

ベルリンの演劇(1)
—ホルヴァートの『カジミーアとカロリーネ』—
Schloßpark Theater 1992

河原俊雄

1.

「さて、しかしながらドイツにいるのは、他のヨーロッパの国々同様、90パーセントは完全な、もしくはなりそこないの小市民である。いずれにしても小市民たち。だから市民を描こうとすれば、当然、10パーセントの人間たちばかりではなく、我々の時代を忠実に記録するものとして、大衆を描いていいということになる。ドイツ全体でなければならないのだ！」¹⁾

『カジミーアとカロリーネ』の初演は、1932年、ライプツィヒ。そして翌年の1933年、ヒトラーは独裁政権を獲得。まさに、第三帝国成立の前夜、ワイマール体制が崩壊する直前のどん尻もどん尻、ぎりぎりの年にこの劇はドイツの地で初演された。そのことを念頭に置いて冒頭に引用したホルヴァートの言葉を読むと、この主張はひととき重い。何故なら、様々な見方があるとしても、ドイツでヒトラーを選んだのは「大衆」(die große Masse)であり、ホルヴァートの言葉で言い換えれば、「小市民たち」(Kleinbürger)だからである。その小市民たちにホルヴァートは注目し、「我々の時代を忠実に記録するものとして」(als treuer Chronist) その小市民たちを描こうとする。そうになると、いよいよ、1932年初演のこの作品は興味深くなる。政界の大物の言動や経済界の動向、そういうものを歴史的事実として調べあげ、そこから時代の流れを読み取り、その時代の歴史的背景を再構成する。それもいいだらう。必要なこと

だとも言える。しかし往々にして、そういう方法のみにすぎると、その当時を生きた庶民の姿がなかなか見えては来ない。まるで、大物の権力者たちが時代を動かし、ごく平凡な市民たち、ホルヴァートの言葉を借りるなら、90パーセントの「完全な、もしくはなりそこないの小市民たち」など歴史の圏外にいるかのような印象を受けなくもない。彼ら小市民の多くは、特別大きな事件を起こす訳でもない。自然主義の演劇で好んで取り上げられたような犯罪者、娼婦、狂人、自殺者などとは本来あまりかわりがない²⁾。さらにまた、彼らの多くは、時代を特徴づけるような何かの主義主張を繰り広げる訳でもない。目立たないのだ。同時代の間人たちの間ですら彼ら一人ひとりの小市民たちはその存在をほとんど無視されている。しかしそうした多くの人間たちは時代の動きと無縁なのではない。彼ら一人ひとりこそ、時代の流れに大きく振り回されながらも、個としてではなく巨大な塊となって時代に加担し、時代を選択し、時代を動かして行く。そしてホルヴァートはその彼らの存在に目を向け、彼らを忠実に記録しようと心を決めた。しかも、教条的な理念を演劇の中に持ち込むのではない。演劇によって大衆を意識化し、あるべき姿に大衆を導こうというでもない。彼にとっての関心事は、目の前にいる一人ひとりの小市民、それぞれの苦悩を抱えながら日常をなんとかやり過ごしている一人ひとりの小市民、その心の奥を正確に写し取ることではない³⁾。

しかしこの時代、演劇と政治は密接に結び付いていた。その代表格としてのブレヒトは、この時期、「芸術としての政治、政治としての芸術」(Politik als Kunst, Kunst als Politik) というスローガンを掲げて演劇と政治を不可分のものともみなした⁴⁾。その他にも、演劇が社会変革を促し、新しい社会を作るための起爆剤になるという信念のもとに、当時の演劇界では様々な試みが行なわれていた⁵⁾。そうした状況のなかで、冒頭に引用したホルヴァートの演劇に対する考えは、いかにも控え目に見える。そこには、社会変革や革命の必然性を説く理念もなければ、悲壮な使命感や正義感もない。ホルヴァートが演劇でやろうとしていることは、90パーセントの「小市民」の姿をそのまま描くことなのだ。そしてその姿勢の支えとなるのは、「我々の時代を忠実に記録するものと

して」の自覚である。だから必然的に、彼の演劇の中には「理念」(Idee)がない。逆に言うなら、作家自身の理念など露ほども持ち込まない。このことがもしかしたら、ホルヴァートが従来過小に評価されてきた一番の大きな理由なのかもしれない。

しかし、よくよく考えてみれば、ホルヴァートの演劇に対するこの姿勢は、ヨーロッパ全体の演劇の流れの中では決して傍流ではない。むしろ、ゲーテやビューヒナーの演劇理論とかなり近い。この二人のドイツの作家に多大な影響を与えたシェークスピアは、ハムレットにこう言わせている。「劇というものは、いわば、自然に向かって鏡をかかげ、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」⁶⁾。この主張は、「時代を忠実に記録する者」(treuer Chronist)としての心構えを述べたものだと言ってもいい。そしてこのハムレットの言葉に、ゲーテもビューヒナーも倣った⁷⁾。ホルヴァートの演劇に対する先の主張は、シェークスピアがめざした演劇本来の姿にきわめて近いのだ。「理念」(Idee)がないからと言って、二流、三流であると決め付けるのは当たらない。

しかもホルヴァートがねらいを定めたのは大衆である。そしてそのドイツ大衆は、『カジミアとカロリーネ』の初演の翌年、ヒットラーの独裁政権を選んだ。となると、『カジミアとカロリーネ』という作品は、ヒットラー政権誕生前夜の「時代の様相を浮かび上がらせる」ことになるかもしれない。

2.

