

フランスの劇場から [Ⅱ]

内 藤 高

Mladen Materic 作、演出、『祭りの日
プラズニック (*Le Jour de fête Praznik*)』,
Théâtre de la Bastille

アイコンを手にもった女と狼のマスクをつけた一人の男が舞台正面に向って静かに進んでくる。男は果物ナイフで女の顔などを撫でまわす。何かの予感がある。今度は女がナイフを握る。男はシャツを脱ぎ上半身裸となる。女がナイフでその肌をさする。ナイフを男の胸にあて、一突き、ナイフは深く男の胸の中に沈む。男女とも退場。何もなかった空間に、徐々に装置が作られていく。扉、窓が組み立てられ、テーブルが運ばれて家の内部空間がゆっくりと構築されていく。日常馴染みの深い普通の家庭の空間である。子供が登場する。そして、若いカップルや老夫婦。

サラエヴォからやってきたムラデン・マテリックとその劇団 Tattoo Théâtre による『祭りの日』の冒頭シーンである。やって来たという表現は適当でないかもしれない。来ざるをえなかったというべきであろう。『ル・モンド』の紹介記事によれば、マテリックは1983年にサラエヴォに小さな劇団を設立している。今回の Tattoo の劇団である。公けに広く認められた劇団ではなく、財政的な困難もあったようであるが、ベオグラードの国際演劇フェスティバルを通じて、西側の演劇人と交流が深まり、1986年からはスペイン、イタリア、オーストリアなどをこの劇団はまわり始める。そして、エジンバラで成功を収め、その際、フランス公演のきっかけとなる、トゥールーズのガロンヌ劇団の支配人と出会うことになる。

今回の公演もまずトゥールーズの秋のフェスティバルで行なわれ、それが続いてパリのバステューユ劇場に回ってきたものである。

いうまでもなく、サラエヴォが舞台である。セルビア人であるマテリック自身は、戦争の勃発とともに、家族とともにまずベオグラードに逃れ、そこでの生活が困難なことを知り、ガロンヌ劇団を通じて、フランスでの演劇活動そして生活そのものを続けることを余儀なくされる。92年の6月からである。

こうした背景がある。その劇は過去の歴史や物語の寓意、解釈を示すのではなく、現在そのものを示すものだろう。といっても、ドキュメント風のリアリズムがそれを支配しているのではない。新聞記事の活字、報道記者の声がそこにあるのではない。日常生活の表現、それがそのまま生活を包む一種の圧迫感を間接的に、だが鋭く示す表現となる。そうしたことだけをこの劇は目ざしているように見える。

無言劇である、セリフは一切ない。音はある。銃声、音楽。一つの家庭の日常生活、われわれにも親しい日常生活のオブジェとピストルが並存する室内空間が、ある意味では極めて静かに描かれていく。家庭が理想化されているわけではない。いさかみや不信や衝突もある日常生活の物語、しかし、そこにはユーモアや愛情がないわけではない。たとえば、部屋のまん中に裸婦の絵を飾ろうとする男、それを好まず余所へ移そうとする女、そのやりとり。日々の口論、そこには同時に、優しさや愛情がある。しばしば流れる音楽は、タンゴやワルツ、殊更に甘美さや優しさが強調されている。

しかし、いうまでもなく、この劇で印象的なのは、この内部空間にたえず侵入してくる外部、内部に強い圧力をかけ圧迫し、中のものがそこに向かって出て行かざるをえなくなる外部である。外の銃声、しばしば窓ガラス越しに中を覗くかげ、入口に立ち外から家の内部を見つめる動作に割かれる長い時間。狼のマスクをつけた男たちの侵入、つきつけられる銃、物色される室内。ドアの後ろからピストルを射とうとする大人、それをとりあげ

る子供、アコーディオンの長い延音。男のズボンをはき、兵士の姿で外へでていこうとする女。女からの誘いに反応する男、そのとき外で銃声、女を捨て外へ出ていく男。手足がむしりとられる人形、圧縮される暴力。家に残る老夫婦、抱きしめあう二人、押さえられた怒り。

甘美すぎるほどの音楽が流れる中で交錯する銃声。最後に家はすっかり取り払われてもとの何もない無の空間に戻る（内部の消失崩壊）。ワルツの流れる中、喪服姿の三人の女性が現われる。手に結婚の折の写真か何かをもっている。難民の姿、狼のマスクの男たち...

