

## オルフェウス、ウィーンへ行く

——カール劇場のネストロイ改作における特徴——

新井 裕

オペラや演劇の中でのオルフェウスの物語（最愛の妻をなくした夫が冥界において行き、冥府の王の持ち物になってしまった妻を返してもらう）は、これまで色々な形で語られ、歌われ、演じられてきている。その最近のもつとも典型的な改作例の一つは、ウィーンのブルク劇場が一九九六年にドレーゼン演出で上演した《オルフェウス》であろうか。この時演出家は底本にオッフエンバックの《天国と地獄》を使用しながらもたつぷりとウィーン弁を使い、ウィーンの時事問題を次々に挿入し、ウィーン化した<sup>①</sup>《オルフェウス》を完成させていた。

ドレーゼンほどにローカル化に邁進しないが、二〇一九年のオッフエンバック生誕二〇〇年記念上演では、鬼才オスキューがジョン・ステイクスに焦点を当て、全幕でこの召使を演じる俳優のマックス・ホップにドイツ語での逐次通訳をさせていた。ここではジョン・ステイクスが狂言回しに昇格され、全舞台を巧みに切り盛りし、ユーリディー

オルフェウス、ウィーンへ行く

チエへの思慕を語っている。<sup>(2)</sup>

音楽史、オペラ史の中ではイタリアでペリーやモンテヴェルディが一七世紀初頭においてもともとあったオルフェウス神話・伝説を音楽作品として完成させたのが最初といわれている。

ところが一八世紀中頃になると、この素材を使った作品が次々にウィーンで発表されるようになるのだ。

一七三七年「オルフェウスの魔法の太鼓」、一七三八年「オルフェウスの豎琴」、一七三九年「プルートンのコントラバス」。<sup>(3)</sup>

この一七三〇年代の現象は、その後一旦は途切れるが、また十九世紀になって復活することになる。そのきっかけがウィーンの宮廷歌劇場で初演されたグルックの名作《オルフェウス》(一七六二年)であることはいうまでもないだろう。

一七六二年に古い宮廷ブルク劇場でグルックの《オルフェオとユーリディーチェ》が初演されると、一七七八年「オルフェウスのオランダ行き」マイスナー作、ウィーンで台本印刷、一八〇八年「オルフェウスとユーリディーチェ」クリングシュタインナー作、ウィーンで台本印刷、一八一三年「オルフェウスとユーリディーチェ」マイスナー作、ウィーンで台本印刷<sup>(4)</sup>などが次々に上演され、印刷されることになる。

いかにこの町が冥界をさまよう歌い手の物語を好んでいたのかが上記のリストからわかる。

このようにウィーンには、オルフェウスのモチーフが印刷され、上演され続けてきた歴史がある。それゆえ一八五八年の後半になってパリでオッフェンバック版(一八五八年十月二十一日)が初めて上演され、大評判を得た後も、この作品をウィーンへと移植するための土壌はすでに十分に整っていたといえよう。

しかし移植作業は、それほど単純ではなかった。

まずこの作品のウィーン初演に入る前にドイツ語圏における『黄泉の国のオルフェウス』の上演をざっと見ておく。もっとも早い時期に上演にこぎつけるのがシュレージエン地方のプレスラウ劇場である。その翌月にはチェコのプラハのドイツ語劇場、さらに年をまたいでブラウンシュヴァイクの宮廷劇場もこの作品の上演を試みている。上演用の台本はいずれもカーリシユによってドイツ語に翻訳され、一八五九年にベルリンで刊行された版による。<sup>(5)</sup>

このようなドイツ語圏、あるいはドイツ語劇場による上演の矢継ぎ早の反応の中で演劇都市、音楽都市ウィーンの上演が遅れたのには理由があった。

まずこの上演の企画者であり、推進者であったネストロイの健康状態、声の調子が著しく悪化したことがあげられる。そのため彼は上演の前に何度も休暇をとり、喉の回復に努めている。またタイトルロールであるオルフェウス役がなかなか決まらなかったことや、ようやく決まった後でも主役の突然の交代などもあった。さらに頼みの綱であった舞台美術家の病気なども災いしている。

