（論　文）

現代ドイツの演劇状況（Ⅸ）

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 these countries, their situations of the artistic activities of drama are examined, 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 (between 18. 12. 2010 and 16. 01. 2011 and between 09. 09. and 08. 10. 2011) analyzed. In this article the theaters and concert performances in Berlin are the topics of the analysis.

Ⅰ　概観

2010 年 12 月 18 日から 2011 年 1 月 16 日までと、2011 年 9 月 9 日から 10 月 8 日までの、合わせてほぼ 2 カ月にわたる期間にベルリンで観ることのできた演劇は、おおよそ以下の通りである。

シェイクスピアの作品が 4 本——

《ハムレット》（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 18 日、初日）

《真夏の夜の夢》（ベルリン・ドイツ劇場、アンドレアス・クリーゲンブルク演出、2010 年 9 月 24 日、初日）

《シェイクスピアのソネット》（ベルリーナー・アンサンブル、ユッタ・フェーバース構成、ルーファス・ウェインライト音楽、ロバート・ウィルソン演出、2009 年 4 月 12 日、初日）

《ロミオとジュリエット》（ベルリーナー・アンサンブル、モーナ・クラウスハー演出、2011 年 5 月 21 日、初日）

モリエールの作品が 2 本——

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

《守銭奴》（マクシム・ゴーリキー劇場、ペーター・リヒトによる大幅な改作/ヤン・ボッセ演出、2010 年 2 月 24 日、初日）
《人間嫌い》（シャウビューネ、イーヴォ・ファン・ホーエ演出、2010 年 9 月 19 日、初日）

ドイツ語圏の劇作家たちの作品群——
ゴットホルト・エフライム・レッシング《賢人ナターン》（ベルリーナー・アンサンブル、クラウス・パイマン演出、2002 年 2 月、初日）
ハインリッヒ・フォン・クライスト《ペンテジレーア》（マクシム・ゴーリキー劇場、フェリツィタス・ブルッカー演出、2010 年 10 月 2 日、初日）
ゲオルク・ビューヒナー《ヴォイツェック》（ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ、ロバート・ウィルソン/ヨリンデ・ドレーゼ共同演出、2009 年 10 月 2 日、初日）フランク・ヴェーデキント《春の目覚め》（ベルリーナー・アンサンブル、クラウス・パイマン演出、2010 年、初日）
ゲアハルト・ハウプトマン《孤独な人びと》（シャウビューネ、フリーデリケ・ヘラー演出、2011 年 9 月 4 日、初日）
フリードリッヒ・デュレンマット《ある老貴婦人の訪問》（マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス改作・演出、2010 年 1 月 9 日、初日）

北欧の劇作家の作品群——
ヘンリック・イプセン《ノラ、または人形の家》（マクシム・ゴーリキー劇場、ヨリンデ・ドレーゼ演出、2011 年 1 月 16 日、初日）
アウグスト・ストリンドベルイ《令嬢ジュリー》（シャウビューネ、カティー・ミッチェル改作、カティー・ミッチェル/レオ・ヴァルナー共同演出、2010 年 9 月 25 日、初日）

ロシアの作家の作品群——
レフ・トルストイ《闇の力》（シャウビューネ、ミヒァエル・タールハイマー演出、2011 年 5 月 21 日、初日）
アントン・チェーホフ《ワーニャ伯父さん》（ベルリン・ドイツ劇場、ユルゲン・ゴッシュ演出、2008 年 1 月 12 日、初日）
同《桜の園》（フォルクスビューネ/「三階劇場」、ゲーロ・トロイケ演出、2010 年 10 月、初日）
同《モスクワへ、モスクワへ》（《三人姉妹》の「改作版」、フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、2010 年 9 月 16 日、初日）
マクシム・ゴーリキー《太陽の子》（ベルリン・ドイツ劇場、シュテファン・キ

ミヒ演出、2010 年 10 月 15 日、初日）
同《小市民》（ベルリン・ドイツ劇場、イェッテ・シュテッケル演出、2011 年 5 月 10 日、初日）

ブレヒト作品が 6 本——
《コーカサスの白墨の輪》(ベルリーナー・アンサンブル、マンフレート・カルゲ演出、2010 年、初日）
《第三帝国の恐怖と悲惨》(ベルリーナー・アンサンブル、マンフレート・カルゲ演出、2009 年、初日）
《プンティラ旦那と下男マッティ》（ベルリン・ドイツ劇場、ミヒャエル・タールハイマー演出、2009 年 10 月 30 日、ベルリン初演）
《セチュアンの善人》(シャウビューネ、フリーデリケ・ヘラー演出、2010 年 4 月 21 日、初日）
《ヤーザーガー/ナインザーガー/教育劇》（フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、2007 年 11 月 8 日、初日）
《処置/マウザー》（ブレヒト/ハイナー・ミュラー、フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、）

現代作品が 7 本——
デア・ローアー《こそ泥》（ベルリン・ドイツ劇場、アンドレアス・クリーゲンブルク演出、2010 年 1 月 15 日）
ローラント・シンメルプフェニヒ《ペギー・ピッキトは神の顔を見る》（ベルリン・ドイツ劇場、マルティン・クーセイ演出、2010 年 11 月 19 日、初日）
アキ・カウリスマキ《過去のない男》（ベルリン・ドイツ劇場、ディミター・ゴチェフ演出、ベルリン・ドイツ劇場、ユルゲン・ゴッシュ演出、2010 年 12 月 17 日、初日）ジビレ・ベルク《夜にだけ》（ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ、ラファエル・サンチェス演出、2010 年 11 月 25 日、初日）
フリッツ・カーター《We are blood》（マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス演出、2010 年 5 月 5 日初日/初演）
マリウス・フォン・マイエンブルク《Perplex》（シャウビューネ、マリウス・フォン・マイエンブルク演出、2010 年 11 月 20 日、初日）
ジェルジ・タボーリ《わが闘争》（ベルリーナー・アンサンブル/「プローベビューネ（稽古場）」)、ヘルマン・バイル演出、2009 年 3 月、初日）

アメリカ演劇が 3 本——

アーサー・ミラー《みんな我が子》（ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ、ロジャー・ヴォントベル演出、2010年12月16日、初日）
テネシー・ウィリアムズ《ガラスの動物園》(マクシム・ゴーリキー劇場、ミラン・ペシェル演出、2010年3月13日、初日)
同《欲望という名の電車》(ベルリーナー・アンサンブル)、トーマス・ラングホーフ演出、2011年3月2日、初日)
　小説からの脚色作品が13本——
フリードリヒ・シラー《見霊者》(マクシム・ゴーリキー劇場/Studio、アンニ・ロメロ・ヌネス演出、2009年1月30日、初日)
レフ・トルストイ《アンナ・カレーニナ》（マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス脚色/ヤン・ボッセ演出、2008年5月27日、初日・ベルリン初演)
ジョゼフ・コンラッド《闇の奥》(ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ、アンドレアス・クリーゲンブルク演出、2009年9月17日、初日）
ヴァルター・メーリング《ベルリンの商人》（フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、2010年11月20日、初日）
ハンス・ファラダ《死ぬ時はみな一人》(マクシム・ゴーリキー劇場、ヨリンデ・ドレーゼ演出、2011年9月5日、初日)
フリードリッヒ・デュレンマット《約束》(マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス演出、2008年10月14日、初日)
ヴェルナー・ブロイニヒ《移動遊園地》(マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス脚色/演出、2009年1月29日、初日・初演)
ギュンター・グラス《ブリキの太鼓》(マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス脚色/ヤン・ボッセ演出、2010年9月26日、初日/ベルリン初演)
アイナー・シュレーフ《ゲルトルート》(マクシム・ゴーリキー劇場、イェンス・グロース脚色/アルミン・ペトラス演出、2008年9月20日、ベルリン初日)
ギュスターヴ・フロベール《ボヴァリー夫人》(マクシム・ゴーリキー劇場、ティーナ・ラーヘル・ヴィッカー脚色/ノラ・シュロッカー演出、2011年2月19日、初日)
ジョナサン・リテル《慈しみの女神たち》(マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス脚色/演出、2011年9月24日、初日)
フョードル・ドストエフスキイ《賭博者》(フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、2011年6月9日、初日)

