

オットー・ブラーム 「自然主義と演劇」¹⁾

Otto Brahm, «Der Naturalismus und das Theater» (1891)

この小論で、私は読者を教化するのではなく、転向させたいと願っている。学問的なテーマについて学者気取りで明晰かつ淡々と語るのではなく、昨今の喧噪のただなかから取り出され、さまざまな声質からなる混沌の渦に取り巻かれた素材を、実践する者の立場から扱ってみたいと思うからだ。まず最初に、私自身について話をしよう。なぜなら私は自分のために話すのであり、自分の心のなかにある物事について話すのだから。読者は私の言うことをそう簡単に信じていただかなくてもよい。しかし、私とは反対の立場に立つ他の人びとのことも、安易に信じないで欲しい。この文章を読まれているあなたには、事実を、そしてこれから私が提示しようと思う考察を、先入観にとらわれることなく、検証していただきたいのである。

〈新傾向〉と呼ぶことが合意されている文学上の動向の、その周囲に堆積しつつある論争において、また新聞やその読者間の衝突においてさしあたって論じられているのは、当然ながら表面にとどまるもののみである。その時々に取り沙汰される個々の現象は、その時点での印象に従って即座に、粗雑に判定される。お決まりのレッテルが貼り付けられる。固着した論争に過度に入れ込めば意図的な歪曲も加わるものだが、たとえそれがなくても、誤解は生じ、偏見が呼び起こされる。最終的に生まれるのは、つまりは歪曲されたイメージなのであり、そこには真の相貌はいささかも残っていない。これは、我々の「自由舞台」に集結しつつある〈新傾向〉の多様な努力について、とりわけ言えることである。なぜならそこでは希有の事柄が、時代の流れに抗う事柄のみが、限られた人びとの前に提示されているからだ。この企みが現に行われている場所、つまりベルリンにおいても状況はそうなのだし、ましてや我が国全体では、輪をかけてそうである。そこでは我々の企みについて、怪しげな反響だけが跋扈している。

そのような誤解に抗って真実を明確に打ち出すためには、できるなら、後先考えず「自由舞台」を車に乗せて、ケーニヒスベルク²⁾からバーゼルへ、ハンブルクからウィーンまで、諸国を巡業して回れたら、などとさえ思うのだ。しかし物事が互いに角突き合わせているかぎり、この空飛ぶ「自由舞台」は素敵な空想のままにとどまる。そして実際は言葉だけが、語られ書かれた言葉だけが、諸国を自由に行き来するのである。

ここで「自由舞台」について、その演目や影響力について、細部にわたる批評をしようというのではない。おりおりの論評を書き付けるのではなく、運動全体の基礎をなしている思想を包括的に、大きく提示したいと思うのだ。歴史的・美学的な要求の中から新たな傾向がいかにも生まれ展開してきたか。今の時代の実体や芸術の本質に深く根ざしているその新たな傾向を、レッテル貼りで軽く処理してしまうことがいかに不当であるか。そのことを示してみたいのだ。「自由舞台」の個々の努力を取り上げての考察ではない。もう一步踏み込んだテーマ、つまり自然主義と演劇について、四方に目を配りつつ、ここでは語っていこうと思う。

一歩進むその前に、演劇とは何かということについて、確認しておきたい。演劇とは、この世界のたいいてい物事と同様に、ふたつの側面を持っている。つまり、真摯な演劇と、楽しい演劇である。そのふたつの言葉の意味を、一番広い形で捉えておこう。楽しい演劇とは、人間の持つ娯楽への欲求に奉仕するものである。それは戯曲作品の世界では、よく使われる表現で言うなら、演劇の楽しさを愛好する者へと向けられた芸術であり、経済的な意味でも芸術を日常的に人びとに提供するという意味でも、継続の可能性を舞台にもたらす芸術である。このような楽しい芸術を標榜しつつ創作を行うのは、平日の娯楽としての芸術活動を実践する者たちだ。彼らは1世紀前にはコツェブー³⁾やイフランド⁴⁾と名乗ってお

1) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。Otto Brahm, *Kritiken und Essays*, Zürich, Artemis Verlag, 1964, pp. 399-419. なお、訳注については底本の編注を参照した。

2) [訳注] 現在はロシアのカリーニングラード。1946年までドイツ領だった。

3) [訳注] アウグスト・フォン・コツェブー (1761-1819)。当時の市民的生活に根ざした感傷的・教訓的な戯曲を200編ほど執筆。ドイツ演劇において長い間、観客の人気を集め、他の言語への翻訳も多数なされた。彼をほとんど買っていなかったゲーテでさえ、ワイマール劇場のレパートリーに彼の作品を入れざるを得なかった。

4) [訳注] アウグスト・ヴィルヘルム・イフランド (1759-1819)。傑出した俳優であり、劇場監督。1796年よりベルリン国立劇場

り、今日では五年ごとに新たな名前を用いているが、物事の本質は変わっていない。彼らは、単なる娯楽を越えて演劇の影響力を行使しようという場においてさえ、観客の楽しみに仕えようとする。彼らが自分たちの矛盾や葛藤を現前化しようとはしないこと、あまたの涙とため息のあと、時には大あくびのあとで、最後にハンスは彼のグレーテのもとに帰り、オットーは彼のローレちゃんのもとに帰るということを、誰もが知り、あるいは予感しているからだ。

