

狂気と死と笑い

—トーマス・ベルンハルトの戯曲作品について—⁽¹⁾

桑原ヒサ子

オーストリアの作家トーマス・ベルンハルト（1931—1989年）は、1963年カール・ツックマイヤーに激賞された長編小説『霜』で華々しく文壇にデビューした。1970年まではもっぱら長編や中編、短篇小説を執筆し、60年代に戯曲はない。最初の一晩物の戯曲は1970年にハンブルクのシャウシュピールハウスでクラウス・パイマン演出で初演された『ボリスのためのパーティー』⁽²⁾だが、この舞台の成功によってベルンハルトは第一作目にして劇作家としてもヨーロッパでその名が知られるようになる。以来、戯曲だけでも18年間に18作品を発表する多作家であった。その戯曲作品の特徴を明らかにすることが本論の目的である。だがその前にまず、この作家の創作活動の展開を概観してみたい。それによって、ベルンハルトとオーストリアとの関係、演出家パイマンとの共同作業、作品成立の特殊な事情など作品内在解釈では知りえない側面が浮き彫りにされ、この作家の社会的影響力と作品そのものとの関係が確認できるからである。

ベルンハルトの劇作家活動は大きく四つの時期に分けることができる。

第一期は1957年から1959年までである。1955年から57年夏にかけてザルツブルクのモーツァルテウムでベルンハルトは演劇と演出を学んでおり、卒業後から1960年までにいくつもの短い戯曲を執筆している。『山』、『冥界の女たち』、『荒野のバラ』、『頭』、『ローザ』、『ボリスのためのパーティー』のもとになった『架空の女』⁽³⁾、そして『春』である。このうち、作曲家ゲルハルト・ランパースベルクが曲を付けた『荒野のバラ』の第三楽章は1959年のウィーン音楽祭で、同じく第二楽章は1967年ベルリン、ドイツ・オペラ座で初演されている⁽⁴⁾。また、『頭』以下の四作品は1960年7月20日から27日にかけてトーンホーフ劇場で初演された⁽⁵⁾。この頃ベルンハルトは作曲家ランパースベルクが所有するケルンテン州マリアザールにあるトーンホーフに集まる「トーンホーフの子供たち」に所属し、そこで自らを前衛芸術家と見做す、H.C.アルトマン、コンラート・バイヤー、ゲルハルト・リュームらウィーン・グループと交際

があった。これら初期の作品では言葉も人物も極端に切り詰められ、抽象化されていて、50年代後半の前衛的オーストリア文学を生み出したウィーン・グループの影響が色濃く見られる。

第二期は、『ボリスのためのパーティー』が成立したとされる1967年から、ザルツブルク祭委嘱作品が成立する1974年までの時期である。第二作目の『痴人と狂人』と第四作目の『習慣の力』がそれぞれ1972年と1974年にザルツブルク祭で初演されている。本来は六作目の『著名人たち』もザルツブルク祭用だったが、その内容から上演を拒絶され⁶⁾、ベルンハルトとザルツブルク祭の関係は断絶する。その関係は1981年の『目的地で』で修復されることになる。

1975年から1982年の第三期は劇作家としての活動中期にあたり、これまでの芸術家タイプを主人公とする作品と政治的要素を感じさせる作品が混在する多彩で多作な時期である。ザルツブルクとの関係が断たれ、ドイツにおいてクラウス・パイマンとの集中的な共同作業が始まる。また、この時期ベルンハルトは創作活動での決定的な転機を迎えている。すなわち、『原因』(1975年)から『子供』(1982年)までの五つの自伝的小説を発表しているのである。

政治的要素の強い作品は、いわゆる「パイマン劇場」からの依頼作品と言える。1975年、『大統領』はウィーン、ブルク劇場の初演の数日後にパイマン演出でドイツでも上演されている。パイマンはそれをわざわざバーダー／マインホフ裁判の公判日にぶつけたのである。シュピーゲル誌は「バーダー／マインホフ裁判についての芝居」⁷⁾と呼び、作者はシンパと見做されたが、ベルンハルト自身は「シンパなんですよよ、ただ何のシンパなのかぼくには分からないがね」⁸⁾と社会的嫌疑をはぐらかす返答をしている。さらに二つ目の政治的要素の強い作品、『退官前』(1979年)で再び議論を引き起こしている。この作品は「フィルビンガー劇」と呼ばれた。当時のバーデン・ヴュルテンベルク州首相だったカール・フィルビンガーはシュトゥットガルト劇場支配人だったパイマンをテロの同調者として辞任に追いやったが、フィルビンガー自身皮肉なことに、ナチス時代の海軍裁判官だった過去が暴露され、パイマンがシュトゥットガルトを去る前にその政治生命を断たれることになった。それゆえ、この戯曲は劇場からの報復劇と理解された。パイマンはまたも初演を、異論の余地のあった新首相カールステンスの就任の二日前、フィルビンガーの退任の二日後という、効果の増幅を狙った期日に設定している。そのため初演をめぐる騒ぎは大きかった。しかしベルンハルト

