



レオポルト・イエスナーの演出に見られる群集表現

メタデータ	言語: jpn 出版者: 北海道言語研究会 公開日: 2013-12-03 キーワード (Ja): レオポルト・イエスナー, 群集演出, マックス・ラインハルト キーワード (En): 作成者: 杉浦, 康則 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10258/2716

レオポルト・イエスナーの演出に見られる群集表現

杉浦 康則

The Production of the Crowd Scene by Leopold Jessner

Yasunori SUGIURA

要旨：ヨーロッパ演劇史において「群集演出」の観点から論じられるのは、マックス・ラインハルトの演出である。しかし、他の演出家達の活動をその観点から捉え、位置付けることによって、ヨーロッパ演劇における群集演出の展開が見出される。本稿で扱われるレオポルト・イエスナーは主に「政治的演劇」を展開した演出家として論じられるが、ベルトルト・ブレヒトの叙述やイエスナー自身の主張は、その活動に群集演出の要素が含まれていたことを示唆している。本稿においてはイエスナーの演出理念とその実践、及び上演に対する批評を確認することによって、その活動が群集演出の観点から位置付けられる。

キーワード：レオポルト・イエスナー 群集演出 マックス・ラインハルト

1. はじめに

1910年夏、マックス・ラインハルト (Max Reinhardt 1873-1943) はミュンヘンでの『オイディプス王』演出によって、巨大空間での「群集演出」(Massenregie)を開始する。群集演出とは『群集』あるいは『多くの人々』が多数の役者達によって表現される演出であり、次のような作用を生み出す。「グループの様子及び運動、一斉に歌い、語り、叫ぶこと、そして集団的身振りによって [...] 特定の感情的作用が生み出されなくてはならない。観客達は統一へと溶かし合わされ、心を打たれ、高められ、可能な限り舞台行為の作用に引き込まれなくてはならない。」¹拙稿「エルヴィン・ピスカートルの叙事的演劇に見られる群集表現」²において示されたのは、「叙事的演劇」(Episches Theater)、あるいは「政治的演劇」(Politisches Theater)の観点から論じられるエルヴィン・ピスカートル (Erwin Piscator 1893-1966)の活動も群集演出の観点から位置付けできるということであった。

本稿において論じられるレオポルト・イエスナー (Leopold Jessner 1878-1945) はピスカートルと同様、政治的演劇の観点から論じられる演出家であり、第一次世界大戦とそれに続

¹ Brauneck, Manfred und Gérard, Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon 1*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 628.

² 杉浦 康則： 「エルヴィン・ピスカートルの叙事的演劇に見られる群集表現」 『北海道大学ドイツ語学・文学研究会 独語独文学研究年報』所収 第36号 (2009) 41-61頁。

く時代を体験した両者は共に、現実から目を逸らして物語の美の世界に閉じこもるラインハルトの演出を批判的に捉えるようになる。ピスカートルは 1929 年、『政治的劇場』(*Das politische Theater*) において次のようにラインハルトの演出を批判する。「外の通りにおいて、労働者が機関銃及び火炎放射器によって追い返され、ポツダム及びユーテルボークからベルリンへ行進する軍部隊と装甲車の轟の中で家々が振動する一方、客がわずかにしかいない平土間席と空っぽの栈敷席の前で『イギリスのヘンリー四世』の運命、あるいはシェイクスピアの『お気に召すまま』(ラインハルト)の幕が上がる。」³そしてイエスナーも 1927 年、マクデブルクでの民衆舞台会議において次のように述べているのである。「戦争及び革命がこの時代にそのしるしを刻み、全ての現象においてまでそのしるしを感じ取ることができるようになった後、享楽の劇場、芝居でしかない舞台はその基盤を失った。見せかけの世界は現実の襲撃によって破壊された。非常に多様な変化をする色彩は、流された血のビジョンに凌駕され、強く鳴り響くメロディーは通りの叫び声によって掻き消された。」⁴

しかしながらこのような認識の後に、ピスカートルが演劇を扇動手段として捉えるようになったのに対し、イエスナーは次のような主張を繰り広げる。「政治と政党の主義とを、同義のものとするのは […] 間違いである。[…] したがって政治的劇場という概念も、政党劇場と取り違えられてはならない。政治的劇場とはすなわち、一般的な時代表現の劇場である。政党劇場とはすなわち、限定的な派閥の意志の劇場である。一方の最終目標は、変化した世界観を手段とする芸術である。他方は芸術を手段とし、政党のプログラムを実現することを最終目標としている。」⁵またイエスナーは 1928 年、アルトナ (Altona) での講演においても次のように述べている。「政治的に方向付けられているとは、その時代の様相を呈しているということである。この世界観的な意味において劇場は政治的であり、劇場は時代の様相から逃れることができないのである。しかし政治的劇場とは政党劇場ではない。」⁶もちろん、イエスナーによる政治的劇場と政党劇場の区分はこれまでの研究においても着目されており、マッティアス・ハイルマン (Matthias Heilmann) はこれらのイエスナーの主張を、ピスカートルに対する批判というよりもむしろ、政治的劇場の実験を一からげにして中傷する伝統主義者への批判として捉えている⁷。

このように両者が共に政治的劇場という理念を展開し、その主張に差異が見られることは興味深い。本稿はこのような差異を分析する試みではない。本稿は「政治的に方向付けられているとは、その時代の様相を呈しているということである」というイエスナーの主張を手掛かりに、その活動を群集演出の観点から捉え直す試みである。上述の通り、イエスナーにとって劇場は扇動手段ではなかった。しかし、全ての現象に戦争と革命のしるしを感じ取ることができる時代として自らの時代を捉えていたイエスナーが、時代の様相を呈する舞台

³ Piscator, Erwin, *Das politische Theater*. Berlin 1929, S. 32f.

⁴ Jessner, Leopold, 'Politisches Theater', S. 92. In: Fetting, Hugo (Hg.), *Leopold Jessner. Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Berlin 1979, S. 92ff.

⁵ *Ibid.*, S. 92f.

⁶ Jessner, Leopold, 'Das Theater unserer Zeit', S. 96f. In: Fetting, S. 95ff.

⁷ Heilmann, Matthias, *Leopold Jessner – Intendant der Republik*. Tübingen 2005, S. 113.