しかし、このような〈平日の娯楽芸術〉と並んで、偉大な芸術、すなわち真摯な芸術、あるいは〈祝祭日の芸術〉が、ドラマ的発展の最高潮にはこれまでも必ず立ち上がってきた。とりわけ我がドイツでは、深淵なる天才たちがその生涯の仕事、〈演劇的なぐさみ〉ではなく、その偉大な演劇芸術に、捧げてきたのだ。まずはレッシングがそのような芸術に道を示した。そしてコツェブーやイフランドの娯楽作品のかたわらでゲーテやシラー、ハインリヒ・フォン・クライストやフランツ・グリルパルツァーの作品が、抵抗する者たちをさえ熱狂させつつ、登場してきたのである。抵抗する者たちをも、である！ 忘れられがちなのは、古典主義やそれ以降の文学者たちが、真摯な芸術への観客の不支持といかに向かい合ったか、ということだ。彼らがいかにして、こういう鈍感な世界の抵抗に、徐々にではあれ共に打ち勝ってきたか。もちろんその分、彼らは後世の人間の目には輝いて見える。人生と芸術に絶望してヴァンゼー湖の岸辺で孤独な自死を選んだクライスト。初期の成功や不成功と後の称賛という山あり谷ありの運命と人生を経験したグリルパルツァー。そのふたりだけが特別というわけではなく、かの偉大な芸術家たちはみな、同じような経験をしたのである。例えば、今日の我々が確固として信じているシラーのとびぬけた重要性をシラーと同時代の人びとも常に感じていたと思うのは、錯誤以外のなものでもない。人生の日の高く輝くときに至っても、シラーやゲーテは、観客と批評家の浅薄な言動と闘っていたのだ。過激な文学的論難の書たるあの『クセーニエン』⁵⁾は、なによりそんな徹底した抵抗から生まれた。浅薄な通俗文学の主導者たちから離れて真摯な芸術の高みについていくだけの準備が、当時の読者にはいまだできていなかった。『群盗』の作者フリードリヒ・シラーが創作を始めた頃を見よ。舞台においても名声を勝ち取

ろうとした自然主義の天才が、いかに多くの無理解と悪意とに行く手を阻まれたかを見よ。シラーほどの強靱な人間でも、その文学的な成功にもかかわらず、長年、舞台の演目においては不安定な立場しか持てなかったことを見よ。そうすれば、我々が今日置かれた状況との類似性に気づいて驚くだろうし、進歩のあまりの緩慢さを目の当たりにして、現代の人びとの努力に慰めの言葉を見出しもするだろう——ローマは一日にしてならず、と！ 自然主義と演劇も、今日まだ水と火のように相容れないものだとしても、いつかは強く結びつくだろう。百年前にシラーとゲーテが同時代の舞台と固く結びついたように。

新時代の文学は革命的で、演劇は保守的——それが我々の抱える決定的な問題点である。舞台ほど、あらゆる面で現状に固執しているものではなく、全身全霊をかけて革新に敵対しているものはない。良い意味で伝統に愛着を持ち、過去の時代の良き伝統を新たな世代に伝えていくにせよ、旧弊たる演劇仕事から抜け出せずに、老人的強情さであらゆる生成発展に抗っているにせよ——どちらにしても常に演劇は、形や時代を問わず、保守的なのだ。しかし文学は、生命力溢れる文学ならどれも、政治的ではなく精神的な意味で、革新的である。かつてハイネは言った、文芸の成り立ちには野生と共通するものがある、若者が成長するとき、彼らは老いた者を打ち倒すのだ、と。実際に我々の文学史的発展を眺め返してみれば、古い者と若い者との対立が、ドイツ文芸のあらゆる偉大で実り多き時期を駆動してきたことがわかる。疾風怒濤^{シュトルム・ウント・ドラング}の時代には独創的な天才たちがゴットシェート派たちやニコライ派⁶⁾たちの皮相な形式主義と対立し、その闘いは続く古典主義の時代まで持ちこまれた。ついでロマン派の時代には、シュレーゲルとその仲間たちが権威へと上り詰めたシラーに反旗を翻す。さらには〈若きドイツ〉派が参入し、老いて時代に遅れた者たちとの闘いを火を吐くような言葉でアジテートしつつ、ハイネ、ラウベ、グツコウらがシュヴァーベン派とヴォルフガング・メンツェルとに争いを挑む。そんなふうに我々は、時代の移り変わりを越えて、世代間の葛藤が連綿と続くのを見るのである。芸術や社会に対する物の見方によって、父親たちと息子たちの世界はいかなる時も分断されており、古い者たちが歌うようには、若い者たちはさえざらないのだ。現在我々の立っているこの

監督。コツェブー的な、舞台効果満点の戯曲を執筆。

5) [訳註] ゲーテとシラーが共同で執筆した、文壇を諷刺する短詩集。1796年刊、二行詩形式で書かれている。

6) [訳註] クリストフ・フリードリヒ・ニコライ (1733-1811) は、〈疾風怒濤〉やヘルダー、ゲーテら若い世代の文学運動に抵抗、しかし成果はなかった。若い頃にレッシングと親交を結び、後年は〈年老いた啓蒙主義者〉としてゲーテやシラー、フィヒテ、シュレーゲル兄弟の攻撃の的となった。

時代も、文学に関して言えば、生気の燃えいづる、革命の時期なのである。そして再解釈されつつ争点の中心にある〈自然主義〉というスローガンのもとに、現代文芸における強力な進歩を信じる者はみな、集まっているのである。