ホルヴァートの演劇の中には理念というものが無い。いや、もっと正確に言うなら、彼の演劇に登場する人物たちは、一生を託すに値する理念がないと言うべきであろう。そして、一生を託すに値する理念がないというこのことこそ、『カジミアとカロリーネ』の登場人物たちを規定する何よりも大きな特徴となる。

ヤクザのメルクルに「心配すんなよ、な、おれたちは一緒だからよ」と声をかけられると、カジミアはこう言う。

「カジミア おれはお前と一緒になんかじゃない。おれは一緒にいるのなんてやだ。おれはひとりだ。」(11場)

そう彼が言うとき、このカジミアを支えるべき理念も継るべき誰か他の人間もない。ミュンヘンのオクトーバー・フェストでみんなが浮かれ気分で騒いでいる中、前日首を切られて路頭に放り出されることになり、その上さらに恋人のカロリーネにまでよそよそしくされたこの彼を救うものなど何もない。彼は「ひとりきり」(allein)だ。行く当てもない。これから先どうやっていけばいいのか何の見込みもない。元トラックの運転手であったカジミアが首を切られたのは、しかしこの時代では特別なことではなかった。1932年のドイツ全体の失業者数は613万人。東西ドイツの統一後の失業率の高さが叫ばれている1991年8月の段階でも、その数は273万人。今の倍以上の失業者が当時のドイツにはいた⁸⁾。カジミアはその一人に過ぎないということになる。

ホルヴァートにとって、問題はしかし、その莫大な数の失業者たちを生み出した政治的社会的構造を綿々と解き明かすことではない。彼にとって重要なことは、失業という事態が弾みとなって、いとも簡単に揺れ動く男女の関係を描くことである。カジミアは失業した。するとその恋人のカロリーネとの関係は俄に変化する。なるほどカロリーネは初めはこう言う。「あなたの首が切られたから、それであたしがあなたを捨てたってあなた言ったでしょ。あれはまったくひどい侮辱よ。立派な女って言うのは、男が困っているときこそ、それまで以上に男に一番寄り添ってあげるもんなのよ。」(17場)それは確かにカロリーネが思っていた通りの言葉である。しかし男女関係についてのその倫理的な理念も、シュルツィンガーの言葉で後にあっさりとは否定される。オクトーバー・フェストで偶然出会って初めて言葉を交わしたとき、シュルツィンガーは彼女にこう言っていた。「まあ、こうだします。あなたはひとりの男を愛している。さらにこうだとしてみましょう。その男が今や失業したと。すると愛は薄れる。しかも、自動的にね」。その時、カロリーネは、「そんなことあたしは信

じない」(4場)ときっぱり突っ撥ねた。しかし劇が少し進むと、自らのその信念がぐらつき始め、今度は、そういうものなのかもしれないと思うようになり、程なくして、自分のほうからシュルツィンガーにもう一度確認してみる。そして、「それが我々人間て言うもんでね、残念ながら」(26場)との同じ答えが返ってくると、彼女はもう反論しない。彼女が漠然と抱いていた男と女についての理念は、これで簡単に崩れ去る。そして一度その理念が崩れてしまえば、彼女が縋るべき理念はもうどこにもない。この後、彼女の心はシュルツィンガーに傾き、劇の半ばでは自ら誘うようにして彼と口付けを交わす(48場)。その流れは、まさに「自動的に」(automatisch)と言うしかない。しかもこれがなんと、オクトーバー・フェストのほんの数時間の間での出来事である。失業が弾みとなって、男と女の間を保障していた理念は実に簡単にぐらつく。ホルヴァートはそれをこの経緯で具体的に示した。

そしてシュルツィンガーである。彼は知り合ったばかりの行きずりの娘であるカロリーネにこう話す。

「シュルツィンガー ぼくはさびしい人間です、お嬢さん。あのね、たとえばぼくの母です。インフレが起きてからというもの、母は耳が聞こえなくなり、頭もちゃんと働かなくなりました。何もかも全部インフレで無くしちゃったためです——だからぼくは、自分のことを話せる相手が今はもう誰もいないんです。」(26場)

シュルツィンガーはここで、「話し相手」という意味で「Seele」という言葉を使っている。魂は孤独のままに放り出されている。そしてその魂は、豊かに交流できるもう一つの魂を探している。しかし見つからない。シュルツィンガーもまたひとりきりなのだ。祭りにひとりきりで来た若い男を想像してみるといい。カジミーアとは違った形で、この男もまた「さびしい」(einsam)のであり、世の中にひとりきりで放り出されている。

