

ドイツ語圏の演劇のポストドラマ的な傾向について

Tendencies of the postdramatic theatre
in German-speaking countries

新野守広

NIINO Morihito

新野守広
NIINO Morihito **Key words:** ドイツ演劇
German theatre

Abstract

When the German theatre scholar Hans-Thies Lehmann published his book titled *Postdramatic Theatre* in 1999, the postdramatic aesthetic of the theatre was regarded as a marginal trend observed mainly in the contemporary dance scenes and performing arts in free spaces and at international theatre festivals, rather than in the mainstream public theatre system supported by enormous subsidies around the German-speaking world. Over the ten years since the book's publication many theatre directors of the public theatres have gradually incorporated postdramatic aesthetics onto their stages. Thus the postdramatic form of the performance has become everyday reality in mainstream public theatre. A generational change explains part, but not all, of this change. In addition, there was also the realization that the art of expressing social feelings cannot remain in the dramatic form of the theatre as developed in modern western societies. In this article I consider how two of the most important directors in the German-speaking world, Michael Thalheimer and Volker Lösch, introduced postdramatic aesthetics to their stages.

ドイツの演劇学者ハンス＝ティース・レーマンは1999年に出版した『ポストドラマ演劇』のなかで、ドラマを主眼とする従来の演劇観ではメディア社会の多様な特徴を批判的に表現する際に限界があることを指摘し、ドラマ演劇を包括するポストドラマ演劇という考え方を提唱して大きな反響を呼んだ（Lehmann、1999）。

ドイツ語圏の演劇は、日本と同様に観客層の高年齢化、観劇人口の減少といった問題を抱えている。レーマンはその背景としてマクルーハンのいう「グーテンベルク銀河系」の終焉、すなわち社会のメディア化にともなう知覚様式の変容を指摘している¹⁾。今日では文字を読む際の求心的で思索的な知覚に代わって、映像体験のように表層かつ包括的な知覚が主流になった。このため文学や演劇は従来の社会的なステータスを維持できなくなったが、このような事態は逆に表現者にジャンルの独自性への内省を促し、新しい表現形式を発展させる可能性を与えている。以下、まずレーマンの提起したポストドラマ演劇の歴史的背景をまとめ²⁾、次にその特徴が現在のドイツ語圏の演劇でどのように現れているかを、ミハエル・タールハイマーとフォルカー・レシュという二人の演出家の舞台を例に論じてみよう。

1. ポストドラマ演劇

レーマンは映像と異なる演劇独自の特徴として、演劇の記号性と共有テキストの二点を挙げている。まず映像は一義的に写実であり、現実の模写と同義であるが、演劇は記号によって組織される。たとえば映像の木は現実の木の模写であるが、舞台の上の木は小道具である。それは現実の木の模写ではなく、木として利用される記号である。舞台は、視覚的、聴覚的、身振りの、建築的などさまざまな演劇記号が使用される様式として定義できる。次に演劇独自の体験は、共有テキストとして表現できる。演劇体験は演じることと見る事が同時に起こる空間であり、俳優と観客が共同で過ごす生の時間である。たとえ言葉に出して語り合われなくとも、舞台と客席の間で記号の発信と受信が行われ、共有テキストが生起するのがレーマンの強調する演劇体験の特徴である。

西欧演劇では、19世紀末以降、以上の記号の使用様式と共有テキストが根本的に変化し、劇作家の書いた戯曲を表現するドラマ演劇とは異質の舞台が登場するようになった。近代劇は、シェイクスピア、ラシーヌ、シラー、レンツ、ビューヒナー、ヘッベル、イブセン、ストリンドベリらの劇作家が活躍した後、19世紀末に終わりを迎えた。バロック以後の近代劇は、主人公の客観的な意味、人間の現実を舞台上の対話という言語形式によって表現する可能性、社会における個人の行動の重要性という三点を示すドラマ演劇形式に特徴があった。ドラマは美学的なモデルであるばかりでなく、社会論的な含意も担う認識論的なモデルでもあった。モデルを構成する対話形式、その対話を通して表現される主体の現実、そして絶対的現在のなかで優位に立って進行する筋、こういったドラマの特徴的な形式は、近代社会の形成に深く結びついていた。

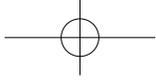
近代劇は1880年頃以降、危機を迎える。ペーター・シオンディは『現代戯曲の理論』のなか

で、イプセン、チャーホフ、ストリンドベリ、メーテルリンク、ハウプトマンらにこの危機を見出している（Szondi, 1963）。ションディの考察は、20世紀のドラマ演劇をドラマの危機の克服のさまざまなヴァリエーションとみなした点に特徴がある。彼は表現主義における主観性の強い表現、ピスカートアの政治的レビュー、プレヒトの叙事演劇、ピランデルロが主題化したドラマの不可能性、オニールの内的独白、ワイルダーの叙事的自我、アーサー・ミラーの回想形式を取り上げ、それぞれの表現者が近代劇の危機からドラマを救済する際の独自の試みとして詳述した。レーマンはこのションディの分析に加えて、ピランデルロとゴードン・クレイグにおいてドラマと演劇の両立可能性に対する懐疑が登場したことを強調するとともに、現実との関連が希薄なガートルード・スタインのテキスト、アルトーの残酷演劇のためのテキスト、ヴィトキエヴィチの純粹形式演劇を例に挙げ、舞台化にほとんど関心を示さない新しい一群のテキスト形式が20世紀前半に書かれはじめた事実に着目した。そしてこれらのテキストの形式上の新しさに、演劇がドラマから自律する傾向を認めた。

