

立ちすくみ、早駆ける演技

——ラ・ドゥーゼとドイツ語圏の詩人ふたり——

岡田素之

エレオノーラ・ドゥーゼの舞台については同時代のおびただしい批評やオマージュ、また少なからざる数の写真が残されているばかりで、ドゥーゼの華々しい名声を知識として了解はできても、この女優の本当の魅力は遠い現在から試みるわずかな推察しか許さない。また彼女が晩年みずから計画して出演した無声映画も残されていると聞か¹⁾、これを見る幸運にたまたま恵まれたところで、それとても、所詮はドゥーゼの舞台をはるかに想像する素材にすぎないだろう。文字に書かれた戯曲はあとに残るが、舞台の演技は俳優が生きた時代とかれが演じた空間とともに泡沫の夢のように消えてしまう。俳優ほど観客の見る力に翼を得て生の燃焼を経験できる者もないが、その経験は歴史のなかの一回的な出来事として時代の夜空を焦がす花火のように消滅する運命にある²⁾。

ただし名優の演技が須臾にして消え去る運命にあるとしても、それはしかし、われわれの日常的な生が及びもつかない緊縮した生の姿ではあるまいか。技巧とその効果に頼る俳優の芸ならば、それ自体ひとつの日常と化すことで、より長く命脈を保つこともできようが、〈時分の花〉であれ〈真の花〉であれ、ひとつの時代を担う演技は、時代の背後にうずくまる暗闇、またそこから見返す無数の眼と否応なく切りむすんで輝くことになる——たとえ俳優がそれを明白に意識することがなくても。だからその現場をわれわれはなかば晴れがましく劇場と呼び慣わしながら、そこにはたえずある種の漠然とした恐怖感がつきまるとして離れない。ドゥーゼが自分の演技をどの程度自覚的に捉えていたか、さしあたり見当はつけにくい、少なくとも外側から受ける印象は、彼女が生きた時代にたいする果敢で、華やかで、だがわれとわが身を蕩尽する終わりのない闘いに似ていた。

*

あらかじめドゥーゼの生涯を垣間見ておけば³⁾、彼女は両親が率いる旅役者の一座の娘

-
- 1) William Weaver, *Duse. A Biography*, London 1984, S.7.
 - 2) ドゥーゼに関して類似の感想を述べたものとしては、Frederic W. Nielsen, *Eleonora Duse. Ein Leben für die Kunst. Das Wort-Portrait einer großen Frau*, 4. Aufl., Freiburg 1991, S.7 f.; Doris Maurer, *Eleonora Duse mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1988, S.8 ff. を参照。またドゥーゼ自身のこととしては、Maurer, l.c., S.11 および後注 63 の引用を参照。
 - 3) ドゥーゼの評伝としては Weaver, l.c.; Maurer, l.c. のほかに、Jeanne Bordeaux, *Eleonora Duse. The Story of Her Life*, London o.J. (1925); E. A. Rheinhardt, *Das Leben der Eleonora Duse*, Berlin 1929 を参照した。とくに断らないかぎり、以下のドゥーゼの伝記的記述はこれらに依拠する。

として1858年10月、北イタリアはロンバルディーア地方のヴィジェーヴァノの安宿で生まれた。そして彼女が亡くなったのは、アメリカ巡業中の1924年4月、ピッツバーグのホテルの一室である。要するに1909年から12年あまり舞台から離れていた期間を除いて、ドゥーゼの一生の大半は、イタリア各地にとどまらず、全ヨーロッパと南北両アメリカに足跡を残す、旅から旅への巡業に明け暮れていた結果になる。このことはしかし、彼女の特質にもっぱら原因があるばかりか、当時のイタリアの演劇事情とも密接な関係があるだろう。というのは、イタリアではドイツやフランスと異なり、特定の常設劇場に所属する劇団はイタリア統一前後にみられた若干の例外を除いて、第二次世界大戦後になるまで存在しなかったからである⁴⁾。そのかわり都市と田舎を問わず、数多くの旅回りの劇団がいたるところで活動しており、ひとつの劇団は、通常、座頭を務める主演男優 (primo attore) と主演女優 (prima donna) を頂点に、コメディ・デラルテに似た特定の持ち役を演ずる何人かの役者から成り立っていた。このような座組みは、主演俳優の演技に観客の注意を集中させる効果をもっぱら狙ったもので、俗にマタドル・システムと呼ばれている⁵⁾。そうした一座の〈役者の娘〉として生まれドゥーゼは、すでに四歳にして『レ・ミゼラブル』のコゼット役で初舞台を踏んだという。彼女が自分の演技に開眼したのは、多くの評伝が指摘するところによれば、ゾラの小説を舞台化したテレズ・ラカン役を、1879年にナーポリで演じたときだったといわれる。この成功の秘密は、類型化された演技から彼女のリアリズム演技への転換として説明されるのが一般的であるが、その点についてはのちに改めて触れることにしたい。

ナーポリはドゥーゼの演技の新しい出発点になったばかりでなく、彼女が経験する男性関係の出発点でもあった。その地で不幸な恋愛事件を経験したあとトリノーに移った彼女は、チェーザレ・ロッシが率いる有力な劇団のプリマ・ドンナに迎えられ、1882年には同じ劇団の俳優とのあいだに一人娘をもうける。また1884年には作曲家にして詩人であり、またヴェルディのオペラ台本も書いたアリーゴ・ボーイトとの出会い、さらに後年にはガブリエレ・ダンヌンツィオとの運命的な出会いがある。ダンヌンツィオの出現は新しい先端的な作品を書く、いわば専属劇作家の所有をドゥーゼに可能にしたが、それまでの彼女が演じていた作品は、イブセンの『人形の家』のような当時の問題作を別にすれば、フランス・ブルヴァール演劇のメロドラマが中心で、とりわけサラ・ベルナールが得意とした『椿姫』『フェードラ』『クロードの女』、またシェイクスピアのクレオパトラ、あるいはイタリアものではゴルドーニの『宿屋の女主人』やヴェルガの『カヴァレリーア・ルスティカーナ』のような作品であった。1887年、彼女はロッシの劇団に飽き足らなくなり、そこから離れて自分自身の劇団を結成する。こうして一座の座頭となった彼女はイタリア

4) Cesare Molinari, *Theater. Die faszinierende Geschichte des Schauspiels*, Freiburg i.B. / Basel / Wien 1975, S.260.

5) Susan Bassnett, »Eleonora Duse«, in: J. Stokes / M.R. Booth / Susan Bassnett, *Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse. Ein Leben für das Theater*, aus dem Englischen von Christiane Reitter, Berlin 1991, S.187 ff. および S.198 を参照。

国内にとどまらず、1889年以降はエジプト、スペイン、またロシアへと海外巡業に出かけはじめ、1891年にペテルスブルクの国際演劇祭でヘルマン・バルに〈発見された〉あとは、ドイツ語圏を初めとしてヨーロッパ各地に旅から旅をつづけるようになる。これは俳優として新しい観客との出会いを意味したばかりでなく、同時に、国内よりはるかに効率的な興業収益と国外での評価が国内的に有利に働くという理由のためでもあった。

