

ローベルト・ムージルのシェークスピア批評 ——アルフレート・ケルの影響について——

長谷川 淳 基*

Robert Musils Kritiken über Dramen von Shakespeare :
Alfred Kerrs Einflüsse auf Musil

Junki HASEGAWA

I. 始めに

本論ではムージルの演劇批評のうち、シェークスピア劇を論じた6本の批評について考察する。批評の対象となったシェークスピアの作品は、『ハムレット』、『ロメオとユリア』、『オテロ』、『リチャードⅢ世』、『コリオレイナス』、『お気に召すまま』であるが、『オテロ』については二度にわたって批評されている。これらの批評においてムージルはシェークスピア劇そのものについての分析は勿論のこと、俳優や演出家についてムージルの考えを披歴している。そしてその考えには常にアルフレート・ケルからの影響があった。

II. ハムレット批評

ムージルがプラーガー・プレッセ紙に初めて2本の批評を発表したのはこの年1921年の3月30日のことであった。それから数えて12本目の批評が「モイッシー－エピローグ」¹⁾である。ムージルはこの批評で、トルストイ『光は闇の中に輝く』とシェークスピア『ハムレット』を取り上げ、論評した。批評の趣旨はタイトルが示すとおり、この時代のドイツを代表する俳優モイッシーについての考察であった。

ムージルはまず、『光は闇の中に輝く』のサルインツォーフを演じたモイッシーについて語る。この作品は真のキリスト教精神に目覚め、自由主義ロシアの実現を志向する主人公サルインツォーフと彼を巡る人々の悲劇を描いた5幕の戯曲である。最終第5幕はメモのみ残り、未完の作品である。ムージルいわく、自分はモイッシーの演技に共感することはできない、がそれでも彼の演技には強い印象を覚えた。従って自分はモイッシーの演技を否定するものではない、とムージルは言う。この日の批評の後半部でムージルは、ハムレットを取り上げる。以下はそのくだりである。

モイッシー－エピローグ

トルストイ〈光は闇の中に輝く〉—シェークスピア〈ハムレット〉

*人間関係学科 教授

(1921 年 6 月 19 日)

[……]

ハムレット！ 彼はゴシック様式のタペストリーのお小姓のように見える。彼の振る舞いは半ば目覚めており、半ば — 織物の絵柄のままのような感じがする。その振る舞いは時にぱっと燃え上がるかと思えば、めらめらと燃え広がり、炎の旗また旗を絡み付かせる。その後は再びおだやかな夢の中に沈んでいく。

彼は悩める男ハムレットを演じはしない。形而上学の退屈な男を、そして「やろうか、止めようか」という自己分裂の男を演じはしない。単に貴族の若者を、彼の肩にのしかかってきた運命が彼の青春に対し余りにも重すぎなければ英雄になったはずの人間を演じるだけである。彼は母親を愛している。そして軽蔑しなければならない。彼は継父を憎んでいる。しかしながらそうした状況では直ちにその継父を殺すわけにはいかないのだろう？！幽霊の場面はもちろん内なる声のようなものである。大学時代の友人との再会は彼を一瞬一人の若者に立ち返らせる。そうしたすべてが見事にまとまっており、そこにハムレットから直ちに見て取れる暗く偉大なる気質が輝いている。彼は自己を証明しない。彼は存在している。若いトラはマキアヴェリズムすなわち権謀術数主義の試験に合格して初めて自分がトラであることを実証できるというものではない。

彼が最後に担ぎ出される場面、フォーティンプラスの高く差し上げた腕の先で、鯛のようにも見え、しなやかなサーベルにも見えるその細身の体で、死に臨んでも若さを誇張しながら横たわる。私が若い娘ならば、彼に熱を上げてしまうに違いない。

偉大な俳優の本質は存在である。実例を持って感染させるのである。一人の若者の優美さが百人の若者に優美な動きを教えるのである。一人の美しい女性は女性たちを美しくするのである。つまるところ人生は三段論法から出来ているわけではなく、風、雲、ほほ笑み、そして肩をすくめる仕草からなっている。不合理と手本と。

勿論のこと、それゆえに俳優術はいとも簡単に空しくなり、模倣の模倣、精神欠如、したたかで反芸術的なのである。俳優術はモイッシーのように総譜も読むことのできる俳優により、いつも繰り返し活性化されねばならない。

以上の文でミュージルは何を言おうとしているのであろうか。最後の 6 行の文がこの日の批評の結論である。「偉大な俳優」の一人がモイッシーであり、そのモイッシーを偉大な俳優にしているものは彼の「仕草」であること、その場合の「仕草」は必ず模倣であり、舞台上のハムレットはそうした「仕草」の総体として存在している、とミュージルは言う。モイッシーが総譜を読める、とは彼の作曲の能力に関する事実を言っている²⁾。

そしてシェークスピアあるいは『ハムレット』への直接の言及がないこと、これがこの日のミュージル批評の大きな特徴である。

モイッシーについて触れておこう。彼は 1879 年旧オーストリアのアルバニアに生まれた。1880 年にクラゲンフルトに生まれたミュージルとはほぼ同じ年齢である。というよりも、旧オーストリアの周辺地域から出て、1906 年にスターの座を射止めることになった点の一致などモイッシーの人生はミュージルのそれに似たところがなくもない。ついでながらモイッシーは 59 歳で没し、ミュージルは 62 年の人生であった。マックス・ラインハルトの伝記を書いたハインツ・ヘラルトは、ラインハルトの気性を描く際にモイッシーのエピソードを書いている³⁾。ヘラルトは言う、ベルリンの演劇批評家たちが批評を発表するとき、意見の一致などは決してあ

