

トランジット・ベルリン——あるいは〈東〉と〈西〉のトポロジー

谷川道子

演出家「…よく似た人間がこんな場所にいると思って不思議だった。トランジットか？ やっぱり、足止めか？」
黒ずくめの男「ずっとここにいます。あいにくパスポートをなくしちゃってますね、日本に戻るわけにもいかず、

かといってどこかの国に入ることも許されず、ここでもう何年も生きています。…」

宮沢章夫作『鵜／NUE』より¹

これは八月後半のベルリン滞在を回転軸にした、〈東〉と〈西〉をめぐる、二〇〇六年夏から秋にかけてのごく私的なトポロジーである。

プロローグⅡ『鵜／NUE』、一月三日、

@世田谷パブリックシアター

「そこはヨーロッパの某国にある国際空港。外国語の空港ロビーに流れるアナウンスが聞こえる。その音のあいだにうつすらと椅子の姿だけが見えていたが、次第に舞台は明るくなつて、その雰囲気かわかる。トランジットルームだ。椅子のひとつに黒ずくめの男がいる」——一月初めに世田谷パブリックシアターはシアタートラムで観た、宮沢章夫（一九五六～）作・演出『鵜／NUE』の冒頭場面だ。とある空港というのがどこであ

るかは明示されていないが、その待合室でヨーロッパ公演を終えた日本の演劇人たちが足止めを食って、ひとり煙草をくゆらす「黒ずくめの男」と出会い、次第に時空がねじれていく。

男は何者で何年そこにいるのか。しかし炙り出しのようにだんだんに想起されていくのは一九七〇年前後の新宿で、その頃の清水邦夫（一九三六～）の作品群が（戯曲には『朝に死す』から『ぼくらが非情の大河をくだる時——新宿薔薇戦争』までの四作からであることが明示されて）劇中劇として随所に引用される。となると、演出家とは蜷川幸雄（一九三五～）で、「黒ずくめの男」はその頃の現代人劇場の俳優だった岡田英次（一九二〇～一九九五）か、蟹江敬



宮沢章夫作・演出『鵜』、世田谷パブリックシアター（シアタートラム）、舞台写真。©宮内勝

三（一九四四）か、というようなことが連想される。しかも「黒ずくめの男」を演じる若松武史は、故寺山修司が率いた天井桟敷の出身だから「アングラ演劇」の時代が、演出家を演じる上杉祥三は、演出家野田秀樹と夢の遊民社時代を同走していたから、その後の小劇場演劇時代が想起される。ついでに言えば、何故か彼女だけが「桐山雅子」という固有名で登場する制作者役の中川安奈は築地小劇場出身で新劇の祖・千田是也のお孫さんであり、新国立劇場監督の栗山民也夫人である。配役の俳優陣も、そういうことを知る観客にとってはそれだけで、まるでアングラ演劇運動の時代をはさんだ日本の現代演劇史が体现されているかのようだ。読み取る側の世代や体験によつて見え方も違ってくるという、勝手な連想や想起にすぎないのだろうか。そして二〇〇六年の劇作家宮沢章夫の言葉による演劇空間と、一九六〇〜七〇年代の清水邦夫の言葉による劇中劇空間が、引用の織物やその「ずれ」として、かつ同じ俳優たちをクロスさせながらの四〇年をはさんだ時空として対峙する仕掛けも、面白い。

これは世田谷パブリックシアターの芸術監督野村萬斎による、「狂言劇場」と並ぶ企画である「現代能楽集シリーズ」の第三弾。もちろん三島由紀夫の『近代能楽集』を先駆としていようが、能の物語や様式を大胆に現代演劇へと融合させることを目指して始まったもので、ちなみに第一弾は川村毅作・演出『AOI / KOMACHI』、第二弾は鐘下辰男作・演出『求塚』。毎回意欲的で、いつも興味深くフォローしている試みなのだが、今回も日本で久しぶりに演劇的な思考をそそられる、秀逸な舞

