

モーツァルトとデリエ

— *Così fan tutte* と *Nackt* —

平井 守

1 デリエについて

ドーリス・デリエ (*Doris Dörrie*) は、1955年生まれのドイツ人女性 (ノーファー出身) で、映画監督、小説家、絵本作家そしてオペラの演出家として、マルチな活躍をくりひろげている。複数のジャンルにわたるデリエの活動を、まず一瞥しておく。

その名前を一躍メジャーにした映画『男たち (*Männer*)』(1985年公開) は、三角関係にある恋がたきの男どうしの間に生じた奇妙な共感を描いている。また、三十歳を目前に恋に焦る独身女とゲイの占い師でアフリカ系の男との風変わりな友情のコメディ『だれもわたしを愛してくれない (*Keiner liebt mich*)』(1994年公開) [邦題『愛され作戰』] と、いくつかの物語が並行して展開し、最後にはゆるやかに結ばれるオムニバス形式の映画で、現代の恋愛の諸相を描いてみせる『わたし、きれい (*Bin ich schön?*)』(1998年公開) [邦題『アム・アイ・ビューティフル?』] とは、日本でも相次いで公開され少なからぬ評判を博した。さらに、日本で一部撮影され、日本文化へのデリエの関心をうかがわせる『悟り、きっと (*Erleuchtung garantiert*)』(2000年公開) [邦題『*Mon-Zen* (もんぜん)』] と、『漁師とその妻 (*Der Fischer und seine Frau*)』(2005年公開)、またカリフォルニアの禅センターとその導師エドワード・E・ブラウンをめぐるドキュメンタリー映画『*How to cook your life*』(2007年公開) など数作を経て、最近作の『さくら——花見 (*Kirschblüten — hanami*)』(2008年公開)¹⁾にまで至っている。

その多作ぶりと観客の一貫して好意的な受容は、「ドイツにおけるもっとも成功した映画監督のひとり」²⁾という、デリエ作品のもつ個性にはいささか不釣り合いな評価を、あながち大げさな表現とは言えなくしている。しかし、その一方で、商業路線の娯楽映画とは微妙に一線を画しつつ、自己の関心をマイペースと言うほかないやりかたで追求しているようにも見

える。デリエをめぐる現在唯一の研究書である《*Straight through the Heart — Doris Dörrie, German Filmmaker and Author*》の序文の中で、その編者たちは、「ヌーヴェルヴァーグ」と「ハリウッド映画」の双方の影響を指摘して、「作家主義と商業主義映画の要素を結びつけつつ、彼女は批判的で、風刺的な、しかしたいていはやさしいまなざしを、人間的な弱さと同時代のドイツ社会とに投げかけている」³⁾と述べている。デリエがもっとも好んで扱うのは、家族、恋人、友人といった現代の日常における人間と人間との少なからず紛糾した関係をめぐる物語であり、それが、つねに軽やかな喜劇的タッチと、自己アイロニーによって生み出される冷静な距離感とをもって描きだされている。こうした特質によって、デリエ作品は、ドイツ映画のシリアスさからも、またフェミニスト映画の硬直性からもまぬかれていると言うことができる。

その一方で、デリエは、映画制作の過程で生まれた副産物であるかのような文学作品を発表しはじめる。すなわち、映画の一部を、けっしてそのままではないけれども、短篇小説化するという試みを行なう。しかし、その作品はやがて映画の副産物、映画監督の余技という範疇には収まりきらないものになっていく。1991年に出版された第三短篇集『とこしえに (*Für immer und ewig*)』⁴⁾について、ドイツの「厳格な批評家」の一人に目されるヨアヒム・カイザー (*Joachim Kaiser*) は、「南ドイツ新聞」の記事の中で、「デリエの世代の男性作家、女性作家の他の誰よりも、人と人とのあいだの関係の中で生じた困難な長い時期と、すばらしい短い時期とについての、より賢明で、より独創的で、より納得のいく観察を、その中に見出すことができる」⁵⁾と賛辞を呈した。これまでと逆の過程をとって、その短篇の一つである『オルフェオ (*Orfeo*)』(オルフェオは、アフリカ系のゲイの占い師の名前)のエピソードが膨らんで、後に映画『だれもわたしを愛してくれない』へと結実していくことになった。さらに近年に至って、短篇小説にとどまらず、すぐれた長篇小説が何冊か生みだされている。とくに、2002年の『青いドレス (*Das blaue Kleid*)』は、高い評価を得ている。それぞれパートナーを失った二人の男女(一人は同性愛者)を登場人物にし、悲しみからの回復の物語となっている。デリエ自身は、インタビューの中で、単純に自伝的内容を云々する見方を斥けているが、『わたし、きれい』の撮影中に夫ヘルゲ・ヴァインドラー (*Helge Weindler*) を癌で亡くした経験が反映されていることを認めている⁶⁾。彼は、それまでの多くのデリ

エ映画の撮影を担当したカメラマンでもあった。身近な存在の喪失というテーマは、映画の最新作『さくら——花見』⁷⁾にも受け継がれている。人間の生の憂愁とおかしみを含んだデリエの世界は、これまででない深まりを見せつつあると言えそうだ。

亡くなった夫との間には、一人娘カルラ (*Carla*) がいた。当時九歳であった彼女のためというのが最初の理由で、デリエは、子供向けの絵本作品にも手を染め始める。ロッテ (*Lotte*) という名の女の子を主人公にしたシリーズと、ミミ (*Mimi*) という名のやはり女の子を主人公にしたシリーズの二つがあり、絵はいずれもユリア・ケーゲル (*Julia Kaergel*) が担当している。ほぼ一年一作のペースが守られ、現在までのところ、八冊⁸⁾に及んでいる。デリエの絵本のうち先行する *Lotte* シリーズの四冊について、アメリカの研究者ジュリー・ファイファー (*Julie Pfeiffer*) は、「ファンタジーとリアリティー、子供と大人の間の緊張状態を探索する」ものであり、「大人向け文学と子供向け文学の間のギャップということ想定されるほど、デリエの他の作品からの距離は大きくない」⁹⁾と述べている。

デリエらしさをもっともよく現れているのは、シリーズ一作目として1998年に出版された『ロッテ、おひめさまになりたい (*Lotte will Prinzessin sein*)』である。そこでは、微妙なバランスの母娘の関係が、描かれている。娘を朝起こし、学校へ行かせるというごく日常的な母娘のやりとりの場面で始まるが、いつのまにか両者の力関係は逆転し、少々アナーキーな傾向をもった娘に感化された母親は、ドレスに王冠というお姫さまのいでたちで学校に行くことを娘に許すだけではなく、自らもイブニングドレスと頭飾りをまとい、通勤電車に乗って仕事場に出かけていくことになる。絵本という世界でも、デリエの関心が向かうのは、現実の中での人と人との関係であり、同時にその日常からの少しばかりの逸脱である。新しい *Mimi* シリーズにおいては、デリエらしさはいくらか薄まっている。最新作はモーツァルトの生誕250年にあわせて出版された『ミミとモーツァルト (*Mimi und Mozart*)』である。ピアノの練習にうんざりしている主人公ミミの眼前に、幼いモーツァルトが突然ピアノの中から飛び出してきて、少女とともに現代の世界を体験するといういくぶん取って付けたような内容で、本来のデリエの主題から離れ、マンネリ化とも思える徴候をうかがわせていなくもない。