この運動は演劇の分野で始まったのではない。ご承知のように、演劇は保守的なものだから。この新たな芸術の起源はむしろ、文学・小説の分野にある。この〈新たな芸術〉は偉大な文化民族ならどこでもほぼ同時期に形成されようものだが、特にフランスでその勢力を得た。バルザックが最初に基礎を築くのだが、それは一般的・原則的な検討を通じてではなく、創造力豊かな天才の愚直で豊穡な営みを通してであった。その強靱な男の後を、繊細な者たちが続く。ゴンクール兄弟の気高き才能とフロベールの確たる傑出ぶりがこの運動を前進させ、最終的にゾラにおいて自らの師匠を、主人を見出すのだ。彼は理論と実践を通じて、その生涯にわたる研鑽の果てに、自然主義をいわば文学的列強の一員にまで高めたのである。物事を把握する力の強さ、ひ弱な性格が抱きがちな懷疑主義に毒されぬ態度、芸術における絶対的な真実を告げる新たな福音の到来を信じる姿勢、それらがライフワークたるその『ルーゴン・マッカール叢書』に結実し、そしてこの不撓不屈の男、自然主義の預言者は、全ヨーロッパ的な成功によって報われることになる。イポリット・テーヌ⁷⁾において具現化されたような現代科学と、存在を可能たらしめる力を認識したいという19世紀の内的欲求とが、ゾラの精神の向かう先を決めた。その作品群において〈自然および社会の歴史〉を展開しようとしたとき、彼は自らを時代の子だと感じたのだ。なぜなら、自然科学への希求と病みつつある社会の傷口を露出させ治癒しようという欲求、そのふたつの要素こそが、電気と社会主義の世紀を支配していたのだから。

だが、この運動が時代精神から必然的に生じたその全き申し子であるがゆえに、あるいはまたルネサンスやドイツおよびフランスのロマン主義に代表されるあらゆる芸術運動と同様に、それは個人の恣意的・偶然的行いからは遠いものであるがゆえに、ひとつの芸術の枠内に、ひとつの国の枠内に止まることがなかった。それは小説を越えて絵画の領域へと飛び出す。詩人たちが自然主義と名付けたものを、ミレーやマネなどの造形芸術家たちは印象主義と呼んだのである。さらにそれはフランスを飛び出してロシアへ、ドイツへと向かう。どれだけの驚きを、新しさを鑑賞者に伝え得るのか、あるいは時

代の嗜好を革命的に転換させることがこの新たな芸術の生存条件としてどれほど重要か、との思いから、詩的な行いをなす人びと、真の詩人たちが自身が、自らの創造行為を地道に理論化し、解説する者となった。我々のいたただく最初の現代詩人であり、精力溢れる作家であり劇作家であった、あまりに早く我々の元から去っていったあのルートヴィヒ・アンツェングルーバー〔1839-1889〕、彼の行動が良い例だ。素朴な農民小説集『村の小道』〔1879〕に、アンツェングルーバーはふたつの小文を添える。その中で彼は、天才ならではの的確に要点を射貫く目で、自然主義の本質・本性を簡潔に記している。その思考過程につかのみ踏み入ってみよう。そうするだけの価値はある。

過去の偉大な芸術を、その生命力を損なわずに今の時代に保ち続けるのは不可能だ。その認識が、ものをしっかり考えるための前提である。アンツェングルーバーは言う、「我々は先人たちと同様に、暴力的なもの、崇高なものに接して、そこに感銘を見出し楽しむ。圧倒的な感情に心揺さぶられ高揚されることを好む。しかし目的のための手段は今や違った形でなければならないのではないか。そのような手段が見つからずに、我々は今のところ困惑しているように思えるのだ」と。ではどうするか。美辞麗句を連ねるか？ すべてをきれいな蜂蜜色に塗り、人生を美化するか？ 彼はアイロニカルにこう述べる。「穏やかな木陰の道、密やかな神殿、賑わう居酒屋、他にもいろいろあるだろうが、芸術はそんなものであってはならないと言うのなら、人はどこに逃げ込み、どこで人生に直面するのを避ければいいのか？ 人はソフトな痛みを、口当たりの良い涙を、求めているのだ。激しい痛苦や慟哭に本の中でも出会えと言うのなら、何かに目と耳を塞いでいられる場所など我々にはあるのか？ そう、すべては人生を美化せよと告げている。退けられるのはただひとつ——真実」。そして、アンツェングルーバーが人生を陳腐な粗悪品に仕立て上げる詩人に対置するのは、写実主義者だ。芸術上の真実という儀式を執り行う僧侶を自認する、写実主義者である。アンツェングルーバーは熱い口調で言う、「写実主義者を認めよ！ 私を評価せよ！」と。しかし彼は、自分の芸術の本質を次のように説明する。第一の前提は、すべてを素材から作り出し、外部からは何も持ち込まず、理想化せず、才気走らぬこと。ふたつめの規則は、なにごととも軽くぞんざいに扱わぬこと。どんなものであろうと、あらゆるものには形を与えられるべき価値がある。座右の

7) [訳註] 1828-1893。歴史哲学者、歴史家。彼は歴史と芸術の考察において自然科学に基礎を置く実証主義を打ち出した。その〈環境説〉は、自然主義の運動にとって重要なものとなる。

銘は、「汚い泥も豊穡なる大地の一部なり」。荒ぶる欲望の果ての歓喜の声も、痛みに嘆き苦しむ声も、あだやおろそかにしない。同情をさそう惨めな境遇を、誰彼となくからむ酔っ払いを、むげに追い払うことなく、その言い分に耳を傾けようとする。そして生の営みに密着しつつ、ロマン主義的な側道の中に、自らの道を探し求める——広く、明るく、現代的な道にそって彼は我々を導くのだ、その平坦でない道のり、幾多の曲がり角に我々の注意を促しながら。

