

ベルリンの演劇(2)

——ビューヒナーの『ヴォイツェック』——

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 1992

河原俊雄

1.

「現実を表現していると人が言っている作家たちでもその現実がどんなものなのかまるでわかっていない、でも現実を美化しようとする輩よりは彼らの方がはるかにましだ。彼は言った、愛すべき神はおそらく御心のままに世界をお作りになったのであろう、そして我々がどう捻り出したところで神以上のものはたぶん作れまい。我々が目指すべき唯一のことは神の創造を少しばかり真似ることなのだ。」(『レンツ』より)¹⁾

現実起きたことをそのまま作品の中で表現する。ビューヒナーが戯曲『ヴォイツェック』で目指したことはこの一点である。しかしその現実とは何か？ さらに言えば、そもそも、様々なことが一度に起こり様々な感情がその出来事に応じて生まれては消えて行く濃密極まりない瞬間瞬間の時の流れを、紙の断片にそのまま書き写すことなど人間にできることなのか？ 現実をそのまま再現するという姿勢を選んだ瞬間から、作家はその困難に直面し、生の現実の複雑極まりない様相を前にしてたじろぐ。はっきり言ってしまえば、それは人の手に余るのだ。社会史的背景、殺人者個人の生い立ち、殺人者を取り巻く人間関係、さらにはそうしたものと関連があるであろう殺人者の心と体の動き、あるいはさらに広げて、人間という存在そのものが生まれながらにして抱え込んでいる謎の数々。そんなもののすべてをひとつの文学作品という人為的な枠組みの中できちんと整理して、これが現実だなどという形でまとめてしまうことなど神業に類する。そもそも人にはできる筈がない。人間の意志などとはかかわりなく世界は存在するのであり、その世界は人の意によらず人の意とはまったく異なる次元でそれぞれの法に則って動いている。しかもその法が人に見えるのはほんの一部であり、その奥には人間の知恵などではとうてい及ばぬ様々な法が隠されているのかもしれない。それなのにその世界を文学作品の中に生きたままで再現しようなどと思えば、人間一人の能力など明らかに越えてしまう。だから、ビューヒナーはその世界をまず神の「御心のまま」と言った。この認識が上に引用したビューヒナーの文芸論の発端だ。

「現実を表現していると人が言っている作家たちでもその現実がどんなものなのかまるで

1) G. ビューヒナーの短篇『レンツ』からの引用。テキストは、Georg Büchner: Lenz. In: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar. Hrsg. von Werner R. Lehmann. Bd. 1. München(Hanser) 1974. を使用。引用箇所は、86 ページ。

でわかっていない」、ビューヒナーがここでそう言うとき、その発言の裏には、そうした作家たちの現実に対する認識が決定的に不十分だという批判がある。現実是人知などでは遠く及ばぬところにまで広がりその奥深さは測り知れない。それなのに、そうした作家たちは自分の目で見て自分の知力でとらえたものだけを現実だと錯覚している。ビューヒナーの批判を要約すれば、そこに尽きる。人間が現実をどう解釈しようが、その解釈に基づき現実をどう再現しようが、所詮その行為は「捻り出す」ことにしかならない。当然、生の現実とは確実にずれる。

だからビューヒナーは、文学者のやることは、「神の創造を少しばかり真似ることなのだ」と言い切った。世界は手強い。人間の理性などではとても認識しきれない。認識できたと思ひ合理的な整合性を持たせた形でまとめてしまえば、出来上がったものは生の現実とは別物になってしまう。だから、現実を模写する。少なくとも、現実が起こったことをあれこれ勝手に解釈しようとしたりはせず、まず何よりも、現実が起こったことをそのまま紙に書き写すという姿勢を堅持する。それでもやはり現実を描くことにはならない。しかしそうすることでしか生の現実を表現できる可能性はない。ほんのわずかだけ、一握り。でもそれが、様々な理念を強引に当てはめて都合良く人為的に解釈してしまった「現実」ではない限り、生の現実の一部は伝えることができる。作家のできることは、高だかそうしたぐらいのことでしかない。理念に支えられた居心地の良い天上の住みかに安住している文学を、ビューヒナーはこの文芸理論で地上にまで引きずり下ろしたのだ。

そのビューヒナーは、『ヴォイツェック』を書くに当たり、殺人者ヴォイツェックの言葉だけを唯一の拠り所とした。殺人事件の経過を懇切丁寧に説明し、分かりやすい形に整えて事件のあらましを紹介するなどという手法は彼は取らない。裁判資料²⁾から殺人者ヴォイツェックの言葉をそのまま引っ張り出し、それを劇の中心に置き、それを土台に芝居を組み立てた。解釈はさて置き、まずは現実の中で発せられた殺人者自身の言葉、それを劇作の基本にしたのだ。

たとえばである。実在のヴォイツェックは、殺人行為の数日前に、「刺し殺せ!」という声を聞いている。どこからともなくその声が聞こえてきたと彼は証言する。と、その言葉に対して我々市民社会は黙ってはいない。何故だろう? その声とは一体何だ? 殺人者の自己弁護ではあるまいか。自分の罪を軽減してもらうための言い逃れではあるまいか。あるいはまた、何かの物音を聞き間違えたのではないのか。そもそも人殺しをするという意図があって、それが胸の中にわだかまっていたものだから、そんなときにたまたま聞こえてきた何かの物音とか人の声だとかを「刺し殺せ!」などと都合良く聞いてしまったのでないか。あるいはまた、殺意がついには彼自身の口から言葉となって飛び出し、その自

2) 裁判所は医者クラールスに、犯人ヴォイツェックの精神鑑定を依頼した。その鑑定書(Gutachten)が医学雑誌に載り、医者でもあったビューヒナーはこれを素材として『ヴォイツェック』を書いた。Clarus, Johann Christian: Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck. In: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar. Hrsg. von Werner R. Lehmann. Bd. 1. München (Hanser) 1974, S. 485-549. 以下ここからの引用は、(G. 485) のように記す。