ト自身は、「フィルピンガー劇」という呼び方を「まったくばかげたこと」⁽⁹⁾と一蹴している⁽¹⁰⁾。

『退官前』が成立する70年代後半、ベルンハルトはファシズムの問題に集中的に取り組んでいる。自らの少年時代を振り返り、その問題を扱った『原因』や『地下室』（1976年）の自伝的小説に続いて、『ドイツの昼食』（1978年）、方言で書かれた『死者』（1980年）、『いちかばちか』（1981年）など1981年までに七つの小劇が誕生している。これらの作品では、ファシズムが笑劇風に描かれている。この七つの小劇は1981年、ポッフムのシャウシュピールハウスで二晩に分けて初演された⁽¹¹⁾。

後期にあたる第四期の1984年から1989年に成立した作品では、主人公である哲学者や芸術家の口を借りて作者がオーストリアの現実や社会を批判し、名指しの攻撃を行っている。たとえば、この時期の散文作品『伐採』（1984年）や『昔の巨匠たち』（1985年）によって引き起こされたスキャンダルを思い起していただきたい。戯曲では1985年にザルツブルク祭初演の『芝居屋』（1984年）で再びオーストリア政府、そして国全体との対立を深めてゆく。1986年ウィーン、ブルク劇場支配人に就任したパイマンは、よりもよってこの『芝居屋』を初仕事にする。パイマンは、大スキャンダルを巻き起こした1988年の『ヘルデンプラッツ』までに『リッター、デーネ、フォス』（1984年）、『ドイツの昼食』、『とにかくやっかい』（1986年）を含めてベルンハルトの五作品を上演している。

このようにベルンハルトの創作活動と上演史を概観してみると、とりわけ小劇に見られるようにドイツやオーストリアの時局に即応する徹底した政治作家にも見えるし、数々の名誉毀損問題など、承知のうえと思われるスキャンダル・メーカーの姿も浮かんでくる。初演をめぐる騒動はしかし、ベルンハルトの作品の上演史を作り上げたと言っても過言ではないクラウス・パイマンによる「演出」の効果だったと言えよう。ベルンハルトの作品そのものは、そうした派手な社会的影響を引き起こした要素とは異なった点にその特徴があるように思える。以下その点について検討する。

先述したように、ベルンハルトは『ボリスのためのパーティー』の初演以来、18年間に18の戯曲作品を発表している。次々に発表されるベルンハルトの作品に対して、ベルンハルトの戯曲はみな同じだとよく批評された。そうした印象は確かに誤ってはいないが、個々の作品を検証し

てみると、作者が書くたびにヴァリエーションを意識し、それを計算して用いるスタイリストであることが分かる。主人公たちも似通っているようで決して一つのタイプにまとめるのは容易ではなく、彼らが置かれる枠組みも微妙に変化が加えられている。そうしたベルンハルトの戯曲作品をベルンハルト研究者ベルンハルト・ゾルクは「一定数の車輛が常に新しく連結し直されることによって豊かなイリュージョンを引き起こす操車場」⁽¹²⁾に例えている。ここでは、作品ごとの細かな差異を列挙するのではなく、ベルンハルトの戯曲を構成する主要な「車輛」を点検し、その戯曲作品の特徴を明らかにすることが目的である。その手掛かりとして『ボリスのためのパーティー』を取り上げる。この戯曲は最初の作品でありながら、その後の戯曲に共通する特徴を数多く含んでいるからである。さらに、中期の『世界改革者』(1979年)と比較し、主人公の描き方に見られる変化を確認しようと思う。

まず作品の枠組みとなる場所、時間、登場人物、場の転換を押さえておこう。舞台は、隣接する身障者施設の人々に「慈善家 die Gute」と呼ばれる女主人公の家である。彼女は名前を持たず、周囲から期待される社会的役割、あるいは彼女自身が演じる役割としての die Gute としてしかテキストには表示されていない。内容は、月曜日から、彼女の夫のボリスの誕生日にあたる火曜日までの出来事である。登場人物は、die Gute とボリスのほか、召使のヨハンナ（主要な人物では彼女だけが健常者として登場する）、そして隣接の身障者施設からパーティーに招待される、die Gute とボリス同様両足のない13人の客たちである。作品全体は「第一のプロローグ」、「第二のプロローグ」そして「パーティー」の三部構成になっている。十年前の事故で夫と自らの両足を失った大富豪の die Gute は、身障者施設から連れてきた自分同様両足のない、明らかに知能の低い二人目の夫ボリスと、二人の身の回りの世話をするヨハンナの三人だけで、外界の人間関係をほとんど断って暮らしている。前史にあたる「第一のプロローグ」では die Gute が、誕生日パーティーで身につけるために、さまざまな色の帽子と手袋を次々に試着しながら、ほとんど無言のヨハンナ相手にベルンハルト特有の延々と続くモノログを展開する。「第二のプロローグ」においても、慈善仮装パーティーから戻った die Gute とヨハンナはそれぞれ女王の仮装、ブタの仮面を付けたまま「第一のプロローグ」で見せたモノログを続けてゆく。ボリスはこの場も終わりに近づいた頃ようやく登場する。「パーティー」の場面では、車椅子の13人の客も長テーブルにつき、飲