アントン・チェーホフ《六号室》（ベルリン・ドイツ劇場、ディミター・ゴチェフ演出、2010 年 2 月 26 日、初日）

映画からの脚色作品が 2 本――

ルキーノ・ヴィスコンティ《ロッコとその兄弟》（マクシム・ゴーリキー劇場、アンニ・ロメロ・ヌネス演出、2011 年 5 月 5 日、初日）

ニック・ホイットビー《生きるか死ぬか》（マクシム・ゴーリキー劇場、ミラン・ペシェル演出、2011 年 4 月 14 日、初日）

さらに、この時期にベルリンで開催された、いくつかの演奏会のなかから、本稿では、ルイジ・ノーノ作曲の大曲《プロメテオ》（マティルダ・ホフマン/アルトゥーロ・タマヨ指揮、ベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団/アンサンブル・モデルンのソリストたち/南西ドイツ放送実験スタジオ他、ベルリン・フィルハーモニー・室内楽ホール、2011 年 9 月 17 日)を取り上げる。

ともあれ、この概観において一見して明らかなのは、小説からの舞台化作品の多さであり、それは、とりわけマクシム・ゴーリキー劇場において顕著である。あたかも、ベルリンの劇場では戯曲として書かれた作品が払底しているかのごとき印象さえ受けないこともないのであるが、そうした演目の多くが、とりわけマクシム・ゴーリキー劇場において鮮明な形で現れるように、ドイツの現代史に関わるものであることからすれば、具体的な歴史のなかに生きる人間、といったパースペクティヴのもとに才能を展開する芝居の書き手が、ハイナー・ミュラー亡き後のドイツ演劇界には、たしかにさほど見当たらぬということも事実である。

もう一つの特徴として挙げられるのは、《ロミオとジュリエット》のモーナ・クラウスハー、クライストの《ペンテジレーア》のフェリツィタス・ブルッカー、ハウプトマンの《孤独な人びと》とブレヒトの《セチュアンの善人》のフリーデリケ・ヘラー、イプセンの《ノラ、または人形の家》とファラダの《死ぬ時はみな一人》のヨリンデ・ドレーゼ、ゴーリキーの《小市民》のイェッテ・シュテッケル、フロベールの《ボヴァリー夫人》のノラ・シュロッカーといった、若手を含む優れた女性演出家たちの多彩な活躍である（くわえて、後述のノーノの大曲における共同指揮者を務めたマティルダ・ホフマンも、数少ない女性指揮者の一人である）。

II　閉塞状況

「希望なき時代」もしくは「理念＝理想なき時代」たる現代に生きねばなら

ぬ人間像は、必然的に、演劇人たち自身の苦悩や迷いに貫かれつつ（「努力する限り、人は迷うものだ」というのがゲーテの言葉ではあるが）、現在の演劇の深く広いテーマの一つを形成する。

ゴーリキーが 1902 年に発表した、彼の実質的な処女作である《小市民》を取り上げたイェッテ・シュテッケルの演出（ベルリン・ドイツ劇場）は、出口なき状況のもとでの人間（現代人）を解剖した舞台として、ほとんど凄絶なまでの印象を残すものであった。そこには、もちろん、「救い」らしきものはない――20 世紀初頭の「小市民たち」の絶望的な状況は、青年ゴーリキーの痛烈な批判精神の光を浴びつつ抉り出されるのであるが、しかし、それはまた、ほぼ 1 世紀後の現代そのものの状況として客席に向かって放射されるものなのであり、シュケッテルは、おそらくはみずからが痛切に感知する出口のなさを、みずからの懊悩を、みずからの焦燥を、この芝居のなかに叩きつけるのである。自殺を図る女教師の、「わたしには、絶望するという力さえ残ってはいないわ」という呟きは、自称・他称の知識人を含む現代の小市民の、苦い告白の言葉以外のなにものでもない。

舞台中央には、左腕を斜め前に高く差し出し、あたかも人びとに進むべき道を指し示すかのごとき政治運動の指導者を思わせる、大きな石像が据えられている。しかしそれは、ある意味ではいかにも空虚に、悲しげに、場違いに、ほとんどグロテスクな雰囲気さえ湛えて立ちつくすのみである。

みずからがほんとうになすべきことの不在を嘆き、怒り、「退屈」を「告発」し、しかし、何を、どうすればよいのかわからぬままに、相応の「社会的地位」に安住していたはずの小市民にして「善良な市民」である芝居のなかの家族は、崩壊して空中分解を遂げる。

芝居の途上、青年役の役者は、観客席に向かって「アジテーション」を展開し、社会の不正や腐敗を糾弾して立つべきことを叫び続けるのだが、観客席は、ほとんど静まり返り、わずかに呼応するかのごとき声が、呟くように、弱く、小さく聞こえるのみである・・・そのギャップをみずからのものとして理解することこそは、おそらくは、この演出の核心の一つをなすものであったには違いない。

同じベルリン・ドイツ劇場の、ディミター・ゴチェフ演出の《六号病棟》は、チェーホフが 1892 年に書いた中篇小説の舞台化である。例によってゴチェフ組の固定メンバーを形成する、ザムエル・フィンツィ、ヴォルフラム・コッホ、

マルギット・ベンドカート、ゴチェフ夫人でもあるアルムート・ツィルヒャーといった役者たちが登場するのであるが、原作の小説とはいささか異なり、病棟の患者たちには二人の女性たちも含まれている。

「この世で何よりも秩序を愛し、だから『彼ら』を殴らなければならぬと固く信じている、あの単純で、実際的で、仕事熱心で、鈍重な連中の一人」[1]たる番人のニキータに扮するのは、いまではこの劇場の最古参女優となったベンドカートで、彼女は、ほとんど不動の姿勢のまま、けちな「権力」を手にしたがゆえに、それを行使せずにはいられぬ、職務に忠実にして鈍重な人物を体現するのであるが、チェーホフが描き出すニキータの姿は、現在においても、行政組織の末端に蠢く連中のなかに時折り目にすることのできる「類型」の一つにほかならない。

フィンツィが演ずる医師アンドレイ・エフィームイチ・ラーギンは、「見かけは鈍重で、粗野で、百姓然として」いて、「その顔つき、顎ひげ、べったりした髪の毛、がっしりした不細工な体つきは、街道筋の居酒屋のおやじ、食い肥った、不節制な、頑固な男のそれを思わせる」[2]というチェーホフの描写とはおよそ正反対の、やや神経質で、いかにも精神科医をイメージさせる風貌の人物となっているのであるが、文字通りの閉塞された場所のなかで、患者たちを救うべく動き回るものの、遂にはその同じ場所へとみずからも患者として放り込まれ、かのニキータの殴打を身に浴びねばならぬ立場へと陥り、寂しくこの世に別れを告げる主人公の痛切にして悲哀に満ちた人生を、卓越した演技力をもって表現していた。この小説に見えるチェーホフの鋭利な、時として酷薄にして冷淡でさえあるような社会批判は、さすがに舞台では十全に再現されることは不可能であったが、しかし、狂気に満ちているのがこの六号病棟なのか、あるいは、われわれのこの現代の社会なのかを、この舞台は静かに、かつ執拗に、語りかけていた。

すでに2009年に世を去ったユルゲン・ゴッシュ演出のチェーホフの《ワーニャ伯父さん》（同じくベルリン・ドイツ劇場）もまた、「永遠の別れ」を結末としつつ、身動きの取れぬ忌むべき膠着状態のなかで生きねばならぬ人びとを、ゴッシュ一流の簡素な舞台のなかで描き出す。奥行のない箱型の小さな舞台は、

---

[1] チェーホフ/松下裕訳《六号病棟》、《六号病棟・退屈な話》、岩波文庫、2011年、140ページ。
[2] 同、159ページ。

粘土で固められたような趣の狭い空間で、奥の方にベンチ状の部分があり、そこがさまざまな状況のもとで椅子やテーブルと化すのであるが、基本的に、そのシーンで台詞のない役者たちは、その「箱」の左右で出を待つことになる。

ゴッシュは、取り立てて「喜劇」であることを強調するわけではないのだが、台詞のやり取りは、《三人姉妹》などとは異なり、それほどちぐはぐな「コミュニケーションの不在」を告知するわけでもないにも関わらず、期せずしてある種のおかしみを醸し出すことになり、観客の微苦笑を誘いながら、舞台は淡々と、登場人物たちの表面的には静かな悲哀と皮肉と善意と失意とを放射しつつ、ワーニャの「殺人未遂」騒ぎまで流れていく。