分の独り言を外からの声などと勝手に思い込んだのではないか、³⁾云々。要するに、現実の殺人者の一言は、その言葉が発せられた瞬間から様々な解釈に晒される。まるで、コップのなかに落とした一滴のインクの滴がその瞬間にぱあっと広がるように、その一言のまわりに様々な解釈が群がる。そして、そのどれもこれもが、合理的な整合性の取れた辻褃の合うストーリーを探す。それが犯罪を裁こうとする市民社会のやり方だ。殺人者の言葉を拾い上げ、その言葉を説明できる言葉を市民社会に馴染んだ手垢のついた語彙の中から選び出し、市民社会の常套句で翻訳し直し、解釈し、処理する。

しかしビューヒナーは、こうした決まり切った解釈の一切を拒否した。拒否したばかりではない。鋭く批判した。何故なら、それらは、現実を説明することにはならないからである。殺人者が発した一言を解釈するために、市民社会が膨大な数の市民社会の言葉を多用したところで、事実は再現されない。されないどころかますます事実から遠のいてしまう。事実は、事実でしかない。解釈することによって、事実が事実として初めて浮き出てくるのでは決してない。そこでビューヒナーが取り入れた手法というのは、殺人者が発したその一言をそのまま劇のなかに持ち込むことでしかなかった。

だから読み手は殺人者の言葉と直接向き合う。向き合えば当然、読み手もまた解釈の欲望に駆られる。これは、社会的に下層階級にいた者が抑圧され続けた結果、殺人に追い込まれた典型的なケースだと。殺人者ヴォイツェックに対して同情的なこの解釈⁴⁾は、作品の外枠をとらえ、うまく説明する。傭兵としてのヴォイツェック。自分の小便を売り、その金で妻と子供を養う糧を得る。上官に馬鹿にされながらもじっと我慢して、その上官の髭を剃り続ける。その果てに自分の妻を鼓手長に奪われ、すべてを失ってしまい、ついには殺人に走る。ひとつのパターンに乗った解釈は、まるで積み木を積み上げて思い通りの形を作り上げていくように、解釈が目指す結論へと整合性の取れた物語を作っていく。そしてその物語は、一つひとつの積み木の断片ではまったく見えてこなかった全体像を浮き上がらせる。積み木一つひとつがばらばらでは分らない。その積み木が他の積み木と関連を持つことで、初めて形が現われる。そしてひとつの形が現われたとき、積み木の一つひとつの各断片も初めて意味を持つ。解釈とは、この積み木の作業と同じだ。しかし、積み

3) これが結局、様々な尋問調査や身体検査を行なった後でクラールスが出した結論であった。(G. 529)

4) この解釈の代表をひとり挙げるとすれば、ベルゲマン。レーマンの編纂したテキスト(注1参照)が出る以前には、ベルゲマンの編纂したテキストが『ヴォイツェック』の定番となっていた。このテキストでは、大尉の髭を剃るヴォイツェックの場面が第一場に置かれる。社会的階級対立の最も色濃く出てくる場面を芝居の冒頭に置き、これを強調したのである。しかしこのベルゲマンのテキストは、後に、パウルスらによって厳しく批判される。60年後半から70年代にかけて、しかし、社会史的な枠組みの中で『ヴォイツェック』を解釈する傾向は主流であった。この流れを遠く遡れば、ルカーチのビューヒナー論にまで行き当たる。Georg Büchner: Werke und Briefe. Hrsg. von Fritz Bergemann. Leipzig (Insel) 1968. Ursula Paulus: Georg Büchners „Woyzeck“. Eine kritische Betrachtung zu der Edition Fritz Bergemanns. In: Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft 8. Lukács, Georg: Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. In: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Georg Lukács Werke, Bd. 7. Neuwied und Berlin (Hermann Luchterhand)1964, S. 249-272.

木は、その組合せの変化で無限の数の形が作れる。それとまったく同じように、殺人者の言葉の断片から無限の数の解釈の可能性が生まれる。解釈とは、所詮、そういうものでしかない。そしてビューヒナーは確かに、『ヴォイツェック』という劇の中で、積み木の断片のように実在のヴォイツェックの言葉を各場面ごとに置いたのだ。

2

ひとつの劇を実際に上演するときにも、積み木の作業と似たようなことを演出家は強いられる。その演出家の姿は、積み木の作業を黙々と続けていく子供の姿と重なる。子供が積み木で何かを作るとき、まず、様々な形と色を持った積み木の断片の一つひとつを丹念に吟味し、その形態や色合から、これから作るべき全体像のイメージを思い浮べる。それから、一つひとつの積み木の断片をその全体像を構成するためにしかるべき位置に置く作業に取りかかる。そのとき、子供の頭の中には、既にしっかりと固まったイメージがある。しかし当然、思うようにはそのイメージ通りに形づくれない。各断片の形や色がそのイメージには収まりきれず、時には反発する。それを子供は工夫してなんとかイメージに合わせて、全体のなかに収め込もうとする。そしてうまく行けば、多少の出っ張りやくぼみは無視できるほどに、イメージに近い全体像が出来上がる。

演出家はもちろん、観客もまた、そのイメージの壮大な美しい形を望む。ことにベルリンではこの傾向が強い。代表的なのはオペラだ。クプファーやフリードリッヒの演出には、このイメージが必ず前面に出てくる。⁵⁾ オペラとは演出家がいかに壮大なイメージを作り出すか、それを競い合う場である。客はそのイメージの見事さを期待し、演出家は斬新で人を仰天させるようなイメージ作りに懸命に取りかかる。ちょうど、何でもない積み木の断片から、人をあっと言わせるような見事な形を作り出そうと夢見る子供と似ている。うまく形が整えば拍手喝采。形が見えなかったり、イメージが稚拙なものであればブー。そこには、情けも容赦もない。