そうした舞台人の相次ぐ病気もさることながら、この《オルフェウス》の上演に関しては異例の出来事が続出していた。

この作品が初演されたブッフ・パリジャン座は三百の観客席と二階建ての構造からなる小さな劇場であった。ところがこれを迎え撃つネストロイのカール劇場には一千を優に超える観客席が用意され、五つの階からなる構造があり、さらに当時として最新の劇場機構を有していた。<sup>(6)</sup>

ウィーンにあまたある劇場の中でもカール劇場は最大規模のものであり、別格の存在であった。もともと原作はパ

りの厳しい劇場規則の中で作られたために十数名の歌手とほぼ同数の合唱員しか許されていなかった（一八六一年フランチ・ヨーゼフ運河劇場におけるオッフエンバック自らの客演時のポスターでは、総勢で十二名の歌手が登録されている<sup>(7)</sup>）。

ところが後で触れるビンダーの序曲にも見られるように、カール劇場版はあらゆる面でバリ版を超えていた。観客が度肝を抜かれる場面が次々に用意され、聴衆に対して音の洪水を用意していたのである。

ネストロイ自身これまで何度もオッフエンバックの作品を自身のカール劇場の演目として取り扱う、時には出演し、ウィーンを観客を魅了してきた実績がある。

しかし今回は話がだいぶ違った。まずその作品の規模であるが、今回はきわめて大部な内容と構成とを有していた。

これまでにカール劇場で上演されてきたオッフエンバックの作品、《提灯結婚》（一八五八年十月十六日）、《ペピート》（一八五八年十二月十八日）、《靴直しと百万長者》（一八五九年一月十五日）、《魔法のバイオリン》（一八五九年四月三十日）、《六六》（一八五九年十一月二十四日）、《戸口の前の夫》（一八五九年十二月二十八日）などは、すべて一幕ものであるが故に、それ以外の作品と合同で一晩のプログラムとして成立していたのに対し、今回の作品は二幕からなり、しかも複雑な四景（「ユーリディーチェの誘拐」「オリンポスの眠り」「蠅になったジュピター」「冥界での舞踏会」）で構成されていた。

オッフエンバックの作品がそれまで一様に一幕ものであったのは、すでに述べたパリの演劇条例と関係がある。この《オルフェウス》に至る一八五八年までの彼に許されていたのは、短い作品を少人数で演じることだけであった。

そしてようやくこの作品になって、二幕ものの試みが許されるようになったのである。

その舞台構造やあら筋だけが複雑だったのではない。このオペレッタのためにウィーンで投入された劇団員の数の多さも他に引けを取らない。一八六〇年当時カール劇場に在籍していた演技スタッフは百十九名であった。このうちのほぼ半分に匹敵する四十五名の人員が呼び出され、配置された。<sup>(8)</sup> しかもこの劇場の有名どころであるネストロイ、グロイス、トロイマンなどが押し並べて名前を連ねている。文字通りカール劇場の看板俳優が総出演していた作品といえよう。

実はカール劇場を代表するネストロイがこのように多くの人員、財源、施設を総動員させたのには理由があった。

この遅れに遅れた興行の初日の収益はネストロイの劇場の新たなヒーローであるカール・トロイマンのために捧げられていたのだ。<sup>(9)</sup> 当時俳優に支払われていた給料はネストロイ自身が四百三十七グルデンに対して、トロイマンは六百グルデンであった。<sup>(10)</sup> この破格な扱いだけを見てもどれだけ支配人ネストロイがトロイマンを重視し、この劇場の中心スターとして厚遇していたかがわかる。トロイマンをつなぎとめ、彼をポスト・ネストロイの顔にするためにもこの興行は失敗するわけにはいかなかった。カール劇場の後継者レースの最短距離にいたのがトロイマンだったのであるから、これは単に耳目を集めるだけの上演ではなく、これからのカール劇場の将来を見据えた大きな賭けであった。

カール劇場が抱えていたのは、多くのよく知られた専属俳優だけではなかった。当然のことであるが専属の舞台美術家もいた。彼らがいつも新作の場合には新しい舞台美術を担当し、その豪華さや洗練さで観客を圧倒していた。しかし今度は違った。民営のカール劇場と対立し、多くの観客を魅了していた宮廷劇場のレーマンがわざわざこの作品のために招聘されたのである。これまでも何度か新しい背景、新しい大道具が作成された例はある。けれどもそれ