ソーニャ（マイケ・ドロステ）がワーニャ（ウルリッヒ・マッテス）に静かに語りかけ続ける幕切れは、感動的であると同時に、時として感傷的にもなり得るのであるが、おそらくゴッシュは、その感傷性のもとに幕が下りるのを嫌ったのであろう、最後に、農民役の青年の、短い、しかしまた力強い歌の断片を挿入して、それまでの空気を断ち切っている。それは、ほとんど「異化効果」のごとくに、観客を「覚醒」させる作用を持つものであった。

同じチェーホフとはいえ、フランク・カストルフが演出する《三人姉妹》（フォルクスビューネ）は、そのタイトルも《モスクワへ！モスクワへ！》と改変され、《三人姉妹》と、チェーホフが 1897 年に書いた中篇小説である《百姓たち》が脚色されて、「上流階級」たる三人姉妹たちの世界と、「下層階級」たる農民たちの世界[3]とが、かなりの部分まで交互に進行しつつ、同じ憧憬の表現として「モスクワへ！モスクワへ！」という叫びを発しながらも、その内実はそれぞれの階級によって異なることをも示そうとする、4 時間をゆうに超える芝居

[3] 《百姓たち》は、モスクワのホテルでボーイをしていたニコライ・チキリデーエフが、迫りくる老いと病身のゆえに、妻と娘を伴って、「明るい、住みよい、楽しいところ」であるはずの、懐かしい故郷ジューコヴォ村に帰るものの、凄まじいばかりの貧困と道徳的退廃のなかに蠢く人びとのなかで、わびしく死んでいくという、ほとんどニコライ・シチェードリンの《ゴロヴリョフ家の人びと》の暗鬱な世界を想起させるような作品であるが、当時（1897 年）の検閲官は、「農村の百姓たちの状態があまりにも暗い色調で述べられている」と「指摘」し、ペテルスブルクの出版管理総局長は、掲載された雑誌（『ロシア思想』）の「第一九三ページを削除しなければ、雑誌を押収」という決済を下し、「チェーホフの第一九三ページを削除。同意しないばあいは逮捕」という決定がなされたという（松下裕訳『チェーホフ全集』第 9 巻、「解題」、筑摩書房、1987 年、238 ページ以下、参照）。作品の内容の凄絶さとともに、文学作品に対するロシア帝政時代の検閲の過酷さには、ほとんど慄然とせざるを得ないほどである。

である（したがって、《三人姉妹》の本来の台詞も、かなり忠実に生かされているのではないかと思われる）。カストルフの名をもじって「カタストロフ演劇」と揶揄される彼の演出にしては、かつての《欲望という名の電車》や、後述のドストエフスキーの《賭博者》の舞台化とは異なり、それほど挑発的でも「恣意的」でも「主観主義的」でもないのであるが、役者たちが舞台中を走り回り、叫び、観客席に向かってバケツの水をぶっかける辺りは、もちろん、「カストルフ演劇」である。

二度とふたたびモスクワへ行くことができぬことぐらいは、彼ら姉妹は百も承知なのであり、かりに万が一、モスクワへ行くことができたとしても、彼らを取り巻く世界にそれほど本質的な違いがないであろうことも、彼らには百も承知なのである。しかし、ともかくいまのこの境涯を抜け出したい、抜け出せたら、抜け出すことがもしもできたら、という痛切な思いのゆえに、彼らは、とりわけイリーナは、この町から抜け出せぬことへの呪詛と、悲しみと、口惜しさと、そうした思いに耽るのみのみずからへの憎悪をこめて、「モスクワへ！モスクワへ！モスクワへ！」と叫び続ける・・・それは、憧憬の叫びというよりは、むしろ絶望の叫びにほかならない。

この芝居の有名な幕切れ（この幕切れを舞台で観て、女優になることを決意する女性も少なくないといわれるほどである）も、《ワーニャ伯父さん》同様、感動的であるとともに感傷的にもなりかねないシーンなのであるが、カストルフはこの最後の場面に、あまり趣味がいいとは言えぬ「上流婦人もどき」の豪華な衣装に身を包み、いまやひたすら「嫌な女」に成り果てたナターシャ（カトリン・アングラー）を登場させる。彼女は、舞台の中央から前方へと意気揚々と歩を進めながら、「生きていきましょう！」と寄り添う三人姉妹に向かって振り向きざま、軽蔑と憎悪と憤怒に満ちた「ふん！！」という一声を高らかに浴びせかけるのであり、つまりは、同時に観客にも予期せぬ冷水を傲然と浴びせかけて、悠々と舞台後方へと去って行くのである。

これまでのチェーホフ劇との関連から言及すれば、「フォルクスビューネ/三階劇場」の小空間で演じられた《桜の園》は、ベルリンで観たすべての演出のなかでも、まさしく最低の水準のものであり、高校の演劇部の公演でさえも、おそらくはもう少し実体のあるものを創り出すのではないかとさえ思われたほどである。幸い、1 シーズンのみでレパートリーから消え去ったようであるが、いずれにしても、芸術監督フランク・カストルフのもとでのフォルクスビューネ

の演出作品としては、およそプロフェッショナルな完成度とは無縁のものであった。

かつてはベルリン・ドイツ劇場の専属女優であった、フランツィスカ・ハイナーやクラウディア・ガイスラーを起用しながらも、トロイケの演出には、なによりもイデーらしきものは薬にしたくともないうえに、なにやら思わせぶりに台詞を吐くのみの役者にせよ、アマチュアとしか思われぬ端役たちにせよ、およそ芝居の体をなしてはおらず、小空間ならば、それにふさわしい発想の展開を持つチェーホフ劇を期待したわたしなどは、なにやら信じがたいものを観た思いで、劇場をあとにせざるを得なかった[4]。

「しがない田舎医者の派手好きな妻君が二人の男と情事にふけった末、借金に追われて自殺するという筋立てそのものには、およそいかなる深淵かつ高邁なひろがりもなく、卑俗といえばまことに卑俗な題材にすぎない」というのは、グスターヴ・フロベールの《ボヴァリー夫人》に対する、その翻訳者の一人である菅野昭正の言である[5]。たしかに、エンマ・ボヴァリーには、その一生に救いがなかったのと同様に、その存在にはさほど共感すべきところも、「感情移入」すべきところもないようには見える――フロベールの語るところによれば、エンマは、「元来あまり気立ての優しいほうではなかったし、また父親の掌にできた胼胝（たこ）のように固いものを、いつも心のなかにもっているたいていの田舎出の人間がそうであるように、他人の感情にはめったに心を動かすこともなかった」[6]とのことであるから、あるいはそれも当然なのかも知れない。しかし、まさしくそれゆえに、彼女はやはり「消費社会」における確乎たるヒロインの座の一角を占めているのであり、「近代（現代）人」の「類型」の一つには違いないのである。他者への無関心と自己の消費への渇望こそは、畢竟、「現代」の属性の一つをなすものにほかならぬからである。

3時間を超える上演（マクシム・ゴーリキー劇場）の合間の休憩時間に、豪奢な深紅の長いスカートを身にまとい、長い羽根飾りの付いた帽子を付けたエン

---

[4] ちなみに、2011/2012年のシーズンには、ベルリンのメジャーな劇場における《桜の園》の新しい演出が2本、予定されている――すなわち、ベルリーナー・アンサンブルでは、2011年10月下旬にトーマス・ラングホーフによる演出が、ベルリン・ドイツ劇場では、2012年2月下旬にシュテファン・キミヒによる演出が、それぞれ初日を迎えることになっている。
[5] 集英社版「世界文学全集　17」、菅野昭正による「解説」、1977年、499ページ。
[6] 同、55ページ。