そういうオペラの楽しみ方もある。そして劇にも、そのまま同じことが言える。積み木で偶然できた面白い形にうっとりさせられることがあるように、オペラや劇にしても、偶然うまく出来上がったイメージの面白さに感嘆させられることもある。

しかしこのことは、すべてのオペラや劇に当てはまるという訳ではない。とりわけ、劇の中に断片を断片として意識的に置いていったビューヒナーの『ヴォイツェック』のような劇の上演に際しては、明らかにうまくは行かない。ビューヒナーは解釈を拒否したのだ。だから断片を手付かずのままに、そのままに置いた。それが皮肉なことに、演出家に様々な解釈の可能性を提供することになる。

だが、殺人者の生のままの言葉をそのまま劇中に取り入れたために、その言葉の一つひ

5) たとえばモーツァルトの『コシ・ファン・トゥッテ』の演出である。クプファーはこのオペラを、男と女のリアルな生態を暴き出す劇だとみなす。これに対してフリードリッヒは、このオペラ全体を、哲学者アルフォンソが巧妙に仕組んだ遊戯だととらえる。この二つの演出は、『コシ・ファン・トゥッテ』の従来の演出を完全に覆したと言える。

とつの断片は、形状があまりに粗野で荒々しい。大きなイメージに合わせて組み立てようといくら試みても、断片一つひとつがそれを拒否し、撥ねつけ、断片は断片であることを強硬に主張する。言ってみれば、ひとつの積み木の上にもうひとつの積み木を積み上げられないのだ。平らであるべき筈の面がでこぼこで、いくら創意工夫したところで、イメージ通りの姿には一向に近付かない。断片は断片のままにその存在を頑固に主張し続ける。演出家は途方に暮れるしかない。そして、やがて知るのだ。この劇は、従来の劇とはまったく異質なのだと。そもそも、積み木と思っていたものは、積み木などではないのだと。平面にきちんとカンナがかけられ、積み上げられやすいように正立方体とか直方体の形に整えられてはいない。それが、イメージ通りの形を作れない何よりの原因であることに思い至る。『ヴォイツェック』のなかに出てくる言葉の断片は、言わば、自然の野原や山から拾ってきたままの根っこや枝や切り株のような類のものばかり。どう工夫しようが、形状の整った従来の積み木で作りおせたような全体像はとても作れない。となれば、既成のイメージを捨てるしかない。そして、今度は、その曲がりくねった根っことか、手に負えぬ形のままに目の前に放り出された切り株や木の断片を相手に事を始めなければならない。既成のイメージなどここではもう何の役にも立たない。じっと素材である断片に向き合い、結局は、目の前にした根っこや切り株や幹や枝をそのまま使い、その醜悪な形や思うに任せぬ厄介な形状のままに、それを生かしてともかく何かの形を作る作業に取りかかるしかない。ビューヒナーはそれを強いた。『ヴォイツェック』という劇は、劇の最も基本的な単位である言葉が、他の劇とは質的にまったく違っていたのである。そして、そこから出てくるであろう全体像は、飛行機や船や動物などのように、誰にでも一目でそれと分かるような馴染みのある具体的な像など結ばない。それらとはまったく違った像を作ることと言葉の断片それ自体が強いる。そして、もしかしたら、その荒々しい素材をそのまま生かして、何はともあれ一応ひとつの形を作ったとしたなら、その形というのは従来の演劇の上演の通念を決定的に突き崩してしまう形となるかもしれない。そこには、長年親しんだ飛行機や船や動物の形は一向に見えては来ないことへの苛立ちがあるかもしれない。だが、もしもじっくりとその形を見る者がいれば、これもまたひとつの演劇なのかと思うかもしれない。そしてさらに、演劇に対する従来の既成概念から自由になりまずは虚心に目の前の舞台をじっくりと見ようと心がけた者は、飛行機や船や動物などの具体的な形などよりははるかに面白い内容豊かなメッセージがその形のなかに含まれていることに気付き、そこから従来の感動とはまったく異なった何か良くは説明できない深い感動を覚えるかもしれない。

ローザ・ルクセンブルグ広場にあるフォルクス・ビューネの『ヴォイツェック』の公演は、そうした舞台に限りなく近付いた名演だった。⁶⁾

6) この舞台は好評だった。毎年五月、ベルリンで演劇祭がある。ドイツ・オーストリアの各都市の劇場が、代表作や話題作を持ち寄り、ベルリンで集中的に公演を行なう。1992年度、地元ベルリンの代表の一つにクリーゲンブルクの『ヴォイツェック』が選ばれた。あわせてこの折りに、その『ヴォイツェック』についてのシンポジウムも開かれて、この若手の演出家

3

演出家は、アンドレアス・クリーゲンブルク (Andreas Kriegenburg)。舞台と衣装はスザンネ・シューボート (Susanne Schuboth)。初演は1991年12月19日。幕が上がった瞬間の舞台を一目見れば、この芝居が、飛行機や船や動物といった具体的な形を舞台の上で表現しようという意志などまったくないことがすぐに分かる。床はわずかに傾いている。それに応じて壁も幾分傾いている。舞台空間全体がほんの少し歪んでいるのだ。さらに、舞台の正面奥の壁には、摺り鉢型の巨大な穴がある。舞台の色調は全体が黄色。殺人者ヴォイツェックが生きた当時の社会背景を丹念に調べ上げ、その時代考証に基づき一つひとつの家具や部屋の様子をリアルに再現するという舞台作りではない。舞台正面にぽっかりと開いた巨大な穴が、そうした月並みな舞台作りを端から拒否している。