み、食い、歌い、しゃべり続けるが、話すのはもはや die Gute ではなく、客たちが自分の見たグロテスクな夢を代わる代わる披露する。しまいに、施設に対する不満と要求で収拾がつかなくなりそうになるが、そろそろ解散という時に、それまで誕生日のプレゼントの太鼓を叩いていたボリスが死んでいることにみなが突然気づく。客たちが退散し、ボリスと二人だけになるや die Gute の恐ろしい笑い声が響いて幕となる。

場所は全編通じて die Gute の室内である。ベルンハルトの内部空間好みは明らかで、18作品中半数は同一空間、それも大抵は一つの部屋で演じられる。それ以外の作品でも、この『ボリスのためのパーティー』のようにせいぜいが一つの部屋から別の部屋へ場が移る程度である。『ヘルデンプラッツ』を含むわずかな作品⁽¹³⁾では内部空間から戸外へ、あるいはその逆の転換があるが、その場合でも両方の空間は隣り合っている。すなわち場所の統一が重視されているのである。一方、演じられる虚構の時は、実際の上演時間を超えることはない。時間の縮約はもっぱら場面転換の際に処理され、過去が場面として挿入されることは決してない。そのうえ、時も『ボリスのためのパーティー』のほかにも二三の作品⁽¹⁴⁾が一日をわずかに超えるものの、ほとんどの場合半日以上はかからず、時の統一も顧慮されていることが分かる。一見伝統的な作劇法に則ったかに見える場所と時の統一の眼目は、一つには主人公の精神状況を際立たせる点にある。すなわち、登場人物の世界の閉鎖性や、周囲から期待され自らも求める役割に囚われているがゆえに、個人の発展が閉ざされた状況を暗示している。閉鎖的空間の中の主人公は、多くの場合、行為能力が欠如している。大抵は彼らが身体的障害を持っていることに起因している。両足を失った die Gute は言うまでもないが、病気による場合、多くは老齢による身体的衰弱のケースである。彼らはしかし、肉体的ばかりでなく精神的にも苦しんでおり、die Gute も頻繁に訴えているように、大概是、閉ざされた空間で窒息する不安に苛まれている。その一方で、彼らが留まる空間は、もはや我慢のならぬ社会からの避難所でもある。こうした閉塞状態にあつて彼らは、身近にいる人間を支配し抑圧する家庭内暴君になってゆく。

ベルンハルトの戯曲は、長い提示部と短い結末で構成される。実際、プロローグと明示されている場を持つ作品が多く、『ボリスのためのパーティー』の場合プロローグが二重⁽¹⁵⁾に設定されているのは特徴的である。この長い提示部で、登場人物は何かを待つ状況にある。例えば『ボリス

のためのパーティー』ではパーティーというように。この待つ間に、ある登場人物が一人あるいは複数の人間を前に展開するモノローグの中で自分自身についての、その人物が主人公でない場合は主人公についての情報が与えられる。それはほとんどの場合、命令を発する話者の一方的な発言と、返答する代わりに黙々と命令を実行する聞き手という支配者と被支配者のディアロックの形を取る。『ボリスのためのパーティー』では、die Gute とヨハンナにその関係が見られる。この延々と繰り返される発話は戯曲だけではなく、ジャンルを超えて見られるベルンハルト特有の表現形式なのである。『霜』以来散文作品において間接説話を駆使して偏執狂的に語り続けるのが語り手であったのに対して、戯曲においては形式上ディアロックの形を取りながらモノローグを展開するのは直接発話する登場人物ということになる。上述した密度の高い空間と時間の完結性は、まさにこのモノローグに観客の注意を引き付けるためである。

散文と戯曲の両ジャンルともにこの長大な「モノローグ」がベルンハルトの特徴になっているが、インタビューの質問に答える形でベルンハルトは両ジャンルの違いについて次のように説明している。

