



Title	ブレヒトの小形式脚本にみられる「小市民性」
Author(s)	八木, 浩
Citation	大阪外国語大学学報. 1980, 47, p. 91-107
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/80777
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ブレヒトの小形式脚本にみられる「小市民性」

八 木 浩

Das Kleinbürgerliche in Brechts kleinen Formen des Dramas

Hiroshi Yagi

In den großen Dramen von Brecht begegnet man oft dem Problem des Kleinbürgers oder des kleinbürgerlichen Geistes als dem wichtigsten Thema. Als Beispiel dafür lassen sich “Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher”, “Mutter Courage und ihre Kinder”, “Leben des Galilei”, “Der gute Mensch von Sezuan”, “Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui”, und frühere Stücke wie “Baal” oder “Trommeln in der Nacht” nennen. Aber auch in den kleineren Formen stößt man auf dasselbe Problem und zwar in noch schärfer ausgearbeiteter Thematik.

Als Beispiel stelle ich die zwei Einakter “Die Kleinbürgerhochzeit” und “Die Gewehre der Frau Carrar” heraus. Wie anders sind diese Einakter im Vergleich mit sonstigen Einaktern um die Jahrhundertwende! In “Die Kleinbürgerhochzeit” wird das Kleinbürgerliche ganz breit und vielfältig gestaltet und zwar so, daß die eine Stunde der Spielzeit mit der der gespielten Zeit zusammenfällt. In “Die Gewehre der Frau Carrar” wird das kleinbürgerliche der Frau Carrar oder des Pastors Pedro von den Leuten um Carrar wiederholt angegriffen, bis die Carrar sich ändert und schließlich das Gewehr für die Freiheit Spaniens ergreift. Einakter sind bei anderen Dichtern sonst immer schicksalhaft, oder lyrisch, oder existenziell in sich geschlossen. Ein so geschlossener Einakter war für Brecht schwieriger zu gestalten als das kleine Stationsdrama oder das Lehrstück.

Brecht konnte in den Lehrstücken und kleineren Stationsdramen seine epische Welt klarer entwickeln als in den Einaktern. Man vergleiche diese kleinen Formen mit denjenigen von E. Toller! Brecht lernt in Bezug auf die Form von Strindberg und den Expressionisten viel, doch seine kleinen Formen waren neu und einmalig in der Geschichte des Dramas. Sie waren die Dramen der Produktion, d.h. der Veränderung der materiellen und geistigen Welt. Toller hingegen war es, der oft selbst opportunistisch von dem kleinbürgerlich-radikalen Geist verführt wurde. Bei Brecht ist dagegen in sehr vielen Typen kritisch das Kleinbürgerliche entwickelt und gezeigt. Um das zu beweisen, sollte man “Fatzer”, “Der Brotladen”, “Die Maßnahme”, “Der Jasager” und “Die Verurteilung des Lukulus” analysieren.

Natürlich sind diese kleinen Formen oft schematisch gebaut, so eignet den Personen oft

keine so tiefe Individualität wie bei den großen Stücken. Statt dessen werden viele Chiffren und Zeichen benutzt. Fabel und Handlung sind oft unnatürlich, weil nicht genügend motiviert. Situationen und Verhältnisse werden nicht genau bestimmt. Aber desto schärfer ist alles um die Themen und Probleme gebaut. Solche Formen sind Ende der zwanziger Jahre und Anfang der dreißiger Jahre experimentell erfunden und angewandt. Sie waren international verbreitet, bei Brecht aber waren sie am fruchtbarsten. Deswegen auch waren sie im Exil nicht vergessen, sie wurden wieder aufgenommen, doch mit einem anderen Thema wie etwa dem der Neutralität des Kleinbürgers dargestellt, dafür sind “Die Gewehre der Frau Carrar”, “Dansen”, “Was kostet das Eisen”, “Die Horatier und die Kuriatier” und “Die Verurteilung des Lukullus” beispielgebend.