を実現していたのなら、その演出には当然、第一次世界大戦及び革命という群集と結び付けられる出来事が表れていたことになる。つまり上述のイエスナーの主張は、その活動に群集演出の要素が内在されていた可能性を示しているのである。

また、ベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht 1898-1956) の次の叙述も、イエスナーの活動に群集演出の要素が含まれていたことを示唆している。「舞台と観客の間の障害が取り払われた。グローセス・シャウシュピールハウスでのラインハルトの『ダントン』上演においては、役者が観客席に座っていた。[...] ラインハルトは中国の劇場の花道を用い、群集の真ん中で演じるために、サーカスの舞台へと向かった。群集演出はスタニスラフスキー、ラインハルト、イエスナーによって完成させられた。」⁸ヨーロッパ演劇史において主に政治的演劇の観点から論じられるイエスナーが群集演出を完成させたとするブレヒトは、どのような視点でその活動を捉え、このように主張したのだろうか。本稿においてイエスナーの演出理念とその実践、及び上演に対する批評を確認することによって、その活動を群集演出の観点から位置付けることは、この問いに対する回答を導くことにも結び付くはずである。

2. プロイセン国立劇場支配人になるまで

イエスナーは 1878 年 3 月 3 日、ケーニヒスベルクに生まれる。両親はリトアニアから移住してきたユダヤ人であるが、その移住の時期や社会的地位は不明である。ケーニヒスベルクでは人口増加により 1890 年以降、東方ユダヤ人の同化はほぼ不可能となり、滞在が正当化されない東方ユダヤ人の追放までもが開始された。また、ロシア領におけるユダヤ人迫害の風潮の知らせも繰り返し届いており、彼らに対するケーニヒスベルクユダヤ人の連帯感が高まっていた。そしてこの連帯感は、不当に非難される全ての者に対する連帯感へとつながった。多くの知識人階層のユダヤ人と共に、イエスナーは社会主義運動に加わるのである⁹。

イエスナーはグラウデンツ (Graudenz) で役者としての活動を開始するが、才能がないという判断を下され、劇団から解雇される¹⁰。解雇の後、イエスナーはニーダーシュレージエンのザーゲン (Sagen) に向かう。ブランデンブルク、ニーダーシュレージエン、ザクセンの間の辺境地域には常設劇場がなく、巡業団がこの周辺各地で客演を行っていた。イエスナーはこのような劇団で二年間訓練した後、1897 年から 98 年のシーズンにコットブス市立劇場へと移る。コットブス市立劇場支配人マックス・ヴァルデン (Max Walden 1861-?) が、

⁸ Brecht, Bertolt, 'Über experimentelles Theater', S. 286. In: Suhrkamp Verlag (Hg.), *Bertolt Brecht. Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main 1967, Bd. 15, S. 285ff.

⁹ Heilmann, S. 10ff.

¹⁰ 1925 年 6 月 10 日、ラジオの催しに先立つ小講演において、イエスナーは解雇の思い出を次のように述べている。「私は既に私の経歴の開始点において三度、国際都市グラウデンツ、シュトルプ近郊のシュトルプミュンデ、ザクセンのデーベルンにおいて、全く才能がないということで解雇された。グラウデンツにおける初解雇の手紙をそのまま引用する。『レオポルト・イエスナー！あなたが選んだ舞台での経歴をこれ以上追い求めないよう、私達は善意の忠告をする。なぜならあなたは劇場の仕事に全く向いていないから。』」(Jessner, Leopold, 'Hinter dem Vorhang', S. 260. In: Fetting, S. 258ff.)

ベルリン、地方都市及び村落の巡業団にイエスナーを加えたのである¹¹。このように自らの活動が当初、地方を中心に展開された理由について、後にプロイセン国立劇場支配人として雇用する側に立ったイエスナーは次のように述べている。「雇用契約締結の際、才能及び私に委ねられた劇場への芸術的適正のみを考慮しているということを、私はここで根本的に強調する。既に国家の変革以前に、社会民主主義者として有名であった私は、どの宮廷劇場にも受け入れてもらえないという、独自の運命を体験しなくてはならなかった。」¹²イエスナーが社会民主党员であるという事実は、既にその活動の初期において妨げとなっていたのである。

1899年にブレスラウのドイツ劇場で一年間活動した後、1900年、カール・ハイネ（Carl Heine 1861-1927）との出会いがイエスナーに訪れる。イエスナーの状況はハイネとの出会いによって大きく変わる。1927年3月21日、イエスナーはハイネへの弔辞で次のように述べている。「私は既に希望を奪われた者であった。小都市から小都市へと向かう巡業団での私の経歴がいつ終わるのかは、見当もつかなかった。[...] そんな時に私はカール・ハイネと知り合った。二度話し合った後、彼は自らの劇団に私を雇い入れた。」¹³ハイネの劇団もまた巡業団であり、しかも1900年から01年のシーズンがこの劇団の最終シーズンとなったが、イエスナーは短期間で大きな影響を受けることとなった。「彼のもとで私は第一に演出という概念を知った。そして奇妙にも、それは私にとっても深い印象を残し、その後の私の活動を決定付けた。とても繊細で、体の弱いこの男は当時、まれに見る演出指導の正確さを備えていた。[...] この教えの中で私は大きく前進を促され、一年間の他を圧倒するような共同活動が私に与えられた後、その後の私の目標及び私の芸術家としての成長のために、道が開かれた。」

14

ハイネは既に1894年、自然主義からの前進を次のように要求していた。「重要なのは今日の自然主義者達が実践している以上に、この[リアリズムの]形態を心のこもった中身によって満たすことである。リアリズムの形態を理念で満たすような中身によってである。」¹⁵ハイネが求めたのは現実を模倣する舞台ではなかった。ハイネは『演劇芸術の支配者と従者』（*Herren und Diener der Schauspielkunst*）において、次のように述べている。「全体を意識して様式を決定すること、個々の全てをその様式に従わせること、そして統一的な劇場芸術作品という意味で、文芸作品全体をまさに新たに生み出すこと。[...] 演劇を指導する者、つまり演出家はしかし、自らが活動する劇場に独自の特徴を刻印しなくてはならない。」¹⁶このようなハイネの理念がイエスナーに引き継がれたのであり、先述の通り、イエスナーの後の活動を決定付けたのである。

1904年5月、ハンブルクのターリア劇場支配人フランツ・ビットング（Franz Bittong 1842-1904）及びマックス・バヒュール（Max Bachur）は、客演演出家としてイエスナーを

¹¹ Heilmann, S. 16f.

¹² Ibid., S. 18.

¹³ Jessner, Leopold, 'Carl Heine', S. 196. In: Fetting, S. 196f.

¹⁴ Ibid., S. 197.

¹⁵ Heilmann, S. 22.

¹⁶ Ibid., S. 27.

招く。この客演が成功を収めれば、イエスナーは少し前に亡くなった演出家エドゥアルト・ポッホマン (Eduard Pochmann 1839-1903) の後継者として就任することになっていた。1904年5月15日、上演で成功を収めたイエスナーは、ターリア劇場で長期に渡って活動することとなる。そしてイエスナーは深みのない道化芝居の場であったターリア劇場のレパートリーに変更を加えていくのである¹⁷。

イエスナー自身にとっては、1908年4月にターリア劇場で行われた『ペレアスとメリザンド』 (*Pelleas und Melisande*) 演出が、作品の「基本モチーフ」 (Grundmotiv) を示す上演への決定的な出発点となった。イエスナーは次のように述べている。「数年前、私は『ペレアスとメリザンド』を上演した。最初のリハーサルにおいて、私は仲間達に、私がこの作品をどのように理解したか、つまり私がこの作品の楽譜から読み取った基本モチーフを提示した。その基本モチーフとは憧れであった。」¹⁸ イェスナーは後にこの「基本モチーフ」という呼称を「文芸作品の内的本質」 (Das innerlich Wesenhafte der Dichtung) や「文芸作品の理念」 (Die Idee des Dichtwerks) などの表現に変えるが、このように自らが作品に見出したモチーフや理念を示す演出方法は、一貫してイエスナーの上演方法となるのである。