いや、舞台美術の作りばかりではない。そもそもこの劇のまず初めの段階から、この舞台でこれから演じられるものの一切が、通常の「社会」とか「世間」とかと言われている場とはまったく違うところで起こるものであることをクリーゲンブルクは宣言してしまう。舞台の幕が上がってすぐに、舞台の上から一枚の紙切れがひらひらと落ちてくるところからこの芝居は始まっていたのだ。その紙切れの上に何が書かれてあるのかは、観客の誰にも分からない。しかしその紙切れを受けとめた役者は、それを読み、まるでそれが合図でもあるかのように芝居を始める。そして、このちょっとした寸劇の後で、目の前の舞台空間に改めて目を移すと、その空間が日常の場とは微妙にずれていることに気付く。この場は、地球上のどこかに存在する空間なのかもしれない。しかし、そこは、だれもが馴染んでいる通常の社会からは遠く離れたところにあり、深い闇が我々の社会とこの舞台空間の二つを隔てている。それは、深い森に囲まれた館といったチェーホフの劇の場の設定と似通っている。しかし、チェーホフとは違って、この場には、どこにでもあるような、あの古い重厚な家具の数々や、慣れ親しんだ壁や、その壁の上にあるしみもない。⁷⁾『ヴォイツェック』のこの舞台空間は、純粹に闇の中にぽっかりと口を開けた空間であり、その空間にあるものはまだ誰も見たことがない。かすかに我々の日常と関連するものの名残はある。しかし、そこで見る床も壁もそれらの色合も、やはり通常我々が親しんでいるものとは微妙に異なる。そこは、もしかしたら、広大な宇宙のどこかに存在する点のように狭い空間なのかもしれない。闇のなかにぽっかりと口を開けた空間。そうとしか言いようがない。そして、その空間のなかに、一枚の紙切れがひらひらと落ちてきて、そこで暮らすひとりの人間がその紙切れを拾うところから芝居が始まる。その紙切れは、ひょっとすると、我々の日常の場と、これから何かが繰り広げられるであろう舞台の場とをつなぐ唯一の交信なのかもしれない。

に多くの演劇人が注目した。尚、本論では、1992年11月11日のフォルクス・ビューネ(ローザ・ルクセンブルク広場)での公演を参照する。この公演のために使われたテキストは、ポッシュマンが編纂したもの。このテキストは、レーマンが編纂した「Vorläufige Reinschrift」を基本としている。Georg Büchner: Woyzeck. Hrsg. von Henri Poschmann. Leipzig (Insel) 1984.

7) 『桜の園』や『ワーニャ伯父』を思い浮べてみるといい。

舞台の上に設定された空間が、通常我々が現実だと思い、一応誰もが合意しているものとは微妙にずれていることをさらに観客に確認させるものは、そこに住む人間たちの動作や言葉である。彼らは、もちろん、二本足で歩く。言葉も話す。そしてその言葉は確かにドイツ語である。しかしやはり、どこか違う。

まず動作だ。歩くには歩くのだが、小刻みに、あまりに小刻みに手足を動かす。そのひとつひとつの動作はものすごく素早く俊敏だ。けれどもたった三メートルばかり歩くのに、素早い痙攣的な動作を驚くほど多く繰り返す。そして進む方向は常に直線的であり、方向転換をする際にはクルッと角度を変える。まるで機械仕掛けのロボットといった趣である。歩くには歩くのだが、我々の歩き方とは明らかに違うのだ。

そして言葉である。意味を無視して音だけ聞いていると、彼らの発する声は動物の叫びと似ている。ともかく早口だ。音域も高い。ちょうど、テープの速度を早くして、通常のしゃべり方を再生したような言葉の連続だ。しゃべっている言葉はしかし確かにドイツ語である。しかし、ドイツ語はドイツ語でも、誰もが話すドイツ語とは異なる。こんなふう

にドイツ語を話す人間は、現実にはいない。

顔のメイクや衣装にしてもそうだ。顔は灰色に塗られている。目もあり鼻もあり口もあり耳もあり髪もある。ヴォイツェックは帽子まで被っている。しかしその目の動きにしても、口の動きにしても、顔全体から受ける印象にしても、通常我々が見かける人間とは似ていても、やはりどこか違う。マリーの髪型がその典型である。マリーは髪を長くして後で束にして垂らしている。しかしその髪の長さは優に床まで届き、まるで尻尾のようにその髪を引きずって動き回る。衣装もやはり同じことが言える。大尉は軍服らしきものを着ている。ヴォイツェックは下級兵士のような服を着ている。鼓手長もそれなりに派手な服装をしており、指揮棒も手にしている。しかしそれらはすべて我々が目にしたことのある人間の衣装とは関連があるものの、明らかにそれらとは異なっている。

現実との意識的な隔たり。現実を下敷きにしながらも、その現実を舞台の上でそのまま再現することを拒否し、敢えてずらせて別の現実を作る。この姿勢は、舞台美術、役者の動作、言葉、衣装、メイクのすべてに当てはまり一貫している。そしてこれらすべてが言おうとしていることは、この『ヴォイツェック』の劇的な空間が、我々が見慣れた社会から遠く離れた所にあり、それ故に、我々の社会と幾分かの関連はあるものの、何もかもが少しづつ違っているということだ。そして、芝居の冒頭で、舞台の上からひらひらと舞い降りてきた一枚の紙切れ。これが、遠く離れたその二つの場を結ぶ唯一の手紙なのだ。

4

それでは演出家クリーゲンブルクは何故このような舞台空間を設定したのであろうか？『ヴォイツェック』の原作者ビューヒナーは、何よりもまず、現実をそのまま写すことを芝居の基本にした。そしてそのビューヒナーは、「劇というものは、いわば、自然に向かって鏡をかがね、善は善なるままに、悪は悪なるままに、その真の姿を抉りだし、時代の様相

を浮かび上がらせる」⁸⁾というハムレットの言葉を劇作の唯一の手本とした。それならば、時代考証を丹念に行ない、それに基づいて家具調度を当時の時代そのままそっくり再現し、役者の言葉や衣装や動作もそれらしく整えるほうが、ビューヒナーの目指した演劇理論に適うのではないか。事実、この手の『ヴォイツェック』の上演はこれまで各地で何度となく繰り返し行なわれてきたことであろう。しかし、まだ三十歳になるかならぬかの若手の演出家クリーゲンブルクはその方法を取らなかった。彼はまったく違った方法を選んだ。

