

現代ドイツの演劇状況 (VII)

照 井 日出喜*

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 and the Dramaturgs about the special features of their theaters, on the other hand, some interpretations in the theaters are analyzed. In this article the theaters in Berlin, Düsseldorf and Essen as well as a few operatic and concert performances in Berlin are the topics of the analysis.

Through these analyses of theater as a part of modern art and its “institution” in Europe the historical cause and the reality of “non-existence” of modern art in Japan are also analyzed here.

I

脇 いずれにしたって、(ドイツでは — 引用者) われわれ日本の庶民には考えられないほど、有形・無形、物質的・精神的な投資を、何代も何代もつみ重ねながら、決して減価償却を急がないというか、凡そ考えない。そこに突然変異のようにあるとき天才児が現れるというケース。ああいうタイプの人物¹ってというのは、少なくとも明治以後の日本じゃなかなか出なかったですね。

丸山 まあ、貴族がいないから、ないんじゃないでしょうか。近代日本は成り上り社会ですから。ヨーロッパでもどうでしょう、これからはもうなくなるんじゃないかしら。民主化とともに、トクヴィルのいう平均化と画一化が進展するって法則……。 (中略)

脇 「ぜに」がかかっているという感じ。ホイジンガではありませんが、文化とはまさに真面目な遊びの産物だということでしょうか……。

丸山 教養と財産 (Bildung und Besitz) という二つのBですね。フルトヴェングラーも中世の騎士道とか貴族とかいう言葉をつかっています。²

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

¹ 指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラーをさす。

² 脇圭平・芦津丈夫『フルトヴェングラー』、岩波新書、1984年、198ページ以下。丸山眞真・芦津丈夫・脇圭平による鼎談「フルトヴェングラーをめぐる」。

ある意味では、とりわけ 18 世紀以降にヨーロッパで成立を見る近代芸術の「生誕の秘密」と、それとの「比較」における、芸術創造に関わる日本の歴史的状况は、象徴的ではあれ、この対話においてほぼ言い尽くされている。じっさい、現在のドイツの各都市における広範な劇場の存在と、それに「投資」される、日本ではおよそ想像だにできぬほどの莫大な助成額を考えれば、「回収を意図せぬ芸術への投資」という「伝統」は、現実にはさまざまな制約と困難とを抱えながらも、そこではなお脈々と生き続けているように見える。

周知のように、いまから半世紀ほども以前、加藤周一は、日本文化の本質的な特殊性を、「雑種性」という、いかにも平易にして鮮明な概念によって規定している³。彼の意図する「雑種性」は、「日本文化」と「西洋文化」との間の雑種としての性格が、現代日本の文化の特質をなす、ということにあったのであるが、「王政復古」から 140 年、戦後 60 年を経ても変化の兆候を見せぬ「雑種性」は、文化産業もしくは大衆文化という領域にあっては、おそらく本質的に妥当するであろうが、芸術の分野にあっては、依然として、ひたすら「輸入」に依存しつつ、それをなんらかの形で「加工」して生き延びているに過ぎず、芸術の「自給率」が限りなくゼロに近い状況にあるということには、基本的に変わりはない。美術においては、あるいはいささか異なる様相を呈しているかも知れぬのであるが、音楽であれ、あるいはまた演劇であれ、「伝統芸能」以外の「日本人による作品」は、歴史的にであれ、あるいは現在の芸術文化状況一般のなかにおいてであれ、「輸入芸術」に対抗し、それに拮抗する関係にあるとはおよそ言いがたく、「日本人による作品」であるということは、ある種の「保護」を加えられた存在である、という状況から脱却を果たしているわけではない。

人口が 5 万人以上であれば、ほぼどの町にも自前の劇場（つまりは、俳優をはじめとするアーティストや膨大な技術部門が専属で常駐する場としての劇場）があるドイツとは異なり、各都市に劇場などというものが存在しない日本にあっては、舞台に依拠する芸術は、基本的に「複製技術」に依存した形態でしか存在することはできない。すなわち、音楽や演劇にあっては、DVD や CD、時としてごく少数のテレビ放送を通じて以外には、ほとんど触れることが不可能だということである。「大都市」にあっては、いくつかの例外はあるにせよ、作品であれ、公演の主体であれ、所詮は「外来芸術」に依存していることは明白である（もっとも、たとえばヨーロッパのオペラハウスやオーケストラにとって、日本での「海外公演」が、きわめて大きな収入源の一つとなっていることも事実であり、それ自体、彼らにとっても「望ましい」ことであるには

³ 加藤周一「日本文化の雑種性」、加藤周一セレクション 5、平凡社、1999 年、37 ページ以下。

違わないのであるが)。

かつてカール・レーヴィットは、1930年代を日本で過ごした経験に基づき、日本における「思想状況」について、「二階建の家に住んであるやうなもので、階下では日本的に考へたり感じたりするし、二階にはプラトンからハイデッガーに至るまでのヨーロッパの学問が紐に通したように並べてある。そしてヨーロッパの教師は、これで二階と階下を往き来する梯子は何処にあるのだろうか」と疑問に思う⁴、この比喩自体、いかにも興味深いものではあるが、あえてこのレーヴィットの顰に倣えば、日本における「近代芸術」は、二階では、ルネッサンスから古典派やロマン派を経て現代のブーレーズやシュトックハウゼンにいたる、あらゆるヨーロッパの音楽がひしめき合い⁵、シェイクスピアからモリエールやラシーヌを経てチャーホフやブレヒトにいたる芝居の数々が、途切れ途切れにはあれ舞台にかかっているにも関わらず、階下はほとんど空き家も同然で、それゆえ、二階に入り浸りさえすれば、わざわざ階下に赴くための梯子などを探すにはおよばぬかのごとき状況にある、ということである。1913年、フランスに遊んだ河上肇は、パリで島崎藤村と邂逅し、「花の都」と「江戸村」との差異の大きさに驚きながらも、「現代の日本が結局ヨーロッパの文明に達しやうとするだけでは、私共は満足しません。それでは到底欧羅巴人に叶はないと思ひます。日本には固有のですね、全く欧羅巴と異なつた、優秀な文明があると考へなければ、私共の立場は無くなります」⁶と述べ、「愛国心」を強調して藤村を辟易させるのであるが、いかに「立場」がなくなろうとも、「無」を「有」と言いくるめることはできず、「愛国心」を強調したからといって、「無」から「有」が生ずるわけでもない(すでに彼の地で達成された音楽作品であれ、美術あるいは美術館であれ、個々の壮麗な建築物であれ、なによりもかの街並みの美しさであれ、その後追いの模倣だけでは「到底欧羅巴人に叶はない」という彼の判断自体は、たしかに正確なものである)。

歴史的に見ても、「近代芸術」なるものは、自国の「近代化」として天皇制のもとでの「富国強兵」を推し進める明治の支配層にとっては、ほとんど問題に

⁴ 松本三之介『明治思想における伝統と近代』、東京大学出版会、1996年、135ページ以下から引用。

⁵ もっとも、そこには、ベートーヴェンの交響曲《ウェリントンの勝利》やチャイコフスキーの序曲《一八一二年》と並んで、20世紀初頭の南アフリカにおけるボーア戦争——つまりは、数万人にもおよぶ、捕虜や幼い子供たちも含む一般市民を死に追いやつた苛酷な強制収容所の存在(岡倉登志『ボーア戦争』、山川出版社、2003年、137ページ以下、参照)によつても知られる、「帝国主義の時代」におけるイギリス帝国による残虐な植民地獲得戦争——でのイギリス軍の勝利を祝うために書かれたという、エルガーの《威風堂々》第一番のような作品も紛れ込んでいる(高橋進「帝国主義の政治理論」、岩波講座『近代日本と植民地』、第1巻、2005年(初刷、1992年)、237ページ、参照)。

⁶ 島崎藤村《エトランゼ》からの一句(河上肇『祖国を顧みて』、岩波文庫、2002年、「河上肇略年譜」、201ページから引用)。

なるものではなかったには違いない。

そもそも、岩倉と薩長による「王政復古」のクーデターの直後、彼らがきわめて脆弱な権力基盤しか持っていない時期、天皇として即位したばかりの「おしろいにまゆずみの十五歳の生身の少年」にあっては、天皇の権威が「個人カリスマ」としては不在であるがゆえに、「伝統カリスマ」として根拠づけることを目的として、「天照大神以来の聖性の継承や祭政一致を通して、天皇の神権的権威性が強調されねばならなかった」⁷という事実は、まさしく「非合理主義的」にして「非近代的」もしくは「反近代的」な政権の性格を、その当初から引きずることを意味していた⁸。

そのさい、その「神権的権威性」に絶えず人工的に空気を送って膨らませ、高揚させるために、国家神道が国教へと仕立て上げられたということは、たんにのちの天皇制ファシズムとの関連のみならず、その後の日本の文化の展開、人びとの発想の根底そのものに対して、少なからぬ影響をもたらしたと考えられる。村上重良は、1880年代初頭の国家神道の確立期について、「祭祀と宗教の分離によって、宗教ではないというたてまえの国家神道が、教派神道、仏教、キリスト教のいわゆる神仏基三教のうえに君臨する国家神道体制への道が開かれ、世界の資本主義国では類例のない、特異な」、「いわば宗教としての中身を欠いた、形式的な国家宗教」が誕生した⁹、と総括するのであるが、国民は、まさしく「宗教としての実体＝教義のない宗教」の信仰を強制されるのであるから、たしかにほかに類例はないに違いない。それは、祖霊崇拜という自然宗教的要素（これ自体は、21世紀の日本においてもなお生き長らえている）を持つがゆえに、「天皇制の正統神話と天皇を現人神として崇拜する古代的信仰」¹⁰に結びつけられて正当化されるとともに、その「実体」の欠如のゆえに、そこに「日本民族」という大家族の「家長」たる「現人神」のみへの儒教的な「忠孝」の絶対性を放り込むことも可能だったのであり、ひとたび確立されたその非合理的な強制的信仰体制は、のちのファシズムの時代にいたって、その抑圧的性格をほとんど狂気のごとくに放射することになる¹¹。

⁷ 安丸良夫『近代天皇像の形成』、岩波書店、2002年、167ページ。

⁸ もちろん、幕末の時期における天皇は、とりわけ幕府の腐れかけた屋台骨に押し寄せる「外圧」の強さに比例して、しだいに政治的発言を強めていくのであり（遠山茂樹『明治維新と天皇』、岩波書店、2002年、「一 朝廷と政治の関係」、参照）、公武合体・大政委任という前提のもとで、あくまでも攘夷を主張する孝明天皇（藤田覚『幕末の天皇』、講談社、2006年〔初刷、1994年〕、参照）を（毒殺説さえ出るような状況で）「乗り越える」までに、「天皇」が存在感のあるものとなっていたには違はなく、その意味では、君主としての「幼帝」は、利用すべきたんなる飾りではなかったことも事実であろう。

⁹ 村上重良『国家神道』、岩波新書、2006年（初版1970年）、118ページ以下。

¹⁰ 同書、119ページ。

¹¹ 明治から戦前までの国家神道を一律に「国教」と位置づける村上重良の所論に対しては、『近代天皇像の形成』において、安丸良夫から批判的コメントがなされている（193

さらに、「祖霊崇拜と氏神祭祀に民衆の宗教意識を集約させ、それを国家的な神々の祭祀に連結しようとする」明治政権の宗教政策は、「民俗信仰と民俗信仰的な行事・習俗」そのものを敵視し、それらは「迷信・猥雑・浪費」とされて、とりわけ 1872 年頃から抑圧の対象となる¹²。そのさい、文化史的な観点から関心を引くのは、1872 年、後述の教部省の布達に照応して、山梨県で出された禁令のなかに、「浄瑠璃・三味線などを学んで業を怠ること」という一項が入っていることであり¹³、さらには、「村々に芝居・狂言の『劇場』を建てることなどの禁止」¹⁴が含まれていることである。いずれにしても、明治政権が少年天皇に演じさせた戯画的な「啓蒙専制君主制」の一側面をなすものであるとともに、他方では、ここにもまた、「国家権力にたいする社会的なバリケード」が、日本の歴史においては「いかに本来脆弱であったか」¹⁵ということが示されていると言っている。

もとより、明治憲法が、1850 年のプロイセン憲法を一応の模範として、同じく「外見的近代憲法」として成立しながらも、その内実は、プロイセン憲法に比してはるかに「前近代的」であり、しかも、フランス革命後のフランスやドイツ西部で作られた、反フランス革命を標榜し、「王権神授説」を掲げる反革命的憲法にこそ類似する¹⁶というのであれば、「臣民」の教育課程の一環としての美術や音楽という限定された領域はともかくとして、そこに盛られた抑圧的な性格が如実に示すように、「芸術」そのものの振興などというものは、財政上の措置としては言うにおよばず、本来的に、発想としてさえ出現しようはずもなかったには違いない。

そもそも、キリスト教を国教とする諸地域においては、たとえ「建前」としてではあれ、「王権」の「神授」とは、王は「神の《代理》」として、国民の安寧と幸福をまもることを神から命ぜられ、また世襲的君主制の受託者、終身用益

ページ以降)。もとより、一次史料によってその歴史的経過を追跡することは、わたし自身の能力をはるかに越えることであるが、たしかに、「明治初年の祭政一致や神道国教主義の時代と十五年戦争期とを安易に直結して、その間の時期の具体的研究をなおざりにしやすかった傾向」(195 ページ)という意味では、村上自身は、すでに 1878 年頃における国学系の神道家たちの追放・弾圧について論及しているとはいえ(彼らは、明治初期にはおおいに利用されたとはいえ、やがて曲がりなりにも体制が確立するや、権力政治の本質に照応して、権力の中枢から放り出されることになる)、必ずしもそこから脱却してはいないように見える。ただし、なんらかの強制的なシステムは、それがひとたび確立されてしまえば、ある特定の社会的条件のもとでは急激に膨張し、猛威を振るうことになることを、『国家神道』が描き出していることは事実である。

¹² 安丸良夫『神々の明治維新——神仏分離と廃仏毀釈——』、岩波新書、1979 年、172 ページ以下。

¹³ 同書、174 ページ、参照。

¹⁴ 同書、174 ページ以下。

¹⁵ 丸山眞男『日本の思想』、岩波新書、2006 年(初版、1961 年)、45 ページ。

¹⁶ 杉原泰雄『憲法の歴史』、岩波書店、2003 年、95 ページ以下、参照。

権者として、神に対しては重い義務を感じる」¹⁷ものとされていたのであり、のみならず、儒学においても、「天皇の地位は君徳との関係でとらえられていて、君徳を失った天皇は権力を失うものと考えられ、万世一系の血統はそれだけでは天皇の地位と権威を根拠づけることができなかった」¹⁸とされていたのであるから、そうした義務もしくは責任を負うことのない天皇にのみ主権が存在するという条文を定めるということ自体に、「形而上学」の欠如が露呈していることも事実であり、それこそは、丸山眞男が「巨大な無責任への転落の可能性をつねに内包」¹⁹する政権と分析したものに照応する要素にほかならない。

丸山は、「権力のトップ・レヴェル」におけるそうした「多頭一身の怪物」（要するに、巨大な無責任体制以外の何物でもなく、おそらくそれは、のちの東京裁判においても露呈することになるであろうが）に対応して、「社会的平準化も最底辺において村落共同体の前にたちどま」るがゆえに、「その両極の中間地帯におけるスピーディな『近代化』は、制度的にもイデオロギー的にも、この頂点と底辺の両極における『前近代性』の温存と利用によって可能となった」²⁰と書くのであるが、この「近代化」が進行する「中間地帯」においては、社会と対立する個人の深刻な葛藤、もしくは、「自我」の形而上学的な展開といった、まさしく「近代芸術」に特有と言っていい問題性自体の生きる空気は、きわめて希薄なものとなる。それというのも、「富国」と「強兵」という「近代化」に根底からの問題提起を発するような層は、たんに政治的な意味においてのみならず、芸術文化という領分においても、まさしく両極の「前近代性」に挟撃されて、ほとんど窒息させられる運命にあるからである。日本文化の一般的な特質の根源について、家永三郎は、「社会の基層に古い形態が持続するが故に、古い文化形態がそれを地盤として生命を持続する」²¹と述べるのであるが、地域社会における「劇場」の建設を禁止する「頂点」と、「底辺」における、「部落に対立する個人、集団から分裂する自我を自覚する機会が与えられない」「共同体的規制の中に生きる農村の住民」²²との間の狭い空間においては、日本語が唯一の武器となる文学や、基本的にはあくまでも個人の制作が中心となる美術にあつては、多少、息をつくことができたとしても、演劇や歌劇のごとく、公演という形態による総合芸術としての性格から、創造するアーティスト集団と享受する側の集団（聴衆・観客）とが、時空を共有する公共の場を必要とせざるを得ないジャンルにあつては、その生存の条件はほとんど存在しないということになる。

¹⁷ ユベール・メチヴィエ『ルイ十四世』（前川貞次郎訳）、白水社、1998年、9ページ。

¹⁸ 安丸良夫、前掲書、13ページ。

¹⁹ 丸山眞男、前掲書、39ページ。

²⁰ 同。

²¹ 家永三郎「日本文化の基本的性格」、同『歴史家のみた日本文化』、雄山閣、1997年、82ページ。

²² 同。

もとより、かつて徳川幕府にとっては、歌舞伎役者は、所詮は非人の身分の者たちであり、しかも、その非人のなかでも穢多のさらに下に位置する賤民の身分の者たちであるのみならず、「風俗を紊乱」する不逞の輩であり、「反社会的な」言動を繰り返してはお上に刃向かう河原乞食でしかなかったのであるが、その「伝統」を引き継いだ明治政権にとっても、その当初の時期にあつては、そうした薄汚い連中になんらかの助成を行なうなどということが、たんなる無駄である以上に有害でさえあると考えられたことは、容易に想像することができる。