マ（ユリシュカ・アイヒェル）が、左右の観客の助けを借りながら、観客席の最前列に座を占める。しかし、彼女のその衣装は、芝居の後半の進行とともに脱ぎ捨てられ、形は崩れて、無残な残骸のごとくに、舞台に悲しく捨て置かれたままとなる。華やかな舞踏会は夢の彼方へと消え去り[7]、男たちには捨てられ、周囲には体よく利用され、のめり込んだ（ある意味では、のめり込まされた）奢侈のゆえに膨れに膨れた借金の返済は不可能となり、もはや世界のすべて（彼女の、あくまでも人のいい夫以外）は彼女の敵であり、ありとあらゆる出口を封鎖され、みずからの存在そのものに絶望して砒素を仰ぐエンマは、ほとんどアイヒェルの一人舞台のごとくにさえ思えるほどの、彼女の卓越した演技力の助けをも借りつつ、強力な存在感を放ちながら、現世に別れを告げる。

演出のノラ・シュロッカーは、まだ 28 歳の若さ（1983 年生）である。こうした若手の演出家がつぎつぎに輩出し、かつ、そうした青年たちの仕事を支えることのできる演劇界は、なお未来を持っていると言えるには違いない。

《アンナ・カレーニナ》（マクシム・ゴーリキー劇場）もまた、情人との葛藤ののち、ヒロインが自殺を遂げる物語である（この長編小説自体、《ボヴァリー夫人》の存在に触発されて書かれた側面を持つとされるのであるから[8]、ある意味では当然の帰結を持っているとも言えるであろうが）。ヤン・ボッセの演出による３時間を超える芝居は、ステージの前面に立てられた、何本かの細い板で縦横に仕切られた、白い箱状の舞台で演じられる。個々のきわめて狭い空間は、基本的に、それぞれの人物たちの「行動範囲」であり、彼らの思考や願望の「狭さ」の表現でもある。ここには、「幸福な家族」が現れぬのと同様に、「ポジティヴな人物」が現れることもない。小説では「幸福な結婚生活」へといたるはずのレーヴィンとキティも、芝居のなかでは互いに孤独を訴えるのみである。愛の崩壊、愛の消滅、愛の変容・・・執拗に問われるのは、「現代において、愛とは何か」ということであり、アンナの死を告げる、アンナ役のフリッツィ・ハバーラントが、客席に向かって「愛とは何？」と問いかけるメッセージで、幕が下りる。

---

[7] 《ボヴァリー夫人》は何度か映画化されているが、ヴィンセント・ミネリ監督のもとに、ジェニファー・ジョーンズがエンマを演じ、ロバート・プランクが撮影を担当した 1949 年の映画は、舞踏会のシーンにおける、ほとんど幻惑的なほどのキャメラ・ワークの冴えのゆえに、少なくともわたしにとっては、このシーンのキャメラ・ワークのゆえにのみ、きわめて魅力的である。

[8] 同、499 ページ、参照。

ハウプトマンの《孤独な人びと》のヨハネス・ヴォッケラートは、言うなれば、チェーホフの《ワーニャ伯父さん》のソーニャやエレーナといった人物たちと共通する状況に身を置いている――すなわち、「退屈」にして、周囲のいずれの人間もみずからをほんとうには理解してはくれぬ日常性のなかで、突如として、そうした日常性を断ち切り、吹き払い、彼岸へと放逐してくれるに違いないと彼が信ずる、アンナ・マールという美しく知的な女学生が出現するからであり、それは、チェーホフの書いた二人の女性たちにとっての、医師アーストロフの存在を想起させるからである。

この芝居は、わたしにはつねに、漱石の長編小説《行人》を想い起こさせる――もしくは、《行人》は、ついにアンナ・マールの出現することのない、したがってまた、幸か不幸か、主人公の破滅することのない《孤独な人びと》であったと言ってもいい。

フリーデリケ・ヘラーによるブレヒトの《セチュアンの善人》（シャウビューネ）の演出が、ほとんどカーニヴァル風の猥雑さと賑やかさに溢れ、「非もしくは反古典的なブレヒト劇」を舞台に叩きつけたものであったがゆえに、同じ劇場での同じ彼女の演出によるこの《孤独な人びと》も、おそらくは同じような賑やかな舞台であることを予想していたのだが、その予想はものの見事に裏切られ、じっさいには、浅く水の張られたステージの上に、つねにゆっくりと回転する四角の小さな舞台がしつらえられ、そこには 4 脚の椅子が置かれたのみで、5 人の役者たちが、そこで静かに、ほんの時おり、激昂して台詞を交わし合い、そして、その感情の高まりが必要とする瞬間には、彼らはその小さな舞台から水を撥ね飛ばしながらステージの後方へ去るという、まったく異なる演出方向を示すものであった。

もとより、役者たちの力量の高さによるところも大きいのであるが、動きの少ない対話劇として、きわめて高い水準を示す舞台であった。

イプセンの《ノラ》は、いまはすでに小演劇へと活躍の場を移し、ベルリンでのメジャーな劇場ではその姿を見ることのないアンネ・ティスマーを主役に据え、ノラが幕切れで夫をむごたらしく撃ち殺す、2002 年のシャウビューネにおけるトーマス・オスターマイヤーの演出が、いわば「国際的成功」を収めるほどに強烈な存在であったがゆえに、それ以降に観ることになるこの戯曲は、幸か不幸か、かのオスターマイヤー演出と比較せざるを得ない宿命を背負うこ

とになる。

演出家ヨリンデ・ドレーゼの意図するノラは、はじめからきわめて自立心の強い、自覚的な人物であり、その意味では、ひたすら夫に依存し、その「庇護」のもとで「可愛い女」として振る舞う「お人形」として登場するわけではない。したがって、芝居の結末も、家の外で吹雪が荒れ狂うなか、彼女とその夫は、執拗に、激しく言い争い続けるのだが、その争いを舞台の中央で聞いている子供たちが、「なにもあんなに喧嘩することなんてないのにねぇ。明日の朝になれば、またきっと仲直りできるようになるんだからねぇ」というような、もちろん、イプセンの原作にはない会話を交わすところで、幕が下りる。

しかし、この芝居は、たんなる夫婦喧嘩の物語ではないはずであり、ドレーゼの解釈では、それに矮小化されてしまう危険があるのではないか、という危惧を拭い去ることはできなかった――もっとも、そうした印象も、かのオスターマイヤー演出の衝撃的なシーンとの対比によって惹き起こされたものに過ぎないのかも知れず、そしてまた、あるいはそうした結末は、この戯曲で描かれるような「事件」は、それが書かれた時代ならばともかく、現代に生きる知的な夫婦であれば、所詮は一時の夫婦喧嘩程度で収まるものでしかないのだ、という意図によるものなのかも知れず、そうであるとすれば、それはそれで、たしかにそれなりの説得力を持つのではあるが。

10 年ほど前の、フランク・カストルフ演出によるフォルクスビューネの《欲望という名の電車》が、ブランチの運命をほとんどたんなる脇筋のごとくに扱うという、いかにも「恣意的」なものであったのに対して（もちろん、かの「破壊的」な舞台も、「カストルフ的な魅力」に溢れていたことは事実であり、わたしなどは、性懲りもなく二度も足を運んだのであるが）、ほぼ 10 年前まで、ベルリン・ドイツ劇場の芸術監督（インテンダント）であったトーマス・ラングホーフが、現在はいずれもフリーとなっている、かつてのベルリン・ドイツ劇場の主要な専属俳優たち（ダグマー・マンツェル、ロバート・ガリノフスキー、アニカ・マウアー――もっとも、アニカ・マウアーは、ラングホーフが職を辞したのちに採用された女優であるが）を主役に起用して、ベルリーナー・アンサンブルの舞台で創り上げたテネシー・ウィリアムズの代表作は、言うなればきわめて「伝統的」な演出であり、半世紀前、1951 年に、エリア・カザンがヴィヴィアン・リーとマーロン・ブランドとともに撮った映画と、外面的な流れにおいてはそれほど大きな相違はなく、つまりは、基本的に「原作の戯曲に語ら

せる」というラングホーフの方向性が、そのまま実現されたような舞台である。ここでもブランチは、彼女の狭隘にして悲しみに満ちた人生の空間のなかで、身動き一つできぬまま、狂気の泥沼へと滑り落ちて行く。ラングホーフとブランチを演ずるマンツェルは、病院からの迎えの車の意味を、おそらくはその意識のどこかで正確に理解しているがゆえに、怯え、恐れ、狂気のなかの不安と、狂気のなかの悲しみに苛まれるヒロインの姿を、執拗なまでに描写し続ける――それはしかし、彼女の運命がたんなる個人的なものにとどまるものなのではなく、そうした悲劇を生み出す根源が、ほとんど彼女の存在とは独立にあるのだということに、わたしたちの思いを静かに、かつ痛切に、導くことになる。「男性原理」が支配する世界の救いがたい醜悪さと幼稚さ、「没理性」と「没知性」が傲然と跳梁する現実の社会。