そうすると、クリーゲンブルクの演出は、現実とはそもそも何なのかという問いを我々に改めて突き付けたことになる。何故なら、その彼の舞台の上で繰り広げられた劇的空間の中には、紛れもなく、これが現実だと観客に実感させる何かの力が確かにあったからである。もっと簡単に言えば、芝居が生きていたのだ。

ビューヒナーの言う「現実」(die Wirklichkeit)とは何か？ シェークスピアの言う「自然」(nature)とはそもそも何か？

この問いは、そのまま『ヴォイツェック』の核心に向けられた問いとなる。自分の身に迫り来るであろう不吉な出来事を自然現象の変化から察知してしまう能力。実際に目にしなかったのに、自分の女が他の男と交わったことを直感してしまう本能的な感覚。さらには、自分の女が他の男と淫らなまでに熱っぽく踊っている姿を夢に見て、実際その場に行くと、夢で見たその通りの光景に出くわすという事実。これらはいずれも殺人者ヴォイツェックが証言したことである。⁹⁾そしてビューヒナーは、それらの言葉をそのまま芝居のなかに取り入れて、その言葉を土台にして各場面をつなげ芝居の全体を組み立てている。だが、これらのヴォイツェックの言葉は、果たして現実といえるだろうか。近代市民社会の中でいつのまにか確固として作り上げられてしまった「現実」の概念に適うものであろうか？ 答えは簡単だ。そんなものは現実にはありえない。これが当時の市民社会が出した答えである。ヴォイツェックの裁判で犯人の精神鑑定を依頼された鑑定医クラールスはそう結論を出し、裁判官はその結論を妥当なものだと解し、これに基づきヴォイツェックは処刑された。¹⁰⁾

しかし、ビューヒナーはヴォイツェックの言葉にこだわった。そしてこのこだわりが、戯曲『ヴォイツェック』を書く最大の衝動だったと言える。何故なら、彼はヴォイツェックの言葉だけをそのまま芝居のなかに取り入れ、これをもとにして芝居を組み立てているからである。ビューヒナーが見る現実とは、市民社会が見る現実とは明らかに異なる。とも

8) シェークスピア：ハムレット。福田恆存訳（新潮社）1968、216頁。

9) ヴォイツェックのこうした予感や夢や強迫観念については、クラールスの鑑定書に詳しく記載されている。しかも裁判資料であるために、ヴォイツェックの言葉が、彼が言ったままに接続法第一式を用いた間接話法で書き留められている。ビューヒナーはそれを劇のなかに取り入れたのである。(G. 501, 511, 514, 516, 520 usw.)

10) ヴォイツェックの処刑は、1824年8月。公開の斬首刑であった。しかし裁判はすんなりと決着が付いた訳ではなかった。ことにヴォイツェックの精神鑑定は困難を極めた。裁判所はクラールスに二度の精神鑑定を行なわせている。さらにヴォイツェック処刑後も、クラールスの鑑定は医学界に様々な論争を巻き起こした。この論争については、二度目の鑑定書のなかでクラールス自身が言及している。(G. 527f)

に現実という言葉を用いても、その現実の内容には隔たりがある。

それではどう違うのか？ クリーゲンブルクの『ヴォイツェック』の演出を考えると、この問いは素通りできない。

その答えを簡単に言うなら、現実という言葉の意味する範囲が狭いか広いかの違いだけであろう。市民社会の用いる、もっと厳密に言うなら、近代市民社会が法律用語や学術用語として用いる「現実」と、ビューヒナーの用いる現実とは明らかに開きがある。市民社会が用いる「現実」というのは、つまるところ、理性で確認し認識できる範囲の内側だけに限られている。しかしビューヒナーは、あるいはシェークスピアは、起こったことは起こったことであり、そのことに対してたとえ理性で合理的に説明できなくても、それは現に起きたことなのだから現実なのだ。だから現実とは人知の遠く及ばぬ領域にまで果てしなく広がり、その奥がどこまで続くものなのかも人間には分からない。そしておそらく、ビューヒナーやシェークスピアがそのまま写し取れと言った意味は、その果てしなく広がる世界をその奥行のままに、人為的な解釈など一切排して、まずはそのまま写し取れということなのだろう。それが彼らにとって現実を描くことであった。そうなれば当然、理性で捉えられるものだけが現実であると厳しく制限する市民社会の「現実」に対する概念とは大きなズレが生じてくる。

クリーゲンブルクがそのことを意識したのかどうかは定かではない。しかし彼が作り出した舞台は、芝居の冒頭から、挑発的とも思える舞台美術や役者の動作や言葉で、市民社会の「現実」に対する概念の狭さを笑い飛ばす。ビューヒナーの言う現実とは、市民社会の言う「現実」などではない。そのカッコ付きの狭い領域を越えたところでヴォイツェックの犯した殺人事件は起きたのだ。だから、市民社会の言う「現実」の枠を越えた領域に場を設定しない限り、どう工夫しようが『ヴォイツェック』の劇は作者ビューヒナーの意図通りには演じられない。問題は、市民社会が理性で線引した「現実」の領域のそのままだにいちばん外側のところから戯曲『ヴォイツェック』が始まることなのだ。¹¹⁾そして『ヴォイツェック』は、その外側に向かって飛び出して行く。その足跡がどこまで広がりどこで終わるのか、それは誰にも分からない。

舞台の上からひらひらと落ちてきた一枚の紙切れ。それは、市民社会と舞台の空間とを結ぶ手紙であった。クリーゲンブルクの設定した空間は、まさに、市民社会が線引した「現実」の領域の一番外側から一歩踏み出したところから始まったのだ。この地上のどこかにあるかもしれない、あるいは宇宙のどこかにあるかもしれない空間。しかしその空間と、我々が常識的に捉えている社会との間には闇があり、その闇が二つの場を隔てている。隔たっているから、そこに住む人間たちの顔は、我々人間たちの面影はもちろんあるものの、