「本を舞台に移したら全く効果が出ないだろうね。田舎の医者が息子を連れて⁽¹⁶⁾舞台を歩き続けている、診療カバンを手にね、そんなこと想像できますか。15分後には、あるいは30分後、とても才能のある役者だったとしても30分で幕が下りるね。（…）幕が上がって、そこに牛糞の山があろうが、ヘルマン・パールが寝そべっていいようが、舞台の上からね、それはまあどうでもいいことさ。面白けりゃね。それなら文句ないでしょう。」⁽¹⁷⁾

芝居の成功を左右するとベルンハルトが考える舞台効果の大きさは、実際には演出と役者の力量によって決まる場合がほとんどである。ベルンハルトの戯曲をレーゼドラマとして読み、いわゆる意味を読み取ろうとするならば、モノローグに擬らされたさまざまな工夫に気づくのは難しいかもしれない。二三具体例を見てみよう。

Die Gute：寒いわ。

ヨハンナはテーブルをdie Guteの方へ近づけて、自分は彼女のうしろに立つ。

Die Gute : やっぱり寒いわ。／毛布を持ってきてちょうだい。

ヨハンナはぐずぐずしている。

Die Guteは彼女を怒鳴りつけて : 毛布を持ってきてちょうだいよ。／身体がぞくぞくするわ。／もう一時間も座ったままで／動かないからよ。

ヨハンナは行こうとする。

Die Gute : 待って。／待ってちょうだい。／手紙は出してくれたの。⁽¹⁸⁾

冒頭部分だが、全体はこのように命令と沈黙の行動が続いてゆく。

次の例は第二のプロローグからで、仮装パーティーから戻りボリスも加わった場面である。ほとんど無言のヨハンナが唯一比較的長く話す箇所ではあるが、die Gute は自分の聞きたいことしか彼女にしゃべることを許さない。ヨハンナが die Gute の言った通りを繰り返す過程には、代名詞の変換、日本語に翻訳すると生きないが、動詞の語尾変化など微妙なヴァリエーションが生じる。

Die Gute : ヨハンナ、うちの人に言ってちょうだい、私たちが今夜／あの人があぐつすり寝ている間に／慈善仮装パーティーに行ってきた。／うちの人に言ってやって、私は女王の仮面をつけて仮装パーティーに行き／あなたはブタの格好だった。／さあ言ってやって。

ヨハンナ : でも、おっしゃったことを／ご主人様は今聞いていたじゃありませんか。

Die Gute : 私は言ったでしょ／あなたがうちの人に言うようにして。／命令よ、うちの人に言うのよ。

ヨハンナはボリスに : 奥様がおっしゃるには／私たちは今夜

Die Gute : うちの人があぐつすり寝ている間に

ヨハンナ : あなた様がぐつすり寝ている間に／仮装パーティーへ行ってました。／奥様は

Die Gute : 女王の衣装で

ヨハンナ : 女王の衣装で

Die Gute : そして、あなたは

ヨハンナ : そして私は

Die Gute : ブタの格好で

ヨハンナ：そして私はブタの格好で

Die Gute：あなたの仮面で見るとおり

ヨハンナ：私の仮面で見るとおり

Die Gute：あなたはブタの格好で

ヨハンナ：私はブタの格好で

Die Gute：仮装パーティーに行ったの。

ヨハンナ：仮装パーティーに行きました。

Die Gute：慈善仮装パーティーに。

ヨハンナ：慈善仮装パーティーにです。

Die Gute：慈善の目的のためだって、あの人に言って。／それに、パーティーであの人のことを私が考えたって。／さあ、うちのの人に言ってちょうだい。

ヨハンナ：奥様はパーティーで／あなた様のことを考えました。

Die Gute：たった一度だけ、それも、このたった一度のときに戦慄を覚えながら。

ヨハンナ：たった一度だけ、それも、このたった一度のときに戦慄を覚えたそうです。

Die Gute はボリスに：施設が見える。／施設に戻りたい。⁽¹⁹⁾

復唱を迫る die Gute には、鸚鵡返しに言うことの屈辱感を相手に味あわせることで、閉鎖的空間での支配・被支配関係を確認する意図があるが、それは die Gute の台詞のみならず（「命令よ、うちの人に言うのよ。」）、二人の全く異なったイントネーションからもその緊張関係がはっきり感じられる箇所である。

次は、仮装パーティーから戻った die Gute とヨハンナである。Die Gute が女王の冠の重さに苦しみ冠を取ろうか迷っている一方で、ヨハンナがブタの仮面をはずして平然としているのを知って怒る場面である。ここでは同一の単語、同じフレーズを何回か繰り返し、テーマを徐々にずらしながらも一つのことに関わる狂気の姿がよく出ていると言えよう。

Die Gute：ずっと考えているの／衣装を脱ぐべきか／止めるべきかって／そして考えるの／冠を取るべきか／それとも止めるべきかって。／この意志薄弱／実行力がない私／実行力の欠如／私がこんな考えに苦しめられている最中に／あ