*

ヘルマン・バルがドゥーゼを発見した次第はよく知られている⁶⁾。ペテルスブルクの演劇祭を訪れたバルは、ある晩、当代の名優と謳われたミッターヴルツァーとカインツと一緒に、イタリアの貧しい俳優たちが上演する『クロードの女』を冷やかに半分に見物していた。その舞台でかれは突然、ドゥーゼの〈筆舌を絶した〉演技に襲われる。この衝撃的な体験をかれはフランクフルト新聞に書く。するとウィーンの演劇エージェントがバルに事の真偽を問い合わせてきた。こうしてウィーンの国際演劇祭(1892年)の枠のなかでドゥーゼの公演が実現したのである。バルによれば〈最初の晩、彼女は不入りの客の前で演じたが、翌日には世界的な有名人になっていた〉という。そして最初のペテルスブルクでの衝撃以来、バルにとりドゥーゼは、ドイツ語圏の、ひいてはヨーロッパの演劇動向を先取りした範例的存在になり⁷⁾、世紀転換期の前後に彼女がウィーンを訪れたおりには個人的な訪問もたびたび行っている⁸⁾。だが、かれが遺した代表的なドゥーゼ論をみるかぎりでは、彼女の特徴を好意的にまた解説的に捉えてはいても、それが演劇批評に携わる者たちがドゥーゼを讀めた数ある文章に比べて格別際立った印象はさほど感じられない⁹⁾。時代の一瞬に生成消滅する演技はただ見られるばかりでなく、言語的に定着されてようやく歴史の内部で完成されるようになるが、残念ながら演劇批評は——元来がジャーナリズムの産物であるためか——ジャーナリズムの慌しい了解コードをこえて自律した批評作品になることが今も昔もむつかしい。演劇批評が俳優の印象記や状況論や技術論をこえて俳優の存在そのものに身をもって参入し、またそれが文学になる例は稀なのである。ただし、演技も、批評も、ある対象にかかわり、その表層を解体して潜在する何かかを再現しようと試みる、すなわち広義の創造的な *Repräsentation* という点では、おそらくお互いに密接な関係にあるはずである。だとすれば、伝達言語を凌駕する演技を捉えるためには詩的再現能力に恵まれた批評精神が当然前提とされるだろう。その意味で、これから

6) 以下の記述は、Hermann Bahr, *Selbstbildnis*, Berlin 1923, S.274-275 による。

7) Heinz Kindermann, *Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater*, mit einer Hermann-Bahr-Bibliographie von Kurt Thomasberger, Graz / Köln 1954. S.202 ff. を参照。

8) Hermann Bahr, *Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904*, ausgewählt u. kommentiert von Reinhard Farkas, Wien / Graz / Köln 1987 のドゥーゼに関する箇所および Kindermann, l.c., S. 151 f. を参照。

9) たとえば後述するホーフマンスタールの『1903年のドゥーゼ』とほぼ同時期に書かれたバルのエッセイ「Die Duse», in: H.B., *Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903*, Berlin 1903 を参照。

扱う、ホーフマンスタールとリルケという同時代の詩人がドゥーゼを対象に遺したエッセイ、また詩と小説の一部は、この稀有な俳優の核心を捉えた本質的な批評の成果ではないかと考えられる。

*

ホーフマンスタールはドゥーゼについて三篇のエッセイを書いている。なかでも『1903年のドゥーゼ』（1903年）はかれのエッセイとしても秀抜な作品であるだろう。しかしその前に、ドゥーゼが初めてウィーンに登場した機会に書かれた他の二篇にもまた触れておかなければならない。いずれも表題は『エレオノーラ・ドゥーゼ』、一方には〈あるウィーン演劇週間〉、他方には〈あるウィーン週間の伝説〉という副題がある。このときのドゥーゼの出し物は『椿姫』『フェードラ』『人形の家』の三作であったが、ホーフマンスタールは、前者のエッセイでこれらの舞台に見られたドゥーゼの演技を分析的に報告し、後者ではさらに一步深めて彼女の特質に言及している。かれの分析は¹⁰⁾、まず、マカルト芸術を文字通り体現していたブルク劇場の女優シャルロッテ・ヴォルターと、またドゥーゼの好敵手とみなされたサラ・ベルナルとの比較検討において彼女の特徴を描こうとする。ホーフマンスタールによれば、ヴォルターの演技は美しい伝統的な芸で、それは偉大ではあるが〈様式化の芸〉である。他方の〈サラ・ベルナルには様式がなく、激しい気性しか持ちあわせていない。彼女は自分自身を演じるだけである〉。要するに、この聖なる怪物（大女優）は何を演っても猛烈な〈ひとつの情熱〉しか表現できず、演じているのは彼女の性そのものにほかならない〈1890年の女、震える神経の聖母〉である¹¹⁾。それにたいして〈ドゥーゼは自分を演じない、彼女が演じるのは詩人の書いた形象である。そして詩人の力が尽き、形象を見放すところでは、彼女がその人形を生ける人物として演じる、しかも詩人がもたない精神で、詩人が見いだせなかった表現の究極の明晰さによって、また統一ある創造的な力と直感的な心理学の才能を用いて演じる〉。彼女はテキストのあいだにあるもの、作者に気づかれていないものを救出しようとするのである。ここで述べられているのはドゥーゼが演じたマルグリット・ゴーチエとフェードラに触れた指摘だが、これは同時にホーフマンスタールがラスキンやペイターに看取した〈ある対象にしたがって生きながら、これを熱狂的かつ慧眼に解体してはまた新たに創りだす〉¹²⁾創造批評の要諦に相通じるところがある。

それではメロドラマの類型的形象から遠いイプセンの場合はどうか。〈『人形の家』の

10) 以下の記述は、Hugo von Hofmannsthal, »Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche«, in: H. v.H., *Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*, hrsg. von Bernd Schöller, Frankfurt a.M. 1979, S.469-474による。

11) ホーフマンスタールは、一般にサラ・ベルナルのような大女優に冠せられる〈聖なる怪物〉(monstresse sacrée)という語句は当然使用していない(このことばの流行は1940年以降)。だが、ここでベルナルに関して述べられた特徴は、位相を異にして多かれ少なかれドゥーゼにも該当するだろう。後注59に挙げたカスナーのドゥーゼ頌を参照。

12) Hofmannsthal, »Algernon Charles Swinburne«, in: H.v.H., *Reden und Aufsätze I*, S.144.

ドゥーゼはひとりの卑小な女性が抱く魂の物語以上のものを演じようとはしないように思われる。だが、彼女が提供するものは社会的・倫理的告発の偉大な象徴表現である。/彼女は個別的なものしか演じないが、われわれはそこに典型的なものを感じとる。昔の年代記に描かれた聖なる役者も、受難劇でわれらが主イエス・キリストを、そのように演じたにちがいない。つまり、ひとりの責め苛まれた寄る辺ない男として演じたのだが、「それでもそこに神の子が隠れていることはだれにも感じられたのである」。ついでホーフマンスタールはその演技の瞩目に触れながら、この小市民的形象がはらむ矛盾をドゥーゼが鋭く信じた所作で演じることにより、見る者を切実な認識の生成過程に陥れる様子を述べる。ここでは個性とか、年齢とか、外見はもはや問題にならない。彼女はたえず変容してやまず、〈彼女の肢体はすべてそのつど別の言語を語っている〉。ホーフマンスタールはその変身の能力を語りながら、一種の奇跡譚を報告するかのようこの劇評を終える。

もう一方の〈あるウィーン週間の伝説〉なる副題をもつドゥーゼ評は、伝説ということばからもわかるように、その要点は分析的報告の次元にとどまるものではない¹³⁾。ドゥーゼが舞台に立った一週間はアテーナイの演劇競技を伴う大ディオニューシア祭の週になぞらえられ、彼女の舞台を見た二、三千人の観客はディオニューソス宗教の聖別者に見立てられる。〈たったひとりの女性、イタリアの女優の現前が、われわれにはディオニューソスの祝祭行列、酒神讃歌、そして秘儀なのであった〉。しかし、そのあとでホーフマンスタールは、彼女が演じた三作品に触れながら、彼女の演技が具体的な個々のことばや所作や暗示の集積から成り立つ点に注目してゴンクール兄弟の作品に似ているという。〈だとすれば彼女は自然主義の完成された女優ということになるだろう。彼女は、自然の模倣を信じる者たちの死せるスローガンを活活化し、かれらの大胆きわまりない希望を実現できるのかもしれない。/だが、彼女はバルザック、シェイクスピア、スタンダールが、ゴンクール兄弟、ドーデ、ディッケンズをこえるように自然主義をこえている〉。