デリエが取り組んだオペラ演出は、現在まで五作品を数える。デリエ自

身の言葉を信じるならば、オペラハウスは、子供の頃行った『魔笛』を唯一の例外として、最初の演出依頼があるまで、デリエにとってほとんど疎遠な場所だったという¹⁰⁾。デリエが手がけた最初のプロダクションは、2001年ベルリン国立歌劇場で上演されたモーツァルトの『コシ・ファン・トゥッテ』で、続いて、2003年の同劇場でのプッチーニ『トゥーランドット』、2005年のバイエルン国立歌劇場でのヴェルディ『リゴレット』とゲルトナブラッツ州立劇場でのプッチーニ『蝶々夫人』を経て、モーツァルト生誕250年にあたる2006年のザルツブルク音楽祭で再びモーツァルトの作品である『偽りの女庭師』の演出を行なった¹¹⁾。『偽りの女庭師』を除いてメジャーなレパートリーばかりを、規模の大きなオペラハウスで、しかもダニエル・パレンボイムをはじめとしてケント・ナガノ、アイヴォー・ポルトンのような世界的に有名な指揮者とばかり上演を行なっていることに、まず驚かされる。しかしその間に、デリエは、おふぎけに墮しかねない、何でもありの演出で、少なからぬ物議をかもし続けている。『トゥーランドット』で日本のアニメのキャラクターをイメージした扮装を用いたり、『リゴレット』で「猿の惑星」に舞台を設定し、歌手の一人に上演を前にキャンセルされたりといったことである。そのため、保守的な観客のブーイングやオペラ批評家による冷遇をひきおこしたり、ドイツのオペラ雑誌によってその年のワーストのプロダクションに選出されたりしている。しかしその一方で、デリエはこの分野においても、一般聴衆の好意的な反応をまたしても見事に自らに引き寄せることができたのである。

ルキノ・ヴィスコンティやダニエル・シュミット、最近ではチャン・イーモウやミハエル・ハネケなどすぐれた映画監督がオペラの演出を試みる例はめずらしいことではない。しかし、モーツァルトのオペラ二作品とデリエの固有の世界の間には、他のそうした例には見られないある内的類縁性のようなものが介在している。デリエが手がけた他の作品の演出と同様に、モーツァルトの二作品の演出においても、彼女らしいサービス精神には事欠かないし、性的なほのめかしといった観客に対するくすぐりもふんだんに提供されている。しかしそういった表層的なこととは別に、数多いモーツァルトオペラの中で、他でもなくその二作品が選択されたことには本質的な必然性があるように思われる。その選択にあたって、はたしてイニシアチブが、演出を依頼した側にあつたのか、デリエ自身の側にあつ

たのかは、つまびらかではないけれども、この二作品が選ばれたことには、ある正当性が存在しているように思われてならない。

モーツァルトの『コシ・ファン・トゥッテ (*Così fan tutte*)』(以下、『コシ』と略記)には、二組の男女が登場し、その四人が、ある試練を自ら招き寄せ、そのことによって関係が崩壊しそうになる。デリエの映画『はだかで (*Nackt*)』には、三組の男女が登場し、やはりよく似た試練を経験する。この映画は、『コシ』の演出をデリエが行ってからほとんど間をおかず撮影されたものである。『コシ』には、「恋人たちの学校 (*La scuola degli amanti*)」という副題が付与されている。これはそのまま、デリエの映画のための格好の副題となる。さらに、デリエによるモーツァルト演出第二作目『偽りの女庭師 (*La finta giardiniera*)』もまた、複数の恋人たちの物語である。そしてこのオペラの中では、非常に重要な場面として、デリエの映画にあったのと奇妙にもよく似た場面に立ち会えるのだ。デリエの世界は、映画であると小説であるとを問わず、しばしば“*Beziehungskomödie*”¹²⁾(パーソナルな人間関係とりわけ恋愛関係を扱うコメディの意)という概念によって表現される。そうした規定は、デリエの作品に対するのと同じ意味で、モーツァルトの二作品にも完全にあてはまる。音楽学者である岡田暁生は、近著『恋愛哲学者モーツァルト』の中で、「『後宮からの逃走』から『魔笛』に至るモーツァルトの五つの喜劇オペラを恋愛五部作として読み解こう」と試み、そこでは、「恋愛をめぐる特定のモチーフ(とりわけ嫉妬と和解)が、尋常ではない執拗さでもって発展的変奏を施されながら、一つの長篇小説を紡いでいく」¹³⁾と主張している。こうした意味で、モーツァルトのオペラ二作品とデリエの固有の世界の間には、まちがいなく本質的類縁性が存在しているのである。

以上、デリエの多ジャンルにわたる活動を紹介してきたが、ここからは、デリエによって演出されたモーツァルトのオペラ『コシ』、デリエがこのオペラの演出を手がけてからほとんど間をおかず撮影された映画『はだかで』に焦点をしばり、これら二つの作品に通底する要素を探っていくことにする。

2 *Così fan tutte*

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (*Wolfgang Amadeus*

Mozart) (1756-91) のオペラ『コシ』¹⁴⁾(「女はみなこうするもの」の意)は、リブレットを『フィガロの結婚』、『ドン・ジョヴァンニ』にひきつづき、当時オーストリアの宮廷台本作家であったロレンツォ・ダ・ポンテ(Lorenzo da Ponte) (1749-1838) が担当し、1790年1月26日、ウィーンのブルク劇場で初演された。台本については、ダ・ポンテ三部作の他の二作とは異なり、ポーマルシェ『フィガロの結婚』、ティルソ・デ・モリーナ『セビリアの色事師と石の接客』ないしモリエール『ドン・ジュアン』のような直接の原作となるものは存在せず、影響をうけた先行作品は指摘されているものの、ほぼダ・ポンテのオリジナルとされている。オペラ台本に対する、モーツァルトの関心と関与は非常に大きかったので、このオペラに関しても、台本も含めたうえで、モーツァルトの作品と言うことは許されるだろう¹⁵⁾。

さて、この『コシ』は、モーツァルトのすべてのオペラの中で、十九世紀から今日に至るまでの期間において、評価がもっとも大きく変化した作品である。婚約者をもつ女性の貞節を験すというそのストーリーゆえに、十九世紀を通じて不道德な、あるいは女性蔑視の作品と見なされ続けてきた。ベートーヴェンやヴァーグナーなどモーツァルトの後に続く作曲家たちの『コシ』に対する不快感の表明、冷淡な態度もよく知られている。批評家のエドワード・W・サイド(Edward W. Said)は、ベートーヴェンの唯一のオペラで、市民的道徳の立場にたつて夫婦の理想を高く掲げた『フィデリオ』が、『コシ』に対する「なかば無意識的でなかば意図的な、断固たる異議申し立て」であり、「見境なく食ってかかるような反応」¹⁶⁾として解釈できると述べている。

