

現代ドイツの演劇状況 (Ⅷ)

照井 日出喜*

Abstract

In this paper, the directions of the stages are mainly discussed, which were performed in Berlin and Wien between September 6th and October 5th, 2008. Specifically, the following plays are analyzed and criticized: 8 Shakespeare's works, 3 various "Faust" works, 2 Brecht's works and 2 Kleist's works, a drama of Camus and Genet, a stage version of Th. Mann and Ch. Wolf's novel, and a modern play by Kater and Mouawad. Also 2 opera performances ("Tristan and Isolde" and "Rigoletto") and 3 concerts (ROS, SWO-SO and DSO) in Berlin are inserted as "intermezzi" in narration.

In connection with the direction of Th. Mann's "Zauberberg (Magic Mountain)" and that of Brecht's "Trommeln in der Nacht (Drums in the Night)", several issues are raised as to the political process during and after World War I in Germany, i.e., the war itself and the revolution and counterrevolution right after the war, and the intellectuals' statements on their attitude toward that political process, since both of them play an essential role in developing both of the works.

歪んだ鏡の中にみずからの引き裂かれた「実像」の影を追い求め、そこに束の間、すぐさま煙のごとくに消え失せるアイデンティティーの破片の幻像を見ることで、所詮はひたすら浮遊するのみのわが身の「實在」を感得するというのが、「観る側」にとっての芝居の本質である。ジャン・ジュネは、「私が劇場に行くのは、わたし自身を舞台の上に（ただ一人の登場人物において再構成されたものにせよ、多様な人物の助けを借り、作り話の形をとったものであるにもせよ）、わたし自身が決して見ることも夢見ることでもできぬような——あるいはあえてそれをなしえぬような——姿において見るためであり、しかもその姿は、実は、わたし自身、自分がそうだと知っている姿なのである」¹と書くが、

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

¹ ジャン・ジュネ 『「女中たち」の演じ方』、『女中たち』(渡辺守章訳)、白水社、1995年、17ページ。

芝居のプロフェッショナルたるかの「聖なる窃盗犯」ならばいざ知らず、「自分がそうだと知っている姿」自体が、わたしにとっては不分明にして不透明きわまるものでしかない。それゆえ、わたし自身は、「夢見ることでもできぬような」自分の姿の幻影を、本質的にエキセントリックな生き物である舞台から舞台へと空しく彷徨し、放浪しながら、さしたる希望もないままに、しかしまた執拗に追跡し続けているに過ぎない。

もとより、その追跡の対象となる存在自体がまた、あらゆる芸術創造がそうであるように、みずからの根源的な存在理由を求めて流離の旅に身を置くものである。かつて、画家である中村研一は、20世紀半ばの絵画の世界について、「今世紀になって昔からのことをすっかり捨ててしまって、皆何かもがいて、何とかして今までにない別種のものを作りたいと思うけれども、しかも過去の重圧も忘れられない、そのつながりのところに本筋のものがあるのであって、過去を持たないものうわごとは、そうわれわれの血にはならないものだ²と述べるが、過去というものの放つ圧倒的な重圧との華やかにして血みどろの葛藤のなかで、「今までにない別種のもの」という、かりに手にしたところで、所詮はただちに消え果てるに過ぎぬものを渴望してもがき続けるのは、現代ドイツの演劇人とて同様である。

クライスト二題

《アンフィトリオン》(ベルリン・マクシム・ゴーリキー劇場、ヤン・ボッセ演出、2007年9月22日、初日)

デュッセルドルフ劇場の《アンフィトリオン》が、人間界に「君臨」するギリシャの神々の傲慢と「権力」を強調し、悲劇的な運命を甘んじて身に受けねばならぬ人間たちの絶望の深さを描き出しているのに対し、ベルリン・マクシム・ゴーリキー劇場のヤン・ボッセによる演出は、たしかに神々に「従属」する人間たちの不条理と悲しみを描きながらも、しかし、その神々でさえ、じつは人間たちを完全には支配することができず、「天上の権力」によって「下界」の人間たちの幸福を蹂躪する、まさにその頂点において、いわばたんなるカリカチュアに引き下げられる存在として描き出される。ジュピターの高らかな「宣告」は、人間たちからは背を向けられ、一顧だにされることはなく、ただただ空しく、虚ろに響き渡るのみである。

ボッセの読み方では、支配され、思うさま引きずり回されながらも、なお神々に反抗し、彼らの恣意的欲望に屈従することを潔しとしない人間たちの意志こそが、前面に出ることになる。

² 矢崎義盛・中村研一『絵画の見かた』、岩波新書、1953年、112ページ。

《ペンテジレアー》(ベルリン・シャウビューネ、ルク・ペルツェヴァル演出、2008年1月、初日)

クライストの《ペンテジレアー》は、ほとんど狂気じみた芝居である。愛と憎悪、錯乱と死、誤解と因習とがひたすら疾風のごとく吹き荒れ、吹きすさぶ。クライスト自身が「上演不可能」と見なし、かのレッシングの《賢人ナターン》のごとく、いわば「レーゼ・ドラマ」(読むための戯曲)と考えていた節があるというのが頷げないこともないほどに、その展開を舞台に乗せるのは困難であるかに見える。《賢人ナターン》が、現代のドイツでは幾多の演出を同時期に観ることができるほどに人口に膾炙し、とりわけ高校生たちの観劇授業の対象であるほどの作品ともなっているのに対し、クライストの作品への常套的な形容詞たる「デモニッシュ」が最もふさわしいかに見える《ペンテジレアー》は、上演の機会は依然として限定されたままにとどまる。

とはいえ、演出家が「独裁者」として「君臨」する「レジー・テアター」ならば、上演が困難かに見える戯曲を、みずからの意志と欲望のままに舞台の上に展開させることは、まさしく望むところに違いない。

最近のペルツェヴァルの演出の多くがそうであるように、この作品でも、彼は広大なシャウビューネの舞台をほぼ裸のままに使う。舞台後方に、その高い天井に触れんばかりに立て並べられた数十本におよぶ長大な材木を、男たちがワイヤーで縛って台形状にひねることで、芝居は開始される。天井からは、長いコードで、円形状に点々とマイクが吊り下げられており、くわえて、舞台前方の移動用のレールの上には大きなライトが乗っているのであるが、目に見える装置はそれぐらいのものである。役者たちは、ほとんどつねに、その円形に沿ってひたすら走るか、歩くか、あるいは叫ぶかの行為を繰り返し、多くは断片的で切れ切れのままに吐かれる台詞は、激しい音楽と戦いながら、走り、歩く役者の、その時々の間近にあるマイクに向かって語られることになる。衣装も、アマゾン族の女戦士たちのそれは、灰色のきわめて単純なものであり、ギリシャ軍の戦士たちは、ズボン状のものを身に着けたのみで、上半身は灰色の泥状のものを塗っているだけである。つまりは、抽象的で、晦渋で、しかしまた激しい肉体的消耗を役者に強制する舞台である。

この演出には、いくつかのネガティブな批評が出ていたのだが、しかし、これほどまでクライストの戯曲を「解体」し、それをみずからが思い描くイメージによって、ほとんど強引なまでに再構成してしまう手腕は、もとより並大抵のものではない。舞台が戯曲のためのイラストレーションではなく、戯曲と格闘する演出家の意志の発現の場でもあることを、改めて痛感させられる仕事であった。

もちろん、それも、クライストの戯曲における本質的なものの現代における表現という、演劇の根幹に関わるものであるがゆえに、意味を持つことになる。生と死。みずからの意志を貫くことによる死。戦いに破れ、アヒレスをむごた

らしく食いちぎったペンテジレアー（カタリーナ・シュットラー）が死を選ぶ直前、瞬時にワイヤーを解かれた舞台後方の材木たちは、轟然たる音を立てて崩れ落ちる。崩壊し、バラバラに折り重なった材木の山の傍らを、死地へと赴くペンテジレアーは、ゆっくりと、しかし顔を上げて、かの円形に沿って歩いて行く。

クライストもまた言葉の天才であった。彼の書いたものを読むとき、その奥に潜む凝縮されたエネルギーの凄まじさには、誰しもほとんど慄然たる思いにとらわれずにはいられない。ペルツェヴァルによるテキストの「解体」は、たしかにクライストの言語の威力を殺ぐものとなっていることは否定できない。しかし、それでもなお、彼が舞台の上に展開したものは、まさしく戯曲そのものの本質を衝いているのであり、芝居がはねたあとに残るものは、重く、美しいものであった。

ドイツのオペラ専門誌『オーパンヴェルト』は、2008年度の最優秀制作作品として、スイスのバーゼル劇場のハンス・ノイエンフェルス演出によるオトマー・シェックの歌劇《ペンテジレアー》（一幕）を選んだとのことである。わたし自身は、かつてのヴァーグナー歌手の一人で、クナッパーツブッシュやフルトヴェングラーの指揮のもとでの《パルジファル》や《ヴァルキューレ》の録音を残したマルタ・メードルの、フェルディナント・ライトナー指揮によるシュトゥットガルト国立歌劇場での1957年のライブ（アヒレスはエバーハルト・ヴェヒター）と、ヘルガ・デルニッシュの、ゲルト・アルブレヒト指揮の1982年のザルツブルク音楽祭におけるライブ（アヒレスはテオ・アダム）との、二つの歴史的な《ペンテジレアー》公演の記録を聴くのみであったから、この歌劇が現在もヨーロッパのオペラハウスでレパートリーの一角を占めていること自体、寡聞にして知らなかったのであるが、ノイエンフェルスの演出であるならば、おそらくはさまざまな象徴的な仕掛けに満ちた、「玄人好み」ではあるが、聴衆の多くからは敬遠されるような舞台だったであろうことが想像される。

ブレヒト三題

《夜打つ太鼓》（ベルリーナー・アンサンブル、フィリップ・ティーデマン演出、2007年8月30日、初日）

1919年のスパルタクス団の蜂起と挫折を間接的な動機として、当時まだ医学生だった23歳のブレヒトが処女作として書いたこの戯曲は、50年代にブレヒトが戯曲集を出版するさい、「革命」の描き方をめぐって、当時の東ドイツのドイツ社会主義統一党の文化部門との間で問題となり、ブレヒトが「釈明」を書いたことでも知られるものである——おそらく、彼の作品群のなかでも、上演される機会自体はそれほど多くはなく、むしろ、初期のブレヒトの思想上お

よび文学上の展開における位置づけという問題において、文学史家に取り上げられることの多い戯曲なのかも知れない。

この芝居は、発表直後から、ブレヒト自身によって何度かにわたって改稿されたのであるが、ティーデマンの演出は、その初稿に依拠したものとのことである。

「革命」の成功と挫折という問題は、第一次世界大戦からロシア革命にいたる当時の世界情勢にあつて、もとより核心的な位置を占めていた。《夜打つ太鼓》は、そうした状況下でのブレヒトの思想的模索と葛藤の所産であり、つまりは、その時点における彼の「回答」であつたには違いない。

革命は、すべての政治的・経済的状況が把握され、来るべきそれらの最善にして最適な構造が考え抜かれたうえで、しかるのちに勃発するというような、悠長な性格のものではない。そのマグマ的エネルギーを形成するのは、ブレヒトがこの戯曲で描き出すような「ルンペン・プロレタリアート」に代表されるがごとき、社会の下層もしくは最下層へと滑落、あるいは滑落させられた人びとの不満と不安の爆発もしくは暴発であり、それがなければ、もしくは、そうした状況がなければ、絶対的な威力を持って君臨する政治経済体制が、たとえ一時的ではあれ、叩き潰されるようなことがあるはずはない。

じっさい、フランス革命であれ、あるいは1848年の革命であれ、そうした関連においては、その初期の時点では、事態にそれほど大きな相違はなかつたであろう。「機が熟する」のを待つわけにはいかず、それゆえ、多くは反革命の勝利となつて帰結するのであるが、しかし、おそらく革命は、歴史の展開そのものにおいては、それ以上でもそれ以下でもあり得ず、時代が下つてのちに、それに対してさまざまな「批評」もしくは「批判」を加えるのは容易であるとはいへ、その時点では、それは不可避にして必然的な反逆なのである。

ロシア革命からドイツ・バイエルンのレーテの挫折へといたる歴史のプロセスは、当然のこととして、矛盾と暴走と錯誤と裏切りと反目と勝利との錯綜した展開を示すものであつた。酔っ払つた「ルンペン」たちがスパルタクス団に加勢するために赴き、アフリカでの4年にわたる捕虜生活から帰還した主人公は、もはや行動への意志を喪失し、かつての婚約者と「マイホーム」とどまることを選択する、という《夜打つ太鼓》の結末は、そうした歴史的状况を、ある意味ではきわめてストレートに描き出したものである。芝居をそのような、歴史的事件とかなりのところまで直接に関わるものとしてとらえることが「邪道」であることを思い知りながらも、この演出を目の当たりにして、すでにこの1920年の時期において、リアリスト・ブレヒトの面目が躍如していることを痛感させられた。それというのも、第一次世界大戦という巨大な事件と、それに引き続く革命と反革命、暗殺とテロ、民族主義と民主主義との相克——世界が激しく揺れ動き、後述のトーマス・マンのごとく、来るべき、あるいは招来すべき方向性を求めて、多くの人びとが誠実な模索を続けていた時期に、青