台だった。

世阿弥の作と言われる能の『鵺』は、旅の僧が熊野詣での道すがら出会ったあやしい舟人が、怪物「鵺」について語るところから始まる。「頭は猿、尾は蛇、足手は虎の如く、鳴く声鵺に似たりける」と恐れられ、夜毎に御所の上を飛んで都を悩まし続けていたという鵺が、ある夜に討伐に現れた源頼政の矢によつて退治され、その亡骸は空舟に押し込められ淀川に流された……という経緯を舟人がすべて語り終えると、旅の僧は鵺の霊を弔い、鵺は正体を現わして弔いに感謝し、ふたたび海中に消えていく……という夢幻能だ。それを宮沢章夫は、国際空港の待合室Ⅱ宙ぶらりんのどこでもない場所での、二ヶ月間のヨーロッパ公演を（作品中でベルリンも公演地として言及されているが、アングラ劇団は天井桟敷を筆頭に海外公演に打って出た日本新劇団の先駆でもあっただろう）終えた日本演劇人たち、というまさにトランジット空間におきかえ、かつて、たとえば六〇〜七〇年代の「新宿文化アートシアター」というトポスの中を激しく生きて伝説となつて今は忘れられてしまっている、たとえば過去の清水邦夫の言葉と蜷川幸雄の舞台を、どうやって現在に蘇らせることができるかという問いかけに変え、かつての演劇の時代の想起として現代に蘇らせようとする。つまり「黒ずくめの男」の語る「鵺」は、演劇の言葉と時間、記憶、個の記憶、集団的記憶、歴史の認識、記憶を継承し更新する文化装置でありえるはずの演劇だ、ということになるのだろうか……しかしその霊を弔って成仏させるべきはずの演出家には、その意思も力もない。逆に鵺によつて向こう側の彼岸に引っ張られていく。『鵺』から『鵺 / NUE』への変換……

トランジットルームは言わばさながら東と西の中継点だろう。「東」は日出ずる此岸、「西」は日没する彼岸、西方浄土のあの世。形象を失ったものたちや言葉や成仏しそびれたものたちは、そこをめざしつつ、その間の待合室Ⅱトランジットルームで待ち続ける。虚実皮膜の間のライブ空間である演劇は、記憶にしか残らないトポス、それゆえ死者たちの霊の帰ってくる場所で、それを何よりも明確に構造化してくれているのが能、なかでも夢幻能の形式だ。言い換えれば能／演劇は、本源的に集団的想起のメタシアターである。「現代能楽集」は、その伝統と現代を架橋させようという試みでもあろう。この『鶴／ZUE』も、『演劇の六八年』を知る私にはなおさら、実にさまざまなもの／ことを想起させ、震撼させてくれたが（かつては例えば清水邦夫の新作とて、そのつど追っかけたものだ）、しかし、今の若い世代にそれが果たしてどのくらい伝わったのだろうか？ 歴史の断絶の顕著な日本―しかしだからこそそれは、必要な営為なのではないか。

八月のベルリンその一Ⅱ「ベルリン―東京展」、

@ベルリン新国立美術館

演劇がトポスの文化的な記憶装置だというなら、都市もそうだろう。なかでもベルリンは文字通りトポスの街。どの場所や建物にも、一八世紀初頭のプロイセン王国成立から一八七一年のドイツ帝国、ヒトラー・ナチスの時代、東西ドイツから再統一まで、その歴史性はいたるところに、それぞれくつきりと刻印されている。言わばいたるところに鶴が潜んでいる、とても

言おうか。

たとえばベルリンの中心に位置するご存知ブランデンブルク門も、近・現代のドイツとベルリンの歴史を見つめてきたランドマーク。そもそものはプロイセン王国隆盛の象徴の凱旋門として、目抜き通りのど真ん中に一七九一年に造られ、上の飾りの四頭立ての馬車に引かれた戦車に乗る勝利の女神像（クヴァドリガ）は、フランス皇帝ナポレオンが一八〇六年の侵略戦争の際に持つていったが、その没落後の一八一四年に返還されたもの。ヒトラー時代を含めて長らくドイツ帝国の繁栄の象徴だったし、「ベルリンの壁」建設の一九六一年から「崩壊」の八九年までの三〇年近くは、東西ベルリンを隔てる「ドイツ分断の象徴」、壁が崩壊しドイツが再統一されると「統一の象徴」と呼ばれるようになった。私など一九七二年に初めてベルリンを訪れたときから「壁」はあるものだったし、いつかここを歩いて通れる日が来ようとは、何故か思いもしなかった。

夏休みの八月後半に半月ほどベルリン滞在。いつものようにまずはそのブランデンブルク門を訪れたあと、西南に下って新国立美術館を訪ねる。「ベルリン―東京」展を見るためだ。二〇〇五〜〇六年の「日本におけるドイツ展」の末尾を飾る企画として一月から五月までは六本木ヒルズの森美術館で開催されていたものが、六月から一〇月までベルリンに巡回。日本の森美術館とドイツ・ベルリンの新国立美術館の共同企画だということも、その規模においても画期的なもので、謳い文句には、一九九四年からの姉妹都市である「両都市の文化・芸術の変遷をたどる二都物語」とあったⁱⁱ。



