

現代ドイツ演劇の潮流を見詰める目

— 新野守広『演劇都市ベルリン』+谷川道子『ドイツ現代演劇の構図』 —

岡田恒雄

1. はじめに

2005・2006年は、「日本におけるドイツ年」で、ベルリンで人気のある4劇団が東京で公演をした。また論創社から『ドイツ現代戯曲選30』が刊行中である。そのような時期に合わせて、新野守広氏の『演劇都市ベルリン』(2005年5月)、谷川道子氏の『ドイツ現代演劇の構図』(2005年10月)が出版された。両氏も翻訳に携わっているレーマンの『ポストドラマ演劇』が指針になっている。両氏とも実際に長期滞在して、ドイツの演劇をつぶさに見ており、その鋭い観察の目が随所に光っている。また内容的には重なる部分もあるので、両書を読むことでより幅広くドイツ・ベルリンの演劇を理解することができる。以下この二冊を出版順に見て行きたい。

2. 新野守広著 『演劇都市ベルリン 舞台表現の新しい姿』(レンガ書房新社)

新野守広氏の、長年にわたるベルリン滞在中の実践的な演劇研究の成果が、『演劇都市ベルリン』に結実している。「ベルリンは、歴史の変化が刻み込まれた街である。」(1頁)1989年春にベルリンで暮らし始め、その年の秋にベルリンの壁が崩壊した歴史的瞬間に立ち会った氏は、壁で分断された冷戦時代のベルリンを「もし街が人のように感情を持つなら、傷つけられた苦痛でうめき声を上げていただろう」(1頁)と思いやり、「東と西が境なく接する混沌とした町の魅力に惹かれて移り住む人は今でも多い」(298頁)という。

この町への慈しみが本書にはあふれており、本書を魅力あるものになっている。

ベルリン・シアターマップでは38の劇場、スペースを詳しく紹介している。

「第1章 新しいベルリンと心の壁」——演劇に入る前にベルリンの今へ案内する。再開発中のポツダム広場と政治中枢の明るさと、消えゆく家屋不法占拠者を対比させ、東独消滅で心の傷を負った人々の心情を描写した三冊の小説を紹介し、「心の中の壁」を指摘する。

「第2章 1989年の東ベルリン演劇」——ここから演劇に入り、フォルカー・ブラウン『過渡期の社会』(原作は『三人姉妹』)で、壁崩壊直前の東ベルリンの演劇を取り上げ、さらにそれまでの東独演劇を概観する。東ベルリンでは、政治と表現は不即不離であった。

「第3章 ハイナー・ミュラー」——ミュラーにとっての壁崩壊の意味から説き起こし、自伝的小品『父』に触れ、代表作『ハムレットマシーン』(1977年)の内容を詳述し、演出家ミュラーの活動、とりわけ1990年3月ドイツ座初演の『ハムレット/マシーン』の演出に詳しく触れる。『ハムレット/マシーン』は、西堂行人氏の『ハイナー・ミュラーと世界演劇』でも詳述されており、読み比べてみると、スターリニズム的独裁政権の崩壊、

ドイツ再統一直前のこの上演の意義をより深く想像できる。巻末に、「補遺『ハムレット / マシーン』の構成」が付いており、この複雑な上演の戯曲的再現がありがたい。

その後、ハイナー・ミュラーは共同芸術監督としてベルリーナー・アンサンブル (BE) に活動拠点を移し、晩年は『アルトゥロ・ウイの興隆』をヒットさせ、BE を存続させた。

「第4章 ミュラー以後のベルリーナー・アンサンブル」——ミュラーの死後、芸術監督不在の1998年のブレヒト生誕100年上演の『処置』、新芸術総監督パイマンに触れている。

「第5章 70年代、80年代の西ベルリン演劇」——劇団シャウビューネと演出家グリューパーとシュタインを扱い、集团的創造と問題点(美学的硬直化、後継者不足)を指摘する。

