

《ベルリーナー・アンサンブル》報告書

——東独の一劇団における上演活動（66/67年度）について——

越 部 遅

は じ め に

この報告書は、東ドイツの看板劇団であり今日世界三大劇団のひとつにも数えられるベルリーナー・アンサンブルの芸術活動を、1966年から67年にわたって概括的に調査した結果である。

周知のようにこの劇団は、1949年、ベルトルト・ブレヒト（1898～1956）とその夫人ヘレーネ・ヴァイゲルを中心に創立され、54年以来東ベルリンのシッフパヴァーダム河畔劇場を居城にしてブレヒト作品の連続上演を行っている。しかしこの劇場（以来、その劇団名をとって劇場名もベルリーナー・アンサンブルと呼ばれている）を世界的にした最大の理由は、それが今世紀最大の劇作家とさえいわれるブレヒトの大本山だったからというよりは、むしろブレヒトの理論と方法を具現しつつある一種の演劇製造工場だったからである、といったほうが正確だろう。

ブレヒトは、東ベルリンですごした晩年の八年間を、若手の演出家や俳優の育成のために費した。それは彼がなによりもまずたのしい、わかりやすい演劇をのぞんでいながら、そのために彼は、単に自作を上演するばかりにとどまらず、この目的に合致した東西古今の作品、すなわちシェイクスピア、ファーカー、レンツ、ビューヒナー、ハウプトマン、ヴィッシュネフスキー、オケーシー、ベケット、ロルカらの改作（アダプテーション）をすすんでベルリーナー・アンサンブルの舞台にのせようと努力した。そしてこのころみはブレヒトの死後もひきつがれ、今日、衣鉢をついだ門弟たちが故人ののこしたプランや断章や発言などをとりまとめ、それに社会主義国家独特の政治色をくわえたりえですぐれた上演術を発揮するにおよんでいる。

それにしても、ブレヒトがのぞんだ＜たのしい演劇＞とはいったい何だろう。それは従来のブレヒト劇から受ける印象、つまり＜叙事詩的演劇＞とか＜異化効果＞などという用語から受けとられるひややかな印象とは多少異っている。＜たのしい演劇＞とは、換言すればわかりやすい演劇ということで、そこにはファナティックな要素であれリリックな要素であれ、さらにはナンセンスからアチャラカにいたるまで、要するにそれらが何のために用いられるのかが万人にかわりさえすればすすんで動員され

る。逆にいえば、それらの演劇的要素はそれ自身はロジカルでなくても、全体的にはロジカルに配列されることによって、観衆の理解を助けるように工夫されている。この場合、観衆に理解されたということは、観衆がなにかを認知したということである。ブレヒトは＜理性を行使するたのしみ＞を得られる場に客席を変えようとした。見透しにくい社会的矛盾を、観衆は、みずからの力で看破するたのしさをおぼえる。つまり、そうすることが可能な劇場を、ブレヒトは最終的にのぞんだわけである。

だから晩年のブレヒトは、自己の＜叙事詩的演劇＞という名称から受ける誤解をさけるために、彼の仕事場から生れる作品がむしろ＜弁証法の演劇＞と呼ばれることを希望した。そして彼は、舞台上の人間間に起った出来事が観衆のひとりひとりにとってたえず身につまされる出来事として展開するような演出法や、現実を変革しようとする衝動や能力を観衆のなかによりみ返らせることのできる演技方式を希求した。＜弁証法の演劇＞に到達した経緯について、ブレヒトはつぎのようにしるしている。――

「(1) 以前の著作で私は演劇というものを、ある物語を具象化するために、つまり物語に人物を貸し与え、環境を与えてやるために選ばれた語り手の集団として扱った。

(2) われわれはまた、この語り手の狙いを、演劇が観客に人間の態度とその結果を批判的に、つまり生産的に観察できるように準備してやる娯楽だと規定した。

(3) こういう演じ方で、演劇によってもたらされた態度と状況が生まれ、批判されるためには、観客は心の中でほかの態度や状況を考えあわせたいうで、筋に従って演劇で示されたものとは別の態度や状況を対置してみる。これによって観客は自分も語り手の役になる。

(4) もしこういうことを把握し、観客が創作に参加しながら、社会のなかで、生産的、徹底的、幸福な変革を強く求めていく最も生産的な容赦のない人びとの立場をとらなければならぬとすれば、もうそういう意味の演劇に＜叙事的演劇＞の名を与えておくわけにはいかない。この名称は、すべての演劇にひそむ物語的要素が強められ豊富にされた暁にはその任を果たしたと言ふべきだ。むしろ現在や未来のすべての演劇にとって物語的要素が定着されてきたのだから、それを通じて新しい演劇の特殊性のための基礎が創造されねばならぬ。それは少なくとも、従来の演劇の諸特徴――弁証法的特徴――を意識的に完成し、たのしいものにするによって新しいのである。この特殊性からみると、＜叙事的演劇＞という名称は普遍的な不特定で形式的すぎるようにさえみえる。

(5) われわれは今や前進し、光に向かおう。われわれは演じようとしている人間

間の出来事をその光にあてなければならないのだ。世界の可変性が生まれ、われわれのたのしみとなるために。

(6) 世界の変革がみえるようにするために、われわれは変革の発展法則を心にとめねばならない。この場合われわれは社会主義の古典理論家の弁証法を出発点とする。

(7) 世界の可変性は世界の矛盾律のなかにある。事物、人間、出来事のなかには、そうさせたもの、そうあらせるものがひそみ、同時にそうでなくするものがひそんでいる。なぜなら物も人も出来事も発展して止まることはなく、見わけがつかぬほど変化してゆくからだ。今存在している事物には、とても＜見わけられない＞程度に、内部に他のもの、以前のもの、現存に敵対するものが混っている。」(岩淵達治¹⁾氏訳)

ブレヒトが共産主義の信奉者であったか否かは、ここでは語るまい。ここではただ、建国もないDDR(東ドイツ＝1949年10月7日に独立)のなかでブレヒトがすすんでマルクス＝エンゲルスの弁証法を演劇に適用し、社会の発展法則を演出することによって観衆に生産的＝批判的態度をあたえようとした点に注目したいのである。なぜなら、ブレヒトのこうしたところみは、第一に国づくりに懸命なDDR政府にとってはなほだ歓迎されるべきものであったし、第二に主筋(ファーベル)をなによりも重視したその演出は、シアトリカルな舞台をつくるためにもはなほだ効果的だったからである。いったいブレヒトのいうファーベルとは、しばしばスタニスラフスキーの＜超課題＞に比較されるもので、それは単に作品のストーリーを意味するというよりは、もっと重要な演出意図のようなもの、すなわち個々の作品内にひそむ人間的＝社会的矛盾の摘発とその弁証法的な図式化をいっている。そしてその目的のためには劇芸術(俳優術、演出など)も付帯芸術(音楽、装置、照明など)も学術(ドラマトゥルギー、社会教育学など)も、すべてが一丸となって同一の主張をしなければならない。たとえば＜図式化＞の可能なある作品がえらばれたとする。しかしその作品は、それだけでは演目にはのらない。＜図式化＞をおこなう際に、それが観衆にとって視覚的＝娯楽的になり得るか、また彼らにその結果生産的＝批判的態度をおこし得るか、それを可能とするためには原作をどう加工すべきか、俳優はその点をどこでどう演じるべきか、音楽や装置や照明はどのようにつかわれれば効果的か……などということを万事にわたって計算しつくしたすえに、はじめてその作品が演目にくわえられるわけである。なぜなら、意義のあるアダプテーション、そのドラマトゥルギーに叶った装置、解説的な音楽——それらは俳優の演技に社会的な表情を誘発するだろう。そうすれば

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

舞台と客席とのあいだには、まちがいなく演劇にとってもっとも必要な連帯感が生れるはずである。ブレヒトはいわばファーベルを演出することによって、作品内にひそむ断片的な無数の演劇的＝娯楽的要素を誘発し、それらを有機的に統一してみせようところみたのである。（だからブレヒトのいうファーベルは、人間的＝社会的な矛盾を弁証法的に統一してゆくための筋書きであると同時に、作品内にちりばめられた無数の演劇的＝娯楽的要素を有機的に視覚化してゆく操作とも非常に関係がある。）

しかしながら、ブレヒトが提唱しその門弟たちが尊守しているファーベル中心主義は、今日、やはり社会主義社会という特殊地域においてのみ有効であるようだ。なぜなら、そこで上演される作品のファーベルはどれもみな大同小異であり、観衆もそれを先刻承知で劇場を訪問するからこそ、舞台のうえの現実を客観的にながめる余裕ができる。同様なことが俳優にもいえて、ファーベルがつねに強力で画一的だからこそ、彼らは技芸的＝娯楽的表現に専心することがゆるされ、またそうとでもしなければ舞台をたのしくみせることができなくなる。ところが自由主義社会においては、たとえば＜画一的なファーベル＞などというものは、どだい存在しないのだ。その社会における演劇は、むしろ千差万別な＜ファーベル＞を発見することをたのしみ場であり、この俳優にとっては、逆にいえば演出意図やら演技の目的やらが観衆に伝わらぬのではないかという危惧がたえず先行する。だから自由主義国家の演劇は、レパートリーの選定や演出プランのたて方などにはまったくの自由があるが、反面この自由さがたのしい舞台づくりを困難にし、舞台と客席をむすぶ連帯感を殺ぐ原因にもなっている、といえるのである。社会主義国家の演劇は、たとえばファーベルのおもしろさを期待して行くとしばしばしっぺ返しを食わされる。この劇場は十年一日のごとく同様な（教訓的な）ファーベルを軸にして、たえず観衆に満足にあたえる新鮮さを創造する場であるらしい。そしてこの観衆は、あまりにも明快なそのファーベルを感知しながら、自分たちにも関わりのある舞台からたのしみつつなにかを学ぶものらしい。だからこそ社会主義国家の劇場、たとえば、その代表といえるベルリーナー・アンサンブルの舞台のおもしろさは、まさにその卓越した上演術にあるということが出来るのだ。俳優は観察のゆきとどいた社会的身振りから、軽業師まがいのアクロバットまでをサービスしてくれる。演出も音楽も装置も照明も、頭脳と時間と金銭とを費してじつに新鮮で思いきった娯楽を提供してくれる。

※

※

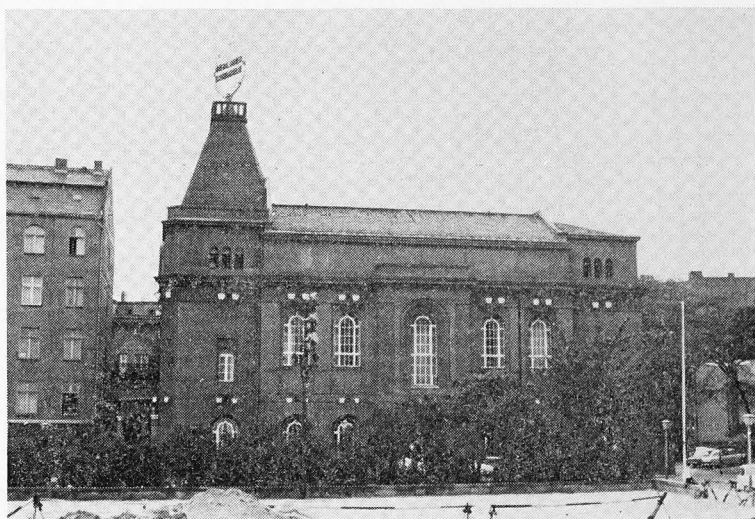
※

ベルリーナー・アンサンブルにおけるそうしたおもしろさを以上のような観点から

ながめ、個々の上演についてそれらを確認してみたものがこの報告書である。十二の演目にはむろんそれぞれのおもしろさがあり、同時に全演目に共通した興味もある。しかしここでは個々の上演報告を独立してまとめ、相互関係については特殊な場合をのぞいて意識的に触れない方法をとった。そのほうが特定の作品についてお読みくださる方々のために親切であると思ったからであるし、また通読して下さる方には、ご自身でその相互関係を想像していただいたほうがより効果的であろうと愚考したからにはかならない。しかしそのために解説や主張がしばしば重複し、煩雑になってしまった点はいなめない。

くり返していうが、ベルリーナー・アンサンブルのおもしろさはまったく特異なもので（とはいえ、近年東独のほとんどの劇団が多かれ少なかれブレヒトの＜弁証法の演劇＞論を採用し、そのためにそれらの劇団のおもしろさがベルリーナー・アンサンブル的にはなりつつある傾向にはあるのだが）、それゆえにその活動には賛否両論がつきまとう。たとえば西ドイツの劇評家たちが主張する、ベルリーナー・アンサンブルの形式主義やその活動の限界論などについても、いちいちもっともな意見が多いのである。しかしここでは一切の批判を度外視して、ただ素直に、この劇団の舞台のおもしろさをクローズアップしてみるつもりである。以下に述べる報告は、それゆえあくまでも東ドイツの見解に立ってしるしたものであることを、あらかじめお断りしておく。

作品解説にはいるまえに、ベルリーナー・アンサンブルの劇場機構と構成メンバーに



ベルリーナー・アンサンブルの正面

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

ついてざっと触れておこう。

シッフバウアーダム劇場は1891年に建築された。一見、陰鬱な外観をみせているが、客席内はヴィルヘルムⅡ世時代の美しい装飾でかざられ、座席数は720ある。その後この劇場は1950年代のはじめと59年の二度にわたって改修されているが、相変らずクラシックな客席や遊歩場にくらべ、ピカソの鳩を描いた緞帳の背後、すなわち舞台機構のほうはそのつど近代化されて、まるで手品の舞台のように、ありとあらゆるタネや仕掛けがかくされている。高いタッパ、奥行きのある舞台面、回り舞台などはむろんのこと、巨大なマガジン、強力な電気許容力をもつ照明設備にいたるまで、すべてに食指を動かされる。

ここを居城にするベルリーナー・アンサンブルの代表者は、劇団結成以来ヘレーネ・ヴァイゲルである。劇団員は現在、エリーザベート・ハウプトマン、ヴェルナー・ヘヒトラの文芸部、マンフレート・ヴェクヴェルト（彼は此夏退団した）、ウタ・ビルンバウム、ヨアヒム・テンシェルト、マンフレート・カルゲらの演出部、カール・フォン・アッペン、アンドレアス・ラインハルトらの装置家、ハンス＝ディーター・ホザラの指揮による小楽団、そしてヴォルフ・カイザー（彼は昨年夏退団した）、エッケハルト・シャル、ヒルマール・ターテ、ギーゼラ・マイらの俳優陣、これに技術者、経理部、宣伝部などのメンバーをくわえると——総勢二百数十名におよぶといわれる。さらにこの劇団に直接関係した、あるいは関係している著名芸術家・学術研究者の数も多く、たとえばエーリヒ・エンゲル、ベンノ・ベッソン、ペーター・バリッチェ；カスパール・ネーアー；クルト・ワイル、パウル・デッサウ、ハンス・アイスラー；ケーテ・リュウリケ、ハンス・ヨアヒム・ブンゲ；ペーター・ハックス、エルヴィン・シュトリットマター、ヘルムート・バイエール；エルンスト・ブッシュ、フレッド・デューレン、アンゲリカ・フルヴィッツ……と枚挙にいとまがない。

ベルリーナー・アンサンブルの仕事はもちろん演劇の創造活動にある。それにくわえて近年、彼らはベルリーナーアンサンブルの上演を参考にする世界各国の劇団のために、各演出（生成経過と上演）を写真や記述や映画のたぐいで整理整頓して、それらを他劇団の研究資料に提供する仕事にくわわった。つまりこの資料を手本にすれば、その劇団はベルリーナー・アンサンブルと同一の上演意図を再現し得るわけであり、同時にその場合両劇団の友好関係も成立する。そのうえ一劇団で研究されつくした科学的考察を、他劇団でくり返す必要はかならずしもないし、——ベルリーナー・アンサンブルの希望によれば——他劇団の使命はむしろ手本をさらに改良することによって、舞台の現実像をさらに現実化することにあるのである。この意味でベルリーナー・ア

越 部 暹

ンサンプルは、今日、国内・国外を問わず他劇団のために活動している面もあるわけである。

注 1) 岩淵達治著『ブレヒト』（紀伊国屋新書 A-29）18～19頁

2) 主筋（フアーベル）については、ブレヒトの『演劇のための小思考原理』（64～70節——『今日の世界は演劇によって再現できるか』千田是也氏訳＜白水社＞289～292頁——）を参照されたい。

も く じ

I. ブレヒト作品および改作物（アダプテーション）

1. 『アルトゥロ・ウイの抑えることも出来た興隆』41年作
2. 『三文オペラ』28年作
3. 『コミュニューンの日々』48/49年作
4. 『第二次大戦中のシュヴェイク』41～44年作
5. 『コリオラン』（シェイクスピア／ブレヒト）52/53年未完
6. 『男は男だ』24/25年作

II. ブレヒトの夕

7. No. 1 『歌と詩 1914～1956』
8. No. 2 『マハゴニー』27年作
9. No. 3 『真鍮買い』
10. No. 4 『パン屋』29/30年作

III. ブレヒト以外の作者による作品

11. 『オープンハイマー事件』（キップハルト）62～64年作
12. 『紅塵』（オケーシー）40年作

注 作品の順序は、各章ごとに初演年月日の古いものからあげた。

I. プレヒト作品および改作物

1. 『アルトゥロ・ウイの抑えることも出来た興隆』（プレヒト作）

演出 M. ヴェクヴェルト／P. パリッチュ

装置 K.v. アッペン

音楽 H-D. ホザラ

ウイ（ギャングのボス）	E. シャル
ジボラ（ギャング、花屋）	H. ターテ
ローマ（ウイの懐刀）	G. ナウマン
インナ（ローマのボディ・ガード）	S. リゼヴスキー
ジューリー（ギャング）	S. キリアン
ドッグスポロー（食堂主、政治家）	M. フレルヒンガー
クラーク	D. クナウプ
フレック	P. カリッシュ
バッチャー	W. ディッセル
キャラザー	H. ヒースゲン
ダルフィート（新聞社主）	C. H. コインスキー
ベティ（その妻）	F. リッチュ
シート（船舶装業主）	W. シュヴァーベ
俳 優	S. ヴァイス
口上役	M. カルゲ／G. メービウス
その他	

（初演 1959年3月23日）

『アルトゥロ・ウイ』¹⁾は、ヒトラーの蛮行をシカゴのギャング（アル・カポネの興隆を思わせる）のそれにたとえた、パロディ劇の傑作である。1941年、フィンランドに亡命中のプレヒトは、この作品をブロードウェイの舞台（どこかのミュージック・ホール）向きに、わずか四週間足らずで書きあげた。しかしこの計画は、プレヒトがアメリカへ移住したのちも実現されなかった。しかも戦争が終ってみると、この作品がもつアクチュアリティも同時に失われ、以来プレヒトはこの作品の上演を拒みつけてきたといわれる。だが戦後は十年も経過した1956年になってみると、事情はだいぶかわってきた。第一にドイツ人たちはひと昔まえの出来事を客観視する余裕をもつようになり、＜蛮行＞を観察する力をもってきた。第二にプレヒト自身も、単にベル

リーナー・アンサンブルの演目をゆたかにするばかりでなく、新しい上演術をさらに発展させる必要を痛感した。——おそらくこんな経緯から、ブレヒトは当面の仕事であった『コロオレーナス』（シェイクスピア）の改作をあとにまわし、『アルトゥロ・ウイ』の上演を決心したのであろう。

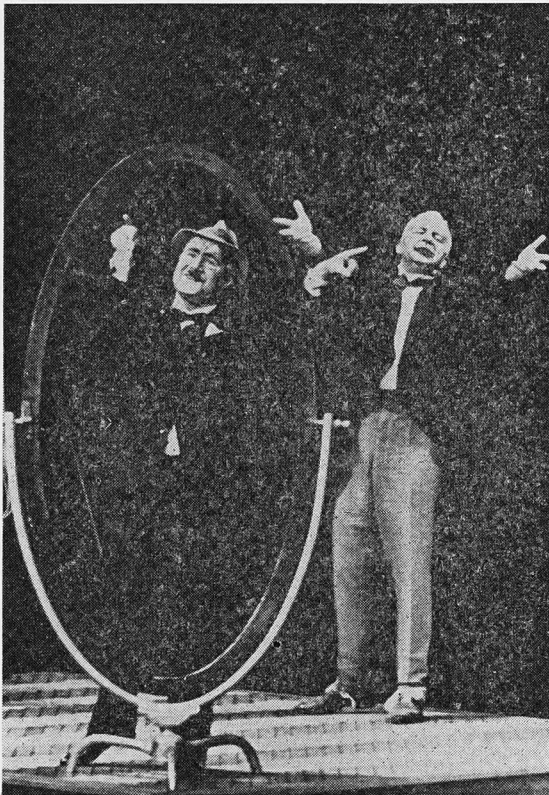
ナチの興隆をシカゴのギャングイズムに置きかえたこと、ギャングたちがこぞって古典劇のようなブランクバースを口にすること——この二点はたしかに二重の＜異化効果＞を生むものであるし、また様式的にも、『ファウスト』や『リチャード三世』や『マクベス』のあるシーンが＜平行場面＞としてとり入れられている『アルトゥロ・ウイ』は、たしかに叙事詩的演劇の俳優術を十分にひきだす可能性をもつ作品であるといえることができる。