も多くの部分は古い大道具の使い回しで我慢するのが例であった。それに対してレーマンは尽く新しい背景を作成し、観客の視覚を圧倒した。

そのせいであろうか、カーテンコールで何度も呼ばれたのはモーリッツ・レーマンその人であったと新聞「フレムデンブラット」（一八六〇年三月十八日版）の劇評氏が伝えている。<sup>11</sup>これに「モルゲンポスト」（一八六〇年三月十八日版）に書かれたレーマンに対する記述を加味すると当時の舞台美術の斬新さが浮かび上がってくる。

「舞台美術は豪華そのものであった。展開された六つの舞台装置（ターバイの地、神々の雲上のパレス、大神ジュピターの玉座の間、冥界の王プルトの居室、コキユトス川の川岸、酒の神バッカスの神殿）は非の打ちどころのない出来栄であり、おそらくこれまでにレーマンが舞台のために構想した中でもっとも美しく、もっとも詩的な完成度をそなえたものであったといえよう」<sup>12</sup>

それだけではなかった。劇場支配人ネストロイはウィーンの劇場の歴史の中では初めて公開の「ゲネラルプロベ」（通し稽古）の制度を導入した。

現在ではすでに当たり前の「ゲネプロ」のシステムであるが、当時は初演が行われるまでは一切合切が秘密裡に進められていた。そのために上演の内容が外部に漏れることは少なかった。これに対しカール劇場は、ウィーンでは初めて口うるさいジャーナリストに対して、劇場を開放し最後の通し稽古を外部の人々に公開したのである。

忘れてならないのは、劇場専属の作曲家兼指揮者カール・ビンダーの役割だ。

すでに彼はこれまでネストロイ作品（『悪童』『善良な悪魔』『カンブル』『秘密の財産、秘密の結婚』『骨折り損』）に対して多くの曲をつけていた。それだけではない。当時人気があったリヒャルト・ワーグナーの作品を早々とパロ

ダイ化し、元の曲を換骨奪胎していた。その彼がオッフエンバックの作品の編曲を書いたのである。それは文字通り書き変えたと言っても良い。

もともとの《オルフェウス》冒頭には二つの曲しか入っていなかった。すなわちアリストの田園風の牧歌を導入するためのテーマと地獄で踊られるメヌエットのテーマの二つだけである。このいずれもオッフエンバックではその後冒頭の導入の中で展開されることはなく、短いまま演奏が終わり、次の曲へ、すなわち「世論」の登場のテーマへとつながっていった。

ところがビンダーの場合はこの二つの小さなテーマをさらに膨らませ、つなぎ合わせ、原曲のほぼ三倍になる独自の序曲を完成させている。構造は次の三部からなっている。

まず冒頭でいきなり天上界における騒々しい反乱のテーマが鳴り響くかと思うと、やがてそこに静かにクラリネットが入り、ゆつくりとオーボエの演奏となる。すると養蜂家アリストの幸福で穏やかな田園のテーマがゆつくりと着実に浮かび上がってくる。同時に冒頭に演じられたオリンポスの神々の喧騒は消え失せ、平和なギリシャの田舎の風景が目の前に展開される。後はこの第一部が終わるまで、ずっとこの牧歌的なテーマが演奏され続けていくことになる。まさに地上の人々のユートピアとして作られた架空の世界、理想の世界の展開である。このようにして不平不満だらけの神々の不穏な世界は退けられ、田園詩の中に描かれてきた静かで農耕的な古代の世界が繰り広げられていく。

第二部ではこの静けさがいきなり破られ、再び喧騒の渦へ、騒動の中へと転調する。この世界は冥界の主人ブルーに捧げられたテーマ曲であるが、しかしその曲調も長く続くことはない。騒乱はすぐに押し止められ、今度は不意

にバイオリンのソロが開始される。のちにユリディーチェを徹頭徹尾苦しめることになるあのメロディだ。しかしまだ聴衆はこれが夫による妻への虐待のメロディであるとは気がつかない。それもそのはず、この曲はあまりにも美しい響きを奏でているのだ。むせび泣くような哀愁のメロディの連続なのである。このソロを受けてオーケストラは憂いを帯びたワルツ風のメロディへと全面展開し、これから始まる壮大な悲喜劇を先取りしてみせる。