ハンブルクでの活動の後、1915年から19年までイエスナーはケーニヒスベルク新劇場の支配人を務め、1916年11月25日には『ヴィルヘルム・テル』の上演が行われる。1913年10月15日の『新たな道』 (*Der neue Weg*) に掲載されたベルリン新民衆劇場支配人候補者演説において、既にイエスナーは次のように述べている。「私はまた、『ヴィルヘルム・テル』の自由への叫び、この素晴らしい民謡を、リアルな農民喜劇として上演するつもりはない。」¹⁹ イェスナーはスイスの光景を描写するのではなく、搾取される民衆をこの劇の主人公とし、自らの時代との結び付きを生み出そうとしたのであり、まさに「自由への叫び」、民衆の反乱及び解放がこの作品に見出された基本モチーフだったのである。

このように、ハイネのもとで「全体を意識して様式を決定すること、個々の全てをその様式に従わせること」を学んだイエスナーは、ハンブルク及びケーニヒスベルクにおいて、作品の基本モチーフを示す演出を確立する。そしてこのような演出方法が、プロイセン国立劇場において新たな協力者を見出すことによって、更なる発展を遂げるのである。では、イエスナーの理念のもとでの演出は、具体的にはどのように行われたのであろうか。次章においては、上演の様子とそれに対する観客の反応を確認する。

3. プロイセン国立劇場での演出

1918年11月10日、プロイセン国立劇場の前身である王立劇場の総支配人ゲオルク・フォン・ヒュルゼン＝ヘーゼラー (Georg von Hülsen-Haeseler 1858-1922) がその地位を退く。上席演出家ラインハルト・ブルック (Reinhard Bruck 1885-1929) 及びアルベルト・パ

¹⁷ Ibid., S. 33ff.

¹⁸ Jessner, Leopold, ‚Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten‘, S. 146. In: Fetting, S. 144ff.

¹⁹ Jessner, Leopold, ‚Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin‘, S. 15. In: Fetting, S. 13ff.

トリー (Albert Patry 1864-1938) が一時的に劇場の指導を引き受けるが、1919年6月にはイエスナーが国立劇場支配人に任命される。

イエスナー就任以前の国立劇場の状況を、劇作家ユリウス・バブ (Julius Bab 1880-1955) は次のように述べている。「彼が引き継いだプロイセン国立劇場は、全く利用されることのない能力と手段の、まさに恐るべき集積であった。最も高額の補助金を受け取り、最高の代表的成果を生み出すよう義務付けられたこの劇場は、何年もの間、それどころか何十年もの間、全く芸術にふさわしくない在り方をしてきた。この劇場が時折上演する初演に対し、芸術愛好家達は皆、ただ蔑むように微笑むのみであった。怒りを表すことなど、とうの昔になされなくなっていた。役者の集団は […] この状況に全く対応する墮落の程を示した。」²⁰

イエスナー採用の決定から1919年9月1日の就任までには三か月足らずしかなく、この間にイエスナーは上述の状況を克服しなくてはならなかった。イエスナーが見出したのは、役者フリッツ・コルトナー (Fritz Kortner 1892-1970) であった。1911年から13年、ライnhルトのドイツ劇場で活躍していたコルトナーは、再びベルリンで活動したいと望んでいたため、イエスナーが国立劇場支配人に選ばれたことを大きなチャンスと考えた。コルトナーはイエスナーの国立劇場支配人就任に関して次のように述べている。「ケーニヒスベルク劇場の支配人、レオポルト・イエスナーがプロイセン文化省からベルリン国立劇場の支配人に任命された。私と仲違いしたことなどあるはずのない男、私にとっては新たな男であった。というのも私は彼を知らなかったから。ベルリンへ向かう更なる理由ができた。」²¹コルトナーはベルリンへと向かい、駅でイエスナーに出会う。このプラットホームでの短時間の会話でイエスナーはコルトナーとの契約を決定するのである²²。

イエスナーは自らの協力者としてさらに、エミール・ピルヒャン (Emil Pirchan 1884-1957) を見出す。1918年12月20日、バイエルン国立劇場においてクリスティアン・ディートリッヒ・グラッベ (Christian Dietrich Grabbe 1801-1836) の『ハンニバル』 (*Hannibal*) が上演される。演出家及び主役はアルベルト・シュタインリュック (Albert

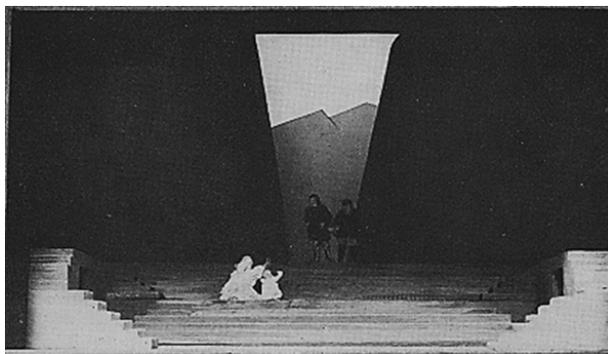
²⁰ Bab, Julius, *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870*. Leipzig 1928, S. 180.

²¹ Kortner, Fritz, *Aller Tage Abend*. Berlin 1991, S. 298. コルトナーは頑固で気難しい人物として知られていた。(Heilmann, S. 136.)

²² イェスナーは1928年、この駅での対面の思い出を次のように述べている。「駅において起こったことである。私はケーニヒスベルクに戻る旅の途中であった。彼は既にハンブルクへ向かう準備ができていた。私達はまだ個人的に対面したことがなかった。私は彼を舞台で観て知っており、彼は当時のイラスト入り雑誌に載せられた写真からのみ私を知っていた。したがって私の列車が発車する少し前に、私達が実際に出会った時、支障がなかったわけではない。この十分間の内に、彼が国立劇場と契約することが取り決められた。」(Jessner, Leopold, 'Fritz Kortner und das Staatstheater', S. 189. In: Fetting, S. 189ff.) これに対し、コルトナーはイエスナーとの初対面の思い出を次のように述べている。「まだハンブルクにいた私は、彼が任命されたと聞くと […] 何とかして彼に会うために、先のことなど考えずにベルリンに来た。晩に到着して私が知ったのは、翌朝早くに彼が、それまで支配人を務めていたケーニヒスベルクへ出発することである。そこで翌朝、私はプラットホームにいた。 […] イェスナーは時間ぎりぎりにやってきた。 […] 私は彼に並んで歩き、息を切らせながら彼に私の願いを伝えた。 […] 列車はゆっくりと動き出した。 […] 最後に彼はいくらか身を乗り出して叫んだ。『明日、ドロテー通りに行きなさい。そこであなたは契約してもらえ。私が事務所に電報で指示しておきます。』」(Kortner, S. 345f.)