なたは私の背後でそっと／仮面をはずす。／私に誓ったじゃないの／私はずしていいって言うまで／仮面は付けたままにしとくって。／あなたは私の弱みに付け込んだのよ。／私があるから目を離してしまったから／私の弱みに付け込んだんだわ。／見られてないと思って／まる一時間、見られていないと思って／弱みに付け込んで／私がそれに気づかないほど／巧妙に／仮面をはずしたわけね。／どうしてそれに気づかなかったんだらう。⁽²⁰⁾

次の場面ではヨハンナが退場することによって、舞台に一人きりになった die Gute が舞台の外にいるヨハンナとやり取りしたり、独白を交互に繰り返す面白さが生まれる。それぞれに付け加えられたト書が話し方の違いをはっきり示している。

Die Gute：火曜日はうちの人のパーティーよ。／あの人を起こしてちょうだい。

ヨハンナ退場。

Die Gute：①あの方は眠っている／ひっきりなしに寝てばかり／私は眠れないのに。

②（外に向かって大声で）うちの人を連れてこないで。／まだだめ。／身体を洗ってやってちょうだい。／髪をとかしてやって。

③（独り言で）嫌気がさすわ／ごめんだわ／たくさん。／この途切れることのない食べたり寝たり。

④（大声で）ヨハンナ／首を洗ってやって／顔と首よ。／バスローブを着せてちょうだい。／上から下まであの方の身体を洗うなんてしないで／濡れタオルで拭いてやれば十分。／面倒なことはなしにして。／来てちょうだい。／顔は拭いてやったの。／こっちに来て。

⑤（独り言で）私は一人きりではいられない。／一人にいるなんてもう私にはできないんだわ。／この嫌がらせ／このひどい嫌がらせったら。

⑥（呼ぶ）ヨハンナ、ヨハンナ。

⑦（再び小声で）私がもう何年間も一人じゃいられないもんだから。

ヨハンナが入ってくる。

Die Gute：⑧この状況に付け込んでるのね。／あの人の身体を洗う時に／私の弱点に付け込んで。／少し椅子を押しちゃうだい。

ヨハンナはしばらく車椅子を押す。⁽²¹⁾

ヨハンナが再び舞台に登場するまでのこの die Gute の台詞はいくつかの発話レベルに分けることができる。一つは、誰にも見られていない状況にあって、周囲の感覚世界から一瞬切り離されて自分の心に生じる邪推を語る内的モノログ（⑤、⑦）である。一人になった間に die Gute はヨハンナなしには生きてゆけない身体であることを思い知る。そして、ボリスの世話を命じたのは自分であるにもかかわらず、自分を一人きりにするのは力関係の逆転を計ろうとするヨハンナの悪意と解釈する。そうした内的モノログがあって、通常の対話（⑧）が再開するやヨハンナを責め、早速命令を発して支配権を確認しようとする die Gute の心理が観客（あるいは読者）にとって明確になる。第二は、事実を情報として、あるいは自分の認識を伝える場合（①、③）である。そして第三のレベルは、何らかの行為をさせるために舞台の外にいる相手に対して、状況に迫られて感情的に指図する場合（②、④、⑥）である。ヨハンナに対して言葉を発する時は die Gute の口調はきつくなる（「大声で」、「呼ぶ」）が、それは舞台の外にいる相手に話しかけなければならないという理由だけではなく、声質に支配者としての力関係を示そうとするからである。実際、その台詞は禁止や要求などほとんど命令文によって構成されている。

Die Gute の台詞を三つのレベルに分けてみたが、第一と第二のレベルをテキストの上で区別するのは実はそう簡単ではない。その決定は役者あるいは演出のコンセプトに委ねられている⁽²²⁾。というのも、役者の語り口やそれに加えられる身振りの違いによって初めて、どう解釈されるかが明確になるからである。

ベルンハルトがいくつかの作品を捧げ、『習慣の力』、『ミネッティ』、『世界改革者』などの主人公を演じた老優ベルンハルト・ミネッティは、役者の技量を要求するベルンハルトのテキストを極めて刺激的と受けとめている。

「非常に繊細で極くわずかな感情の動きが、もともとの感情に対抗して

頭の中に矛盾を誘発する。自己主張はいつか、思考が途切れるのはいつか、攻撃はいつか、絶望はいつなのか。この状態が大抵八行のまとまりの中で起こるのだ。(…) ベルンハルトの言語は未曾有の感受性と正確さを持っている。それはとてつもない心的理解力を要求する。そして、その最たる要求とは、その理解を肉体という具体性へ置き換えることである。」⁽²³⁾