「第6章 フォルクスビューネとフランク・カストルフ」——第3章と並んで枚数が多く、東独出身のカストルフの過激に前衛的な演出が共感を込めて描かれている。『リア王』の演出(1992年初演)は、観客が理解できないほど原作をずたずたにして、猥雑、猥褻で、「彼の悪意は良識ある観客の逆鱗に触れる。」(172頁)しかしそれは、王国分割滅亡が東ドイツの消滅と平行に見えるから、とりわけ若い観客に支持される。(ただしドイツのパフォーマンス(演劇)ではやたらと裸になるシーンが多い。これは観客を挑発するためなのか、あるいは観客に迎合しているのか。誰かに教えてもらいたいと思っている。)

彼はさらに、ミュラーの戯曲を借用した『ペンション・シェラー / 戦い』でナチを茶化すグロテスクなドタバタ喜劇を作り上げた。ツックマイアー原作『悪魔の将軍』は戯曲を大幅に変えて、「ハラス将軍に代表される国防軍とドイツ国民は」ナチの「蛮行にいわば引きずりこまれて戦争に突入してしまった」という、「国防軍無謬説」(187頁)を断罪した。来日公演『終着駅アメリカ(原作は『欲望という名の電車』)』など最近の演出作品では、ビデオカメラとモニターが使われており、かつての過激さは影を潜めたようだ。

戯曲を大幅に変えるカストルフの演出は反ネオナチの政治性を意図している。東西ドイツ統合の傷は、2006年現在でも残っており、第1章に書かれた「心の傷」は不満となり、やがては爆発するかもしれない。ネオナチの動きなどを見ると、不気味な感じさえする。そのような事態を客観視させるのも、新野氏の、カストルフなどベルリンの演劇からドイツ社会全体を見る視角の鋭さのおかげであり、また本書の構成の巧みさによる。

「第7章 新しい世代」——シュタインが去った後の、新生シャウビューネの演出家オスターマイアーと劇作家マイエンブルクのリアリズム、さらにダンスのサーシャ・ヴァルツにも触れている。また反リアリズムのタールハイマー、ルネ・ポレシュに触れ、第8章では、スイスの演出家 マルターラーの演出の人気振りを「ヨーロッパの終焉を感性世界の経験に置き換える独特の手触り」に見ている。

「第9章 ドイツの劇場制度」——ここでは特に自治体の助成を中心とした財政制度が詳述されるので、ドイツの劇場制度が良く理解できる。自治体の助成は羨ましいが、自治体の首長が選挙で変われば、今まで潤沢であった助成金が削られるなど、問題もありそうだ。具体的な数字を挙げての劇場制度紹介は、ありがたい。1公演あたりの助成金額が多額なので、ベルリン州立歌劇場の1階特等席で12,000円、天井桟敷席で800円のチケットそれぞれに、20,000円を超える税金が投入されている。ドイツ再統一で、旧東ベルリンの劇

場の経費も支出しなければならなくなった、ベルリン市の負担は2倍になった。シラー劇場とフライエ・フォルクスビューネ（自由民衆劇場）は閉鎖、ベルリーナー・アンサンブルは民営化された、となれば、ここでもドイツ統一の影響がわかる。

本書は具体的でわかりやすく、ベルリンの劇場で今自分が芝居を見ている容易な気分にしてくれる。しかも客席にいと、「社会の大きな変化が、舞台の個々の場面の感情となって鮮烈に伝わってくる。」(298頁)それは「演劇人の表現の冒険」(298頁)であり、その冒険を日本語で再現したのが本書である。ベルリンの劇場に出かける時必ず携帯したい。

戦後ドイツ演劇年表も貴重な資料だ。新野氏は本書で本年の AICT（国際演劇評論家協会日本センター）賞を受賞した。

ひとつ注文がある。「ドラマトゥルク」(252頁)は、日本語に訳してほしい(「文芸部員」)。

3. 谷川道子著『ドイツ現代演劇の構図』(論創社)

『演劇都市ベルリン』に比べて、より理論的であり、またベルリンのみならず、現代ドイツ演劇の歴史と構図が明示されている。大部分が書下ろしではなく、これまでドイツ演劇について書いたものを再構成したという。谷川氏のドイツ演劇理論がわかりやすく提示されている。

谷川氏は、『ドイツ現代演劇の構図』の、プロローグと第1章で、分水嶺は1968年と規定している。政治の世界では、ベトナム解放戦線がアメリカに対して攻勢に出て、チェコではプラハの春が踏みにじられたこの年は、演劇が政治化した年でもある。ペーター・ヴァイス作『ベトナム討論』が世界で一斉上演されたことがその証明だ。