Steinrück 1872-1929)、舞台装置はピルヒャンが担当した。このピルヒャンをプロイセン国立劇場に招くための交渉は、次のように行われた。「1919年12月、ベルリン国立劇場の支配人に任命された日に、レオポルト・イエスナーはミュンヘン国立劇場の支配人シュヴァンネケ²³に『ハンニバルの芸術家を私に派遣しろ』という電報を打った。シュヴァンネケからの返答の電報は『シュタインリュックは全レパートリーに取り組んでいるため、手放すことはできない』というものであった。グラッベのハンニバルを上手に演じた役者アルベルト・シュタインリュックは、バイエルン国立劇場の第一役者であった。その結果、ベルリンから新たな電報が届いた。『シュタインリュックではなく舞台芸術家のことを私は頼んでいるのだ。』²⁴つまりピルヒャンは当時まだ、それほど注目を集める人物ではなかったのである。後にピルヒャンの助手を務めたエーリカ・シェーペルマン＝リーダー (Erika Schepelmann-Rieder) は次のように述べている。「ベルリンの劇場にピルヒャンを引き寄せることによって、演劇に関するピルヒャンの確かな眼差しを証明し、それまで依然としてさまざまな職業の間を揺れ動いていたこの若い建築家を […] その本来の任務領域へと導いたのは […] イェスナーであった。」²⁵

これらの協力者達と共に取り組んだ、国立劇場でのイエスナーによる最初の演出は『ヴィルヘルム・テル』であった²⁶。イエスナーはこの演出に向けてピルヒャンに次のような指示を出す。「アルプス世界の幻想ではなく、アルプス世界の理念を私は見たい。 […] 私はわずかな手段によって典型的な暗示を舞台上に示すことができる。」²⁷また、イエスナーはピルヒャンに次のような要求もしている。「描かれた自然主義のスイス風景を排除すること。教養のある観客は、それが本物であると信じるなどできないのであるから。遠近法で描かれた背景、書き割り […] のような、劇場のがらくた全てを排除すること！それはまさに克服された時代のものであり、私達は新しい、他の前提に基く時代を迎えている。この時代が劇場においてもはっきりと示されなくてはならない。」²⁸このような指示のもと、ピルヒャンによって段構造の舞台が起草され、[図1]にはそのモデルが示されている。1922年6月4日、イエスナーは段構



[図1]

り示されなくてはならない。」²⁸このような指示のもと、ピルヒャンによって段構造の舞台が起草され、[図1]にはそのモデルが示されている。1922年6月4日、イエスナーは段構

²³ フィクトール・シュヴァンネケ (Viktor Schwanneke 1880-1931)

²⁴ Pirchan, Emil, 'Erinnerungen an Leopold Jessner'. In: *Die Neue Zeitung*, 21. Februar 1951, S. 7.

²⁵ Heilmann, S. 142.

²⁶ イェスナーの支配人就任後、既に1919年10月14日には『マリア・シュトゥアルト』が国立劇場において上演されるが、不評を買う。ブルックによる演出であったにもかかわらず、この上演はイエスナーが国立劇場支配人を務めることに不満を抱く者達に、批判の機会を与えることとなった。(Ibid., S. 139f.)

²⁷ Pirchan, 'Erinnerungen an Leopold Jessner'.

²⁸ Heilmann, S. 143.

造の舞台装置の意義について次のように述べている。「この戯曲を、時代遅れのリアリズムの実物らしさから、その丸ごとの性質、つまり本質へと開放することがこの階段の意志である。

[...]舞台空間はもはや単に、その都度の環境を表す装飾のための基盤であってはならない。文芸作品の内的本質のみから法則を受け取り、独自に上演が展開される可能性を舞台空間は生み出さなくてはならない。」²⁹しかし、この舞台の意義を捉えることができる批評家はわずかであった。イエスナーは次のようにも述べている。「それまで自立した建築物としてではなく、装飾を統合する要素としてのみ存在していたあの階段は、新しい上演様式に合致したシンボルではなく、風変わりなものと称された。」³⁰それどころか、この段構造の舞台で行われた1919年12月12日の『ヴィルヘルム・テル』初演においては、第四幕にリアルな谷間道が見られなかったことからスキャンダルが引き起こされる。劇評家ヴィリ・ハンドル (Willi Handl 1872-1920) は1919年12月13日の『ベルリン地方新聞』(*Berliner Lokalanzeiger*)において、その様子を次のように述べている。「テル役のパッサーマンが登場し、『この谷間道を通して [...]』というモノログを開始する。遠くまで響く笑い声が上方から起こる。なぜなら言うまでもなく、舞台上にこの通りを見て取ることができなかったから。しかし観客の大部分は [...] 悪意を持って計画された妨害をもうこれ以上我慢する気がなく、邪魔者達をつまみ出すよう激しく要求した。大騒ぎとなった。上演中、最初の野次が飛ばされた際、即座に、とても冷静におとなしく両腕を広げ、『これじゃあ僕が演技を開始する必要なんて全然ないね』と言ったパッサーマンは、今や舞台ばなに進み出て、『このあつかましい連中がつまみ出されるまで、待ちますよ！』と叫んだ。雷鳴のような拍手、上方からの野次、激しい叫び声、更なる拍手の嵐、下方及び上方での争いや騒ぎ。カーテンが下り、照明が輝く。静かにはならず、騒動と意見の衝突が続けられる。パッサーマンがカーテンの前に現れ、熱烈に歓迎される。そしてパッサーマンは激した人々に叫ぶ、『金で買われたこの卑劣な連中をつまみ出せ！』猛烈な拍手と熱烈な呼び掛けが、彼への返答である。こうしている間に、静けさを妨げる者達を連れ去る試みが上方で行われる。この試みがうまくいくかどうかは、下方では確認することができない。」³¹

²⁹ Jessner, Leopold, ‚Die Treppe – eine neue Dimension‘, S. 154f. In: Fetting, S. 154f. 1928年3月の『舞台』(*Die Scene*)に掲載された「劇場」(*Das Theater*)という講演において、イエスナーがほぼ同様の内容を語る際には、「唯一の尾根が [...] アルプス世界の幻想 [Illusion]ではなくその理念 [Idee] を示した」と述べられている。(Jessner, Leopold, ‚Das Theater‘, S. 99. In: Fetting, S. 97ff.)

³⁰ Jessner, ‚Die Treppe – eine neue Dimension‘, S. 154.

³¹ Heilmann, S. 148. 1919年12月13日の『ドイツ公共新聞』(*Deutsche Allgemeine Zeitung*)において、劇評家パウル・フェヒター (Paul Fechter 1880-1958) がこの騒動の展開を同様に描写している。(Rühle, Günther, *Theater für die Republik*. Frankfurt am Main 1988, Bd. 1, S. 194f.) ところで、初演の騒動に対して断固とした態度を示したことでアルベルト・パッサーマン (Albert Bassermann 1867-1952) に注目が集まったが、オットー・ブラーム (Otto Brahm 1856-1912) に学び、自然主義に固執するパッサーマンを不適切な役者として捉える批評家も存在した。1919年12月15日の『月曜の世界』(*Welt am Montag*)に掲載されたバブの批評によると「非常に様式化されたこの舞台上に、まるっきり自然主義のテルが立っていた！」のである。これに対し、ゲスラー役のコルトナーは演技そのものによって注目を集めた。コルトナーが演じるゲスラーは暴君として強調され、残忍に笑い続けるゲスラーがあまりにも目立ったため、他の

