

## 現代ドイツの演劇状況（V）

照井 日出喜\*

Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen  
Probiert ein jeder, was er mag.<sup>1</sup>

### Abstract

This article deals with the present situation of the theaters in Germany. On the one hand, the theaters in some cities, their difficulties and the situations of the artistic activities of drama are examined from the art-sociological viewpoint, especially through the interviews with the actors about the special features of their theaters, on the other hand, some stagings in the theaters are analyzed. In this article the theaters in Berlin, Dresden and Wien as well as a few operatic and concert performances in Berlin are the topics of the analysis

演劇における演出と言われるものの出現は、ようやく 19 世紀に入ってからとされるのであるが<sup>2</sup>、現代は、少なくともドイツにおいては、その多様性がほとんど爛熟の域にまで達していると考えられるのが一般的である。一方では、場合によっては作品のタイトルの由来さえ判然とせぬほどにまで、演出家の完全な主導による、原形をとどめぬほどのテキストの解体・改変が舞台の上で実現される、いわゆる「レジュー・テアター（Regietheater 演出家主導の演劇）」が、その「危機」なるものが繰り返し叫ばれながらも、依然として根強く展開されつつも、他方では、いわば「伝統的」な、時代設定にせよ、装置にせよ、衣装にせよ、あるいはまたテキストにせよ、原作の戯曲作品の指示にほとんど大きな変更を施すことのない、言うなれば、その評価は肯定的であれ否定的で

---

\* 北見工業大学教授 Professor, Kitami Institute of Technology

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Faust, Vorspiel auf dem Theater.

<sup>2</sup> Vgl. J. Früchtl/J. Zimmermann (Hrsg.), Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt a.M. 2001, S.9.

あれ、「原作に忠実な」趣きを漂わせる演出も存在する。もとより、その両者の間には、きわめて多彩にして錯綜した領域が広がっており、現代の演劇状況のそうした広大な森のなかを逍遙し、あるいは放射される表現の威力に圧倒され、あるいは時として失望の念に駆られつつも、その本質的な流れを明確にとらえることは、本来的に困難な作業には違いない。

本稿は、基本的には2006年9月中・下旬のベルリンの劇場におけるいくつかの上演作品を手がかりに、主として演劇の領域におけるさまざまな演出の傾向を追跡することを意図するとともに、現代ドイツにおける劇場制度そのものの探求というテーマをめぐっては、ザクセン州の州都ドレスデンの国立劇場、および、ドイツ語圏最大の劇場であるウィーン・ブルク劇場のいくつかの上演作品を取り上げつつ、劇場全体の現状について触れるとともに、補論的な位置づけながら、同時期のベルリンの3つのオペラハウスにおけるいくつかの演出と、少数ながら、室内楽の演奏会に言及することに限定する。

## I. 古典的演劇作品

### アイスキュロス《オレスティア》

(ベルリン・ドイツ劇場、初日、2006年9月23日)

ベルリン・ドイツ劇場は、2001/2002年のシーズンに、トーマス・ラングホーフからベルント・ヴィルムスへと芸術監督が代わるまで、「ドイツ再統一」後のドイツで「東ドイツの劇場らしさ」を色濃く残した、最後の劇場であった。90年代、旧東ベルリン（そして、おそらくは旧東ドイツ全域）の他のほとんどの劇場では、芸術監督から俳優にいたるまで、文字通り「原形」を留めぬほどの大幅な入れ替えが進行したのに対して（それというのも、本来が数年の任期である芸術監督の任期切れによる交代は、俳優から芸術監督の実質的な側近である文芸部員までを含めての「大移動」となるのが、旧西ドイツの劇場システムだったからであり、劇場の技術および管理部門は「恒常的に生き残る」一方で、せいぜい2度ほど芸術監督がその任期を全うしたのちには、「役者のアンサンブルは、ほとんど一人残らず消えて行く」<sup>3</sup>のが普通だからである）、ラングホーフ自身もさることながら、この劇場には、場合によっては30年から40年にもわたって同じ舞台に立ち続ける、東ドイツ以来の著名な役者たちの多くがそのまま残り、いささか皮肉を交えて言えば、ある意味では、旧東ベルリン出身の観客たちの「知的・感性的ノスタルジア」を呼び起こす場ともなっていたからである。

しかし、21世紀に入るや、さすがにそうした「孤壘」を守ることは不可能となり、ヴィルムスの時代に入ると、俳優も3分の2に減らされて、それまでの60名ほどが40名前後となり、現在にいたっている。2003/2004年のシーズン

<sup>3</sup> Adolf Dresen, Siegfrieds Vergessen, Berlin 1992, S.163.

の総予算<sup>4</sup>は約 2321 万ユーロ (約 34 億円)、ベルリン市州からの助成金が約 2000 万ユーロ (約 30 億円)、シーズンの観客動員数が約 18 万人となっているが、要するに、チケット等の販売による収入が総予算に占める割合は 14%ほどに過ぎないということである。2006/2007 年のシーズンの専属俳優は 44 名で、客演俳優が 50 名ほどであるが、技術部門と事務部門の職員は、合わせて 180 名近くにも達している (ちなみに、劇場の支出の約 80% は人件費で占められるのが一般的と言われている)。

ヴィルムス「政権」の 2 期目に入り、現在は、ミヒャエル・タールハイマー (主任演出家)、ディミター・ゴチェフ、ユルゲン・ゴッシュ、バーバラ・フライの 4 名が「座付き演出家」となり、くわえて、タールハイマー、ゴッシュ、ゴチェフの場合には、彼らの息のかかった役者たちの何人かを新たに専属として採用し、既存の役者を交えたそれぞれの「ファミリー」によって新しい制作を発表するようになっており、役者集団のアンサンブルとしての「劇団」という性格は希薄になる一方、演出家の意図を体現する舞台の実現という意味では、あるいは状況は進展しているのかも知れない。

《オレスティア》——舞台はおよそ奥行きらしきものは持たず、舞台前方の、本来は幕のある位置にはすべて合板が打ちつけられ、しかもそれは血に染まっている。その合板に、上下 2 段にわたって、幅がせいぜい 80cm ほど、長さがおそらくは 2、3m の足場状のものがしつらえられており、その 2 つの狭い「足場」と、客席と合板との間の、これまた狭い通路の 3 つの空間のみが、役者の存在を「許される」場所である。後述の《ファウスト 第二部》の前半部分と同様、演出のミヒャエル・タールハイマーが装置のオラフ・アルトマンとともに作り出した舞台は、三次元的な「奥行き」ではなく、二次元的な「平面」が生命線となる。

冒頭、下着姿のクリュタイメストラ (コンスタンツェ・ベッカー) が、上方の狭い「足場」に登場し、あたかも水浴でもするかのごとく、タンクに入った舞台用の血糊を事もなげに頭からかぶる——彼女の全身同様、「足場」はみるみるうちに真っ赤に染め上がり、下方の足場へ滴り落ちながら、やがてそれも赤く染めていく (公演のあとの「アフタートーク」のさい、カッサンドラを演じたカタリーナ・シュマーレンベルクは、観客から装置の感想を尋ねられ、「わたしにとっては、あれはほんとうに恐怖に満ちた舞台装置でした」と正直に語っていたが、たんに狭いのみならず、一面に広がるぬるぬるとした血糊のゆえに、役者にとっては、「足場」から転げ落ちぬことの努力が必要となる)。

たしかに、アイスキュロスの《オレスティア》は、《アガ멤ノン》《供養す

<sup>4</sup> 以下、本稿における各劇場のデータは、基本的に、Bernd Steets, Theateralmanach Spielzeit 2006/2007, Pullach im Isartal 2006 に拠っている。

る女たち》《慈しみの女神たち》の三部作からなる、血にまみれたドラマには違いない。トロイア戦争から凱旋した夫アガメムノンとその捕虜であるトロイアの王女カッサンドラに対する、妻クリュタイメストラとその愛人アイギストスによる殺害、息子オレステスによる母クリュタイメストラとアイギストスの殺害、オレステスの狂乱と彼への許し、という一連の血なまぐさい事件が、登場人物とコロスとの対話——というよりは、むしろ、コロスと断片的に現れる人物たちとの対話——によって追跡される作品だからである。タールハイマーは、おそらくは40名ほどからなるコロスを2階席の最後列に配し、血まみれの「足場」と客席最後尾のコロスとの「対話」によって、かつてのペーター・シュタインによる演出では合わせて10時間を要したと言われる三部作を、1時間50分ほどに切り詰めて展開する。

とはいえ、最近のタールハイマーの演出には、かつてのチャーホフの《三人姉妹》に見られたような、演出家タールハイマーのテキストの「読み方」そのものの切れ味の鋭利さはない。「舞台」の「設定」はともかく、役者がつぎつぎに「舞台」のほぼ真ん中に現れ、いささか知性とは縁遠い、吐いたり、失禁したり、血糊を頭からかぶったりと、どちらかと言えばたんに「生理的な」仕草をしながら、モノローグを語って下がるのみ、というのであれば、その「生理的仕草」の部分を除けば、歌い手が現れて舞台の中央でアリアを歌って下がるという、ベルカント・オペラの伝統的・因襲的な演出と、さほど変わるところがあるわけではない。演出の優劣はともかく、後者が、歌い手の声の響きを持つニュアンスの豊かさ、アリアそのものの旋律の信じがたいほどの美しさ、和声と音色の変化を生命とするオーケストラの技術と音楽性の高さ、といったものに支えられて存在しているのに対して、タールハイマーの場合には、個々の登場人物の間での「対話」の成立が不可能であることの「証明」としてのモノローグの連続であり、「世界の自閉性」を描くのがその手法を要請しているのであるから（「対話」らしきものがあるのは、皮肉なことに、オレステスがみずからの母クリュタイメストラを殺害するシーンのみである）、登場人物が絶望のゆえに嘆き、絶望のゆえに泣き、絶望のゆえに叫ぶときには、発声の「美しさ」ではなく、むしろその「醜悪さ」こそが求められるのは当然としても、しかし、その「醜悪さ」の表現自体がひたすら「自閉的」でモノトーンであるときには、彼が役者に指示する仕草が本来的にカリカチュライズされた性格を持つものであるがゆえに、芝居の品位自体が損なわれることになる。

レッシングの《エミーリア・ガロッチィ》であれ、チャーホフの《三人姉妹》であれ、タールハイマーには、個々の人物がなんらかの「筋」に巻き込まれること自体への関心はない。個々の人物の性格の造形自体がはじめから放擲されるのであり、彼にとって重要なのは、そうした人物を辛うじて「体現」すべき役者の肉体と声の威力による、異常なまでの緊張感の持続であり、したがって、たとえばハウプトマンの《孤独な人びと》のような、ある意味では哲学的にし

て社会的なドラマからも、本来的に内属する思想性や社会性は剥奪され、テキストは、ひたすらそうした緊張感の表出の手段としてのみ、その存在を許されることになる。それ自体、彼の「話法」であり、彼の演出の特質であるのだが、この《オレスティア》では、しかし、その「個人」の造形の希薄さが役者たちの血まみれの肉体と絶望の叫喚をもってしても埋められることはなく、つぎつぎに登場するモノローグは、中空に浮いたまま、ひたすら晦渋なままで、舞台が発散するにふさわしい緊張感をもたらすべき核の部分へと収斂していくことはない。

前述のアフタートークのなかで、タールハイマーは、舞台に神々を登場させることの拒否について語っており、たしかに、この演出にはギリシャの神々は不在のままで、なんらかの行為に対する責任は、すべて人間が、つまりは、個人としての人間が取るべきであるとするメッセージが放り込まれている。しかし、まさしくそれゆえにこそ、演出と演技（今シーズンから専属となった新人シュテファン・コナルスケ）における「人間オレステス」の掘り下げの浅さが、芝居のテーマを明確に表現する上では致命的な欠陥をなしているように思われた。

### ウィリアム・シェイクスピア《真夏の夜の夢》

(ベルリン・シャウビューネ、初日、2006年9月2日)

後述のベルリーナー・アンサンブルと同様、シャウビューネは有限会社の形態を取っており、総予算は1480万ユーロ（約22億2000万円）、ベルリン市州からの助成が1170万ユーロ（約17億5500万円）、21名の専属と63名の客演俳優を擁し、技術・管理部門の人員は140名ほど、2005年の観客動員数は約15万人で、じつのところ、予算といい、観客動員数といい、この劇場は、後述のドレスデン国立劇場とほぼ同等の規模を持っている。ベルリン・ドイツ劇場、ベルリーナー・アンサンブル、マクシム・ゴーリキー劇場、フォルクスビューネがすべて旧東ベルリンに位置し、東ドイツのなかで伝統を維持してきているのに対し、シャウビューネは、「メジャー」のなかでは例外的に旧西ベルリンにある唯一の劇場でもある。1999年から2005年まで、演出家トーマス・オスターマイヤー、振付師ザーシャ・ヴァルツ、それに文芸部のイエンス・ヒルイエーとヨーヒェン・ザンディヒが劇場の芸術部門を担当し、オスターマイヤー演出による演劇とザーシャ・ヴァルツの演出・振付によるダンスによって、その特異な存在感を発揮してきたのであるが、近年は、ダンスという伝統は残しながらも、オスターマイヤーとヒルイエーのもとで、ルック・ペルツェヴァルとファルク・リヒターが座付演出家となっており、基本的には演劇作品の上演に重点を移しつつあるように見える。

イプセンの《ノラ（人形の家）》と《ヘッダ・ガーブラー》の演出では国際的にも高い評価を得ているトーマス・オスターマイヤーが、ある意味では本来的

に多種多様な演出の可能なシェイクスピアの《真夏の夜の夢》を、いかに「現代化」し、すなわち、彼自身の言葉によれば、「作品が出現した当時の問題設定の鮮烈さや観客の衝撃を、いかに現代の演劇空間のなかに甦らせるか」<sup>5</sup>が関心を引いたのだが、この「真夏の夜のカーニバル」は、全体としては辛うじてシャウビューネの水準を維持してはいるものの、かの「設定された問題の現代的表出」という意味では、それほどの説得力を持つものではなかった。

開場のブザーとともに、すでに舞台の上にいる役者たちのいささか大仰な歓迎の言葉と身振りに伴われて、観客は舞台の後方から、舞台そのものを通して客席へと招き入れられる。舞台は、すでに音楽とダンスと飲み物によって満たされ、観客もまた、一人ひとり（紙コップに注がれる）カクテルを手渡される。カクテルは、希望さえすれば何杯でも飲むことができることになっており、つまりは、アルコールは、これから2時間にわたって舞台の上で繰り返される「真夏の夜のカーニバル」への、感覚を「麻痺」させるべき周到なプレリュードの役割を果たすというわけである。じじつ、「芝居」は、音楽と役者たちの歓声が大量で響き渡るなかでの、男優ラルス・アイディンガーの「ストリップショー」から始まる。その「ショー」の進行中、彼はずっと客席に背を向け続けているのだが、その「頂点」に辿り着いた瞬間、それまで手拍子と歓声で見守っていた舞台の役者たちの表情は、一転、いっせいに驚愕と不審と悲痛を表わすものへと変貌を遂げる——客席を振り返ったアイディンガーの腰に付けられた髑髏の仮面の口からはペニスがのぞいており、つまりは、それが「エロスとタナトス」の間の凄絶な格闘、もしくは、絶望的な「愛の不毛」そのもののメタファーをなすものであり、この「カーニバル」のもとで執拗に展開されるテーマにほかならぬことを、この冒頭のシーンが暗示するのである。

この《真夏の夜の夢》は、オスターマイヤーと女性振付師コンスタンツァ・マクラスとの共同演出・振付によるもので、シャウビューネの一方の伝統に乗っ取って、ダンスが大きな比重を占めており、シェイクスピアのテキストは、おそらくはせいぜい数パーセントほどが、しかもきわめて断片的にしか現れることはない（じっさい、この舞台は、「シェイクスピアからの自由な翻案」と銘打たれている）。役者もいくつかの役を交代で受け持ち、基本的には短い台詞を繰り返し吐くだけで、2時間におよぶ公演のほとんどは、プロフェッショナルなダンサーたちに伍して踊ることになる。前述のアイディンガーであれ、あるいは、昨シーズン、ベルリンのマクシム・ゴーリキー劇場でオスカー・ワイルド役の長大なモノローグを完璧なまでに演じ、今シーズンからシャウビューネに専属として移籍した女優ベッティーナ・ホッペであれ、役者たちが示す肉体的能力の高さは、たしかに瞠目すべきものがあり、かつ、それを引き出す演出・振付の手腕は見ものではあるのだが、しかし、冒頭に予感される、現代におけ

<sup>5</sup> 2005年6月、《人形の家》の日本公演におけるアフタートークでの発言。

る「愛の不毛」、人間と人間の関係自体の不成立、というテーマが、いささか外面的な「効果」の次元でのみ展開され、それゆえ、舞台全体を通じてのメッセージとしては後景に退くことになっていたことは否めない。

「いくらよいものでも、芝居は芝居、所詮、影にすぎない。そう思えば、いくら不出来でも、がまん出来よう、想像力で補いをつけてな」<sup>6</sup>——とはいえ、いくら想像力で補いをつけようとしたところで、芝居の「実体」そのものが乏しい舞台を前にしては、飛び立つべき想像力自体がその機会を逸し、空しく翼を震わせるのみである。

カーテンコールでは、少なからぬ若い観客たちからは、あたかもポップ・コンサートならばかくやと思われるがごとき歓声が起こってはいたものの、「オスターマイヤーのシェイクスピア劇」が興味の眼目だったと思われる、相対的に年齢が上の観客たちにとっては、かのアルコールの「威力」をもってしても、どこかはぐらかされたような欲求不満の気分を払拭することはできなかったに違いない。

