



Title	ブレヒトの『ガリレイの生涯』：三つの稿について
Author(s)	市川, 明
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2014, 54, p. 73-116
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/54055
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ブレヒトの『ガリレイの生涯』——三つの稿について——

市川 明

ガリレオ「科学の唯一の目的は、苦しみに満ちた人間の生活を楽にすることだと思う」

（『ガリレイの生涯』第14場）

はじめに

広島、長崎に原爆が投下され、二八万人の人命が奪われてから六八年たった。アメリカは第二次世界大戦を終結させるための正当な措置だったとして、一言も謝罪することはなかった。被爆した人びとが浴びた放射能は子孫にも影響を及ぼし、多くの人が白血病で亡くなっている。

アメリカはその後ベトナム戦争で大量の枯葉剤を散布したのをはじめ、一九九〇年の湾岸戦争以降、アフガニスタン、イラクと立て続けに無数の劣化ウラン弾を発射している。撒き散らされたダイオキシンや放射能は、現地住民やアメリカ帰還兵に深刻な影響を与え続け、白血病、癌、内臓障害から記憶喪失に至るまで「死の病」を生み出してきた。手足のない子や、身体機能に欠陥を持った子も多く誕生している。それでもまだ「正義の戦争」とやらは続けられるのだろうか。ブレヒトの『肝っ玉おっ母とその子どもたち』 Mutter

Courage und ihre Kinder で従軍牧師が言う「戦争というものはいつでも逃げ道を見つけるものさ」という嘆きが、今もなんとリアルに響くことだろう。

『父と暮せば』は井上ひさしが平和への願いをこめて書き上げた原爆劇の第一章である。「あの二個の原子爆弾は、日本人の上に落とされたばかりではなく、人間の存在全体に落とされたものだ」と井上は考え、「おそらく私の一生は、ヒロシマとナガサキとを書きおえたときに終わるだろう」と述べている。⁽¹⁾ 広島原爆で父や多くの友を失った娘が、幽霊として出没した父と会話を交わす、ユーモアあふれる二人芝居である。何気ない会話の中に、戦争の残した深い傷跡が感じられ、井上ならではの笑いと涙を呼ぶ。

幕が開くと、雷鳴がする中を娘、福吉美津江が家に飛び込んでくる。白い木綿のブラウスに青いかすりのモンペ姿。稲光りに「おとったん、こわーい！」すると押入れが開いて上段に父、竹造が姿を現す。白い開襟シャツのえりが見える国民服で、雷よけに座布団をかぶっている。「ドンドロ」や「ピカピカ」に娘は、原爆のトラウマを重ね合わせている。原爆の資料を集めにやって来た木下という青年が話題になる。図書館で働く娘に思いを寄せる青年と、好きなのに飛び込めない娘。二人の出会いから、愛の告白までが、父と娘の会話によって再現されていく。

自分だけが生き残ったという負い目から、娘は「幸せになつてはいけんのじゃ」と自分に言い聞かせている。生まれてくる赤ん坊への心配もある。そんな娘を見るに見かねて「恋の応援団長」として、父親はあの世から戻ってきたのだ。木下への結婚を勧める父親は、「幸せを勝ち取ろうとする」積極的な娘と、「幸せから身を引こうとする」消極的な娘という二つの分身の、前者を肩代わりしているのかもしれない。父が「生きた」死者として、幸せを願うほうの娘の分身として現れてくるのである。「おとったん、ありがとありました」。広島弁で語られるこの短いせりふで、娘が生きる喜びを見つけたことを示し、作品は終わる。

夏に滞在したベルリンで、ドイツ人の友だちに会うたびに言われた。「福島第1原発から放射能汚染水が海洋に流出しているが、このようなことが許されているのか？ このまま放置しておけば太平洋は死の海と化し、日本は永久に国際的な責任を問われるだろう」と。

ナショナリスト、アベに対する批判も何人かから聞いた。戦争を想定し、憲法を改正して強い軍隊を持ち、臨戦態勢を敷こうとする安倍首相の発想がそもそも理解できないという。広島・長崎への原爆投下によって私たちは、人類の破滅につながる近代戦争の恐ろしさをまざまざと見せつけられた。戦死者だけでなく、火災や放射能被爆などの二次災害により多くの人が亡くなったり、その後何十年にもわ

たつて苦しみ続けなければならなかったからだ。私たちは「武器に対して武器でもって戦う」という考えを捨て、「国際紛争を解決する手段として武力の行使をしない」という憲法9条の道を選択したはずだ。「ヒロシマ・ナガサキ、そしてフクシマ、未曾有の惨事を二度も体験しながら、日本人は何も学んでいないのか?」ドイツ人の訴えるような声が今も脳裏に焼きついている。

広島、長崎への原爆投下のニュースを聞いて、自己の劇作に根本的な修正を加えたドイツ人作家がいる。叙事詩的演劇を提唱し、二〇世紀の演劇に大きな足跡を残したベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht, 1898-1956) で、書かれた作品は地動説を唱え、宗教裁判にかけられたガリオ・ガリレイを描いた『ガリレイの生涯』*Leben des Galilei* である。

ブレヒトは自分に新しい理解を生み出す政治的・社会的諸事件が起こったとき、自己の作品を改作するのに少しもしり込みしなかった。「お変わりがないですね」と言われて愕然とし (GBA 18, S21)、「私は次の誤りを準備しています」 (GBA 18, S15) と答える『コイナさん談義』*Geschichten vom Herrn Keuner* のコイナさんのように、ブレヒトは自己の作品に必要とあらば修正を加える弁証法的な作家だった。

『ガリレイの生涯』には三つの稿があり、それぞれデンマーク稿 (一九三八/三九)、アメリカ稿 (一九四七)、ベルリン稿 (一九五五/五六) と呼ばれている。アメリカ稿は『ガリオ』*Galileo* と題され、英語で書かれている。ヒトラー政権下で亡命を余儀なくされたブレヒトが、滞在地のデンマークとアメリカで書き、戦後、帰還して (東) ベルリンで完成させたライフワークで、「ブレヒトの生涯」が偲ばれて興味深い。三つの稿を比較しながら、作品を追ってみたい。構造的に見て、三つの稿は大きな変化がないため、最初に表を掲げ、比較し、作品の分析はベルリン稿で行ないたい。

『ガリレイの生涯』の3つの稿の場面比較（G＝ガリレオ）

場 所	内 容	デンマーク稿 38/39	アメリカ稿 47	ベルリン稿 55/56
パドヴァのGの書斎	1609年Gはコペルニクスの宇宙体系の新学説を立証しようとする。	第1場	第1場	第1場
ヴェネチアの港近くの兵器庫	Gは新発明の望遠鏡をヴェネチア共和国に贈呈する。	第2場	第2場	第2場
パドヴァのGの書斎	1610年、Gは望遠鏡の助けで地動説を立証する。友人サグレドの心配	第3場	第3場	第3場
フィレンツェのGの家	Gはヴェネチアからフィレンツェに移る。彼の発見に対する頑なな拒絶	第4場	第4場	第4場
フィレンツェのGの家の前	ペストにも屈せずGは研究を続ける。	第4場続き	——	第5場a
フィレンツェのGの家の前	ペストにも屈せずGは研究を続ける。	第5場	——	第5場b
ローマの学問研究所の大広間	1616年、教皇庁の学問研究所ローマ学院はGの発見を確認する。	第6場	第5場	第6場
ローマのベラルミン枢機卿邸宅	1616年3月、異端審問所はコペルニクスの理論を禁書目録に載せる。	第7場	第6場	第7場
ローマのフィレンツェ公使邸	Gと下級の僧侶との対話	7場 ヴァージョン	第7場	第8場
フィレンツェのGの家	8年の沈黙後、新しい教皇の即位により、Gは太陽黒点の研究を再開する。	第8場	第8場	第9場
町の広場の謝肉祭	Gの学説は広まり、1632年の謝肉祭行列で天文学が取り上げられる。	第9場	第9場	第10場
メディチ家の控えの間と階段	1633年、異端審問所はGをローマに召喚する。	第10場	第10場	第11場
ヴァチカン内の部屋	教皇ウルバン8世が異端審問官の枢機卿に謁見している。	第11場	第11場	第12場
ヴァチカン内の別の部屋	Gは教皇の謁見を待っている。	11場 ヴァージョン	——	——
ローマのフィレンツェ公使邸	1633年6月、Gは宗教裁判所で彼の地動説を撤回する。	第12場	第12場	第13場
フィレンツェ近郊のGの別荘	1633-42年、Gは宗教裁判所の囚人。『新科学対話』	第13場	第13場	第14場
イタリアの小さな国境の町	1637年、『新科学対話』がイタリアの国境を越える。	第14場	——	第15場

1 デンマーク稿——非合法の闘士の側面を残したガリレイオ

一九三三年二月、ナチスによる悪名高い国会議事堂放火事件の翌日、ブレヒトはベルリンを去った。チェコ、オーストリア、スイスを通ってデンマークへ。そこからスウェーデン、フィンランドへ逃れ、シベリア大陸を横断し、船でアメリカへ。それは一五年に及ぶ世界を巡る亡命の旅であった。ブレヒトはドイツに戻るまで、「靴をかえるよりしばしば住むところを替えながら、階級の闘いの間をくぐり抜けていった」(GBA 12, S87)のだ。

同年八月、ブレヒトは妻ヘレーネ・ヴァイゲルとともにデンマークの小さな町スヴェンボーに移り住む。海峡越しにドイツを臨む藁葺根の家が、五年余りの彼らの仮寓となった。ブレヒトはここで「友たちの闘争を見守りながら、詩を書き送り続けた」(GBA 12, S7)。これらの詩の大半は『スヴェンボー詩集』に収められており、暗い時代からのブレヒトの抵抗の叫びが聞こえてくる。

亡命中に、どのようなテーマで、どのような対象をどのように描くのか、ブレヒトはいわば創作宣言、決意表明にあたるような詩を書いている。『抒情詩に向かない時代』*Schlechte Zeit für Lyrik* である。

抒情詩に向かない時代

僕にはもちろんわかってる。幸せな人だけが
愛されるということを。幸せな人の声を

みな聞きたいと思う。幸せな人の顔は美しい。

裏庭の奇形の木は

土壌のひどさを示している。でも

通行人はその木を不具だとののしる。

それもちろん無理はない。

海峡に浮かぶ緑の小舟や陽気な帆船に

僕は目を向けない。とりわけ

僕が目を向けるのは漁師の破れた網だけだ。

どうして僕は、背中を曲げて歩く

四十の小作女のことしか語ろうとしないのか。

若い娘の胸は

今も変わらず温かいのに。

僕の歌では韻は

ほとんど大仰に思える。

僕の心の中では争っている。

花盛りのリングの木への感動と

ペンキ屋ヒトラーの演説への戦慄が。

でも後者だけが

僕を駆り立て、ペンを取らせる。(GBA 14, S.432)

『スヴェンボー詩集』には収められていないが、同時期に書かれた詩である。出だしですでに、人間がいかに美を求め、美に魅せられるかが示される。文学においても実生活においても。自然においても人間においても。第1連はシンメトリーの構造をなし、各行の真ん

中で休止が置かれている。行またがり（詩行が文の途中で切れる）の手法で、行の始めの「愛される」や「聞きたい」が強調される。

第2連では、裏庭の奇形の木が、こうした自分を生み出したのがひどい土壌（＝社会）にあることを一生懸命アピールするのだが、だれもその原因となった土壌を知ろうともしない。人が見るのは現れ出た結果だけ、表層部分だけである。上部構造を規定するのは下部構造であることを人にわからせるのは無理だと作者はいう。

そう言ったうえで、第3連で作者は「緑の小舟や陽気な帆船」「若い娘」には目を向けないという。「漁師の破れた網」や「背中の曲がった小作女」に目を向けることによって貧困や搾取を読み取り、それを生み出した政治的社会的関係を追及しようというのだ。「奇形の木」に注がれた眼差しは、その根っこの部分へと深く掘り下げられていく。

抒情詩で歌い続けられた自然や愛を歌うことを拒否したブレヒトは、第4連では抒情詩に不可欠な韻をも拒絶する。大仰過ぎるからだ。『不規則なりズムを持つ無韻詩について』*Über reinlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* というエッセイでブレヒトは次のように書いている。「……韻というものは詩にまとまった感じ、耳元を過ぎ去っていくような感じを与えやすいので、私には適切でないように思えた。それに一定の抑揚を持つ規則的なりズムも同様に私の心を深くはとらえない。……」不規則なりズムを持つ、韻を踏まない抒情詩が、私にはふさわしいように思えた」（GBA 22, S.364）。

最後の第5連でブレヒトは、自己の葛藤を明らかにしながら、今まで述べてきたことの理由付けをする。「花盛りのリングの木への感動」と「ペンキ屋ヒトラの演説への戦慄」（ペンキ屋はブレヒト独自の表現で、へば絵描き、白を黒と言いくるめるペテン師などの意。――市川）。が心の中で争っているが、今は抒情詩に向かない時代であり、自分は社会的・政治的なものを詩のテーマに選ぶのだと言う。政治家詩人、中野重治のように「お前は赤ままだ花やとんぼの羽根を歌ふな」と直接的な呼びかけはしなかったものの、ブレヒトは自然や恋愛に思いをはせながら、それについて歌うことを断念したのだ。

時代は少し後になるが、ブレヒトの『戦争案内』*Kriegsfiel* では、ブレヒトが亡命中に集めた雑誌や新聞の切り抜きに四行詩が添えられている。Epigramm（寸鉄詩）の向こうを張り、Fotopigramm（写針詩）と名づけられたこの詩集は、戦争の本質を鋭く突いてわれわれの心に迫る。

Seht diese Hüte von Besiegten! Und
 Nicht als man sie vom Kopf uns schlug zuletzt
 War unser bitteren Niederlage Stund.
 Sie war, als wir sie folgsam aufgesetzt.