劇作家アウグスト・ピューリンガー (August Püringer 1874-?) が 1919 年 12 月 13 日の『ドイツ新聞』(*Deutsche Zeitung*) において述べているように、騒動を起こした者達、つまり極端な伝統主義者達にとって、谷間道のないイエスナーの演出は「この作品へのひどい暴力」であった³²。そして、そもそも社会民主主義者イエスナーの演出は、彼らが受け入れられるものではなかった。ヴィルヘルム時代のドイツにおいては『ヴィルヘルム・テル』の解釈において民主主義的、革命的な理念が取り去られ、誠実なスイス農民の、民族固有の愛国主義がこの作品の主題とされていた。それゆえ 1919 年 12 月 12 日のイエスナーによる演出は革新的なものだったのである。1919 年 12 月 13 日の『ベルリン昼新聞』(*BZ am Mittag*) において、作家ノルベルト・ファルク (Norbert Falk 1872-1932) は次のように述べている。「ここ 20 年のベルリンでのテル演出において [...] この出来事 [リンゴを射る場] がこれほど生き生きと、緊迫感に満たされながら [...] 心を奪うように上演されたことはなかった。そもそもこの自由の作品の荒々しさが、これほど力強く表れたことはなかった。」³³ 観客は愛国主義的作品ではなく、「自由の作品」の上演を目の当たりにしたのである。したがって、ピューリンガーにとってこの日のスキャンダルは「現代演出技法のためらいのない実験行為への、部分的には極めて正当な暴動」だったのである³⁴。

さて、このようなスキャンダルが批評的となるのであるが、ここで段構造のみによって形成された舞台への批評に着目したい。1919 年 12 月 14 日の『ゲルマニア』(*Germania*) には、エルヴィン・テュッセン (Erwin Tyussen) の次のような批評が掲載されているのである。「広い舞台全体及びその利点全てを十分に使用することは、そのような空間を十分に満たすことのできる大きな群集の場においてのみ可能である。リンゴを射る大場面は、群集と多彩な光景によって空間を満たし、そこから生み出される絵画的作用は否が応にも皆の目に働きかけた。そして四方八方から視線が向かう点に押し進む運動、あるいはその点から外へと発せられる運動によって、この場の作用は強められた。」³⁵

この批評に示されているのは、リンゴを射る場に舞台空間を満たす群集が登場していたことである。そしてまた、「四方八方から視線が向かう点に押し進む運動、あるいはその点から外へと発せられる運動」というように、役者達の運動に一定の秩序付けがなされていたことも確認することができる。精神科医カール・テオドル・ブルート (Karl Theodor Bluth 1892-1964) は、1928 年に出版された『レオポルト・イエスナー』(*Leopold Jessner*) において、イエスナーの演出に登場した役者について次のように述べている。「純粋な劇場の要素は [...] 法則に従って組み込まれた役者である。この役者は [...] 孤立してではなく第二、第三、第四の役者との関連において運動する。このような連帯以上の内面的な結び付きを、

役者はその陰に隠れてしまった。その結果、批評はゲスラーが登場する場に集中することになった。(Heilmann, S. 151ff.)

³² Ibid., S. 149.

³³ Rühle, S. 197.

³⁴ Heilmann, S. 149.

³⁵ Ibid., 158.

目に見えるよう外面化したものが舞台空間という枠である。」³⁶つまりイエスナーの演出においては、役者達が法則に従った運動をすることによって、その内面的結び付きが示されたのである。そしてブルートは段構造の舞台への言及と共に、上述の運動に関してさらに次のように述べている。「舞台を段形式に構成することによって、役者達の群集のもとにおいてさえも、明快に展望を保つことができる。役者達は群集の中にもかかわらず、個々に区分され、個として存在し続けなくてはならない。つまり、役者達は個性のないエキストラへと揉み消され、沈み込むことがあってはならない。テルにおける民衆の場は、まぎれもなくこの意味においてグループ分けされていた。多数の人々を群集 [Masse] などとしてではなく共同体 [Gemeinschaft] として組織し、認識する個人主義のシンボル及び表現としての階段がここで示された。」³⁷これらのブルートの叙述から判断すると、イエスナーの『ヴィルヘルム・テル』演出においては、段構造舞台が用いられたことによって、多数の役者達全体への展望が保たれており、その結果、多数の役者のそれぞれが「個」として認識された。その上で、個として確認することができる多数の役者達が、全体として一つの運動を形成することによって、単なる群集ではなく、内面的に結びついた「共同体」としての群集が表現されていたのである。

では、イエスナーによる群集の場の演出にはどのような批評が向けられたのか。既に引用した1919年12月13日の『ベルリン昼新聞』の批評においては、リングを射る場が「これほど生き生きと、緊迫感に満たされながら […] 心を奪うように上演されたことはなかった」と述べられていた。同様に劇評家パウル・フェヒター (Paul Fechter 1880-1958) も1919年12月13日の『ドイツ公共新聞』 (*Deutsche Allgemeine Zeitung*) において、リングを射る場に関して次のように述べている。「運動、構成、組織化をはっきりと見渡すことができる。この場がこれほど生き生きと、心を奪うように上演されることなどめったに見られたことがない。」³⁸また、作家エックハルト・フォン・ナーゾ (Eckart von Nazo 1888-1976) は1953年に出版された『私は人生を愛する。50年の思い出』 (*Ich liebe das Leben. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten*) において、次のように述べている。「彼 [ゲスラー] は上方の壇に立っており、いわばテルをこの壇へ押すかのように、農民の群集は中央の階段でひしめき合い、それは忘れ難く変化に富み、活動的な光景であった。階段は憎しみでうねった。同様の憎しみが上方から階段に向けられた。この場を体験した者はその記憶を失うことはないだろう。」³⁹このように、イエスナーの群集演出は観る者の心を奪い、観た者の記憶に残り続けるほどの強力な作用を生み出す演出だったのである。

したがってイエスナーの『ヴィルヘルム・テル』演出は、巨大空間をエキストラの群集が練り歩くラインハルトの演出ほどの規模ではないものの、実際に群集を用いて行われ、ラインハルトの群集演出と同様の作用を生み出した演出として捉えることができる。しかし、こ

³⁶ Bluth, Karl Theodor, *Leopold Jessner*. Berlin 1928, S. 17f.

³⁷ Ibid., S. 28f.

³⁸ Rühle, S. 196.

³⁹ Heilmann, S. 163.

のような捉え方からイエスナーの群集演出の特殊性を見出すことは困難である。もちろんラインハルトの演出とイエスナーの演出に向けられた批評の差異を見出して示すことは可能であり、とりわけイエスナーの演出が、観客にその日常を忘れさせようとするラインハルトの演出とは相反する作用を生み出していたことは注目し得るだろう。劇作家ハンス・ホセ・レーフィッシュ (Hans José Rehfisch 1891-1960) が次のように述べているのである。「この上方において討議された件は、私達の件であった。シラーが上方にいて、私達と共に生まれた者の一人として私達に叫んだ！このように魔術で亡霊を呼び出し、今晚この作家と私達の間にある 100 年の隔たりを解消した男は、レオポルト・イエスナーであった。」⁴⁰そしてこの批評は、イエスナーのさらなる理念が実現されていたことを示している。1919 年、プロイセン国立劇場支配人 就任演説において、イエスナーは次のように述べているのである。「古典作家に接近する際の私達の感性が新しいほど、一流の作家達が、実際には来たるべき世紀の市民であったということ、そして彼らの作品が現代及び将来に向けられていることを、私達はより良く理解するだろう。そして古典作品を現代の様式で感じ取り、上演することのみが私達の任務となるだろう。」⁴¹ただし、このような理念及び批評は、群集演出の観点からイエスナーの活動を捉えるための手掛かりとはならない。