なぜドイツ現代演劇の構図を読むための起点が1968年かといえ、それは、「地域やジャンルを越えたパラダイム・チェンジが始動しはじめたとき」(15頁)であり、「実験演劇祭エクスペリメンタに象徴されるように、<グローバル/インターナショナル>と<ローカル/ナショナル>がクロスしはじめた時期とも重なっていた。」(16頁)からだ。政治・社会の変動により、演劇も変動を被ったのであろう。「60年代後半は社会参加を旗印にしたドイツ演劇の爆発のときといえる。」(57頁)

「芸術の商品化や文学教養主義的な演劇観を拒否する姿勢や運動は、世界的なく演劇の68年」とも連動するだろう。」(208頁)68年は政治面だけでなく、文化面でもとりわけ演劇の分野で、既成概念が揺さぶりをかけられた時であった。

プロローグで谷川氏は、今演劇と美術など他分野との境界があいまいになっていることを問題にし、ブレヒトの『処置』、ミュラーの『ハムレットマシーン』という二つの謎の演劇との遭遇を語る。この二つの演劇の間に、分水嶺1968年が入る。

「第1章 壁崩壊までのドイツ現代演劇の測量の試み」——1968年を分水嶺として、演劇が国境を越え、戯曲だけで演劇が語れなくなった、記録演劇が文学と社会の関係を覚醒させ、さらに制度としての演劇にも疑義を投げかけた、と語る。説得力がある。

さらに、「演出家の時代」70年代に隆盛を極めたペーター・シュタインのシャウビューネと入れ替わるように、アンサンブルを重視し平易な上演をして、ポップムで80年代に活

躍した、パイマンの足跡（1986年にブルグ劇場に移るまでの）を追っている。

「第2章 『ドイツ演劇の現在形』では、そのパイマンが批判した2002年のベルリン演劇祭で、カストルフ、ポレシュ、マルターラーなどが選ばれ世代交代した経緯、その上演の実際、〈NY 9・11〉の演劇祭への影響、またメディアをどう活用したかを、報告する。総括的であり、かつわかりやすい。

その後、「ベルリン演劇の『いま』——」をめぐり、谷川、新野、寺尾格三氏の鼎談が入る。フォルクスビューネのカストルフに関しては話が具体的になっている。ダンスのクレスニク、サーシャ・ヴァルツが、演劇とダンスを融合する形で、アンサンブルに入り込んでいく様が語られており、また、ルネ・ポレシュは、演劇の復権をめざすオスターマイヤーに対抗して出てきたという指摘は的確である。新野氏の「メディア化された世界においては、演劇は、もう議論と文化の中心ではない」（137頁）、ポレシュは、ダンスをテキストレベルでやろうとしているという指摘に対して、「メディアと身体性とテキストとか、表象文化のパラダイム・チェンジといった大きな枠で、つまり逆に『演劇』という枠を広げる形でダンスも論じてほしい」（138頁）という谷川氏の言葉に、氏の演劇の可能性への賭けを見た。

「第3章 グローバル化時代の国際演劇祭」——2002年夏、ケルン、ボン、デュッセルドルフ、デュースブルクの4都市で開かれた「ドイツ世界演劇祭2002」と、ハンブルクのカンプナーゲルの「ラオコーン 2002」の詳細な観劇報告。グローバル化、ポスト・コロニアル、メディア社会の中で、演劇は生き延びられるかという問いかけ。「ドイツ世界演劇祭2002」に集うマイナーな演劇グループは、「演劇」という枠組みを問い、美術、音楽など、「他ジャンルへの拓き方」を意識していた。「ラオコーン 2002」は、鴻英良がプログラム・ディレクターを務め「極東からのまなざしの演劇祭」（166頁）となった。

「第4章 ドイツ演劇の過去・現在・未来形」——1990年3月、東ベルリン・ドイツ座でミュラーの演出で、『ハムレット/マシーン』を上演した。『ハムレットマシーン』は「旧来のドラマ概念を脱構築しつつ、なおもテキストをシアターの場へと多様に移しかえるために、実践的かつ巧妙にしつらえられた変換装置ではなかったろうか。」（199頁）。