近代劇までの演劇は、性格や寓意的形象で肉付けされた登場人物が対立し、そこに葛藤が生まれることで、対立する世界観を表現する演劇形式であると理解されてきた。時間的な進行は、提示、展開、急転、破局というアリストテレスの『詩学』に由来する劇的緊張を規範としており、世界を高度に抽象化して描写できるため、西欧近代社会において小説や叙事詩に比べて高い地位を得ていたのである。このようなドラマ形式の背後には、世界の全体性を表現する原理への信頼があった。レーマンはドラマとイリュージョン、表象、および全体性の関係を、次のようにとらえている。

（・・・）ドラマ演劇とはイリュージョン形成であった。虚構の宇宙を打ち立てようとし、「世界を意味する舞台」を「世界を表現する舞台」として現象させ、抽象化を行いつつ、観客の想像力と感情移入がイリュージョンを引き起こすことを目指してきたのだ。そういうイリュージョンに必要なのは完璧さや表象の一貫性ではなく、おそらくは、演劇で知覚されるものは「世界」、つまりはひとつの全体性に関係づけられ得るという原理であった。「ドラマ」というモデルの根底には世界の全体性やイリュージョンや表象／再現があり、逆にドラマ演劇もその形式によって、現実なるもののモデルとしての全体性を主張できたのだ。ドラマ演劇が終焉したのは、それらの要素がもはや規範的な原理ではなくなり、演劇芸術の可能な変種のひとつにすぎなくなったからである³⁾。

レーマンの指摘にしたがえば、ドラマはその根底に世界の全体性、イリュージョン、表象／再現が分かちがたく結びついているモデルであり、ドラマ演劇はドラマという形式を用いることで、現実なるもののモデルとして全体性を主張できるのである。そして、プロセスを描くドラマは、対話、葛藤、抽象化、葛藤状況によって開示される主体を本質とする疎外と止揚の運動であり、弁証法という形式を約束する運動であるとされてきた⁴⁾。しかし、20世紀初頭に登場したダダ、



シュールレアリズムなどの歴史的アヴァンギャルド運動の担い手たちにとって、ドラマの根底にある全体性は廃棄されるべきものだった。歴史的アヴァンギャルド運動は、演劇を構成するテキスト、身振り、音、照明をはじめとするさまざまな要素がドラマ構造の枠から分離し、自律化をはじめめるきっかけになった。

さらに新しいテクノロジーとして登場した映画が、演劇に潜在していたドラマからの自律化の動きを加速した。それまで演劇が独占していた人間の行動の模写は、映画というテクノロジーにとって代わられた。演劇は、演劇にしかできない表現の可能性を探求しなければ生き残れない状況に陥ったのである。新しいメディアの登場は、古いメディアを自己省察に導く。絵画は写真の出現によって、演劇は映画の出現によって、映画はテレビ・ビデオ技術の出現によって、自己省察的になった。新しい形式化と模写を行う新メディアの出現は、従来のメディアを突然時代遅れにする。危機感を抱いた従来のメディアは、新しいテクノロジーの登場に対して、芸術としての独自性を自らに問う。造形芸術の歴史においては、写真の登場によって色彩や形態が独自の要素として自律した。舞台芸術の場合、文学や写真、映画に対抗して、演劇性を強化する方向が試みられた。ラウル・ハウスマン、フーゴー・バルら歴史的アヴァンギャルド運動の担い手たちは、実人生と芸術の境界を克服するユートピア的な実験を敢行した。アルトーやブレヒトに見られる非ヨーロッパ圏の演劇伝統への関心や、メイエルホリドのピオメハニカ、オスカー・シュレンマーのトリアディック・バレエ、シュールリアリストの夢や自動筆記への関心も、ここに付け加えることができる。未来派、ダダ、シュールレアリズムにいたる挑発の美学の担い手たちは、演劇を文化的、政治的、魔術的、哲学的な実践の場と考え、集い、祝い、祭りを通して人間を開放する試みを行った。また、メーテルリンク、マラルメ、イエーツ、ホーフマンスタールらが行った象徴派の美学によっても、直線的なドラマの時間からの決別が静かに宣言された。さらにダンスも改革された。マリー・ヴィグマンの表現主義舞踊は、ダンスと演劇の境界を越える新しい表現ジャンルの形成を促した。この流れは、戦後、ピナ・バウシュのタンツテアターに受け継がれた。

以上の歴史的アヴァンギャルド運動の実験的な試みは、第二次世界大戦のため中断したが、50年代から60年代にかけてアメリカのブラック・マウンテン・カレッジで新しい道が開かれ、ネオ・ダダ、フルクサス、ハプニングの潮流となってヨーロッパに受け継がれた。これらの実験的な試みに呼応するように、リヴィング・シアター、グロトフスキー、カントル、ウィルソンらの演劇刷新の動きが起こった。ネオ・アヴァンギャルドと総称されるこの傾向は、演劇がドラマから自律し、演劇固有の価値を見つけ、自律化を実践していく重要な契機になった。