このルートヴィヒ・アンツェングルーバーの卓越したプログラムを、いくつかのラインにおいて補完しつつ実現したいと思う。芸術の歴史をそのそもそもの始めから現代まで概観するならば、お互い支持し合いあるいは反駁し合うあらゆる潮流のただ中に、人間のある時は補完しあい、ある時は交差する努力の中に、進化発展のひとつの法則が明らかになるだろう。すなわち、自然を自らの内に受け入れる、その限界を高めるための技を芸術は身につけているのだ。人間の生の様式はその領域を着実に拡大しつつあるけれども、その領域を言葉でパラフレーズし、観察されたものの中へ、経験されたものの中へと、より認識を深めつつ入り込んでいくこと。それこそが、科学におけると同様に、芸術においてもその進歩を保証するのである。人間の文化が始まる地点では、芸術的なイメージ群と自然とは、最も遠く離れていた——アジア人たちの偶像や未開のびびりのいびつな神話を想起するとよい。しかしまた、神々についての哲学を人間の手の中につかみ取ったとしてあのギリシャ最高の賢人が褒め称えられたように、芸術の人間化こそが芸術にとって最大の勝利となるだろう。では、自然への接近とは異なる形で人間化とはどういうことか？ この道を、なによりもこの道筋を前へと進むことで、偉大な指導者たちは拡大し続ける芸術の勢力圏を我がものとしてきたのだ。成果を得たのは、耕され尽くした古い大地に努力と腕を頼んで改めて鋤を入れた者ではなく、文芸の処女地を見出し、人生から未発見の芸術的領域を汲み出す術を心得た、勇気ある者だった。あたかもファウストが、海から新たな土地をその手に得たように。固定化した境界の枠内にびくびくしながらとどまる者ではなく、芸術の領域を拡大した者だけが、文芸の芳名帳に名を残してきたのである。

自然主義に向けて常に繰り返し浴びせられるスローガンに、私はさきほど触れた。つまり、〈芸術の境界〉である。その言葉が明確に口に出されれば出されるほど、包含する概念は曖昧になる。芸術の境界——それはなん

なのか？ 誰が線を引いたのか、一度定められた境界線を新たな考え方による攻撃から守る力は、誰が担っているのか？ 芸術の境界ということが、芸術の課題とその限界ということが、誰もが意識の中に抱いている現実のものごとのように、語られる。しかし少しでも目をこらして見れば、そこではあらゆる概念がどれほど揺らいでいるか、どれほど漠然としたものなのか、ただちにわかるだろう。そもそも芸術の法則——永遠の法則などというものは、あり得るのだろうか？ そんなものはありはしない。永遠なのは、自然の法則だけである。重量、惑星の引力、因果関係——それらは永久に不変な前提に基づいているがゆえに、永遠の法則なのだ。

しかし、諸国民の法的生活においては永遠の法則は存在しない、と言うよりもあらゆる精神的活動において絶えざる変化と再構成とが人間を支配しているのと同様に、我々の精神生活の写し絵である芸術においてもまた、代々受け継がれる法典、条項に永久に定められた法令など、ありえないのだ。法文は永遠の病のように世代を超えて連綿と続き、我々が時代における芸術の法などお笑いぐさ——であるわけなどないのだ。あのギリシャの哲人⁸⁾が言ったように、すべてが変化し流転するところでは、芸術もまた従前の概念や過去の因習的な法に絡め取られることがない。芸術を、永遠に努力する者を規範と形式とに縛りつけようとする人間は、絶え間なく先へ進もうとする芸術の精神を裏切っているのである。

では、芸術の立法者とは誰か。芸術は～であれ、芸術は～であってはならない、それは芸術のなすべきことではない……などといった、芸術の十戒を授けるモーゼは、誰なのか。それは、アリストテレスだという。しかし彼は実際のところ賢い男であり、それは彼の『詩学』のどこを読んでもわかる。というのも、彼がなしたのは同時代の詩作品から法則を導き出し、効果を記述することまでであり、普遍的な法を与えようとしたわけではないのだ。アリストテレスは外部から物事に迫ろうとする陳腐な教条主義を放棄して、芸術とはかくかくしかじかのもの、とのみ言う。彼がその賛美者の望むよりもさらに賢明なのは、「私の前にあるこの芸術の性質はこれこれで、その効果はこれこれだ」と言うだけにとどめているからである。アリストテレスは、自然科学者のように記述する。しかし哲学的専横でもって物事を縦にしようというのではない。何が芸術で何がそうでないか、数千年の効力を持つ定義を示すといった尊大さは、彼からもっとも遠いものなのだ。彼が行ったのは、同時代の創作物を緻密なセンスで描写し、ギリシャの悲劇作家たち