Ⅲ　インテルメッツォ　－　ルイジ・ノーノ《プロメテオ-聴く悲劇》

ルイジ・ノーノが 1984 年に書いた《プロメテオ》には、少なくとも 2 種類の録音が知られている――インゴ・メッツマッハーとペーター・ルンデルの指揮による、1993 年 8 月のザルツブルク大学教会におけるライヴ録音で、アンサンブル・モデルンが管弦楽を担当したＣＤがその一つであり（教会での録音のゆえに、きわめて長い残響を伴うものとなっている）、もう一つは、ペーター・ヒルシュとクゥメ・ライアンとの指揮による、2003 年 5 月のコンツェルトハウス・フライブルクにおけるセッション録音で、管弦楽は、アンサンブル・ルシェルシュ、フライブルク・フィルハーモニー管弦楽団とバーデン・フライブルク南西ドイツ放送交響楽団のソリストたちが担当しており、さらに、それら双方の録音には、フライブルク・ゾリステン合唱団が参加し、南西ドイツ放送フライブルク・ハインリヒ・シュトローベル実験スタジオがコンピューター処理による音響作成を担当している。2011 年 9 月 17 日の、ベルリン・フィルハーモニー/室内楽ホールにおける公演では、アルトゥーロ・タマヨとマティルダ・ホフマンが指揮を担当し、5 人の声楽のソロと 2 人の朗読者の他、ホールに分散して配置された管弦楽と合唱は、ベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団とアンサンブル・モデルンのソリストたちと、スコラ・ハイデルベルク（声楽アンサンブル）が受け持ち、上記の 2 つの録音と同様、南西ドイツ実験スタジオが音響を創り出していた。

テキストは、アイスキュロス、エウリピデス、さらにはヘルダーリンの詩などが用いられているものの、作品の全体は、1980 年に書かれた弦楽四重奏のた

めの『断片-静寂、ディオティーマへ』に共通する特質、すなわち、晩年のノーノ特有の、精緻をきわめて紡ぎ出される静寂が「永遠に」音響空間を支配するという特質を伴って進行し、しかも、その音響の波は、休憩なしにほぼ 2 時間半の長きにわたって、静かに、崇高に、聴く者たちのもとへと押し寄せて来る。それゆえ、ほとんど当然のことながら、聴衆のなかの数十人の人びとは、その引き寄せる波の鎮まり切らぬうちに、ホールを去って家路へと急ぐことになる。

ルイジ・ノーノの清澄で真摯な音響空間は、それ自体が、ある種のユートピアへの限りない希求の表現にほかならない。現実とせめぎ合う「芸術至上主義」であり、現実と闘うための「非日常性」の人工空間である。

Ⅳ　ドイツ現代史

現在のベルリンの演劇においては、ファシズムをめぐる芝居の多さもその特徴の一つであり、わたし自身が観ることのできた前述の諸作品のなかでさえ、《第三帝国の恐怖と悲惨》《わが闘争》《生きるか死ぬか》《死ぬ時はみな一人》《ブリキの太鼓》《ゲルトルート》《慈しみの女神たち》といった諸作品は、いずれもファシズムの時代との対決の表現をなすものである（もちろん、これらの諸作品以外に、ベルリーナー・アンサンブルにおける、ハイナー・ミュラーの演出による、文字通りのロング・ランであるブレヒトの《アルトゥロ・ウイ》や、2011 年 9 月 22 日のローマ法王のベルリン訪問を期して、この日にも改めて上演された、フィリップ・ティーデマン演出のロルフ・ホッホフートの《神の代理人》等、いくつもの作品がレパートリーに属している）。

マンフレート・カルゲ演出による、ブレヒトの《第三帝国の恐怖と悲惨》（ベルリーナー・アンサンブル）は、「アフター・トーク」のさいのドラマトゥルク、ヘルマン・ヴュンドリッヒ氏の説明によれば、もともと本劇場の大きな舞台に掛けるつもりはなく、劇場に付属する「稽古場」の小さな舞台で、いわば初期のブレヒトを役者やスタッフの間で研究するために演じられる予定のものだったという。ところが、高校からの問い合わせが殺到したために（すでにこのこと自体、驚くべきことではあるが）、高校生たちの観劇を主要な目的として、舞台の広さに合わせて装置を大きく作り直し、演出にも多少、手を加えて、本劇場の舞台で上演することにしたとのことであった。

たしかに、「第三帝国下の日常生活」における不安や恐怖、裏切りや不信といった、それ自体はきわめて重要な問題をテーマとしている戯曲ではあるが、し

かし、どこか習作もしくはスケッチ的な性格が強く、くわえて、カルゲの演出も、いささか淡白に終始するために、一晩を満たすべき作品としては、それほどの印象を残さず仕舞いであった。とはいえ、多数の高校生たちがこうした作品をじっさいに鑑賞し、そのテキストを事前に読み、テキストや公演について議論し、それよって過去の歴史をみずからの問題として学ぶということは、もとより、教育という事象の本質に関わるものであり、そして、劇場がそうした教育のための場と素材を提供しているという事実は、劇場が果たすべき本質的な機能の一つとして強調されなければならない（もっとも、そうした事実が劇場の機能として成立するのは、ドイツにおいてのみ可能なのかも知れぬのではあるが）。

映画化されたヨアヒム・フェストの《Der Untergang (邦訳名《ヒトラー 最期の 12 日間》)[9]が、文字通りヒットラーの最後の日々を描いた作品であるのに対し、ジョルジ・タボーリの晩年の作品《わが闘争》(ベルリーナー・アンサンブル/「稽古場」) は、ヒットラーの最初期の友人関係の変遷を描いたものである。じつのところ、当初においては、彼はユダヤ人の友人さえ持っているのであるが、しだいに凶暴な連中と徒党を組むようになり、「国家社会主義者」の片鱗を見せるようになる。

ユダヤ人であり、その家族の何人かを強制収容所で失ったジェルジ・タボーリにとっては、ヒットラーのような「人格性」が、20 世紀のドイツでいかにして成立可能だったのか、その根源を問うことは、ほとんどライフワークの一角をなすものであったには違いない。逆に言えば、たんに「個人としてのヒットラー」の問題ではなく、20 世紀のヨーロッパにおけるファシズム台頭の根源の問題として、それはいまもなお探求の対象だということである。

とはいえ、わたしにとってその舞台は、「20 世紀のヨーロッパにおけるファシズム」ではなく、「21 世紀の日本におけるファシズム」を解剖すべきことを、暗黙の裡に突きつけるものであった。

かのハムレットの独白「生きるか死ぬか」から取られた《生きるか死ぬか》は、すでにヒットラーの軍隊が西欧と北欧のほとんどの地域を占領し、ソ連へ

[9] ちなみにこの映画には、ウルリッヒ・マッテス（ゲッペルス）、コリンナ・ハルフォウフ（ゲッペルス夫人）、ウルリッケ・クルムビーゲル（少年ペーターの母親）等、ベルリン・ドイツ劇場に深く関わる俳優たちが、幾人か出演している。

の侵攻を開始してソ連軍が絶望的な抵抗を展開していた 1942 年に、エルンスト・ルビッチ監督が、キャロル・ロンバードやジャック・ベニーといった役者たちとともに、ナチス占領下の状況におけるポーランドの役者たちのナチスへの抵抗運動を描くべく、アメリカで撮った「喜劇映画」のタイトルである。マクシム・ゴーリキー劇場の芝居は、ほぼ 70 年の歳月を経て、その映画のシナリオを下敷きにして舞台化された作品であるが、この同じ戯曲は、数年前には、ラファエル・サンチェスの演出で、ベルリン・ドイツ劇場でも上演されていた（2009 年 11 月 20 日、初日）。死と隣り合わせのレジスタンス（それは、まさしく生死を賭した闘いであり、「生きるか死ぬか」の極限状況のなかで展開されるのであるが）が「喜劇」として演じられる作品としては、たとえばダニー・レヴィ監督の映画《Mein Führer（邦題《わが教え子、ヒトラー》）[10]があるが、こうした極限状況にあるレジスタンス運動を「喜劇」として描くことが許されるのか、という疑問は、じつは、マクシム・ゴーリキー劇場の上演の演出を担当したミラン・ペシェルにあっても存在したという。