50年代の西ドイツでは、経済的繁栄によって戦前の政治を忘れ、古き良き文化に浸る傾向が強まった。60年代のネオ・アヴァンギャルド演劇はこの保守主義を攻撃した。折しも60年代後半は学生運動の季節となり、演劇は政治的なレトリックを多用する傾向にあった。演出家ペーター・シュタインを中心としたアンサンブル集団としてスタートしたベルリンのシャウビューネは、演劇を視覚的な記号学へと解放したが、その解放は政治的なレトリックと結びついていた。解釈に重点をおく演出家主導の演劇におけるテキスト重視と意味伝達の優位は揺るがなかった。レーマ



ンによれば、ロバート・ウィルソンのイメージの演劇やカントルの死の演劇のように、演劇が政治的言説とドラマ構造から自由になり、純粋に演劇固有の表現形式を追求する傾向が本格化するの、80年代に入ってからのことである。しかもレーマンの挙げるポストドラマ演劇形式の舞台例は、主にコンテンポラリー・ダンスやパフォーマンス系の表現が多かった⁵⁾。

2. 21世紀と世代交代

以上レーマン（1999）の提起したポストドラマ演劇の歴史的背景を要約したが、レーマンはポストドラマ演劇の特徴をさまざまな舞台例をもとに帰納的に記述したため、メディア化という社会現象に追従して社会批判を放棄するのがポストドラマ演劇であるという Haas（2007）に見られるような見当違いの反論を受けることになった。また同書でレーマンがポストドラマ演劇の例として挙げた舞台は、演劇よりむしろコンテンポラリー・ダンスやパフォーマンス系の表現が多かったため、公共劇場での劇文学の上演が主流のドイツ語圏では、ポストドラマ演劇は演劇の主流ではないという受け止め方が強かった。今日でも Walzacher（2008）のように、ポストドラマ演劇は実験的な表現活動を支援する公共のフリースペースやフェスティバルを拠点に活動するカンパニーによく見られる、映像、身体、ドキュメントなどの現実の素材を舞台表現に利用するメディア対応型の表現と受け止める見方が一般的である。

しかし最近ではメインストリームにあたる公共劇場でも、ドラマ形式にとらわれないポストドラマ的表現が多く見られるようになった。その背景として、世代交代を指摘できる。60年代後半以降のドイツ語圏の演劇は、ギリシア悲劇から古典、現代劇にいたる戯曲を現代人の視点から解釈して上演する「演出家の演劇」を主流としていた。演出の主眼は解釈である。ギリシア悲劇でも、ラシーヌ、ゲーテ、シラー、レッシングの古典作品でも、イブセン、チェーホフの現代劇でも、原作が忠実に再現されることはほとんどない。古典作品を現代的に解釈し、その新しい意味を大胆に提示する舞台が主である。この傾向は演出家の演劇と呼ばれ、60年代後半に登場した演出家ペーター・シュタインやクラウス・パイマンらの強いリーダーシップと、ナチスというドイツの負の過去を正面から見据えようとした学生運動世代の機運によって、ドイツ語圏の演劇の主流になった。「演出家の演劇」で表現の核に置かれるのは戯曲である。舞台の出来不出来は、現代人の視点から戯曲をいかに解釈するかにかかっている。先述のレーマンの言うように、「演出家の演劇」解釈行為はドラマという統一的な世界の全体性を前提としていた。

90年代以降、特に21世紀に入ってから、戯曲の解釈を重視する演劇環境に風穴を開ける劇作家、演出家が次々に登場し、世代交代を印象づけることになった。フランク・カストルフ（1951年生）、クリストフ・マルターラー（1951年生）、クリストフ・シュリンゲンズィーフ（1960年生）、ルネ・ポレシュ（1962年生）、フォルカー・レシュ（1963年生）、ミヒャエル・タールハイマー（1965年生）、ファルク・リヒター（1969年生）らの舞台は、ペーター・シュタイン（1937年生）やクラウス・パイマン（1937年生）らの先行世代とは異なり、全体性を前提とし

ないポストドラマ的特徴を持っている。さらに興味深いことに、彼らは実験的な表現活動に特化したフリースペースやフェスティバルで活動するのではなく、巨額の公的助成金を得て運営されている公共劇場を活動の場としている。つまり演劇の主流にポストドラマ演劇の傾向を持つ劇作家、演出家たちが現れたのである。

3. ドイツの公共劇場制度とその現状

公共劇場を中心に巨額の税金を投入して運営されているドイツ語圏の演劇は、きわめてユニークな文化制度である。ドイツ語圏の演劇は、公共劇場という主流と、フリースペースやフェスティバルというオルタナティブな表現の場とに分けられ、両者とも助成金制度に支えられている。1980年代は両者の間にほとんど交流がなかったが、1990年代以降、オルタナティブな場で活躍するアーティストを公共劇場が抜擢したり、公共劇場がフリースペースで公演を行ったりという風に、両者の間に交流が生まれた⁶⁾。演劇の主流である公共劇場の舞台にポストドラマの特徴が顕著になったのは、このように両者の間に人的交流が生まれたからでもある。