『アルトゥロ・ウイ』（プロローグ、エピローグ付17場）の舞台を述べるまえに、この作品の戯画化の対象、すなわち歴史的背景やそこへ登場する人物たちについて一寸触れておこう。史実によれば、ヒトラーはワイマール共和国の衰退に乗じて政権をねらい、ついにヒンデンプルクを倒して政権を掌中にいれる。そして打つ手を返して、彼は隣国オーストリアを自国に合併させることに成功する。ブレヒトはここまでの歴史上の事件を、彼の大時代的活劇の筋に採用した。（その後のナチスの蛮行について、彼は『ウイ、第二部、スペイン、ミュヘン、ポーランド、フランス』を腹案中だったといわれるが、実現されなかった。しかしそれとは別に、彼の一幕物『ダンゼン』や『その鉄材はいくらだ』のなかにも＜ウイ劇＞の後日譚がしるされている。）ブレヒトの『アルトゥロ・ウイ』は、各場が終わるごとに字幕があらわれて、ドイツ現代史における平行現象がよみとれるように工夫されている。そしてこの現代史を動かした人物は、ブレヒトのギャング劇ではそれぞれつぎの人物に当てはめられている。たとえば——

ヒンデンプルク（ワイマール共和国最後の大統領）→ドッグスボロー
 フォン・パーベン（ユンカー土地貴族、実業家32年に首相）→クラーク
 フォン・シュライヒャー（パーベン内閣の国防相、のちに首相34年ナチに殺害される）→シート
 ヒトラー（33年に首相）→ウイ
 レーム（SA総司令官、34年血の粛清で殺害される）→ローマ
 ゲッベルス（ナチの宣伝相）→ジボラ
 ゲーリング（無任所相）→ジーリー
 ヴァン・デア・ルッペ（33年の国会放火犯人、同年死刑）→フィッシュ
 ドルフース（オーストリア首相、34年ナチに殺害される）→ダルフィート

幕があがると、舞台にはケースにいられた四個の等身大の人形がならんでいる。そ

の人形がヒンデنبルグ、ゲッペルス、ゲーリング、ヒトラーであることはだれにもうなずける。歳の市の見世物小屋を思わせるような雰囲気（たとえばフットライトを使用しているので、人形たちの表情はグロテスクにうかびあがっている）のなかへ、上手から口上役が飛んでくるなり、彼は大道のたたき売りよろしくまくしたてる。その際彼はひとつひとつ人形を紹介するわけだが、紹介されるのはもちろんブレヒトの作中人物というわけだ。すと呼ばれた人形（じつは人形のうしろからドッグスボロー、ジボラ、ジーリー、ウイがそれぞれ姿をみせるのである）はノコノコ舞台前面へ歩いてきて、観衆の確認をうけてかひっこんで行く。ドッグスボローは「髪は雪の如く白く、腹は炭の如く黒い御仁」で、ジボラは「ぬめりと光る口先三寸で」という紹介通り濃い緑色のドーランに大きな口をつけ、ご丁寧にその口をパクパク開けて爬虫類(カメレオンかな)を思わせる。ジーリーは「とんだ道化者」なので、白塗りに三日月形の口をしたピエロの表情。最後に軍服姿の威勢のいいヒトラー（の人形）のうしろから小男ウイがあらわれる。彼はヨレヨレのレインコートに浮浪者向きの帽子をか



E. シャル（ウイ）とS. ヴァイス（俳優）

ぶり、これがおよそカッコわるいのだ。いかにも気が弱そうに両手をまえに合せ、同時に小心者であるがゆえにとてつもないことをやってのける表情を、京劇風に隈取られた彼のメーキャップが語っている。

そのウイの一味が八百屋トラストの用心棒に召しかえられ、ひょんなきっかけから政治家ドッグスボローの弱味をにぎり、街の顔役になる。彼に刃向う者はことごとく子分のローマ、ジーリーらが射殺する。その機関銃の音を背景に、ウイはジボラのすすめで俳優から演説の方法を学ぶ（第7場）。大時代の古い芝居

(ブレヒト流に言えば感情同化の芝居で、その催眠術的効果は人心収攬術を学ぶ者には絶対必要だ)を得意とする田舎俳優は、有名な「アントニウスの追悼演説」法をウイに伝授する。しかしブキツォなウイが俳優の優雅なポーズを真似れば真似るほど、それが泥くさくみえてくるので面白い。両手を生殖器に当てがい、ときどき右手を離してそれを前方へ高く突きだす(つまり「ハイル・ヒトラー!」をいうときのあのポーズ)しぐさを、ウイはいつの間にか身につける。しかし彼は、学んでいるあいだにも本能を発揮して、自己の演技に酔い痴れる俳優の懷中からなにやらスリ取ることを忘れない。回り舞台が半転して、つぎの場では早速アジ演説が開始される。ウイは咆哮し、ツバをはき、大熱演をするが、効果がうすい。そこで彼は近所の青果倉庫を焼打ちし(33年2月の国会放火事件を利用して、ヒトラーは当面の敵である共産主義者の弾圧に成功した)、力づくで民心を獲得する。天秤と剣を両手にもち目隠しをさせられた裁きの女神のまえて、法廷は、麻酔剤をのまされたルンペンを放火犯に仕立て、彼に懲役15年の刑を宣告する。

いまやことの重大さを痛感したドッグスボローは、ウイの悪事いっさいを遺書にしたためる。しかしその遺書はすぐウイの一味にまきあげられ、市の要職はことごとくウイ一味によって占められるように、ジボラによって偽造される。

ところで、ウイの一味にも仲間割れがおこる。ジボラやジーリーにとって、すぐピストルをぬきたがるローマは邪魔者だ。他市にもおよぶ雄大な版図拡張を目論むウイにとっては、ジボラの頭脳やジーリーの政治力を欠かすことはできないし、かといって腹心のボディ・ガードを裏切るとは自分の首をしめることにも直結する。安楽椅子にうずくまって二者択一を思いめぐらすウイは、突然飛びあがるや自己の信念をまくしたてる。まるでドン・キホーテのように、巨大な安楽椅子を相手にとんだりねたり(喋舌っている内容がはなはだ立派であるだけに、その中味とチグハグなウイの動きが滑稽をよぶ)するウイの動作は、まさに曲芸師のそれに匹敵する。最後にウイは、思いあまって椅子の背から逆旋回してうしろへ落ちる。……雨の晩、ローマはガレージのなかで血の粛正をうけて倒れる。

シセロ市(オーストリア)を掌中にするために、ウイはジボラの花屋にシセロの声望家ダルフィート夫妻を招待する。ウイはダルフィート夫人をまるめ込み、堅物の亭主を暗殺する。こうしてシセロの実権にぎったウイは、これに味をしめてさらに他の街々へも影響をおよぼそうとする。すでにその勢力は<抑えることも出来>ずに猖獗して行くのである。

『アルトゥロ・ウイ』の上演について、作者のブレヒトはつぎのような指示をあた

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

えている。「この作品は大時代のスタイルを利用して、事件が、遺憾ながらその事件に恰好な意味をもつように上演されねばならない。一番いいのは幕や二重をつかったりして、要するにエリザベス朝の史劇をはっきり連想させることだ。たとえば、石灰をぬった亜麻布の幕に雄牛の血の色を飛ばし、そのまゝで演じられるのもよい。場合によっては、パノラマ風の背景を利用することも可能である。さらに風琴、トランペット、太鼓による効果もまた許される。モデルの顔付き、声色、しぐさを似せる必要はないだろう。ストレートな茶化しは避けた方がいい。それにゾットするような雰囲気なしで喜劇味を出してはならない。必要なことは、歳の市の活劇の趣向をかりて、スピーディに眼のまゝの群像をさばき、造形的な演技をこらすことである。」²⁾ 実際、プロローグの口上役も、

「ギャングのなかのギャング、悪名高きアルトゥロ・ウイ、

.....

だれだってリチャード三世を思いだすでしょう。

まさにあの薔薇戦争の時代以来、

これほどものすごい、血に飢えた人殺しはとんとおめにもかかれませんでした。」

(岩淵達治氏訳)

とわめいているように、このパロディ劇は、グロテスクな残酷劇のスタイルを利用した＜ギャングの歴史的活劇＞なのである。だからホザラの作曲もそれに同調して、歳の市の射的場できかれる音楽のようにえらく威勢がいい。つまりフランツ・リストの『レ・プレリュード』（ナチ時代に濫用された）のあるテーマをさらに下品にしたようなメロディが、スピーカーを通じて毒々しく耳をつんざくばかりにきこえてくるのである。そして装置、音楽、照明などの援護を受けながら舞台を往行する俳優たちは、もはや人間を演じているというよりはのびのびと活劇を愉しんでいる、といった感じである。ウイを演じるシャルは、あれほど動きまわって汗ひとつかいていない。シャルはいうまでもなくベルリーナー・アンサンブルの看板スター（性格俳優であるとともにイタリアのモレッティを思わす軽業芸の基本を感じさせる）であるが、いくつかのレパートリーのなかでもこのウイ役は一代の当り役として、ながく後世に伝えられるであろう。事実、シャルが的確に提示してくれる否定像ウイは、チョコビゲを生やしたチビのくせに気短かですく頭へカッカとくる。およそ滑稽なゴミ屑なのである。つまり正体みたり枯尾花といおうか、こんな化物（ヒトラー）にわれわれは恐れおののいていたのだというブレヒトの見解を、シャルはみごとに具象化していたといえよう。すなわちウイの興隆は、われわれの多少の用心によって、いかようにも抑えるこ

とも出来たのである。

ターテの演じるカメレオン氏、つまり、ビッコのジボラは猛烈な早口で、その際口と眼がじつによく動く。グロテスクなこの顔の奥にターテがいるとはとても信じられない。放火犯の有罪が宣告された直後、このジボラは下手二階のプロセニウム・ロージュに姿をみせ、歌をうたう。突然彼は左足を手摺にかけたまま両手をはなして宙へ身をのりだす。もちろん右足をしっかりなにかにくくりつけているのであろうが、それにしても、芝居の筋とは関係なしに一瞬ヒヤリとさせられた。

群集処理もみごとにそれを演じる俳優たちにも余裕があり、十分な稽古量(92回)を感じさせた。

注 1) ブレヒト『アルトウロ・ウイのめざましからぬ興隆』岩淵達治氏訳(『現代芸術』勁草書房 61年10~12月号)

2) B. Brecht: „Gesammelte“ Werke 4 (edition suhrkamp) S. 1837 f.

2. 『三文オペラ』(ブレヒト作)

演出 E. エンゲル

音楽 K. ワ イ ル

装置 K.v. アッペン

マックヒース

ピーチャム

シーリア(その妻)

ポリイ(その娘)

ブラウン(警視総監)

ルシイ(その娘)

酒場の女ジェニイ

マサイアス

エド

フィルチ

大道歌手

その他

W. カイザー

N. クリスティアン

G. マイ

Ch. グローガー

S. キリアン

A. ハーゼ/R. リヒター

F. リッチュ

M. フレルヒンガー

S. リゼヴスキー

C.H. コインスキー

H. シュラム/W. ディッセル

(初演 1960年4月23日)

ブレヒトの出世作『三文オペラ』¹⁾(協力者E. ハウプトマン、K. ワイル)については、すでに大勢のかたがたの紹介で、その成立や上演についても知られている。そこ

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

でこの稿ではエンゲルの新演出に関する顛末のみをしるしておこう。

周知のようにエンゲルは、1928年の初演（シッフバウアーダム劇場）の演出者であり、この作品を一年以上もロングランさせ、ブレヒトとワイルの名を一躍世界的なものにした功労者でもある。しかしその演出はよくいえば上品で正攻法、わるくいえばあっさりしすぎて古くさい。というのは、ベルリーナー・アンサンブルの上演プログラムのなかでエンゲル自身が、新演出も初演時のそれと大差がないという意味のことをしるしているところから、筆者が勝手にそう当て推量したわけであり、今日ブレヒト門下の生きのいい＜生産的＞な演出をみせつけられていると、実際エンゲルの演出に対して、そういった郷愁を感じたりまた批判がましくもなってくるのである。

新演出にあたったエンゲルは、ブレヒトの『三文小説』を研究することによって演出の刷新をこころみたが、結局彼は、小説と戯曲の相違を思い知らされて前回の演出を踏襲することになった。ただ戦後の社会情勢と劇団の要請から、この＜文学的＞な『三文オペラ』が＜社会批判的＞な味をくわえてくるのは当然である。たとえば、ドスのメッキーとタイガー・ブラウンとがインド植民地戦争時代の戦友であったというような友情は副次的要素になり（ふたりが肩を組んでうたう『大砲の歌』なども、大砲の音＜もしくはドラムの音＞ひとつせず、ごくあっさりしていた）、古典オペラのハッピー・エンドを戯画化した大詰めのだんでん返しも、新演出では、メッキーのような犯罪者やいかかわしい人物たちが政界や法曹界を牛耳っている資本主義社会に、むしろ非難の鋒先をむけている。そもそもメッキーは資本主義のシンボルであり、初演時のような魅力たっぷりのレディ・キラーではすまされない。「マックヒースにゃ、ドスがある／だけどそいつを見た者はいねえ。／……／メッキー・メッサーは手袋をはめてる／それにはしみもない。」（杉山誠氏訳）といった有名な『モリタートの歌』の文句のとおり、ブルジョワ社会の非行はまず表面にはあらわれない。たたけばほこりの出る連中は、丁度メッキーのように白いなめし皮の手袋をはめ、紳士然として舞台を横行しているわけである。そして彼らの破滅は、彼らが市民の一員であると錯覚するところにある。メッキーは市民らしく結婚式をあげ、みずから盗賊であることを忘れて淫売宿へしけこむために逮捕されるのだ。

余談になるが、この点『演劇における弁証法』のなかでブレヒトが述べている「ある回り道²⁾」（55年）に関する章が面白い。ブレヒトはこのなかで、若干の劇場が上演時間を短縮するために、メッキーの二回ある逮捕を一回にはしょってしまったことをしるしている。しかし、メッキーが二度淫売宿を訪れ二度とも逮捕されるのは、彼がまさにだらしく、調子にのって淫売宿を訪れていることを強調する必要があるから

で、この弁証法は一回きりの逮捕では具現されにくいわけである。急がば回ることによって伝達される『三文オペラ』の内容は、すなわち身のほど知らぬブルジョワ・メッキの破滅であり、ブルジョワの敵ジェニがメッキを裏切る理由なのである。エンゲル新演出には、この点の工夫がはっきりとみとめられた。

ワイルの音楽は、いわば（ブレヒトがもっとも嫌っていた）従来の＜美食的＞なオペラに対する反逆だった。つまりブレヒトとワイルのコンビは、20年代の後半においてなおかつ支配的だった音楽様式——優雅なネオ・ロマンティシズム——を駆逐する目的で、時事的かつ民衆的な音楽の新しい表現形式を思いついたわけである。しかし、初演の当時においてこそこの音楽が痛烈なパロディ的要素をもっていたにしても、今日ではすでにその効果は失われている。デッサウ、アイスラー、ホザラらの時事的＝民衆的な作曲法を知っているわれわれには、『三文オペラ』の作曲技法はまだまだ慣習的で、不必要にメロディアスであるように思われる。しかしこうもいえる。ワイル自身はそうしたメロドラマ風の音楽を意識的に用い、むしろ従来の音楽がもつ感傷性を逆用して頹廢性を強調しようとしたところ³⁾みただけではあるまいか。ワイルのデカダンス・ムードの『三文オペラ』は、その意味では今日、なお上演可能だからである。

しかしすくなくともエンゲルの新演出は、そうであるためには＜社会批判的＞すぎていた。メロディカルな音楽に観衆がきき惚れることを惧れたエンゲルは、楽団を舞台奥に追いやって音楽の印象を意識的に薄くしてしまったからである。すなわち、舞台中央奥のはるか上方に、カーテンをおろした見世物小屋風の楽団席が設けられ、歌の場面がくるとするするカーテンがあいて舞台の俳優たちの背後から音楽がきこえてくる——という工夫は、事実、強音のリズムをきき馴れている観衆には、なにか白々しい印象をあたえるのである。エンゲルはメロディカルな音楽を隔離することによって、内容の社会性を前面に押しだそうとしたのである。

俳優について述べれば、冒頭の『モリタートの歌』はさらっとうたい流され、それも地味な大部屋俳優によってうたわれる（かつてはG. ナウマンの持ち役だった）。それでも作品が有名でありすぎるためか客席はつねに満員である。ひょっとすると、それゆえにこそ劇団は（ある意味ではすでにベルリーナー・アンサンブルの舞台に適さなくなっている）この作品を、上演レパートリーからははずすわけにはゆかないのかも知れぬ。かんぐりはさておいて、『三文オペラ』はまったくカイザーのひとり芝居である。あとの俳優は二流どころかそれとも影がうすいのか——要するにパッとしないのである。かといってメッキ役のカイザーは、すこしも大芝居を演じるわけではない。むしろ首尾一貫して彼はなにもしないのである。このメッキ役だけで



F. リンチュ（ジュニイ）とW. カイザー（メッキー）

500 回を超える舞台経験がそうさせるのか、それにしてもこの世紀の当り役（パレンベルクのシュヴェイク、グリュンドゲンスのメフィストとならんで三大適役といわれている）のすばらしさは、強烈な圧力でひしひしとこちらに伝わってくる。くわえタバコで両手をポケットにつっ込んだままジュニイとおどるあのいやらしさ、ワシ鼻にせまい額、それにどんよりと沈んだ象のように小さな眼……それにもかかわらずそれらを通り越して絶えずただようカイザー独自の気品。つまり観衆に感知させるものは役と役者のへだたりであり、役者が役を徹底的に批判しているのがわかりすぎるほどわかるのである。ひとつの

肉体のなかで、カイザーとメッキーとがはげしく闘争しているのだ。

ちなみにカイザーは、66/67 年季を最後に住みなれたベルリーナー・アンサンブルを去り、かつてのポリィ役 A. ドムレーゼをともなつてフォルクス・ビューネへ移籍してしまった。（ここで彼らは目下、ショウの『シーザーとクレオパトラ』の主演を演じ、その健在ぶりをしめしている。カイザーの移籍は、一説には彼がメッキーの亡霊にとりつかれてしまったからであると伝えられるが、意外とその信憑性を感じさせるカイザーのメッキー役ではあった。）

彼をとりまく俳優たちについて簡単に点描すれば、やはりピーチャム役のクリスティアン、ブラウン役のキリアンがすぐれていたように思う。クリスティアンのギョロ

目は怪人ピーチャムのうす気味わるさを過不足なく表現していたし、キリアンは虎ヒゲのメーキャップばかりではなく、前かがみの歩行とおおきな腕のふり方をもって自然に＜虎＞を表現した。こうした観察力は、舞台にたのしさをづくりだすためにはやはり欠かすことのできない才能である。マイの演ずるピーチャム夫人は大変なよごれ役で、凝りに凝った扮装に中風病みのような歩行は観衆を終始笑わせていた。グローガーのポリィは歌がまずく、リヒターのルシィも芝居どころがなく、ふたりとも平凡なでき。盗賊の子分にはフレルヒンガー、リゼヴスキーがくわわって脇をかためていた。

アッペンの装置は、いまでは稀れになった＜ブレヒトの引幕＞を使用し、舞台上手の上方に紙芝居スタイルの枠を吊って、歌の場面がくるたびにその題名を枠内にあらわす——いずれもブレヒト劇の古い技法をつかっていた。

- 注 1) ブレヒト『三文オペラ』杉山誠氏訳（河出書房『世界文学全集』Ⅲ-17）
 2) ブレヒト『今日の世界は演劇によって再現できるか』千田是也氏訳 白水社版 323頁
 3) 拙稿『ブレヒトとオペラ』（『テアトロ誌』43年10月号）参照

3. 『コミュニューンの日々』（ブレヒト作）

演出 M. ヴェクヴェルト／J. テンシェルト

装置 K.v. アッペン

音楽 H. アイスラー

キャペー夫人（針子）	G. マイ
ジャン（その息子、労働者）	H. ターテ
パパ（国民兵、左官屋）	W. カイザー／H. ヒースゲン
ココ（国民兵、時計屋）	P. カリッシュ
フランソワ（国民兵、神学生）	M. カルゲ
フィリップ（その兄弟、パン屋の職人、いまは常備兵）	S. リゼヴスキー
ピエール（キャペー夫人の義弟、労働者代表委員）	R. シェルヒャー
パベット（ジャンの恋人、針女）	A. ドムレーゼ
ジュヌヴィエーヴ（若い女教師）	R. リヒター
太った紳士	S. キリアン
給仕	G. メービウス
ティエール } ビルマスク }	M. フレルヒンガー
ファープル	W. シュヴァーベ

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

ベスレー	}	(コンミューンの代議員)	H. ヒースゲン
ヴァルラン			G. ナウマン
リゴー			E. シャル
ドレクリューズ			S. ヴァイス
ランヴィエ			D. クナウプ
ド・ブルーク侯 (フランス銀行頭取)			B. カルステン
その他			

(初演 1962年10月7日)

1961年の秋、ベルリーナー・アンサンブルは突如演目の変更をおこなった。『コリオラン』の初演が再度あつまわしにされ、『コンミューンの日々』の上演が急に決定したのである。その直接の原因は、同年8月13日の歴史的な＜ベルリンの壁＞事件だった。国家の文化機関のひとつであり政治的社会的な否定像を具象化する使命をもったベルリーナー・アンサンブルは、当然この＜壁＞を承認するなんらかの態度を要求された。かってアンサンブルは、彼らが『コーカサスの白墨の輪』（ブレヒト作）を上演するにおよんだとき、作中の谷間をめぐる所有権の問題に現実の＜オーデル＝ナイセ問題＞を反映させたことがあったが、丁度そのときと同様に、彼らはいま『コンミューンの日々』を一種の寓意劇として上演することにより、一方においては東独政府の武力処置を肯定し、他方においては観衆のひとりひとりに（現実と関わりのある舞台から）生産的な態度を植えつけようとしたのである。

