

# 日本におけるハイナー・ミュラー受容

岡田恒雄

## 1. ハイナー・ミュラーの人と作品

1929年ザクセン州のエッペンドルフに生まれたハイナー・ミュラー(Heiner Müller)は、1995年12月30日癌のため66歳で亡くなった。66歳と言えば決して若くはない。しかし1990年にドイツが再統一してこれから演劇人ミュラーはどうなるのか、「独裁制」の重しがとれて生き活きとした筆遣いで書いていくのか、それとも沈黙を守っていくのか、とドイツ民主共和国のなかで体制の圧力に柔軟に対処しつつ、活動を続けてきたミュラーに関心を抱いた人なら誰でも、期待と不安を持って彼に注目していたのに、こんな事になるとは、ドイツ演劇だけでなく、ヨーロッパの、世界の演劇にとって大きな損失だ。

1951年に両親と弟がドイツ連邦共和国(当時は西ドイツ)に亡命したときもドイツ民主共和国にとどまり、1961年に作家同盟を除名されたときも亡命はしなかったミュラーの劇作品を、経済的發展を遂げた資本主義社会の住民である日本人が受容することにどのような意味があるのか、にわかに即断はしかねるが、日本のゲルマニストはかなり早い段階から、ミュラー劇を受容してきた。この小論では、ゲルマニストの受容の成果であるミュラー劇の翻訳を、日本の劇団・演劇グループがどう受容してきたかという実例を示し、今後の展望の手掛かりを探りたい。まずハイナー・ミュラーの生涯と作品について言及しておきたい。

『ハムレットマシーン』(Die Hamletmaschine 1977)等で、DDR(政治)詩劇を確立した詩人と言っても過言ではないハイナー・ミュラーは、ドイツだけではなく、世界的にも認められている、ユニークかつ先鋭な劇作家である。1950~60年代は、上演される見込みのないまま、『トラクター』(Traktor)、『賃金を抑える者』(Der Lohnrücker)などドイツ民主共和国の生産現場における社会矛盾を扱った作品、1960年代中頃からは『ピロクテテス(フィロクテート)』(Philoktet)、『ヘラクレス 5』(Herakles 5)など、ギリシア古典劇改作、1970年代は、『戦い』(Die Schlacht)『ゲルマニア ベルリンの死』(Germania Tod in Berlin)、『グンドリングの生涯 プロイセンのフリードリヒ レッシングの眠り夢叫び』(Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei)など、ナチス第三帝国までのドイツ残酷史を扱った作品群を書き、1977年にこれまでのブレヒトを意識した教育劇的傾向とは訣別し、同年『ハムレットマシーン』、1980年に『カルテット』(Quartett)など、演劇構造の解体を目指した、独自の改作を完成していく。だが1985年からの『ヴォロコラムスク幹線路』(Wolokolamsker Chaussee)5部作では、再び教育劇的方

向性に戻っていくが、単なる逆戻りではない。かつての作品がドイツ民主共和国の社会矛盾に限られていたのに対して、この五部作はナチス第三帝国、スターリン独裁のソ連、ソ連の衛星国ドイツ民主共和国という三つの独裁国家に共通する本質を見据えて、その本質を劇詩として表現する試みであった。ゴルバチョフのペレストロイカが始まり、時代が動いていたことも執筆動機になっていたかも知れない。だが時代は体制内改革を飛び越して、一気に動いていく。1989年でもまだドイツ民主共和国の存続・改革に一縷の望みを託していたミュラーも、1990年10月のドイツ統一という現実を如何ともしがたく、その後作品らしい作品を書いていなかった。「劇作家にとっては独裁制は民主制よりも精彩を放つ。シェイクスピアは民主制のなかではおよそ考えられない。DDRはこの段階ではうまくバランスのとれた君主制国家だったのです。」<sup>1)</sup>民主制国家のほうが劇作家は活動しやすいだろうという、常識的推測を覆すこの逆説的な言葉に接すると、抑圧のない「民主制」は、劇作家に、劇作のためのバネを与えてくれなかったのだろうか、と思いたくなる。

劇作活動をしなくなった反面、演出家としての活躍はめざましく、ドイツ座からベルリナー・アンサンブルに移って、1992年に芸術監督の一人になり、そのうち主導権を握るようになった。1995年にプレヒト『抑えることもできたアルトゥロ・ウイの興隆』を演出して、同年の『今日の演劇』特別号で、多くの評論家から評価を受けた。

1990年に Rotbuch Verlag から対談集 „Zur Lage der Nation“ (国民の状況について) が出版された。1992年に『人類の孤独—ドイツについて』という題名で、邦訳が窓社から出版された(照井日出喜訳)。さらに1992年夏に Kiepenheuer & Witsch Verlag から出版された対談集 „Krieg ohne Schlacht — Leben in zwei Diktaturen“ がベストセラーになり、翌年8月には邦訳『闘いなき戦い—二つの独裁体制下の生活』が未来社から出版された(邦訳の題名は『闘いなき戦い—ドイツにおける二つの独裁下での早すぎる自伝』谷川道子・石田雄一・本田雅也・一條亮子訳)。