(GBA 12, S.243)

見よ、敗者のこの鉄兜を！
 われわれが苦い敗北を喫したのは
 われわれの頭から最後にそれが打ち落とされたときではなく
 われわれが従順にそれをかぶったときなのだ。



Seht diese Hüte von Besiegten! Und
 Nicht als man sie vom Kopf uns schlug zuletzt
 War unsrer bitteren Niederlage Stund.
 Sie war, als wir sie folgsam aufgesetzt.

図像1 ブレヒト『戦争案内』

©Eulenspiegel Verlag

演劇では『第三帝国の恐怖と悲慘』 *Furcht und Elend des Dritten Reiches* や『カールのおかみさんの銃』 *Die Gewehre der Frau Carrar* など、ファシズムと直接対決するアクチュアルな作品がデンマーク亡命中に生まれた。『ガリレイの生涯』が書かれたのも同時期である。最初にガリレオ作品の構想が出てきたのは一九三〇年代の初めで、おそらくはソ連の作家セルゲイ・トレチャコフと一九三二年にモスクワで会い、話をしたのがきっかけと言われている。一九三三年という年が、一六三三年にローマの異端審問所からガリレオに異端の判決が下されてからちょうど三〇〇年に当たることや、ゲオルギ・デイミトロフが国会議事堂放火事件の首謀者として逮捕され、法廷で勇敢に闘ったことなどが作品の契機になったものと思われる。

ブレヒトはデイミトロフ裁判の経過を詳細に追ひ、デイミトロフに関する二つの詩を書いている。『ライプツィヒのファシストの法廷で闘う同志デイミトロフに寄せし』 *Adresse an den Genossen Dimitroff, als er in Leipzig vor dem faschistischen Gerichtshof kämpfte* と『同志デイミトロフが法廷に立ったとき』 *Als der Genosse Dimitroff vor Gericht stand* で一九三三年、一九三四年にそれぞれ書かれた。最初の詩では「ほとんどできない外国語で／常に罵声を浴びせられながら／[...]／くり返し敵の恐れる質問を發して／罪あるものを告發する」(GBA II, S.229) 共產主義者の姿が描かれている。結審でデイミトロフが發したガリレイの言葉「それでも地球は動く」は、ブレヒトの心に強く焼きつけられたことだろう。

ブレヒトは一九三八年の春にこの戯曲の仕事に取りかかり、一月に草稿『地球は動く』が完成、三九年二月初稿『ガリレイの生涯』が出来上がった。ブレヒトの共同作業者マルガレーテ・シュテフィンは一九三八年一月七日にベンヤミンにあてて手紙を書いている。「ブレヒトは一〇日前に彼が長い間温めていたガリレオのドラマ化に取りかかりました。彼は一四場のうちすでに九場を書き上げています」。⁽²⁾ブレヒトが自ら述べるように、執筆を始めてから三週間での作品は完成したものと思われる。

ドイツ系アメリカ人作家フェルディナント・ライアー (Ferdinand Reyher) は『ガリレイの生涯』と長年にわたり関わってきた。一九二〇年代にベルリンでブレヒトと知り合ったライアーは、一九三八年一〇月下旬から一月初旬のドイツ旅行の際にコペンハーゲンに立ち寄り、何度かブレヒトと接触を図っている。ガリレオ作品の計画をブレヒトから聞かされたライアーはアメリカで映画にすればよいと考え、映画プロデューサーを探すのでシナリオを書くように持ちかける。だが出来上がったのはシナリオではなく、劇作品だった。ブレヒトはライアーの「同志的興味」に誘発され、『ガリレイ』という巨大な仕事に取りかかる勇気を与えられたことを感謝している。⁽³⁾

『ガリレイの生涯』では、地動説をめぐる教会権力に対する科学者ガリレイの闘いがテーマになっている。ルネッサンスという近代文化の夜明けを告げる時代に、支配階級や既成の秩序に反対したガリレイの闘争をヒトラーの野蛮さに抗う反ファシズム闘争に重ね合わせ、そこからブレヒトが教訓を引き出そうとしたことは事実だろう。だがこの作品は単純に権威に対する理性の勝利では終わっていない。ガリレイが自説を撤回するからだ。

『コイナさん談義』の中の「暴力に対する処置」*Mahnamen gegen die Gewalt* (1929) では、コイナさんがホールで暴力に反対する演説をする。聴衆が立ち去っていくのを見て、コイナさんが振り返ると暴力が立っていた。コイナさんは前言を翻し、「暴力に賛成」という。あとからその「変節」（＝自説撤回）をなじられたコイナさんは、「私のほうが暴力よりも長生きしなければならないから」（GBA 18, S.13）と説明し、一つの寓話を語る。

エッゲさんという人がいて、この人は「否」ということを学んだ。ナチスと思しきものが町を支配したとき、そこから派遣された特務機関の男がエッゲさんのところへやってきた。男が提示した証明書は支配者が発行したもので、「この男が訪れるどの住居も彼のものであり、彼の要求するどの食物も彼に与え、彼に奉仕するよう」書かれていた。エッゲさんは男の世話を七年間、黙々と続ける。男がたぐさんの食事と睡眠のためにぶくぶく太って死んでしまうと、エッゲさんは男を家から引きずりだし、深呼吸をして、「否」と言ったという話である。デンマーク稿ではほぼ同じ内容のものが、クレタ島の哲学者コイノスの話として、ガリレイによって語られる。（第8場）（GBA 5, S.72f.）

一九三四／三五年に書かれた「真実を書く際の五つの困難」*Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* でブレヒトは、「虚偽や無知と闘って真実を書くこうとするもの」が打ち勝たねばならない困難として、「真実を書く勇氣」「真実を認識する賢明さ」「真実を武器として用いる技術」「真実が力を発揮できる人を選び出す判断力」「真実を多くの人に広める策略」（GBA 22, S.74）の五つをあげている。真実がいたるところで押さえつけられ、覆い隠されているファシズムの時代にあつて、真実を書く勇氣や、真実を認識する賢明さはもちろん必要だ。だがそれと同時に、真実を役立たせようと待ち構えている人たちに、それが武器となるような形で手渡すためには、見つかったり邪魔されたりしないような策略が必要だとブレヒトは言う。

終生、宗教裁判所の囚人であったガリレイは、ひそかに執筆を続けて『新科学対話』を完成させる。訪れたアンドレアが「あなたは真

理をかくまっておられたのです」と言い、自分の誤解を恥じる。ガリレオはそれを否定し、自己を断罪する。だが主人公の自説撤回には、真実を多くの人に広めるための策略としての側面、権力(教会)に対する非合法の闘士としてのガリレオの姿が残されている。デンマーク稿では、ガリレオの自説撤回は「それでも地球は動く」という伝説の意味において肯定的な解釈を持っていたのだ。

ブレヒトがほとんどの自作品において、その下敷きとなる原典や素材を持っていたことはよく知られている。これはシェイクスピアもハイナー・ミュラーも同じである。作品のオリジナリティのなさを指摘されたハイナー・ミュラーは「演劇においては最大の盗人が最大の劇作家であった。シェイクスピアがそうだ。彼はまた素材の選定や盗み取り方においても名人だった⁽⁴⁾」と反論した。このことはブレヒトにも当てはまる。

ただ『ガリレイの生涯』だけはそうした原作を持たない例外的作品とずっと考えられてきた。従来の研究では、ブレヒトは一六三三年のローマでのガリレイ裁判の様子は知っており、これに興味を覚えたことが記されている。ブレヒト自身の証言では、コペンハーゲンのニールス・ボーア研究所とコンタクトがあり、オットー・ハーンとフリッツ・シュトラースマンが核分裂の実験に成功したニュースが『ガリレイ』を書く契機になったと述べている。⁽⁵⁾

一九三九年にストックホルムの学生のために行なわれた講演『実験的演劇について』(Über experimentelles Theater)でブレヒトは、ニールス・ボーア研究所で行なわれたこの「革命的発見」に関するインタビューに言及している。「この試みを実用供することはすでに可能か?」―「いや、まだです」―「ほっとしました。人類はまだこうした動力源を受け入れるところまで行っていない」というインタビューの様子が語られる。自然の征服という点ではこれほど進んでいながら、それが人間の幸福のためにはあまり役立っていないというアインシュタインの言葉を紹介しながら、抑圧や搾取、戦争など、今ではほとんど「自然現象」のように思われているものを人間の力で克服することの必要性をブレヒトは説いている。そこでは核エネルギーの活用性や核戦争の問題は述べられておらず、新時代の到来を確信させるポジティブな出来事として捉えられている。

『ガリレイの生涯』と時期を同じくして書かれた『第三帝国の恐怖と悲慘』は、完結した短い場面が連なるオムニバス形式の作品である。その中の「物理学者」Physikerでは、一九三五年に成立したユダヤ人排斥のためのニュルンベルク法のもとでのドイツ人科学者たちの様子が描かれている。ドイツ人しか出入りできない物理学研究所の密室の中で二人の科学者があるユダヤ人科学者から極秘裏に手に入れ

たノートを、壁の向こうの物音にびくびくしながら解説していく。会話中、そのユダヤ人科学者がアインシュタインであることがわかるのだが、最後は壁の向こうに聞こえるような大声で、「ほんとユダヤ人丸出しの屁理屈つてもんだ！ こんなものが物理学と何の関係があるって言うんだ」(GBA 4 S384) と言う。二人が黙って仕事を続ける様子を見せてこの話は終わっている。そこではファシズム支配下のドイツで科学者たちがユダヤ人科学者たちと連携しながら、あるいは連携せずにいられず、科学研究を進めている様子が描かれている。ガリレオ同様、非合法化での活動がクローズアップされ、批判は時の権力＝ファシズムに向けられているのである。

ブレヒトがガリレオのさまざまな伝記を読んでいたことは知られている。エミール・ヴォールヴィル (Emil Wohlwill) の『ガリレイとコペルニクス学説の擁護の闘い』*Galilei und sein Kampf für die copernicanische Lehre* やレオナルト・オルシキ (Leonard Olshiki) の『ガリレイとその時代』*Galilei und seine Zeit* など⁽⁶⁾ がある。しかしブレヒトが一九三八年一月に三週間ほどでこの作品を書き上げたとき、ガリレオの人物像や作品構成において大きな影響を与えたもの、いわば原典となる劇作(作品)があり、それをもとにブレヒトが従来用いている手法で *Gegenstück* (反対劇、対抗劇) を書いたのではないかという推測はどうしても消すことができない。もしそうしたものがあるとすれば、それは間違いなくスイスで一九三三年、ガリレオの自説撤回三〇〇年の年に記念出版されたヤーコブ・ビューラー (Jakob Bühler) の『ガリレオ・ガリレイ』*Galileo Galilei* であろう。