ここではドイツ連邦共和国（以下ドイツと記す）を対象に話を進めよう。ドイツの劇場は民間の商業劇場やミュージカル劇場などを除いて、主に地方自治体の手で運営されている。劇場を公共の予算で運営する公共劇場制度はワイマール共和国時代に始まるが⁷⁾、すべての劇場を国営化してナチの宣伝に利用したヒトラー時代の反省を踏まえて、戦後西ドイツでは国は関与を控え、主に地方自治体が運営する制度になった。一方東ドイツでは劇場は文化省の管轄となり、社会主義を国是とする国の一元的な管理下に置かれた。1990年の東西ドイツ再統一によって、東ドイツの劇場の運営も州あるいは市など地方自治体にゆだねられたが、ドイツ再統一にともなう多額の出費や金融危機などの影響で地方財政は悪化し、東西いずれの地域にあるかにかかわらず、劇場の経済基盤は以前ほど安定していない。

2007 / 08年シーズンの統計資料 Theaterstatistik 2007/2008 には、ドイツ全土の112自治体の141公共劇場組織の詳しいデータが掲載されている (Theaterstatistik 2007/2008)。これらの劇場組織の多くは、建物ばかりではなく、俳優、ダンサー、文芸、演出、美術、照明、音響といった現場のスタッフを雇用し、その管理運営を劇場トップの芸術監督にゆだねている。

これらの劇場を運営する経費は莫大な金額になる。前記資料によると2007年の公共劇場全体の運営に必要な金額は、年間25.9億ユーロ (= 3,367億円、1ユーロを130円で換算) にもなる。このうち入場料やプログラム収入、他団体の劇場使用料といった総売上額は4.5億ユーロ (= 585億円) に過ぎず、民間からの助成金も0.2億ユーロ (= 26億円) しかない。残りの21.2億ユーロ (= 2,756億円) は、公的な助成金である。その内訳は、国 (= 連邦政府) が0.1億ユーロ (= 13億円)、州が9.8億ユーロ (= 1,274億円)、市など地方自治体が10億ユーロ (= 1,300億円)、その他の公的助成が1.0億ユーロ (= 130億円)、財政援助等が0.3億ユーロ (= 39億円) であり、州や市などの地方自治体はそのほとんどを負担していることがよくわかる。一方、

2007 / 08年シーズンの総入場者数は、延べ2,116万人（そのうち演劇は544万人、オペラ442万人、青少年向け演劇272万人、コンサート146万人、バレエ142万人、オペレッタ75万人など）。2008年のドイツの総人口は8,220万人であるから、統計上は4人に1人が年1回劇場を訪れたことになる。さらに、公的な助成金の総額21.2億ユーロをシーズン総入場者数2,116万人で割るとチケット1枚あたりに投じられる税金が得られるが、その金額はほぼ100ユーロ（＝約13,000円）にもなる。

このようにドイツでは巨額の公的資金を投じて演劇を支えているが、テレビや映画、インターネットなど様々なメディアが発達して文化の転換期を迎えた今日、演劇を公的に支える必然性の有無は以前に増して議論の対象になっている。冷戦期には演劇を公的に支える政治的必然性があった。東西ベルリンでは、それぞれ演劇に多額の資金が投入されたが、西ベルリンは東側諸国へ西側文化を誇示するショーウインドウとして重要であり、東ベルリンは旧東ドイツの首都の威信を保つため演劇に資金を投入する理由があった。しかし再統一以後このような政治状況は解消され、逆に旧東ドイツ地域全体のインフラ整備や不況のため、文化に投入できる資金は以前ほど潤沢ではなくなった。そのため劇場の廃止と民営化が推進された。公共劇場制度が国民のコンセンサスを得ているかどうかを検証する作業も、文化政策上避けては通れなくなった。

入場者数も長期的に見ると減少の傾向にある。Röper（2001）は、1975 / 76年シーズンから1998 / 99年シーズンまでの、ベルリンを除く旧西ドイツの総入場者数の推移を集計している⁸⁾。それによると、1975 / 76年シーズンは延べ1,611万人を数えた総入場者数は、1985 / 86年シーズンには1,541万人、1990 / 91年シーズンには1,435万人、1998 / 99年シーズンには1,326万人というように、年を追うごとに減少している。また、ジャンルごとの一公演あたりの入場者数では、青少年演劇、演劇、バレエの落ち込みは特に著しい。入場者数が減少すると、チケット一枚あたりの助成負担が大きくなる。チケット1枚あたり100ユーロ（13,000円）も助成されている事実を前に、この金額を医療や社会福祉、教育などに回すべきではないか、という議論が起こるのも当然と言える。

4. 演劇美学の活性化

このような状況は演劇を保守化に導かないだろうか。本来作り手の美学は社会的状況から自律しており、両者は一義的に関連するものではないが、公的資金で運営される公共演劇では、広範囲な市民の支持を得ることが不可欠の条件になる。作り手が独自の世界を追求するあまり、社会との接点がなくなれば、公的資金を得て存在する理由は当然失われる。幅広い市民の支持を得るために、いわば広く浅くといった無難な表現が溢れないだろうか。映画やテレビでおなじみのドラマへ回帰しないのだろうか。

興味深いことに現在のドイツ語圏の演劇は、その逆の方向に向かっている。つまり演劇を取り巻く状況が厳しさを増すなか、舞台美学を徹底的に刷新する方向が顕著に見られる。この刷新化

の傾向は、舞台表現の徹底性において観客を劇場に惹きつけようという意欲的な表現衝動を表している。ポストドラマ演劇はこの傾向が実践される際の表現形式に他ならない。以下に演出家ミヒャエル・タールハイマーと演出家フォルカー・レシュを取り上げて、公共劇場制度の内側から表現の全体性を前提としない演出家が登場してきた過程を概観してみよう。