今日でもドゥーゼの演技の新しさを説明するのにリアリズムということばがしばしば使われている。それは当時のおおげさな身振りを伴う定型的な表現にたいして、彼女の演技が微細な差異にあふれた挙措と押さえた鋭い声を中心にして、とくにハンカチや花のような日常的な小道具を、その〈美しい手〉で巧みに利用したところからそう考えられるのかもしれない。また実際スタニスラフスキーの演技論のように、自分を演じるのではなく作家の創造した役を心理的に生きることによって彼女が専念した側面もたしかに認められる。しかし彼女は役の現実を生きて役をはるかに凌駕してしまう。ホーフマンスタールによれば、創造的な詩人と自然主義者とがまったく異なるようにドゥーゼの演技は現実描写という抽象概念から峻別されるものである。むしろ彼女は現実を演じるのではなく魂を演じる。ここでは身体と魂が、ピュシスとプシューケーが相補的に統合されて現れる。ホーフマンスタールにとってドゥーゼは、ゲーテが人格化された自然であるというような意味で、自然

13) 以下の記述は、Hofmannsthal, »Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche«, in: H.v.H., *Reden und Aufsätze I*, S.475-478 による。

主義に対立する一種の変転してやまない自然、いわば能産的自然に高められる。

ウィーンにおけるドゥーゼの初登場を扱ったこの二篇の文章はとくに演劇批評の枠をこえたものではないが、それでもドゥーゼの演技の特質を描いた文章としていまでも新鮮な印象がある。しかもまた、ブルク劇場に家庭用のロージェをかまえ、子供時分から芝居に浸かって成長したホーフマンスタールとはいえ、いまだ18歳の、ギュムナージウムの生徒の手になる批評としては、その博識な見巧者ぶりには驚くべきものがある。

*

それからほぼ10年後に書かれた『1903年のドゥーゼ』はドゥーゼ論の白眉ともいえるもので、ホーフマンスタールにおける思索と詩作が緊密に統合されたエッセイの典型として読むことができる¹⁴⁾。ただ、それだけにその内容または背景には豊かな含意が隠されている。書かれた対象のドゥーゼには生活的にも演技的にも10年の前史があり、また書き手の側にもそれなりの前史がある。そしていずれの側についてもイタリアの世紀末を代表する詩人ガブリエレ・ダンヌンツィオの存在と無関係には語れない。

ドゥーゼが1895年にダンヌンツィオと初めて出会ったのは、彼女が当時住んでいたヴェネツィアだった。この1863年生まれ、彼女より五歳年下の詩人は、ホーフマンスタールと同じく早熟な詩才を示し、すでに多くの詩集ばかりか、『快樂』(1889年)、『死の勝利』(94年)などの長編小説の作者として新しいイタリア文学を背負う希望の星であった。ドゥーゼとダンヌンツィオは最初の邂逅でたちまち情熱恋愛の虜になる。ただ、かれらの愛の仲立ちをした中心的な要素は性愛的なものより、むしろ新生イタリアに新しい演劇を創造する夢であったと推測される¹⁵⁾。ヴァーグナー崇拜者だったダンヌンツィオは、ローマの南、アルバーノ丘陵にパイロイトに匹敵する壮大な劇場建設の夢を抱き、ドゥーゼとの出会いを契機に戯曲を書きはじめる¹⁶⁾。彼女がこれを演じ、さらにそれを国外にも紹介する。こうした関係においてダンヌンツィオの『死の都』(98年)、『ラ・ジョコンダ』(99年)、『フランチェスカ・ダ・リーミニ』(1902年)などの戯曲が次々と執筆されていった。しかし1904年にふたりの関係は破局をむかえる。その直接の原因は、かれが女好きのダンディーであったというばかりではおそくないだろう。また壮麗な凋落の気配に彩られた

14) ホーフマンスタールのエッセイ概念については、Ernst-Otto Gerke, *Der Essay als Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal*, Lübeck / Hamburg 1970, S.38 ff. を参照。このエッセイにはまた、ドゥーゼの演技にみられるギリシア的な要素と彼女の神経過敏症に触れた Alfred Gold, 「Gedanken über Duse. Zum Gastspiel im Raimund-Theater», in: Gotthart Wunberg (Hrsg.), *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*. Bd.II, Tübingen 1976 (初出は1899年のツァイト紙) の影響が考えられるかもしれない。

15) ドゥーゼが夢見た新しい演劇のことは多くの評伝が触れているが、彼女がダンヌンツィオと夢見た演劇は世界救済的な性格を帯びていた。他方、ダンヌンツィオの側からすれば、その演劇活動は、むしろ後年の政治的・軍事的行動につながる華やかで権力意志的な性格が色濃くみられる。その点については、Maria Gazzetti, *Gabriele d'Annunzio mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1989, S.75 を参照。

16) ダンヌンツィオの演劇活動、またかれの個々の戯曲作品一般については、Gazzetti, l.c., S.61 ff. を参照。

水都ヴェネツィアを背景にドゥーゼとの私生活を露骨に描いた小説『炎』が1900年に発表されて、一種の国際的スキャンダルを惹き起こしたからばかりでもない。そうした私生活上の積み重なる不満と徒労感を抱きながらも、彼女は舞台の知識に乏しいかれの戯曲を、膨大な出費とおぼつかない成功をも厭わず積極的に上演しつづけてきた。破局の直接原因は、ダンヌンツィオが『ヨーリオの娘』(04年)をドゥーゼでなく他の若い女優に演じさせ、しかもそれがかれの戯曲として初めて無理のないかたちで成功したことから、ドゥーゼの描いてきた演劇にたいする共同の夢が一挙に打ち砕かれたというのが真相であるらしい。ここにひたすら献身的な女性がひとりの野心的な男に裏切られた悲劇をみることもできようが、それを必ずしも最近のフェミニズムの観点から了解する必要はあるまい。むしろ悲劇は彼女の俳優としてのあり方そのものと密接に関係している。

ホーフマンスタールはこの点を、ドゥーゼが〈芝居〉(Theaterspielen)を重ねてゆくほどに彼女が陥ってゆかざるを得ない不幸な運命にみている。〈この女性はわれわれの時代の悩みをほかのだれよりも、しかも途方もなく悩んでいる。年から年に、国から国に、彼女は「まるで岩角から岩角に投げられた水のように」盲目に落ちていくように思われる。彼女が訪れ、そして消えさる姿は、人びとを満載した船の甲板に一羽の傷ついた海鳥が、よろめいて落ちてくるような不安を覚えさせる。彼女はこの世でもっとも名声を負う者でありながら、もっとも休息を知らない者である。彼女の旅は凱旋行列であるが、それはまた逃避行にも似ている。熱病に苦しむ病人が枕をかえるように彼女はこの世の国々をかえながら、自分が休めるほんのわずかな場所も見いだせない¹⁷⁾。この直喩を多用した表現で、ホーフマンスタールはドゥーゼの栄光と疲労にみちた外国公演の現実を描いているとさしあたり考えてもよいが、それは同時に〈時代の悩み〉からの休みを知らない〈逃避行〉であるともみなされる。文中の引用句は、ヘルダーリンの『ヒュペーリオンの運命の歌』で悩みさすらう人間の運命をうたった箇所から採られている¹⁸⁾。このエッセイではある女優の特徴描写が目指されているばかりではない。そのすぐあとで彼女の姿は、ギリシア神話でゼウスに愛されて牝牛に変身したイーオーが、嫉妬に狂うヘーラーの放った虻に苦しめられながら〈苦悩と疲労のあまり鈍い唸り声をあげながら諸国を嵐のように駆け抜けてゆく¹⁹⁾〉姿を重ねられる。時代の悩みを悩む俳優の運命を描きながら、それは同時に神話的な位相のもとに移される。

しかしホーフマンスタールがドゥーゼをこのように形象化することは、彼女の舞台を最初に見た当時から、すでにかれの計画にあったのである。1892年2月付の日録には、〈彼女の伝説をつくること。彼女をアハシュウェロスの神話と織り合わせること。彼女はわれわ

17) Hofmannsthal, »Die Duse im Jahre 1903«, in: H.v.H., *Reden und Aufsätze I*, S.484.

