに下の深い海に広がっているとされる潜在意識、集合無意識として捉え

ることができそうである。

『ハウス』のグラモフォンを論ずることは、上演とテキストの関係を行き来しながら、その下層にある記憶、無意識、集合無意識まで降りていくプロセスでもある。本稿は、まず、1991年に初演された、1916年の復活祭蜂起を扱った『パトリオット・ゲーム』を取り上げ、グラモフォンから流れてくる音楽の意味を探り、グラモフォンが担っている役割について検討する。そして、『ハウス』という非常にシンプルなタイトルをもつこの劇を、イエイツ／グレゴリーの『キャスリーン・ニ・フーリハン』*Kathleen ni Houlihan*² (1902) 以来のアイルランド演劇100年という文脈、また、マーフィーの過去の作品群という文脈に位置づけ、(ハウス)というメタファーの重層性を明らかにしたい。次に、劇中で実際に舞台上で流れる音楽、歌われる歌の意味や背景について考察し、それらが過去の作品で扱われた音楽、例えば、『ジリ・コンサート』におけるジリのアリアと響き合うことによって、登場人物の自己実現にどのように関わりうるのかを検討する。最後に、グラモフォンに本来あった〈記録〉し、〈再生〉するという機能を念頭に置いて、今日の視点で『パリアガンガーラ』を再考し、グラモフォンに喩えられた老婆モモーが、『ハウス』のグラモフォンとどのように関連づけられるか考察する。そして、「桜の園がロシアそのもの」であったように、グラモフォンが置かれた〈家〉はアイルランドそのものであり、一台のグラモフォンに、アイルランドの歴史が象徴的に収斂していくプロセスを提示したい。

(2)

まず、マーフィーの作品中、舞台上に存在するグラモフォンから、実際に音楽が奏でられる例として、『パトリオット・ゲーム』を見てみたい。1916年の復活祭蜂起から75周年を迎えた1991年に上演されたこの作品は、劇の冒頭で、パトリック・ピアスを演じる俳優が舞台上にグラモフォンを運び込んでくることから始まっている。『ハウス』の最後の場面で目に見えないグラモフォンの存在が意識化されたのに対し、『パトリオット・ゲーム』は、グラモフォンの登場によって劇が始められるのである。

若い俳優が演じるピアスがグラモフォンを持って入ってきて、所定の場所に置き、ねじを巻く。歪んだ調べの「国王陛下万歳」(英国国歌)が流れてくる。ピアス役の俳優は、最初は音楽に合わせて踊り始める。踊りは、次第に激しくなってコントロールを失い、挫折感を表わしながら、ヒステリックなものになっていく。(Murphy 1992, 83)

グラモフォンを持ち込むという、劇の冒頭のト書きに対し、それを舞台から持ち去るという指示は、劇中どこにも見られない。つまり、グラモフォンは、劇の最初から最後まで舞台上に置かれていて、劇を演じ終えた俳優たちが舞台から退場してもなお、そこに存在し続けていると解釈できる。言いかえると、このグラモフォンは、時代の証人として、舞台上

で起こるできごとを観察し、そのできごとを〈震動〉として取りだし、増幅させる役割を与えられているのである。

ト書きが示すように、グラモフォンから流れる英国国歌は歪んでいる。初期のグラモフォンに特徴的な〈音の歪み〉を強調することによって、英国国歌の背後にあるもの、すなわち 1916 年当時のアイルランドにおける大英帝国の存在そのものの〈歪み〉が、舞台上で表象されている。その一方で、英国国歌に合わせて踊るパトリック・ピアスは、挫折感を抱きながら、混乱し、自らの意志で踊っているというよりは、踊らされている。ピアスもまた〈歪んで〉いる。ピアスが指導者の一人として関わった復活祭蜂起が失敗に終わることは周知の事実であるが、この歪んだ英国国歌に合わせて踊るピアスの姿によって、蜂起そのものの失敗は舞台上で可視化されているのである。

また、1916 年という文脈において、グラモフォンから、第一次大戦の戦場で故郷を偲ぶ兵士たちに愛唱された「遙かなティバレリー」が流れてくる (Murphy 1992, 111) ととき、多くのアイルランド人が大陸で戦ったことが想起される。劇中、アスキス (英国首相) とレッドモンド (アイルランド議会党党首) が大陸で戦う志願兵を募るための演説を繰り返し広げる一方で、英国からの独立をめざすピアス (アイルランド共和主義同盟)、コノリー (アイルランド市民軍)、そしてオン・マクニール (アイルランド義勇軍³) は、それぞれの陣営に参加する志願兵を募っている。この場面の最後で鳴り響く「遙かなティバレリー」は、独立のために戦う若者よりも、英国軍に志願した若者の方が圧倒的に多かったという事実を雄弁に物語っているのである。

一方、蜂起の計画を知らされていなかったマクニールが、突然、蜂起中止の命令を出したことで、予定されていた復活祭日曜日の決起に混乱が生じたというタイミングでは、全知全能の神を称える歓喜の歌、「ハレルヤ・コーラス」が流れてくる (125)。蜂起の失敗を予感させる場面で、なぜ歓喜の歌が流れてくるのだろうか。『パトリオット・ゲーム』が初演された 1991 年という時代について考えると、その理由は自ずと明らかになる⁴。復活祭蜂起 50 周年を祝う記念行事が盛大に行われた 1966 年には、復活祭蜂起は、アイルランドという国の礎として、勝利主義 (Triumphalism) と関連づけて記憶されていた。しかし、1969 年以降激化した北アイルランド紛争を背景に、国民感情は大きく変化し、1991 年には、復活祭蜂起を肯定的に語ることは、間接的にはあっても IRA を支持することに繋がるとみなされ、避けられるようになった (Daly & O'Callahagn, 5)。こうして、1966 年当時の勝利主義に疑義が持たれることとなり、「この〈勝利主義〉こそが、北アイルランドの暴力を生み出す一因となった (Kiberd 3)」と考える若者も少なくなかったのだ。1966 年の勝利主義を否定しようとする結果、今度は逆に、蜂起の失敗を〈勝利主義〉に結びつけるという、極端な視点の転換に対するアイロニーとして、「ハレルヤ・コーラス」が歌われる。歓喜の歌声は、1991 年という時代の〈歪み〉を指し示しながら、鳴り響くのである。

このグラモフォンから最後に聞こえてくるのは、「パーティピースを歌う、アイルランドのテナーの歪んだ歌声 (a distorted Irish tenor in party piece) (141)」である。歌声と同