年ブレヒトがどのような模索をもってそれに応えようとしたかを、この戯曲もまた示しているには違いないからである。

終演後のアフタートーク（わたし自身、この戯曲の執筆および発表の経過等については、このトークに出席していた担当ドラマトウルク、ヘルマン・ヴェンドリッヒの説明に教えられることがきわめて多かった）では、観客の側から、この作品をいま上演するアクチュアリティはどこにあるのか、という質問が出された。ヴェントリッヒは、ある特定のシステムから外部に弾き出された個人が、もう一度そこに復帰するのはほとんど不可能だという状況は、現代にも通ずるものがあり、さらには、初期のブレヒトが駆使する言語は、いまなお新しさを持っている、と答えていた。

もとより、そうした要素がこの芝居にないわけではない。しかし、ある戯曲の「アクチュアリティ」は、テキストが優れているか否か、という「抽象的な」事柄のみにかかっている。「優れている」か否かは、これまたいかにも同語反復的でしかないのであるが、それが「ドラマ」としての真実性を築き上げているか否か、ということに依存する。じっさい、わたしたちが《アンティゴネー》や《リア王》を観るのは、それらの芝居が表面的な「アクチュアリティ」を持っているか否かという、なんらかの「基準」に依拠するからではなく、あくまでも、舞台の上で嘆き、苦悩し、あるいは歓喜に満ちて飛翔する人物（役者）が、「人間のドラマ」としての密度の高さと品位を備えているであろうことを期待してのことである。そのさい、その「人間のドラマ」を解釈し、解剖し、再構成し、あるいは再創造する演出家（およびドラマトウルク）の介入・介入の仕方、要するにその解釈の如何もまた、芝居として顕現するものの本質的な契機をなすものであることは自明であり、彼らの介入・解剖の冴えを支える思想と趣味の高さ自体もまた、まさしくある芝居の「アクチュアリティ」の実体を形成するものにほかならない。

それというのも、「あらゆる土地、民族、時代に、『本質美』は自我燃焼以外にない」³という高田博厚のきわめて「主観主義的」な切り口こそは、ここでもまた生命を得るからである。芝居は、書き手と演ずる側との「自我燃焼」のせめぎあいにはほかならず、それは時として、極限的な形を取って現れるのであり、その「極限性」の危うさと高貴とが、まさしく演劇の「本質美」を形成することとなる。

燃焼すべき「自我」は、すなわち、芝居の創り手たちの「自我」は、もとより、多様な衝動に突き動かされるものには違いない。内面へと、内面の深淵へと潜航し、冷ややかな自己凝視のもとで、そこで燃えたぎる情念を掬い取るのも「自我」であり、みずからが生きる社会の不条理と非人間性への倦むことの

³ アスカニオ・コンディヴィ『ミケランジェロ伝』（高田博厚訳）、「改訂版への序」、岩崎美術社、1978年、4ページ。

ない闘いを挑み続けるのも「自我」なのであり、そうした多様な「自我」の群れは、その根底に、民族や時代を超越し、あるいはそれらを通するだけの「普遍的」威力を備えているがゆえにこそ、この現代に対しても問題を提起し得るのである。

中村真一郎は、「作家は常にその時代の流行に支配されているとしても、流行の衣をまといながらも、時代を超えた真実の肉体の声を、不ずと発しているものである」⁴と書き、「文学の目的」を、「言語的手段によって、読者の日常的経験とは別の、より純粋な観念的世界を作りあげること」と規定し、その「より純粋な観念的世界」を「美」と名づける⁵。じっさい、個々の「自我」が創り上げ、表出する「観念的世界」の「純粋性」の高さこそが、逆説的ではあるが、文学の、したがってまた芝居の、それぞれの時代・時期における「アクチュアリティー」の成立の場にほかならない。「純粋な観念性」と、現実の社会において生きかつ蝨く具体的諸個人が吐き出す問題性との間の相克が、芝居上演の緊迫した空気を生み出すものには違いない。

《男は男だ》（ベルリーナー・アンサンブル・稽古場、マンフレート・カルゲ演出、2006年3月30日、初日）

ベルリーナー・アンサンブルの稽古場で演じられる《男は男だ》は、作品自体、ほとんど「教育劇」的な雰囲気漂わせるのだが、演出もまた、いかにも「古風な」プレヒト劇流の舞台である。

ほとんどドタバタのコント風に流れて行くユーモアが、一転、ブラック・ユーモアへと変容する幕切れは、集団のなかの個人、軍隊という集団のなかでそれによって変容させられる個人という、古くも新しい問題を痛烈に観客に突きつける。この「古風なプレヒト劇」は、一面では、東ドイツ時代、若い世代から「プレヒト博物館」の「蔑称」で呼ばれていたベルリーナー・アンサンブルのイメージが頭をかすめたものの、シリアスなブラック・ユーモアへの転換へと収斂させていく演出家の卓越した手腕は、そのイメージを払拭するに十分であった。

後述のウィーン・アカデミー劇場の《焼け焦げ》には、両親の死を賭した情熱的な愛のゆえにこの世に生を受けたにもかかわらず、戦場での殺戮を「職業」とせざるを得なかったがゆえに、血と欲望に狂うことになる人物が登場するのであるが、プレヒトのこの《男は男だ》は、いわばその理念的な「プレリュード」ともなるべき作品である。

⁴ 中村真一郎『源氏物語の世界』、新潮新書、1968年、153ページ。

⁵ 同書、172ページ。

《三文オペラ》（ベルリーナー・アンサンブル、ロバート・ウィルソン演出、2007年9月27日、初日）

ロバート・ウィルソン演出の《三文オペラ》は、いかにも美しいオペレッタである。ベルリン・ドイツ劇場での《カリガリ博士》、ベルリーナー・アンサンブルでの《レオンスとレーナ》（ビューヒナー）、《冬物語》（シェイクスピア）と続いた、近年のベルリンでのウィルソンの制作としては、わたし自身の予期に反して、おそらくは最も成功した舞台であろう。

もちろん、ブレイクであるから、皮肉の毒がいたるところに仕込まれている作品であるが、ウィルソンは、「三文」ではあれ「オペラ」である以上、オペラもしくはオペレッタとしての《三文オペラ》を、例によって計算され尽くした「幾何学的」な舞台装置とその転換、刻々と変容する照明効果、象徴的でパントマイム的な、いわば「アンチ・リアル」な役者の動きを駆使して創り上げる。

もともと、オペラやオペレッタは「アンチ・リアル」なものであるには違いない。台詞を語っている人物が、「突如として」オーケストラの演奏とともに歌い出す、という、連続のなかに不連続が押し込められる形式は、明らかに「常軌を逸した」ものだからである（たとえば、台詞やレチタティーヴォがいったい駆逐されるヴァーグナーの楽劇は、ある意味では、そうした齟齬を回避したものには違いない）。

しかし、「アンチ・リアル」な幾何学的・抽象的な装置、「アンチ・リアル」な照明（色彩）効果、なによりも、「アンチ・リアル」なパントマイム的な役者の動きこそは、本来的に「アンチ・リアル」な音楽劇にふさわしいものである（もちろん、ウィルソンがイプセンやストリンドベルイやハウプトマンをどのように演出するか、未見のわたしには知る由もないが）。その意味において、美しく上品なオペレッタとしての《三文オペラ》にも、たしかに存在する理由があることになる——もちろんそれも、ピーチャムのユルゲン・ホルツ、ポリーのクリスティーナ・ドレクスラー、ジュニーのアンゲラ・ヴィンクラールといった、歌唱にも高い水準を備えた役者たちが舞台に生命を与えればこそのことではあるが。

《ファウスト》三題

《ファウストゥス》（クリストファー・マーロー、ベルリーナー・アンサンブル・稽古場、マンフレート・カルゲ演出、2007年10月20日、初日）

双方とも《ファウスト》を題材としながらも、このマーローの《ファウストゥス》と、後述のマクシム・ゴーリキー劇場のゲーテの《原ファウスト》とは、演出の手法のベクトルが、文字通り正反対を向いている。

シェイクスピアと同じ年（1564年）に生まれ、29歳（1593年）の若さで、とある酒場で刺殺されて現世から消えて行ったとされるマーローは、1588年か

ら 89 年にかけて《フォースタス博士の悲劇的物語》を書き、1818 年にはその独訳が出版されているとのことである。「実在」した「ファウスト」の「活躍」した年代が 16 世紀後半で、《ファウスト実伝》が出版されたのは、彼の死の直後の 1587 年、それが瞬く間にヨーロッパ各国に広まり、英訳の出版は、おそらくはその翌年の 1588 年で、それに基づいて、20 代半ばのマローが戯曲を書き上げたのがその翌年であるから、言うなれば、当世のベストセラーを直ちに翻案したようなものには違いない⁶。

マンフレート・カルゲは、この《ファウストゥス》を、みずからをも含む 3 名の役者で演ずるように構成し（したがって、この演出のためのベルリーナー・アンサンブルの公演パンフには、「初演」と銘打たれている——つまりは、その成立から 420 年を経ての「初演」ということになる）、かつてのドイツで盛んであったと言われる人形劇風の舞台を作り上げている。単純で、簡素で、子供向けの「お芝居」のようなファウストの物語。メイクがどこかプレヒト劇を想起させる辺りが、カルゲのカルゲたる所以には違いないが、ともあれ、カーテンコールはじつに盛大で、稽古場の狭い会場に、観客の拍手と「ブラヴォー！」の声は、長く、高らかに響き続けた。

《原ファウスト》（ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ、マクシム・ゴリキー劇場、フェリチタス・ブルッカー演出、2008 年 1 月 30 日、初日）

恥ずべきことには、《原ファウスト (Urfaust) 》は、わたしにとって未知のテキストであった——すなわち、この演出を観るまで、ゲーテにそのような断片があるという事実以外にはなにも知らずに客席にいたということである。

冒頭、暫く台詞のないパントマイム的な演技が続いたのち、ロバート・クーヒエンブーフが、かの「夜」のモノローグを、

Hab nun ach die Philosophie . . .

と語り始めて、はじめてこの戯曲が、

Habe nun, ach! Philosophie, . . .

で始まる「夜」を持つ《ファウスト 第一部》とは異なるテキストを持つことを——つまりは、みずからの無知を——思い知らされたのである。

フェリチタス・ブルッカーという若手の女性演出家による《原ファウスト》では、現代の少女たるグレートヒエンとともに、ファウストもまた自殺して果てる——あるいは、彼は、グレートヒエンによってそれを「強要」される。母親を殺害し、みずからの赤ん坊をも殺したマルガレーテは、凄まじいエネルギーを迸らせてファウストを糾弾し、次から次へと睡眠薬を口のなかに放り込み、それを止めようとするファウストと格闘し、さまざまな小道具類を叩き壊し、

⁶ Vgl. Horst Hartmann, *Faustgestalt Faustsage Faustdichtung*, Berlin 1979, S. 13ff, 松浦純訳《ファウスト博士》、国書刊行会、1988 年、訳者による「ファウスト博士——物語の誕生」、参照。

メフィストとファウストに呪いの言葉を浴びせ続け、メフィストを部屋から放逐し、ついにはファウストを、みずからとともに死の世界へと叩き込むのである。芝居は、その幕切れのカタストロフに向かって一気に突っ走る。

かつて林芙美子は、「十代の女の恋愛には、飛ぶ雲のような淡さがあり、二十代の女の恋愛には計算がともない、三十代の女には何か惨酷なものがあるような気がする」⁷と書いたが、ブルッカー演出のグレートヒェンは、あたかも鮮血に染まった雲がウルトラマリンの空を引き裂いて飛び散るがごとく、愛の淡さと儂さを突き破り、死への強烈な意志をひたすら世界に向かって放ち続ける。

ここでも、登場する役者は基本的に3名のみで、ファウストのロバート・クーヒエンブーフ、マルガレーテのヒルケ・アルテフローネ、メフィストのミヒャエル・クランマーであるが、「マルテ」は、客席の最前列に待機していた12名の年配の女性たち（彼女たちは、「マルテ」という名の女性であることになっている）が、舞台上上がるように促されて「演ずる」ことになる。とはいえ、舞台上での彼女たちの仕事は、彼女たち自身の人生（と称されるもの）について互いに語り合うことと、そのなかの一人が、グレートヒェンの盛った毒によって殺害される母を演ずることに過ぎない。彼女たちの語らいは、破滅へと突っ走るファウストとグレートヒェンの運命へのある種の「異化効果」となって機能しており、不思議なことに、それほど不自然な感を与えるものではない。