Heute nach 40 Jahren werden Formen mit diesem Thema überall als völlig frisch empfunden. Man will daraus viel lernen. Ihnen wohnen starke Gegenkräfte inne gegen das absurde Theater, das das Dasein als absurd und unveränderbar zeigt und den Zuschauer davon überzeugen will, daß die Welt sinnlos sei. X. Kroetz in der BRD und H. Müller in der DDR haben in der genannten Form aktuelle Stücke geschrieben. Diese zeigen die individuelle Welt wie Fatzer oder den jungen Genossen in “Die Maßnahme” von Brecht. Aus dem Zusammenstoß und Widerspruch von Individuellen und Oberen entsteht ein starker V-Effekt. Daß die Politik das Individuelle nicht unterdrückt, daß aber das Individuum an dem politischen Problem leidet, das ist neu in den Lehrstücken von Brecht gewesen. Oft sind ihre Ahnen in den Commedia dell’arte, in Shakespeare, Büchner, Grabbe und Wedekind zu erkennen. Wie sehr diese Formen wieder aktuell sind, das zeige ich hier an Beispielen der heutigen Aufführungen in beiden Deutschland und in Amerika. “Die Kleinbürgerhochzeit”, “Fatzer”, “Der Brotladen” und “Die Ausnahme und die Regel” werden im folgenden zuerst behandelt.

ドイツにおいては、ゲーテやハイネやマルクスやニーチェや、その他多くの人々によって、小市民的とか、小市民とか、俗物的とか、俗物とか、それに近いさまざまな話がさかんに用いられてきた。スノップとかシュピースビュルガー（偏狭固陋な人）とか、カプセル人間とか、出世主義者とか、いろいろの類語が憎々しげに用いられている。インテリという語も、ブレヒトによって謎の綴字にくみかえられ、トゥイとつづられ、ブレヒト文学の最大のテーマの一つとなった⁽¹⁾。それをも含めて、ブレヒトのテーマは、つねに小市民、ないし小市民的ということをめぐる、かずかずの作品に結晶したといえないだろうか。そしてそのことを軸にとって、かれの作品を回顧してみると、今日におけるブレヒトの有効性というテーマに迫りやすいだろうか。

最初の作品『パール』から、『夜打つ太鼓』や『都会のジャングル』まで、たしかにブルジョア世界に抗議したい気持をもはらむ、時にはそれに血みどろの葛藤をいどんでいる世界を展開している。それでいてその主人公がまた小市民性にからめとられており、小市民性のはいとりがみにひっかかってもがいている。パールはブレヒトが何回となく改作していく重要な最初の作品だが⁽²⁾、かれはすべての他との連帯を拒否する反社会的個人主義をもっている。牧師はかれに、あ

なたは動物だ、といい切っている。かれは資本主義に反抗しているが、それはただけものバールの資本主義否定のようでもあり、およそ社会運動にはなりがたい。そのような個人主義的な小市民性は、もっと多様に、生き生きと、その後の作品にあらわれる。まず『男は男』では一介の労働者ゲーリィ・ゲイが働く人々の階級の根っ子を一向に持ちえず、小ブルジョアの無性格まるだしに、無気力で、どうにでもくみたてられる。かれはブルジョアジーのいいなりに、自分を否定し、インペリヤリスムスの勇敢な兵士になっていく。ここからファシズムドイツにみられたことへと、もう一步である。『第三帝国の恐怖と貧困』では、肉屋とか、物理学者とか、裁判官とか。実に多くの小市民的なナチスがみられる。ナチスと小市民というテーマは、おそらくブレヒトの中心テーマの一つである。さらに具体的に、戦争でめしをくうのにあけて、次々子どもを失い、ますます貧困になりつつふけていく肝っ玉、貧しい人を助けたいといいながら、同時にひどい搾取をやってうめあわせをしなくてはやっていけないゼツアンの善人シェン・テなどもおもしろい例である。それらは小市民的生活を手にとるように物語る叙事詩的演劇であり、大きな寓話劇にまで進んで、いよいよ意味を深めている。

さらにまたブレヒトはガリレイのような歴史上の大科学者をとりあげ、科学がそのあさあけに、十分に知識人によって世に役立てられず、逆に災いとなりうることを訴えて、インテリの小市民性をえぐりとりとした。それはガリレイのみでなく、若い科学者アンドレア、その他多くの弟子たち、法皇庁の数学者、物理学者、多くの政治家、インテリにまで、きわめて多面に照らし出された。とくにこのことは核戦争への警告として重要である。ブレヒトはさらに、これと対照的に、科学の夕暮の景色を『トゥーランドット姫』や『トゥイ小説』でとりあげた、とのべている。『メー・ティ』などとともに、これらの諸作品はインテリ、即ちトゥイを追究しようとするものである。墨子に借りた衣をきて、さまざまな当事の知識人を分析し、科学者アインシュタインをドラマにする計画が立てられたし、新進作家シュトリトマターを助けて、社会主義の農業革命における小市民精神の批判もおこなわれた。