「生きているうちは、全盛を謳われて、松の位を誇り、華やかな脂粉に飾られ、錦繡をまとって、多くの引舟や禿を従える太夫も、死ねば忽ち、犬猫の待遇をうけ、僅かに路傍に死体を遺棄されないだけのことである」²³——舟橋聖一は、かの大石内蔵之助が、命を失った遊女たちが墓堀人たちに「一匹、二匹・・・」と数えられ、まさしく犬猫のごとく無縁墓のなかに投げ込まれる光景(それは、デュマ・フェスの《椿姫》の、ヴィオレッタの墓が暴かれて彼女の死体が現れる冒頭のシーンを想起こさせる)の傍らに立つ場面に、非人身分にある彼女たちの最期を深い同情の念とともに書き記すのであるが、ごく少数ではあれ、給金(年俸)が千両を越えたとされる江戸の「千両役者」たちにあつても、事態はさほど変わるわけではない。「河原者」たる江戸の歌舞伎役者たちは、つねに弾圧と迫害に曝され、したがって奉行所に引張られることも少なくはなかったのであるが、かの天保の改革のさい、太夫、人形遣いなどとともに奉行所に呼び出された彼ら歌舞伎役者たちは、太夫や人形遣いとは異なり、白州の敷石の上にそのまま座らされ、太夫は「太夫衆」、人形遣いは「人形遣いの者共」と呼ばれたのに対して、「河原者何匹」と数えられ²⁴、ことさらにその最低の賤民身分であることが強調されたと言われる。もとよりその出自からしても、歌舞伎は遊女や男色の対象としての少年たちと密接に関わっていたのみならず、「女郎歌舞伎」や「若衆歌舞伎」が禁止されたのちにも、とりわけ役者の弟子たる最下層の少年たちは、大名家や旗本の家に男色の「陰間」として「きゅうじ」に行くのが普通だったと言われ²⁵、「むしろ江戸時代の役者の生業は、男色であるといってもよいほど」²⁶であったと言われるのであるから、芸と身体の双方を売ることにおいては、「悪場所」の遊女も歌舞伎役者も、基本的には同類の存在だったのであり、そしてまたそのような売春に関わる存在として、同様の身分の者として扱われたのである²⁷。

²³ 舟橋聖一《新・忠臣蔵》、第四巻、文春文庫、1998年、138ページ。

²⁴ 今西一『文明開化と差別』、吉川弘文館、2001年、86ページ、郡司正勝『かぶき発生史論集』「IV 河原者と芸術」、岩波現代文庫、2002年、213ページ、参照。

²⁵ 田口章子『江戸時代の歌舞伎役者』、中公文庫、2002年、17ページ、参照。

²⁶ 今西一、前掲書、80ページ。

²⁷ かつて浮世絵に描かれる人物は、そのかなりの部分を、遊女、湯女、役者といった、江戸社会の最下層を形成し、かつ「悪場所」に囲い込まれた人びとが占めているので

明治期、音楽と美術の部門には、とりわけ初等教育を「近代化」するうえでの必要上、教員養成の手段として高等教育の場が設定されたのに対して、演劇学および俳優養成の官立大学・学部が創設されることがなかった²⁸というのは、いかにも象徴的である。「江戸時代、演劇に関わっていたのは賤民だけだったから、明治政府御用達の学者の中に演劇の専門家はいない」²⁹というのが当時の状況であってみれば、それもまた明治政府の限界であるとともに、それまでの徳川軍事政権下で延々と続いた差別政策から浴びた「返り血」でもあったには違いない。じっさい、1872年に教部省が出した「布達」は、きわめて象徴的なものである³⁰。

- 一、能狂言以下演劇の類、御歴代の皇（すめらぎ）を模擬し、上を褻し奉り候体の儀これなき様、厚く注意いたすべき事。
- 一、演劇の類、専ら勸善懲悪を主とすべし。淫風醜態の甚だしきに流れ、風俗を敗り候様にては相済まず候間、漸々風化の一助に相成り候様、心掛けるべき事。
- 一、演劇その他、右に類する遊芸をもって渡世いたし候を制外者などと相唱え候従来の弊風これあり、然るべからざる儀に候条、自今身分相応行儀相慎み、營業致すべき事。

まずは天皇制もしくは天皇家に対する「写実」もしくは「戯画化」もしくは「冒瀆」もしくは「批判」を排除したうえで、「臣民の教化」を目的として、勸善懲悪をテーマとする芝居の上演³¹を命じたうえで、「国家に益なき遊芸」をもって渡世する輩ごときは、「身分相応行儀慎む」べしというご託宣が下されるのである。

もっとも、王政復古からほぼ20年を経て、その政治的意図はともかく、さ

あるが、阿波藩士齋藤十郎兵衛が、かの東洲斎写楽であることを公けにできなかった理由こそは、「役者絵というものは士分の者の関わるべからざる領域であり、たとえ浮世絵師であろうとも、志ある者にとっては、それに関わることを潔しとしないというのが江戸の通念であり、良識というものであった」（中野三敏『写楽』、中公新書、2007年、180ページ）ということにあるというのは、いかにも象徴的である。

²⁸ かつて木下順二は、「日本の新劇は日本の古典韻文劇とは無縁に、今世紀になって輸入された西欧近代劇を承ける散文劇である。日本の新劇俳優は、日本の古典韻文劇を演じる俳優とは別人種である。そしてその日本新劇は、未だに発声訓練の方法さえ持っていない」と書いたが（『ドラマが成り立つとき』、岩波書店、1981年、96ページ）、もとよりそれは、俳優養成機関の不備という歴史的状況に基づくものでもあることは明らかである。

²⁹ 赤坂治積『江戸の歌舞伎スキヤンダル』、朝日新書、2007年、119ページ。

³⁰ 今西一、前掲書、127ページから引用。

³¹ たしかに、幕末に書かれた黙阿弥の《三人吉三》などは、いかにも白々しい「勸善懲悪」のプロットを放り込んで、あたかもこの時期の「布達」にも耐えられるような偽装を施してはいるのであるが、しかし、今も昔も、「月も朧に白魚の簞も霞む春の空、つめてえ風もほろ酔いに心持よくうかうかと、浮かれ鳥のただ一羽埒（ねぐら）へ帰る川端で、棹の響か濡手で泡、思いがけなく手に入る百両」という、「悪」の「魔力」に彩られた序幕の七五調の名調子こそが、この芝居の魅力をなすものには違いない。

すがに「演劇改良運動」の必要が説かれるにいたって、1887年4月、外務大臣井上馨邸での天覧歌舞伎が実現するにいたり³²、歌舞伎の立場は、少なくともそれまでとは急旋回を遂げることになる。江戸時代までは、「悪場所」で「河原者」たる賤民が演じていた芝居を、外務大臣の邸で現人神たる天皇が観るといふのであるから、当然のことながら、歌舞伎はこれによってある種の「正統性」を獲得することになり、「河原者」は「平民」へと上昇することになる。

とはいえ、「成り上り社会」が「成り上り社会」である所以は、それが「寛容」という精神的価値の彼岸に位置するものであるということにほかならず、この時期、歌舞伎が「伝統芸能」へ、相撲が「国技」に祭り上げられたとしても、文学や芸術の存在が、それ自体として国家的規模において振興の対象となるほどに、明治政権が寛容にして開明的であったわけではない。「詩人は実に、国家が法則の鎌をもつて、刈り尽さうとしても刈り尽し得ず、雨とともに延び生ずる悪草である。毒草である。雑草である。・・・博徒にも劣る非国民、無頼の放浪者、これが永久われわれの甘受すべき名誉の称号である」という荷風の開き直った啖呵³³は、しがないアウトサイダーたる「河原乞食」の粹な反逆精神を象徴的に表現するとともに、「近代日本」なるものにおける彼らの「社会的地位」を、たしかに端的に示すものには違いない——もともと、「思想」に生きる者たちとて、本来は、そうした「博徒にも劣る非国民、無頼の放浪者」であったはずなのだが、昨今の、愚かな形式主義的商標への「物神崇拜」のもと、無内容なものほど「評価」される時節にあつては、道具的理性の使徒として、ただそうした存在としてのみ、生きながらえることができることになる。

もちろん、この問題との関連においては、先行する「前近代」の芸術文化状況、つまりは、基本的には江戸文化における「芸術」の存在が、総体として見れば、「近代芸術」と総括されるものとの断絶、もしくは非連続性を、あまりにも明瞭に露呈しており、政策としてヨーロッパの芸術文化を「規範」とするにしても、現実には、日本の既成の文化領域との間になんらかの接点を見出し、曲がりなりにも振興する姿勢を示すということ自体が、事実として不可能であったという前提もあつたには違いない。

大正の初期、永井荷風は、鴉外の「旧劇（歌舞伎）革新論」に対抗しつつ、歌舞伎を「貴重なる骨董」³⁴として遇すべきことを説き、「余は今日となりては江戸演劇を基礎としてこれが改造を企てんよりはむしろそれは従来のままなる芝居として観ん事を欲せり」³⁵と書く。じっさい、荷風が欲したごとく、歌舞伎は現在にいたるまで、そのような「貴重なる骨董」として、ひたすら「従来のままなる芝居」として、「伝統芸能」として、いわば「大江戸町人文化博物館」

³² 今西一、前掲書、135ページ、参照。

³³ 中村光夫『日本の近代小説』、岩波新書、1987年、9ページから引用。

³⁴ 永井荷風「江戸演劇の特徴」、同『江戸芸術論』、岩波文庫、2004年、182ページ。

³⁵ 同書、174ページ。

として、その命脈を保ち続けていることは事実である（現在の歌舞伎座の公演形態にあっては、「通し狂言」はほとんどなく、名作のサワリ部分を並べる「ミドリ上演」が圧倒的に多いというのは、たしかに象徴的ではある）。そこに「江戸町人文化」の粋が凝縮していることも、ある種の紛うかたなき「日本的な美」が、外界から遮断された保護区の中なかで妖艶な炎を巻き上げていることも、疑う余地はない。とはいえ、そのような「戯曲よりは先（まず）俳優を主とし、俳優の美貌風采によりて常に観客の好劇心と密接の関係を保（たもた）しむるもの」³⁶に、「近代的個人」あるいは「近代的自我」の抜き差し難い葛藤に苦悩するがごとき観客層が、みずからのアイデンティティーを感得できようはずがないのもまた自明であり、「骨董」は骨董としての絶対的な価値を持ちながらも、しかしまた、所詮は骨董でしかない、ということも明らかである。「翻って今日の西洋諸国を見るに外来の影響は皆自国の旧文明に一新生命を与へてその發達進歩を促したるに独（ひとり）我国にありては外国の感化は自国の美点を破却しその根底を失はしむるに終れり」³⁷という荷風の慨嘆には、滅びゆく江戸文化への限りない哀惜とともに、より一般的には、「外国の感化」による「新劇」でなければ、「近代的自我」の錯綜したドラマを、ある種の形而上学的な論理性をもって描き出すことができないという、「伝統芸能」における限界を思い知るがゆえの諦念をも読み取ることができる。

さらに、みずからも「踊る王」であった前述のルイ 14 世の宮廷社会や、「専制君主」ではあれ、したがって、たとえばハイナー・ミュラーが《残酷童話》で描き出すフリードリッヒ大王のごとく、ある種の恣意性と偏狭さにまともわりつかれていたとはいえ（ミュラーは、フリードリッヒ大王のなかに、「後進国」ドイツにおける「啓蒙専制君主」の戯画的な姿を見るとともに、当時のプロイセンにおける欺瞞的な「啓蒙主義」と「反知識人主義」とを、ある種の「虚偽意識的伝統」として、まさしく東ドイツの社会主義政権にまで流れ込むものとしてとらえている）、ともかくもみずからの意識としては「啓蒙専制君主」として、文化創造の拠点たらんと意図していたプロイセンやオーストリアの君主たちの宮廷社会³⁸とは異なり、軍事政権たる武家政権の時期においては、まさしく丸山の言う「貴族の不在」のゆえに、あるいは、明治以降の時期においては、「近代市民社会」の欠如のゆえに、富の蓄積が芸術文化の庇護に結びつくよう

³⁶ 同書、180 ページ。

³⁷ 同書、182 ページ以下。

³⁸ 山之内克子『ハプスブルクの文化革命』、講談社、2005 年、における文化政策についての論述を参照。もちろん、マリア・テレジアにせよ、その子ヨーゼフ二世にせよ、一方では、度重なる戦争の遂行と、各国の君主たちとの間での凄まじい権謀術数という政治的課題に忙殺されつつ、彼らの「啓蒙専制君主的」文化政策を実行に移したことは明らかであるとともに、たんに彼らの腹心の廷臣たちのみならず、その文化政策を支え、それに呼応する社会階層の形成という、社会経済的基盤の存在があってこそ、啓蒙専制君主の政策は可能であったには違いない。

な気風が生命を得ることがなかったという歴史的状況が、膨大な予算を要する「劇場」という芸術表現の実現の場が広範に創設されることがなかったという事実、少なからぬ影響を及ぼしているには違いない。すなわち、芸術作品の創造という意味と、それに対する振興という意味との双方において、「前近代」から「近代」への連続性を成立させるような条件が、日本には存在しなかったということである。

じっさい、たとえば17世紀後半のフランスにおいては、「知のステイタス」は大きな変化を遂げることになる。「ルイ十四世の時代においては、知識人であることは単に名誉ある地位というだけでなく、貴族の称号を得られる地位になった。それゆえ、多くの画家、建築家、武芸家、舞踏家、作家が第二身分に移ったのである。技芸家が貴族の称号を手に入れるということになれば、貴族が技芸の道を選んだとしても身を落とすことにはならない。アカデミーは、出身身分の異なる人間にある種の平等な関係が保証される場を形成したのである。人々は、アカデミーにおいては、貴族であるとかブルジョアであるとかの特殊性を失い、オネットーム＝紳士のステイタスを獲得した」³⁹——貴族がしがない舞踏家や詩人風情に身を持ち崩したとしても、たとえば「河原乞食」という非人身分へと沈んでいくことはなく、少なくとも貴族身分にとどまるのであり、逆に、たとえばラシーヌのような芝居の書き手も、アカデミーに迎え入れられることになれば、貴族たちの「同僚」へと階層上昇を遂げるということである。

もちろん、そのための「代償」がなかったわけではない。

「ルイ十四世の時代には、」（18世紀の啓蒙の時代とはいささか異なり）「芸術家も作家も、自分たちの役割を、国家（エタ）に仕える仕事と切り離して考えることはできなかった」⁴⁰のであり、つまりは、ひとえに「君主の栄光のために働くこと、日々の労苦を君主の名誉のためにだけ捧げること、君主の名前を永久的なものにすること以外には目的を持たぬこと」⁴¹が要求された。さらに、この時期にいたって、フランスにはオペラが導入され、やがてリュリの華やかな作品群が宮廷の舞台で鳴り響くことになるのであるが、それとて、オペラが「君主の公式のイメージを、その栄光とあり余る豪華さのうちに繰り広げる芸術」⁴²として遇されたからにはほかならない。すなわち、「スペクタクル」としての芸術作品の「創造者はルイ十四世であり、芸術家たちは『王が触れればよく響く』従順な楽器にすぎな」⁴³いものとして扱われたのである。

したがって、「王権は知識人を国家（ナシオン）のなかに組み入れようとした」

³⁹ ジャン＝マリー・アポストリデス『機械としての王』（水林章訳）、みすず書房、1996年、40ページ。

⁴⁰ 同書、22ページ。

⁴¹ 同書、26ページから引用。

⁴² 同書、29ページ。

⁴³ 同書、31ページ。

のではあるが、しかしまた「同時に、国家理性に従わない者はそこから排除しようとした」⁴⁴のであり、シモン・モランは捕らえられて1664年に火刑に処され、若い詩人、クロード・ル・プティは、神を冒瀆した罪に問われておそらくは1665年に縛り首となり、さらに何人かの美術家たちは国外に逃亡せざるを得なかったという⁴⁵。

もう一つの特徴として、知の領域が宮廷の獲得物となることから出現するのは、「芸術、学問、理性の『高貴な』世界と、職人仕事、手工業など他人に命令された仕事を盲目的に行なう『卑しい』世界」⁴⁶という、二つの世界への分裂であった。すなわち、芸術家と職人との間の断絶が、この時代のフランスにあっては制度化されたということであり、芸術家がアカデミーの会員として貴族身分に属することになるのであれば、職人たちは必然的に「別の世界」に所属せざるを得なくなるということである。

ルイ十四世の時期にいたっての、知と感性の世界における「貴族とブルジョアの融和（混合）」には、もとより、先行する15世紀以来の社会関係の変化があることは明らかであり、すなわち、上層都市民（ブルジョアジー）の台頭である——「彼らの特徴は、封建的秩序、貴族支配体制に真っ向から対抗するのではなく、都市的新貴族階級として貴族社会に参入し、王権と結びついて、官職、法服貴族として、国家機構の中に独自の位置を占めようとした」⁴⁷ことであつたとされるのであるが（もっとも、そうした「町人貴族」の姿こそは、モリエールの痛烈な諷刺の対象となるには違いないのであるが⁴⁸）、やがて17世紀後半にいたって、彼らは「知と感性の世界」にも完全にその参入を果たしたということになるであろう。