もっとも、ルビッチ監督の作品自体、「喜劇映画」という呼称がふさわしいとは思われぬほどに、じつはシリアスな空気を発散する映画である。ポーランドの劇場との合作でもある、マクシム・ゴーリキー劇場の演出は、それにくわえて、戦争という存在そのものの非人間性を台詞の各所に吐き出させつつ、ナチスの占領下という緊迫した状況のもとにおけるレジスタンスの困難さをも描き出し、そして、もはや失うものとてない役者たちの勇気と抵抗精神を、深い共感とともに舞台に再現させていた。

ハンス・ファラダの長編小説《死ぬ時はみな一人》は、ナチス政権下、国内にとどまり、家族への愛情と義憤の感情のゆえに、ひそかにナチスへの抵抗の意志を示すべく文書を配布し続けながら、やがて発覚して捕えられ、形式的な「裁判」を経て処刑された夫と、自殺によって夫と運命をともにした、その妻

---

[10] この作品（2007 年）は、1990 年のベルリン・ドイツ劇場で、ハイナー・ミュラー演出の 7 時間におよぶ《ハムレット/ハムレットマシーン》でハムレットを演じていたウルリッヒ・ミューエの、生涯最後の映画作品である。トム・フーパー監督の《英国王のスピーチ》と、どこか共通のところがあるのだが、後者が能天気な脱政治的映画に終始していて、いかにも月並みな臭いを持つのに対して、その凄惨な結末をひとまず措いたとしても、後者はユダヤ人である俳優の毅然とした抵抗精神を描いて、わたしたちの襟を正さずにはおかない。

の物語である[11]。ファラダ自身、多くの作家・文化人たちが亡命してドイツを去ったのに対して、最後までドイツに踏みとどまり、ナチス政権からの干渉を受けながらも、抵抗の姿勢を維持し続けた少数の文化人の一人であり、それゆえ、彼にあっては、その主人公の人生を描くことによって、戦時下におけるみずからの精神的境位をも描くという、虚構的自伝にして自伝的虚構の要素が、この小説のなかに叩き込まれているとも言えるには違いない[12]。

とはいえ、マクシム・ゴーリキー劇場におけるヨリンデ・ドレーゼの演出は、残念ながら、それほど成功した舞台とは思われない。悲劇的な最期を遂げる市井の夫婦の軌跡を追いながらも、しかし、そうした抵抗の行為の歴史的なパースペクティヴの深さのようなものまでは描き切れておらず、それゆえ、夫の個人的な行為という性格がやや正面に出る傾向を持っていたからである。もとより、700 ページに及ぶ大長編小説の舞台化は、膨大なエピソードの取捨選択自体が困難な作業であろうとは思われるが、歴史的状況のもとにおける個人の決断と運命という本質的な切り口は、もう少し鮮明に舞台の上に視覚化できたのではないかと惜しまれる。

アイナー・シュレーフの《ゲルトルート》は、みずからの母親の生涯をモデルにした、これまた長大な小説であり、マクシム・ゴーリキー劇場のアルミン・ペトラスによる演出は、それを 4 人の女優たちのみで演ずるように脚色されたものである（ただし、わたしが観た 2011 年 1 月 14 日の公演では、レギーネ・ツィンマーマンが急病のため、急遽、3 人の女優のみで上演するように改変されていたが）。

ワイマール共和国時代、ナチスによる統治時代、東ドイツの時代という、20 世紀のドイツの 3 つの政権のもとを生き抜いた女性の生涯が、時として時空を錯綜させながら描かれるのであるが、歴史性というよりは、その歴史性を貫い

[11] エルネスト・マンデルは、1933 年のナチスの権力奪取から開戦にいたるまでの時期に、「それに政治的に反対したためにナチスによって逮捕された人々の数を、四〇万人から六〇万人までの間（強制収容所の非収容者総数によって変動する）」と見積もっており、アメリカの推計によれば、「第三帝国の時代に合計で一六六万三五五〇人がドイツ内の強制収容所に拘留されたが、そのうちのほぼ五〇万人はドイツ国籍だった」という（エルネスト・マンデル/湯川順夫・山本ひろし・西島栄訳「第二次世界大戦の意味（上）――第一部　歴史的枠組み」、『トロツキー研究』、第 55 号、2009 年、120 ページ、参照）。これらの数字は、ナチスによる国内の人びとに対する政治弾圧が、明らかに多数の密告者たちを動員しつつ、いかに徹底してなされていたかを如実に示している。
[12] 彼の作品とその歴史的位置については、改めてやや詳しく検討する予定である。

て生きる一人の人間の個人としての強靭さとでもいうべきものが、ペトラスのやや抽象的な演出のもとで鮮やかに生命を吹き込まれて表出され、斬新にして美しい舞台であった。

フランスのジャーナリストであるジョナサン・リテルの長編小説《慈しみの女神たち》（2006 年）は、2009 年刊行の独訳で 1,400 ページ、2011 年に出た日本語版[13]でも、上下 1,050 ページを超える大著であり、膨大な資料を用いて、ナチスの時代の人びとの状況、とりわけ、ヒットラー政権への「知的な同調者」たちについて展開した作品である。この長編小説を、アルミン・ペトラスは、休憩を含めて３時間半の舞台にまとめ上げ、芝居は、2011 年 9 月、マクシム・ゴーリキー劇場で初演された。

この演出のドラマトゥルクであるイェンス・グロースは、上演前の「作品解説」や、上演後の「アフター・トーク」において、ナチズムおよび侵略戦争の実行者たちは、必ずしも盲目的にヒットラーとその政権に従った者たちのみなのではなく、全体の状況がどのようなものであるかを正確に理解し、眼前の個々の事態（スターリングラードやレーニングラードにおける敗北、ソ連の国土に対する「焦土作戦」の展開、ユダヤ人の絶滅作戦の非人間性、等々）の詳細についても、かなりのところまで知っていながら、それでも「熱狂的な共犯者」となった者たちがいたのであり、そうした、いわば「知識人の共犯者」像を描きたかった、と述べていた。しかしながら、その意図は、じっさいの舞台においては、残念ながらほとんど実現されることのないままに終わっていたように思われる。何役も次々に演じ分けていく役者たち（ペーター・クルト、マックス・ジモニシェク、クリスティン・ケーニヒ、アーニャ・シュナイダー、エンネ・シュヴァルツ、トーマス・レヴィンキー）の演技はきわめて卓越したもので、数ヶ月に及ぶプローベが、彼らにとって過酷なものであったことを窺わせるのであり、とりわけ、あたかも即興演奏のごとくに無伴奏でクラリネットを吹くペーター・クルトについては、演技とともに、その演奏の技術と音楽性の高さゆえに讃辞と敬意の念を惜しむものではないのであるが、しかし、芝居の構想として設定されたものの実現という点では、舞台全体の成果は必ずしも十全とは言い難く、じっさい、「アフター・トーク」においても、この点についての批評や質問が、深夜まで残った観客から多く出されていた。

---

[13] 菅野昭正、星埜守之、篠田勝英、有田英也訳《慈しみの女神たち》、集英社。

もとより、ファシズムという「妖怪」を分析の俎上に載せるさいには、「知識人の共犯者」という要素は本質的な契機をなすものである。近代におけるすべての社会体制がそうであるように、彼らの存在なしには、ファシズム体制における政策の立案から実行までの全プロセスは、本来的におよそ成立し得ぬことになるであろうからである。同時にまた、現実の状況をある程度は理解しながらも、ファシズムの権威主義と順応主義の網の目にみずから進んで絡め取られていく「知識人」の心理は、たんに目先の利害や権力のテロへの恐怖にのみ由来するのではないであろうから、その意味では、この演出にあっては、舞台化された芝居による問題提起というよりは、むしろ、十全には実現されなかった演出意図が提起するものが、ファシズムの本質をとらえるうえでのキーポイントを提供してくれたとも言えないことはない。