4. 1. 演出家ミヒャエル・タールハイマー

1965年生まれのみヒャエル・タールハイマーは俳優としてスタートしたが、1997年以降は演出を手がけるようになった。1999年の『カシミールとカロリーヌ』（原作ホルヴァート、ライブツィヒ劇場）で注目され、ハンブルクのタリーア劇場を中心に『リリオム』（原作モルナール、2000年）、『たくらみと恋』（原作シラー、2002年）、『恋愛三昧』（原作シュニッツラー、2002年）、『ルル』（原作ヴェーデキント、2004年）など多くの舞台を演出する機会を得た。そして2001年のドイツ座『エミーリア・ガロッチィ』（原作レッシング）の演出ですべての公演が即日完売となるほどの人気が出た彼は、ドイツ座のスター演出家として成功を収めることができた。ここではタールハイマーの演出家としての活動をドイツ座との関連で整理してみよう。

1990年代後半にドイツ座は舞台表現の魅力が落ち、刷新の必要に迫られていた。もともと1850年に建てられたロココ様式の豪華な中劇場であるドイツ座は、19世紀末にはオットー・ブラームのもとで、ハウプトマン、ストリンドベリら自然主義作家の戯曲を数多く初演し、自然主義運動の拠点になった。1905年にマックス・ラインハルトが運営を引き受け、隣接のダンスホールをカンマーシュピーレ劇場に改築して中劇場に併設して以降、ワイマール共和国時代のドイツを代表する劇場になった。第二次世界大戦後東ベルリンに属したドイツ座は、80年代後半に入ると東ドイツ反体制知識人を代表するハイナー・ミュラーらの戯曲を積極的に取り上げ、壁の崩壊後の90年にはミュラー自らが演出する『ハムレット／マシーン』が大きな話題になった。しかしその後、停滞期に入る。91年から01年までトーマス・ラングホフが芸術監督を務め、ギリシア悲劇から現代劇をカバーする幅広いレパートリーを誇ったが、ベルリンの他の劇場を圧倒するほどの舞台成果はなかなか得られなかった。世代交代を促進するため90年代後半に劇場の敷地内に「バラック」という小スペースを建て、オスターマイアーやマイエンブルクらの若い世代の演劇人に運営を任せしたが、彼らがイギリスの同世代劇作家サラ・ケインやマーク・レイヴンヒルらの作品を上演し始めると、中劇場やカンマーシュピーレ劇場をはるかに凌ぐ評価を得たほどだった。

2001年に芸術監督がベルント・ヴィルムスに代わった。新しく引き継いだヴィルムスにとって劇場の活性化は最重要課題だった。彼はロバート・ウィルソンをはじめ知名度の高い演出家や劇作家を起用する一方で、若い世代の演出家を積極的に登用した。それがもっとも鮮やかに成功した例が、ミヒャエル・タールハイマー演出の『エミーリア・ガロッチィ』である。

以下『エミーリア・ガロッチィ』を例に、タールハイマーの演出の特徴を記述してみよう。『エミーリア・ガロッチィ』は1772年にレッシングが発表した市民悲劇である。封建君主が市民階級の娘を見初めたことが発端で生ずる父娘の不幸な出来事が描かれているが、領主も、従僕も、

市民階級の人々も、その台詞は非常に饒舌で長い。古典としての台詞の命はこの修辭的饒舌さにあるが、まさにこの饒舌さのゆえに、彼らを今日の観客につなぐ絆はいわば遮断されてしまう。タールハイマーは今日の感覚にそぐわない個所を大胆に削り、わずか一時間強の舞台に圧縮した。彼は戯曲を短く切り詰めたばかりでなく、舞台空間から日常的な小道具類を取り去り、天井まで届く二列の高い壁に挟まれた奥行き深い空間だけにしてしまった。小道具類が一切ない舞台は、ファッションショーと見紛うばかりの華やかさを帯びる。この何も無い空間で、男女の俳優たちはお互いの手の平を触れ合い、目を見交わす所作を何度も繰り返す。君主と市民の階級差は、異性同士の体が触れ合うおののきとして表現された。反復の効果を高めるために、ウォン・カーウアイ監督の映画『花様年華』のメロディーが少しずつ変奏されながら何度も流された⁹⁾。

彼の演出の徹底性は、形式的な反復を演技のレベルでも追求した点にあった。手のひらを触れ合ったり、すれ違い様に振り返ったりという俳優の動作を形式として取り出し、様々な場所で反復する。この形式の反復は、感情の相乗作用を生みだす効果があった。繰り返された形式（手と手を触れあう。目と目を見交わす、など）は、激情の突発的な表現を生む。さらに俳優たちは、異性との接近と離反を繰り返しながら、深く落ち着いた感情を表現することにも成功した。このような多層的な感情表現を背景にして、他人をコントロールし、コントロールされたいという欲望が描き出された。この意味で演出家と俳優との共同作業は、感情の政治学と呼べるものだった¹⁰⁾。200年以上も前に書かれた古典戯曲は、感情を軸に現代化されたのである。