二十世紀の初頭、作曲家のリヒャルト・シュトラウスが指揮するようになった頃から、『コシ』の評価は変化しはじめる¹⁷⁾。しかし、音楽のすばらしさは認められたものの、台本に対してはあいかわらず留保がつけられたままだった。これに対し、エドワード・J・デント(Edward J. Dent)は、歴史的名著の誉れ高い『モーツァルトのオペラ』(初版1913年、1947年全面改訂)の中で、「『コシ』は、ダ・ポンテの書いたすべての台本の中でも、最もすぐれた台本であり、モーツァルトのオペラ作品の中でも、最も精妙な出来の芸術作品である。それは、作曲家が望み得る完璧な台本であり、しかも、その台本にふさわしい作曲家はモーツァルトを除いて他にない」¹⁸⁾と述べた。あれほど貶められ続けてきた台本が、オペラのレパート

リー全体を通じてもっともすぐれたものとされ、『コシ』は音楽と台本のオペラ史上最高のマッチングとされたのである。上演や録音の頻度が次第に増していく中、オーストリアの指揮者カール・ベームが、二十世紀の模範的名演と言われることになる録音¹⁹⁾をくりかえし残した。

『コシ』は、宮廷喜劇的なオペラとして、長らく上演されてきた。ここでは、外部を捨象した閉ざされた小世界が成立し、優美さや親密なごやかさ、機知と皮肉の軽やかな戯れといったことが第一の特質とされた。こうした伝統的上演に、いわば革命的とも言えるショックをもたらしたのが、アメリカ人演出家のピーター・セラーズ (*Peter Sellars*) による1986、87年のニューヨーク州のペプシコ・サマー・フェスティバルにおける『コシ』上演²⁰⁾であった。セラーズの演出は、七十年代のアメリカのリゾート地が舞台になっている。背景にはベトナム戦争がある。登場人物のうち男たちはその帰還兵らしい。彼らとはあるダイナーで、女たちに出会う。まるで現実を直視しないでおこうというかのように、登場人物たちの何人かはサングラスをしている。2001年のデリエの演出も、さらには2006年の評判高かったザルツブルク音楽祭でのウルゼルおよびカール＝エルンスト・ヘルマン (*Ursel Herrmann, Karl-Ernst Herrmann*) の演出²¹⁾も、おおまかに言ってセラーズ以後とも呼ぶべき傾向に属するものである。

『コシ』に関する思想史的研究の領域では、こうした近年の大胆かつ先鋭的な「脱構築的」²²⁾演出に匹敵するようなものは今のところ見られない。その中でコンスタンツェ・ノトセヴィッチ (*Constanze Natošević*) は『コシ・ファン・トゥッテ——モーツァルト、愛と1789年の革命』の中で、『コシ』の成立時期が、フランス革命の勃発という事件の直後であることに注目し、『コシ』という作品が、フランスを指示し、1790年の初演時の観客には直接的に理解可能だった「暗示とコードのネットワーク」であることを証明し、そのうえで、「啓蒙主義と啓蒙主義批判とが中心的なテーマ領域として『コシ』というオペラを、構成と筋の進行において規定している」²³⁾と結論付けている。

このオペラは、青年士官フェルランドとグリエルモの二人と、年長の友人で哲学者のドン・アルフォンソとの議論の場面で始まる。論争の的は、女性の貞節である。その存在を否定するアルフォンソに対し、若い二人は、自分の婚約者たちを信じて疑わないと口々に言う。こうして、二人の女性の操を賭けた一つのゲームが実行に移されることになる。

ナポリに暮らす姉妹フィオルディリージとドラベッラとは、それぞれの恋人の肖像を手にして、間近な結婚を予感し幸福感に浸りきっていた。そこにアルフォンソが現れ、王命によるフェルランドとグリエルモの突然の出征を告げ、その気持ちを浮足だたせる。憂愁と悲しみが支配する別れの場面の後、異国人風に変装したフェルランドとグリエルモの二人は、アルフォンソの友人を名のってふたたび姉妹の前に現れる。そして自分の婚約者とは違う相手を誘惑する。アルフォンソによってあらかじめお金で籠絡されていた小間使いのデスピーーナが、その後押しをする。最初、姉妹は、あやしい二人の男の侵入に怒りで応ずるが、大胆な愛の告白や、自殺未遂といったドタバタ騒ぎの末、未知の二人の男に、いつのまにか興味を抱きはじめていく。一方、男たちの側も、賭けのための芝居の演技に過ぎないのか、それとも真剣な感情なのか、自分の気持ちが次第にわからなくなっていく。パセティックで感じやすい性質のフィオルディリージと夢想家でやさしいフェルランド、姉に比べて軽いドラベッラとおどけて明るいグリエルモという新しい組み合わせが生ずるのである。第二幕第五景のドラベッラとグリエルモの二重唱(第二十三曲)²⁴⁾では、かつての恋人の肖像とハートのペンダントが二人の間で交換される。次いで、第十二景のフェルランド、フィオルディリージの二重唱(第二十九曲)では、「抱き合おう、愛しい恋人よ、そして多くの苦しみへの慰めとなってくれるよう、甘い思いに浸ることが、喜びに溜め息することが」²⁵⁾と歌われる。

自分のプラン通りの展開に笑いが止まらぬドン・アルフォンソは、「コシ・ファン・トゥッテ(女はみなこうするもの)」の唱和の後、混乱する若者たちに、新しい組み合わせによる結婚を提案する。デスピーーナの指揮のもと、さっそく結婚式がおこなわれる。若者たちは、「あなたとわたしの杯に、あらゆる思いが沈むよう、そしてもう残らぬよう、わたしたちの心に過去の記憶が」(第二幕第十六景)²⁶⁾と合唱する。彼らは、現在の瞬間がもたらす至福の陶酔と、過去の愛情へのうらぎりの感覚とに切り裂かれ、自己のアイデンティティーとすべての関係性とを動揺させていく。彼らの間にあったはずの愛も友情も、さらには今現在の愛さえも、次第に傷ついていくのだ。結婚の署名が終わった直後、王命の変更による二人の婚約者の帰還が告げられる。フェルランドとグリエルモは、変装を解いて正体をあらわす。許しを請うフィオルディリージとドラベッラに対し、二人の男は怒りをおさめるが、四人の間に漂う気まずさはもはやどうすることもで

きない。オペラは、いかなる運命も、いかなる出来事も乗り越えることのできる人間の理性をたたえる合唱で、幕をおろす。以上が、このオペラのあらすじである。

このオペラにおいては、あたかも一つの実験であるかのように事態は進行する。秩序は仮借なく根底まで腐食し尽くされていく。この一見お気楽なオペラブッフアを観るものが知らぬまに経験するは、こうしたとどまることのない解体への強迫観念であろう。それを十九世紀の人々は不快としりぞけ、一方、二十世紀の人々は自分自身の中にある不安と同じにおいを嗅ぎ取ったのだ。唯一の残された態度は、哲学者のドン・アルフォンソとともにシニカルな笑いに身をゆだねることだけかもしれない。終幕で理性が誉め称えられるのも、儀礼的なものにすぎないことを、セラーズやデリエそしてヘルマン夫妻といった人たちの演出を観終った者は、うすうす感じずにはいない。批評家のサイドは、「晩年のスタイル (*Late Style*)」を持ち得た作品群に、『コシ』を数え入れているが、モーツァルトを扱うエッセイの最後で、「モーツァルトは、彼とダ・ポンテが暴露したかに見える、潜在的に恐るべき宇宙観にあえて接近することはなかった。その宇宙には、いかなる救済の枠組みも緩和的な枠組みもなく、その唯一の法則とは、流動性と不安定性であり、それはまた放蕩乱交と陰謀操作の力というかたちで表出され、その唯一の帰結とは、死によってもたらされる最終的な休息なのである」²⁷⁾と述べている。