りえない。同じ芝居について絶賛する記事と、酷評する記事が必ず見出された。そうした演劇批評界の意見が珍しく一致したことがあった。ベルリンの舞台に上がったモイッシーへの否定的な見解がそれであった。演劇批評は絶対的な力を持っていた。ヘラルトはアネクドートを紹介する。芝居を観終わった二人の人物の会話「今日の芝居をどう思った?」「明日、聞いてくれよ。批評が出てから言うよ」。モイッシーを「火あぶり」にした批評界の先頭にいたのは「法王」ケルである。ドイツ語にも「難があり」「ヴァリエテへ行くか、地方の劇場へ行くしかない」モイッシーを「劇場経営そのものがだめになっても構わない」との信念で自分の舞台に上げ続けたのがラインハルトであった。やがて「一部の観客たちが、これほど頑なに自己を押し通す俳優には、何かがあるのではと考え始めた」。ベルリン・カンマーシュピーレ劇場のこけら落とし 1906 年 11 月 8 日の演目はイプセンの『幽霊』、この芝居でオスワルトを演じたモイッシーは「全面的勝利」を収め、とはアルフレート・ケルも「(モイッシーの) オスワルトは人々の記憶に残る」と褒めたことによってスターの道を突き進むことになった。

ウィーンのムージルの批評に戻ろう。1921 年 6 月に書かれたこの批評は来たるべき秋・冬シーズンを意識して書かれた文章のようだ。6 月 9 日木曜日のノイエ・ヴィーナー・ビューネ座の『光は闇の中に輝く』と、翌日からのコンツェルト・ハウス大ホールでの『エディプス』(10 - 12 日)でモイッシーの今シーズンの顔見世公演は終わる⁴⁾。この時期には来たるべきシーズンのプログラムが発表され、チケットの販売も始まる。モイッシーのウィーン客演予定は演劇ファンの関心を引いていたはずである。事実、以下続いて見るようにムージルは翌シーズンの公演について筆を振るう。

Ⅲ. シェークスピア〈ロメオとユリア〉、〈オテロ〉

1921 年秋・冬シーズンの幕開けのタイミングでモイッシーは再びウィーンに姿を見せた。場所はフォルクス・テアター。ムージルはモイッシーが演じた 5 作について「モイッシー客演」⁵⁾というタイトルのもとに、まとめて批評している。批評全体の 4 分の 3 はシェークスピアの 2 作品を扱っている。批評の書き出しは『ロメオとユリア』である。

モイッシー - 客演

シェークスピア〈ロメオとユリア〉— ビュヒナー〈ダントンの死〉— シュニッツラー
〈緑の鸚鵡〉— シェークスピア〈オテロ〉— トルストイ〈彼にすべての罪がある〉
(1921 年 10 月 5 日)

ロメオとして。全くの自然らしさが舞台に登場した。彼は観客に受けなかった。しかしながらその自然さが、いつしか注目を引くようになっていた。説明が求められるようになっていた— こうしたふうにも拘らず彼は役どころを屈服させた。彼はハムレットの南国の兄弟を、思慮がなく、より自信に満ち、より好色で、それでも瓜二つの兄弟を演じた。似ている点は精神ではなく、肉体が、声、無意識さ、外見のオーラが似ているのである。基調は暗かった。破滅と破滅することへのこの上もない欲び。それはユリアが現れた最初の 1 分間に予感され、その後はただ現実になっていく。敵対者たちは運命の女神の力によって、ロメオの剣に倒れる。ロメオは血に汚れた、運のない男というところである。そして彼がユリアと、つまりは誤解により死ぬことは、彼の状況の当然の帰結である。すなわち運命劇ということであろうか、ただしそういうものが存在すれば、のことだが。(例えば、

ヘラス印の商標の付いた) 近代的なインクをたらふく消費したそうした定義付けに、当のシェークスピアはさほど関心がなかった。ひょっとすると運命と言うものがあるのかもしれない。そうだとするならば運命劇というものもあるのだろう。しかし『ロメオとユリア』は — 断定するわけではないが、決してそうではない。モイッシーの解釈は、テキストの制御を受けて、正当なものとなっている。一步また一步と。ただし、けなす気など毛頭ないのだが、シェークスピアという人物は、一つの全体解釈を何らの破綻もなく作品の一部始終に行き渡らせてはいない(それを言う人物たちの筆頭は文学研究に従事する解釈者である)。シェークスピアは余りにも知的に解釈する人を言うなれば置き去りにし、作品は島々に残されることになった。モイッシーはこれらの島に身を置いて、運命からの逃れ難さを、終わりになき苦しみを開始を、あるいは自身に対して半ば意識的に腹を立てる男らしさといったものを見事に形象化して見せた。

それにも拘らず彼の演技が退屈とも言い得たことについては、以上のことでは説明が付かない。これに関して私が考えをめぐらせた挙句の結論は、若い女性が一目で見抜いた考えと変わりがない。それは肉体的なもののせいである。

モイッシーはハンサムな醜悪男子である。彼の声の魅惑的な音楽にしても、分裂した美の音楽である。しかしながらロメオは — ロメオは、要するに彼の音楽、彼の緊張そして彼の錯綜に関してはクルト・マーラーによって創作されたのである。道具立てと作品の素晴らしい抒情性だけはシェークスピアによるものである。(信じられないと言うなら、熟読してみることだ。シェークスピアがこれを書いたとき、彼は二十歳代であった。彼は作品全体の構成とベンヴォーリオを除く登場人物のすべてを修士ブルックの叙事詩から借用した。そしてこの修士ブルックは作品構成と人物をイタリアの小説家から借用した。イタリアの小説家は — ギリシャの小説から、本当のところはクルト・マーラーから。というのも彼女はそのギリシャの小説そのものだからである。) ロメオは家庭雑誌の先祖の孫であり、家庭雑誌の孫たちの祖先なわけである。彼は、以上の点は別にして英国バロックの過剰装飾そのものである。彼は全くのところ、この作品の大いなる主人公ではない。この作品は省略された題名で伝わる過程で間違っただけで彼の名前で、すなわち現在は「ロメオとユリア」となっているわけだが、本来は「ユリア」と称するはずであった。というのも、彼女は豊かで、天才的な着想による人物だからである。彼は若く美しい若者の摩訶不思議である。羨のいい不作法男子を暗示している。ドイツ人の素敵な若者、マンドリンの音色が似合う。名前はハインツ。そして非常に頭が切れると思われているわけではないのに、と言っても阿呆に違いないと言うわけではないが、ともあれ皆の人たちから愛される。しかしながら彼はすべての身振りについて、ただただ素朴に美しくなければならない。そしてモイッシーの身振りの美しさはと言うと、何か引っかかる点が存在している。自然はここに境界線を置いた。この境界線は精神をもってしては決して超えることができない、または、超えることができる場合でも非常な迂回路を経由しなければならない。モイッシーの敗北は褒め称えられる性質のものである。こうした敗北は人生の日々に生じるものである。