作者の意図したストーリーを完全に正確に押さえることができたかはともかくとして、基本的にはむずかしいドラマトゥルギーや過剰な装飾のないシンプルな劇である。子供や老夫婦の役は、フランスで一般人から募られたそうである。だれにも共有できる現実、その重さをそのまま強く感じさせること、それが演出家の意図であろう。あまりにも自明なこと、わかって当然のこと、しかし、逆に、それを本当に感じさせることは、むずかしいことかもしれない。

作者＝演出家が上演のチラシに書いていたトランプ手品の比喩は面白い。トランプを切る。一枚その中から取り出す。クラブの3である。もう一度切る、そして一枚取り出す、クラブの3である。私のポケットにも、あなたのポケットの中にもクラブの3がある。

もっと別の、そして最もむずかしい手品がある。一枚のカードを取り出す。スペードの5である。カードを切る、さらに切る。一枚を取り出す。何とハートの8である。ハートの8なのだ。これこそ、本当の奇蹟である。

だがだれがこの手品を見たいと思うだろうか...

現実そのもののもつその神秘性を呈示すること、それを一つの奇蹟として観客に実感させること、この目的のためにマテリックは、言葉という方法を選ばなかった。言葉は、ある意味では到達しないもの、到達を妨げるものである。多くの困難を経たマテリックにとってあまりにも自明なこと、それを言葉は逸脱させてしまうと言っているかのようである。

だが、同時に、私には、この無言劇の主人公たちは、言葉を消された、言葉そのものを奪われてしまった人間を表わしているようにも見える。われわれは、ニュースでサラエヴォの銃声を聞くかもしれない。しかし、それより内側の人々の生活の声を聞くだろうか。この意味でも、まさしく、〈現在〉というものを重く、鈍痛のように感じさせる作品であった。

(93年12月6日)

Sartre 作、『出口なし(*Huis clos*)』、
Théâtre de l'Athénée Louis Jouvet,
Michel Raskine 演出

舞台上部にキャバレーか何かのそれを思わせるような大きなネオン、「HUIS CLOS」という文字である。開演前の舞台には幕は降りていない。うす暗がりの中に、いくつかのソファ、奥には事務所などにあるロッカー、こうしたものが殺風景に置かれているのがかすかに見える。白布が掛けられた一つのソファには、ぼんやりとしか知覚できないが、うつむきかけんの半裸の像が腰をかけるような態勢で置かれている。(後にライトがつくとそれが首を切られた男の像であることがわかる。)

緑の電球が点滅し、ファンファーレがなる。そのたびに、死者たちがガルソンに伴われて、舞台床面に切られた扉を通して下から舞台上に登場してくる。ふくろうのような鳴き声が聞こえ、水滴の音が聞こえる。確かに死者たちの夜の世界には違いない。

サルトル『出口なし』の舞台である。サルトルという名前を聞いたときに予想する雰囲気とはまるで違う。かつてサルトルを愛読したわけでは決してないが、サルトルのテキストの背後には、何か実存主義的なイデオロギイがつき纏うという先入観はもっている。しばしば、彼の哲学の反映そのものとして、余りにテーゼ化された彼の小説『出口なし』はある意味では、そ

うした性格の比較的弱い作品かもしれない。しかし、このテキストでも、自分が憶病であったか否か、死者の世界で自分の過去の行為の正当性を問い続けるガルサン、とくにこの男に力点を置きながら読んでいくとき、そこに何か一種の倫理性の問題を読みたくなる。エステルにせよ、イネスにせよ、死者の世界に、現世の過去をもちこんだ人間であり、舞台は過去の行為の是非が問い直される裁判の場でもある。それが結審が行なわれる場であるかは別としても。

そうした予想される雰囲気とは全くのズレがある。おそらくは、年配のサルトリアンたちを当惑あるいは憤慨させる挑発性の強い演出である。そこにあるのは、ガルサンを主軸とする過去の問題というよりも、むしろ、閉ざされた世界に置かれた一人の男と二人の女、その関係の作る現在の問題である。