もとより、こうした17世紀後半のフランスの宮廷を中心とした「知と感性の世界」の状況が、同時期のヨーロッパにおいてただちに普遍的なものであったとは思われず、そしてまた、おそらくは18世紀から19世紀にかけて展開する、ドイツ諸邦における宮廷劇場から市民劇場への転換の歴史的プロセスを追跡することは、わたし自身の課題をなすものであるが、いずれにしても、モリエール、ラシーヌ、リュリといった人物が出現するルイ十四世の時代は、眩いばかりの光の量と権力による残虐な弾圧という暗黒の双方によって彩られながらも、近代芸術の生誕の秘密の一端を告知するものであることは間違いない。

⁴⁴ 同書、39ページ。

⁴⁵ 同、参照。

⁴⁶ 同書、41ページ。

⁴⁷ 渡辺節夫『フランスの中世社会』、吉川弘文館、2006年、209ページ。

⁴⁸ 「守銭奴」たるアルバゴンでさえ、「今の世の中、貴族の肩書きを盗んだ奴らであふれ返ってるじゃないか。ペテン師どもが、自分の素性がはっきりしないのをいいことに、何でもいから一番最初に思いついた立派な家の名前を恥ずかしげもなく名乗ってるんだからな」という台詞を吐く（モリエール《守銭奴》[秋山伸子訳]、『モリエール全集』、第7巻、臨川書店、2001年、226ページ）。

それに対して、「近代市民社会」が存在しないまま、「前近代」から「大衆社会」へと横すべりの「移行」することになれば、文化産業としての大衆文化は跳梁するにしても、近代芸術が成立することはない。それが成立しないのは、「必要」がないからであり、つまりは、「要求」がないからである。「創造」の主体も、「受容」の客体（対象）もない以上、「助成」の必要もなければ「パトロネージ」の必要も生ずることはない。それに飽き足らぬ風変わりな連中のみが、ただただ「輸入品」に飛びついて一時の飢えを凌ぐことになるだけのことである。

いささか皮肉とユーモアを交えた発言であろうが、加藤周一は、「英国とフランスはヨーロッパのなかでも最も個人主義の強い国です。だから『多数派の凡庸』『多数派の圧制』は民主主義最大の敵であるといいきれる。日本にはそういう個人主義はない。みんな集団に属してる。『凡庸』のほうに属している。日本人は集団主義です」⁴⁹と述べるのであるが、位相が異なることを承知のうえで、彼のこのユーモアに寄りかかって比喩的に言うならば、本来的に「凡庸」であるからこそ、文化産業は広範に存在し、大衆の間で「勝利」を収めることができるのであり、つねに他者を「排除」し、その先鋭さと個性の強烈さに「個」としての生命を賭す芸術作品は、本来的に、「集団主義」とは相容れぬ存在にほかならない。その意味では、芸術作品は、ある特定の時期における、所詮は少数者を対象としてのみ生命を得ることができるのであるが、しかしまた、時として数百年にもわたる、その生き延びる時間の長さからすれば、さまざまな時代の「少数者」の堆積は、それが刹那的な「享受」の対象ではないことをも示すことになる。

一方、ヨーロッパのいくつかの国における啓蒙のプロセスが、権力としての教会への痛烈な批判を軸としながら、基本的に「脱宗教化」・「脱神話化」の方向への、つまりは、合理主義的な精神の形成への強烈な意志を伴っていたのに対して、日本の「近代化」においては、19世紀後半半にいたって、絶対主義的天皇制のもとで、逆に、それを「神話的」に「正当化」すべき国家神道という「国教」が強制されたのであるから、そのプロセスがいかにも戯画的な性格を帯びるのも必然的であった。なによりも、そこには、ある種の合理主義的・形而上学的な構想の強靱さと広大さに基礎を置く近代芸術の展開に必要な空気が、本来的に希薄であったと言うべきである。「神の庇護」を喪失し、「神なき世界」に「個」として対峙しなければならぬ「近代的自我」の苦悩や不安や意志や逡巡や渴望は、基本的には彼岸のものでしかなく、それをみずからの痛切な問題として転調させ、感性的表現を取って作品に結実させることは、日本ではひたすら例外的な現象に過ぎなかったということである。広義の「文化史」

⁴⁹ 加藤周一『『日本文学史序説』補講』、かもがわ出版、2007年（初版、2006年）、206ページ。

は可能であっても、そしてまた、個々の芸術ジャンルにおける歴史を書くことは可能であっても、全体としとしての「芸術史」を構想することは、「美学史」の構想とともに、ほかならぬ日本の「近代」にあっては、きわめて困難なことには違いない。

黒田清輝について、高階秀爾は、ある種の詠嘆のニュアンスを帯びた筆致をもって、「たしかに、その家柄においても、地位においても、天分においても、黒田ほど恵まれた人は例が少ない。それほどまであらゆる条件に恵まれていながらなお、彼が企てた洋画輸入の試みがついに挫折してしまっただけで、私は近代日本美術のひとつの宿命を見る」⁵⁰と述べ、さらに、「伝統的なアカデミズムの絵画理念が断片的、感覚的な外界描写に変貌して行くその過程は、近代的な小説理念が、日本において、いつしか周辺雑記風な私小説に変質して行くのにはほぼ対応している」⁵¹と書く。彼の日本における美術と小説の歴史についての評価は、「わが国の小説は、他の近代文化のすべての領域と同じように、その発達の歴史がそのまま弱点を露骨にして行く過程とも見られるような経過をたどって現在にいたっている」⁵²という、中村光夫のいかにも辛辣な評言にも照応しているのであるが、もちろん、ここでは、「他の近代文化のすべての領域と同じように」という挿入句こそが重要なのである。

他方、ヨーロッパのいくつかの国々においては、本質的に、近代化のプロセスは、「近代」そのものに対する自己批判的原理を内包するものとして進行したととらえることができる。たしかに、「近代化」とは経済構造の資本主義化の進行であり、市場原理の貫徹するシステムの構築であること明らかであり、「平等と博愛」をスローガンとしては掲げながらも、「営業と利潤追求の自由」の倦むことなき展開への発現であり、非人間的な生産現場と「消費者としての個人」の称揚の構造の拡張であり、領土や植民地の獲得をめざした凄惨な戦争と殺戮と暴行の連続であり、1930年代から40年代のヨーロッパ大陸が示すように、その歴史的経過は措くとしても、ほぼ全面的にファシズムの政権が支配することになったのであり、ファシズムが「近代化の必然的な帰結」であるか否かという問題の設定は、いまだアクチュアリティを喪失しているわけではない。しかし、「近代的自我」という、理性的思惟を根源に置く啓蒙主義的な理想（カントの『啓蒙とは何か』の冒頭の、「啓蒙とは、人間がみずからのせいで陥っている未成年状態から抜け出すことである。未成年状態とは、他者に導かれることなくしてはみずからの悟性を発揮することができないということの意味する。もしこの未成年状態というものの原因が、悟性の欠如にではなく、他者に導かれずともみずからの悟性を発揮するという決意と勇気の欠如にあるのであれば、

⁵⁰ 高階秀爾『近代日本美術史論』、ちくま学芸文庫、2006年、64ページ。

⁵¹ 同書、93ページ。

⁵² 中村光夫『日本の近代小説』、岩波新書、1987年（初版、1954年）、4ページ。

その未成年状態は、まさしくみずからのせいで惹き起こされているものにほかならない⁵³という、いかにも峻厳にして凜とした規定は、その最も根源的な表現の一つにほかならず、啓蒙主義をいささか観念主義的に理想化してはいるものの、「啓蒙主義の基調」として、「理性の自律、知的文化の連帯性、その不断の進歩の確信および精神の貴族性」⁵⁴を挙げるディルタイにおける、まさしく「精神の貴族性」に裏打ちされた「知的文化の連帯性」こそは、少なくとも17・18世紀の西ヨーロッパにおいては、近代芸術の豊饒な展開を可能とする土壌であったには違いない)は、「近代」そのものへのある種の対抗原理として、すなわち、人間の諸権利、とりわけ思想や表現の自由、あるいはまた正義や個人存在の尊厳そのものを高く掲げるものとして、そしてまた、現実をつねにその根底から検証し、批判的にとらえるさいの「近代民主主義」という規範的価値として(さらにこの場合、この規範的価値そのものが、つねに根底的に検証され、その理念が絶えず確証されることになる)、前者の意味における「近代化」——つまりは、市場原理が絶対的に支配する社会構造の進展——に対して、これと絶望的かつ果敢に切り結ぶべきものとして、悲劇と悲哀に彩られた対抗軸をなすものとして、現れることになる。要するに、近代における芸術は、本来的に、市場の論理に対抗する原理を、近代的個人という分裂的存在の原理を、まさしく感性的に表現することを志向するものとして運命づけられているのであり、そうでなければ、人間存在の根源をつねに問い直し、それにつねに問いかけ、問題を提起し続けるような芸術に存在理由はない。そして、まさしくそれゆえにこそ、前述のごとく、「近代芸術」が、基本的にはつねに「輸入芸術」にほかならず、「文化理論」にせよ「芸術学」にせよ、その想定する対象は、ほとんどそうした「輸入芸術」であり、かつ、そうした理論それ自体が、多くは彼の地からの「輸入」でしかなく、しかも、そのさいの「輸入芸術」は、なんらかの「複製技術」を応用したメディアという、それ自体が基本的に資本の原理に支配される媒体によってしか存在できないというところに、「近代」に対する「近代的対抗原理」の薄弱さがいたるところに露呈する、日本の「近代化」の特質の一つが顕現していることは疑いを容れない。

もとより、「芸術の不在」は、かの丸山の発言にある「教養と財産 (Bildung und Besitz) という二つのB」の不在に由来するには違いない。「近代的市民社会」が、ある種の閉鎖性と排他性とに彩られたものであるにせよ、前述のルイ十四世の宮廷におけるようなその端緒形態を経て、貴族階級に取って代わる富裕な教養市民層の欲求——つまりは、芸術創造の成立を可能とするような経済的条件を提供する階層の「欲求」——のない「日本的成り上り社会」には、大衆文

⁵³ Immanuel Kant, Was ist Aufklärung?, Hamburg 1999, S. 20.

⁵⁴ ディルタイ『フリードリヒ大王とドイツ啓蒙主義』(村岡哲訳)、創文社、1975年、73ページ。

化はあっても芸術が成立することはなかったということである。じっさい、「明治の元勳」といえども、所詮は愚にもつかぬ芸者遊び以外のことにさしたる能のない下級武士たちであった以上⁵⁵、ホイジンガの言うがごとき「真面目な遊びの産物」たる文化とは、もとより、およそ無縁の存在にほかならなかったであろう。同時に、「芸術の不在」はまた、広い社会的視野と関心とを備え、つねに批判的に社会的発言を行うべく運命づけられた「知識人」の存在の希薄さにも由来するには違いなく、ましてや、ひたすら「道具的理性」の囚われ人たちのみを生産し続ける社会には、「知識人」が新たな層として出現することなどあらうはずはない。

ヨーロッパの宮廷における貴族という特権階層は、軍人としての役割も担うとはいえ、所詮は社会の富に対する寄生的で奢侈的な消費者の群れでしかないのであるが、まさしくひたすら寄生的な存在であるがゆえに、彼らの高雅な趣味の実現のために投資されたものを「回収」しなければならぬなどということは、およそその念頭に浮かぶことはない。おそらく彼らにとっては、かのボードレールの《旅へのいざない》の一節――

ああ、かしこ、かの国にては、ものみはな、
秩序と美、豪奢（おごり）、静けさ、はた快樂（けらく）。
(堀口大學訳)

という「かの国」たる幻影の世界のみが理想なのであり（もとより、これは19世紀のボードレールのユートピアには違いなかったのであるが）、美と豪奢と快樂と静謐を生み出す秩序さえ実現されることになれば、あとは知ったことではないのである。

それに対して、「近代ブルジョアジー」にとっては、ほかならぬ「計算的理性」の体現者として、投資されたものをできるだけ迅速に回収することこそが至上命令となる。その意味では、そうした「回収」などははじめからまったく不可能な、ドイツで実現されているような芸術の場としての劇場制度は、「近代化」が進行すればそれに付随して「自動的に」成立してくるような性格のものではなく、「絶対主義体制」のもとで、国王と喧嘩しながら貴族の遊び人たちがでっ上げた知と感性の「本源的蓄積」があってはじめて、その形成が実現されてくるようなものである。要するに、いかに「経済大国」を自称してみたところで、日本にその可能性はない、ということである。

半世紀前の加藤周一は、「ほんとうの目的は生活程度ではなく、生活」そのものであり、「たとえ西洋の社会がそれを忘れていても、日本の大衆はそれを本能的に知っている」という、生まれ変わったはずの日本の民主主義的な社

⁵⁵ こうした事実に関する資料は、おそらく枚挙に暇がないほどに存在するであろうが、前田愛『成島柳北』(朝日新聞社、1976年)に引かれた資料における、西郷隆盛、木戸孝允、大久保利通らの「遊興」に関する記述(16ページ)は、いかにも象徴的である。

会への楽天的な見通しに基づく前提を掲げたくえ、「そこにはキリスト教と個人主義のつくらなかつた一種の文化、決して断絶してはいないわれわれの伝統、日本にとっての創造の希望がある」⁵⁶と述べて、戦後日本における新たな文化の到来に熱い期待の念を吐露していた。もとより、西欧の芸術は、それが「キリスト教的」であるか、神を恐れぬ無神論か理神論か汎神論かの「邪教精神」に染め抜かれたものであるかはべつとして、少なくとも19世紀までは、なんらかの意味でキリスト教を意識せざるを得なかつたには違いなく、そのこと自体は、幸か不幸か、キリスト教の洗礼を受けた一部の芸術家・詩人を除けば、「近代」の日本では、さほど問題になり得ぬものではあつたであろう。しかし、「個人主義の作らぬ文化」は、総体として見れば、近代芸術の「オリュンポスの神々」からは不興を買うべき存在にほかならず、「われわれの伝統」は、まさしくかの「断絶」をみずから進んで果たすことができなかつたがゆえにこそ、「創造の希望」から無慈悲にも見放されて、枯死寸前の模倣の森のなかを彷徨することになるのである。

II

シュテンダール・アルトマルク劇場

もちろん、「ドイツの劇場」といっても、それがほとんどあらゆる町に「偏在」するがゆえに、逆に言えば、地域的な格差、および、同一の地域における財政的な格差の招来を免れ得ないということも明らかである。

ドイツ全体における現在のような財政状況の悪化のなかで、地方小都市の劇場が文字通り「生きるか死ぬか」の深刻な問題を抱えているであろうことは、容易に想像できることである。じっさい、いくつかの劇場の「統合」「連携」（もしくは「統廃合」）は、ベルリンの3つのオペラハウスの間でさえつねに議論の対象となっており（ベルリンが800億ユーロ、約13兆6000億円の借財を抱えていることと無縁ではないが）、ハインリッヒ・フォン・クライストの生誕の地でもある、ブランデンブルク州のフランクフルト・オーダー（人口6万7千人）のクライスト劇場は、すでに2000年に実質的な閉鎖の憂き目を見ている。

スタンダールがその町の名にちなんでみずからの筆名としたことで知られるシュテンダールは、ドイツ東部、ザクセン＝アンハルト州の、人口3万8千の地方小都市である。この町のアルトマルク劇場は、2006年の総予算は約326万ユーロ（約5億2千万円）、州からの助成金281万ユーロで、これは、2004年に比べて、100万ユーロもの減額となっているとされている（要するに、総額で4分の1ほどの削減ということであり、ザクセン＝アンハルト州の財政状況からすれば、たしかにやむを得ない措置には違いないであろうが、しかし、常識的には考えられないほどの大幅な削減である）。劇場の総人員は73名、専属俳優

⁵⁶ 加藤周一、前掲書、97ページ。

が15名、客演が5名で、技術部門が36名、管理事務部門が4名となっている⁵⁷。総人員に比して予算の割合が少ないのは、たとえばベルリン・ドイツ劇場と比較すれば明らかであり、総人員は260名でアルトマルク劇場の3.5倍に過ぎないが、約2000万ユーロ（約33億円）の助成のもとで、2321万ユーロの総予算となっており、7倍以上に達している。これはもちろん、新しい演目の制作数、人員の賃金、演出家への報酬等、すべてに格差があることによる。俳優その他の人員の賃金や報酬は個別には明らかにされていないが、しかし、たとえば2007/2008年度のシーズンの新しい制作数は、ベルリン・ドイツ劇場では、三つのステージで20本以上が予定されているのに対し、シュテンダルでは、その半分以下の9本である。

7年ほど前まで、このシュテンダル・アルトマルク劇場で演出助手を務めていた青年に聞くところでは、少人数ということもあって、彼らの仕事はきわめて厳しく、演出助手の場合、朝8時から夜の10時まで、リハーサルや公演への立会いのほか、装置や小道具の準備等に追いまかれるのが普通の日々だったとのことである。役者たちにとっても条件は厳しく、ほとんどが若い俳優で、1年から3年ぐらいで条件のよりよい劇場に移るため、アンサンブルはつねに流動的で、観客も少なく（2006/2007年のシーズンの公式の観客動員数は、5万5千人となっているが、たとえばベルリン・ドイツ劇場では、2003/2004年のシーズンには18万人を上回っている）、基本的には、古典作品と子供向けの童話の演出によって、その存在を示していたとのことである。人口が25万ほどのフライブルクの市立劇場でさえ、芸術表現としての演劇を主に上演しながらも、いわゆる大衆演劇的な喜劇のごときものも、できるだけ広範な観客を劇場に動員するための手段として避けて通ることはできず、レパトリーの一部に入れざるを得ないことも事実であり、それは、後述のワイマールの国民劇場でも同様である。しかし、ワイマールのような、ゲーテとシラーの「ワイマール古典主義」というイメージによって広く知られ、そうしたイメージのもとで、それに照応するはずの劇場を訪れる観光客も少なくない町ならばともかく、そうした歴史的な伝統も持たず、大都市から離れて散在する小規模な劇場の場合には、当然のこととして、事態は深刻な様相を呈することになる。

数年前までの芸術監督は、大衆演劇的な喜劇作品の上演を頑なに拒否し（それは、アーティストとしての自尊心に関わるものであったには違いない）、「古典と童話」にレパトリーを限定していたとのことであるが、今シーズンの9本の新しい演目のなかには、明らかに大衆演劇的な喜劇も入っている（もちろん、その9本のなかには、シェイクスピアの《十二夜》、モリエールの《いやいやながら医者にされ》、レッシングの《賢人ナターン》、ビューヒナーの《レオンスとレーナ》、ブレヒトの《三文オペラ》といった、文字通り古典的な作品も

⁵⁷ Vgl. Bernd Steets, *Theateralmanach 2007/2008.*, Pullach 2007, S. 236f.