以上が、『ロメオとユリア』批評の部分である。目に付いた部分について述べよう。先ずこの日の批評の書き出しである。書き出しの3行、すなわち「ロメオとして。全くの自然らしさが舞台上に登場した」から「こうしたふうにも拘らず彼は役どころを屈服させた」まではケルの電報文の文体とは異なるが、それでも一つの文から次の文にかけてのイメージが飛躍している点

に共通性があり、その意味で理解し辛い文章である。ムージルの言うところはこうであろう。久しぶりのモイッシーはやはりモイッシーであり、他の俳優とは大きく異なる。若きモイッシーの特異性はかつてベルリンで全面的な拒否に会い、それでもモイッシーはそれをねじ伏せて勝利をつかんだ。今、このフォルクス・テアターに現れたモイッシーのロメオに、そうした経緯が思い起こされた、とムージルは言うのである。ハインツという名前が挙がっている。ケルはかつて『ヘンリーⅣ世』を批評した際に第2幕の王子ヘンリーのふしだらやいたずら振りを、フォールスタフや友人の間での王子への呼び名「ハインツ」（英語原文 Hal のドイツ語訳）を用いて書いた。シェークスピア自身、自分の芝居を高級文学と意識しているわけではなかったとのムージルの見解も、ケルの決して一貫しているとは言えないシェークスピア評価⁶⁾に一致することも併せてここで指摘しておく。もうひとつ。冒頭のロメオは「ハムレットの南国の兄弟」、「瓜二つの兄弟」とのムージルの見立てに関連して、ケルはすでにモイッシーのハムレット（北の王国デンマークの王子）をイタリア語の縮小辞を施して「ハムレッティーノ」と特徴付けている（VII-2, S. 385）。

この批評で取り上げられているモイッシーのウィーン来演は9月早々に始まったものと思われる⁷⁾。ムージルはこのモイッシー来演の演目について7月8月の間、準備あるいは予習をしていたようだ。シェークスピア文学についての文献学的な記述すなわち作品の典拠に関する説明にもそうした経緯が窺われ、またシェークスピア作品は家庭雑誌に載る娯楽文学の類いに分類できるとの見立ては、よくよく考えての表現であるように思われる。「モイッシーの敗北」ということが言われている。モイッシー 42 歳。20 歳にまだほど遠く本来的な深みとは縁遠い恋するロメオを演じるとき、モイッシーの美しさはロメオの美しさとは異なることが殊更に目に付いた。精神の美しさは決して美神ヴィーナスの美しさではない。それどころか精神の姿は時に醜く、窶れ、干からびている。『テルレス』で世に出たときムージルはベルリンの大学生であった。舞台上の老いたロメオにムージルは自身の姿を認めたのである。

この日の批評は、続いて『ダントンの死』と『緑の鸚鵡』に言及している。主人公アンリの演技への不満を、「人間のいない特性」と表現している点が注目し値する。詳細への言及は本論の趣旨を逸脱するので省略することとして、その後の『オテロ』についての批評を見ることにしよう。

オテロとして。戦争を思い起こせば、多くのオテロに、律義で直情的な「軍人氣質」に出会うことができる。猜疑心と文民的思考の欠如により、彼らは不正な死刑宣告と大量殺戮に傾きがちである。そうしたありふれたオテロ役としては、モイッシーは人を震撼させる重みというものに恵まれていない。芝居の失敗が、すなわち年寄りロメオと一対をなすフェザー級オテロがあらかじめで想像できた。しかしながらモイッシーは何とか切り抜けた。そして彼がその代わりとして演じた別のオテロは素晴らしいプレゼントであった。彼はフロバールがアフリカと呼んだものを演じた。それは、子供のおとぎ話に出てくる恐ろしく冷酷な人物であり、分厚い唇ながら痩せた体つきのオテロであった。彼はラクダの乗り手であり、聖書のお話に出てくる弱々しい主人公であり、一匹の猿である。ただしこの猿の額への、無実を証する神の口づけはヨーロッパ人の誰に対するよりも、熱烈なものであった。広大無辺の空の下では無敵だが、執拗な誘いには無力な能力の持ち主。ニーチェ名付けるところの灼熱の乾いた音楽。彼は存在しない存在。技術の、魔法の産物。小切手。想像上の動物。そして宝石を、一個のガラスを見つけ、これを手の中にしっかりと握りし

め、世界の奇跡でもあるかのように絶えず眺めた。デスデモナがそれであった。

この作品は—この作品も小説の山から採った材料を継ぎはぎしているのだが—最終幕が天才的である。女官エミリアが初めは単に腹を立てているのだが、やがて我を忘れて叫んでしまう場面、オテロが崩れ落ちる場面、子鳩デスデモナが無垢の羽ばたきによって大きな鷹の襲撃を招きよせてしまう場面。グリルパルツァーの機転の利いた言葉がぴたりと言い当てている。いわく「シェークスピアの真実性は印象の真実性である。分析の真実性ではない。仕上りの簡潔さ、具体化の力があまりにも際立っているので、他の可能性というものを想像することができない。というのもまさに現実が眼前にあるからである。このレベルの表現の才能は自然のすべての特権を有している。そうしたものについて我々の理解が及ばないとしても、われわれはその特権を承認せねばならない」。ぴたりと言い当てている。燃え上がっている。