もちろんブレヒトは、小市民性を克服しえた人物をも造形している。『屠殺場における聖ヨハナ』は自分の小ブルジョア的な革命性を批判して亡んでいく。『母』や『プンティラと下僕マッティ』のプンティラや、『アンティーゴネー』や、シモーヌ・マシャルなどなど、小市民性をぬぐい切ったヒーローもたくさん出てくる。しかしどちらかといえば、ルクルスやコリオランに至るまで、さまざまな小市民性の欠陥に苦しむ主人公の方が多いし、それらがより豊かなのはあるまいか。

ところで、これらの大きな作品は、豊富に状況や背景をとりそろえ、テーマや問題も多角的である。しかるにそれらと同時に、しかしとくにワイマル共和国後半からファシズム時代の亡命前半にみられる多くの小形式脚本には、鋭い論争をいどむ単一テーマのものが多く、それらの多くは小市民性をめぐって書かれているといえそうである。1926年初演的一幕劇『結婚式』は1919年

作のもので、初期の小品の中できわだっており、のち『小市民の結婚式』と改題された。ここに出る9人の人々は、いずれもくだらぬおしゃべりしかない。かれらは小市民の日常生活の無意味さをグロテスクに露呈する。花婿の友人は『純潔のパラーデ』をうたうが、それは新婚の2人へのあてこすりである。ダンスではペアで同志の相手交換からもめごとがおこる。花嫁の妹は若い男と火遊びをしている。なにものも、ちゃんとした場所になく、花嫁はもう子どもを待ちうけているし、花婿は家具代を支払っていない。バイブルの格言も儀式的に用いられ、とても陳腐である。部屋に漂うオーデコロンの香りも、自家製家具のにかわの臭気を隠すためであった。ちぐはぐのたびにこわされた家具が、やがてほとんどばらばらになり、客が去ったのち、くらがりの奥の方でベッドがめりめりつぶれる。こうして否定的認識の世界が突き出される。イオネスコばりの非条理とみえて、小市民の没落を伝えるシンボルである。

父はいう、「わしはいつも思うのじゃが、誰にも関係のないことを話すときにはうまくいくものさ。思いのままにさせておくと、かれらはいちばんがまんがならないのさ。」こうした対立、不和、けち、色ごとをつつみこんだ人々の視野は、おそらく狭いもので、そこにはなんの戦争の話も、文化や労働の問題も、いっさいあがってこない。かれらは俗物で、労働者ではなく、ずいぶんひまがあり、退屈している。他人のことをこまかくそしり合あい、また他人に対してけちである。このような小市民的無関心な初期ブレヒトの作品に根ざしているが、それはさまざまな変形で、批判的に、否定的に揭示される。ブレヒトのまとめによると、それらは「ブルジョア世界におしよせた大洪水だ」から⁽³⁾、小市民的無関心によりは小市民的不満に、より多くの重点がある、といえるかもしれない。

この一幕劇を大阪と神戸で、2度上演するのに努力する機会があったが、1980年に近い今日、半世紀をへて、なお新鮮であるのに驚いた。若い人々は吸いこまれるように、この作品の一語一語にそばだてていた。こんなのはわたしたちにもある、というおどろき。こんなのはわたしたちにはない、という笑い。そしてこれはおかしい、考えなくては、という批判的な姿勢。あとでいろいろな論議がさかんであった。小市民とは何か、門番の子をなぜ呼んだのか？2人の問題になるところからみても、小市民とは少し上の、一寸したお金持ちだ。かれらが家具をつくるのはなんのシンボルなのか。ワンダーフォーゲルのように、日曜大工などで余暇を楽しむ流行があったのか、それがまた小市民的なのか。この芝居はシンボルにみちている。ひだひだにそういう印がひそんでいて、あいかぎにしろ、香水にしろ、たまごにしろ、スカートにしろ、たいへん新鮮味のある面白さをもし出す、という見方もあった。主人公なき2人の芝居、山のない芝居、休止に富む、切れ切れで叙事詩的な、おそろしい芝居、などなどの意見があって上演後の討論が有意義であった。とくにおそろしい芝居という見方には、友人、夫妻、父母などの関係が、こんなに冷いのはまことにおそろしい、という考えが含まれていた。そこで、『小市民の結婚式』から始めて、もっと多く小形式脚本を上演してみるとどういうことになるか、ということになり、神戸ではさらに『例外と原則』、『処置』、『カラールのおかみさんの銃』が連続してとりあげられるこ