おそらく、デリエも、ヘルマン夫妻も、その演出作業の中で、『コシ』の背後に秘められたこうした不穏な性格に敏感に気づいたのではないだろうか。しかし、ヘルマン夫妻はその演出の過程で、根本的な変更を加える。それは、いわばゲームの規則を改変してしまうものだった。フィオルディリージとドラベツラは、ゲームであることをあらかじめ知った上で、男たちのゲームに参入するとされた。これによって男たちと女たちの関係はまったく対等のものとなり、すべては、ゲームの中の出来事に還元される。一方、デリエ演出は、その一見軽薄な外見にもかかわらず、モーツァルトの基本的構図を変えることはまったくなかった。

ベルリン国立歌劇場の支配人ゲオルク・クヴァンダーから『コシ』演出の依頼を受けた際、オペラに関してはまったくの無知であると、デリエは言ったという。その後も、インタヴューのなかで自分のことをさかんに、“*Operntrottel*”²⁸⁾あるいは“*Musikrottel*”²⁹⁾(*Trottel*は「とろいやつ」の意)

と称している。当時の記事によれば、もともと予定されていた演出家が、前年度上演した『ドン・ジョヴァンニ』があまりに不評だったため、その年の『コシ』の上演をあきらめ、かわりにデリエに白羽の矢がたったということらしい³⁰⁾。オペラに対する無知を告白するデリエに対し、ベルリン国立歌劇場の音楽監督でもある指揮者バレンボイムは、「演出がどのように見えるかはたいして重要ではない。肝心なことは、結局のところ、音楽であることにはかわりはない」³¹⁾と語ったという話も伝わっている。

デリエ演出の『コシ』は、2001年6月1日ベルリン国立歌劇場において初演された³²⁾。その演出は、舞台を1970年代の現代に移し替えている。冒頭、空港ロビーのシーンで始まる。ピンストライプの細身のスーツをまとい、短髪を整髪料でなでつけたビジネスマンとおぼしきフェルランドとグリエルモの二人は、ドン・アルフォンソとともにおそらくは出張の帰りらしい。トランクを踏み台にして、傘を剣の替わりにして、女の貞節をめぐる論争が始められる。あたりには、オレンジ色のミニスカートに膝まで高さのある白いエナメルブーツといういでたちの「コシ・エアライン」のスチュワーデスが何人も行き来している。

一方、フィオルディリージとドラベッラの姉妹は、上流階層に属するいかにも甘やかされて育った娘という感じで、手伝いのデスピーナがそのお守り役である。彼女たちの住居は、白黒格子模様のソファ、真っ赤な電話とテレビ、ターコイズブルーの浴室、アルミニウムの日よけ屋根へのぼる螺旋階段、バルコニーのツゲの木、ガレージのフィアットというように、さまざまなガジェットやレトロモダンなインテリアであふれかえっている。

ノトセヴィッチは、モーツァルトのオペラの中の二人の姉妹について、その生活条件の「現実疎遠」を指摘し、「彼女たちは二人姉妹だけで住んでいるらしい。これは、十八世紀の若い女性にとって、完全に異常な、ありえない生活形式である」³³⁾と述べていた。十八世紀において完全に不自然だったことが、高度資本主義下の消費社会を生きる二十世紀後半の女性たちにとって、ありふれた事象になったのである。しかし、デリエ版『コシ』も、この若い女性たちの生活の成立条件については依然として何も教えない。その非現実ぶり、抽象ぶりは変わっていない。そしてそれが、たとえデフォルメされているとはいえ、ほかでもない現代のわれわれ自身の生活の鏡像でもあることを、デリエ演出は見せつけているのだ。

「コシ・エアライン」のロゴをつけたジャンボ機で旅立った許婚たちが再び姉妹の前に現れる時、その姿は、長髪に口ひげというヒッピースタイルとなっている。これ以後、舞台は、六十年代七十年代のヒッピー風俗のオンパレードになっていく。マリファナ、チェ・ゲバラのイラスト入りTシャツ、サイケデリックな衣装、東洋的瞑想、フラワームーブメント、パワーラブ……。上流階層の子女が、カウンターカルチャーやその風俗に次第に目覚めていくという趣向である。

公演直後のプレスの反応は、総じて、好意的なものではなかった。「シュピーゲル」誌の『一、二の、ブッフア (*Eins, zwei, buffa*)』という記事では、「おおドーリスよ、オシリスよ。すでに第一幕において、この『コシ』は救いようがない。第二幕において、モーツァルトが彼のスウィンガーカルテット (*Swingerquartett*) たちの幻滅を、凌駕しがたいほど繊細で深遠な一つの芸術作品へと高めた室内劇が、最終的にめちやめちやに小馬鹿にされる³⁴⁾」と言われた。「ツァイト」紙の記事『モーツァルトでマリファナを』では、「軽々とした手付きで、ドーリス・デリエは、このモーツァルトブッフアにおける小娘っぽい部分、隠れていたヒステリックな部分をひねくり回し誇張している。この映画監督は舞台装飾のことだけしか視野になかった。……それにもかかわらず、『コシ』は、おおはしゃぎの、ポップアートコメディ以上何かである。モーツァルトは、彼のカップルたちを、眩暈をひきおこす感情の深遠へと導いている。彼の『恋人たちの学校』はつらい損失を清算し、屈託のない愛の終わりを語っている。モーツァルトに精通したヒルデスハイマーは、その中に『もはや癒すことのできないこと』のメランコリックなトーンを発見している。デリエの『コシ』は、これについて多くを知らない³⁵⁾」と言われている。

一年後の再演時の映像を見るかぎり、これらの評価には、首肯けない。デリエの演出は、現在のヨーロッパにおけるオペラ上演のなかで、決して突出したものではない。とはいえ、こうした珍奇に見える演出には、今でも批判は集まりやすい。かえって、細部に至るまでコントロールされたその演出ぶりは見事というほかない。飽きさせないためのサービス精神や一見奇抜なアイデアに目を奪われがちであるけれども、そうした表層的な意匠をこえて、むしろこれはモーツァルトのオリジナルの精神に忠実な上演である。とりわけ、四人の若者たちの心理の変化は、コミカルではあるけれども、かなり緻密に追われている。“*Beziehungskomödie*”を本領とす