含まれている)。

こうした劇場の場合には、ベルリンやハンプルクのような大都市のメジャーな劇場とは異なり、国内外に知られた演出家を招聘することができるわけでもなく、かつ、観客層との関連においても、たとえばベルリン・フォルクスビューネのカストルフやベルリン・ドイツ劇場のタールハイマーやゴッシュのような、実験的・挑発的な演出を舞台に掛けることも困難であり、一般的には、歴史的なコスチュームと装置による、伝統的もしくは因習的な演出のもとでの公演が主流を占めざるを得ないとのことである。

その場合、メジャーな劇場と地方の小劇場との間では、ある作品の制作を担当する演出家とドラマトゥルク(文芸部員)との「協業」のあり方の相違が、きわめて明白に表れることになる。たとえばカストルフのように、およそ原作の原形をとどめぬほどにテキストを切り刻み、あるいは、それに天衣無縫な改変と創作とを放り込むような演出の場合には、ドラマトゥルクとの協議を行うことは前提としても、当然のこととして、演出家はすべてにわたって「独裁的」に振舞わざるを得ないことになる。しかし、「伝統的な演出」の場合には、ドラマトゥルクが手を入れてカットを施した台本を、演出家が「職人芸的」もしくは「手工業的」に舞台に移すのみ、というのが基本とのことであり、当然のこととして、良くも悪くも演出家のイデーが貫徹すべく変貌を遂げた芝居が出現することはない、ということになる。

しかし、ともあれ、このような地方小都市であれ、厳しい財政状況のなかにおいても、州からの助成を受けつつ自前の劇場を維持しているということ自体が、いかにもドイツの文化状況にふさわしいには違いない。くわえて、若い俳優たちにとっては、たしかにさまざまな条件は不利であるとしても、きわめて少数の専属俳優(シュテンダルの場合、男優が9名、女優はわずかに6名)であるがゆえに、彼らはつねに主役級の役を演ずることを「宿命づけられて」いることになり、その限りにおいては、きわめて多くのことを学ぶ機会が与えられていると言えないこともない。その意味では、オペラ歌手たちにピアノで下稽古をつけるコレペティートアから始まり、地方の歌劇場の副指揮者からしだいに大きな歌劇場の音楽監督へと進んでいく、ドイツのいわゆる「叩き上げ」の指揮者たちのキャリアと共通するものが、才能と強運との双方を天から賦与された少数の役者たちには、あるのかも知れない。

他方、かりに若くして「メジャーな」劇場に専属として採用されたとしても、ほとんどいわゆる端役にしか就くことができぬまま、たとえば芸術監督の交代の時点で解雇され、フリーの俳優として、さまざまな劇場における制作や、単発のテレビ・ドラマなどを活動の場としながら、辛うじて糊口をすすぐことになるアーティストや、あるいは、たとえばベルリンのエルンスト・ブッシュ演劇大学のような、ドイツにおける俳優養成のエリート大学と目される高等教育機関を卒業しながらも、結局は演劇畑からは消え、他の職業に就くことになる

役者たちも少なくはない。

ベルリンの小劇場

「劇場の国ドイツ」をさまざまな意味で象徴するのは、たしかに、首都ベルリンである。350万の人口と、前述のように800億ユーロ（約13兆6000億円）に上る負債を抱えるこの町には、劇場そのものの数が40を超えて存続しているのみならず、さらに、さまざまな演劇やパフォーマンスの小グループを加えると——後者の性格上、結成・解散を絶えず繰り返すがゆえに、数字自体は流動的であるとはいえ——約70の「劇団」および演劇集団が存在していると言われる。

2007年9月30日、初秋の公園や歩道に高い木々からの枯葉が静かに舞い落ち、薄曇りの空のもと、ベルリン・マラソンの参加者たちがウンター・デン・リンデンを疾走するさなか、マクシム・ゴーリキー劇場とフンボルト大学にほど近い小劇場、テアター・イン・パレーで、「小劇場は、ベルリンにとって有益か？」と題された、ささやかな公開討論会が開かれた。出席者は、小劇場（劇団もしくはグループ）から3名、批評家が1名、経済界から1名、ベルリン市州議会の文化担当が1名、それに司会者の計7名であり、当然のことながら、アーティスト側と行政担当者との議論が、主要な部分をなすものとなった。

わたし自身、これまでベルリンの演劇（劇場）について触れるさいには、レパートリー制を取り、最低でも2つぐらいのステージを持ち、年間の上演数が400本から500本にも上ろうという「メジャーな」劇場にほぼ限られていた（すなわち、ベルリン・ドイツ劇場、ベルリーナー・アンサンブル、シャウビューネ、マクシム・ゴーリキー劇場、それにフォルクスビューネである）。しかし、ベルリン市内だけでも70を超える劇団・演劇グループが存在することからすれば、そうした「メジャーな」劇場の制作の変遷や傾向などというものも、ベルリン全体の演劇地図からすれば、ほとんど「氷山の一角」をなすものでしかないことも明らかである。

ベルリン市議会の文化・メディア政策担当者であり、文化委員会委員長でもある「90年連合/緑の党」のアリス・シュトレヴァーによれば、ベルリンの劇場・演劇グループは、3つのカテゴリーに分類されている。

第一のグループには、ベルリン・ドイツ劇場、マクシム・ゴーリキー劇場、フォルクスビューネといった、いわゆる「国立劇場(Staatstheater)」が属しており、これらは、ベルリン市州政府がその存続の責任を取るものであり、その意味では「州立劇場」であるが、しかし、歴史的な名称として、あるいはまた、助成金の形態は多様であるにせよ、そのランクの高さを示すものとして、ドイツ各地にこの「国立劇場」が存在しており、当然のことながら、首都ベルリンもその例外ではない。

第二のカテゴリーは、ベルリーナー・アンサンブル、シャウビューネ、ヘッ

ベル劇場、青少年向けの作品を上演するグリプス劇場などであり、これらにあっては、たとえば「有限会社」といった経営形態は取るものの、じっさいには、第一のグループ同様、ベルリン市州政府による膨大な助成によってその存在が保証されているという事実が変わりはない。

以上の2つのグループにあっては、行政の側から前年度の実績についてさまざまな評価が行われ、その評価に基づいて助成額が提示され、さらに、芸術監督と行政との交渉が丁々発止と行われつつ、その額が決定されるのであるが、しかし、評価によって、たとえば芸術監督が交代のやむなきにいたるようなことはあっても、劇場の存続そのものが問題にされることはなく、その存在自体が——少なくとも当面は——「聖域」に属しているということは共通している。

しかし、これらの「メジャー」には属さず、かつ、市州政府からなんらかの助成を受ける演劇グループについては、その存続そのものは是非について、4年毎に市の「評価委員会」による評価を受けることになり、助成が打ち切られる決定がなされることになれば、基本的には消滅の運命を辿ることになる——それというのも、フリーの俳優や演出家・技術担当者の小グループにとって、自力のみで演劇活動を展開することは、ベルリンといえども（つまりは、ベルリン以外の町では、おおよそはじめから不可能ということでもあるが）、ほとんど不可能だからである。

公開討論に参加していたアーティストたちは、少人数の団体ながら、オペラやミュージカルの上演を続けているノイケルナー・オーパー（ただし、わたし自身は、彼らの公演は未見である）の代表であるベルンハルト・グロックジン、会場となったテアター・イン・パレーの芸術監督であり、女優でもあるガブリエーレ・シュトライヒハーン（彼女は、後述のペーター・ハックスの《アンフィトリオン》では、アルクメーネを演じている）、それに、2006年に結成された「バルハウス・オスト (Ballhaus Ost)」という演劇・パフォーマンス・グループに、「コレクティブ・グーテストウン (Kollektiv Gutestun)」という小グループの一員として加わるアンネ・ティスマーであった（ティスマーは、2001年から2005年まではベルリン・シャウビューネの専属女優で、日本でも上演されたオスターマイヤー演出のイプセンの《ノラ (人形の家)》や、同じくオスターマイヤー演出のヴェーデキントの《ルル》で、それぞれタイトルロールを演じており、前者は、現在もなお、シャウビューネのレパートリーの一角として上演が続けられ、彼女は客演の形で参加している）。

ほとんど当然のことながら、彼らからは、3つのカテゴリーの間に厳然と存在する「格差」の存在に対する批判が提起され、評価の基準が、すべての劇場・演劇グループに平等に適用されるべきであるとの主張がなされた（もちろん、ベルリーナー・アンサンブルの芸術監督であるクラウス・パイマンや、同じくフォルクスビューネのフランク・カストルフが参加していたならば、彼らの立場からの厳しい反論が展開されたには違いない）。とりわけ、近年、繰り出され

る演出作品自体における「危機的状況」が指摘されるフォルクスビューネとカストルフに対しては、そのような事態を招来しているにも関わらず、市州政府からの2000万ユーロにも及ぼうという助成金が、さほどの議論もなく決定されたことについて、批判的な意見が相次いだ（司会者からは、十数年にもわたって同じ劇場の芸術監督の任に当たっていれば、創作上もしくは運営上の危機に見舞われる時期があるのは当然であり、それ自体、理解できないことではない、との指摘もなされていたが）。

「評価」にあたっては、年間計画（おそらくは、個々の演目についての内容上・財政上の説明が求められるのであろう）、最近4年間の観客動員数等、膨大な数の項目が俎上に乗せられるとのことであるが、そもそも、演劇および芸術一般にあっては、企業の生産・販売に関わる年次計画などとは本質的に異質な、ある意味では理論的な研究成果などとも共通した性格を持たざるを得ず、要するに、結果としてできあがって見なければ、ほとんど「予測」などは不可能な代物でしかないのであるから、予算の獲得のため、そうした「作文」に時間を空費しなければならぬアーティストたちの労苦のほどが偲ばれるのであるが、しかしまた、「評価する側」にとっても、紙の上の数字と文字とを手がかりとしての「評価」は、困難にして苦渋に満ちたものには違いない。

同時に、そうした「評価」をつねに意識せざるを得ないということが、冒頭に掲げた、丸山がトクヴィルに拠って語る「平均化と画一化」への「傾向」を、知らず知らずのうちに惹き起こすことになるのではないかと、という危惧の念も払拭することはできない。それは、芸術創造の「論理」とは、どこか背反する性格を帯びたものであるからである。時として、「観客動員数」などという、無力にして、しかしまた絶対的な威力を持つ数字などは完全に無視し、好きなことを好きなように舞台の上に叩きつけて溜飲を下げることも、芝居畑の変人たちには必要な「カタルシス」には違いなく、それにたまたま観客が引きずられ、引き寄せられて来るのであれば、まさしく僥倖の極みということになるであろうが、ガラガラの観客席での上演は、その演目がレパトリーから外される運命となる可能性が高いうえに、「観客動員数」なるものが、とにかかくにもその劇場の「評価」の「基準」の一つであってみれば、きわめて抽象的な意味においてではあれ、観客を意識した「平均化」の危険性へと傾くことは、必ずしも想定されないことではない。

とはいえ、800億ユーロもの負債を抱えたベルリン市州にとっては、文化予算の削減という課題も避けては通れぬ難問であることは事実である。「90年連合/緑の党」のシュトレーヴァーは、1991年から現在までの間に、文化助成のための予算は、事実上、半減しているという深刻な現状を認めただけで、演劇グループの数はひたすら増加する一方で、予算額はひたすら減少の一途を辿る、という、ほとんど絶望的なディレンマのなかで、現時点においては、ともかくも、そうした「評価」をできるだけ透明性を維持しつつ行うこと以外にはない

ことを指摘していた。

討論のなかでは、小規模な演劇集団の放つ「革新性」、全体としての演劇シーンに対する反逆的な挑発性は、じつのところ、近年においては後退しているのではないかと、との認識も示された。それには、小規模グループのなかで傑出した成果を示すものについては、「メジャーな」劇場が、みずからの制作上の変身（革新）を実現するために積極的に取り込んでいる状況があること、つまりは、彼らとの共同制作を行い、あるいは、彼らにその劇場のレパトリーの一部として制作を担当させるような方向が生まれており、それによって、小規模な演劇グループの「新しさ」や独自性が、全体としては薄れるという結果を示しているということである。たとえば、まだ40代の演出家にして台本作家でもあるルネ・ポレシュは、フォルクスビューネの小劇場であるプラーターを主要な活動の場としていたのであるが、おそらくはカストルフ自身の新しい演出作品が相対的に減少したということも関わって、現在では、ポレシュによる制作が大劇場のステージで上演されることも少なくはなく、さらには、ウィーンのブルク劇場（アカデミー劇場）にも、彼の活動の場は広がっているものの、しかし、それはまた同時に、彼の作品が放っていた「新しさ」、新しい視点や手法が、どこか色褪せてくることにもつながることが指摘されていた。

もちろん、「新しさ」のみが「評価」の基準ではないであろうが、芸術がその「独自性」により、つまりは、ある種の「排他性」と「独善性」によってみずからの存在を主張せざるを得ないものである以上、他とは異なるもの＝その意味での「新奇さ」は、本質的な契機をなすものであることは明らかであり、とりわけ弱小の演劇集団にとって、前述のベルリンの5つの「メジャーな」劇場だけでも、一シーズン、おそらくは150本は下らぬであろうと思われるほど出現する新しい演出の群れのなかに割って入り、みずからの存在を主張するさいには、その「新しさ」＝独自性の強調が本質的な意味を持つことになるであろう。しかし、きわめて限られた人員と予算のなかで、それをいかに実現するか、その困難さもまた、容易に想像できることである。

ワイマール

ワイマールは、人口6万4千人の地方中都市ではあるが、それでも、州都エアフルトとイェーナに次ぐ、テューリンゲン州第三の町である。ゲーテ、シラー、ヘルダー、ヴィーラントのみならず、J.S. バッハやフランツ・リストが活動していた町としても知られ、バッハにまつわる史跡はほとんどないものの、ゲーテ、シラー、リストの住居は、いまでも歴史的な面影をとどめる静かな街のなかに残っている。ゲーテが「芸術監督」でもあった宮廷劇場は、18世紀から19世紀にかけて、まさしくドイツ諸邦を代表する劇場でもあったとともに、劇場という存在が「市民劇場」へと移行する上で、きわめて重要な位置を占めるものでもあった。

州都エアフルトは、人口 20 万を超える商業都市ではあるが、芸術文化という側面においては、ワイマールと完全に逆転しており、ここには市立エアフルト劇場があるものの、どちらかと言えばオペレッタやミュージカルを上演するのみの音楽劇場であるに過ぎず、通常のオペラや演劇は、ワイマールのドイツ国民劇場がその舞台となっている。

ワイマール・ドイツ国民劇場の総予算は 2150 万ユーロ、助成が 1850 万ユーロで、この数値自体は、前述のベルリン・ドイツ劇場をわずかに下回る水準のものとなっている。しかし、ヴァーグナーの《ニーベルングの指輪》、プッチーニ、ヴェルディ等の歌劇もしくは楽劇を上演し、ワイマール・シュターツカペレという、それだけで 100 名に達するオーケストラを抱えていることを考慮すれば、この予算規模ではきわめて厳しい運営を余儀なくされているであろうことは想像に難くない。総人員は 407 名に達し、俳優は、専属が 19 名で客演が 10 名、歌手は、専属が 20 名で客演が 10 名となっており、これに、合唱団 45 名、技術部門 100 名、事務・管理部門 36 名が加わる。

2005 年に、この劇場の広報担当者にインタビューしたさい、彼女は、助成金が減額されたため、それまでの数年間、人員の賃金・報酬が凍結された状態にあること、しかも、当面、状況が好転する気配のないことについて憂慮していたのみならず、前述のように、エアフルトには音楽劇場の壮大な建物はあるものの、本格的な歌劇を自立的に上演することはできず、かつ、州の財政状況からいって、質量ともに歌劇の上演に照応するようなオーケストラを新たに創設することは不可能であるがゆえに(エアフルト劇場のオーケストラは 59 名に過ぎない)、シュターツカペレ・ワイマールをエアフルトの専属オーケストラにしたい、というエアフルト市からの要求が以前からくすぶっており、それに反対するワイマール国民劇場側との間で、論争の火種が絶えないとのことであった。

最近の資料によれば、ワイマール国民劇場は、これまでの有限会社の形態から国立(州立)劇場となることが予定されており、2009 年からは、州から 1660 万ユーロ、市から 440 万ユーロの、合わせて 2100 万ユーロの助成を得ることになるとされている⁵⁸。ただし、それが実質的にどの程度までポジティブな展開であるのかは、統計上の数字だけでは判断することはできない。

2005 年の初秋、ワイマール国民劇場で観ることのできたのは、シェイクスピアの《十二夜》とハイナー・ミュラーの《カルテット》のみであり、それだけでこの劇場の状況について語ることは不可能であるが、後者については、ミュラーの諸作品の演出との関連で、やや詳しく述べることになる。

エッセン

人口 250 万のテューリンゲン州とは異なり、1800 万を超える人口を擁するノ

⁵⁸ Vgl. Steets, a.a.O.,S. 251.