『人類の孤独—ドイツについて』は、ベルリンの壁が壊滅前から、DDRがドイツ連邦共和国(BRD)に飲み込まれるまでの期間、1988年から1990年初頭にかけての対談集であり、ドイツ統一とその将来に危惧を抱くミュラーの心情が伝わってくる。「マクドナルドの店に陣取り、嬉々としてなにやら糞のごときものにかぶりついているのは、ともあれまったく新しい人種の群れには違いありません。(中略)こうした新しい世界に慣れきった子供たちには、芸術や文学、あるいは演劇などといったものは、もはやたんなる無用の長物にすぎぬのであり、(中略)ただちにハンバーガーに化けることのない思想にも、人間の興

1) Heiner Müller: „Krieg ohne Schlacht — Leben in zwei Diktaturen“. Verlag Kiepenheuer & Witsch. Köln. 1992. S. 112. 以下 „Krieg ohne Schlacht“ と記す。邦訳:『闘いなき戦い—ドイツにおける二つの独裁下での早すぎる自伝』未来社。東京。1993. 85頁。以下『闘いなき戦い』と記す。

味の対象となることができるのだ、ということには、一度として思い当たることもないままに、一生を過ごすことになるのです。」<sup>2)</sup>

『闘いなき戦い—ドイツにおける二つの独裁下での早すぎる自伝』は、東ドイツにおける政治と文学・演劇の戦いの内実が暴露されていて、興味深い。

1993年1月旧ドイツ民主共和国公安局(シュタージ)との関係を取り沙汰されたが、結局文書にミュラーの名前が見当たらなかったということで、それ以上の非難をされることがなくなった。

その事件のあった後、1994年には、改訂版『闘いなき戦い—二つの独裁体制下の生活。自伝。旧DDRの国家公安局(シュタージ)の記録書類付きの増補新版』„Krieg ohne Schlacht—Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. Erweiterte Neuauflage mit einem Dossier von Dokumenten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR“ が出版された。初版の記録集 *Dokumente* のうち *Dokument 5* „Das Volk ist in Bewegung“<sup>3)</sup> が削除され、*Dokument 21* „Anmerkungen zu „Krieg ohne Schlacht“ von B. K. Tragelehn“ が追加され、<sup>4)</sup> さらに国家公安局(シュタージ)関係の記録書類が載せられている。<sup>5)</sup> その後に「ミュラー幻影」(„Das Müller-Phantom—von Andreas Schreier und Malte Daniljuk“<sup>6)</sup>、*「臆病は人権である—国家公安局との接触に関する、劇作家ハイナー・ミュラーとの対話」* („Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit—Ein Gespräch mit dem Dramatiker Heiner Müller über seine Kontakte mit der Staatssicherheit“<sup>7)</sup>) の二つの文章も付け加えられた。

この『闘いなき戦い』では、ミュラーの名が世に出るまでの苦闘の跡がわかるし、当局といかに妥協しなければならなかったかというミュラーの苦渋、東独社会の現実が手に取るように描かれている。ドイツ民主共和国(DDR)が崩壊した後だからこそ、言えたことだと思う。しかし同時に、まだ生きている人が多い現在、このような自伝を出すのは勇気がいったと思う。ミュラーは、私事に関しても、他の人なら恥さらしだからと躊躇するようなことまで、平気で語る。それが作家の宿命であるといえどもそれまでだが、まるで自身というものはないかのように、淡々と自己について語るのだ。

クレラ、ベッヒャー、ホーネッカー等の党幹部、ハンス・マイアー、ブレヒトなどのエピソードが散りばめられている。1961年に、カールホルストの学生劇団の手で初演されたミュラーの『移住者』(Umsiedlerin)が、当局の禁止措置により上演中止に追い込まれ、

2) Heiner Müller: „Zur Lage der Nation“—Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz. Rotbuch Verlag. Berlin. 1990. S. 35. 邦訳:『人類の孤独—ドイツについて』窓社。東京。1992. 44頁。

3) „Krieg ohne Schlacht“ S. 385ff. 『闘いなき戦い』 304頁(「民衆は動いている」)

4) Heiner Müller: „Krieg ohne Schlacht—Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. Erweiterte Neuauflage mit einem Dossier von Dokumenten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR“. Verlag Kiepenheuer & Witsch. Köln. 1994. S. 420ff. 以下 „Krieg ohne Schlacht—Erweiterte Neuauflage“ と記す。

5) „Krieg ohne Schlacht—Erweiterte Neuauflage“ S. 429ff.

6) ebenda. S. 470ff.

7) ebenda. S. 477ff.

演出のトラージェレンは党から除名され、刑罰労働を課せられ、ミュラーは作家同盟から除名された。この事件の顛末はこの本に詳述されており、これを読めば東独政府の文化政策の本質が窺える。ベルリーナー・アンサンブルがいかにか狼狽したかがわかる。ベルリンの壁建設と時期的に重なっていたので、ミュラーは孤立無援だった。社会主義リアリズムでは、ミュラー劇は理解できないのだ。ハンス・アイスラー、ヘレーネ・ヴァイゲルのようにミュラーの才能を認め、弁護する人はいた。ミュラーは、モラルよりも書くことを選んで自己批判をした。当時のミュラーの絶望的な状況が良くわかる。

この『闘いなき戦い』がドイツで1992年に出版されたその翌年1993年8月には、邦訳が未来社から出版された。1年以内に翻訳され、出版されるというこの早さが日本におけるミュラー受容を端的に物語っている。ミュラー劇に対するゲルマニストの関心が深いのである。

