

ハムレットになりたかった青年

西 菜津子

はじめに

ポーランドの劇作家スワヴォミール・ムロージェック(1930-2013)の代表作とされる『タンゴ』(*Tango*, 1964 執筆、1965 初演)は、よくシェイクスピアの『ハムレット』と比較される。主人公アルトゥルを「イデオロギー終焉時代の最後のイデオロギストとしてのハムレット」¹とする評はその一例である。両作品とも混沌が支配する世界に秩序をもたらそうとする主人公の運命を描いており、アルトゥルはそのために伝統的な結婚式を挙げようとする。ポーランド演劇史において、『タンゴ』は国内外で同時期的に支持を得た最初の作品であるが、²演劇の最高峰と重ねられたこともポーランド一国の枠を越えて受け入れられた一因だろう。とはいえ『ハムレット』は古今東西で唱えられた様々な解釈を吸収し続ける作品である。『タンゴ』も先達には及ばぬものの、不条理劇や家庭喜劇、政治劇などのかたちで上演されてきた。では、二作品はどのような点において並べられたのか。本論はまず『タンゴ』が書かれた時期の『ハムレット』解釈から始め、続いて両者の相違点を考える。

フォーティンブラスとエデック

まず、『タンゴ』が書かれた頃のポーランドにおいて『ハムレット』はどのように捉えられたのか。一例として、詩人ズビグニェフ・ヘルベルト(1924-1998)の『フォーティンブラスの悲歌』(*Tren Fortynbrasa*, 1961) を挙げる。³登場するのは今まさに末期を迎えようとしているハムレットと、動かなくなった彼の傍らにいるフォーティンブラスである。

いずれにせよきみは破滅しなければならなかったのだ ハムレットよ きみは生きることに向いていなかった
 きみは観念の水晶を信じ人間の粘土を信じなかった
 きみは絶えず痙攣しながら生きていた まるで夢のなかで怪物キマイラを捕まえようとしているかのように
 貪欲に空気にかみくだいてはすぐに吐き出した

きみは人間のすることがなになに一つできなかつた 息をすることさえできなかつた

今きみはやすらかだ ハムレットよ 君はすべきことをし
やすらかだ 後は沈黙ではなく 私のものだ
きみは簡単な役回りを あざやかなひと突きを選んだ
だが 冷たい林檎を手にもち高い椅子に坐り
蟻塚と時計の文字盤を見つめながら永遠の監視をすることに比べたら
英雄的な死などいったいなんだというのだ

さらば 王子よ 下水道の計画と
売春婦や乞食の問題に関する法令が私を待っている
それから私は牢獄の組織の改善策も考えねばならない
デンマークは牢獄だからだ きみがいつかそう言ったのももっともだった
私は自分の仕事にもどろう 今夜 ハムレットの星が生まれるだろう
私たちはふたたび会うことはけっしてあるまい
私のあとに残されるものは悲劇の対象とはなるまい

挨拶や暇乞いは無用だ 私たちは群島の住人
この水この言葉にはなにが いったいなにができるのか 王子よ⁴

フォーティンプラスにとっての国王とは、実務的な政策実行者でしかない。さらに政策は社会的弱者や法に背いた者を救済するのではなく、法の名において締め上げる類であることが予想される。フォーティンプラスは自分が英雄にはなれないと理解しており、蟻が這う牢獄としてのデンマークを監視する以外に何もできない。新王の問いにも、かつてハムレットだった死体は応えない。

演劇批評家ヤン・コット(1914-2001)は、上記の詩をエピグラムとして『世紀半ばのハムレット』(*Hamlet of the Mid-Century*, 1964)と題された論を発表している。⁵そこで彼は三世紀前に異国で書かれたこの戯曲が現代劇として上演できること、そのために演出家は作品から何を汲み取るかを自覚する必要があることを説く。そこから 1956 年にクラコフで上演された『ハムレット』を紹介する。そこではすべての登場人物が政治によって動き、動かされている。ハムレットやクローディアス、ガートルードは何よりもまず次期王位継承者、現国王、現王妃として舞台上立つ。オフィーリアできえ純朴な乙女であり続けることはできない。彼女は王の側近ポローニアスの娘であり、王宮中の懸念である狂人ハムレットの恋人である。彼女はハムレットに関して質問攻めにされ、本人も彼からの手紙を父に差し出す。コットによれば、この公演で最も多く聞かれたのは「見張る」という言葉であ