これはすなわち幻滅が待ち伏せている点でもあった。モイッシーは巧みにこれを回避した。彼は旺盛な生命力へと上昇して行かなかった。そのための体重が不足していたからだ。彼は自己を抑制し、明りを消し、いつの間にか地上の現実から遊離し、自己喪失の状態へと高まって行く。復讐の女神たちエリニウスはこのオテロを付け狙ったのかもしれない。横腹を波打たせた怪物が立ち止り、その先が分からなくなったとき、彼女らは吠え立てる犬の群れであった。この点について言うと、この度の彼のオテロ解釈が基準に適合するかどうかは何ら問題とならないように思う。このオテロとは対照的にボン氏のイアーゴには目を見張らされた。彼は先に『フローリアン・ガイアー』でテラーマンを見事に演じたわけだが、安易な客演演出家のもとであっても、見ごたえのあるイアーゴに変身することができた。ベレー帽を投げ、喉の奥から吠え立て、年を重ねて広がった喜劇役者ならではのすべての芸を発揮した。

ムージルが今回のモイッシー来演について、手ぐすねを引くようにして、というより大きな期待を抱いて準備をしていたことは、このオテロ批評にも見て取れる。すなわちシェークスピアが『オテロ』を着想した種本への言及、シェークスピアの天才性が発揮されている最終幕の見せ場の指摘、二次文献すなわちグリルパルツァーによるシェークスピア批評への目配りなどのことである。

ムージルの劇評としては比較的丁寧に書かれており、また独自の見解も披露されている。その意味で興味深いものではあるが、この批評についてもケルの影が見て取れる。モイッシーのオテロは「猿」であったとの表現である。ケルはかつてバッサーマンが演じたオテロを「バナナ喰い」、「ゴリラ」ただし「その小型の種類」と評したことがあった⁸⁾。小型ゴリラならぬサルとムージルは評するのである。シェークスピア作品は総体として首尾一貫性を欠いており、通俗文学の系譜に連なるものであるとの指摘や、人間についての精密な分析は書き込まれていないとの見方にも、同様にケルのシェークスピア評価と相通ずるものがある。

6月のモイッシー批評のタイトル「モイッシー—エピローグ」の意味するところもこの批評を読んで理解できる。そこに記されていた「エピローグ」とは、ムージルが夏休み休暇に入ることの言い換えでもあろう。プラーガー・プレス紙に発表するシーズン最後の批評について終章と名付けた。「モイッシー」は批評内容の告知と夏休み明け批評の予告でもあった。

モイッシーのオテロに関するムージルの思いには、冷静な観察の中に共感の気持ちを認めることができる。モイッシーについて「鰯のように痩せた体」ということをムージルは先のロメ

オ批評で言っている。そのきゃしゃなモイッシーが独自のスタイルで、とは文学研究者の解釈に捕らわれることなく、酷薄無常の將軍オテロを演じる姿に、ムージルは理解と、そしてかすかな同情を示している。

Ⅳ. シェークスピア〈リチャードⅢ世〉

ベルリンの演劇界は演出家の世代交代が進んでいた。1900年の世紀の変わり目から第1次大戦直後の時期にかけて、ベルリンの演劇界を席卷したのはマックス・ラインハルトであった。1902年9月を境として、彼はオットー・ブラームに恩を仇で返すような形で⁹⁾自分の劇団を持ち、瞬く間にドイツ随一の演出家、演劇人になった。今1921年のベルリン、そのラインハルトの演出を過去のものとする演出家が姿を現していた。1919年以来ベルリンの国立劇場を率いているイエスナーである。そのイエスナーがこの年1921年12月ウィーンに姿を現した。そのレオポルト・イエスナーのシェークスピアとイブセンの演出についてムージルは書いている¹⁰⁾。シェークスピア批評の方のみを読んでみよう。

イエスナーとブラン

(イブセン〈ブラン〉—シェークスピア〈リチャードⅢ世〉)

(1921年12月28日)

彼は何日か前にライムント劇場で〈リチャードⅢ世〉の演出を手掛けた。主役はコルトナーである。大入り満員。彼がどうやって短期間の間にこの劇場の、しかとは形成されていない俳優陣からアンサンブル劇団を作り出したのか、その間の事情は私には不明である。以前の役者陣だとは識別できないほどであった。いずれにせよどんなにささやかな合図に対しも、伝染性の情熱的な帰依でこれに従った。単に指揮者の業績だけに限定しても、このことは名人の証しであった。しかし事はこれにとどまらなかった。

イエスナーの〈リチャードⅢ世〉の外観上の諸点についてはこうである。すなわち、大まかな色塗りの平面、カーテン、壁。これによって、目は快適な集中状態の中で安らぎ、場面転換の楽々とした移行と、本筋から外れがちな自然主義的過多のすべての切り捨てに作用する。戦いの騒乱、これは舞台ではどうしてもうまく行かないのだが、これの代わりに音響的な刺激を用いている。音楽、すなわち楽器の使用と子音のハミング。

小さな場面は幕の前で演じられる。これにより目新しさによる突然の、不意打ちの魅力。気分転換。さらには致命的になりかねない中断の短縮。繰り返され、弱電流の作家に利用され、おそらくは5年後には魅力を失うだろうが、今の時点では使える。ついでながら言っておきたいのだが、場面を幕の前に持ってくることは目新しいことではない。これはブルク劇場の真似である。そういうことではなく、全体に対するスタイルが新しいのである。他の舞台でこうした演出をしても、全体に対してころげ落ちる結果になってしまう。