11) 『ヴォイツェック』の一場がその表れである。野原の草の縞模様から、何かの合図を読み取ろうとするヴォイツェック。その彼は、得体の知れぬ「何か」(was) がまわりで動く気配を察知し、その後で、空虚のなかに一人きりである感覚になる。しかもこの場の設定は「広野」。街の中心からいちばん遠くにあり、まさに、そこは市民社会の境界線上に位置する。ヴォイツェックはその境界線上の外側に広がる世界から「何か」を感じる。そしてこの劇は、主人公がその「何か」を感じたところから始まる。

微妙に違う。動作も言葉も身なりも似ているのだが、やはりどこか違う。似たところや同じ所はあるのだが、そのどれもこれもやはり微妙に違う。そしてヴォイツェックの殺人事件は、市民社会が規定する「現実」と似通っており関連はあるものの、その「現実」とはやはり違った場で起きた。その微妙な隔たりを、クリーゲンブルクの演出は強調したのであろう。

5

その彼の演出の全神経が集中するのが、「刺し殺せ！」という声をヴォイツェックが聞く場面である。

この声を、実在のヴォイツェックは殺害の直前に聞いたと言う。この声がかっけで殺人へと弾みが付いたと彼は供述する。¹²⁾それだけではない。自分の身にこれから先何か不吉なことが起きるという予感。何ものかに追跡されているという感覚。自分の女が他の男と踊っているという夢。そういった、通常、理性ではどうにも説明の付かないことを、この殺人者は自分の言葉で表現した。その中でも、「刺し殺せ！」という声はとりわけ重要なものだった。何故なら、それは直接殺人事件と結び付き、裁判でも最も重要な争点となったからである。

ビューヒナーの戯曲でもまた、この声は重要なものとなる。十一場の料理屋の場面で、マリーと鼓手長が夢中で踊っている現場をヴォイツェックは目撃する。続く十二場には、この「刺し殺せ！」という声のためだけに独立した場面が設定されている。

その十二場の広野の場面をどう演出するのか？ これは確実に劇全体の内容を左右する。それは少しも大袈裟な言い方ではない。そしてクリーゲンブルクは、この場面のために、それまでの場面を用意周到に整えておいた。

要となるのは、舞台中央奥に設置された摺り鉢状の巨大な穴である。この穴は舞台の奥から観客に向かって拡声器のような形で据えられている。そしてその穴の奥から、すでに子供や老婆や大尉等が出たり入ったりしていた。

そして十二場で、ヴォイツェックはこの穴のなかに入る。するとどうだろう。今までただ単にそこにしつらえてあるとばかり思っていたその穴の全体が回転し始めたのだ。横向きになった摺り鉢全体がゴロゴロと大きな音を立てて回転する。ヴォイツェックはその回転する摺り鉢の上で、身をなんとか垂直に保とうと必死になって足を動かしながら、例の台詞を吐き出すのだ。

ヴォイツェック もっとやれ！ もっとやれ！ 音楽を止めろ！（地面の方に身体を傾けて）えっ？ 何だよ、何言ってるんだよ？ もっとでっかい声でしゃべれよ、もっとでっかい声でよ、——えっ、刺せ？ あのいまいましい雌狼を刺し殺せだって？ 刺せ、あのいまいましい雌狼を刺し殺せか。おれがやるのか？ おれがやらなきゃなんないのか？ あそこから聞こえて来るのもそうだし、風が言ってるのもそうなのか？ 聞こえて来るぞ、さあやれ、さあ、殺せ、刺し殺せ、だ。

ヴォイツェックはこの台詞を、やはり、まるでテープの速度を早くしたかのような機械的な音声で一気に早口でしゃべる。そして動作は、まさに、ぐるぐると回る回転かごの中で永遠に走り続けるハツカネツミとそっくりだ。つまり、この場面までヴォイツェックが通常の音声とは異なる声で早口に話していたことも、まるで機械仕掛けの人形のようにものすごい速度で体を小刻みに動かして歩いていたことも、すべて「刺し殺せ!」という声を聞くこの場面に結び付いていたのである。ここでは、通常で話したり動いたりする余裕はない。ハツカネツミのように絶えず小刻みに足を送り続けられない限り、体の平衡は保てない。そしてその動作を続けながら話すのであるから、やはり通常で話すのは無理で、間を置かず機械のように早口でしゃべり続けるしかない。

それでは何故、それまで静止していた摺り鉢状の穴を、この十二場でいきなり回転させたのか？ 答えは大方予想できた。この場面のすぐ前の料理屋の場面で、ヴォイツェックは、マリーが鼓手長を相手に口から情欲の炎を吐き出さんばかりに夢中になって踊っている姿を目撃した。何か不吉なことが起こるという冒頭での漠然とした予感(一場)、情事があったことを直感で察知したときの驚きと狼狽(七場)、そしてマリーと鼓手長が踊っている光景を予知してしまったときの胸騒ぎ(十場)。ひとつの小さな炎がどんどん燃え広がるように、ビューヒナーの『ヴォイツェック』は場面を追うごとに、冒頭でヴォイツェックが漠然と感じた不安が急激に膨れ上がる。そして十一場でヴォイツェックは、実際に、目の前で、他の男に抱かれて踊り狂うマリーを目撃したのだ。予感や直感や胸騒ぎは当たっていた。この時ヴォイツェックは、自分がすべてを失ったことを知る。彼にとってこの瞬間、まわりの世界は一変したのだ。

この変化を演出家のクリーゲンブルクは見逃さなかった。しかも、この変化がヴォイツェックにとって決定的なものであることも十分に承知していた。そして視覚的にも、聴覚的にも、ヴォイツェックのこの心の変化を最も効果的に表現する演出は何かと考え、その果てに、舞台のまんまん中に摺り鉢状の穴をでんと置き、「刺し殺せ!」という声を聞く場面でこれを回転させたのだ。その効果は抜群だった。静止しているかと思えた筒がいきなり回転するのを目にしたときの驚き。ゴロゴロと低いうなり声を上げて回転する巨大な筒、そしてその筒の回転に合わせるように必死で小刻みに足を運び続けるヴォイツェック。その時の驚きは、主人公ヴォイツェックの驚きでもあり、観客の驚きでもある。¹²⁾