ある記事によれば、この演出家ラスキン——かつて、ロジェ・プランションの弟子を務めていたそうであるが——は、偶然何の気なしにこのテキストを読んでいたときに、この三人の人物たちの作る関係の暴力性に強くとらえられたという。これは、肉体の劇、感覚、官能性の劇であり、誘惑の劇である。そうした解釈が彼を捉える。サルトルの哲学にはもちろん他者の問題がある。しかし、ここで強調されるのは、他者が厄介なのは、それが身体をもち、しかも性的であることである。

こうした肉体同志のぶつかり合いの場、それが『出口なし』という場になる。アクションは大きく暴力的である。コスチュームもそうした雰囲気を表現するのにふさわしい。レスビアン、イネスは赤革のジャンパーに黒のミニスカート、その醜さは強調されている。エステルの方は、うす水色のドレスに、うす水色のコート、重々しさはない。ちょっと浮気っぽい感じである。1946年の演出の際のドレスとは相当違う。上演で主役となるのは、このエステルである。この女性の駆きたてる官能性、ガルサンへの挑発と、そしてもう一人の女性イネスの反応敵意、こうした〈性的〉な関係というものが軸となって舞台は展開する。

この女たちの肉体的な挑発がそのまま表現される。たとえば、エステルがガルサンと抱き合おうとする場面では、二人は下着姿のままであり、暗闇から急にライトがつくと、二人はロッカーの上で抱き合っていたりもする。こうした部分は軽いドタバタ劇ののりである。最後も、エステルのイネス殺人(?)の失敗のあと、再び笑い出したエステルが、後ろ向きに立ったまま身に付けている下着のよじれを直すというシーンでおしまいになる。押さえたところは何もない。

今回の上演に到るまではこの戯曲を読んだことがなかったという、エステル役のマリー-クリスチヌ・オルリーが、『ル・モンド』のインタビューの中で強調しているのは、何よりも生身の一人のパリジェンヌとしてのエステルである。「腕、脚、身体を使って、自らの感覚を使って演じる女であり、生身の肉体と感覚-欲望^{サンサシオン}をもった女であり、匂いを感じ、色を見、叫びを聞く女である」、こう彼女は主張している。

ガルサンの沈黙、過去の行為をふりかえるためにそれに固執する沈黙というものも、何か後ろにひっこんでしまい、その意味が骨抜きにされてしまう。それは、たんに、女からの挑発に対して男がためらう曖昧さのようなものとしてしか伝わってこない。「あなたがもったいぶったふりをしたのは、彼女の関心をひくため」というイネスがガルサンに向って言う言葉があるが、こうしたささいな言葉がそのままこの劇の主張そのものとなり、ガルサンの背後に感じられていた(少なくともこれまでの理解では)思想の重さみたいなものがどんどん無化していく。

この上演には、確かにこれまであまり注意されてこなかった部分、その言葉を言葉そのままに捉え、そこに作者(テキスト?)の主張を確認しようとする強い傾向が存在する。サルトルが、ある意味では、うっかり、劇を成立させるための修飾として二次的な意味で書き加えたかもしれない言葉、それを演出家は逆に、本質として取り押さえて利用したような印象を受けることもある。予想とのズレの大きい解釈である。

確かに、全体としてみたときに、逸脱はあるかもしれない。しかし、今

回の上演で強調されているものは、少なくともサルトルのテキストの中で、それを作者が意識したにせよしなかったにせよ、作者が何か固執した部分を明かすみに出したものであることは疑いない。イネスが、この閉ざされた空間の中でお互いの存在を忘れ自分の思索に耽ろうと提案するガルサンに対して投げる、そんなことは無駄という非難の言葉、「私はあなたのことを私の骨の中まで感じるわ。あなたの沈黙は私の耳の中で叫びとなる。」あるいは、エステルがガルサンをわしづかみにしながら放つ言葉、「あなたは男なの。じゃあ私のことを見つめなさい。目をそらさないで、そんなにつらいの？私は黄金の髪をもっているのよ。それに、結局のところある人は私のために自殺したのよ。」こうした言語は、サルトルのテキストの中にある、男のもつ小さな観念など容易に殺してしまいかねない、欲望の、性の、誘惑の言語への強い固執をあらためて意識させる。

