

マルターラーの『トリスタンとイゾルデ』の新演出

～2005年パイロイト音楽祭から～

パイロイトにもデジ・テアターの潮流が押し寄せる

● 河原俊雄

『オペラングラス』誌は今年の九月号にこんな記事を載せている。去年初演だったシュリンゲンズイーフ演出の『バルジファル』と今年初演のマルターラー演出の『トリスタンとイゾルデ』を比べると、「考えられる限りもっとも大きなコントラスト」になると。確かに、前者は一度見たぐらいでは何がなんだかわからないほどのさまざまな物や映像や動きが舞台の上でひしめき合う。後者となると正反対で、動きがほとんどなくさびしいほどに簡素。いずれにしても、これまでにはまったく考えられなかったような新しい、しかし俄かには受け入れがたい新演出がパイロイト音楽祭で二年続けて上演された。そして、演出を重視するレジ・テアターの潮流がパイロイトにも押し寄せてきたことをいやがうえにも観客に強く印象付けた。そのマルターラーの演出について考えてみたい。

舞台は左右対称。まるで誰もいない体育館のように床板ばかりが目につく飾り気がない船室。イゾルデの服は六十年代か七十年代の旅行者の服装。トリスタンは胸にワッペンが付いた制服。公務員のような仕事を想起させる格好。第一幕で、苛立つイゾルデは椅子を乱暴に倒し、その倒れた椅子をブランゲーンが元通りに整えている。しかし全体的には静か。動きが少ない。

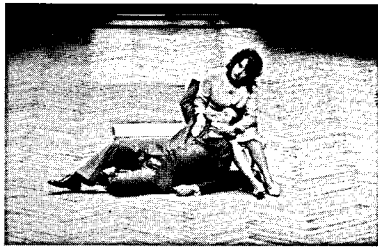
第二幕になると少し動き出す。まず印象的なのは、トリスタンがイゾルデのもとに来るときのシーン。イゾルデはその瞬間、彼を探すために別のドアへと出て行き、入って来たトリスタンとすれ違う。マルターラーは二人の関係をは

やくもここでほのめかす。

密会の現場に来たマルケ王は、灰色のコートを着て眼鏡をかけている。ほとんど表情というものがない。イゾルデの衣装の乱れを事務的に点検し彼女をいたわる。その仕草が妙に日常的。威厳というものはまるでない。『トリスタン』の神話的な世界を壊し、すべてを日常的な出来事に置き換えようとするマルターラーの意図は明瞭である。そう、こんな出来事はどこにでもある。金と力のある年配の男に若い女が嫁ぎにくる。その途中の旅で、女はその男の部下に近づき、後に関係してしまふ。過去に知り合った男と……

そのマルケ王は、始終トリスタンに詰め寄るような格好でアリアを歌う。トリスタンは頭を抱え苦しみを露骨に示す。マルケ王はしかし攻め立てるその姿勢を緩めない。ところがイゾルデは？　なんと、天井で蛍光灯が点滅するのを見つけては指でさしている。その点滅が終わると今度は別の蛍光灯が点滅する。するとそこに関心を向ける。まるで星でも見ているかのような顔をして。トリスタンの苦悩には一向に関心を示さない。マルケ王の言葉にも耳を傾けていない様子。はまったくくない。何だろう、このイゾルデは？　この人と人の関係はいったいどうなっているのか？　マルケ王も詰め寄るわりには激怒しているというのでもない。仕事の上での失態で部下を叱責しているような態度。トリスタンだけが一人苦しんでいる。

第三幕になると、クルヴェナールの動きがお



▲今年の「トリスタンとイゾルデ」の舞台
(©Bayreuther Festspiele GmbH/Jochen Quast)

かしい。電動ベッドに横たわるトリスタン。そのベッドを囲む鉄製の柵の周りをまるで足元がおぼつかない老人のように歩き回る。その動きや表情には、トリスタンに忠誠を誓い彼を慰め勇気付けようとする気配はほとんどない。無関心に限りなく近い。トリスタンとクルヴェナーのこの関係もまた妙である。ここでもまた、トリスタン一人が苦しみ、イゾルデの到着をひたすら待つ。その待っている姿は真に孤独で取り残されている。