18) Hölderlin, »Hyperions Schicksalslied« から当該箇所を引用しておく: Doch uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhn, / Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindlings von einer Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen, / Jahrlang ins Ungewisse hinab.

19) Hofmannsthal, »Die Duse im Jahre 1903«, l.c., S.484.

れに未知ではあっても、生全体の意味と魂なのかもしれない²⁰⁾という片言が書き遺されている。ドゥーゼはかれによって最初からアハシュウェロス、すなわち苦悩を背負ってさまよいつづけるユダヤ人の神話の位相のもとに眺められていたことがわかる。これはまた現代人の運命を指し示す比喩形象でもある。だが、このユダヤ神話はいまや多島海に舞台を移され、このエッセイでは海または水にまつわる比喩表現がじつに数多く使用されている。エーゲ海をさすらうアハシュウェロスはオデュッセウスにはほかならないが、ここには古代の神話ばかりか、同時代のある伝説的な女性の姿も重ね合わされているように推測される。つまり、1898年に暗殺されたオーストリア=ハンガリー二重帝国の皇后エリーザベトの姿が――。

このような推測は、ある期間ホーフマンスタールが愛読したダンヌンツィオとの関係からも導き出せるだろう。かれが注目した同時代の外国作家たちのなかでもダンヌンツィオには五篇の文章が書かれている。最初のダンヌンツィオ論（1893年）ではくわれわれはいわば生に根をもたない、〈生を傍観する〉世代であり、〈現代的〉(modern)とはく生の分析と生からの逃走²¹⁾であると述べて、ダンヌンツィオに形影相憐れむばかりの共感ぶりを示している。その次の年に書かれたダンヌンツィオ論では、生そのものよりも過去の伝統に依拠して創られたかれの芳醇華麗な言語表現に最高の讃辞が捧げられるが、翌年の、ダンヌンツィオの小説『岩窟の乙女たち』(95年)に触れた文章になると、一転して著者に生とそれを支える倫理的な行為が欠如していることが否定的に述べられる。さらに1897年の北イタリア旅行を記した日記体の文章では、国会議員選挙に出馬したダンヌンツィオの、新聞で読んだあまりにも文学的な演説内容が報告されている。1912年に書かれた最後のものは、ダンヌンツィオの、ある詩集にたいする回答のかたちをとった書簡体のもので、ここでは徹底的にかれの内容空疎な詩句が批判される。ただ、もうひとつダンヌンツィオに関係するものがあり、それはホーフマンスタール自身が翻訳したかれの『皇后エリーザベト』(1898年)というエッセイである。

この美貌の誉れ高い皇后の後半生には、とくに皇太子ルードルフの自殺後、憂愁と神経症に苛まれた奇矯な振舞いが数々みられ、彼女はコルフ島にアキレイオンなる別荘を建ててエーゲ海の船旅をつづけたり、船旅でなくても、人目を避け、何ものかから逃れるようにたえず旅から旅への生活に駆り立てられていた。『皇后エリーザベト』によれば²²⁾、くまるでオデュッセウスのように巡礼するこの北国の女性は、〈あまたの悲慘に翻弄されたあげく〉、その隠れ家をイオーニア地方の把手状の入江に見いだしていたという。自分自身を波から波へと飛んで休む陸地が見つからないカモメに譬えた²³⁾エリーザベトのことは、あ

20) Hofmannsthal, »Aufzeichnungen aus dem Nachlaß«, in: H.v.H., *Reden und Aufsätze III*, S.343.

21) Hofmannsthal, »Gabriele D'Annunzio«, in: H.v.H., *Reden und Aufsätze I*, S.175-176.

22) Hofmannsthal, »Gabriele D'Annunzio. Kaiserin Elisabeth. Übersetzung«, in: H. v. H., *Reden und Aufsätze I*, S.605.

23) Brigitte Hamann, *Elisabeth. Kaiserin wider Willen*, München 1983, S.582に引用されたエリーザベトの詩を参照。ちなみにエリーザベトは詩人ハイネに傾倒して、みずからも多くの詩を書いている。

る伝記作者がこう述べている²⁴⁾。〈エリーザベトの人生は逃走に変わった。それはもはや實際上または想像上の敵意にみちた周囲の世界からの逃走でなく、なによりも自分自身の自我から、自分の魂のたえざる不安からの逃走であった〉。この逃走は生の根柢を見失った世代のホーフマンスタールにもダンヌンツィオにも無縁ではない。しかし、そのイメージがもっとも具体的に重なり合う女性が、〈われわれの時代の悩み〉を悩んで旅から旅に逃避行をつづけるドゥーゼであった。

事実、ドゥーゼは第二のエリーザベトだった。この病弱な女性がいかに神経過敏であり、ときとして奇矯な振舞いにも及んだことは、彼女の評伝からも、またのちに触れるリルケとの関係からも容易にうかがわれる。ホーフマンスタールがドゥーゼに会ったことがあるかどうか、判然としないが、少なくともダンヌンツィオのモデル小説『炎』を読んでいたことは間違いない。このエッセイで直接かれが挙げた舞台はイブセンの『ヘッダ・ガーブラー』とダンヌンツィオの『死の都』——しかし『死の都』については作者名も作品名も暗示的に述べられているばかりである。それほどドゥーゼとダンヌンツィオの関係は直接口に出す必要がない公然の秘密だったからだろう。歳をとり不安におののく大女優フォスカリーナ（ドゥーゼ）が、ヴェネツィアの迷宮のように入り組んだ小路で不意に立ちすくみ、声にならない叫び声をあげて早駆ける姿をわれわれは『炎』に眺めることができる²⁵⁾。そしてこれは彼女の日常生活にとどまらず、彼女の演技に秘められたデモーニッシュな要素と直接関連しているはずである²⁶⁾。

ところでホーフマンスタールは、現在の彼女の演技に関して、それが以前と比べてはるかに普遍的なものに成長したことを指摘する。その演技は彼女が演じる個々の形象を凌駕し、さらに演劇という表現形式さえも凌駕してしまうほどに成長してしまったという。〈この女性には、自分が乗る小舟を沈め、波のうえにじかに足を降ろして、われわれに向かって歩いてくるような魔法の力が宿っている。この女優のうちには、その所作があまりにも崇高なので彼女が演じるどんな戯曲も解体してしまい、ただ彼女の姿だけしか残らないような魂が生きている〉²⁷⁾。だが、それにもかかわらず、彼女は特定の戯曲を、特定の役を演じなければならない。そこに彼女の芸術活動がはらむ引き裂かれた状態がある。〈ここには無限に多くのことを克服してきた者が舞台に立っている。ここでは仮面劇をはるかにこえた魂がさまざまな仮面をかぶる。ここでは名状しがたく偉大な力が、王侯のような、神官のような魂が、まっすぐ自分を投げ出す可能性を求めて闘っているが、しかし、見つけど

24) Hamann, l.c., S.581.