たしかに、サルトルの哲学に関してよく語られる他者の問題がそこにある。だが、この上演では、性としての他者、肉体としての他者が極度に強調される。『出口』を塞ぐのは、このはりつめた緊張関係、たえず、誘惑、嫉妬が三者の間で交錯、交代する関係である。それは死者の世界ではない、現実そのものの表象である。

(94年1月29日)

Brecht 作、『バール』、Anita Picciarini 演出、 Cartoucherie Théâtre de la Tempête

ヴァンセンヌの森、カルトゥッシュリーに並ぶ劇場の一つ Tempête(嵐)劇場、ブレヒトの処女作『バール』。見世物小屋風の空間である。小屋の中にはいるとホール全体が木の柵で囲われている。日本の時代劇などで見る処刑場にちょっと似ている。何の大道具もないがらんとした中央の土間で演じられる劇を四方から取り囲む形で観客が見つめる長方形の構図が基

本となる。客席は3段からなり、そこにはよく集めたと感心するくらい、不揃いなまちまちの椅子が沢山並べられている。なかには、古道具屋から運んできたようなものもある。まちまちの高さ、いうまでもなく、一貫した視線、普遍的な視線は不可能である。それぞれが、その立場で見るしかない。四隅には、俳優たちがひっきりなしに侵入退出をくり返す通路がもうけられている。長方形の内で主にその対角線を軸とした運動が中心となる。

『パール』にふさわしい形容かどうかかわからないが、美しい洗練された演出である。演出はアニタ・ピッチアリーニ、1989年にドストエフスキーの小説の翻案『カラマーゾフ』を演出して評判となった女性演出家である。女優としてスタートした後、1970年代後半から演出活動にはいり、88年にはSiroccoという劇団を創設、『カラマーゾフ』がその最初の上演であった。

テンポの速い、動きのある演出である。もちろん、テキスト自体、それぞれの場面は短く、それぞれの出来事、瞬間瞬間が次々に生起して行くように書かれているが（なお使用された仏訳はギユヴィックのそれで秀れた訳としての定評がある）、その連続するリズムをよく捉え表現している。次々と生起しては消える瞬間、デコールもそれにふさわしい動きを示す。長く固定される重い装置はない。舞台の構図上からもそれは不可能である。パールたちの溜り場、そこのピアノは滑車のついた台の上に乗っていて、それはたえず舞台一面をくるくると引きまわされる。またあるときは、一列に並んだ俳優たちによって、落葉が撒きしかれて行き舞台は急に森と化す。主人公の心の状態を反映するかのよう、ある意味では神経質に、安らぐことなく場は変化していく。

この上演では、一人のヒーロー、あるいは怪物として、パールが突出して前面に出てくるという印象はうけない。予想よりもやや大人しいという印象さえうける。この複雑な顔をもつ主人公のあるアスペクトが強調され肥大化されて前面に提示されるのではない。抒情詩人、風に動かされ森に

眠る自然児。倦むことのない女の誘惑者、つねに存在するやりばのない怒り、無頼漢、放浪者、あるいはたんなんとるにたりない失業者。超人の像をそこに見ることも確かに可能であろう。しかし、振幅の大きいこの像に固定化された確固としたイメージを与えることはなかなかむずかしい。前半のバールと森の中で暮らし始めるバールのイメージには、テキストの中でもかなりの落差がある。

ブルジョワの男女を相手とするときのバール、エカルトと言葉を交わすバール、ソフィーとの森の中での会話、森の中で不思議な物乞いを相手とする会話、そして彼の詩の言葉。状況、対話者によって、バールの言語は不安定にくるくるとその性格を変える。確固とした主体のもつ一貫性とは対照的な、状況に左右されやすい脆い言語である。その不安定さは、おそらく、ブレヒト自身が、この人物をどの程度自分と近いものとしようとしたか、ブレヒトとこの人物との微妙な距離の問題でもある。