「東京—ベルリン、ベルリン—東京展」の宮本隆司によるポスター。

たしかに日本とドイツは、一九世紀後半の明治維新にドイツ帝国成立という近代国家としての遅れたスタートにおいて軌を一にし、村山知義や千田是也など日本人もたくさんベルリンに留学したし、第一次世界大戦で戦場になって廃墟と化したベルリンと関東大震災でガレキになった東京の復興、遅れた近代国家同士の日独伊は三国同盟を結んで第二次大戦にともに突入、そして敗戦に戦後復興、六〇〜七〇年代の高度経済成長期、ネオ・アヴァンギャルドの芸術文化運動、ひいては現代アートまで、その政治・社会・文化の面での両者の歩みは驚くほどにパラレルで、影響関係も深い。そのことをこの展覧会はあらためて明瞭に示してくれるものであった。その百有余年にわたって繰り広げられてきた軌跡を、美術に限らず、建築、写真、デザイン、演劇など幅広いジャンルで、興味深い交流や接点の歴史を追いながら、十一のセクションに分け、約五百点が紹介されている。

ベルリンの国立美術館は、有数美術館の殆どが東ベルリンに位置していたために、壁建設の直後に急遽ベルリン・フィルと並んで作られた、西ベルリンのモダンな美術館だ。二〇〇三年に開設された六本木ヒルズ・森タワー五三階の森美術館での展覧会も、そのフロアー全部を使ったスケールに驚かされたが、こっちはその三倍くらい大きい。基本的には同じ共同コンセプトの展覧会とはいえ、東京での

展覧会がドイツからの視角でどう反転させられるのか、という興味もあつて訪ねたが、やはり見え方が微妙に、しかし決定的に違う。日本では、近代化Ⅱ資本主義化Ⅱ西欧化Ⅱ文明開化の中



「東京—ベルリン、ベルリン—東京展」のカatalogの表紙。

で、西欧文化のひとつの範としてのドイツ文化がどういう影響を与えてきたかという見取り図が浮かび上がってきたのに対し、ベルリンでは、江戸期までの日本文化Ⅱジャポニズムが、ドイツを手本にした模倣的な西欧化でどう駆逐され変化していったか、という流れでとらえられ、そのうちモノによつては、解説をみなくては日独どちらの作品かもわからなくなっていく。しかしパラレルな見せかけの裏でやはり似て非なるものがかいま見え、いったいそれが何なのかも、いろいろに考えさせられる。西欧から見たアジアの中の日本と、脱亜入欧でひたすら近代化の道を戦争へと進んでいった日本の矛盾……。とくに十一のうち、最後の三つのセクションは戦後で、六〇年代はニューヨーク発信のフルクサスの運動がネオ・アヴァンギャルドの流れとして東京とベルリンを連動させるなど、アメリカ化の影響も顕著になり、また締めコンテンツポラリーアートは、伊東豊雄や草間彌生などの現代美術に宮本隆司の写真、ドイツの若者に人気の漫画やビデオ、コンピュータアートまで、東京とベルリンになじみのある二五〇名もの作家による作品が、東京では見られなかったほどの規模で並ぶと、これがグローバリズムかと圧倒されたり…。

帰国後の十一月一二日にシアタートラムとAICT（国際演劇批評家協会）日本センター主催によるシンポジウム「都市と演劇 東京vsベルリン」が開催されたのだが、パネリストがその写真家の宮本隆司と、ベルリンで『風の駅』を日独共作で演出した太田省吾、ドイツ関連では私と、『演劇都市ベルリン』で今回「シアターアーツ」賞を受賞した新野守広。各自がそれぞれベルリンとの関わりを語ったのだが、ここでも話題になったのが両者の似て非なる部分——とくに森美術館が民営で新国立美術館が公立、『風の駅』を招聘した芸術家会館ベタニエンもベルリン市の助成によるものだったりと、その落差に、日本には「官」と「民」はあっても「公」の概念のないことが指摘されたⁱⁱⁱ。