ミネッティのこの指摘は、まさに戯曲作品におけるベルンハルトの言語の特徴を物語っていると見えよう。

もう一方の沈黙の相手役の役割についても少し注目してみたい。Die Gute とヨハンナの関係は、ベルンハルトの多くの作品で見られる支配・被支配の関係にあることはすでに述べたが、一見支配者に見える人物は、実は精神的肉体的理由から被支配者に依存せざるをえない関係にある。沈黙の人物は決して百パーセント従順というわけではなく、自分の主人の命令をすぐには実行せず主人を焦らせたり、間接的に嫌がらせをしたりもする。そうした駆け引きの一部は上の例でも見たように、die Gute の台詞から窺い知ることができた。なぜなら、沈黙の役は発話とは別の手段で抵抗を示すからである。

こうして形式上ディアロックを取ることで、ベルンハルトは一つには現代における対話の不成立を強調することができた。逆の言い方をすれば、現代の人間関係を表現するには、従来の演劇を構成する伝統的なディアロックは無効になったのである。ヨハンナはしかし、現代人の対話の不可能性を表現するためだけでなく、さらに社会にもほかの人々にも馴染むことができない die Gute の深い孤独を際立たせる存在でもある。なぜなら、この役柄を介在させることで舞台効果の高いさまざまな発話のヴァリエーションが可能になり、それによって最終的にはベルンハルトの思い描いている普遍的な人間像が現出することになるからである。

ともあれ、ヨハンナと同じく私たちが die Gute に耳を傾げざるを得ない。言語そのものは分析的合理性を持たず、意味的背景を求めることは不可能である。モノログ化されているため議論も成立しない。完全なる否定、深い憎悪の念、自我ですら思い通りにならぬ不安、先鋭化される葛藤が断片的な形で一方的に送り出されてくる。しかし、その積み重ねが成功する時、共感を覚えることなど到底できなかった主人公の姿に突然、孤独で哀しく、しかも滑稽でありながらいとおいしい人間存在の真の姿が現われる。そうした効果が現われるかどうか、徹底的に発

話にこだわり、人間の姿を描こうとするベルンハルトの芝居が成功したかどうかの基準になると言えよう。

ベルンハルトの初期の散文作品では、狂気の境にいる主人公たちは最後には死かそれを暗示する結末に至るが、初期の戯曲『ボリスのためのパーティー』もやはり死によってその終止符が打たれる。ただし、die Gute の死ではなくボリスの死によってではあるが。登場人物のほぼ全員がシンボリックな意味で身障者であること、die Gute がほとんど自虐的に開くパーティーも、すでに死の雰囲気は漂うグロテスクな饗宴でしかない。舞台上に響く彼女の恐ろしい笑い声は、低俗な人間存在は死によってしか救いようがないという絶望的な確認なのかもしれない。いずれにせよ喜劇的要素が少なく硬質な雰囲気は初期の戯曲作品に共通している。コメディア・デラルテの要素を取り入れた『習慣の力』(1974年)で変化の兆しは見えるが、とりわけ中期の作品と比較すると主人公の描き方や笑いの質の変化は明らかである。

『世界改革者』(1979年)は『ボリスのためのパーティー』と全く同じ構造を持っている。そもそも世界を変えることなど不可能だというベルンハルトの世界観を知る人なら、この皮肉なタイトルを見て苦笑するだろう。主人公はここでも固有の名前を持たず、その「世界改革者 der Weltverbesserer」の名は、世界の改革についての論文を執筆したことによって由来する。彼の論文に対して、ある大学から名誉博士号が授与されることになるが、老齢のために外出ができず、授与式は彼の自宅で行われる。その授与式と、世界改革者と内縁の妻の準備の過程を描くプロローグから作品は構成されている。そして彼と内縁の妻の関係は die Gute とヨハンナのそれと同様である。異なるのは、結末が必ずしも死ではなくなったこと、日常的場面が使われていること、そして何よりも、主人公が自分自身を相対化できるようになったことである。主人公の悲劇は、彼の論文が世の中の改善のためにはこの世を抹殺する以外ないことをその内容としているにもかかわらず、誰にも理解されずに名誉博士号が授与されることにある。

世界改革者：わしの論文が求めるのは／完全なる抹殺以外の何物でもない。／ただそれを理解した者は一人もいなかった。／わしはあいつらを抹殺したいと思っておる。／それがあいつらときたらそれに対してわしを表彰するってわけだ。もしあいつらにわしの論文の本当の目的を言ってやったら／

わしを気違い扱いするだろうて。／犠牲者たちが自分の殺人者を手助けして名誉博士にするわけさ。／すべての道は倒錯と不条理へ通ずだ。／あいつらを抹殺しない限り／世界を改革することはできん。⁽²⁴⁾

この主人公が引き出す結論は諦念に満ちている。「だが、われわれはもちろん何一つすることができない。／われわれは論文を書き／そしてそれは表彰され／そして何一つ変わらなかったってわけだ。」⁽²⁵⁾