8) [訳註] 紀元前 500 年頃の、エベソスのヘラクレイトスのこと。

がなぜ、そしていかに創作したかを法則と定理にまとめることであって、それ以上のものではないのである。

我々全員が、つまり観客や批評家や作り手が、この具体例から学ぶべきなのだ！しかし、我々は——芸術の新たな方向性を支持する者も例外ではなく——、イブセンの例の言葉に倣って〈美学的な幽霊〉とでも呼びたいものに、悩まされている。たとえ我々が過去から伝わる芸術的な規範などというものをはや信じていないとしても、たとえ我々が〈芸術の境界〉などというものを理論的に認めないとしても、いわゆる〈不快なもの〉、嫌悪感を覚えるものをもそれが人生の真実を反映しているという理由で認めるとしても、〈美学的な幽霊〉は折に触れて我々の中に姿をあらわし、新たな力を得て、良き認識を打ち倒そうとするだろう。「それは私たちの中に生きてはいないけれど、刺さったまま……」、絶対芸術の理想像。だがあらゆる芸術は相対的なもの、生成したものであろう。我々、すなわちヘーゲル哲学の徒たる者たちは——たとえヘーゲルを一行も読んだことがなくとも、今日を生きる我々は彼の呪縛や魅惑のもとに、あの幽霊的な影響のもとにある——ヘーゲルとともに真の芸術を、真のドラマを、〈本来的に〉文芸的で演劇的なものを、探し求めている。そして我々は忘れてしまう、国家や時代と同様に、芸術の形がいかに多様であるかを。我々にはソポクレスの舞台がある。シェイクスピアの、ヴィクトール・ユゴの、イブセンの演劇がある。異なる名前ごとに、異なる形式がある。それでも人びとは、ひとつの芸術様式を、それがどれほど儂いものであろうとも、時を越えたモデルにしようというのだろうか？それでも人びとは、我々の時代が注力し推し進めるその圧力からドラマを保護しようというのだろうか？自然主義から演劇を遮断しようというのだろうか？演劇とは独自の世界であり、固有の法則の中でのみ息づくものなのだ、と彼らは言う。演劇は……演劇とは……そう、演劇とは演劇なのであって、だからこそ自然主義は演劇から遠ざけておかねばならぬ、と。この私の小論の読者にとってここまで展開してきた議論があまりに一般的かつ抽象的、理論的に思えるとしたら、その責めは私にはではなく、状況それ自体のほうに向けていただきたい。文芸的な実践へとこれからちゃんと筆を向けていくので、ご安心いただきたい。まずは退屈な理論を手なずけてから、というのがドイツ人のしきたりなのだ。私がここまでたどってきた動向が示すのは、今日の我々も、いまだ我が祖父たちの背中を追っているということだ。つまり、まず口火を切るのは理論、批評であって、そこから自然主義に対する推進も抑制も発しているのである。

この場で批評それ自体について云々したり、我々の精

神生活全体にとってのその意味に言及したりするつもりはない。音楽を煩わしい騒音だと感じる人がいるように、批評を嫌う人もいる。それは病的嫌悪というものであって、反論を前提とした意見表明ではない。しかし、あらゆる精神的諸力と同様に、批評もまた、それが時代の進展に参加している限りにおいてのみ、その生命力を輝かせる。字面に拘泥し、時代遅れの形式にはまり込み、身につけた同じ学識をいつまでも繰り返しているなら、批評は混乱と災いを引き起こすばかりだ。生成しつつあるものに抵抗するなら、批評は物事の進みゆきを阻むことだろう。観客の従順な僕となり、享受する者を創造者の要求する地点まで引き上げるかわりに、一般大衆の水準まで引きずり下ろそうとするならば、批評は新たなものの浸透を阻むことだろう。常に時代に先んじて新たな美を認め、才能ある者が見出した美的概念に適應すること、それこそが批評の最も大切な役割なのだ。レッシングやヘルダーは、生成しつつある変化の先頭を歩んでいたからこそ、偉大なドイツの批評家であり続けた。そして彼らにおいてさえ、その晩年には、時代が産み出す最新のものへの無理解と敵意が、うっすらと影を落としていたのである。もしレッシングが疾風怒濤^{シュトルム・ウント・ドラング}の初々しい若者たちを理解するセンスを持っていれば、ゲーテの『ウェルテル』に対して「最後にもう一章加えるべき、よりシニカルならなお良し」などと言わなければ、今日の我々が想起するレッシングの姿はより高くそびえていただろうし、彼の下した判断は、より間違いのないものに思えていただろう。もしヘルダーが、シラーの創作に嘲笑の言葉を添えることなどせず、『テル』の作者を『ゲッツ』の作者と同じように賛美していたとしたら、我々はさらに深い畏敬の念をもってその姿の前で頭を垂れるだろう。先ほども言ったように、新たな方向を推し進めることも妨げることも、批評という行為から発するのだ。妨害を個別に語ることは、私はしない。推進中のものごとについて、むしろたくさん語りたい。自然主義をドイツの舞台にもたらそうという近年の試みについて、語りたい。そう言ってまた約束を破るのだろうとご不審をお持ちの向きには、どうかご安心を。さて今度こそ本当に、私自身がその設立と監督・指揮に関わっている企て、つまり「ベルリン自由舞台」について、語ることにしよう。

この企ては、パリの「自由劇場（テアトル・リール）」をモデルに始まる。演劇にまつわることの常として、今回も我々ドイツ人がオリジナルというわけではない。パリの影響力と闘うための武器を、当のパリから取り寄せた。つまりこういうことだ。もし新たに生まれた潮流がドイツ演劇の地で領土を勝ち得たければ、ドイツ