5幕物のこの作品で第1幕第3場から第5幕の最終場面の一つ前までは状況設定が、伝記的作品であるとはいえかなり符合しているのである。ビューラー自身も一九七二年のチューリヒ芸能新聞のインタビューで、ブレヒトの『ガリレイ』に自分の作品と同じ場面があることをあげ、「私は彼が私の作品をコピーしたというつもりはない。わたしが知っているのはただ、ブレヒトが私の『ガリレイ』を知っていたということだけだ」と述べている⁽⁷⁾。ガリレオの民衆像、けちで狡猾で臆病な性格は、この作品から取られたのではないかと思われる。

ファシズム政権下で亡命を余儀なくされたブレヒトには、自作品を上演するチャンスは、ドイツはおろかヨーロッパでまったくといっていいほどなかった。そんな中で『ガリレイの生涯』がチューリヒ劇場で初演されたのは特筆に価する。デンマーク稿による唯一の上演という意味でも貴重だ。ほかのブレヒト作品も上演されているので、『ガリレイの生涯』からは少し離れるが、ブレヒトのスイス上演について探ってみたい。

第二次世界大戦中のスイスで、ブレヒトのもっとも人気の高い二作品が世界初演された。『肝っ玉おっ母とその子どもたち』が一九四一年に、『セチューアンの善人』*Der gute Mensch von Sezuan* が一九四三年にチューリヒ劇場で上演されている。『肝っ玉おっ母』の演出を務めたのはレオポルト・リントベルク (Leopold Lindtberg)、舞台装置はテオ・オットー (Theo Otto) だった。母親役はテレゼ・ギーゼ (Therese Giehse)、アイリフ役はヴォルフガング・ラングホフ (Wolfgang Langhoff) で、料理人はヴォルフガング・ハインツ (Wolfgang Heinz) が演じた。ほかにカトリンをエーリカ・ペッシュ (Erika Pesch)、シユヴァイツェルカースをカール・パーリラ (Karl Paryla) が演じている。戦争のあった中のヨーロッパにあつて、スイスに亡命していたドイツ演劇をもっともよく代表する者たちがチューリヒ劇場に集結したのだ。一九四一年四月一九日にチューリヒで初演を迎えたこの作品はその後、スイスで何度も上演の機会を得た。一九四三年二月にはバーゼルで、一九四四年二月にはベルンで、また一九四五年一月には再びチューリヒで、そして一九四五年一月にはシャフハウゼンで上演されている。

チューリヒ初演の日、演出家リントベルクはブレヒトに電報を打った。「観客席は大きな感動に包まれた」。ブレヒトからの返信は、「ただちに上演を止める」だった。肝っ玉を悲劇のヒロインにするような感情同化的な芝居に、ブレヒトは腹を立てたのだ。⁽⁸⁾だが回り舞台を使った幌車での旅など、いわゆるGrundarrangement (基本的な場面配置) はチューリヒのものをそのまま使っているはずだ。稽古場でのような討論が行なわれ、アイデアが出されたのか探ることが重要だろう。

上演についてはしばしば研究され、記述されては来たものの、舞台音楽に関しては不明な部分が多い。というのも今日でもなお、『肝っ玉おっ母』の幻の作曲者となったパウル・ブルクハルト (Paul Burkhard, 1911-1977) は、ブレヒト研究において紹介されることは皆無だからだ。⁽⁹⁾ スイス人、パウル・ブルクハルトは一九三九年から一九四四年までチューリヒ劇場の座付き作曲家で、一九三〇年代以降とりわけオペレッタ作曲家として有名であった。ヒットメーカーだった彼は、演出のイメージにあつた音楽をたやすく作ることができ、チューリヒ劇場に勤める間にも少なくとも四〇作を超える舞台音楽を作曲している。演出家のリントベルクは一九八三年に、ブルクハルトの音楽について次のように述べた。「彼は劇に見事にぴったりの音楽を作り、それはチューリヒで大変ポピュラーになりました。肝っ玉おっ母の歌は、当時はブルクハルトの単純な形で多く歌われていたのです」。⁽¹⁰⁾

チューリヒでの『肝っ玉おっ母』初演後、ブルクハルトの舞台音楽は多くの肯定的な評価を得た。だがブルクハルトはクルト・ライス



図像3
チューリヒ劇場での『ガリレオ・ガリレイ』
の上演写真 1943年

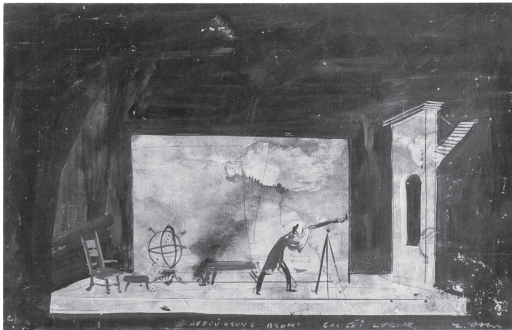


図像2
チューリヒ劇場での『ガリレオ・ガリレイ』
の上演写真 1943年

社から一九四六年九月一四日付の手紙を受け取る。今後のすべての『肝つ玉おつ母』上演でデッサウの音楽を使用すると、プレヒトが出版社に連絡してきたと言うのだ。それは彼にとっていわば「死刑判決」にも値するものだった。

だが一九四九年のウィーン上演では禁止されているはずのブルクハルトの音楽が用いられ、彼は一時的にせよ勝利を手にする。主演女優のギーゼが、デッサウの音楽が難しくて短い期間の練習ではマスターできなかったからだ。世界演劇史に名前を残す名優ヘレーネ・ヴァイゲルもテレゼ・ギーゼも音楽的才能には恵まれず、歌はへただったのである。記録映画『チューリヒ劇場』(1966)に現れたブルクハルトはピアノを弾く「演歌のおじさん」といった感じだった。劇中のソングを弾き語りしながら、「ヴォルフラング・ラングホフは(歌は)とくにひどかったな」と「困った子」の名前を実名であげた。

『ガリレイの生涯』は『ガリレオ・ガリレイ』Galileo Galileiのタイトルで、一九四三年九月九日にスイスのチューリヒ劇場で世界初演された。演出はレオナルト・シュテッケルで、彼は主人公のガリレオを自ら演じた。デンマーク稿による上演で、非合法の闘士としてのガリレオを前面に押し出し、明るい未来を見通せる楽天的な作品として上演されている。上演は好評だったが、スイス・グラフ新聞の劇評のように、「演劇の革新者、叙事詩的演劇の提唱者とし



図像5
チューリヒ劇場での『ガリレオ・ガリレイ』の
舞台装置 1943年

©Ernst Schumacher



図像4
チューリヒ劇場での『ガリレオ・ガリレイ』
の上演写真 1943年

©Werner Wüthrich

でのブレヒトの演劇は難解だと思われがちだが、そうした偏見を打ち破るようなオーソドックスな芝居⁽¹¹⁾という評価もあり、ブレヒトにとっては痛しかゆしだったことだろう。

先の三作品に続き、『プンティラ旦那と下僕マッティ』*Herr Puntila und sein Knecht Matti* も一九四八年に、ここで世界初演されたことを考えれば、ブレヒト上演史においてチューリヒ劇場がいかに重要な足跡を残したかがわかるだろう。一九三三年から一九四五年までチューリヒ劇場は反ファシズム芸術家たちの集結の場だった。この時期、チューリヒでのブレヒト上演は、一つの政治的抵抗を示す勇氣ある試みだったと言える。

2 アメリカ稿——ヒロシマ・ナガサキ後の改稿

一九四一年三月、亡命先のフィンランドに異常事態法が発令され、ナチス軍の侵攻が迫っていた。アメリカ行きのビザがおりたブレヒト一家は一九四一年五月一日に出発し、シベリア横断鉄道でモスクワを経由してウラジオストクへ。ただ肺結核を患い倒れたマルガレーテ・シュテフィン——ブレヒトの共同作者であり、愛人でもあった——だけはモスクワに置いていかねばならなかった。六月四日、シベリア横断特急の車中でブレヒトは彼女の死を知らされる。「シュテフィンの死ほど、ブレヒトの心をかき乱した出来事はなかっ

た⁽¹²⁾。失意のブレヒトは一家を連れ、ウラジオストックからスウェーデンの貨物船「アニー・ジョンソン」号でアメリカに出国した。

フィリピンを経由し、一ヶ月あまりの長い船旅の後、一家四人はロサンゼルスの外港サン・ペドロに七月二一日到着した。ブレヒトはフォイヒトヴァンガーの勧めでハリウッドに住むことになった。「ニューヨークに比べて生活費も安いし、金儲けの可能性がある」という理由からだった。四季のない南カリフォルニアの生暖かい気候は、引き締まるような冬の寒さに慣れたブレヒトにはけだるく感じられた。ライ麦の入らない白パンも彼の口には合わなかった。「灌漑をとめればたちまち砂漠と化してしまう土地に、花や緑を植え込んだ人工的な美しさは、アウクスブルク生まれでバイエルンの深い緑を見て育った彼にはただ異様にしか映らなかった」⁽¹³⁾。

ハリウッドは太平洋岸のワイマールといわれ、ドイツからの亡命者、特に文学、音楽、演劇界の傑出した芸術家たちの新しい中心地となっていた。ハインリヒ・マン、トーマス・マン兄弟などの作家、音楽家シェーンベルク、演出家ではマックス・ラインハルトなどがいた。映画産業を支配する、芸術とは無縁の商業主義や大衆迎合路線に冷笑的な視線を向けながらも、そこで撒き散らされる多大なお金を求めて多くの芸術家たちがハリウッドに集まってくる。ほとんど絶え間ない欲求不満と、誰もが蹴落とすべきライバルだという競争意識が、緊張に満ちた風土を生み出す。この亡命者コロニーでは、少数の成功者の裕福な生活と大多数の落伍者の屈辱的な生活が対照的だ。

一年以上もブレヒト一家はヨーロッパ映画基金から受ける月一二〇ドルの映画奨学金でやっていくしかなかった。彼はひたすら映画のもとになるストーリーを書き続けるが、どれ一つとして採用されなかった。映画界にうまく入り込めなかったブレヒトは一九四二年四月に、「ここ十年ではじめてまともな仕事を何一つしていない」と記している。商品を提供せよという掟の前に立たされ続けたブレヒトは、『ハリウッド』Hollywood」という詩を書いた。

毎朝、日々の糧を稼ぐため

私は嘘が買い上げられる市場に行く

希望に満ちて

私は売り手たちの列に加わる

(GBA 12, S. 122f.)