ブレヒトは『コンミューンの日々』を、¹⁾48年から49年にかけてチューリヒで書きあげた。すでにドイツは東西分裂の直前にあり、やがてブレヒトが属することになるあたらしい労働者国家（東独は49年10月に独立）が誕生する前夜のことであった。この作品は、ノルウェーの劇作家ノルダル・グリッグのコンミューン劇『敗北』とマルクスの『フランス市民戦争』を底本にしている。1871年、ビルマスキの率いるプロシア軍に包囲された第二帝政期のパリは、内政においても蜂起したプロレタリアのコンミューンを相手に窮状におちいった。しかしながら、反動的なパリのブルジョワ政権は、プロシア軍と手を組むことによって＜平和的手段＞をモットーとするコンミューンを粉碎してしまう。革命への未熟さのために散って行ったパリ・コンミューンの敗北理由を、ブレヒトは、あたらしい社会民主主義国家のために弁証法的に提示しようところみたのである。

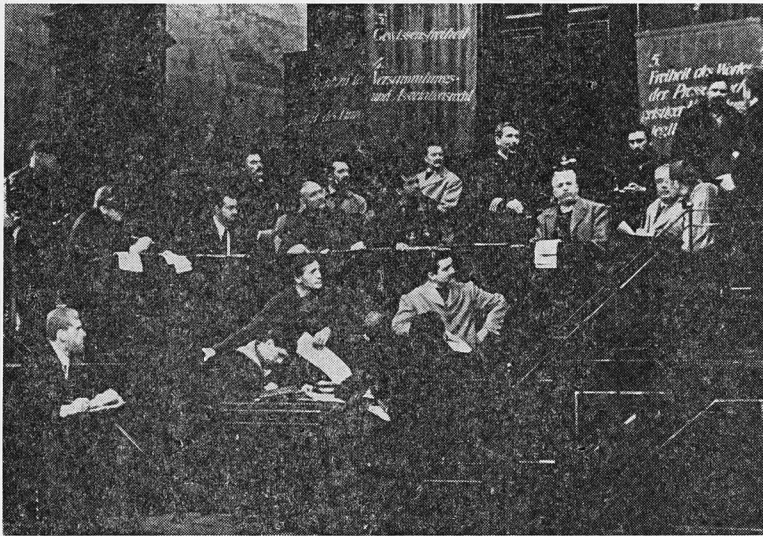
『コンミューンの日々』は、グリッグの作品とは反対の構想をとっている。ここでは

「原作のヒロイックなトーンや、ファナティックな革命劇的なスタイル」は「冷静な批判的、報告的な調子に変え」られ、「現代の立場から、コンミュンのもつ歴史的な意味を距離をおいて観察しようと試み²⁾」られている。つまり原作において〈英雄〉だったコンミュンは、ブレヒトの作品のなかでは〈批判的な代名詞〉にかわっているのである。といってもブレヒトは、作品のなかでコンミュンを批判した記述を行なっているわけではない。彼の作品の特色は、個人間の出来事を極度におし殺し、コンミュンの議員はもとよりモンマルトルの一隅に住む庶民たちの口からも徹底して政治を語らせ、議員と庶民とが一体になってファーベルを支える主人公になっていることである。この作品のファーベルは、それゆえプロレタリアたちの政治であり、コンミュンが敗北して行く史実そのものである。ブレヒトは、主人公である群衆の内面的な矛盾や欠陥を摘発し、それらを図式化することによって、むしろ彼らの肯定面と否定面の両方をあたらしいリアリズムの筆緻で描きだしたのである。（だからケムニッツ市におけるこの作品の初演〈B. ペッソン／M. ヴェクヴェルト演出——56年〉のときのように、はなはだ刺激がなく無味乾燥であるとされ、東独当局からも敗北主義的傾向がつよいと非難されたこともあった。）

そこで（というわけでもなからうが）、『コンミュンの日々』がベルリーナー・アンサンブルで上演されるときまったとき、演出プランの作成でもっとも重点を占めたものは、台本のなかから強力なファーベルを引きだし、それを視覚化する操作だった。それよりもさきの56年8月、すなわち死の数週間まえにあったブレヒトは、すでに『コンミュンの日々』がそのままの形で（つまり無傾向のまま）上演されることにひどくためらいを感じていた、と伝えられている。その際ブレヒトは、この作品における政治色を強調し、恋愛といえども政治的な接点なしにはけっして表現してみせてはならぬ³⁾という意味のことをしている。それによって彼は、コンミュンの敗北こそまさにコンミュンが本質的な手ぬかりを犯した結果であることを、観衆に正確に納得させようとしたわけである。そしてブレヒトのこの意向を敷衍したヴェクヴェルトとテンシエルトのふたりは、時局的なコンミュンの敗北理由を視覚化し、さらになおかつコンミュンの決起に対しては賞讃おくあたいたくない態度をとったのである。

ベルリーナー・アンサンブルの舞台へ眼を転じてみよう。ブレヒト劇の舞台は、いつもながら冒頭（叙事的＝説明的個所）の演出に感心させられる。まずアップンの装置（C. ネーアーとの協議の結果つくられた）が淡彩画のようで美しい。舞台奥のドロップにはパリの街並みがエッチング風に描かれ、舞台上手上段には市会へつづくモンマルトルの往来。それを折れて数段下ったところ（すなわち下手前方）に小さなコー

ヒー店が建っている。この店は国民軍の募兵所にもなっていて、裁縫女のキャペー夫人がこの店へ内職の徽章を売りにくる。彼女はここで、市会へデモに出掛ける途中の国民兵に出遭うが、自分たちの給料がもはや一杯のワインにも足りぬことを嘆く彼らのあいだに、彼女は家賃未払いの借家人フランソワを発見する。失業中の息子ジャンを背負いこんだキャペー夫人は、負傷しているフランソワに対して滞った家賃の請求をする。一方店のそとで食事の肥った紳士は、国民兵たちが国家存亡の機にジャガイモの値段や自分の給料のことを口にするのであきれる。彼は注文したチキンを食べずに尻尾をまいて退散する……。演出の面白さは、これらの出来事に対してなんらの解説をあたえていないところにある。第一場は、ただ、小さな出来事がつぎつぎと紹介されるだけなのだ。したがって観衆は、そのひとつひとつにどのような問題がふくまれているかを、現実には照応しながら自分で想像しなければならない。戦争、物資の欠乏、物価騰貴、生活権、国家とはだれのものか……といった問題を各自の生活範囲のなかで想像して行けば、観衆は自然とコミュン成立の動機を理解することになる。第一場における演出の意図は、個々の観衆のこうした理解が、第四場からはじまる市会における討議に彼らの興味をつなぐ準備だったのである。



市庁舎、コミュンの会議の場：E. シャル（リゴー）， R. シェルヒャー（ピエール）， D. クナウプ（ランヴァイエ）， S. ヴァイス（ドレクリューズ）， G. ナウマン（ヴァルラン）らの顔がみえる。

コミュンの議会の場面は都合六回ある。このことは議員たちの分裂を物語ると同時に、時間の空転をも意味するわけである。議員たちは一致団結すべきときに強硬派

と穏健派にわかれ、前者に属するヴァルラン、リゴー、ランヴィエらはヴェルサイユ即時攻撃を進言し、後者に属するペスレー、ドレクリューズらはあくまでも合法性を主張し武力行使に反対する。そして時間の浪費は、かれらから行動の機会を奪ってしまう……。これらの場面においてさえ、演出はまったく平等である。演出は、コミュニケーションに内在する性格的な弱さやコミュニケーションの生成と関係のある各種矛盾を視覚化すること終始しているようだ。

そして最後にバリケード戦。この作品における庶民の役割割り、さきにも述べた通り、彼らが議員と密接なつながりをもって議会を紹介したり、議決を体現したりすることである。第一場や第三場でコミュニケーションの成立動機を紹介したモンマルトルの庶民は、第四場でその民意を議会に上奏し政治に参加する。また第十一場のBで、議会の最終決定が「報復手段反対」ときまると、彼らはその決議を受取り、コミュニケーションを代表として観衆のまえで死んでゆく。

『コミュニケーションの日々』の独自性はその幕切れにある。バリケード戦で国民兵や庶民たちが倒れたあと、客席の左右のプロセニウム・ロージュから美しく着飾った多数の貴顕淑女があらわれ、あかあかと燃えるパリの模様を（すなわちヴェルサイユの城壁から）眼鏡やオペラグラスで眺めるのである。彼らはコミュニケーションの弾圧者であるティエールを賞讃する。ティエールは彼らに向かって応える、「フランス、それはあなたたちですよ——メダーム・エ・メッシュュー」……。エピローグ的な趣向のこの第十四場は、完全に＜異化効果＞をねらうものであり覚醒の目的をもっている。とかく同情のあつまりがちな庶民の最期は、ヴェルサイユのブルジョワたちの登場と同時に一転して批判の対象にかかわり得るからである。逆もいえる。モンマルトルの庶民たちは、このエピローグがあるからこそ彼らの敗北を強調されることもなく、ヒロイックな死にかたをゆるされるのである。この作品のなかでおそらくもっともヒューマンでありもっとも平和主義者であった女教師ジュヌヴィエーヴはこう切言する、「ゲールさん（パパの姓）、あれから私は学びました。一人が皆のために、皆が一人のために闘うんだってことを、そしてもし貴方ひとりを守る事になってしまっても私は決してこのバリケードを退却しないでしょう。」……こうして彼らの最期のときがくる。敵（常備軍）の小銃の音がきこえだす。食事の鍋をもつキャベ夫人がバツタリ倒れる。彼女を抱きかかえ、上手へ連れ去るパパ。ジャンの恋人パベットも倒れる。応戦するジャンも、フラソワも赤旗を振るジュヌヴィエーヴも、つぎつぎに倒れてゆく。しかも彼らは、敵の発砲する音と関わりなくいずれも随時敵弾に当たった演技をみせながら死んでゆくのである（このシーンの演出はじつにすばらしかった）。やがてパリの街並み

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

を描いた例のドロップが、エフェクト・マシンの効果でめらめら炎上する。そのとき二階両側のプロセニウム・ロージュから拍手が湧きおこり、上述の第十四場がはじまるわけである。

ブレヒトの作品は第十四場で終るわけであるが、ベルリーナー・アンサンブルの舞台ではそのうえにもうひとつ付録がついた。すなわち、ふたたび舞台があかるくなると、ヴェルサイユのブルジョワをのぞく全登場人物が整列し、「すべてか無か」の歌をシュプレヒコール風に合唱する。そしてそれが終ると＜ブレヒトの引幕＞が引かれ、そのうえに「コミュニオン万才」としてされた文字が投影されるのである。引幕は開けては引かれ開けては引かれ、結局5～6ヶ国語による「コミュニオン万才」がその都合投影され、最後にやっと幕がおりてきた。

『コミュニオンの日々』は、上演時間が正味三時間半に近い大作である。しかもヴァイゲルをのぞくベルリーナー・アンサンブル総出演というおまけまでもついている。くわえて212回というおどろくべき稽古量が、とかく退屈になりがちな討論の多いこの作品を終始魅力的な舞台につくりあげていた。まさにアンサンブルの結晶である。

最後に俳優について触れれば、カイザー（パパ）、カリッシュ（ココ）、カルゲ（フランソワ）の国民兵三人は、いずれも彼らの本職の匂いをただよわせて好演だった。カイザーは大柄で力はあるそうだが気はいたってやさしい（左官屋）。カリッシュは痩身に銀ブチの眼鏡をかけている（時計屋）。負傷したカルゲは青白くインテリ風情である（神学生）。そして三人に共通していることは、兵隊としてはいかにも素人くさいということである。マイの演ずるキャベ夫人は、常備兵から大砲をまもる件りが白眉である。彼女の肝玉ぶりには、踏みにじられ赤貧を経験した女の過去を彷彿とさせる。素顔のターテ（ジャン）とドムレーゼ（バベット）の恋人同志も出色だ。とくに小柄なドムレーゼは愛くるしく、彼女の柔軟でスケールの大きい演技は、とかく無味乾燥になりがちな舞台におおきなうまいと変化とをあたえていたようだ。難役ランジュヴァンを演じたジェルヒャーの演技にも強烈な個性がうかがわれる。コミュニオンの労働者代表委員であり、コミュニオンとモンマルトルの庶民をつなぐ一種のパイ役を演ずる彼は、しだいにパパやココたちに影響されて＜強硬派＞に近い見解をもつようになる。飄々としたその風貌には、彼の心の変化が苦悩となってにじみ出ている。フレルヒンガー（ティエールとピスマルクの二役）とシュヴァーベ（ファール）の登場する場面は極端に戯画化されていた。彼らは庶民の敵であるブルジョワであり、コミュニオンの人々との対比をみせるためにも、この劇団の方針としてはこの方法が当然だろう。劇団の方針といえば、その典型はヴェルサイユのスパイ、ギュー・

シュイトリーを演ずるW. ローゼとH. シュラム（交互出演）だった。彼らはまったく悪党面で、それゆえ第十二場で、尼僧服のなかから彼らの顔があらわれたとき、そこでたちまちにしてひとつの明確な効果が醸成されたわけである。すなわちシュイトリーはジュヌヴィエーヴの許嫁者であり、死を前にするジュヌヴィエーヴとシュイトリーの出遭いは、それゆえに劇的なメロドラマをみせる危険性があったのである。政治的接点をもたぬ恋愛を排除しようとしたブレヒトの要請は、まさにこの辺のところを意味しているのではなからうか。

- 注 1) ブレヒト『パリ・コンミュン』岩淵達治氏訳（『テアトロ』誌 62年7月号）参照
 2) 同上誌 岩淵氏の解説 49頁
 3) M. Wekwerth: „Notate“ (Aufbau Vlg.; 1967) S. 95

4. 『第二次大戦中のシュヴェイク』（ブレヒト作）

演出 E. エンゲル/W. ピンツカ

装置 M. グルント

音楽 H. アイスラー

シュヴェイク（犬屋）	M. フレルヒンガー
アナ・コペカ（「さかずき屋」のおかみ）	G. マイ
プロシャースカ（肉屋の伴）	S. キリアン
パロウン（写真屋）	W. アルンスト
アンナ（女中）	R. リヒター
カーティ（その女友達）	A. ドムレーゼ
ブリンガー（SSの隊長）	H. ヒースゲン
親衛隊員ミュラー二号	S. リゼヴスキー
その他	

（初演 1962年12月31日）

¹⁾
 『第二次大戦中のシュヴェイク』は、読むとまことに面白い戯曲である。ナチス・ドイツのバーバリズムに対する痛烈な諷刺がきいているばかりでなく、主人公シュヴェイクの饒舌にはもはや落語的な痛快味をおぼえるからである。しかし1941年から44年にかけて書かれたこの作品は、ブレヒトの存命中には上演も出版もされずに終ってしまった。その理由は作者が決定稿をのぼしのぼしにしていたからにほかならないが、第一に対話劇にありがちな舞台化の困難さ、これに関連して第二にシュヴェイク役者の発見のむずかしさ——が直接ブレヒトの筆をおくらせていたと考えられる。

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

というのは1928年1月、E. ビスカートルがボヘミヤの旅音楽士ハシェクの小説『兵士シュヴェイクの冒険』²⁾をはじめて劇化したとき、彼はその主役にオーストリアの道化師マックス・パレンベルクを起用した。パレンベルクはいってみればお喋舌りの天才で、「彼は台本にのっているセリフをそのまま喋舌ることはまれで、セリフを口のなかでもみつぶし、引きさき、鋸引きにしてしまった。彼はまったく不明瞭な発音でまくしたて、同じ言葉をくり返してはつぎつぎとそれに新しい音節をたしてゆく。そこでしまいには意味のあるものと無意味なものとが一本の鎖につながれて、哄笑のるつぽを尻目に空中へ高く舞いあがって行った」³⁾（メルヒンガー）——というぐあい、一種特異な芸風をもっていたらしい。パレンベルクは、さらに持前の丸顔と愛想のよさを生かして画期的なシュヴェイク像をつくりあげたと伝えられている。そして当時この上演用の台本制作者のひとりでもあったブレヒトは、後年自作のなかでシュヴェイクを第二次大戦中に蘇生させたとき、よきにつけあしきにつけ去来するものがこのパレンベルク＝シュヴェイクであったことは容易に想像できる。シュヴェイクは単純とみせかけて抜目がなく、敵に対して立ち向うことなく、服従することによってこれを打ち負かす。絶対の命令にはあくまでも服従し、あまりのその実直ぶりに最後には命令それ自体の馬鹿さ加減があますところなく露呈されてくるところに、シュヴェイクの痛快さが存在する。つまりブレヒトの作品にしばしばみとめられる一種の卑屈な人間像（たとえば変節漢ガリレイ、悪徳裁判官アツダクなど）を、シュヴェイクは最初からもちそなえていたわけである。

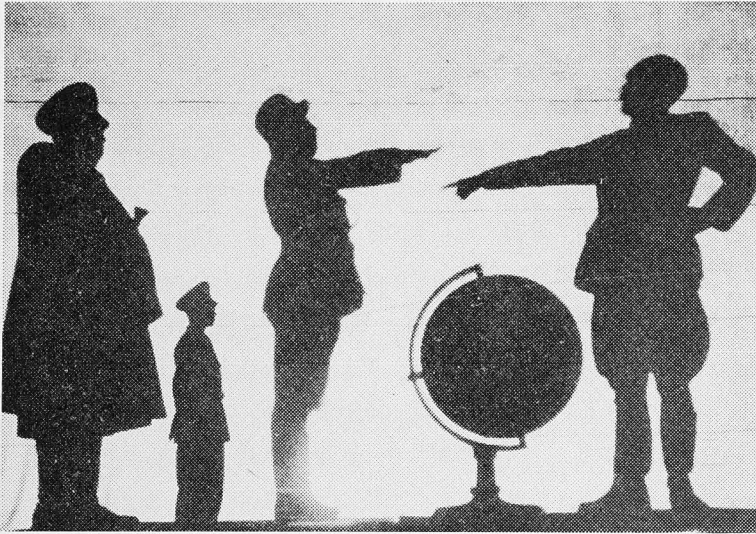
ただブレヒトの『シュヴェイク』が面白い作品であることは冒頭にも述べた通りであるが、狡猾であると同時に愛すべきシュヴェイクがスターリングラードへ向って行軍をつづける幕切れはたしかにひとつの矛盾を呈していた。それは読者がシュヴェイクを自己の味方として読んでいるかぎり、＜英雄＞シュヴェイクの死を予感させる最後の行軍は納得のいかぬものとして写ってこよう。つまりこの作品の主題が「夜の時間は十二時間、それからはやくも朝が来る」（『モルダウ河の歌』）ということであるのだとすれば、登場人物シュヴェイクはこの作品のなかであまりにも出しゃばりすぎている。かといってシュヴェイクを中心に読んでゆくと、この愛すべき毒舌家の最期は釈然としないむきがある。

ブレヒトが生前『シュヴェイク』をすすんで上演させなかった理由のひとつに、この問題があげられるかどうかは知らない。しかし62年に初演されたベルリーナー・アンサンブルの舞台は、まさにこの問題を舞台化の拠点にしているのである。演劇がなによりもまず楽しみを提供する場となることを強調したブレヒトにくらべ、彼の門弟

たちは『シュヴェイク』にやや＜教育的＝啓蒙的＞な解釈を加えることによって上演を可能にしたようである。

ベルリーナー・アンサンブルにおける『シュヴェイク』の特色は、第一にパイプレイヤーのフレルヒンガーを主演にしたことである。フレルヒンガーはいつもの口ヒゲをすてて、団子鼻をつけて登場する。その変身ぶりはなかなかみごとなのであるが、普段は重厚な持味をはこる彼からシュヴェイク役を想像することはそれにしてもむずかしい。しいていえば『紅塵』（オケーシー作）のなかで彼の演ずる職人がもぞもぞ喋舌る方言——そこにフレルヒンガーとシュヴェイクをむすびつける理由がわずかにみとめられるばかりである。だからベルリーナーアンサンブルのシュヴェイクは、狡智にたけた道化師というよりは、ありきたりの小市民のタイプにむしろ近い。けっしてヒロイックでないばかりか、愚者としての烙印さえ押されているように見受けられる。つまり諷刺とか皮肉とかいうものは、語られるべき場所でありわけてこそはじめて効を奏するもので、たとえば衛戍監獄の監房（第七場）におけるシュヴェイクの放言などは、入ってきた兵士や軍医を呆然たらしめるだけのはなしである。シュヴェイクは馬鹿なふりをした利口者なのではなく、もともと馬鹿者なのである。同じことが第六場でもいえる。ブリンガーの手から九死に一死を得たシュヴェイクが、ふたたび「さかずき屋」でブリンガーにしょっ引かれることになるのも、なにも彼がパロウンをかばったわけではない。彼はそもそもあんな口調でしかものがいえないからだ。シュヴェイクは、どこにでも居そうな人物として親しみをもてるが、かといって同情にあたいたしない（彼の商売道具さながら）犬のような人物でもある——ということをフレルヒンガー＝シュヴェイクは表現しているらしい。