## 2. ミュラー戯曲の邦訳とHMP

この難解な劇作家の作品は現在、統一ドイツやフランスでも頻繁に上演されている。日本でも幅広く受容されている。『ユリイカ』1985年11月号「増刊特集—世界の演劇人は語る」の中で、岩淵達治が『ハムレットマシーン』を訳出してから、一般にもミュラーの存在が知られるようになった。1990年のドイツ統一後は日本でも、『ゲルマーニア ベルリンの死』（早稲田大学出版部、1991年）、『ハイナー・ミュラー テキスト集1・2・3』（未来社、1-1992、2-1993、3-1994）が出版された。『シアター・アーツ 3』（晩成書房）には岩淵達治訳の『モムゼンのブロック』（Mommzens Block, 1993）が掲載されている。『ゲルマーニア ベルリンの死』は、日本で初めてのミュラー戯曲集で、『戦い』『賃金を抑える者』『ゲルマーニア ベルリンの死』他の初期作品と『ホラティ人』（der Horatier, 1968）、『モーゼル』（Mauser, 1970）を含んでいる。越部暹、市川明、吉岡茂光の三氏の訳で、詳細な解説が付いている。

『ハイナー・ミュラー テキスト集1～3』は難解なミュラー劇の共同翻訳という作業であり、岩淵、越部、谷川の三氏の労を多としたい。例えば『ハムレットマシーン』には『ユリイカ』の岩淵訳と、このテキスト集の岩淵+谷川訳があるのだが、現時点では訳の優劣を即断できない。将来内外のゲルマニストにより、この『ハムレットマシーン』に関して、様々な研究がなされようが、ともかく資料の乏しい現時点において、これはパイオニア的業績であると思う。

また現在日本のミュラー劇受容を語る時、HMPを抜きにすることはできない。HMPは1990年初頭より活動を開始した5人（西堂行人、谷川道子、内野儀、岸田理生、鈴木絢士）のプロジェクト・チームである。当初はハムレットマシーン・プロジェクトと称していたが、途中からハイナー・ミュラー・プロジェクトに改称している。その活発な活動の成果は、I.「ハムレットマシーンは可能か」1990年12月刊行、II.「ハムレットマシーンは可能かII」（I.「ハムレットマシーンは可能か」を含む合併号）1991年5月

刊行、III、「ハイナー・ミュラーは可能かIII」1993年3月刊行、の三冊に収録されている。シンポジウム、評論、劇評等を含み、筆者たちのミュラーと『ハムレットマシーン』への熱い思いが伝わってくる。このプロジェクトはその後ハイナー・ミュラー・プロジェクト(HMP)と改称し、1994年7月～12月の6回にわたり、〈シアター・コミュニケーションⅠービデオ・トークによる世界演劇講座Ⅰ〉(①ミュラー『ハムレット・マシーン』ウィルソン演出、②ブレヒト『三文オペラ』クレーマー演出、③ジョン・リード原作『世界を震撼させた十日間』リビエモフ演出、④カントール『死の教室』、⑤ヤン・ファール『劇的狂気の力』、⑥ベルナル・マリー・コルテス『綿畑のなかの孤独』シェロー演出)を開催し、ビデオを見て討論会を開いている。1995年4月には4回にわたり、〈シアター・コミュニケーションⅡーワークショップ・ハイナー・ミュラー〉(①『ハムレットマシーン』ミュラー演出、②『メディアマテリアル』、③『カルテット』④『闘いなき戦い』ハイナー・ミュラー・ドキュメンテーション)のビデオ上映・討論会を開いている。1995年10月～1996年3月には6回〈シアター・コミュニケーションⅢービデオ・トークによる世界演劇講座Ⅲ〉(①カントール作・演出『私は二度と帰らない』、②ピランデルロ『山の巨人たち』ストレーレル演出、③アイスキュロス『アガメムノン』シュタイン演出、④ジョン・ボクン『冬至・12月に花を見たように』金亜羅演出、⑤シェイクスピア『ハムレット』シェロー演出、⑥ハイナー・ミュラー—最新ドキュメント映像)を、開催した。すべて現在に突き刺さる「世界演劇」構築の試みであり、ミュラー劇がその起爆剤というわけである。1996年5月には、連続4回〈ハイナー・ミュラーと日本演劇との対話〉というテキスト朗読とトークショーを開催している(①ハイナー・ミュラーと身体性②ハイナー・ミュラーと歴史、伝統性③ハイナー・ミュラーと世界性④ハイナー・ミュラーとテキスト性)。この試みは、観客の啓蒙を目指していると思うが、より実り豊かなものになるためには、俳優など演劇実践家の視点が必要であろう。下手をすると演劇評論家のトークショーで終わってしまう恐れもないわけではない。それに話がミュラーだけに限らず、他の作家にも及ぶとき、話がミュラーから逸れてしまうこともあるのではないか。少なくとも、私が聞きにいったときは、そのような印象を受けた。それに、演じる俳優の声をもっと聞きたいとも思った。演出家と俳優のぶつかりあいが見られれば、もっと実り豊かなものになるのではなからうか。

1996年5月号で『ユリイカ』が「ハイナー・ミュラー—ハイパーテキストとしての演劇」という特集を組んだ。ミュラーが死去して半年も経っていない。ミュラーの作品がどれほどのインパクトを持っていたか、彼の死がどれ程の衝撃を日本の演劇人に与えたかがわかる。