## ウィリアム・シェイクスピア《ハムレット》 (ドレスデン国立劇場、初日、2006年3月3日)

### ドレスデン国立劇場

ザクセン州の州都ドレスデンは、レンブラント、ラファエロ、コレッジョ、ヴェネローゼ、フェルメールといった画家たちの作品を所蔵する美術館、第二次世界大戦のさいに爆撃で灰燼と帰しながらも、戦後から現在まで、ほとんど倦むことなく再建され、改修され続けた、聖母教会をはじめとする美しい建造物の立ち並ぶ街並み、そしてまた、世界でも有数のオーケストラであるシュターツカペレ・ドレスデンを擁し、数年前までは、若くして死去したジュゼッペ・シノーポリが芸術監督の任にあったザクセン国立歌劇場（ドイツでは、設計者である著名な建築家ゼンパーの名にちなんで、一般にはゼンパー・オーパーと呼ばれる）の存在によって、多彩な観光客が文字通り引きも切らずに逍遙する、まさしく古都の名に恥じぬ町である。

そのなかで、ドレスデン国立劇場は、あらゆる意味でいささか地味な存在であることは間違いない。世界中から集まる観光客の目的地とならうはずもなければ、内部のロココ風の装飾はともかくとして、外観は他の建造物に比べればおよそ目立つような華麗さを放っているわけでもなく、くわえて、たとえばベルリンのベルリーナー・アンサンブルやドイツ劇場、ウィーンのブルク劇場などと比肩するほどには、歴史的な伝統ということからしても、劇場としての名が知られているわけでもない。

<sup>6</sup> ウィリアム・シェイクスピア《夏の夜の夢》(福田恒存訳)、第5幕第1場。

とはいえ、ドレスデン国立劇場は、ザクセン国立歌劇場、ザクセン州立劇場（ドレスデン近郊の小さな町ラーデボイルに本拠を置き、ザクセン州各地の、おそらくは劇場を持たぬ小村や小都市を巡演する、きわめて特殊な劇場）とともに、ドレスデン市からの助成はいっさい受けることなく、ザクセン州のみからの補助金で運営される3つの劇場の1つであり、その意味では、ドレスデンに存在する他のいくつかの劇場とは一線を画する位置づけを持っている。人口50万弱のこの町には、上記の3つの実質的な州立劇場とともに、ドレスデン・国立オペレッタ劇場、ゾチエテート劇場（有限会社）、青少年劇場、船上劇場（有限会社）、ドレスデン・コメディ座（同）といった劇場があり、このうち青少年劇場とオペレッタ劇場は、ドレスデン市によって運営される市立劇場である。

ドレスデン国立劇場の2006年の総予算は1,506万7,000ユーロ（日本円にして約23億円）、ザクセン州からの助成は、2007年には1,330万ユーロ（約20億円）となっており、要するに、総予算のほとんど90%近くは助成金ということである。逆に言えば、チケットの売り上げ等による収入は、総収入の1割強を占めるに過ぎないということでもあるが、こうした比率は、多少の差こそあれ、ドイツの大きな劇場にはほとんど共通したものであり、とくにこの劇場に特有の数字ではない。専属俳優は40名、技術部門が164名、事務職員が38名、2005年のシーズンの入場者数は15万2,337名で、こうした数字は、前述のベルリン・シャウビューネにはほぼ拮抗するものである<sup>7</sup>。2005年度のドレスデンの文化予算の総額は、約6000万ユーロ（約90億円）で、これは市の総予算の6.6%に相当するとのことであるが、そのうち、劇場への助成は総額で約1,741万ユーロとなっており、ザクセン州からのザクセン国立歌劇場・国立劇場・ザクセン州立劇場の3つの劇場への助成も、総額で6,000万ユーロを越えていることから、要するに、ドレスデン市内の劇場への補助は、全体として、ほぼ8,000万ユーロ（約120億円）にも達する巨額なものとなっているということである。

第二次世界大戦の爆撃で灰燼に帰し、長らく廃墟と化していたザクセン国立歌劇場の再建になったのは、戦後40年を経て、1985年のことであったが、それまでの時期、シュターツカペレ・ドレスデンを歌劇場のオーケストラとする歌劇の上演は、このドレスデン国立劇場で行なわれていた（ここは「大劇場」という名称を持っていたため、現在でも、ドレスデンの年配の人びとは、愛着を込めて「大劇場」と呼ぶとのことである）。すなわち、歌劇と演劇との間で、歌劇は大劇場の日程の4分の3、演劇は小劇場の日程の4分の3を相互に利用

<sup>7</sup> ちなみに、ザクセン国立歌劇場の場合は、2003/2004年のシーズンで、総予算が5,747万ユーロ、助成が約4,000万ユーロとなっていて、総額はともかく、助成金の占める比率は相対的に低い。これは、チケット料金の高さ、海外公演、多数のCDおよびDVD制作や放送用録音、といったものによって、言うなれば事業収入が比較にならぬほど多い、ということ由来するものと予想される。



して、それぞれのレパートリーを組んでいたのであり、70年代から80年代にかけての、ペーター・シュライヤーやテオ・アダムが最盛期を迎えていた時期における、モーツァルトやリヒャルト・シュトラウス、ヴァーグナーといった作曲家たちの歌劇および楽劇は、現在の国立劇場で響き渡っていたということになる。劇場のキャパシティーは1200席で、たしかに、歌劇場としてはかなり小さいものの、最低限、このぐらいの規模がなければ、ヴァーグナーやR.シュトラウスの大規模な舞台作品を上演するのは困難だったには違いない。しかし、他方、演劇用の劇場としてはかなり大きく（たとえば、ベルリン・ドイツ劇場は、その半分の600席である）、人口50万弱の町で、レパートリー制を敷く演劇のジャンルのみで、恒常的に1200席を埋めることが絶望的であるということは、容易に想像することができる。じっさい、ドレスデン国立劇場は、大劇場・小劇場（400席）・ノイバウ（「新築」もしくは「新館」の意味で、現代の新しい作品を中心に上演される小ホール）を含めて、総席数に対する年間の観客動員率は63%から65%にとどまっており、行政からの助成金という予算を獲得する交渉のさいには、つねに議論となるとのことであった。

じっさい、ドイツ全体の財政難のなかでの文化予算の削減という傾向は、ザクセン州においても免れることはできず、劇場の事務局長によれば、劇場への助成は、1999年から2004年までは、なんとか据え置き措置のままで推移したものの、2004年から2008年までに、漸次130万ユーロの削減が計画されているとのことで、つまりは、この数年のうちに、これまでの助成金の1割が減額となるということにはほかならない。こうした劇場の場合、俳優をはじめとする職員は公務員もしくはそれに準じた身分であり、労働組合の市もしくは州当局との交渉によって給与体系が改訂され、給与は上昇するのであるが、他方、予算そのものは縮小の一途を辿ることになるのであるから、そのギャップは年々拡大することになる（新人俳優の最低月収は1550ユーロと定められているが、ドレスデン国立劇場の場合、若手でも2000ユーロに達するのが一般的である一方、ほんの数人が最高額の4500ユーロに達するのみで、基本的には2500ユーロから3500ユーロの間に集中しているとのことである）。その救いがたい矛盾に対処すべく残された手段は、残念ながら人員の削減しかなく、定年退職者、あるいは他の劇場への転出者についての後不補充、本人の同意に基づく勤務時間の短縮、といった方策を取らざるを得ないとのことであった。

他方、ドレスデンの劇場で驚くのは、そのチケット料金の安さである。わたしの知る限り、ウィーンのブルク劇場が最も高く、最高額は48ユーロであり、ベルリンであれ、旧西ドイツの大きな劇場であれ、最も高いチケットは、一般的には30ユーロから40ユーロに迫るところに設定されているのであるが、ドレスデン国立劇場の場合、それは20ユーロ（土曜日のみ22ユーロ）に過ぎず、要するに、ほとんど半額程度ということである。演劇の場合、いわゆる「事業収入」はチケット販売によるものがほとんどである以上、劇場当局としては、

値上げの必要性を痛感しているのだが、しかし、市民全体の購買力が、とうてい旧西ドイツの大きな都市にはおよばぬという状況では、それに踏み切るのは観客動員率の低下を惹き起こすことが予想され、当面は現状を維持せざるを得ない、ということであった。

新作の初演や現代作品の上演を主要な目的として、近年、ノイバウという小ホールが文字通り新しく創設されたのであるが、それには逆に、大劇場や小劇場では、そうした新しい作品の上演が、いわゆる観客動員という点から難しいということが与っている。劇場の事務局長は、ドレスデンの観客が、上演作品の選択に対して相対的に「保守的」であり、それゆえ、なんらかの新作初演を、たとえば 1200 席の大劇場で行なうことが困難であることを指摘していたが、じっさい、大劇場の場合、昨シーズンから持ち越された演目は、クライストの《ホンブルクの王子フリードリッヒ》、シェイクスピアの《ハムレット》と《リチャード三世》、レッシングの《賢人ナターン》、オールビーの《ヴァージニア・ウルフなんか恐くない》、デュレンマットの《物理学者たち》といった作品が 10 本、今シーズンに初日となる予定の演目は、ゲーテの《ファウスト》の第一部と第二部、シェイクスピアの《十二夜》、ミラーの《セールスマンの死》、モリエールの《病は気から》、ハウプトマンの《日の出前》等の 8 本で、新しい作品はほとんど皆無である（もちろん、これ自体、まさしく錚々たる作品群から形成されるレパートリーであり、これに、小劇場 9 本、ノイバウ 9 本の、3 劇場合わせて 36 本の演目を、40 名の専属十何人かの客演俳優という陣容で演じていくのであるから、役者たちにとっては、公演と稽古とが錯綜する凄まじいスケジュールでシーズンが過ぎていくことになるのは明らかであるが）。

## 《ハムレット》

ミヒヤエル・ジモン演出の《ハムレット》は、ほぼ「歴史的な」衣装を付けた 6 人の俳優（4 人の男優と 2 人に女優）によって、シェイクスピアのテキストでは最後の、ハムレットとレアーティーズの試合と謀略の露見、そしてホレーショを除くすべての主要人物の死の場面から開始される。しかし、場面が変わると、時代は現代に変わり、かの 6 人は、すべて白い T シャツと白いズボン姿となり、それぞれの T シャツの胸には、HAMLET の文字が 1 つずつ大きく書かれていて、舞台の上での彼らの並び方によっては、当然、その文字の組み合わせもさまざまに変わることになる。

ドレスデン国立劇場の大劇場の舞台は、以前は歌劇の舞台としても用いられていただけあって、天井は普通の劇場よりも高く、この《ハムレット》でも、オブジェのように吊り下げられた自動車や厚い床板の上下移動によるダイナミックな空間の切り取り方が、時として、あたかも巨大なインスタレーションのごとき効果をあげるなかで、6 人の役者がつぎつぎに役を交代しつつ、いわば順不同に、さまざまなシーンを演じていくという構成を取っていた。装置同様

の演技のスピードと、役者がつねに異なる役を演ずるがゆえに、いっそうの口跡の明解さが要求される演出で、相対的に若い役者たちによる舞台は、権力と陰謀が渦巻くデンマークの宮廷というよりは、消費社会の非人間性のカリカチュアという性格を強く持つもので、最後に置かれた、「デンマークでは、なにかが腐っている」という台詞は、もちろん、「ドイツでは、なにかが腐っている」という意味で吐かれていることを、強烈に意識させるものであった。

### ウィリアム・シェイクスピア《ハムレット 3》(ウィーン・ブルク劇場・シュヴァルツェンベルク広場のカジノ、初日、2005年6月30日)

2004/2005年のシーズンの総予算が5500万ユーロ(約82億円)、助成金が4380万ユーロ(約65億円)で、演劇のみを対象とする劇場であるにもかかわらず、ほぼドレスデンのザクセン国立歌劇場のごとき世界的なオペラハウスの予算に匹敵する財政規模を有するウィーン・ブルク劇場は、ザクセン国立歌劇場と同じゴットフリート・ゼンパーの設計に基づく壮麗な建物の美しさもさることながら、いずれにしても、ドイツ語圏最大の劇場である。ブルク劇場とアカデミー劇場のほかに、カジノとヴェスティビュールという小劇場を持ち、人員640名、専属俳優108名、年間の観客動員数42万という数字も、すべてベルリン・ドイツ劇場の2.5倍ほどに達し、スヴェン＝エーリック・ベヒトルフ、カーリン・バイヤー、ニコラス・シュテーマン、アンドレア・プレートからなる座付演出家チームと、招聘される十数名の演出家によって初日を迎える今シーズンの演目は、20本を越えることになっている。

アカデミー劇場から程遠からぬシュヴァルツェンベルク・プラッツにあるカジノは、200席ほどの小さなホールであるが、建物自体は壮麗で、ホールへと通ずる長い階段の豪華さは、ほとんど大きな美術館の趣きを見せている。ブルク劇場のホームページによれば、19世紀の後半、ルートヴィヒ・ヴィクトール大公の命によって、イタリア・ルネサンスの様式を模して建設された館で、20世紀初頭以降は、じっさいに将校クラブ(Casino)がこの建物の一部を使用していて、劇場の名称はそれに由来するとのことである。

ドレスデンでは6名の役者によって《ハムレット》が演じられ、しかも大劇場がその場であったのだが、カジノでは3名の男優が演じ、タイトルも《ハムレット 3》と命名されている。

登場する役者は、ブルク劇場の重鎮とも言うべきマルティン・シュヴァーブ、2年ほど前にベルリーナー・アンサンブルから移籍したマルクス・マイヤー、それにティロ・ヴェルナーで、舞台は、観客が前後左右の四方から取り囲む、5m四方ほどの小さなアリーナ状になっていて、装置も照明の変化もなく、開演直前によく観客が入場すると、彼ら3名は、ノーメイクで(おそらくは)普段着のまま、客席の三方に散らばる椅子に腰掛けている。芝居は、観客の一部も、ごく簡単に短いテキストではあるが、時おり台本の朗読に参加する形で

進められ（マイヤーが直前に観客にテキストを渡して指示する）、ドレスデン同様——もしくは、ドレスデン以上に——、3人の役者に対する配役は固定されることはない。「老シュヴァープ」が時としてオフィーリアを演ずると同様に、若手のマイヤーが「亡霊」や国王やポローニアスに化ける時もあり、ヴェルナーがガルトルートやハムレットやオフィーリアへと「変身」することもある。装置も衣装もメイクもなく、それぞれの役者が入れ代わり立ち代わり、ほぼ2時間にわたってひたすらテキストを読み、わずかに身体を動かすのみなのであるが、逆に、観客は、朗読されるテキストと、その声を発する役者と共に、徹底して集中することが要求されることになる。役者の語る台詞の役がめまぐるしく変転するがゆえに、特定の役者が登場すればそれだけである特定の人物が登場したことになる、という「約束事」は成立しないのであるから、つねに想像力を働かせて、それぞれの場面を頭の中で構成——もしくは再構成——し続けることが必要となるからである（もちろん、それにしたところで、その台詞回し自体がすでに尋常ではない、卓越した役者たちが眼前で演じていて、彼らの放射する「エーテル」に酔い痴れるべき価値があるということが前提となっているのではあるが）。つまりは、「上演劇場が大きくなるにつれて、『見る』要素が強くなる」<sup>8</sup>ということ、極小な劇場において、まさしく逆の形で立証していると言ってもいい——もっとも、3時間から4時間におよぶ重厚な《ハムレット》が、マイヤーのハムレットとシュヴァープのポローニアス、ヴェルナーのホレーショという配役で、ブルク劇場の大きな舞台上演されることになれば、それもまた大いなる見ものとなるに違いないであろうということも事実である。

もとより、シェイクスピアの時代の芝居上演は、「エリザベス朝劇場」という、歴史的にはきわめて短命に終わった独特の舞台構造を前提としつつ、衣装も装置もない、青天井の小劇場で行なわれ、観客への「強い、旺盛な想像力を要請」する「想像の演劇」<sup>9</sup>だったのであり、その意味では、カジノにおける《ハムレット》演出は、むしろ「オーセンティック」なものと言えるには違いない。

しかし、じつのところ、この《ハムレット》の演出手法は、たんに「シェイクスピア作品の演出」ということのみならず、本稿の冒頭で触れた、現代の演出のさまざまな方向性という問題との関わりにおいても、関心を惹き起こすものであった。

シェイクスピアが、多彩なジャンルにおよぶ、おそらくは40に近いその芝居の数々を、「すべて現代物として、現代の問題、あるいは時間をこえた人間の問題として書いた」<sup>10</sup>のであれば、ほかならぬその「歴史貫通性」のゆえに、現在のドイツにおけるほとんどのシェイクスピア演出のごとく、時代設定が現