ルトライン・ヴェストファーレン州（要するに、この一州だけで、1700 万ほどの人口であった旧東ドイツ全体を凌ぐ人口を擁しているということである）は、ケルン、ドルトムント、デュッセルドルフ、エッセン、ビーレフェルト、ボーフム、ボン、ミュンスターといった大・中都市が踵を接する、ドイツ最大の州であるのみならず、それに照応して、有力な劇場が最も多く集中する州でもある。

エッセンは、人口が 60 万に近く、ほぼデュッセルドルフやドルトムントに匹敵する規模の町である。有限会社の形態を取る「エッセン劇場・フィルハーモニー」のなかに、音楽劇場（オペラと演奏会）、バレエ、演劇の三つの部門が編入されており、駅をはさんで、一方に緑のなかのオペラハウスとフィルハーモニー、他方に、全体として瀟洒な雰囲気さえ漂わせる伝統的な街並みのなかに、演劇専用のグリロ劇場が建っている。すなわち、オペラを上演する大ホールが演劇とも共用となるワイマールやフライブルクとは異なり、ここでは、それぞれの部門が独立した建物を持っているということであり、これはデュッセルドルフでも同様で、要するに、自治体の財政規模に照応する文化予算の多寡に関わる問題である。

エッセンの劇場全体としての総予算は 3956 万ユーロ、助成が 3433 万ユーロ（オーケストラには、べつに 634 万ユーロ）、総人員は 590 名で、専属俳優が 24 名（これは、デュッセルドルフ劇場の半分を少し超える程度の数字である）、専属歌手が 20 名、バレエが 29 名、合唱団が 53 名、オーケストラが（ワイマールと同様）100 名となっており、歌劇場を含むだけに技術部門の人員は多く、323 名に達している。

グリロ劇場の名称の由来こそは、商工業地域として繁栄したルール地方の町エッセンを象徴するものである。すなわち、この劇場は、19 世紀の後半、当地の実業家であったフリードリッヒ・グリロが、私財を投じて市民のために創設したものであり、彼は、劇場建設のための土地と、建設費用の 3 分の 2 にあたる額を寄付して、ルール地方では最初の本格的な劇場の出現を可能にしたと言われる。本稿の冒頭で引用した、「およそ『回収』することを意図しない芸術への『投資』」は、たしかに、「財産と教養」を備える市民層によってのみ可能だったことは疑いなく、宮廷劇場から市民劇場への転換が、ほかならぬ宮廷劇場の不在ゆえに不可能であった都市においては、ブルジョアジーが芸術創造のパトロンとして、莫大な私財を費やして市民劇場を新設したということであり、エッセンの例が、ドイツにおいてどれほどの普遍性を持つかは明らかではないが、いずれにしても、こうした方向性は、ドイツにおける「近代芸術」の命脈を保つ上での源泉の一つであったには違いない。

エッセン・グリロ劇場では、クライストの《ハイルブロンンのケートヒェン》、オールビーの《ヴァージニア・ウルフなんかこわくない》、シェイクスピアの《真夏の夜の夢》の 3 本の演出を観たのみであった。《ケートヒェン》と《真夏の夜

の夢》は、他の演出による舞台との比較のなかで後述するが、演劇部門の芸術監督であるアンゼラム・ヴェーバー演出による《ヴァージニア・ウルフ・・・》は、わたし自身は、この演出家による制作ははじめて観る機会を得たのだが、完成度の高い舞台で、四人の役者のなかでも、とりわけマーサのザビーネ・オルレアンとジョージのアンドレアス・グロートガーの演技が傑出していた。

III

《ハイルブロンンのケートヒェン》二題

デイヴィッド・ベッシュ演出によるエッセン・グリロ劇場の《ハイルブロンンのケートヒェン》と、アメーリア・ニーアマイヤー演出によるデュッセルドルフのそれとでは、同じ戯曲による公演とは思えぬほどに、その傾向はおよそ異なるものである。

ベッシュ演出では、クライストのテキストは、ほとんど青少年向きの舞台かと思われるほどに簡略化され、擬音を用いてさまざまな仕草を強調しつつ、全体として喜劇仕立てのものにされていた。舞台にある種の余裕が感じられなかったのは、出演している何人かの役者の水準にもよるであろうが、人物の描写がきわめて表面的なものにとどまり、芝居の核心部分と言うべきものが表現されていなかったことによるには違いない。いくつかの外面的な思いつきを並べながらも、それがイデーとして舞台の上で収斂していかぬということは、この作品に対する演出家の「読み」の浅さに由来する以外のなにもでもなく、つまりは、クライストと切り結ぶ切迫したコンセプトが不在のままであったということである。

それに対して、ニーアマイヤーの《ケートヒェン》は、時代設定は現代に移しつつ、全体としてきわめて深刻な空気と動きの激しさが支配するなかで進行する3時間であった。冒頭、ケートヒェンの父親テオバルトのフォン・シュトラール伯爵への長い弾効も、おそらくはほとんどカットを施されることなく語られ、すでにこの時点で、ニーアマイヤーの演出の方向がある程度まで予測できるのであるが、サングラスをかけ、思いつめた表情でうつむき加減にひたすらフォン・シュトラール伯爵のあとを（ほとんどストーカーまがいに）追いかけるケートヒェン（演ずるのは、1984年生まれで、まだベルリンのエルンスト・ブッシュ演劇大学の学生であるクラウディア・アイジンガーで、卒業前のすでに今シーズンから、デュッセルドルフ劇場の専属となっている）にせよ、カトレーン・パウマン演ずるクーニグンデにせよ、その造形は、いずれもややエキセントリックにして鋭角的なものであり、その限りにおいて、《ケートヒェン》に対するわたし自身のイメージにほぼ照応するものであった。燃え上がる炎のなかに飛び込むケートヒェンは、その火の海のなかから、じっさいに白馬の背に横たわって舞台へと帰還するのであるが、この着想も、《ケートヒェン》

という作品が放射する、どこか超自然的な魔力にふさわしいものであった（もっとも、役者や観客には、この演出は、全体としてさほど好意的に受け入れられたとは言えず、わたし自身は少数派に属している）。

超自然的にして、どこか素朴なメルヒェンの雰囲気を含えながらも、しかし、クライストの《ケートヒェン》の核心をなすのは、真摯でひたむきな人間の心情であり、彼のテキストの豊饒さとともに、この核心が舞台の上に再現されているのでなければ、クライストが現在という時空のなかに甦ることはない。

《真夏の夜の夢》四題

シェイクスピアの《真夏の夜の夢》は、ドイツにおいても、よほどのことがない限りは観客の入り期待できる作品と言われる。じっさい、この演目がレパートリーに含まれたことのない劇場はないであろうと思われるほど、さまざまに趣向を凝らした演出が、各地の劇場で、文字通り飽くことなく上演されている。もとよりそれも、「貴族」「職人」「妖精」という三つの世界が織りなす、幻想的な、しかしまた、時として残酷でもある葛藤が芝居の進行とともにもつれにもつれていくさまが、演出家たちの想像力を掻き立て、掻き乱し、みずからの読み方を舞台の上に実現しようとする渴望を生み出し続けるからに違いない。

最近、目に触れた舞台は、ウィーン・ブルク劇場（テー・プールマンズ演出）、ハンブルク・タリーア劇場（ジョリンデ・ドレーゼ演出）、エッセン・グリロ劇場（デイヴィッド・ベッシュ演出）、それにベルリン・ドイツ劇場（ユルゲン・ゴッシュ演出）の4本であるが、ともあれ、全体のコンセプトに関わって興味深いのは、バックの設定の相違である。ウィーンでは、ベテラン女優のマリア・ハッペルを配し、しかも、「人間界」におけるフィロストレイトと連続させており、ドレーゼ演出のハンブルクでは、軽快な動きを見せる「悪戯小僧」にふさわしい若い俳優、ベッシュ演出のエッセンでは若い女優、そして、ゴッシュ演出のベルリンでは、ほとんどつねに裸体で跳ね回るベテラン俳優（シュテツナー）と、まさしく四者四様の設定であった。

バックの設定は、もちろん、オーベロンをはじめとする妖精の世界を、芝居全体のなかにどう位置づけるか、つまりは、「人間界」に対する「妖精界」の関わりをどう処理するか、ということに関わっている。

ウィーンでは、冒頭、結婚式のための豪華な祝宴の準備が進められ、真っ白なテーブルクロスを掛けた多数のテーブルが舞台一面に華やかに広がっているのであるが、フィロストレイトが貴族たちを送り出し、舞台前面に出て合図するや、凄まじい轟音とともに、舞台上から数分間にわたって土砂が延々と落下し、並べられたテーブルや椅子を次々に埋め尽くして、舞台は一挙に「妖精の森」へと変貌を遂げるとともに、フィロストレイトはそのままバックとして動き回ることになる。土砂が舞台を埋め尽くす、その場面転換の壮大さ自体が、

妖精界の超自然的な威力の強大さを象徴するものとなっているのであるが、それはまた、土砂（妖精界）に足を取られて翻弄される二組の恋人たちの姿を強調するものでもあった。

ハンブルク・タリーア劇場の演出は、あくまでも喜劇としての性格を保持し、所どころに毒を効かせながらも、どこか詩的な雰囲気を残しつつ、上品にまとめたものである。人間界との差を明らかにすべく、妖精界でのテキストは、時々ブロークンな片言のドイツ語を交えて、観客にも全体としては理解できるように配慮されてはいるものの、ほとんど英語で語られる（ただし、それがシェイクスピアのオリジナルのテキストにどれほど忠実なものであるかは、わたしには不明である）。すなわち、妖精の王オーベロンをはじめとして、すべてが風刺的な軽さをもって造形されることになり、彼らの「威力」というよりは、彼らの「異文化性」が強調されることになる。タイターニアとロバと化したボトムとが愛し合うシーンは、休憩中もずっと舞台の上で続けられるのであるが（したがって、じっさいには休憩はないようなものである）、妖精に扮した女優が、シャボン玉を飛ばしたり、風船を追いかけたりして、彼ら二人の周りを動き回り、舞台の空気がグロテスクなものへと転じないように構成されていた。観客席には子どもたちの姿も散見されたが、たしかにこの演出は、4本の《真夏の夜の夢》のなかでは、唯一、家族で観るにふさわしいものではあった。

エッセン・グリロ劇場の演出には、「職人」はボトムしか登場することはなく、「貴族」「職人」「妖精」という三つの世界を描き分けることは、はじめから意図されてはいない。パックは、ほとんど両性具有的な性格を持つ、不思議なコボルトのごとき存在として描かれ、彼（彼女）は、眠りこけるライサンダーやデメトリアスのシャツを捲り上げては、お腹をぺろぺろと嘗め回し、ボトムの口を無理やり開け、その歯を電動ドリルで細工してロバに仕立て上げ（ボトムが血まみれになるこのシーンで、何人かの観客が席を立てて去って行ったが）、さまざまな悪戯を繰り返して観客を楽しませるのだが、幕切れ、太い樹が天上へと吊り上げられるや、彼（彼女）は白いドレスに身を包んだ女性の妖精として現われ、あたかもなにかのミュージカルの終幕のような華やかな舞台のなかで、最後の口上を語る。

クライストの《ケートヒェン》ほどではなかったが、このシェイクスピアでも、ベッシュの演出では、舞台空間そのものの広がり、奥行き、深さ、といったものは、それほど表出されてはいないままである。すなわち、舞台の奥に潜むべき演出家のコンセプトの「意味」が、役者たちの動きを突き抜けて劇場全体へと放射され、観客の想像力を打ち負かしつつ、かつ、それと響き合い、伶俐にして熱のこもった共感を生みだしていくまでには及ばなかったということである。

ベルリンのゴッシュ演出は、タリーア劇場の舞台とは異なり、きわめて荒々しいリズムで展開される。最近のゴッシュの演出は、シンメルプフェニヒの《ア

ンプロシア》であれ、ラザの《アルトゥール・ショーペンハウアーの櫥の中で》であれ、あるいはまた近作のシンメルプフェニヒの《動物の王国》であれ、装置は、前方に口が開いている巨大な箱以外にはなにもなく、かつ、デュッセルドルフの《マクベス》(わたし自身は未見)に象徴されるように、役者たちがまったくの裸体で演じられるシーンが多用されるのであるが、それはこのシェイクスピアでも例外ではなく、バックをはじめとする「妖精」たちの多くは、裸体か、ほとんど裸体に近い姿で演じられる。

あるいは、ゴッシュ自身は、超自然的な妖精の世界を、それゆえ、妖精たちや、さらには、妖精の世界に放り込まれ、その魔力に操られている間の二組の恋人たちも、デュッセルドルフの《マクベス》や、ベルリン・ドイツ劇場のシンメルプフェニヒの《動物の王国》における演出のごとく、すべて裸体の役者たちに演じさせたかったのかも知れない。終演後、デメトリアスを演じたマクシミリアン・フォン・プーフェンドルフ(彼は、数年前までベルリン・ドイツ劇場の専属であったが、現在はフリーで、主として映画の分野における俳優として活動している)が語ったところによると、彼(もしくは彼ら)は、「慎み(Scham)を持った芝居をしたい」として、演出家のそうした要求を拒否したとのことであった。

もとより、超自然的でデーモンニッシュな権力を行使する妖精界の「超一人間性」、もしくは、人間界の「道徳」や「因習」や「家族」とは無縁であるはずのその本質性を描き出すさいには、たとえばストラヴィンスキーの《春の祭典》が放射するような、ある種の「根源的な原初性」を強調すべく、「自然としての肉体」が前面に現われることはあり得るであろう。じっさい、オーベロンによって血まみれのロバのへと変身させられるボトムは、裸体のままで演じられるのであるが、彼がふたたびオーベロンによって人間の姿へと引き戻される時には、「因習」としての「慎み」のゆえに、ほとんど無意識のうちに、まずは腰の辺りを隠す布を探すのである。休憩なしの2時間45分の長丁場を疾駆するゴッシュのリズムの激しさ自体が、そうした「人間以前の本性」との対比における「人間界」を描こうとする彼の意図を想像させるに十分であり、役者たちに対する要求が、彼のテキストの「読み方」のある種の一貫性のゆえであることを看取することはできる。

しかし、テキストに潜む「詩的なもの」をことごとく拒否し、恋人たちの間の愛の優しさや苦しさ、まさしくその愛の深さゆえの嫉妬の発現などはおよそ描かれることはなく、職人たちによる最後の「劇中劇」が繰り出すいささか「外面的」な滑稽さ(それとても、役者たちは血まみれになるのだが)によって、芝居全体の流れがグロテスクなものになることを辛うじて回避しているのかのとき舞台は、わたし自身にとっては、どこか後味の悪さを残すものではあった。

《アンフィトリオン》二題

モリエールの喜劇《アンフィトリオン》の改作と銘打たれたクライストの作品は、喜劇という形は取りながらも、オリンポスの神々によって思うさま弄ばれた挙句、幸福であるべきはずの運命を完全に狂わされ、相互への抜き差しがたい不信という奈落の底に突き落とされる人間たちの「悲劇」へと、ある意味ではモリエールの「原作」を逆転させたものである。執筆からじつに1世紀近くも経ってから初演され、長い間、ドイツ各地の劇場においてもレパートリーに含まれることの稀な作品であったのみならず、アンフィトリオンに化身したジュピターが、将軍アンフィトリオンの妻アルクメーネと愛を交わしてヘラクレスを産ませるという経緯に、クライストの友人でもあったアダム・ミュラーのごとく、聖母マリアの「神聖な」受胎を重ね合わせるという、およそ信じがたい見解もあったと言われるほどに⁵⁹、理解されぬままに時間のみが経過した戯曲でもあった。

みずからの似姿（ドッペルゲンガー）たるメルクール、つまりは、死者の魂を冥界へと導く死神でもあるメルクールを眼前にし、かつ、彼に完膚なきまでに翻弄される、アンフィトリオンの従者ゾジアスの、みずからの存在、みずからの自己、みずからの自我の「喪失」を嘆く冒頭の場面は、「喜劇」とはいえ、そしてまた、それ自体がたしかに「喜劇的」な滑稽さを放つものとはいえ、その滑稽さが開いて見せる黒々とした深淵の底知れぬ虚無の影は、ヴァッケンローダーやノヴァーリスといった、19世紀初頭のドイツの初期ロマン主義の詩人たちが吐いた不安を想起させるものであり、メルクールに叩きのめされ、打ちひしがれたゾジアスの嘆きは、かすかな憐憫の情をもってのみ眺めるには、あまりにも「現代的な」アクチュアリティを持っている——それというのも、「自己同一性の喪失」こそは、かすかにベケットの的な苦さを放っているからである。

デュッセルドルフ劇場における演出は、本来、若い女性演出家カーリン・ヘンケルが担当したのであるが、彼女の病気のため、初日まで2週間という時期にいたって、あくまでも彼女の意図を受け継ぎつつも、ミヒャエル・タルケに演出が交代したという経緯を持つ。作品制作の、完成へのいわばラストスパートに入る時期の演出家の交代であり、とりわけ初日を前にして緊張した日々を過ごす役者たちにとって、それは大きな衝撃を意味した。結局、この制作の初日は、2日間、延長されたのだが、ゾジアスの妻カリスを演ずるクラウディア・ヒューベッカーが、「ただ不安と緊張を引き延ばしただけでした」と述べていたように、「未完成」のまま初日に臨まざるを得ない彼らにとっては、不安の念が深かったには違いない。

カーリン・ヘンケルの演出は、「喜劇」としての性格よりは、むしろ、オリ

⁵⁹ Vgl. Anmerkungen von Peter Goldammer, in: Heinrich von Kleist, Werke und Briefe, Bd.1, Berlin und Weimar 1978, S. 608.