演出家自身も、ある距離をもって、このバールを見ているようである。この上演で、やや離れて主人公を見守るとき、このバールは美しい。例えば、白樺の倒木に身を横たえるバール。次々と女を誘惑し、女に破滅を齎らし、しかも、その肉体に軽蔑しか示さない、いわば〈悪〉の表象としてのバール、そこに疑いなく存在する一つの若い〈牡〉の力、しかし、その表現には力点がおかれていない。

むしろ、この男を見つめる一人の女性演出家の視線のようなものが強く感じられる舞台である。光、照明もよくこの雰囲気と呼応している。全体として明るい光で舞台空間を全域に渡って照らし出すということは少ない。バールとソフィーが抱き合うところも、身体の一部だけに光を当てたり、しばしば顔だけに光が当てられたり、部分的な照明がよく用いられる。暗い闇の部分で周囲を取り囲む。バールの全身が一つの輝きとして可視性のもとに晒け出されるということはほとんどない。幾つかの森のシーンも、光は美しいが強烈ではなく、つねに薄い陰のベールで包まれている。何かそこに存在するイメージが間接化される。それは、白樺の中で眠るバールを

やさしく包み込む闇のような雰囲気を感じさせるし、それと同時に、演出家がこの人物に対してとる、やや憂愁のある距離のようなものを感知させる。

瞬間的で、不安定で、移ろいやすいパール、この波動のようなものが敏感に伝わってくる演出である。舞台を取り巻く不揃いの椅子、それがこの脆さを観客に対して与えるために計算されて置かれたのだとすれば、見事な計算である。

(94年4月14日)

Martin Sperr 作、『ニーダーバイエルンの山狩り
(*Jagdscenen aus Niederbayern*、仏訳タイトル、
Scènes de chasse en Bavière)』、Patrice Douchet 演出、
Théâtre 14 Jean-Marie Serreau

パリの環状道路沿いの門の一つ、ポルト・ド・ヴァンヴの近くにある「14 劇場」、パリ市の 20 区のいくつかそれぞれ区の名をもつ劇場があるが、これもその一つ、14 区の劇場である。250 席のこじんまりとした比較的地味な劇場、繁華街でも高級住宅地でもまた工業地域でもない普通の住宅の多い 14 区の雰囲気とよくあっているようにも見える。日曜などには、この劇場沿いに市がたち（多くは安物の衣料などであるが）、劇場へ向かう途中の道はなかなか賑やかになる。

バイエルン生まれのドイツの作家マルチン・シュペル (1944-) の『ニーダーバイエルンの山狩り』(1966) の仏訳を通しての上演である。

バイエルンの寒村、そこに戻ってくる一人の不適合者アブラム、彼にはホモセクシュアルの嫌疑がかけられている。息子の帰還を好まない母親バルバラ、周囲の村人たちの二人に対する冷ややかな視線、アブラムとの結婚を望む若い娘トンカ、だがアブラムはそれにうまく応じることができな

い。疎外されたアブラムと心のこもった会話を交わすことができるのは、知恵遅れのロボだけであるが、アブラムがロボに示そうとした優しい態度を村人に目撃され、それはホモセクシュアルの強姦の行為と取られてしまう。村人たちの糾弾、アブラムの母親は村を去る。孤立したアブラムに接近するトンカ、だが興奮したアブラムは彼女を殺してしまう。村人たちの追跡、納屋で捕らえられるアブラム。一人残されて病院に監禁されることに怯え自殺するロボ。排除の完遂、再び村に戻ってくる「平和」。こうした事件の背景として喚起される村人たちの卑しいとるに足りない生活、他人を気にし、他人に右へ倣への行動。

閉鎖的な村の集団とそこから排除されるもの、ある意味では、テーマがあまりにも自明なテキストである。テキストの最初から〈悪〉、白黒ははっきりとしていて、そこに曖昧な不気味さ、底の深い不気味さのようなものを感じとりにくい。もちろん、排除する集団というものはいつの時代にも重要なテーマであり、また、排斥されるものがホモセクシュアルであるというのはアクチュアルな意味をもっているかもしれない。しかし、全体として、ややオリジナリティーの弱い作品かもしれない(テキストの原語における言語表現力については、それに言及する力は筆者にはないが)。この作品を今上演する理由問題意識については、演出家にいろいろ尋ねてみたい気もする。