そこへイゾルデがやっと到着する。彼女はポケットに両手をつ突っ込んだまま、少し距離を置いて床に転がっているトリスタンを冷淡に見下ろす。近寄って心配するわけではない。一度彼の体に触れるが、それは彼の傷口を確かめるため。彼の痛みや苦しみや憧れへの焦燥を共有し共感するという気持ちはない。むしろ、自分よりも先に死んでしまったトリスタンに対する怒りがにじみ出ている。そして歌い終わると、ト

リスタンが横になっていた空のベッドにもぐりこみ毛布を頭にまでかけて眠ってしまう。そのベッドからトリスタンは苦しみのあまり転がり落ちたというのに。冷たさ、そして無関心。トリスタンとイゾルデの二人の間にも関係というものがない。舞台の中央の前面で転がっているトリスタンの死の姿が痛々しい。誰からも見捨てられ一人きりである。その寒々とした光景は観客の心に焼き付く。

そこに登場したマルケ王、ブランゲーネ、メロート。それにクルヴェナーも含めて、全員、血が通っていない人形のように。自分の歌を歌い終わると、それぞれが壁にゆっくりと近づき壁と向き合ったまま動かない。それぞれが自分の言い分だけを歌いその後は完全な無関心。毛布を頭からかぶって寝てしまったあのイゾルデと同じだ。

その舞台全体の光景は異様である。中央に見捨てられたままで放置されているトリスタンの死体(遺体ではない)。頭から毛布をかぶって電動ベッドに横になっているイゾルデ。そして、マルケ王、ブランゲーネ、クルヴェナー、その他の登場人物たちが皆、壁に向き合いじっと立ち尽くしている。人間が人間と結び付かない。結び付けない。

おそらく、この最後のシーンにこそマルターラーの狙いがある。「トリスタンとイゾルデ」というオペラは現代を生きるわれわれにとつてどのような意味があるのか。現代に即してこのオペラを見るとどうなるのか。マルターラーはこ

こから始めている。そして、彼なりに出した答えが最後の光景だろう。現代ではディアロークが成り立たない。誰しもが自分のことで精いっぱい人に関心を向ける余裕などない。そのことが一人ひとりの孤独や絶望を加速度的に深める。そのため、一つひとつの歌もまたモノロークになってしまふ。この演出でマルターラーが最も伝えたいメッセージはここだろう。

このメッセージはサラ・ケイン (Sarah Kane) を思い起こさせる。彼女は1999年28歳で自殺したイギリスの劇作家である。彼女の作品は、現在、イギリス、フランス、ドイツをはじめとしてヨーロッパ各地で最も注目されていると言っているだろう。2000年にはベルリンのシヤウビユエネで「渴望」(Obs) 初演は1998年、エジンバラ。ドイツ語での初演は2000年、シヤウビユエネ。演出家はオスターマイヤー()が上演された。登場人物は四人。二十歳前後の女と三十代の男女、そして六十歳ぐらいの男。この四人がマイクの前に向かいひたすら自分のことばかりを話す。相互に向き合うことはない。他の人間が話していることにも一切耳を傾けない。話の内容はほとんどが愚痴。これは、演劇の常識を破壊している。演劇とは基本的にディアロークで成り立つもの。しかし、現代ではその会話が成立しない。その現代の風景をそのまま写し取ればモノロークの寄せ集めになる。異様である。一人ひとりがこんなにも多く話すのに人と人との間には何の関係も成立しない。マルターラーと同じ解釈である。

こうした観点からマルターラーの『トリスタンとイゾルデ』の舞台を見ると、その主張が明確になる。さびれたただ広い空間はそのまま登場人物たちの心の風景になっている。空虚でさびしくてそこを彩り飾るものが何もない。三幕全体を通してこの空虚な空間が観客を圧迫する。寂しさと退屈で息苦しくさえなる。マルターラーらのチームは舞台をあえてそう作った。なぜなら、その心のありようこそ今の人間がいつも向き合うものだから。そして、そうした心から湧き起こる歌は必然的にモノローグになる。現地の新聞評はしかし受け付けない。ツァイト紙のC・シュパーンは、今回のマルターラーの演出は「アイデアに欠け」(ideenarm)、「ポイントが弱い」(pointenschwach)と断定した後でこう記す。「何かが起こらなければならない。なぜならあまりにも何も起こらないから。マルターラーはいつもなら時間単位を拡張する天才的なやり手であり、ゆっくりやることの弁護者である。しかし今回、もしかするとこの劇は彼にとつてゆっくりすぎたのかもしれない」(7月28日付)。