25) Gabriele D'Annunzio, *Das Feuer*, Roman, herausgegeben und eingeleitet von Vincenzo Orlando, aus dem Italienischen von Maria Gagliardi / Gianni Selvani, München 1988, S.336 ff. またヴェネツィア近郊の迷宮庭園でドゥーゼが恐怖に駆られてさまよう場面 (S.371ff.) はとくに印象深い。なおこの作品の特徴一般については, Christiane Schenk, *Venedig im Spiegel der Décadance-Literatur des Fin de siècle*, Frankfurt a.M. / Bern / New York 1987, S.279-315 を参照。

26) たとえば後述するリルケの詩〈肖像〉にみられるドゥーゼ像をここに重ね合わせることも可能である。

27) Hofmannsthal, »Die Duse im Jahre 1903«, l.c., S.485.

せるのはただ比喩ばかりなのである²⁸⁾。俳優としてのドゥーゼの悲劇性は彼女が芝居を行うという行為そのものにあるといわれる。〈彼女は、自分の芸術の限界を、もっとも固有な苦悩として自分の魂に引き受けなければならぬまでに偉大な女優になった。熱病を病む者がその枕を取りかえるように彼女が取りかえるのはこの世の国々ばかりではない——自分の行為においても彼女は安らうことができないのだ²⁹⁾。『チャンドス卿の手紙』の筆者にとり、この苦悩は他人事とはいえない同時代の宿命のように感じられたはずである。そしてドゥーゼは、実際、ある時期から演ずること自体にたいして嫌悪と疲労をひたすら訴えるようになり、舞台から降りることを真剣に考えるようになる。だが、ひとたび勝利の瞬間に天地を開く魔法の呪文を手にいれた³⁰⁾と思っただけで、演ずることで分裂した自己と世界が宇宙的な全体感に合一される束の間の幸福を味わった者にとって、舞台の放棄がそのまま本来の悩みの解消に通じるようには考えられない。ドゥーゼは1909年にいったん舞台から離れるが、1921年にはまたもや勝利の陶醉を求めて舞台に復帰せざるを得なくなる。

自分の芸術領域に安住できないまでになったこの神的な俳優の運命を先どりするかのようにより、『1903年のドゥーゼ』はこう結ばれている³¹⁾。〈彼女は、聖なる林苑からさまよい出てしまい、神の狂気を自分に吹きこむ蒸気が吹きだす大地の割れ目にもはや戻れなくなったピューティアーに似ている。そこで彼女は、死すべき定めにある人間たちの小屋や囲いのあいだを幽霊のように蹠踉と踊り歩き、ときとして目を凝らしたまま人びとのあいだに立ち交じり、野獣のようにおずおずと畑のあぜ道に眠ったりする。ときとして神が不意に彼女に襲いかかる。すると彼女は樹々の若々しい緑を吸い、両手を雲にむかって勢いよく差し伸ばし、あるいはマイナスのように若い動物の頭を引きちぎり、わが身を血で汚すこともある。だが、こうしたすべても、彼女にはもう見いだせない予言する狂気のかわりに行われるだけなのだということは、だれの目にも明らかである。そこで人びとは彼女を大目に見守っている。非常に多くの者たちが彼女をまるで神のように愛しているが、彼女になにか恐怖のようなものを感じずる者はごくわずかしかない〉。ここに注釈を加えておけば、ピューティアーはデルポイのアポロンに仕えて予言を行う巫女で、その予言は地下のディオニューソスの圏域から蒸気状のガスとなって訪れる。したがって彼女に襲いかかり狂気を吹きこむ神はアポロンとは異なる³²⁾。さらにディオニューソスの女信徒たるマイナスのことに触れているのであれば、それは彼女がこの神に仕える根源の俳優であることを示唆するのかもしれない。だが、彼女と神の宥和状態はすでに失われているのである。

*

リルケとドゥーゼの関連を追究したヴァルター・レームによれば、このノイエ・フライ

28) L.c., S.487.

29) L.c., S.488.

30) L.c., S.487 f.

31) L.c., S.488 f.

32) デルポイのアポロンとディオニューソスの関係については、Walter F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, 3.Aufl., Frankfurt a.M. 1960, S.182 ff.; Karl Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München / Wien 1976. S.168 ff. を参照。

エ・プレッセに発表されたエッセイは、当時からホーフマンスタールの熱心な読者だったリルケがすでに読んでいた可能性が多分にあるという³³⁾。そのあたりの事情は確かめようがないにしても、ふたりの詩人が捉えたドゥーゼ像が多くの部分で重なり合うこともまた確かである。

明るい顔唐の雰囲気漂わせたリルケの抒情劇『白衣の侯爵夫人』は、最初1898年に書かれ、1904年に改作されて『初期詩集』(1909年)の掉尾に収められた一幕劇であるが、これはドゥーゼを念頭において書いた作品だとリルケ自身が述べている³⁴⁾。ただ、最初にドゥーゼの名がリルケの作品に現れるのは、1902年のロダン論第一部で、ロダンの腕のない彫像に触れながら、戯曲名には言及されないものの、ダンヌンツィオの『ラ・ジョコンダ』で両手を失う恋人役を演じた彼女の印象が述べられている箇所である³⁵⁾。〈彼女の身体が、その身体をはるかにこえた愛撫をまなぶこの場面は、彼女の演技のうちでも忘れがたいもののひとつである。それは両腕が余分なものであり、飾り物であり、人びとが完全に貧しくなるためには捨ててもかまわない、金持ちで奢侈な連中の持ち物であるという印象をあたえた。彼女はこの瞬間、重要なものはなにも失わなかったかのような印象、むしろ小川からじかに水を飲むために自分の盃を他人に贈ってしまった者、あるいは裸でありながら、その深いむきだしの状態でいくらか途方に暮れている人間のようにもあつた〉。リルケがここで述べていることは、かれがパリに出てロダンに出会い、その衝撃的な経験から、事物の核心を洞察する事物詩にむかっていった経緯と密接な関係があるだろう。そうした〈見る行為〉と〈手仕事〉の相互過程を通してやがて成立した『新詩集』別巻(1908年)には、ドゥーゼをモデルに〈肖像〉(Bildnis)と題した一篇の詩が収められている³⁶⁾。詩そのものの解釈を直接問題にするつもりではないので³⁷⁾、その拙訳だけを以下に掲げる。

彼女のあきらめきった顔から
偉大な苦悩がひとつもこぼれ落ちないように、
彼女はゆっくり悲劇の舞台をとおって
おのが顔立ちのすがれた花束をはこんで行く、
むぞうさに束ねて、早くもなかばほどけた花束を。
ときとして途方に暮れた微笑が、さながら
月下香の花のように、けだるく床にこぼれ落ちる。

33) Walther Rehm, »Rilke und die Duse«, in: W.R., *Begegnungen und Probleme. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Bern 1957, S.377.

34) Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, hrsg. von R. Sieber-Rilke u. C. Sieber, Leipzig 1936-1939, Bd.2., S.188 (An Karl von der Heydt, am 10. 11. 1906). なお、以下、当書簡集は単に *Briefe* と略記する。

35) Rainer Maria Rilke, »Auguste Rodin. Erster Teil«, in: R.M.R., *Sämtliche Werke in 12 Bänden*, Bd. 9, Frankfurt a.M. 1975, S.163.

36) Rilke, »Der neuen Gedichte anderer Teil«, in: R.M.R., *Sämtliche Werke*, Bd.2, S.608.