そして刑務所帰りのメルクル・フランツ。彼の言葉はもっと現実的だ。

「メルクル・フランツ おれをよく見てみろ。(カジミアはじっと見る) そもそもだ、おれがまだ所属できるような党派などありやしねんだ。屑だよ、いいとこ。でもな、ちゃんとした奴らは、間抜けな奴をどこでもマークしてやる！こんなような世界情勢のなかではだ、たとえば何というかこのメルクル・フランツのようにやらなけりゃあならねんだ。」(68場)

これは、「どの党派を選んだらいいのか、それが分かりやあいんだがな」と問うたカジミアに対する答えである。彼らは、不幸な状態に陥った自分たちを救い出してくれる政治的党派を探している。しかし彼らのことまで配慮し、彼らを窮状から救い出し、彼らに希望を与えることができる党派などどこにもない。メルクルはきっぱりとそう言ったのだ。そしてそのメルクルがやることと言えば、泥棒だ。そう意気がるメルクル。それはそれで一つの生き方だと考える。しかしそのメルクルは刑務所暮らしの間に結核を患い、いつまで生きられるのか分からない。

継るべき理念がない。今日を明日へとつなぐ希望がない。そんな状態にいる彼らを救う政治的な党派がない。しかしそれがないからこそ、それら一切の思いを充足させてくれる何かを漠然と待ち望む。これが、もしかしたら、ナチ前夜の大衆の真の姿だったのかもしれない。

メルクルからひどい仕打ちを受け、それでも彼と一緒にいるしかない二十歳の娘のエルナもまた、そうした大衆の一人だ。

「エルナ 何度もあたしは革命のことを思い描いてみた・・・そうすると、貧乏人たちが凱旋門を通って行くのがあたしには見えるの、金持ちたちは荷車に乗せられて・・・だってあいつらはみんな、よってたかって貧乏人たちのことでたらめばかりすぐ言うんだもん・・・ねえ、あたしね、もしもそんな革命が起こったら、旗を手に持って死んだっていい。」(88場)

女中として奉公に出て、その後で今度はヤクザのメルクルとくっつく。しかしそんな娘の胸の中にも、憧れは生きている。1919年の革命で戦死した彼女の兄は、その憧れの象徴だ。しかし今はもう、「旗を手に持って死んでもいい」と思うほどに自らの身を託すことのできる党派は見つからない。

誰とも組むことができず一人孤立しながらもその状態にいたたまれず漠然と何かを探し求めるカジミア。誰でもいいから胸のうちを話せる相手を探すシュルツィンガー。誰も救ってくれぬと覚悟を決めて犯罪へ走るメルクル。そして、革命を夢見ながらもヤクザと一緒にいる二十歳の娘エルナ。彼らに共通しているのは、さびしさである。心のなかの空虚である。

劇の中盤で、カジミアはカロリーネにこう言う。

「カジミア もしおれが今メルクルに付いて行ったとしたら、それは全部君のせいだよ。だっておれは今、心の中が空っぽだから。君はおれの心の中に住んでいた。でも今日おれから離れて行った・・・そして今おれは、風に吹かれる葦みたいになって、そのおれを支えることができるものなんかどこにもない。」(69場)

カジミアは職を失い、女を失い、たったひとりきりでこの世に放り出された。その途端、「心の中が空っぽ」(innerlich leer)になる。それを埋め尽くすものなどどこにもない。政治に対する理念も愛に対する理念もすべて薄っぺらに見えて、少しも支えにならない。そんなときに風でも吹けば、いともたやすく流される。それはまさに、彼の言葉通り、「風に吹かれる葦」(das Rohr im Winde)と同じ存在なのだ。そして「風に吹かれる葦」というこの比喩は、シュルツィンガーにもメルクルにもエルナにも当てはまる。オクトーバー・フェストのお祭騒ぎの中、それぞれが心のなかに空虚を持ちながら、何かを期待して行きずりの異性に近付こうとする。しかしその出会いにしても、バルザックやスタンダール等の19世紀フランス小説の中に頻繁に出てくる「雷の一撃」のような宿命的な出会いではない⁹⁾。さびしい人間がまるで動物的な嗅覚でも

あるかのようにさびしい人間を本能的に見付け出し、ほんのひとときさびしさをお互いに慰め合う。恋愛もまた控え目で、大げさな愛の理念とは無縁だ。それがホルヴァートの描いた、この時代の小市民たちの一人一人の素顔であった。

3.

