



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ヴェーデキント『パンドラの箱』初稿：いわゆるルル劇のIntentionについて
Author(s)	金子, 元臣
Citation	独語独文学科研究年報, 20, 69-83
Issue Date	1993-12
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25951
Type	departmental bulletin paper
File Information	20_P69-83.pdf



ヴェーデキント『パンドラの箱』初稿 —いわゆるルル劇の Intention について

金子元臣

{ 1 }

1988年2月13日、ハンブルクの Deutsches Theater で Peter Zadek の演出で、ヴェーデキントの『パンドラの箱』の公演がおこなわれ、話題となった。この公演が注目をあつめた最大の理由は、これが従来の『地霊』『パンドラの箱』と2部にわかれていたヴェーデキントのいわゆるルル劇の公演ではなく、1894年かれがパリで完成させたこの劇の初稿をつかった初めての公演であったということにある。Zadek は演出にあたって、第1幕の背景に瓦礫の山にならべて、爆撃をうけたブランデンブルク門を配したほか、第2幕第8場の画家シュヴァルツの凄惨な自殺の場に飛び込んでくるアルヴァのせりふ「帝国議会在解散されました」(Ph—49)を、「スターリンが死にました」と書きかえるなど、全体として劇の時間設定を「世紀末」から戦後の4、50年代におきかえるという大胆な変更をおこなっている¹⁾。

『パンドラの箱』という題をもった1894年の初稿は、その後 Zadek 公演評を掲載した Theater heute 誌の1988年4月号、5月号に連載され²⁾、1990年になって Darmstadt の Editions-und Forschungsstelle Frank Wedekind のだしているシリーズ Pharus III として出版された³⁾。

1894年の初稿の特徴は、なんといっても全体が通して5幕の劇として書かれていることである。ヴェーデキントがこれを二つにわけ、今日われわれが目にするかたちの4幕構成の『地霊』と3幕構成の『パンドラの箱』とした経過はきわめて錯綜しているが、これまでに明らかになっていることからいえば、前者のための改作、つまり初稿の3幕までのうち第2幕と第3幕のあいだに新しい第3幕をくわえ全体を4幕としこれに『地霊』というタイトルをつけたのが、ロンドンで初稿の第5幕を完成させパリに帰還した直後から翌年にかけて、また後者のための改作、つまり初稿の第4幕、第5幕に新たに書きたされた幕をまえにおいて全体を3幕としたのが1900年から1901年にかけてとみられている。初稿をふたつにわけ改作することになった理由は具体的には不明であるが、この劇の重要な素材となっているいわゆる「切り裂きジャック」の事件にあると考えるのが妥当な推察と思われる。事件そのものは、1888年の8月31日からロンドンで実際におこった娼婦の腹を切り裂くという5件の異常な猟奇的殺人事件であった。未解決に終わったこの事件はその異常な猟奇性もあって、当時ロン

ドンのみならずヨーロッパ中の話題となった。

ヴェーデキントは、ロンドンで「切り裂きジャック」が登場する第5幕をかきあげている。ロンドン滞在時の兄宛の書簡のなかで「わたしの新しい悲劇、『パンドラの箱』は、パリで出版される見込みです」(GB1—269)と書いていることから、かれはこの頃はこのドラマの本としての出版の見込みをある程度もっていたとおもわれる。ところがパリに帰還後、当初かれが出版をあて込んでいた Langen 社はそれを拒否している。改作の直接のきっかけがこのことにあったのは間違いあるまい。こうして『パンドラの箱』初稿は、今日まで日の目をみることなくしまいこまれるはめになった。

ヴェーデキント自身の記録によれば、この劇の改作の仕事は1894年9月から始められたことになっている(W3-335)。かれが、ロンドンからパリに帰ったのは6月の半ばころと思われるので、この間わずか3カ月のことである。改作の結果前述の初稿の前半部をつかった4幕物の『地霊』が、1895年にランゲン社から出版されている。このことから推測すれば、出版上の問題はやはり初稿の第4幕、第5幕にあったということになるであろう。また『地霊』に今日ついている「プロローク」は、1898年6月24日ライブツィヒでの Carl Heine 演出による公演の途中でつけられたものであり、初稿にはない。

初稿の第4幕、第5幕をふくむ後者が『パンドラの箱』の題をつけて初めて印刷に付されたのは、1902年7月 Insel 誌上であった。さらにこれが本のかたちで出版されたのは、1904年ベルリンの Bruno Cassirer 社からであった。そして1904年6月23日、予想通りといおうか、本は当局によって差し押さえにあったうえ、ヴェーデキントと出版者が告訴されている。なお今日の全集版の『パンドラの箱』についている「書店でのプロローク」がついたかたちでの出版は、1911年の版からである。したがってこれも初稿にはない。