ポスの神々の恣意と傲慢と横暴によって、最も近しく、最も愛すべきパートナーを失い、文字通り絶望の淵へと叩き落とされる人間たちの「悲劇」を強調するものであり、テキストの最後の一句である、かの謎に満ちたアルクメーネの「ああ！」は、絶え入るような絶望の吐息であった。

ペーター・ハックス作の《アンフィトリオン》⁶⁰には、モリエールやクライストの戯曲とは異なり、ゾシアスの妻カリスが登場することはない。芝居の展開の中心となるのはアルクメーネであり、彼女は、「二人のアンフィトリオン」の間を激しく揺れ動きつつ、みずからの意志としては、「真正の」アンフィトリオンではなく、ジュピターの化身であるアンフィトリオンを選ぼうとする。すなわち、「結婚」という「社会的しきたり」に安住し、「かまどを守る女」としての、「家」と「妻たるもの」という通念とに縛りつけられたアルクメーネを欲する、因習的な将軍アンフィトリオンではなく、ひたすら情熱的に、ひたすら自由に、得るものも失うものもなく、天駆ける感性と感情の赴くまま、美しく知的なアルクメーネを愛するジュピターに魅せられ、彼の方に、みずからの夫としての理想像を投影するのである。もとより、ジュピター＝アンフィトリオンの燃え上がる自由は、彼が「多情多感な」天上の神であるがゆえにこそ可能なのであり、幕切れ、ジュピターはアルクメーネに向かって、所詮はさまざまな限界を持つ「人間界」にある女性として、将軍アンフィトリオンの妻として生きるべきことを論じ、彼ら二人を和解させたのち、みずからは天空の彼方へと飛び去って行く。

ハックスの「アンフィトリオン素材」の改作は、ほとんどフェミニズムの色彩に染め上げられた感のあるものであり、テアター・イン・パレーの舞台を観ながら、その独自の発想による素材の切り口の鮮やかさと、テキストそのものを作り上げる言語の多彩さと深さのゆえに、この作家の存在の大きさが改めて痛感された。

旧東ドイツの劇作家ペーター・ハックスは、1970年代の東ドイツでは、その作品が最も盛んに上演された劇作家の一人であり、たとえばこの《アンフィトリオン》はベルリン・ドイツ劇場、《オンファーレ》はベルリーナー・アンサンブルで上演された。現在は、少なくともベルリンで見る限り、テアター・イン・パレーのこの《アンフィトリオン》の演出以外、おそらく演目となっている形跡はないのであるが、しかし、彼の著作集は現在でも刊行されており、ハイナー・ミュラーが基本的に悲劇作家であったとすれば、ハックスはそれに対応する、旧東ドイツの代表する喜劇作家であったと言えるには違いない。

ペーター・ラウホによる演出は、装置や衣装を含めて、ハックスの指示にかなり忠実なものであった。ともあれ、舞台空間は、立体として見れば、たとえ

⁶⁰ Peter Hacks, *Amphitryon*, in: ders., *Werke*, Berlin 2003, Bd.4, S.99ff.

ばシャウビューネやデュッセルドルフ劇場（大ホール）の数十分の一に過ぎぬであろうから、役者たちが目まぐるしい動きを示すなどということは、はじめから想定されてはいない。

しかし、「神々の世界」と「人間界」との葛藤が展開する、こうした神話劇あるいは幻想劇の色合いの濃い作品にあっては、もう少し広い舞台空間のなかでの役者たちのダイナミックな動きが期待されるころではあった。つまりは、ドイツ劇場での上演が望まれたということでもある。

ハイナー・ミュラー三題

《ハムレットマシン》——この短いテキストが舞台の上で演じられるのを観るのは、1990年春の、ドイツ劇場におけるハイナー・ミュラー演出の《ハムレット/ハムレットマシン》以来である。先頃、54歳の若さで世を去ったウルリッヒ・ミュエがハムレットを演じた、7時間にもおよぶこの上演では、《ハムレットマシン》のテキストが随所に散りばめられ、部分的にはかなりまとまったものとしても挿入されていた。軽やかなリズムで、深い絶望感に限取られた自嘲的なテキストがミュエから発せられるのと、東ドイツという国家の消滅が法的にも確認されるプロセスが、「自由選挙」という形で進行するのは、ほとんど同時並行的であり、そのテキストは、潰え去り行く国家への苦渋に満ちた哀悼の辞のようにも聞こえたものであった。

かの《ハムレット/ハムレットマシン》から17年を経て、1977年、つまりは30年前に書かれたテキストが、舞台そのものはカンマーシュピーレであるとはいえ、同じドイツ劇場で「甦る」ということ自体が、ある種の感慨を抱かせるとともに、東ドイツの存在を、とりわけそこに生きる知識人の「存在形態」や批判意識を前提とするこの作品が、東ドイツ消滅後17年を経ていかなる響き方をするのか、そしてまた、現在のベルリンにあっては数少ないミュラーのスペシャリストとも言うべきデミター・ゴチェフが、いかなるコンセプトをもってこのテキストを現代の舞台の上に出現させるのか、開演前には、さまざまに入り乱れる空想と好奇心が脳髄を引き裂いた。

ゴチェフが、みずからを含めて3人の役者で演出した舞台は、わずか1時間ほどの上演時間とはいえ、彼の演出のすべてに共通するように、わたしたちに極度の緊張を強制するものであった。舞台の上を緩やかに動きながら、同じように緩やかに朗読するゴチェフと、その同じテキストを、頭上に吊り下げられたマイクを見上げながら、凄まじい早口で繰り返す女優（ヴァレリー・チェピアーノヴァ）とのコントラストは、それ自体が瞠目に値するものであったが、消費社会への痛烈な風刺の部分は若い男優（アレクサンダー・クフオン）、オフィーリアと「エレクトラ」のモノローグの部分はチェピアーノヴァがそれぞれ分担し、最後は「エレクトラ」の絶叫で終わるという構成は、戦後社会という「歴史」のなかに生きる人間の存在を、沈黙のなかで問うものとなっていた。

ゴチェフは、ベルリンのフォルクスビューネで、ミュラーの《ピロクテテス》を演出している。《ハムレットマシーン》同様、みずからも俳優としてピロクテテスを演じ、オデュッセウスは、彼の「手兵」の一人であるザムエル・フィンツィが演じた。

ミュラーの《ピロクテテス》は、もとより、ソフォクレスの悲劇の改作である。しかし、ソフォクレスにあっては、ネオプトレモスの存在が重要な位置を占める⁶¹のに対して、ミュラーにあっては、ピロクテテス自身の苦悩と憤怒が、したがってまたオデュッセウスの裏切りと卑劣さこそが、そのテーマをなしている。

ゴチェフ演ずるピロクテテスは、つねに絶叫するがごとき大音声をもって世を呪い、みずからの運命を嘆くのであるが、ゴチェフ特有の異様なまでの緊張感が支配する舞台（といっても、装置も衣装もきわめて単純なものであり、役者もほとんど朗読しているのみなのであるが）は、たしかに「ミュラーの世界」には違いなかった。

ミュラーの《カルテット》は、ラクロの《危険な関係》の「改作」であり、メルトイユ公爵夫人、ヴァルモン子爵、ジェルクール伯爵、セシル・ヴォランジュの「カルテット」を、男女二人の役者が交互に演ずるという形式を取る。時期の設定は、「フランス革命前のサロンにして第三次世界大戦後のシェルター」⁶²という、いかにもミュラー的な人を喰ったものであり、皮肉と軽蔑とが次々に繰り出される性的な暗示のなかに渦巻くテキストは、ラクロの原作に見られる、没落間近の貴族社会の欺瞞的な慇懃無礼を暴力的に引き剥がし、他者をただひたすら（性的な）道具としてのみとらえる残忍さを白日のもとに曝すことによって、道具的理性が支配する、「近代」のなれの果てとしての現代に、鋭利な刃を突き立てるものにほかならない。

ワイマール国民劇場での《カルテット》(2003年10月、初日)の上演の場は、小ホールであった。わたし自身は、変身し、変容する二人の役者が矢継ぎ早に創り上げる緊張の波の多様さに、まずは圧倒された。同時に、小ホールとはいえ、人口わずか6万少々である町の劇場の観客席が、ミュラーのこの「室内劇」の上演で満員となるという事実には、軽い驚きを禁じ得なかった。演出は、1973年生まれ若いエンリーコ・シュトルツェンブルクで、ヴァルモンはベルント・ランゲ(彼は、1978年以来、すでに30年の長きにわたって、ワイマール国民劇場の専属である)、メルトイユはエルケ・ヴィーディッツ(彼女もまた、1974

⁶¹ 吉田敦彦『ギリシャ悲劇を読む——ソポクレス『ピロクテテス』にみる教育劇——』、青土社、2007年、参照。

⁶² Heiner Müller, *Quartett*, in: ders., *Werke* 5, Frankfurt a.M. 2002, S.45.

年以來の専属であり、2004/2005年のシーズンには、《十二夜》のオリヴィア役でも登場していた) という、二人の東ドイツ時代以来の役者が演じていた。

シュトルツェンブルクの演出(上演回数は多くないとはいえ、この演出は、2007/2008年のシーズンにおいても、なおレパートリーに含まれている)は、とくに新奇な表現を追求したものではなく、二人の人物が無残にも破滅していく過程を、おそらくはテキストに忠実に、「オーソドックス」に追跡したものであるが、狭く不自由な舞台空間を、その狭さのゆえに有効に用いて、役者の動きを囚われ人のそれのように抑制しつつ、高い趣味の舞台に仕立て上げていた。

二人のマリア

2007年3月には、この「二人のマリア」の見出しのもとに、ハンブルクの2つの劇場における演出、すなわち、タリーア劇場におけるシラーの《マリア・ストゥアルト》(シュテファン・キミヒ演出)と、ハンブルク・ドイツ・シャウシュピールハウスにおけるヘッベルの《マリア・マグダレーナ》を取り上げたのである⁶³が、ここでは、二つの作品自体は同一であるとはいえ、ベルリンの2つの演出、すなわち、シャウビューネの《マリア・ストゥアルト》(ルク・ペルツェヴァル演出)と、マクシム・ゴーリキー劇場の《マリア・マグダレーナ》(ジョリンデ・ドレーゼ演出)が対象となる。

シュテファン・キミヒがタリーア劇場の演出で「デア・ファウスト演劇賞」にノミネートされた一方で、ペルツェヴァルのこの演出は、2006年度の「フリードリッヒ・ルフト演劇賞」を受賞しており、いずれも——少なくとも批評家たちの間では——一定の評価を獲得した《マリア・ストゥアルト》である。

すでに書いたように⁶⁴、わたし自身は、錯乱状態との境界線上にあり、時としてほとんど幼児のごとくに振舞うマリア、というペルツェヴァルのコンセプトよりは、みずからの処刑による死を前にしつつも、真摯にして決然とした態度を維持するマリア、というキミヒのコンセプトに、たんにシラーのマリアへの共感に忠実であるということのみならず、シラーが語らせるマリアのテキストの凛とした調子と、その内容の論理的整合性の高さのゆえに、マリアという人物の存在感の強さを感じるのであるが、ペルツェヴァルにとっては、この戯曲の主役はむしろエリーザベトであり、マリアは、たんに彼女との対比で描かれるのみ存在に過ぎぬのかも知れない。それほどに、ユーレ・ベージェ演ずるエリーザベトが大胆かつ入念に描かれており、ほとんどシェイクスピアの《リチャード三世》を想わせる、権謀術数と殺戮とが渦を巻いて個人を薙ぎ倒す政治の世界のなかで、強大な権力者にして、ハムレットの言う「弱き者」(あるいは、それ自体が「仮面」であるにしても)でもあるイングランドの女王の、ど

⁶³ 拙稿「濡れ鼠のフリードリッヒ」、『葦牙』第33号、2007年、参照。

⁶⁴ 同上、参照。

こか得体の知れぬ錯綜した性格が、ここでは舞台全体を支配することになる。

ジョリンデ・ドレーゼ演出のヘッベルの《マリア・マグダレーナ》(2007年9月7日、初日)は、アニカ・バウマン演ずるクララを観るべきのみの舞台である。

その幕切れ、ヘッベルの原作とは異なり、クララはみずから命を絶つことなく、スーツケースを手に——あたかもイプセンの《人形の家》のノラのごとく——、家を出て行く。19世紀の「市民悲劇」を21世紀のドイツに移すことになれば、たしかに、こうした「解決」は自然ではあろう。しかし、それゆえにこそ、ここには根本的もしくは素朴な疑問が生ずることになる——すなわち、それならば、現代における「市民悲劇」もしくは「悲劇的な家庭劇」を表現するのに、ヘッベルの作品を「転用」する必要はどこにあるのか、ということである。シャウビューネにおける一連のイプセンの作品の演出は、その「転用」——つまりは、イプセンを現代の視点から読むということ——の説得性を保持していたのであるが、マクシム・ゴーリキー劇場でのこのヘッベルでは、それは希薄であった。

《渴望》

28歳の若さでみずから命を絶ったイギリスの劇作家サラ・ケーンのおそらくは完成された最後の作品であろうと思われる《渴望》⁶⁵(ベルリン・シャウビューネ、トーマス・オスターマイヤー演出)は、上演数こそ多くはないとはいえ、2000年3月の初日以来、7年半の長きにわたって演じられてきた。

オスターマイヤーの演出はきわめて簡素にして簡潔なもので、4人の役者たち(男優と女優がそれぞれ2名)には、椅子と、少し離れてマイクがそれぞれ用意されているのみで、彼らは、1時間ほどにわたって、短いモノローグを、あるいは断片的に、あるいは多少なりとも不完全なダイアログ風に、マイクに向かい、あるいはそこから離れて、ひたすら語り続ける。テキストは極度に内省的、あるいは時としてほとんど「自閉的な」色調を帯びており、生と死をめぐり、あるいは、個人——すなわち、この自分が、いま、ここに、存在してしまっているというという、その理由に対する問いと絶望、絶望と問いが、激しく、痛切に、執拗に、繰り返される。

モノクロームの知的な舞台。

ゴツェフ演出のミュラーの《ハムレットマシーン》とともに、2007年9月から10月にかけてベルリンで観ることのできた舞台のなかでは、最もテキストの威力にねじ伏せられた作品であった。

⁶⁵ Vgl. Sarah Kane, Gier, in: dieselbe, Sämtliche Stücke, Reinbeck 2004.

新作オペラ二題

ベルリン国立歌劇場の 2007/2008 年のシーズンは、二つの新作オペラによって開始された——ハンス・ヴェルナー・ヘンツェの《フェードラ》(テキスト: クリスティアン・レーナート、ペーター・ムスバッハ演出、2007 年 9 月 6 日、初日)と、パスカル・デュサパンの《メデア》(テキスト: ハイナー・ミュラー、ザーシャ・ヴァルツ演出・振付、2007 年 9 月 16 日、初日)である。

前者は、1926 年生まれの「老雄」ヘンツェの作品であるから、いまとなつてはそれほど新しい表現技法を用いたものではないのだが、器楽部門は、基本的に 20 世紀以降の作品の演奏に長じたアンサンブル・モデルン(ミヒャエル・ボーダー指揮)が担当し、ヴァルツによるダンスが大きな位置を占める後者は、1955 年生まれのデュサパンによる作曲であるにも関わらず、基本的にバロック音楽の演奏で知られるベルリン古楽アカデミー(マークス・クリード指揮)が器楽部分を担当しており、このコントラストも興味深いものであるとともに、他方では、双方ともに古代ギリシャ劇に靈感を得ているという共通点もまた、比較するうえでの関心を引くものであった。

インテルメッツォ I : ベルリン・ドイツ交響楽団演奏会

ケント・ナガノの後任として、今シーズンからベルリン・ドイツ交響楽団の常任指揮者の地位に就いたのは、インゴ・メッツマッハーである。かつてはフィレンツ・フリッチャイが常任指揮者であったことで知られる RIAS 交響楽団から改称されたベルリン・ドイツ交響楽団は、ベルリン・フィル、ベルリン・コンツェルトハウス交響楽団、ベルリン放送交響楽団とともに、コンサート専用のオーケストラとしては、ベルリンの四大オーケストラの一つに数えられる(もちろん、それ以外に、ベルリン国立歌劇場のシュターツカペレ、ベルリン・ドイツ・オペラ管弦楽団、ベルリン・コーミッシェ・オーパー管弦楽団という、歌劇場専属のオーケストラが、それぞれに演奏会を開いている)。メッツマッハーという指揮者については、ルイジ・ノーノの歌劇《プロメテオ》の録音⁶⁶や、ハルトマンの 8 曲の交響曲全集の録音⁶⁷によってしか知ることがなかったゆえに、新しい音楽の演奏に関心を持つ音楽家というイメージしかなかったのであるが、じじつ、2007 年 9 月 17 日の演奏会(ベルリン・フィルハーモニー)では、ヘルムート・エーリングの《青い海》、翌週 24 日の演奏会(同)は、ヴィトルド・ルトスラフスキーの《管弦楽のための協奏曲》を取り上げていた。

フィルハーモニーの大ホールの照明がすべて消され、漆黒の闇のなかに、やや籠ったような音質ながら、ピアノの伴奏に乗って、バス・バリトンの歌うシューベルトの《さすらい人》が響いてくる。歌曲が静かに終わると、そこでメ

⁶⁶ EMI 5552092.