ふと気がつく、ブレヒトは無意識のうちに、どの丘陵線にも、どのシトロンの木にも、小さな値札がついていないか探していた。人間に会っても、値札がついていないかと探してしまふ。ブレヒトは言う。「この国では肩をすくめることから、アイデアにいたるまで、『売ろう』とすること、つまり絶えず買い手を獲得しようと努力することが要求されるのだ」。ブレヒトの眼は次第に「在留敵国人」の最下層の人たち、チャイナタウンで暮らす中国人や、リトルトーキョーで暮らす日本人に注がれるようになる。

「約一〇万人の日本人が、(アメリカの市民権取得者も含めて)軍事上の理由で、ここカリフォルニア沿岸から強制疎開させられる」。私たちはドイツ人だから在留敵国人だ。ヒトラーの敵でも例外はないと言うのなら、私たちもこの沿岸から出て行かねばならないかもしれない。当地の日本人漁師や庭師は、収容所に送り込まれる」。ブレヒトは不当に差別を受け、抑圧されたロサンゼルス在住の日本人・日系アメリカ人にシンパシーを寄せていた。ブレヒトは当時、「在留敵国人」としての自らの運命を日本人のそれと重ね合わせていたのかもしれない。山崎豊子の『二つの祖国』や井上ひさしが『マンザナ、わが町』で描いた世界が、ブレヒトにも重くのしかかっていることを、ブレヒトは次第に知るようになる。FBIの盗聴は常時行われ、ブレヒトに関する多くの個人データが集積され、やがてアメリカを追放されることになるのだから。

ブレヒトの仕事がハリウッドでようやく日の目を見たのは、巨匠フリッツ・ラングと組んで作った『死刑執行人もまた死す』*Hangmen Also Die* ⁽¹⁴⁾だ。⁽¹⁴⁾の映画で一万ドルの収入を得たブレヒトは、『第二次大戦中のシュヴェイク』*Schweyk in Zweiten Weltkrieg* など三つの劇作の執筆にかかった。ブレヒトは自分の劇作を携えてブロードウェイに進出しようとしていた。

ブレヒトは一九四四年三月にチャールズ・ロートン (Charles Laughton) と出会った。ロートンは第二次世界大戦勃発の直前にイギリスからアメリカに移住し、ハリウッド映画界で活躍するスター俳優だった。ブレヒトは共同作業者のエリーザベト・ハウプトマン (Elisabeth Hauptmann) がほぼ逐語訳の形で英訳した『ガリレイの生涯』を、まずロートンに渡した。この作品はロートンの心を深くとらえ、自分の費用で若い二人の作家、ブレイナード・ダフィールドとエマーソン・クロッカーを雇い、英語台本を作らせようとした。一九四四年一月に出来上がった台本はブレヒトを満足させるものではなく、参考資料にとどまった。⁽¹⁵⁾

一九四四年二月にデンマーク稿をもとに俳優チャールズ・ロートンとの共同作業が始まった。ドイツ語がまったくわからない俳優と、英語がほとんど出来ない劇作家がワークインプログレスの形で、舞台上演に向けて台本作りを始めたのだ。理想的な共同作業の様子はブ

レヒトの詩に綴られている。

僕は何度も俳優に変身し、ある人物の

しぐさや口調をやって見せる。そして君は

書き手に変身する。君も僕も

自分の職業から飛び出しているわけだ。

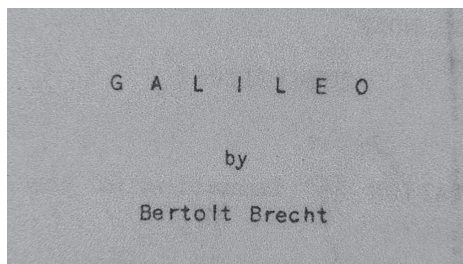
ブレヒトがまずすべてを下駄な英語で、それどころかドイツ語のわからないロートンにドイツ語を使って演じて見せた。これを見たロートンがそれを正しい英語を用いて絶えずさまざまに真似ながら演じ返した。ブレヒトがそれでいいというまで身振りのやり取りを続け、二人は意見を一致させねばならなかった。演じてみることを通してすべてが造形されていったのだ。重要なのは板の上に乗せること、劇場での上演であり、台本は上演を可能にするためのものではなかった。ブレヒトは「台本は上演の中に、ちょうど花火の火薬のように消えていった！」と述べている。⁽¹⁶⁾

二人が仕事をするのはサンタモニカにあるロートンの豪邸の小さな図書室で、しかも午前中だった。同義語辞典や百科事典、特別な表現を見出すためのイソップやモリエール、シェイクスピア、時には聖書などの書物がそこには置かれていた。ブレヒト



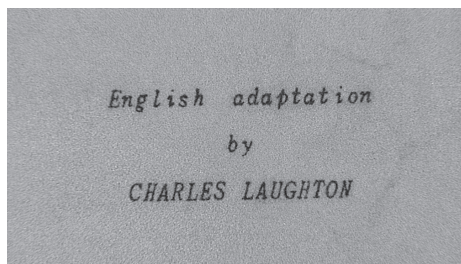
図像6 ブレヒトとチャールズ・ロートン

©Joachim Lang



図像7a
『ガリレオ』 台本

©Joachim Lang



図像7b
『ガリレオ』 台本

©Joachim Lang

にとってこのようにして作品にアプローチすることは、もう一度根底から作品を洗い直し、新しい視点から演じなおす絶好の契機となった。

それにしても二人の作業場は何と創造の喜びに満ちた高貴なアトリエであったことだろう。翻訳・舞台台本の仕事から文字どおり言葉が紡ぎだされるのだから。「ボートを漕ぐときにはオールの入れ具合が深すぎても浅すぎてもいけない。前に進むことが問題なのだから」(GBA 27, S212)というブレヒトの言葉は、二人の共同作業の様子を絶妙に言い当てている。ロートンとブレヒトの英語訳をすり合わせながら、ロートンの訳、というよりはせりふとして完全に彼のものになった言葉を書き留めていく。それをさらに全体の関連の中で吟味し、二人で相談しながら手を加えていく。演劇も外国語学習もミメシス(模倣)が基本なのだが、その原点に立ち返ったような作業が続けられていくのだ。英語とドイツ語の表現法の違いもあるだろう。第1場でガリレオが言うせりふ「今こうだから、このままではいけない」„Da es so ist, bleibt es nicht so.“ (GBA 5, S10) はアメリカ版では訳出されていない。新時代の到来を確信させる弁証法的なせりふなのだが、翻訳は困難だったのかもしれない。

デンマーク稿の成立に貢献したライアーは、アメリカ稿でも大きな役割を果たしている。一九四六年五月にブレヒトはライアーの助けを借りて台本をチェックする作業にかかった。二人は共同で最終場(「新科学対話」)を、イタリア国境を越えて持ち出す場面(「補筆、完成させた」)さらに翻訳が困難だったカーニバル(「謝肉祭」)の場面の大道物語歌手の歌詞が書きかえられた。この作業はライアー一人で行なわれたものと思われる。

ロートンが第1場で新しい天文学についての談義を上半身裸のままで行なうことに異議を挟む者もいた。精神的に豊かな内容を含んだ発言を、半裸の男が行なうことに違和感があるというのだ。⁽¹⁷⁾だが冷たい学者像ではなく、知識欲のみならず、食欲と物欲にも溢れた人間ガリレオをまず冒頭で示すことが、ブレヒトにとってもロートンにとっても重要だった。この演出は以後もずっと引き継がれることになる。一九四七年六月にハンス・アイスラーが加わり、場面(第1場から第3場、第5場から第8場、第10場から第12場)の冒頭に書き加えられた数行の韻文に曲をつけた。この作業はニューヨークでの上演中にも引き続き行なわれ、変更が加えられた。

ロートンは第10場のカーニバル(「謝肉祭」)の場面に大きな関心を持っていた。そこではガリレオの革命的な学説を、イタリアの民衆が絶えず自分たちの革命的な要求と結び付けている様子が示されている。ロートンは、仮面をつけたギルドの代表に、枢機卿の人形を空中に放り投げるように提案をした。彼によれば地動説によって所有関係、身分制度が脅かされていることをこの場面で暗示させることが重

要だった。おそらくロートンにもブレヒトにも亡命者としての視点が重ねあわされていたのだろう。行進には、デンマーク稿で指示されていたブリュゲルの絵ではなく、ほかの絵が示された。最後にこの場面のクライマックスをなすせりふ、「ガリレオ、聖書の殺し屋!」
 „Galileo, the Bible killer“ が新たに挿入された。このせりふはベルリン稿でも、「ガリレオ・ガリレイ、聖書の破壊者!」
 „Galileo Galilei, der Bibelzertürmmer!“ と、少し変えられているが受け継がれている。

自説を撤回し、生涯宗教裁判所の囚人となったガリレオを、アンドレアは最後に訪問する。ガリレオ工房にかつて集結した「共同研究者」である民衆の消息をガリレオはアンドレアに尋ねるが、弟子は師に対して、すべての人が科学の未来に絶望し、研究から手を引いたと告げる。これはアンドレアの強烈な復讐であり、それによって彼はガリレオを傷つけようとする。だがレンズ磨きのフエデルツォーニが元の仕事に戻ったことを聞いたとき、ガリレオは「あいつは本が読めないからな」と言う。ロートンはここで演技に「笑い」を加えている⁽¹⁸⁾。ガリレオの英雄性を否定し、ガリレオを堕ちた男として描き出そうとしているのだ。

ブレヒトとロートンの共同作業の中から上演コンセプトが生まれ、それはすべて演出に生かされた。演出はブレヒトだったが、名目上ジョセフ・ロージーが演出を務めたことになっている。ロージーは一九七四年にロンドンで『ガリレオ』を映画化している。この映画は『ペルトルト・ブレヒトの「ガリレオ」』としてアメリカ映画コレクションに収められている。そこでは三人の少年が各場面の冒頭に登場し、場面のストーリーをコーラスで紹介する。この二時間一五分の映画を細かく観察すると、先の「笑いの場面」でガリレオははつきりとしてもシニカルに笑っているのがわかる。演出の基本線は二〇年以上経ってもはつきりと守られているのだ。

何回かの改稿を重ねて一九四五年の夏に『ガリレオ』というタイトルの英語版テキストが完成。さらにロートンとの改作作業が続いた。改作作業の途中で、広島、長崎に原子爆弾が投下された。このニュースをラジオで聞いたブレヒトは大きな衝撃を受けた。彼はその印象を次のように書いている。

最初の号外がロサンゼルスに届いたとき、人々は原爆の投下によって恐ろしい戦争が終わり、自分たちの息子や兄弟たちが帰還してくることを知った。だが大都市は驚くべき悲しみに包まれた。劇作家は、バスの運転手や果物市場の女性の売り子たちがただ恐怖だけを口に出しているのを耳にした。それは確かに勝利であったが、恥ずべき敗北でもあったのだ。(GBA 25, S.65)

「原爆はほんとうに社会と科学の問題を、生と死の問題にしてしまった」。ブレヒトは大きな悲しみの中で、科学の社会に対する責任の重大性を痛感した。広島、長崎への原爆投下は、この作品の新しい方向性を決定する出発点になった。ブレヒトは、ガリレオ断罪の線を強く打ち出し、ガリレオ像には権力に真理を売り渡した犯罪者としての側面が強調されるようになる。

アメリカ版の序文でブレヒトは次のように書いている。

私がチャールズ・ロートンと『ガリレイの生涯』の改作にかかっている最中に、広島で「原子爆弾の時代」がデビューした。一夜にして近代物理学の創始者であるガリレオの伝記は違った読み方をされるようになった。この大爆弾が引き起こした煉獄さながらの効果によって、ガリレオとその時代の権力者との葛藤は、新たに、もっと鋭く照らし出されるようになった。(GBA 24, S241)

ブレヒトはさらに述べる。「カリフォルニアの台本では、ガリレオは彼の弟子の賛辞を拒み、彼の撤回が犯罪行為であったこと、どんな重要な著作によっても、その罪は帳消しにされないことを証明する。もし興味がある人がいたなら言っておくが、これが台本作家の下した判決である」。アメリカ稿でブレヒトとロートンは、ほんの少しの変更を加えただけで、作品そのものの構造を変えることはしていない。デンマーク稿にすでに教会は世俗の権力者として表現されていたし、民衆と結びついた科学というガリレオの考え方が根本に据えられていたからである。

ガリレオへの観客の感情同化を避けるために「リチャード三世のように演じるべきだ」(GBA 25, S20)とブレヒトは語っている。観客が驚いたり、批判的になったり、検討したりすることが出来るような距離化がなされねばならないとブレヒトは考えていた。俳優は先の自己断罪の長せりふをパセティックに歌い上げるのではなく、淡々と乾いた調子で述べるのである。ここにもブレヒトの非凡さを感じられる。

なおブレヒトは広島、長崎への原爆投下以前の一九四四年四月六日付けの『日誌』で次のように記している。

ガリレオはけっさく自分自身だけでなく、自分の学問的仕事のもっとも重要な部分を破壊してしまった。教会(すなわちお上)

は自らと自らの権威、抑圧と搾取を行なう可能性を守りたいがために、聖書の教義を擁護した。民衆は教会の支配下で苦しんでいたからこそ、ガリレオの天体理論に興味を示した。ガリレオが自説を撤回したとき、彼は真の進歩を放棄し、民衆を見捨てたのだ。天文学は再び学問領域、学者の専門領域となり、非政治的になり、孤立した。教会はこれら天空の「問題」を地上の問題とは切り離し、自分たちの支配力を強化し、そのあとで新しい解決策を積極的に承認した。(GBA 27, S.183)