アンサンブルの『シュヴェイク』の特色は、第二に音楽のはたす役割りである。プロローグとほかの二ヶ所に挿入された「雲の上」の対話には、ヒトラーをはじめナチス・ドイツの高官たちが登場する。6/67年季の舞台では、プロセニウム・アーチぎわに白いスクリーンが一杯にはられ、そこに地球儀をかこむ上記の人物たちが巨大なシルエットとなつてうかびあがる。ナチス・ドイツの野蛮性を象徴するような＜勇壮な＞音楽（アイスラー作曲）が高鳴り、コミック・オペラ座の歌手たちによる彼らの対話が＜破格的＞な調子でうたわれると、そのセリフに合わせて巨大なシルエットたちが動く仕組みである。ヒトラーが地球儀のある個所に指を触れるとドラムが強打され、指の下から煙がもくもくとあがるのがみえる……といったぐあいである。（ちなみに65/66年季の上演では、「雲の上」の対話は前舞台に組まれた二重のうゑにヒトラー、ヒムラー、ゲッペルス、ゲーリングがならんで人形振りをみせていたが、音楽の



写真左より ゲーリング、ゲッベルス（彼の姿だけ小さいのはプレヒト
のト書による）ヒムラー、ヒトラー

はげしさにくらべて彼らの挙動のせせこましさがアンバランスを感じさせ、『アルトゥロ・ウイ』の二番煎じをみているようで感心しなかった。その点、スクリーンへ巨大なシルエットを投影させた新工夫はプレヒトのト書きにも近づいており、そしてなによりも「雲の上」の対話らしい雰囲気をつたよわせていた。）ついでにこの巨大なシルエットによる効果をさらに述べれば、この＜巨大な＞ヒトラーはエピローグにも出現する。ここでヒトラーは、蟻のように小さなシュヴェイクと＜歴史的な会見＞を行う。巨人の幻影と矮小化された（と錯覚される）人間との対照がじつに面白い。ヒトラーは進路を求めて東西南北へ活路をひらく。しかしそのたびに彼は押しもどされて、巨大なシルエットはあらゆる角度に向い、あげくのはてに光源に向かって進んで行く。すなわち、巨大な幻影はさらに巨大になって、ついにはスクリーン全体をおおうことによってその存在が抹殺される。

矮人シュヴェイクの存在も、ユニークな解釈の結果である。この非英雄の言動などはヒトラーからみればまさしくとるに足らぬものであり、この実直な兵士が虫のように朽ち果てようと日常茶飯事の域を出ないのだ。（しかにさすがにアンサンブルの舞台は、シュヴェイクの破局を暗示するこの場面を美化せずにはおかなかった。この場面は七場までの演出とは色調が異り、ガラシとした裸舞台に回り舞台を使用して、シュヴェイクをけっして舞台のそとに突きはなさなかった。）つまり演出は、善人ではあるがこの作品ではもはやご用済みとなったシュヴェイクに、過度なアクセントを置

くことをつつしんだわけである。それにシュヴェイクにアクセントが置かれていないからこそ、最後にふたたび奏せられる『モルダウ河の歌』が生きる。

アイスラーによれば、この歌は『シュヴェイク』のテーマ・ソングであり、弁証法的な＜歌による教訓＞である。それが非常にメロディカルできれいな曲であるために、エピソードのなかでこのメロディーがふたたびきこえてきたとき、すぐに上述引用した歌詞を彷彿することができた。アイスラーの音楽は、「雲の上」の場面の勇壮な音楽から一転して、「さかずき屋」の自動ピアノには、リリカルで「＜時代⁴⁾の交替＞を夢みる被圧政者たちの」かすかなくさめを演奏させていた。つまり音楽はシュヴェイクのために鳴るのではなく、占領されたチェコの小市民たちのために、さらには彼らの敵であるナチス・ドイツに対して奏せられるのであって、そのことがシュヴェイクを脇役にし、非英雄にみせているわけである。

E. エンゲルの演出は、『三文オペラ』の場合と同様に古めかしく感じられる。第一場から第七場までは、バックにプラハの町を描いたドロップがおろされ、そのまゝに置かれたセットがつぎつぎに交替して行くわけであり、その場面転換に要する時間がながすぎた。（もっとも日本人のわれわれとちがって、こうした時間のあいだにも前場の緊張を持続し得る習慣が観衆のひとりひとりに備っているらしい。そんなことは当然とばかり無神経な場面転換によってテンポをくるわしている舞台は、ドイツには掃いてすてるほどあるのである……。）しかしそうしたまともな演出に対しても、つねに新工夫をほどこそうと努力するところにベルリーナー・アンサンブルのひとつの特色がみられるわけで、上述の「雲の上」の場面にみられる新演出などがその好例とみなすことができるであろう。（共同演出のW. ピンツカは、『三文オペラ』のとき、エンゲルの演出助手をしていた。）

シュヴェイクを演ずるフレルヒンガーの演技はつねにひかえ目で、節度ある表現によって巧まずして観衆の哄笑をさそっていた。コペカのおかみは、歌の場面も数多いので、やはりマイをにおいては考えられない。プリンガーに平手打ちを食らわされたあとで、彼女が顔色ひとつ変えずにモルダウ河の歌をうたう場面（第六場）は印象的だった。プリンガーのヘルマン、バロウンのアルンストは適役。しかしプロシャースカ坊やをキリアンが演じているのはどうかと思う。『三文オペラ』のタイガー・ブラウンが一変して＜坊や＞では、キリアンとしては身の置き場もなさそうな演技をみせるばかりである。どちらかといえばこの作品の配役は二流どころであり、そのためにキリアンをはずすことができないのかどうかはわからぬが、現在ではアンサブルの俳優陣はさらに充実しているのである。格好なプロシャースカ役者を抜擢すべきだと考えた。

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

- 注 1) プレヒト『第二次大戦中のシュヴェイク』小宮曠三氏訳 (『プレヒト戯曲選集(4)』白水社)
2) ヤロスラフ・ハシェク『兵士シュベイクの冒険』栗栖継氏訳 (筑摩書房)
3) S. Melchinger: „Harlekin—Bilderbuch der Spaßmacher“ Basilius Presse, Basel S.45
4) ベルリーナー・アンサンブルの上演プログラムより引用

5. 『コリオラン』 (シェイクスピア作／プレヒト改作 舞台用台本：ヴェクヴェルト／テンシエルト)

演出 M. ヴェクヴェルト／J. テンシエルト

装置 K.v. アッペン

音楽 P. デッサウ

戦闘場面の振付 R. ベルクハウス

マーシャス (コリオラン)

E. シャル

その母

H. ヴァイゲル

その妻

R. リヒター／A. ハーゼ

アグリッパ (その友人、元老官)

W. カイザー／N. クリスティアン

コミニヤス (領事)

B. カルステン

ラーシャス (元老官)

S. ヴァイス

ブルータス (護民官、平民)

G. ナウマン

ヴェルータス (護民官、平民)

M. フレルヒンガー

オーフィディヤス (ヴォルサイ軍の指導者)

H. ターテ

ヴォリサイ軍の兵士1

W. シュヴァーベ

ヴォリサイ軍の兵士2

S. リゼヴスキー

ローマの民衆

H-G. フォイクト

H. ヒースゲン

G. メービウス

C. H. コインスキー

その他

(初演 1964年9月25日)

シェイクスピアの『コリオレーナス』は今日上演されることもまれで、脚本は荒々しく情緒にとぼしいものである。しかしプレヒトは早くからこの作品に注目し、たとえばその影響は、彼の初期の作品『パール』や『エドワード二世の生涯』の主人公たちのなかにも反映しているといわれるし、1925年、エーリヒ・エンゲルが演出した『コリオラン』 (ベルリン・レッシング劇場、演出F. コルトナー) をプレヒトが観るに

およんだときも、彼はこの作品を叙事詩的演劇のために「絶対に重要」なものと判断した。さらに第二大戦後、ブレヒトは彼の協力者たちと『コリオレーナス』第一場の分析（「演劇における弁証法」¹⁾＜53年＞）を行い、以来着々とその上演準備を進めていたと伝えられる。

一口でいって改作の拠点は、コリオレス個人の悲劇を政治問題へ置きかえたことである。そのためにブレヒトは、平民の生活をおもんじない一貴族（マーシャス）に対する民衆の悲劇を、この敵の（必然的な）破滅によって＜たのしみ＞ことができるような弁証法を舞台へ適用させた。しかしブレヒトは「演劇における弁証法」のなかで、「シェークスピアを変えてもいいんでしょうか？」というヴェクヴェルトの問いに対して、「変えられるものなら、変えてもいいが。しかし、加筆せずともわれわれの分析の仕方でやっていけるかどうか、最初は解釈の変更だけに限ろうという申し合わせだったじゃないか」という微妙な答え方をしている点に注目しよう。ブレヒトはシェイクスピアを高く評価するあまり、その盛り沢山の演劇的要素を取捨選択する際に厳正さを欠いたのではあるまいか。そして62年のフランクフルト上演（ブレヒトのテキストをもとづく『コリオラン』）の不評も、このことがその一因となったのではないか、と考えさせられる。

その当否はともかくとして、このフランクフルト上演に刺激されたヴェクヴェルトとテンシュルトのふたりは、単にブレヒトの遺産をつぐばかりでなく、＜変えられるものなら、ブレヒトを変えてしまおう＞とまで決心したのである。畢竟ベルリーナー・アンサンブルの台本はさらに批判精神を増し、そのためにシェイクスピアの影がうすくなったことはいなめない。

『コリオラン』³⁾（全十七場）の舞台は白いホリゾンで囲まれ、その前の回り舞台のうえには城門がひとつ置かれている。この城門の一面は白堊づくりでローマの場面を使用され、裏面は黒ずんだ丸太を組んだ砦の門——これはヴォルサイ軍の陣営をあらわしている。この唯一の装置がところを変え場所を変えて場面転換をあらわすわけである。

第一場（エクスポジション）の演出はいかにも叙事詩的演劇の本場ベルリーナー・アンサンブルらしく、さえわたっている。それゆえこの場だけすこしくわしく述べることにしよう。

穀物の値下げに反対するマーシャスを殺害するために、一群の民衆がやってくる。（舞台は異常な明るさで、民衆の顔色はこの劇場独得の蒼白いドーランで統一されている。余談になるが、こうした顔をみるにつけ、筆者はつぎのことを思い出す。かつ

てブレヒトはミュンヘンの道化師カール・ヴァレンティンを訪ね、「兵隊は戦争のときどんなことをするだろうか」と尋ねた。すると電球をさかさにしたようなヒョロ長い顔をしたヴァレンティンが答えた、「こわがるさ」と。そこでブレヒトは戦闘場面で兵隊の顔に胡粉をぬり、非常な効果を生んだ……⁴⁾。しかし彼らの口吻には迷いが感じられ、革命をおこすまでには団結していない。だから城門のなかから貴族のアグリッパがあらわれて、五体の各関節が腹に対してストライキをおこす寓話をきかされ、貴族の支配が民衆にとって必要なことを説かれると、民衆たちの心はもうふらついてしまう。しかし彼らがマーシャス殺害を一時的に断念するのは、アグリッパの説得によるものというよりも、アグリッパの説得の終りごろから登場するマーシャスの勇姿をみて、彼らが怖気づくからである（そう観せるところに主人公ヘスロットを当てようとする演出の苦心がみられる）。しかもそのマーシャスが腹立たしそうに元老院の決定、すなわち二名の平民を護民官に採用したむねを伝えるとき、それが無意識のうちに自己を救い、それをきく民衆たちは戦意をなくして行く。ところへヴォリサイ人の進撃のニュースが入り、戦争の専門家マーシャスは民衆をうまく利用して、「ヴォリサイ人の穀物を引いて来い」という。

第一場の演出にはつぎの弁証法が適用されている。ブレヒトは前述の「演劇における弁証法」のなかで毛沢東の『矛盾について』という本から「いずれの過程においても、もし多数の矛盾が存在しておれば、そのなかではかならず、そのひとつが主要な矛盾であり指導的な決定的な役割りをはたし、その他のものは、副次的なまたは従属的な位置をしめる」⁵⁾、と引用させている。この意味で第一場の＜主要な矛盾＞はローマ人とヴォリサイ人との戦争で、これが決定的なものとして出現したために貴族と民衆の闘争はさておかれた。ローマ人は平民の護民官を指名することによって内紛を一時に解決し、＜主要な矛盾＞に全力を傾注した。このために民衆は、新しい護民官制度をたたかいとったが、同時に彼らは民衆の敵マーシャスに独壇場をあたえたことになる——といったことの具象化（演出のポイント）がもののみごとになされていた。

出陣したマーシャス一軍は、数回にわたる激戦のすえヴォリサイ軍の将オーフィディアスを倒し、ローマへ凱旋する。マーシャスは武勲にちなんで戦勝の地コリオラから名をとって、コリオランの名をあたえられる。

しかし＜主要な矛盾＞が解決すれば、当然もちあがってくるのは副次的な矛盾である。英雄コリオランは平民の護民官たちにきびしく追求され、彼はアグリッパの援助もむなしく遂に馬脚をあらかず。彼は民衆の敵としてローマから追放されることになる。

落武者コリオランは緑のドーランをぬり、孤影悄然と野に下る。彼はヴォリサイ軍の陣営を訪ね、いまや売国奴としてオーフィディアスに協力を申し出る。平和にもどったローマに再度のヴォリサイ軍の攻撃が伝えられる。アグリッパは単身でヴォリサイ軍の陣営を訪ねコリオランに翻意をうながすが、「もはやローマに知人はない」と一蹴するコリオラン。コリオランは櫓にのぼって、ローマ攻撃ののろしをまつ。そこへコリオランの母と妻と子供が、顔をかくして面会を申し出る。母（ヴァイゲル）は息子の前に土下座してローマの窮状を訴える。整列したヴォルサイ軍



凱旋シーン 左からH.ヴァイゲル（コリオランの母）、E. シャル（コリオラン）、S. ヴァイス（ラーシヤス）、W. カイザー（アグリッパ）

の中央で、「さあ、出陣の合図を」とコリオランに声をかけるオーフィディアス。そのときコリオランは、突然「あゝ、お母さん、お母さん！なんてことをしてくれたんだ？」とつぶやきながら、ひとりずるずると隊列を離れてしまう。かくしてローマは救われ、コリオランはヴォリサイ人たちに惨殺される（丁度、オリヴィエの演じる＜リチャード三世＞の最期のように）。

ブレヒトは母の説諭によるコリオランの翻意を、シェイクスピアにしては安易すぎる」と解釈した。ブレヒトの説によればコリオランは母の愛情にほだされてローマ攻略を断念するのではない。母なればこそ耳をかし、その結果ローマの窮状や罪もない大勢の市民を敵にまわす不正を理解したまでのことである。この場合、母はコリオランの心に理性をよみ返らせる契機をつくったにすぎないのだ。こういった解釈はいかにもブレヒトらしく、リアリティをもっている。そして鉄面皮の眼を見開かせ、同時に観衆にもそれと感じさせるショック効果が、母親の土下座と三拝九拝なのであろう。

『コリオラン』は64年のベルリン芸術祭（東西ベルリンでそれぞれ別個に行っている）を記念して初演されたが、それは文句なしに抜群の舞台だったと伝えられている。事実舞台を観ておどろいたことは、回り舞台の動きを美的＝論理的に計算に入れた群集場面のグループ化とグループ換えのすばらしさだった（戦闘場面の振付ベルクハウスは、ベルリン国立オペラ座の女流演出家である。最近ではベルリーナー・アンサンブルで「ベトナム討論」＜P. ヴァイス作＞の演出をしている）。ローマの民衆や戦闘場面の兵隊たちはおどろくべき稽古量（199回）のすえ、各人が完全に余裕をもち、彼らの冷えきった演技はあくまでも個人プレーをはなれて、観衆から全体的な視野をうばうことをしなかった。

戦闘場面をすこし紹介しておく、たとえば第四場、コリオリの城門前にマーシャスの一軍が整列する。戦闘開始。デッサウによる京劇風の音楽が鳴る。ローマ軍は城門へハシゴを掛ける。城砦からヴォリサイ軍が迎撃。一瞬音楽が途絶えると活人画。つぎの瞬間ハシゴはひとつひとつはずされて、そこからローマ兵がバラバラとびおりる。つぎにローマ軍が隊形を組んで城門をくずしにかかる。すると城門が開いて網をもったヴォリサイ兵たちがあらわれる。網にかかって落命するローマ兵たち。修羅場。下手から血だらけになったコミニヤスが応援にかけつける。両軍はふたたび整列し、今度は押し合いへし合い。その間に回り舞台が動きだし、左手に立っていた城門がいつの間にか右手へ移行して、場所と時間の推移がみごとに表現される。一合目が終わったというわけであろう。今度は回り舞台が逆に回転をはじめ、城門が中央奥へ行ったところでローマ軍が優勢になる。彼らはつぎつぎと敵の死体をのり越えて、城門のなかへ突撃して行く……。

第四(b)場。門外へ排撃されたヴォリサイ軍の将オーフィデヤス（ターテ）が、われを倒さずばヴォルサイ敗れまじとばかり大音声をはる。門内からマーシャス（シャル）があらわれ、川中島の合戦のような口上を交わしたのち、一騎打ちがはじまる。シャルとターテのちびっ子コンビによるこの場面の活劇が面白い。剣を右手に「さあ、こい、！」とばかりターテが両腕を左右に張れば、剣を両手に顎をカクカクいわせながら突きを掛けてくるシャル。汗みどろのはげしい闘いがつづいたのち、ついに二人は疲労困憊してよろめきながら顎をだす。それでも勝負はいつつくやも知れぬ……。

第七場は戦闘場面ではないが、この場の回り舞台は非常に効果的である。民衆がコリオランの政見をききにこわごわ集ってくる。民衆に頭を下げるのは潔しとしないが選挙運動のためならこれもまたやむを得ぬというマーシャスがあらわれる。民衆は二人乃至三人ずつ舞台の各所にちらばって各個の意見をのべる。それをききながらマー

シャスがみるみる不気嫌になるのがわかる。しかしそれでもマーシャスはつぎつぎに各グループを廻って説得につとめる。そして一グループからとんでもない方角にいる別のグループに話しかけるあいだ、回り舞台が左右に動いてマーシャスの歩行を困難にし、もどかしさといらだたしさを表現する。このときの民衆の配置とマーシャスの歩行順序と対話の角度がみごとに計算されていて、けだし圧巻である。（この場合は、実際に舞台を廻しながら民衆の配置やセリフの出てくる方角をきめたり、マーシャスの動きを振付けてきたものに相違ない。常打劇場をもつ強み、しかもその舞台を毎日練習のために使用できる強みといったものを痛感させられた。）

『アルトゥロ・ウイ』の場合と同様に、シャルとターテの演技は軽業芸である。身のこなしはもとより、機関銃のようなセリフのいいまわし、抑揚、奇声、蛮声……となんでも自在にあやつって、英雄ならざる英雄を競い合っている。そして地味ながらアグリッパを演ずるカイザーの人間味も、この舞台に厚味をくわえている。この点クリスティアンのアグリッパはやや眼光がすどすぎ、マーシャスの友人らしさを欠いて損をしている。マーシャスの母を演じるヴァイゲル（初演ではM. ベーレンスが演じ、むしろヴァイゲルが演ずるべきだと批判された）もさすがに強い印象をあたえてくれた。武将の母のはげしい気性を表現するためであろうが、その演技は様式化され、大きく明快に表現されている。そのほかの女性はすべてヴァイゲルの引立て役にまわって、リヒターなどはいかにも神妙に（これが『紅塵』のアヴリルかと思われるほどひかえ目に）マーシャスの妻を演じている。さらにこの作品では、シュヴァーベとリゼヴスキーの両者がヴォルサイ軍の兵隊をつとめ、三枚目を達者に演じていた。

注 1) プレヒト『今日の世界は演劇によって再現できるか』千田是也氏訳・編（白水社）304～322頁

2) 同上書 314頁

3) „Theater der Zeit“ 誌 66年14号に掲載

4) M. エスリン『プレヒト』山田肇氏ほか訳（白凰社）37～8頁参照

5) 『今日の世界は演劇によって再現できるか』318頁

6. 『男は男だ』（プレヒト作）

演出 U. ビルンバウム

装置 H. ブロッシュ

音楽 P. デッサウ

ゲーリイ・ゲイ

H. ターテ

ゲーリイ・ゲイの妻

Ch. グローガー／A. ハーゼ

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

ユリア・シュリイ	} 英軍兵	D. クナウプ
ジェス・マホニイ		G. ナウマン
ポリイ・ペーカー		S. キリアン
ジェライア・ジップ		B. カルステン
チャールス・フェアチャイルド		
(血祭りファイブ・軍曹)		R. シェルヒャー／E. シャル
ベグビック (酒保のおかみ)		F. リッチュ
ワン (僧侶)		E. ハウスマン／W. シュヴァーベ

(初演 1967年2月10日)

1931年、ブレヒト自身の演出によって上演された『男は男だ』(ベルリン国立劇場)は、天才的な演出¹⁾(と各紙は賞賛した)と一流の配役(ピーター・ローレ、ヴォルフガング・ハインツ、ヘレーネ・ヴァイゲルなど)にめぐまれていたにもかかわらず、一般には極端な不評を買って、たった六回の上演で演目からはずされてしまった。その理由は、人間の分解組立作業をあつかったおよそ非現実的なこの作品が、ヒトラーの政権獲得前夜におけるドイツでははなはだ現実的な作品として迎えられたからである。つまり小市民ゲーリイ・ゲイのなかからいかにして＜戦闘マシーン＞がつくられて行くかという過程は、とりもなおさずドイツ市民のなかからいかにしてSA(突撃隊員)がつくられて行くかにつながっていたから。