となった。というのも小市民性というテーマが、小形式脚本にはとくに鋭いし、これが今日の日本において意味をもつところが大きい、と考えられるからである。

小市民のテーマは、小市民的革命性のテーマにも及んだ。そこでは一連の教育劇が注目されよう。小形式の脚本である教育劇ではいつも了解というテーマが出ている。これはもっと尖鋭な場合、『処置』や『ファッツァー』のように具体的で革命的なものにふれているが、『イエスマンとノーマン』か『バーデン教育劇』では抽象的で偶話的である。救済（『イエスマン…』）、変革（『ファッツァー』、『パン屋』）、革命（『処置』）、それぞれテーマはちがっていても、そのさいあらわれる人間の小ブルジョア性を集団がどうとり扱うかというような問題が一貫して流れている。『イエスマン…』では「かくのごとく違例するもの」をどうするかという能の『谷行』からうけつがれた問題がある。集団に消されるのを簡単に肯定する場合、それは小市民性に輪をかけて、さらに小市民的に、ナチスに、あるいはスターリニズムに同調するケースをはらみかねない。しかし全体の幸福のためにやむをえない『ノーマン』の場合もありうる。イエスとノーのその2つはあい補うものとして理解されよう。問題の『ファッツァー』の場合、「かれらは何だ、われらを戦場へ送るのは、それはブルジョアジーだ」といって戦争を拒否し、穴にこもったファッツァーたちだが、それら4人の1人、食糧調達役のファッツァーが小ブル的エゴイストとされて抹殺される。だがかれはそれをけっして肯定せず、「おれはいやだ、綱をほどけ、くたばりたくないぞ」といって了解しないうちに殺される。ところが『処置』になると、若い同志が左翼日和見主義的な誤りを認め、「はい、わたしがいつも誤っていた。…今はもうわたしがいない方がよいでしょう」といって、世界の変革のために自分を抹殺することを望む。そこで『イエスマン』のときと同じ言葉でかれが射殺される。

1929年から1932年までを中心にかかれていたものは、11月革命、ソビエトの10月大革命、中国の革命的状況、高度に発展した資本主義国の危機的状況などであったが、この演劇の路線はファシズムの開始とともに変更を迫られた。労働運動の敗退、消滅によってその根底はゆり動かされ、もはやワイマル共和国における方法はすべての点で不可能となった。とくに演劇の生産者と受容者という点でそうってしまった。そんな状況下に書かれたドイツの演劇作品が477篇もあるとのことだが⁽⁴⁾、それらの中でも有名な『カラルのおかみさんの銃』や、『第三帝国の恐怖と貧困』の中の26の小景や、『ホラティエルとクリアティエル』『ダンゼン』、『鉄はいくら』、『ルクルスの審問』などの小形式戯曲は、このような流れでみると、新しい光に照らされて浮かびあがってこないであろうか。1933年までの形式を生かしえて、かつ新しい小市民テーマをつかみえたプレヒトの小形式脚本は、多くの亡命期の作品の中でも、きわめて生彩に富むものとなった。これらの小市民テーマは、中立、全体責任に無関心な小ブル性、国でいえば不干渉政策などなどである。とくに北欧諸国や英、仏、墺、ポーランド、チェコ、スペインなどの国々の姿勢を問う『ダンゼン』、『鉄はいくら』ではレベルがちがっているが、テーマは等しい。『ルクルス…』ではみんなが小市民性を克服し、立ちあがり、将軍を批判するところがかなめであり、『ホラティエル…』では戦

争に勝つための弁証法が積極的なテーマになっており、これこそが小市民が自己克服するための道だ、といえないこともない。変らないカラールのおかみさんが、ついに銃をとる急変は、たしかに不自然さもあるが、それほどまでファシズムの中の小市民性はアクチュアルな問題であった。亡命文学の典型、『カラール…』はスペイン市民戦争とともにその使命を終えたのであろうか。いな戦後もこの作品の上演は最もさかんである。ドイツ国内はいうまでもなく、世界でひろくこの作品が上演されている。歴史はまだあのことと同質の基盤を走っていて、戦争を知らない人々をゆりおこし、めざませ、戦争の反対へ、平和な未来へ立ちあがらせる仕事がかし迫っている。『カラール…』はその役をになうことができるだろう。