時に、舞台上では、蜂起の混乱に乗じて市民たちが商店から商品を略奪する様子（141）が展開する。ここでもまた、声の歪みが強調されている。そして、歌声の主がアイルランド人であることを（ト書きで）明らかにすることによって、ダブリン市民たちの歪んだ姿が強調される。酔っぱらった略奪者たちは、後にアイルランド国歌となる「兵士の歌」を歌いながら、アイルランド共和国万歳と唱えるのである（142）。マーフィーは、論集のイントロダクションで、復活祭蜂起に関する諸問題を議論する自由は留保しつつ、「起こったことは起こったこと」として認めることが必用であり、「そうではなかったと思ひこむこと（Murphy 1992, xviii）」は危険なことであるとする立場を表明しているが、彼が認めようとする「起こったこと」の中には、このような〈歪み〉も含まれている。

人々が、復活祭蜂起について多くを語りたがらなかった1991年に、敢えて復活祭蜂起というテーマを取り上げたマーフィーは、劇の狂言回しであるナレーターを、ナショナリズムを信じない現代の若者として設定している。「彼女にとって劇中のナレーションは別の時代に属している。皮のジャケットに白いドレスという現代風のいでたちから、彼女がナレーションを勝手に変えている可能性も疑われる（93）」と書きで述べているように、1991年という時代の申し子であるナレーターは、復活祭蜂起に関する劇の上演に懐疑的である。しかし、劇の上演に女優として関わった結果、舞台上で指導者たちを処刑する銃声を聞き続けることで、彼女は、最後には遂に「共和国万歳」と口にするようになる。とはいえ、一人の若者の変貌を描くことによって、復活祭蜂起というテーマを、マーフィーは、もう一度理想化しようとしているわけではない。ナレーターが叫んだ「共和国万歳」は、酔っぱらった略奪者が叫んだ「共和国万歳」と重ねられ、その背後でグラモフォンから流れていた〈歪んだ〉テナーの歌声と響き合い、増幅する。また、ピアスを演じた俳優に、「さあ、家に帰ろう（149）」と促されることで、彼女は現実には引き戻され、自分が叫んだ「共和国万歳」という台詞に自己陶醉する間も与えられないまま、退場しなければならない。そして、グラモフォンのみが残される。

『パトリオット・ゲーム』で、舞台上に置かれたグラモフォンは、1916年と1991年の間にアイルランドという国に何が起こったのか、その情熱、熱狂、狂乱、歪みなどを音楽の調べの中に凝縮し、増幅させる機能を持った存在として位置づけられている。グラモフォンが奏でた音楽は、演劇的記憶として刻まれ、さらに、アイルランドについての物語として記憶されるのである。

(3)

次に、グラモフォンが置かれた〈ハウス〉というメタファーを考えるにあたり、『ハウス』というシンプルなタイトルに込められた意味を、アイルランド演劇という文脈において考えて見たい。バシュラルは『空間の詩学』において、「家は、人間の思想や思い出や夢にとって、もっとも大きな総合力の一つである」と述べ、さらに、「過去、現在、未来は家にそれぞれ異なった活力を与える。・・・人間の生において、家は偶然性をしりぞ

け、連続性を尊重する (Barchelard 6-7)」と続けている。家を具体的な建築物としてではなく、象徴的総体として見るバシュアールの視点は、1798年の蜂起をテーマにしたイエイツ／グレゴリーの一幕劇『キャスリーン・ニ・フーリハン』の中で、家を追われて彷徨う老婆キャスリーンが「家の中に他所者が多すぎる (Yeats & Gregory, 89)」と嘆き、自分の希望は、「美しい土地を取り戻すこと、自分の家から他所者を追い出すこと (92)」と語ったことの意味を一層明瞭にする。ここでは、家はアイランドそのものをさし、家の中に過去、現在、未来という連続性をそなえた歴史が内包される。老婆の〈家〉から他所者＝侵略者を追い出し、イギリスの植民地支配を終わらせるため、若者に血の犠牲を求めるキャスリーン・ニ・フーリハンというメタファーは、当時の愛国的なアイランド人に広く受け入れられた。血の犠牲の代価として「永遠に記憶に留められる (95)」ことを若者たちに約束したキャスリーンは、彼らが流した血によって若返り、「女王の足取りで」去って行く。

アイランド演劇の起源は、1898年にイエイツとグレゴリー、エドワード・マーティンがデュラスで、アイランド人によるアイランド演劇の可能性を話し合った時点の一つの起点とすることができるだろうが (Gregory 6-7)、彼らの理想は、1902年にモード・ゴーンが演じたキャスリーン・ニ・フーリハンによって、舞台上で具現化した。イエイツとグレゴリーという二人のアングロ・アイリッシュの作家たちが、アイランドという国を〈ハウス＝家〉に喩えたところ、またそのメタファーを観客が受け入れたところからアイランド演劇は始まったのだとしたら、2000年に上演されたマーフィーの作品につけられた『ハウス』というタイトルは、否応なくそれに呼応し、響き合う。『ハウス』というタイトルは、この劇が置かれたアイランド演劇の100年という文脈を意識させ、さらに、その背景にあるアイランドという国の近現代史における100年を同時に意識させずにはおかない。

マーフィーは、あるインタビューで、21世紀を迎えるにあたり、『ハウス』は、過去を総括した作品なのかという問いに対し、「自分の過去の作品との関係がそこにはあって、古くからこだわってきたさまざまなテーマが込められている。自分が意識する限り、『ハウス』は、21世紀を目前に歴史を振り返った作品というよりは、過去の作品群を総括したものだと言えると思う。(Kurdi 239)」と答えている。マーフィー自身に、アイランド史の100年を総括するといった気負いは見られないが、自身の作品全体を振り返り、過去に扱ったテーマをもう一度見直すと言うことは、常にアイランドという文脈で作品を書き続けてきた劇作家マーフィーにとって、結果的にはアイランド史を総括することに繋がっていく。

『ハウス』の舞台が1950年代に置かれているのは興味深い。1950年代は20世紀の折り返し地点であると同時に、劇作家マーフィーが活動を始めた出発点でもある。地元のアマチュア劇団のために、友人のノエル・オドノヒューと『外側から』(On the Outside 1959)を共同で執筆したのは1959年のことだった。また『飢饉』Famine (1968)は、1950年代の屈折したエネルギーによって書かれた作品であると、マーフィーは回想している。

私は自分が生きている時代、1950年代について思いを馳せたものだった。そして、自分が考察している貧困の問題は、ジャガイモ飢饉の時代から、自分自身の家族へと直接もたらされたものだという事に気がついた。儉約という表現では穏やかすぎる、極端なまでに吝嗇を推奨する態度は、ほとんど迷信に近いと言えるほどだった。ある歴史的時代やできごと、事件を扱った劇を、自己満足のために、もしくは意味もなく書くことは、無駄なことである。私は、次第に『飢饉』を書くために自分が使っているエネルギーは、50年代から来ていると思うようになった。