<sup>8</sup> 中野好夫『シェイクスピアの面白さ』、新潮社、2006年、77ページ

<sup>9</sup> 同書、174ページ。

<sup>10</sup> 同書、82ページ。

代に移されて舞台が展開されるのは、むしろ必然的にして当然の帰結ということになるのであり、くわえて、なにもシェイクスピアに限らず、およそ卓越した芝居の書き手たる詩人たちは、彼らの作品を「時代をこえた人間の問題として」書くべく運命づけられ、天にその才能と劫罰との双方を賦与された存在である以上、ある意味では、歴史的な衣装と、演出家と舞台美術家との恣意と想像力とが結託した、あるいは豪華絢爛な、あるいはいかにもいかがわしい「歴史的な」舞台装置のもとでの上演は、ひたすら「19世紀の遺物」でしかないということに成り下がることになる。もちろん、基本的に重要なのは、歴史的な装置と衣装というものに限定されるわけではいささかもなく、その「時代をこえた人間の問題」を舞台の上に描き出すために、演出家がなにを、どうとらえるか、その演出家の「指揮」のもとで、時としてその「指揮」に反逆を企てつつも、個々の役者がなにを考え、どう演ずるのか、ということであり、しかしまた、逆に言えば、あるいは、演出すべく「割り振られた」戯曲に「人間の問題」などというものが薬にしたくともないとしか思えぬ場合には、演出家は心ゆくまでそれを罵倒し、なぶり殺しにすることも「許される」には違いない（それが観客に受け入れられるか否かは、つまりは、「興行」として成立するか否かは、きわめて疑わしいのではあるが）。

他方、後述のベルリーナー・アンサンブルにおけるベケットの《ゴドーを待ちながら》の演出は、まさしくベケットの作品であるがゆえに、べつの「宿命」を帯びていると言っている。「終始一貫して、演出家の権利よりも劇作家の権利の方を主張し」、「今風の演出の流派は鼻もちならない」と公言し、みずからの芝居を含めて、いわゆる「演出家主導の演劇」に対して、「あの手の演出家にとって、テキストは自分の巧妙さを発揮するための口実にすぎない」<sup>11</sup>と憎悪していたベケットにとっては、ある意味では、かつてのベルリーナー・アンサンブルにおける、ブレヒト亡き後のブレヒト作品の演出と同様、ある種の「オーセンティックな権威」が尊重される舞台ことがめざされていたからであり、彼自身はすでに世を去ったとはいえ、ゲオルゲ・タボリによる《ゴドー》演出は、そうした「正統派」の雰囲気や権威を湛えたものでもあったからである。

演出家の「口実」としてのテキストという、ベケットの批判もしくは嫌悪は、現在、じっさいに舞台に立つ役者や演出家たちの発言が立証していることも事実である。とりわけドイツのように、人口が数万の町でも独自の劇場を持ち、たとえばシェイクスピアやイブセンやクライストなどは、ほとんどあらゆる劇場でレパートリーに含まれているばかりか、毎シーズンのように、同一の演目で相異なる制作が発表される場所では、話題となるべき、他者とは異なる「個人的な舞台」なるものを狙って、役者たちの意図に反して、短絡的な思いつき

<sup>11</sup> イノック・ブレイター『なぜベケットか』（安達まみ訳）、白水社、1990年、132ページ。

に基づくテキストの改変や、愚にもつかぬ仕草や不必要なヌード・シーンを舞台に放り込んだりする事例もないわけではない。その場合には、あえて言うならば、シェイクスピアやゲーテやチャーホフという名前が、演出家の高邁とは言えぬ「野心」を実現するための「口実」として借用されているということでもあるのだが、しかしそれもまた、「演出家主導の演劇」が主流を占める演劇界のなかでは、必然的に生起する現象の一つであることも事実であろう。

### ベン・ジョンソン《ヴォルポーネ》 (ベルリン・ドイツ劇場、初日、2006年2月25日)

シェイクスピアとほぼ同時代のベン・ジョンソンの(部分的には、のちのモリエールを思わせる)「暗黒喜劇」《ヴォルポーネ》であるが、ディミター・ゴチェフによる演出では、彼の「手兵」であるザムエル・フィンチ(ヴォルポーネ)とヴォルフラム・コッホ(モスカ)が起用される一方、例によって、ゴチェフ特有のほとんど何もない裸の舞台に、ヴェニスの大富豪ヴォルポーネが瀕死の重病と称して横たわり、あるいは美しい人妻との情事を夢想し、あるいは居候であるモスカとの間で、みずからのカネに群がる連中へのさまざまな計略を巡らす場となる、膨らませた透明なビニールの袋を積み上げただけの安手のベッドと、登場人物たちが「華やかに」駆けつける舞台奥の回転ドアのみが、舞台の上に見えるのみである。前方の何列かの客席は取り払われ、あたかも小さなオーケストラピットのごとくしつらえた所に、おそらくは20名ほどの椅子に座った「コロス」が配置され(ゴチェフの演出にあっては、「裸の舞台に役者と椅子」というのが、ほとんどつねに見られる風景であるが)、「遺産」を巡っての丁々発止の騙し合いの数々が展開されることになる。

130分ほどの上演時間であるから、テキストおよび登場人物は大幅に切り詰められ、ひたすら醜悪かつ冷酷な「万人の万人に対する戦い」が、つまりは、「精神的動物の国」(ヘーゲル)における、互いに他者をたんなる手段として、みずからの欲得と欲望の道具として利用しようとする「人間喜劇」が、緩急の激しいテンポのもとに展開されることになる。

ヴォルポーネのシーリア(ヴァレリー・チェプラノワ)への大言壮語を交えた誘惑の場面を、ゴチェフは、暗転させた舞台の前方にフィンチを配し、彼の顔の部分のみに照明を当てて、あたかもヴォルポーネが壮大な戦勲の数々を朗誦するモノログのごとくに処理する。狡猾な古狐が、ドン・ジュアンの情熱とジュピターの支配力を逆らせて、暗い欲望の炎をめらめらと燃え上がらせる瞬間であり、フィンチの朗誦技術の冴えと相俟って、強烈な印象を残すシーンが創り出されていた。

レディ・ポリティック・ウッドビー(アルムート・ツィルヒャー)のテキストは、おそらくはほとんどがゴチェフによって書き込まれたものであり、世界を股にかける「優雅な」観光客である彼女は、いっこうに無知なコロス(群衆)

を軽蔑し、嘲弄しつつ、彼らに向かって、「お寿司」やら「トラフグの刺身」やらについて、凄まじいテンポで蘊蓄を傾ける。ある意味では「日本人」なるもののカリカチュアでないこともないのだが、「暗黒喜劇《ヴォルポーネ》」にふさわしいインテルメッツォであり、「上流社会」の虚栄を暴く痛烈な風刺でもあった。

17世紀初頭に書かれた《ヴォルポーネ》の幕切れに、ゴチェフは、20世紀の後半にハイナー・ミュラーが《ハムレット・マシーン》の最後の部分に書き込んだ、車椅子に座り、エレクトラの衣装をまとったオフィーリアが吐くモノローグを貼り付ける。

Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter. An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich erstickte die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham. Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Hass, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, dann werdet ihr die Wahrheit wissen.<sup>12</sup>

こちらはエレクトラ。暗黒の中心にて。拷問の太陽が光り輝くもとで。世界のすべての都市に向かって。生贄たちの名において。伝えよう。かつてわが身の受け入れた精液のすべてを、わたしはことごとく吐き出す。わが身の乳房に溢れる乳を、わたしは殺戮の毒薬へと変えるのだ。わが身の産み落としたこの世界を、わたしはふたたびわが身のもとへ取り戻す。わが身の産み落としたこの世界を、わたしはみずからの両脚の間で窒息させる。われとわが手で、それをわが身の恥部に埋葬するのだ。呪われてあれ、屈従の幸福よ。栄えあれ、憎悪よ、軽蔑よ、暴動よ、死よ。彼女が肉切り包丁を手にお前たちの寝室を通り抜けるときにはじめて、お前たちは真実のなんたるかを知ることができるのだ。

舞台の前にあったコロスの椅子がヴォルポーネによって乱雑に積み上げられ、あたかも幾多の生首が曝される刑場のごとくに、本来の居場所を失ったコロスが、左右の暗い棧敷に首のみを下から照明を当てられてのぞかせる、ほとんど

<sup>12</sup> Heiner Müller, Die Hamletmaschine, in: ders., Mauser, Berlin 1988, S.97.

終末状況のような沈黙と暗黒が支配するなかで、舞台奥の、かの回転ドアのガラスに眩しく反射する光を逆光として全身に浴びながら、ミュラーのこの復讐のモノログを狂気のごとくに叫び続けるのは、みずからの貞操をカネのためにヴォルポーネへの生贄として供する「屈従の幸福」を、ほかならぬ夫コーヴィーノに強制されようとしたシリアである。この演出ではそれまで台詞らしきものはほとんどなく、前半ではひたすら輝くような微笑を放射させ、後半にいたって屈辱と困惑の表情のみで生きていた彼女から、最後に堰を切ったように溢れ出るこの激情こそは、ただただ差別的な道具として扱われる女性という存在の側からの、みずからは「なにもできないくせに」人間には「なんでもやらせ」、自称・他称の「アカデミズム」でさえもが、そのためには「魂などはいくらでも売り渡す」のがつねであるカネの世界への、絶望的な異議申し立てにほかならない。原作にある裁判の場面などはすべて投げ捨て、最後にこのオフィーリア＝エレクトラ＝シリアのモノログを置くゴチエフにとっては、ベン・ジョンソンのそれまでのテキストのすべては、このモノログに聖なる威力を賦与するプレリュードに過ぎなかったのかも知れない。

### ゴットホルト・エフライム・レッシング《賢人ナターン》 (ベルリーナー・アンサンブル、初日、2002年1月5日)

プレヒト広場に立つベルリーナー・アンサンブルは、有限会社の形態を取り、2003/2004年のシーズンの助成が約1340万ユーロ(約20億円)、収入が約300万ユーロ(約4億5000万円)で、総予算がほぼ1640万ユーロ、人員は179人で、このうち専属の俳優が44、客演が70名となっており、05/06年のシーズンの観客動員数は約20万人となっている。1995年にハイナー・ミュラーが世を去ったのち、幾多の紆余曲折を経て演出家クラウス・パイマンが芸術監督に就任してからは、パイマン自身とともに、レアンダー・ハウスマン、フィリップ・ティーデマン、ロバート・ウィルソン、ルック・ボンディ、トーマス・ラングホーフといった演出家がそれぞれに制作を発表していたのであるが、数年前にハウスマンとティーデマンが去ったのちは、相対的にパイマン自身による演出作品が増える傾向にあり、同時に、かつてはドイツ劇場を上回っていたかに見える観客動員数も、おそらく最近では逆転しつつあり、そして、じつのところ、これはベルリン市州からの助成額にも影響をおよぼすことになる。今シーズンは、ラングホーフによるストリンドベルイの《死の舞踏》(演出のラングホーフは、ヴィルムスの前のドイツ劇場の芸術監督であるが、出演する3人の役者も、すべてドイツ劇場のかつての専属である)、ペーター・シュタインによるシラーの《ヴァレンシュタイン》、ロバート・ウィルソンによるプレヒトの《三文オペラ》といった演目の初日が予定されているが、他方、「政治的な演劇」を標榜するパイマンの社会的・歴史的な事象に関わる問題意識と企画力とは、ヴィルムスのドイツ劇場とは格段の違いを見せており、好悪の分かれるところ



とはいえ、そこに強烈な個性が打ち出されていることは疑いのないところである。

クラウス・パイマン演出の《賢人ナターン》を観るのは、今回で3度目ということになるが、レーヒャ役の女優は3度ともそれぞれ違っており、今回は、後述のシラーの《オルレアン乙女》でジャンヌを演ずるシャーロッテ・ミュラーがレーヒャを演じ、同じく《オルレアン乙女》で、ジャンヌが心ならずも愛の情熱を傾けるイギリス軍の指揮官ライオネルを演ずるトーマス・ニーハウスが若い聖堂の騎士、さらには、ノルバート・シュテースがザラディンという配役で、わたし自身にとっては、かなり新しい顔ぶれによる上演であった。

宗教と民族の「平等」と「和解」をテーマとし、18世紀のドイツ啓蒙主義の精華とも言うべきこの作品の上演は、戦後のドイツでは独特の意味を持っている。「ユダヤ人は焼き殺されねばならぬ」という言葉が、キリスト教の大司教の台詞のなかに含まれ、ユダヤ人たる商人ナターンが、イスラム教徒のザラディンの前で、さまざまな宗教の本質そのものが同一であることを説く、有名な「指輪の寓話」がクライマックスの一つを形成するこの芝居は、それを上演することで、ある意味では、「ドイツ人の戦争責任」を絶えず自問し続けることをも意味しているからである。

ただし、2002年1月に、この演出がそれほど周到な準備もなしに初日を迎えるにいたった背景には、かの「2001年9月11日」後に開始された、ブッシュ政権による「他民族撲滅報復戦争」への批判という意味も含まれていた。じっさい、昨シーズンまでは、ドイツ劇場でも、長らくフリード・ゾルター演出による《ナターン》が上演されており、パイマンの批判意識は、みずからの手によってこの戯曲（レッシングのこの作品は、本来的には「読むための戯曲」であって、「上演するための戯曲」とは言いがたいのであるが）を演出することによって、その旗色を鮮明にしようとしたのである。

7時半から3時間の公演のあと、ほとんど1時間にわたって、演出のクラウス・パイマン、文芸部のヘルマン・バイル、それに二人の若い役者（シャーロッテ・ミュラーとトーマス・ニーハウス）が参加して、アフタートークが開かれた。パイマンが出席するアフタートークは、彼の「独演会」へと変貌するのがつねで、ある意味ではそれを聞くだけのために参加する観客も少なくはないのだが、この日もまた、「トーク」は、ほとんど彼の独壇場であった。

しかし、内容的には、現在の演劇状況そのものがその「独壇場」のテーマであり、この日の公演の数日前（9月15日）に、彼の演出で初日を迎えたシラーの《オルレアン乙女》（後述）が、各新聞で酷評されたあとを受けて、古典劇の演出一般についての彼の視点や、他の演出家たちの古典劇および現代劇の演出手法についての辛辣きわまる批判など、さまざまな重要な論点が提起されていたことは事実である。彼の《オルレアン乙女》に対して、いくつかの新聞

には、「あまりにも古典的」「新味がない」「驚くようなことはなにもない」「もう少しいい演出で観たかった」などという厳しい批評が並んでいたのであるが、古典劇の演出ということについて、彼は、「いい意味での博物館」という論点を提起し、「モーツァルトやバッハの演奏には誰も『博物館』などとは言わぬのにも関わらず、演劇に対しては、つねに耳目を驚かすような『新しさ』を求めるといっては、その方が記事に仕立て上げやすいというだけのことで、要するに、ジャーナリズムの墮落以外のなにもものでもない」と切り捨て、テキストをずたずたに切り刻み、まったく無関係な台詞やら人物やらを付け足して、およそ作品の原形をとどめぬような演出の多くは、「つぎからつぎへと新しいものを出すのが、しかし、その拙速さゆえに、所詮、短命に終わるのが落ちである」と述べて、そこに多少の「自己弁護」があるにせよ、最近の演出の傾向に痛烈な批判の刃を向けていた。わたし自身は、すべては演出家の才能と感性の問題で、テキストをどのように読むか、その読み方こそが本質的な問題であり、かりにテキストが切り刻まれ、原作の本筋とは無関係なものが放り込まれていたとしても、それが演出家の作品との格闘から必然的に出てくるものであれば、彼が創る世界のなかへ、観客を有無を言わず引きずり込むことが可能であるとは考えるのであるが、いずれにしても、彼の提起した問題は、演出というものの本質に関わるものであることは疑いを容れない。

「博物館」には、もとよりネガティブな意味も含まれるとはいえ、それは「美術館」でもあり、ある意味では、人類のさまざまな精神的活動の最高の成果が生き続ける場にほかならない。シラーであれ、クライストであれ、あるいはゲーテであれ、彼らの作品の書かれた歴史的状況と、そのなかにあつての彼らの問題意識を救い出し、その二重の歴史性——すなわち、その時代にあつてのアクチュアリティということと、それが現代においては過去のものであるにせよ、しかし、その間隙をまさしく現代人の想像力で補うことによって、過去の人間たちのドラマから現代を照射するというということ——を舞台に表出できるのであれば、彼らの創造した美的な言語は、新たな生命を得ることになる。つまりは、詩人たちの想像力と問題設定に対して、現代の演出家たちの想像力と問題設定が生死を賭して切り結び、そこにある種の矛盾的宥和が生まれるときには、時代設定を変更し、装置や衣装を現代風に仕立て上げなくとも、そこには「現代」が描き出されることになるであろうということであり、上述の「時代をこえた人間の問題」そのものが舞台から観客に突きつけられるのであれば、逆に、歴史的なコスチュームを身にまとった役者たちが、歴史的に厳密な装置のもとで振る舞うことになったとしても、そこにはなんらの問題もないということになる。じっさい、「博物館的な美しさ」は、「人間の問題」における、まさしく「歴史的なもの」と「歴史貫通的なもの」との二つの顔を、鮮鋭に映し出すことになることもあろう。