この悲劇性は、世界観に少しの違いもないにもかかわらず、処女長編小説『霜』の主人公シュトラオホのように死あるいは狂気が結末にあるようには描かれない。主人公の世界改革者自身もまた、どうしようもない (unverbesserlich) 人物としてコミカルに描かれている。実際の最後の台詞「さあわしのスパゲッティを食べるぞ。」⁽²⁶⁾によって、それまでの命令、悲嘆、悪態、あるいは熟考が、生とは切り離せない食へることへの欲求に集約されている。こうした主人公の描き方に見られる明らかな変化は、ベルンハルトの自己理解と無縁ではない。

あるインタビューでベルンハルトはこう答えている。

「私が自分をどう見ているかという質問でしたね。それならこうとしか言えません。道化です。それならうまくいく。道化ですね、年老いた道化以外の何者でもない。」⁽²⁷⁾

70年代後半頃から自らを年老いた道化と見做していたわけだが、その自己理解が主人公の描写に変化をもたらしたことはまず間違いないだろう。こうしてベルンハルトは、die Guteに見られた硬直した人間像に対し、老衰からくる喜劇的特徴にアクセントを置くことで、道化の仮面をかぶったベルンハルト独特の人間嫌いの主人公を創り出していくのである。

註

- (1) 本稿は、1999年10月16日、17日に徳島大学で開かれた日本独文学会秋季研究発表会におけるトーマス・ベルンハルト没後十周年記念シンポジウムでの発表を論文に改めたものである。
- (2) この作品に対して1972年、グリルバルツァー賞が授与されるが、その授賞式でのスキャンダルはのちの小説『ヴィトゲンシュタインの甥』(1982年)に詳しい。これに先立つ1968年、オーストリア国家文学賞授賞式での挑発的挨拶以来、ベルンハルトとオーストリアとの軋轢はすでに表面化していた。
- (3) Siehe Höller, Hans: *Thomas Bernhard*. Reinbeck bei Hamburg (rororo-Monographie 504) 1994, S.109.
- (4) Siehe Dittmar, Jens: *Thomas Bernhard*. Werkgeschichte. Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 1990, S.34.
- (5) Siehe Kacianka, Reinhard: Die Tonhof-Kinder. Ein Idyll wird im Scheitern historisch. In: *Fidibus* 20 (1991), Folge 1, S.4.
- (6) ベルンハルトは、この作品の演出にザルツブルク祭で『習慣の力』を初演したディーター・ドルンを希望した。しかし、それは叶わず、1976年ベーター・ロチャク演出でテアター・アン・デア・ヴィーンで初演され、その舞台は厳しい評価を受けることになった。
- (7) In: *Der Spiegel*, 21. 5. 1975.
- (8) Müller, André: Der Wald ist groß, die Finsternis auch. In: *Die Zeit*, 26. 6. 1979, S.34.
- (9) Karasek, Helmut/Böhme, Erich: Ich könnte auf dem Papier jemand umbringen. In: *Der Spiegel*, 23. 6. 1980, S.178.
- (10) ベルンハルトの最後の戯曲『ヘルデンブラッツ』の大スキャンダルも含め、初演をめぐるこうした騒動には、パイマンによる劇場外演出が大きく関わっていた。ベルンハルトの作品そのものについての「政治性」はまた、こうした騒動とは別のもと考えられる。このテーマについては拙論を参照していただきたい。『大統領』については、桑原ヒサ子：喜劇の仮面をつけた不条理の英雄たち——戯曲作品にみるトーマス・ベルンハルトの世界観と実践〔ドイツ文学75号 1985年、26～35頁〕、『退官前』および『ヘルデンブラッツ』については、同：トーマス・ベルンハルトとファシズム——『ヘルデンブラッツ』(1988)は政治的作品といえるか——〔ドイツ演劇・文学の万華鏡〕同学社 1997年、141～157頁〕。
- (11) 『ドイツの昼食』だけは、すでに1979年にシュトゥットガルト小劇場で初演されている。
- (12) Sorg, Bernhard: Das Leben als Falle und Traktat. Zu Thomas Bernhards "Der Weltverbesserer". In: *In Sachen Thomas Bernhard*. Hrsg. v. Kurt Bartsch u.a. Königsstein/Ts 1983, S.151f.
- (13) そのほかに『ミネッティ』(1977年)、『すべての峰にやすらぎあり』(1981年)。