ここからも明らかのように『ガリレイの生涯』はアメリカ稿で一八〇度の転換を遂げたわけではない。ブレヒトはすでにヒロシマ以前から、この作品に対するさまざまな誤解や疑問に答える形で改作への助走を始めていた。そこではガリレオの自説撤回を断罪する側面を強めることが先ず考えられていたのだ。

デンマーク稿とアメリカ稿の間には構造上は大きな変化はない。改稿の中心をなすガリレオ像の変化以外に次のような変更が認められる。⁽¹⁹⁾

1) デンマーク稿にある次の二つの場面はアメリカ稿では省略されている。ペストが蔓延する中で、ガリレオは命の危険を顧みず研究を続ける場面(第5場 a, b)。アンドレアがガリレオを訪れ、『新科学対話』をイタリアの国境を越えて持ち出す場面。この二つの場面はガリレオの肯定的な面を強調しているために、自己断罪の線を強く打ち出したアメリカ稿ではカットされている。後のペルリン稿では復活している。ヴァージョンと名づけられた場面のうち、第12場「法王」の次に来る場面は、「もう一つの会話、ガリレオは窓のところで待つ。修道会に集まってくる人びとが足を踏み鳴らしたり、引きずって歩く音。前景に審問する二人の廷吏」と説明されている。この場面はブレヒトがドラマトゥルギー上の理由から省略した。最初のヴァージョン「下級の僧侶との対話」はアメリカ稿では第7場に組入れられている。

2) ブレヒトはアメリカ稿で人物像に大きな変化を加えていない。ガリレオ像の変化とともに次の三つの変化がある。a) 進歩した市民社会の代表である鉄鋳物師ヴァンニはデンマーク稿では出てこない。従って彼がガリレオに逃亡の提案をする場面はない。b) 民衆の科学者としてのレンズ磨きフェデルツォーニはデンマーク稿では登場しない。彼の代わりにデンマーク稿では、老科学

929/07

The Playgoer
THE MAGAZINE IN THE THEATRE

Coronet Theatre
366 North La Cienega Blvd.
Phone: CReativ 5-9827

1431 SOUTH US ANGELES STREET, Los Angeles, California
FINE NOTICE—Look around now, choose the nearest exit to your seat, and in case of disturbance of any kind, to avoid the danger of panic, WALK (do not run) to that exit.

PROGRAMME
THE CORONET THEATRE
Presents
The World Premiere of
T. EDWARD HAMBLETON'S PRODUCTION
Starring
CHARLES LAUGHTON
in
GALILEO
by BERTOLT BRECHT
English adaptation by Mr. LAUGHTON
Staged by JOSEPH LOSEY
Settings and Costumes by Robert Davison
Choreography by Lotte Coslar
Music by Hanns Eisler
Lyrics adapted by Albert Bush

BLACK FOX
THE MILITARY SCHOOL APPROVED BY PARTICULAR PARENTS
SING "Honor at Risk" Version of "Honor" by James 100 218

© Bertolt-Brecht-Archiv

図像8 コロネット劇場での『ガリレイ』上演ポスター

929/01

NEW YORK HERALD TRIBUNE, MONDAY, DECEMBER 8, 1947

THE THEATERS
By HOWARD BARNES

Charles Laughton

THEATERGOERS are to meet some of the most famous names in the theater world at the Coronet Theatre, 366 North La Cienega Blvd., Los Angeles, tonight. The playgoer will see the world premiere of T. Edward Hambleton's production of Bertolt Brecht's "Galileo" starring Charles Laughton. The play is a historical drama, set in the 17th century, and tells the story of the life of the great astronomer and scientist, Galileo Galilei. The play is a masterpiece of modern theater, and is a must-see for all theatergoers. The production is a collaboration between the Coronet Theatre and the Bertolt-Brecht-Archiv. The play is a historical drama, set in the 17th century, and tells the story of the life of the great astronomer and scientist, Galileo Galilei. The play is a masterpiece of modern theater, and is a must-see for all theatergoers. The production is a collaboration between the Coronet Theatre and the Bertolt-Brecht-Archiv.

© Bertolt-Brecht-Archiv

図像9 コロネット劇場での『ガリレイ』上演批評

者が出てくるが筋にはほとんど影響を及ぼさない。c) デンマーク稿ではルドヴィコ(金持ちの青年)でなしに、ドッポネー馬鹿な貴族で後に法王の侍従になる——によってガリレイは望遠鏡の「発明を思いつく」。

3) 決定的な変更は第14場である。デンマーク稿ではハーフナーによって導入される。彼はストーブの修理を口実にガリレイのところへ侵入し、三度本を選び出し、それをガリレイの委託で国境を越えて自由な外国へ運び出す。この全体のシーンを、ブレヒトはアメリカ稿ですべて消してしまっている。なおベルリン稿では先に述べたようにこの場面は復活するが、ハーフナーは登場しない。

アメリカ稿『ガリレイ』は一九四七年七月三〇日にロサンゼルス近郊のビヴァリーヒルズにあるコロネット劇場で初演された。二六〇席の小さな劇場だった。演出はジョセフ・ロージーが当たったが、先にも述べたように実際はブレヒトが担当した。主演のガリレイはもちろんチャールズ・ロートンが演じたが、あとの多くは素人俳優だった。「偉大な芸術家の私的な試み」として実現したこの上演は、ハリウッド村の住人である観客からは受け入れられなかった。ニューヨークでの上演も計画され、同年一二月七日にマクシン・エリオット劇場で初演を迎えている。

3 ベルリン稿——ベルリーナー・アンサンブルの上演

一九四八年にドイツに帰ったブレヒトは、ベルリーナー・アンサンブルの上演のためにアメリカ稿のドイツ語翻訳に取りかかった。五年に完成したベルリン稿は、若干の削除・修正はあるもののアメリカ稿と基本線は同じである。ガリレオはエルンスト・ブッシュが演じ、音楽はハンス・アイスラーが担当した。ブレヒトの脳裏には「原爆の父」と言われ、反原爆に転じたため一九五四年に公職追放となったオッペンハイマー (Robert Oppenheimer) の姿が強く焼きついていたに違いない。アメリカ稿で削られたベストの場面と、『新科学対話』をアンドレアが国境を越えて持ち出す最終場面はベルリン稿では再び取り入れられている。オッペンハイマー事件やローゼンバーグ夫妻 (Ethel und Julius Rosenberg) の死刑事件、アメリカの水素爆弾の開発、ソ連の核実験など、新しい核戦争の危機に対する、ブレヒトなりの対応だと見ることもできる。

ブレヒトは一九五五年二月一日から一九五六年三月二七日まで合計五九回の稽古を行っている。死の直前であり、衰弱した体の都合で、一日二時間、二場を越えることはなく、たいがい一場しか稽古を行なわなかった、それとは別に舞台装置合わせや舞台模型を用いた話し合い、俳優やドラマトゥルク、技術セクションとの打ち合わせが行なわれた。自説撤回の場面は九回稽古をしており、第1場の一回と並んでもっとも回数が多い。俳優たちとの討論の様子はベルリーナー・アンサンブルのアーカイヴにすべて記録として残されている。だが早すぎた死 (五六年) のためにブレヒトの存命中の上演は叶わなかった。ケルン、ニュルンベルク、ウィーンで上演されたあと、ようやく五七年の一月一日にベルリーナー・アンサンブルで初演される。演出はエーリヒ・エンゲルが担当した。ブレヒトはデンマーク稿での上演を禁じており、現在の上演ではベルリン稿が用いられている。作品全体を少し詳しく見てみたい。

第1場

第1場は「バドヴァの数学教師ガリレオ・ガリレイはコペルニクスの新しい宇宙体系を証明しようとする」というタイトルがつけられている。ベルリーナー・アンサンブルの一九七八年の上演 (ヴェックヴェルト、テンシエルトの共同演出) では、太陽と月を背負った物語歌手が歌う。「二六〇九年／バドヴァの貧しい家から／知識の光が差した／ガリレオ・ガリレイが計算した／太陽は止まり、地球が動く、

と」。パドヴァのガリレイの貧しい研究室。朝、家政婦の息子アンドレアが牛乳と巻きパンを持ってやってくる。

上半身裸のガリレイがたらいで体を洗い、クシヤミをしながら上機嫌でアンドレアに語りかける。ガリレイは知識欲とともに旺盛な食欲や享楽欲を持った民衆として登場してくる。ガリレイは「いいものを見せてやろう」といって、星座表の後ろに隠されたプトレマイオスの宇宙体系の大きな木製の模型をアンドレアに持ってこさせる。地球の周りをほかの星がどう動くかを示したものと説明する。地球が中心で、その周りを太陽や月が回っていること（Ⅱ天動説）がこの天球儀からわかる。

ガリレイはアンドレアにタオルを投げ、背中をこすらせながら次のように言う。

二千年もの間、人類は、太陽をはじめ、天のあらゆる星が地球の周りを回っていると信じてきた。法王も枢機卿も、王侯も学者も船長も商人も、魚売り女たちも学校の子どもたちも、この透明な天球の中に動かずに座っていると信じていた。だがこれからは、その外へ出ていくのだ、アンドレア。なぜなら古い時代は過ぎ去って、新しい時代が来ている。「…」みんな動いているのだから。

若いころ、シエナで二、三人の建築職人が花崗岩の塊を動かすのに5分ほど論議しただけで、千年も続いた慣習をやめ、新しい、理に適ったロープの使い方を取り入れるのを見た。そのときからだよ、はつきりわかったのは。古い時代は終わり、新しい時代が来たってことが。

千年もの間、信仰が居座っていた場所に、今では疑いが座っている。世界中の人が言っている。「なるほど書物にはそう書かれている。だけどこの目でそれを確かめたいんだ。絶対的な権威だと思われていた真理に、みんな気安く肩を叩いている。これまで一度も疑われなかったことが、今では疑われている」と。

今から言っておくが、われわれが生きているうちに、市場で天文学の話がされるようになるだろう。魚売り女の息子たちでさえ学校に行くようになるだろう。なぜってわれわれの町の「新しもの」好きの連中は、新しい天文学が地球まで動かしてしまったことが

きつとお氣に召すだろうからな。(GBA 5, S.190f.)

第1場からいきなり長いせりふである。そこでは民衆的な学者ガリレオの姿が生き生きと描かれている。これは伝記で示されたガリレオの実像と合致する。ガリレオは一五八九年にピサ大学の数学講座の教授に就任し、一五九二年にパドヴァ大学の数学講座の教授になっている。一五九二年の冬から一六一〇年夏にフィレンツェに移るまでのパドヴァ時代は、ガリレオにとってもっとも実りある豊かな期間だったと言われている。ブレヒトの戯曲は一六〇九年から始まっている。

パドヴァ時代のガリレオは落下法則や投射体の運動理論に関する基本的な考えを得て、さまざまな実験を行なった。太陽中心説すなわち地動説を支持するようになったのもこの時代である。経済的理由から貴族の子弟の学生たちにプライベートな授業をし、自宅に下宿させたりしていた。ガリレオのこうした生活環境は戯曲にも反映されている。

機械的技術の土台の上に新しい科学を建設するというガリレオの研究者としての姿勢は終生変わらなかった。ガリレオは一生、建築家、砲術家、造船所の職工、航海士、画家といった技術者、職人と付き合い、そこから近代科学の土台となる問題、たとえば慣性法則などの問題を得て、これを解決する方向を探っていた。

ガリレオの大きな技術的関心は『新科学対話』の冒頭にある、ガレー船の建造で知られていたヴェネツィアの兵器廠と、そこで働く職人たちの一説にある。実在のガリレオは職人たちから研究の大きな刺激を受けたことを登場人物に語らせていた。

サルヴィアティー あなた方、ヴェネツィア市民のあの有名な造船所をしばしば訪れることから、思索的な精神を持つ人たちに大きな哲学的考察の場が与えられるように私は思います。とくに機械学と呼ばれる分野においてはそうです。というのはそこではあらゆる種類の道具や機械が多くの職人によって絶えず働かされており、彼らの中には先輩たちの行なった観察や、彼ら自身がいつも優れた注意を払って行なった観察を通じて大いに熟練し、非常に鋭い意見を持つ人がきつというからです。⁽²⁰⁾