《原ファウスト》は、ゲーテが20代の半ばにかけて（1772年から1775年）書いたとされるもので、ルイーゼ・フォン・ゲヒハウゼンという宮廷女官の写本によって伝えられたものである。1808年、それから30年以上も経てゲーテが出版した《ファウスト 第一部》とは、したがって、分量も内容も大幅に異なり、前者は後者に比してきわめて断片的な性格を帯びるとされるのであるが、しかし、悪魔から青春を得たファウストとグレートヒェンとの恋、つまりは、処刑されるグレートヒェンの破滅の物語の部分に関しては、それほど本質的な変動はない（ゲーテは、1790年には、《ファウスト 断片 (Faust Fragment)》を発表するが、これと《原ファウスト》との異同は、きわめて限定されたものとされている⁸）。

《ファウスト》ではなく、《原ファウスト》という、元来がファウストとグレートヒェンの物語が前面に出るテキストを選択したうえに、アウエルバッハ・ケラーの場もカットして、ことさらにグレートヒェンの悲劇へと舞台を収斂させていくのは、強烈な意志を持って没落する「現代の」グレートヒェンを描き出すための手段だったには違いない。

⁷ 林芙美子《恋愛の微醺》、武藤康史編『林芙美子随筆集』、岩波文庫、2003年、54ページ。

⁸ 《Urfaust》、《Faust Fragment》、《Faust I》の諸場面の異同については、Horst Hartmann, a. a. O., S. 58ff, 参照。

ともあれ、グレートヒェン役のヒルケ・アルテフローネが強烈な存在感を示す舞台でもあった。

《グレートヒェンのファウスト》(ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ、ベルリーナー・アンサンブル・ロビー、マルティン・ヴトケ構成・演出、2008年3月27日、初日)

ハイナー・ミュラーの演出のもと、すでに数百回の公演を数えるベルリーナー・アンサンブルのプレヒトの《アルトゥロ・ウイ》で、タイトルロールを演じ続けているヴトケが演出し、みずからファウスト役で出演する《ファウスト》である。

ロビーには長いテーブルが設えられ、観客はそれを取り囲む形で席に着く。グレートヒェンを「演ずる」のは9人の女優たちで、彼女たちは、あるときは食器を出し入れするメイドなり(何人かの観客には、芝居の途中、ワインがふるまわれるのだが、僥倖に喜び勇んで味わおうとするや、無情にも、ただちに彼女たちにワイングラスを取り上げられてしまうことになる・・・)、あるときはグレートヒェンとなって、つねに声を揃えてテキストを唱和し、あるいは歌う(シューベルトの《糸を紡ぐグレートヒェン》では、最後のいくつかの小節、感極まったグレートヒェンがファウストへの情熱の高まりを吐露するパッセージを、彼女たちは「声楽的」発声法を意図的に逸脱して、ほとんど地声のまま、音程をも無視して、繰り返し叫び続ける)。

「ハインリッヒ、あなたは恐ろしい人よ!」・・・たしかに、悪魔に魂を売り渡してまで青春を取り戻そうとする人物なのであるから、彼が「倒錯」していることは疑いを容れない。母親と嬰兒にじっさいに手を下したのはグレートヒェンであるが、しかしそれも、ファウストが彼女に唆したがゆえのことである。彼女に大罪を犯させて処刑に追い込みながら、みずからは悔悟するのみでほかになんの能もないファウストは、グレートヒェンに呪詛の言葉を浴びせられても当然の人物ということになる。「哲学も法学も医学も、口惜しいことには、神学も」、たしかに、グレートヒェンとの愛においても、所詮はなんの役にも立たなかったものには違いないのである。

シェイクスピア八題

ベルリンとウィーンでのわずか一ヶ月の滞在のなかで、8本ものシェイクスピアの演出を観ることができるというのは、ここ数年来、ウィーン・ブルク劇場の重点がシェイクスピア作品に置かれていることを差し引いたとしても、いささか尋常なことではない。かつてヤン・コットは、「歴史上のどの時代も、彼」(シェイクスピア)「の中に、その時代が求めているもの、その時代が見たいと

思っているものを、見いだすのである」⁹と書いたが、現代作品が相対的に少ないなか、あたかもそれを埋め合わせるかのごとくに、シェイクスピアの作品が引きも切らずに上演されているという状況は、しかしまた、彼の作品群の「歴史貫通性」の証明という側面もないことはないに違いない。

《空騒ぎ》（ウィーン、ブルク劇場、ヤン・ボッセ演出、2006年12月8日、初日）

《空騒ぎ》が生きるのは、ひたすらベアトリスのゆえである。ベネディクトも、彼女の存在感の圧倒的な強さに比べれば、所詮、引き立て役に過ぎない。それというのも、シェイクスピアは、知性の閃きと強固な意志を持ちながらも、その底にしなやかな情感の深さと、ユーモアを解する、ある種の「寛容」をも備えた、いかにも魅力的な女性像を、この芝居において創造しているからにほかならない。くわえて、現代の目から見れば、さまざまな意味での「ジェンダー」の問題を、いささか不自然なヒーローの「不幸」を伴いながらも、滑稽味とともに「予定調和」のおおらかな清々しさを湛えた喜劇のなかに封じ込められていると言えなくもない。

しかし、まさしくそのベアトリスの造形において、ボッセ演出は、テキストの持つ高みに到達しているとは言いがたい。この演出は、昨年度の「ベルリン演劇祭」に招待されたものであり、「世評」も高かったものであるが、しかし、「知性と情感」という、ベアトリスという人物の核をなすべきものが、舞台から立ちのぼってくるわけではないからである。時代を現代に移しているとはいえ、個々の人物も、いささか「粗暴」な存在として描かれるゆえに、滑稽さがさほど後味のいいものではないのだが、そうした空気のなかで、言うなればそれに「染まった」形で登場するベアトリスは、現実の人間社会への「対立項」としての存在感を主張するにいたってはいなかった。失意のなかで気を失い、舞台前方から舞台の下に崩れ落ちるヒーローの場面が、唯一、ある種の深い情感を放射することになる——つまりは、ベアトリスという人物自身のパーソナリティから溢れるはずの情感は、この演出の方向とは齟齬をきたすものであるがゆえに、舞台の上では抑え込まれたということであろう。

《ハムレット》（マクシム・ゴーリキー劇場、ティルマン・ケーラー演出、2008年5月21日、初日）

今シーズンのベルリンでは、それぞれに瞠目すべき2本の《ハムレット》を観ることができる。

⁹ ヤン・コット『シェイクスピアはわれらの同時代人』（蜂谷昭雄・喜志哲雄訳）、白水社、1992年、15ページ。

マクシム・ゴリキー劇場の《ハムレット》は、ハイナー・ミュラーの台本に依拠しつつ、若手演出家のケーラーが創り上げたもので、ハムレットを演ずるのはまだ20代半ばのマックス・ジモーニシエク、オフエーリアとフォーティンbrasの二役を演ずるのが、ほぼ同年代のユリシユカ・アイヒェルである。ズザンネ・ウールによる衣装は、ある意味では「超歴史的」とも言える興味深いもので、トレーナーのようでもあれば、それなりに中世の衣服のようでもある、白に近い色に統一されており、ハムレットのみは、袖の部分がエンジに近い赤となっている。国王と王妃は、一応、身分相応の靴を履いているものの、他の人物たちの履物はスニーカーのようなもので、要するに、舞台の上での激しい動きに耐えるように考えられているのであろう。

じじつ、ケーラー版《ハムレット》には、役者の敏捷な身のこなしが不可避である。この劇場の舞台は小規模で、後述のシャウビューネなどに比べれば数分の一ぐらいのものなのだが、役者たちは、その舞台に設営された深い溝（そこには、彼らのための椅子が客席に向かって並べられており、客席からは、出番を待つ役者たちの顔の部分のみが見えるようになってい）から駆け上がり、そこに飛び降りるのを繰り返すことになるのであるから、要するに、ほとんどスポーティーな動きが要求されることになる。

そうした激しいテンポで、原作の流れにはかなり忠実に、おそらくはテキストの四分の三ほどを用い、休憩を挟んで3時間半にわたって展開される《ハムレット》では、運命と必死に戦う若々しいハムレット、というイメージが前面に出る。狂気に陥ったオフエーリアは、その休憩時間の間中、舞台全面を縦に仕切っている壁に向かって、梯子を登り、ホレーショに支えてもらいながら、チョークで巨大な落書きを描き続ける——その痛切な姿もまた、みずからの運命への痛々しい抵抗の表現には違いなかった。

幕切れになってはじめて、かの舞台を横断していた壁が解き放たれ、パークッションの炸裂するなか、オフエーリアを演じていたアイヒェルが、ほとんどチアガールのごとき扮装で現われる・・・それは、それまでの、登場人物たちがみずからに襲い来る運命と必死に戦う、その過程そのものを相対化することになるのであるが、いかなる意図のもとに、そうした不連続性を作り出すことになるのか、それがどうしても必要なものなのかは、わたしには疑問である。

《ハムレット》（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、2008年9月17日、ベルリン初日）

オスターマイヤー版《ハムレット》は、後述のドイツ劇場の《十二夜》に似て、舞台の前面には土（泥）が敷き詰められている。ハムレットは、その泥を頬張って口に入れ、その中に顔を突っ込み、衣装になすりつけ、土礫を作って相手に投げつける。本来はスリムな役者であるエルス・アイディンガーは、体の前面に「詰め物」を吊るし、肥満気味のやや鈍重にして「喜劇的」な動きを

するハムレットとなって、「正気」と「狂気」との間の「在るか在らざるか」の境界線の上を、つねに激しく行き来する若者として登場する。

テキスト（トーマス・ブラーシュ訳）は、芝居がかの「在るか、在らざるか、それが問題だ」から開始されるのが象徴的に示すように、かなり大胆にカットされ、切り貼り状に嵌め込まれ、あるいは反復される。

オスターマイヤーの《ハムレット》の読み方は、おそらく現代社会に生まれてしまったハムレットならば、「狂気」を演ずる「正気」の王子ではなく、本来的に他者との関係に障害を持つパーソナリティーでしかあり得ぬであろう、という確信に基づくものであるように見える。恋人であるオフエーリアと母である王妃の双方（この演出では、この二役は、シャウビューネにとっては新人の専属であるユーディット・ロスマイヤーが演じている）に対する、彼のほとんど暴力的なまでの態度は、おそらくはそこから生まれてくるものに違いない。没落する悲劇の主人公というよりは、ある種のグロテスクな「喜劇」のそれとしてのハムレットが、「現代」を映す歪んだ鏡として舞台を支配するのである。

かつて、恐るべき「雑学屋」でもあった林達夫は、《ハムレット》の喜劇としての演出の「可能性」について、「『ハムレット』だってできるでしょう、道化芝居風な喜劇の残酷劇に。ありふれた通俗なスペイン風復讐劇が下敷きになっていて、バッタ、バッタと次から次へとあっけなく人が死んでいく芝居。一種の残酷劇でしょう。それでいて主人公ハムレットは半ば道化師ですよ。最後だけが悲劇に見える。そうすると、一種のバロック的なトラジコメディーと言って差し支えない」¹⁰と述べているが、オスターマイヤーの描き出す《ハムレット》には、いささか次元は異なるとはいえ、「道化師」としてのハムレットが、人間の「在らざる」この社会の残酷な病根を衝くのである。

《十二夜》（ベルリン・ドイツ劇場、ミヒャエル・タールハイマー演出、2008年8月28日、初日）

ベルリン・ドイツ劇場は、今春から大規模な改修工事が行われており、本舞台が使えないことから、前庭に大きなテントを張り、いくつかの新しい制作と、テントのなかでも上演可能なように改変された少数の演出とで、12月初旬までの時期をしのぐことになっている。劇場そのものが布張りのテントであるから、音響と照明の機材と設定はきわめて限定されるうえに、客席はいささか響きがデッドで、役者の声もそれほど朗々と響き渡ることもなく、しかも、外の電車や救急車の音も、さほど遮断されぬままテントのなかに闖入して来るのであるから、さまざまな意味で、演劇人たちには厳しい環境であることは疑いない。

¹⁰ 林達夫・久野収、『思想のドラマトゥルギー』、平凡社、1993年、322ページ以下。

《十二夜》は、《お気に召すまま》に似た“*What you will* “(思うがままに) という副題を持つ作品であるが、ドイツでは、こちらの方(《*Was ihr wollt*》)がタイトルとして用いられて上演されるのが普通であり、《十二夜》(《*Die zwölfte Nacht*》)のタイトルで演じられた例は、わたし自身は寡聞にして知らない。