イエスナーの群集表現の特殊性はさらなる演出を概観することによって明らかとなる。1920 年 11 月 5 日、イエスナーは国立劇場において『リチャード三世』を上演する。イエスナーが『リチャード三世』に見出したのは、権力に取りつかれた人物の上昇と転落であり、まさにこれが演出において表現された基本モチーフであった。上演においてリチャード役を演じたコルトナーに関して、イエスナーは次のように述べている。「この役者がシェイクスピアの『リチャード三世』を演じた際、ここで観客に示されたのはもはや不自由な足を引かず卑屈な陰謀家ではなく、野望に駆り立てられ、屍を超えて、最後の段の王座にまで登り行く新たな『英雄』であった。」⁴²

このように、『リチャード三世』演出においてもイエスナーは、自らが見出した作品の根本的理念を表現しようとしたのである。1925 年に出版された『演出の歴史』(*Geschichte der Regie*) において、役者アドルフ・ヴィンズ (Adolf Winds 1856-1927) はイエスナーの言葉を次のように引用している。「今日、全ての表現は付属物、副次的なもの [...] から解放される必要がある。理念はとてつもなく単純で直接作用する表現形態を要求するのである。[...] シェイクスピアはリアリストとして決めつけられた。細部に至る場までも上演された。作品の理念

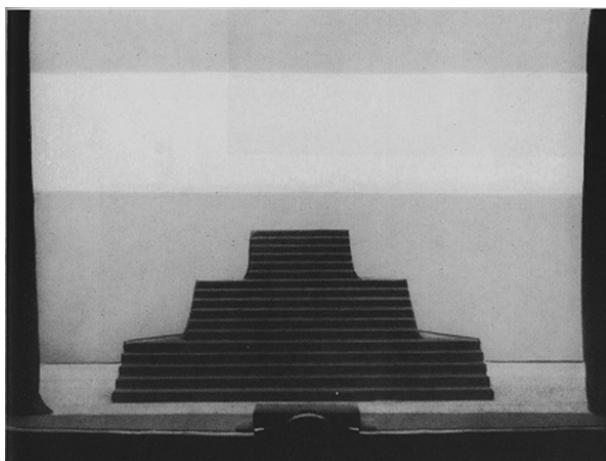
⁴⁰ Ibid., S. 167.

⁴¹ Jessner, Leopold, ‚Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin‘, S. 17. In: Fetting, S. 16ff. 1926 年 11 月 16 日の『新たな道』に掲載された演説「今日の劇場の様子」(Das Gesicht des heutigen Theaters) においてもイエスナーは次のように述べている。「劇場の観点から見ると、作家はそもそもどの世紀にも属していない。存在するのは 100 歳、50 歳、20 歳の現代作家である。シェイクスピア、シラー、ヴェデキントを、最も若い者達と同様に、この世代の語り手として見なすことができるのである。」(Jessner, Leopold, ‚Das Gesicht des heutigen Theaters‘, S. 86. In: Fetting, S. 83ff.) このようにイエスナーは、古典作家をも現代作家として捉えていたのである。

⁴² Jessner, ‚Fritz Kortner und das Staatstheater‘, S. 190.

及びそれを実現させる激しい衝動が演出に備わっていなかったため、演出は硬直した。最終幕に至るまで、演出に息吹が欠けていたのである。」⁴³

このようなイエスナーの理念に対応すべく、上演には〔図 2〕のような階段のみからなる舞台が起草された。この舞台においてリチャードの戴冠式が上演されたのであり、劇作家フェリックス・エメル（Felix Emmel 1888-1960）は 1924 年に出版された『熱狂的劇場』（*Das ekstatische Theater*）において、その様子を次のように描写している。「この作品の最も独創的で多彩な幻想はしかし、リチャードの戴冠の時から灰緑の背景の前に出現した、赤い階



〔図 2〕

段である。その上には幅広く血のように赤い、照明の長方形が広がっている。しかし赤い階段は、この赤い照明に完全に到達するほどまでには聳えていない。むしろ階段は背景の灰緑によって、赤い照明からまだ切り離されている。戴冠の際の赤いマントを身に着け、頭に紫の冠をかぶったリチャードが、両側に赤く着飾った家臣達がいる階段をゆっくり上に進み、上方で照明の中に照らされて初めて、階段と赤い照明の長方形との結び付きが生み出される。[…] 血にまみれた残忍な人物がその人生の頂点に登り、そこでは空さえもが彼の残虐な行為を血のように赤く反映するのである。」⁴⁴

コルトナーは『全日々の終末』（*Aller Tage Abend*）において、イエスナーが時代や場所を正確に表すのではなく、自らが見出した作品の理念を表現しようとしたことを、次のように的確に捉えている。「非常に激しいテンポ、手綱を緩められた駆走言葉で、罪の意識、人々、障害を踏み倒しながら、リチャードは狂ったように権力へと昇った。[…] 衣装は時代を表すものではなく、装飾は時代色を含むものではなかった。全てが権力への欲望の下に置かれていた。」⁴⁵

さて、本稿ではこの場に続く展開に着目したい。イエスナーは 1928 年 3 月の『舞台』（*Die Scene*）に掲載された「劇場」（*Das Theater*）という講演において、次のように述べている。「最も高い段に新しい王がいる。王の足元には廷臣がグループをなす。[…] これに続く戦いの場も同様に、この段舞台の上で展開され、舞台裏の無数の太鼓のリズムによって演じられる。[…] 真実の為に戦う軍、リッチモンド派は完全に白で覆われている。血を見たいが故に血を流すリチャード軍の兵は、赤い衣装をまとっている。[…] リチャード三世の没落は次のように行われる。彼が輝きの頂点にある王として位置した、まさにその赤い段舞台を半裸、精神分裂、混乱、ほとんど精神異常者の状態で、最上段から最下段までよるめきながら進み、

⁴³ Winds, Adolf, *Geschichte der Regie*. Berlin 1925, S. 135.

⁴⁴ Emmel, Felix, *Das ekstatische Theater*. Prien am Chiemsee 1924, S. 72.

⁴⁵ Kortner, S. 369.

そこで白い兵士達に刺し殺される。」⁴⁶

「リチャード軍」、「白い兵士達」というように、舞台上で活動するエキストラの群集を連想させる描写であるが、実際にはどのような演出が行われたのだろうか。ブルートは『レオポルト・イエスナー』において次のように述べている。「彼は例えば、『リチャード三世』の戦い及び全ての兵団を三、四人のエキストラによって象徴的に具現した。[...] イェスナーの演出においては、群集演出での数千人より多くの人々を三、四人の人物が表す。というのもイェスナーのもとでは、この三、四人のエキストラは現実の肉体的存在というよりも、むしろ空間地点であり、そこから舞台の雰囲気新たな形で分割され、敵対の緊張で満たされたからである。その結果、兵団の戦いと行進は、目で見ることができたというより、そのエネルギーの中に感じ取ることができたのであった。」⁴⁷