### 3. ハイナー・ミュラーの日本での上演

次に日本での上演について見ていきたい。ただし筆者が1990年代に観た上演を主に取り上げることをお許しいただきたい。

関西では、ミュラー研究者市川明が中心になって、ミュラー劇は上演されてきたが、筆者は残念ながら見ていない。1980年には、東京の「ル・ピリエ」で、観世栄夫演出、越部暹訳の『ピロクテテス(フィロクテート)』が上演された。難解で、形而上学的な社会劇というのが、初めて観たこのミュラー劇の印象であった。

1991年5月には、住友ベークライト跡地メディア劇場で、岸田理生脚本、鈴木健二演出により、『メディアマシーン』(『メディアマテリアル』の改作)が上演された。かつての風呂場・シャワー室でまず上演し、その後で確か3階に誘導されて、また芝居を見た。ほとんどモノローグ芝居であった。この上演に関しては、鈴木絢士(たぶん鈴木健二と同一人物であろう)が、『ユリイカ』(ハイナー・ミュラー特集号)で、詳しく述べている。<sup>8)</sup> この住友ベークライト跡地、つまり「近代産業発展の一翼を担ってきた近代工場の残滓」「産業の墓地」が、『メディアマシーン』上演にふさわしいことは分かったが、上演そのものは、分かりにくかった。1991年8・9月に、ハイナー・ミュラー三部作(『落魄の岸辺』『メディア資料』『アルゴ船隊員のいる風景』が岩淵達治演出で上演された(ドイツ文化会館ホール)。これは残念ながら見ていない。1992年8・9月『ハムレットマシーン』上演(鈴木絢士演出)も、このプロジェクトによる成果である。残念ながらこれも観ていない。

1992年9・10月には、東京演劇アンサンブルの本拠地武蔵関のプレヒトの芝居小屋で、『ハムレットマシーン』(Die Hamletmaschine, 1977)が上演された。東京演劇アンサンブルの俳優たちによる『ハムレット』(広渡常敏演出)との交互上演であった。『ハムレット』の出演俳優は日本人、『ハムレットマシーン』は日本人(東京演劇アンサンブル劇団員)とヨーロッパ人の混成で上演する。日本語の台詞にドイツ語・英語が交ぜられた上演で、演出はオーストリア出身ヨーゼフ・サイラー。ミュラー自身が推薦した演出家だ。日によって上演時間が違った。この『ハムレットマシーン』上演については後で言及したい。

1993年はミュラー『四重奏』が日本で取り上げられた年であった。ラクロの原作は書簡体小説で、フランス革命前の頹廢したアンシャン・レジームの貴族達の生態を描き、しかも悪女メルトイユ侯爵夫人とプレイボーイ、ヴァルモン子爵を始めとして頹廢貴族たちの心理を見事に書き上げたと同時に、信仰に生きるトゥルベル法院長夫人の魂にヴァルモン子爵が魅せられていく過程が見事な名作である。

この名作小説を改作したのが、ミュラーの『カルテット(四重奏)』で、「時空(Zeitraum)」は、「フランス革命前のサロン／第三次世界大戦後の核シェルター」<sup>9)</sup>である。フランス革命勃発への不安と、第三次世界大戦後の人類絶滅への不安が交じり合い、核シェルターという設定は、出口なしの牢獄のイメージを醸し出す。登場人物はメルトイユ侯爵夫人とヴァルモンの二人である。ヴァルモンが退場した後、メルトイユ侯爵夫人がヴァルモンに扮し、再登場したヴァルモンがトゥルベル法院長夫人に扮する。この劇中劇では、

8) 『ユリイカ特集ハイナー・ミュラー—ハイパーテキストとしての演劇』1996年5月号。青土社。東京。195~197頁。以下『ユリイカ特集ミュラー』と記す。

9) Heiner Müller: Herzstück (Rotbuch 270). Rotbuch Verlag. Berlin. 1994. S. 71. 邦訳: 『ハイナー・ミュラーテキスト集 3』未来社。東京。1994. 8頁。

男が女を、女が男を演じる。役割を変えるのである。第二の劇中劇では、メルトイユ侯爵夫人が修道院生徒セシル・ヴォランジュを、ヴァルモンがヴァルモン自身を演じる。第三の劇中劇では、再びヴァルモンがトゥルベル法院長夫人に、メルトイユ侯爵夫人がヴァルモンに扮する。やがて侯爵夫人が毒を入れたワインを飲んで、最後に自分に戻ったヴァルモンは死ぬ。癌に冒された侯爵夫人の「娼婦は死んだ。今は私たちだけ 癌 私の恋人」<sup>10)</sup>という台詞で幕になる。幕切れの後も孤独感が漂う。芝居ごっこをやるなかで、支配と従属、暴力を媒介とした男女の(闘争)関係、男の独自性、女の独自性が相対化され、異化される。堀真理子はこの戯曲には「フェミニズムの論理」<sup>11)</sup>が見られるという。筆者は、これを極めてグロテスクではあるが、競争原理を否定した、現代社会批判の戯曲と見なしたい。現代社会はそう簡単には変革できまいが、この戯曲は少なくとも現体制に対する警告にはなると思う。