ともあれ、ここでの〈東〉と〈西〉は東洋と西洋。聖徳太子が隋の皇帝にあてて書いた手紙においてだけでなく、ドイツ語でも「東」は日出ずるところ＝Morgenland＝朝の国＝東洋、「西」は日没するところ＝Abendland＝夜の国＝西洋。しかしかつてギリシアを初めて訪れたとき、ルネサンスを介して西洋文明の源といわれていることは、西洋から見れば東洋ではないかと、呆然としたことがある。その後でサイードの『オリエンタリズム』を読んで、「西洋」が専制的な意識によって生み出した「東洋」理解＝認識のコロニアリズムということを考えさせられたものだ。

八月のベルリンその二＝「ベルリンのベケット」展、

@ベルリン文学館

新国立美術館の数日後にベルリン文学館（リテラトゥーアハウス・ベルリン）を訪ねた。ベケット生誕百年を記念して七〇一〇月に「ベルリンのベケット」展をやっていたからだ。

ここは西ベルリン目抜き通りの繁華街クーダムを少し脇にはいった所にある瀟洒な建物で、一九世紀末に建てられた館（ヴィラ）をそのまま使い、一階と庭がカフェレストラン、地下が本屋で、二階が講演会場にもなる小ホールやサロン、三階がアートスペースになっている。ここもベルリンに行くとき必ず訪ねるお気に入りの場所なのだが、その狭く薄暗い階段を上っていくと、すでにもうひそやかなベケットの声がマイクで聞えてきた。それに導かれた先が三階の展示会場。入場料五ユーロ（約八百円）。

ベケット（一九〇六～八九）が初めてベルリンを訪れたのは一九三六年だったそうだが、そこから始まってベルリンで自ら『ゴドー』の演出をしたときとか、さまざまな関連の日記や写真や文献など縁のものが置いてあったり、映像空間もあって、時間を決めてベケット作品の映像が見られるようになっていたり。午前中で殆ど他に客がいなかったせいもあったろうが、そこにはベケットにふさわしい、小さなプライベートでかつパーソナ



Literaturhaus Berlin, 内部写真。

ルな小宇宙が成立していた。並行して建物のさまざまな空間で、ベケットのテクストの朗読会や対話・討論会や上映会など、毎日毎夜違う催物が開催されていた^{iv}。

「東のブレヒト―西のベケット」と言われるようになったのは、いつ頃からだろう。そもそも小説家だったベケットの劇作家としての鮮烈なデビューは、『ゴドーを待ちながら』が一九五三年にパリの小劇場バビロン座で初演されたときだった。無名のアイルランド人作家の作品に客など入らないと思われていたのに、なぜか大入りで、その芝居の余波は一年も立たないうちにロンドンやドイツやアメリカにまで広がっていたという。ほぼ時を接した一九五四年、パリ国際演劇祭でベリナー・アンサンブルのブレヒト作・演出の『母・肝っ玉とその子供たち』がグラン・プリを受賞。パリっ子が大喝采し、演劇人のみならずバルトやブランショなどの哲学者まで、ここに「演劇革命」と認識論的なパラダイム転換を読み取った。このときブレヒトも戦後にまた、一躍にして世界的名声を得た。五〇年代以降の世界の演劇界を二分した「ブレヒトとベケットの時代」は、奇しくも同じパリでほぼ時を接して、同時並行で始まっていたのだ。

「ブレヒトvsベケット」とも言われるが、実は両者は共通のパラダイムチェンジの線上に立っていたのではないか。かたや異化演劇、かたや不条理劇という形で、ともに従来の近代戯曲の規範を批判して、アンチ・ドラマ、反アリストテレス演劇への軌道修正を行なったとも言える。ブレヒトは叙事的な形式の戯曲（ドラマ）を異化的な演技と舞台によって演劇（シアター）

の場と連動させ、意味するもの（シニフィアン）と意味されるもの（シニフィエ）の間で、表象の記号が多様・多層に媒介されることがまさにパフォーマティブに明瞭になるようにした。対してベケットは、近代演劇が内包する自閉空間を劇的出来事が起こらないという戯曲の側から穿って、「ゴドー」をただ待ち続けることの中にひそむ演劇性をあぶり出した。彼の戯曲の中にはすでに演劇／シアターが組み込まれているからこそ、ベケットはト書きをも含めて、自作を台本通りに上演することを要求し続けたのではないか。若い頃の劇作家としてのデビューが即演出家という演劇人につながって近代演劇総体の変革をめざしたブレヒトと、小説家としてデビューしてその隘路から五〇歳近くで『ゴドー』によって演じるという地平へと風穴を開け劇作家としてもデビューしたベケット、二人は文学／ドラマと演劇／シアターという対極からしかし、同じ問題を見据えていたのではなかったろうか。両者を契機に、表象言語や上演や批評に対しても記号論的なアプローチが多様になされるようになっていく。