タールハイマーがかのテント内で上演されるように演出した《*Was ihr wollt*》(《思うがままに》)では、まさしくそのタイトルにふさわしく、不条理と悪意と錯誤と変装と情欲と欺瞞とが「思うがままに」荒れ狂うさまを、泥のぬかるみのなかで疾駆させる。テントの一方に半円の舞台が設営され、観客は、それを三方から取り囲むように座るのだが(これは、《十二夜》のみならず、このテント内で上演される作品は、すべてその制約を受ける)、舞台前面には軟らかい土が敷きつめられており、しかも、舞台の上方から時折り「雨」が降り注ぐのであるから、それが凄まじいぬかるみ状態となったなかで、役者たちは、格闘し、走り回り、転び、滑り、抱きつき、抱き合い、泥を投げつけ合う——当然、彼らの衣装は泥まみれになるのだが、のみならず、その泥は客席にまで飛んで来ることがあり、3列目までの観客は薄いビニールの「泥よけ」もどきのものをもらうものの、もちろん、それは、頭や顔に飛んで来る泥までは防ぐことができない。

役は、すべて俳優が演ずる。デュッセルドルフの賛否両論が渦巻いたユルゲン・ゴッシュ演出の《マクベス》は、ほとんど裸体の俳優たちのみによって演じられるとのことであるが(わたし自身は未見)、本来、少年俳優がセザーリオへとふたたび男装することを想定して書かれたヴァイオラには、シュテファン・コナルスケが扮する。ヤン・コットは、「セザーリオ＝ヴァイオラ＝セバステリアンを一人の俳優が演じるだけでは、まだ不十分だ。その俳優は男でなければならない。そうやって初めて、イリリアのほんとうの主題——エロティックな錯乱なり、性の変身なり——が、劇場で示されることになるだろう」¹¹と書くのだが、発声からしても、演技そのものからしても、コナルスケのヴァイオラはなお未熟で、なんとなく窮屈で、その存在感はきわめて薄い。「エロティックな錯乱」や「性の変身」という、この演出で明らかにタールハイマーもまた目ざしたかに見えるテーマは、それゆえ、ヴァイオラの肉体によって体现されることはない。「主役」となるのは、数年前の同じベルリン・ドイツ劇場の《*Was ihr wollt*》(シュテファン・ヴァルデマール・ホルム演出)ではオーシーノ伯爵を演じていたインゴ・ヒュルスマンで、ここでは、凄まじいばかりの欲望に身も心も燃え上がらせ、ぬかるみの中を、それをものともせずセザーリオに追いつがりと、ほとんど強姦するがごとくに抱き寄せ、抱きすくめ、泥にまみれ、泥とともに熱い接吻の雨を降らせるオリヴィアを演ずる。美しい

¹¹ ヤン・コット、前掲書、257ページ。

はずのヴァイオラとセバステイアンの男女の双生児も、所詮、ここでは顔も衣装もひたすら泥まみれなのであるから、それでなくとも欲望に狂ったオリヴィアに、彼らの見分けが付こうはずはない。

ともあれ、恣意と欲望が支配する世界のぶざまな醜さを、ここでタールハイマーは笑い飛ばすのであり、道化によるかの「雨の歌」に続いて、芝居の最後に登場するのは、欺かれ、嘲笑され、嘲弄されたマルヴォーリオ（この演出では、彼に対するゆえなき非道きわまる虐待には、はじめからオリヴィアも加担していることが暗示される）である。彼の怒りと嘆きは、思うがままに他者を踏みじり、思うがままにその存在を嘲笑し、悪意とシニシズムの悪臭を放ちながら思うがままに跳梁する俗物たちの存在へと——つまりは、「超歴史的な」現世そのものへと——向けられることになる。

美しいヴァイオラとオリヴィアが、熱く、軽やかに、時として悲しく舞う《十二夜》もシェイクスピアの世界であるが、泥のなかで彼らの欲望が笑い飛ばされる《思うがままに》もまた、もとよりシェイクスピアの世界である。

《リチャード三世》（ベルリーナー・アンサンブル、クラウド・パイマン演出、2008年2月8日、初日）

本来、シェイクスピアの史劇では、その人間描写はしばらく措くとしても、おそらく《リチャード三世》ほど起伏の激しい、緊張感の漲る作品はないはずである。権力のためにはありとあらゆる人びとを平然と犠牲に供しながらも、「権力者」としてのみずからの立場に怯え、不安に苛まされるがゆえに、疑心暗鬼となってさらなる犠牲者を血祭りに上げ続ける姿は、まさしく「歴史貫通的」であるに違いなく、その意味での「アクチュアリティ」は依然として歴然としている。権力への獰猛な欲望、あるいは、権力の掌握へと向かう歯車の一部と化した人間が人びとに強制する悲劇、そして、（史実はともかくとして、シェイクスピアの芝居の流れでは）その欲望の頂点に立った直後のむごたらしい破滅・・・しかし、休憩を含めて3時間半におよぶ、パイマンのこの演出は、とくに前半の2時間、およそ緊迫感に乏しい、平板な舞台であった。短い場面を積み上げていきながらも、たたみかけるようなリズム感の強さもなく、かといって、歴史劇の重厚な展開が持つべき威力にも不足しており、要するに、舞台における演出家の言葉（台詞）との絶望的な戦いの緊張が感じられないのである。

リチャードのエルンスト・シュテッツナー、ジョージのユルゲン・ホルツ、ヨーク公爵夫人のイルゼ・リッター、王妃マーガレットのニコル・ヒースターズと、それぞれに名優たちを配しながらも、役者たちの動きに、ある一点に向かって凝集すべきエネルギーが不足しているのであり、この点では、同じ歴史

劇の演出でも、たとえば数年前のシャウビューネにおけるルク・ペルツェヴァルによるシラーの《マリア・ストゥアルト》の方が、はるかに優れていた。

《リア王》(ウィーン・ブルク劇場、ルク・ボンディ演出、2007年5月30日、初日)

《リア王》の舞台を観るたびに念頭に浮かぶ疑問は、かの道化がなぜ途中で消え失せるのか、ということである。もちろん、演出によっては、彼が狂気のリアのもとから完全に離れることはなく、万感の思いとともに、物陰からつねにその悲惨な姿を見つめ続ける存在として描かれることも可能ではあるのだが、少なくともテキストでは、「そして、哀れな、わしの阿呆は、首を絞められ、もう、もう、もう、命が、ない。なぜだ、なぜ、犬にも、馬にも、ネズミにさえ、命があるのに、お前にだけは、もう、息が、ない。」¹²というリアの絶望的な悲嘆の直前から、彼の姿は舞台にはない。

ルク・ボンディによる、2回の休憩を含めて4時間半近くを要するこの演出では、ビルギット・ミニヒマイア扮する道化が、その「消失」が改めていかにも不可思議に思われるほどに、強烈な存在感を示していた。

ゲルト・フォスのリア、マルティン・シュヴァープのグロスター、アンドレア・クラウゼンのゴネリル、カロリーネ・ペータースのリーガンと、ブルク劇場を代表する名優たちを揃えた《リア王》は、リチャード・ペドゥッツィの簡素にして巨大な装置とともに、後述の《あらし》の対極にある、きわめて壮大な規模の悲劇である。アディーナ・フェッターは、《真夏の夜の夢》のヘレナとは異なり、高名な同僚たちに伍して、悲惨な運命に翻弄されるコーディリアを強い説得力をもって演じていた。

《テンペスト》(ウィーン・ブルク劇場/アカデミー劇場、バーバラ・フライ演出、2007年6月5日、初日)

ベルリン・ドイツ劇場での《メディア》と《ミンナ・フォン・パルンヘルム》の双方とも、興行的には成功しても内容的には失敗作であるがゆえに、その同じバーバラ・フライの演出による《テンペスト》には、わたし自身、きわめて懐疑的であった。しかし、ヨハン・アダム・エースト、マリア・ハッペル、ヨアヒム・マイヤーホーフの3人の役者のみによって、70分ほどに切り詰められて演じられる《あらし》は、その無根拠な「懐疑」をいとも簡単に覆すものであった。

もとより、この作品にあっても、たとえばプロスペローの「魔術」による冒頭の嵐のシーンを一つの「スペクタクル」としてとらえ、ある種の壮大な幻想劇として、暴風と大波が怒り狂い、船が真二つに裂け、ずぶ濡れの人物たちが

¹² ウィリアム・シェイクスピア《リア王》(安西徹雄訳)、光文社、2006年、215ページ。

のた打ち回るといふ、それ自体がいかにも「芝居」としては耳目を引く演出も可能であろう。エーリアルやキャリバンの登場も、その延長線上で、幻想性と奇怪さを強調することも不可能ではない。

しかし、バーバラ・フライのコンセプトは、それとはまったく異質なものである。基本的にはプロスペローを演じながら、物語の「語り手」ともなり、あるシーンではステファノーに扮することになるエースト、キャリバンとミランダとを、ほんのわずかの衣装の変化で演じ分けるハッペル、エーリアルとファーディナンドとを交互に演じつつ、ステファノーの登場するシーンでのみトリンキュローに扮するマイヤー・ホーフと、幾冊かの本が積み上げられただけのテーブルと、その周りの十数脚の椅子、そして、エーリアルが天井から滑り降りて来るさいに用いられる一本の棒からなる装置（ベッティーナ・マイヤー）によって結晶化してくるのは、ある種のきわめて親密な空気である。それというのも、プロスペローがみずからの復讐の場となすべき無人島が、むしろ、彼の人間的な弱さ、後悔と他者への共感を示す場へと変貌を遂げていくからである。かの有名な、「雲を頂く高い塔、綺羅びやかな宮殿、厳めしい伽藍、いや、この巨大な地球さえ、因よりそこに棲まう在りと在らゆるものが、やがては溶けて消える、あの実体の無い見せ場が忽ち色褪せて行ったように、後には一片の霞さえ残らぬ、吾らは夢と同じ糸で織られているのだ」¹³という述懐も、その親密な空気のなかで、観客に向かって静かに語りかけられることになる。

とはいえ、《テンペスト》という作品の読み方、あるいは、プロスペローという人物の読み方には、さまざまな変奏があることも事実である。プロスペローとミランダの舞台上での「形象化」の仕方と、そのさいの二人の役者の演技以外には、さほどの関心を持たぬままに劇場に急ぐようなわたしにとっては、キャリバンを黒人奴隷とし、エーリアルを民族的にはムラート（混血）である奴隷と設定して「改作」した、エメ・セゼールの《もうひとつのテンペスト》

(1969年)は、まさしくわたし自身の問題意識の欠如を痛烈に衝くものである。エリザベス女王の死を受けて、1603年にジェームズ一世がスコットランドから迎えられるのであるが、イギリスにおいては、このジェームズ朝の成立をもって、はじめて「土地の獲得によって永久的な在住を目指す植民活動が始まった」¹⁴とされる以上、シェイクスピアがその最後の作品《テンペスト》を書いたのが1611年ごろであったとすれば、少なくとも社会におけるそうした風潮が、この作品のなかに間接的にではあれ反響していることは間違いのないところであろう。

¹³ ウィリアム・シェイクスピア《あらし》(福田恒存訳)、新潮文庫、2003年、243ページ。

¹⁴ 本橋哲也『『ザ・テンペスト』から『ア・テンペスト』へ』、エメ・セゼール/W. シェイクスピア/ロブ・ニクソン/アーニャ・ルーンバ《テンペスト》(本橋哲也/砂野幸穂/小沢自然/高森暁子訳)、インスクリプト、2007年、324ページ。

プロスペローとキャリバン・エーリアルとの間に、植民地的状況における支配・従属関係を読み取り、つまりは、シェイクスピアの《テンペスト》を「被支配者の視点から読み込み直す」¹⁵ということは、わたしにとってはまったく思いもよらぬ発想であった。しかしながら、マルティニック島出身の詩人にして政治活動家および政治家であったセゼールにしてみれば、17世紀初頭の芝居にそうした臭いを嗅ぎ取り、その読み方で改作にまで突っ走るのは、むしろ当然の成り行きだったには違いない。1950年に発表した『植民地主義論』のなかで、彼は「ブルジョワジーのヨーロッパ」に向かって激越な批判を突きつける——「ブルジョワジーのヨーロッパは諸文明を崩壊させ、国々を破壊し、諸民族を壊滅させ、『多様性の根幹』を根絶やしにした。もはや堤防はなく、保塁もない。異民族の時が到来したのだ。現代の異民族、アメリカの時だ。暴力、横暴、浪費、拝金主義、はったり、群集本能、愚昧、下劣、無秩序だ」¹⁶——たしかに、ここから《テンペスト》を読み、あるいは読み替えることになれば、キャリバンとエーリアルが主役となって進行する芝居が形成されることになるであろう。