しかし、そんな登場人物たちのなかで、ヒロインのカロリーネだけはわずかに違っていた。彼女にはまだ、人生に対する新鮮な憧れが残っていた。冒頭、ツェッペリン飛行船が空に浮かぶのを見て彼女は夢中になる。「もうすぐあたしたちみんなが空を飛べるような時代が来たのね」。彼女は胸を弾ませる。しかしその彼女の憧れをカジミアは早々に潰す。「あんなもん、どうでもいい。あそこ上で飛んでるのは二十人の経済界の大物たちで、下では、二、三百万人の人間たちがその間じゅう腹を空かせてんだ」(3場)。この何気ない会話のやりとりは重要である。上空を浮かぶ飛行船は、カロリーネにとっては憧れの象徴であり、カジミアにとっては現実の社会構造の図式である。カジミアは前日首を切られた。そして、その「二、三百万人」の一人になった。その後で見上げる飛行船は、以前見た飛行船とはもうまったく別物に見える。カジミアの放った言葉は、どこかの街角で聞きかじった政治的アジテーションの反復かもしれない。なにしろ彼は、先々日までは職があったのだから。しかし状況は一変した。その途端、呑気に上空を浮かぶ飛行船は憎しみの対象となる。そしてその飛行船をお祭り気分で見上げ、その飛行船と一緒に空を飛び立とうと夢見ているカロリーネを、彼は自分と同じ地面に強引に引きずり下ろそうとする。飛行船に対する二人の思いの違いは、カジミアとカロリーネの気持ちの行き違いであり、同時に、人生に向かう方向の違いでもある。

「あなたが悲しいとあたしも悲しくなる」、ここでは、カロリーネはそう答えるだけだった。しかし彼女の憧れは、これで潰れてまうわけではない。次に来るのがジェットコースターだ。ルーカス¹⁰⁾を思いっきりぶっ叩いて自らの鬱憤を晴らそうとするカジミアと、空中を勢いよく舞うジェットコースターに乗ってみたいと子供のように目を輝かせるカロリーネとは対照的だ。地面を

ハンマーでぶっ叩くカジミア。空中を舞うことに憧れるカロリーネ。飛行船へ投げかけた二人の思いの違いは、このジェットコースターによってさらに拡大する。カジミアはそんなものに乗る気分ではない。そしてカロリーネは一緒に乗ってくれる相手を探し、見つけた。それがシュルツィンガーである。彼はカロリーネの憧れを理解する。そして彼女をやさしく見守る。しかしカロリーネにとってこの男は、当たりのやわらかな優しい男たちの一人ではない。だが、カジミアの目にはそうは映らなかった。カロリーネは失業した自分に見切りを付けて、他の男に鞍替えしたのだ。屈辱と嫉妬に駆られたカジミアは、彼女と激しい口論をする。そしてその口論のなかで彼女はこう口走ってしまうのである。

「カロリーネ そんなセンチメンタルにならないでちょうだい。人生は厳しいのよ。何かしようと思う女は、影響力のある男をいつもその男の感情のところで捕まえておかなきゃならないの」(36場)。

そう言うカロリーネは決然としている。彼女は飛び立とうとしているのだ。それは、あのツェッペリン飛行船で空を飛びたいと憧れ、ジェットコースターに乗って勢いよく空中を飛び回ったときの気持ちと重なる。そしてこの口論の後で、その気持ちをわかろうとしないカジミアから離れて、まさに誘われるままに、彼女はシュルツィンガーに付いて行き、さらにそのシュルツィンガーからも離れて、オクトーバー・フェストに女漁りに来た年寄りの高級官僚ラウフの甘言に身を委ねる。その様を横からじっと見ていたカジミア。その心の中は悲惨だ。自分の女が次から次へと他の男へと渡り歩く。しかもそれらの男たちは自分にはないものをすべて持っている。彼の屈辱や嫉妬には際限がない。

カロリーネだけが人生に対する強い憧れを胸に抱き、独力で自分の人生を切り開いて行こうとする。彼女が嫌ったのは、もしかしたら、カジミアの心の中にある虚無なのかもしれない。そこに引きずり込まれるのを本能的に恐れたのかもしれない。カジミアと同じように心の中に空洞を持ったまま人生を生

きる。それはたまらない。そして彼から離れてカロリーネは飛び立った。彼女にしては思いっきり飛び上がった。高級官僚の誘いに応じて彼の豪華な車に二人だけで乗り込み、夢の館であるはずの「Altötting」へと飛び立つ。ツェッペリン飛行船、ジェットコースター、そしてリムジン。カロリーネの憧れは場を追うごとに現実的なものになる。しかし高級官僚は運転の途上で突然気分を悪くして救急車で運ばれる。もしカロリーネがブレーキ・ペダルを踏まなかったら事故を起こしていたかもしれない。しかし気分の回復した高級官僚のラウツフはそんなことはまるで意に介さず、人が変わったようにカロリーネを邪険に扱い、すぐさま彼女を追い払おうとする。飛翔はあえなく失敗したのだ。しかしカロリーネは、もう後戻りはできない。自分が置き去りにしたカジミアは、いつのまにか、身を寄せて暖め合うようにエルナとくっ付いていた。「あ、あたし、ただね、アイスが食べたかったの・・・それからツェッペリン飛行船が飛んで、そしてジェットコースターに乗ったの・・・」、「未来がね、ばら色に見えるような、そんなふうにあたしは思ったの・・・それでちょっとの間、いろんなこと考えて遊んでみたの(・・・)」(113場)。それは確かに、カロリーネの本当の気持ちなのかもしれない。しかしもう、帰る場所はない。彼女もまた一人きりでこの世に放り出されたのだ。