『男は男だ』が書かれてから四十年たった今日、この作品を観にくる東独市民のひとりひとりの心に、この直接的な被害意識がなくなっているのは幸いだ。もともとこの作品はブレヒトのいう＜黄金の二十年＞代の中頃につくられたもので、抬頭しつつあるドイツ ファシズムとは直接関わりがなかったのである。むしろブレヒトは、資本主義社会の特徴とみられる人間の非個性化、物質化、集団化の現象を『男は男だ』(『員数は員数』だとも訳せ、数さえそろえばどの人間をとっても同じであることを暗示している)のなかで事例として示しているわけで、その意味では四十年後の今日でも、この作品は十分上演価値をもっているのである。そのうえ東独においては、いまや直接的な被害意識をまぬがれているからこそ舞台上の出来事を客観的に観察する余裕も生まれ、『男は男だ』は(ブレヒトが後年のぞんだように)＜観衆がそれに手をくわえることができる＞ような演出方法をとることが可能になってきた。すなわち逆説的な表現をすれば、ベルリーナー・アンサンブルはこの作品の舞台であるインドからほど近いベトナムに対して、警鐘を鳴らす格好の材料として『男は男だ』を再発見したのである。ベトナムでは、＜戦闘マシーン＞に変身させられた帝国主義の軍隊

が、もっとも否定されるべき集団を形成しているというわけである。

アンサンブルの舞台が提示するものは、第一に、イギリス軍の〈否定されるべき集団〉が数々の悪事や非行を働きながらなおかつ人間の顔をもっているという矛盾。第二に、心のやさしい実直なキルコアの沖仲仕ゲーリー・ゲイが〈否定されるべき集団〉によって〈戦闘マシーン〉ジェライア・ジップに組替えられること、すなわちゲイの変身は、外的には軍の非人間的な強制によりまた内的には自己の物欲や成功欲の結果なされるものであるということを、弁証法的に統一してみせるわけ——である。魚を買いに出掛けたゲイは、結局のところ機関銃を手に入れる。丁度グリムの童話に登場する『幸運なハンス』のように、ゲイは〈金〉をすてて〈石〉を手に入れるのである。

この点でゲイの否定を表現するために、31年の上演では、変化する以前のゲイと変化したあとのゲイとがふたつの巨大なスクリーンに写しだされていたといわれるが、ビルンバウムの演出にあっても、チベットの要塞を砲撃するゲイの左右に〈沖仲仕のゲイ〉と〈戦闘マシーン〉の二枚の絵が天井からおろされて、ブレヒト演出の踏襲を感じさせた。ところで舞台上の出来事と関係なく使用される幻燈や似顔絵は、いうまでもなく〈異化効果〉をさそう手段であったが、三十年代の観衆にくらべて今日の観衆は叙事詩的演劇に対する観賞術をすではるかに身につけていることを忘れてはならない。ブレヒトの理論や方法は現在では世界的なものになっているばかりか、今日ではペルリーナー・アンサンブルならずとも多かれ少なかれこの劇場も叙事詩的上演術を実践しているからである。ビルンバウムは、間もなくこの二枚の似顔絵を使用することをやめてしまった。

『男は男だ』²⁾には二通りの稿本があり（実際には前後十一回にわたって筆がくわえられたらしい）、現行本はそのうちの第二稿（31年の上演はこの稿によっている）である。アンサンブルの新演出はこの第二稿をさらに改作し、たとえば第十場、第十一場はひとつにまとめ、非常に簡略化している。これは第十場がはじまるまへの原注³⁾にもしるされている通り、第九場の茶番劇（6段階にわけて報ぜられる象のヤミ取引からゲイの偽銃殺まで）の上演術が進歩したからで、そのためゲイの変容はこの場ですでに完了していると考えられるからである。すなわち最終場はチベットの要塞まえで、ここではパコダの僧に捕えられていたジップの再登場と〈人間機械〉の威力が示されるだけである。ジップの扱いかたについても、アンサンブルのテキストではパコダの内部は一切省略され、ワンはジップのために酒保ヘビールを買いにきて、その帰りしなにジェラルミンのテーブルのうえに四人の犯罪者の絵を書くのである。したがってジップは第三場から最終場のあいだ、完全に蒸発しきっているわけである。

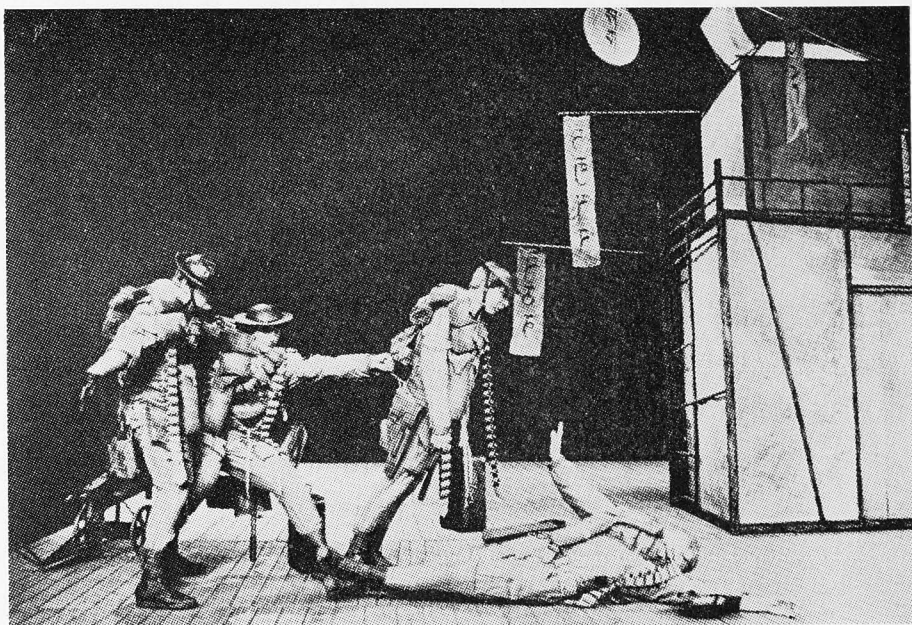
＜ペルリーナー・アンサンブル＞報告書

アンサンブルの舞台の第一場は、前面にインドの植民地新聞をはり合わせた幕がおろされ、そのまゝにプレヒトの引幕がはられている。下手からベグビックのおかみが登場してナレーターの役を引受ける。彼女の紹介で、上手からヒルマール・ターテがてれくさそうにあらわれ、「自分はこれからゲーリー・ゲイを演ずることになっているんです」といった表情をつくる。引幕がサッと引かれるとそこには粗末なゲイの家が建てられていて、ターテがノコノコの家に入りこむ。すると第一場がはじまるわけだ。ターテは白塗りの顔に人參色のロヒゲをつけ、モジャモジャの髪にカウ・ボーイがかぶるような麦ワラ帽子をのせ、ダブダブなズボンはいて小きざみな歩行をし、喋舌するときには口をパクパクいわせている——つまり彼は、意識的にチャップリンを模倣した一種のクラウンというわけだ。彼の演技は技芸的で滑稽ではあるが、31年の上演におけるゲイのようにグロテスクではけっしてない。つまりターテの演じるゲイには、「イヤとはいえない人間」くささもなければ＜戦闘マシーン＞に変容する非人間性もないが、そのかわり彼がエヴリマンの代表であることにはだれしも納得がいく。彼の首尾一貫した道化師ぶりはゲイの変容を具現するためには不向きであるが、演出ははじめからそんなことを問題にしない。たとえば第八場で、彼は巨大なバーベルをもちあげて自分が力持ちであることを示す件りでも、＜人間機械＞の素質を暗示させるような演出は感じられない。なぜなら、重量あげの試技がおわるとターテは張りぼてのバーベルを片手でпойともちあげて、それを邪魔っけだから舞台下手へ投げずてる。こうしたスラプスティックな演戯は随所に見受けられるのである。演出は演戯は演戯、筋は筋とばかり両者にきっぱりけじめをつけて、観衆に楽しみをあたえながら舞台への出来事に観衆の注意をさそっているのである。

第二場で登場する四人の兵士は、（ほかの兵士たちと同様に）まったく同一の装備で没個性を象徴している。舞台には巨大なカイチョーバが置かれ、そのうえに細木細工のパゴダが立っている。面白いのはこのパゴダが紙ばりで、兵士たちは三方からバリバリと紙をやぶってパゴダへ闖入するのである。

酒保の場面は、上空から重い汽車の車輛（酒保）がおりてきてカイチョーバのうえにズシシと音をたてて置かれた。この芝居の装置らしい装置といえばこのワゴンきりなので、ワゴンにはじつに精巧でしかもそこにはバーとしての仕掛けがいろいろこらされている。酒保の場面はこのワゴンからテーブルや椅子、それからゲイが押し込められる小便壺にいたるまで全部ジュラルミン製で、それらの統一が金属的非人間的の雰囲気をつたえよわせることに成功している。

最終場の要塞攻撃は、裸舞台のうえで行われる。無人の舞台のうえへ中央奥から喊



＜第二場＞ 左からS. キリアン（ポリイ）、G. ナウマン（ジェス）、
D. クナウプ（ユリア）、B. カルステンズ（ジップ）右端はパゴダ

声をあげながら機関銃隊が駆けつけ、三階の客席に向って機銃掃射をすることになる。やがて三階席のスピーカーが轟音を発し、要塞の陥落が知らされる。いともあっさりとした最終場であるが、上述の通りこれはこれでいいのである。

俳優についてさらに述べれば、画一的な兵士たちについてはとくにいうことがない。舞台をかざる事実上の紅一点というべきリッチュは、色気もなければ歌声もわるい。中年で色気とボリュームのある女優がひとりこの劇団のためにほしいものである。すばらしいできだったのはフェアチャイルド軍曹を演じたシェルヒャー。『コミュニーの日々』で難役ビェールをこともなげにこなしていたこのベテランは、彼自身の性格からいって血祭りファイヴ役には不向きなように思われた。しかしその彼がみごとにキルコアの虎に化けていたこと！ムチを後手に、単調な口笛をふきながらいかにも不細工に、ノッシノッシと舞台を歩きまわる姿は恐怖そのものであった。彼の老令を考えあわせてか、67/68年季からこの役はシャルに振りかえられた。さすがにこの劇団の看板役者だけあって、とんだりはねたり適当に客席へのサービスを行いながらも、雨がふると急に色気づくエキセントリックなフェアチャイルドを適確に表現していたが、兵士たちを威圧するスケールのおおきな＜虎＞という意味では、残念ながらシェルヒャーのそれにはおよばなかった。

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

- 注 1) プレヒトの演出では「兵士たちや軍曹が高足駄や針金の枠によってべらぼうに背の高い、また非常に肩幅の広い怪物となって登場した。人夫ゲイもまた終りにはこのような怪物に変身した。」(大久保寛二氏訳)初期のプレヒト作品にはグロテスクな構成や様式をとっているものが多いところから、こうした演出はいかにもプレヒト好みであり、また視覚にうったえる＜異化効果＞を果していたように思われる。
- なお31年の上演については大久保氏の『変化する人間』(上智大「ドイツ文学会報5」63年)が詳しい。上述の引用も同稿(262頁)から借用したものである。
- 2) プレヒト『男は男だ』岩淵達治氏訳(河出書房『世界文学全集』Ⅲ-17)
- 3) 同上書 54頁参照

II. プレヒトの夕

7. No. 1 『歌と詩1914～1956』

出 演

- 1) ヘレーネ・ヴァイゲル
- 2) フェリツィタス・リッチェ
- 3) レナーテ・リヒター
- 4) アンネモーネ・ハーゼ
- 5) クリスティーネ・グローガー
- 6) ノルベルト・クリスティアン
- 7) ギュンター・ナウマン
- 8) エッケハルト・シャル
- 9) ヒルマール・ターテ
- 10) マンフレート・カルゲ

指揮 ハンスーディーター・ホザラ

ベルリーナー・アンサンブル・オーケストラ

(初演 1962年4月26日)

ベルリーナー・アンサンブルの若手の仕事として著しい成果をあげている《プレヒトの夕》は、じつはほんの窮余の一策から生れたものである。『ガリレイの生涯』がまだ演目になっていたころ、事情があって急にその日の上演が中止されねばならなくなった。ガリレイ役者のエルンスト・ブッシュは、数名の俳優と一緒に舞台へ机や椅子をはこび出し、『ガリレイ』の銅製板の装置のまえて、彼らはプレヒトの詩や歌を朗読したりうたったりした。そしてその成果は予想外に大きく、劇団もまた、この座興が生産的な効果をあげている確信を得たのである。つまりそのときの観衆は、プレ

ヒトがかって危惧したように考え込むことはなく、むしろ立派に舞台を観察した。それゆえ俳優たちも客席からの生き生きとした反応に応え、おびただしい即興的なリアクションをもって客席へふたたび返答することができたのである。生産的な目的のために舞台と客席とを一体化する——これがのちの一連の《プレヒトの夕》を生み出すきっかけだった。

歌をうたったり詩を朗読したりする場合には、たしかにプレヒトのいう〈伝達上の危惧〉が考えられる。大勢で唱和する場合や叙事詩の朗読の場合ならばともかく、とくに俳優の技術的な問題から、観衆はしだいに考える愉しみにおち入り、その平板さがいつまでもつづけば、だんだん彼らはただ声をきいているだけになって、しまいには考ええしなくなる。この点ブッシュやクダールティンガーのような俳優は、観衆を麻痺の状態におち入らせることなく、むしろ彼らに刺激をあたえ、彼らの一人一人に娯楽をあたえ得る伝達力をもって朗読し、またうたうことができたといわれる。この場合、ブッシュらの演技はいわば大道芸で、観衆の積極的な反応を肌で感じながら送る即興がもっとも重要なウェイトを占めていた。そしてこの芸が一種の厳肅さを解きほぐし、俳優と観衆とを生産的な状態にむすびつけた。そして双方はたがいに感謝しながら認識の場をかもし出す……。

『歌と詩』をベルリーナー・アンサンブルの演目にくわえるにあたって、劇団は、さらにつぎの操作によってプレヒトの危惧を避けようとした。すなわち歌や詩の順序をテーマごとにまとめたり年代的に統一したりせず、意識的に〈変化〉の得られるように配列した。たとえば、悲しいバラード「東部戦線のドイツ兵士に寄す」の朗読のあとに、一変して快活な「大砲の歌」がうたわれる、といったように。

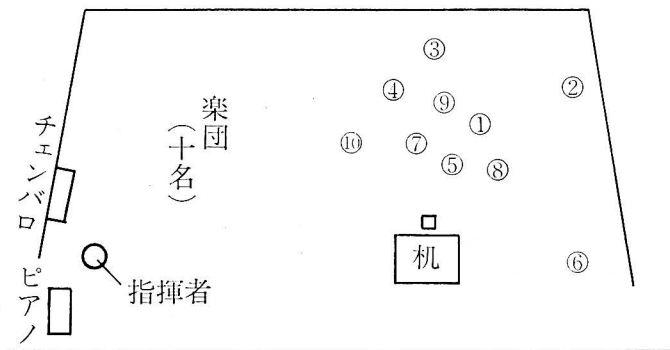
『歌と詩』は、初演以来数ヶ月のあいだに二十数回も行われかなりの成功を博したらしいが、66/67年度の演目にはすでにのっておらず、したがって筆者はまったくの偶然から、しかも西ベルリンで、ベルリーナーアンサンブルの客演を観る機会にめぐまれたわけである。

67年10月、15、16、17日の三日間、ベルリーナー・アンサンブルは、ベルリンの東西分断（61年8月）後はじめて西ベルリンへ客演した。〈壁〉を越えたとはいっても、西ベルリンの中心からはほど遠く、東部の〈壁〉ぎりぎりのところに立っているヘッベル劇場に客演したわけであり、その辺の政治的配慮にも東西微妙なものがあるわけであるが、それはここでは触れない。ヘッベル劇場での出し物は『アルトゥロ・ウイ』で、もともと客演は、15、16日の両日にかぎられていたところを、西ベルリンの

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

金属工場の労働組合にくどき落されて、アンサンブルは、17日の午後2時から一回だけ非公開公演を追加することになった。場所はヘッベル劇場から二三百メートル離れた¹⁾シャウビューネ・アム・ハレシエン——ウーファー、そして出し物が《ブレヒトの夕、No.1》つまり『歌と詩』だったのである。

奥行き浅いシャウビューネの舞台には、純白の囲みのカーテンがはられ、中央奥にトランプの女王のような図柄をもったベルリーナー・アンサンブルの旗が掛けられている。舞台一面に敷かれた白いポディウム（大きな格子縞の筋が入っている）の上には、上手半分に十人の俳優が、下手半分にも十名の楽団員がそれぞれ陣取っている。その配置たるや興味深いのであって、たとえばヴァイゲルを囲むようにして坐っている彼女の親衛隊の面々は、意識的に＜ヴァイゲル一家＞を構成している〔図面参照〕。しずかに、もの蔭にひっそり坐っているという感じのヴァイゲル①、その前



で明るいオレンジ色のワンピースを着た＜末娘＞のグローガー⑤、ヴァイゲルの右脇から母をかばうようにピッタリ寄りそうヴァイゲル最大のお気に入りの＜末っ子＞ターテ⑨、ヴァイゲルの斜前にグローガーを挟むように坐ったナウマン⑦とシャル⑧。前者はアンサンブル随一のバイプレーヤー、後者は文句なしの看板俳優である。ヴァイゲルから一寸離れて丁度舞台正面に、一連の＜ブレヒトの夕＞の演出をも兼ねているカルゲ⑩、その後方にはおとなしいハーゼ④と茶目のリヒター③。上手奥の少し離れたところに渋い色のスーツを着た＜長女＞のリッチュ②、上手前方に大きく離れヴァイゲル一家を見守る位置にある金縁眼鏡の＜長兄＞クリスティアン⑥——つまりは、ヴァイゲルがしばしば口にする「ベルリーナー・アンサンブルはひとつの大家族です」を視覚化したわけである。

白い引幕の前で労働組合の幹事が月並みの挨拶をし、アンサンブルの客演に対して感謝したのち、幕が引かれるとすぐつぎの順序で朗読と歌がはじまる——

越 部 遑

- 「はじまりの楽しさについて」(38) —— カルゲ
- 「冒険家のバラード」(20) 作曲 プレヒト——シャル
- 「マリー・Aへの思い出」(21) 編曲 プレヒト——ターテ
- 「死せる兵士の伝説」(18)
- 「プレヒトに関する警察調書」——クリスティアン
- 「現代の伝説」(14) 作曲 ホザラ——ターテ
- 「ラ・ショタの兵士」(28)——ヴァイゲル
- 「ドイツの痛恨詩」(41) 作曲 アイスラー——カルゲ、ナウマン、シャル、ターテ
- 「逃れよ、デンマークのわら屋根の下へ」(39)——クリスティアン
- 「追放作家訪問」(36)——シャル
- 「そして兵士の女房は何をもらった？」(42) 作曲 アイスラー——リッチュ
- 「東部戦線のドイツ兵士に寄す」(42)——シャル
- 「新旧・大砲の歌」(27と46) 作曲 ワイル——カルゲ、ナウマン
- 「ユダヤの娼婦マリー・サンダースのバラード」(35)
- 作曲 アイスラー——ハーゼ
- 「ドイツ語の傍注」(39)——ヴァイゲル
- 「ガリレイの最後の独白から」(38/39) ——クリスティアン
- 「抒情詩人たちの歌」(30)——カルゲ
- 「人を生き返えらせる金の働らきについて」(33)
- 作曲 アイスラー——リヒター
- 「本を読んでいる労働者の質問」(35)——ナウマン
- 「水車のバラード」(35/36) 作曲 アイスラー——リッチュ
- 「アルファベット」(34)——全員
- 「平和の歌」(49) 作曲 デッサウ——グローガー
- ＜休 憩＞
- 「第一回文化擁護国際作家会議（パリ—1935）の講演から」——クリスティアン
- 「統一戦線の歌」(31) 作曲 アイスラー——全員
- 「階級上の敵の歌」(33)——ヴァイゲル
- 「監獄でうたうこと」(31) 作曲 アイスラー——ターテと全員
- 「革命家の頌詞」(31) 作曲 アイスラー——ナウマンと全員
- 「偉大なる十月」(37)——グローガー、ハーゼ
- 「第四国ドイツ作家会議（ベルリン—1956）の講演から」——クリスティアン

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

「建設の歌」(48) 作曲 デッサウ——ターテと全員

「わたしたちの町が瓦礫の下になったとき」(49)——ヴァイゲル

「風が吹くように」(55) 作曲 アイスラー——シャル

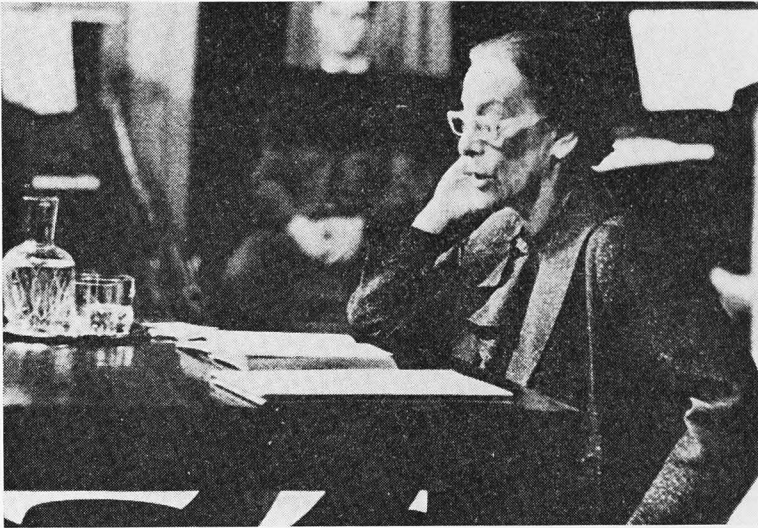
「民衆のパン」(53)——ターテ

「連帯責任の歌」(31) 作曲 アイスラー——全員

「喜び」(56)——カルゲ

今回の上演は幕合いなしで一気に行われたため、約105分の長さが冗長に感じられた。くわえて想像するところ、近年はベルリーナー・アンサンブルを訪ねることさえ叶わぬ西ベルリン子たちにとって、たとえばアンサンブルの活動が具体的にどうなっているのかなどという問題は、ほとんどどうでもよいことであろう。つまり、さきほどの家族構成による人物配置にしたところで、アンサンブルの舞台を数しげく観ていない西ベルリン子たちには、そういった特別な想像はわいてこないのが当然である。事実金属工場の労働組合員たちは非常に行儀よく舞台を見上げているだけで、そのせいか舞台からの大道芸もしめりがちだった。シャルにせよターテにせよ、張り切っているのはわかるのだが、こうなってくるともうエンジンがかかりにくい。むしろ『ガリレイ』の最後の独白(74頁注2参照)を朗読したクリスティアンが一番多くの拍手を得ていたわけであるから、興行としての今回の非公開公演は成功の部類には入れられまい。(もっとも終演後の客席と舞台双方からの拍手は相当なもので、東西ベルリンの友好という意味では、今回の客演は大成功だったのかも知れないが。)