《真夏の夜の夢》（ウィーン・ブルク劇場、テウ・ベルマンズ演出、2007年1月7日、初日）

すでに2007年2月に観た演出である。出演者にも変更はなく、演出の改定もほんのわずかであり（おそらく、幕切れ近くのタイターニアと「元に戻った」ボトムとの「別れ」の場面での二人の所作の変更ぐらいのものであろう）、初日から一年半以上を経て、ハーミアとヘレナを演ずる役者たちにも進歩の跡が見られることを期待したのだが、ヘレナの（少なくともこの晩の）フェッターは、声の響きが不足し、語尾の切り方がいささか妙にずり上がり、2日前に演じたコーディリアほどの印象を与えなかった。

ベルマンズの演出は、それほど奇を衒ったものでもない代わりに、どちらかと言えば個性に乏しいものであるが、子供たちも含めて、まずは楽しく観れる《真夏の夜の夢》であることは確かである——もっとも、わたし自身にとっては、それだけでしかない舞台であった。

《トリスタン》二題

《トリスタンとイゾルデ》（リヒャルト・ヴァーグナー、ベルリン国立歌劇場、ハリー・クプファー演出、2000年4月16日、初日）

¹⁵ 砂野幸稔『『もうひとつのテンペスト』解説』、同書、298ページ。

¹⁶ エメ・セゼール『植民地主義論』（砂野幸稔訳）、平凡社ライブラリー、2004年、196ページ。

2006年のシーズン、ベルリン国立歌劇場では、シュテファン・バッハマンによる《トリスタンとイゾルデ》の新しい演出が発表されたはずであったのだが、おそらくは音楽監督のダニエル・バレンボイムの気に入らなかったのであろう、今シーズンからは、一度レパートリーから外れたハリー・クプファーの旧演出が「復活」している。

クプファーの《トリスタンとイゾルデ》には予想したほどの新奇さはなく、彼には珍しく、その切り口はかなり「正統的」なものである。したがって、基本的には、トリスタンとイゾルデを歌う二人の歌手とシュターツカペレ・ベルリンの演奏が関心の中心を占めることになるのだが、この日は、イゾルデに予定されていたカタリーナ・ダライマンが急病ゆえに出演できず、急遽、デボラ・ポラスキが代役として登場した（指揮はバレンボイム）。彼女は、全曲盤ではないとはいえ、すでにド・ビリー指揮のウィーン放送交響楽団との間でCD 2枚分の《トリスタンとイゾルデ》を録音しており（Oehms 盤——いささか変則的ではあるが、イゾルデの「アリア集」と「デュエット集」であり、後者では、トリスタンにはヨハン・ボータが起用されている）、硬質で、いかにもヴァーグナーにふさわしく思われる強い声ではあるが、たとえばカルロス・クライバーの指揮のもとでの録音に聴くマーガレット・ブライスのような、イゾルデとしてのある種のチャーミングな存在感を感得させるものではない——そして、そうした傾向は、この日の実演にも共通していた。

《トリスタンとイゾルデ》は、オペラ史上、最大の作品である。もとより、その上演に4晩を要する《ニーベルンクの指輪》は畢生の大作ではあるが、この《指輪》（《ジークフリート》）の作曲を中断して、20代半ばのマティルデ・ヴェーゼンドクへの燃え上がる恋情の炎とともに書かれた《トリスタン》の方が、音楽作品としての完成度はより高いことは間違いない。じっさい、この作品を前にしては、聴く者は、これが狂気と天才の狭間にある人物によってのみ書かれ得るものであることを、否応なしに承服せざるを得ないのであり——その「狂気」が、「マティルデの接吻を受けながら死んでしまいたい」¹⁷という、天上の幸福感に引き裂かれ、絶望的な情熱の焰によって地獄から呼び寄せられたものに違いないとはいえ、ともかくもそれは、天才の創造力に火を放ったのである。

《ヴェーゼンドクの五つの歌》（リヒャルト・ヴァーグナー、アンゲラ・デノケ [ソプラノ]、インゴ・メッツマッハー指揮ベルリン・ドイツ交響楽団、2008年9月16日）

¹⁷ 渡辺護『リヒャルト・ワーグナー』、音楽之友社、1987年、228ページ。

この《ヴェーゼンドンクの五つの歌》もまた、本来は前述のカタリーナ・ダライマンが歌うことになっていたのだが、急遽、アンゲラ・デノケに交代された。

《ヴェーゼンドンクの五つの歌》は、ヴァーグナーが《トリスタン》を書いていた時期に、それを一時中断し、詩作にも長じていたマティルデ・ヴェーゼンドンクの詩に作曲したものであり、その意味では、「許されぬ愛」のもとで産み落とされた共作と言えないこともない。たんに時おり《トリスタン》の旋律が現われるというのみならず（第3曲《温室にて》と第5曲《夢》との双方には、「《トリスタンとイゾルデ》への習作」という副題が付けられている）、全体を支配する絶望的な官能性、もしくは官能的な絶望感は、かの楽劇そのものと通底している。

デノケの歌は、過度に重くならず、清潔にしてやや硬質であり、たとえばリヒャルト・シュトラウスの《薔薇の騎士》の元帥夫人にもふさわしいものには違いなく、この歌曲集にあっても、その特質は十全に発揮されていた（彼女の歌う《四つの最後の歌》もまた、卓越したものであろうことが想像される）。

オリヴィエ・メシアン二題

南西ドイツ放送交響楽団演奏会（シルヴァン・カンブルラン指揮、フィルハーモニー、2008年9月9日）

2008年は、オリヴィエ・メシアン（1908-1992）の生誕100年にあたっており、今シーズンのベルリンの多くの演奏会で、彼の作品が取り上げられている。カンブルランが南西ドイツ放送交響楽団を指揮した演奏会では、前半にメシアンの2つの作品、1932/33年の《L' Ascension（キリストの昇天）—管弦楽のための4つの交響的瞑想》と、1955/56年の《ピアノと小管弦楽のための Oiseaux exotiques（異国の鳥たち）》（ピアノは、現代作品の解釈で盛名を馳せるロジェ・ミュラロ）、後半にブルックナーの《交響曲第7番》というプログラムであった。

カンブルランは、メシアンの管弦楽のための全作品の録音プロジェクトを制作しており、言うなればメシアンのエキスパートの一人であるが（もっとも、わたし自身は、演奏会当日まで、ストラヴィンスキーの《春の祭典》以外、彼の指揮した演奏のCD録音は聴いてはいなかったが）、この日の演奏会でも、後半のブルックナーよりは、前半のメシアンの2つの作品の方が強い印象を与えた。とくに、ほとんど室内楽的な楽器編成による《異国の鳥たち》は、鳥たちへの彼の信じがたいほどの「偏愛」と、「音の色彩」という概念、すなわち聴覚と視覚の関係は、メシアンのスタイルにおける基本的特徴¹⁸という指摘を

¹⁸ レベッカ・リシン『時の終わりへ。メシアン・カルテットの物語』（藤田優里子訳、アルファベータ、2008年、98ページ）。

もの見事に立証する作品の演奏として、それを支えるミュラロの卓越したピアノとともに、長く記憶に留まるものとなろう。

ベルリン・ドイツ交響楽団演奏会（インゴ・メッツマッハー指揮、フィルハーモニー、2008年9月16日）

83歳のオリヴィエ・メシアンが、その死のわずか2週間ほど前に完成したと言われる《彼方の栄光》(1992年)は、128名からなる大オーケストラを用いて、演奏時間が1時間を越える大曲であり、「栄光に包まれたキリストの出現」、「射手座」、「コトドリと結婚の都」、「封印された選ばれし者」、「愛のなかにとどまり・・・」、「7本のトランペットを持つ7人の天使」、「そして神はことごとく涙を拭い去り給う」、「星々と栄光」、「生命の樹に宿る数多の鳥たち」、「見えざる世界への道」、「キリスト、天国の光」という、メシアンにふさわしく、豊饒な色彩のステンドグラスを通してカトリックの大伽藍へと差し込む晴れやかな陽光と、そのなかを飛び交い、鳴き交わす、さまざまな鳥たちの姿とを示すがごとき表題群を持つ、11の楽章からなっている。大編成のオーケストラを用いてはいるものの、それぞれの楽章は、各セッションがそれぞれに分かれて演奏する機会が多いため、ブルックナーやマーラーのような、金管の凄まじいばかりの咆哮を突き抜けて、全オーケストラが奔流のごとく鳴り響き、その渦のなかへと聴衆を有無を言わず引きずり込む、というような性格の作品ではない。

メシアンの作品群は膨大であるが、じつのところ、その代表的作品は、第二次世界大戦前後に書かれたものが圧倒的に多く、《時の終わりへの四重奏曲（通常の訳題では、《世の終わりのための四重奏曲》）》が1941年、《アーメンの幻影》が1943年、《幼子イエスに注ぐ20のまなざし》が1944年、ピアノ、オンド・マルトノと大オーケストラのための《トゥランガリーラ交響曲》が1949年の作となっている。80歳を越えたメシアンが、いわばその長大な遺言のごとくに書き記した《彼方の閃光》には、すでに何種類かのCD録音もあり、そうした代表的な作品群の織りなす星座の一角を占めつつあるかに見える。

メッツマッハーは、2008年1月にウィーン・フィルとこの作品をライブ録音しているが、前述のキャンブルランもまた、2002年2月に手兵の南西ドイツ放送交響楽団と録音しており、さらには、作品成立後の最初期の録音である、ジョン・ミュンフン指揮バスターチュー管弦楽団（1993年10月）による演奏や、サイモン・ラトル指揮ベルリン・フィルによる録音（2004年6月）もあり、20世紀末に書かれた作品としては、指揮者とオーケストラの双方にとって魅力的なものの一つであることを立証しているかのようである。

これら4つの録音のなかでは、メッツマッハー/ウィーン・フィルのライブが、ある意味で最もドラマティックな演奏であり、2008年9月のベルリン・ドイツ交響楽団の演奏会を、文字通り彷彿とさせるものである。ライブであるがゆえの些細なノイズも聞こえるものの、打楽器群の鮮烈な響きにせよ、金管の耳障

りなほどの (!) 咆哮にせよ、他のスタジオ録音とは一線を画している。カンブルランの録音は、他の演奏が 60 分台であるのに比して、76 分を超える「異様に」遅い演奏であり、とくに第五楽章「愛のなかにとどまり・・・」の、弦のいつ果てるとも知れぬ静謐にして天国的なハーモニーは、響き自体の色彩感はあるいは他の 3 つの超一流オーケストラのそれほどではないにせよ、聴く者の心を深くとらえるものである。

作曲者の鳥たちへの「偏愛」は、この長大な作品においても明らかであるが、ナチス・ドイツの捕虜収容所で書かれ、初演された《時の終わりへの四重奏曲》では、「メシアンにとって鳥たちは、飛翔への願望、光への憧れの象徴」であり、すなわち、「深淵の恐怖をはるかに超えて、鳥たちは喜びにあふれた自由へと飛び立つ」¹⁹ととらえられていた。死を目前に控えたメシアンにあっても、「飛翔への願望」と「光への憧れ」は、みずからの根源的な自我を形成する契機として生きていたに違いない——死は、彼にとっては、あるいは「神の国」という「喜びにあふれた自由」へと飛び立つことであつたのかも知れない・・・

ベートーヴェン二題

ベルリン放送交響楽団演奏会 (マレク・ヤノフスキ指揮、フィルハーモニー、2008 年 9 月 24 日)

《ヴァイオリン協奏曲作品 61》と《英雄交響曲 作品 55》という、30 代半ばのベートーヴェンによる 2 つの作品 (前者は 1806 年、後者は 1804 年の作曲) を組み合わせ、いかにも「古典的」な演奏会である。

ヴァイオリンのユリア・フィッシャーは、ドイツ (ミュンヘン) 出身のまだ 20 代半ばのヴァイオリニストで、アメリカのヒラリー・ハーン、グルジアのリーサ・バティアシュヴィリ (もともと、彼女自身は、1991 年、12 歳で家族とともにドイツに移住し、専門的な音楽教育はハンブルクで受けているとのこと) とともに、将来を最も囑望される若手の女性ヴァイオリニストの一群に属する。すでに 6 曲のバッハの《無伴奏》、ブラームスの《協奏曲》と《二重協奏曲》、モーツァルト、チャイコフスキー、ハチャトゥーリアンの《協奏曲》、メンデルスゾーンの《三重奏曲》など、CD 録音も多く発表されている (わたし自身は、モーツァルトとメンデルスゾーンは未聴)。

彼女のヴァイオリン (ガッターニを使用していると言われる) は、やや線が太く、高音は美しく伸び、ヴァイオリン協奏曲とはいえ、この日の演奏会ではかなり編成の大きなオーケストラをパートナーとしながらも、端正で品位の高いソロはつねに明瞭であった。