37) 詩としての詳細な分析は、Rehm, l.c., S.346 ff. が行っている。なお、拙訳に当たり富士川英郎訳を参照した。

それから彼女は平然とそちらに歩みを移して行く、
 いかにもけだるく、美しい盲目の両手を差しのべながら、
 しかしその手は落ちたものが見つからないのを知っている、——

それから彼女は、運命の浮沈がうたわれた
 虚構のこぼれを、わざとらしい、何かあるこぼれを口にする、
 それからこれに彼女の魂の意味があたえられると、
 こぼれはなにか法外なものとしてはじけ散るのだ、
 まるで石が叫び声をあげるように——

それから彼女は、顎をそらしたまま、
 こうしたこぼれのくさぐさをまたもや落として行くが、
 残るものとして何もない。これらのこぼれのどれひとつとして
 彼女の痛ましい現実にはふさわしいものはないのだから、
 しかもその現実が彼女の所有するただひとつのものであり、
 それを彼女は、まるで脚のない容れ物のように掲げて
 おのが名声と夜ごとの舞台をはるかに越えて
 はこんで行かなければならないのだ。

この詩は1908年8月にパリで書かれた。リルケは1906年11月のベルリンで、ドゥーゼがイプセンの『ロスメルスホルム』のレベッカ・ヴェスト役で出演した舞台を見ているが³⁸⁾、この詩はそうした舞台の印象を直接写しとったものではあるまい。美しい手のく脚のない容れ物であるこの女優のく痛ましい現実を、ひたすら捉えるという点では、むしろホーフマンスタールのエッセイを想起させる。演劇という表現制度とその制度を生きなければならぬ俳優は依然として分裂したままである。ただしホーフマンスタールがドゥーゼを神話的な位相のもとに移しかえたのにたいして、ここには対象を凝視して形象化する酷薄な眼が手前にある。そのためくそれからく(und)という時間のゆるやかな移行をあらわす接続詞を畳用しながらも、描写は気疎いテンポに変わり、全体はけだるく凝った微笑——ドゥーゼの有名な微笑——を描くタブローの印象が優位を占める。それは名声に囲まれたドゥーゼが張りつけられた状況の図像であり、この緊縮した図像からはく石の叫び声くのような悲鳴が伝わってくる。

この詩をふくむ『新詩集』の成立と平行して書かれていたのが『マルテの手記』(1910年)であるが、ドゥーゼはく悲劇の女性くと呼びかけられてここにも登場する。マルテがオレンジの古代円形劇場にたまたま足を踏み入れたとき、かれは不意に古代のく巨大な、人間の規矩をこえたドラマ³⁹⁾が演じられているのを幻想として見る。そしてこの経験はただちに現代演劇の批判に転化される。く演劇は、いまでは舞台という粗い穴だらけの篩の目からぼろぼろこぼれ落ち、積みかさなり、もう充分だとなれば取り片づけられてしまう。こ

38) Rilke, *Briefe*, I.c.

39) Rilke, »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: R.M.R., *Sämtliche Werke*, Bd.11, S.921.

れは通りや家々にあるのと同じ生煮えの現実で、ただ普通ならば一晩ですむ出来事より多少たくさんのことが、舞台ではまとめて見られるという程度の話にすぎない⁴⁰⁾。そしてマルテは、〈われわれが神をもたないのでわれわれには演劇がないのだ。演劇のためには共通の絆が必要なだから〉⁴¹⁾と端的に述べる。これは演劇にかぎらず、当時のリルケが現代芸術一般にたいして抱いていた基本観である⁴²⁾。つまり、表現する者と享受する者を媒介する絶対者の不在のもとでは真の芸術経験は容易に成り立ちがたい。俳優は大地に立つことのできない〈脚のない容れ物〉となって転がってゆかなければならない。こうした一般論を述べたのちに、ヴェローナのやはり古代円形劇場で子供のころバラの花束を捧げてジュリエットを演じた〈悲劇の女性〉が呼び出される。彼女がドゥーゼそのひとだということは、この挿話がダンヌンツィオの『炎』で女主人公の語る話にほかならず⁴³⁾、またそれがダンヌンツィオの放恣な想像力の産物だったとは考えがたいからである。

そしてマルテはこの女優にむかってこう語りかける⁴⁴⁾。〈たしかにあなたは役者の子でした。そしてあなたの家族が演じる時、かれらは自分たちを見てもらいたいと希ったのです。でも、あなたは変わり種だった。マリアンナ・アルコフォラドにとって、たとえ自覚されなくても、尼僧が一種の仮装であったように、この職業はあなたにとっては仮装になる定めがありました。これはその背後に隠れていれば、目にみえぬ死者たちが幸福にひたれるのと同じ熱烈さで、遠慮なく悲惨にひたれるほど目の詰んだ長持ちする仮装だったのです。ゆく先々のどの町でも、人びとはあなたの演技を褒め称えた。それでもかれらは、あなたが日ごとに見込みを失いながら、だが何度も繰り返して戯曲を取りあげていったのも、それで自分が隠せるのではないかと思ったせいだったことを、理解してはくれませんでした〉。リルケは彼女の俳優という職業を一種の仮装とみなすことにより、ドゥーゼにわが意に反した演技者を見るかたわら、その必死な想いが理解されない人間の悲惨を描こうとする。かれはそこに自分との近縁関係、すなわち空洞化した現実生きる困難を抱えながら、眼前の世界と折り合うことも、またそれによって破滅することもできない人間の苦しみをみようとする⁴⁵⁾。しかし彼女はまた、——ダンヌンツィオとの一件が影を落としていたためだろうが——あのポルトガル文の作者であった尼僧のマリアンナ・アルコフォラドと並べられることで、愛する男に見捨てられても、男に呼びかけながら男を乗り越えてしまう偉大な愛する女たちの系譜に数えいられる⁴⁶⁾。

『マルテの手記』刊行後も、ドゥーゼはリルケにとって芸術的にも人間的にも忘れがたい女性でありつづけた。こうして1912年の夏、リルケ後半生の母性的庇護者であったトゥル

40) L.c., S.922.

41) L.c., S.922.

42) William Small, *Rilke — Kommentar zu den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, Chapel Hill 1983, S.100 f.* に引用されたリルケのことばを参照。

43) D'Annunzio, *Das Feuer*, l.c., S.411 ff.

44) Rilke, »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, l.c., S.923.

45) Small, l.c., 101 f. を参照。

46) Rilke, »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, l.c., S.832 f. を参照。

ン・ウント・タクシス侯爵夫人に誘われてヴェネツィアに滞在したおり、かれはすでに舞台から離れていたドゥーゼに初めて出会い、たちまち彼女の魔法の圏域に引きこまれてしまう。この詩人には、困難な立場にいる女性にたいする過剰な同情癖がしばしば認められるが、ただしドゥーゼの出現は、かれの存在を呑みこんでしまうような危険な性格を帯びていた⁴⁷⁾。最初の驚きと幸福感にひたされた出会いの日々は、ヴェネツィアから侯爵夫人に宛てられた7月12日付の手紙がこう述べている⁴⁸⁾。〈ドゥーゼ、わたしが彼女を訪ねたり、彼女がわたしを訪ねてきたりする、これもこの地の明るさで過敏になった空気が生みだす蟹気楼のようなものですが、その様子は容易に想像していただけるでしょう。わたしたちはまるで古い神秘劇の舞台を務めるふたりのようで、その会話はある伝説の委託に応じて各々が自分の穏やかな台詞を語るような具合でした。ある意味が全体のなかから直接あらわれると、それはすぐにまたわたしたちの頭上をこえて去ってしまいました。わたしたちはまるでふたつの水盤のようで、重なりあってひとつの噴水を形づくり、どれだけ多くのものが絶えず自分たちからこぼれ去ってしまうか、おたがいにただ示しあうことしかできませんでした。それでも、わたしたちがこれほど充実している素晴らしさを、どうにかおたがいに了解しないわけにはゆきませんでしたし、またもしかすると同じ瞬間に、自分たちを乗り越え(相変わず)落ちてくる、だが自分たちをこんなにも豊かにみたとす生き生きした垂直の噴流のことを思っていたのかもしれない〉。