‘Playwrights in Profile – Series 1: ‘Tom Murphy’ (RTE) (18 March 2007)

アイルランドの1950年代は、100年前のジャガイモ飢饉に直結しているという認識である。また、マーフィーは、『飢饉』が書かれた背景について、「私は20世紀半ばという時代と、その時代に生きる不機嫌な自分に関する劇を書く必要があった」(Murphy 1992, xi)とも語っている。

〈不機嫌な自分〉と関連づけて記憶されるアイルランドの1950年代に舞台を設定した『ハウス』において、そのタイトルが具体的に指し示している家とは、アングロ・ノルマン系のドゥ・バーカ家が所有する屋敷ウッドローン・ハウスのことで、イェイツ／グレゴリーのメタファーに倣えば、アイルランドという〈国〉の中に、ノルマン系の他所者が住む〈屋敷〉が存在していることになる。劇中、弁護士ケリガンが、ドゥ・バーカ家の人々を指し、「ノルマン人！大昔から伝わるノルマンの血だよ。決して消えたりしない。・・・僕らとは違うんだ。(209)」と、主人公のクリスティに語るように、12世紀末に、イギリス経由でノルマン人がアイルランドに上陸した時代から800年の時が流れても、さらに、「アイルランド人よりもアイルランド人らしい(‘More Irish than Irish’)」と言われるほど土着化しているとしても、彼らはいまだに侵略者の末裔であり、他所者として見なされている。

しかし、ウッドローン・ハウスの掃除婦だった母親に連れられて、赤ん坊の頃から屋敷に通い、そこで長い時間を過ごしたクリスティは、ケリガンとは違う視点を持っている。クリスティにとって、ドゥ・バーカ夫人とその3人の美しい娘たちは憧れの存在であり、その〈屋敷〉は彼が求めてやまない家族、ホームのシンボルなのである。母親が死んだ後も一人で屋敷に通い続けた少年クリスティは、ある日、荷物をまとめてドゥ・バーカ夫人のもとに現れ、「この家の子にしてください(185, 211, 212)」と懇願した。実の父親が生きているにもかかわらず、少年が自らの意志で選択した〈ハウス〉は、クリスティの〈階級〉のアイルランド人の多くが、ケリガンのように〈他所者〉と見なす人々の家だったのである。「この家の子になりたい」と言ったクリスティのエピソードを、ドゥ・バーカ夫人は劇中で何度も繰り返し、正式に養子として引き取り、きちんとした教育を受けさせようと思ったのに、彼の父親に反対されたため実現しなかったと語っている(212)。彼女自身、精神的にはクリスティを息子として受け入れており、擬似的な親子関係が築かれている二人の間には、「尋常ではない愛情の絆(186)」が存在している。夫人にはサビーナと

いう名前が与えられているにもかかわらず、テキスト中、一貫して〈母⁷〉と表記され、二人の関係性を一層強調する。家の母性について論じた際、バシュラールは「私は言う、かあさんと。そして、私が思うのは、あなたです、ああ、家よ。子ども時代の、暗くて美しい夏の家よ。(Bachelard 45)」とミロシュの詩を引用し、〈母〉と家のイメージを結合させているが、ここで強調されているのは、子ども時代への郷愁ではなく、母なる家に備わった保護する力である。バシュラールにとって家は、「愛の共同体であると同時に、勇氣と抵抗に集約された力の共同体」としてとらえられている。

従って、ロンドンに出稼ぎに行ったクリスティが故郷に戻って、最初に訪れるのは、実父の住む家ではなく、ウッドローン・ハウスなのである。帰還したクリスティがすぐに気づくのは、広い敷地をとりまく高い塀が崩れ始めている(191)ことである。芝も1年以上刈られた形跡がない(187)。外からの圧力に対し、本来家もっているはずの保護する力を、何ものかが浸食している。さらに劇の冒頭で、ドゥ・パーカ夫人が結核を患っている(185)ことが示されていて、母なる家／家なる母が病んでいるという事実から劇は始まっている。そして、屋敷が競売にかけられることをクリスティは知る。

ドゥ・パーカ夫人も長女で独身のマリーも、さらに結婚して家を出ているが地元に住んでいる三女ルイズも、屋敷を売ることにあまり抵抗を感じていない。彼女たちは、他に選択肢がないことを知っているからである。しかし、ロンドンに住んでいる次女スザンヌは、帰省した際、家の売却について聞かされ逆上する。彼女は、「この家族の中で、自分は何も相談されたことがない(232)」と、怒りを爆発させ、家の売却を認めようとしなない。離れている者ほど、ホームに対する郷愁が強いという点では、クリスティも同様で、自ら選んだホーム、ウッドローン・ハウスが他人の手に渡ってしまう可能性を受け入れることはできない。二人に共通する、この〈ハウス〉への執着が、後に悲劇を生むことになるが、クリスティとスザンヌにはもう一つ共通する秘密がある。スザンヌは表向きはロンドンで秘書の仕事をしていることになっているが、実際は高級娼婦として暮らしていること、一方、クリスティもロンドンで、建設現場で働いているのではなく、売春の手配師(pimp)として生計を立てていること(212)を、二人は、ある場所で偶然であったことで、互いに知っているのである(189)。

競売の前夜、クリスティは「森の中の川のほとり」の「ロマンティックな秘密の場所(252)」でスザンヌと会う約束をする。『楽観のその後』(*The Morning After Optimism* 1971)でも、元娼婦のロージーと売春の手配師ジェイムズが、寓話的な深い森の中へ入っていった。この作品を評して、「おとぎ話の世界は子ども時代から大人への移行期に表れる世界(O'Toole 99)」であるとオトゥールは述べたが、どこか大人になりきれしていないスザンヌとクリスティも深い森に入っていく。森は、彼らの汚れを浄化し、再生する可能性のある場所であるが、ロージーとジェイムズ同様、二人が救済されることはない。ウッドローン・ハウスを落札したいと思っていることを告げたクリスティにスザンヌは食ってかかり、クリスティがロンドンでしていることを言い立てた上に、「掃除婦の息子が持つような家じゃない(279)」とののしるのである。スザンヌにとって、クリスティの家の買

収は、自分の〈ホーム〉が奪われ、汚されることに等しい。結局、口論の最中、クリスティに突き飛ばされたスザンヌは、打ち所が悪く死んでしまう⁸。

結果的にスザンヌを殺してしまったクリスティは、混乱状態で弁護士ケリガンの許を訪れる。クリスティとドゥ・バーカ家の三女で人妻のルイズとの不倫関係の行く末を懸念していたケリガンは、彼が女性関係で問題を起こしたと勝手に思いこむ。クリスティはケリガンのこの誤解を利用し、前夜、ルイズ以外の女と過ごしていたことが露見しそうになったため、酔っぱらって警察に拘留されていたと言いわけをした、すると、証拠を見せるようにルイズに要求されたので、なんとか助けてほしいと頼み込む。ケリガンは警察に連絡を取り、クリスティが拘留されていたことを証明する書類を作ってやることを約束する。