劇の大詰で彼女はぼつりと呟く。

「カロリーネ(ひとりごと) たまに憧れが人の胸のなかに起こるの・・・でもその後で、こわれた翼を抱えて人はまた戻って来るの、そして、まるでその人などそこにいなかったみたいに人生は流れて行く——」(114場)。

カロリーネのこの思いは、すでに、カジミアやシュルツィンガーやメルクルやエルナがなめ尽くした人生の辛酸だった。カロリーネもまた最後には、他の登場人物たちがいる地平へと転落したのだ。カロリーネの心の中に、憧れはもうない。憧れがなくなれば、彼女の心の中は空っぽだ(innerlich leer)。もう何もない。彼女もここで初めて空虚を体験した。そして一人きりで人生から

取り残されたときの恐ろしさを初めて痛烈に感じた。その彼女は他の登場人物たちともう変わらない。それを象徴的に表現するのが終幕(115場)である。もう飛べなくなって震えている小鳥を懐のなかで暖めてやるようにシュルツィンガーはカロリーネを優しく抱いて慰める。そして、「もっと良くなるから、もっと良くなるからね」と呪文のように繰り返す。するとその言葉をカロリーネもまた自分自身に言い聞かせるように呟く。彼女はここで、カジミアやシュルツィンガーやメルクルやエルナらと完全に同化したのだ。

それぞれの胸にそれぞれの憧れがふっと湧き起こる。しかしその後で、この劇の登場人物たちはみんな、こわれた翼を抱えてはまた地上に戻って来る。そしてもう飛べない。しかし人生は待つてはくれず、そんなちっぽけな人間など置き去りにしたままでどんどん流れて行く。カロリーネの言葉は、この劇に登場する小市民たちすべての言葉であり呟きなのだ。違いがあるとすれば、それは時間的な差異でしかない。メルクルやエルナやシュルツィンガーはこの劇が始まる前にすでにそれを体験していた。カジミアはこの劇の始まりで早々に体験した。そしてカロリーネは今、この劇の終幕でそれを体験したのだ。

そして1933年、彼ら小市民たちはヒットラーを選んだ。結果的に見れば、束の間であれ、こういうどこにでもいたであろうカジミアやカロリーネやシュルツィンガーやメルクルやエルナらの小市民たちにヒットラーは幻影を抱かせ、失業問題ですらまるで魔法のように解決し、彼らに再び希望を与えたのだ。

心の中に空虚を抱えて、自らの存在の重さに耐えかねるように日々をやり過ごすことでしか生きられなかった彼ら一人ひとりの平凡な小市民たち。その彼らが、燦然と輝く目先の理念に飛び付いたとしても何の不思議もない。それは、真つ暗闇の中を照らし出す一条の光線となったのかもしれない。そんなとき、その光がどんな代物かなどということを考えるゆとりは、もうない。彼らは自分たちですら気付かぬ程に追い詰められていた。そして縫れるものがあればどんなものでもいいから縫りたいという気持ちになっていた。そういう意味でホルヴァートは、確かに、「我々の時代を忠実に記録するものとして」の役割を充分に果たし、ナチ台頭前夜の切羽詰まった大衆の姿を等身大のままに生き生

きと写し取ったと言えるのである。

4.

1992年、ベルリンのシュロスパルク・テアター。ベルリンのなかでは最も格調の高い劇場の一つである。この劇場は、ベルリン郊外の高級住宅街の一角、シュテグリッツにある。ベルリンの中心部にあるシラー・テアターとは提携関係にあり、役者も裏方も双方の劇場をまたにかけて活動する。劇場はしかしシラー・テアターほどに広くはない。客席はすべて平土間にあり、大きさは新宿の紀国屋ホールを一回り小さくした程度。客層は、見るからにドイツの上層階級という感じの人間たちが集まる。

『カジミアとカロリーネ』のこの劇場での初演は、1991年11月。演出家はベルリンでは中堅どころのローレ・シュテファネック (Lore Stefanek)。

舞台作りは、簡単で素朴だった。オクトーバー・フェストの飾りも、ちょっと寂し過ぎるのではないかと思えるぐらいに控え目。ルーカスやアイスクリーム売りやツェッペリン飛行船や見せ物小屋等、この劇に出てくる細部はすべて隈なく舞台の上で表現される。しかしどれもこれも貧弱で、かえって寂しさを誘う。華やかな祭りの雰囲気とは、かなりずれている。始まりのシーンで、シュルツィンガーとカロリーネがアイスクリームを食べるところがある。その時に、カロリーネが腰掛ける大きなブリキ製のごみ箱は印象的だ。あちこちへこんでいる。そして蓋からは青いビニール製のゴミ袋が飛び出している。それがいかにも寂しい感じをあたりに漂わせる。衣装は概ね、時代に即したものに限定している。カジミアは肩を出したランニングにジャンパー姿という出で立ちで、いかにも元トラック運転手風。ヤクザのメルクルは縞のスーツを派手に着込んで、見るからにヤクザ風。そしてシュルツィンガーは、祭りにぼつんと一人でやって来た若い真面目な仕立屋という設定にふさわしい地味な格好。カロリーネの衣装にもエルナの衣装にも、ことさら違和感はない。万事がこんな調子であり、原作通りに忠実に再現したと言える。