カッセル市の実験美術祭「ドクメンタ」の向こうを張って、フランクフルト市に実験演劇祭「エクスペリメンタ」が誕生したのが一九六六年、その第一回のテーマは「ブレヒトvsベケット」だった。東ベルリンからブレヒト未亡人ヴァイゲル率いるベリナー・アンサンブルがブレヒトとベケットの作品を客演し、演劇をめぐる対話が展開したという。ときは世界中で革新的演劇のニュー・ウェーブが、日本でもアングラ演劇という運動が席捲し始めていく頃だった。一九六九年の第三回「エクスペリメンタ」には、日本から寺山修司の天井桟敷が『犬

神』で参加している。

日本に帰国後の一〇月に、三つのまったく相異なるアプローチからのベケットを観た。世田谷パブリックシアターのベケット生誕百年記念「ベケットの秋in世田谷」という企画で、こんなに集中的にベケットに向き合える機会も、日本ではそうないだろう。佐藤信演

出の『エンドゲーム』は柄本明と手塚透と渡辺美佐子と三谷昇が演じて、人間存在の根源的な滑稽さをそれぞれの演劇で浮かび上がらせた。太田省吾演出の『ある夜―老いた大地よ』は能楽師の観世栄夫と元転形劇場女優鈴木理江子が演じて、後期散文の短編集『また終わるために』より二作品を使いながら、逆にベケットの演劇性を引き出し、抱きしめたいほどいとおしい人間身体、せつないほどに懐かしい身体への憧憬を掻き立てる。対極に立つのが豊島重之演出のモレキュラーシアターによる『オハイオ即興曲』+『カタストロフィ』だろう。ベケットを分裂的な分子に解体し、メディアを介した非身体的な声は、フロップビーにコピーされてはそのつど何度もクラッシュ・消失される。ベケットがこうも三者三様に読めるかと感心もし、太田省吾+豊島重之+宇野邦一のまったく噛みあわないポストトークも、逆に実に痛快だった。

マルクス曰く「市民（ブルジョア）社会のなかの人間は自由



太田省吾演出：ベケット作『ある夜―老いた大地よ』舞台写真、鈴木理江子と観世栄夫。©宮内勝

である。しかし限りなく孤独である」。だから彼は新しい共同をめざしたのだろう。ハイナー・ミュラーは一九九五年の「テアター・ホイテ」誌のインタビューでこう語っている。

東で生きていた時にはまだ歴史が存在していた。歴史の売れ残りがまだあった。そこではまだ、今ではもう消費しつくしてしまった歴史の実質を消費できた。そして今や我々もこの東でベケットのところに引き着いた。もはや歴史の存在しないこの場所。……つまり、歴史は今やどこか他のところにある。……けれど我々にはベケットが分かりすぎるほど分かっている。それ故に何か別のものを探さねばならないのです。

そのミュラーの生前最期の仕事は、ブレイヒットの『アルトゥロ・ウイの興隆』の演出だった。現代のネオナチ問題と重ねたこの『ウイ』は大ヒットして、一〇年余たつてなおロングラン中。「ドイッ年」の二〇〇五年にはこの作品で、ベルリナー・アンサンブルの初来日公演を果たした。

戯曲（ドラマ）でひたすら個／弧を追い詰めていったベケットと、演劇（シアター）でそれをあえて集／衆の中に置こうとしたブレイヒット。ミクロに捉えられる個人もマクロから見れば皆同じエブリマン、つまり両者は同じメダルの両面で、この二人のBのクロスの先に、演劇のもうひとつの未来形が見えるのではないだろうか。

八月のベルリンその三Ⅱ「ブレヒト祭」、

@ベルリーナー・アンサンブル

今回の旅の主な目的は、没後五〇年の八月一四日の命日を挟んだ三週間余にわたってベルリーナー・アンサンブルで開催された「ブレヒト祭」を訪ねることだった。

別名ブレヒト劇場と呼ばれるベルリーナー・アンサンブルが東ベルリンにあつたことは周知だろうが、もともとはプロイセン時代に建てられたシフバウアーダム劇場で、ワイマル時代のバブル期に建てなおされ、一九二八年の改築柿落し公演が、『三文オペラ』だった。戦後にブレヒト（二八九八〜一九五六）が劇団を作ったときに専用劇場として与えられてベルリーナー・アンサンブルとなったもの。壁があつたころは、フリードリヒ通り駅の検問を通つて、ボディーチエックと持物検査を受け、強制両替を払つて、ようやく、しかし夜な夜な西ベルリンから東のこの劇場に通つたものだ。