ここで述べられていることはリルケが幻視的に体験した神秘的合一にも等しいが、これはまたマルテが夢見た宗教的・形而上的演劇の成就でもある。リルケは、いまでは仮装するすべを知らないこの悲しみ多き女性に同情して、彼女をふたたび舞台上に復帰させようと、自分がむかし書いた『白衣の侯爵夫人』を持ち出したり、のちにはマックス・ラインハルトの演出でドゥーゼに〈悲しみの聖母〉(Mater dolorosa)を演じさせるために、15世紀のグレバン兄弟が残した受難劇の上演を計画したりもした⁴⁹⁾。かれはこの根源の悩み、愛する母親の受苦をあらわす形象が、ドゥーゼに仮装や仮面をもちや要求せず、自己と形象を一致させる演技が可能か真の役だと考えた⁵⁰⁾。しかし、ドゥーゼの憂愁と過敏症と奇矯な行動⁵¹⁾、またドゥーゼにアリアドネー劇を書く予定だった女友だちと彼女との厄介な関係に巻きこまれたリルケは、早くも一ヵ月後には、〈そうです、本当にだいそれたことでした。わたしの力がつきはててしまう時が訪れました⁵²⁾と侯爵夫人に書いて、この熱病のような瘴気にみちたヴェネツィアの地を逃れ、その後ふたたびドゥーゼに会う機会はなかった。

47) Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke*, Frankfurt a. M. 1983, S.61.

48) Rilke, *Briefe*, Bd.3, S.242 (An Marie von Thurn und Taxis, am 12. 7. 1912).

49) Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, l.c., S.66 f. また Rilke, *Briefe*, Bd.3., S.375 ff. (An Karl von der Heydt, am 1. 6. 1914); Rilke, *Briefe in 2 Bänden*, hrsg. von Horst Lalewski. Frankfurt a.M. / Leipzig 1991, Bd.1, S.568 (An Ellen Delp, am 28. 5. 1915) を参照。

50) Rehm, l.c., S.406 f.

51) この点をリルケが語った挿話は、Maurice Betz, *Rilke in Frankreich*, Wien 1938, S.169 ff. に記録されている。

52) Rilke, *Briefe*, Bd.3, S.249 (An Marie von Thurn und Taxis, am 3. 8. 1912).

それでもリルケのドゥーゼにたいする関心が彼女の死後までつづいたことは、かれの書簡集からもはっきり読みとれる。ドゥーゼがリルケに残した痕跡を『新詩集』の〈肖像〉から後期の詩群にいたるまで追跡したレームは、たとえば『オルペウスに捧げるソネット』第二部最終歌にうたわれた〈あなたを蝕む悲しみは//これを糧にいずれ強きものとなる。/変身しながら来りまた去るがよい。/あなたのもっとも苦しい経験はなにか?/あなたに飲むのが苦ければ、みずから葡萄酒と化すがよい〉というような詩句にまで、オルペウ的な〈純粹な事象〉にほかならない〈変身〉に純化されたドゥーゼの姿をみている⁵³⁾。これはレームの過剰な読みこみの結果と考えられるかもしれないが、いずれにしてもドゥーゼはリルケが経験した多くの女性たちと溶けあって後期の詩のなかでさまざまに昇華して無名の大きいなる形象と化していったように思われる。しかし、詩人が1923年1月23日付のガララーティ=スコッティに宛てた手紙でドゥーゼに触れながら、〈彼女の名前をあの穏やかで悲しく強い星座のひとつに (à une de ces constellations douces, tristes et fortes) あたえることにより、われわれをはるかに凌駕した彼女の気高い身振りを、さらには彼女の勝利にみちた伝説を、永遠化できない理由がどこにありますよ〉⁵⁴⁾と書いた文面に照らすならば、レームが指摘する『ドゥイーノの悲歌』の次のような箇所⁵⁵⁾もまた、この女優に即した具体的な意味を帯びてくる。

それでも南の空には、祝福を受けた手につつまれたように汚れなく、
 明るくかがやきはじめる〈M〉という文字が見られる、
 それは母たち (Mütter) を意味しているのです……

ここでもまたドゥーゼの有名な手が想起される⁵⁶⁾。リルケが愛した彼女はかれの内部で浄火の炎に変わり、〈穏やかで悲しく強い星座〉の聖母に昇天したらしい。——もっとも実際の母親としてのドゥーゼはむしろ幸福な印象をあたえていたようであり、1882年に産んだ一人娘のエンリエッタをドゥーゼは演劇界とは無縁な環境のもとに育て、娘のはちにケンブリッジの教授と結婚した。ドゥーゼはこの娘と会うことを非常に楽しみにしており、ここには独特な母と娘の関係が形成されていたように想像される。ただ、彼女が演じた母親たち、たとえば後年の彼女がもっとも敬愛して舞台に取りあげた作家イプセンの『幽霊』にしても『海からきた女』にしても、そこに描かれた母親は〈悲しみの聖母〉に似ている。また彼女が1916年に自作自演した無声映画『灰』は、息子の幸福のために自殺してしま

53) Rehm, l.c., S.417.

54) Rilke, *Briefe in 2 Bänden*, l.c., Bd.2., S.280 (An Aurelia Gallarati-Scotti, am 23. 1. 1923) [原文はフランス語]。

55) Rilke, »Duineser Elegien«, in: R.M.R., *Sämtliche Werke*, Bd.2, S.725 ; Rehm, l.c., S.411.

56) ここで〈祝福を受けた手につつまれたように〉と訳した原文は wie im Innern einer gesegneten Hand であるが、Rudolf Kassner, »Erinnerung an Eleonora Duse«, in: R.K., *Sämtliche Werke*, Bd. 10., Pfullingen 1991, S.603によれば、リルケが愛したドゥーゼの〈美しい手〉はフランス語で la paume (das Innere der Hand=掌) と呼ばれるべきもので、これに当たる単独のドイツ語がないことをリルケは残念がっていたという。

う、不幸な過去を背負った母親が主人公である。その意味でリルケの直観に反映した母親としてのドゥーゼ像は、晩年の彼女のうちに秘められた姿を正確に洞察していたのかもしれない。

*

ホーフマンスタールとリルケの両者に親交があり、同じくドゥーゼを情熱的に尊敬していたルードルフ・カスナーの回想録にしたがえば、リルケは一度もドゥーゼの舞台を見たことがないと述べられている⁵⁷⁾。この思いがけない発言は、カスナーがリルケと友誼を結んだのが1910年以降であり、またリルケがドゥーゼの舞台に言及することがあまりなかったために起きた誤解であろうが⁵⁸⁾、他方でこの挿話は、リルケがドゥーゼの演技そのものより、むしろ彼女独自の存在のあり方により強い関心があった事実をほのめかしている。それにたいしてカスナーが遺したドゥーゼ頌は、基本的にはかれが見た舞台の実際に即して語られるが、それでもその核心は演技の巧拙をこえた次元に移行する。