一方、《ナターン》の配役がこの4年の間に大幅に変更されていることに如

実に表れているように、ベルリーナー・アンサンブルであれ、あるいはまたドイツ劇場であれ、近年の俳優の移動は、ほとんど信じがたいほどに頻繁に行なわれるようになってきている。劇場の中心となる60歳前後のメンバーは、基本的に古巣に留まってはいるものの、若手の役者たちは、少なからず、瞬間に入れ替わるのがつねであり、一般には2年と言われる契約期間の終了とともに、その理由は多様ではあろうが、ベルリンから消えていく役者の数は相当数にのぼる。とくにベルリーナー・アンサンブルやドイツ劇場の場合、前者にあっては2000年からパイマン、後者は2002年からヴィルムスが、それぞれ芸術監督に就任して以来、彼らの任期途中で入れ替わる役者はあとを絶たず、言うなれば、その「サイクル」は極端に短くなっている。それゆえ、一面では、たとえば《ナターン》や《アンドーラ》のごとく、複数のシーズンにまたがってレパートリーを構成する幸運に恵まれる演目の場合には、同じ役を別の役者が引き継いで上演が続けられることになり、それ自体は、個々の役者の特質の違いが表出され、その役に新しい光が当てられるという意味でも、興味深いことには違いない。しかし、他方では、パイマンであれ、ヴィルムスであれ、彼らの就任当初に新しく採用された若手の役者のほとんどが、すでにそれぞれの劇場を離れているというのは、いささか異常な状態には違いない。あるいは、これには、芸術監督もしくは演出家が「プロデューサー」となり、小さな役は若手に振りあて、主役を演ずる役者たちは客演として招聘する例——もちろん、そうした試みは、時としてアンサンブルに大きな刺激を与えることにもなり得るがゆえに、一概に否定すべきではないが——の増加も、与っているのかも知れない。ともあれ、演劇が文字通り集団作業であり、アンサンブルによるものである以上、若手役者の激しい交代は、劇場の全体としての方向性もしくはコンセプトに疑念を抱かせることにもなりかねず、日本とは異なり、俳優をはじめとする演劇人の養成システムが確立しているドイツにあっては、ドイツ劇場やベルリーナー・アンサンブルのような、首都ベルリンのメジャーな劇場の舞台に立つことを望む有能な後継者に事欠くことがないのは明らかとはいえ、それにしても、才能を開花させつつある若手役者たちが、たちまちのうちに消え去るか、専属俳優からフリーとなって客演俳優の地位へと移る（「格下げ」となる）というのは、「役者を観る」ことも観客が劇場に足を運ぶ要因の一つであるがゆえに、劇場にとってはマイナスに作用することにもなりかねぬであろう。

### ゴットホルト・エフライム・レッシング

#### 《ミンナ・フォン・バルンヘルム》

（ウィーン・ブルク劇場、初日、2005年12月16日）

アンドレア・ブレート——たとえばシラーの《ドン・カルロス》といった古典的作品の演出にさいしては、現在の多くの演出と同様、時代設定を現代に移しながらも、原形をとどめぬほどにテキストを切り刻んだり、それに大幅な「加

筆」を施したりするような手法を用いることなく、役者にテキストのそのものの美しさを語らせ、かつ、みずからの視点を明確に示しながら、堅実に作品の核心に迫ろうとするブルク劇場の主任演出家である。彼女には、すでに昨シーズンの、シラーの《ヴァレンシュタイン 三部作》という巨大なプロジェクトの演出が予定されていたのであるが、今シーズンの10月へと延期され、やがて、彼女の新しい演出そのものが、いっさい、今シーズンの予定から外れていることから、その健康状態が危惧されるにいたっている（もっとも、今シーズンのブルク劇場におけるテーマの一つはシェイクスピアで、《空騒ぎ》《真夏の夜の夢》《ジュリアス・シーザー》《尺には尺を》《リア王》《テンペスト》と、12月以降、ほとんど毎月のように、シェイクスピアの芝居の初日が続くことになっており、6人の演出家のシェイクスピアの「読み方」が試されるには違いないがゆえに、あるいは、プレートルの《ヴァレンシュタイン》の挫折による空白は埋められることになるのかも知れない）。

昨シーズンに初日を迎えたレッシングの喜劇《ミンナ・フォン・バルンヘルム》においても、彼女の手法は《ドン・カルロス》同様、「言葉による演劇」を重視するもので、対話のさいの個々の人物の表情や身振りのニュアンスをじつに細やかに追求しつつ、彼らの性格（もしくは存在そのもの）を、いかに深くとらえ、再現するかが主要な関心の対象であり、一人の個人としての自尊心に関わる「誇りと名誉」を執拗に繰り返す、退役軍人たるテルハイムと、恋愛における女性の平等を、これまた執拗に突きつけてやまないミンナとの、ちぐはぐにして真剣きわまりない葛藤を、ザビーネ・ハウプトの知的なミンナと、スヴェン＝エーリック・ベヒトロフの誇り高いがゆえに傷心のテルハイムの、それぞれの「語り」に軸を置き、上質の舞台を創り上げていた（ただし、マルクス・マイヤー扮するテルハイムの従者ユストは、プレートルのコンセプトにしては「野性味」の表出がいささか表面的で、演出全体のトーンから逸脱した感があり、マイヤー自身にとっても不幸な配役であるように思われた）。

### ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ《ファウスト 悲劇第一部》 （ドレスデン国立劇場、初日、2006年9月9日）

かつて——あるいは、おそらくは現在もまた——、デカルトの『方法序説』が若い人びとの魂に熱く語りかけたのは、彼の叙述から放射される、批判的にして自己批判的な姿勢の真摯さのゆえであり、つまりは、その繊細な感受性に支えられて自己を見つめる厳しい眼差しが、まさしく読む者の姿勢を問い、読む者の生き方を問い、読む者の行動を問うものであったからである。「文字の学問をする学者が書齋でめぐらす空疎な思弁」に別れを告げ、「世界という大きな書物」<sup>13</sup>へと旅立とうとする青年の情熱が、状況は異なるにせよ、根本的には

<sup>13</sup> ルネ・デカルト『方法序説』（谷川多佳子訳）、岩波文庫、2006年、17ページ。

同じような苦悩と逡巡のなかに生きる人びとに受け入れられぬはずはなかったということであり、そして、それはまた、彼の「テキスト」の「解釈」にのみ汲々として、テキストの精神とみずからの精神的姿勢との齟齬などには最初から気づきもせぬ「哲学史家」たちの「存在様式」を撃つものでもあり、巨像を撫でる無数の手がいかに精緻に「時代考証」を展開してみたところで、それが精緻であればあるほど、逆に、その巨像を巨像たらしめる感性と精神的姿勢は、時としてその「厚化粧」の彼方へと遠のいて行くことをも示しているには違いない。

### Fehlt leider! nur das geistige Band!

肝腎の精神の脈絡だけは欠如しているのだ!

メフィストのこの言葉は、わたし自身にとって肝に銘ずべき「他山の石」なのだが、しかしまた、いかにも無力にして裏切ることのみ多い「他山の石」である。

ともあれ、老ファウストにとっては、しかし、青年デカルトとは異なり、もはや悪魔と契約でもせぬ限りは、すでに「書を棄てて旅に出る」ことは叶わなかったのであるが、おそらく、カント以前の啓蒙の時代におけるフィロゾーフたちのほとんどは、デカルトにせよ、ライプニッツにせよ、ホッブズにせよ、フランス「百科全書派」にせよ、自身が貴族階級の出自でもなければ、なんらかの形で宮廷に実務家として仕える以外には生きる道がなかったと言っている。それが、政治的陰謀やら戦争やらの悲惨にして非人間的なものに彩られ、時として亡命や投獄といった運命が避けられぬものだったにしても、ともかくも「世界という大きな書物」のただなかで、みずからの存在を賭す切迫した状況をわが身に引き受けつつ、個々の宮廷への政策提言というような実務的にして困難な任務を果たす一方で、そうした任務を、その時代の焦眉の政治的課題のなかで遂行していく過程において、多くは必然的に辛辣な性格を帯びる人間観察や歴史意識を磨き上げ、フィロゾーフとしての問題意識を鍛え上げていくのであり、その意味では、うかつにも講壇にしがみつくのみの空疎な歳月を過ごしてしまったファウストの悔恨の深さと死への願望は、まさしく現実の世界に関わるみずからの問題意識の欠如を自覚するところに由来する。彼は、哲学と法学と医学のみならず、「糞の役にも立たぬ神学までも」ひたすら燃えたぎる勤勉さをもって学んでしまったことへの絶望的な呪詛を吐き出し（要するに、かつての大学に属したすべての学部の否定を意味するには違いない）、そして、それ自体がすでに、たしかに「啓蒙が抱く人間の理想」<sup>14</sup>としての批判的合理精神の

<sup>14</sup> ルシアン・ゴルトマン『啓蒙精神と弁証法的批判』（永井健晴訳）、文化書房博文社、2000年、25ページ。

表出にはかならないのであるが、「いくらあくせく本の虫なんぞになってみたところで、愚物は愚物、以前に比べて、俺は少しも賢くなっているわけではない」と続けて、みずからの限界への強烈な自覚をみずからに突きつける。20歳頃の青年デカルトならば、大学における学問を終えたのち、「多くの疑いと誤りに悩まされている自分に気がつき、勉学に努めながらもますます自分の無知を知らされたという以外、何も得ることがなかったように思えた」<sup>15</sup>という述懐をなすのは、未来におけるみずからの世界との関わりを見据えてのことであるが、老ファウストにあつての同様の心情の吐露は、実践への通路を遮断され、ひたすら袋小路へと追いつめられた自己への、その過去への憎悪以外のものではない。

もとより、ゲーテ自身は、自然学の研究者であるとともに、たとえそこから逃れて一時的にイタリアの地へと消えるようなことがあつたにしても、ともかくも信じがたいほどに卓抜した実践の人であつた——みずからのほとんど超人的な実務能力の発揮が、あるぎりぎりの一点で限界点に達するや、人知れずそこから逃げ去るという「性向」は、クリスティアーネ・ヴルピウスを除く、彼が愛した女性たちのほとんどに対する彼の関係の「末路」とも重複しているのであるが<sup>16</sup>、いずれにしても、彼は、文学・自然研究・政治という3つの領域を、あたかも事もなげにわがものとして支配することのできた、典型的にして傑出した「啓蒙主義知識人」であつた。

1775年11月、26歳のゲーテは、ザクセン＝ワイマール＝アイゼナッハ公国のカール・アウグスト公の招聘を受け、ワイマールに赴任する。当時のワイマールは、人口は約6千人（現在のワイマールは、その10倍の6万である）、公国の人口は10万8千、面積は約2平方キロとのことであるから<sup>17</sup>、現在の日本で言えば、やや広い「郡」に相当する程度の小国である。やがて彼は、「全権委任の『何でも屋』」<sup>18</sup>として、枢密参議官（君主の最高の諮問機関である顧問会議のメンバー）、道路建設局長、軍事委員会委員長、財務庁長官となり、つまりは、君主の右腕の政治家にして、建設・軍事・財務という、最も重要な部門を一手に掌握した「権力者」へと変貌する。ゲーテが33歳になったばかりの1782年のヘルダーの述懐によれば、「ゲーテは、いまや正式の枢密参議官であり、財務庁長官であり、軍事委員長、下は道路工事までを含む建築総監督であり、同時に娯楽監督官であり、宮廷作家であり、祝祭や宮廷オペラの作家であり、俳優であり、ダンサーであり、つまりはワイマールの何でも屋である」<sup>19</sup>ということであり、ロッシーニならば、おそらくは一晩もあれば、オペラ・

<sup>15</sup> ルネ・デカルト、前掲書、11ページ以下。

<sup>16</sup> Vgl. Astrid Seele, *Frauen um Goethe*, Reinbek 2000.

<sup>17</sup> 坂井栄八郎『ゲーテとその時代』、朝日選書、1996年、114ページ。

<sup>18</sup> 同書、127ページ。

<sup>19</sup> 同書、129ページから引用。

ブッフア《ワイマールの理髪師》をでっち上げたところであろうが、フィガロならぬゲーテは、公国の実質的な権力の行使者となったのみならず、愛する女性たちからの逃亡という、おそらくはきわめてエネルギーの消耗の激しい作業を繰り返していたのであるから、しかも、必ずしも頑健な肉体の持ち主ではなかったのであるから、ヘルダーの揶揄を真に受けるとすれば、天が彼に賦与した才能の多面性には驚嘆すべきものがあることは事実である（きわめて幻影的かつ夢幻的ではあれ——もとより、所詮はメフィストの魔術によるものである以上、それも当然ではあるが——、《ファウスト 悲劇第二部》で、皇帝に「軍事顧問」や「建築監督」として仕え、紙幣までも作り出して財政を「救う」ことになるファウストやメフィストには、かつての実践家ゲーテの「経験」が変容された形で投影されているのかも知れない）。

「啓蒙絶対君主」のもとで、いわばその権力を「全権委任」され、それまでの保守的な制度やら慣行やらとの厳しい戦いを繰り返しながらも、進歩的な政策を提言かつ実行し、みずからの理想と理念を諸条件の許す限り実現させる努力を傾けるというのは、本来的に、「啓蒙主義知識人」たちがみずからに課した義務であり、ゲーテは、その系譜に連なる一人として、政治的实践に大いなる情熱を傾けたに違いない。彼はその経済学上の知識を、おそらくはその10年後に出たアダム・スミスの『国富論』ではなく、ジェイムズ・ステュアートの『経済学原理』（1767年）から得たとされるのであるが<sup>20</sup>、そのステュアートの学説こそは、「おくれた基盤にたちつつ、イギリスの発展していく資本主義の成果を導入して、世界市場の競争に伍してゆこうとする、ヨーロッパの啓蒙された君主への政策的助言ともいべき様相をになっている」<sup>21</sup>とされており、たしかに、ワイマール公国における彼には必要な著作にほかならなかったであろう。

とはいえ、時代はやがて、フランス革命から93年のルイ16世とマリー・アントワネットの処刑を経て、94年にはダントン派とロベスピエール派との相次ぐ処刑という、文字通り血で血を洗う凄まじい恐怖政治の時期となり、この時点で、ドイツの多くの知識人たちは、フランス革命への希望と期待を喪失するのであるが、「啓蒙絶対君主」のもとでの「上からの」改革を志向し、かつ、凄まじい困難に苛まれながらも、それが相応の実効性を持つものであることをみずからの手で立証していたゲーテの立場かれれば、フランス革命という「下からの騒乱」としての政治的事件が、はじめから懐疑的なものとして映じていたというのも、その限りにおいては納得できぬわけではない（もっとも、ゲーテ自身の「ナポレオン崇拜」は、生涯、変わることはなかったと言われるので

<sup>20</sup> 同書、146ページ、参照。

<sup>21</sup> ステュアート『経済学原理（一）』（中野正訳）、岩波文庫、1972年、「訳者序」、8ページ。

あるが)。ともあれ、メフィストが、「主」が人間という生き物に「天の光の影」を与えたものの、彼らがそれをいかに扱っているかを揶揄する辛辣な台詞には、ゲーテみずからも参加した「対仏戦争」を含め、時として理性の名において、戦闘における殺戮のみならず、むごたらしい処刑と投獄と精神錯乱とを惹き起こした、それまでの十数年に及ぶ凄まじい殺戮の繰り返しが、まさしく「現在」においてもなされていることへの絶望もまた読み取れるには違いない。

Er nennt's Vernunft und braucht's allein,  
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.<sup>22</sup>

人間どもは、それをご大層に理性なんぞと呼んでいやるが、  
なあに、あらゆる獣けものにも劣る、下等きわる獣として振舞うために、それを使っているだけのことでございますよ。

この毒舌が、「理性」なるものは、畢竟、「道具的理性」へと腐蝕するものであることへの「予言」を内包するのであれば、メフィストの吐く言葉は現代をも撃つものとなる。

あたかも劇場の案内係のごとく、内側から観客席の入口の扉とカーテンを開めると、明るい照明のままの観客席へと歩みを進めながら、クリスティーネ・ホッペは、美しく明快な響きに伴われた「献詞」の朗誦を始める。やがて、彼女はそのまま「座長」となり、客席の前の2列に座る「詩人」や「道化」に語りかけて「前狂言」が始まり、彼らとのいささか皮肉に満ちた対話が終わりを告げるや、さらに「主」へと変身を遂げて、客席の後方から出現するメフィストフェレスとの、ほとんど哲学的戯画とも言える、深遠な箴言の数々とまぜっかえしの戯言からなる対話（「天上の序曲」）が開始される。「みずみずしく膨らんだ頬っぺた」の好きなメフィストと、「人は、努力する限りは迷うものだ」と言う主との間での愉悦感に満ちた対話が終わり、一人残ったメフィストが客席から舞台へ這い上がろうとすると、いきなり観客席の前の2列が舞台と同じ高さまで上がり始め、観客かと思われた、その2列に座を占める人びとから、アカペラの美しい合唱が響き渡り始める——ドレスデン国立劇場の芸術監督でもあるホルク・フライタークの演出による《ファウスト 悲劇第一部》は、ミヒャエル・タールハイマーが長らくコンビを組み、彼がベルリン・ドイツ劇場で演出する《ファウスト》でも装置を担当するオラフ・アルトマンの舞台のもと、ディルク・グロッデのファウスト、アーマド・メスガルハのメフィスト、昨シーズンまではベルリンのマクシム・ゴーリキー劇場の専属で、今シーズン

<sup>22</sup> Goethe, Faust, Prolog.