本筋から外れがちな自然主義的過多のすべてを切り捨てることは、身振りについても当てはまる。大きく、ゆったりと流れるような演技。感覚が大海を引き起こす。さざ波ではない。生命のある絵ではなく、絵のような生命。これが、いくらか遅いテンポで継続する人生のリズムを刻む。とは言え、ややもすると芸術史の目録を想起させられないでもない。グリュネヴァルト風に両手を揉む動作が見られた。消し難い美しさ、しかしながら、後々は邪魔になる。

極めつけは有名な階段である。これがどうなっているのか。目の保養、驚き、舞台の高さと奥行き、強調、舞台に内包された空間。これらが権力を描く手段として着想された。しかしながら肝心なことは現実の抹消ということ。戦いの死者たちは草地に横たわるのではない。草地は草地ではなく、ただ草地と主張するだけである。逆に、彼らが横たわるのは階段である。その階段は決して階段ではなく、階段であると主張することもなく、「死体の山」の象徴でもない。そうではなく、力強く表現された一種の犠牲奉獻なのである。上から王冠を戴いたリチャードが大蜘蛛のように現れる。これは単に絵画なのであり、それは敗れた戦いの現実の経過には何らの関係もなく、全体としては音楽と言葉のように全体と関係する。その他これ以外に使える物を挙げるなら、階段の代わりに空中ブランコとその運動曲線も使えるだろう。決定的なことは、習慣化され、連想が固定的になった相關関係の打破であり、様々な由来の印象を、現実的な意志の力により、芸術上の効果により正当化する協力作業である。

総じてこの演出の最良点は絶対音楽のような何かである。空想の芸術。現実の過度に強調された部分が内なる声の口述により、あるいはそのリズムのために順序立てて並べられる。そこからは魔術師のダンス、陶酔、祭祀、現実を超越した非現実性のようなものが生じる。コルトナーもそのように演じる。彼と演出は一体である。

これらの成果は独立して生じたものではない。おそらくこれらの成果は文学と造形芸術における最近の十年間の歩みの最も印象深い成果なのだろう。イエスナーについてもスタニスラフスキー抜きで考えることはできないであろう。大いに驚嘆させられたにも拘らず、さしあたり私はこれらの成果が現代の（単に今書かれただけのものに限らず）文学に悪い影響をもたらしたとしないかとの不信感を拭えなかった。この種の演劇は典型に収まった文学を前提とする。シェークスピア然り。観客はほんのわずかな合図をも理解する。あるいは典型として生まれた文学を前提とする。この例は、最も粗野な単純化であっても内容を空疎化しない表現主義演劇である。

それにも拘らず、これはモスクワ人と並んでおそらくは今日ヨーロッパで最も強力な演劇の業績である。それゆえに、かの批評家たちが〈ベルリン人〉にウィーンの演劇に口出しされたくないと思えるのは正当なことなのである。ウィーン演劇に害を及ぼす、というものである。

演出家イエスナーの手腕を絶賛する批評、それがこの日の劇評のすべてである。いや、一言書き添えられている。ウィーン演劇界に向けての当てこすりである。イエスナーは社会民主主義者であることも手伝って、ベルリンの反ユダヤ主義者と鋭く対立していた。その舞台作りは彼の主義主張に似つかわしく簡素であり、往々にして階段のセット一つだけが舞台に置かれた。シェークスピアあるいは『リチャード三世』について、ムージルは一言の見解も言わない。彼はただイエスナーの舞台の魅力を書き、批評の締めくくりに短くイエスナー防衛の柵を巡らした。柵とはウィーン演劇界へ向けた皮肉の言辞のことである。そしてこの日のムージルの批評についても言わねばならない。ケルは1919年、イエスナーがベルリンに登場して以来一貫して最高級の賛辞を呈してきた。階段使用の彼の舞台について「ここには奇跡が存在する。諸君は私の言を信じればよい」(VII. 2, S. 94)とケルは言明した。ムージルの批評に先立つこと1年前のことである。このベルリンの新しい風への共感と賛美をムージルは今、表明している。ベルリン発のこうした演出スタイルの変化の流れをウィーンは快く思わなかった。ブルク劇場

を中心としたウィーン演劇界、同じくウィーンの演劇批評家らはこうした外からの風に、いつもながら自己防衛の姿勢を取った。ムージルはこの点を笑っている。

V. シェークスピア「コリオレイナス」

演劇批評家ムージルは2年目の年を迎えた。ムージルは新年早々ブルク劇場へ出かけ、観劇した芝居の批評をすぐにプラハに書き送った¹¹⁾。

ウィーンのコリオラン
1月1日、ブルク劇場
(シェークスピア、「コリオレイナス」)
(1922年1月3日)

ブルク劇場の新しい年は何と新しく始まったことか。コリオラン！私は冷静な頭で以下のように言おう、今年になってこれ以上のものを見たことはない、と。

しかしながらいくつか無謀とも思える個所も目についた。すなわち、背景が黒の麻布の壁にチョークで描かれていた。ナザレ派とか学校の黒板とか鉱物展示室の感じである。なるほどこれが醸し出す雰囲気としては、その世界は死んだ。遠くにある。これへの嫌悪感、学校時代を思い出すときのそれと同じ。その世界に源を発する我々は、また元の場所に帰ることを愛する。「コリオランは死んだ。コリオランよ、甦れ！」いささか複雑な着想である。とは言うものの、この着想のおかげで円滑な場面転換という長所がもたされている。もっとも、衣装とは相容れない。衣装の方は抽象化されておらず、通常の劇場版のローマ趣味であった。これに応じて、ローマからほんの数キロのところに住んでいる敵対者たちはワーグナー・オペラの出で立ちで対抗していた。目の保養になった気がする、とは言えよう。

耳の方も精神を得ることができた。というのも、そもそもブルク劇場のこの言葉は何ら正体の知れない、この世のどこにも存在しない白黒のチョーク絵に似たものだからである。ブルク劇場はとてつもなく洗練された新しいスタイルに向かっているのだろうか？