啓蒙主義時代のレッシングの演劇思想の中心にあったドラマ構造に代わって、身体と視覚、聴覚、触覚の形式性が前面に出る。その結果、戯曲の構造が単純な要素に還元されて知覚されるため、古典の世界が現代の感情において蘇る。これがタールハイマーの行った演出の実質だった。原作の思想的な背景である啓蒙主義と人間性全体への信頼は解体されている。この意味で、形式の反復と感情のコントロールは、ポストドラマ演劇の重要な要素である¹¹⁾。ドイツ座というドイツ近代演劇を担った劇場から、ポストドラマ演劇形式が登場した点で、タールハイマーの演出『エミーリア・ガロッチィ』は大きな意義を持っていた。

ドイツ座活性化の立役者となったタールハイマーは、以後西欧演劇史からゲーテ、レッシング、シラーらのドイツ古典主義、ギリシア悲劇、そしてハウプトマンに代表される自然主義という三つの領域を重点的に選び、集中的な演出作業を行った。公演と並行してシンポジウムなどの催し物が開催され、いくつかは出版されるなど、現場と批評、アカデミズムの連携が図られた。

ゲーテでは、『ファウスト第一部』（2004年）と『ファウスト第二部』（2005年）が上演された。『ファウスト第一部』を例に取ってみよう。黒いボードが後景を覆う狭い舞台に、カジュアルな服装のファウストとメフィストが現れ、原作の古風な台詞を機関銃のように発声する。グレートヒェンに執着する二人の俳優が、ゲーテの原作から選ばれた台詞を原作に忠実に語ると、ゲーテの饒舌かつ修辭的な台詞に内在する男性社会の残酷さが明確に現れるのである。グレートヒェンの登場とともに舞台を覆う黒いボードが開かれ、ディーブ・パープルの『Child in Time』が流

れると、広い舞台の中央に一台の白いベッドが現れる。このベッドを小道具にして、ファウストとグレートヒェンの、互いの感情を切り刻むかのようなせめぎ合いが始まり、悲劇は一気に加速する。戯曲を単純な構造に還元して感情の核心を取り出す彼の手法が効果を上げた。

ギリシア悲劇では、アイスキュロス作『オレスティア』（2006年）の演出が際立った特徴を示した。本来『オレスティア』は、『アガ멤ノーン』、『供養する女たち』、『慈悲の女神たち』から成る長大な三部作であるが、タールハイマーはこの三部作をわずか二時間弱に縮めた。アイスキュロスの原作では、母を殺したオレステスは復讐の女神たちに追われ、アポロン神とアテネ神に裁きを求めるが、アテネ神はアテネ市民に裁きをゆだね、市民の投票結果がオレステスの運命を決めることになる。このとき市民の投票は同数になるため、最後にアテネ神が一票を投じてオレステスの無罪を決定する。神々と市民がいわば同じ一票の重みを行行使する点に、古代ギリシアのポリス社会の反映を見ることができる。

タールハイマーは、アポロン、アテネといった神々の台詞を削ってしまった。神々が登場しないオレスティアがここに生まれたのである。プロセミアム・アーチは頑丈な壁でふさがれ、客席の明かりは点灯したまま、扉も開けっ放しの舞台は、開演前からすでに終末を予感させる。壁の前で俳優たちが演ずる劇は、凄惨の一語に尽きる。下着姿で現れたクリュタイメストラは、頭から赤い液体をかぶる。トロイ戦争から帰還したアガ멤ノーンが彼女に暴力をふるうと、壁に赤い液体が飛び散る。場面が進むに連れて、壁も俳優たちも赤い液体に染まっていく。劇場の三階席には合唱団が陣取り、原作のコロスを唱和するが、正気を失ったオレステスが裁きの場へやってきても、合唱団は「平和を永遠に！」と叫ぶだけで、神は現れない。合唱団の平和を求める叫びが虚しく繰り返されるなか、大団円を迎えることなく終幕するこの舞台は、内戦の終わらない現在の世界を非常に直接的に暗示している。全体性からはるかに遠い世界の破片が、舞台で強調されるのである。

『ファウスト第一部』でも『オレスティア』でも、戯曲を単純な構造に還元し、動作の形式の回復を通して感情の核心を取り出す彼の手法は生きているが、扱う対象の戯曲に応じて舞台の様相はまったく異なるものになる。各作品ごとに発揮される徹底性は、観客を現代社会の現実に触れさせる直接性を持っている。ギリシア悲劇や古典作品を扱っているが、感覚的にも、政治的にも、現代の現実が舞台にあるという美的体験が得られる。この意味で彼の演出する舞台は現代社会との接点を持っており、観客は美的体験を通して積極的に社会を批評する意思を自分の身に引き受ける感覚を得る。断片化した破局の予感を強調して美的体験を社会に解き放とうとする点に、タールハイマー演出の大きな特色がある。

4. 2. 演出家フォルカー・レシュ

表現の徹底性において演劇を活性化し、その公共性を高めようとする演劇人の例として、さらに演出家フォルカー・レシュを挙げるができる。1963年生まれのレシュは、キール大学とハンプルク大学で演技を学んだ後、1990年代前半に俳優として出発した。90年代後半以降は、も