こうして完璧なアリバイを手に入れたクリスティは、法的にスザンヌ殺しの罪に問われることはなく、彼女の死は事故として処理される(274)。それでも彼は、自分がスザンヌの死に関与していることを、ドゥ・バーカ夫人に告白せずにはいられない。母なる家／家なる母に対し、嘘をつき通すことはできないのである。クリスティの長い懺悔は、既に保護する力を失いつつあった〈家なる母〉の心を「ずたずたにしてしまう(280)。」〈家なる母〉には、もうクリスティを守ってやるだけの力は残されていないばかりか、自分自身を保つこともできない。サビーナ・ドゥ・バーカは心労の末死んでしまう。

夫人の葬儀も終わり、残された二人の娘マリーとルイズが、屋敷を引き渡すための最後の片付けをしている中、ケリガンとクリスティは最終的な法的手続きを進めている。一枚の文書を前に、ケリガンはクリスティに対する嫌悪感をむき出しにしながら、クリスティが署名すべき箇所を指し示しサインを促す(290)。ケリガンはスザンヌが死んだ夜、クリスティが彼女と一緒にいたこと、その死に何らかの形で関与していたことを知っているが、クリスティを告発することはできない。それは、軽い気持ちで行った公文書偽造の罪に自分自身が問われることになり、その結果、彼はすべてを失ってしまうからである。ケリガンは、自己保身のため、倫理観や正義感を犠牲にしなければならないのである。

しかし、このシーンで重要な点は、一人の男がもう一人の男に対し、嫌悪感を抱きながらサインを促しているという既視感である。『飢饉』において、不在地主の代理人シミングトン⁹は、農民たちにカナダへの移民の合意書に署名(字の書けない者には丸印)をするように促している。この合意書は、農民たちが自分の意志で移民したことを示す証拠として作成されるのであるが、実態は限りなく追い立て(eviction)に近い。農民たちは、自分たちを〈家〉から追い出すための法的文書に署名することを余儀なくされているのである。そして、伝染病を警戒する代理人は、恐怖と嫌悪感をもって、長い棒の先で署名すべき箇所を指し示している(Murphy 1992, 64)。

コンテキストは全く異なっているが、ケリガンとシミングトンは、共に嫌悪感を抱きながら、同じ動作をしていることがわかる。そして、100年前の飢饉の時には〈家〉を追い出され、故郷〈アイルランド〉を去らずにはいられなかった農民たちの、ある意味で〈子孫〉であるクリスティが署名するのは、3エーカーの土地に建つ屋敷の権利書なの

である。1950年代は、マーフィー自身が述べたように、19世紀の飢饉の時代に直結している。さらに、マーフィーがあるインタビューで、クリスティの「ある種の無邪気さ」を指摘した上で、「彼は1950年代のケルティック・タイガーになるという考えに取り憑かれている (Kilroy 57)」と述べているように、そこに、20世紀末のアイルランドの好景気という状況が重ねられることによって、新しい局面が見えてくる。侵略者＝他所者としてドゥ・バーカ家の女たちを追い出し、自分(たち)土着のアイルランド人が本来持っていた権利を回復するというような意識はクリスティ自身にはない。むしろ、彼女たちのために屋敷^{ハウス}を守ろうとするために、〈無邪気〉に行った落札だったはずである。しかし、結果はクリスティの意図とは全く異なった方向へと向かっていく。

ウッドローン・ハウスは、アイルランドの多くのビッグ・ハウスが辿った歴史的運命から逃れることはできない。キャスリーン・ニ・フーリハンにとっての〈他所者〉は彼女の〈家〉から追いやられることになる。キャスリーンの視点から見ると、広い敷地をとりまく高い塀が崩れていたことの意味は異なってくる。それは、他所者である地主階級の富と繁栄の象徴であり、土着のアイルランド人を締め出す拒絶の象徴としての塀が崩れていたということは、彼らに、もう力がなくなりつつあることを示している。

劇の最後で、ルーズはクリスティに向かって、「あなたを愛しているのは、マリーよ。でも、あなたは、たぶん頑固すぎて、それに気づかないのね。・・・念のために言っておくと、私は違うからね。(289)」と言い、自分の荷物を持って去って行く。クリスティと長女マリーは、お互いに惹かれ合っているにもかかわらず、意識過剰になり身動きが取れない。二人の結婚を望んでいた夫人は、さりげなく二人に働きかけ、二人が歩み寄りかけをつくらうとしたが、クリスティはマリーに疎まれていると思いこんでいるし、マリーは自分からは動くことができない。それでもクリスティは、最後の瞬間に、「家を出て行く必用はない(288)」とマリーに言う。ためらいながら、「ここに、いるっていうこと？」という彼女の問いかけに対し、クリスティはしっかりと肯定することができない。「二人の間に、意識過剰な瞬間(288)」が流れたその時、車の音がし、ケリガンが到着する。二人の緊張は破られ、二度とその瞬間に戻ることはできない。後に、クリスティの背中を後押しするかのよう、ルーズがマリーの本当の気持ちをクリスティに教えたとしても。大きな歴史の流れの中で、ウッドローン・ハウスの住人たちが〈他所者〉として家から去らなければならなかったように、スザンヌを殺し、間接的にドゥ・バーカ夫人まで殺してしまったクリスティには、マリーと結婚し、ドゥ・バーカ家の正式な一員となる選択肢は残されていない。握手をした後、マリーは家を去って行く。

『ハウス』は、「沈みゆく夕陽(293)」を見ながら、一人すすり泣くクリスティで終わる。沈む夕陽は、クリスティの夢の象徴である。屋敷を落札しようとしていることをスザンヌに非難されたとき、クリスティは自分の夢を、沈みゆく夕陽の喩えを用いて語ったのだった。「ポケットに投げる石もないのに、沈みゆく夕陽を自分の物にしたいと思った子どもがいても、不思議なことじゃない(279)」と。現実には、クリスティは屋敷を手に入れたはずだが、そこには彼が切望してやまなかった〈ホーム〉はない。

劇中のグラモフォンが無音である一方で、この『ハウス』という作品には音が溢れている。マーフィーは、劇の最後につけた注で以下のように述べている。

アーサー・トレーシー (Arthur Tracy) が歌う「リトル・ラブ、リトル・キス (A Little Love, A Little Kiss)」とともに、劇は始まり終わる。アーサー・トレーシーの他の歌を、シーンとシーンのつなぎに使用してもよい。(293)