1993年3月には、HMPの活動として、『四重奏—カルテットより』(台本：谷川道子、演出：岸田理生)を上演した。鏡を有効に使っていたが、4人の俳優が登場してかえって分かりにくくなってしまったように思う。原作戯曲どおりメルトウイユとヴァルモンの2人でいいのではないかと思った。「ごっこ、ごっこ、ごっこのごっこ」という台詞の繰り返しもあり効果を感じなかった。ミュラーの原作にみられる、世界の終末、メルトウイユ夫人の肉体的絶望が見えてこなかった。上演に社会劇としての広がりがなく、少女の世界に閉じられていたのが、気にかかった。しかしこの上演は女性の立場からの世界観の表現かもしれない、そうだとすれば、男性である私には理解できないだろう、と感じた。その性差の撤廃がミュラー劇のテーマでもあるが、しかし私自身はそこまで、先鋭な存在になれない。

1993年9月にシアターX(カイ)で上演された『四重奏』(Quartett 1989年、ラクロ『危険な関係』1782年—の改作)の四劇団競演は、ロシア演劇学者(チェーホフ研究家)中本信幸の尽力で成功したが、日本におけるミュラー受容の歴史の中でも特筆に値するものになると思う。四重奏という名にふさわしく、日本版2本、外国版2本。日本版は岩淵達治版と渡辺守章版、外国版は、ドイツのロストック民衆劇場版とロシアのモスクワタガンカ劇場テアトルAグループ版であった。

岩淵達治出版は、水城蘭子(メルトイユ)、俵一(ヴァルモン)の出演で、ミュラーの戯曲に忠実な、硬質な文体と演技であった。ミュラー劇の本質を掴んでいたと思う。渡辺守章版は、言葉を日本語に合うように、つまり句読点を意識的に増やし、ウェットな文章にしていた。メルトイユは俳優座の川口敦子、ヴァルモンは渡辺守章自身が演じていて、全体的に日本化されていた。これはこれでおもしろかった。

ロストック民衆劇場版は、ガブリエレ・メラール＝ルカッシュ(メルトイユ)、ペーター・パーゲル(ヴァルモン)の出演で、観客が入場すると、二人の登場人物が食卓につ

10) ebenda: S. 90. 同上 37。

11) 『ユリイカー特集ミュラー』231頁。

いて食事をしている。テキストはドイツ語で、つまり原文で語られ、演技も硬質で、グロテスク性、アイロニーにも、これぞミュラー劇という小気味良さを感じた。タガンカ劇場テアトルA版はメルトイユ侯爵夫人役がタガンカ劇場の名女優アーラ・デミドワだけあって、情熱的な素晴らしい演技であったが、逆にミュラー劇の本質とは少し異質なものを感じた。ヴァルモン役はデミトリー・ペフツォフ。ロシア版、あるいは、スタニスラーフスキー的演技といってよいのだろうか。リュビーモフ率いるタガンカ劇場の叙事的演技とは異質のものだという印象は受けた。

ミュラー劇の寄りつきにくさ、難解さなど、色々批判はあると思うが、私はこの上演は、四つとも甲乙付けがたい出来だったと思う。ニューヨークその他でも同じ企画を立てながら挫折したそうだから、日本の関係者の熱意は大いに賞賛に値すると思う。『ハイナー・ミュラー テキスト集 3』に戯曲の訳が掲載されている。

同年7月には、ミュラーはドイツのバイロイト音楽祭で『トリスタンとイゾルデ』の演出をして、バイロイト名物のプーイングに見舞われた。衣装は山本耀司、写真で見ると、歌手たちはプラスチックの首枷を付けている。歌手たちの動きを封じ込めるこの首枷は、現代における愛の不毛を訴える効果がある。この年は指揮のダニエル・バレンボイムが、暗中模索の状態であったらしいが、木下健一によれば、95年の再演からは、「管弦樂の響きも初年時と比較にならないほど濃厚で血沸き肉踊る熱い音楽がピットから溢れ出し」<sup>12)</sup>たそうだ。

1997年3月末にはシアターX(カイ)で、『ハムレットマシーン』+『落魄の岸辺』のコーラージュが鈴木絢士演出で上演された(HMP後援)。これは観ていない。これについては『ネアンデルタール 21』創刊号で、岩淵達治が批判している。

#### 4. 東京演劇アンサンブル上演『ハムレットマシーン』

ここで、1992年秋の東京演劇アンサンブルの公演に戻りたい。1997年という現時点から見ればいささか臺が立っているかもしれないこの公演にこだわるのは、ポストモダンとか脱構築とか言った、流行思想からではないブレヒトとつなげた形で上演できる劇団の一つが、東京演劇アンサンブルであると思うからだ。東京演劇アンサンブルは、共同作業を重んじる劇団で、俳優座、池袋小劇場、黒テントと並んで、日本のブレヒト劇上演劇団である。劇団名も、ブレヒトの劇団であったベルリーナー・アンサンブルを意識したものであろう。演劇アンサンブルの指導者広渡常敏もブレヒト劇には造詣が深い。武蔵関にある劇場兼稽古場は、「ブレヒトの芝居小屋」という。

この劇団はブレヒトをこれまで連続的に取り上げてきた。その中には『セチュアンの善人』『ガリレイの生涯』のような代表作だけでなく、『コミュニンの日々』のようなどちら

12) 同上 319 頁。『ハイナー・ミュラーテキスト集 3』谷川道子の解説(208 頁～)、演劇雑誌『テアトロ』1993 年 11 月号内野儀の評論「オペラを凍結する」(34 頁～)、『マリ・クレール』日本版 132 号(1993 年 11 月号(206 頁～)を参照のこと。