る。どの人物も誰かの監視を逃れられず、誰もが政治闘争の駒となる。コットは政治が若い二人の愛情さえも押し潰し、すべてを支配する様そのものを狂気と呼ぶ。ところで、この論の最後にはフォーティンプラスが取り上げられる。主要人物が死に絶えた後にやってくるこの若者は、ハムレットから正式に王位継承を認められている。新王はデンマークにようやく平和をもたらすかもしれないし、牢獄にたとえられた国を意のままにするのかもしれない。この問いにもその時々を決着をつけるのが演出家の役目であるとコットは言う。彼自身はといえば、必ずしもこの若者を平和と結びつけてはいないようだ。

やってきた彼はこういう意味のことをいう——「死体をみな片づける。ハムレットはいい男だったが死んでしまった。これからは自分が王だ。ちょうど思い出したが、たまたま自分にはこの王位について多少の権利がある。」そういつて彼は微笑し、非常に得意になる。

6

このような『ハムレット』、特にフォーティンプラス像が生まれた背景としてヘルベルトやコットが活躍した時代が大きく関係してくる。二人とも大戦中はレジスタンス運動に身を投じ、戦後は社会主義国家が求める言説から外れるとして表現活動を制限せざるをえなくなる。コットにいたっては後年アメリカに活動の場を移している。二人とも牢獄としてのデンマークに着目しているが、人々が互いを見張っていたのは舞台の上だけではない。それは秘密警察のみならず、隣人同士の監視や密告の脅威にさらされた当時のポーランドの姿でもある。なお、クラコフで公演があった1956年は、スターリン批判を契機にした「十月の春」と呼ばれる自由化運動が実を結んだ重要な年である。これにより芸術全般が党の要請する社会主義リアリズムから距離を置くことが可能となり、演劇、映画、音楽などの分野で世界的に注目される才能が台頭する契機となった。コットが観た公演は自由化の流れがあっはじめて実現した点においても、政治的な側面が強い。舞台からはさらなる自由を望む若者の熱気が溢れていたことだろう。コットはこのハムレットに対し、「(…)新聞しか読まなかった。彼は「デンマークは牢獄だ」と叫び、世界を改良しようと意気こんでいた。このハムレットは、反逆するイデオログ、行動に身を焼き尽くした」と評す。⁷ところが「十月の春」は短期間で終息してしまい、コットが1959年に観た別のハムレットも数年前の熱意を失っていた。

『タンゴ』を『ハムレット』と並べる際、アルトゥルと同じく重要になるのがエデックである。アルトゥルを現代のハムレットと呼ぶ際、対としてエデックは現代のフォーティンプラスとされる。⁸ハムレットが先王の亡霊と遭遇する前から母の再婚に憤るのと同じように、アルトゥルが反逆を決意するのは母の不義を知ったためである。この共通点を考えれば、妻を寝取られたストーミルが先王、エレオノーラがガートルード、そしてエデック

クがクローディアスという解釈もあってよいはずである。ところでポーランドでの初演時、エデックは政治的抑圧の象徴とされた。⁹さらに言うならば、登場人物で唯一家族の一員でない彼はポーランドを支配する余所者、すなわちソ連を連想させる。エデックはハムレットに倒されるクローディアスではなく、ハムレット亡き後の世界に君臨するデンマークにとっての余所者フォーティンブラスでなければならなかった。1960年代に発表された『タンゴ』も政治的な観点でもって古典と関連付けられたのも、同時代に先のような『ハムレット』解釈があったからこそである。

遅すぎたハムレット

戦後ポーランドの社会情勢を考えれば、政治劇としての『ハムレット』が支持を得るのも納得できる。だがこれとはまったく違う捉え方もあった。時代はやや遡るが、ムロージェックが影響を受けたと認めているコンスタンティ・ガウチンスキ(1905-1953)の作品に目を向ける。¹⁰彼は大战直後の数年間、『緑のガチョウ』(*Zielona Gęś*, 1946-1950)と呼ばれる短編笑劇シリーズを書いた。これらの作品は上演を目的としておらず、戦災により舞台鑑賞など夢物語でしかなかった時代に、読者は長くても数ページ、短ければ数行で終わる喜劇を頭の中で楽しんだのである。その中に『ハムレットとウェイトレス』(*Hamlet & kelnerka*, 1948)という小品がある。ハムレットが宿屋で注文を取るウェイトレスとやり取りしている時点でコミカルだが、会話の内容はそれに輪をかけて可笑しい。