カスナーによれば、彼女が抱えていた最大の問題は、つまるところ〈古典芸術が空洞化して以降あらわになった実存的想像力の問題〉に関連しており、それは〈キーツからリルケの『ドゥイーノの悲歌』にいたる19世紀の詩人たち〉に共通する、芸術活動と人間存在が分裂した状態であった⁵⁹⁾。ここではドゥーゼのかたわらにキルケゴールまでが並べられる。やはりカスナーが俳優として崇拜したミッターヴルツァーにはキリスト教の信仰がまだ残っていたが、〈ドゥーゼには信仰がなく、彼女の演技はマイナスの営みだった〉といわれる。そして〈そのような存在として彼女は世紀の転換期に立っていたのである。彼女のゆくところどこにでも訪れた名声は、彼女の陶酔の一部にすぎなかった。彼女の陶酔は名声に変わり、彼女は陶酔のうちに名声と化した。結局、この名声は、彼女がすべてを、すべてのいわゆる役を自分自身に変容させることはできても、ミッターヴルツァーとちがいで、すべての人物に自分自身を変容できない点に成り立っていた。ドゥーゼは無学だったので、どうしてよいのかわからなかった。そこでわれわれが均衡と呼ぶところの調和は、彼女には自分の神に適応する営みにならざるを得なかった。それがマイナスの恍惚状態の核心なのである〉。

このカスナーの見解がリルケとホーフマンスタールに依拠することは、ほぼ明らかである。ただし、かれに特徴的なのは、ドゥーゼがおかれていた時代境位の認識である。彼女は19世紀の末期に、キリスト教の篤い信仰も、芸術という調和を求める信仰ももたずに時代の裂け目に不意に現れ、おのれに固有な俳優の魂を生きようとした。彼女をディオニューソスの女信徒に見立てるのは一種の修辞表現にすぎないかもしれないが、この豊饒な神の一面は彼女が病んでいた〈ヒステリー、貧血、神経症〉⁶⁰⁾と背後で密かに気脈を通じ

57) Rudolf Kassner, »Hofmannsthal und Rilke. Erinnerung«, in: R.K., *Sämtliche Werke*, Bd.10, S.316.

58) このカスナーの発言をめぐる注釈 (Kassner, l.c., S.900) を参照。

59) 以下カスナーからの引用は、Kassner, »Erinnerung an Eleonora Duse«, l.c., S. 600-603 による。

60) Bassnett, l.c., S.196.

ていたようである。しかし、彼女の病はまた時代の病にほかならなかった⁶¹⁾。個人の病と時代の病が共鳴しあう結節点において彼女は典型的なく世紀末の女⁶²⁾であった。見る者と見られる者のあいだに起こる共振がマイナスの陶醉と擾乱を生みだし、名声を醸成すると同時に、時代の闇間に凝視する人びとの眼に捧げられた者は、法外な緊張に立ちすくみ、ついには逃走を強いられることになる。けれどもドゥーゼに感激した同時代の多くの者たちは、彼女に時代の栄光を担う俳優を認め、またそこに自分たちの悩みを投影したのである。それがたぶん彼女のリアリズムと呼ばれるものの正体であった。

ドゥーゼにこういうことばが残っている——〈役者は通りすぎ、あとには痕跡を残さない〉(L'artista passa e non lascia traccia!)⁶³⁾。たしかにその通りかもしれない。だがそれにもかかわらず、ドゥーゼのように時代の暁天に輝く星のまわりには、さまざまな記憶が蝟集して伝説が形づくられる。それは彼女の軌跡を語る歴史の形見として残り、あの夜空を焦がす花火にも似た魅惑の痕跡をとどめている。とりわけホーフマンスタールとリルケが詩文に遺した彼女の危険で苛烈な姿には、ただ歴史の形見にとどまらず、これを喰い破り、いまなお〈時代の悩み〉に苦しむ現代の読者にも勇気をあたえる力が、依然秘められている。

Darstellungskunst. — Versteinert dastehend, weglaufend

Die Duse und ihre beiden deutschsprachigen Dichter

OKADA Motoyuki

Die italienische Schauspielerin Eleonora Duse ist, nachdem sie 1891 von Hermann Bahr „entdeckt“ wurde, auch in den deutschsprachigen Ländern immer wieder aufgetreten und hat dort einen unvergeßlichen Eindruck hinterlassen. So ist denn eine große Anzahl von Theaterrezensionen über die Duse erhalten. Mir scheint aber, daß diese Rezensionen das kritische und künstlerische Niveau dessen, was von Hofmannsthal und Rilke über sie geschrieben wurde, kaum je erreicht haben. Mein Versuch zielt darauf ab, die von den beiden erfaßte Wesensart ihrer Darstellungskunst zu erläutern und zugleich einleuchtende Gründe dafür darzulegen, daß man ihre Kunst

61) ヒステリー、神経症が時代の病であった点については、フロイトの精神分析と当時のウィーンの文学者たちとの関係を詳述した Michael Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M. 1983 が示唆的である。またフロイトとホーフマンスタールが捉えた古代観と世紀末の時代状況との照応関係に関しては、l.c., S.333 ff. を参照。

62) Bassnett, l.c., S.196.

63) Rheinhardt, l.c., S.115. ちなみに Rehm, l.c. にも、このことばがエピグラムに掲げられている。

„realistisch“ genannt hat und noch nennt, besonders im Zusammenhang mit ihrer Lebensgeschichte sowie der damaligen geistigen Situation im allgemeinen. In seinem Essay „Die Duse im Jahre 1903“ (1903) hält Hofmannsthal die Künstlerin für eine große Frau, die „die Leiden unserer Zeit mehr als ein anderes Geschöpf“ leide, „von Jahr zu Jahr, von Land zu Land blindlings zu fallen“ scheine und „dahin kommen (müsse), die Grenzen ihrer Kunst als eigenstes Leid in ihre Seele hinüberzunehmen“. Überdies versetzt er sie aus unserer modernen Welt in die mythische Antike und vergleicht ihr Handeln mit dem einer Mänade. Ihr „Mänadentum“ sei jedoch im Grunde von ihrem Gott getrennt und auch den Menschen um sie herum kaum verständlich. Diesem tragischen Bild der Duse entspricht übrigens das der großen Schauspielerin Foscarina in Gabriele d’Annunzios skandalösem Schlüsselroman „Das Feuer“ (1900); er hat sie auf diese Weise darzustellen gewagt, obgleich sie sich liebten und von einer gemeinsamen theatralischen Sendung für das vereinigte Italien träumten. Eine Episode des Romans: Foscarina steht in einem der labyrinthischen Gäßchen Venedigs, vor Angst versteinert, da und läuft mit einem erstickten Schrei weg. Auf die Tragik der Duse spielt auch das Gedicht „Bildnis“ an, das im zweiten Teil von Rilkes „Neuen Gedichten“ (1908) steht. Ihr Schicksal gilt hier als „der wehen Wirklichkeit gemäß“; die Schauspielerin muß diese „wie ein fußloses Gefäß / halten“. Ähnlich äußert sich Rilke in den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ (1910) sowie hie und da in seinen Briefen. Worin bestand denn ihre Tragik? Eben in dem Auseinanderklaffen von Künstlertum und Menschentum bei ihr. Wenn die Duse beständig an Hysterie, Anämie und Nervosität gelitten hat, so lag das gewiß nicht nur an ihrer Kränklichkeit und Sensibilität, sondern auch an der geistig-psychischen Krisensituation um die Jahrhundertwende. Die Duse verkörperte einen der Frauentypen des Fin de siècle. Sie vertrat die sogenannte Nervenkunst, weil sie sich mänadenhaft in einen krampfhaften Rausch hineinsteigern konnte, wenn individuelle „Krankheit“ und die Décadence der Zeit zusammentrafen. Was man an ihrer Darstellungskunst „realistisch“ fand, muß sich eng auf diese zeittypische „Raserei“ bezogen haben. In ihrer Kunst nahm man außer ihrer darstellerischen Kraft auch eine Affinität zur eigenen Wirklichkeit wahr; setzte man doch in diese „Raserei“ die Hoffnung, über die Schwierigkeiten der Zeit hinwegzukommen.