しかしキャスティングには演出家のセンスが光った。シュテファネックは、

役者の声、顔、体格、性格を充分に心得ている。ことに、役柄と体付きとの関係は、劇を見て初めて、ああそうなのかと人を納得させるうまさがあった。仕立屋のシュルツィンガーは痩せこけて、顎骨が良く見える。そしていつもどこか怯えたようにおどおどして、目玉ばかりがギョロギョロと光る。カジミーアは肉体労働者の逞しさが充分に感じられ、黙っているときでもその身体全体から怒りが発散しているのが見えるほどに適役だった。メルクルはヤクザとしてはちょっと華奢かなと思えるが、よくよく考えてみれば、彼は結核を病んでいる。これで丁度いいのだ。カロリーネは痩せ形。イライラしてカジミーアと喧嘩するときにはびたりと当てはまるが、小娘らしい憧れを表現するには少し物足りない。そんな中でエルナ役のW. フロストの演技は抜群だった。この女優はシラー・テアターで主役級の役を演じている。その彼女をエルナという脇役に配置したのは、シュテファネックの手柄だと言ってもいい。メルクルに罵られ、叩かれ、ビールまで顔に引っ掛けられ、その都度怒り返すのだがまったく取り合ってもらえぬという役柄がびたりと合う。そのときどきに見せる怒りや悲しみの表現は鋭く、テキストを読むだけではそれらは伝わって来ない。ことに印象的な場面は、カジミーアと二人きりで星を見ながら星座の話をするシーン(12場)と、最後の場面でやはりカジミーアと二人で小さな声で合唱するシーン(117場)。演劇は言葉だけではなく、生きた人間が動作を伴って言葉にすることで初めて演劇となる、そのことを痛切に感じさせるシーンだった。

それとこの上演で重要な役割を果たしたのが音楽だった。ホルヴァートは実に丹念に、実に細かく、音楽の指示をテキストに書き入れている。“Solange der alte Peter”(1場)、“Die Glühwürmchen-Suite”(7場)、“Der Radetzkymarsch”(51場)、“Die Barcalore aus Hoffmanns Erzählungen”(53場)、“Der bayerische Defiliermarsch von Scherzer”(57場)、“Das Mailüfterl!”(84場)、“Der Militärmarsch 1822 von Schubert”(92場)、“Der Walzer » Bist du’s lachendes Glück?““(102場)等。この他にもオクトーパー・フェストの太鼓やブラスバンド、流行歌や民謡などが加わる。この劇は音楽に満たされながら音楽とともに進んでいると言ってもいい。そしてホ

ルヴァートがここまで細かく音楽を指示したのだから、おそらく、これらの音楽の一つ一つには特有の意味が込められていると考えられる。そうした数々の音楽のなかでも、特に効果的なのは、ラスト・シーンでカジミアとエルナが歌うデュエットである。劇全体を締めくくるとしての意味でも、劇の余韻を残す意味でも、この歌は重要な役割を持つ。舞台中央の一番前のところに二人並んで腰掛け、遠くのほうを見つめるように、「そしてバラが咲きさえすれば／心はもう悲しくなくなる」と静かに歌う。すると二人の静かな歌声が劇場全体に広がり、言いようのない豊かな叙情性が観客の一人一人を包み込む。その静かな歌声は、歌の文句の解釈など通り越して、声だけで何もかも人にわからせてしまう不思議な力があつた。

さらにこの上演では、いずれの音楽もテープなどの機械による音は一切使わなかった。音楽はすべて、客席の右側の通路と、客席からは見えない舞台の奥で生で演奏された。客席の横の方の音楽は、通路の前方に三人の奏者が陣取り、一人は打楽器部門、もう一人はクラリネット等の管、そしてもう一人はバイオリンというアンサンブルで演奏される。演奏のスタイルは、舞台作りと呼び寄せたのか、いずれの曲も祭りの華やかさを表現するというよりは、むしろ、どこことなく寂しい感情を人に呼び起こすような演奏だった。これは奏者が少なかったせいばかりではない。ホルヴァートは曲名を指示する際に、同時に、いくつかの曲では、その曲がすぐに止むようにとの指示も出している。従って、いくつかの曲は湿気った花火のように途中で終わってしまい、音楽が消えた途端にさびしさがふっと沸き起こる。まるで、沈黙を強調するための音楽のような趣なのだ。隣の人間と肩を組み合いながら曲に合わせて体を左右に動かし、ジョッキーを持ってにぎやかに歌うあのオクトーバー・フェスト特有の歌ですら、終わってみれば寂しさが漂う。

舞台美術、役者の演技、衣装、音楽。そのすべてに統一が取れている。そしてその統一のポイントは、万事を簡素に抑えて、どこか寂しげな雰囲気を出すということであろうか。そういう意味では、ホルバートの意図に即しており¹¹⁾、実にバランス良く仕上げられた舞台だった。

5.