ヤノフスキの指揮は、彼のかつての《ニーベルクの指輪》の全曲録音がそ

¹⁹ レベッカ・リシン、前掲書、105 ページ。

うであったように、堅実ではあるが、色彩感にはやや乏しいものである。《ヴァイオリン協奏曲》では、それがむしろソロを引き立てるがごとくに作用していたのであるが、《英雄》では、たしかに古典主義の時代のベートーヴェンの作品にふさわしい趣はあるとはいえ、オーケストラの響きがやや平板であったことは否めない。フィッシャーには、満席の客席から盛大な拍手と「ブラヴォー」の声とが長く送られ、彼女は、アンコールにパガニーニの《カプリース》の第20番を弾いたのだが、プログラムの後半、ヤノフスキの《英雄》のさいには、客席には少々、空席が目立ち、聴衆からの迎えられ方も前半ほどではなかったというのも、ある意味では正当な反応であった。

ベートーヴェンがこれらの2つの作品を書いた1800年代前半は、フランス革命からナポレオン帝政へと移行行く、革命と反革命と侵略戦争と処刑と暗殺と殺戮の時代であると同時に、しかし、おそらくはなお、フランス革命が体現するはずであった《理性》と《進歩》への信頼が、まだ完全には失われていなかった時代である。《第4交響曲 作品60》とは双子の姉妹のごとき《ヴァイオリン協奏曲》と、そのほんの少し前に完成された《英雄》とで満たされたプログラムは、そうした時代の性格を改めて痛切に感じさせるものであった。1817年にいって、みずからの交響曲のなかでどれを選ぶか、という質問に、ベートーヴェンが即座に「《エロイカ》です！」と答えたというのは有名なエピソードであるが²⁰、たしかにこの作品は、ベートーヴェンがあらゆる意味で自己の存在の独自性を高らかに宣言したものであったには違いない。

ノイエنفェルスのヴェルディ

《リゴレット》（ジョゼッペ・ヴェルディ、ベルリン・ドイツ・オペラ、ハンス・ノイエنفェルス演出、1986年6月21日、初日）

ハンス・ノイエنفェルス演出の《リゴレット》——意図によるのか、あるいは心ならずもなのかは定かではないとはいえ、ともあれ、聴衆を挑発するがごとき独特の観点からオペラを読み解くノイエنفェルスにしては、1986年6月21日以来89回目の公演というのは、おそらくは珍しいのではないかと推察される（もちろん、ベルリン国立歌劇場のルート・ベルクハウスによるロッシーニの《セヴィリアの理髪師》のごとく、初日から40年にもわたって舞台で生命を発揮するオペラ演出もないわけではないのだが）。

²⁰ 長谷川千秋『ベートーヴェン』、岩波新書、1988年、120ページ、参照。30代半ばで敗戦の年の沖繩戦で戦死したとされる長谷川千秋は、この新書を、おそらくは資料の制約を受けながら、戦時下の1938年に書いているのであるが、70年を経た今日においても、「芸術家を、英雄化し、聖人化せんとするほど馬鹿げたことはない」（「序」）という強烈な意図のもとに書かれた本書は、その存在感を喪失してはいない。

このオペラでは、終幕の、自分が肩に担いでいるのは憎むべき公爵の死体であると信じ、喜びに打ち震えていたリゴレットが、「女心の唄」を歌う公爵の声が遠くから聞こえて来ることではじめて、それが誰だろう、身代わりとなって死に瀕しているわが娘であることを知り、みずからの致命的な錯誤に気づいて狂気のごとく悲嘆に暮れる場面は、つねに演出家の頭を悩ませるものであらうと思われる——なによりも、担いでいた袋から瀕死のわが子を取り出すという設定が、いかにも不自然なものだからである。ノイエンフェルス演出は、彼一流のやや抽象的な舞台構成のゆえに、その「不自然さ」をある程度まで払拭していたかに見えるものの、舞台全体としては、それほど瞠目すべきコンセプトを展開していたとは言い難い。

小劇場公演

《病は気から》(モリエール、テアター・イム・パレー、バーバラ・アーベント演出、2008年4月3日、初日)

ベルリンには数多くの小劇場やアンサンブルが存在しているが、テアター・イム・パレーも、そうした小劇場の一つに属する。今年の春に初日を迎えた《病は気から》においても、演出家たちが新しい理念(イデー)と可能な限り独自の手法とを駆使して覇を競う「メジャーな」劇場の制作とは異なり、低予算のなかで、想定される特定の観客層に対して品よく古典的作品を演ずる、という方向が取られているかに見える。昨年は、ここでペーター・ハックスの《アンフィトリオン》を観たのだが、モリエールにおいても、簡素な装置と照明とピアノ伴奏を使い(もっとも、大きな劇場とは異なり、舞台そのものがきわめて狭隘なうえに、回り舞台もなければ、照明ブリッジもきわめて限定され、バックステージも猫の目のごとくであろうから、大胆な舞台転換や、微に入り細を穿った照明効果などは、はじめから断念しなければならないがゆえに、そのレパートリーが、《病は気から》のような、本来的に「室内劇」的な作品に限定されるのもやむを得ないことであろう)、簡素なおペレッタ風の舞台に仕上がっている。

芝居の冒頭、この劇場の芸術監督にして、トワネットとベリーヌの二役を演ずるガブリエーレ・シュトライヒハーン(アルガンのイエンス=ウーヴェ・ボーガトケ以外の、この演出に出演する4人の役者たちは、それぞれがいずれも二役または三役を演ずる)が、ピアノの伴奏に乗り、ほとんど19世紀のおペレッタのアリアを思わせる旋律で、「このお芝居は17世紀ですからね。ほんとにひどいもんです。でも、いまは21世紀ですからね。こんなことは、もう絶対にありません。あたしたちは、ずっとまともですからね! ずっとずっと進歩してますからね!」というような意味のことを歌う。もとより、それ自体が皮肉以外のなにものでもなく、人間という生き物が——つまりは、観客もまた——

何世紀を経てもいかに進歩してはいないか、それを穏やかにあてこすっているのだが、しかし、あるいはカストルフやペルツェヴァルならば、彼らのモリエール演出で行なったであろうと思われる、非情にして毒々しいまでの人間＝現代人解剖は、ここでなされることはない。

モリエールの生涯最後の芝居である《病は気から》は、たしかに笑劇ではあるが、しかしまた、世の大勢に操作される人間の弱さ、暴走する思い込みで翻弄される人間の弱さ、紙切れのみではあれ、ともかくも「権威」に従属し、それに依存することによって安寧を得ようとする人間の弱さ——つまりは、順応主義と権威主義という、いかにも「近代的な」パーソナリティーを、笑劇の衣のなかに冷ややかに封じ込めた作品である。もちろん、この演出では、綱渡りの状況において繰り返される、トワネットの機転に次ぐ機転の妙は笑いを誘うものの、人間の弱さにさらに短剣を突き立てるような視角は不在のままであった。

脚色作品三題

《狂人日記》（ニコライ・ゴーゴリ、ベルリン・ドイツ劇場・カンマーシュピレ、ハンナ・ルドルフ演出、2008年1月14日、初日）

ザムエル・フィンチの一人芝居。同じくドイツ劇場での《ヴォルポーネ》（ベン・ジョンソン）では、モノログを語るその卓越した朗誦術の冴えが圧倒的であったフィンチである。彼の台詞回しと身体能力の高さは、この演出でも強烈な緊迫感を生み出している（この演出は、本来は劇場のロビーたるミニ劇場「ボックス」——多くの場合、若手演出家たちの活動の場でもある——で初日を迎えたのだが、おそらくは世評の高さのゆえであろう、2008年4月には、中劇場であるカンマーシュピレに演技の舞台が移されている）。

ゴーゴリの日記体の小説は、それ自体が読む者を慄然とさせる作品である。孤独と、ひたすらなんの意味もない仕事に日々を費やさねばならぬ絶望感のゆえに、主人公がしだいに狂気の淵へと引きずり込まれていく、というのは、まさしく現代の「ハイテク社会」にこそふさわしいプロットであるには違いない。

客席の後方から、なにやらぶつぶつ囁くような声が聞こえ始め、その声の主が、しだいに声を大きく発しつつ、観客席の端を通り抜けながら舞台の方へと近づいて行き、やがて、ライトを浴びた「主人公」が姿を現すのだが、その尋常ならざる空気が、すでに芝居全体が放つであろう威力を十分に予感させることになる。19世紀ロシアの「物語」であり、台詞が語る場所は明らかに「過去」の状況でありながら、フィンチの演技と存在そのものが観客のイメージネーションを強引にねじ伏せ、それがこの現代の、この自分たちの、あるいは、この自分の物語にほかならぬと自覚することを、観客に強制する芝居であった。

《メデア。声》(クリスタ・ヴォルフ、ベルリーナー・アンサンブル・稽古場、ターニャ・ヴォイトナー演出、2008年5月22日、初日)

クリスタ・ヴォルフの小説《メデア。声》は、東ドイツの消滅から6年後の1996年に発表された。彼女の創造するメデアは、エウリピデスやセネカにおける、凄まじいばかりの復讐の炎に身を焼きつつ、夫イアソンの妻となるべきクレオンの娘とクレオン自身を、そしてまたみずからの二人の子供たちを殺害する、嫉妬に狂った残忍な「魔女」のごとき女性像とは異なり、コリントに迫り来る破局のなかで、そのスケープゴートとして迫害される悲劇的人物として描かれる。すなわち、コリントにとっては「よそ者」にして「野蛮な女」であるメデアは、町へのペストの襲来という絶望的にして危機的な状態のなかで、魔術を用いてそのペストを町中に蔓延させた犯人として、民衆によって罪を着せられて追放されるのであり、クレオンの娘は、メデアの魔術がもたらす毒薬によって凄惨な死を遂げることはなく、みずからが泉に身を投げて死にいたるのであり、メデアの最愛の子供たちは、彼女がその命を守ろうと寺院に隠したにもかかわらず、民衆によって発見され、石打の刑に処されて殺害されるのである。

すべてを失ったメデアは、凄絶な孤独のうちに、世界への呪いの言葉を吐きながらさまよい歩く。

小説としての《メデア。声》を書き上げたのち、クリスタ・ヴォルフは、夫であるゲアハルト・ヴォルフとともに、《コリントのメデア》という表題の「オラトリオ風の場面」への台本を書いている。作曲は、フリードリッヒ・ゴルトマン、パウル＝ハインツ・ディットリッヒとともに、70年代から80年代にかけての東ドイツにおいて最も評価の高かったゲオルク・カツァーが担当し、初演は、2002年9月6日、アヒム・ツィンマーマンの指揮、ソプラノ、アルト、テノール、バスの独唱陣、ベルリン・ジングアカデミーの合唱、ベルリン交響楽団(現ベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団)の演奏で、ベルリン・コンツェルトハウスで行われ、当日の、およそ90分を要する大作のライブ録音は、ARTE NOVAによって発売されている。

オリジナルの小説とは異なり、『オラトリオ』のテキストは、ほぼ対話体をなして展開される。

メデア ……人びとは、なぜ偽りの言葉を吐くのでしょうか？

ロイコン おお、メデアよ、そなたは彼らのことを知らぬのだ。

メデア あなたは、彼らを知っていると言うのか？

ロイコン そうだ、わたしもまた彼らと同じ種類の人間なのだからな。

賢くあることが許される時には賢いが、

勇気が害をもたらすのみである時には、一転、にわかに卑怯な振る舞いに走るのだ。²¹

89年から90年にかけて、ただひたすら生命維持装置が外されるのを待つのみであった東ドイツの臨終のさいには、無限の裏切りと、無限の道化芝居と、無限の涙が、天と地を覆い尽くした。ヴォルフが創造するメディア像には、体制が崩壊するさいの民衆の心理と行動のパターンが示す歴史的刻印が投影しており、つまりは、苦く、重く、厳しい。

若手の女性演出家ターニャ・ヴォイトナーによる舞台（ベルリーナー・アンサンプルの「稽古場」における演出は、若手演出家に開放されるのが一般的である）は、原作がそうであるように、6人の人物のモノローグから構成される。ほとんど高い天井から吊り下がった幕のみの装置のもとでの、役者たちの朗読術の競演のごとき舞台であるが、それはまた、作品の織りなす世界に照応して、観客にテキストへの極度の集中を強いるものでもあり、ヴォルフの悲劇の舞台化として、一つの優れた成果であった。

《魔の山》（トーマス・マン、マクシム・ゴーリキー劇場、シュテファン・パッハマン演出、2008年9月27日、初日）

午後7時半開演予定の舞台は、ほとんど10分近くも遅れて始まる。舞台の奥には、6人の患者たちがベッドに横たわり、上からは間断なく雪が舞い落ちる。何も起こらず、何も語られることはなく、ただただゆっくりと、ほんの少しずつ、ベッドが置かれた回り舞台が動くのみである。その「静止状態」が7～8分ほど過ぎると、さすがに客席からざわめきが起き、やがて笑いの渦が広がり始める——何も起こらず、雪のみが降りしきる「芝居」が、いかにも奇妙に感じられるからであろう。舞台の前方に小さなデジタル表示の時計が掛けられていて、まさしくリアルタイムで時刻が示されるのだが、それが7時50分を指す頃、主人公たるハンス・カストルプが頭を上げ、ベッドから起き上がり、周囲を見回す——ここで、客席からは拍手が湧き起こる——「おお、ようやく役者が動いた！」というわけである。どこかジョン・ケージのパフォーマンスさえ想起させるこの冒頭のシーンでも、もちろん、「時間」が主役である。日常とは異なる時間、同じ劇場の中でも、客席とは異なる時間こそが、「魔の山」の時間なのである。ただし、客席からこのような反応しか起こらぬということ自体、この制作が短命であろうということ、つまりは、この演出がマクシム・ゴーリキー劇場のレパトリーの一角を占める「時間」は、さほど長くはないであろうことを予感させるものではある。

²¹ Medea in Korinth, ARTE NOVA, 2003, S. 33.