この場面以降のヴォイツェックの体の動きは、いよいよ機械仕掛けの人形としての動きをさらに強める。声もまた調子の狂った機械のようにけたたましくなる。体全体が機械人形と化し、動作にも声の調子にも加速度がつき、ブンブンとうなり声を発して自分でも訳の分からぬ一点に向かって突進して行く。殺人はその終着である。ほとんど感情というものは示さず、まさに命令をインプットされたひとつの機械のようにヴォイツェックはマ

12) 『ヴォイツェック』の公演を見てから数日後に、直接そのクリーゲンブルクと二人きりで話す機会が持てた。「何故あの場面で、それまで静止していた筒をいきなり回転させたんですか?」と聞いてみた。「底無しの状態にいる (bodenlos) ヴォイツェックを表現したかったからです」。彼の答えは実に明快であった。

リーを壁に投げつけ、彼女の髪の毛をつかんで壁に何度もその顔面をぶつけ、その後で、今度はまるでひとつの物体のように彼女を床に投げ付けたかと思うと、次にはそのマリーを再び拾い上げ、さらにまた彼女を床の上に放り出す。そして最後には、舞台の平面に突然現われた池のなかに彼女の全身を沈め、苦しみがいて水面に躍り出るマリーの顔を再び池のなかに突っ込んで殺してしまう。その間マリーはどうしているのかと言えば、恐れるとか怯えるとかの人間的な感情はやはり皆無で、ただひたすら「キー」とか「キュー」とか人間とはとても思えぬ動物的な叫び声を発するだけで、最後に死ぬときは、まるで人形の首がことりと落ちるかのような仕草であっけなく死んでいく。

殺人は、いやしくもそれが現実の殺人事件であるなら、殺人者にとっても殺される側にとっても、通常の実現とは異なったレベルで起きる。日常の連続の延長線上に殺人事件があるのではなく、日常の連続性が急に止まった瞬間に、まるで真空の落とし穴にはまったような瞬間に、起きる。簡単に言うなら、殺人事件は殺人者にとっても被害者にとっても異常なのだ。そして日常から異常へと転落するその脈絡は、カミュが『異邦人』で丹念に描いたように、いつも不条理で誰にも説明できない。だが、それこそが現実なのだ。¹³⁾カミュばかりではない。シェークスピアは既に、殺人者の身に起こるその不可解な現象をマクベスに存分に語らせていた。¹⁴⁾そしてビューヒナーは、その不条理を強引に合理化しようとする空疎な理論を一切退けて、その不条理をそのまま再現した。

13) とはいえ、「これが現実だ」と言ってみても、なかなか納得できないのが常である。参考文献としては、小松川女子高校生殺人事件の犯人・李珍宇の書いた手記、長年医官として刑務所で死刑囚と接して来た加賀乙彦のノート、あるいは現実起きた殺人事件を素材とした金属バット殺人事件等のルポルタージュや、吉村昭の小説『仮釈放』などが手がかりとなる。また、公判記録や裁判の傍聴も役に立つ。むろんここでは、探偵小説に類する作りものの作品は役立たない。朴躋南編：李珍宇全書簡集（新人物往来社）1979。加賀乙彦：犯罪ノート（潮出版）1981。佐瀬稔：金属バット殺人事件（草思社）1985。吉村昭：仮釈放（新潮社）1988。

14) マクベスは殺人を犯す直前、空中に短剣の幻が浮かぶのを見る。
「短剣ではないか、そこに見えるのは、手にとれと言わんばかりに？ よし、掴んでやる、掴めない、目には見えるのだが。忌まわしい幻め、見えても、手には触れぬのか？
熱に犯された頭が作り上げた幻覚にすぎぬというのか？ いや、まだ見える、（自分の短剣を帯から抜く）それ、抜くぞ、同じではないか、まざまざと手にとるように。そうか、貴様はおれを手引きしようと言うのだな、おれが行こうとしていたところへ、正に貴様なのだ、おれが使おうと思っていたやつは！」
マクベスが、己れ自信の功名心やマクベス夫人に急き立てられてダンカンを殺したと解釈することも可能であろう。しかし、上に引用した台詞を見逃してはならない。彼はマクベス夫人に鋭く指摘されたように、「考えていращやる御自分と、思い切った行動をなさる御自分と、その二つが一緒になるのを恐れて」いる。マクベス自身の言葉によれば、殺人へと向かう「拍車が一つも無い」。そしてその「拍車」となったのが、上に引用した、突然空に浮かんできた短剣の幻である。その後彼は、自分の手で掴んだ自分の剣が、その幻の剣と同じであることを知る。そしてその剣を握り締めたままで、ダンカン殺害へと一気に向かう。殺害直後、彼は言う。「何ということだ、この手は？ ああ！ いまでも自分の目玉をくりぬきそうな！」そして、幻の剣を掴んでしまった自らのその手を彼は呪うのだ。短剣の幻がマクベスを「手引き」し、ダンカン殺害の「拍車」となった。その経緯をシェークスピアは実に生々しく表現した（第一幕第七場から第二幕第二場まで）。シェークスピア：ハムレット。福田恒存訳（新潮社）1968、492-498頁。

クリーゲンブルクは、おそらくその要のところを正確無比に理解したのだと思われる。彼の演出は事件を少しも説明していない。合理的な解釈はどこにもない。何故ヴォイツェックは「刺し殺せ!」という声を聞いたのかとか、そもそもこの「刺し殺せ!」という声とは一体何なのかというような問いかけは一切やらない。彼にとって、それらは問題外であった。重要なのは、「刺し殺せ!」という声をそのまま舞台の上で正確に再現すること、そしてその声を聞いた後で主人公ヴォイツェックがまるで機械仕掛けの人形のように殺人に向かって突き進んで行く様子を表現すること、それだけだった。