さらに5・6月にフランクフルトの「エクスペリメンタ6」で、17日間ミュラー劇だけを上演した。『『自国』の演劇の枠が『他国』の演劇の異質さで相対化・異化され、共有しうるパラダイムへ向かってグローバルに問い直される。」（201頁）だから、ミュラーだけの特集を組むことができたという。同じシャウビューネの演出家でも、戯曲に忠実なシュタインと、戯曲を解体して演劇のパフォーマンス性を重視するグリューパー、両者の資質の相違も、谷川氏の論評でよく理解できる。

演劇はいつまでも固定した観客を相手にするわけにはいかない。若い世代の心情に訴える上演でないと、劇場は博物館になってしまう。ましてや、演劇が芸術の王道ではない現在、自己崩壊的契機を内包しない上演は、緊張感のないものになってしまう。

「先行する多種多様な『演劇実践』を、それでも演劇として語るのに必要な言葉や記号、分節化への道具やロゴスが、やはり今緊急に『待ち望まれて』もいるのだ。」（226頁）

「第5章 日本とドイツと世界演劇」——ハイナー・ミュラーとの危険な関係——太田省吾との対話 [1996] では、ミュラーの『ハムレットマシーン』も太田省吾の『小町風伝』も共に1997年に発表され、太田の、ポーランドでは「ピラを撒くために一所懸命やったやつの息遣いとか」を一枚の紙が持っており、「東ヨーロッパではストレートには喋らない、必ず戦略的に喋る」(242頁)という視点から、政治の圧力から生まれたミュラーのそぎ落とされた濃い言葉と、そのミュラーと、ポーランド公演を経験した太田の相似性が語られる。本質を突いた、読者を緊張させる対談になっている。東欧的な闇から生まれるグロテスク、猥雑さにも触れられる。

この章の後半は、劇作家、故岸田理生と代表作『糸地獄』を巡るオマージュである。岸田氏と谷川氏は、HMP (ハイナー・ミュラー・プロジェクト) で活動を共にした同志であった。彼女はHMPの活動の中で、『オフィーリアマシーン』を書き、谷川台本『カルテット』を演出した。シアターの中でドラマが構造変化を起こしている現状と対決しようとした岸田氏への谷川氏の深い尊敬が読み取れる。

「番外編 多和田葉子の営為をめぐる菅啓次郎との対話 [2003]」——芥川賞作家多和田葉子は、2003年11月にベルリン在住ピアニスト高瀬アキとシアターX (カイ) で『ブレ、Brecht』を「上演」した。これはその「上演」後の対談であり、越境者多和田氏と資質を同じくする菅氏との対談は読者にとってもわくわくする経験であった。

「演劇とはなんだろうという問いを、演劇を超えてもう一度大きな物差しで考える」(20頁) ための対談であったが、しかしこの言葉こそ、谷川氏にこれまでの自分の演劇理論を再検討・再構築するために、『ドイツ現代演劇の構図』をまとめるための切っ掛けであろう。

4. 終わりに

新野氏も、谷川氏も、あるいは『ドイツ現代演劇の構図』の鼎談の相手である寺尾氏も「演劇とはなんだろうという問いを、演劇を超えてもう一度大きな物差しで考える」ために、ドイツ現代演劇と精力的に取り組んでいると思う。シュタインやオスターマイアーのようにあくまでも戯曲に忠実に演劇上演をするのか、それとも戯曲を解体してでも、現実の社会を写す鏡としての演劇の有効性を優先させるのか、結局結論の出ないこの問いを巡って、ここに紹介した演劇書は展開する。戯曲を解体したパフォーマンスによって、観客の間で賛否両論が渦巻く状況が生まれるのはむしろ好ましいことであろう。

最初にも述べたが、その際の両書の指針は、レーマン氏の『ポストドラマ演劇』であった。ただしこの書は体系的な理論書でなく、レーマン氏自身、模索の過程の中で書いたものだと思う。ドラマにこだわらないパフォーマンス、グローバル化が進み、メディア全盛の文化的状況の中で、演劇とは何なのか。その問いかけから、新たなパフォーマンス理論が生まれるかもしれない。そのような理論化へのプロセスが、この2つの演劇書といえよう。この2冊は、まさに合わせ鏡のように互いを照らしている。その輝きが新しい光を生み出すことを期待する。