ハムレット：(抒情的なテノールで) ならばコーヒーだ。いや待て。お茶。いや。コーヒー。いや。お茶。いや。それともやはりお茶か？ いや。コーヒー。コーヒー。お茶。お茶。コーヒー。コーヒー。コーヒー。コーヒー。(間。照明が薄暗くなる。メゾソプラノで) お茶だ！

ウェイトレス：それともコーヒー？

モーリス・エヴァンズ〔俳優〕：それともお茶？

ハムレット：(決断力の欠如と歴史の急転換における腸捻転で死ぬ。)

おそろしのペーター〔豚〕：ぞっとしないね。女たちが狂ってる。

(硬く白いチョークで、ハムレットの黒い棺にこう書く。ハムレットのぼか)

幕¹¹

この作品には「知的エリートに関する劇」という副題が付けられている。かの有名な「生きるべきか、死ぬべきか」が徹底的に矮小化されたナンセンス文学である。英雄崇拜を重んじるポーランドのロマン主義や知識階級、シェイクスピアやギリシア神話に至るまで、

『緑のガチョウ』はありとあらゆるものを風刺した。ここでは知的エリートとしてのハムレットが笑いの種にされていることを確認しておく。

前節でアルトゥルの後釜としてのエデックについて述べた。だがここではエデックがとどめを刺す前からアルトゥルが実質的に自滅していたことに注目する。世界の秩序再建をもくろんだ計画が失敗して泣き喚く彼を殺したエデックは、いわば漁夫の利を得たのである。ハムレットの死後にフォーティンbrasが天下を取るのが必然であったとしても、それは死ぬまでのハムレットが馬鹿にされる理由にはならない。ヘルベルトのフォーティンbrasもハムレットがこの世界に合わなかったと憐れんでいるが、蔑んではない。むしろハムレットが生きられない世界と、その世界をこれから維持する側に回る自分を嘆いている。ガウチンスキ以外のハムレットはあくまで悲劇的である。一方、『タンゴ』はアルトゥルの徹底的な空回りの滑稽さによって喜劇に分類することも可能である。必死に訴えている間に父とエデックに自分のコーヒーを飲み干され、家族の説得にはことごとく失敗し、銃で脅しながらようやく結婚式を迎えた当日には肝心の花嫁が裏切り、最後にはあっさり殺されてしまう。大学で三つの学部で籍を置く彼と最も似ているのは、皮肉なことにガウチンスキ版のハムレットである。

現代のハムレットとされるアルトゥルがここまで笑い者にされてしまうことには二つ理由が挙げられる。まずはアルトゥル自身が若さゆえの愚かさを捨てきれないためである。彼は従妹のアラを計画に引き込むため、男女がきちんと手続きを踏んで結ばれることで、性欲に溺れた男性がむやみに女性に迫ることを防げると力説する。歴史的に男性から虐げられる立場にいる世の女性を救うのが自分の役目だというのだ。女性に貞操を諭す様子は『ハムレット』の尼寺の場を思わせるが、両者には決定的な違いがある。ミウオシユもオフィーリアとアラを一応並べてはいる。¹²だが不届き者に乱暴されそうになったらどうすると聞かれて、柔道を習っているから平気だと返す彼女はオフィーリアのような受動的な娘ではない。アラはアルトゥルが自分よりも計画遂行に夢中だと分かっているが、それでも恋人として見てもらいたがっている。彼女は土壇場でエデックと同衾したと告げる。実際に裏切ったのか、言葉だけだったのかは判然としない。だがこの一言でアルトゥルは一瞬にして覇気を失い、エデックに殺されるがままとなる。アルトゥルはアラを守るべきオフィーリアだと勘違いしているが、彼女なくしてやっていけないのは彼である。アラに対する視線をはじめとして、アルトゥルは理想を追い求めるあまり足元を見失っている。その理想に振り回された家族は、アルトゥルの死も厄介ごとがやっと終わったというように平然と受け止める。