この劇場に関して不都合なことを発言する気にはなれない。と言うのも何はともあれ、この劇場には他の劇場にはない高貴さが在るためだ。この劇場は他のどの劇場よりも強力な指導力と活力ある課題を是非とも必要とする。すなわち、コリオランを演じることがどのような狂気を意味するかが明確にされねばならない。なるほど息子が英雄でありさえすれば死んでも構わない母親たちと、彼らの生命を優先する妻たちの対立はいまだ使い古されていない。これと同じく自身の弱さゆえにすべての偉大さに心からの共感を抱く愛すべき熱血漢、彼自身はヒーローになることはないのだが、この勇敢なメネニウスのタイプも決して使い古されてはいない。しかしながら、主要な事柄はとうに朽ち果てており、後の時代の造形に吸収され尽くしている。すべての愛の彼方の自己の使命を追い求める男—モデルはブラン。貴族に味方し、下層民と戦う男—モデルはニーチェ。人為的に胎生状態に後戻りさせられる理念。まるで科学博物館から初期の自動車を持ち出してきて、手を入れて、そのエンジンの喘ぎを緊張して見守るようにと要求するかのごとくである。こうした状況にあって、俳優は自分好みの騒音以外にどのようなものをもたらすのであろうか。しかしながらこの芝居ではそうしたものの以外に繰り返し革命とか食糧危機のことが出てくるので、その意味での現代性のゆえにこの作品が選択されたと想像がつく。なるほどベリ

ンもその点では例外でない。それにしてもイエスナーは魔術師である。彼の飛び切りの芸術作品を魂抜きで創り上げてしまうのだから。

この批評はブルク劇場についてのムージルの気持ちがことさらに強調された形で綴られており、真に興味深い。ムージルらしさがはじけ出たような、総じて笑いとは縁の薄いムージルの笑う声が聞こえてくるような文である。表題にある通り、この批評は1922年1月1日のブルク劇場公演についての報告であった。1922年の元旦に見た芝居だと言っておいて、その直後に「この芝居は今年最高の芝居である」と書けば、それが当の芝居をこの上なく貶めているか、あるいはまともに相手にできるような代物ではないと断じているかのどちらかである。

そしてこの日の批評の最後の文が書き出しと対を成しており、これまた厳しい。「魂抜き」とは誰よりも先ずブルク劇場の支配人アントン・ヴィルトガンスへのあてつけである。先年1921年2月ブルク劇場の監督・支配人に、前任者アルベルト・ハイネの後継者として新たにヴィルトガンスが指名された。本命視されていた大勢の候補からのヴィルトガンス抜擢は全く予想外の人事であった。彼の生粋のオーストリア性が作用しての結果であった¹²⁾。『特性のない男』の「カカーニエン」の章に綴られているムージルの心情・認識とは相容れようがない。「作品と行動に関して心底からのオーストリア人」と評されるヴィルトガンスのカトリック主義と官僚的気質をムージルは彼の文学に感じ取り、その点を強く忌避した。ブルク劇場の、教室のようで、「目の保養」にもなり退屈で、何よりも非知性的な舞台作りの対極の舞台として、ムージルはベルリンのイエスナーの簡素ながらアイデアに富む舞台作りを想起する。「魂」をもって獲得できるオーストリア性は、「魂抜き」でも手にすることができると、ムージルは偏狭な愛国心を批判する。

この日のムージルのシェークスピア批評にもケルから受けた決定的な影響を指摘することができる。すなわちシェークスピアの『コリオラン』の「主要な事柄はとうに朽ち果てている」との指摘はケルの見解をなぞったものである¹³⁾。

VI. シェークスピア〈オテロ〉第2回批評

ムージルはブルク劇場の監督人事に新生オーストリアの国粹的なイデオロギーを感じ取り、これへの不快を先のシェークスピア批評で明らかにした。これと対を成す形でムージルはウィーンのプライベート劇場にはおおむね好感を抱いていた。オテロ批評ということでは2回目となるムージルの批評¹⁴⁾が先のブルク劇場批判の批評から10か月目に出るが、これにはそうしたウィーン郊外劇場への共感が再び綴られている。

ウィーンの劇場

マルティンとコートナー

(シェークスピア〈オテロ〉－ヴェーデキント〈ヒダラ〉)

(1922年10月1日)

今年はウィーンのリッパ・シアターとライムント劇場の協力活動がある。演出家並びに演目の交換、統合。期待に胸が膨らむ。従来にも増して力強い生命。

カールハインツ・マルティンが加わる。遍歴演出家。これまでライムント・シアターと契約していたが、彼が口火を切る。彼は去年、すでにこの劇場で『フローリアン・ガイアー』

を演出している。[……]

今年の『オテロ』で、舞台には先ず傾いたミニチュアの家々とねじ曲がった窓が登場した。ボール紙製の自然やローエングリンでも出てきそうなヴェニスではなく、そこには考え抜かれた結果としての恣意性があった。この舞台では登場人物たちの間で交わされる長い文の会話のごく自然なふうに感じられるのであった。(道化のようで真面目くさったロドリゴが、イエスナーを手本にした演出家によって幽霊のようにぞっとした感じを与え、特に効果を発揮した。) この見事な工夫であるが、その後は弱まった。キプロスの場面については大きな襷のカーテンを使って美しい雰囲気を出していた。フリッツ・コートナー(ウィーンで才能を見出されたが誰の目にも止まらず、ベルリンで名を成した。イエスナー演出のリチャード三世の強烈な印象は今も蘇る。酸が金属に穴を穿つが如く)、彼がオテロを演じた。信心深さ、単純、強靱、自負心。これらは当初のもの。デスデモナのありもしない過ちを確信した後では、十全の信頼で互いに結び合うこれらの要素が手の施しようもなく混乱してしまう。これらの要素が再び完全に結び合うときの異常さ、一つ一つの動作の中に垣間見られる感動的な醜さと傲慢さ。そうした「解釈」にさらに付け加えられるもの、それは声である。コートナーの声は素晴らしい音程でクライマックスに至る。しかしながら一見事な出来を誉めるためには、欠点についてもはっきりと指摘しておかねばならない—その声は劇が進行する中で、死に向かって進むオラトリオを想わせるが、演劇的要素が不十分なのである。自明のことながら、彼の声は単に朗唱していたのではないものの、ただ発話しているだけで何の所作もしない人物から、この上もなく凄まじい叫び声に移行するのであった。その声は苦しんではいなかった。仕草をしていた。それは無能力さではなく、様式に関連したことなのである。シェークスピアに内在する朗唱の要素への強い反対を抜きにして、シェークスピアは自然らしくなりえない。彼の様式は従来どちらかと言うと、堅固な歌台詞と、「押さえつけ」かつ表情のない説明的身振りにより表現する努力がなされてきた。オルガンのペダルを踏むようにして演じられてきた。効果について言うなら、人間的要素や地上的要素はそれによって弱められ、詩的要素、絶対性、魅力は説得力を喪失したのであった。