そしていよいよ第三部が始まる。これまで二度にわたって繰り返されてきた動に始まり、静で終わるコントラストがここではひっくり返る。これまで常に冒頭を飾っていた天上界や冥界のカオス的な世界が影を潜め、きわめて静かなメヌエットで曲が始まる。かつて宮廷で流行った音楽の一形式であるが、これが長続きすることはない。このメロディがいきなり大きく拡大される。有名なフレンチカンカンの助走が開始され、すべてのものがこの巨大なうねりの中へ、ギャロップの中へと引き込まれていく。ラストシーンにおけるバツカスのテーマがここではあらかじめ触れられ、力強い形で堂々と披露される。押しとどめ、抑制するものはや何ひとつない。

手厳しいことで有名な「演劇新聞」は、このビンダーの序曲を聴いて、その「充溢さに満ちた音楽性が《オルフェウス》全体の音楽を遙かに凌駕している」と述べている。オッフエンバックの原作を遙かに超えている、というのである。

入手可能であったピアノスコアだけをもとにして、現在流布しているような序曲を完成したビンダーの能力と協力がなくして、ネストロイの上演はあり得なかった。

ところでこの作品が冒頭から追い続けているテーマには、宗教改革をおこし、ローマカトリック本山への反乱と抵抗を導いたマルティン・ルターが言及し、ヨージン・シュトラウス（息子）が曲をつけた三つの有名な題材、「酒」



「女」 「歌」 (Wein, Weib, Gesang) があな。

オッフエンバックの原作において、そしてネストロイの改作においてはややウィーン化されるのではあるが、そもそのジュピターの支配する天上の神への反乱・革命の導火線となったのが毎日供される「ネクター」であり「粗挽き粉スープ」<sup>14</sup>に対する反発であった。

どれほど新鮮でみずみずしいネクターが健康食品として推奨されようが、たとえどれほど粗挽き粉スープが滋養強壮に優れていたとしてもはやされようが、もはや天上界の住人はこれらの不老不死の食べ物、神肴（アムブロージア）に耐えることはできないというのだ。そこで上記の品行方正な神々が絶対的に要求するものがワインであり、焼酎であり、シャンパンということになる。すなわち最初のテーマである「酒」ということになる。

第四景最後の場面にバックス自ら瞬間的に登場し、その後後に不平不満の分子たち全員にたっぷり酒が振る舞われることから、神々がどれだけアルコールに喉の渴きを覚え、飢えていたのかがよくわかるだろう。またそれぞれ登場人物がユーリディーチェの歌に合わせて踊り狂う場面（第四景、第二場）から見ても、ジュピターによる統制がどのみちもはや長くは続かないことがうかがえる。

このネストロイ改作や、先に述べたブルクのドレーゼン、ザルツブルクのコスキー演出の中でもっとも際立っている存在は、かつての王子、現在の奉公人ハンス・ステイクスであろう。彼はかつてこの作品の第一景の舞台であったボイオーティア国を治めていた王の跡取りであった。この国の首都がテーバイで、天才オルフェウスは、その音楽院の院長を務めている。

ステイクス 僕がまだアルカディアの王子だった頃

多くの富に恵まれ、豪華絢爛に暮らしていた

そこで突然に反乱が勃発して

死に神の手で、わが命が奪われた（クプレ第十一番）

以後その彼が毎日飲み続けているのがレーテー川の水である。この川の水を飲むことで彼は自分の置かれているあわれな状況、国の主たる身分から奉公人への急降下をなんとか忘れようとしている、らしい。

ステイクス かつて四頭立て馬車に乗って、走り回っていた頃のことを思い出してしまうと、レーテー川の水を飲みます。（…）時々はお主人様のご命令を失念してしまうけれど、そういう時は罰として葡萄ジュースで作った「おちゃけ」をたっぷり一リットルほどきこしめします。（第三景、第二場）

古代ギリシア人の間では、魂は転生の前にレーテー川の水を飲まされる。前世の記憶をなくすのだと信じられていた。しかしステイクスの場合引用したクプレの第十一番において自分の過去を見事に歌いあげることが可能なので、この言葉をにわかに信じることはできない。つまりこの「レーテー川の水」の正体が酒であることは、容易にわかるだろう。主人の愛人ユーリディーチェの見張りをしながらも、横恋慕し、何かと理由をつけて、近づいて行く。