バリトンとテナーの音域を持ち、豊かでロマンティックな歌声で絶大な人気を誇ったトレーシーは、1997年10月8日に98歳で亡くなった。『ハウス』という劇の背後に、20世紀の100年というアイルランド演劇の文脈を読み込むことができるとすれば、トレーシーは、まさにその時代を、もう少しインターナショナルな文脈で生き、歌い続けた歌手だったと言える。聞く者を瞬時にノスタルジックな気持ちにさせるトレーシー本人の「リトル・ラブ、リトル・キス」は、マーフィーの指示により、劇の冒頭と最後に流されるが、さらにこの歌は、クリスティの落札を祝うパブのシーン（第10場）で、クリスティ自身によって舞台上で歌われる。

登場人物たちがそれぞれのパーティピースを順番に披露する中、クリスティが去って行った恋人を偲ぶ失恋の歌「ヒア・イン・マイ・ハート」を歌っている(270)と、マリーが入ってくる。マリーのためにクリスティが「リトル・ラブ、リトル・キス」を歌おうとする場面で、「おそらく、彼はマリーの手をとる? (271)」と疑問形で書かれているト書きは、二人の間にある緊張を見事に表している。正にこれからラブ・ソングを歌おうとしているクリスティはマリーの手を取ってもよいが、そこには、明らかに目に見えるためらいがなければならないのである。しかし、パトリック・メイソンが、「人が歌おうとするとき、彼らは自分が何ものであるか、隠すことはできない。人が歌うとき、人は心を開くのである (Playwrights in Profile: Tom Murphy)」と、マーフィーの言葉を引用して、『通夜』におけるパーティ(通夜)の場面について語ったように、クリスティは歌の中では、自分を解放し、自由に愛を囁くことができるし、マリーも素直に受けとめることができる。「1時間でいいから、至福の時をこの手でつかみたい。・・・そして、僕を愛すると言ってほしい・・・僕はすべてをなげうってもいい。君を強く抱き、君に頬を寄せるとき、僕は聞く、愛しているわという君の言葉を(271)」という歌詞は、劇中のクリスティとマリーの関係の中では、決して語られることのない言葉である。歌は別のペルソナを二人に与えることを可能にする。

クリスティの歌が終わると、拍手喝采が起り、それがきっかけとなって、パブは大騒ぎになり、皆が一斉に自分のパーティピースを歌い始めたその瞬間、警官が登場し、マリーにスザンヌの死を囁く。なぜ警官が登場したのか、なぜマリーが彼と共に退場するのか、すべてわかっているクリスティは、マリーの姿を見送りながら、「挑戦的に拳で空を

打ち、床を踏みならし、不協和音の中に飛び込み、「ヒア・イン・マイ・ハート」を再び歌い始める(272)。」マリーの登場前には、一般的な失恋の歌として歌われていた同じ歌が、今度は、もう取り返しがつかないという切実な思いと共に歌われる。クリスティの激情が表しているのは、本当にマリーを失ってしまったことに対する絶望感と挫折感であり、自分に対する怒りである。騒然とするパブの中で、「僕の心はひとりぼっち、とても哀しい」という歌詞が甘美な調べにのせて歌い上げられたとき、観客は彼の想いが成就しないことを、改めて確信する。

パブのシーンに先立つ第6場で、ドゥ・バーカ家の母と3人の娘たちが日曜のランチを久しぶりに一緒に取った後、残された母とマリーが語り合う場面で、ラジオからオペラ歌手ジリの「私はあなたの傍を歩く」が流れてくる(238)。トレーシーの「リトル・ラブ、リトル・キス」同様、このラブソングも、「夢と歌と花々が君の行く手を祝福するとき、僕は君の瞳を見つめその手を取る。この黄金の地を君と共に歩もう」と幸せな恋人同士の姿を歌っている。しかし、崩壊しかかっている〈屋敷〉でこの歌が響くとき、逆説的に『ハウス』における愛の不毛を照らし出す。

同時に、ジリの歌声は、マーフィーの作品中、傑作の一つに数えられる『ジリ・コンサート』の記憶に繋がっていく。『ジリ・コンサート』で、最後まで名前を名乗ることのない登場人物〈アイルランド人の男〉は、心理カウンセラー(ダイナマイトロジスト)JPW・キングのもとを訪れる。〈男〉は、イギリスの建設現場で労働者として働いた後、帰国し、今では建築業を営む実業家として成功している。高価なスーツを身にまとい、シャンパンを飲み、葉巻をくゆらせてはいるが、それでも、〈男〉は空虚な思いを抱えて孤立し、人生に行き詰まったと感じている。定期的に鬱状態に陥り、アルコールと睡眠薬(マンドラックス)に頼って何とか生きている〈男〉は、なぜ自分がJPWのような怪しげなカウンセラーの元にやってきたのかよくわからないが、ジリのように歌いたい、という意志だけははっきりしている。何度目かのセッションの際、〈男〉は新品のレコード・プレーヤーとレコードを持って登場する。〈男〉とJPWは、ジリのアリアと一緒に、何度も聴き続けることになるが、そのプロセスを経て変化が生じるのは相談者の〈男〉ではなく、職業的なカウンセラーであるはずのJPWの方である。やがて〈男〉は、自己実現のプロセスから退却し、ジリのように歌いたいという希望も捨ててしまうが、自分は大丈夫だとJPWに感謝して去って行く(236)。しかし、おそらく半年後か1年後、〈男〉はまがいなく、同じような鬱状態に陥り、苦しむことになるだろう。本質的なことは、何も変わっていないからである。

『ジリ・コンサート』における〈男〉と『ハウス』のクリスティの間には共通点がある。二人とも、建築現場の労働者としてロンドンに出稼ぎに行き、金銭的に成功し故郷にもどってきたという経歴を持っていて、1950年代に30歳前後だった『ハウス』のクリスティは、1983年に51歳と設定されている〈男〉とはほぼ同世代を生きている。〈男〉は未来のクリスティの姿かもしれない。ウッドローン・ハウスに一人取り残されたクリスティは、その後、〈男〉のように時折訪れる鬱状態に苦しみながら、心の空洞を抱えて生き続

けるという可能性は充分考えられるのである。『ジリ・コンサート』の〈男〉は、途中で自己実現のプロセスから降りてしまうが、劇中で何度も暗示されているように、JPW が〈男〉の分身であるとしたら、クリスティには、別の可能性も提示されている。JPW が最後にジリのように歌い上げたように、自分がマリーのために歌ったことを思い出し、もう一度、歌いたいと願うならば。プレーヤーのリピートボタンを押し、ジリの「オー パラディーツ」が、町中に響き渡るようにして部屋を出て行く JPW の最後の台詞は、「永遠に歌い続けるんだ・・・(Murphy 1994, 240)」である。これは、レコード・プレーヤーに向かって言っているのと同時に、自分にも向けられている。