朝日新聞でも紹介したが、劇場前のブレヒト広場には、舞台美術家ヘルマンによる記念モニュメントの巨大なオブジェが聳えていて、催物の前後にはネオンがつき、ブレヒト自身の声で歌や詩の朗読をマイクで響かせ、周囲には彼の写真やテキストのポスターがはためく。初日のガラ・コンサートは、ブレヒト歌手／俳優で一世を



ベルリーナー・アンサンブル「ブレヒト祭」記念モニュメント。©Franziska Poreski

風靡したミルバやギゼラ・マイ、ケーテ・ライヒェルらが歌い語り、縁の人物の勢揃いでテレビ放映もされた。二日目からは本劇場にロビー、稽古場、パビリオン、作業場、野外舞台を駆使した同時並行で、演劇だけでなく、コンサートに朗読会、シンポジウムに討論会、映画祭など、その数はのべ一五〇、パフォーマンスは七〇余、しかも世界各地から一五もの客演という多彩なプログラム。初めて日本から東京演劇アンサンブルが『ガリレイの生涯』で参加。

ベルリン文学館のベケットとは対極的な、まさにパブリック・フォーラム、広場がそこには成立していた。こういう祭を可能にするところが、〈ブレヒト〉たる所以なのだろう。八年前の生誕百年のときは、ドイツの国を挙げてという祝われ方で、時の大統領が式典で挨拶、「彼の誕生日は今世紀のドイツの悲劇と誤り、その夢と希望の歴史と触れ合っている」。対して今年の没後五〇年は、むしろブレヒトを異化するというか、個人像よりも彼の作品／テキストとの対話・対峙の仕方の自在さや楽しさ、多様性が際立っていた。

たとえばスペインを代表するバルセロナ・自由劇団の『聖ヨハンナ』は、「モダンで賢く刺激的」と劇評にあつたが、実にポツポツロックやラップを歌い踊りながら、現代のグローバル化／資本主義のもたらさざるまざまな局面をビデオやデータで映し出し、そこに二〇年代シカゴ缶詰市場を舞台にしたブレヒトのテキストが引用される仕掛けだ。ハンブルク・タリア劇場の『イエスということとノーということ』は、原作『イエスマン／ノーマン』を、現代の会社での指導者育成セミナーに変えてみせる。ニース国立劇場の『ジュルーヨーロッパの悲劇』は、スペイ

出身の作家ホルヘ・センプリンの作。一九四一年の南仏ジュルの強制収容所でドイツ人俳優エルンスト・ブッシュが多国籍の捕虜仲間と『処置』を稽古するという劇中劇仕立てで、戦争の最中での個人と政治の関わりを問う、等々。

ブレヒトのテキストは、それぞれが書かれた時点や時代との実践的な対話・対決で、旧来のジャンル概念を脱構築しながら、内容も形式も試みの意図も様々だ。こちらがブレヒトの精神で対峙すれば、そこから引き出せるものはまだまだ多様で、演劇の可能性を豊かにしてくれるはずのものだろう。

ベルリンに着く前に、実はエジンバラ演劇祭にも立ち寄ったのだが、そのオープニングのメインプログラムのひとつとして見たリヨン・オペラ座の、『リンドバークの飛行』+『七つの大罪』も拔群だった。二部構成で、つなぎ役にブレヒトらしき司会者が自前のテキストで語りかける。機械文明の功罪を問う原作のラジオ劇が、欧と米をつなぐ大西洋の地図を背後に映して、飛行機に乗ったリンドバーク役をバリトンにしたオペラ仕立てになり、本来はバレエの『小市民の七つの大罪』は、アンナが歌手で、アンナ2が七人のダンサーになってソロと群舞を織り交ぜながら、これも姉妹が遍歴するミシシッピからシカゴまでのアメリカの地図を背景に映し、両者あいまって欧から見た米資本主義社会への批判的なまなざしというか、知的なエンターテインメントが見事に成立していた。

ブレヒト生誕百年祭のときのロバート・ウィルソン演出の、ミューラー作『メディアマテリアル』とドストエフスキー作『地下生活者の手記』を加えて三部構成にした『大洋横断飛行』の