ユーリディーチェ 近寄らないで、あんたはお酒の匂いがプンプンするわ。(第三景、第二場)

このセリフを聞けば、いかに彼が忘却のために「酒」という存在を必要としているのかがよくわかる。こうした地獄の召使や天上の神々だけではない。地上にいるすべての人々を酔わせるバツカスの恵こそが、すなわち「酒」こそが、ここに登場する全ての関係者の渴望の対象となっていて、ことがわかるだろう。

二番目のテーマとして注目されるのは「女」である。タイトルロールのオルフェウスはすでに頭の硬いユーリディーチェには愛想を尽かし、可愛らしくて優しい妖精の美女クロエにぞっこん入れ込んでいる(第一景、第二場)。ユーリディーチェの死の原因を作った冥界の王プルートが彼女を地上世界から彼の王国である地下の世界へと誘拐するのも「女」の魅力のなせる技である。そもそもこのプルートによる女狂いがなければ、この不滅の物語も始まらなかつたはずだ。そうなるともちろん全能の神ジュピターも黙ってはいない。これまで黄金の雨になってダナエを征服した彼は、今度は一変真つ黒な蠅に変身してユーリディーチェの頸へと迫っていく。これまでは巨大な白牛や白鳥に姿を変えていた彼にしかできないびつたりの役柄であり、芸当であろう。

ユーリディーチェの法律上の夫であるオルフェウス、間男であるアリスト(プルート)、さらにこれをプルートから横取りしようとして作戦を練るジュピター。これらの男たちは皆全員が美貌の「女」を求めて暗躍し、そのためにバイオリンをかき鳴らし、蜜蜂を飛ばし、毒蛇を放ち、果ては「蠅」にまでなつて狭い舞台を駆け巡る。もともと女漁りに励むのは、決してここに列記した主たる登場人物だけではない。シテイ島からの朝帰りを果たすキューピッドしかり、ウィーン運河の向こう側にある木々の生い茂ったアウガルテンでしっかりと密会を続けているマルスなど枚

挙にいとまがない。

ジュピター（ヴィーナスとマルスにこっそりとささやく）どんな話がわしの耳に入ってくると思う？ お前とヴィーナスとが、八時半にだぞ、アウガルテンの「ため息並木道」に姿を現わしているっていうじゃないか。

ビーナス（きまり悪そうに）名誉毀損ですわ！

マルス 下らん噂話だ。

ジュピター 軍人のこういう問題に関しては、目をつぶってやるのが常だが、わしの我慢にも限度があるからな。

（第二景、第一場）

先程述べた召使ステイクスでさえも同じだ。彼はあわよくば主人ブルートの獲物に手を出し、その分け前にありつこうとして、あの手この手でユーリディーチェに余計な手出しをしてくる。

「歌の名人ルターは、人生の三番目の喜びとして「歌」をあげている。しかしこのオペレッタ自体が十六の名曲からなり、そのほかに音楽付きの「メロドラマ」や伴奏付きの「踊り」がふんだんに取り込まれていることから考えて、あえて「歌」がこの作品のテーマであることを指摘する必要はないだろう。

重要なのはその代わりに、ルターの歌の中にも登場しない「金」の問題が前面に出てくるといふことだ（Gesangから Geld への変化）。無論「お金」の問題はモンテヴェルディやグルックの作品には毫も登場しないテーマであった。また元歌を作ったオツフェンバックの作品においても、当時の最新ニュースこそたくさん盛り込まれているが、

直接的に「金」の問題は見当たらない。

ネストロイ自身が書き残した当時の舞台指示からはまったくうかがい知ることができないのであるが、初演当日の様子を報告している新聞記事は、こぞって「黄金色」に染めあげられていた小道具を指摘している。

幕開けでいきなり登場し、勇ましい奪還宣言を下す一人コーラス「世間」の手の中には「黄金の鞭」<sup>15</sup>がしっかりと握られていて、必要に応じて意に従わない者に対し振るうことになっている、というのだ。