オトゥールは、JPW を「魔術師」と称し、「その演劇的成功は、正に、不可能なことを舞台上で可能にしたのである (O'Toole 209)」と述べている。もしも、クリスティが自分の殻の中に引き籠もるのではなく、勇気を持って立ち上がり、自らの暗闇に飛び込むことができたならば、彼にもこの魔法が起り、救われる可能性は残されている。沈みゆく夕陽の中に立ち「すすり泣いて」いるクリスティに最後に与えられたト書きは「彼はなんとか対処する (He deals with it.) (293)」なのである。

(5)

グラモフォンは、『ジリ・コンサート』に見られるレコード・プレーヤーと同義の装置として、もっぱらレコード盤に録音された音楽を再生する機械を意味するようになったが、グラモフォンという語が、〈グラム＝記録〉と〈フォン＝音〉という二つの要素から成り立っていることからわかるように、そもそも、〈記録〉し〈再生〉する装置として誕生したものである。1877年12月、エディソンは、フォノグラフと呼ばれる装置で行った実験で、錫箔を塗った円筒シリンドーに針で傷をつけて自分の声を録音し、それを再生することに成功した。実験成功の翌年に発表した「フォノグラムとその未来」と題した論文で、エディソンはこうした〈音を記録する〉装置の将来的可能性について述べているが、その中に、「家族の記録：言葉や声、また、死につつある家族の遺言を記録する。…フォノグラフは、明らかに写真を凌駕するだろう。(Edison 533-4)」という一節がある。これは、ジョイスの『ユリシーズ』(Ulysses 1922)、第6挿話「ハデス」のある場面——レオポルド・ブルームはディグナムの葬儀に参列し、墓地で死者の埋葬を目にしながら、死者を記憶することについて思いを馳せる場面——を想起させる。

(死者を) みんな記憶することなんて可能なんだろうか？ 目、歩き方、声。ああ、声、そうだ、グラモフォン。すべての墓にグラモフォンを取り付けるか、それとも各家庭に備えつけるか。日曜日の夕食後。死んだ曾祖父さんの声をかける・・・写真を見たら顔を思い出すみたいに、声を思い出す。(Joyce 144)

しかし1894年には、ベルリナーが複製不可能な円筒形シリンドーの代わりに、大量生

産が可能な円盤形レコードを考案し、「フォノグラフが持つ〈ユーザーレベルでの録音の可能性〉をいさぎよく捨てた代わりに、再生専用のグラモフォンを誕生させた。(佐近田 37)」ジョイスが『ユリシーズ』を書いた時期(1918～22)、もしくは、『ユリシーズ』が設定されている1904年6月に遡ったとしても、グラモフォンは、既に、再生専門の装置となっていて、「記録する」という機能は失っていたはずだ。

それでも、記録された死者の声を聞くというシンボリックな意味が忘れられることはなかった。グラモフォンの商標——死んだ飼い主を偲んで、その録音された声が聞こえてくるスピーカーに耳を傾ける忠犬ニッパの姿は、「彼のご主人の声 (His Master's Voice, [HMV])」と呼ばれ、録音機械としてのグラモフォン(蓄音機)が姿を消してしまった今日においても、世界有数のCDチェーン名として知られている。「エディソンのフォノグラフが伝えるはずだったパーソナルな肉声、〈臨終の人の最後の言葉〉は、皮肉なことにそれを記録し得ないグラモフォンのシンボルとなったのである。(佐近田 37)」

この初期のグラモフォンの機能は、むしろテープレコーダーのそれに近い。この意味で、『論理には遅すぎる』*Too Late for Logic* (1989)の冒頭で、ダブリンの大学で哲学を講じているもう一人のクリストファー(クリスティ)が、ショーペンハウエルに関するレクチャーを準備するにあたって、自分の声をテープレコーダーに録音し、それを聞きながら原稿を校正していくプロセスは興味深い。劇の冒頭で、クリストファーは、拳銃自殺を図っていて、亡霊となったクリストファーが、自殺に致までの数日間を再訪するという構造になっているのである。クリストファーが聞いている自分の声は、正に〈死者の声〉なのである。(Murphy 2006, 5)

次に、死者を記憶するという創成期のグラモフォンの機能を念頭に置いて、1985年に初演された『バリヤガンガーラ』を、2013年という視点で読み返した時、劇中のグラモフォンをどのように読み解くことができるだろうか。この劇には、三人の女性、老婆モモーと、二人の孫娘メアリーとドリーが登場する。モモーの年齢は劇中に明示されていないが、メアリーは41歳、ドリーは39歳に設定されていることから、おそらく80歳は優に超えていると推察できる。1984年に設定された『バリヤガンガーラ』は、メアリーが7歳のとき、つまり1950年に、この家族に起こった不幸な出来事に対し、きちんと向かい合い、それを物語として記憶し直すことによって、3人が一つの家族として再生していくプロセスを描いている。ドリーは当時を回想し、「家にもグラモフォンがあったわね。(116)」と語っている。そして、『バリヤガンガーラ』においても、1950年という時代が、一つの大きな鍵を握っている。

モモーは共同体における(半ば職業的な)語り部で、彼女の物語を聞くために、人々は何マイルもかけて集まってきた。孫娘のメアリーをなかなか認識できないような状態にあっても、30数年前に起こった出来事を、断片的に語り続ける老婆モモーはグラモフォンに喩えられる。そして、ドリーはメアリーに向かって、「モモーがグラモフォンのように語り続けるのは、罪悪感から。(Murphy 1993, 143)」と断罪する。クリスマス前の土曜日に立つ恒例の大市に商いに出かけたモモーとその夫は、商品をほとんど売り残して帰路

に着いた。その帰り道で、ポフトーンと呼ばれる村に立ち寄った二人は、村人コストロと〈笑いの勝負〉をすることとなる。モモーの夫とコストロは、〈不幸〉を種に笑い続ける。モモーは死んだ家族の名前を列挙し続けることで、最後に夫を勝利に導くが、勝負に負けたことを悔しがる村人たちによって、夫は殴られたり蹴られたり仕打ちを受ける。一方、2人の帰りを待ちわびていた3人の孫のひとり、トムは火の不始末から大火傷を負い、病院に運ばれて死んでしまう。モモーの夫も、やかんをフックにかけようとしたはずみに椅子から転び、数日後に死んでしまう。モモーは、ドリーの言うとおり、罪悪感を抱えて生きてきたのである。

劇の現在である1984年（もしくは初演の1985年）からほぼ30年を経た今日、『バリャガンガーラ』について考える時、私たちは、30年前には、モモーのような老婆が確かにアイルランドの田舎に生きていたのに、今日ではもう見るができないという思いを強くする。そして、モモーの不在は、初演時にモモーを演じた女優、シボーン・マッケンナ（Siobhán McKenna）の不在を否応なく意識させる。ゴールウェイ育ちのマッケンナが、ゴールウェイに本拠地をおくドルイド・シアターで演じた『バリャガンガーラ』は、彼女の最後の舞台となった¹⁴。