全体として 8000 万人もの犠牲者を出し、多くの都市が破壊されて瓦礫の山と化し、「森林は破壊され、農地は三〇年戦争やイスラム帝国へのモンゴル侵略以降、かつてなかったような規模で不毛地帯と化した」第二次世界大戦においては、さらに致命的なことに、「破壊的な荒廃が人間の精神と行動にもたらされた」というのが、エルネスト・マンデルの総括である[14]。戦争が人間の精神の荒廃を惹き起こしたことに疑問の余地はないが、しかしまた、戦争を勃発させる前段階としての人間の精神的荒廃、イデオロギー的な退行という契機も、重要な要素をなすことは明らかである――ただちに直接的な侵略行為にまではいたらぬとしても、現代の日本こそは、少なくともそうしたイデオロギー的退行を最も明白に示す国の一つであることに間違いはない。

ヴェルナー・ブロイニヒの《移動遊園地》は、作品の対象となる歴史的事実からしても、作品と作者の東ドイツにおける運命からしても、戦後の東ドイツの歴史および文化政策の変遷と分かちがたく結びついている――すなわち、対象となるのは、ソ連のためのウランを、ソ連の将校たちの指揮下で採掘していた東ドイツのザクセン地方の一地域であり、登場人物は、そのウラン鉱山で働く労働者たちだからであり、さらに、いわゆる労働者作家であるブロイニヒは、その鉱山で労働に従事しつつこの作品を執筆したがゆえに、ドイツ社会主義統一党から批判され、作家同盟から除名されるという、過酷な運命を辿ったから

---

14 エルネスト・マンデル/山本ひろし・湯川順夫・西島栄訳「第二次世界大戦の意味（下）――第二部　諸事件と諸結果」、『トロツキー研究』、第 58-59 巻、2011 年、244 ページ、参照。

である。

ドイツの戦後史の点検を演劇によって行おうとする、アルミン・ペトラスのマクシム・ゴーリキー劇場にとっては、この小説の舞台化は、ある特定の意味で重要な位置を占めるものであったには違いない。西ドイツをはじめとする西側諸国へはマーシャル・プランが発動され、多額の財政的援助がアメリカから流れ込んで行く一方で、東ドイツからは逆にソ連へと、資源や技術が「接収」されて流れ込んで行ったのが歴史的な経過だったからであり、小国に過ぎぬ東ドイツは、そうした歴史的前提のもとで、西ドイツとの「競争」なるものに突入することを余儀なくされたからである。それはまた、他方においては、ソ連の原子力政策とも密接に関わるものには違いなかった。

戦後の混乱のなかで、ウラン鉱山には、じつにさまざまな経歴を持つ人びとが労働者となって赴くことになる。事故が起き、生き方をめぐって激しい議論が起き、さまざまな人物たちの運命が、そこで変転する。暗中模索のなかの労働の組織化、暗中模索のなかの労働者の組織化、暗中模索のなかの個々人の人生上の決断。

わたしが観ることのできた舞台は、初日からほぼ1年を経た、この演出の最終公演であった。3時間を超える長丁場のあと、観客は長い長い拍手とブラヴォーの声とをもって、役者とスタッフへのねぎらいと感謝の念を示していた。

V　古典的諸作品

アンドレアス・クリーゲンブルク演出の《真夏の夜の夢》は、どこか退嬰的な、しかしまたデモーニッシュな仄暗さと華やかさとに溢れた、シェイクスピアの「改作」である。2組の若い恋人たちは、もはやクリーゲンブルクの関心の中心にはなく、彼らの役には、若者と言える世代はとっくに過ぎ去った役者たちが振り当てられており、したがって、若々しい情熱の発露や争いや愛や失意や嫉妬やの爆発も影を潜め、むしろ、ほとんど瓜二つと訝るほどに、黒の衣装も髪型も似た形で現れるオーベロン（オーレ・ラーガープッシュ――その登場シーンは、現代バレーを想起させる、彼のほとんどアクロバット的なダンスから始まるのだが、彼の身体能力とセンスの高さは、強い印象を残すものであった）とパック（ダニエル・ヘーヴェルス）が、彼ら妖精こそが人間世界を支配する暗黒の絶対的な権力であることを誇示する、その「非人間性」の表出こそが、ここでの主要なテーマであるかのごとくに見える。妖精たちの「超自然的」にして「非合理的」な発想や行為が、クリーゲンブルクみずからの意匠に基づく、

壮大に咲き乱れる花々に囲まれた「人工庭園」のなかで展開されるのであり、もはやメルヒェン的なポエジーやファンタジーの心地よい美しさとは無縁な、しかしまた、所詮、個人の意志や願望や欲望のみでは動かすことのできぬこの世界への、ある種の甘美にしてひそやかな抵抗をも包み込んだ、夢と悪夢とが交錯する、「形而上学」の香りを湛えた《真夏の夜の夢》であった。

《ロミオとジュリエット》は、誰しもが知るほどの有名な物語でありながら、そのじつ、それほど上演の機会の多い戯曲ではない。おそらく、シェイクスピアの他のいくつかの悲劇におけるほどには、「人間」が——その存在の不可思議さが——、戯曲そのものにおいて深く掘り下げられてはいないからなのかも知れない。モーナ・クラウスハール演出の舞台（ベルリーナー・アンサンブル）は、しかし、きわめてスマートに、かつ豊かな色彩を添えて、十代の少年少女の愛と悲劇とを描いており、作劇上の不自然さを感じさせぬ、個々のシーンの処理の巧みさを伴っていた。

この演出においても、時代は「歴史貫通的」に、つまりは抽象的に設定されており、衣装は現代であるが、ことさらにそれを強調することはなく、したがって、かの毒薬の性質やら、それをめぐる致命的な「偶然」にしても、その不自然さはそれほど気づかれることのないままに芝居が進行する。「バルコニーの場」でのジュリエットは、舞台中央に吊り上げられた「バルコニー」（それは、時としてロレンツォの庵室の屋根ともなる）に立ち、ロミオとの対話で情熱が心に溢れてくると、矢も楯もたまらず、幾度となくその「バルコニー」の境界を超えて高く飛び上がる（背中にはワイヤーが取り付けられている）。そのほとんどシュールな仕掛けは、情熱に燃える少女の姿を象徴するものとして、いかにも巧みな着想の産物であった。

休憩後の後半が開始されると、その同じ装置は、彼ら二人の束の間の「愛の巣」となり、朝の到来を恨むがごとく、二人は一糸まとわぬ姿で眠りこける——その眠りのあとの別れは、期せずして永遠の別れとなり、彼らは二度とふたたび生きて逢うことはなく、そして、その同じ装置は、彼ら二人の永遠の死の床ともなるのである。

同じベルリーナー・アンサンブルの《シェイクスピアのソネット》は、ロバート・ウィルソンの演出によるものである。ベルリン・ドイツ劇場の《カリガリ博士》や《ヴォイツェック》、ベルリーナー・アンサンブルの《レオンスとレ

ーナ》、《冬物語》、《三文オペラ》、《ソネット》、《ルル》（未見）と、これら二つの劇場におけるウィルソンの演出作品も数を重ねてきているのであるが、《三文オペラ》はともかくとして、それ以外のものについては、わたし自身は成功と思う作品はない。

この《ソネット》も、独訳と英語の原文とでいくつかのソネットが歌われ、例によって、光（照明）と音とミュージカル風の音楽と度重なる装置の転換とで舞台が進行していくのだが、しかし、歌ということであれば、いかに訓練を経た役者たちといえども、当然のこととして、プロフェッショナルな歌い手たちのそれに敵うわけはなく、展開自体も、言うなればウィルソン流のマンネリズムに陥ったとしか評しようのないものであり、したがって、観客席が沸くのは、いくつかのソネットが歌われたあとの「幕間劇」として演じられる軽妙なコントと、ロック風の「名人芸」を聞かせる音楽演奏のさいぐらいのもので、いずれも「シェイクスピアのソネット」とは直接的な関連のないものである。《ソネット》を舞台作品として上演するという意図自体が、いささか疑問であり、1923年の生まれで、90歳に近い「大長老女優」であるインゲ・ケラーが、シェイクスピアの扮装のもとでいくつかのソネットを朗読する図も、ほとんど空虚な空間のごとくに感じられた。