印象にのこったところをさらに点描すれば、やはり面白かったのは「アルファベット」で、金縁眼鏡のクリスティアンが先生になって、「ドレミの歌」みたいなことを各人にあてて答えさせる。「ハイ、ハイ、ハイ」と小学生のように手をあげてきちんと答えるシャル、台本を手から離さずチャッカリとそれを読みながら答え、まわりから注意されるカンニング型のリヒター……。要するにこの場などは、前後のプログラムにはっきりした変化を与えていた。ヴァイゲルは自分の番がくると、やや上手より前面に置かれた机に向い、ゆっくりと眼鏡をかけ、水さしからコップへ水をつぎ、ゆっくりと一口のんでから「ラ・ショタの兵士」を読みはじめる。それがよし演技であれ、ここでは全然問題にならない。なぜなら彼女が＜肝っ玉おっ母＞その人であり、高名なブレヒト夫人であり、またアンサンブルの総監督であることを知らぬ観衆が周囲にどれほどいたろうか。客席は水を打ったようにしずまり返ってしまった(この現象をある意味ではのぞみ、ある意味ではこうした先入観を忌避したのは、ほかならぬブレヒト自身ではあったが)。《ブレヒトの夕 No.1》ではカルゲとターテが中心で、



《ブレヒトの夕 No. 1》のヴァイゲル

シャル（朗読がほとんど）やナウマン（合唱のソロをうたうことが多い）は脇へまわっていた。グローガーはもっぱら観賞用のお人形で、しかし彼女とても平常東ベルリンでこんな派手な姿をしているとはとても考えられず、ということは彼女もまたこの舞台上、無言にして末娘の役を演じきっていたということになる。そしてその意味でならば、リッチュもハーゼもリヒターも、それぞれ自分の役割りをしっかり弁えていた。

『歌と詩』は、のちの『真鍮買い』や『パン屋』へつながるプロトタイプになっていることは自明であるが、逆にいえば、それだけにまだまだ＜観せる工夫＞が不十分である。たとえば『歌と詩』のかわりに『真鍮買い』を西ベルリンへもってこられたとしたら、観衆の労働組合員たちの反応がどう変っていたか——それを興味深くも思うのである。

注 1) 拙稿『P. ヴァイス対R. ホーホフト』（『新劇』＜白水社＞68年6月号）参照

8. No. 2『マハゴニー』（ブレヒト／ワイル）

演出 M. カルゲ／M. ラングホフ

指揮 H-D. ホザラ

装置 K.v. アッペン

（幻燈図 C. ネーアー）

ベグビックのおかみ

三位一体のモーゼ

A. クラウス

B. カルステン

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

マネージャーのウィリィ	V. ダイス／P. カリッシュ
ジュニィ	F. リッチュ
ベッシー	Ch. グローガー
パウル・アッカーマン	H. ターテ
ヤーコプ・シュミット（大食い）	E. シャル
ハインリヒ・メルク	G. ナウマン
ヨーゼフ・レットナー（アラスカ狼のジョー）	M. カルゲ
報告者	D. クナウプ
その他	

（初演 1963年2月10日）

『小マハゴニー』は、『歌と詩』と同様に 66/67 年度のアンサンブルの演目には入っていないのだが、これもまた《ブレヒトの夕》全体を知っていただきたいという気持ちから、あえて紹介しておきたいと思う。

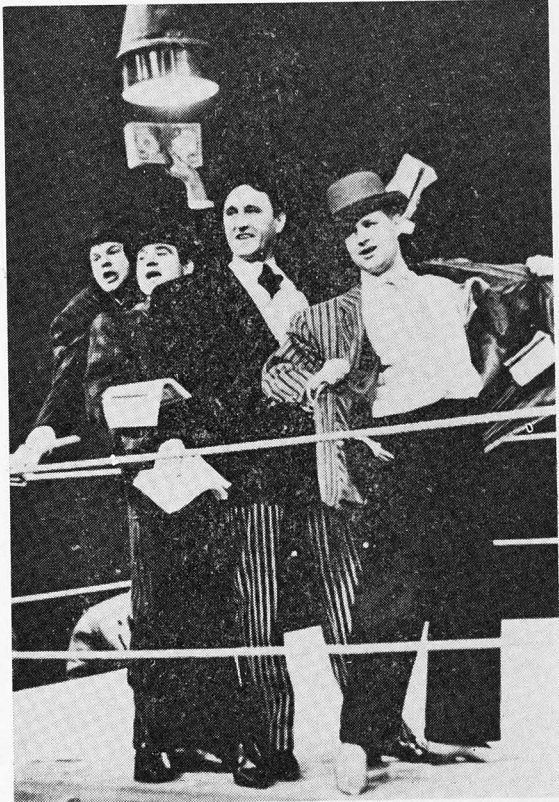
《ブレヒトの夕 No.2》の題名は元来『大都会について』であり、そのうちの一部が『小マハゴニー』なのである。第一夜につづくほぼ十ヶ月後の2月10日、すなわちブレヒトの誕生日を記念して初演された第二夜は、岩淵達治氏の説によれば、「第一夜では、さまざまな現象にふれて試みられた詩作を通じて、ブレヒトの全体像を浮き上がせることが主題であったが、第二夜は……大都会という特定のテーマについての詩人の発展を追っていったものである。第一夜の明るい基調とちがって、厳しく、計算されたリズムを追いながら攻撃的な内容にふさわしい朗読が矢次ぎ早に行なわれた。資本主義の苛惜な闘争によって人間の価値を破壊し転倒させるような大都会を鋭く諷刺した初期の詩集から、社会主義国における新しい建設的な町造りを賛えた晩年の詩にいたる発展が示される」、ということである。『大都会について』¹⁾（含『小マハゴニー』）は翌64年2月28日までに25回上演され、飛んで67/68年度のシーズンに入ってから、約75分の『小マハゴニー』だけが独立して《ブレヒトの夕 No.2》となり、しばしば上演される機会をもっている。筆者の観た第二夜はこの『小マハゴニー』で、したがって『大都会について』に関しては何の知識もないのである。

そして67/68年度の『小マハゴニー』は、題名も『マハゴニー』とあらためられた。この一幕物は、《1927年のソング劇》という副題をもち、いうまでもなくオペラ『マハゴニー市の興亡』²⁾の初稿にあたるわけである。ブレヒトは生前から、この『マハゴニー市の興亡』を芝居小屋で上演する計画をもっていた。しかしその芝居用のテクス

トは今日のこっておらず、アンサンブルの文芸演出部が、オペラのリブレットから歌詞をとったり、ハウプトマン女史やヴァイゲル女史らの協力を得て、欠けている対話の個所をおぎなったりした。

『マハゴニー』の筋は、オペラのそれと同一である。『男は男だ』にも登場した酒保の女将ベグビック、力の権化のような三位一体のモーゼ、マネージャーのウィリィ——の三人がそれぞれ黒い大きな眼鏡をつけて、人里離れた地域（ガランとした裸舞台）に登場する。彼らは資本主義社会を逆手に利用する悪党で、ゴールドラッシュで集まってくる金堀りたちを相手に、金を掘ることよりも金堀りたちから金をまき上げる事業を思いついた。三人は、金さえあればなんでもしていい＜マハゴニー市＞を建設する。

ここまでがプロローグのような感じで、以下マハゴニー市の興亡がボクシングの十ラウンドにわけて報告される。つまり舞台に組まれたボクシングのリングの上へ、カモの四人、すなわち七年の間苦勞して小金をためた四人の木樵り、が登場する。アッカーマンのような堅物さえ、ベグビックの手先ジェニィの敵ではない。近づくハリケーンが市を一掃しそうな気配になると、絶対絶命の瞬間にアッカーマンは悟りをひらく。つま彼りもまた、「好きなことはなんでもしていい」という名句をのこし、人間の愉楽の最短距離をはしる。そして奇蹟的に市が破滅からまぬがれたとなると、アッカーマンの名句は市の原則にまで高められ、この原則にもとづいて木樵り仲間のシュミットは食いすぎて死に、ジョーはめしよりも好きなボクシングのリン



左から M. カルゲ（ジョー）、H. ターテ（アッカーマン）、G. ナウマン（メルク）、E. シャル（シュミット）

グで三位一体のモーゼに撲殺される。アッカーマンは、自己の良心を麻痺させるために大番振舞いの酒宴をもうけ、その金を払いきれなくなる。彼は逮捕され、死刑に処せられる。なぜなら＜マハゴニー市＞では、金のないことが最大の罪だったから。金権的政府が不可避的にもたらすアナキズムの到来を予感しながらも、市民たちは相変わらず自由、快楽をもとめ、アッカーマンの死体の前で「私有賛成」とか「ゴールデン・ユージを存続させろ」など書いたプラカードや吹き流しなどをもってデモ行進をおこない＜マハゴニー市＞の衰退を感じさせる……。

1927年、バーデン＝バーデンの音楽祭で発表された『小マハゴニー』は、アメリカのゴールドラッシュを例に、資本主義社会の全権的内部構造を喝破したものであったが、一方この上演は、バーデン＝バーデンの聴衆のあいだでも、「なんでもしていい」人物になぞられることを不快に思ったブルジョワ商工業家たちによって、こっぴどく叩かれもした。しかし68年の今日、なおこの小曲に強烈な諷刺が生きているかという、それは疑問である。ターテもシャルも、カルゲもナウマンものびのびと演じており、交互に舞台のリングへ昇っては技芸的な娯楽を体現し、次の瞬間にはリングサイドに下って僚友の演技を観察する。そしてこの形態は、すべてのプレヒトの夕に一貫していることでもある。『マハゴニー市』の上演意図は、むしろこういった形態を具現することにあるのだ、と筆者は考えたい。木樵りを演じる彼ら四人の俳優は、肩に巨大なエモン掛けを入れたような風采で、（かつてのピーター・ローレ主演の『男は男』だの衣裳のように）グロテスクな印象をあたえている。

女優としては、やはりベグビックを演じるクラウスが抜群だ。容姿容貌にひどく矛盾したようなやさしい甘ったれ声をだす彼女が「どうぞ、どうぞ（アーバー・ゲルン）」といって際限なくアッカーマンに酒をすすめる件りなどは、まったく彼女は不思議な魅力を発散している。また、当時の徴兵検査の模様を戯画化したと思われる検査室のなかで、白いカーテンの背後で看護婦？相手に売春行為が行われる。女好きのナウマンは、なけなしの金を気前よく払って検査を受け、上着を着ながら外へ出てくると、ふたたび順番を待つ行列のうしろへつく——その格好がこよなく面白い。こうしたいくつかの場面は、二十年代の後半にプレヒトが抱きつづけたスポーツへの関心とも無関係ではない。つまりエキサイトするボクシングの観衆をみながら、プレヒトはその直接的な反応を劇場の舞台へも応用しようと試みたわけである。『マハゴニー』における舞台上のリングも、最も現代的で技芸的な俳優の演技をもとめる作者の願いにほかならない。＜俳優術＞のほかに観賞術をも要求するプレヒトの演劇観にほかならないのである。プレヒトは小マハゴニーを書いたころから、次第にマルキシズムの

学習による教訓劇への道をあゆみはじめていた。

- 注 1) 岩淵達治氏『劇場におけるプレヒト的弁証法』（『新日本文学』64年5月号）参照
 2) 岩淵達治氏著『プレヒト』（『紀伊国屋新書』A-29）88～936頁、および拙稿『プレヒトとオペラ』（『テアトロ』68年10月号）参照

9. No. 3 『真鍮買い』

演出 W. ヘヒト/M. カルゲ/M. ラングホフ

哲学者	E. シャル
文芸部員	W. シュヴァーベ
俳優	W. カイザー／ N. クリスティアン
女優	G. マイ
「ハムレット」	
ハムレット	S. リゼヴスキー
ホレーショ	G. ナウマン
レアティーズ	C-H. コインスキー
フォーティンブラス	B. カルステン
国王	W. カイザー
王妃	G. マイ
オフィーリア	A. ハーゼ
「アルトゥロ・ウイ」	
ウイ	E. シャル
俳優	S. ヴァイス
「母」（作曲アイスラー）	
母	H. ヴァイゲル
機械工	G. ナウマン
肉屋	M. フレルヒンガー
女中	B. ベルク
「肝っ玉おっ母」映画（作曲 デッサウ）	
解説者	G. ナウマン
肝っ玉	H. ヴァイゲル
カトリン	A. フルヴィッツ

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

従軍牧師	W. カイザー
「まる頭ととんがり頭」(衣裳交換の場)	
コルナモンティス	G. マイ
イザベラ	A. ハーゼ
ナ ナ	R. リヒター
「テープ・レコーダーとの対話」	M. フレルヒンガー
「街頭の物売り」	G. メービウス
「循環詩」	G. ナウマン
「ホメロスとヘシオドスの論争」	
ホメロス	H. ターテ
ヘシオドス	S. リゼヴスキー
朗読者	P. カリッシュ

(初演 1963年10月12日)

『真鍮買い』の上演は、《ブレヒトの夕》の特徴を最もあらわしているばかりでなく、ブレヒトの理論と実践さらにはベルリーナー・アンサンブルの動向をもはっきりと具現している。その意味ではアンサンブルの舞台を理解するために、ひょっとしたらこの作品を第一番目に観ておく必要があるのかも知れない。

上演の順を追って説明すると、舞台にはピカソの鳩を描いた緞張がおりている（これはアンサンブルの有名な緞張で、しかしながら最近では、客席にはいるとすでに幕があげられていたり別のカーテンがおろされていたりすることが多く、滅多にお目にかかる機会がなかった）。そのまえにキチッと背広を着た白髪のヴァイスが登場して、今日の出し物は芝居ではなく夜の対話である、と説明する。やがて緞張があがると、その裏にもう一枚、真紅のぶ厚いピロードのカーテンがさがっている。ここからが本番で、それがあがると舞台は『ハムレット』最終場で、すでに倒れたハムレットを抱きおこすホレーショの姿がみえる。フォーティンブラスの最後のセリフが終ると真紅のカーテンがおり、拡声機による嵐のような喝采がきこえる。カーテン・コールのためにカーテンがふたたびあげられ、上述の『ハムレット』の役者たちが、あるいは役さながら荘重に、あるいは日常生活の自分にもどりきって舞台から挨拶する。それがすんでカーテンがおり、三度それがあげられると、地明りの舞台の上に多勢の裏方があらわれる。彼らは豪華なセットのあと片付けをはじめめる。

舞台を右往左往する人々のあいだから、ハンチングをかぶり、多少ダブダブの背広を着、葉巻をくわえた哲学者（これを演じるシャルは、なんのことはない彼の師ブレ

ヒトの真似をしているのである) があらわれ、もの珍し気にキョロキョロあちこちを見廻している。彼は気が弱そうに終始はじらい気味の微笑をうかべ、恐しく貫禄のない哲学者であることを物語っている。何気なく玉座の二重の上ののった彼は、裏方たちにそれを持上げられ、スッテンコロリンとひっくり返って舞台奥へ消える。かと思うと、すぐまた人々の行き交うなかをかいぐって舞台前面へ姿をみせる。しかし彼は、偶々動き出したセリロに足をとられて奈落へ転落する。ややあってセリ上ってきた彼の右手にはシャレウベがにぎられている(『ハムレット』のある場を想起せられたい)。やっと難をのがれてプロセニウムへ脱出した彼は、ここでまた突然動き出したローラー・ベルトにのったまま、下手袖へ消えることになる。ローラー・ベルトが今度は逆に動き、そこからおりることさえできない哲学者が、後向きの姿で舞台中央までひき出される。やっとの思いでベルトから飛びおりた彼は、勢いあまってトントンと進むと、そこはさっきの小セリロ。彼はオーバーなポーズで大きく迂回する。こうしているうちに舞台は裡舞台となり、着替えをすませたクロード・アス俳優(カイザー／クリスティアン)が登場する。

それよりもすこし以前に、上手の舞台へページのトックリセーターに茶のズボンをはいた五十がらみの文芸部員(シュヴァーベ)が数冊の本をもってあらわれていた。彼は小卓や椅子や『ハムレット』の玉座などを利用して、上手前方に＜対話＞の準備をしていたのである。彼は融通のきかない真面目一方の理論家で、それゆえにこそ俳優からは馬鹿にされ、＜対話＞の進行とともに哲学者からも相手にされなくなるのである。成功すれば俳優のせい、失敗すればそれを板にのせた文芸部員の責任とみる風潮はどここの国にもあるらしく、それを宿命として受けとめているしがたい文芸部員を、シュヴァーベは非常に好演している。

俳優は玉座につき、哲学者がもう一方の椅子に坐る。席をなくした文芸部員は、いきおい舞台中央のプロンプターボックスの上へ、いかにも坐り心地わるそうに着席する。そして＜対話＞がはじまる。哲学者が見解をのべるはなから、舞台袖のはげしい機械音に邪魔をされ、彼は話を中断する。音がやんで、ふたたび彼が話しはじめるとまた躁音。もう一度話そうとすると躁音。こうして四度目の口をきこうとしたとき、彼はしゃべり出そうとしてから一呼吸(彼は雑音を予期する)おく。しかし躁音はもうはいらない……。こうしたアチャラカはよくあるケースであるが、それがごく自然に流れて行くところに注目したい。全体のアンサンブルもさることながら、俳優個々の性格付けがしっかりしているからこそ、観衆の自然の笑いを呼ぶのである。こうして学者(シャル)と実践家(ほかの二人)とのあいだの矛盾(アリストテレスの『詩

学とか＜第四の壁＞などというセリフも飛び出す。すべてはむしろ、注解的教育的な意図から対話されていることはいうまでもない）が表面化し、『真鍮買い』のダイアログがはじまる。ちなみに、四人の対話者の見解を要約すればつぎの通りである。すなわち、哲学者は問題なく自己の目的のために劇場を利用したいのであり、劇場は人間のあいだに生ずる出来事の精密な抜絵を提供する場で、観衆にひとつの態度を可能たらしめることをのぞんでいる。文芸部員は、哲学者のこの見解に協力し、自分の能力や知識を彼に提供して、演劇の改良をこころみたい。これに反して俳優は、ひたすら自己を表現し称讃されたいのである。そしてそのためにはよい筋とよい役(性格)が必要だ。一方、あとから登場する女優の意見はもっと实际的で、彼女は劇場が単に教育的、社会的機能であることを欲している。つまり彼女は政治的なのだ。

《プレヒトの夕 No. 3》については、岩淵達治氏の「劇場におけるプレヒトの弁証法—＜真鍮買い＞¹⁾の上演をめぐる」がくわしいので、以下、氏のご意見を参照しながら、紹介をつづけてゆきたいと思う。

第一の対話「真鍮買い」²⁾——舞台の上方から、「真鍮買い」と記された吊り物がおりてくる。「演劇のための小思考原理」(48)の原型と考えられる「真鍮買い」は、一連の対話、エッセイなどからなるプレヒトの叙事詩的演劇論だ。この対話のなかで、哲学者は、「僕は自分という人間が、そうだなあ、いってみれば、ある楽団にやってきて、真鍮製のトランペットじゃなく、ただの真鍮を買おうとしている真鍮商人みたいな気がするんだ」(岩淵氏訳)、と発言する。彼は輪郭をもった、科学的な＜人間の出来事＞をもとめているのに、劇場は出来事の模倣しかあたえてくれない、というわけである。対話は噛み合わぬまま白熱し、あとからあらわれた女優(マイ)と哲学者の二人は、たがいに握手をしたまま、一分近くもそうしていることすら忘れてしまい、ようやくそれと気づいたところで「今晚は」と挨拶する……。心おだやかでない俳優は、みずからそのリアルな演技術を披露してみせる。彼は哲学者のハンチングを奪いとりなりそれを床へ放り、帽子を鼠に擬する(「帽子を鼠のつもりで表現するスタニスラフスキー・システムのエチュード」)。彼(カイザー)はじっと狙いをさだめ、ボタンと巨体を一転させてギョッと鼠をつかまえる(クリスティアンのときは、口笛を吹きながらあるいてきて、ふと鼠を見つける。彼は手に持った角材で、減茶減茶に帽子を叩き、それでもたりんとばかり今度は足でそれを踏みにじる——このことは、もちろん哲学者に対する憎悪をあらわすわけでもある)。演技がおわると、俳優は帽子をひろって、なにくわぬ顔で哲学者の頭の上にそれをポイとのせ、席につく。しかしその演技も、哲学者にいわせれば、結局感情同化のものなのだ。