かと言えばマイナーな作品も含まれている。だが、この選択こそまさに東京演劇アンサンブルらしい。『コミュニンの日々』は共同作業そのものが劇になっているのであり、その共同作業は社会構造を問うものであると同時に、劇団のあり方、存在理由を問うものでもある。しかし演劇アンサンブルの場合、演劇論、演劇哲学という形而上学が押しつけられるのではなく、あくまでも演劇の上演という実践の場が優先されるからおもしろい。プレヒトの場合も、第2次世界大戦後ベルリンに帰還し、ベルリーナー・アンサンブルで集団作業を重視した演劇活動をしたから、『肝っ玉おっ母とその子供たち』上演などで、その成果が出たのである。

1992年9月に「プレヒトの芝居小屋」で、『ハムレットマシーン』を観た。AスタジオとBスタジオに分かれている。Aスタジオで、俳優は観客の間を移したり、天井の下に渡された板の上を歩いていたり、机に向かってノートに字を書いていたりする。それを観客が覗き込める。隣の椅子に座っているから観客かと思ったら、じつは俳優で突然立ち上がってしゃべりだす、そのうち、観客たちが三々五々移動しはじめ、その流れについていくと、Bスタジオでも俳優が演技がしていた、という上演であった。

評論家の評判は芳しくなかった。例えば9月22日朝日新聞夕刊の扇田昭彦の劇評は批判的なものだった。「スタジオの扉は常時開かれ、観客は自由に動き回りながら劇を見る。上演方法も風変わりで、山本耀司の黒い服を着た俳優たちは役を演じるというよりは、せりふをドイツ語、英語まじりで朗読し、気どった影のように観客の間をさまよう。従来型の演劇を解体しようとする実験性、押しつけがましくない上演スタイルは興味深い。だが、社会主義体制の破産など二十世紀の歴史を集約した感のあるこの複雑なテキストをどう読み解き、どう立体化したかという関心で見ると、拍子抜けする舞台である。」

『ユリイカ』1996年5月号で西堂行人はこう語る。「舞台の評判は最悪だった。しかしミュラーというのはそのようなことを喜ぶわけで、テロリストの演出家を送り込んだんだと言っていたようですが、わざと不成功させるような、失敗するようなやつを送りこんだ。」<sup>13)</sup>

1995年11月『ピロクテテス(フィロクテート)』を、ミュラーはベルリーナー・アンサンブルで、ヨーゼフ・サイラーの演出で初日を開けたが、「結果は散々であった」<sup>14)</sup>ことを西堂は書き、『ユリイカ』特集号で、市川明も、同じことを書いている。<sup>15)</sup>余命幾許もないことを自覚していたであろうミュラーが、自分が総監督をしているベルリーナー・アンサンブルで、サイラーに演出させたということは、ひょっとしたら、ミュラーはサイラーのことが何故か気に入っていたのかもしれない。

東京演劇アンサンブル上演のドイツ語と日本語を混交するやり方では、結局ドイツ語と日本語が完璧に理解できる観客しか、舞台で行われていることを確実に把握できない。一部のインテリのための演劇になってしまう。実験劇としては面白いが、観客層の広がり

13) 『ユリイカ』特集『ミュラー』280頁。

14) 同上280頁。

15) 同上163頁。

期待できない。そしてミューラー劇そのものが、知識人たちのお遊びになってしまう危険性がないとは言えないと思う。それは『コミュニケーションの日々』などを上演してきた演劇アンサンプルの方向性とはそぐわないと思う。

公演プログラムには俳優たちの座談会が掲載され、俳優個人が役にどう取り組んだかが分かる。芝居そのものを見ればその上演の成否、成功不成功が分かるのだから、そんな煩わしくどくどくしたプログラムは要らないと言われればそれまでだが、俳優の本音を聞く機会は滅多にないということを考えれば、やはり貴重な資料である。上演では分からなかったことを、プログラムが解説してくれる。

サイラーの演出意図は何だったのか。「みんなテキストの内容に捉われすぎている。」<sup>16)</sup>とサイラーが言ったとプログラムに書いてあるが、サイラーは演出意図の表明を拒否したようだ。しかしテキストの内容を把握しなければそれを正しく観客に伝えることは出来ないし、上演の求心力はなくなる。サイラーがこの戯曲をどう理解したかは、表明すべきであろう。まず構築するのが先で、そのあとで戯曲を解体するのが筋ではないか。

プログラムで、俳優の中村克己が「僕は、毎日稽古場で〈即興〉やってんだけど、まだまだ『ハムレットマシン』ってやつの形とか空気とか、そういったものが見えてきていないんですよね。だからね、正直に言うと、やってとても窮屈だし、退屈だし、この先どうなるかなと、とても不安があるのが実情なんです。」<sup>17)</sup>と述べていたが、上演を見ると〈即興〉をそのまま舞台に持ち込んだという印象をぬぐいきれなかった。

演劇アンサンプルの女優志賀沢子はこの芝居の上演のなかで、サイラーの提案に飛び込むか否かを考えたとき、「わたくしたちがいままでやってきたしばいの〈良さ〉って思っていたものが、無くなるかもしれないなあと思ったりするわけ。」<sup>18)</sup>と言う言葉は、よくわかる。志賀がまだ駆け出しの女優であれば、サイラーの提案に飛び込めるかもしれないが、東京演劇アンサンプルの中堅として活躍している彼女にとっては、〈即興〉演技に飛び込むことは実に勇気のいることだし、下手をすれば女優としての生命を断たれるかもしれないと、彼女が思っても、それは当たり前だと思う。もっと長い共同作業をする必要があったと思う。プログラムを読むと、サイラーは稽古に弓を取り入れたと書いてある。それが実際の上演に結びつけば、素晴らしかったと思うが、そこまで成果が上がっていなかったようだ。