るデリエの特質がよく活かされている。二人の女性が誘惑に負けて陥落する二つの場面は、歌手の熱演にも助けられて、おもわず見入ってしまう。「モーツァルトの天使と豚」と題されたインタビューの中で、「好きな登場人物は」と問われたデリエは、「私は、私の人物たちをいつもアンビバレントなものとして観察しています。いくらか豚の部分をもった天使として、あるいは共感できる瞬間をもった豚として」³⁶⁾と答えている。これは、すべてのジャンルにおいて、人間を描く際のデリエの基本姿勢である。同じものを、デリエは、モーツァルトのオペラに見出しているのだ。しかも、全体としてきわめてコミカルであると同時に、結末に漂っているのは、上の記事では否定されている「メランコリックなトーン」なのだ。デリエ版『コシ』においても、若者たちは、自己のアイデンティティーと関係性の崩壊に立ち会わされている。とはいえ、『コシ』の物語と結末は、デリエにとって完全に納得のいくものだったのだろうか。どうもそのようには、思われない。それゆえ、新たな映画が制作されねばならなかった。

3 *Nackt*

2001年に、『ハッピー (*Happy*)』というタイトルの戯曲が出版されている。デリエの現在まで唯一の戯曲である。しかし、当時それを上演しようという劇場はどこにもなかった³⁷⁾。そこでデリエは、映画用シナリオに作り替え、みずから映画化する。それが映画『はだかで (*Nackt*)』(2002年)である。その年のベネチア映画祭に出品されたが受賞をのがしている。

2001年『コシ』演出の際のインタビューの中で、『コシ』の映画化を問われたデリエは、「わたしがそれを今演出したのとはちがったかたちで、もしかしたら映画化するでしょう。映画は、はるかに肉体性に関係しているのです。映画であれば、なぜ、モーツァルトにおける女性たちが許婚を見分けることができないのか決して理解できないでしょう」³⁸⁾と答えていた。この時、はたして本当に、デリエの頭の中に、具体的な映画化の計画があったのかさだかではない。また、後の他のデリエの発言にも、映画『はだかで』と、モーツァルトの『コシ』を結びつけるようなものは見出せない。実際に、この映画は、『コシ』を映画化したものではないし、ストーリーも、シチュエーションも、まったく異なっている。しかし、二つの作品には、強い内的な連関が感じられる。『はだかで』は、『コシ』のいわば精神

的続篇であり、『コシ』から出てきた問題に、デリエなりのしかたで解答したものなのではないだろうか。

『はだかで』には、三組の男女たちが登場する³⁹⁾。オープニングのタイトルクレジットに並行して、BGMとともに、この六人の登場人物たちの少し前の過去、まだ無邪気な屈託のない若者で、幸せな恋人どうしであった時代の映像が流される。その後、三組のカップルのいま現在の様子がその住居とともに、順番に描かれていく。六人とも皆、いまだ若く、おそらくは三十代で、子供はいない。この現代の“Yuppie”⁴⁰⁾たちと、遙か時代を越えて『コシ』の若者たちとの間には、共通点がそこかしこに感じられる。外見的にすぐれ、一定の知性にも欠けていない。その一方で、わがままであるが、自己というものが確立されておらず、状況に左右されやすい。両親や他の家族の気配はない。関心が彼らだけの小世界を越えて政治や社会へと大きく拡がることはなさそうに見える。現代的であると同時に、いつの時代にも存在していそうなタイプとも言える。映画の三組の男女たちは、こうした共通点をそなえているが、カップルとしての状況は違っている。そうした人物たちの果てしなく続く対話、議論、言い争いが描かれる。『はだかで』は、ドイツ映画ではめずらしい会話中心の“Screwball Comedy”⁴¹⁾である。

一番目の組のエミリアとフェリックスは別れており、もはやカップルではない。フェリックスは失業中の身である。二人は、彼らより経済的にめぐまれ、関係においても良好そうな他の二組をうらやんでいる。パーティーに招かれたため、久しぶりに再会したところである。エミリアは、フェリックスへの怒りと憎しみを持ち続けている。一方フェリックスは、幸せだった頃のことを懐かしみ、エミリアに未練を残している。

第二のカップルのアネッテとボリスは、一緒に暮らしているが、まだ結婚はしていない。二人はまだ幸福な状態にある。経済的境遇は、他の二組の中間位である。ボリスは結婚指輪を渡そうとするが、アネッテはパーティーへ出かける準備に忙しく、そのチャンスをなかなか見つけられない。

最後の組は、デュランとシャルロツテである。この二人がパーティーを開き、四人を招待したのだ。彼らは、他の二組に対し経済的に格段に優位に立っている。デュランは、キャット用トイレの販売と株式取引で財産をつくったいわばニューエコノミー世代の成功者で、ボリスは彼に雇われている。妻のシャルロツテはラジオのパーソナリティーである。彼らは絵に

描いたようなシックで現代的な住居に暮らしている。経済的な成功にもかかわらず、二人の生活はかならずしも精神的に満たされたものではない。些細なことが絶えず二人の間に苛立ちの原因をつくりだす。デュランは、シャルロッテと一緒に、パーティーのための料理を調理するが、あやまって生クリームを入れてしまったため台無しにしてしまう。いつもの感情的な諍いが再現する。シャルロッテは、金切り声をあげながらベランダに飛び出て、台無しになった肉の塊を鯉の泳ぐ水槽へ投棄する。

このように見てくるならば、『はだかで』は典型的な“*young contemporary romantic comedy*”⁴²⁾と呼ぶのがふさわしい作品のように見える。実際、映画公開当初の批評は、そのように見なし、その上で「愛」の物語としてのものたらなさを批判している。「『愛』という製品があたかも食品のパックのように、手で触ることのできる所与のものとして扱われているように見える。栄養に応じて、ひどい空腹ならすっかり平らげることでもできるし、賢く配分して人生全体にわたって食い延ばすこともできるとも言うかのように。しかし、決してこの『愛』においては、世界の偉大な本、映像、歌が語ってきた、あの熱く、冷たく、ワイルドで、狂気にとりつかれた、眩暈をひきおこし、ハートを引き裂く、破局的な経験については何も扱ってはいない。どうか賞味期限にご注意を。」⁴³⁾このような批判は、モーツァルトの『コシ』に対して長らく向けられてきた批判と、どこか似ているように思える。『はだかで』の中で、「愛」が語られていないとしたら、それ以上に『コシ』においても、そのような「愛」は語られていないと言わねばならぬ。

しかし、表層的にはテレビのコメディードラマのような気安さで進行していくこの映画の底流には、『コシ』が孕んでいたのと同じほど深刻な事態が存在している。しかもそれは、意外なほど哲学的なものである。目の前にいるこの相手が、あるいはその相手にとって自分が「交換可能な(austauschbar)」存在に過ぎないのではないかという疑いである。戯曲版『ハッピー』の中でのせりふを引用すれば、自分と別れた後エミリアがデュランと関係があったのではないかと疑っているフェリックスに対して、それを否定しながらも、彼女は「わたしたちはみんな交換可能なのだわ」⁴⁴⁾と言う。そして、アネッテとボリスの会話でも、はからずも同じ単語が口にされる。パーティーに着ていく服を選ぶのに夢中のアネッテに向かって、ボリスは「君は完全に交換可能だよと、僕は言ったんだ。思いだしたか

い」⁴⁵⁾と言う。これらはみな、後の展開の伏線になっている。この作品では、「コシ」と同じく、自己のアイデンティティーと他者との関係性の問題が扱われているのだ。二つの作品の関連を暗示するかのように、客が来るのを待つデュランとシャルロットは、退屈しのぎに「コシ・ファン・トゥッテ」⁴⁶⁾の音楽をかける。