また『地霊』の初演は、うえにふれた1898年の Heine の演出によるものだったが、『パンドラの箱』の公演がおこなわれたのは1904年のニュルンベルク、ミュンヘン公演が最初であり、しかもそのさい上演はかぎられた観客にたいしておこなうことでようやく許可された。これが一般公演のかたちでおこなわれるようになったのは、1911年以降という状態であった⁴⁾。『パンドラの箱』の上演が本格化するのには、1918年の検閲制度の廃止以降のことであった。

Günter Seehaus が書いているこの劇の Wirkungsgeschichte にも、この劇の受容や上演について様々な変遷のあったことが記されている。とりわけその中でも、この劇の Intention にかかわる grotesk な要素や tragi-komisch な要素への理解は、かなり混乱した様相をていしている⁵⁾。常識的ないいかたをすれば、こうした混乱は、印刷された本とはちがって演出がおおきなウェイトをしめる「劇場」というそれ自体固定しようのないシステムにおいてはほとんど避けがたいことであり、むしろその上演史自体が独自のテーマになりうるものである。この作品の、とりわけその初稿を、しかもこの時点でとりあげるにあたっては、当然のこと

ながらその劇としての完成度というよりは、とりあえずはむしろ作家の側の Intention が問題とされることになる。場合によってはテキストの改作の歴史をみるのが、それを明らかにすることもあるが、この劇の場合にはそれはあまり期待できないといえる。なぜならヴェーデキントが当時おかれていた状況からいうならば、その改作の動機の多くが外的な要素、たとえば検閲の問題やいかに当時の劇壇に地位を確保するかといった生活的要素の部分によっているとみるほうが妥当と思われるからである。とくに後者の理由にかんしては、作品が十分理解されないという事態のなかで、一層難しい状況にヴェーデキントをおくことになっている。たとえば『地霊』上演の最初の画期的成功例といえる1902年のベルリンの Kleines Theater での公演についても、自分が意図していたものとはほど遠いという思いが、ヴェーデキントには残ったようである。

わたしは自分がどんな類の劇を書いたのかを、驚きをもってみた。もしわたしがよき良心を守ろうとするなら、このベルリンの成功はもっぱら演出のおかげだということを全面的に認めなければならない。…ルルは極度に洗練されていた。シェーン博士はデカダンであった。1904年の流行通り、ルルはサロメであった。(9-440)

またカール・クラウスの手による、これまた成功した1905年のウィーンでの『パンドラの箱』公演についても、この時もっとも密になっていたクラウスとの友情関係のなかにあっても、たとえばアルヴァの人物像について明らかに二人のあいだに意見の食い違いがあり、ヴェーデキントはクラウスの意見にしたがったが、脚本にその効果をうすめるト書をつけることで解決させていたことが、クラウスの回想のなかで明らかにされている⁶⁾。

1894年に完成された初稿は、こうした事情の影響を受けていないという意味でも、この劇におけるヴェーデキントの Intention を比較的直接的なかたちでみることができるものといえる。そして何よりもそれぞれが独立している今日の2部構成のものとは違って、全体が5幕で通されていることから、それをひとつの作品としてとらえ、その「全体」的姿を再構成し、ヴェーデキント劇の意とするところを探るうえでも貴重な資料と思われる。

{ 2 }

ルル劇についてヴェーデキント自身の解釈をつたえた発言の中でもっともよく引用され、しかも実際この作品の Intention を探るうえでもっとも重要なのは、かれの次のような発言である。

地霊というタイトルのかわりに、現実政治(Realpolitik)というのと同じ意味で、「現実心理」(Realpsychologie)と書くこともできたであろう。書いていくとき、わたしには愛とか誠とか感謝の念などといった論理的に薄弱な概念をすべて排除することが重要でした。(9-426)

じつはこの劇にかぎらないのであるが、Realpsychologieという言葉が、人物像を描くさいにヴェーデキントが重視したものをもっとも的確に表現していることはまちがいない。この発言から明らかになるのは、とりあえずかれがこの作品を書くさいに配慮したのが、何らかの理念において人間や世界を描くのではなく、もっぱら人間の表層的な行動パターンを描くことを軸におくことで人間を描こうということだったということである。かれのこうしたドラマトゥルギーが、この劇が書かれた当時の劇壇の主流であった自然主義や象徴主義の劇に傾向としてあらわれていた「内面化」「心理主義化」という流れにたいして考えられていることは間違いない。だからこそ、その結果としてなかなかこの作品が俳優や観客に理解されなかったという事態も生まれたのである。