からドレスデンに移籍したアーニャ・フィッシャーのグレートヒェンという配役で、大いなる希望に満ちて開始されるのであるが、しかし、本編に入ってからやや平板な印象を与えるのは、なによりも、「影のごとくに」付き従いながらファウストを操るメフィストからの、悪魔にして道化ゆえの底知れぬニヒリズムとシニシズムの毒の放射が、いささか希薄であることに由来する。付かず離れず、ではあれ、ともかくもファウストに取り憑いて離れぬメフィスト役者に、「フィクサー」としての強引な支配への意志がそれほど強烈に感じられないことから、言うなれば、ファウストとメフィストとの間の「悪の同盟関係」のダイナミズムが、やや弱体化しているということである。したがって、母を殺し、わが子を殺し、兄をファウストに殺され、みずからは斬首台へと送られるグレートヒェンの悲劇そのものは痛切に描かれながらも、それを冷然と突き放すメフィストの「影」が、地獄の深淵で燃えさかる炎の「影」でもあることを、十全には表現しきれておらず、その意味では、いささか「優等生的な」《ファウスト》であった。

とはいえ、テキストの言語そのものの美しさを生かし、アカペラの静かな響きにも伴われて、ある種の古典的な品位の高さをも感じさせるこの演出が、優れた成果であることは疑いのないところである。

### ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ《ファウスト 悲劇第二部》 (ベルリン・ドイツ劇場、初日、2005年10月7日)

ドイツ劇場の《ファウスト 悲劇第二部》は、ミヒャエル・タールハイマーの演出で、全編をノーカットで上演すれば、おそらくは6時間から7時間、要するに2晩を要するであろうといわれる作品を、1時間50分ぐらいに切り詰めており、舞台装置も単純で、今シーズン初日の《オレスティア》同様、かなりのところまで「朗読形式」に近いものである。ギリシャの神々やら、魔女やら妖怪やらの魑魅魍魎が登場する前半部分は、ほとんどまったくと言っていいほどに省略され、ファウスト、メフィスト、ヘレナの3人の登場人物に絞った構成で、時空を超えて天翔ける巨大にして絢爛たるコラージュが、脈絡も持たぬままに——時折り、わたしにはそのようにしか思われぬが——出現する、「封建制度の死の舞踏が描かれた、雄大な歴史的フレスコ画」<sup>23</sup>の世界というイメージで《悲劇第二部》をとらえて観客席に入る者は、完全に肩透かしを喰うことになる。

前半は、舞台を縦に使った装置で、要するに、舞台の前面が9つに仕切られたなかの、中央の一区画のみが用いられ、きわめて窮屈な空間のなかに、ファ

<sup>23</sup> Georg Lukács, Faust-Studien, in: ders., Werke Bd.6, 1965 Neuwied und Berlin, S.619.

ウストやらメフィストやら皇帝やらがひしめき合う。ファウストとヘレナの愛の語らいも、その狭い空間のなかで展開する。後半、舞台前面の遮蔽物が一挙に取り払われて、白一色に広がる壁が現れ、前半に用いられた狭い舞台も後景へと移動するのであるが、しかし、登場する人物たちは、ほとんど静止状態のままテキストを語るのみであり、空間が忽然と拡張される必然性は、さほど明らかになるわけではない。

いささか逡巡しながら、それでもみずからの死を覚悟の上で、インゴ・ヒュルスマン扮するファウストが、

**Verweile doch, Du bist so schön!**

おお、このままでいてはくれぬか、お前はなんとすばらしいのだ！

という、かの運命の言葉を口にするのだが、それがいかなる重みを持つのかは、タールハイマーにはさほど興味はなかったに違いない。彼の演出では、すでにある程度予測されるように、舞台はファウストの「救済と昇天」で終わることはなく、スヴェン・レーマンの演ずるメフィストが、

**Vorbei! ein dummes Wort.**

**Warum vorbei?**

---

**Es ist so gut als wär es nicht gewesen,**

**Und treibt sich doch im Kreis als wenn es wäre.**

**Ich liebe mir dafür das Ewig-Leere.**

過ぎ去った、だと！ なにを馬鹿な！

どうということだ、それは？

---

すべては、はじめからなにもなかったのと同じことなのに、あたかもなにかがあるかのごとく、じたばた動いて見せているだけのことよ。

そんなものより、おれの好きなのは、どうしたって、永遠の虚無というやつさ。

という台詞を吐き、長く静止するところで幕となる。

フランツ・リストの《ファウスト交響曲》は、ドラマトゥルギーとしてはヴァーグナーの楽劇を想起させるがごとく、テノールと男性合唱が、

**Das Ewig-Weibliche**

**Zieht uns hinaus.**

永遠の女性的なるものが  
われらを天空へと引き上げる。

という、《悲劇第二部》の最後の一句を、幾度となく反復して終曲を形成するのであるが、タールハイマーにとっては、「永遠の女性的なるもの」によるファウストの救済などは不要であり、かのベルリオーズが書いた《ファウストの劫罰》<sup>24</sup>と同様、ファウストには地獄に堕ちて永遠に業火に身を焼かれるのがふさわしく、女々しくも、みずから手で破滅に追いやったグレートヒェンの霊にすがって天国へと引き上げられるなどというのは、メフィストのニヒリズムの底知れぬ深淵に比べれば、ただただ無用な虚構に過ぎぬということになるのである。たしかに、《悲劇第一部》の最後で、

**Heinrich! Mir graut's vor dir.**  
ハインリッヒ！ あなたはなんて恐ろしい人なの！

と叫びつつ、牢獄で永遠に引き離されるグレートヒェンの死の運命の発端となったのは、ファウストが後に、いかに深い悔恨に苛まれようとも、彼の所詮は束の間の性的欲望にほかならなかった。

とはいえ、老ファウストが吐く“*Verweile doch, Du bist so schön!*”という一句の内実は、《悲劇第一部》におけるメフィストとの契約のさいのそれとは基本的に異なる性格を持っている。《悲劇第一部》では、彼が怠惰に蝕まれた生活へと墮し、もはやなんの向上心も抱かぬ愚物と化したその時点で、その遊惰にして安逸な瞬間に向かって、“*Verweile doch, Du bist so schön!*”と満足の念を口走る時に、メフィストの支配下へと叩き込まれることになっていたはずであった。《悲劇第二部》において、「憂い」によって盲目の老人となったファウストのこの言葉は、しかし、メフィストの手下たちが彼の墓を掘る音を、みずからの指揮のもとになされる建設工事の音と哀しくも誤解しつつ、

**Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.**  
自由な大地の上に、(わたしは)自由な民衆とともに立ち(たい)。

という、さまざまに解釈され得る有名な一句の後に吐かれるのである。あるいは、彼の「救済」は、同じ「満足」ではあれ、高次の、未来に向かう決然たる意志の表明における「充足感」をその理由とするものなのかも知れない——もともと、かりにそうであるとしても、その救済が「永遠の女性的なもの」によ

<sup>24</sup> ただし、ベルリオーズのこの作品は、テキストがフランス語であるのみならず、大幅な変更を加えたうえで、《悲劇第一部》のみをその対象としている。

らねばならぬ理由は、依然として判然としないのであるが。

悪魔の手を借りつつも、「世界という大きな書物」へと、その猥雑さと明朗さへ、残酷さと愛の情熱へと向かうファウストの「遍歴」を、ルカーチは、《ファウスト 悲劇第一部》とヘーゲルの『精神現象学』が、1808年頃に相前後して陽の目を見る<sup>25</sup>ことの歴史的な意義を強調しつつ、ファウストという人物において、「文学的に表現される人類の『現象学』の歩み」が、「個人の存在と人類全体とを平等に包括しているがゆえに、人間的に真実なものとなる」<sup>26</sup>と述べる。しかしながら、ドレスデンの《第一部》であれ、ベルリンの《第二部》であれ、それぞれ「ファウストとグレートヒェン」、「ファウストとヘレナ」という個人的存在の運命は描かれていたにしても、そこに《悲劇 ファウスト》という、矛盾に満ちた「人間存在の現象学」までが表出されていたかとなれば——あるいは、それについての連想や予感をわたしたちの意識から湧き上がらせるような舞台となっていたかとなれば、フライタークもタールハイマーも、そこまでは描き切っていないと言わざるを得ない。むしろ、少なくともタールハイマーには、はじめからそのような「野心」はなかったに違いない。幻想と歴史と神話と欲望と意志が交錯する、巨大なキメイラのごとき古典を、どのように舞台の上に「形象化」するかは、それ自体、本来的に挫折を義務づけられた、しかしまた、それゆえにこそ魅力的な演出家の課題にほかならない。

## フリードリヒ・シラー 《オルレアン乙女》

(ベルリーナー・アンサンブル、初日、2006年9月15日)

2005年の11月からベルリーナー・アンサンブルに属するシャーロット・ミュラー扮するジャンヌは、悪意はないが臆病な国王たちを尻目に、神からの言葉信じ、いささか「教条主義的」に、高邁な夢と誇り高い使命感とをもって、フランスのために世界に向かって突っ走る。世俗の富も、地位も、恋することも忌避し、逡巡しながらも、平和という理想に向かってみずからの旗を掲げ、剣を振るい、戦場の悲惨のなかを突き抜け、捕らえられ、やがてみずからが属するはずの社会に裏切られ、傷つき、斃れる。

ジャンヌ・ダルク——百年戦争のさいに「フランス」を救うべく出現し、やがてブルゴーニュ軍に捕らえられてイギリス軍に身代金と引き換えに売り渡され、異端として<sup>27</sup>ルーアンの火刑台に消えた19歳の少女、という、広く知られ

<sup>25</sup> じっさい、ゲーテのワイマールとヘーゲルのイェナとは、馬車でも数時間の距離にあり、当時のドイツを代表する「学問の町」であるイェナから、同じく当時のドイツを代表する「文学の町」であるワイマールのゲーテを、30代半ばのヘーゲルはしばしば訪れている。

<sup>26</sup> G. Lukács, a.a.O., S.548.

<sup>27</sup> シェイクスピア最初期の史劇と言われ、いわば習作に属する《ヘンリー六世 第一部》に登場するジャンヌ・ダルクもまた、「敵国フランス」の悪辣にして人心を惑わす「魔女」として、みずからの父にさえ火刑に処せられるべく罵倒される少女として描かれ

たイメージからすれば、彼女は、フランス史上、知らぬ者としてないヒロインであるはずなのだが、彼女がフランスで「救国の乙女」として広く崇拜の対象となるのは、ようやく 19 世紀中葉からのことで、「それまでは無関心または忘却のままに放置されていた」<sup>28</sup>。「彼女」(ジャンヌ)「は、最も熾烈な戦いのなかでやさしく、悪人どものあいだで善良であり、いくさのなかにあつてさえ平和的だった」<sup>29</sup>という、彼女への熱烈なオマージュを捧げるミシュレの『ジャンヌ・ダルク』が出版されるのが 1853 年、キシュラによる『ジャンヌ・ダルク史料集』が刊行されて、彼女の「処刑裁判」に関する記録がけになるのが 1840 年代<sup>30</sup>、その意図はともかくとして、ナポレオンが彼女への賛辞をけにするのが 1806 年<sup>31</sup>であるのに対して、シラーがジャンヌを描き始めるのはすでに 1800 年(完成は翌年)とされているから、シラーの同時代人であるマダム・ド・スタールが、「このフランスのヒロインの名誉の回復を試みたのは、一外国人である」<sup>32</sup>と書いたのは、たしかにそれ自体としては正鵠を射ていた。

もとより、「歴史家シラー」が、ジャンヌの死の場を火刑台としなかったことは不可思議なことには違いない——すでにマダム・ド・スタール自身、このことを作品の「重大な欠点」として挙げ、死を前にした異端裁判での凜としたジャンヌの描写こそは、ジャンヌたる存在を劇的に際立たせるものとなったであろうと述べている<sup>33</sup>。じっさい、シラーは、当然のこととして、当時であつて入手可能だった裁判記録を読んでいたのであるが<sup>34</sup>、「劇作家シラー」は、緊迫した、しかし、はじめから「結論」の出ている「見せしめ」もしくは「報復」的な処刑裁判によるジャンヌの死ではなく、あくまでも戦場での戦闘行為のただなかでの死を選んだということなのであろう(史実では、ジャンヌは剣をもって敵兵を殺傷することはなかったと言われている)。

ベルリナー・アンサンブルにおける今シーズン最初のパイマンの演出による《オルレアン乙女》は、宮廷の場面以外は、ほとんど歴史的な甲冑に身を固めた役者たちによって、テキスト自体はかなり刈り込まれてはいるものの、かなりのところまでそれに「忠実に」演じられることになり、その意味では、たしかに「古典的」もしくは「伝統的」な傾向を持つ舞台には違いない。しか

---

るのであるが、高山一彦『ジャンヌ・ダルク』(岩波新書、2005 年)によれば、まだこの時期には「魔女裁判」はほとんどなく、「ジャンヌは(魔女)として裁かれて処刑されたわけではない」(64 ページ)とされている。

<sup>28</sup> 柴田三千雄『フランス史 10 講』、岩波新書、2006 年、55 ページ。

<sup>29</sup> ジュール・ミシュレ『ジャンヌ・ダルク』(森田・田代訳)、中公文庫、2004 年、142 ページ。

<sup>30</sup> 高山一彦『ジャンヌ・ダルク』、前掲、119 ページ、参照。

<sup>31</sup> 同書、ii ページ、参照。

<sup>32</sup> スタール夫人『ドイツ論 2』(中村・大竹訳)、鳥影社、2002 年、171 ページ。

<sup>33</sup> 同書、183 ページ、参照。

<sup>34</sup> Vgl. Rüdiger Safranski, Schiller, 2004 München Wien, S.482.

し、この演出が放射する独特の挫折感からは、パイマンがこの数年間に演出したブレヒトの《母》や《屠殺場の聖ジャンヌ》と同様、「カネが支配する世界」へのアンチテーゼを理想として掲げながら、ついには無残に没落した 20 世紀の社会主義の夢と、それを支えつつも挫折していった人びとの像とを、主人公の運命に重ね合わせていることがうかがわれる。ブレヒトの《聖ジャンヌ》からシラーの《聖ジャンヌ》へと遡るといえるのは、挫折する宿命にあるとはいえ、なお理想を掲げて生きる人間へのオマージュの表現であるとともに、「現代は、18 世紀の啓蒙の時代よりもはるかに低レベルであり、非人間的であり、残酷である」というパイマンの辛辣な現代批判を、戦乱と恐怖政治の非人間性に押しつぶされそうになりながらも、なお啓蒙主義のめざしたものが垣間見える時代の作品において表現することが、あるいはここで意図されていたのかも知れない。もちろん、ジャンヌへの感傷的な同情がここでのテーマではなく、挫折すべくして挫折する彼女の弱さをも、この演出では描かれているのであるが。

### フリードリッヒ・シラー《マリア・ストゥアルト》 (ベルリン・シャウビューネ、初日、2006 年 2 月 11 日)

ルック・ペルツェヴァルの演出による《マリア・ストゥアルト》——アネット・クルツによる装置は、舞台の左右の長さ匹敵する巨大な横木が舞台の上に吊り下げられており、それが舞台の床まで降ろされると、会議用のテーブル食卓ともなり、あるいは、床から 1m ほどの所で静止すると、シラーの原作では第三幕第四場、この戯曲の一つの頂点をなす、マリアとエリーザベトとの緊迫した会談のさいの、2 人がその上に立ち、危ういバランスを保ちながら、対話のなかで攻勢に出る方が強く漕いで相手のバランスを崩そうとする、巨大なブランコともなる。

処刑を前にしたマリアと、処刑の命令を前にしたエリーザベト——ペルツェヴァルが描くマリアは、冒頭、ほとんどやんちゃな子供のごとくにはしゃぎ回るのであるが、それが死への恐怖から逃れようとする絶望的な思いのゆえなのか、それとも、みずからの処刑などあり得ぬとの確信によるものなのかは、イヴォン・ヤンセンの演技からは(わたしにとっては)判然とはせぬままであり、ユーレ・ベーヴェ扮するエリーザベトの処刑命令書への署名への逡巡は、彼女が平気でバトミントンに打ち興ずる場面によって、いわば相対化されることになる。

とはいえ、全体としては、国家権力という場における生と死をめぐる熾烈な闘いを、3 時間の長丁場にわたって、強い緊張感を持続させつつ描き出すことには成功していた。

## II. 20世紀以降の演劇作品

エーデン・フォン・ホルヴァート《カージミルとカロリーネ》(ドイツ劇場・カンマーシュピーレ、初日、2006年5月27日)

アンドレアス・ドレーゼンの演出によるこの作品の公演パンフには、「17 Hippies」という、舞台の上でカージミルとカロリーネを見守りながら演奏するグループの、8分少々収録時間からなるCDが付録として付けられている。つまりは、それだけこの演出において音楽の占める割合が高いということでもある。

このドレーゼン演出は、ドイツ劇場・カンマーシュピーレでは、つねに満席となる演目の1つである。失業した青年にあっては、仕事と誇りと恋のすべてが失われるというテーマが、いまなおアクチュアルなものであるということもあろうが、カージミルとカロリーネとの別れを、ややセンチメンタルではあれ、舞台の上の音楽演奏がつねに付き従って展開する演出が、ある種の痛切さを惹き起こすからに違いない。くわえて、テーマの緊迫性とはべつに、芝居としての「匂い」を持つ舞台であることも事実であり、どちらかと言えば晦渋で「風変わりな」演出が多い近年にあっては、違和感なく演技と音楽に身を委ねることの可能な、「少数派」の解釈と言うことができるであろう。しかしそれも、ホルヴァートのこの作品だからこそ可能なものであり、必ずしも「普遍性」を持つものではないことは明らかである。

マックス・フリッシュ《アンドーラ》

(ベルリーナー・アンサンブル、初日、2005年3月6日)

《アンドーラ》は、マックス・フリッシュが、ナチス・ドイツとの関わりで、戦後における自国民たる「スイス国民」の姿勢を痛烈に風刺しつつ、「偏見」や「差別」、もしくは、われわれのうちに潜む、絶対的な権力を前にしての日和見主義と臆病さと卑怯さを真っ向からテーマに掲げて展開した戯曲であり、その意味では、「白と黒」にかなり単純化された構成を取りながらも、まさしくそれゆえにこそ、ドラマとしての迫真的な力を持つ作品である。

このわずか1年の間に、主役のアンドリーとバブリーンを演ずる2人の若い役者はともに交代しており、アンドリーはヘニング・ハルトマンからトーマス・ニーハウス、バブリーンはアンゲラ・ギルゲスからユードィット・シュトレーセンロイター<sup>35</sup>へと変更されていて、公演後のアフタートークには、彼ら2人がこの演出担当の文芸部員(演出自体はパイマンによる)とともに参加してい