舞台も思い出したが、それはベルリナー・アンサンブルの劇場監督だった生前のハイナー・ミューラーの肝煎りで成立したものだということ。

エピソードⅡ『ハムレット／マシーン』、一二月終わり頃、

@劇場 IWATO

一月も終わる頃、東京は神楽坂に居を移した劇団黒テントの劇場 IWATO で、佐藤信構成・演出の鴉座公演『ハムレット／マシーン』を観た。

ブレヒトの後継者と目されていたミューラー（一九二九～一九九五）の『ハムレットマシーン』は、西ドイツの『シアター・ホイテ』誌での七七年の初出掲載ではわずか二頁余という、およそ戯曲とは言いがたい極小のテキストだ。ミューラー曰く、『三〇年間、『ハムレット』は私にとって強迫観念だった。だから『ハムレット』を破壊しようとして短いテキスト『ハムレットマシーン』を書いた。厳しい東西冷戦下で東ドイツでは上演どころか出版もされなかったが、しかし西側でいわば『謎の塊』として一人歩きしていく。七八年に西ドイツ・ケルンでの初演計画が挫折してなぜ挫折したかがベケットをもじって『エンドゲーム』という題の本になり、翌年ブリュッセルとパリで初演された後も、八六年のアメリカ「ポストモダン演劇」の旗手ウィルソン演出による舞台がその世界的な上演伝説の頂をつくりつつ、他にも幾多の演劇人を挑発し続けて…そういう中

に登場したのが、九〇年の東ベルリン・ドイツ座でのミュラー自身の演出による『ハムレット／マシーン』だった。

シェイクスピアの『ハムレット』と自作の『ハムレットマシーン』を合わせ鏡にし、随所で効果的に使われる紗幕は「壁」を象徴し、亡霊はスターリンもドイツ銀行も暗喩し、東西ドイツ統一への振動をも映し出すかのこの約七時間の舞台自体が、揺れ動く演劇表象の「壁」の多層の隠喩（シグナル）でもあったが、またそれは、自国東ドイツでは排斥されていたミュラーが、西側で「遅れてきたアヴァンギャルデリスト」として注目されていく道程とも重なっていた。例えば同年に西ドイツ・フランクフルトで一五年ぶりに再開された実験演劇祭「エクスペリメンタ6」は、ミュラー一人を一七日間にわたって特集。根底にあったのはおそらく、近代演劇の文法をうちやぶる何かがそこにあって、という予感だった。

この『ハムレット／マシーン』の稽古は八九年夏に始まり、劇団員も参加した秋のDDR民主化運動と冬のベルリンの壁崩壊を挟んで展開し、三月の初日は東西統一ドイツ総選挙の日。そしてその選挙でDDRは消滅することが決まったのだ。東西冷戦体制の終焉。しかし何が消え、何が終焉したのだろうか。一九九二年に刊行された語られた自伝『闘いなき戦い』で、ミュラーはこう語っている。

—— DDR（東ドイツ）終焉前後の数年間にはどんな思いがありますか。

…社会的な諸矛盾がイデオロギーから解放されて表面化してくるかもしれない。湾岸戦争についての何人かのドイツ知識人た

ちの歓声、新たなヒトラー出現への密かな喜び、それらは敵の姿のない生活への不安を示すもの。DDRを悪玉に仕立てること、国家公安局（シュタージ）を悪魔呼ばわりすること、それらはあのお定まりの反共産主義の恍惚感を与えてくれるだけでなく、この不安に麻酔をかけてくれるものでもあるのです。敵をもはや持たない人間は、鏡の中の自分と出会う。…

——一九九二年の今の時点で、この消え去り行く国家に何を思いますか。

一生のうちに三つの国家、つまりワイマル共和国とファシズム国家とDDRが没落し消えていくのを見るというのは、作家にとつては特権的なことです。ドイツ連邦共和国の滅亡は、私にはきつともう体験できないでしょうがね。

——つまりハイナー・ミュラーには幻視痛はない：亡霊はかつて過去からやってきたのと同じように、今では未来からやってくる^{vi}。

佐藤信は黒テントで八〇年代からフリーピンを中心とする東南アジアの演劇人たちと共同作業も重ねてきた。その柱は自作品とブレヒトだったが、並行してベケットにもこだわり続け、二〇〇〇年には『ゴドー』を、〇六年には『エンドゲーム』を演出。