この日の批評では、先に述べた「ウィーン郊外劇場への共感」以外のことで、先ずはウィーン演劇界の無能さがあらためて指摘されている。ウィーンでは評価の低かった俳優がベルリンに行けば大きく開花する。そうした例としてコートナーを紹介している。ムージルは自身とウィーンとの関係を言おうとしているようだ。『熱狂家たち』の上演機会について、批評の発表機会について、あるいは人事について、国家・社会のありようについて、ムージルはウィーンに向かって言いたいこと、叫ぶべきことがあった。

シェークスピア劇のドイツ化ということをムージルは言っている。「朗誦への反対」を言うときムージルはシェークスピアの言葉の自然らしさを第一義的なものとして舞台で表現する重要性を説いている。ケルとの一致という点では、「褒めるためには欠点も」とはケルの批評の随所に現れる言葉である。そしてケルは1919年9月30日の夜、エルンスト・トラウの表現主義的戯曲『変転』を見て¹⁵⁾以降、コートナーに対して変わらぬ賛辞を呈し続けてきた。

VII. シェークスピア〈お気に召すまま〉

ベルリンのレッシング・テアターの客演公演についてのムージルの批評¹⁶⁾である。批評で

取り上げられている公演は、1923年6月1日から13日までウィーンのライムント・テアターで行われ、続いて6月15日よりプラハのノイエス・ドイチェス・テアターで行われた。例によってプラハの新聞プラーガー・ブレッセ紙に載ったムージルのこの批評は、すなわち2日後の公演の予告の役割りを果たすものであり、とりわけプラハの読者はこの記事を興味深く読んだものと思われる。

レッシング・テアター客演公演 ノイエス・ドイチェス・テアターにて
シェークスピア〈お気に召すまま〉
(1923年6月13日)

お気に召しましたか？ ベルリンのレッシング・テアターがプラハへ持っていくこのシェークスピア演出に関する質問に対しては、ウィーンでは批評家からは〈まずまず〉、観客からは〈非常に良い〉との回答がなされた。常々気づいていることであるが、ウィーンの批評はベルリンからやって来るものに対しては多少なりとも嫉妬心を抱いている。思うに、ベルリンの演劇が最近の2年間の状況のままにこの先も悪化し続けるなら、そうした嫉妬心はその後もうまく嫉妬の対象を見出せるのだろうかと心配になる。この点はさておいて現在バルノフスキーが彼の俳優たちと共に提示しているものは、演劇都市ベルリンのかつての進取の気象のなごりである。その気象とはすなわち、過ぎたるは不足に勝る。魅力と機知に富んだ上演という感じを受けた。

舞台はまっ平らに保たれ、まるでどこかの隅っこに置かれた四角い鉢のような感じを受ける。舞台上で生じる出来事はひっくり返った鉢から転がり出たリンゴのように、枠の中から外へと飛び出してくる。こうした感情が生じるのは、ヴァルザーの遊び心に富んだ素晴らしい舞台面のためである。その舞台面の遠近感が時に一気に上昇する。するとその結果として生じた傾斜面で動いているものは人間ではなく、その場の絵に描き込まれている人物との印象を受けることになる。それによって獲得されるものは、これは夢だと不断に意識しながら見ている夢に似ている。舞台空間の奥行きは、三つの壁に囲まれた中で起きていることは喜劇を超越した何かであり、まじめな現実なのだ、というイリュージョンのネズミ取り器に、観客の目を誘導するものではない。観客の視線に映るものはそれとは逆のものである。いつもながらの出来合いのイリュージョンに代わって演劇という遊戯の大はしゃぎの運動に引き込まれること、観客はこれを体験する。

やり過ぎ、過飽和の状態にある演劇活動が生む異常な思い付きなのだろうか？ そういうことなのかもしれない。しかしながらシェークスピアは『お気に召すまま』で、自分がそこに書き入れた牧人劇をからかっている。そしておそらくは、彼がこの劇の枠組みとしてしつらえたロマン的喜劇についてもからかっている。そして間違いなく彼は同時代の精神を—とどのつまり、彼自身熱心にこの時代精神に迎合しているのだが—ことごとくの人物に、それにふさわしい人物を配することで笑い飛ばしている。いかにも牧人を思わせる牧人たち、病氣さながらの恋の病、大きなレスラーようにまるまる太ったレスラー、こうしたものを使って全体を軽喜劇のように演出している現代ベルリンの劇場監督の「過飽和の」ユーモアは、元祖ロンドンの詩人兼劇場監督のユーモアから遠く離れる必要はなかったわけである。

こうした風な上演はロザリンドに扮する女優が噴水のような才気を持ち主であるときに

のみ可能である。ウィーンでの成功はすなわちベルクナー嬢であった。彼女は優美な言い回しを自己のものとして演じる愛くるしい輝きであった。女生徒の笑い声の中から生まれたような幼い少年の姿、男性に扮した姿。そして幕切れ、本物の男がいなければ本当の笑いには行き着くことはできないとの心情を忍ばせた小さな溜息。観客を制圧したのはこの彼女に他ならない。とは言え、他の俳優陣もその本分を尽くした。ベルクナー嬢は2年前からベルリンで脚光を浴びている。それ以前、ウィーンに居た時は鳴かず飛ばずであった。今シーズンの冬、彼女はジュリー嬢と女王クリスティーネで決定的な成功を収めた。シェークスピアのこの笑劇で、彼女の偉大な可能性のほんの端っこに触れることができる。