っぱら演出に専念するようになった。現在はデュッセルドルフ劇場の演出部に所属しながら、ドイツ語圏の各地の劇場で演出を担当している。

彼の舞台には一般の市民が登場する。彼らは自らの体験にもとづく政治的見解や生活上の不満、要求を語るのである。ただ市民たちは戯曲の登場人物として配役されるのではなく、コロスの一員という役割を与えられる。ただ、ギリシア悲劇におけるコロスと異なり、レシュの舞台上のコロスは統一的な社会像を与えない。もちろん彼らは舞台上で即興で動いたり語ったりするのではなく、長い稽古期間をかけて演出家とドラマトゥルクとともに舞台を練り上げる。一方、本来の戯曲は専門の俳優によって上演されるので、舞台上では戯曲を演ずる俳優たちと、彼らを取り巻き、その演技に関わり、介入するコロスとが入り混じることになる。例えばコロスとして失業保険受給者が登場する舞台は、政治的な過激さに満ちる。ここでは2008年10月にハンブルク・シャウシュピールハウスで初演された『マラー、私たちの革命はどうなった?』を例に、レシュ演出の特徴を考察してみよう。

『マラー、私たちの革命はどうなった?』の原作は、1964年に初演されたペーター・ヴァイス作『マルキ・ド・サドの演出のもとにシャラントン精神病院の患者たちによって演じられたジャン＝ポール・マラーの迫害と暗殺』(以下『マラー／サド』と表記)である。作家ヴァイスは、シャラントン精神病院に入院中のサドが、フランス革命の指導者であったマラーの芝居を入院患者とともに上演するという架空の設定のもとに、政治参加(マラー)とシニシズム(サド)の問題を対比的に描いている。

レシュの『マラー／サド』には、ハンブルクで失業保険を受給している24人の男女の失業者が登場する。彼らは、『マラー／サド』劇を囲むコロスの役割を果たす。古代ギリシア悲劇で町の人々として登場するコロスは、主役が登場する以前から舞台にいて観客に場の説明をしたり、登場人物たちと会話を行ったりという風に、劇の進行に欠かせない役割を果たすが、同じように24人の失業者もまだ幕の上がない舞台の前に姿を見せ、「私は持物を路上で売って、かろうじて生計を立てています」などと口々に生活の困窮を語る。そして「失業保険の受給者になってしまったのは、自己責任でしょうか。いや、違います。私たちは犠牲者なのです!」と観客に訴えるのである。

この24人は劇場の募集広告を見て応募した中から選ばれた。彼らは自身の生活体験をもとに演出家とドラマトゥルクが構成したセリフを語る。セリフは合唱として構成され、演技は集団性を重視し、声のリズムや唱和等の集団演技の演出が施され、アジプロ演劇風に演出されている。フランス革命期の服装で登場するマラーやサド、コルデーといった『マラー／サド』を演じる俳優たちと比べると、俳優たちの方がどこか場違いな感じがするほど、コロスの存在感は大きい。舞台装置はドイツで有名な安売りスーパーALDIのロゴが大きく掲げられた巨大な箱になっており、これを原作のシャラントン精神病院に見立てている。たとえば天井から商品が降ってくる場面があるが、ここで彼らは先を争って商品を取り合う。政治家の顔が大きく印刷された政党のポスターが降ってくると、粉々に引き裂く。中にはメルケル首相のポスターも見えるが、躊躇しな

い。全員死体のように床に横たわったり、歓声を上げたり、ボクシングの集団トレーニングを行ったりするなかで、俳優たちによる『マラー／サド』が断片的に上演される。こちらはB級パロディー劇になっており、マラー役の俳優がレーニン像に化けて天井から宙づりで下りてきたり（映画「グッバイ・レーニン」のパロディー）、おどけてカストロを演じたりする。さらにドイツの左翼政党の党首ラフォンテーヌを演じてバスタブに入りコルデー役の女優に絞殺される場面は、ラフォンテーヌ暗殺未遂事件をマラーの暗殺にひっかけている。

特に最後の場面では、レシュの演出の挑発性が最大限に発揮される。24人の失業保険受給者が赤い液体の入ったバケツを持って登場し、頭から液体をかぶって、血を浴びたような真っ赤な姿になる。そして彼らは「市民の皆さん、ハンブルクでは28人の金持ちが富を独占しています。こんなハンブルクは燃えるべきです」と静かに語りだし、28の個人や法人の名前と住所、年収を順番に唱和していく。これらの名前と住所はすでに経済誌で公表されているが、スキャンダルを恐れて裁判所に公演差し止めの仮処分を申請しようとした数名の分は匿名で語られる。収入額が十億ユーロ（一兆円）を超え始めると、失業保険受給者の唱和は最高潮に達し、その声が劇場内に響き渡る。同時に客席全体も騒然となる。最後に24人が顔を輝かせて「私たちは目覚めた！」と叫ぶと、ブラボーとブーイングが半々に混じったどよめきが起こり、文字通り嵐のようなカーテンコールになる。

このように『マラー、私たちの革命はどうなった？』は極めて挑発的な舞台だが、その挑発性は舞台に登場した失業保険受給者たちが職のない自身の日々を語って社会の現実を訴える点だけに尽きるものではない。もちろん本物の失業保険受給者が現れ、日々のつらさを語るだけでも、社会の現実が客席に十分に伝わる。しかしそのようなアジテーションの演劇はすでに戦前のワイマール共和国時代からあり、演劇の形式としては新しいものではない。