<sup>35</sup>彼女は、3年前のベルリン・ドイツ劇場で上演された、ペーター・ツァーデク演出によるプレヒトの《肝っ玉おっ母》で、観客すべての記憶に深く残るであろう、口をきけぬ娘カトリーネを演じ、あの演出ではほとんど唯一人、盛大な拍手を受けていた女優である。

た。この日のアフタートークは、かの《賢人ナターン》のそれとは異なり、演出家の「独壇場」となることもなく、和やかな雰囲気の中かで、彼ら3名と観客との間で、作品の内容についてはもとより、演技の細かい点についてまでも質疑がおよんだ。役者は、たんに演出家の指示通りに動くだけではなく、みずからもいろいろと提案し、議論し、テキストの部分の取捨選択にせよ、細かな演技にせよ、さまざまに試みたのち、それなりに納得し、確信を持つことがなければ、じっさいの舞台までには到達しないのが一般的であるのだが（もっとも、普通は稽古期間は2ヶ月ほどで、しかも、他のレパートリー作品の公演と同時進行のリハーサルとなることが多いため、役者や演出家の間でのスケジュール調整が単純ではないのがつねであり、その意味では、どこかで妥協せざるを得ないことにはなるであろうが）、たとえば演技の細かい部分については、アフタートークのような機会に、出席した観客からなんらかの提案がある時には、役者と文芸部員が納得すれば変更することもあり得ることになる——もちろん、そうした種類の「対話」は、日本のようにレパートリー制を取らぬ公演システムのもとでは、かりに「アフタートーク」のようなものが行なわれたとしても、おそらく実現は難しいことであろうが。

アンドーラ (Andorra) は、イタリア西部リグーリア州の、現在は人口 7000 人弱の小さな町アンドーラ (Andora) とは無関係の架空の町で、フリッシュが「スイス」とほとんど「同意語」のごときものとして命名したものである。「白の町」たるアンドーラの境界の向こうには「黒の町」があり、アンドーラの住民たちは、圧倒的な武力を要する「黒の町」の侵攻を恐れて暮らしていた。アンドーラの一人の教師は、その「黒の町」に出かけたさい、とある女性と知り合って男の子が生まれたため、許されぬ子であるアンドリーを、「黒の町」のユダヤ人の子を引き取っていると偽って育ててきたのであるが、アンドリーは、「ユダヤ人の子」として、日常でも、職業の上でも、ことごとく偏見と嘲弄の対象とされ、みずからの実の妹とは知らずに愛し合うバブリーンも、彼を敵視する兵士に奪われてしまう。やがて、彼のほんとうの母親が「黒の町」から訪ねて来るが、母とは知らぬままの束の間の邂逅ののち、彼女は「アンドーラ市民」の投石によって殺害され、彼はまさしくユダヤ人であるがゆえに、その「黒の町の女性」を殺害した犯人に仕立て上げられ、折りしも「ユダヤ人狩り」に集められた市民たちの間から探し出されて、「ユダヤ人」として処刑され、彼の父である教師は自殺して果てる。兄であり、「恋人」であったアンドリーを救おうとしたバブリーンは、強制収容所の女囚のごとく頭を剃られ、狂気のなかで錯乱したまま、広場を白く塗り続ける・・・すべてが過ぎたのち、「白の町」の市民たちは、医師であれ、居酒屋の亭主であれ、あるいは聖職者であれ、「アンドリーは、ほんとうにかわいそうだったが、やむを得なかった」と異口同音に述べて、全員がみずからの潔白を主張し続ける。

「黒の町」をドイツ、「白の町」をスイスと置き換え、時代をヒットラー政



権下と想定すれば、フリッシュの意図がどこに向けられているかは明白である。こうした作品が、たんにベルリーナー・アンサンブルにとどまらず、いくつかの劇場でレパートリーに含まれているという事実は、《賢人ナターン》と同様、ドイツにおける戦争責任の問題を忘却の淵に追いやらぬことへの、演劇人たちの自戒の念をも意味するには違いない。しかしまた、ネオナチが外国人を襲撃する事件が相次ぎ、極右政党がいくつかの地方議会で新たに議席を得るにいたっているドイツ（とりわけ、依然として20%前後の失業率に苦しむ旧東ドイツ）では、こうした啓蒙的な性格を持つ戯曲は、悲しむべきことに、きわめてアクチュアルな存在理由を持っている。こうした作品の上演のつねとして、高校生と思われるグループがいくつか、ベルリーナー・アンサンブルの客席を占め、真剣な眼差しで舞台を見つめていたのであるが、アフタートークでバブリーン役のシュトレセーロイターが述べていた通り、問題なのは、「こうした演劇などは、絶対に観に来ないような若者たち」にほかならず、その意味では、「演劇の無力」を意識しつつも、しかし、現実に対して演劇人としてなし得ることを可能な限り追求する以外には、さしあたっていかんともし難いことも事実である。

フリッシュの厳しい眼差しは、いわれのない「偏見と差別」という憎悪の表出による行動のみならず、そうした卑劣な行動に対して、自己保身と臆病のゆえに日和見主義的な態度へと滑落していく人間の内面にも向けられる。じっさい、すべての悲劇が終わったあとで、「わたしも無限の同情を感じていた。しかし、あの場合、わたしたちに何ができたでしょうか？ わたしは悪くない」という、「アンドーラの市民たち」の「傍観者の総括」は、同一の状況のもとでは、まさしくわたしたち自身のものとなることは間違いない。

## ユージン・オニール《喪服の似合うエレクトラ》

(ベルリン・シャウビューネ、初日、2006年3月4日)

ストリンドベルイがこの世に呼び起こした作品のいくつかは、ひたすら憎悪の烈風が裏切りの砂塵を巻き上げて吹きすさぶ凄絶な世界であるが、あたかもそうしたストリンドベルイの世界が乗り移ったかに見える作品の一つが、オニールの《喪服の似合うエレクトラ》である。トーマス・オスターマイヤーが、とりわけ《ヘッダ・ガーブラー》のタイトル・ロールで高い評価を受け、「2005年度の女優」に選ばれたカタリーナ・シュットラーをラヴィニアに起用し、彼の《ノラ》や《ヘッダ》と同様、舞台の設定を現代のドイツに移し、登場人物の名もすべて改変したうえで、戯曲の全編をノーカットで上演すれば、おそらくは6時間を越えるであろうと思われる3部作を、3時間半にまとめた演出である。ただし、《ノラ》や《ヘッダ》は、いまなお「ロングラン」を続ける演目に対して、この《エレクトラ》は一般的に不入りで、わたしの観た公演では、とりわけ休憩後は、ほとんど役者たちに気の毒なほどに空席が目立っていたの

だが、しかし、まさしく後半の展開こそは、オスターマイヤー一流のカラーが截然と現れていた——前半は、テキストを大幅にカットせざるを得なかったゆえもあろうが、母と娘の間での凄まじい憎悪が逆る「心理劇」という性格が、やや「サスペンス」的な色合いを帯びたものへと「変質」してしまっていたからである。

この舞台では、登場人物たちは、ギリシャ悲劇—19世紀中葉のアメリカ現代のドイツという、いわば三重の刻印を帯びて現れることになる——すなわち、アガメムノン—エズラー—ウルリッヒ・パーペンベルク、クリュタイメストラ—クリスティーン—クリスティーナ・パーペンベルク、エレクトラー—ラヴィニア—ウルリケ・パーペンベルク、オレステス—オリン—クリストフ・パーペンベルク、アイギストス—アダム・ブランド—ゲオルク・ブランドという「系譜」であり、それはまた、「姦通と殺人」という陰惨にして残酷なドラマの「連続性」でもある。

もとより、ウルリケとクリストフによる母クリスティーンへの復讐は、父ウルリッヒのためというよりは、ひたすらウルリケのクリスティーンへの憎悪のゆえであり、それを象徴的に示すのが、彼ら二人が、自殺して果てた母の死体とともに、部屋の中でゴルフの真似事をする場面である。死んだ母の口に無理やりゴルフボールを押し込んでくわえさせ、死んだ母の手にゴルフクラブを持たせ、死んだ母を抱きかかえてボールを打たせる、という倒錯的な行為が、その直前まで、ほとんどマザーコンプレックスを体現するがごとくに、母への幼稚な依存性を示していたクリストフにはたして可能か、という疑問は残るが、しかし、ラテンアメリカの戦場（オニールでは南北戦争であるが）での殺戮とみずからの負傷という衝撃を体内に染み込ませている彼からすれば、必ずしも不自然ではない、ということには違いない。じっさい、彼は部屋のなかにナチスの制服を隠していて、姉のウルリケの前にはそれを着て現れるのであるから、殺人ということ、あるいは他人の死そのものについて、彼にあっては、すでに感覚が麻痺しているという設定なのであろう。

罪の意識に錯乱したクリストフがピストル自殺を遂げたあと、ウルリケには、必死に他者への愛を掻き立てようとする意志も消え失せ、ただただ絶望と、死への誘惑があるのみである。

クリスティーン（クリュタイメストラ）のズザンネ・ローター、クリストフ（オレステス）のラファエル・シュタホヴィアク（ドイツ劇場でオレステスを演ずるコナルスケと同様、彼もまた新人で、今シーズンからのシャウビューネの専属である）、ウルリケ（エレクトラ）のシュットラーと、陰惨な殺人劇の長丁場を演じ切る役者たちは、客席のさびしさとは逆に、きわめて質の高い演技を見せており、わたしにとっては、むしろ《ヘッダ》よりも強烈な印象を残す舞台であった。

### ユージン・オニール《夜への長い旅路》

(ベルリン・ドイツ劇場・カンマーシュピーレ、初日、2006年1月21日)

オニールの《夜への長い旅路》(トーマス・シュルテ=ミヒェルス演出)は、どちらかと言えば「伝統的な」演出による芝居で、衣装にもテキストの処理にも、べつにとりたてて「新しさ」があるわけではない。大きく長いソファと、何本かのウィスキーが林立する小さなサブ・テーブルのみの装置のもとの、ディーター・マンとクリスティアーネ・ショルンという、すでに40年もの長きにわたってドイツ劇場で演じ続けている役者(前者はすでに定年退職して、現在はフリーとしての客演である)を中心に、スヴェン・レーマン、若手のシュテファン・カミンスキーの4人が、口論—アルコール—口論—アルコール・・・という「無限地獄」のなかで、すべての登場人物たちの組み合わせでそれぞれに凄まじい争いが展開される「家庭劇」であるとともに、言うなれば、演出家ではなく役者が主役であるような「外観」を持つ舞台でもある。

ドイツ劇場では、ニール・サイモンの《サンシャイン・ボーイズ》や、テネシー・ウィリアムズの《ガラスの動物園》といった、なぜか20世紀のアメリカの劇作家の作品の演出に、こうした傾向の制作が多いのであるが、いずれにしても、「因襲的」ではないが、相対的に「伝統的」な演出による舞台も、当然のこととして、観客の一定の層からの支持を得ていることは明らかである。

### アーサー・ミラー《セールスマンの死》

(ベルリン・シャウビューネ、初日、2006年9月28日)

ミラーの《セールスマンの死》は、2003年1月以来のデミター・ゴチェフ演出の舞台が、依然としてベルリン・ドイツ劇場のレパートリーに含まれており、ルック・ペルツェヴァルによる演出は、必然的に、ゴチェフ演出と比較されることになる。

ゴチェフが、「競争社会」の非人間性のなかで没落するウィリー・ローマン(クリスティアン・グラスホフ)に光をあて、多数の演劇大学の学生たちを「コロス」に用いて、競争に打ち勝つためには、画一的な思考と画一的な行動と画一的な志向を余儀なくされる社会システムそのものを解剖していたのに対し、ペルツェヴァルは、狭い居間のソファに腰を下ろしたまま、終日、テレビのリモコンを握って操作し、せいぜい性的な妄想に耽り、ほとんど自閉的に、ひたすら「余計者」として無為の生活を強制されるウィリー(トーマス・ティーム)を描いて、逆に、現在の「過剰な消費社会」の矛盾を抉る方向を取っている。二人の息子、すなわち、ブルーノ・カトマス演ずるピフと、アンドレ・シマンスキー演ずるハッピーは、そうした父親への反感と軽蔑を食いちぎりながら生きていながらも、みずからの生活自体、父親のそれと本質的に変わるところはなく、その焦燥と絶望による自暴自棄の発作を、カトマスは凄まじいまでの表現力をもって演じていた。

## エドワード・オールビー 《ヴァージニア・ウルフなんかこわくない》 (ドレスデン国立劇場、初日、2006年4月23日)

この公演の前日が《ファウスト 悲劇第一部》であり、「前狂言」のクリスティーナ・ホップと、ファウスト役のディルク・グロッデは、オールビーのこの作品では、それぞれマーサとジョージに扮して登場する——冒頭、痛烈な一撃であったのは、前日、かの美しいドイツ語で「献詞」を朗読していたホップが、翌日の晩には、凄まじいエネルギーを溢れさせ、夫ジョージへの、文字通り煮えたぎるような軽蔑の念に髪を逆立たせ、すべての身振り、すべての眼差し、すべての表情が、舞台を物理的に壊しかねぬようなマーサとなって現れたということである。「化ける」のは役者の仕事であるとはいえ、前日の役柄との落差の大きさゆえに、わたし自身は、「正気」に戻るまで、いささか時間を要したほどであった。

オールビーの《ヴァージニア・ウルフ・・・》は、コリンナ・ハルフォウフとウルリッヒ・マッテスがマーサとジョージを演ずる、ベルリン・ドイツ劇場のユルゲン・ゴッシュによる演出が、2004年11月の初日以来、すでに2年もの長きにわたって、つねに満員札止めの状況が続けている。ドイツ語圏のいくつかの劇場へは「引越し公演」も行なっているはずであるから、当面、ドイツ国内でこの作品を新たに上演しようとする時には、ハルフォウフのマーサとマッテスのジョージは、演出の方向、つまりは、作品へのアプローチの相違を差し引いたとしても、ある種の「ハードル」として設定せざるを得ないことになる。その意味で、ドレスデンのマーサは、ベルリンのそれにいささかも劣るところのないものであり、ベルリンとドレスデンのジョージ役の2人の役者にしても、その存在感そのものに差があったわけではない。

ただし、ほとんど裸の舞台に、木製の机と椅子ぐらいを舞台の前方に並べただけのゴッシュ演出の装置とは対照的に、イタリアのパオロ・マゲッリの演出における舞台(モンメ・レーアバイン)は、ひたすら色彩的にして華やかな趣きを誇示しており、屋敷の中庭のような空間のもとで、花や植物やシャワーやソファやアルコール類や冷蔵庫や植木やらが舞台狭しと並べられ、その中で、豹の毛皮の意匠によるワンピースを身にまとったマーサが、心理的というよりは、むしろ生理的な思いつきのみで動き回り、暴れ回り、叫び、嘲笑と冷笑とを「駆使」しつつ、しかしまた、毒々しさと哀しさが奇妙に混交した人物として、大学教師であるジョージを手玉に取るのである。終幕は、その哀しさがすべてを圧して表出され、それはまた、ある意味では、オールビーの世界の奥の深さを再認識させるものでもあった。

今回、ドレスデンで観ることのできた作品は、《ハムレット》、《ファウスト 悲劇第一部》、《ヴァージニア・ウルフ・・・》の3本であったが、観客の入り

自体も、この順であった（もっとも、《ハムレット》は、「家庭の日」という設定のもとに、チケット料金が全席 6 ユーロ——つまりは、900 円ほど——だったことであろう）。シェイクスピアとゲーテという古典に対して、オールビーは、観客動員という意味では苦戦を強いられていたのであるが、しかし、3 本とも、舞台の水準はきわめて高いものがあり、さらに、公演後のカーテンコールでは、役者たちにつねに温かく、感謝に満ちた拍手を送るドレスデンの観客たちの姿勢もまた、印象に残るものであった。

### サミュエル・ベケット 《ゴドーを待ちながら》

（ベルリーナー・アンサンブル、初日、2006 年 2 月 4 日）

ベケットの、いまや「古典劇」となった感のある《ゴドー……》であるが、今年 91 歳というタボリによるベルリーナー・アンサンブルでの演出は、絶望と終末感の漂う凄絶な舞台というよりは、役者たちの細かな演技を強調しつつ、最後に人間存在の不思議さのようなものを表出する、という感覚の強いものであった。

ベケットの世界は、もう少し暗く、まさしく不条理な、つねに絶望の淵の手前にかどうにか留め置かれるものとの印象があるのだが、この演出は、言うなれば、ヴェーベルンの音楽が新古典主義時代のストラヴィンスキーの作品へと転回されたような様相を呈するものであった。それは、タボリという演出家のベケットの読み方によるものでもあろうが、しかし、他方では、すでに「古典」となりつつも、なお演出家の「支配」を許すほどには「古典化」していないテキストの、ある種の宿命の表現と言えるのかも知れない。