アラ：(膝を起こして立ち上がると事務的な口調で) 死んだわ。

エウゲーニュシユ：もしかしたらこれが彼にとってよかったのかもしれない。もう少し

で叔父殺しになってしまうところだった。

ストーミル：許してやってくれ。思えば不憫なやつだった。

エウゲーニシュ（鷹揚に）：恨んでなんかないよ。それにもう彼は何もできないんだし。

ストーミル：あいつは何でもいい主義やどうにでもなれ主義に打ち勝ちたかった。理性だけで生きてきた。だが情熱的過ぎたんだ。そのために抽象概念に裏切られた感情がこいつを殺してしまった。

エデック：上手いこと考えたんだけど、ただ神経質だったね。そんなんじゃ長生きできないよ。¹³

ここでは「叔父殺し(wujobójca)」という単語が使用され、『ハムレット』との関連が見出せる。ハムレットは自らも致命傷を負うが、クローディアスつまり叔父殺しとして死ねたのである。アルトゥルはそれすら果たせなかった。周囲も大して悲しむ様子がなく、アルトゥルの死はますます惨めになる。

もう一つの、より重要な理由として、『タンゴ』は悲劇が通用しない世界であることを挙げる。ヘルベルトの作品にあったように、ハムレットの死はそのまま悲劇の死でもある。スタンキューヴィッチは両作品の決定的な違いをこう指摘する。

ハムレットの義務が明確に示される一方、アルトゥルは自分のすべきことを規定するところから始めなくてはならない。ハムレットの抱える問題が「いかに」すべきかに対し、アルトゥルは「何を」すべきかである。この違いは、過去の悲劇の主人公と現在の悲喜劇の主人公を隔てる些末でありながら巨大な溝なのかもしれない。¹⁴

ハムレットは人を殺めること自体を躊躇しているのではない。事実、彼は裏切ったとはいえ友人であったローゼンクランツとギルデンスターンをあっさり死なせる。王位継承者としてのハムレットが先王かつ父親であった人物の敵を討ったところで、社会的に不利になることはない。もし周囲がクローディアスの罪を知ったとすれば、全面的にハムレットを支持するどころか、敵を討たない方が道義に反していると言うかもしれない。ところがハムレットはこれ以上ないほど明確な敵討ちという目標に向かおうとしない。自分が見たものが父の亡霊であって人間を惑わす悪魔ではないとなぜ言えるのか、国勢が厳しい時期に優秀な君主として振舞うクローディアスを排除していいのか、母の不義のために女性に絶望した自分がオフィリアを無視できないのはなぜか。彼をためらわせる理由は多々考えられる。とにかく彼は当然すべきだとされることが本当にそうなのか、疑わずにはられない。その疑いや迷いが『ハムレット』を成立させている。

上記の難問に立ち向かうハムレットとアルトゥルの差は圧倒的である。たとえばストー

ミルはぴんぴん生きているどころか、妻の裏切りを嫌々ながら黙認している。父として仰ぎ見るにはあまりにも器が小さい。かつて彼は因習とそれを支えた年長世代に反旗を翻しているが、その内容とは権威の否定やフリーセックスの称揚であった。そんなことをした人間が自ら家長の役目を負うはずがない。父としてハムレットに復讐を命じる先王とは違う。さらに、エデックを銃殺して夫としての威厳を取り戻せと焼き付ける息子に対し、ストーミルはこの案に魅かれるが実行はしない。力のあるエデックに自分のような初老は立ち向かえないということもあるが、彼はそもそも悲劇を起こすことに意義を見出せない。そう告げる台詞が『タンゴ』の世界観を決定づける。

アルトゥル：何かが起こることにはなります。悲劇的にね。父さんは正しい。本当に申し訳ありませんでした。悲劇は偉大な形式です、力強い。現実さえその枠の外へ出ることはできません。

ストーミル：可哀想に！ 本気でそう思うのか？ 悲劇は今日不可能だということがお前には分からないのか？ 現実はどうな形式でも食いつぶすのだよ、悲劇さえもな。もしあの男を撃ち殺せば、どうなるか分かるかね？