さて、続く場面は、三組の男女が勢ぞろいしたホームパーティーの場面である。テーブルを囲んだ六人の間には、かつてあったはずの親密さの記憶と、それぞれ別の人生を歩んできたことから生じた疎遠さとが交錯する。ここでシャルロットによって、またしても「交換可能な」という単語が発せられる。彼女は、「わたしたちは完全にあらかじめプログラミングされており、交換可能なのだわ」⁴⁷⁾と言う。ここまで同じ言葉がくり返されるのであれば、この映画の登場人物たちは揃いも揃って「交換可能であること」の不安に取り憑かれていると言うほかないだろう。

いつしか流れはじめた白々しい空気の中で、フェリックスが他のメンバーに挑発的に問い掛ける。パートナーをどのくらいよく知っているか、目を隠し、はだかになった状態で、肉体を触るだけで自分のパートナーを識別できるかと。髪と顔には触れないこと、体臭をまぎらすため、同じ香水（Happyという名の）をふりまくことが決められる。この挑戦に、他のメンバーはしぶしぶながら同意する。「コシ」のドン・アルフォンソの実験では百ツェッキーノのお金が賭けられていたが、映画では、デュランが一万マルクを、フェリックスは有り金全部を、ボリスはアネッテに渡すはずの指輪を賭けに供することになる。エミリアは、このゲームの結末が誰にとっても苦いものとなることを予言するが、フェリックスとともにゲームの審判者となる。

覗きの要素も含んだこの胡乱なパーティーゲームに関連して、2002年のインタビューでデリエは、「カップルたちは、映画の中で衣類を脱ぎ、完全にはだかになってはじめて、実存的なことがらに近づき、旗幟を鮮明にせざるを得なくなります」⁴⁸⁾と発言している。「コシ」の二人の女性は、目を見開いた状態で変装した恋人たちの正体に気がつくことがなかった。それに比べ、この現代の若者たちは目を閉ざした状態で自分の恋人を見事に識別することができた。が、最後の瞬間に、審判者となったフェリックスとエミリアによる入れ替えによって、誤ったパートナーを選んだと信じ込まされることになる。これによって、六人すべての人々は審判者たちも

含め、「コシ」の結末と同じく、途方もない混乱状態に放り出される。シャルロッチはデュランに平手打ちをし、デュランはボリスにパンチをくらわせる。さらにシャルロッチは夫との浮気を疑うエミリアを平手打ちする。猜疑の渦が六人を巻き込み、とりかえしがつかないという感情だけを後に残したままパーティーは終わる。エミリアがお金と指輪を持ち主にこっそり返したため、フェリックスは戦利品にありつくことができない。

最後の場面では、三組のカップルがふたたび一組ずつ描かれていく。パーティーでの出来事をめぐってそれぞれの恋人たちの間で議論がかわされる。本来のパートナーを識別することができなかったと思ひ込んだ者たちは、はげしく落ち込んでいる。しかし、モーツァルトの『コシ』とはちがって、デリエは彼らを気まづい状態のままに放置してしまうことはない。この状態から、いかに歩み出させることができるか、これが、おそらく、デリエがこの映画において自分に課した作業だったのではないだろうか。

アネットとボリスは、この体験から、自分たちの肉体と精神が変化するという事を思い知らされる。その一方で、お互いの関係が以前より強くなっているのを確かめ合う。ボリスは、雪が降るバス停留所で、アネットの指に指輪をはめるチャンスをついに得る。Happyという名の香水は、デュランが、香港の免税品店で、シャルロッチのことを思い出させるという理由で買ったものだった。ゲームで香水を振りまいたので、部屋全体にまだにおいが充満している。シャルロッチはこのにおいが嫌いだとはじめて暴露する。さらに、自分のことを少しも見ようとしないで、脂肪吸引の手術をしたことさえも気づかぬデュランをなじる。一方デュランは子供がないことの不満を初めてぶちまける。しかしこうした破局的な口論の末、あるいはまさにこの口論のおかげで、まだしばらくはお互い折り合えることのできそうな気配になる。別れたはずのフェリックスとエミリアもまた、嫉妬と悪意のまじった自分たちの今しがたの振舞いに、最初は気まづきを隠すことができないが、自分たちの過去と向き合おうとすると、いつしか親密さがよみがえってくることに気づく。アパートの部屋の中で、二人は、パーティーで他の二組がしたように目を隠してお互いを確かめ合うというゲームをしはじめる。

もし、「コシ」の恋人たちに、その後の世界があるとしたら、『はだかで』という映画の最後の部分は、その仮定に対して、デリエなりの結論を出したものだ。このような試みをした者は、おそらくデリエを措いて他にいな

いだろう。

4 結びとして—— *La finta giardiniera* ——

デリエは、モーツァルト生誕250年にあたる2006年のザルツブルク音楽祭において、オペラ『偽りの女庭師』(1775年初演)を演出する⁴⁹⁾。モーツァルトが十九歳の時に初演されたこのオペラは、後年のダ・ポンテ三部作に比べると見劣りするが、オペラ作曲家としての成長をしめす作品と見なされている。すでに『コシ』を演出し、次いで『はだかで』を撮影したデリエにとって、このオペラブッフアの演出は、それらの延長上にあるものだった。このオペラも『コシ』や『はだかで』と同様に、登場人物たちの「混乱した感情」⁵⁰⁾が主要なテーマとなっている。

このオペラでも、複数のカップル、すなわちヴィオランテ侯爵令嬢(サンドリーナ)とベルフィオーレ伯爵、アルミンダと騎士ラミーロ、セルベッタとロベルト(ナルド)という三組の男女が登場する。さらにそれに市長ドン・アンキーゼが加わる。それぞれのカップルたちの関係は、いま危機に瀕している。ヴィオランテは、痴話喧嘩のすえ自分を刺し殺したと思いきみ行方をくらました恋人ベルフィオーレを探している最中であり、サンドリーナという偽名で、市長の家に女庭師として住み込んでいる。ラミーロは市長の友人で、その姪のアルミンダとの結婚を望んでいるが、彼女から冷たくされる。ヴィオランテの元召使いロベルトは、今はナルドを名乗りそのいとこという触れ込みで元女主人を助けているが、市長の家の家政婦セルベッタに恋している。しかし、そのセルベッタは、市長を愛している。一方市長の方は、その素性を知らぬままサンドリーナに恋心を抱いている。アルミンダとその婚約者が相次いで市長の家を訪れる。その婚約者が、ベルフィオーレ伯爵であることが判明する。これら七人の登場人物たちの間の関係は、その複雑さ、その混乱ぶりの点で、『コシ』や『はだかで』のそれをはるかに上回っている。デリエは、このような複数の恋人たちの関係のもつれ、幾何学的な模様を物語ることに、依然として魅せられ続けているのである。

デリエ演出版『偽りの女庭師』は、現代の巨大ガーデンセンターを舞台にしている。そこに昔の貴族の衣装とかつらをつけたヴィオランテとベルフィオーレがタイムスリップか何かのせいで過去から迷い込んできたとい

う設定になっている。舞台の上では、値札をつけたさまざまな園芸用品が天井まで積み上げられ、また巨大な植物のオブジェがところせましとあふれかえっている。ベルフィオーレが巨大な食虫植物に呑込まれたり、ヴィオランテが巨大毒ぐもの放出する巣に搦めとられたりといったシーンも用意されている。