モリエールの2つの喜劇、《人間嫌い》（シャウビューネ）と《守銭奴》（マクシム・ゴーリキー劇場）は、その演出手法はまったく異なるものであるにも関わらず、現代における「消費と人間」を俎上に載せて解剖しようとする意図においては、類似した傾向を持っている。前者は、「浪費社会」に生きる現代人たちの「生態」を、つまりは、その恋愛や、一般的に人間関係の希薄さを撃つものであり、後者は、三面が鏡面で囲まれた舞台のなか、衣装のみは17世紀風でありながら、登場人物たちの間で交わされ、そしてまた、彼らが観客席に向かって吹っかける議論は、もっぱらカネと消費と環境問題という、いかにも「場違い」なものである（もちろん、「守銭奴」は、ただただカネのみが大事な拝金主義者なのであるから、21世紀の現代においても、17世紀と本質的な差異はないに違いないのだが）。しかし、17世紀と21世紀とが奇妙に交錯し、不思議な「異化効果」を上げている点においては、双方とも、ある意味では、古典をカリカチュアライズしつつ、かつそのアクチュアリティーを救い出していることは事実であり、それぞれに、演出家の才気の冴えと、問題意識の鮮明さを感じさせるものであった。

前者における、アルセスト役のラルス・アイディンガーと、セリメーヌ役のユーディット・ロスマイアー（彼らは、同じ劇場のオスターマイヤー演出の《ハムレット》における、ハムレットとオフィーリア/ガルトルートでもある）との、ゴミと食品に全身がぐちゃぐちゃにまみれたうえに、互いにホースからの水を浴びせて展開される凄まじい「取っ組み合い」も、後者における、観客席に向かってカネと消費についての大演説をぶち続け、観客の爆笑と喝采を一身に受ける、アルパゴン役のペーター・クルトの登場も、いずれも演技者としての高い能力に支えられたものであり、彼らの存在のゆえに、双方の舞台は生命を得ていると言っていい。

2001 年 9 月の事件以降のアメリカの侵略主義的な態度への異議申し立ての意図も込めて、2002 年の初頭に初日を迎えたクラウス・パイマン演出の《賢人ナターン》（ベルリーナー・アンサンブル）も、まもなく 10 年になろうとしている。初日以来、ナターンを演じてきたペーター・フィーツは、数か月前、80 歳の誕生日を期にナターン役からの引退を申し出たことから、現在は、ウィーンのブルク劇場の俳優であるマルティン・シュヴァープがナターンを演じ（もっとも、シュヴァープ自身、すでに 74 歳の高齢ではあるのだが）、《ロミオとジュリエット》のジュリエット、《コーカサスの白墨の輪》のグルーシェ、《春の目覚め》のヴェンディア・ベルクマン等を演じているアンナ・グレンツァーが、10 年前の初日のアンナ・ベーガー以来、四代目となるその「娘」のレーヒャを演じている。ヒューマニズムと寛容を訴えた古典的作品として、公演には多数の高校生たちの姿が見られるのがつねであり、上述のかのブレヒト劇同様、それもまた、劇場が果たす重要な機能の一つにほかならない。じっさい、神経を集中させ、真剣にレッシングのような「古い」芝居を観る少年少女の姿には、ある種のささやかな可能性さえ感じられるほどである。

かの「回心」後のトルストイ晩年特有の、道徳的・教訓的な人間批判・社会批判を根底に据えた《闇の力》（1886 年）を、ミヒャエル・タールハイマーがどのように現代に甦えさせるのか、つまりは、いわばかなり図式的な構造を持つこの戯曲に、どのように新しい生命を吹き込むのか、この戯曲の演出は、わたしにとっては、ほとんどこの一点のみが関心のあるところであった。

ベルリン・ドイツ劇場でのハウプトマンの《野ネズミ》と同様、シャウビューネの舞台前面に高く設えられた装置（ほとんどつねにタールハイマー演出の

舞台を担当する、オラーフ・アルトマンによる）は、あたかもトンネルのごとく、横には長いものの、高さは 1m 半を切るほどしかなく、役者はつねに、窮屈に身をかがめ、急ぐ時は片手を地面に突き、辛うじてバランスを取りながら歩かねばならない。衣装も、戯曲本来の寓話もしくは民話にふさわしく、かつてのロシア風のイメージに沿ったそれであり、そしてまた、役者たちは基本的に民芸風の素朴な仮面を付けて、凄惨なドラマを演ずることになる。

「おれは親父さまを毒で殺し、そのうえ娘までだめにしたんだ、おれは犬畜生だ」、「穴倉で赤んぼを板で圧しつぶしたんだ。板の上にのって・・・つぶしたんだ・・・赤んぼの骨がポキッポキッと砕けた。（泣く）そして土の中に埋めた。おれがやったんだ、おれが一人でやったんだ！」[15]　目先の私利私欲のために、目の前のカネのために、愛する者たちを抹殺し、みずからも破滅していくニキータ（と、彼をけしかけるその周辺）の救いがたいエゴイズムとその帰結としての悲劇は、タールハイマー/アルトマンの舞台では、その寓話性が強烈な表現力をもって強調される。しかし、まさしくその「超歴史的」な寓話性のゆえにこそ、観客の想像力は、むしろ現代のこの世界の人間の置かれた状況へと転回を遂げ、回帰して行かざるを得ないのであり、つまりは、その「寓話」がいまもなお生きており、その消滅への出口のいまだ見えぬことを、改めて思い知ることになるのである。

上演時間がほとんど 5 時間にもおよび、終演は午前零時を過ぎるという、カストルフ演出の《賭博者》は、延々と続く、そのほとんど猥雑な賭博場のシーンにおける人間たちの行動もさることながら、おそらくは、ヨーロッパとロシアとの関連という、ドストエフスキーの原作の登場人物たちが口にする歴史的テーマが、この演出の問題意識の底にあるのではないかと思われる。

ここでもまた、19 世紀のロシアの人物たちの議論が、21 世紀の現代に麗々しく「甦る」かのごとくである――つまりは、歴史における「進歩」などというものは存在した試しはなく、同じような状況のもとでは、所詮、人間は同じようにしか行動することのできぬ動物に過ぎぬ、ということである。カストルフは、舞台の上の役者たちを、ほとんどつねにガキのごとくに走り回らせ、叫ばせるのであるが、彼の心底における意図がどうであれ、その猥雑な光景は、人類の退行を象徴するものであるかのごとく映じないこともない。

---

[15] レフ・トルストイ/工藤精一郎訳《闇の力》、新潮世界文学 20、1971 年、597 ページ。

Ⅵ　現代作品

最近の現代作品の上演としては、クリーゲンブルク演出によるデア・ローアーの《こそ泥》(ベルリン・ドイツ劇場)、クーセイ演出によるローラント・シンメルプフェニヒの《ペギー・ピッキトは神の顔を見る》(ベルリン・ドイツ劇場)、ゴチェフの演出によるアキ・カウリスマキの《過去のない男》(ベルリン・ドイツ劇場)、サンチェスの演出によるジビレ・ベルクの喜劇《夜にだけ》(ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ)、フォン・マイエンブルク作・演出の《Perplex》(シャウビューネ) が挙げられる。

このなかでは、《過去のない男》が、観客に凄まじい緊張を強制する芝居を創り上げるのがつねであるゴチェフの演出作品には珍しく、喜劇的小品で、フィンツィ、コッホ、ツィルヒャーといった「ゴチェフ組」を中心に、軽い皮肉と愉快な変装とで、観客を抱腹絶倒の空間に放り込んでいたのと、ユーディット・エンゲル、エーファ・メックバッハ、ロバート・バイヤー、ゼバスティアン・シュヴァルツという、シャウビューネのアンサンブルに属する役者たちが、そのまま役名となって登場する《Perplex》が、現代における「個人」の存在の儚さを笑い飛ばしたかに見える内容を、芝居としての奇想天外な発想のおもしろさを伴って展開していたがゆえに記憶に残るものの、デア・ローアーにせよ、いまは亡きユルゲン・ゴッシュがその初演の多くを演出したローラント・シンメルプフェニヒにせよ、あるいはまたジビレ・ベルクにせよ、彼らの最近の作品は、いずれもわたしにとっては、深い「芝居体験」を強制するものとはならず仕舞いであった。