アルトゥル：取り返しのつかないことが起こります。古代の巨匠たちの作品にあるような…。

ストーミル：とんでもない！ 茶番しかない。今日可能なのは茶番だけだ。死体があっても何の助けにもならん。どうしてお前はこの現実と妥協できんのかね？ 茶番も素晴らしい芸術になりうるのに。¹⁵

この世界に悲劇的な死など成立しない。悲劇が成り立つ前提としての古い価値観自体が崩壊してしまったのである。このような状況でハムレットのように悩むのは、エデックにみすみす漁夫の利を与えてしまうだけである。『タンゴ』は全体としては喜劇的であるが、終盤になって急速に笑いが失われる。ところがそれは主人公の死が悲劇的だということではない。アルトゥルは非業の死を遂げたのではなく、単に惨めに死んだ。問題はアルトゥルを殺したエデックがこれから家を仕切ると言いだしたことである。暴君の台頭を前にして、英雄の死もかすむのがこの世界である。最後にエウゲーニッシュは「もうお前は誰にも必要とされぬようだな」¹⁶と青年の遺体に声をかける。それはアルトゥル個人のみならず、1956年の舞台に立ったハムレットや理想に燃える若者さえも必要とされなくなったということである。このような志を抱いた者が力ある者に叩き潰されるのが現実なのだ。

おわりに

アルトゥルをハムレットと重ねると、悲喜劇としての『タンゴ』が浮かびやすくなる。アルトゥルは失敗者である。エデックを排除できないどころか相手に殺され、己の理想に押しつぶされ、家族からも最後まで理解されない。恋人を狂乱に追い込み、自分の命まで落としたハムレットも決して成功者とはいえない。だが、もし即座に先王の敵を討ったならば『ハムレット』という物語が成立しない。得意の剣術を行使するのが、長い逡巡の果てであったとしてもハムレットは非難されず、そのことで笑い者にもされることもない。作品はフォーティンブラスが王子を手厚く葬るように命ずる台詞で終わる。新王がいかなる人物であれ、彼はハムレットを軽視してはいない。彼は文武両道の高貴な王子として死んだ。一方、『タンゴ』における価値観ははるかに露骨である。暴力を振るうという意味においてのみ、強い者が勝つ。思考し、論理を武器にしても耳を傾ける者はいない。必要なのは相手を納得させるのではなく、相手に銃を突きつけることである。よって、人を殺すにも素手で十分なエデックが勝者となる。アルトゥルの生きる世界では、あらゆる点でハムレットは時代遅れである。『タンゴ』の悲喜劇は『ハムレット』の悲劇が成立しないことにある。アルトゥルはハムレットになりきれなかったドン・キホーテである。

注

¹ 藤原、270 頁。

² Kott, p. 17.

³ ヘルベルトに関してはミウオシュ、777-785 頁。

⁴ 同上、782-4 頁。

⁵ コット、61-77 頁。

⁶ 同上、77 頁。

⁷ 同上、73 頁。なお、ムロージェックも同公演の劇評を残している。それに関しては Mrozek, “Dzień dobry Książę”, pp. 72-76.

⁸ *ibid.* ここでコットは「あとは沈黙。違う。あとは、少なくとも最後に来るのはフォーティンブラスの台頭である。」とヘルベルトの詩をもじってみせる。

⁹ Esslin, pp. 319-321. Gerould, “Introduction Mrozek for the Twenty-First Century”, pp. xxii-xxv. 同上、269 頁。

¹⁰ ガウチンスキに関しては、Gerould, “Introduction: The Avant-Garde in Twentieth Century Polish Drama”, pp. 59-67. ミウオシュ、673-676 頁。

¹¹ Gałczyński, p. 231.

¹² ミウオシュ、848 頁。ただし「(オフィーリア?)」と疑問符がついている。

¹³ Mrozek, “Tango”, p. 385.

¹⁴ Goetz-Stankiewicz, p. 198.

¹⁵ *ibid.*, p. 345.

¹⁶ *ibid.*, p. 386.