⁶⁷ EMI 5568112.

ツマッハーがはじめて登場し、この録音の歌い手が、先年、世を去った稀代のヴォータン歌手、ハンス・ホッターであったことを紹介し、やがて、作曲者のエーリングを指揮台の前に招き、おそらくはきわめて異例と言えるであろうが、作品の演奏の前に、指揮者による作曲者へのインタビューが開始されることになる。

1961年、旧東ベルリンに生まれたエーリングにとって、「青い海」とは東海のことであり、彼が子どもの頃、両親と休暇で出かけた東海のはるか遠くまで広がる美しい青が、家族との優しく楽しい思い出とともに、彼のいわばノスタルジアの根源をなしており、それに対して、あるいは、それゆえにこそ、シューベルトの《さすらい人》に歌われる、故郷を失い、故郷を求め、つねになにかを切実に探し求め、あるいは否定し、また探求しながら、さすらいの旅を続ける風景こそは、E-トランペット、E-ギター、少年合唱団員のソロと、きわめて多彩な打楽器を伴う大オーケストラのための《青い海》の中心的テーマであるとのことであった。もちろん、そこには、実質的には1989年で地上から消え果てた東ドイツという国と、みずからの生まれ育った国を喪失し、それゆえ、ある種の価値観と同一性を喪失し、つねにさすらうべく運命づけられた個人との、錯綜し、ねじれた関係が投影しているには違いない。

ノスタルジックな弱音と、鋭角的に響き渡るオーケストラの強奏との壮大なコントラストが構築する世界もさることながら、シューベルトの《さすらい人》をやや変形させたパートを歌う、テルツ少年合唱団のソロがじつにすばらしく、この作品の仄暗い色彩を際立たせていた。

ベルリンでは、オーケストラの定期演奏会で新しい音楽が演奏される場合、聴衆はきわめて冷やかな反応を示すのが「規則」であると思っていたのであるが、「例外」もあると見え、終演後の拍手は、「ブラヴォー」の声が飛び交うなかで、長く、長く続いた。

休憩後のマーラーの《第四》でも、メッツマッハーは女声のソプラノを用いず、第四楽章のソロは、テルツ少年合唱団員が受け持っていた（しかも、彼は、第四楽章のオーケストラによる前奏が開始されてから、なにげなくステージの右後方に現れ、かの《少年の不思議な角笛》のテキストを歌い出す）。全体に遅めのテンポが設定され、かつ、響きには透明感があり、時おり、かすかな、しかしまた毒気に溢れた自嘲と皮肉の影を漂わせながらも、基本的には和やかにして晴れやかに進行するという、マーラーの交響曲のなかでは例外的な存在であるこの作品の特質が、ここでは鮮やかに生命を得ていた。

9月24日の演奏会は、ブラームスの《ハイドン変奏曲》によって開始されたのであるが、この演奏はあまりにも淡白にして痩せており、ドイツ後期ロマン派の芳醇で粘り気のある変奏曲にしては、ほとんど新古典派の音楽の骨ばった灰色の世界のイメージに近いものがあり、とりわけ終曲の響きの貧血症的とも言えるほどの薄さには、いささか失望の念を禁じ得なかった。

しかし、ルトスラフスキーの《管弦楽のための協奏曲》に移るや、オーケストラは、まさしく水を得た魚のごとくに生きいきと動き始め、変幻自在に展開する曲想の妙を、高度の技術に裏打ちされた鮮やかな演奏によって、フィルハーモニーの広大な空間に解き放っていた。

1950年から4年の歳月をかけて完成されたこの作品が、その作品の名称からしても、バルトークの同名作品を意識し、あるいはそれを模範とし、あるいはそれに対抗する意図を持って書かれたものであることは事実であろう。わたし自身は、この作品の第3楽章が、「パッサカリア、トッカータ、コラール」という、きわめて「古典的」な呼称を持つ部分に拠っていることには、コンサートのパンフレットを読むまでは無知であったのだが、じつのところ、こうした「古風」な楽章表示そのものは、この日の演奏会で2つの作品が演奏されたブラームスをも想起させるものであった。

ピーター・ゼルキンは、すでに35年ほど前の、彼自身は20代の終わりの時期にあたる1973年に録音されたメシアンの《幼子イエスに注ぐ20のまなざし》⁶⁸によって、その卓越した技巧と、透明で繊細さに溢れた音楽の作り方が広く知られるようになったピアニストであるが、わたし自身は、このメシアン以外、彼の演奏の録音を聴く機会はないままであった。彼のそうしたイメージは、ブラームスの《作品83》を弾く現在でも裏切られることはなく、重く粘るブラームスではないとはいえ、一大交響曲にピアノで立ち向かうという意味での白熱した「協奏」を、メツマッハーとともに展開していた。

インテルメッツォ II：ベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団演奏会

低い音域のピアノの弦を、直接、指で弾いて響かせるエキセントリックな音とともに、トルコ出身のピアニスト、ファジル・サイが演奏する自作の《黒い大地》が開始される。「民俗的」にして、強く暗いバラード風でもあるこの小品⁶⁹を、「トルコ」を意識しながらベルリンのコンツェルトハウスで聴くというのは、一種独特な意味を持つ——ドイツへの「移民」集団もしくはその末裔として、陰に陽に差別の対象となり、さまざまな屈辱に耐えながら、それでもなお「異国」で生きねばならぬトルコ国籍の人びとのイメージを、言い知れぬ悲しみと鬱屈した怒りに染め上げられ、中間部の抒情的なパッセージにいたってようやく束の間の慰めを得るかのごとき、この《黒い大地》に、わたし自身はどうしても重ね合わせてしまうからである。

《黒い大地》は、サイがザグロゼク指揮のベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団と共演した、モーツァルトの《K. 467》へのアンコールとして演奏されたものであるが、たしかに、「オリエント」をテーマとしたこの演奏会には、モー

⁶⁸ RCA 82876623162.

⁶⁹ Naive V4954.

ツァルトの《K. 467》よりは、この作品の方がふさわしかったには違いない（もっとも、冒頭には、トルコの後宮を舞台としたモーツァルトの歌劇《後宮からの誘拐》の序曲が演奏されたのではあるが）。協奏曲の演奏も、ハワード・グリフィスの指揮したチューリヒ室内管弦楽団との彼の録音⁷⁰と同様、きわめて生氣に溢れたものであり、自作による第一楽章のカデンツァなどは、ほとんど奔放とも言うべき趣きを持つものであった。

この演奏会の前半には、1962年生まれのスペインの作曲家、ホセ・マリア・サンチェス＝ヴェルドゥが2000年に書いた《マクバラ。声と大オーケストラのための墓碑銘》が演奏された。声を担当したマルセル・ペレスは、アンサンブル・オルガヌムを指揮して、ギョーム・ド・マジョーやヨハネス・オケゲムといった中世の作曲家たちの音楽を、多数、録音していることでも知られており、いかにもアルカイックな響きの声が要求される、この《墓碑銘》では、朗詠か祈りのごときその「歌」は、たんに打楽器奏者のみならず、オーケストラのメンバーの大多数が両手に石を持って打ち鳴らす、「カシヤ、カシヤ、カシヤ」という音とともに、「現代」と「中世」との間を絶えず揺れ動く、不可思議な空間を創り上げていた。

《ピッツィカート》

2007年9月29日のベルリン・マクシム・ゴーリキー劇場の演目は、ヤン・ボッセ演出によるクライストの《アンフィトリオン》(同9月22日、初日)のはずであったのだが、ジュピター/アンフィトリオンの双方を演ずるレーフの病気のゆえに、演目は《マリア・マグダレーナ》に変更され、きわめて残念なことには、カーリン・ヘンケルによるデュッセルドルフ劇場の演出との比較は不可能となった。

ボッセの《アンフィトリオン》に逢うことが叶わなかったがゆえに、急遽、ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレで観ることになったのが、ハンガリーの若い劇作家たち、ヴィクトール・ボドとアンドラーシュ・ヴィナイ（前者は1978年、後者は1977年の生まれであるから、この作品のリハーサルが進行していた時期は、双方ともまだ20代であったことになる）による《ピッツィカート》(ヴィクトール・ボド自身による演出、2007年1月27日、初日)である。役者の何人かは、ベルリン芸術大学の2年次の学生であり、ベルリン・ドイツ劇場は、シーズンに1つ程度の演目は、ベルリンの俳優養成の大学である「エルンスト・ブッシュ」か、あるいはこの芸術大学の学生たちとともに作品を制作するのが「伝統」となっており、昨シーズンのそうした作品が、このシュールな「不条理劇」であった。

公演パンフによれば、この作品は、「奇想天外な登場人物たちとグロテスク

⁷⁰ Naive V4992.

なシチュエーション、さまざまな演劇からの引用と映画から切り抜かれた場面、ライブとプレイバック、ポップとレビューと古典」からなる「パッチワーク」であり、きわめて簡潔なドラマの「筋立て」はあるものの、“work in progress”として、リハーサルにおける俳優たちの即興や提案を大幅に受け入れながら、いわば彼らとの共作によって作品を創り上げていくというスタイルに拠っている。要するに、確定した「テキスト」があって、それを自由に操りながら芝居を仕立て上げていくのではなく、「パッチワーク」の中身は、役者たちの発想の多彩さ、意表を衝く斬新さ、つまりは、さまざまな意味における力量によっても左右されるということである。

ほかならぬそうした作品が、演劇を志す学生たちを加えて制作され、ベルリン・ドイツ劇場の舞台に掛けられるということ自体が、ドイツにおける俳優養成の水準の高さを物語るものである。じっさいの芝居のなかでは、たしかに、何人かの中堅俳優たちの存在感の大きさが目立っていたことは事実であり、プロフェッショナルなアーティストたちとはいかなる化け物であるかを、改めて感じさせるものではあったのだが、ともあれ、作品そのものの「形成過程」にせよ、役者の卵たちの努力にせよ、他の演目の数々とは一風変わった性格を持つ作品であった。

二つのカストルフ演出

「ベルリンの小劇場」の項目でも触れたように、ここ数年、フォルクスビューネの芸術監督であるフランク・カストルフについては、ほとんど絶え間なく、その「危機」なるものが語り続けられている。

そのカストルフの近作となる《北》は、《夜の果てへの旅》で知られるフランスの小説家、ルイ＝フェルディナン・セリーヌの小説を舞台化した作品（2007年9月、初日）であり、テネシー・ウィリアムズの《欲望という名の電車》に基づく《終着駅アメリカ》は、2000年以来、すでに7年にわたってフォルクスビューネのレパートリーに属する演目で、2005年には東京公演も行われているものである。

カストルフの舞台は、つねにパロディと皮肉と解体に満ち、役者にはスポーティーな、時としてアクロバティックな動きが要求される。セリーヌの原作の《北》についてはなんの予備知識もないままに舞台に接したわたしは、うかつにも、馬鹿騒ぎと「自嘲」とが舞台空間を突き破って放出される、カストルフ一流の「滅茶苦茶な演劇(Chaoten-Theater)」（ベルリンの皮肉屋たちによるフォルクスビューネに対する「呼称」の一つ）が、おそらくは《北》という小説に対する彼の「改作」ゆえのどぎつさの発散に違いないと思い込んでいたのだが、じつのところ、セリーヌの作品自体が、つまりはその語り口自体が、およそカオスの極みを体現するものにほかならず、その意味においては、彼らの政

治的方向そのものは、本来的に真っ向から対立しているとはいえ、セリーヌとカストルフとの間には、ある種の体質的な「親和性」さえあるのではないかと思えぬこともない。

セリーヌは、ヒットラーの第三帝国が敗北の混乱にあるさなか、ドイツを北へ北へと縦断する「逃避行」を続ける。彼の「逃避行」は、その時期の彼の旅がドイツ内部へのものであることから明らかなように、ファシズムからの逃走ではなく、逆に、フランスにおける「ファシズムへの協力」への嫌疑からの逃走にほかならない。

1940年から44年までのフランスにおける「対独協力」、つまりは、ペタン元帥のもとでのヴィシー政権によるナチス・ドイツへの政治的協力の歴史は、フランスの人びとにとって、ただひたすら忘れ去りたい歴史の恥部であり、終戦からじつに30年ほど経った1970年代半ば頃から、歴史家たちによる本格的な分析が展開されるようになったと言われる⁷¹。占領軍たるドイツへのさまざまな「協力」は、それ自体は強制された性格を持つものであったにせよ、対独協力者たちは、「自ら進んでナチのイデオロギーに同調し」、「戦勝国に与して戦争に引きずりこまれる危険を冒してまで、政治的協力を求めた」⁷²のであり、じっさい、セリーヌは、彼の筆から吐き出される大量の「激越な」反ユダヤ主義的文書によって、そのお先棒を担ぐ存在であった⁷³。

被占領国フランスがドイツに引き渡すべきユダヤ人の割当数は10万人と決定され、1942年の7月は、2万2000人のユダヤ人の逮捕が目標であった⁷⁴。7月16日から17日にかけて、3095人の男性、5885人の女性、それに4000人の子供の、合わせて約1万3000人が逮捕され、収容所に送り込まれた——「ドイツ側としては子供は見逃すつもりであったが、ラヴァール」(ヴィシー政権の総理)「がそれを思いとどまらせた」のであり、「頭数を増やすために、また面倒をさけるために、ラヴァールは子供たちの収容所送りを主張し、7月20日、アイヒマンもこれに同意した」⁷⁵のであった。ヴィシー政権が収容所に送り込んだユダヤ人たちは、総計7万6000人にも及んだのであるが、そのうち生きて帰還を果たすことができたのは、わずかに2500人ほどに過ぎなかったと言われる⁷⁶。

こうした状況を思えば、セリーヌという「激越な反ユダヤ主義者」が、無傷

⁷¹ ジャン・ドフラヌ『対独協力の歴史』(大久保敏彦・松本真一郎訳)、白水社、1990年、参照。

⁷² 同書、136ページ。

⁷³ 彼の書いた反ユダヤ主義的な作品は、現在もなおフランスでは公刊されてはおらず、日本語版作品集の全15巻のうちの3巻にあたる部分は、まさしく日本語の翻訳によってしか読むことができぬものとされている(ルイ＝フェルディナン・セリーヌ《北(上)》(高坂和彦訳)、国書刊行会、1995年、訳注、233ページ、参照)。

⁷⁴ 以下、ドフラヌ、前掲書、80ページ以下の記述に基づく。

⁷⁵ 同書、81ページ。

⁷⁶ 同書、111ページ、参照。

で終戦を迎えられようはずがなかったのも、ある意味では当然であり、じっさい、彼は、対ナチス協力という罪状のもとに、1945年12月から18ヶ月にわたって、逃亡先のコペンハーゲンで監獄生活を送ることになるのであるが、リンチによる処刑に遭遇しなかっただけでも僥倖に恵まれていたと言えないこともない。

フランスにおけるファシズム政権の体制と、それを支えるべく積極的に関わった多くの大衆組織や膨大な協力者たち（それには、セリーヌのみならず、たとえば稀代のショパン弾きとして、いまなおその演奏の録音が復刻され続けている、ピアニストのアルフレード・コルトーも含まれる⁷⁷）の「独自の」思考と行動が明らかになることは、たとえ当時、ナチス・ドイツの被占領国という基本的な状況があったにせよ、「近代」におけるファシズムが、ドイツ、イタリア、スペイン、日本といった、第一次世界大戦後の時期にあって相対的に「後進的な」帝国主義諸国に特有のものであったという「通説」に、いくつかの留保と転換を要求するものでもある。

凄まじい混乱と頹廃と自暴自棄と絶望とのなかでのその悲惨な旅のプロセスを、セリーヌは、自嘲と憎悪と呪詛の入り混じった、本音とも皮肉とも妄想ともつかぬ、どこかアントナン・アルトーを思わせるような破天荒な文体を用いて「回想」するのであるが、ナチスの第三帝国の滅亡という、よりにもよっておよそ愚にもつかぬ歴史的現場のなかに放り込まれたわが身の不幸とともに、変節や裏切りや物欲に溺れる「近代人」への底知れぬ絶望が、その文体の猥雑ないかがわしさのなかから吹き上がる。おそらく、敗北に突っ走りつつある当時のドイツにあっては、「戦争の終りに散見された敗北のショック、自己憐憫、政治的無関心、何にでも従う便乗主義といった心的状態は、自らの罪悪感の集団的な抑圧・駆逐という心理過程を、最もはやい段階で導き出した」⁷⁸と言われる状況が支配的だったであろうが、セリーヌ同様、ヴィシー政権の周囲に群がっていた「腹黒い政治家、欲求不満の極右暴力主義者、《国内亡命者》、狂信者、利権屋、金で買われた売国奴、大義名分を失った勇士たち」⁷⁹たちもまた、みずからの政権の文字通りの末期的状況に叩き込まれ、人間存在の矮小さ、卑

⁷⁷ もとより、こうした問題は、重く厳しいものには違いない。たとえば日本における戦争責任の問題で、阿部猛は、「戦争責任論で特徴的と思われるのは、軍部の責任を東条英機に負わせ、文学者のそれは高村光太郎に、そして歴史家の責任は平泉澄に負わせる、つまりスケープ・ゴートをつくりあげることによって、他の責任を曖昧にする手法であった」と書くが（阿部猛『太平洋戦争と歴史学』、吉川弘文館、1999年、3ページ）、フランスにおいて対独協力の歴史が長い間タブーとされたのも、その歴史の追跡が、協力者たちの具体的な行動の軌跡に関わらざるを得なかったからであろう——たしかに、コルトーとケンブが合同で開いたコンサートは、おそらくはすばらしく美しいものだったには違いないのだが。