1896年4月13日付けで、したがって改作された『地霊』の劇の上演を願っていたかれが、ベルリンのFreie Bühneへの推薦を願ってPaul Schletterに宛てて書いた手紙にこんな一節がある。

この作品は、内密な調子というのが全然ないのでから上演するのがとてもたやすいものです。内密な調子というのは、わたしの確信するところでは、舞台ではそれが失われてしまうので舞台にはむかないもので、想像力がそれを解釈するレーゼドラマにむいているものです。地霊を書くときに、わたしは現代の全体的傾向とは反対に、この原則から出発しました。他方で、わたしは象徴主義のカリブディスから守ってくれるように天にもお願いをしました。わたしは、まさにリアリストでありたかったのです⁷⁾。

もちろん自然主義の牙城であったFreie Bühneをあいてにしての発言であることを割り引かねばならないが、しかしそれでもさきに引用した発言のRealpsychologieといった言葉や、この書簡にでてくるRealistといった言葉の意味するところが、ルル劇を書くさいの基本とされたこと、これがルル劇理解の出発点とされなければならない。げんにこうしたかれの主張の基調は、ルル劇執筆中に平行して書かれたとおもわれる論考『作家イブセンと「棟梁ソルネス」』にも、「象徴主義や神秘主義にたいする生まれつきの嫌悪」(9—345)などといったかたちででてきている。

そしてこうした発言が、最初にあげた引用のなかにある「概念の排除」、さらにさきの書簡

にみられるこの作品を書くにあたっては徹底的に「内密な調子」を排除したということと直結していることはあきらかである。誤解をあたえやすい real という言葉がつかわれた理由もここにある。いずれにしろかれがルル劇を書くにあたって、ドラマトゥルギーとして、「深さ」あるいは「深層」にあるものを描き出そうとするのではなく、「表面」あるいは「表層」をまさに「目に見えて在る」かたちで描くことを重視する立場にあったことを、これらの発言は示している。

しかしかれのこうした立場は、いわゆる現実を忠実に写し取るという立場でいわれているのではない。なぜならかれにこの立場を可能にしたのは、あきらかにニーチェだからである。ヴェーデキントが、パリでルル劇の着想をえたと日記に書いた1892年6月12日のちょうど十日前の日記には、「2時に目をさまし、ベットに横になったままニーチェを朝の7時まで読む」(Tb—183)とある。1894年の初稿は、のちに全集にいれられたルル劇にくらべ、この劇とニーチェの『ツアラトゥストラ』との直接的な関係をしめすせりふが数多く登場してきている。

ヴェーデキントのいう「概念の排除」は、ニーチェの抽象的一般化へむかう「概念」のいわゆる「同一化」批判と重なっている。ニーチェは、ここから出発して概念による抽象化をすり抜けていく「生」そのものの豊かさ、その流動性に固執する姿勢をとる。ツアラトゥストラは、重い生に囚えられながら、「にもかかわらず」軽やかに飛翔する。

わたしは、踊ることを知っている神だけを信ずるだろう。…いまわたしは軽い。いまわたしは飛ぶ。いまわたしはわたし自身をわたしの下にみる。いまわたしを通じてひとりの神が舞い踊っている⁸⁾。

わたしが、戯れながら深い光の遠方のなかを泳ぎ、こうしてわたしの自由に鳥の知恵が訪れてきたとするなら、——つまり鳥の知恵はこう語るのだ。「見よ、上もなく、下もない。おまえを投げよ、まわりへ、彼方へ、後ろへ。おまえ、軽快なものよ。歌え、もはや語るな。」⁹⁾

この「踊る神」の姿に「道化」の形象を思い浮かべるのは、比較的たやすいことといえる。1894年の初稿『パンドラの箱』の全幕に同行する「ピエロ姿のルル」は、これを故郷のひとつとしている。ヴェーデキントの「概念の排除」、ニーチェの「同一化批判」、これを地としてルルは動く。

シュヴァルツ：…ほんとのことをいえるだろう

ルル：わからないわ。

シュヴァルツ：ほんとのことをいうだろう。

ルル：わからないわ。

シュヴァルツ：きみは創造主を信じているかい。

ルル：わからないわ。…

シュヴァルツ：きみは何かにかけて誓えるかい。

ルル：わからないわ。

シュヴァルツ：きみは一体何を信じているんだ。

ルル：わからないわ。

シュヴァルツ：一体きみの胸のなかには魂でもんがないのかい。

ルル：わからないわ。

シュヴァルツ：きみはまだ処女なのかい。

ルル：わからないわ。(Ph—28)

最後はご愛敬というべきだろう。二人はこの会話を、衛生顧問長官ゴル氏の死体を横にしてかかわっているのである。こうした場面が、劇の随所でくりひろげられるカバレット風の道化的パフォーマンスの多様な働きをあきらかにしている。