そういうばかつての自由劇場



佐藤信演出、鷗座公演：シェイクスピア＋ハイナー・ミュラー作『ハムレット／マシーン』舞台写真。

の盟友で『上海バンスキング』（これは斎藤憐版の『三文オペラ』だ！）の演出家・串田和美も、ブレヒトとベケットにこだわって続けている一人。松たか子主演の『セチュアンの善人』も串田が緒方拳と自ら演じた『ゴドー』も忘れがたい。ちなみに「シアターアーツ」最新号二九号は「ブレヒトVSベケット」特集で、巻頭エッセイを書いたのはその串田和美だった。

そして佐藤信は、ハイナー・ミュラーにもこだわり続けている。佐藤の演出した『ハムレットマシーン』は九五年に鷗座でアヴィニヨン演劇祭フリンジに参加、おかげで私も翻訳者としてアヴィニヨンに何週間か滞在して演劇祭も堪能させて貰った。学芸大表現コミュニケーション・ゼミでもワーク・イン・プログレスでさまざまな『ハムレットマシーン』の試みを重ね、今回の鷗座の公演『ハムレット／マシーン』となった。今度の佐藤信の構成・演出は、むしろミュラーが一九九〇年に何を試みようとしたのかということの探りなおしと言えようか。シェイクスピアの原作『ハムレット』を新訳かつ解体・脱構築しなおし、それに『闘いなき戦い』も含めたミュラー自身のさまざまなテクストや『ハムレットマシーン』を挿入し、パフォーマンスやダンス、映像、字幕などを駆使して、いろんな演劇的仕掛けが記憶爆弾のように断片に炸裂する感じだった。そこには、なぜ私たちは演劇をするのかという根源的な問いかけがある。欲を言えば、そこに構成者としてだけでない劇作家としての佐藤信の言葉も、私は欲しかった。

おそらく私たちが『ハムレットマシーン』にこだわってそれを上演しようとするのは、『ハムレットマシーン』という舞台作品をつくるためではなく、過去の死者たちの亡霊との対話の方法論を探り、その対話の場としての演劇の再生・蘇生の可能性を探

ろうとしているからではないだろうか。ミュラーの『ハムレットマシーン』とて、四百年前の『ハムレット』の亡霊／骸骨だ。自らの探り方の方法論が立ち現われてきたとき、きつと亡霊の鵺はそこに潜んでいて、そこから成仏していかうとするのだろうか。たぶん宮沢章夫もミュラーの方法論に関心を持って、ミュラーを内在受容してきた一人ではないかと、二〇〇六年の遊園地再生事業団の『トーキョー／不在／ハムレット』を見ながら思い、『鵺／ZUE』で勝手に（！）いつそうの確信を深めたものだった。

* * * *

ともあれこの世はなべて〈東〉と〈西〉の間のトランジットルーム。この世とあの世、東洋と西洋、東陣営と西陣営：しかしそもそどこまでが東で、どこからが西なのだろう。人生は百代の过客、人は旅人：そういう境界やトランジット空間がなくなつて、鵺の立ち現れる時空が抹消されたとき、もしかしたらそこには、オリジナルなきコピーの、自分の夫や妹をすら切り刻むような、人間ゾンビしかいなくなるのかもしれない。

生贄のコンクリート人たち ゾンビどもの

行進がCMのコピーにパンチされていく

昨日の流行のユニフォームを着て 午前

今日の若者たち それは幽霊たち

明日起こるだろう戦争の 死者たち

（ハイナー・ミュラー『メディアアマテリアル』より）

注

- i 宮沢章夫作『鶴』は世田谷パブリックシアター発行「SPT03」、一四二〜一八八頁に所収、引用は一六二頁、本文中の冒頭引用文は五頁。清水邦夫作品は『清水邦夫全仕事 1958-1980』上・下巻を参照。
- ii この『東京―ベルリン展』の大部なカタログも、日独双方からそれぞれに刊行されている。
- iii このシンポジウムはAICTに本センターの機関誌「シアターアーツ 2006冬」二五〜五七頁に掲載。
- iv “Beckett in Berlin”（ベルリンのベケット）も、単行本としてドイツで刊行されている。
- v Theater heute (Das Jahrbuch) 1995, pp.9~30 このインタビューは本田雅也訳で「ユリイカーハイナー・ミュラー特集号」一九九六年五月号の九六〜一一四頁に掲載、引用はその一一四頁。
- vi Heiner Müller: “Krieg ohne Schlacht”, Kiepenheuer, 1992 は谷川他共訳で『闘いなき戦い』として未来社から一九九三年に刊行、引用はその二九二〜二九三頁。
- vii 邦訳はハイナー・ミュラーテキスト集第二巻『メディアアマテリアル』（岩淵+越部+谷川共訳）、引用はその二四頁。