しかし、こうした留保はあるにせよ、上演自体は、エネルギッシュでなかなか面白かった。演出の方向ははっきりしている。閉塞された空間の中で荒れる暴力、悪意の強調である。最奥に置かれた教会の祭壇を除いて舞台の大部分が鶏小屋の金網で囲われている。ときおり、殺される鶏の断末魔の声が聞こえる。村全体がこの網で囲われた一つの鳥小屋であり、村人たちは多くの場合、この閉鎖空間の中で行動する。あるときは、この鳥小屋の前面近くに進んできて、一列に揃い、一斉に金網ごしに批難の言葉を投げる。アブラムなど主要人物を除いて村人たち一般のメイクは誇張されている。とくに、目のあたりには、赤が強く入れられており、歌舞伎か、

あるいは、オットー・ディクス風の肖像画の顔を思わせる。一種の表現主義的イメージがこの舞台の視覚を支配している。

村人たちの仕草の多くは、集団的であり、画一性が強調されている。やや過剰のきらいがあるが、ストップモーションがよく使われる。観客に対する挑発も強い。客席を背にして前かがみになったとき一斉に向けられる村人たちの尻、水をかけるときのとばっちり、客席までそのまま届く。ロボが下着を降ろして便器に腰かけるそのままの描写。ビールを手にした村人ヴォルカーのトンカとの粗野なセックスシーン。

この金網におおわれた鶏小屋は、集団の視線に対して何も隠さない。しばしば我々観客の視線もその共犯者となる。この小屋は、二階構造になっていて、二階におかれた板の上で村人たちが眠る風景は、まさしく止まり木にとまって休む鳥の印象を与えるのであるが、排除されるアブラムとロボがうずくまるのもこの二階のすみである。彼らは、すべての視線にそのまま晒されている。トンカの殺害はこの閉鎖空間の外で起こる。しかし、アブラムは再びこの空間の中で小さくなっているところを、村人たちに発見されるのである。

曖昧さはない。とりわけこの空間を利用した、何よりも集団の視線の暴力性を表現することで、この演出は、獲物を選びそれを抹殺していく集団のもつ暴力性を十分に喚起することに成功している。そこには疑いのない力がある。押さえられているものを直接的に外へ外へと出そうとする演出である。怒りというものがその出発点となっている。舞台からのさまざまな挑発も観客の中に〈怒り〉を共有することを強く要求する。その意味ではシュベルのテキストの可能性を十分に突き進めた上演であろう。

翻訳で読む限り、この劇は、一つの鈍重なリアリズム演劇に陥る危険性をもっている。演出家ドゥシェは、それを思い切って見世物芝居風な空間に置くことによって、一つの野蛮さをそこに鋭く表現している。この野蛮さこそが、ひょっとすると、今もっともアクチュアルなものなのかもしれない。

(94年4月23日)

Jean Audureau 作、『若い男(*Le jeune homme*)』、
Théâtre de la Commune Pandora Aubervillier,
Eric Vigner 演出

ジャン・オーデュローという日本ではまだあまり馴染みのない(多分フランスでも)作家の作品4本を一連の企画としてオーベルヴィリエのコミュニヌ劇場で短期間(1日2作品、それぞれ4日ずつ)上演していた。『若い男』もその中の一つである。

このテキストは、1971年にガリマールから出版され、73年にナンテールのAmandier劇場で初演されている。オーデュローは1932年、フランス西部、ナントに近いメヌーロワール県のCholet(ショレ)で生まれている。現在まで主要作品は5本、寡作の作家である。推敲に推敲を重ねる作家と聞く。フロベールの『純な心』を素材とした『フェリシテ』という作品があり(雰囲気はかなり原作と違うようであるが)、1983年にジャン・ピエール・ヴァンサンによって上演されている。