ブレヒトの戯曲では、ガリレオが新時代の到来を確信したできごととして、若いころシエナでみた建築職人の仕事の様子を語る。彼の

活動領域は数学教授から連想するような思索的なものではなく、実践的なものであることが明らかにされるが、こうした実践家ガリレイの姿は、実在のガリレイの姿に重なる。歴史に名前を残すガリレイは、ブレヒトのほかの作品の架空の登場人物、いわばブレヒトの人物と限りなく接近していく。いやそれどころか旺盛な食欲や享楽欲を持つ点でブレヒト自身にも接近していくのである。

「太陽は朝と夕方では違うところに見えるのだから、太陽は止まっているはずがない」と言うアンドレアに対して、ガリレイは「太陽が動かなくとも、太陽の位置は右から左に動く」と言って、アンドレア

を椅子ごと動かし、「椅子が地球なんだ」と説明する。ガリレイの理性への信頼は新しい時代の到来を確信する根拠であり、彼の学説は民衆の間に広まっていく。この場面はもちろんブレヒトの創作だが、作品全体を俯瞰するためにきわめて重要で、弁証法的、視覚的に作られている。ガリレイ「何が動いたんだ？」—アンドレア「僕だよ」—ガリレイ(怒鳴る)「違う! ばかめ! 椅子だ!」(GBA 5, S192f) 一九七九年にベルリーナー・アンサンブルで見た上演ではガリレイのこのせりふの後、観客席から笑いが起きた。



図像10 『ガリレイ・ガリレイ』第1場
(1978年、ベルリーナー・アンサンブル)

©Vera Tenschert

第1場でガリレオは、新時代についての彼の考えを開陳する。しかもよりにもよって少年アンドレアに、「彼の革命的な革命する思想」(seine revolutionierenden und revolutionären Gedanken)を教える。(アンドレアはデンマーク稿では一三歳になっているが、アメリカ稿以降、一一歳に設定されている)。「ここではまったく新しい——〈労働力＝商品〉という資本主義的な非人間性と対立する——態度が示されている。生産する喜びと、知ろうとする者には誰にでも知識を伝達する喜びである。そのためならガリレオは自分の生徒に過度な要求だっただけ」(GBA 24, S.249)とブレヒトは言う。だがその後、金持ちの息子ルドヴィコが現れ、個人授業を願うと、ガリレオは「一円も払わない」アンドレアにあつさり「休講」を申し出る。ガリレオの態度の豹変、現金さがまた笑いを呼ぶ。民衆的な学者ガリレオの背中を見て育ったアンドレアはのちに科学者になり、民衆のための学問を志すのだが、文字どおりその出発点となる場面である。それは「尊敬——批判——和解」という弟子が師に見せた正・反・合の弁証法の起点でもある。

アンドレアの母であるサルティのおかみさんはガリレオの家政婦である。ガリレオの経済状況を誰よりもよく知っており、師匠と弟子の学習時間に割り込んで、家賃やミルク代が払えるようおせっかいとも思えるアドヴァイスをする。この師匠、弟子(少年)、弟子の母の関係はブレヒトが一九三〇年に書いた教育劇『イエスマン／ノーマン』*Der Jasager. Der Neinsager*、そしてその原作である能『谷行』とよく似ている。『谷行』、『イエスマン／ノーマン』は、師が長らく学校に来なかった弟子の家を訪ね、少年が望む峰入りの同行を許すかどうか母親と三人で話をするところから始まっている。

和歌森太郎は山伏の修行、峰入りなどを概説した新書本の中で、『谷行』では母親が師のパトロンであり、さらに山での修行の間に師と少年が「すこぶる親密な愛情を交し合うところが出ている」⁽²¹⁾と記している。この三者が特別な関係にあり、強い愛情で結ばれているという指摘だが、『ガリレイの生涯』でもサルティのおかみさんは家政婦という枠をはるかに越えてガリレオと結びついている。ガリレオがヴェネツィアからフィレンツェへ転動しても、ついてきているし、ペストで生命の危険に晒されながらもガリレオからなかなか離れようとしなないのだから。一九七〇年代の終わりに来日したベリリーナ・アンサンブルの文芸部長ヨアヒム・テンシエルトは、彼の講演の中で、ガリレオとサルティのおかみさんは愛人関係にあるという解釈も成り立つと述べた。いずれにせよ『肝っ玉おっ母』や『母』などブレヒト作品に多く見られるシングルマザーのパターンは『イエスマン／ノーマン』でも『ガリレイの生涯』でも貫かれているのである。

第1場にはまだほかにも仕掛けが用意されている。

個人レッスンに訪れたルドヴィコが、「今、アムステルダムで売っている奇妙な筒」について語り始める。「緑の皮の鞘と二枚のレンズで出来た」この筒で見ると五倍も大きく見えると言うのだ。さっそくガリレイはレンズを買うためにアンドレアを眼鏡屋に走らせる。この場面は第2場へと続く。史実同様、ガリレイは自分の発明として望遠鏡をヴェネツィア共和国に贈呈し、大学教師として大幅な俸給のアップを得る。

第1場の最後に、大学の事務局長が訪れガリレイの昇給願いは適わないことを告げる。「数学は哲学のように必要でもなく、神学のようには有益でもない」のが実情で、給料は安い「研究の自由は保証している」、「監視する者も弾圧する者もない」と説明する。ガリレイは「自由な研究も自由な時間がなかったら何の役に立つでしょう」と反論するが聞き入れられない。これは後の異端審問裁判の伏線となっている。

ガリレイ式望遠鏡と呼ばれる天体望遠鏡だが、一六〇八年九月、オランダのミデルブルフの眼鏡職人ハンス・リッペルスハイが望遠鏡の特許を申請したのが始まりとされる。⁽²²⁾ガリレイが望遠鏡の話をはじめて聞いたのは一六〇九年七月にヴェネツィアを訪れたときである。ガリレイは望遠鏡の発明者ではなかったが、優秀な改良者だった。ガリレイにとっては望遠鏡の理論よりも望遠鏡の製作が、望遠鏡自体よりも望遠鏡による天体観測が重要だった。誰が望遠鏡を発明したのかはどうでもよいことで、どのように利用するのか、天体観測でどのような成果が上がるかがガリレイの関心事だった。第2場でガリレイは「天文学者は千年来まったく進歩していない。それは望遠鏡がなかったからだ」と断言する。だから第3場で事務局長が、望遠鏡はガリレイの発明ではなく、「街角ですでに安い値段で売られている」と怒鳴り込んでも、ガリレイにはいささかも動揺した様子はない。

ガリレイが望遠鏡による本格的な天体観測を始めたのは、一六〇九年十一月末ころで、二〇倍の倍率の望遠鏡が完成した。月の表面が地球の表面のように凹凸があることや、木星の衛星の発見は、ガリレイにとって望遠鏡による発見の中でもっとも重要だった。木星の周りをめぐる四つの「惑星」の持つ学問的な重要性については、第3場でガリレイがサグレドに望遠鏡を見ながら語る。望遠鏡による天体観測の成果、とくに木星の衛星の発見を契機としてガリレイは地球の運動、そして太陽中心説に言及するようになる。このあたりブレヒトは史実にかなり忠実にガリレイ像を作り上げている。

こうして見ると第1場は、ガリレイの生活環境、職場環境、人間関係、性格などが網羅的に示された重要な場面である。言葉や身振り

によってさまざまな出来事がコミカルに表現されており、演劇的にもよく出来ている。ここで表れたすべてのことが異端審問へと収斂していく。ブレヒトがこの場面にいちばん力を入れ、稽古に多くの時間を割いたのもわかるような気がする。ブレヒトは死の直前にペルリーナ・アンサンブルでの上演の演出に取りかかっていた。一九五五年一月一日に始まった稽古だが、エルンスト・ブッシュがガリレオを、後にガリレオを演じることになるエッケハルト・シャルがアンドレアを演じている。シャルが第1場で「ガリレオのタオルを投げるべきか、持っていくべきか」を問うなど、動きの相談は緻密で、討論は細部に及んでいる。⁽²³⁾

第3場

「研究の自由」というテーマはフクシマ以降、ますます重要性を帯びている。第3場は、ガリレオの友人サグレドが「研究の自由を失うリスクを負ってでもヴェネツィア共和国を去り、フィレンツェへ移ろうというのか」と問いただし、フィレンツェ行きを思いとどまらせようとする場面である。

サグレドは実在の人物で、ヴェネツィアの貴族である。ガリレオの二大対話（『天文対話』、『新科学対話』）の登場人物で、『天文対話』はサグレドが大運河に臨んで持っていた大邸宅をその場面としている。サグレドは実際にガリレオに次のような警告を発している。「ヴェネツィアのような自由と自主性を貴下はどこで見つけうるのですか。『…』貴下はここでは自分以外の誰にも仕える必要はなく、宇宙の専制君主だったのです」。⁽²⁴⁾

なぜガリレオはパドヴァ大学からトスカナ宮廷へ移ろうとしたのか？ 収入のせいではないはずだ。ガリレオはトスカナと同額の年俵をパドヴァで得ていたし、パドヴァでは望遠鏡の発明のおかげで終身雇用を勝ち取っていたからだ。宮廷では、雇い主である君主の心変わりや交代によって庇護を失う危険性もある。パドヴァを支配していたヴェネツィアは都市国家として、ときには教皇にも反旗を翻すほど政治的・思想的自由を有していた。そのような場所から君主国家へ移ることは思想の自由、研究の自由を失うリスクを背負うことになる。

それでもなぜ？と理由を探り出せば、日本の大学教師が持つのと同じ悩みをガリレオが持っていたことに気づく。大学での教育義務からの解放と研究時間の確保である。ほかの要因として当時大学において、数学教師に認められていた地位が低かったことも挙げられる。

専門課程の教授ではなく、いわゆる一般教養の教師としてガリレオは大学に勤務していたのである。当時の大学は神学部、法学部、医学部という三つの学部が中心であり、数学はそれらの専門科目を学ぶための準備科目の一つだった。大学の中心だった医学部では、実際の医療の際に必要な占星術のために数学や天文学の基礎を教えることが数学教師の主要な仕事であり、ガリレオの在任時代も大学全体で数学教師は彼一人だった。そのような低い地位しか認められなかった数学者が、天体現象という哲学者の研究対象に関して発言することへの抵抗も大きかったと考えられる。トスカナ宮廷に移る際にガリレオが求めたのは哲学者の称号だった。ガリレオは哲学者と対等の立場で議論を行なうことを目指した。「トスカナ大公付き首席数学者兼哲学者」、これがガリレオが望み、手にした称号である。

ガリレオは望遠鏡による木星の衛星の発見をトスカナ大公から庇護を受ける好機と捉えていた。一六〇五年から公子のコジモ二世(1590-1612)の家庭教師をガリレオは務めている。第3場でガリレオは「あの星にフィレンツェの大公の名を取って〈メディチ星〉と命名したらどうだろう」とサグレドに尋ねる。これは史実と合致している。コジモ星だと、コジモを意味するラテン語のコスミスという言葉が宇宙を意味する「コスモス」と混同されるという理由からメディチ星になったという。ブレヒトの劇作・上演ではこの場面の最後にガリレオの手紙の最後のページが投影される。「私は発見しました新しい星に、メディチ家の高貴な名前をつけましたのは「…」」。

劇作上の特徴はガリレオとサグレドの理性をめぐる論争が展開されていることである。ガリレオは理性に対する信頼を叫ぶ。「私は人間を信じている。それは人間の理性を信じているということだ。この信仰がなければ、私は朝ベッドから起き上がる力もなくなってしまうだろう」。これにサグレドが反論する。「じゃあ私も言わせてもらうが、私は理性など信じてはいない。四〇年間、人間と接してきつても教えられたよ。人間って奴は理性とは折り合いが悪いということが」。

最後にサグレドは次のように言う。

サグレド 君はひどく危険な道を歩んでいるように思う。人間が真理を知った夜は災いの夜だ。人間が人類の理性を信じるときは、眩惑のときだ。目を見開いて歩く人とはいったいどんな人だ？ 破滅に向かう人のことだよ。真理を知った人を、権力者どもが自由にくろくし回らせると思ふかね。よしんばその真理がいちばん遠く離れた天体のことであるにせよ。[...] (GBA 5, S214)