また第二景の冒頭でゼウスが座っている玉座は、全体が「黄金色」<sup>16</sup>に輝いているというのだ。

舞台美術だけではない。ジュピターが着衣し、ユリーディーチェにまとわりつくことになる蠅の背中にもきちんと「黄金色」の羽根がついているのである（第三景、第六場）。

タイトルロールのオルフェウスがユリーディーチェと別れられない理由は、もちろん立派な世間向けの肩書を汚したくないという理由もあるが、それによって何よりも彼と彼の社会が求める「名誉」に傷がつくからである。けれども実際のところは離婚が成立すると同時に、彼が授業料として徴収している月謝の収入が減少することが予想される。そのことを何よりも恐れる音楽学院の院長は、まずもって健全な経営者であろう。そして教え子の月謝こそが彼の存在を支える大前提であることを物語っているのである。

天上界で眠ることを唯一の仕事とし、安住の生活を送り、ピカピカに光る黄金の玉座に横たわるジュピターにも決して順風満帆な日々が待っているわけではない。それはジュピターが前々から「株」に財産を投資し、その上げ下げに一喜一憂していることからよくわかる（第二景、第一場）。

かてて加えて天上界に次々に届く人間界からの苦情申し立てを讀んでみると、それぞれの神々が至る所で金を借り

出しながら、その借金を一向に返済してくれないという不満が並び立ててある。

ジュピター 陳情書を持ってこい（書類の束をパラパラと開いてみる）

どこを見ても苦情ばかりじゃないか！

時々は訴状まで入ってくる。――

神々は借金まみれだぞ！（第二景、第一場）

つまりテーバイ芸術院長としてポイオーティアアきつてのアーティストであるオルフェウス自身も、あるいはまた全世界を支配し全知全能の存在として知られ、全宇宙や天候をも支配する大神、神々だけでなく人類も含めた両世界の秩序を守護する神々の王であり絶対的に強大な力を持つ筈の神であるジュピターも、そして彼の配下にある他の神々もまたどつぷりと金融社会、資本主義社会のシステムに組み込まれ、そこで日銭を稼ぐ必要があるのだ。

「酒」「女」「歌」そして「金」が複雑に絡まったネストロイ版の《オルフェウス》であるが、それでは最後にこれらの喧騒を抜けて、改作者ネストロイは何を語ろうとしているのであろうか。

クラカウアーは『天国と地獄』の中で、神々が追い求めているのはひとえに「謀反」<sup>(17)</sup>であると考える。

「そして彼らの謀反が完全に現在の比喩となるように、マルセエーズが鳴り響く。皇帝治下では暴動の印と見做された」<sup>(18)</sup>

『『オルペウス』の中のマルセエーズ直接独裁制を攻撃する時、この地獄のガロップは政体に間接に襲いかかる

一八四八年の「三月革命」以後、改革の芽を一斉に摘みとられたウィーンでは、パリと同じテーマを掲げることは難しいことだろう。ましてやロイヤルファミリーに支えられているカール劇場ではなおさら難しいはずだ。<sup>(20)</sup>それらの状況を劇場の支配人の立場から考えると、慎重にコトを運んで行かねばならないのである。

そこでネストロイが打ち出すのは、これまで何度も自作品の中で取り扱ってきた「酒」「女」「歌」そして「金」という常套的なテーマ、自家葉籠中のネタを前面に打ち出していくということになる。

もっともこの四つのテーマはいつもどおり力のある男たちによって追い求められているのにもかかわらず、肝心かなめの男性陣の旗色は、すこぶる悪い。

正当な権利を有するオルフェウスは地上の論理（＝世間）に束縛され、身動きが取れない状態だ。ジュピターは天界の構成員（妻のユーノや他の神々）によって足元をすくわれ、兄弟のプルートには大胆にも裏切られることになる。

かつてのアルカディアの王は健忘症・認知症に見舞われていて、大事な目的に達することができない。このオペレッタの発端、きっかけを作ったアリスト（＝プルート）自身は、いわば狂言回しとして主要な役割を演じてきたのであるが、自分の部屋に閉じ込めておいたユーリディーチェを兄弟のジュピターに発見され、まんまと横取りされてしまう。

それではこの人妻を偶然に鍵の穴から発見し、「ぬれ手で粟」とばかり欣喜雀躍しているジュピターこそが最終的な勝利者となるのだろうか。なるほどこれまでの会話からうかがえるのは、第二景第七場での夫への返還を約束する