で行われているフランス的な演劇から根こそぎ奪うしかないのである。デュマやサルドゥーが作り上げドイツ人作家の幾人かが倣ったサロン劇、かつては生命力を保っていたが今日では単なる作り物に墮してしまっただのサロン劇こそ、内容においても形式においても、自然主義の敵なのだ。サロン劇はありもしない世界をでっち上げる。そこで人は愛を語り、たらふく食べ、社会的な懸念は黙殺され、エロチックな戯れのみが人間の生を支配しているように見える。浅薄な心理学だ。近年の新たな知見とあらゆる点で矛盾する、心理学もどきをでっち上げる。登場人物をあつという間に変化させ、極端で脈絡のない〈改善〉をほどこす。だが我々は知っている、本来性格などというものは、小さな体験の積み重ねや環境・境遇がもたらす強固な影響によって、徐々に陶冶され編成されていくものだという事。つまり、この時代遅れのフランス式サロン劇は、近年の文芸におけるあらゆる展開や、洗練された分析法、観察法に背を向けている。責められるべきは、最近まで小説のもの見方と演劇のそれとの間に深い溝があった、ということ。あちらには進歩が、こちらには停滞が。あちらにあるのは真実、こちらにあるのは因習だ。

フランスの地では、この敵が演劇の領域に育っていた。エミール・ゾラは百を超える評論で、ひとつの心からの願望を倦むことなく変奏しつつ、〈演劇における自然主義〉を要求し、それに応える形で、アントワーヌが彼の「自由劇場（テアトル・リーブル）」を開設したのだ。このパリの自由劇場は個人が創設し、商業的な性格も併せ持っていた。一方、我々の「自由舞台（フライエ・ビューネ）」は収益を考慮しない企画であり、自然主義の作品を上演したいと望む作家や批評家のグループによって設立された。まずは一度だけ、ドイツの若い作家たちにこう呼びかけたのである。こここそロードスだ、ここで踊れ！と。そして彼らはやってきて、踊った。

我々の「自由舞台」の成果をここで列挙するつもりはない。その全体的なしつらえを詳述した上で、特徴的な具体例を挙げつつ、上演の意義について述べていこうと思う。自由舞台は協会としての外形を持っている。その形が選ばれた主な理由は、検閲から逃れるためである。我々の上演は協会員だけが観られるものなので、たとえば、今日に至るまでベルリンの他の舞台では上演が禁止されているイブセンの『幽霊』を、我々は舞台にかけることが許されたのだ。他にもオープンな上演にすることで生じる、検閲にまつわるさまざまな懸念を引き受けず

に済んでいる。だがこういった微妙な問題にも、ここでは立ち入らない。『ソドムの最期』⁹⁾の禁止と解禁にまつわるあれこれは、いまだ記憶に新しいところである。

日曜昼のレジデント劇場に、自由舞台のマチネ上演を観にやってくる協会員たちは、観客ではない。いつも同じ顔ぶれの、千人に満たない小さなサークルだ。彼らは我々の企ての友人であり、かつ敵対者なのだ。ここに集う人びとは、考えを同じくする同好の士などではまったくない。なぜなら自由舞台ほど、見解の相違を隠さず、劇場のホールで異なる意見が交わされる上演はないのだから。望まれた〈活力の再生〉が我々の観客に与えられているとしたら、非公開の芸術的試行につきものの、あの危険なセクト形成から免れているとしたら、この試みはあらゆる演劇行為に独自の、輝かしい影響力を及ぼすだろうし、それによって重要性を増していくだろう。我々が舞台上に載せたものに関する知識は、千人の聴衆だけでなく、数十万の読者に届けられる。表面的で、一面的で、改竄された情報かもしれないが、それでも情報ではあるのだ。

というのも、今日でもまだ演劇は、ルーティンワークや旧態依然たる仕事がそれ自体罪であるようなジャンルなのだ。退屈きわまる凡庸がはびこり、書き割りの世界から時代遅れの人間が大挙してやってきてはいても、である。今日でもまだ演劇は偉大なる文化力であり、魂をかきたて、人の心の琴線に触れる神秘の力なのである。我々自身が舞台上に見るものだけでなく、他の人びとが見て味わうものも、我々の関心を引き覚ます——特に見られているものが新しく、予期せぬものである場合には。四年前にベルリン・レジデント劇場でただ一度だけ上演された『幽霊』は、かつてなされたあらゆる文学的アジテーションにも増して、イブセン作品の普及と理解を促した。そこではじめて、この先鋭なる創作に関する知識が広範な観客に届いたのであり、そこではじめて、ヘンリック・イブセンの生命力溢れる作品群は、ドイツで、フランスで、そしてイギリスで矢継ぎ早に上演されることになったのである。

そしてひとりの若き劇作家の演劇が、イブセンの場合と同様の射程の長さで、影響力を及ぼすことになる。彼の作品を最初に上演したのは我々が自由舞台であり、その才能は（これも私見だが）、包容力の大きさと深さにおいて仲間の誰をも凌駕していた。シュレーゲルの人ゲーアハルト・ハウプトマン、その社会劇『日の出前』は1889年10月20日にまず自由舞台で上演された。家

9) [訳註] ヘルマン・ブーダーマンの社会批判的な戯曲。警察による当初の上演禁止が激しい論争を呼び、一大センセーションを巻き起こした。初演は1890年11月5日、出版は1891年。