短期間の上演のせいかオーベルヴィリエの劇場はほぼ満員である。台本をもちながらの上演である。動きや空間のトータルな構成というよりは、読む方に、パロールの表現に重点が置かれている。コスチューム(ほとんど全員白である)や舞台装置は極めて簡素、舞台には大学のゼミ室などにあるような縦長い机が二つ三つ縦に連なっている以外、ほとんど何もない。未完成な、実験性の強い上演であるが、このテキストの可能性を限定してしまわないという意味では、このテキストにふさわしい上演形態かもしれない。

不思議なテキストである。哲学者エマニュエル・カントの家の室内とケーニヒスブルグの街を舞台とする。その空間的な境は舞台ではほとんど区別されていない。ある日曜日の朝、年老いたカントがそろそろ目覚めようとしている頃である。そのまわりには、第一の従僕ランプ、第二の従僕カウフマン、家政婦ゼイタの二人の娘マイアとアル・シュフィ、二人の女友達

のクリスタル、そしてゼイタの甥のマチアスが賑やかに過ごしている。若者たちは、笑いふざけあい、多分にエロチックな挑発がはいったり、ときには本気になって罵りあったりするが、この喧噪はカントを中心とする一つの〈調和〉した世界を毀すものではない。賑やかさの中でカントは目覚める。周囲の人々の祝福。

しかし、街角に一人の見知らぬ少年が現われたときから何かが変化し始める。通りでマダムゼイタからすべり落ち、彼女がそのまま打捨てておいた毛皮の襟巻き、いわばこの生の抜け殻に近づき、それが生き物であるかのように何か話しかけようとする子供。この子供がカントの目にとまる。従僕の一人が子供を追い払おうとするが、カントはそれを止める。

カント、そして、彼をとりまく全員が変化し始める。この老哲学者がかつて大学に通っていたころの過去の生活を回想し、その従僕であったことを誇りに思い、現在カントが迫ってくる死の悪夢に憑かれているのを悔やむランプ。彼の非難の言葉にカントの中で怒りが急激に増大する。ランプにつかみかかろうとするカント、そして彼は失神する。

そのとき、一人の若い男がやってくる。前の少年と同じコスチューム、よく似ている、あるいは同一人物のようでもある。(この若い男自身、さっきの少年がまた戻ってきたのだと自己を説明するように、テキストでもこの曖昧さは保持されている。) やがて息を吹きかえすカントにこの青年は話しかけ始める。その言葉、動作は挑戦的であり、断定的であり、高慢である。少なくともたて前上は前半はカントにあったこの劇の焦点はこの青年に移る。次第に周囲の人々は賑やかさを失い、カントとこの青年の対話一対決が舞台を占拠していく。

カントに向って、あなたの死を教えるためにやってきたと語るこの青年、死者と出会った夢を彼は語るがカントはそれを信じない。挑発はエスカレートする。青年の言葉にかつとなって、ついに青年の顔にツバを吐きかけてしまう老哲学者。我にかえり青年にハンカチをさし出すカント。続いて、この青年を自分はどこかでみたことがあるというカントの言葉に対して、

自分は誰を思い起こさせるのかという問いを執拗に続ける青年、このテーマを軸に劇は進行していく。止めるようにという周囲からの忠告も聞き入れず、青年の質問に応じてそれを思い起こそうとする集中するカント。

カントからの明瞭な答えはない。だがこの青年は何者なのか。カントに向って死を告げにやってきたと語るこの男は死の化身のようでもあり、若い女たちを次々と惹きつけていくこの男はエロスの化身のようでもある。あるいは、何かランボーを思わせるような太陽や水、大地との交感を歌うパロール、そして、カントの部屋にはいってきて、いきなりたて続けに投げつける動物の叫び声は、この男が自然の化身のようでもあり、あるいは、カントが、執拗にそれにこだわり、そばにとどめようとするこの青年は、カント自身の少年期の影のようでもある。少なくともいえることは、その青年は、日常の意識、理性としてのカントではない別のカント、夢みるカント、彼の夢の総体のようなものを具現している分身であることであろう。それは理性としてのカントを脅かす。