言葉だ。

二八

ジュピター（…）

我が意志と我が奮闘は常に正義を実践することにある

よってわしはこの妻を再び夫のもとに返すことを厳命する（第二景、第七場）

ただし夫が地上への帰り道の途上で一度でも振り返った場合にはすべてが水泡に帰すという条件つきでもある。このジュピターが作った身勝手な宣言に従って夫オルフェウスが妻を失うことになるのも事実である。それでは彼女は、その生命を断ち、地上からさらって来るだけの努力を払ったプルートの所有物になるのだろうか。それともその努力は報われず、世界を震撼させてきた大神ジュピターの持ち物になるのだろうか。

プルート これユーリディーチェは夫から解放されたぞ。これからは俺のものになる。

ジュピター お前のものにもならんし、わしのものにもならんのだ。

プルート 何故なんだ。

ジュピター あいつはバッカスの巫女になる運命さ（第四景、第二場）。

となると、彼女が仕えて、奉仕するのは酒の神バッカス一人ということになる。レクラム版ではジュピターが画策



し、表向きはバツカスの信奉者として天上界にすまうことになるのだが、ネストロイの台本にはそうした裏取引の部分が完全にカットされている。

ジュビター わしが今彼女をバツカスの巫女に格上げするのさ(第四景、第二場、レクラム版)

レクラム版にはこの突然の勅命を受けて、電話の受話器の所に飛んでいくミネルヴァの姿が生き生きと描かれるが、この場面もネストロイは一切台詞カットしている。

このように見てくると、おぼろげながらこのウィーン版の中でネストロイが描こうとしていた女性像が見えてくる。

それは男たちによる一時的な気分やむら気、名声欲しさから次々に自分の相手を変えられてきたユーリディーチェのささやかな自立志向、とでも言えるものであろう。

辛酸を舐めてきた『紛糾譚』の元女優アグネスが男への依存をすっかり諦めたように、『とにかく図々しく』では財産目当てで年の差結婚を受け入れようとしていた諦念のアナの姿に似ている(少なくとも男たちを拒否しようとするその姿勢において)。

わずらわしい男たち、メンツにこだわる男たち。そうした粹組みの外に出て、自由に振る舞おうとしている。もつともアグネスやアナと違うのは、彼女があくまでも恋多き女性としてバツカス讃歌を歌いあげるといふ点である。それこそがこの『冥界のオルフェウス』でネストロイが描き出そうとした姿ではないだろうか。

オルフェウス、ウィーンへ行く

舞台の最後に勝利を収めるのは、民や合唱隊に代わって正義を実力行使しようと目論んでいた黄金の鞭の持ち主である「世論」ではない。大きな雷で臣下を震え上がらせ、暴動を鎮圧しようとする大神ジュピターでもない。世間の評判や天からの無謀な声を無視し、己の望むままに本能に従って生きようとするユーリディーチェこそが、この物語でただ一人、土壇場で勝利を収めるその人なのである。

- (1) Burgtheater Programm: *Orpheus in der Unterwelt* (Wien 1996)
- (2) Offenbach, Jacques: *Orphée aux enfers*. Unifil DVD. 2020
- (3) Dietrich, Margreth: *Jupiter in Wien*, S. 16 (Wien 1967)
- (4) Dietrich, Margreth: *Jupiter in Wien*, S. 240f. (Wien 1967)
- (5) Kalisch, Ludwig: *Orpheus in der Unterwelt*, (Berlin 1859)
- (6) Hadamowsky, Franz: *Wien Theatergeschichte*, S. 501 (Wien 1988)
- (7) <http://operetta-research-center.org/orpheus-der-unterwelt-1860-johann-nessroy-in-carl-theater-wien/gesehen-am-1-juli-2020>
- (8) Obermaier, Walter: *Orpheus in der Unterwelt*, S. 128 (Wien 2019) なお論文中で引用される登場人物の台詞は、全ページから引用である。
- (9) Ebenda.
- (10) a.a.O., S. 130
- (11) a.a.O., S. 143
- (12) a.a.O., S. 149
- (13) a.a.O., S. 148
- (14) a.a.O., S. 28
- (15) a.a.O., S. 154
- (16) a.a.O., S. 149
- (17) シークフリート・クラカウアー『天国と地獄』一六五頁(東京、せりか書房、一九七八)
- (18) 同書、同頁

(19) 同書、一六六頁  
(20) aa.O. S. 141

オルフェウス、ウイーンへ行く