このオペラでは、登場人物たちの関係はどう決着がつけられているのだろうか。「コシ」のように、狼狽と混乱の状態に放り出されるのだろうか。それとも、「はだかで」のように、そこから歩み出ようとする何らかの方向がさし示されるのだろうか。死んだはずのヴィオランテとうりふたつの、サンドリーナと名乗る女庭師によって、ベルフィオーレは混乱に陥れられる。女庭師は、殺人の罪を告発されたベルフィオーレを救うため、自分がヴィオランテであることを、いったんは認めるが、その後再び否定する。さまざまな紆余曲折があった後、二人の関係に嫉妬したアルミンダは、ヴィオランテを森の洞窟に置き去りにする。そこに一同が彼女を助けるためにやってくる。彼らは、洞窟の暗闇の中、さながら「はだかで」の中の目隠しした若者たちと同様に、手探りで自分が想いをよせる相手を探り出そうとする。そこにラミーロが明かりをもってやってくると、相手を取り違えていることが判明し、一同はぼう然とする。ヴィオランテとベルフィオーレは、ついに気が狂ってしまう。二人が目覚めたとき、最初は、なおお互いに別れようとするが、いつしか、二度と別れぬ決心を固める。狂気が癒えた二人を見て、他の人物たちにも諦念と和解の時が訪れる。アルミンダは伯爵をあきらめ、ラミーロの求婚を受け入れる。セルベッタも市長をあきらめナルドを受け入れる。市長もそれら三組のカップルの成立に許しを与える。結局は、元の鞘に納まっただけ、身分にふさわしいカップルが成立しただけと行うことができるかもしれない。

モーツァルトの晩年に近い作とあってよい「コシ」において、秩序がもはや回復不能であるのとは異なり、十八歳の時の作『偽りの女庭師』では、秩序は回復する。現実的な力では解決不可能な苦悩からの癒しと和解とをもたらしたのが、たとえ恩寵のような狂気であったとしても。

注

- 1) デリエの監督映像作品の内、現在 DVD 化されている作品のみ列挙する。

- 1985 *Männer* (Kinowelt)
- 1986 *Paradies* (Euro Video)
- 1991 *Happy Birthday, Türke!* (Euro Video)
- 1994 *Keiner liebt mich* [邦題『愛され作戦』] (Cinefil Imagica)
- 1998 *Bin ich schön?* [邦題『アム・アイ・ビューティフル?』] (新日本映画社)
- 2000 *Erleuchtung garantiert* [邦題『Mon-Zen (もんぜん)』] (パイオニア)
- 2002 *Nackt* (Constantin Film)
- 2005 *Der Fischer und seine Frau* (Constantin Film)
- 2007 *How to Cook Your Life* (Ascot life)
- 2008 *Kirschblüten—Hanami* (Majestic)

なお、よりくわしいフィルモグラフィは、Birgel, Franz A. und Klaus Phillips (hrsg.): *Straight through the Heart — Doris Dörrie, German Filmmaker and Author*. Lanham Maryland and Oxford (Scarecrow Press) 2004. S. 289–293を参照。

2) Hildebrandt, Irma: *Frauen mit Elan — 30 Porträts von Rosa Luxemburg bis Doris Dörrie*. München (Diederichs) 2005. S. 431.

3) 前掲 Birgel, Introduction, S. x. なお、十八本の英語論文をおさめたこの論文集が、現在のところデリエに関する世界で唯一の研究書である。単独の論文としては、やはり英語圏のものが他にわずかに存在する。本国ドイツにおいては、ジャーナリスティックな批評を除けばデリエに関する研究文献は皆無である。日本のゲルマニストによる論文としては、次の二本を検索できるのみである。山田やす子：「ドーリス・デリエの『さあどうしよう?』について」皇学館大学文学部紀要 第39号, 66–86頁, 2000年(皇学館大学文学部〔編〕)、Vogl, Walter: *Zwischen Komödie und Inferno: Ein Plädoyer für die deutsche Erzählerin und Filmemacherin Doris Dörrie*. 慶應義塾大学日吉紀要ドイツ語学・文学 第24号, 89–101頁, 1997年(慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会編)。要するに、ドイツにおいても、わが国においても、デリエは、今のところ、アカデミックな研究対象としては認知されていないということである。

4) デリエの文学作品はすべて、Zürichの出版社 Diogenes から出ている。その発行年とタイトルを列挙する。

- 1987 *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug*
- 1989 *Was wollen Sie von mir?*
- 1991 *Der Mann meiner Träume*
- 1991 *Für immer und ewig. Eine Art Reigen*
- 1994 *Bin ich schön?*
- 1996 *Samsara*

- 2000 *Was machen wir jetzt?*
- 2001 *Happy. Ein Drama*
- 2002 *Das blaue Kleid*
- 2007 *Und was wird aus mir?*

この他に、一般のドイツ人の数組のカップルにデリエがインタビューした *Love in Germany — Deutsche Paare im Gespräch mit Doris Dörrie* (1992) がある。また、これまでのところ日本語訳としては、『あたし、きれい』(西川賢一訳、集英社、1997年)と、『素敵な男性と知り合うには』(下山峯子訳、太陽出版、1992年)の二冊がある。

- 5) 前掲 Hildebrandt, S. 442に引用されている *Süddeutsche Zeitung*, 22. Dezember 1991の記事。
- 6) *Interview mit Doris Dörrie. "Ich wollte von diesem seltsamen Verstummen erzählen"* (Spiegel Online, 20. September 2002 10:29Uhr) (<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,214558,00.html>)
- 7) 映画のスナップとシナリオが取められた本 Dörrie, Doris: *Kirschblüten— Hanami. Ein Filmbuch*. Zürich (Diogenes) 2008が出版されている。
- 8) Lotte シリーズは出版社 Ravensburger より四冊、Mimi シリーズは Diogenes よりやはり四冊出版されている。
 - 1998 *Lotte will Prinzessin sein*
 - 1999 *Lotte in New York*
 - 2000 *Lotte und die Monster*
 - 2001 *Wo ist Lotte?*
 - 2002 *Mimi*
 - 2004 *Mimi ist sauer*
 - 2006 *Mimi entdeckt die Welt*
 - 2006 *Mimi und Mozart*

このうち二冊が日本語に翻訳されている。『ロッテ、おひめさまになりたい』(2004)、『ロッテ、ニューヨークに行く』(2005) いずれも若松宣子訳、理論社刊。

- 9) Pfeiffer, Julie: *What children know, The child's imagination in Doris Dörrie's picture book*. (前掲 Birgel 所収) S. 196.
- 10) 前掲 Hildebrandt, S. 444 参照。
- 11) このうち、モーツァルトの二作品のみ、映像化されている。『モーツァルト歌劇《コシ・ファン・トゥッテ》』(TDK)、『モーツァルト歌劇《にせの女庭師》』(ユニバーサルミュージック)。
- 12) 前掲 Hildebrandt, S. 437 あるいは、前掲 Birgel, S. x.
- 13) 岡田暁生『恋愛哲学者モーツァルト』(新潮選書、2008年)、19頁。