ワイマール時代のアジプロ演劇は、共産党の文化運動として組織されていた。その活動は共産主義イデオロギーの宣伝のためだった¹²⁾。一方、レシュの舞台は特定の政治活動を主張するものではない。本物の失業者を舞台に上げて日々の不満や要求を語らせるという手法は、政治からではなく、劇場の内部と外部をつなぐという演劇美学上の要請から来ている。高額所得者の氏名、住所、年収をコロスが唱和するという発想も、公共性の空間としての劇場の役割を逆説的に強調する演劇的な発想と言える。多くの読者を持ち全国の書店で販売されている経済誌で発表された情報をたかだか数百人の観客しかいない劇場で公開するのが、なぜそれほどスキャンダラスなのだろうか、とレシュはメディア社会を皮肉っている。ここにはさらにハンブルク特有の事情が加わっている。中世のハンザ同盟の中核都市として発展した商業都市ハンブルクは、豊かで自由な気風を誇っている。ハンブルク中央駅の目の前に建つハンブルク・シャウシュピールハウスは、その象徴に他ならない。富裕層や法人から多額の寄付がなければ、そもそも市の文化事業は成り立たないのである。いわば文化事業の核心ともいえる富裕層からの寄付という痛いところを、24人の失業保険受給者は突くのだ。

このようにレシュの『マラー、私たちの革命はどうなった?』は、劇場の社会的機能に様々な角度から光を当てること成功している。ペーター・ヴァイスという一人の作家の全体性への信頼をもとに戯曲を忠実に再現する手法からはるかに遠いポストドラマの地点に立っていることは言うまでもない。

5. まとめ

演劇を取り巻く経済的状況が厳しさを増すなか、ドイツ語圏では演劇美学を徹底化する方向で劇場の活性化を図ろうとする傾向が見られる。美的体験を社会に向けて解き放とうとするミハエル・タールハイマーの演出や、劇場の内部と外部をつないで社会に生きる人々の問題を直接舞台にのせようとするフォルカー・レシュの演出は、その典型的な例である。

ポストドラマ演劇を提唱したレーマンは、ヘーゲルの「ドラマ的」という概念には和解要求を挫折させるような美的な特徴が備わっていると述べている¹³⁾。芸術美をさまざまな対立を多層的に和解するものと理解したヘーゲルが和解を拒むものとしてドラマを記述したことは、現在さまざまなメディアで隆盛を極めるドラマについて考える上で示唆的ではないだろうか。タールハイマーやレシュの舞台では全体性の解体を前提とするポストドラマ的演出が行われているが、それは彼らの唯美的な嗜好から来ているのではなく、劇場を社会に向けて開く表現者としての意欲から来ている。そこには社会の在り方を批判的に問う表現によって、公的助成制度に支えられた演劇の未来を切り開こうという姿勢を見ることができるだろう。

注

- 1) Lehmann, S. 11.
- 2) ポストドラマ演劇の歴史的背景の説明は、新野（2007）と部分的に重複する。
- 3) Lehmann, S. 21.
- 4) Lehmann, S. 59.
- 5) レーマンにしたがってポストドラマ演劇形式に分類されるアーティストを挙げると、ハイナー・ゲッベルス、ヤン・ファーブル、ニード・カンパニー、ロベール・ルパージュ、ウィリアム・フォーサイス、アンヌ・テレサ・ド・ケースマイケル、リチャード・フォアマン、テオドロス・テルゾプロス、勅使川原三郎、鈴木忠志、ラ・フーラ・デルス・ハウス、DV8、フォースド・エンタテインメント、テアトル・ド・コンプリシテ、ルネ・ポレシュらとなる。（Lehmann, S. 24）
- 6) リミニ・プロトコル（2009）51頁。
- 7) Simhandl（2007）S. 232.
- 8) Röper（2001）S.505.
- 9) タールハイマー（2006）21頁。
- 10) 新野（2005）。

- 11) Lehmann, S. 336.
- 12) Simhandl (2007) S. 239.
- 13) Lehmann, S. 65.

参考文献

- Haas, Brigit (2007) *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Passagen Verlag, Wien.
- Lehmann, Hans-Thies (1999) *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, F/M. [ハンス＝ティース・レーマン (2002) 『ポストドラマ演劇』 谷川道子他訳、同学社]
- Röper, Henning (2001) *Handbuch Theatermanagement*. Böhlau Verlag.
- Simhandl, Peter (2007) *Theatergeschichte in einem Band*. Henschel Verlag.
- Szondi, Peter (1963) *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Suhrkamp Verlag, F/M. [ペーター・ションディ (1979) 『現代戯曲の理論』 市村仁他訳、法政大学出版局]
- Theaterstatistik 2007/2008* (Hg. v.) Deutscher Bühnenverein.
- Walzacher, Florian (2008). Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. Die Produktionsform bestimmt das Produkt – wo steht das postdramatische Theater? *Theater heute*, Nr. 10/2008, S. 6–13.
- タールハイマー、ミハエル (2006) 「ミハエル・タールハイマー インタビュー」『シアターアーツ』27号、17–26頁。
- 新野守広 (2005) 『演劇都市ベルリン』れんが書房新社。
- 新野守広 (2007) 「溢れるドラマーメディア社会における演劇の姿」『思想』(通算 995号)、4–20頁。
- リミニ・プロトコル (2009) 「リミニ・プロトコル インタビュー」『シアターアーツ』38号、45–51頁。