トーマス・マンの《魔の山》は、幾年かの中断を経ながらも、1912年から24年にかけて、つまりは、12年という長い時間を要して書き上げられた。その時間は、第一次世界大戦という、ヨーロッパを震撼させ、「ヨーロッパ文明」なるものの幻影と幻想と憧憬を叩き潰し、あるいはまた、「ドイツ文化」の「優位性」の根源を問い直すことを知識人たちに強制した大事件の前後であるとともに、とりわけ戦後の激動期において、トーマス・マン自身の思想的変遷＝転回²²が遂行されていくとされる時期でもある。兄ハインリッヒたちとの論争の書たる『非政治的人間の考察』(1918年)から『ドイツの共和国について』(1922年)にいたる「紆余曲折」の時期は、4年間にわたって中断された《魔の山》の執筆を再開する1919年を織り込む時期であり、この作品の進展のプロセスが、彼の思想的転回と絡まり合うものである以上、小説《魔の山》の時間は、「サナトリウム」の「時間」(Zeit)と「外界」もしくは「下界」の「時代」(Zeit)の双方を包摂するはずのものである。

もとより、この時代における基本的な問題は、開戦を賛美するか、あるいはそれに対する反戦の意志を貫くか、ということである。当初、トーマス・マンは、兄ハインリッヒやエルンスト・トラーをはじめとするきわめて少数の作家たち、および、スパルタクス団を軸とする左翼陣営の人びと、さらにはフランスのロマン・ロランのような人びととは異なり、当時の独仏双方の圧倒的多数の知識人たちと同様、大戦の勃発という事態のなかに、ある種の「解放戦争」の幻影＝幻覚を見た。彼の基本的な論拠は、論述を額面通りに受け取れば、その戦争は「西欧文明」に対する「ドイツ的な精神性」の戦いであるがゆえに、擁護すべきものとして立ち現れる、ということである。すなわち、辻邦生の要約するところによれば、「トーマス・マンが第一次世界大戦を、ドイツ市民性に対する西欧文明の挑戦と受けとったのは、一方では、こうした内面化され、精神的に高貴にされていた生を可能にしたのが、万人庇護的なドイツ帝国の官僚体制であると信じたからであり、他方では西欧文明、とくにフランス的な政治性が、こうした精神化を欠いた、計量的理性の圏内に縮小された、単なる現世的利益を追求する個人主義的な行動によって支えられていると見えたからであった」²³というのである。しかし、19世紀後半のビスマルク以降における、いわゆる帝国主義段階におけるドイツが、冷酷な計算可能性のみの「理性」を掲げる「西欧文明」に対して、「ドイツ的精神性」なる孤塁を守るほどのナイーブな存在であったかということになれば、それはほとんど絵空事にも等しいことは明らかである。そもそも、近代資本主義の進展と並行しつつ、18世紀の啓蒙主義からドイツ観念論の壮大な概念の世界を蓄積しながら、世界に向かって「近代文明」の理念と理想に対する理論的素材をも提供していたはずの「ド

²² 友田和秀『トーマス・マンと一九二〇年代』、人文書院、2004年、とくに第2・第3章、辻邦生『トーマス・マン』、岩波書店、1983年、第7章以下、参照。

²³ 辻、前掲書、216ページ。

イツ」が、「フランス」に代表される西欧の「文明」（フランクフルト学派ならば、「道具的理性」と呼ぶであろう）と対抗関係にある、とする図式自体が、ただただ無意味なものに過ぎず、それが理論的に破綻するのは自明である。すなわち、「非政治・文化・教養・内面性・個人・非社会性といったもの」を「ドイツ性の基本的な性格」となし、それに、「古代ローマの後裔であるフランスの社会性・文明性・外面性・社交性・政治性」²⁴を対立させ、後者から前者を死守することを、フランスをはじめとする陣営との開戦の擁護の根拠とする、というのは、たんなる「虚構」に過ぎぬということである。

マンの発想を額面通りに受け止めるならば、それはどこか、ドイツ諸邦における「啓蒙専制君主制」の「優位性」を掲げ、フランス革命に反対して対仏戦争に参加した（参加せざるを得なかった、とも言えるであろうが）、18世紀末のゲーテを想起させるものであるが、かりにも第一次世界大戦前のドイツ帝国の官僚体制が、ワイマール公国の啓蒙専制君主制におけるほどの「精神化」と比肩できるものを内包していたとすれば、たしかに、世界はべつのベクトルの方向へと変革を遂げていたことであろう。

もちろん、この時期のトーマス・マンの言辞に対する、「第一次世界大戦がもともと西欧列強とドイツとの『世界支配と貿易支配』をめぐる戦争であり、『国際的に支配しているものは力であって正義ではない』ことぐらい、非政治的な作家トーマス・マンといえども百も承知のことであった。彼にとってドイツの『世界政策や帝國的な存在への使命』いわゆる『支配民族』論といったものは、とんと関心がなかった」²⁵という評言は、きわめて正確なものであったには違いない。いかにギムナジウムの頃には、芝居とヴァーグナーの音楽への熱狂をべつとして、学業においては典型的な劣等生・落第生であったとはいえ、20代の半ばで《ブッデンブロークス》のごとき作品を書くという、およそ信じがたいほどの天賦の才を授けられたトーマス・マンに、そうした社会状況が自覚されないはずはないからである。半年もあれば終わるであろうという、大戦に対する大方の予想が無惨にも外れ、4年もの長きにわたって、たとえばレマルクが描いたような、膨大な犠牲者を出しつつ絶望的な戦闘が続けられたという事実もさることながら、戦後期の短命であったレーテの成立とともに、血腥い右翼テロが横行し、ナチズムへの萌芽となるべき症候がしだいに社会に蔓延することによって、「ドイツの精神性」なるものの幻想性と欺瞞性が明らかになるという状況のもとで、マンにあっては、みずからの理論上の破綻が、すでに自己省察のプロセスの途上において、「内在的」に痛感されていかに違いない²⁶。

²⁴ 同書、200 ページ。

²⁵ 脇圭平『知識人と政治——ドイツ・1914~1933——』、岩波新書、1974年、39 ページ。

²⁶ 「実証性」への意志——もしくは、「実証性」という理念の束縛——のゆえに、「書かれたもの」を追って展開される文学史研究は、それが精緻であればあるほど、「書かれぬもの」の底にある根本的な諸前提から遠のいていくという宿命を持っている。マン

その意味においては、彼における「この転換を、政治感覚のなかった男がそれに眼をひらかれたという意味にとるなら、それは事のごく一面をしか見ないことになる。トーマス・マンの変化は、あるものから別のものへ変わったというより、彼が本来持っていてそれに気づいていなかったものを、こうした膨大な考察」（『非政治的人間の考察』）「によって、発見していったという趣がある」²⁷という総括は、正鵠を射たものであるように見える。

小説《魔の山》は、第一次世界大戦という世界史的な大事件とそれに引き続く錯綜した社会状況が進展するなかで、時代と向き合いつつ自己省察を展開する文学者が難産の末に産み落とした「時代の子」である。しかし、脚色・演出のバッハマンにとって関心の対象となるのは、あくまでも「時間」としての Zeit であって、「時代」としての Zeit ではない。もとより、それも一つのテーマとはなり得るものに違いない——《魔の山》では、隔絶されたサナトリウムのなかで「無限の」時間を過ごさねばならぬ人間にとって、ほかならぬ「時間」についての対話が大きな比重を占めることについても、哲学上の問題として、登場人物たちの間で議論が展開されているからである。だが、マンの小説が到達したのは、その「時間」としての Zeit が、まさしく「時代」としての Zeit でもあること、もしくは、「時間」が「時代」へと「転化」せざるを得ない要素を持つことを示すことによって、個人という人間存在の歴史性＝社会性をも炙り出すことであったはずであり、それゆえ、個人が対峙する時間＝時代というものが欠落した《魔の山》の劇化は、その本質的な核心を不在のままにとどめることになる。舞台上でマンの苦闘の結晶たる人間存在の歴史性＝社会性自体を表出することが困難であることは、もとより自明であるが、しかし、少なくともそれを眺望しようとする演出家の視線が、この舞台には感じられないのである。

20世紀演劇三題

《女中たち》（ジャン・ジュネ、ベルリン・フォルクスビューネ、ルク・ボンディ演出、2008年9月19日、ベルリン初日）

エーディット・クレファーの奥様、カロリーネ・ペータースのクレア、ゾフィー・ロイスのソランジュという顔ぶれの《女中たち》——たとえそれが「邪

は、文学と芸術の領域以外では「たんなる」落第生であったとはいえ、ゲーテや古典文学全般についての教養は、おそらくはすでに20歳前後の時期に確立されていたに違いない。それゆえ、たんに文学作品のみならず、その周囲に惑星群のごとく飛び交うゲーテの諸評論についても、ある程度の洞察もしくは見通しを素養として持っていたことであろう。したがって、哲学者や詩人の若き日の思想形成過程を追跡する場合は異なり、40代も半ばを過ぎた卓越した文学者の「思想的転回」を追う場合には、その「ゲーテとの対話」のとらえ方においても、直線的もしくは短絡的な影響＝非影響という構図は、おそらくはそれほどの妥当性を持たぬであろうと思われる。

²⁷ 辻邦生、前掲書、214ページ。

道」であろうとも、わたしにはヘーゲルの「主と奴」を想起させるこの芝居は、憧憬と軽蔑と嫉妬と憎悪と自己憐憫と虚栄とが瞬時に入れ替わり、交錯する。

ジュネは、「わたしは虚栄心からこの戯曲を書いた」²⁸と「告白」するのだが、この「挑発的な」自嘲の言葉をどこまで真に受けるかはともかく、たしかに、彼が吐くその言葉には、月並みな書き手ほど、所詮はたんに軽佻浮薄な虚栄心からなにかを書いているに過ぎぬのであるが、ただ、そうした書き手は、間違ってもみずからそうした「真実」を「自白」することはない、という痛烈な皮肉の毒が含まれている。ジュネのジュネたる所以は、普通の書き手ならば必死に隠蔽することを臆面もなく曝け出し、期せずしてそのアキレス腱に痛撃を浴びせることにほかならない。

『精神現象学』でヘーゲルが展開した「主と奴」の弁証法は、奴隷の場合であっても、「意識がみずからのもとへと到達するのは、労働を通してのみ可能である」²⁹ということが前提となるのであり、それこそが、「自己意識の自立性と非自立性」の中心的なテーマである。もとより、そこで支配するのは、「奴隷を介して物と関係する主人は、物をそっくりそのまま否定することが可能であり、主人は満足感をもって物を消費する」³⁰ことが許される一方、「奴隷は、純粹ならざる、非本質的な性質を持つ行為」でしかない、という、「一方的な、対等ならざる承認の関係」³¹である。

「主人」たる奥様の模倣をする「奴隷」である女中のクレアが、女中クレアを模倣する姉ソランジュに向かって、「あたしがちょっとその気になりゃ、お前なんぞこの世に存在することを止めてしまう」³²、「わたくしは、召使いなんで大嫌いです。大嫌いだわ、こんな穢らわしい、下等な生き物は。召使いなんで、人間のうちには入らない」³³という、いかにも奥様にふさわしい台詞を吐く時には、その「対等ならざる承認」というものの、剥き出しであるとともに戯画化された関係が憎悪とともに表出されることになる。正真正銘の奥様の言葉、「お前たちは本当に運がいい、お下がりのドレスをくださる人がいるんだものね。わたしだったら、欲しければ自分で買わなきゃならないもの」³⁴という、ジュネの酷薄な悪意が暴き出す、ひたすら満足感に溢れた消費主体たる存在の持つ意識の偽善性と欺瞞性こそは、奥様自身が一介の「下等な生き物」に過ぎぬことの証左にほかならない。

「主人」を模倣する「奴隷」の演技（「奥さまごっこ」）は、「自立した人間」とは見做されぬみずからへの自己憐憫と自己嫌悪と自己否定にまみれつつ、憧

²⁸ ジャン・ジュネ「ジャン＝ジャック・ボヴエールへの手紙」、前掲書、17 ページ。

²⁹ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Berlin 1971, S. 148.