庭崩壊悲劇『平和祭』がただちに続き、そして彼の最新の悲劇『寂しき人びと』は非公開の上演から一般向け上演への道を開いた。バイロンに倣って言えば、ハウプトマンも「ある朝、目覚めると、有名になっていた」のだ——好評であれ、悪評であれ。というのも、称賛の拍手と同時にそれに輪をかけて声高でかまびすしい異議申し立てが、彼の背中に浴びせられたのである。あの喧噪の日々、ゲーアハルト・ハウプトマンがドイツのカマトトぶった偽善者たちがいかに悪評芬芬であったか……無垢なシュトゥットガルトの人びとの前に登場したあの『群盗』の作者も、イギリス社交界の礼儀にうるさい淑女たちの前に現れた不道徳なバイロンさえも、たじたじなほどである。ハウプトマンは、彼の故郷シュレージエンの生活やいささかの小金を持った農民の墮落をどぎつい調子で描き出し、若者特有の熱意ある率直さ（その真剣なことは見る人が見ればすぐわかる）で、きわめて微妙なあれやこれやを白日の下に晒したのである。それは本当にショッキングなことだったのだ！ 舞台やその影響力のことをよく知らぬまま、しかし演劇の場に身を置いていなくとも劇作家としての適確な洞察力でそれを感じ取りながら、極端ながらも生き生きとしたスケッチを、彼は描いた。そして不純な意図で男女の行為を描いているというあまたの現代詩人たちが受けている批判に、ハウプトマンも当然さらされた。だがこの分野では伝統が、陳腐な嘘が、大きな顔をしているのではないか、抽象的な作りものをこしらえ、それを「愛」などと名付けて。いつ生まれたのやら定かでなく、本質的に不朽不滅のもの、つまり端的に言えば、その崇高な虚構性において、あらゆる自然の法則を〈超えた〉もの。このような人生の観念論的偽造に対して、実際に性を駆動する力へと自然主義が目を向け、その生理学的な諸条件について感覚を研ぎ澄ませて探求し、その結果、もしかしたら高名な先行者と同じように見解の一方の極に至るとするならば、度を越した表現も、実は作用・反作用の法則に由来することがわかる。ひとつの極端はもうひとつの極端を呼ぶものなのだ。じきに和解の時は訪れる。安泰な道徳性など無視しておこう。芸術作品を非難はしても、人物攻撃はやめておくことだ。

だが同じような声は、今もまだかつてと同様に存在し続けている。芸術が自然に少しでも近づくとわき起こる、あの不安におびえるお上品な人びとの悲嘆にくれる声。百年前、先進的な芸術家たる俳優フランソワ・ジョ

ゼフ・タルマ¹⁰⁾ がパリで因習を打ち破ろうとしたときにも、そんな声が響き渡ったのだった。それは衣装に関するささやかな外見の問題で、つまり彼は〈芝居のローマ人〉ではなくて〈本当のローマ人〉の格好をしようとしたのである。タルマは演劇的な〈真正さ〉の原則を確立しようとして、ある晩の公演で腕をむき出しにして舞台にのぼった。慣習となっていたトリコット製の衣装を身につけなかったのだ。それは大きな驚きを、特にご婦人方に引き起こした。二人の女優が、それぞれ簡にして要を得た感想を口にする。一人は「タルマを見てごらん。なんて不格好なんでしょう。古代の彫像そのまんまじゃない！」と叫び、もう一人のマダム・ヴェストリスは上演中の舞台の上で、タルマと密かにこんなやりとりをした。「あらタルマ、あなた腕がむきだしよ！」「ああ、ローマ人がそうしてたからね」「でもトリコットも着てないじゃない！」「ローマ人が着てなかったからさ」——彼女は憤慨して「ハレンチね！」と叫ぶと、ブルータスに手を取られながら、おりおり怒って退場。さきほど簡にして要、と言ったのは、つまりこの二つの声なのだ。一人は「不格好」、真実のように不格好、と言い、もう一人はもっと短くわかりやすく、「ハレンチ！」と。

しかしタルマをはじめ他の誰もがそのような非難を乗り越えてきたし、今日の人間はその恩恵を受けている。あの時代にタルマが孤軍奮闘して勝ち取った真実性の原則は、それが衣装や舞台装置に関してであれば、現在問題となることはまったくない。そしてこの原則、このマイニンゲン主義¹¹⁾ は、リアリズムがなしえた演劇における最初の勝利なのである。だが我々は、進歩のこの段階に留まっているわけにはいかない。その場面の舞台装置をできるだけ「自然」に近づけるということと、そのような真に迫った様式を備えた空間の中で古い時代のしぐさと感情を持ち、文字に書かれた言葉ばかりで生の言葉をお話さない人間が動くこととの、矛盾。舞台の場面や戯曲のように、俳優の演技もまたリアリスティックでなければならぬのだ——いや、すでにそうなりつつあるし、その道を進もうとする熱意はますます高まるばかりなのである。リアリズムと対立する理想主義の演技スタイルである造形的なポーズや朗々とした台詞回しは、生き生きとした写実性の追求の前に姿を消した。ゲーテやシラーの作品を今日上演するときでも、俳優が舞台上で発する言葉は当時のワイマールのスタイルではなく、我々の時代の写実的な口跡だ。演劇における現代の自然

10) [訳註] フランスの悲劇俳優 (1763-1826)。コメディ=フランセーズで活躍、近代演劇の演技法の基礎を築いた。

11) [訳註] マイニンゲン公ゲオルク 2 世 (1826-1914) は、自ら率いた宮廷劇団で、スターシステムを廃し、綿密な時代考証による〈自然らしい〉舞台・演技を追求した。スタニスラフスキーにも影響を与えた。