ルルにかかわる男たちは、それぞれルルを様々な名前でよぶ。ゴル氏は彼女をネリーとよび、シュヴァルツはエヴァとよび、シェニク博士はミニヨンとよび、かれの息子アルヴァはカトヤとよぶ。ルルをルルとよぶのは、素性不明なシゴルヒだけである。第1幕でゴル氏が死に、第2幕で画家シュヴァルツが死に、第3幕でシェニクが死んでいくが、特徴的なことにそのたびに、彼女は「着替え」をしようとしている。

つまり、現実には、彼女はなによりもまず「衣装」なのである。彼女は、それぞれの男たちがよぶ名で、コーディネートされて存在している。彼女は「見られる」存在であり、「衣装」が彼女のそうした存在のありようを「見せて」いるのである。「衣装」は、彼女の「見える身体」にほかならない。「衣装」と「身体」のそうした関係が、その「性」をひきたたせる。彼女の娼婦性は、彼女のセクシュアリティがたとえばリビドーと呼ばれるような「深層」にあるのではなく、まさに表面に衣装として、仮面としてあることから生まれている。男たちは、彼女の表面化した「性」に誘惑される。表面に意味はない。この意味の不在は、あらゆる「深さ」についての世間のうぬぼれを無効化するほどに強烈である。

「死」をもかけた三つの恋愛劇は、彼女のこのありようによって意味を宙吊りにされ、ナンセンスとなって、ただただ欲望の表層で繰り広げられるグロテスクな生存競争と化している。ヴェーデキントにとっての「自然」(Natur)とは、表層化されたそれ、言い方をかえれば深層の表層化ということにほかならない。これがもっともよく、ということをもっとも卑猥

でグロテスクなかたちであらわにされるのが、第3幕第6場ルルとアルヴァの場面である。そこでは性欲が食欲とないまぜにされる。その直前には、やはりといおうか、ルルがそれまで着ていたペニユールを脱ぎ捨てると、そのしたから妖精の衣装のルルがあらわれるという場面がおかれている。

アルヴァ：——やっとはくはきみをはっきりとみる。やっとはくはきみの細部をみる。

君のかわいらしい指——アスパラガスをさんざんなぶりものにして。——こんな太いアスパラガス見たことないよ。

ルル：手にするのが恐いくらいだわ。

アルヴァ：きみのキューピットのような頭——裸の肩の間で…

ルル：一生こんなふうであってほしいもんだわ。足もこんなに自由で、頭もこんなに気分よくって…

アルヴァ：きみの舌——それをなめている

ルル：（アスパラガスを口からとって）ぶらぶらしてる…

アルヴァ：頭が変になりそうだ。

ルル：食べて——お願い。

アルヴァ：（立ち上がりながら）キスを…

ルル：（彼を押しとどめながら）だめよ。

アルヴァ：キスを——キスを。

ルル：ご婦人と食事をする事すらできないんだから。

アルヴァ：こんなのは死刑囚の食事だ、晚餐なんかではない。

ルル：（テーブル越しにかれに手をのばして）もっと大人にならなければ。

アルヴァ：（彼女の手にはキスをふりそそぎ、中指と薬指を引っ張りその間にキスをする）

ルル：まだバターがついてるわ。

アルヴァ：（ひざまずき、彼女の腕に頭をおき、脇の下にキスをする）

ルル：ああ、とってもいいわ

アルヴァ：キャヴィア——キャヴィア。(Ph—63)

この場面をあいだにはさみながら、陰にひそんでこれを覗いているシェニンクとロドリーゴのあいだで「隠れんぼ」遊び、ドタバタ的「無言劇」がおこなわれる。

シェニンク：（階段のうえの右手柱のあいだの踊り場に姿をみせ、カーテンを脇に押しやる）…

シェニンク：（踊り場で、カーテンを降ろして姿を隠す）

…

ロドリーゴ：（アルヴァの背後で、カーテンから首をだす）

ルル：（ロドリーゴのほうを怒って睨みつける）

ロドリーゴ：（ギョッとして隠れる）

…

シェニンク：（用心深くカーテンをわけて、踊り場の真ん中の柱のあいだに姿をあらわす。胸像のうしろにまわり、オペラグラスを磨く）

…

ロドリーゴ：（カーテンから首をだす。シェニンクが踊り場に隠れているのをみつけて、ギョッとしてあわててもどる）（Ph—60～64）

この無言のパフォーマンスも、アルヴァとルルのあいだのグロテスクな愛欲的情景を喜劇化している。かたちとしては、ゴル氏の死体を前にして演じられたカバレット風道化的パフォーマンスとおなじ働きをしているといえる。本来人間の「生」の原初的・物質的原理に直結してありながら、制度化され儀礼化されることでその意味を隠ぺいされていた「死」「性」「飲み食い」が、「笑い」というもう一つの生理的原理と並列されながら、その本来性において描かれる。こうした転倒のなかで、現実世界が制度としてもっているヒエラルヒーが解体され、表層化された深層、または深層の表層化のなかで「生」の原初的原理を軸として、べつヒエラルヒーがルルの周囲に築かれる。逆上したシェニンクがルルに自殺をせまる場面では、「生」をめぐるふたつの制度または原理がぶつかって、ルルの存在を解釈する