### ボト・シュトラウス 《陵辱》

（ベルリーナー・アンサンブル、初日、2006 年 1 月 28 日）

2006 年 2 月 2 日の「ベルリーナー・ツァイトウング」紙は、「ベルリーナー・アンサンブルで抗議の意思表示」の見出しのもとに、以下のように「事件」を報じた——「火曜日」（1 月 31 日）「の晩、ベルリーナー・アンサンブルのボト・シュトラウス《陵辱》の、初日から数えて 3 回目の公演で、騒動が勃発した。2 人の男が 1 人の女性に対して性的陵辱を加え、舌を引き抜き、両手首を切り取るという暴行シーンで、観客席から、『汚い豚芝居だ！』『お前らが楽しんでいるだけだろう！』『そんなシーンまで必要なのか！』といった怒号が上がり、場内は騒然となった。何人かの観客は、凄まじい音を立ててドアを閉めて劇場を去り、ある高齢の夫妻は、いったん、観客席を出ながら、再度抗議のために場内に入ろうとして劇場の案内係に押しとどめられ、そのさい、夫人の方は怒りのあまり意識を失った。……」

もとより、シェイクスピアの《タイタス・アンドロニカス》自体、おそらくは彼の 40 本にも達しようという作品群のなかでも、最も残酷な内容のものに

は違いない。タイタスの娘ラヴィニアは、捕虜から皇后となったタモーラの二人の息子たちに陵辱され、両手首と舌を切られ、それが発覚したのち、彼ら二人の息子は捕らえられて殺害され、タモーラは、それとは知らず、パイにされた息子たちの肉を喰らわされ、ラヴィニアとタモーラはタイタスによって、タイタスは皇帝サターニナスによって殺害されて幕となるという、同じ悲劇でも、いかにも陰惨にして残酷な趣きを持っている。

ボド・シュトラウスによる、シェイクスピアの《タイタス・アンドロニカス》の改作である《陵辱》は、じつは、シェイクスピアの原作の残酷さを、ある意味ではいささかなりとも「軽減」するものであると言っている。彼の改作では、ラヴィニアに暴行を加えたタモーラの息子たちのうち、一人は逃亡するものの、もう一人のカイロンは、その罪の意識ゆえにラヴィニアを愛することをみずから強制し、ラヴィニアにおいてもまた、憎悪と拒絶の感情が、カイロンへの性的欲望へと姿を変えていくからである（もともと、それゆえにこそ、カイロンとラヴィニアはタイタスに殺され、カイロンは母タモーラの食卓に供されることになるのであるから、ある意味では、より残酷にして倒錯的な筋立てとも言えるのであるが）。

シュトラウスにとっては、権力をめぐる凄まじい闘争の血腥さと同様、あるいはそれ以上に、倒錯的な状況に叩き込まれた男女の不条理にして本能的な欲望の関係もまた、その関心の対象となっているのかも知れぬのであるが、冒頭の新聞報道にあるような劇場内の騒擾という、ほとんど他に例を見ることのないような事件が勃発したのは、演出における問題設定のラディカルさということとはともかくとして、どちらかと言えば「伝統的」で端正な舞台を作ることで知られるトーマス・ラングホーフによる「陵辱シーン」の演出が、観客の意表を衝くほどに衝撃的で残酷だったからである。

舞台の前方は、あたかも墓穴のごとく、横に深く切られており、クリスティーナ・ドレクスラーの演ずるラヴィニアは、タモーラの二人の息子たちに真っ白な花嫁衣裳を引き裂かれ、舞台上に作られた深い穴の中へと幾度となく引きずり込まれ、そこから必死に這い上がり、逃げ出そうとするたびに、しだいに衣服は剥ぎ取られ、鮮血が全身を覆い、やがて舌を切られて口から血を噴き出し、悲鳴とも呻き声ともつかぬ叫び声を発しながら、長い髪を振り乱し、床に敷かれたどす黒い灰（これは、切り刻まれ、火あぶりとなったタモーラの長男、アラバスの灰である）と血とに全身を覆われつつ、凄まじい形相となってもがくのであり、たしかに、その陰惨な姿が舞台の上でうごめくのを目の当たりにすれば、ラヴィニアに対する憐憫の情というよりは、むしろ、舞台そのものへの生理的不快感を感じず観客がいても不思議ではない。じじつ、もともと観客の入りは悲惨の一語に尽き、空席が圧倒的に多かったのであるが、くわえて、このシーンのあとの休憩中には劇場を去る人びとも多く、タイタスを演じたユルゲン・ホルツ、タモーラを演じたジルヴィー・ローラーと、名優として知ら

れる二人の役者を擁しながらも、最後のカーテンコールは、おそろしく「室内乐的」な様相を呈するものであった。

この演出は、2006年11月初旬をもって最終公演となり、レパートリーからは外れることになっている。とはいえ、冒頭、ディスプレイを胸に付け、「安全」を売るための宣伝文句を叫んで現れる男たちは、残酷にして非人間的な行為の数々が、まさしく現在、世界各地に溢れているものの、われわれ「文明人」なるものは、それらを、どこか異国の、所詮、みずからには関わらぬ所で行なわれているものと考え、それ自体をたんなる「情報」として「消費」しているのだということを、象徴的かつ風刺的に表現しているのであり、そうした前提のうえでラヴィニアへの陵辱シーンをとらえるならば、それは、われわれのうちに潜む他者への絶対的な無関心の持つ不条理を炙り出すものであったことに気づくことになる。

### マリウス・フォン・マイエンブルク 《火の顔》 (ベルリン・シャウビューネ、初日、2000年10月22日)

1972年生まれの若手劇作家フォン・マイエンブルクの《火の顔》<sup>36</sup>は、2005年の6月、《ノラ》とともに、シャウビューネの日本公演のさいに上演された作品であり、2000年10月が初日であるから、ほぼ6年にわたって、レパートリーに含まれていることになる(オスターマイヤーによるこの演出自体は、ハンプルク・ドイツ劇場での公演をそのままシャウビューネに移したものであるから、じっさいの初日は、さらにそれ以前である)。

思春期のさなかの姉と弟の近親相姦的關係が進行するなかで、姉に恋人が出現することを主な原因として、弟はしだいに建物への放火を繰り返すようになり、やがて、弟は(姉もそれに手を貸すのだが)両親を撲殺し、われとわが身にガソリンをかけて自殺を遂げるといふ、これもまた残酷な、しかしまた、現代社会一般における「家族」と「性」の問題を、極限的に突き詰めて描いた作品である。

とりわけ「姉」のオルガを演ずるユーディット・エンゲルの、外界に対する冷ややかで屈折した無関心、まさしくそれゆえの孤独感、そして、その孤独感を癒し、そこから解放してくれるはずの他者との関わりをほとんど唯一の手段としての性的欲望という、この人物のパーソナリティーに相応する表情と台詞回しによって、この舞台は、観客の強い支持を得てきた。オスターマイヤーの演出は、舞台空間の分割を巧みに用いた、どちらかと言えば堅実な性格のものである。

<sup>36</sup> 邦訳は、マリウス・フォン・マイエンブルク《火の顔》(新野守弘訳)、論創社、2005年。

## ローラント・シンメルプフェニヒ 《グライフスヴァルト通りにて》 (ベルリン・ドイツ劇場、初日、2006年1月27日)

1967年生まれの芝居の書き手であるローラント・シンメルペニヒは、彼の作品（少なくともその上演）に対する賛否両論の格差の激しさからしても、明らかに、現代ドイツを代表する若手劇作家の一人である。わたし自身は、彼の舞台化された作品としては、《グライフスヴァルト通りにて》をはじめて観たのだが、それは、かつて、80年代の終わり近く、ベルリンのフォルクスビューネで、マティアス・ラングホーフ/マンフレート・カルゲの共同演出によるハイナー・ミュラーの《グンドリングの生涯 プロイセンのフリードリッヒ レッシングの眠り/叫び》を観て以来の衝撃であった。ほとんど連関を持たぬ、引きちぎられた「非正常の」エピソードの断片が織りなす、きわめて限定された世界のうちに、時おり、この若い劇作家の人間観察の鋭利さが閃くからであり、その彼の眼差しは、明らかに「演劇的な」匂いを放っているからである。

ユルゲン・ゴッシュによる演出は、舞台の前方から後方へと、緩やかな階段が配置された「小世界」へと、観客席の1列目に座る役者たちが、きっかけとともに出て行くことを繰り返す、それが劇場のなかの「小世界」における出来事であることを、つねに繰り返して観客に強調するのであるが、しかし、その出来事自体が、日常と非日常との奇妙な混交からなっており、個々のエピソードの「無意味」と、それらの羅列が生み出す「意味」との間のひそやかなパラノクスこそが、この芝居の特質を形成している。

## ローラント・シンメルプフェニヒ 《アンブロシア》

(ベルリン・ドイツ劇場・カンマーシュピレ、初日、2006年9月20日)

「アンブロシア」(ambrosia)は、ギリシャ語で「不老不死の食べ物」の意、要するに、ギリシャ神話に登場する神々の不老を可能とする食物を意味することである。

ほとんど裸の舞台に、クロスが掛けられ、すでに飲みかけのビールやワイン、食べかけのソーセージや果物などが、かなり乱雑に並べられているテーブルのもとへ、客席の側から、いずれもドイツ劇場の錚々たるメンバーである10人ほどの役者たちが入って来て、席に着き、芝居が始まる。要するに、どこかパブか居酒屋のような所の大きなテーブルに陣取った彼らが、ひたすら酒を喰らい、互いにほとんど聞いてはいない話をつぎからつぎへと喋りまくり、時として放歌高吟し、巷のさまざまな事柄について義憤を感じては怒りまくり、美しい女性との愛を夢み、わざわざ呼びに来た妻のもとに帰ることを拒否し、クダを巻いたり馬鹿騒ぎを繰り返したりしながら、ついには大量のビンやらコップやら皿やらを盛大な音を立てて壊し始め、一人はトイレで嘔吐し、それを全身に浴びたままテーブルに戻って来るや、着ている物をすべて脱ぎ捨てて眠りこけ、一人また一人と、しだいにテーブルを離れて消えて行くなかで、一人の高



齢の男は発作を起こして死に、彼をテーブルの上に乗せたまま、2人の男はウェートレスとの満たされぬ愛に失望し、最後に、この演出では、そのウェートレスが大きなトレーを手にして舞台後方から現れ、それに、叩き割られた、あるいは少なくとも汚れた食器やら、飲み残しのビールやら、ワインやら、デザートに残りやらを積み上げて舞台後方へと運び、凄まじい音を立てて投げ捨てるのを3度にわたって繰り返すところで終わるといふ、ブラック・コメディイと言ふべきか、辛辣にして毒々しい風刺と言ふべきか、ともかく、「アンプロシア」がなんとも皮肉に満ちたタイトルであること以外は、ほとんど意味不明な作品なのであるが、しかし、現代における人間存在の哀れさ、悲しさ、といったものが、舞台が終わったあと、波が押し寄せるがごとく胸に迫って来るところがあり、それこそは、おそらくは作品そのものの内奥に潜む本質的な部分であるとともに、演出のユルゲン・ゴッシュ自身における人間観察と共鳴し合うものでもあるには違いない。

夫を迎えに来て、ただ「さあ、うちに帰って！」という一言のみの台詞を吐き、酔っ払った夫にすげなく拒否されて、怒りと失望と悲しみと情けなさとの凄絶なまでの混交をその眼差しに込めて、ひたすら夫の酔態を見つめるのは、バーバラ・シュニッツラーである。その眼差しの表現力のみで、彼女が優れた役者であることが納得されるほどに、強烈な存在感が舞台を圧するのであるが、ただただ酔い痴れた集団でしかないとはいえ、一人ひとりが引きずる、それまで人生の全体をも表現しなければならぬ他の役者たちの力量もまた、卓越したものであった。

### ローラント・シンメルプフェニヒ《終わりと始まり》

(ウィーン・ブルク劇場・アカデミー劇場、初演、2006年10月7日)

ニコラス・シュテーマンの演出による、シンメルプフェニヒの《終わりと始まり》の初演——今回は、シンメルプフェニヒの作品を3本、観ることができたのだが、そしてそれ自体、現在、この芝居の書き手が、ドイツ国内の劇場でいかに高く評価されているかを如実に示すものには違いないのだが、シュテーマンによるこの舞台は、その3本のなかでは、いささか表面的な効果に走っているように思われた。彼がかつてベルリン・ドイツ劇場で演出したクライストの《ハイルブロンンのケートヒェン》も、わたしにはさほどなにかを語りかけるものではなく、切り刻まれたクライストのテキストが、いかにも実体の欠如した残骸であるかのごとくに思われたのだが、ユルゲン・ゴッシュがベルリンで演出した、文字通り演劇的な熱気を醸し出す2つの芝居に比べると、アカデミー劇場の、どこかひんやりとした肌触りの舞台は、それ自体はシュテーマンの特質ではあろうが、少なくとも、シンメルプフェニヒ一流の「猥雑な多義性」とは、いささか齟齬をきたすものであった。

登場する人物は、すべて、なんらかの形で挫折した人びとである。すなわち、

なんらかの苦い「終わり」から、べつの苦い「始まり」へと移行する——もしくは、移行せざるを得ない——人びとである。例によって、現実と非現実、あるいは、現実の時間と非現実の時間とが交錯するのであるが、「終わり」はともかく、苦い「始まり」の時間の描写が実体的な重さ（それはべつに、悲愴なものである必要はないのだが）を持たぬままに終わっていて、舞台そのものが、散発的な雰囲気から逃れ出ることができないままであった。要するに、ある強固な核の部分へと収斂していく濃密なエネルギーが欠如していたということである。

ローラント・シンメルプフェニヒは、明らかに、近い将来、ドイツ語圏における代表的な芝居の書き手の一人となることであろうが、この戯曲そのものは、あるいは、演出家のファンタジーと「征服欲」とを、それほど掻き立てるものとは言えぬのかも知れない。

### III. 音楽作品

#### ケラー弦楽四重奏団演奏会

(2006年9月9日、ベルリン・フィルハーモニー、室内楽ホール)

- ジェルジ・クルターク : 弦楽四重奏のための《遠方から III》  
 ヤーコブ・オブレヒトへのオマージュ  
 弦楽四重奏のための《遠方から IV》  
 ベラ・バルトーク : 弦楽四重奏曲第2番 作品17  
 ジェルジ・クルターク : 6つの楽興の時  
 ルードヴィヒ  
 ・ヴァン・ベートーヴェン : 弦楽四重奏曲第15番 作品132

ハンガリーのケラー弦楽四重奏団には、バルトーク、クルターク、バッハ(《フーガの技法》)、ドビュッシー等の、すでに世評の高いCD録音があり、前半のクルタークとバルトークは、彼らの特質にふさわしい演奏であった。しかし、ベートーヴェンの《作品132》は、この作品についてのわたし自身のイメージとは異質なもので、その限りにおいて、きわめて不満な演奏でであった。もとより、半世紀前のバリリ弦楽四重奏団や、彼らにとっては先行者にあたるバルトーク弦楽四重奏団(後者のLP録音も、すでに35年ほど前に遡るほど、いまとなっては「歴史的録音」であるが)の演奏のごとく、たとえば第3楽章の「モルト・アダージョ」を、深々としたロマン的感情を湛えて、遅いテンポを維持し、縦の線を強調しながら情緒纏綿と弾き続けるということなど、現在の四重奏団の間では、もはやほとんどあり得ぬことなのかも知れぬのであるが、第一ヴァイオリンとヴィオラが傑出した技術を持つことは明らかであるにしても、とりわけ、いささかせかせかとして落ち着かぬ「モルト・アダージョ」ゆ

えに、後期ベートーヴェンの世界に足を踏み入れることは不可能なままであった。

### ミンゲ弦楽四重奏団演奏会

(2006年9月17日、ベルリン・フィルハーモニー、室内楽ホール)

W. A. モーツァルト：弦楽四重奏曲ト長調 K. 387

ジェルジ・クルターク：アンドレア・セルヴァツキの思い出のため  
のオフィキウム・ブレーヴェ 作品 28

ヨハネス・ブラームス：弦楽四重奏曲第1番 作品 51-1

冒頭の美しく軽やかなモーツァルト、休憩後に演奏された、ややスケールは小さいものの、仄暗い情熱がいかにも後期ロマン派の香気を漂わせて進むブラームスと、ドイツのデュッセルドルフを本拠地とする若手の音楽家たちから構成されるミンゲ弦楽四重奏団の演奏は、いずれもセンスの高さを示すものであった(彼らの名称は、18世紀のスペインの哲学者パブロ・ミンゲに由来するとされている)。彼らは、現代ドイツの作曲家ヴォルフガング・リームの、全部で12曲からなる弦楽四重奏曲全集(4枚組CD)をはじめとして、基本的には現代作品を主要なレパートリーのなかにも含む四重奏団であるが、クルタークの弦楽四重奏曲では、短い楽章が次々に連ねられるプロセスを技巧の完璧さで乗り越えながら、静謐とパッションとの交錯を高い品位のもので再現していた。

彼らのブラームスは、前の週のケラー弦楽四重奏団のベートーヴェンとは異なり、冒頭から、いかにも後期ロマン派の空気を醸し出しており、フィルハーモニーの室内楽ホールは、ケラー四重奏団の時にも増して空席が目立っていたのだが、古典派・ロマン派・現代の3つの「ジャンル」を弾き分けるうえでの卓越した音楽性は、ライプツィヒやヘンシェルのような、優れた若手の弦楽四重奏団を輩出し続ける現在のドイツにあっても、この四重奏団がみずからの存在を主張していくであろうことを確信させるものである。

### クルト・ヴァイル《マハゴニー市の興亡》

(コーミッシェ・オーパー・ベルリン、初日、2006年9月24日)

ベルトルト・ブレヒトのテキストにクルト・ヴァイルが作曲した作品で、たしかに、このコンビによる《三文オペラ》を彷彿とさせる部分があるかと思えば、いかにもオペラティックに響く部分もあるのだが、現代において、ブレヒト/ヴァイルの《マハゴニー市の興亡》が上演されること自体、いささか驚きであったことも事実である。しかしながら、音楽劇場としてのコーミッシェ・オーパーという性格からすれば、こうした作品がベルリンで——おそらくは何年ぶりかで——陽の目を見るというのも、ある意味では了解できることではある。