観客はこの劇を見た後で、何故ヴォイツェックがマリーを殺したのか分らない。嫉妬に駆られてマリーを殺したという物語を舞台の上から読み取ることもほとんど不可能に近い。言葉の断片がうまく組み合せて、その結果ひとつの分かりやすい姿が目に見えてくるということがないのだ。一つひとつの積み木の集積から飛行機や船や動物が見えてくる筈だと漠然と期待していたら、その期待は必ず裏切られる。言葉はその荒々しい野性のままの形で舞台の上に放り出される。そして一向に、具体的で分かりやすい像を結ばない。だから観客は仕方なく、まるで自然の野原からそのまま拾ってきた根っこや木くずのような手強い御し難い言葉と向き合うしかない。

おそらく、これこそが作者ビューヒナーの意図ではなかったか。クリーゲンブルクの演出は、ビューヒナーのねらいに限りなく近付いたのである。¹⁵⁾

Theater in Berlin

Büchners „Woyzeck“

—— Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 1992 ——

KAWAHARA Toshio

Wie kann man die Wirklichkeit genau wiedergeben? In diesem Aufsatz wird diese Frage gründlich untersucht. Zuerst muß man aber „die Wirklichkeit“ genau definieren. Zu diesem Zweck wird hier am Anfang die Kunsttheorie Büchners analysiert. Er lehnt im „Lenz“ sehr heftig den Idealismus ab, und er will in Kunstsa-chen nur „Leben, Möglichkeit des Daseins“, sonst nichts; das ist für ihn das einzige Kriterium der Kunst. Man kann sagen, daß „Woyzeck“ durchaus auf der Grundlage dieser Kunsttheorie geschaffen wurde.

In dem Werk geht es um „die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Woyzeck“ auf der

15) カストルフと並んで、クリーゲンブルクは今や、ローザ・ルクセンブルク広場にあるフォルクス・ビューネを代表する演出家となっている。ベルリンの演劇界全体から見れば、この劇場は今や最も前衛的な劇場の一つであり、常に新しい試みを果敢に行なっている。そのためか、ベルリンでは珍しいことだが、客層が圧倒的に若い。

Grundlage des „Clarus-Gutachtens“; „Woyzeck“ ist somit keine dichterische Erfindung. In diesem Dokument ist sehr korrekt wiedergegeben, was der historische Woyzeck gesagt hat, da es das wichtigste Material für das Gericht darstellte. Der Täter spricht dort sehr ausführlich über seine Ahnungen und seine Träume oder über eine fremde Stimme, die er vor der Mordtat gehört hat und die ihm befahl: „Stich tot!“ Er behauptet, daß sie alle mit der Mordtat in einem engen Zusammenhang stünden. Aber das Gericht, mit anderen Worten der Repräsentant der damaligen bürgerlichen Gesellschaft, betrachtet alles als Aberglauben oder als Ausredeversuch des Täters. Das ist begreiflich, denn für die damalige bürgerliche Gesellschaft war keine Wirklichkeit, was man nicht auf der Basis der Vernunft beweisen konnte.

Im Gegensatz dazu betrachtet Büchner alles Unbegreifliche, das der historische Woyzeck ausgesagt hat, als Wirklichkeit, weil es ihm wirklich passiert ist. Für Büchner spielt es keine Rolle, ob man es rational nachvollziehen kann oder nicht; das Geschehene ist Geschehenes, und man muß alles ganz genau so wiedergeben, wie es wirklich geschehen ist, auch wenn man es nicht rationalisieren kann. Deshalb gibt der Autor alles Unbegreifliche ohne irgendeine rationale Interpretation in seinem Drama genau so wieder, wie es der Mörder ausgesagt hat.

Des weiteren wird Kritik an einer „Woyzeck“-Aufführung der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz geübt. Es geht dabei auch wieder darum, wie die Wirklichkeit dargestellt wird. Natürlich ist diese Wirklichkeit etwas anderes als das, was man auf der Grundlage der Vernunft erklären kann.

Die Inszenierung ist von L. Kriegenburg. Er versteht den Begriff der Wirklichkeit, wie sie Büchner meint, sehr genau, und darauf baut er seine eigene Bühne auf. Auf der Bühne stellt er einen anderen Raum dar als den gewöhnlichen Lebensraum, wie wir ihn überall in der Welt sehen. Der Boden ist ein bißchen schief, und alles ist gelb beschmiert. In diesem Raum leben Menschen, aber sie sind auch etwas anders als wir; sie gehen wie Automaten und sprechen mechanisch schnell oder tierartig. Sie sind zwar auffällig komisch, dennoch können wir ihre Sprache und ihre Gebärden verstehen und bis zu einem gewissen Grad eine Ähnlichkeit mit unserem Leben bemerken. Kriegenburg, der kühne und geschickte Regisseur, versucht durch ein solches Arrangement die Wirklichkeit konkret darzustellen, wie sie Büchner in seinem Drama ausdrücken will. Dieses Mittel ist notwendig, denn man kann die Wirklichkeit nicht ausdrücken, wenn man das normale alltägliche Leben auf der Bühne darstellt; die Wirklichkeit, die Büchner sieht, ist etwas anderes als die, die man aus dem alltäglichen Leben kennt, deshalb muß man die Bühne etwas anders als normalerweise gestalten. Das ist vielleicht die wesentliche Regieleistung Kriegenburgs. Er wagt es kühn und mit Erfolg. Dies zeigt sich besonders bei der Szene „Stich tot!“. Hier dreht sich das große Rohr plötzlich, das bis dahin hinten in der Mitte der Bühne lag. Er betont damit die plötzliche Veränderung der inneren Welt Woyzecks. Es ist korrekt, konkret und effektiv. Man kann mit Bestimmtheit sagen, daß es eine der besten Aufführungen des „Woyzeck“ gewesen ist.