⁷⁸ 芝健介「戦争責任論」、歴史学研究会編『講座世界史』、第8巻『戦争と民衆』、東京大学出版会、1996年、234ページ。

⁷⁹ ドラフーヌ、前掲書、8ページ。

劣さ、拙劣さ、愚かさ、そしてまた哀しさを撒き散らしながら、フランスから逃亡しようとするのである。

とはいえ、人間を取り巻くそうした状況は、なにも 1944 年の第三帝国崩壊の時期にのみ固有であるわけではない。それほどのカタストロフでもなければ、それほど凄まじい惨状でもないにせよ、自己憐憫と自暴自棄、便乗主義と利那主義とが社会の根幹を揺さぶるような事態が、じつのところ、一つ間違えば現在の「大衆消費社会」においても出現しかねないという批判意識こそは、カストルフをこの作品の舞台化へと駆り立てた根源をなすものにほかならない。

カストルフの演出は、悲惨さと馬鹿馬鹿しさとのカオスの混交を、例によって役者たちの肉体を駆使（酷使）しつつ、休憩なしの 3 時間の長丁場にわたって舞台の上に叩きつける。その舞台は、わたしにとっては、彼のさしあたっての「健在」を立証するものでもあった——それというのも、セリーヌの悲喜劇的な呪詛と憎悪を舞台の上に再現することによって、「現代」という時代に向かつての、彼自身の悲喜劇的な呪詛と憎悪とを吐き出していたからである。

《終着駅アメリカ》は、1989 年以後の時期への、つまりは、ポーランドの「連帯」の運動にせよ、社会主義の根源的な革新をめざした運動にせよ、ことごとく敗北して消滅して果てたのちの世界への「現在進行形の回想」にほかならない。「ワルシャワ労働歌」も、ただブランチの頭のなかで、その妄想のなかで、大音量で響き渡るのみであり、舞台を激しく動き回る「カストルフ的人物たち」も、ある種の自暴自棄と幻滅とに、しかしまたある種のしたたかさにも彩られながら、「89 年以降」の社会を生きていくのである。幾度となく繰り返して現れる「ワルシャワ労働歌」は、本来的には団結と闘争の象徴でありながらも、まさしく「過去」の象徴でもあり、その「過去」から照らし出される「現在」の閉塞的消費社会の空しさと絶対性が、この演出のテーマをなしているには違いない。

とはいえ、かりにいささか「感傷的」であるとはいえ、この《欲望という名の電車》が観る者に胸に重く残るのは、最終第 11 場において明らかになるブランチの運命であり、彼女を迎えに来た、彼女が赴くはずの精神病院の医師に向かって、なにもわからず、彼が誰とも知らぬまま、彼女が、*"Whoever you are – I have always depended on the kindness of strangers."*⁸⁰ という台詞である。

およそ「感傷性の敵」であるカストルフは、もともとが著しい改作で、およそほとんど原型をとどめぬほどに原作を改変した演出ではあるのだが、この最後のシーンを「潔く」カットしてしまい、観客にブランチという人物への同情や共感を抱くことを許さない。それは、彼にあっては、むしろステラとスタンリーの「日常」こそがテーマであり、「闖入者」に過ぎぬブランチは、まさしく

⁸⁰ Tennessee Williams, *A Streetcar named Desire*, New York 2004, p. 178.

そのようなものとして、相対的に副次的な役割を与えられているに過ぎないということと、彼のドラマトゥルギーからすれば、ほとんどシュールな雰囲気で開催される芝居全体の流れが、ある意味ではきわめて「リアルな」設定ともつ最終シーンで堰き止められることを避けたかったことによるのであろう。

《勝負の終わり》

ヤン・ボッセがベルリン・ドイツ劇場で演出したベケットの《勝負の終わり》(2007年6月2日、初日)は、クロヴ(ヴォルフラム・コッホ)とハム(ウルリッヒ・マッテス)の二人の人物の「対話」と「非-対話」によってのみ構成される(たしかに、ナッグとネルの二人は、ベケットのテキストにおいても、それほど出番があるわけではない)。およそ装置らしきものない、裸の舞台の真ん中に、あたかもヴォードヴィリアンのごとき銀色のスーツに身を包んで椅子に座ったままのハムと、朱色の大きなエプロンのごときものを着て、時として激しく動き回るクロヴとは、ともに強い照明を浴びて浮き上がるのであるが、それが、ほとんど「非-ベケット的」なほどの洗練された美しさを醸し出すのは、ボッセ演出のマクシム・ゴリキー劇場の《若きヴェルテルの悩み》の舞台と同様である。

《勝負の終わり》は、一般的には、《ゴドーを待ちながら》と対をなす作品と言われる。「ゴドーの来ない」舞台は、まだしも「ゴドーが来ない」という「設定」があるのに対して、この作品においては、文字通りなにも起こらず、なにも「意味」らしきものはないからである。あらゆる「意味」を剥奪された「無」を、ただ「無」として美しく描き出すというのは、しかしまた、役者たちの存在感の強さによってはじめて可能となる。アントン・ヴェーベルンの冷ややかに凝固した世界に共通するものを、ボッセの演出は描き出すことに成功しており、それはまた、ベケットを評価するアドルノの、同じく氷のように凝固した優美の世界をも想起させるものであった。

《モリエール》

紙オムツをした「守銭奴」たる「彼」は、その死を待ちわびる「敬虔な」親類縁者たちを尻目に、雪の降りしきるなか、娘エリーズ(パトリシア・ツィオコフスカ)にようやくのことで支えられながらも、頭からくりつけたマイクに向かい、ほとんど狂気のごとき執拗さで、「愛」なるものの不毛を絶叫し続ける——そのまさしく鬼気迫るシーンは、4時間を超える《モリエール》のクライマックスをなすものであるとともに、「受難の人モリエール」というテーマを、最も峻烈に舞台に叩きつけるものでもあった。

フェリドゥン・ザイモグル、ギュンター・ゼンケル、ルク・ペルツェヴァルの3人の合作、ペルツェヴァル演出によるベルリン・シャウビューネの《モリエール》(2007年8月31日、初日)は、モリエールの代表作である《人間嫌い》

《ドン・ジュアン》《タルチュフ》《守銭奴》の4つの作品を一応の下敷きとしながら、モリエールという「悲劇的人物」を想わせると同時に、アルセスト、ドン・ジョヴァンニ、タルチュフ、アルパゴンでもある「彼」を「主役」に据えて創り上げた作品である。

シャウビューネの広大な舞台空間は、同じペルツェヴァルの《プラトーフ》同様、基本的にはなにもない（装置：カトリン・ブラック）——ただひたすら雪が舞い続けるのみである。芝居の開始前から、カーテンコールが終わるまで、舞台には雪が降り続ける。座ったままで動かぬ役者には、全身を埋めんばかりに、頭から「雪」が降り積もる。ある種の終末であり、あるいは「氷河期」である。

美しい雪。残酷な雪。

その降りしきる雪のなか、「彼」を演ずるトーマス・ティームは、ひたすら世界への呪詛と憎悪の念を吐き続ける。その反逆の精神のゆえに芝居を封印され、神への冒瀆者として糾弾される「喜劇作家モリエール」の「悲劇」が、そのいかにも人間臭く、弱さと強引さとは、そしてまた、固陋にして欺瞞に満ちた社会に向かつての倦むことを知らぬ叫びとが、執拗に展開される。

ペルツェヴァルの演出そのものは、抽象的にして晦渋なものであり、「いたるところに毒を散りばめてはいるものの、基本的には軽妙なリズムをもって進行するモリエール」というイメージのもとに、モリエールの喜劇が切開かれ、縫合された舞台を予想する観客（じつのところ、わたしもその一人であったのだが）は、ものの見事に肩透かしを喰らわされることになる。2回の休憩によって、便宜上、全体を分けるとすれば、最初の休憩の前は《人間嫌い》と《ドン・ジュアン》、その後が《タルチュフ》、最後の休憩の後が《守銭奴》となるのであるが、じっさいのところ、これら4つの作品は、モリエールの生前、つまりは、かのルイ十四世の時代、いずれも上演禁止の憂き目に逢うか、あるいはなんらかの迫害、もしくは上演への妨害を受ける運命にあるものであった。じっさい、モリエールの「毒」は、あらゆる所に向けてばらまかれているのであり、「喜劇」の形式を取って笑い飛ばしながらも、「無神論者」たるドン・ジュアンの描き方にせよ、「篤信家」を装うタルチュフの偽善への嘲笑にしても、そこに込められた宗教（教会）批判の刃は、ほかならぬ当事者にとっては許しがたいものだったに違いない。

しかし、ペルツェヴァルの描き出す「受難者」モリエールは、そうした「歴史性」の仮面を付けながらも、彼が降りしきる雪のなかでひたすら吐き出し続ける憤怒と呪詛と絶望の矛先は、紛うかたなく「現代」に向けられているのであり、つまりは、現代の偽善と現代の非人間性と現代の没精神性とに向けられているのである。

世界に向かつてみずからの存在の意味と無意味を問う「彼」モリエールの、晦渋にして破天荒、猥雑にして形而上学的な精神の根源を、「現代」において（お

そらくペルツェヴァルにとっては爽快に) 開示する舞台——かの大杉栄の、いまやたしかに歴史的となった一句、「美はただ乱調にあり」を彷彿とさせる、華やかにして残酷な舞台であった。

《ねずみ》

ミヒヤエル・タールハイマー(演出)とオラーフ・アルトマン(装置)の共同によるベルリン・ドイツ劇場の近作は、ゲルハルト・ハウプトマンの《ねずみ》⁸¹である。この二人によるアイスキュロスの《オレスティア》では、舞台は縦位置に封じ込められ、役者はつねに、極端に狭い「足場」の上でのみ動いていたのに対して、《ねずみ》では、舞台は横位置に断ち切れ、高さの不足が全体を規定することになる。すなわち、おそらくは150cmほどの高さしかない空間のなかで、登場する人物はつねに腰をかがめ、膝を曲げ、頭を下げて歩き、叫び、泣くことを「強要」されることになるのであり、必然的に、彼らはすべて、腕の長い(それというのも、腕だけは屈曲させる必要がないからであるが)、一種異様な動きをする「動物」でもあるかのごとき外観を呈することになる。

その空間の不自然にして異様なまでの狭さは、彼らの生きる世界の狭隘さ、あるいは、彼らの視角そのものの狭隘さの象徴にほかならない。

タールハイマーの語り口は、《ファウスト》や《オレスティア》に見られたような、極端なまでの「抽象化」による緊張の放射を(いささか人工的な時間の流れのなかに)作り出すものではなく、市井の貧しい人びとの、その善意のゆえに、しかしまた、ある意味では偏狭さと無知のゆえに惹き起こされる悲劇を真正面からとらえて、悲しみのなかに没落する人びとの運命を鋭角的に描き出すものであり、その限りでは、ある意味で「正統的」な演出である。この《ねずみ》は、彼一流の極端なまでに知的緊張を強いる演出の方向とはやや異なるものとなっており、ハウプトマンによって描かれた、20世紀初頭のベルリンの庶民の風景を再現する「自然主義的な演出」では、とうていないとはいえ、作品の本質的な核心を凝縮した形で再現することに成功していた。ヨーン夫人とその夫を演ずる、コンスタンツェ・ベッカーとスヴェン・レーマンをはじめとして、役者たちはきわめて高い水準の成果を見せており、おそらく、ベルリン・ドイツ劇場における今シーズンの代表的な芝居の一つとなることであろう。

IV 小括

現代ドイツにおける演劇および劇場制度について論述しつつ、そこに「近代芸術」もしくは「近代」そのものの歴史的な位置を、日本との相対的な比較において確定しようという問題設定は、本稿ではきわめて不十分に展開されてい

⁸¹ Vgl. Gerhart Hauptmann, Die Ratten, Berlin 2006.

るに過ぎない。なによりも、日本の芸術の歴史についてのわたし自身の知見の未熟さゆえに、たとえば明治期における、深尾須磨子や島村抱月、あるいは森鷗外や坪内逍遙、さらには小山内薫といった人びとの、西洋演劇の「移植」に対する情熱や絶望の深さを再現することは、まったく不可能であった。美術や音楽についてもそれは同様であり、その意味では、個々の作品や成果に基づいて具体的な状況を叙述することによって、逆説的ながら日本における「近代芸術の不在」を描写し、それによって、日本における「近代」の性格を考察するという課題は、依然として残されたままである。もちろん、このような問題の設定にあっては、個々のジャンルにおけるプロセスを追うのみならず、政治史・思想史・文化史の諸要素をある程度まで統一的にとらえることが必要であり、その点でも、作業はまだ端緒に就いたばかりである。

ドイツの諸都市における「宮廷劇場から市民劇場への移行」というテーマの持つ意義については、本文においても簡単に触れているところであるが、この移行過程は、かつてのゲーテの有名な言葉のごとく、少なくとも18世紀においては、ドイツが中央集権的な「統一国家」を形成することができず、大小数百の諸邦に分かれていたがゆえにこそ、逆にある都市への「一極集中」という事態が「回避」され、さまざまな都市における宮廷劇場が百花繚乱の様相を呈していたことにも関連する（もとより、ゲーテが「芸術監督」でもあったワイマール公国の劇場は、当時においては、そのなかでも最も傑出したものであった）。しかし、問題は、宮廷劇場が「近代化」に伴って閉鎖されることなく、市民劇場への転換を果たしたのみならず、明らかにいくつかの大都市においては、19世紀から20世紀にかけて新たに劇場が建設され、「百花繚乱」の風景はさらに華々しく広がるようになったということの意味であり、ここにこそ、現在のようになきわめて厳しい財政状況のただなかにもありながらも、劇場の総費用のなお80%から90%近くも自治体が助成するシステムの存続する理由の根源があるに違いないということである。一言で言えば、それは「必要」とされているからであり、つまりは「要求」があるからであり、要するに、マスメディアとは異なり、文化産業とも異なる芸術文化の存在を求める階層が、依然として存続しているということである。

かりに客席数500の普通の劇場で、ある演劇の演出がレパートリーの一角として30回上演されたとすれば、満席であったとしても観客数は15000人に過ぎず、とうてい、数百万の聴取者を想定するマスメディアの比ではない。しかし、まさしくその「ミニコミ的」な性格こそが劇場の本質に属するのであり、役者も観客も、共有される一度きりの、まさしく反復不可能な時間と空間のなかで、共感が拒絶か、「ブラヴォー」か「ブーイング」かのコミュニケーションを行なうのである。当然のことながら、「複製技術」に基づくメディアによっては、そうしたコミュニケーション的体験は不可能であり、そうした体験の持つ意味の大きさについての理解が、「納税者」たる観客と「徴税者」たる行政との双方に

ある程度まで共有されているがゆえに、制度としての劇場が維持されていると
言うことができよう。

「劇評」は、つねに主観的な「個人的意見」に過ぎず、文学と同様、「客観
的な基準」などというものは、ない。つまりは、作品の「趣味」と、演出の「趣
味」と、評者の「趣味」との間でのせめぎ合いから絞り出されてくるものでし
かない。さらに、本稿のように、実見した舞台に基づいて論述する場合、わた
し自身のドイツ語圏滞在はつねに短期間であるがゆえに、どの演出作品を観る
かは直前まで決められないことも多く、しかも、俳優の病気などによる演目変
更もしくは休演という事態も無きにしも非ずであるため、事前にテキスト等を
読んで準備したとしても、それが必ずしも活かせるとは限らないことも少なく
はなく、その意味では、かなり偶然に支配されることになる。

現代のドイツ語圏の演劇における演出の方向は、きわめて大きく分けて二つ
あり、フランク・カストルフ流の、戯曲を演出家の「意のままに」強引に改変
し、演出家の意志によって原作が「裁断」される演出家主導の舞台（レジー・
テアター）と、いわば「正統的」な、斬新であることを求められるにしても、
テキストの内容的な改変は基本的には行なわれず、かりに時代や場所の設定が
現代に移されているにしても、あくまでも芝居の書き手の意図を生かそうとす
る舞台である。しかし、基本的には、そこに「人間のドラマ」が表出されてい
るか否かが問題なのであり、それゆえ、戯曲におけるアクチュアリティも、現
代世界の諸問題やら諸事象に関わってのみ存在するわけではない。古代ギリシ
ャ悲劇であれ、ラシーヌの悲劇やモリエールの諷刺喜劇であれ、あるいはまた
シェイクスピアの諸作品であれ、テキストのなか叩き込まれた「人間のドラマ」
を摘出し、優れた役者と優れた装置と優れた衣装と優れた照明があれば（！）、
芝居は生命を得て躍動することになる。その「人間のドラマ」には、しかしま
た、当然のこととして、とりわけ演出家の世界観もしくは人間観といったもの
が蠢いているのであり、その限りにおいては、ある作品に対して演出家が開示
するみずからの読み方と、それを享けつつ観客が感得する読み方との間での、
ある種の矛盾的もしくは共感的「対立」のなかで、最終的には双方がそれぞれ
に「現代」をとらえようと意志するところに、書割のなかに封じ込まれた世界
の魔力が潜んでいるに違いない。

（2007年10月初旬のいくつかの舞台についての論述は、本稿が9月末日に
受理されたのち、校正段階において加筆されたものである。）