シェニンク：きみは魅力的だ。

ルル：でしょ。

シェニンク：きみはむこうから——夕焼けのかなたから——きている。

ルル：わたしは自分でこしらえたのよ。

シェニンク：綱渡り芸人め…

ルル：わたしは妖精を思い浮かべていたわ。

…

シェニンク：美は無恥をおさえる。きみの肉は自己克服なのだ。

ルル：わたしの肉はルルというの。（Ph—66）

[3]

こうした場面につづいておこる第3幕のシェニクの死の場面では、シェークスピアのシーザーの名文句「ブルータス、お前もか」が茶化されてつかわれている。ルルに撃たれ寝椅子に横たわったシェニクにアルヴァが駆けよる。

シェニク：お前もか——息子よ。

アルヴァ：ジュリアス・シーザー。(Ph—71)

悲劇的場面が喜劇的場面と併置されることでおこる「死」の日常化、平板化にくわえ、初稿ではルル以外の人物の描き方は、いっさいの理想化をはなれて一層シニクで、即物的ですらある。たとえば劇の最終場面、死んだルルに呼びかけこと切れるゲシュヴィツのせりふの、改稿の前と後での相違は、それが最終場面であるだけに注目される。今日の全集の版ではこうなっている。

ゲシュヴィツ：(一人で)ルル——私の天使——もう一度顔をみせて——おまえのそばにいるわよ——ずっとおまえのそばに——永遠に。(肘から崩れ落ちる)ああ、なんてこと——(死ぬ)。(3—193)

これを1894年の初稿と比較して読めば、その違いは歴然としている。

ゲシュヴィツ：(ひとりで、右手前の部屋の仕切に体を寄せ、両腕で体を支え、血痕を細くひきながら、やっと半ば開いたドアに近づく)——もう一度——私の天使——もう一度——おまえの顔を——見せて——もう一度——おまえの顔を——見せて——もう一度——愛してるわ——愛してるわ——愛してる——わたしはここに——みじめだ——(肘から崩れ落ちる)——ここで——(死ぬ)。(Ph—133)

前者のせりふがおびている悲劇的調子は、後者にはあきらかにない。最終幕まで生きのびるアルヴァについても、その姿は作家の分身として作品に解釈的視点を与える人物などではなく、劇全体の日常的で即物的な登場人物のひとりとして世紀末的ディレッタント文士にすぎなくなっているといえる。クラウスとの見解の相違もここで生じていた。クラウスは、アルヴァをこの悲劇の目撃者の位置にまで引き上げるため、かれが戻ってきた「ピエロ姿のル

ル」が描かれている絵を前にしていうせりふを強調しようとした¹⁰⁾。しかしヴェーデキントがアルヴァをそう描いていないことは、たとえばかれのつぎのようなせりふの美辞麗句的調子からいってあきらかと思われる。

アルヴァ：…この細いくるぶし——この——このゆったりとしたふくらみぐあい——1
インチずつ——すこしずつ——この膝頭…この子供っぽく肉付きのいいカプリ
ツィオ——官能のアンダンテと——この——このふくらはぎの名状しがたく繊
細なるアンダンテの間で…(Ph—61)

人物のこうした設定の結果、劇全体が膨らみを欠き、場面が並列的になっているというのがルル劇についていわれた非難であった。しかしその場面の並列性こそヴェーデキントの「生」についての、世界についての立場があったといえる。ルル劇の Intention を知るうえで、さきの「表層性」ということにくわえて、場面の並列性の意味をさぐる必要がある。

もともと時間を表層において描けば、情景の意味的結びつきが消え、並列的になるのは当然の結果であった。しかしルル劇の場合には、そこに様式の結果として生じてきているもの以上のねらいがおかれていると思われるのである。繰り返された前半の三つの「死」の場面に見られるように、そこでは生の悲劇的的局面と喜劇的的局面が併置ないしは対置され、その意味がつねに相対化、異化されている。1894年の初稿によるルル劇のもうひとつのおおきな特徴であるテキストとしての多層性、つまりそれが一種の「多重劇場」(ポリ・テアター)としての面をもっているということも、その問題とふかく関連している。