皮肉たつぷりである。しかし、この評はかなりの観客たちの心情を代弁している。

フランクフルター・レントシャウ紙のH・ユングハイブリッヒは、第三幕最終場面のマルターラーの演出意図をかなり正確に把握しつつもこう断じる。「この緩慢で半ば狂言染みて奇妙にアクセントを付けた最終場面は、トリスタンの上演のさびしげな頂点になっている。(…)しかし、総じて失敗だったと見なすしかない」(7

月27日付)。その理由は、バイロイトの前回のミュラーの演出と比べると謎めいた性格も偉大さもなく逸話に始終しているからである、と彼は言う。

こうしたなかで、ズエートドイチェ・ツァイトウング紙のR・J・プレムベックの評は興味深い。彼はマルターラーが演出した無表情のマルケ王は旧東ドイツのホーネッカーの亡霊だと言い、トリスタンはその国のテクノクラートだと見なし、こう述べる。「フィープロック(舞台美術と衣装を担当、筆者注)の考案した地下牢の中でマルターラーが慰めもなく終始一貫して演出した過剰監視国家、つまりは我々の国家は、完璧に機能している。それはワグナーの意図に合致している。だからこそ媚薬が必要となるのだ」(7月27日付)。トリスタンとイゾルデの二人がこの世に生きていることの縛り。それをマルターラーは現代の監視国家に置き換えた。そして、現世の窮屈さを強調している点でワグナーの意図に沿うという解釈である。

一つの解釈が前面に出てくる演出。それはそれでいいのかもしれない。しかし、音楽との整合性はどうなるのか。レジー・テアターはこの問題を避けることはできない。たとえば、シユリングゲンズイーフが演出した「バルジファル」の指揮をしたブーレーズ。舞台の上で起きてくることに対しては我関せずという姿勢で自らの音楽を作り出す。ブーレーズほどの巨匠ならこれでいいのかもしれない。しかし若手となるとそうはいかない。今年の『トリスタン』の上演

についての新聞評では、演出と指揮との関係が明らかに一つの焦点となっている。

フランクフルター・アールゲマイネ・ツァイトウング紙でG・ローデはこう書く。「もしもマルターラーとフィープロックの傍らに、場面と人物の憂鬱な内部の提示を音楽的に映し出す術を心得ている指揮者がいたら、おそらくこの上演が残した不一致の印象は弱まったであろう。でもあのように、この演出は、混乱した音楽の伴奏に圧迫されて、——この関連で私は「解釈」という言葉は避けたい——、いわばしばしば頼るものもなく宙に浮いた。」(7月27日付)。ローデもまた諸手をあげてマルターラーの演出を賛美しているのではない。むしろ、人物も出来事も何もかも矮小化しているとの見解を示し否定的である。しかし、この評で注目したいのは、演出と音楽の一致ということに焦点を当てていること、さらに、音楽が演出に合致していないという見方をしている点である。従来、この演出は音楽に合っていないという論が多かった。しかしこの評は、音楽の指揮が演出を圧迫し演出の意図をかき消してしまうという論の展開である。先に取り上げたズエートドイチェ・ツァイトウング紙のR・J・プレムベックも同様のことを強く主張している。

これは当然の指摘のように思える。演出家はもちろん、台本と楽譜の双方を十分に読み込むことを要求される。それと同じように、指揮者のほうもまた、スコアとリブレットの両方を丹念に読むことが必要となるということだろう。

演出家の意図を十分に理解するためには、指揮者もまた台本に関心を向けなければならぬ。レジー・テアターがこれほど一般的となった新しい時代では指揮者のほうもまた、演出家の意図をどれだけ正しく理解しているかが問われる。右の新聞評はそのことを示している。