「フィレンツェに行くのはよしたまえ、ガリレオ！」というサグレドの懸命の忠告を振り切って、ガリレオはフィレンツェへの転出をはかる。

第3場で初めてガリレオの娘ヴィルジーニアが登場する。ガリレオは動機こそ違えアンドレアにもルドヴィコにも自分の学問を懸命に教えようとするのだが、ヴィルジーニアには見向きもしない。望遠鏡の前で、「あたしも覗いていい？」と尋ねる娘に対して、ガリレオは「何のために？ これはおもちゃじゃないよ」と答える。娘は父親が空に何か新しいものを発見したのではないかと興味を抱くのだが、父親は「おまえには関係がない。大きな星の左側に小さな、ぼんやりした斑点が見えただけさ」とそっけない。サグレドやアンドレアに望遠鏡を覗かせながら熱く説明した「木星の衛星の発見」は、娘には語られないのだ。

実在のガリレオには二人の娘がおり、ヴィルジーニアのモデルになっているのは姉のマリア・チエレステで、愛情豊かで、献身的な善意の塊のような修道女であったといわれている。ガリレオの彼女にあてた手紙は、不幸にもすべて失われてしまったが、ガリレオの『全集』に収録されているマリアからガリレオにあてた一二〇通あまりの手紙は、父娘の美しい愛情を如実に物語っている。『天文対話』を書き上げたガリレオは、一六三一年以降は娘のそばにいたいというだけの理由から修道院近くの小さな村に住んでいた。だが異端裁判が大きな負担になったのか、彼女は一六三四年四月、父親の身代わりのように死んでしまう。

表面上は史実にあつた形で戯曲中のヴィルジーニアは作られているのかもしれない。だがブレヒトの戯曲で、娘はガリレオのいちばん近くにいながら、いちばん遠く離れた存在、アウトサイダーでい続けるのである。ガリレオが娘に示した「学問は不要」という姿勢は、ジェンダーの問題とも絡み合って、父親の犠牲者としての娘の姿を浮き彫りにしている。第13場は、ガリレオが一六三三年に宗教裁判所で地動説を撤回する場面であるが、ガリレオが自説撤回しないようにアンドレアや、下級の僧侶、フェデルツォーニらが祈り続けるのに対し、撤回することを祈り続けるヴィルジーニアの姿は鋭いコントラストをなす。作品全体でヴィルジーニアは「異化」という粉をまき続けるのである。

なおガリレオの『天文対話』は三人の登場人物で構成されている。実在したフィレンツェ人で、ガリレオを代弁するサルヴィアティー。典型的なヴェネツィアの貴族で、学生時代から生涯ガリレオを精神的、物質的に援助し続けたサグレド。さらに第三の登場人物として、架空の人物で、6世紀の有名なアリストテレス注釈家シンブリキオスの名を借りたシンブリチオがいる。ここでは対話形式を借りて、哲



図像11 『ガリレオ・ガリレイ』第9場
(1978年、ベルリーナー・アンサンブル)

©Vera Tenschert



図像12 『ガリレイの生涯』第9場
(1957年、ベルリーナー・アンサンブル)

©Percy Paukschta

学、天文学、幾何学に関する意見交換が行なわれ、アリストテレス学派に痛烈な揶揄、批判が浴びせられる。ブレヒトは一九三九年二月の『日誌』*Arbeitsjournal*で、演劇論集『真鍮買こ』*Der Messingkauf*をガリレオの二つの『対話』(『天文対話』『新科学対話』)から影響を受けて書いたと述べている(GBA 26, S.327)。「真鍮買こ」は哲学者、男優、女優、ドラマトゥルク、照明家の五人が登場し、演劇論を戦わせるもので、ブレヒトの演劇理論を学ぶ上で極めて重要な(劇)作品である。ブレヒトがガリレオの『対話』から学び、この成果を導き出したのなら『ガリレオの生涯』が生み出した貴重な副産物と言える。

第8場

この場面はデンマーク稿では、第7場の「一六一六年三月、異端審問所はコペルニクスの理論を禁書目録に載せる」場面の代わりとして用意されたが、採用されなかった。アメリカ稿以降、この場面は大幅に書き換えられ、作品の中心をなす重要な場面になっている。ガリレオと下級の僧侶の対話で、二人の対話だけで全場面が構成されている。この対話から、新しいものの出現を恐れるのは、教会・権力者だけではなく、抑圧された貧しい人びともそうであることが示される。数学を勉強したというこの若い僧侶は「自分が読んだ教会の教令と、自分が見た木星の衛星とをどのように調和させたいかがわからず」、悩む。直前の場面でカトリック教会は、自らの権威の失墜と自分たちが築き上げてきた価値体系の崩壊を恐れて地動説を認めようとせず、ガリレオにも自説撤回を迫る。若い僧侶は奇妙にも教会の決定にシンパシーを覚え、そこに潜む賢明さに納得したと告白する。

下級の僧侶

「…」彼ら（農民たち）がこうやって籠をひきずり、汗まみれになって石ころだらけの坂道を登り、子どもを生んだり、それどころか何かを食べたりする力をどこから汲み取るのか、それは彼らが大地や年毎に新しい緑をつける木々や小さな教会を見たり、日曜ごとに聖書の言葉を聞いたりすることによって身につけた世界の不変性と必然性の感情からです。「…」だのに私が、彼らが住んでいるのは、あまり意味のない無数の星の一つだと言ったなら「…」これまであらゆることを説明し、汗とか辛抱とか飢えとかの必然性を証明してきた聖書、そして今急に間違いだらけだとわかってしまった聖書がいったい何の役に立つと言うのでしょ？」（GBA 5, S.244.）

キリスト教的世界観の崩壊は、彼ら自身の生の土台を奪い取り、宙吊りにしてしまうものだ、若い僧侶は訴える。それに対してガリレオは必然性という言葉の欺瞞を暴き、反論する。「必然性とは険しいぶどう山や麦畑のあぜで働いて死ぬことではないのか？ 慈悲深い主イエスの代理人である教皇がスペインやドイツで起こした戦争のツケを、あなたのカンパーニャ地方の農民たちが支払わされているからです」（GBA 5, S.245）。科学者でもある僧侶の心の矛盾を解きほぐすみことな問答形式になっている。

科学者の社会的責任を鋭く問いかけるブレヒトは、作品中で真理に対する登場人物のスタンスをパターン化して示している。フクシマ以降、原発の安全神話は完全に崩壊したが、その後の科学者や当事者、政治家の発言や行動を見ると、ブレヒトのパターンは普遍的なものであることがわかる。以下、見てみよう。

1) 真理を知らながら虚偽だというもの

第9場で、学者ムツイウスの裏切りに対してガリレオは「真理を知らぬものは頭が悪いだけだ。だがそれを知らながら、それを虚偽だというのは犯罪者だ」*„Wer die Wahrheit nicht weiß, der ist bloß ein Dummkopf. Aber wer sie weiß und sie eine Lüge nennt, der ist ein Verbrecher!“*と叫ぶ。(GBA 5, S.248f.)

2) 真理を知らながらそれに目をつむるもの

第3場で、サグレドは「真理を知ることには不幸であり、真実を知った人間を権力者どもが勝手にさせておくのか」といって、ガリレオのフィレンツェ行きを止めさせようとする。それに対してガリレオは「この筒を覗かせさえすればいいんだ」と語り、人間の理性を信じ、真理を広めることを強調する。

3) 真理を知ることには不安を覚えるもの

第8場で、下級の僧侶は自分たちの生活の安寧が聖書から学んだ世界の不変性、必然性から来たもので、真理がわれわれの生活をいつそう不安に陥れるのではないかと問う。ガリレオは「権力者の言う」〈秩序〉は空っぽの金箱の秩序でしかなく、〈必然性〉は死ぬまであくせく働くことの必然性でしかない」と教え、沈黙は野蛮な秩序の存続に手を貸すことに他ならないと論ず。

4) (誤った)「真理」を秩序の不変的な維持のためのものと考えているもの

第6場で、高位の僧や学者はガリレオの新しい学説を笑いものにする。そのあとガリレオの説の正しさが認められ、死のような沈黙が来る。

5) 真理の担い手

ガリレオは第8場で、「自分の知っていることを言わずにはいられない。[...]これは不幸を招くに違いない。でもいつまでもストー

ブの中へ叫ぶだけで我慢していられるか」といい、真理への積極性を強調する。アンドレアとレンズ研磨工のフェデルツォーニは民衆の代表として登場し、科学と民衆の強い結びつきが示される。

第14場で宗教裁判所の囚人として幽閉されたガリレオを訪れたアンドレアは、ガリレオがひそかに書き続け、『新科学対話（ディスコルズイ）』を完成させたことを知る。アンドレアは、「あなたはただ勝つ見込みのない政治的な殴り合いから身を引いて、科学の本来の仕事が続けようとなさったのだということに私は気づくべきだったのです」と述べて、ガリレオの自説撤回を偉大な勝利として賛美しようとする。だがガリレオは、「ほかの者だつて書けるさ、一人の人間にしか書けないなんていう科学的著作はありえない」、「肉体的苦痛が怖かったから私は取り消したのだ」と言い、冷静にアンドレアの考えを否定している。ガリレオは「真理は上着の下に隠して、ドイツを通るときは用心するんだぞ」と注意して、自己の作品をアンドレアに託す。

ガリレオのこの場面での自己を断罪する長いせりふは、世界演劇史に残る重要なものだ。

科学の唯一の目的は、苦しみに満ちた人間の生活を楽しむことだと思う。もし科学者が己の利益のみを求める権力者に脅かされ、ただ知識のための知識を積み重ねようとするならば、科学はかたわにされ、君たちの発明する機械は新しい圧制の道具にされてしまふだろう。やがて君たちはおよそ発見できるあらゆるものを発見するだろうが、君たちの進歩は人類の進歩とは無縁のものになるだろう。そしてついには君たちと人類の溝が非常に大きくなり、何かの新しい成果に対する君たちの喜びの叫びが世界中の人間の恐怖で迎えられるようなことも起こりえよう。

私は科学者として無二の機会に恵まれていたのだ。私の時代には天文学は市場の民衆の間にまで達した。こうした特別の状況の下でなら、ある一人の人間の毅然たる態度が大きな感動を呼び起こすことも出来たろう。私が頑張りとおしたら、自然科学者は医者の間に行なわれているヒポクラテスの誓いのようなもの——彼らの知識を人類の福祉のためのみに使うという誓い——をすることでここまでいったかもしれない。

あの数年間、私は為政者と同じ力を持っていた。だのに私は自分の知識を権力者の手に渡し、彼らが勝手にそれを利用するのを、それを握りつぶすのを、それを悪用するのを許した。私は私の職業を裏切ったのだ。私がしたようなことをする人間は科学者の仲間に加わることは許されな^う。(GBA 5, S.284f.)