《挿入1》「ファシズムの人心収攬術」——哲学者は（というよりも、哲学者を演じているのはシャルであり、シャルはすなわち『アルトゥロ・ウィ』のウィ役者でもあるのだから——要するにシャルは）、袖からウィのヨレヨレ帽子を受取りそれを頭にのせ、ポケットから墨棒をとり出して鼻の下にぐっと塗りつけると、もう悪漢ウィ（ヒトラーの戯画化に）変身していた。彼は用意された下手の二重のうえにのって、これから老俳優（ヴァイス）に人心収攬の目的をもった雄弁術を習うわけである（『アルトゥロ・ウィ』第七景、22頁参照）。俳優は彼に、有名な〈アントニウス演説〉の手ほどきをする。彼は彼に、「人を信じ込ませる」感情同化の演技術を教授する。「くわしくは『アルトゥロ・ウィ』の項に記した通りで、シャルの曲芸的な歩行とうわずったような独特の発声は、ここでも観衆の哄笑を呼んでいた。

第二の対話「イリュージョンと感情同化の徹廃」——小題のついた吊り物がおろされる。四人の対話者は、ひっそりしずまり返った舞台の上で考えにふけている。煙草の吸いながら山盛りになって、時間の推移を表している。これはほんの一例だが、とにかく退屈になりがちな理論の応酬に対して、心憎いばかりの変化が考察されている。俳優は舞台上手にたたずみ、そのうしろを女優と文芸部員とがならんで右往左往する。そのうち文芸部員だけが、軌道をはずれた電車のように、突然クルリと方向転換して舞台奥へ闊歩して行く。そして彼は思い余ってホリゾントの壁へ轟音とともに衝突する。それからのはじめてセリフが開始され、正面前方で葉巻をくゆらせて坐っている哲学者にふたたび攻撃の手が向けられる。たえずクスンクスンとはにかみ笑いを洩らすシャルの演技は、これまた師匠の模倣なのであろうか。立腹した俳優は下手へオーバーと帽子をとりに行き、哲学者をののしりながら上手へ消えようとして、女優にやさしくたしなめられる。俳優たちからは軽視され、ひがんだ眼付きをした文芸部員が、哲学者の言葉をいちいちメモしながら進行係をつとめる……。

《挿入2》「弁証法の讃辞」——『母』からの抜粋で、有名なメーデーの報告の場である。ヴァイゲルを中心に十数名の闘士がならび、アイスラーの音楽をバックに説唱する。これは過去の出来事を表現する叙事演劇のひとつの型で、ヴァイゲルの右側には名優フレルヒンガー、左側にはヴァイゲルの実娘バルバラ・ベルク、そのうしろにはナウマンが立って、固い団結を表現している。ヴァイゲルの芝居はやわらかで、かすかに右肩をすくませる演技が印象的である。

第三の対話「社会と芸術」——例によって小題を書いた吊り物がおろされる。吸いがらの量はますます増え、ワインの減り方も目立っている。俳優のオーバーを膝に掛けた女優、沈思黙念している男たち。余談になるが《ブレヒトの夕》に共通していえ

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

ることは、それらがブレヒトの劇作そのものではなく、彼の詩、歌、対話、エッセー、断片などがたくみにつなぎ合わせられたものである、ということだ。そしてとくにこの第三夜などは、ブレヒトの劇作それ自身に勝るとも劣らぬできばえをみせていることは驚嘆にあたいする。戦後帰国したブレヒトが劇作よりも、むしろベルリーナー・アンサンブルを通じて＜上演術＞と＜観賞術＞の徹底にうち込んだという話はあまりにも有名であるが、その衣鉢をついだ弟子たちさらにはそのまた弟子たちが、合議制で『真鍮買い』の場合はヴェルナー・ヘヒトが中心になって）ブレヒトもかくやあらんと思われるアダプトの成果をあげていることは、たしかに学ぶべき現象である。それにはブレヒト自身で、戦後、旧作の改稿やシェイクスピアその他の翻案の手本をみずから手掛けてきたことが、弟子たちの仕事を案外容易にしているのかも知れない。しかしそれにしても、ブレヒト亡きあとの十年間、彼らがベルリーナー・アンサンブルを世界的な劇場として維持しつづけた真摯と努力と自信には頭がさがる。俳優が自己の適性を確認するためには≪ブレヒトの夕≫ほど重要なものはなく、観衆も演劇を理解しベルリーナーアンサンブルを理解するためには、≪ブレヒトの夕≫ほど重要なものはあるまいと思う。（しかしそれはそれとして、反面、この劇場を訪れるたびに、いつも途切れんばかりに強く張りつめた一本の糸を感じるのは、けだし筆者ひとりであらうか）。

（休 憩）

第四の対話(a)「異化とはなにか？」³⁾——と書かれた吊り物。舞台はすでに午前二時



「異化とはなにか？」の場面——左からE. シャル（哲学者）、W. シェヴァーベ（文芸部員）、G. マイ（女優）、W. カイザー（俳優）

半近い。俳優が上手からコーヒーをはこんでくる。客人に敬意を表して、最初のカップが哲学者に渡される。しかし世間ずれのしていない哲学者が、受け取ったカップをここぞとばかり女優にゆずり、レディ・ファーストをみせるので観衆が湧く。二杯目が哲学者、三杯目が自分というわけで俳優がコーヒーに口をつけようとする、うしろから文芸部員が俳優を小突き、おれを忘れるなという表情をつくる。玉座に居心地よく陣取った文芸部員は、その後論陣をはってつと立ち上ったスキに、ふたたびその席を俳優にとられてしまう。対話の内容もむずかしいせいか、テンポは非常にゆっくりしている。

《挿入3》「肝っ玉おっ母」の映画から——まず下手から背広姿のナウマンがあらわれて、映画の場面を説明する。やがてシネスコのスクリーンに写し出されたのは肝っ玉の自己矛盾の具体例で、彼女は傷物にされたカトリンをみながら戦争を呪い、一方では自分の戦争用の商品をひとつひとつ吟味する。

第四の対話(b)ふたたび「異化とはなにか？」——小卓のうえにはコニヤックのビンがおかれ、女優はさきほどまで哲学者の坐っていた安楽椅子にうずくまってふるえている。哲学者と俳優は小さなカウチに膝をつき合わせてて坐っている。この名哲学者と俳優とでは、いかにしても持論が噛み合わないのである。そこで今度は「俳優用練習台本」がえらばれる。

《挿入4》「俳優用練習台本」などから

a) 「テープレコーダーとの対話」——かつては俳優学校の先生をしていたというフレルヒンガーが、テープレコーダーを相手にこともなげに演じてみせる。話の内容は、身分証明書を落したジュゲムのような長い名前を持った男（フレルヒンガー）が、テレコの声の主である役人を訪ねる。身分証明書を持たぬ男とは応待ができないというテレコの声との、つまり堂々めぐりの落語的掛け合いがはじまる。業を煮やした男は、テレコを器械ごと運び去ろうとする。危険を感じた声の主が「たすけてくれ、たすけてくれ、」と叫ぶ。（演出 シャンブール）

b) 「街頭の物売り」——ローラー・ベルトにのって、水虫特効薬の売り台がはこばれる。白衣を着た大道商人（メービウス）が日本の叩き売りよろしく、即興的なセリフで観衆を笑わせる。（台本はメービウスと、演出のシャンブールによる。）

c) 「循環詩」——音楽が鳴り、シルクハットにステッキを右手でくるくる廻し、さらに左手には六個の帽子をかかえた男（ナウマン）が登場する。彼は「一匹の犬が台所へしのび込み、コックの手から卵を一個盗んだ。コックは肉切り庖丁で、犬を真二つにした。そこへほかの犬共がやってきて、犬の死体を戸外に埋め、そのうえに墓

石をたてた……」という意味の歌をうたい、ベンチのうえへ計七個の帽子をならべる。そしてそのひとつひとつをかぶる毎に、それをかぶる人柄になりきって上述のセリフをいう仕組みである。シルクハットを両手でもち、葬儀の参会者の口調でしゃべるかと思うと、ホテルのボーイの帽子をかぶるやいなや無性格な早口言葉が飛びだし、ハンチングをかぶるとヤクザ風のドスを刺かせた口調にかわる。軍帽をかぶれば直立不動で「……ナノデアリマス、」調、齒のぬけた老人のゆっくりしたマイペース調、そして舞台せましと猛烈ないきおいで駆けずりまわるカウボーイ調に、客席最前列の客をつかまえて秘密ごかしに語ってきかせるヒソヒソ調……。 (演出ビルンバウム)

d) 「衣裳交換の場」——マイが上手から登場して、場面(『まる頭ととんがり頭』の一場)の説明をする。彼女はこのなかでコルナモンティス夫人に扮するので、赤毛のカツラをかぶりながら退場する。舞台中央には二重が組まれ、このうえで、変装を余儀なくされている尼僧イザベラ(ハーゼ)は、^{●●●}ヤリ手のコルナモンティスにすすめられ、娼婦のナナ(リヒター)と衣裳の交換をする。一方が身軽な衣裳をポンとぬげば、他方は恥ずかしそうに厚着の衣裳を一枚一枚ぬぎ、娼婦の黒い服をうす気味悪そうにつまむ。娼婦の方は勝手のわからぬ白い尼僧服の着付けをコルナモンティスにまかせ、尼僧帽をナポレオンのようにカッコよくかぶってコルナモンティスに叱られる。糊のよくきいた白い大きな胸当てが邪魔になって、彼女はなかなか手を合わせることができない。最後にダブダブの靴をはいたナナは、裾をはしょり、ガニ股のイザベラの身代りとなって舞台後方に消える。(ハーゼとリヒターはそれぞれの持ち役のうち四役までがダブル・キャストで、背格好のよく似た二人が同一の役を交互出演しているわけであるから、これを知っているとさらに面白い。つまり、二人が同じ舞台上で共演する機会は滅多にないのである)。

e) 「ホメロスとヘシオドスの論争」——この台本は、「韻文の朗読法を研究し、同時に豊富な身振りで戦ってみせる二人の功名心のつよい老人の性格を表現するチャンス⁴⁾をあたえている」、と記されたま^{●●●}えがきをもっている。背広姿の司会(朗読者＝カリッシュ)が下手の席につき、ホメロスとヘシオドスの二人が論争せざるを得なくなった理由を説明する。舞台中央の二重のうえに仮面をつけたホメロス(ターテ)とヘシオドス(リゼヴスキー)があらわれ、朗読に身振りにたがいに秘術を弄するわけだが、それ以外にも岩淵氏によれば、「高齢、狡猾さ、強靱さなど」の特徴をもったホメロスの仮面、「おだやかで、白い長髪や長髯から、むしろサンタクロースのよらかな素直な表情」をもったヘシオドスの仮面、前者は「美しい握りのついた凝った」杖をもち、後者は「どこかの藪から切ってきたような簡素な」杖をもっている——といっ

たかずかずの視覚的＝対照的な工夫がこらされていて、観衆の理解をたすけている。さて論争は、ホメロスの方が優勢であるかにみえたが、朗読者は最後にヘシオドスの勝利を告げ、「勝者の勝ち誇った身振り」と敗者のうちひしがれた身振りが一瞬に凝縮されるが、次の瞬間には二人の俳優は仮面をぬぎ、笑いながら壇を下りて舞台袖に走り込んでしまう。」岩淵氏のこの表現はぴったりで、仮面をはずした二人がまだ若々しい俳優であったことを知らされた驚きは、これまた観衆の心に演技とはなにかの印象をつよく植えつけるであろう。(演出 ジムゲン)

第五の対話「演劇＝劇場」——小題を記した最後の吊り物がおりる。いつしか夜が明け、対話をつづける四人のうしろに昨晚の裏方たちが、ロクに「お早う」をいいながら登場する。彼らは早速、『ハムレットの』装置組立にかかる。時刻は朝の八時すぎで、四人の徹夜論争は、＜演劇＝劇場＞といったところでお開きになる。

難解なブレヒトの叙事詩的演劇論を、ベルリーナー・アンサンブルがどのように具体化したの様に視覚化してきたかは、この『真鍮買い』を観ればあきらかであろう。その際もうひとつ忘れてならないことは、『真鍮買い』の舞台がヴァイゲル以下総出演の俳優たちによって固められているということだ。俳優たちの魅力や実力の結集が、舞台の娯楽性を高めていることには疑いない。「娯楽のなかにこそ教訓がある」、といったブレヒトの教えがここでも生きているのである。

注 1) 『新日本文学』(64年5月号)

2) ブレヒト『真鍮買い』千田是也氏訳(『テアトロ』誌 65年6月号)

3) ブレヒト『演劇論』小宮曠三氏訳(ダビッド選書)36～7頁

4) B. Brecht: „Gesammelte Werke 7“ (edition suhrkamp)

10. No. 4『パン屋』

演出 M. カルゲ/M. ラングホフ

装置 K.v. アッペン

音楽 H-D. ホザラ

クヴェック夫人

ワシントン・マイヤー

パン屋

不動産屋

材木商

新聞屋

救世軍の将校

A. クラウス

G. グートベレット

H. ヒースゲン

W. ディッセル

P. カリッシュ

G. メービウス

Ch. グローガー

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

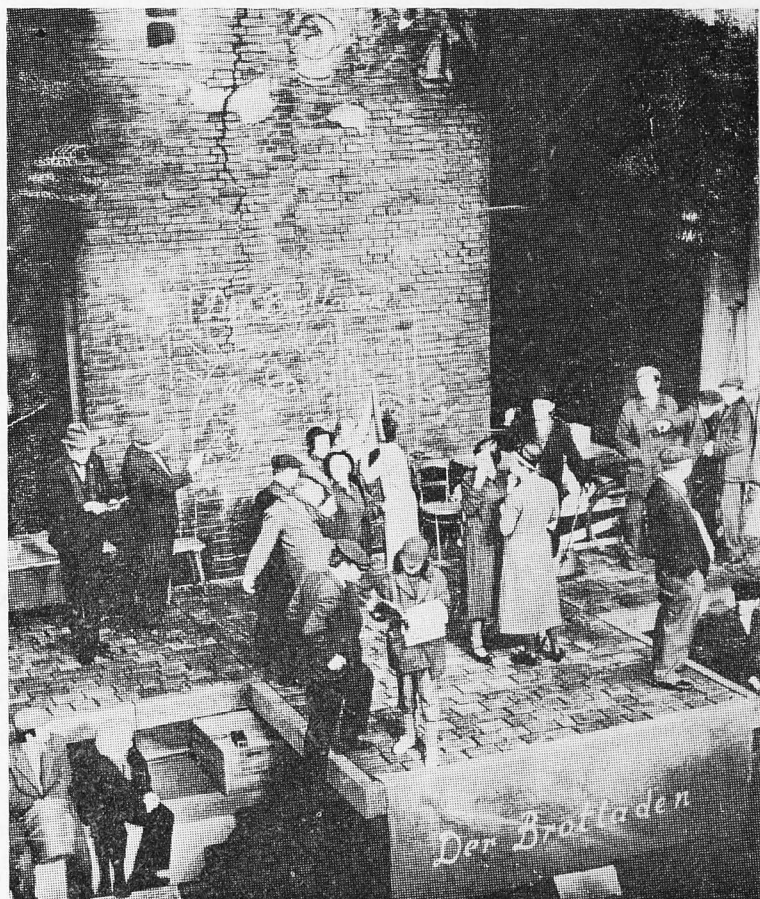
その他

(初演 1867年4月13日)

ブレヒトは1926年ごろから、マルキシズムや国家経済学の研究に没頭した。『パン屋』は二十年代の末にアメリカでおこった経済恐慌をもとに、ブレヒトがその成果をはじめて戯曲として世に問うたものである。この作品は、失業者たちが裏庭で＜一つの事件＞を演じそこから現実を学ぶ、といった教訓劇の形式をそなえ、ブレヒトの成功作『屠殺場のジャンヌ・ダーク』(29/30)の原型になっている。『パン屋』は断章であるがそれが未完で終わった理由にはつぎのことが考えられる。当時ブレヒトはマルキシズムと同様ブランクバースによる古典形式の劇作に熱を入れていた。つまり『屠殺場のジャンヌ・ダーク』のような＜ヒロイン＞と資本主義という＜宿命＞との対決がみられる作品ならばともかく、失業者や小市民が主人公となる『パン屋』のような作品は、古典形式がそもそも不向きであるということにブレヒト自身が気づいたからといわれている。

ベルリーナー・アンサンブルの『パン屋』は、『意味を形式』誌(58年第1号)に掲載されたブレヒトの断片二章にくわえて、未発表の残りの梗概やメモや歌のテキストなどをカルゲとラングホフが中心になって、約105分の台本にアダプトした結果である。

客席にはいと幕はすでにあがっていて、舞台へ照明が向けられているばかりか、上演開始まえというのに舞台では数人の子供たち(6～10歳位)が、ケンケン飛び(＜天国と地獄＞という遊び)をしてあそんでいる。その舞台というのは、おどろいたことにエリザベス王朝風に客席へつき出した二間四方の＜外舞台＞のことで、そのために客席の前二列はすっかりはずされてしまっている。舞台の背景はヒビ割れた高い家の壁が一枚きりで、それもプロセニウムぎりぎりのところに立てられていて、それより奥は使用されない。あとは遠くホリゾントのうえへ、街並みのスライドが投影されているだけである。壁のまえには細長い廊下のような舞台があり、その中央がつき出されて外舞台になっているわけだ。さらにその＜外舞台＞の左右には階段がかけられ、平土間へもおりることができる。つまりはブレヒトの形式への関心を装置が支持したためにこのような舞台ができたのであろうが、≪ブレヒトの夕 No.3≫でみせつけられたこの劇場の舞台機構は、一変して第四夜へくるともうその出番がなくなってしまう。第四夜の舞台は、ほかの作品の舞台を知っている筆者には非常に興味深く、また意表をつかれた思いもする。しかし一晩かぎりのフリの観衆からみれば、第四夜



《ブレヒトの夕 No. 4》の舞台面

の装置はあるいは変化がなさすぎるかも知れない。話をもどせば、上演開始まえの子供たちのケンケン遊びは、こうしたことに対する配慮でもあるのかも知れぬ、と考えた。

さて時間がくると、左右の袖から手に手にガラクタの小道具をもった失業者たちが大勢登場して、家の壁をみながら「（芝居をはじめるのは）こちらでよからう」ということにする。ひとりが壁にチョークで〈パン屋〉の絵をかく。一同は平土間の階段席につき、そのうち数名が交互に舞台へあがって、「わたしたち38地区の失業者たちは、実際に起った事件にもとずいて、ひとつのお芝居をおみせいたします」、というところから物語りを始める。その際平土間に坐った連中、つまりプロレタリアのコレクティヴは、仲間の芝居を見上げるコロスと観衆のふたつの役割りを同時に引き受ける。自分たちのことを自分たちで演ずる芝居のなかから、彼らは学び、学んだことを詩語によって直接発音してみせる。いってみれば、社会主義的古典劇なるかなである。

＜ベルリーナー・アンサンブル＞報告書

物語の主人公である七人子持ちの寡婦ニオヴェ・クヴェック（クラウド）は、家主であるパン屋のおやじの使い走りをして細々と生計をたてている。ひょんなことから彼女はある取引にまき込まれ、強者たちの利害のためにコキ使われる。一方新聞売りの少年ワシントン・マイヤーがあらわれて、正義のためにクヴェックの味方につくが、少年は棒パンで殴り殺される。このふたりのあいだに、プレヒトが＜巨人群＞と名付けたパン屋、不動産屋、新聞屋、材木商人ら強者たちの取引が描かれる。所有者たちの顔色をうかがってはっきりしない態度をみせる店子たち。失業者たちをまるめ込もうとする救世軍。強者に依存してのみ社会の平和をまもれることを知っている救世軍は、弱者たちを抱き込みにかかる——といった肉付けが、主人公たちの破滅に必然性をあえている。

この＜事件＞を演じてみせる失業者たちは、（＜巨人群＞を演じる連中といえども現実には失業者なのであるからして、）ベルリーナー・アンサンブル 独得の青白いメーキャップで統一されている。そして粗末な衣裳の色もすべてがくすんでみえる。いまさらくり返すまでもないことだが、アンサンブルはプロレタリアの味方である。したがってこの劇場ではほとんどつねに、この青白いメーキャップがみられるわけであるが、それが青白い理由は、とりもおさず労働者たちの日常の艱難辛苦のためである。ワシントン・マイヤーが殺されたあとで、今度はシルエットによる労資のはげしい闘争が絵解きされる。ここは高い家の壁がうしろへ引かれ、プロセニウム・アーチ近くに張られたスクリーンに影絵を写すわけである。影絵が消えてふたたび舞台が明るくなると、そこには本物の＜パン屋＞の店があり、そのまゝに警官がひとり立っている。そしてこの警官のメーキャップが面白い。その顔はじつに血色がよく、さきほどの失業者たちの顔とみごとな対比をなしている。警官は＜外舞台＞にまき散らされた棒パンをひろい、戸口から姿をみせたパン屋にそれを渡してやる。お礼をいうパン屋。警官は舞台正面に出て、フーッと大きなため息をつく。要するに、警官は、強者なのである。

《プレヒトの夕No. 4》にはスターこそ出演していないが、それをおぎなうて余りあるみごとなアンサンブルが、非常にさりとした舞台を形成している。ホザラの指揮する楽団は今回は二階席の中央棧敷に陣取って、後方から舞台に援護射撃をくわえている。『パン屋』の作曲はホザラ自身であるが——ワイルにせよ、デッサウにせよ、アイスラーにせよ、要するにベルリーナー・アンサンブルの作曲家たちは各人各様の個性をもっていて、みんな面白いのであるが——ホザラが『パン屋』や『アルトゥロ・ウィ』のなかで意識的に用いている強音は、非常なアクチュアリイを感じさせてくれる。