主義は、この方向に沿いつつ、重要かつ射程の長いミッションを遂行せねばならない。そのミッションとはつまり、ドイツ演劇における演技法にあらたな課題をつきつけ、それによって新たな表現スタイルの生成を促す、ということである。その端緒を開いたのが、自由舞台でのイブセン戯曲の上演なのだ。一流とは言い難い俳優であっても、真の独自性を持つという課題を与えられると、いかにその力を伸張させるか、我々はそれを見ることができた。喜劇の未亡人や外交官をちょっとばかりうまく演じること、あまたの偉大な先人たちに倣って古典的作品の人物を型どおりに演じること、そんなものは演技法の最終目標などではあり得ない。演技の方法が創造的なものとなり、それによって登場人物に独自の造形が与えられ、舞台のライトのもとで役柄ではなく、本当の人間がはじめて生き生きと動き出したとき、そこでようやく演技法はその最高度の課題を成し遂げるのだ。我々が時代の本質を、我らの精神たる精神を、我らの肉体たる肉体を理解し、把握し、それをじっと聞き耳を立てている人びとに伝えることができたとき、演技の技法は輝かしい勝利を言祝ぐのだ。ヘンリック・イブセンが創造したようなきわめて現代的な生を生きる人物の中に、どれだけ大きな課題が見いだせることか。誰か頭のいい人間が糸を操って踊らせている喜劇人形などではなく、〈人間〉を表現せよ、という目標の前に立たされることで、いかに多くの人がある独自の才能を花開かせたか。シラー作品の人物造形にフレック¹²⁾やデヴリエント¹³⁾といった綺羅星のごとき俳優たちの名前が結びついているように、あるいは幾人もの俳優がリヒャルト・ワーグナーの登場人物を演じることでその最高の名声を得たように、新たな演技法を、演劇における自然主義のスタイルを作り上げるのに一番乗りで手を貸した者は、名声と光輝に包まれるだろう。

自然主義と演劇——両者はいまだ遠く離れ、お互いを見出していない。そのふたつを結びつけようと奮闘する我々の運動は、ようやくその端緒についたばかりであり、先行きどうなるか、いまだわからない。このふたつの強力な領域がお互い密に接触し、防衛のための同盟を堅固に結ぶならば、どちらにとっても利得は大きいはずなのだ。演劇は停滞から再び解き放たれ、いまや硬直の危機に直面する身体に新たな血液が流れはじめるだろう。自然主義は極めて保守的な芸術に触れることでその極端さを捨て、節度と適度な抑制とを学ぶだろう。進歩は唐突には起こらない。行き着くところがどこなのか、

前もって知ることなど誰にもできぬ。遵守すべき規定などあるわけではなく、意見の押しつけに唯々諸々と従うこともない。だが、成り行きがどのようなものであろうとも、我々はただ一つのことを信じ続ける。つまり、自然主義というものを経てこそ、演劇はドイツ人の生に対して、再び精神的な力を発揮することができるのだ。私の視線の先にあるのは、他にもない、この道なのである。

現代のベシムスティックな芸術家のひとり、エドモン・ド・ゴンクールは、演劇の分野に進出しよう骨折ったあげく、芸術が展開される場としての演劇はもう下り坂だと言わざるをえない、と思った。「少なくともあと50年もすれば、舞台芸術はおおよそ娯楽のための演し物となっているであろうし、文学や様式、美への感覚などは接点を失っているだろう」と、彼は1879年に書いている。「演劇は学者犬の見世物とおしゃべり人形の展示にはさまれて上演されるようになる。もう50年もすれば、書物が演劇を死に至らしめるだろう」。しかし、その言葉から10年を経た今、改善への努力はさまざまになされてきたし、かなりの進歩が、その完遂には達せずとも、その緒に就いている。ゴンクールの地元では「自由劇場（テアトル・リーブル）」の仕事があり、我がドイツでも「自由舞台（フライエ・ビューネ）」がこの2年足らずの間に、論争を巻き起こしつつも射程の長い影響力を発揮してきたのである。だから我々は、暗い予言など信じていない。むしろ舞台に偉大な天才が登場するのを（もしかしたらいまだ雌伏しているかもしれない、あるいはすでに我々の仲間内にいるのかもしれない）確信しつつ待っている。各地で芽を出しつつまだ成長途上のものすべてを自然に忠実な芸術へと精神的にまとめあげるような天才、先行者たちの掉尾を飾り、同時代の演劇を手の内に入れ支配する、シェイクスピアやシラーのような天才を、待っているのだ。かつて疾風怒濤^{シュトルム・ウント・ドラング}の試みのあと、あらゆるものを凌駕し、同伴者たちの遙か先を行きつつ、『群盗』をひっさげて登場したシラー。同様に現代にも、ゾラやイブセン、アンツェンゲルーバーやそれ以降のドイツ人たちが始めたことを、演劇という分野で完遂すべき次代の人間が、自然主義のマイスターが、現れることだろう。なにしろ舞台の未来は——娯楽ではない、真摯な芸術としての演劇の未来は——我々のいるこの場所以外のどこにもないのだから。現代の演劇は、自然主義的なものでないかぎり、無に帰するであろう。

（「ヴェスターマン月刊ドイツ画報」1891年に掲載）

（訳：本田雅也）

12) [訳註] ヨハン・フリードリヒ・フェルディナント・フレック (1757-1801)。ドイツの俳優。ハンブルクやベルリンの舞台で活躍し、1790年からベルリンの国立劇場で演出家を兼務。

13) [訳註] ルートヴィヒ・デヴリエント (1784-1832)。ベルリン王立劇場の俳優。シェイクスピア役者として有名。