この劇では悲劇的議論、グロテスクな黙劇、野卑な冗談、カバレット風のコメディ、大道芸的バラード調といった様々な「声」が行き交い、全体としてそれが様々な劇場タイプの混合によるヴァリエテの様相をみせていて、いわば劇全体が一種の「見せ物」として、つまりスペクタクルとして機能し、この要素が劇のなかみにたいしてさらに独自の位置をしめるほどの働きをみせているように思える。ここには、もちろんヴェーデキントのパリでのサーカスをもふくめた観劇体験が、ドイツの自然主義演劇の重たさにたいする批判をとまなないながら、反映しているとみることができる。1892年パリに着いた当初の母親宛の書簡のなかで、かれはこうした観劇の体験についてしらせている。

衣装で自分が持っている以上のものをだしたり、ライバルを圧倒したりするという点で、パリの芸術の殿堂がいかに独創的あるか、信じられないほどです。…ぼくはきわめて抜群の劇場で、当該のヒロインたちの衣装がうみだす効果が輝かしく高まっていくという点に唯一の力点をおいた作品をいくつかみました。(GB1—225)

さらに1893年1月9日の Karl Henckell 宛の書簡。

わたしは直接的で素朴な楽しみを、ひじょうに高く評価することを学びました。わたしがこれまでつくってきた数少ない理論が、もろくも崩れ落ちない日は一日としてありません。…生の宝物を持たずにパリを出ることはない、確信しています。(GB1—245)

サーカスやカバレットのヴァリエテなども、かれの多重劇場的演劇への発想をささえていることは間違いない。それは「遊び」がもつ日常性と非日常性の両義性の、劇場でのあらわれである。ここには明らかに、「娯楽」というかたちをとった「劇場」への商業性の忍び込みがある。同時にその結果としてえられる効果には、劇場内での「見られる」舞台と「見る者」としての観客という境界の意識化という側面と、劇場という「非日常的空間」と劇場外の「日常的空間」の境界のこれまた意識化という側面がふくまれている。このことによって「舞台」が異化され、「劇場」が異化されている。それは、かれの最初の演劇的成功であった『春の目覚め』ではみられなかった、重要な要素のヴェーデキント劇への登場である。

[4]

ルル劇の舞台設定は、第1幕から第5幕までつねに「室内」におかれている。第1幕「広いアトリエ」、第2幕「狭いが、とてもエレガントなサロン」、第3幕「樫の木でできた天井のドイツ・ルネサンス式の豪華なホール」、第4幕「白い漆喰塗りの大きいサロン」、そして第5幕「マンサードのない屋根裏部屋」。そこにはおそらく大都市ベルリンがあり、パリがあり、そしてロンドンがあるはずである。しかしフランス語のせりふや英語のせりふが使われる以外、その世界が劇場の舞台に直接的に侵入してくることはない。舞台上の「室内」は並列されると同時に、まるで密閉されたかのようなものである。つまり舞台設定がおおきく時代や時間にしばられることはまずないというのが特徴とっていい。もちろんこの劇にも「世紀末」的道具設定はある。絨毯や日本製の陶器といったオリエンタリズムも垣間みられる。しかしそれらが独自の意味をもつことはなかった。むしろこの劇を上演するときに、ルルを「フェメ・ファタール」にしてしまうなど余計な混乱をもたらしたただだったといえるかもしれない。Zadek 演出の『パンドラの箱』の時代設定が戦後に移されたのも、この劇がわずかにもっている「世紀末的雰囲気」を拭い消す必要からとられた措置であろう。

そとに流れている時間を、はっきりと、しかもこの一度だけ唐突に意識させるのが冒頭にあげたアルヴァの「帝国議会が解散されました」(Ph—49)というせりふである。これはヴェーデキントがちょうどパリで第3幕を書いていたころの出来事と思われる、1893年5月6日

の6千万マルクの超過支出を伴うドイツ軍の常備軍増強案の議会での否決による解散をさしていると考えるのが妥当だろう。しかしこれは全集版の『地霊』では、「パリで革命が起きました」(3—54)と、文字どおりにうけとれば1771年のパリ・コミューンの蜂起をさすせりふに変えられている。冒頭ふれたように Zadek はこれを「スターリンが死にました」と変更し、1953年3月の事実にしたことになる。これはこのわずかの変更によって、舞台が1870年代から1950年代までの時間のうえを自由にすりぬけて移動することが可能となっていることを端的にしめしている。つまりこのせりふは、いわばいつのことであってもいいわけで、いずれにせよそとではまさに歴史的な時間が流れていることを意識させることができればよかったのである。このせりふがあって、逆に舞台上では空間がいわば密閉されていて、そとの時間が流れていないことが、観ているものにあらためて意識されるのである。舞台のこうした密閉性は、場面の併置性をいっそうきわだたせることになる。そこでは場の移動が意識されるだけで、時間の積み重なりが視覚化されることはない。つまりこの劇は、通時的にではなく、共時的にみるようにできているのである。