だが、舞台全体から、小市民たちのリアリティーが直に伝わって来ないのはどうしてなのか？舞台美術、役者の演技、衣装、音楽、そして照明。そのどれ一つとっても文句はない。それなのに何故？

ベルリンでは1992年度、三本のホルヴァートの劇が上演された。マクシム・ゴーリキ・テアターの『セヌから来た見知らぬ女』、ドイチェス・テアターの『ドン・ジュアンが戦争から帰って来る』、それとシュロスパルク・テアターの『カジミアとカロリーネ』である。それぞれに面白さがあった。ことに、『ドン・ジュアンが戦争から帰って来る』の上演は、想像を越えた実に見事な舞台だった。しかし、芝居としてのテキストの面白さという点からだけ言えば、『カジミアとカロリーネ』が群を抜いている。そして、実際、シュロスパルク・テアターの『カジミアとカロリーネ』を見ていて、次から次へと場面が変わるこの劇の展開に退屈するなどという余地は全くなかった。

でも何故だろう？すべてテキストに忠実に演出しているのに、そして役者もスタッフも並み以上の力量があるのに、どうして芝居は生きないのか？この答えを探すのはむずかしい。しかし、1992年度シラー・テアターで上演されたほとんどすべての演目についても、これと似たような印象を受けた¹²⁾。逆に言えば、いくら舞台美術や衣装を整えて、力量のある役者を揃えてみても、芝居は必ずしも生きない。テキストに忠実に芝居を組み立てたつもりでも、出来上がったものには何か欠落してしまう。そしてその何かというのは、往々にして、芝居が生きるかどうかを決定する重要な要素となってしまう。

シュテファネック演出の『カジミアとカロリーネ』に難癖を付けているわけではない。ホルヴァートのこの魅力的な劇を生で見たときの感動は、おそらく誰にとっても大きいものであったろう。実際に、この劇は好評で、客席は上演の度毎にいつも埋まっていた。しかし敢えて言えば、それでもなお物足りない。何故なのか？その答えはやはり容易には見つからない。あまりに等身大に登場人物を表現したために、ナチ政権成立前夜特有の時代的緊張というものが

うまく伝わって来なかったのかもしれない。あるいはまた、我々の方に、演劇とはシラーの劇のように起承転結があり、最後は「閉じて」(geschlossen) 終わるべきものだという通念が否定しがたく残っているせいなのかもしれない¹³⁾。原因はわからない。しかしいずれにしても、決定的な何かが欠けていた。

しかし、そんな劇の流れの中で、強烈な印象を残すシーンがあった。115場と116場の結末でのシュテファネックの演出である。115場で、シュルツィンガーは傷付いたカロリーネを抱きかかえるようにして舞台の横へ消えて行こうとする。と、その時である。すでに舞台中央前部でエルナと一緒に座っていたカジミアが、シュルツィンガーと一緒にいるカロリーネをじっと見る。カジミアとカロリーネ。この時、この二人がしばらく動きを止めたままでじっと見つめ合う。お互いにまだ愛している。お互いにまだ相手に見切りを付けられない。しかしカジミアの隣にはエルナがおり、カロリーネの隣にはシュルツィンガーがいる。そしてしばらく見つめ合った後で、お互いに観念したかのように、二人はまたそれぞれ次の動作に移る。カロリーネはシュルツィンガーと一緒に舞台の横に消えて行き、カジミアはエルナの肩に手を回し舞台正面の客席の方へと顔を向ける。それはほんの一瞬だった。しかしこの一瞬のうちにカジミアとカロリーネの心の中に浮かんだ思いは、まさに、この劇の中で起こったことのすべてを凝縮するものであった。その時、観客の心に思い浮かぶのは、「風に吹かれる葦のように」というカジミアの言葉である。カジミアもカロリーネもまさにまるで葦のように、風に吹かれるままに流されて行く。しかしその風が何なのかは、カジミアにもカロリーネにも、そして他の誰にもわからない。

もしかすると、シュロスパルク・テアターのシュテファネック演出の『カジミアとカロリーネ』の舞台で決定的に欠けていたものは、この風の存在を表現することだったのかもしれない。