- 14) テキストは、Mozart W.A.: *Così fan tutte*. Libretto von Lorenzo da Ponte. Italienisch/Deutsch. Übersetzung und Nachwort von Dietrich Klose. Stuttgart (Reclams Universal Bibliothek Nr. 8685) 1992. 日本語訳は、『オペラ対訳シリーズ モーツァルト コシ・ファン・トゥッテ』(小瀬村幸子訳、音楽之友社、2002年)に依拠する。
- 15) 現代の指揮者ニコラウス・アーノンクールは、『ドン・ジョヴァンニ』に関するあるインタビューのなかで、その台本で「モーツァルトの言葉でないものは一語として存在しない」という趣旨のことを語っている。〔DVD: *Don Giovanni* (Art Haus Musik, 2002) に収録のインタビュー〕この言葉は、他の作品、とりわけ『コシ』にもあてはまる。
- 16) エドワード・W・サイド『晩年のスタイル』(大橋洋一訳、岩波書店、2007年)、95頁。
- 17) リヒャルト・シュトラウス「モーツァルトの《コシ・ファン・トゥッテ》」(1910)、『名作オペラボックス9 モーツァルト コシ・ファン・トゥッテ』(田中純訳、音楽之友社、1989年)所収、257-264頁。
- 18) エドワード・J・デント『モーツァルトのオペラ』(石井宏、春日秀道訳、草思社)1985年、224頁。
- 19) Karl Böhmの録音は数種CD化されている。主なものは1956年録音(Decca)、1963年録音(EMI)、1974年録音(Deutsche Grammophon)。
- 20) セラーズ演出による『コシ』を含めたダ・ポンテ三部作の映像は、次のDVDで観ることができる。*Mozart — the da Ponte Operas. Così fan Tutte, Don Giovanni, Le Nozze di Figaro — Directed by Peter Sellars.* (2005) (Decca)
- 21) ヘルマン夫妻は、現代のもっともすぐれたモーツァルトオペラ演出家である。ジャン・スタロバンスキーは、1991年のブリュッセル王立モネ劇場における『魔笛』のヘルマン夫妻による演出について、「作品の核心をしっかりと見据える演出、ほとんど触知可能と思われるほどになった音楽的出来事の方に観客を引き寄せる視覚的な展開」に立ち会うことができるものと賛辞を呈している。ジャン・スタロバンスキー『オペラ、魅惑する女たち』(千葉文夫訳、みすず書房、2006年)、196頁。ヘルマン夫妻演出のモーツァルトオペラの映像として、いずれも2006年のザルツブルク音楽祭のプロダクションである『モーツァルト：歌劇《コジ・ファン・トゥッテ》』、および『モーツァルト：歌劇《イドメネオ》』(Decca)がある。他に、2005年のパリオペラ座での上演映像 *Mozart, La clemenza di Tito* (Opus Arte)がある。
- 22) Borchmeyer, Dieter und Gernot Gruber (hrsg.): *Mozart Handbuch, 6 Bde., Bd. 3, Mozarts Opern in 2 Teilbänden.* Regensburg (Laaber) 2007, S. 572.
- 23) Natošević, Constanze: *Così fan tutte. Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789.* 2. Aufl. Kassel (Bärenreiter) 2003, S. 351.

- 24) 前掲、小瀬村幸子訳、106-107頁。
- 25) 前掲書、134頁。
- 26) 前掲書、143頁。
- 27) 前掲サイド、122頁。
- 28) Engel, Esteban: *Doris Dörrie auf fremdem Terrain*. (Spiegel Online, 29. Mai 2001, 17:30Uhr) (<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,136761,00.html>)
- 29) *Mozarts Engel und Schweine*. (Welt Online, 20. Mai 2001, 00:00Uhr) (http://welt.de/print-wams/article612004/Mzarts_Engel_und_Schweine.html)
- 30) 前掲インタビュー参照。
- 31) Spahn, Claus: *Kiffen mit Mozart*. (Die Zeit, 24/2001)
- 32) 上述のDVDは、2002年の再演の際の映像である。指揮および配役は初演時とまったく同じ。指揮：Daniel Barenboim, Fiordiligi: Dorothea Röschmann, Dorabella: Katharina Kammerloher, Despina: Daniela Burera, Ferrando: Werner Güra, Guglielmo: Hanno Müller-Burachmann, Don Alfonso: Roman Trekel. このうちレッシュマン、ギューラ、トレーケルは、現在オペラならびにリートの世界で、もっとも活躍するドイツ人歌手たちである。
- 33) 前掲 Natošević, S. 90f.
- 34) Umbach, Klaus: *Eins, Zwei, buffa*. (Der Spiegel, 24/2001)
- 35) 前掲 Spahn.
- 36) 前掲 *Mozarts Engel und Schweine*.
- 37) “Happy” in *Braunschweig*. (Der Spiegel, 24/2003) によれば、戯曲 *Happy* は、2003年6月19日、ブラウンシュヴァイク州立劇場で初めて上演された。
- 38) 前掲 *Mozarts Engel und Schweine*.
- 39) 配役は、Emilia: Heike Makatsch, Felix: Benno Fürmann, Anette: Alexandra Maria Lara, Boris: Jürgen Vogel, Charlotte: Nina Voss, Dylan: Mehmet Kurtulus で、いずれもドイツのよく知られたTV俳優たちということである。
- 40) Jenny, Urs: *Wetten, das...?* (Der Spiegel, 38/2002)
- 41) 前掲記事。
- 42) Wenger, Dairyu Michael: *Naked, Is there a fundamental Identity, which we adorn, or is it all tentative?* In: *Straight through the Heart*. S. 170.
- 43) 前掲 Jenny.
- 44) Dörrie, Doris: *Happy: Ein Drama*. Diogenes Taschenbuch (2002), S. 16.
- 45) 前掲書、S. 25.
- 46) 前掲書、S. 42. なお二人のこの振る舞いは、映画のなかでは見られない。
- 47) 前掲書、S. 56.
- 48) *Interview mit Doris Dörrie. “Ich wollte von diesem seltsamen Verstummen erzählen”* (Spiegel Online, 20. September 2002 10:29Uhr) (<http://www.spiegel.de/>)

kultur/kino/0,1518,214558,00.html)

- 49) 指揮: Ivor Bolton, Don Anchise: John Graham-Hall, Violante: Alexandra Reinprecht, Belfiore: John Mark Ainsley, Arminda: Véronique Gens, Ramiro: Ruxandra Donose, Serpette: Adriana Kučerová, Roberto: Markus Werba.
- 50) Kalchschmid, Klaus: *Verwirrte Gefühle*. (Opernwelt, 3/2006)

その他の参考文献

- スタンリー・セイディ (編): 新グローブオペラ事典 (中矢一義、土田英三郎 監修)、白水社、2006年。
- ニール・ザスロー、ウィリアム・カウデリー (編): モーツァルト全作品事典 (森 泰彦、安田和信監修)、音楽之友社、2006年。
- Leopold, Silke (hrsg.): *Mozart-Handbuch*. Stuttgart (Metzler) 2005.
- Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene, Die Geschichte des Musiktheaters in 5 Bänden*. Kassel (Bärenreiter) 2002–2006.