[5]

描写の表層性、日常性、場面の共時性、並列性、室内にかぎられた各幕の密閉性、このことから『パンドラの箱』初稿の重要な Intention が明らかになってくる。つまりまとまりを欠くといわれる場面の共時的な並列は、この並列のなかである同じ主題の反復がおこなわれ、劇全体がその対位法的な総譜として存在しているという事実と対応しているのである。

第1幕の衛生顧問長官ゴル氏とルル、第2幕の画家シュヴァルツとルル、第3幕の編集長シェニンクとルル、そして第5幕のルルと切り裂きジャック。前述したように第1幕でゴル氏が途中で死に、第2幕でシュヴァルツが自殺し、第3幕でシェニンクがピストルで撃たれて死に、そして第5幕では逆にルル自身が、ジャックに殺される。ここで反復されるのは密閉された「室内」という、「内」とその「外」、その内に「閉じこめられている者」と「外からくる者」の「綱渡り芸」と「綱からの転落」である。第4幕の高級娼婦仲介人であり、また他方で警察とひそかに通じているらしいカスティ・ピアール侯爵との関係をふくめ、第1幕からルルは「室内」に「閉じこめられ」ている。男達は「外」からやってくる。第4幕と第5幕をのぞけば、ルルはこの「室内」のなかでそのすばらしい「足」をつかって動きまわり、男を翻弄し、下へ突き落とす。支配・被支配の関係の逆転がおこる。「ピエロ姿のルル」は、『ツァラトゥストラ』序説で綱渡り芸人を綱のうえで飛び越え、突き落とす「道化」のメタファーそのものである。ツァラトゥストラは転落した男の死体のわきで語る。

人間の存在とは不気味であり、とにもかくにも意味がない。ひとりの道化がかれの宿命となることもあるのだ¹¹⁾。

父を殺した女とパリへ逃げることになるアルヴァは語っている。

おまえは、わたしの宿命なのだ。(Ph—72)

逆転を「内」にもつ関係の反復が、もうひとつの逆転をふくむ反復のなかで、同時にその関係の完結をうみだす。第5幕、ついにルルは「外」にでる。こんどは男達が「内」で待つ。彼女が「内」につれて入ってきた最後の男が、切り裂きジャックである。かれとの交渉のなかで、ふつうに言えば奇妙なことに、ルルがお客であるはずのジャックに金をわたすのである。そしてルルはかれに殺される。これは第1幕から第3幕まで繰り返されたパターンの繰り返しでありながら、同時にそのパターンの根本的な逆転であり、この逆転をふくむ関係の反復がこの繰り返しに完結をあたえるのである。1905年「ファッケル」に掲載されたクラウスの『パンドラの箱』評のなかで、クラウスが2部構成となったこのルル劇について、第2部の『パンドラの箱』が、第1部の『地霊』に前提をもちながらもこのドラマ全体の思想的な理解をはじめて明らかにするとして、『パンドラの箱』のルル劇全体の解釈にとっての重要性を指摘しているのは¹²⁾、かれがここでいわんとしていることとは少々ニュアンスを異にした意味ではあるが、注目しておく必要のある指摘である。つまりここまで論じてきたことからあえていえば、ルル劇がふたつにわけられたことが、つまり『地霊』を独立させたことが、この作品の全体としての Intention をわかりにくくしてしまったといえるのである。

くりかえしていうならば、第1幕からはじまるこの繰り返しと逆転にはたつぷりと意味がこめられている。1887年の論考『サーカス考』のなかで、ヴェーデキントはこうしたかれのドラマトゥルギーの理解にとってきわめて重要なあるイメージを語っている

まさにこの点にサーカスの特性、性格的部分、精神的要素があります。つまり円形の演技場の決定的原理は、しなやかさという人生知の造形的アレゴリー表現なのです。この人生知をわたしたち19世紀の息子たち、昔からのゆったりとした巡礼の旅、よりよき日のためのながい入学試験が障害と落とし穴ばかりを乗り越えていく、中断も休憩も安らぎもない障害物競争となったわたしたちにこそ、あえてもっとも必要なものといえるのです。(9—297)