科学者は二つの闘いをしなければならない。すなわち科学そのものを豊かにする闘いと、科学を人類の平和、社会進歩のために役立てる闘いである。原子爆弾の出現とその脅威によって科学者の責任が鋭く追及される中で、ブレヒトはガリレイの中に近代科学の原罪を見ていた。科学者の発見・発明の喜びの叫びが、人類の恐怖の叫びによって迎えられることのないように、科学の進歩が人類の進歩につながるように私たちは強く願っている。

ブレヒトは最終稿で「ヒポクラテスの誓い」という言葉を導入している。人類の平和と進歩のためにのみ科学を用いるという科学者のモラルのことだ。デンマーク稿で使われた『コイナさん談義』の「暴力に対する処置」では、圧倒的な力を誇るファシズムに対して、無駄死を避け、後の時代の勝利のために力を温存する策略が語られている。だがここでは明らかに違った背



図像13 『ガリレオ・ガリレイ』第14場
(1978年、ベルリーナー・アンサンブル)

©Vera Tenschert

景が描かれている。天文学（地動説思想）が市場にまで広がり、自分が勇氣ある一言を発すれば世の中が大きく変わる情勢にあったとガリレオは分析し、自分を裏切り者として断罪しているのだ。

ブレヒトはガリレオの姿をプロメテウスと重ね合わせていたのかもしれない。プロメテウスは火を発明するが、犯罪的なことに、その発明を神々に引き渡してしまう。神々は彼が人間に火を譲り渡せないように、彼を捕らえ鎖につなぐ。プロメテウスはこの火がどうなったのか長いこと知らないでいた。ついに彼は地平線に真っ赤な火が燃え立つのを見る。神々が火を使って人間を焼き討ちしているのである。

デンマーク稿での自己断罪のせりふは次のようになっている。

ガリレオ「……」科学の定理がいつの時代にも制限されることなく科学によってその力を発揮できるように、科学はその定理がすべての領域で無視されないように闘わねばならない。科学は全人類と一つ舟に乗り合わせているのだ。だから科学は舟の反対側の先端で水漏れがあっても、自分には関係がないなどと言ってはいけない。科学は理性のために尽力することを怠る人間を必要としない。そういう存在を恥ずかしく思い、追い出さなければならぬ。なぜならどんなに多くの真理を知っていても科学は虚偽の世界では存続できないからだ。科学を養っている手が時として警告なしに自分の首を絞めるようなことがあれば、人間はその手を切り落とさなければならぬ。これこそが科学が私のような人間にその席を汚させることを許さない理由なのだ。（GBA 5, S.102）

科学と権力の関係を問いただし、科学者の社会的責任を追及するという点では、ベルリン稿の自己断罪のせりふははるかに強いものになっている。科学の民衆性や科学が民衆に及ぼす力のようなものもベルリン稿では力を入れて書かれている。文字で読んだだけでもその違いは明らかだろう。なおこの自己断罪のせりふはアメリカ稿ではベルリン稿とほぼ同じ内容で語られている。だが英語という言語の制約があるのか、表現は短くなっている。言葉の持つ比喩性は薄められ、インパクトは弱い。科学者の社会的責任を問うという点から見れば、ベルリン稿のガリレオはアメリカ稿のそれより、はるかに現代が抱える問題を明瞭に映し出している。

一九三九年、ブレヒトは『ガリレイの生涯』の形式に言及し、『ガリレイ』*Leben des Galilei* は技術的に見て大きな後退」であり、

それとは逆に、『「ファッツァー」Falzer と「バン屋」Brohladen は技術的に最高の水準だ』と述べた (GBA 26, S.330)。一見したところ異化効果や叙事詩的演劇とは無縁に思えるオーソドックスな芝居である『ガリレイの生涯』だが、ブレヒトはさまざまな工夫を盛り込んでいる。亡命中の作品に特徴的な各場面の筋を冒頭に紹介することはこの作品でも用いられているが、アメリカ稿以降、ほとんどの場面で、場面全体の状況描写が韻を踏んだ数行の詩によって示され、歌われるのである。アメリカ稿では英語で、ベルリン稿ではドイツ語で。

ブレヒトが生まれ、育ったアウクスブルクでは、毎年二度、春と晩夏に、プレラーと呼ばれる年の市が開かれた。「ドンちゃん騒ぎ」を連想させるプレラーは、若いブレヒトにとって大きな文化的イベントだった。特に彼を引きつけたのはベンケルゼンガーと呼ばれる大道語歌手だった。細い柱に掛けられた大きな絵の一コマ一コマを棒で指し示しながら、戦争、災害、犯罪などのニュースをバラードに仕立て、手回しオルガン (Drehorgel) の伴奏にのり、聴衆に歌いかける。ブレヒトはアウクスブルクの縁日に足しげく通じ、ベンケルザングに耳を傾けたに違いない。ブレヒトは不思議なことにエッセイや論評ではアウクスブルクのベンケルゼンガーについて言及していないが、自分でベンケルザングを作詞・作曲し、『ガリレイの生涯』や『イングリッドのエドワードⅡ世の生涯』*Leben Eduards des Zweiten von England* ではベンケルゼンガーを登場させている。

『ガリレイの生涯』でベンケルゼンガーが登場するのは第10場の謝肉祭の場面である。ベルリン稿ではハンス・アイスラーの音楽が用いられているが、この場面については稿ごとにヴァージョンアップしているように思える。『ガリレイ』でガリレイの学説が市場にまで広がり、民衆の大きな支持を得ていたことを示すこの場面は、後のガリレイの自説撤回を断罪するうえでも重要である。ブレヒトは一九四九年にバーゼルで見た謝肉祭の行列を思い浮かべて、ベルリン稿にこれを反映させたのではないかという推論も成り立つ。いずれにせよこの場面は『ガリレイの生涯』の叙事詩的側面を際立たせるのに大いに役立っている。

第14場のガリレイの自己断罪の場面では、観客の感情同化を避けるためにト書きに、「学者ぶって、腹の上に両手を組んで」と新たに書き加えている。せりふの格調高さと、ガリレイの墮落のコントラストを身振りと言葉で示すことで、異化を図ろうとしているのだ。

この作品でガリレイは決して英雄として描かれていない。

アンドレア 英雄のいない国は不幸だ！

Unglücklich das Land, das keine Helden hat!

ガリレオ 違う、英雄を必要とする国が不幸なのだ。

Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat. (GBA 5, S.274)

感嘆符で濃淡がつけられたこのせりふは、現代にも鋭く突き刺さる。

注

Brecht からの引用はすべて以下の全集を用いた。

Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. u. ein Registerbd. Frankfurt a. M. 1988-2000.

本文中ではGBAを略記し、以下巻数とページ数を例のように示した。例：GBA 6, S.245.

Text:

Leben des Galilei. Schauspiel. (Fassung 1938/39) GBA 5, S.7-115.

Galileo. (Englische Adaptation 1947) GBA 5, S.117-186.

Leben des Galilei. Schauspiel. (1955/56) GBA 5, S.187-289.

- (1) 井上ひさし：『父と暮せば』まえがき。新潮文庫。
- (2) 参照 GBA 5, S.234. シュテフィンからベンヤミンにあてた一九三八年一月一七日付けの手紙

- (3) 参照 GBA 5, S.234f.
- (4) Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 2*, Frankfurt a. M. 1990, S. 135.
- (5) Vgl. GBA 5, S.340.
- (6) ブレヒトがガリレオの著作中、はつきり読んだと検証できるものは『新科学対話(ディスコルズイ)』で作品中にも引用されている。
- (7) Werner Wüthrich: *Bertolt Brecht und die Schweiz*, Zürich 2003, S.196-203.
- (8) Werner Mittenzwei: *Das Zürcher Schauspielhaus, 1933-1945*, Berlin 1976, S.125.
- (9) 参照: ヨアヒム・ルケーイジー:「オーケストラに自由を!」『ブレヒト。音楽と舞台』(市川明編)花伝社 2009年、114ページ。
- (10) Leopold Lindberg im Gespräch mit Dorothea Baumann. In: Dorothea Baumann (Hg.): *Musiktheater. Schweizer Theaterjahrbuch* Nr. 45, Bonneten 1983, S.240.
- (11) Werner Mittenzwei, aa.O., S.130ff.
- (12) Klaus Völker: *Bertolt Brecht. Eine Biographie*, München 1976, S.314.
- (13) 陸井三郎:『ハリウッドとマッカーシズム』社会思想社 1996年、133ページ。
- (14) 参照: 市川明:「ブレヒトとフリッツ・ラングの„Hangmen Also Die“」大阪大学大学院文学研究科紀要 第52巻 2012, S.91-132. ハリウッド時代のブレヒトについてはこの論文に詳しい。
- (15) Vgl. GBA 5, S.342. この程度までこの下訳が台本作成に利用されたかは不明である。
- (16) Aufbau einer Rolle. Laughton. Berlin 1956, S.7-12.
- (17) Ebd., S.14f.
- (18) Ebd., S.59.
- (19) Vgl. Werner Mittenzwei: *Bertolt Brecht. von der „Mafnahme“ zu „Leben des Gilei“*, Berlin 1973, S.262-265.
- (20) 参照: 伊藤和行:『ガリレオー望遠鏡が発見した宇宙』中公新書 2239、2013年、11ページ。
- (21) 和歌森太郎:『山伏。入峰・修行・呪法』中公新書 48、1964年、77ページ。

- (22) 伊藤、前掲書14ページ。
- (23) BBA 2187/07. Bertolt-Brecht-Archiv
- (24) 参照。青木靖三：『ガリレオ・ガリレイ』岩波新書G 52、63ページ。

本稿は2013年11月14日に文学研究科主催で開催された研究教育フォーラムにおける報告「ブレヒトと広島・長崎——『ガリレイの生涯』の三つの稿について」の原稿を加筆・修正したものである。

なお本稿は日本学術振興会・科学研究費補助金・基盤研究（C）「自作品の上演における演出家、ドラマトウルクとしてのブレヒト」（研究代表者、市川明）の研究成果の一部である。

Leben des Galilei von Brecht — Über die drei Fassungen —

Akira ICHIKAWA

Leben des Galilei ist eins der bekanntesten und häufig gespielten Stücke Brechts. Der Dialektiker Brecht betrachtete die Gesellschaft als sich verändernde und werdende. Die sich verändernde Wirklichkeit war stets der Ausgangspunkt seiner Arbeit. Er schreckte niemals davor zurück, ein Werk gründlich umzuarbeiten, wenn politische Ereignisse und gesellschaftliche Prozesse entstanden, die ihm neue Einsichten vermittelten. Durch den Verlauf der Umgestaltung entstanden drei Fassungen des *Galilei*: Die dänische Fassung (1938/39), die amerikanische Fassung (*Galileo*, 1947) und die Berliner Fassung (1955/56). Sie eröffnen unterschiedliche Blickwinkel auf den Physiker Galileo Galilei und erinnern uns nicht nur an das Leben des Galilei, sondern auch an das Leben des Brecht.

Das Abschwören Galileis wird in den drei Fassungen unterschiedlich akzentuiert.

Im dänischen Exil schrieb Brecht die Stücke *Furcht und Elend des Dritten Reiches* und *Frau Carrars Gewehre*, in denen er den Faschismus direkt behandelte und sich mit ihm auseinandersetzte. Danach wandte sich Brecht nun einem historischen Stoff zu. Es wäre jedoch falsch zu denken, Brecht habe der Gegenwart den Rücken gekehrt, mit der er sich bisher so mutig auseinandergesetzt hatte. Brecht wollte in dieser Fassung den Kampf Galileis gegen die herrschenden Kräfte und Ordnungen mit dem Kampf der Antifaschisten wie Georgi Dimitroff gegen den Faschismus vergleichen. Galilei erscheint als listiger Intellektuellen, der scheinbar widerruft, um die Forschung fortführen zu können. Sein Widerruf hat eine positive Bedeutung im Sinne der Legende: „Und die Erde bewegt sich doch!“

Während Brecht anfangs zusammen mit dem berühmten englischen Schauspieler Charles Laughton eine amerikanische Fassung des Stückes herzustellen, erfolgte der Abwurf der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki. Dieses Ereignis führte den Autor zur Umgestaltung des *Galilei*, weil er die Verantwortung des Wissenschaftlers so tief empfand. Brecht schrieb: „Von heute auf morgen las sich die Biografie des Begründers der neuen Physik anders.“ Im Mittelpunkt steht die Frage: Preis oder Verdammung des Galilei?

In der amerikanischen und der Berliner Fassung wird Galilei als Verräter gezeigt,

der sein Wissen den Machthabern übergab. Galilei kritisiert sich selbst: „Hätte ich widerstanden, hätten die Naturwissenschaftler etwas wie den hippokratischen Eid der Ärzte entwickeln können, das Gelöbnis, ihr Wissen einzig zum Wohle der Menschheit anzuwenden!“

Ende Oktober 1947 verließ Brecht Amerika und im Oktober 1948 kehrte er aus der Schweiz nach Berlin zurück. Er bemühte sich, den *Galilei* hier zu inszenieren. Er hatte schon angefangen, die amerikanische Fassung ins Deutsche rückzuübersetzen. Am Berliner Ensemble wurde das Stück ab Dezember 1955 einstudiert. Der neue *Galilei* rückt das Problem der Verantwortung des Wissenschaftlers noch näher an die Gegenwart heran als der in der amerikanischen Fassung. Die Premiere fand erst nach dem Tod Brechts statt.