Ⅲ. プレヒト以外の作者による作品

11. 『オープンハイマー事件』(ハイナール・キップハルト作)

演出 M. ヴェクヴェルト/J. テンシエルト

オープンハイマー	E. シャル
ゴードン・グレイ	S. ヴァイス
ワード・V・エヴァンス	P. カリッシュ
トーマス・A・モーガン	W. シュヴァーベ
ロジャー・ロップ	D. クナウブ
ヘルバート・S・マークス	G. ナウマン
ボリス・T・パッシュ	S. キリアン
ジョン・ランズデイル	R. シェルヒャー
エドワード・テラー	H. シュルツェ
ハンス・ペーテ	H. ヒースゲン
ディヴィッド・T・トレッセル	B. カルステン
イジドーア・I・ラービ	M. フレルヒンガー
語り手	W. ディッセル
その他	

(初演 1965年4月12日)

ベルリーナー・アンサンブルが『オープンハイマー事件』¹⁾をとりあげた理由としては、すくなくともつぎの二点が考えられる――

- 1) 二十年代の末から三十年代の初期にプレヒトが関心をいだいた<裁判劇>の方向をつぎ、叙事詩的演劇のあたらしい可能性を内蔵していること。
- 2) アンサンブルの演目だった『ガリレイの生涯』の主人公と同様に、オープンハイマーもまた断罪されるべき必要があったから。

つまり劇団にとっては、それがプレヒトの作品であろうとなかろうと、プレヒト的な意味において生産的＝批判的な態度を観衆にあたえ得るかどうか――が問題なのである。わかりやすくいえば、劇団は、歴史上の<オープンハイマー事件>そのものに対してひとつの見解をだし、この見解をあきらかにするためにキップハルトの作品を舞台にのせているのだ。こうした我田引水は作者に対する冒瀆である、といわれるかも知れない。しかし劇団が強力な主張をもち、作品がそのいけにえにされてゆくこともまた、演劇史的にみてけっしてめずらしいことではないのである。ある意味で、そ

うした傾向的な上演が劇団の創造活動と有機的なつながりをもつとき、それを一概に否定してしまうことはかならずしも正当ではない。

アンサンブルの解釈によれば、『オッペンハイマー事件』は、資本主義社会のインテリ（物理学者）の心に生じる解決不可能な矛盾をあつかっている。人類に対して忠たらんとする主観的な努力にくわえて、主人公、国家に対しても忠たるべきことを客観的に要求される。しかも彼は当初において、この矛盾に気付いていない。そして審理が進行するとともに、矛盾は彼の心のなかで巨大なものに広がって、もはや堪えがたいものに発展する。最後のモノログで彼、すなわち＜原爆の父＞オッペンハイマーはこう語っている、「われわれが研究の仕事を、その結果も何も考えずに、軍に移管したときに、すでにわれわれの科学者は科学の精神²⁾というものを裏切ったのではないだろうかと、わたしは自問自答してみるのです。」それゆえオッペンハイマーが公職追放を甘受したことが、この作品の解決にはなっていない。彼の辞任は、原爆という殺人兵器を官憲に引きわたしたことであり、彼のポストをテラーのような武争貢定論者にゆずったことにもなったのである。つまり解決どころか、事態はますます悪化したわけである。

当然ベルリーナー・アンサンブルは、オッペンハイマーを否定的な人物として演出した。アンサンブルはすでにこの種の批判的人物、すなわち再稿²⁾における＜ガリレイ＞を知っていたからである。ブレヒトはこの『ガリレイの生涯』のなかで、ガリレイの罪を近代科学の原罪と断定し、ガリレイにつぎのようにいわせている、「やがて君たち（科学者）は、およそ発見できるあらゆるものを発見するだろうが、君たちの進歩は、人類の進歩とは無縁なものになるだろう。そして遂には、君たちと人類との溝が非常に大きくなり、なにかの新しい成果に対する君たちの喜びの叫びが、世界中の人間の恐怖の叫びで迎えられるようなことも起り得よう。」³⁾そしてこのなかの＜喜び＞と＜恐怖＞の邂逅こそが、オッペンハイマー事件の発端である、とアンサンブルは解釈した。

舞台ではまず、広島における原爆投下の模様が記録映画によって映写される。具体的にいうと――

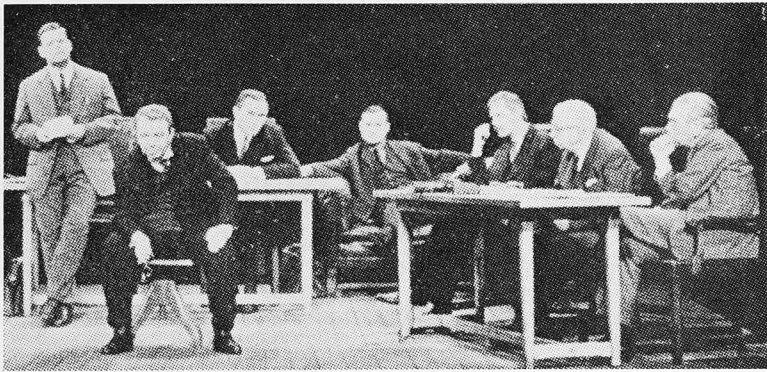
B29の原爆搭載／一牧師による祝福／出発／位置の報告／前を飛ぶ姉妹機／時刻の確認／投下の指令／投下口が開く／爆発／地獄（爆発後はサイレントになる）の順である。スクリーンがうえにあがると、そこには『ガリレイの生涯』の銅製板の装置（ピーター・ハイン）がある。そして舞台上方には天体図の模型がさがっている。ややあってこの模型と中央の壁が吊りあげられると、舞台奥から『オッペンハイマー事件』

の審問室のセットが引きだされる。星条旗が上手からパタンとかたむき、人物が登場する……。いうまでもなくバックの『ガリレイ』の装置は、ガリレイ＝オープンハイマーのあいだを具体的に結びつける効果をねらったものである。かつてはこの銅製板のまえで、ガリレイ（ブッシュ）が上述の引用を口にしたわけなのだった。こうして一見個人的なオープンハイマーの審理が歴史性をもち、ひとつの事件としては納得不可能であるにしても、それが数々の歴史的事件の結果として理解されることにより、物理学における人間堕落の問題が明るみに引きだされる。たしかにオープンハイマーの自己矛盾そのものは、けっして＜生産的＞ではない。しかし演出家のヴェクヴェルトによれば、この舞台がつぎのような批判精神を観衆にうえつけることによって＜生産的＞になり得るのである。「私（ヴェクヴェルト）は、社会の全同胞がひとりひとり物理学における特殊知識を得る必要があるとは思えない……しかし私は、社会の各同胞にとって物理学者たちに関する知識は不可欠なことだろうと思う。すくなくとも個々の物理学者が自己の研究成果を——その成果が直接全人類に関係しているのに——もはやひとりで価値判断することも責任をもつこともできないでいるという点において、⁴⁾くり返すが、この舞台は科学の専門化やそれにとまなう物理学者の社会的無知を批判しているのではかならずしもない。オープンハイマーはみずからの解決法を発見することができなかったから＜敗北＞（アンサンブルの見解）するのであり、アンサンブルにとって問題になることはむしろこの点だった。つまりある意味で物理学者の社会的無知は、FBIその他官憲の好餌になることは事実である。こうした危険性をもつ物理学者の生活境遇を変えることこそ、アンサンブルは唯一の解決法であると考えた。彼らの仕事は、個人の（良心による）抵抗を描いた作品に欠除している社会主義的な要素を付加することだったのである。

舞台のできについていえば、この劇団ではめずらしく中途半端な感じがした。第一にオープンハイマーを演じるシャル自身がミス・キャストの感じである。ヴェクヴェルトは、オープンハイマーと似ても似つかない若いシャルの演技が、審理の調書をそこねることなくして調書を批判的にみせる手助けになる、という意味のことをのべているが、それすら口実のような気がしてならない。たとえばシャルは、しずかにタバコをすったり賢明に語ったりする思慮深い人物をつくりあげているかという、そうではない。むしろこうした手段を回避することによって、観衆の心に生じ得る同情をひとつひとつ消しているわけなのである。風采のあがらない役づくり、何時間も着席したわけでもないのに椅子から立ち上るとシビレをきらしたように二三步ギクシャクとあるいて腰をさする……。要するにヒロイックなポーズは皆無なのである。つまり「こ

＜ペルリーナー・アンサンブル＞報告書

ういう人間がこんなセリフを云うわけがない」と観衆に気づかせることが演出意図のひとつなのであろうが、それにしてもいわゆる＜貫通行動＞が徹底していない。これは、オッペンハイマーという人物がこうした役づくりをもともと拒絶しているからかも知れないが、もうひとつシャル以外の俳優たちの演技の低調さとも関係がある。非常に抑制的な芝居が終始するために、まず俳優の実力の差がアンサンブルをくずしていること。ロランダーを演ずるF. フィーマン、ギャリスンを演ずるW. ローゼの二人はあきらかに一寸落ちるし、ロップを演ずるクナウプも法廷の検事を思わせしかも一本調子すぎる。エヴァンスを演ずる名脇役のカリッシュでさえ、眼をしょぼし



左手証人席にいるがH. ヒースゲン（ベータ）、中央奥がE. シャル（オッペンハイマー）

ょぼさせた老人の役づくりに余裕がない。好調なのはヴァイス、キリアン、ヒースゲン（役柄にもよるが）、フレルヒンガー程度である。さらにこれまためずらしくセリフのとちりが目立ち、これらのことが舞台の未完成を思わせた。

注 1) キップハルト『オッペンハイマー事件』岩淵達治氏訳（雪華社）

同書の解説にみられる前田寿氏の記述をまとめれば、＜オッペンハイマー事件＞とは、原爆の生みの親と称せられるオッペンハイマー博士が、53年11月 ①彼が共産党と密接な関係をもっていたこと ②水爆製造が彼の反対のために18ヶ月遅れたこと——の二点で政府原子委員会（AEC）の雇用停止を命じられたことに端を発する。ソ連のスパイであると疑われた博士はAECの人事保安委員会にこの事件の審理を要求し、40人に及ぶ証人の発言を得た結果、やはり彼の公職追放はくつがえされ得なかった、ということである。

2) 同上書 171頁

キップハルトのこの引用箇所は、『ガリレイの生涯』のつぎの箇所からヒントを得たらしい。「私は自分の知識を権力者の手に渡し、かれらが勝手にそれを利用するのを、それを握りつぶすのを、それを悪用するのを許した。私は私の職業を裏切ったのだ。私がしたようなことをする人間は、科学者の仲間に加わることは許されない。」千田是也氏

訳（白水社版）216頁

- 3) プレヒト『ガリレイの生涯』千田是也氏訳（『プレヒト戯曲選集3』白水社 215頁）
4) M. Wekwerth: „Notate“ (Aufbau Vlg; S.113f.)

12. 『紅 塵』（ショーン・オケーシー作）

演出 ハンス・ゲオルク・ジムゲン

装置・衣裳 アンドレアス・ラインハルト

音楽 H-D. ホザラ

シリル・ボーグズ

H. ヒースゲン

バジル・ストーク

D. クナウプ

ソーハン（シリルの愛人）

G. マイ

アヴリル（バジルの愛人）

R. リヒター

女 中

A. クラウス

下 男

W. シュヴァーベ

オキリガン（職人頭）

S. リゼヴスキー

職人1

M. フレルヒンガー

職人2（オデンプシー）

G. ナウマン

職人3

P. カリッシュ

クリーヒェル神父

C. H. コインスキー

その他

（初演 1966年2月14日）

オケーシーの『紅塵』は、キップハルトの『オープンハイマー事件』と同様に、非常に傾向的なものだった。そこで毎度のことながらベルリーナー・アンサンブルの『紅塵』について語ることは、そのままプレヒトの理論（方法）を社会主義陣営のなかでどう適用させて行くかについて語ることになる。

まず、アンサンブルが『紅塵』のどこに生産的な筋（ファーベル）を見出したか、というところからはじめよう。この作品のテーマは、「金で自然をとり戻そうとする愚行」である。つまり巨万の富をもつロンドンの株式仲買人が、オクスフォード出の友人やそれぞれの愛人、下男下女をつれてアイルランドの片田舎へやってくる。彼らの目的はアイルランドの自然にひたり、失われた人間性を恢復することにある。だが皮肉なことに、彼が買い取ったすべてのものは商品と化し、自然らしくみえる幻影でしかなくなってしまう。つまりファーベルは現実の出来事のなかにあるというよりも、

イギリス人たちの＜不自然＞な企てのなかにあり、作品のなかに現実性がみとめられないというところにこの脱線喜劇の現実性があるわけである。したがって俳優の演技も現実性をもたせる必要がなく、むしろ現実性についてのイリュージョンを演じてみせればそれでよい。たとえばイギリス人を演じる俳優たちは、チューダー城がどんどん修理されて行くのをみとめる態度をとればよいのである。そして実際の修理が遠のいて行けば行くほど（つまり現実には、職人たちがよってたかって城をたたきこわしているのだから）、イギリス人たちは改築された城主のような態度をとる。この際、現実には城が復原されてしまったのではイギリス人たちの態度は喜劇にならないし、また彼らが本当にセックスの権化であるのならば、アイルランドの血をひいた二人の美人たちもまた自然になってしまう。城そのものにしても、修理が進んで行くのならば、修理そのものも自然である。つまりところ、金持ちのイギリス人たちには現実がいかんにして見付からないか——ということそれがこの作品のファーベルとなる。

こうして現実と幻想との溝がますますひろがってカタストロフにいたるわけであるが、もともと一個の馬鹿を相手に多勢でなぶりものにするといったような喜劇ならば三幕は必要ない。三幕のあいだに職工たちが、一步まちがえば讎にされる危険をおかしながらも知性やユーモアをまきちらし、イギリス人たちに対抗すればするほど、金持ちたちの妄想や動機の愚しさが歴然となり、さらにまた重大な意味をもってくる。そして最後に、舞台は洪水（自然）の侵入によって、イギリス人たちの計画は文字通り水泡に帰する。チューダー城は水族館に化け、人間は自然を^{●●●}買うことができないという教訓が提示されるわけである。

一方この喜劇は、おびただしい舞台的なデテールにみちている。たとえば、「この舞台に登場する二人のご婦人はじつにめまぐるしく衣裳を替え、この劇場では不思議と思われるほど豪華なファッション・ショウを展開する。若い方のリヒター嬢はストリップまがいのモードまでみせてくれ、おまけにカーテンコール用の衣裳まで二人のために用意されている。むさくるしい左官屋風情に扮した三人の名優（フレルヒンガー、ナウマン、カリッシュ）たちは、てんでに各種のヒゲをつけたリニッケルの眼鏡をかけたりさかんに扮装をこらしているが、演出は、かれらの豊かな個性とスターとしての名声をおさえようとはしていない（演出は労働者の味方なのである）。加えて演出だけによる工夫とは思われぬ＜観察＞のゆきとどいたおびただしいギャグ、それに腕によりをかけて装置家の奇襲戦法。頑丈な装置は、あらしの襲来とともに回り舞台の機械によってゆさぶられ、^{●●●}ぶ厚い壁をつき破ってほんもの¹⁾の水が流れ込む……」もちろんこの引用は、無数のデテールのごく一部を指すにすぎないが、この＜頑丈な

装置>つまりチューダー城の内部を例にとっても、それがあまりに精巧かつ半永久的につくられているために巨大なローラーが観衆の眼の前で壁をつき破ったり、机を引きだそうとする職人たちが力あまって戸口の枠を破壊してしまう件りなどはむしろ不条理にみえ、それゆえにこそリアリティ（娯楽）を感じさせるのである。

しかしこうしたすばらしいデテールの連続は、観衆の記憶にデテールばかりをのこしてそれらを生みだすファーベルを等閑にさせる危険がある。そしてその危険をとりぬくのが、さきほども触れた三幕の厚みなのである。その間舞台はぜいたくの一語につき、笑いの缶詰を思わせる。だがそのあまりの徹底ぶりに、ベルリーナー・アンサンブルの過剰サービスへ疑いの目をむけぬ者はあるまい。観衆が舞台を疑えば、彼らの疑問はそのまま<批判的精神>をよび起し、それがこの作品のテーマを認識させるであろう。「娯楽のなかにこそ教訓がある」というプレヒトのテーゼは、この作品においてもみごとに実っていると思う。

アンサンブルの『紅塵』は、「見透しにくい社会的矛盾を見わけられるような状態に観客を置く」²⁾ 社会主義社会の典型的な上演術のひとつである、と筆者は考える。

『紅塵』の舞台へ眼を転じてみよう。イギリス人たちが登場するまでは、舞台は自然にみちみちている。『紅塵』用の緞帳のまえには鼠がはしり蜘蛛がはっている。舞台前面に置かれた巨大な木の根、プロセニウム・ロージュからによきり出ている枝。それに、いまもくずれそうな蜂窩状の天井も自然の姿である。ついでに述べておけば、芝居がはじまってからも自然は絶えず闖入する。中央奥へ向って走る通路からは、扉が開くたびにカラッ風や雨の音はもとより、牛や鶏たちまでがはいりこむ。しかもそれらは、イギリス人たちの登場とともにことごとくちぐはぐな様相をみせ、たまらない滑稽を覚えるのである。たとえば三人の職人の仕事ぶりにしても、大きな目覚し時計のベルにあわせて食事ばかりしているそのスローテンポ振りは、それが彼らの日常の習慣なのであって、なにもイギリス人たちへの面当てではない。つまりそれが自然であるからこそ、彼らの無意識（もちろん彼らも次第にイギリス人たちの行動に疑問をいだき、意識的な抵抗にかかわって行くのだが）がイギリス人たちを笑いものにするのである。イギリス人たちはみづからがもとめる自然（牛）に鉄砲を向け、自然の美女たちを着せ替え人形に変え、下男下女にはチューダー朝のお仕着せをきせる。（ポーズを演じるヒースゲン³⁾は元来あまりぱっとしない脇役なのであるが、俗物根性まる出しのような個性が近年とくにみとめられ、とくに、W. カイザーがアンサンブルを去って以来、彼の持ち役の多くをヒースゲンが引きうけて八面六臂の大活躍である。『紅塵』はその彼の当り役で、終始大熱演をしている。）



左からP.カリッシュ、G.ナウマン、M.フレル
ヒンガー（三人の職人）

そこでソーハン（マイ）と
アヴリル（リヒター）の二人
は、イギリス人たちの二号と
して彼らに＜女性＞をささげ
ているばかりか、彼女たちの
自然美をも男たちに売ってし
まったことになる。つまり二
人は着せ替え人形になって男
たちに仕えているわけである
が、その不自然さが美男子オ
キリガンの登場によってたち
まちぬぐい去られる。オキリ
ガンの噂をしたり眼前に彼
をみたときの二人はまったく
の自然で、イギリス人たちの
愚かさはますますあきらか
になる。事実ダムが決壊とも
にオキリガンはアヴリルを救
出し、アヴリルもバジルを捨
てて自然をえらぶ。そしてこ

の作品の結着をつけるのもまた自然である。つまり大自然の力（洪水）が舞台をふたたび自然にもどし、紗幕の向うには宙吊りにされた机や椅子（つまり水のなかだから）、さらには魚たちの姿までもが見受けられる。要するにこの作品で身を売ったのは、イギリス人たちの金で買われた連中ではなく、イギリス人すなわち資本主義者たちであり、彼ら自身が自然の裁きをうけるのである。

『紅塵』上演のきっかけは、作者オケーシー自身がみずから коммуニストをもって任じていたことにもよるし（とはいえ筆者には、オケーシーのこのイデオロギーは非常にユートピア的な感じがしてならないが）、事実この作品のなかには社会主義の作劇術（上演術）らしきものがたしかにみとめられはするが、もうひとつの理由として、ベルリーナー・アンサンブルの家庭的事情をもさておくわけにはいかない。

ブレヒト亡きあとのアンサンブルがいつまでもブレヒト作品ばかりにすがっていられぬことは自明であり、実際64年の末ごろからこの劇団では改革運動が具体化されつ

つあった。それは第一に演目のうえでいえば、ブレヒトの理論や方法を満足させることのできる作品の発掘であり、そのためにオケーシー、マーロウ、ビュヒナー、初期のブレヒト、ロールカ、パーベリ、マヤコフスキーらの作品が候補にあげられた。第二に各地から貸切りバスを仕立ててやってくる大学・学校・大企業団体などのために、劇団としても常に新鮮な娯楽（と教訓）を用意しておく必要があったこと。第三に劇団内部で若手のいちじるしい成長がみとめられたこと——などが『紅塵』を板にのせる起動力となったわけである。

『紅塵』の上演を提案した若手演出家のジムゲンは、ほぼ一年がかりでこの作品の上演準備を行い、改訳には新進劇作家のH. バイエール（『フリンツのおかみさん』の作者）をわずらわせ、二人は原作をおどろくほど自由な立場で寸断し、アンサンブルの活動方針に合致したおびただしい身振りやドイツ方言を発見した。しかもそれでいて『紅塵』がすぐアンサンブルの舞台へのったわけではない。それはテスト・ケースとしてまずゲーラ市立劇場で試演され、その成功にもとずいて演出にはヴェクヴェルトが一枚加わって、まったく念には念を入れたすえ、150回の稽古をかさねたあげく、やっと『紅塵』がアンサンブルの舞台をかざることになったのである……。

注 1) 拙稿『ペルリーナー・アンサンブルにおける傾向的な『紅塵』』（『テアトロ』誌 68年 6月号）

2) 千田是也氏『ブレヒト対話1968年』（『中央公論』誌 68年5月号227頁）参照

（本学講師・ドイツ文学）