ブルートの叙述から、『リチャード三世』演出の際、舞台上に存在したエキストラ数がわずかであったことは明らかである。ただし『ヴィルヘルム・テル』演出の際と同様、役者達の運動は秩序付けられていた。先述の「劇場」に示されていたとおり、戦いの場は「舞台裏の無数の太鼓のリズムによって」演じられたのである。そして『ヴィルヘルム・テル』演出の時とは異なり、この秩序付けされた運動を行ったのは「三、四人のエキストラ」に過ぎなかったが、それにもかかわらず、共同体としての群集は十分に表現されていたのである。この点に関して、1920年11月6日の『ベルリン昼新聞』に掲載されたファルクの批評は興味深い。「ここでは血塗られた階段は、様式化された場のために気ままに配置された土台であるばかりではなく、強く壮大なシンボルである。しかしそれからリチャードがこの階段の上に横たわり、亡霊の夢を見て、再び血のように赤い兵士達を集め、すぐそれに応じて敵のリッチモンドが白い兵団を配列すると [...] 階段は奇妙で変てこな演出という印象を生み出す。」⁴⁸ このように、「奇妙で変てこな演出という印象」を抱いたファルクの目にさえも、単なる従者達ではなく、兵団として映るほどのエネルギーを三、四人のエキストラは備えていたのである。

イェスナーの『リチャード三世』演出においては、エキストラの数がわずかであったものの、そのわずかな者達が一定の秩序のもとで運動することによって、共同体としての群集が表現された。『ヴィルヘルム・テル』演出において既に取り入れられていた上演方法ではあるものの、『リチャード三世』演出においてエキストラ数が極端に減少させられた結果、その方法の特殊性が際立つこととなったのである。それではこのようなイェスナーの演出を、ヨーロッパ演劇における群集演出の展開の中に、どのように位置付けることができるのだろうか。

4. イェスナーの群集表現の位置付け

拙論『ヨーロッパ演劇における群集演出の展開』⁴⁹においては、従来、演劇史において群

⁴⁶ Jessner, „Das Theaer“, S. 100.

⁴⁷ Bluth, S. 32f.

⁴⁸ Heilmann, S. 195.

⁴⁹ 杉浦 康則：『ヨーロッパ演劇における群集演出の展開』 北海道大学大学院文学研究科学学位論文 (2012)。

集演出の観点からは論じられることのなかった演出家達の活動が、その視点から位置付けられた上で、プロレタリアの群集の現状を問題視し、解決しようとする群集演出の流れが見出された。この流れに属する演出活動としてまず、ロシアにおける群集演出を挙げることができた。プロレタリア演劇の指導者プラトン・ケルジェンツェフ (Platon M. Kerschenezw 1881-1940) は、来たるべき革命的時代における野外群集劇場の重要性を認識し、群集劇場において舞台と観客の区分を取り払おうと考えていた。そして、舞台と観客席の統一を生み出し、観客を役者へと変貌させることを、ケルジェンツェフはプロレタリア劇場の任務として捉えていた。1920年5月1日、ケルジェンツェフのアイデアはペトログラードの旧証券取引所の列柱廊において実践され、最初の上演作品『自由な労働の賛歌』においては、ペトログラードの舞台役者数名、演劇学校の学生達、そして4,000人の赤軍兵士が劇に参加し、観客数は約35,000であった。労働者達の大コーラスがインターナショナルを歌い始める最終場においては、観客が旧証券取引所の正面玄関に突進し、合唱に参加したため、観客と役者による大コーラスが生み出されたのであった。

そしてこのロシア群集演出に続く時代にピскарートルは、スライドや映画などを用いた叙事的表現によって舞台上の出来事の歴史的、社会的因果関係を示す演出を行った。ピскарートルの叙事的演劇の主人公はプロレタリアの群集であり、その上演には群集表現が内在的に含まれていた。1925年7月12日、『それにもかかわらず!』(*Trotz alledem!*) 演出がグローセス・シャウシュピールハウスで行われ、上演においては映画によって群集が表現された。そして、物語は赤軍兵士達の舞台上への行進によって幕を閉じた。ピскарートル自身の報告によると、『それにもかかわらず!』の上演には何千もの人々が訪れ、観客は自らの運命としての舞台上の出来事に巻き込まれ、劇場は集会場となった。また、1927年11月10日の『ラスプーチン、ロマノフ家の人々、戦争、そしてロマノフ家の人々に対して反乱を起こした民族』(*Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand*) 演出においても、舞台上の出来事の歴史的、社会的因果関係を示す映像にプロレタリアの群集が映し出され、この群集表現が舞台と観客を結び付ける作用を生み出す一因となった、と捉えることができた。

また、ケルジェンツェフ及びピскарートルに先立ち、自然主義の時代に活躍したオットー・ブラーム (Otto Brahm 1856-1912) の『織工達』演出も群集演出の観点から位置付けできることが示された。個々の役者の反応に群集の反応が表れるという『織工達』の作品構造などが要因となり、1894年9月25日にドイツ劇場で行われたブラームの『織工達』演出においては、舞台上に存在しないはずの群集が批評家によって見出された。そして、あたかもラインハルトの群集演出に向けられているかのような批評、舞台と観客が密接に結び付けられ、統一が生み出されたとする批評が投げかけられたのであった。

これらの演出家達とは異なり、イエスナーの演出は確かに革命という当時の世相を反映したテーマを扱ってはいるものの、プロレタリアの群集の問題を解決しようとする演出ではない。本稿冒頭において確認した通り、そもそもイエスナーが目指していたのはプロレタリアの群集を扇動する劇場ではなく、時代の様相を呈する演劇、一般的な時代表現の劇場であ

った。ただし、少なくとも国立劇場での最初の演出において『ヴィルヘルム・テル』を愛国主義的作品ではなく、自由と革命の作品として上演したという点、さらに古典作品の上演においても自らの時代との結び付きを生み出そうとする理念などから、イエスナーの活動が現実から切り離された上演をするラインハルトよりも、ピスカートルらの演出の流れに近いことは明らかであろう。

ところで、ここで視点を変えて、多数の役者によって群集を表現するという群集演出本来の方法を念頭に置き、改めてイエスナーの演出を捉え直すと、わずかなエキストラを用いて行われた『リチャード三世』演出は群集演出に相当しない。ただし観客に強力な作用を及ぼしたことは演出に対する批評から明らかであり、先述のブルートの「エネルギー」という表現を借用するなら、「群集演出のエネルギーを備えた群集表現」として捉えることができる⁵⁰。そして実はこの点に関して、これまで注目されることのなかったイエスナー自身の主張が存在する。それは既に引用したベルリン新民衆劇場支配人候補者演説の一節に続く箇所であり、イエスナーは群集が生み出す作用に関して次のように述べている。「舞台上での群集の作用はその数よりもむしろ、共演者達が役者としての感情を抱くことによって生み出される。」⁵¹したがって、イエスナーは遅くともこの演説が行われた1913年からは、エキストラの大群集を用いるラインハルトのような群集表現をそもそも目指していなかったのである。

ペーター・ホフマン (Peter Hoffmann 1939-) は1966年の学位請求論文『マイニンゲン一座からヴァイマル共和国の終わりまでのドイツにおける劇場群集演出の展開』 (*Die Entwicklung der theatralischen Massenregie in Deutschland von den Meinigern bis zum Ende der Weimarer Republik*)⁵²において、ブルートの叙述などを頼りにイエスナーの理念を捉え、とりわけ『リチャード三世』演出においてわずかなエキストラが群集を表現したことを指摘しているが、群集演出の観点からイエスナーの活動を位置付けるならば、そもそもラインハルト型の群集演出をイエスナーがどのように捉えていたのかを指摘することも重要だろう。また、ホフマンの論文はどのように群集表現が行われたのかという点を重視しており、観客に関する叙述が乏しい。しかし、ラインハルトの群集演出が舞台と観客を結び付けることを意図している以上、本稿で確認した点、観る側がわずかなエキストラに群集を見出したことや、上演が観る者の心を奪ったことなどを指摘することも必要だろう。