さきに引用したかれのルル劇についての自己解釈からもあきらかなように、ヴェーデキン

トがルル劇を書くときにもっとも重視したのは、realな姿勢ということであった。そこから生まれたのが表現の表層性という事態であったが、しかしそこで平行してあらわれたもっと重要な事実、表層化された深層、深層の表層化によってとらえられ、うかびあがってくる「内側」の空洞化という現象である。それはかれのいう「概念の排除」と不即不離の関係にあってあらわれる。とりわけ第1幕で登場人物たちがかわす、それぞれ短いせりふでかわされるテンポのはやい対話の日常性、即物性や、なんだか繰り返される道化的パフォーマンスのいくつかも、こうした空洞化した「生」の不気味さを鮮烈にあらわにしているといえる。

『サーカス考』の引用からも明らかになるように、そうなることで「生」の表層的表現が強烈な表現力を発揮して、無意味となった「生」のアレゴリーと化したのである。そこからは、悪無限的な競争のなかで拡大をしていく資本の運動に踊らされた人間の先を見通すことのできないどんづまりの姿が、垣間見えてくる。

「表層」をうごくルルの運動によって意味を宙吊りにされ、むき出しの生存競争、ヴェーデキント自身の言葉をつかえば「障害物競争」としてくりかえされる三つの恋愛劇、そしてルルともっとも近い存在とおもえる切り裂きジャックによるルルの殺害による完結、この繰り返しと逆転のシステムが、ばらばらに併置されたかにみえる登場人物を関連づけ、かれらを生と歴史の普遍的公分母へと還元する。繰り返しと逆転がみせる人間の関係の根源的な転移と交換の反復、これが『春の目覚め』以降のヴェーデキント劇の決定的なテーマとなる。

1899年の戯曲『カイト侯爵』では、ルル劇がとらえた世界と歴史のシステムが「人生は滑り台」(4—98)という名せりふとなってあらわされた。

ヴェーデキントの作品、書簡などのテキストについては以下を使用した。なおそれらからの引用については、全集からのものは巻数とそのページを、それ以外からはそれぞれ略号を付しページ数を、本文内につけた。

- Gesammelte Werke. 9 Bde. München 1924.
- Frank Wedekind. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Historische Ausgabe der Urfassung von 1894 (Pharus III). Darmstadt 1990. (Ph)
- Werke in drei Bänden. Berlin und Weimar (Aufbau Verlag) 1969. (W)
- Gesammelte Briefe. 2 Bde. München 1924. (GB)
- Die Tagebücher. Ein erotisches Leben. Frankfurt/M 1986. (Tb)

注

- 1) Vgl. Henning Rischbieter: Der wahre Wedekind: Lulu Furiosa. In: Theater

- heute 4, 1988, S. 8.
- 2) Theater heute 4, 1988, S. 42-57 und 5, 1988, S. 36-50.
 - 3) Pharus III. Frank Wedekind. Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Darmstadt 1990.
 - 4) Vgl. Günter Seehaus : Frank Wedekind und das Theater. München 1964, S. 337-433.
 - 5) G. Seehaus : a.a.O.
 - 6) Karl Kraus : Die Büchse der Pandora. Wieder gesprochen am 7. Juli 1925. In : Die Fackel. Nr.691-696, Juli 1925 (XXVII Jahr), S. 53.
 - 7) Zitiert nach Hermut Vinçon : Lulu. Dramatische Dichtung in zwei Teilen. Eine philologische Revision. In : Pharus I. Kein Funke mehr, kein Stern aus früh'rer Welt. Darmstadt 1989, S. 117.
 - 8) Friedrich Nietzsche : Also sprach Zarathustra. In : Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Bd.4. München 1980, S. 49f.
 - 9) Friedrich Nietzsche : a.a.O., S. 291.
 - 10) Karl Kraus : Die Büchse der Pandora. In : Die Fackel. Nr.182, 9.Juni 1905, S. 2.
 - 11) F. Nietzsche : a.a.O., S. 23.
 - 12) K. Kraus : a.a.O., S. 2.

上記以外に以下の文献を参照し利用させていただいた。

- Kutscher, A. : Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. München 1922.
- Vinçon, H. : Frank Wedekind. Stuttgart 1987.
- Kieser, R. : Benjamin Frank Wedekind. Biographie einer Jugend. Zürich 1990.
- Maclean, H. : Zur Entstehungsgeschichte der „Lulu“-Dramen. (In : Pharus I)
- Vinçon, H. : Lulus Maske : „Sie tanzt den Übermenschen.“ (In : Pharus III)
- Schmid, H./ Striedter, J.(Hrsg.) : Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Tübingen 1992.
- 山田登世子 : 『モードの帝国』 筑摩書房 1992年
- ジョン・J・マカルーン : 高山宏訳 『世界を写す鏡』 平凡社 1988年
- ヤン・コット : 高山宏訳 『シェイクスピア・カーニヴァル』 平凡社 1989年

(大阪大学助教授)