ともかく、舞台は、一つの調和をもっていた世界に次々と生じてくる亀裂を描きながら展開していく。青年の出現とともに、一つの秩序が毀れたことを嘆くゼイタ、街を歩くマチアスに家に帰るように呼びかけても応じようとしないし、娘たちも母親の注意に従わない。その言葉も秩序を失っていく。母親は娘たちの化粧や服装が思いの他派手であったことに初めて気づく(コスチュームはこの上演では単純である)。娘たちにとって、カントが何か遠い存在になっていく。泣くことなど知らなかったクリスタルの涙。日常生活の秩序をもう一度取り戻そうと空しく試みるゼイタ。この青年を外へ出そうとするカウフマン、だがカントは、最後まで、この青年と一緒に留めることに固執する。おそらく分離できない彼の夢の分身として。例の子供が再び現われる。その子を指しながら、大地に向って、その冷やかで残酷な沈黙を批難する青年、何も答えない大地に向って、生命を求め続ける青年の言葉でこの劇は終わる。

一人の謎の青年の登場によって破壊されてしまう、老カントを中心とす

る調和の世界。その意味では、この劇は、ヴィスコンティの映画の世界か何かを思わせないこともない。しかし、ヴィスコンティにあるような一種の直接性、生ま生ましさ、エロスの欲望と破壊衝動に急激に収斂するようなリアルな描写はそこにはない。すべてがもっと抽象的で曖昧であり、現実的基盤が何か夢のようなものによって解消されていくような印象をこの作品は与える。

この作品の不思議な魅力は、たんにストーリー自体の展開にあるのではなく、それぞれの人物の発するパロール、その演劇的言語がもつ幅の広さ、豊かさにある。それは、たんにテキストを目で読むだけでなく、実際に音、声として聞いたときによく感知される。

オーデュローという作家は、パロールのもつ詩的機能を非常に意識した作家のように思われる。人物たちが放つそれぞれのパロールがしばしば一つの詩のテキストの性格を帯びている。人物同士の言葉の投げあい、やりとりももちろんであるが、あるときには、一つ一つがまったく独立した独白のテキストとして、劇の流れの単純な進行を無化し、それに裂け目や転調を作る。パロールは多くの場合、間接的であり、時間を通してゆっくりとその意味が現われてくるような響きがある。

しかも、それはたんに言葉だけの問題ではなく、身体のもつ詩的機能ともいうべきものの表現と密接に結びついている。たとえば、冒頭でカントがまだ眠っているときに、その周囲で戯れあう、若者たちの多分にエロチックなニュアンスを帯びた言葉のやりとり、動作も十分にその演劇的な魅力を伝え、不思議な心地よさに見ているものを誘う。この戯れの中には、自然の模倣の言葉がしばしばでてくる。あるときは鳥、あるときは虫、そして水の流れ、風の音。こうしたものの声による模倣、それと重なりあう身体表現。一つの呪文のもつ魅力、一人の個人の言葉としてよりも、それに侵入する自然の方をそこに感知させるような言語態である。

しかし、言葉は決して、自然に安住しているわけではない。たえず、転調がある。カントと青年の対決の言語に一たん収斂したあと、言葉は何か

無限に拡散、気化されていくような印象を受ける。振幅の大きい言語が、現実の場を無化していくような役割を果たす。

極めて具体的なものと、いつのまにかそれを無化していくものが同居する空間、一種のシュールレアリスムの手法とも通じるオーデュローの空間（実際の舞台空間としてもカントの家がいつのまにか、ケーニヒスブルグの街と一つになる）、おそらく、このテキストの一番の魅力は、このメタモルフォーズ、あるいは移行^{バサージュ}の微妙でしかし本質的な表現であろう。消失する基盤、それは、カントの意識の中に堅固に構築された世界の観念であろう。しかし、その代わりに、もっと危険で誘惑にみちたカントの夢がそこに拡がる。

不思議な世界である。過剰ともいえるシーニュがそこに散りばめられているテキストを読み直しても、なかなか、そのトータルな像を把握することはむずかしい。しかし、少なくとも、その夢に身を委ねるという姿勢こそをこのテキストは要求していること、そしてその力を十分に備えたテキストであることは疑いがない。

(94年6月12日)