註

- 1) Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Ödön von Horváth. Gesammelte Werke 8. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1978, S. 662. 以下、ここからの引用は、HG. 662 のように表記する。尚、『カジミアとカロリーネ』のテキストは、この全集のこの版を用い、テキストから引用した場面は、本文中にその都度場面番号を記す。Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. In: Ödön von Horváth. Gesammelte Werke 1. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1978, S. 253-324.
- 2) ハウプトマンの „Vor Sonnenaufgang” や „Roter Hahn” を思い浮べてみるといい。
- 3) ホルヴァートは、自らのこの姿勢を „Demaskierung des Bewußtseins” と言う。HG. 660.
- 4) Steinbach, Dietrich: Geschichte der deutschen Literatur 5. Von der Weimarer Republik bis 1945. Hrsg. von Joachim Bark, Dietrich Steinbach und Hildegard Wittenberg. Stuttgart (Klett) 1985, S. 31f.
- 5) たとえば、E. ピスカトーアはE. トラーと組んでベルリンのノレンドルフに劇場を開き、政治的傾向の強い劇の上演を試みている。Ebenda, S. 30f.
- 6) シェークスピア：ハムレット。福田恆存訳（新潮社）1968年、216頁。
- 7) ゲーテの『若きヴェルテルの悩み』の第8信と、ビューヒナーの短篇『レンツ』の中の芸術論が、その証となる。Goethe, Johann Wolfgang von: Die Leiden des jungen Werther. In: Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 6. Textkritisch durchgelesen von Erich Trunz. Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese. München (Deutscher Taschenbuch) 1982, S. 14ff. Büchner, Georg: Lenz. In: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar. Hrsg. von Werner R. Lehmann. Bd. 1. München (Hanser) 1974, S. 86-89.
- 8) シュロスパルク・テアターのプログラムに掲載された資料に拠る。Programmbuch Nr. 22. Kasimir und Karoline. Hrsg. von Staatlichen Schauspielbühnen Berlin. Berlin (Hentrich) 1991, S. 27.
- 9) スタンダールの『赤と黒』(1830)、バルザックの『ゴリオ爺さん』(1834-35) や『従妹ベット』(1846) 等の長編小説を念頭に置いた。
- 10) 当時流行したこの力試しのゲームについては、ホルヴァート自身による詳細な説明が2場にある。簡単に言えば、ハンマーで鉄板を叩くと、その力に応じて反対側にあ

る鉄の円筒が艇子の原理で支柱を伝って飛び上がり、その高さによって力が計量できるという仕掛けのゲーム。

- 11) ホルヴァートは自分の戯曲の上演について、舞台美術は「どうか、できるだけ簡単に (einfach)」との指示を出している。HG. 663.
- 12) 実際に、ベルリンの観客からシラー・テアターはすっかりそっぽを向かれてしまい、客席はいつも半分にも満たなかった。客席が埋まるのは、演出家でもあり俳優でもあるタールバッハが関与した『ハーゼ・ハーゼ』、『マクベス』、『ミンナ・フォン・バルンヘルム』、『お気に召すまま』ぐらいのものである。国費の膨大な援助を受けながら、出来上がった芝居は少しも面白くない、そういった酷評も芝居関係者からかなり耳にした。そして悲しいことだが、1993年の春、とうとうこの劇場は閉鎖された。劇の演出の難しさをまざまざと感じさせる衝撃的なニュースであった。
- 13) 「閉じている」(geschlossen) か「開いている」(offen) かという観点から演劇を論じたのは、クロッツである。彼の説に従えば、「閉じた劇では、場面の連続によって各場面は相互に円滑に連続する。開かれた劇では、大きな全体から抜き取った断片として各場面は相互に孤立し離れている」ということになる。彼は「閉じている」劇の代表としてシラーの劇を、「開いてる」劇の代表としてビューヒナーの劇を挙げる。Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München (Hanser) 1985, S. 150.

Theater in Berlin
—Horváths „Kasimir und Karoline”
im Schloßparktheater 1992—

Toshio KAWAHARA

Erstens: In dieser Abhandlung wird anfangs die Dramaturgie Horváths untersucht. Er beachtet nicht die Großen, sondern die Masse (die Kleinbürger), und er will diese, ohne politische Ideen ins Drama hineinzubringen, ganz genau so schildern, wie sie wirklich ist. Seine Dramaturgie wird dann mit der von Brecht und Piscator oder mit der von Shakespeare und Büchner verglichen.

Zweitens: Analyse der Charaktere in „Kasimir und Karoline”. Die Uraufführung dieses Dramas war 1932 in Leipzig, kurz vor der Nazi-Zeit. Deshalb ist es sehr interessant, wie Horváth die damalige Masse darstellt. Alle Charaktere haben keine Hoffnung und keinen Glauben. Auch die Liebe ist so schwach, daß man sie nicht festhalten kann. Alle suchen etwas, aber finden nichts, und sie leben „wie das Rohr im Winde”, wie Kasimir sagt. (69. Szene) Nur Karoline ist eine Ausnahme. Sie hat am Anfang des Dramas einen starken Willen zum Leben gehabt, aber sie scheitert zuletzt doch, und wie die anderen wird auch sie hoffnungslos „wie das Rohr im Winde”. Alle sind allein und einsam und innerlich leer. Man kann sagen, daß Horváth das Innerste der damaligen Kleinbürger demaskiert und es ganz korrekt wiedergibt.

Drittens: Die Aufführung im Schloßparktheater in Berlin 1992 (Inszenierung L. Stefanek) wird im Hinblick darauf kritisiert, wie man „Kasimir

und Karoline” spielen kann oder soll. Bühnenbild, Kostüme, Musik usw. waren dort sehr gut organisiert, und die Schauspieler haben auch sehr gut gespielt. Trotzdem hat dieser Vorstellung etwas Wesentliches gefehlt. Es ist nicht leicht zu sagen, was es ist. Aber vielleicht ist es „der Wind” vor der Nazi-Zeit, der die allgemeinen Kleinbürger, d. h. „die Rohre”, so unbegreiflich treibt, und die Inszenierung konnte ihn nicht genug ausdrücken.