2005年、アイルランド語による公営放送局TG4によって、彼女の追悼ドキュメンタリー『シボーン』¹⁵（*Siobhán* 2005）が制作された。その死（1986年11月10日）からおおよそ20年を経てもなお追悼番組が求められる女優は稀である。この事実は、アイルランドという国にとって、マッケンナがどのような意味を持った存在だったかを端的に物語っている。『シボーン』の中で、マーフィーは、彼女に、最後に作品を提供した劇作家として、以下のように語っている。

（『バリャガンガーラ』の）第一稿¹⁶を書き終えた頃、何の理由だったか、私は入院していた。シボーンが見舞いに来てくれた時、私は「あなたのための劇を書いている」と言ったのを思い出す。「見せてもらえるかしら」と彼女は言った。私の答えは「いいえ」。〈笑〉彼女は笑ってはくれたが、今、振り返ってみて、なんというぶっきらぼうで失礼な態度だったかと思う。彼女は、アイルランド演劇界における女王だったのだし、まさしくファースト・レディそのものだったのだから。（*Siobhán*）

アイルランド人女優として、初めて〈大スター〉として国際的に活躍し、確固とした地位を築いたマッケンナは、女優以外にも多くの顔を持っていた。ベルファスト生まれだった彼女は、南北問題に対し常に関心を持ち、32州からなる共和国の実現に向けて発言を続けるナショナリストであり、大統領カハル・オードリー（Cearbhall Ó Dálaigh）によって、大統領委員会のメンバーに指名された1975年以降は、公人としてその政治的発言は常に注目された。1981年のハンガー・ストライキの際には、囚人たちを積極的に支持し、擁護する活動を行ったことで、北のユニオニストたちからは、非難されることも多かった。また、彼女はアイルランド語をネイティブスピーカーのように自由に操ることができ

た。美しく知的で、アイルランドという国のあるべき姿の実現に向けて心をくだし、国の第一公用語を使いこなすマッケンナは、正に国民的アイコンだったのである。マッケンナの死後、その柩が運ばれたダブリンからゴールウェイにいたる 190 キロに及ぶ長い道中、葬列を見送ろうとする人々の列が途切れることなく続いたと言われている。¹⁷

『シボーン』の中で、パトリック・ピアスによって書かれた、アイルランド語の詩“*Mise Éire*”（「ミシヤ・エーラ：私はアイルランド」）を朗唱する若き日のマッケンナが映し出されている。

Mise Éire	I am Ireland
Sine mé ná an Chailleach Bhéarra	I am older than the Hag of Beara.
Mór no ghlóir	Great my glory
Mé a rug Cuchúlain cróga	It was I who bore brave Cuchulainn.
Mór mo náir	Great my shame
Mo chlann féin do dhíol a máthair	My children betrayed their mother
Mise Éire	I am Ireland
Uaigní mé ná an Chailleach Bhéarra	More lonely than the Hag of Beara

彼女のもう一つの当たり役、バーナード・ショーの『聖ジョーン』のジャンヌ・ダルクを彷彿とさせるような勇姿で、「私はアイルランド」とアイルランド語で、アイルランドという国の誇りと悲しみと孤独について語る、若く美しく、威厳すらそなえたマッケンナは、まさにアイルランドを体現している。さらに、後に演じることになる老婆モモーが、若いマッケンナの姿に重ねられたとき、彼女はキャスリーン・ニ・フーリハンそのものに変貌する。『バリヤガンガーラ』の初演以来、モモーは神話的存在であり、〈貧しい老婆〉¹⁸や〈キャスリーン・ニ・フーリハン〉を体現していることを多くの研究者が指摘してきた。モモーの神話性が論じられるとき、そこには、初演時のマッケンナのイメージが必ずと言っていいほどつきまとっている。

64 歳というマッケンナの早すぎる死は、『バリヤガンガーラ』で演じたモモーの演技とともに記憶されることとなった。モモーはすなわちマッケンナであり、マッケンナはモモーとして死んだという記憶である。さらに、マッケンナの死はモモーの物語の結晶化を促進した。ここで、本稿の出発点、つまり、2000 年初演の『ハウス』の中で、家を去るマリーがグラモフォンを置いていくのはなぜか、諸々の家具の中でグラモフォンだけ強調されるのはなぜか、という疑問に立ち戻りたい。モモーがグラモフォンに喩えられていたことを念頭において、『ハウス』に残されたグラモフォンはモモーである、と言うことはできないだろうか。モモーの物語は、一つの家族の〈不幸〉の物語であり、家族の〈死〉の物語であるが、〈ナショナル・アイコン〉として誰もが認めるマッケンナがモモーを演じたことで、それはそのままアイルランドの歴史そのものにおける〈不幸〉であり〈死〉として記憶されたのである。このような『バリヤガンガーラ』のテキストから立ち上がっ

てくる〈初演の記憶〉を消し去ることは難しい。グラモフォンに喩えられたモモーは、マッケンナの舞台写真とともに、彼女の声を伴って記憶され、回想されるのである。¹⁹『ハウス』のグラモフォンは、従って、シボーン・マッケンナへのオマージュでもある。モモーのような老婆は、21世紀の今日、もう生きていない。マッケンナもいない。〈ハウス〉に残されたグラモフォンは、もう物語としての音を奏でることはない。しかし、記憶の中で、グラモフォンは豊かな物語を奏で続けるのである。