参考文献

- Cioffi, Kathleen M. *Alternative Theatre in Poland 1954-1989*. New York: Routledge, 2011.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3rd ed. New York: Vintage Books, 2004.
- Gałczyński, Konstanty Ildefons. "Twenty-two Short Plays from The Little Theatre of *The Green Goose*".
Trans. Daniel and Eleanor Gerould, *Twentieth-Century Polish Avant-Garde Drama*, London: Cornell UP,
1977, pp. 209-241.
- Gerould, Daniel. "Introduction: The Avant-Garde in Twentieth Century Polish Drama". *Twentieth-Century
Polish Avant-Garde Drama*, London: Cornell UP, 1977, pp. 13-96.
- . "Introduction: Mrożek for the Twenty-First Century". *The Mrożek Reader*, New York: Grove Press, 2004,
pp. xiii-xlvi.
- Goetz-Stankiewicz, Marta. "Sławomir Mrożek: Two Forms of The Absurd". *Contemporary Literature*. vol.
12, no. 2 (spring 1971): 188-203.
- Kott, Jan. *Theatre Notebook, 1947-1967*. Trans. Bodeslaw Taborski, New York: Doubleday, 1968.
- Mrożek, Sławomir. "Dzień dobry Książę". *Mrożek Festival Cracow 15th-29th June 1990*. Ed. Anna Stafiej,
trans. Jadwiga Piątkowska, Kraków: Drukarnia Wydawnicza, 1990, pp. 72-76.
- . *The Mrożek Reader*: Introduction, ed. and trans. by Daniel Gerould. New York: Grove Press, 2004.
- . "Tango". *Tango z samym sobą*, Warszawa: Noir sur Blanc, 2009, pp. 297-388.
- 一、米川和夫・工藤幸雄訳『ムロジェック戯曲集《タンゴ》』東京、テアトロ、1978年。
- J. コット、喜志哲雄・蜂谷昭雄訳『シェイクスピアはわれらの同時代人』東京、白水社、2009年。
- 藤原新平、「解説」『ムロジェック戯曲集《タンゴ》』所収 東京、テアトロ、1978年、264-270頁。
- C. ミウオシュ、関口時正・西成彦・沼野充義・長谷見一雄・森安達也訳『ポーランド文学史』東京、未知谷、2006年。

Dreaming of Hamlet

NISHI Natsuko

Slawomir Mrozek's *Tango* (1965) has been compared with Shakespeare's *Hamlet* since its first performance. In Poland in the 1960s, there was a unique interpretation of Hamlet due to the catastrophic war and the socialist regime. In Zbigniew Herbert's poem *Elegy of Fortinbras* (1961), the new king grieves over his role he must play after Hamlet's death. With the hero gone, he must rule the anthill-like Denmark forever. Meanwhile, Jan Kott's essay discusses about a *Hamlet* performance in 1956, the year Poland achieved temporary liberalization. In that performance, politics was the only concern, making everyone on the stage keep watch on one another, caught up in political issues. Kott also pointed out that Fortinbras played a huge role in that performance. *Tango* was written around the same time when *Hamlet* was viewed like this. While Arthur, the protagonist, can be seen as the present-day Hamlet, Eddie, who kills Arthur and takes over the family at the end, can be seen as the present-day Fortinbras. Eddie was seen as a symbol of political oppression, especially in socialist Poland. The old world collapsed because of the war, making Eddie the new king.

Tango is also a tragi-comedy. Konstanty Gałczyński wrote a comedy version of *Hamlet* in the late 1940s. In his version, Hamlet cannot decide whether he should order coffee or tea, and dies from the lack of decision. Sadly, it is Gałczyński's Hamlet that most resembles Arthur. Although he boasts he will save the world by bringing back order, in reality he fails to convince any of his family and dies a meaningless death. He is more of a clown than a hero. For one reason, he is too immature to achieve such a goal. For example, he tries to reason with Ala about women's virtues and how women should be protected by men, just as Ophelia is protected by Hamlet. But unlike the passive Ophelia, Ala has her own will. Arthur is so obsessed by his ideals that he cannot see reality, which leads to his fall. However, the most important reason that Arthur becomes a clown is that tragedy does not make sense in the world of *Tango*. It is Stomil himself that claims the only thing left in this world is farce. Arthur is murdered, not tragically but miserably by the powerful but mindless Eddie. Hamlet is out of date in the world where violence conquers reason. Arthur is a Don Quixote who failed to make himself Hamlet.