さて、このように群集演出のエネルギーを備えた群集表現、そしてピスカートルらの流れに近い演出として、イエスナーの活動を位置付けることができたが、ここでさらにもう一つイエスナーによる演出を挙げたい。1928年2月4日、国立劇場での『織工達』演出である。

⁵⁰ ここで思い出されるのは、同様に舞台上に多数のエキストラが登場しなかったブラームの『織工達』演出である。(杉浦 康則: 「オットー・ブラームの『織工達』演出に見られる群集表現」 『北海道大学ドイツ語学・文学研究会 独語独文学研究年報』所収 第37号 (2010) 1-19頁。) ただし、ブラームの演出が主に作品構造を要因として観客に群集を思い描かせたのに対し、イエスナーはリズムによって秩序付けられた運動という演出技法によって群集を表現した、というところに大きな差異がある。

⁵¹ Jessner, ‚Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin‘, S. 15.

⁵² Hoffmann, Peter, *Die Entwicklung der theatralischen Massenregie in Deutschland von den Meinigern bis zum Ende der Weimarer Republik*. Universität Wien (Dissertation) 1966.

この演出は1921年6月20日、グローセス・シャウシュピールハウスにおけるカールハインツ・マルティン (Karlheinz Martin 1886-1948) の『織工達』演出との対比という要素も絡み、注目されることとなった。織工の群集が舞台上に登場したマルティンによる演出に関して、1921年6月21日の『ベルリン地方新聞』(*Berliner Lokalanzeiger*) には次のような批評が掲載される。「群集の場は […] ラインハルト型であった。工場主の事務所における織工達、飲み屋からの織工達の出発、ドライシガー家での非常にリアルな略奪 […] ヒルゼ家での暴動。」⁵³

マルティンの演出はベルリンの批評家達に受け入れられ、1928年2月6日の『12時新聞』(*12-Uhr Blatt*) においては次のように述べられている。「かつてカールハインツ・マルティンが(1921年、ベルリンのグローセス・シャウシュピールハウスにおける演出で) […] 轟音を響かせ、もはやそれを凌駕することはできなかった。この中心的場面の新たな基調が見出されなくてはならなかった。」⁵⁴そしてイエスナーはこの基調を見出した。大騒動を期待させるドライシガー家での略奪の場が、静けさの中で進行したのである。ファルクは1928年2月6日の『ベルリン昼新聞』において次のように述べている。「貧しい悪魔達がゆっくりと忍び寄ってくる。[…] それから彼らは次第に、ほとんど一言も発せず、落ち着いて […] 破壊行為を開始する。[…] どのように機械が解体され、時計が破壊され、行進が準備されることか。まるで夢の中の出来事、幽霊のようである。」⁵⁵また、この場の演出方法に関して劇評家アルフレート・ケル (Alfred Kerr 1867-1948) は、1928年2月6日の『ベルリン日報』(*Berliner Tageblatt*) において次のように述べている。「ドアが破壊された後、織工達がここでほとんど無言で全てのものを取り壊し、ほとんど一言も語らずに 全てのものを破壊することにはわけがある。それまでの全ての経過を、静かなアンゾルゲの、最後の思いがけない叫び声のための単なる序曲として捉えること、これが芸術的目標である。彼は道徳的言葉を大声で語り、鏡を破壊するのである。その作用は強力である。」⁵⁶ケルによると、イエスナーは老アンゾルゲの感情の爆発をより激しく表現するために、静けさを利用したのである。

『ヴィルヘルム・テル』演出においては多数のエキストラが秩序付けられた運動をすることで、共同体としての群集が表現された。『リチャード三世』演出においてはエキストラ数が激減したものの共同体としての群集は表現され、群集演出のエネルギーを備えた群集表現が展開された。そして『織工達』演出においては大群集の暴動が期待される場を静けさが支配した。エキストラ数の規模のみを念頭において判断するならば、ラインハルトの群集演出にイエスナーのそれが劣ることは明らかである。それにもかかわらず、本稿冒頭において述べたとおり、ブレヒトが群集演出を完成させた演出家の一人としてイエスナーを挙げたのは、イエスナーの多様な群集表現を群集演出の進化形として認識したが故であろう。ただし、このような群集演出本来の形から変化した表現までも群集演出として認識する視野を備えてい

⁵³ Schumann, Barbara, *Untersuchungen zur Inszenierungs- und Wirkungsgeschichte von Gerhart Hauptmanns Schauspiel DIE WEBER*. Düsseldorf (Dissertation) 1982, S. 197.

⁵⁴ Ibid., S. 247.

⁵⁵ Ibid., S. 251.

⁵⁶ Ibid., S. 252.

たにもかかわらず、ブレヒトは自らの活動もまたその観点から位置付けできるということに気付かなかった。ブレヒトの活動に関しては、稿を改めて論じることにする。

参考文献

- Bab, Julius, *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870*. Leipzig 1928.
- Bluth, Karl Theodor, *Leopold Jessner*. Berlin 1928.
- Brauneck, Manfred und Gérard, Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon I*. Reinbek bei Hamburg 2001.
- Emmel, Felix, *Das ekstatische Theater*. Prien am Chiemsee 1924.
- Fetting, Hugo (Hg.), *Leopold Jessner. Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Berlin 1979.
- Heilmann, Matthias, *Leopold Jessner – Intendant der Republik*. Tübingen 2005.
- Hoffmann, Peter, *Die Entwicklung der theatralischen Massenregie in Deutschland von den Meininger bis zum Ende der Weimarer Republik*. Universität Wien (Dissertation) 1966.
- Kortner, Fritz, *Aller Tage Abend*. Berlin 1991.
- Pirchan, Emil, 'Erinnerungen an Leopold Jessner'. In: *Die Neue Zeitung*, 21. Februar 1951, S. 7.
- Piscator, Erwin, *Das politische Theater*. Berlin 1929.
- Rühle, Günther, *Theater für die Republik*. Frankfurt am Main 1988, Bd. 1.
- Schumann, Barbara, *Untersuchungen zur Inszenierungs- und Wirkungsgeschichte von Gerhart Hauptmanns Schauspiel DIE WEBER*. Düsseldorf (Dissertation) 1982.
- Suhrkamp Verlag (Hg.), *Bertolt Brecht. Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main 1967, Bd. 15.
- Winds, Adolf, *Geschichte der Regie*. Berlin 1925.
- 杉浦 康則： 「エルヴィン・ピスカートの叙事的演劇に見られる群集表現」 『北海道大学ドイツ語学・文学研究会 独語独文学研究年報』所収 第36号 (2009) 41-61頁。
- 杉浦 康則： 「オットー・ブラームの『織工達』演出に見られる群集表現」 『北海道大学ドイツ語学・文学研究会 独語独文学研究年報』所収 第37号 (2010) 1-19頁。
- 杉浦 康則： 『ヨーロッパ演劇における群集演出の展開』 北海道大学大学院文学研究科学位論文 (2012)。

執筆者紹介

氏名：杉浦 康則

所属：室蘭工業大学大学院工学研究科ひと文化系領域 非常勤講師

Email：ys-hokudai@hotmail.co.jp