³⁰ Ebd., S. 146.

³¹ Ebd., S. 147.

³² ジャン・ジュネ《女中たち/バルコン》（渡辺守章訳）、白水社、2002年、28 ページ。

³³ 同書、72 ページ。

³⁴ 同書、60 ページ。

憬というよりは嫉妬と憎悪とルサンチマンに駆り立てられて、日々、続けられることになる。とはいえ、ジュネの世界にあっては、ヘーゲルにおけるような諸概念の飛び交う世界とは異なり、当然のことながら、「奴隷の意識」が「自立性の意識の真理」³⁵として顕現することはない。現実の支配・隷属関係は、依然としてそのままに持続されるからであり、概念の世界におけるような「転化」や「逆転」や「昇華」は、所詮、生起することはないからである。憎悪と軽蔑のゆえに湧き上がる奥様に対する殺意は、彼女へのささやかな「謀略」の失敗とともに、致死量の睡眠薬が入った菩提樹花のお茶を彼女に渡すべく計画されるものの、そのお茶は、奥様を模倣し続けるクレアの自殺のために用いられることになる。かの女中たちは、ヘーゲルの「自己意識」概念の眼目たる、みずからの「自立的存在としての自覚」へと到達することなく、破滅して果てるのである。

ジュネの《女中たち》は、スウィフトの《奴婢訓》とストリンドベルイの《令嬢ジュリー》を想起させる。同時に、「奴隷」がただただ恐怖と不安のなかに叩き込まれ、それに打ち克つべき手段から儂くも見捨てられて没落の運命を辿るという芝居として、その二重三重の「変装」による「変容」の妙もさることながら、なによりも、支配と隷属という「不平等の承認」の起源を問い詰める作品である。

ルク・ボンディの演出は、ある意味ではきわめてオーソドックスなものである。クレア、ペーター、ロイスという、ドイツ語圏におけるそれぞれの世代を代表するにふさわしい女優たちを配して、虚虚实実の憎悪劇が、これまた奇抜とは縁遠い装置のなかで展開される。ただ、致死量の睡眠薬入りのお茶を奥様に勧めるときの女中たちの態度には、つまりは、殺人（言うなれば「主殺し」）へと突き進もうとするときの彼女たちの目や手や唇の表情には、かりに「主人」への底知れぬ憎悪のゆえに、彼女が死すべき存在であることを「確信」しているにせよ、もう少し不安や「罪悪感」の破片が見えてもいいのではないかと思われた。

《るつぽ》（アーサー・ミラー、ドイツ劇場・カンマーシュピーレ、トーマス・シュルテ＝ミヒェルス演出、2008年8月30日、初日）

この演出は、残念ながら、おそらくは短命に終わることであろう。ある批評子は、「戯曲の字面だけを追った演出」と、きわめて辛辣な言葉を投げつけているのであるが、たしかに、主人公ジョン・プロクターを演ずるスヴェン・レーマンが優れた役者であることを再確認させる以外には、この舞台はそれほど強い印象を与えるものではない。

³⁵ G. W. F. Hegel, a. a. O., S. 147.

本来的には、この《るつぼ》（《The Crucible》）——ただし、ドイツ語圏での上演のさいは、《Hexenjagd》（《魔女狩り》）の訳題が用いられるのが普通のような——は、依然として「現代」もしくは「現代人」を撃つべき作品である。ミラーの執筆の直接的な契機は、戦後のアメリカにおける、裏切りと密告が強要された、かの「マッカーシズム」による「赤狩り」が吹き荒れた状況であるにせよ、狂信的な群集心理、真実よりもわが身の安寧を優先させる個人の弱さ、少数の弱者に対するバッシング、無思慮のままに大勢に順応する事なかれ主義——ひたすら自己の安寧にもたれかかる兆候に対する告発は、現代にこそふさわしいには違いないからである。

虚偽の自白とみずからの生命との二者択一を強要され、ぎりぎりのところまで追いつめられたジョン・プロクターは、「おれには三人の子供がいる——子供たちにどうして教えられる、人間らしく堂々と生きよと、一方で仲間を売りながら」³⁶という言葉は、観客の心を強烈に揺さぶらずにはおかない。問われているのはプロクターではなく、わたしたち一人ひとりであるからである。まさしくそれゆえにこそ、芝居の表層にとどまり、現代のカオスに訴える力に不足するトーマス・シュルテ＝ミヒェルスの演出は、いささか落胆させるものであった。

《誤解》（アルベール・カミュ、ベルリン・ドイツ劇場・カンマーシュピーレ、ジル・メーマート演出、2008年9月20日、初日）

旅人を殺害して金品を奪うことを生業とする宿屋の母と娘。今日でその稼業とも別れを告げようという最後の旅の客は、正体を隠して旅人としてその宿屋を訪れた、20年も前にその家を出ていた息子だった——あたかもなにかの民話のごとく、はじめからほとんど結末が予想できるような筋立ての芝居であるが、緊迫感が一挙に高揚し、個人の存在、家族への愛、他者への無関心、あるいは、みずからの所業への無関心といった、アルベール・カミュの精神の根幹をとらえて離さなかったであろう諸問題が、まさしく奔流のごとくに解き放たれ、観客の胸に息も継がせず迫り来るのは、その息子が毒殺されてからである。すなわち、事実を知って自殺する娘マルタ（ヴァレリー・チェブラーノヴァ）が、みずからの生い立ちとみずからのこれまでの生き方を、同じく自殺する決意の母親に向かって機関銃のごとくに叩きつける時である。

カミュの師でもあったジャン・グルニエによれば、「アルベール・カミュがなににもまして関心を寄せ、心を奪われたのは演劇」³⁷であった。かの「心優しき」ドン・ジュアンのごとく、「飽くなき美の追求者」にして「孤独者」であったカミュにとっては、「無限に多様化された生」そのものにほかならぬ演

³⁶ アーサー・ミラー《るつぼ》（倉橋健訳）、ハヤカワ演劇文庫、2008年、247ページ。

³⁷ ジャン・グルニエ『アルベール・カミュ』（大久保敏彦訳）、国文社、2004年、107ページ。

劇は、その黒々とした「孤独を満たす方法」³⁸でもあった。「孤独者」が「孤独を満たす方法」たる絵空事の芝居に執着し、それに「耽溺」し、かつ「没落」するのは、たしかに美しい死の一形態であるに違いない。稀代の「芝居狂い」の一人であった林達夫は、シェリング、ヘーゲル、ショーペンハウアー、ニーチェ、和辻哲郎といった例を引き、自己弁護と自己陶醉と自己主張とを愉悦感に満ちて掛け合わせながら、「ドラマに惹かれない哲学者なんて本当の哲学者でない」³⁹と喝破するのであるが、人間のドラマであることを完全に喪失し、緑なす「生命の金色の樹」とはただただ無縁な 21 世紀の哲学に対しては、この言葉は、無力にしてかすかな遠雷のごとく、消え入る寸前の眩きとして響くのみである。

21 世紀の演劇

《ヘヴン。トリスタンへ》(フリッツ・カーター、マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス演出、2007 年 11 月 17 日、ベルリン初日)

フリッツ・カーターは、東ドイツ出身の演出家アルミン・ペトラスの劇作家としてのペンネームであり、この《ヘヴン。トリスタンへ》は、彼の自作の演出である。その副題が示すがごとく、時おりヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ》の音楽が現れるとはいえ、かの楽劇のごとき狂気じみた陶酔的な愛が展開されるわけではない。

かつては東ドイツのフィルム生産の拠点であった町ヴォルフエンは、その産業自体の没落(現在は、西側のフィルム生産企業であったアグファ・ゲヴァルトでさえ倒産の憂き目に会う時代ではあるが、旧東ドイツのフィルム生産は、「ドイツ統一」とともに「溶けて消える」運命が定められていた)とともに、人口は 6 割近くに激減し、人びとの出会いと別れもまた、そうした渦のなかに巻き込まれていくことになる。

ドラッグに溺れ、死と隣り合わせに生きる少女ジモーネや、自殺が未遂に終わる中高年の夫婦、没落して町に戻って死を迎える青年アンデルスと、3 時間を優に越える芝居は、悲劇的な通奏低音のもとに展開していく。しかし、それがたんに陰鬱な空気を湧き起こすことはなく、むしろ、彼ら登場人物たちへの秘めやかな共感を呼び起こし、そこに「現代」を、ある意味では「ヨーロッパの現代」を感じさせるものとなっているところに、この芝居の成功の根源があるには違いない。

しだいに「自我」を意識する少女を演ずるフリッツィ・ハーバーラント、アンデルス役の、かのハムレットを演ずるマックス・ジモーニェクと、若手の

³⁸ 同書、104 ページ。

³⁹ 林達夫・久野収、前掲書、『思想のドラマトウルギー』、平凡社、1993 年、59 ページ。

役者たちが舞台に生命を吹き込み、重いテーマながらも、観客の反応はめざましいものであった。

《焼け焦げ》（ワジディ・モウアワド、ブルク劇場/アカデミー劇場、シュテファン・バッハマン演出、2007年9月28日、初日）

舞台一面に撒かれたガソリンとおぼしき可燃物が轟音とともに炎上し、その熱風が、一瞬、客席に向かって襲いかかり、ザビーネ・ハウプトが演ずるサウダ（Sawda）の「自爆テロ」の爆発音と炎とが、舞台の袖から舞台を突き破って溢れ出る、ワジディ・モウアワド（Wajdi Mouawad）作の《焼け焦げ》は、そうした外面的な効果の凄まじさのみならず、語られる人間の運命の絶望的なアクチュアリティのゆえに、その残酷さと、彼が描き出す筆致のラディカルさゆえに、観る者の心臓を引っ掴み、その鼓動の「真正さ」を観る者に確認することを強制するがごとき作品である。

ワジディ・モウアワドは、1968年にレバノンに生まれるが、8歳のとき、亡命を余儀なくされた家族とともにフランスのパリに赴き、やがてその6年後、カナダのケベック州へと移住した劇作家・俳優・演出家・劇場主宰者であり、この《焼け焦げ》は2003年に書かれた。劇場主宰者である著者によれば、この戯曲もまた、「役によって俳優を発見し、俳優によって役を発見する」⁴⁰という、ある種の相互作用＝共同作業の進行するなかで書かれたとされている。

わたし自身がこれまで観たシュテファン・バッハマンの演出は、数年前のブルク劇場におけるフェルディナント・ライムントの《浪費する者》、同じく数年前のベルリン・ドイツ劇場でのクライストの《アンフィトリオン》、それに今回のマクシム・ゴーリキー劇場の《魔の山》と、いずれも作品の内奥に潜む本質から逸脱したかのごとき制作であり、したがって、いっさいの希望を捨てて劇場に赴いたのであるが、いくつか、わたし自身には無用と思われる思いつきが顔を出すとはいえ、この演出は圧倒的な威力を持つものであった。

芝居の組み立て自体は、ある種の「謎解き」には違いなく、その限りでは、いささか常套的なものである。ある中東の国からカナダへと移民した女性の子供たち（双子の姉弟）は、母親が残した遺言のゆえに、文字通りいやいやながら、父と兄とを探しに祖国へと帰還する。凄まじい戦争。いつ終わるとも知れぬ戦闘。逮捕、収容所、拷問、敵兵たる女性兵士への強姦・・・彼らに突きつけられる真実は、彼らの父と兄が同一人物であるということである。すなわち、戦争のなかで、母親と息子（彼らの兄）は、互いに敵味方に分かれる運命を辿ったのみならず、捕虜となって収容所に監禁された母を、戦場の血に狂い、戦場の欲望に狂い、たんなる戦場の殺人鬼と化した息子が、それとは知らずに強姦し続けたのであり、そして、双子の姉弟こそは、その母から生まれ出た、祝

⁴⁰ Wajdi Mouawad, *Verbrennungen*, Frankfurt a.M. 2007, S. 5f.

福されることのない子供たちにほかならなかったのである。その「謎」の凄まじさが白日の下に曝されていくにつれて、21世紀の現代においてもいっこうに止むことのない、戦争、戦闘、憎悪、虐殺、弾圧、拷問、強姦、射殺、自爆といった現実の地獄のさまが、そのもとで幾年も、あるいは幾十年も苦しまねばならぬ人びとの運命のさまが、劇場における観客であるとともに、世界の惨状に対しても単なる「観客」でしかないわたしたちの無力のさまが、しだいにわたしたちに突きつけられていくことになる。

（2008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。）