演出が指揮を変え。あるいは、音楽の意味を変えてしまう。その例をいくつか示したい。

筆者が知る限り、それを最もわかりやすく表現したのがクプファーとバレンボイムのコンビによる2002年の「トリスタン」の上演（ベリン国立オペラ劇場、同年3月19日のゲネ・プロを参照。新演出による初演は2000年）である。クプファーにしてみれば、第二幕で自

らの苦悩を悶々と歌い続けるマルケ王はありえない。信頼していた部下に手ひどく裏切られたのだからこは怒り狂うのが自然だろう。彼はそう考えた。そして縄り付こうとするトリスタンをマルケ王は怒りにかられて突き倒す。そのとき、マルケ王を演じたルネ・パベは怒り狂って歌う。それに伴いバレンボイムが指揮するオーケストラもまたここでは荒れ狂う。彼の指揮はクプファーの演出に完全に合わせているのだ。

今年のバイロイトで上演された「タンホイザー」もまたそうである。アルローの演出はヴォルフラムに焦点を当てる。ヴェルヌスベルクから出て行くときタンホイザーはその歌の楽譜を持ち帰る。その楽譜を、タンホイザーと再会したヴォルフラムはすぐに目ざとく見つけ、彼がヴェルヌスベルクにいたことを知る。そして

なんと、その事実をヘルマンに告げ口する。その理由は、タンホイザーとエリーザベートの仲を引き裂き彼女を自分のものにするためである。これだけではない。ヴォルフラムはいつも二人を監視し舞台のどこかに姿を現す。その彼の企みや焦燥や敗北がこの演出では一つの中心となる。そのヴォルフラムが最も注目されるのはこのオペラの中では第三幕のアリアである。問題は、その前の部分の演奏である。エリーザベートのアリアが終り、ヴォルフラムのアリアが来る、その間の、間奏曲である。ティーレマンは実にゆっくりと一つひとつの木管の音をクリアーに正確にしかも十分に奏でる。この部分のオーケストラの音がどれほど豊かで美しいものであるかを観客に充分にわからせようという意図をすえたアルローの演出とびたりと合致する。

さらに、今年のザルツブルク音楽祭で上演されたモーツアルトの「魔笛」である。ヴィックによる新演出では、ザラストロの国は高齢化で衰退した社会となり、タミーノとパミーナはこの社会に入らず二人で別の世界を探しに行くところで終わる。そのヴィック演出のフィナーレの音楽。「強いほうが勝ち／その報酬として／美と叡智に／永遠の栄光の冠が輝く」とホールを圧する大音声でザラストロを賛美する合唱が力強く歌う。しかし、その歌を歌う者たちは全員が老人である。中には足を引きずっている者もいる。しかも、そこにはタミーノもパミーナもない。その合唱の歌は皮肉や冷笑を通り越

しグロテスクで不気味であり、最後には恐怖すら与える。ムーティの指揮はあくまで自らの解釈に忠実で、ヴィックの演出に合わせてことさら何かを変えたとは思えない。ブーレーズと同じである。しかし、その合唱の音楽は言ってみれば異化されて別の意味を帯びる。これは、演出が音楽の意味を変えてしまう一つの例となるだろう。

今、バイロイト音楽祭でもザルツブルク音楽祭でも、レジー・テアターの勢いは想像を超える速さで広がっている。独自の解釈のないオペラの上演はまず考えられない。そのときに問題になるのは、やはり、演出と音楽の関係である。演出家は通常、リブレットとスコアを丹念に読み、テクストに秘められてはいるが今まで誰も気づかなかった一つの解釈を探り当て、それを独自のアイデアで何とか一つの形に作り上げようと努力する。そして観客のほうもまた、その新しい解釈や舞台表現の斬新なアイデアを待ち望む。それと同時に、指揮者や歌手や奏者もまたスコアとリブレットの奥に隠されている響きを新しく探り当てる努力も必要とされるだろう。その双方が幸福な関係にあるとは現在の段階ではまだ言えない。受容の側にも固定観念や戸惑いがある。しかし、演出と音楽がばらばらにそれぞれ道を行くのではなくオペラを中心に向かって同時に近づけば、これまでになかったオペラの上演が実現するかもしれない。実際、それを求める動きは今誰にも止められないところまで来ている。