演劇アンサンプルの演出家広渡常敏は、劇団員の意志を尊重してその総意をくみ上げていく。俳優が討論に参加し、その討論が活字になって観客の目にも触れる、東京演劇アンサンプルの活動は貴重である。劇団自体はそう大きくはないが、小さくもない。存在感のある劇団である。広渡は例えば「はかなさ」das Ephemereという言葉を手紙に数回繰り返し載せる人である。この言葉はW.ベンヤミンの言葉から説き起こし、詳しく解説しなければ、おそらくプログラムの読み手には理解できない言葉だろう。それをプロ

16) 『プレヒトの芝居小屋 10』東京演劇アンサンブル。1992年。31頁。

17) 同上23頁。

18) 同上26頁。

グラムであたかも自明の言葉であるかの如く繰り返すのは、悪い言葉で言えば書生っぽいのだが、しかし良く言えば、ロマンがあるのだ。他人とも開かれた形で議論するということだ。それは俳優たちとも、同じ土俵で取り組むことを意味する。上意下達で意向を押しつけることがない。そのような演劇集団で、『ハムレット』と『ハムレットマシーン』をペアで見せるというのは実に貴重な実験だった。<sup>19)</sup>

演劇アンサンブルは92年の上演は失敗と思っているかもしれない、その後ミュラー劇や『ハムレットマシーン』を上演した形跡がないからだが。しかし日本で上演するには、新劇団でありながら、常に冒険と実験に挑むこの劇団がやはりふさわしいと私は思う。再度『ハムレットマシーン』に挑戦してほしいと思う。

ブレヒトはモデルブーフを作り上げた。自らの世界像を提示する冒険を避ける主体性のない演出家たちの場合、そのモデルブーフに則して演出すれば、その一定の枠内で行う演出がめっちゃめっちゃになってしまう危険は少ない。しかしミュラー劇では、演出家は何をしてもいいし、ミュラーもそれを咎めはしなかった。一見物分かりが良さそうではあるが、結局ミュラーは演出家を突き放して試していると思う。もしその演出が失敗すれば、それは演出家が非難されるのである。ミュラー劇は自由に演出できるから、逆にこわいのである。

1996年11月6日と9日に前国際演劇協会(ITI)ドイツセンター事務局長のマンフレート・リンケの講演があり、そこで伝説になっているロバート・ウィルソン演出の伝説的な『ハムレットマシーン』をビデオで見ることができた。ミュラーが絶賛した、このロバート・ウィルソンの演出『ハムレットマシーン』(1985年ニューヨーク、1986年ハンブルク)が成功したのは、背景でスクリーンを動かしたということ、また机に並ぶ3人の女に歌舞伎のような一種の見得を切らせ、一種静的な瞬間を作りだしたこと、すべてが孤独で機械化された現代的状況のなかで、鳴らされる拍子木の音が不思議に安らぎを与えたことなどが挙げられると思う。ロバート・ウィルソンは自己演出意図を明確に提示したと思う。サイラーのように俳優の即興演技のなすがまま、自由にやらせるのは、かえって観客の心を混乱させてしまうと思う。ミュラーの演劇性は、完成された言葉よりも、身振り、しぐさ、叫びのような身体言語にこそある。これはフランス古典主義に代表される西洋の台詞劇よりも、俳優の身振り、しぐさのような身体言語が舞台上で優位に立つ、能・狂言・歌舞伎の伝統を持つ日本でこそ、俳優の技量が発揮される領域であるかもしれない。『ハムレットマシーン』を演出家岡本章は夢幻能の構造、身体性と通底するような感じがあるといっている。<sup>20)</sup>

『ハムレットマシーン』ほど、デモ、暴動を詩的かつ躍動的に描いた(詩)劇はなく、ミュラーのベルリンの壁崩壊の予言であったか、と思わせる衝撃力がある。『ハムレット』の読み替えであると同時に、1956年のハンガリー動乱とそれを引き起こしたスターリン

19) この上演に関する詳細な独文記録が出版されている。Hamlet Maschine. Tôkyô. Material. —Eine Theaterarbeit von Josef Szeiler und Aziza Haas in Japan. Hg. von Aziza Haas. Übersetzungen aus dem Japanischen von Buki Kim. Alexander Verlag. Berlin. 1996.