本論文は、科学研究費基盤研究（B）23320063の助成によるものである。

註

- 1 初演の1983年が劇の現在として設定されているため、その時代性を反映してか、グラモフォンという語は使われず、レコード・プレーヤーという表現が使われているが、もちろん二者の機能は同じものである。
- 2 長い間、イエイツの作品と見なされていた『キャスリーン・ニ・フーリハン』は、ジェイムズ・ペチカの詳細な考証（James Pethica, “Out Kathleen” Yeats’s Collaboration with Lady Gregory in the Writing of *Cathleen ni Houlihan*,” *Yeats Annual*, no. 6 (1988), pp. 3–31）により、イエイツとグレゴリーの共作であったことが確認された。イエイツの劇作品集では、*Cathleen ni Houlihan* という表記が使われているが、初演時のポスターなどでは、*Kathleen ni Houlihan* と記述されていたし、グレゴリーも *Kathleen* という表記を用いていた。本稿では、近年の慣例に従い、作品名は *Kathleen ni Houlihan* と表記するが、テキストからの引用は、イエイツとグレゴリーの劇集に収録された *Cathleen ni Houlihan* に拠った。
- 3 1916年当時、アイルランド島には英国軍（British Army）、アルスター義勇軍（Ulster Volunteers）、アイルランド義勇軍（Irish Volunteers）、アイルランド共和主義同盟（Irish Republican Brotherhood）、アイルランド市民軍（Irish Citizen Army）の5つの軍事組織があった。この場面では、アルスター義勇軍をのぞく4つの軍事組織が、それぞれ新兵を募っている。
- 4 『パトリオット・ゲーム』を1991年の文脈で論じた論文として、三神弘子「記憶装置としての演劇：トム・マーフィーの『パトリオット・ゲーム』」早稲田大学演劇博物館グローバルCOE紀要『演劇映像学』, 2011第3集 pp.209–222を参照。
- 5 本稿では触れないが、『ハウス』とマーフィーの過去の作品との関連で、非常に重要なテーマとして、帰還（homecoming）のテーマがある。この点に関しては、Kurdi, Poulin を参照。
- 6 チューム・シアター・ギルド（Tuam Theatre Guild）。マーフィーの伝記情報は、Abbey Theatre によるプログラム ‘A Celebration of the work of Tom Murphy’ (2001) に拠った。
- 7 『飢饉』において、主人公ジョン・コナーの妻には、シネードという名前が与えられているにもかかわらず、やはり一貫して〈母〉と記されていた。シネードは、自分の家族、子どもたちを守りたいという思いが強すぎたため、盗みを働き、その結果、隣人を死なせてしまうというネガティブな母性を表している。
- 8 この場面は、舞台上で演じられるのではなく、ドゥ・パーカ夫人に対する懺悔として、第11場でクリスティによって語られる。劇は、森の中で会う約束を二人がした後（第7場）に、ケリガンの家をクリスティが訪れる第8場が続いている。

- 9 トレーシーに関する情報は、1997年10月8日に *The New York Times* に掲載された Mel Gussow の死亡追悼記事に拠った。
- 10 マーフィーが劇作家としてスタートした1959年にクリスティが27歳（劇中の設定は ‘about thirty’）だったとしたら、1983年には51歳となる。
- 11 フォノグラムも、やはり、〈フォノ＝音〉と〈グラフ＝記録する〉という二つの要素から成り立っている
- 12 日本では〈ビクターの犬〉として知られる商標である。
- 13 1950年代のアイルランドでは、特別な富裕層ではなくても、グラモフォンを所有できたことがわかる
- 14 1986年5月にモモーを演じたのを最後に、同年11月にマッケンナはこの世を去った
- 15 アイルランド語専門のテレビ局 TG4 によって制作された “Siobhan” の中で “our first mega star” と形容されている。
<https://www.youtube.com/watch?v=nP4mENWzP1E>
- 16 マーフィーが、何度も草稿を書き直す作家であることを考慮に入れると、第一稿を誰かに見せるようなことは、考えられないことだった、ということも十分理解できる。
- 17 この項の記述は、『シボーン』に拠っている。
- 18 モモーをキャスリーン・ニ・フーリハンのメタファーでとらえることについては以下の論考がある。Anthony Roche. *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*. Dublin: Gill & Mcmillan, 1994. p. 147, Nicholas Grene. *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. pp. 227-9.
- 19 『バリヤガンガラ』の初演から30年が過ぎようとする今日、インターネットというメディアを通して、私たちはグラモフォンというメタファーを補う、死者を記憶する新たな手段を手にした。TG4制作の『シボーン』は、52分におよぶ全編がインターネット上のYouTubeにアップロードされていて（2013年1月12日付）、マッケンナが演じたモモーの姿とその声を、部分的にはあるが、いつでも、世界中のどこからでも視聴することが可能となったのである。

Works Cited:

- Abbey Theatre. *The House* [production programme]. Dublin Abbey Theatre, 12 April, 2000. Print.
- . *A Celebration of the work of Tom Murphy* [production programme]. Dublin: Abbey Theatre, 1 October, 2001. Print.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1964. Print.
- Carroll, Noël. “Philosophy and Drama: Performance, Interpretation, and Intentionality.” *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*. Eds. David Krasner and David A. Saltz. Ann Arbor: U of Michigan P, 2006. 104-21. Print.
- Daly, Mary E. and Margaret O’Callaghan, eds. *1916 in 1966: Commemorating the Easter Rising*. Dublin: Royal Irish Academy, 2007. Print.
- Edison, Thomas A. “The Phonograph and Its Future.” *The North American Review*, Vol. 126, No. 262 (May–Jun., 1878). Web. 30 Sep. 2013.
- Gregory, Augusta. *Our Irish Theatre*. Print.
- Grene, Nicholas. *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge:

- Cambridge University Press, 1999. Print.
- Gussow, Mel. "Arthur Tracy, 98, Musical Star Known as the Street Singer." *The New York Times*. October 8, 1997. Web. 30 Sep. 2013.
- Joyce, James. *Ulysses*. 1922. London: Penguin Books. 2000. Print.
- Kiberd, Declan. "The Elephant of Revolutionary Forgetfulness." *Revising the Rising*. Eds. Máirín Ní Dhonnchadha and Theo Dorgan. Derry: Field Day, 1991. Print.
- Kilroy, Ian. "Epistle in the Dark" Interview with Tom Murphy. May 2000. Magill. 55–57. Print.
- Kurdi, Mária. "An Interview with Tom Murphy." *Irish Studies Review*, 12: 2, 2004. Web. 30 Sep. 2013.
- Murphy, Tom. *Plays 1*. London: Methuen. 1992. Print.
- . *Plays 2*. London: Methuen. 1993. Print.
- . *Plays 3*. London: Methuen. 1994. Print.
- . *Plays 5*. London: Methuen. 2006. Print.
- Ní Dhonnchadha, Máirín and Theo Dorgan, *Revising the Rising*. Derry: Field Day. 1991. Print.
- O'Toole, Fintan. *The Politics of Magic*. Dublin: New Island Book, 1994. Print.
- 佐近田 展康 「メディア技術の亡霊たち」 名古屋学芸大学メディア造形学部研究紀要 2009 Vol. 2, 33–42. Web. 30 Sep. 2013.
- Roche, Anthony. *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*. Dublin: Gill & Mcmillan, 1994. Print.
- Playwrights in Profile: Tom Murphy*. RTÉ Radio 1. Web. 30 Sep. 2013.
- TG4. *Siobhán*. 2005. Web (YouTube). 30 Sep. 2013.
- Yeats, W. B., Gregory, and James Pethica. *Collaborative One-Act Plays, 1901–1903: Cathleen Ni Houlihan, the Pot of Broth, the Country of the Young Heads or Harps: Manuscript Materials*. Ithaca, NY: Cornell University Press 2006. Print.