## ジャコモ・プッチーニ《西部の娘》

(ベルリン・ドイツ・オペラ、初日、2004年3月27日)

もとより、《西部の娘》は、プッチーニの作品のなかでは相対的にマイナーなものの部類に属し、主人公であるジョンソンの歌うアリア以外には、それほど人口に膾炙した音楽があるわけではない。しかし、ここに聴かれるプッチーニの音楽は、ほとんど《トスカ》にも劣らぬほどに劇的な表現を持つものであり（筋立て自体も、幕切れがハッピーエンドか否かの違いはあれ、かなり共通した部分を持っている）、若きプッチーニの才能の豊かさを示す作品である。

ベルリン・ドイツ・オペラにおけるこの公演の聴きものは、やはりホセ・クラのジョンソンであった。ヴェーラ・ネミロヴァの演出は平凡で、思いつきの羅列そのものが罪悪であるようなものであり、シルヴィー・ヴァライレのミニーも、それほど好調とは言えなかったがゆえに、ともかくも演出におけるイデーの欠如のみが目立つ舞台であった。

## ガエターノ・ドニゼッティ《マリア・ステュアルダ》

(ベルリン国立歌劇場、初日、2006年9月29日)

シラーの《マリア・ストゥアルト》に基づく歌劇で、もとよりドニゼッティの作品である以上、後述のベッリーニの《夢遊病の女》同様、いわゆるベルカント・オペラの典型に数えられるものであるが、ベルリン国立歌劇場の初日では、歌い手たちへの盛大な「ブラヴォー！」と、演出家カルステン・ヴィーガンントへの凄まじい「ブー！！」の嵐が叩きつけられたとのことで、その意味では、オペラにおける演出の意味を、改めて考えさせるきっかけを与えてくれる舞台には違いない。

序曲が奏されるなか、正面の幕には、二人のかつてのプリマ・ドンナたちのカーテンコールの様子が映し出され、一人は花束を受け取るが、もう一人にはそれはないままであり、そして、そうした嫉妬のドラマが、引退した歌い手たち専用の養老院における争いへと引き継がれ、イングランドの女王エリザベッタと、スコットランドの女王マリア・ステュアルダとの生と死を賭けた物語へとシフトする、というのが、演出家のコンセプトらしいのだが、その「コンセプト」なるものを事前に知らなかったわたしは、のちに、舞台で挨拶する演出家への「ブー！！」の爆風が襲ったことを伝える新聞の批評を読んで、はじめてそれを理解したほどであった——昨今のオペラ演出は、「予備知識」がなければ理解できぬものとなったということなのかも知れない。

音楽と舞台の演技もしくは演出との「乖離」が著しいというのが、最近のオペラ演出の特徴の一つである。ヘンデルやドニゼッティの美しい旋律と、「現代の日常性」を示すべく「命じられた」装置や衣装との間には、したがってまた、ある意味ではオーケストラピットと舞台との間には（それと言うのも、基本的

にオーケストラは——ペーター・コンヴィチュニーのモーツァルト演出をさしあたっての例外とすれば——、古楽器か現代楽器かには関わりなく、ともかくも作曲家の書いた譜面に沿って、その時代の作品にふさわしいとされる音と奏法とをもって、作品に対峙するからである)、抜き差し難い「溝」が生ずることになり、舞台の上の歌手は、その双方に引き裂かれて、緊迫感と違和感との奇妙な混交の間をさまようことになる。それが全体として、緊張に満ちた濃密な舞台となることもあるには違いないのだが、わたし自身は、ハリー・クプファーのいくつかの演出作品以外、そのような体験はほとんど皆無である。

この《マリア・ステュアルダ》では、本来的には宮廷人である主人公たちは、「歌手の養老院」の住人に「ふさわしく」、とりわけエリザベッタは、いかにもちぐはぐにして奇妙な衣装を身に着け、マリアの周囲の男性歌手たちも、現代のきわめて日常的な、「普段着」のごとき衣装で登場するのに対して、合唱の方は、「歴史的な」、おそらくは 19 世紀頃の中流市民階級のようなコスチュームで統一されている。あたかも、「宮廷人」たちも、所詮は陰謀の網のなかを私利私欲で泳ぎ回るのみの「日常的」存在であることが象徴されているかのごとくであり、エリザベッタがみずからナイフを振るってマリアの首を掻き切るという幕切れの演出も、その限りでは、たしかにある種の「一貫性」を持つものなのかも知れない。

しかしながら、いかに「ベルカント・オペラ」とはいえ——あるいは、まさしく「ベルカント・オペラ」であるがゆえに、と言うべきか——、シラーの戯曲の緊迫した格調の高さが舞台から失せているのは根本的な欠陥であり、かりに演じられる場所の設定が「歌手専用養老院」であるにせよ、舞台の歌手たちの動かし方には、シラーの格調とドニゼッティの洗練に照応するものが要求されて然るべきには違いない。わたしにとっては、声楽上の成果はともかく、まずはなによりも男性歌手たちの月並みにして薄汚いコスチュームが不愉快で、ほとんど生理的な嫌悪を抱かせるものであった。

とはいえ、とりわけルーマニア出身のソプラノ、エレーナ・モシユクによるマリアは傑出しており、彼女の歌は、ドニゼッティの旋律の美しさと相俟って、時折り、「歌手用養老院」からのわたしたちの逃走を幫助してくれた。

## ヴィンチェンツォ・ベッリーニ 《夢遊病の女》

(ベルリン・ドイツ・オペラ、初日、2006年3月22日)

ペルー出身で、現代最高のリリコ・レジーオーレ・テナーにしてロッシーニ・テナー (の一人) と謳われるホアン・ディエゴ・フローレスがエルヴィーノを歌い、フランス出身のソプラノ、アニク・マシスがアミーナに扮する《夢遊病の女》は、「田園劇」を強調した演出 (ジョン・デュー) や、いささか音楽から逆り出るべき生命力そのものに乏しい凡庸な指揮 (ダニエル・オーレン) とは基本的に関わりなく、ほんの数日前の初日に凄まじい「ブー!!」の嵐が演出

家を襲った国立歌劇場の《マリア・ステュアルダ》とは対照的に、カーテンコールでは、ほとんど 20 分にもおよぶ聴衆の熱狂的なスタンディング・オーヴェイションを呼び起こす公演であった。

1835 年に 34 歳の若さで世を去ったベッリーニは、もとより、ロッシーニとは同時代人であり、1829 年、ロッシーニが《ギョーム・テル》を最後に 37 歳でオペラの筆を折ったのちも、《カプレーティ家とモンテッキ家》《清教徒》、そしてこの《夢遊病の女》といった、彼の「ベルカント・オペラ」の代表作を書き続けるのであり、その作風からしても、「ロッシーニ・テナー」フローレスにはふさわしい作品である（じじつ、ドニゼッティとベッリーニのオペラ・アリアを集めた彼の CD<sup>37</sup>には、《夢遊病の女》からの長いアリア「見て、母さん…すべて御破算だ…僕がこんなに苦しんで…ああ！不実者よ」が含まれている）。端正で若々しいリリコ・レジーオーレは、たとえば 24 歳のロッシーニが 13 日間で書いたとされる《セヴィリアの理髪師》のアルマヴィーヴァ伯爵などに、おそらくは最もふさわしい声であろうことが予想される。

アニク・マシスは、同じく現代フランスを代表するソプラノの一人、ナターリエ・デッセイには及ばぬというのがもっぱらの評判であるが、モノラルとはいえ、ほぼ半世紀前のマリア・カラスのアミーナ<sup>38</sup>が耳に残る者にとっては、たしかに、フローレスに対するほどの喝采は控えるべきであるように思われた。もちろん、フローレスと共演したロッシーニのオペラ《マティルデ・ディ・シヤブラン》の全曲盤<sup>39</sup>にも聴かれるように、彼女が細やかな表現力を持つコロラトゥーラ・ソプラノであることに間違いはないのだが、劇的に高揚すべきパッセージで、オーケストラを突き抜けて響き渡るほどの声量にはやや不足するがゆえに、アミーナという人物の強烈な存在感によって、有無を言わず聴衆を圧倒するにはいたらなかった。

ジョン・デューの演出は、冒頭、牝牛の影絵が舞台の前面を縁取るように並べられたなかで、ほとんど実物大と思われる牝牛が舞台後方に立っていて、まずここで観客の失笑と拍手が沸き起こるのであるが、最後の長大なアミーナのアリアこそオペラ史に残る卓越した音楽で、ベッリーニの天才が縦横に羽ばたく部分であるとはいえ、恋ゆえの嫉妬やら誤解やらが渦巻くにせよ、そもそもがかなり他愛もない「田園物語」であるがゆえに、全体としては、そうした作品の性格に即した伝統的な手法に基づくものであった。

### 《イドメネオ》討論（ベルリン・ドイツ・オペラ、2006 年 10 月 3 日）

2006 年の 9 月末、ベルリン・ドイツ・オペラの芸術監督であるキルステン・

<sup>37</sup> Decca 4734402。

<sup>38</sup> EMI 5582782。

<sup>39</sup> Decca 4757888。

ハルムスから、11月に予定されていた、ハンス・ノイエンフェルス演出のモーツァルトの《イドメネオ》の上演を中止し、それぞれの公演日は、《フィガロの結婚》と《椿姫》に差し替える旨の発表がなされた。理由として挙げられたのは、公安当局より、現在の不安定な国際情勢のもとでは、舞台上にイスラム教の始祖モハメットがポジティブではない形で登場するこの演出は、あるいは予測不可能な重大な安全上の危険を、オペラハウスの観客と、演奏者および職員に与える可能性があるという連絡があった、ということであった。要するに、ポセイドンと並んでモハメットも登場し、しかも、「イエス・キリスト、釈迦、モハメットの三大宗教の創始者が打ち首になる」という「噂」が飛んだというこの演出への「抗議」として、劇場へのなんらかのテロの可能性があるかも知れず、かりにそうした事態が勃発したときには、ドイツ・オペラとしては手の打ちようがない、ということである<sup>40</sup>。

もとより、ハンス・ノイエンフェルス自身、一筋縄ではいかぬ演出家の一人であり、彼は、すでに1980年頃に、フランクフルト・アム・マインでの《アイダ》演出が「スキャンダル」を惹き起こしたことで知られるように、演劇であれ、オペラであれ、作品の「因習的」な解釈をいとも簡単に投げ捨て、独特の思索を作品のなかに持ち込みつつ、全体としてやや晦渋な舞台を作り上げる人物であることは間違いない。

全三幕からなる、このオペラ・セリア《イドメネオ》では、クレタの王イドメネオが、トロイア戦争の終結ののち帰還しようとして、その途中に嵐に遭い、海神ネプチューンに、「クレタに上陸後に最初に出会う人物を生贄に捧げる」ことを誓約することによって嵐から逃れたのであるが、彼が上陸後に最初に会うことになった人物は、ほかならぬ息子のイダマンテであったことから、ドラマが始まることになる。しかし、イダマンテを愛する囚われのトロイア女王イリアが、イダマンテの身代わりになって生贄となることを告げたとき、「イドメネオが王位を退き、イダマンテが新たに即位してイリアを王妃とすべし」というネプチューンの神託が聞こえてくることで大団円を迎える、というのが「本来的な」展開である。

ノイエンフェルスは、そうした「ハッピーエンド」などは歯牙にもかけず、むしろ、ある意味ではモーツァルトの時代の啓蒙思想に忠実に、人間の自我そのものを強化することによって、自己の上に超越的に存在するもの(つまりは、

<sup>40</sup> もっとも、いわゆる初期啓蒙主義の時代、すなわち17世紀末期に秘密裏に流布した草稿においては、「モーゼもキリストもムハンメドも、その正体は『ペテン師』である」という一句があったとのことであるから(ロイ・ポーター『啓蒙主義』(見市雅敏訳)、岩波書店、2005年、67ページ)、そこには、当時のほとんど破天荒とでも言うべき初期啓蒙主義者たちの哄笑を聞き取ることができる一方で、それから3世紀以上を経た現在でも、世界は「寛容」でも「啓蒙化」されているわけでもなく、むしろ「啓蒙主義」そのものが雲散霧消していることの苦い証左を読み取ることができる。

宗教上・神話上の神々)からの人間の解放をみずからの舞台に現出せしめようとしたのであり、それは、彼一流のきわめて極端にして象徴的な手法によってなされることになった。ロココ風の薄紅色の衣装を身にまとった女神たちや、薄青色にたなびく雲や美しく飛び散る海の波を思い描いてこの公演に足を運ぶ観客は、ほとんどポール・デルヴォーの絵画を想わせる、いかにも人工的でどこか不自然にして非現実的な装置のもとで、ノイエフェルスの哲学談義と血まみれの生首に遭遇して、呆然とすることになる。

もとより、シーズン途中に、すでに予定が確定している作品をレパトリーから外すということは、オペラハウスにとっても、演出家にとっても、歌い手にとっても、きわめて異例にして重大なことであり、じっさい、この問題は、芸術表現の自由、「検閲」、「異文化の統合」、中止にいたるプロセスそのものの「手続き的側面」、ヨーロッパにおけるキリスト教とイスラム教、ノイエフェルスの演出そのものへの「評価」もしくは「好悪」、等々、さまざまな要素が複雑に絡み合っていることも事実であり、芸術監督による、公演レパトリーからのこの演目の削除、という措置に対しては、賛否両論の激しい議論が展開されることになる。

10月3日、「ドイツ統一の日」と称する祝日の午前11時、ベルリン・ドイツ・オペラを会場として「《イドメネオ》・公開討論」が開かれたのであるが、しかしそれは、ドイツ・オペラ側からその措置の決定過程について説明がなされたうえで、その決定が拙速であったことを認め、できるだけ早い時期に、この演出をレパトリーに「復帰」させることを前提にして議論するという、いわばその復帰をめぐる「公開の手続き」という意味合いの強いものであった。壇上の討論参加者は、ドイツ・オペラ芸術監督キルステン・ハルムス、ハンブルク・ターリア劇場芸術監督ウルリッヒ・クオーン、ベルリン市州の融和制作担当委員ギュンター・ピーニング、キリスト教会からヴォルフガング・フーバー、フンボルト大学のイスラム研究者リেম・シュピールハウス、ベルリン市州内務担当エアハルト・ケルティング、同文化担当トーマス・フリエアル、元駐独アメリカ大使ジョン・コーンブルム、の8名で、ほぼ2時間におよんだ討論は、「結論」は「レパトリーへの復帰」であることを前提としながらも、前述のような問題群の所在を明らかにするものであった。

フーバーは、「たとえ紙粘土で作ったものであろうとも、舞台上に生首が登場するのは問題である」などと、およそ彼が芸術の領域については無知であることを曝け出す、愚にもつかぬ「持論」を開陳していたが、特定の演出による特定の場面への「好悪」は、個人の——能力において不平等な——「趣味」の問題であり、ある演目がレパトリーから外されるということには、本来的になんの関係もあるわけではない。当然のことながら、クオーンは、「芸術は、挑発という意味においては、極端な表現を行なう存在であるとともに、極端な表現を行なわなければならぬ存在であり、それこそが芸術表現の自由に関わる問題で



ある」といった意味のことを述べて、フーバーの態度にやんわりと釘を刺していた。ドイツ・オペラの常連は、「シャーロツテンブルク（ベルリンの一地区）の観客」と呼ばれ、相対的に伝統的もしくは保守的な傾向が強いとされており、ノイエンフェルスの「風変わり」にして観念的な演出には、本来的に「好ましからざるもの」を嗅ぎつけていたであろうから、フーバーのような意見は、問題の本質から逸脱するがゆえにこそ「俗受け」という、いわばポピュリズム的な性格の強いものであった。つまりは、「あんなものはレパートリーから外して当然だ」という意見が少なからず存在することが、この演目の公演を中止するうえでの悲しむべき「追い風」となったであろうということである。もっとも、《魔笛》や《フィガロ》ならばいざ知らず、モーツァルトでは相対的にマイナーなオペラである《イドメネオ》などを、「イスラム系テロ集団」なる人物たちのなかの、いったい誰が聴きに行くか、ということでもあり、今回の措置と、それに対するマスコミの「過剰反応」こそが、じつは、本来はきわめて限定された範囲でのみ「問題」となるべきことを、一面的にしてセンセーショナルな事件へと仕立て上げてしまったという側面も否定することはできない。

ともあれ、おそらくは 500 名から 600 名にもおよぶ人びとが、祝日の午前ここうした討論会を聞きに出かけるということ自体が、ベルリン市民の関心の高さ——その傾向は、賛否両論に分かれるとはいえ——を示すものには違いない。もっとも、わたし自身は、当日の晩はブッチーニの《マノン・レスコー》が予定されていたがゆえに、討論会の前後、少なくとも 3 時間ほどは、前の晩の《西部の娘》から当日の《マノン・レスコー》への舞台装置の交換が中断されることも気がかりではあった（演劇であれ、オペラであれ、レパートリー制を取る劇場では、公演終了後の深夜から徹夜で装置を解体・運搬・収納し、翌日の午前からは当日の公演の装置を設営するのが一般的だからである）。

（本稿は、2003-2006 年度科学研究費補助金(B) (海外)による成果の一部である。なお、ベルリンとウィーンの 2006 年 10 月初旬の諸公演についての論述は、本稿が受理された後、校正のさいに加筆されたものである。）