20) 『ユリイカー特集ミュラー』170頁。

に対する怒りから書かれたこのモノローグ的なドラマは、ミュラーの祖国東ドイツを取り巻く共産主義国家とその指導者を矮小化してみせるとともに、男性原理の否定という明確な主張を割り込ませた。しかも現代の疎外状況を変えることができないことの絶望に満ちている。『カルテット』の「時空 Zeitraum」は「フランス革命前のサロン／第三次世界大戦後のシェルター」<sup>9)</sup>、『ハムレットマシーン』も第5場は数千年世紀の深海が舞台である。世界の終末、人類絶滅の危機のイメージを漂わせている。その現実性と詩劇という形式の融合が、ミュラー劇の魅力だと思う。

しかし『ハムレットマシーン』などのミュラー劇をそのまま日本で上演すれば、それは単なるコピーに終わってしまう危険性が高い。DDRの状況を日本では実感できなかったし、今でもヨーロッパの状況はまるで対岸の火事なのだから、皮相な結果に終わってしまいかねない。

1996年11月23・24日、彩の国さいたま芸術劇場で、ハイナー・ゲッベルスが演出し、彼自身が演奏もしていた『プロメテウスの解放』（戯曲『セメント』の一部）の上演では、すべてドイツ語ではあったが、若者を主体とする観客の受けはよかったと思う。終演後予想外に多くの拍手を若者たちがしていたからだ。劇そのものは朗読劇に近く、それだけでは退屈であったかもしれないが、実際には音楽が主導権を握り、若者たちは感覚的にこの芝居を受け入れていたようだ。言葉は無関係なのだ、フィーリングにフィットすればそれでいいと、若者たちは思っていたようだった。

このような演出も一つの方法とは思ふ。しかしそれでは、ミュラーの（ペシミスティックな）世界観が提示されないのではないか。俳優集団の（議論とその議論の内実化としての演技の）中で、ミュラー劇の持つ世界観が内在化されないかぎり、観客がミュラー劇のメッセージを受け取ることは不可能である。

世界観内在化には、内容的には、東ドイツを飲み込んだ統一ドイツと、東ヨーロッパの現況を、自分のこととして捉える感覚の先鋭化が必要と思うが、形式的には、ロバート・ウィルソンのように歌舞伎的手法を取り入れてみるのも有効だと思う。歌舞伎的身振りと台詞は、日本人の体に染みついているのだから、ミュラー劇を上演する演出家・俳優には、この手法によって世界を内在化して、それを観客に提示してほしいと思う。

特に東京演劇アンサンブルのような劇団において、集団的演劇制作と日本の伝統的な身体言語の結合ができれば、日本におけるミュラー劇は大いなる実りの秋を迎えると思う。だがそのためには、度重なる実験が必要であろう。

世界観の内在化とは何か、それが日本において可能なのか、あるいは困難なのかという問題は、改めてまた論じたいと思う。

(文中敬称略)

## 日本におけるミュラー劇上演一覧表

戯曲名	訳・脚本	演出	劇団	上演場所	上演年月日
戦い		内田透	プレヒトの会		79. 11.
ピロクテテス (フィロクテート)	越部暹訳・ 脚本	観世栄夫	レムノス企画	(東京) ル・ビリエ	80. 9. 26 ～30.
ピロクテテス (フィロクテート)	越部暹訳・ 脚本	観世栄夫	レムノス企画	(東京) 星陵会館ホール	86. 6. 26. ～29.
ハムレットマシーン	イタリア語	フェデリコ・ ティエッツィ	イ・マガツィーニ	(東京) 東京芸術劇場	90.
メディアマシーン	岸田理生脚本	鈴木健二	大虚	(東京)メディア劇場 (墨田区住友ベーク ライト跡地)	91. 5.
ハムレットマシーン	谷川道子・ 内野儀訳	<sup>うなかみ</sup> 海上宏美	オストオルガン	(名古屋) セツ寺共同スタジオ	91. 5.
ハイナ・ミュラー三部作 (『落魄の岸辺』 『メディア資料』 『アルゴ船隊員のいる 風景』)	岩淵達治訳	岩淵達治		(東京) ドイツ文化会館ホール	91. 8. 30. ～9. 1.
ハムレットマシーン	谷川道子・ 内野儀訳	鈴木絢士	太虚	(東京)メディア劇場 (墨田区住友ベーク ライト跡地)	92. 8. 9.
ハムレットマシーン	岩淵達治・ 谷川道子訳	ヨーゼフ・ サイラー	東京演劇 アンサンブル	(東京) プレヒトの芝居小屋	92. 9. 12. ～10. 3.
ハムレットマシーン		大岡淳	商品劇場	(東京) 早稲田大学	92. 11.
戦い	市川明訳	堀江ひろゆき		(大阪) 谷町劇場	93. 2. 5.～7.
四重奏—カルテットより	谷川道子脚本	岸田理生		(東京)	93. 3.
四重奏	岩淵達治訳	岩淵達治		(東京) シアターX(カイ)	93. 9. 19.・20.
四重奏	渡辺守章訳	渡辺守章		(東京) シアターX(カイ)	93. 9. 22.・23.
四重奏	ロシア語	テオドロス・ テルゾプロス	タガンカ劇場 テアトルA	(東京) シアターX(カイ)	93. 9. 25.・26.
四重奏	原文 (ドイツ語)	トルステン・ ピトル	ロストック民衆劇場	(東京) シアターX(カイ)	93. 9. 28.・29.
ロシアの黎明	市川明訳	堀江ひろゆき	大阪 プロデュース	(大阪) 谷町劇場	96. 11. 8.・9.
プロメテウスの解放 (『セメント』より)	原文 (ドイツ語)	ハイナー・ ゲッベルス		(与野) さいたま芸術劇場	96. 11. 23.・24.
ハムレットマシーン+ 落魄の岸辺 (コラージュ)		鈴木絢士		(東京) シアターX(カイ)	97. 3. 27.～31.

※この上演一覧表を作成するにあたり、阿部雄一、市川明、岩淵達治、越部暹、谷川道子、西堂行人の諸氏から御教示いただきました。紙面を借りて御礼申し上げます。