- (14) 『イマヌエル・カント』(1978年)、『目的地で』(1981年)、そして『ひとは見かけによらぬ』(1983年)。
- (15) 『著名人たち』も二つのプロローグを持つ。
- (16) 第二作目の長編小説『錯乱』(1967年)のことを言っている。
- (17) Hofmann, Kurt: *Aus Gespräch mit Thomas Bernhard*. Wien (Löcker) 1988, S.80.
- (18) Bernhard, Thomas: *Ein Fest für Boris*. Frankfurt am Main (edition suhrkamp 440) 1980, S.9.
- (19) a.a.O., S.55~57.
- (20) a.a.O., S.45f.
- (21) a.a.O., S.48~50.
- (22) ベルンハルトの戯曲はト書が少ないことが特徴だが、その点について作者自身は次のように述べている。「私はト書に反対なんだ。どんな芝居もだいなしにってしまうからね。ト書はテキストから自然に生まれるもので、それにト書を加える作家というのはダメな作家なのが普通さ。指示が多いほど役者や演出家の自由裁量の余地は狭まる。テキストに要求されるのは、なぜそうなるのかが完全にテキストの中から生まれるようになっていることだ。テキストにそういう力がなければ、仕方がないけどね。ホーホフトとか、大部分がト書で、どうしようもない、退屈なわずかなテキスト、つまり、知性に欠け、感性に欠け、詩情に欠け、すなわち何もかも「欠けている」ようなテキストを書く人たちのようにね。シェークスピアにはト書はないですよ。「それは宮殿あるいは玉座に立っている」、「下手」あるいは「上手」以外は書いていない。すべてはテキストから生まれるんだ。本質的にそうでなくてはいけない。つまりだね、全部見えるんだから、書き込む必要なんてないってことさ。」Hofmann, S. 85.
- (23) Ein Gespräch mit Bernhard Minetti. Spielen: Poesie mit Sicherheit erfüllen. In: Theater heute H.9, 1984, S.17~25.
- (24) Bernhard, Thomas: *Der Weltverbesserer*. Frankfurt am Main (Bibliothek Suhrkamp) 1981, S.98.
- (25) a.a.O., S.83f.
- (26) a.a.O., S.118.
- (27) Dreissinger, Sepp (Hg.): *13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Weitra 1992, S. 145.

Verrücktheit, Tod und Lachen —über die dramatischen Werke Thomas Bernhards—

Hisako Kuwahara

Thomas Bernhard wurde durch sein Erstlingsdrama *Ein Fest für Boris* (1970) in Europa auch als Dramatiker bekannt. In den achtzehn Jahren bis zu seinem Tode schrieb er achtzehn abendfüllende dramatische Werke. Diese regelmäßig produzierten Bühnenwerke vergleicht der Bernhard-Forscher Bernhard Sorg mit "Rangierbahnhöfen, in denen eine feststehende Zahl von Waggons durch ständig neue Zusammenstellungen die Illusion von Fülle erwecken soll". Hier wird versucht, durch eine Analyse von *Ein Fest für Boris*, das zahlreiche Merkmale von Bernhards Theater schon zeigt, die dieses Drama konstituierenden wichtigen "Waggons" zu überprüfen und Eigentümlichkeiten seiner Bühnenwerke herauszuarbeiten.

Bernhards Dramen bewahren mit einigen Ausnahmen die Einheit der Zeit und des Raumes. Die Hälfte der achtzehn Dramen spielt sich in einem einzigen Raum, meistens einem Zimmer, ab, wobei die fiktive gespielte Zeit kaum über die reale Spielzeit hinausreicht oder in den meisten Dramen nicht mehr als einen halben Tag beansprucht. Die Bevorzugung der Einheit der Zeit und des Raums bezweckt, daß die Zuschauer ihre Aufmerksamkeit auf den langen "Monolog" meistens der Hauptperson konzentrieren können, der den größten Teil des dramatischen Werkes ausmacht. Diese Monologisierung wird in Form des Dialogs ermöglicht, der durch die Herr-und-Knecht-Beziehung charakterisiert ist, nämlich von dem Sprechenden, der einseitig spricht und ständig Befehle gibt, und seinem Partner, der ihm nur zuhört oder schweigend Befehle ausführt. Anhand einiger Beispiele aus *Ein Fest für Boris* wird festgestellt, daß mit Hilfe der Regie und Schauspielkunst bunte Bühneneffekte bei diesem monomanischen Monolog und der nonverbalen Kommunikation

zur Geltung kommen. Und durch die Häufung solcher Effekte erscheint schließlich in dem Protagonisten eine einsame und traurige, aber auch komische und menschliche Existenz.

In dem repräsentativen Werk in der Mittelphase des dramatischen Schaffens *Der Weltverbesserer* (1979) ist nun eine Veränderung in der Darstellung der Hauptperson und der Qualität des Lachens zu konstatieren. Während die Gute in *Ein Fest für Boris* noch einen harten, tragischen Charakter hat, kann hier der Weltverbesserer als Altersnarr sich selbst und seine tragische Lage relativieren.