この日のシェークスピアの笑劇『お気に召すまま』の「過飽和」、「やり過ぎ」に関してはシェークスピアの本来的なサービス精神に符合する、とのムージルの寛大な言葉は何とも印象深い。

このムージルの演劇批評の特色も、以上辿ってきたように、ウィーン演劇界への批判を軸としている。ベルリンへの嫉妬、新味のなさ、新人発掘への無関心、内向きの慣れあいとその結果としての劇場の沈滞。ムージルはウィーン演劇とそれを取り巻く状況をこのように見ている。女優ベルクナーの演技を称えるムージルの筆は、そのままウィーン批判の裏返しに他ならない。そして付け加えねばならない。遡ること1か月前のベルリンでケルはベルクナー嬢を筆を尽くして褒めている¹⁷⁾。

VIII. 結び

ムージルの演劇批評で注目すべき点は、ウィーン演劇を取りあげるときに必ず対をなすようにベルリン演劇への言及がなされている点である。その場合にベルリンについては賛辞が綴られ、ウィーンについては厳しい言葉が連ねられる。1920年当時、ベルリンでも演劇を取り巻く状況は決して明るいものではなかった。その点はムージルが批評の中で言及しており、彼にしても十分な認識を持っている。そうではあっても、ムージルはことさらにウィーン演劇に対して強い不満を抱いている。その気持ちをそのまま批評に書いている。

そしてこの場合の論の拠り所として常にケルの存在があった。今の場合の、とはシェークスピア劇を批評するムージルにとってケルの批評は、ムージルがウィーンあるいはオーストリアを批判する後ろ盾としての役割を果たしたというに止まらず、ムージルのシェークスピア文学への評価にも決定的に作用した。ムージルは晩年になって、自分の運命を楽観視し過ぎた、と後悔のような言葉を日記に記す。ムージルは自身が演劇批評家として筆を振ったこの時代のことを念頭に置いて、そのような文を書いたのではなかろうか。ケルに起きたこと、その成功はこの自分にも起きるであろうとの見通しの甘さないしは判断の誤りについての悔いの言葉であったと思われる。

ムージルはウィーンに抗するように、ウィーンを忌避する調子の批評を国内の新聞にではなく、外国の新聞に書き送っていたのである。ウィーン人にとっては、さぞかし目障りで腹立たしい人物と映ったに違いない。そうした証言もある。ムージルには勝算があったのであろう。そうした風な調子の批評を次々に発表することは、勝利への道に繋がるものだと読みがあったのだろう。行き着いた先はどこであったか。畢生の大作『特性のない男』の誕生である。そこには先にも述べたことであるが、「カカーニエン」の認識が綴られている。ウィーン賛歌である。ムージルの中で何が起きたのか。この問いを提出することで本稿の結論とする。

注

テキストは以下のものを使用した。

Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. v. A. Frisé, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978 (M と略記)

Robert Musil: *Theater. Kritisches und Theoretisches. Mit Vorwort, Erläuterungen und einem Essay (Zum Verständnis der Texte), Zeittafel und Bibliographie*, herausgegeben von Marie Louise-Roth. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1965 (Th と略記)

- 1) Moissi-Epilog, In: Th, S. 39-41
- 2) Vgl. Neue Freie Presse. 6. Juni 1921, S. 6. モイッシーについて, その旨を記した e. Kl. の署名の批評が出ている。
- 3) Heinz Herald: *Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1953, S. 78f.
- 4) Vgl., Neue Freie Presse, 9. 6. 1921, S. 8. シーズン終了時のモイッシー公演に関する情報が記されている。
- 5) Moissi-Gastspiel. In: Th, S. 48-52
- 6) Vgl., Alfred Kerr: *Ich sage, was zu sagen ist. Theaterkritiken 1893-1919. Werke in Einzelbänden. Band VII, 1.* Hg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main (S. Fischer) 1998, S. 875. リューレは「シェークスピアに対するケルの難しい関係」と表現している。
- 7) Vgl., *Neue Freie Presse*, 2. 9. 1921, Seite 9, „Gastspiel Alexander Moissi im Deutschen Volkstheater. „ この批評では, モイッシーへの観客の反応は überaus herzlich, aber nicht so stürmisch, wie man es sonst gewohnt gewesen と報告されている。
- 8) Ebd., S. 434
- 9) Vgl., Alfred Kerr: *Ich sage, was zu sagen ist*. S. 839. 「若い友人 (ラインハルト) の離脱はブラームにとって演劇人生の最大の痛みだった」とリューレは言う。
- 10) Jessner und Brand. In: Th, S. 62-66
- 11) Coriolan in Wien. In: Th, S. 66f.
- 12) Vgl. *Reichspost* vom 20. Februar 1922. Zitiert aus Lilly Wildgans: *Anton Wildgans und das Burgtheater. Aus Dokumenten, Aufzeichnungen und Erinnerungen. Ein biographischer Beitrag*. Salzburg-Stuttgart (Das Burgland Verl.) 1955
- 13) Vgl., Th, S. 28
- 14) Wiener Theater. In: Th, S. 127f.
- 15) Vgl., Alfred Kerr: *So liegt der Fall. Theaterkritiken 1919-1933 Werke in Einzelbänden. Band VII, 2.* Hg. von Günther Rühle. Frankfurt am Main (S. Fischer) 2001, S. 34
- 16) Zum Gastspiel des Lessing-Theater im Neuen Deutschen Theater, In: Th, S. 149f.
- 17) VII-2, S. 168-170