小市民、小市民的ということは、16世紀から今日まで、いろいろな意味をもってきた。マルクス、エンゲルスは、『共産党宣言』で「16世紀から伝えられ、そのころからいろいろな形でくりかえし登場した小市民性が、ドイツの存在する諸状況の本来の社会的基礎であった」とのべている。とくにそれは18、19世紀ドイツでは、進歩したフランスの文化を口まねして、その政治、社会、歴史の地盤を無視する、にせの社会主義、真正社会主義イデオロギーとなり、その小市民性が大きな害悪を流したのである。20世紀のブレヒトの時代では、ファシズムを前にして、それに同調したり、漠然とした不満や無関心で責任をのがれたり、小ブル的生活基盤に安住したりする者が多かった。そういう小市民性やインテリの弱点や、さらにまた小市民的急進性をよくとらえ、それを考えさせることに大きな演劇の課題がみられたのである。その後今日の戦後30年たった社会の中で、統一した民衆の力を支える中で、小市民イデオロギーはどんな批判対象となるだろうか。小市民階級が存在基盤をますます狭めて小さくなり、勤労者、労働者に近づいている現実も明らかだし、そういう諸階層の団結で、軍国主義勢力、即ち資本主義的努力と対決する課題もある。そうなると小市民ないし小市民性は、いよいよ小さな敵になりそうだが、それでいて問題はそう簡単ではない。小市民が小さくなくても、小市民性はいよいよ大きな障害となってこの社会を毒している。疎外と物神化、ブルジョアの無関心は一向に少なくなっていない。『ドイツイデオロギー』でマルクスが、「共産党ができてのち、真正社会主義は小市民とルンペン作家のみに限られてしまった」といったことは余りにも楽天的にひびく。小市民的なものはまだまだたいせつな批判対象であり、それを鋭く照らし出した過去の文化もまたわたしたちに重要な示唆を与え続けるに違いない。体制を告発するだけでなく、それを支えている多くの迷える心をつかみださないようなドラマは、文学の名に値いしないかもしれない。

1976年3月、西ベルリンのシャウビューネは、ブレヒトの遺稿を取捨選択してまとめ、『エゴイストファッツァーの没落』を上演した。『ツァイト』紙の、バケツをかぶせられてしばられているファッツァーの写真、『テアター・ホイテ』に出た四枚の、戦車からとびおりたり、体を洗って頭蓋骨のマークを消したり、食糧あさりに出たり、四人が争いあったりする異様な舞台写真は、きわめて刺戟的なものであった。同誌で早速ヘンニク・リシュビーターが解説した⁽⁵⁾。

それによってまとめるに、これはドイツ人の感動も義務感も使いはたされ、第一次大戦がドイツの敗北にと傾くところである。もはや幻影もないままに血なまぐさい苦しみが続くのみだ。ソヴィエトでは苦しみ続けた兵士らがイニシアティブをとったとのニュースを聞き、革命へつつ走ろうとする疲れたドイツ人のあがきもある。そのころのこと、第一場は4人の戦車兵がタンクを捨て、ミュールハイムにいく。そこは「穴」と題されている。小グループで早く逃げ出したかれらの個別行動や孤立感が、荒々しい、あせりにみちた、表現主義風でもある文体で実験的に展開される。タンクから泥沼にとびおり、その中をわたり歩き、第二場でミュールハイムにくる。さてミュールハイムにきたかれらは、労働者らと連絡をとるわけでもない。かれらの一部屋における生活と行動は、自分らが生き残るためだけのものなのである。エゴイストのバル、結婚式の小市民がここに登場する。かれらは支配をえんとして争い始める。食糧調達係りとなったエゴイストのファッツァーは、ずるく、享乐的で、その性格をまげず、やがて矛盾につきあたる。コッホは理想主義的な情熱家で、ファッツァーを許せない。これはバルとその相棒エッカルトににている。コッホはまげず、ファッツァーの非をとがめ、ファッツァーは逃げて、かれら3人を裏切って逃亡兵だと叫びたてるうちに捕えられ、しばられ、打ち殺される。この作品のモチーフや言葉や内容は、『バル』から『処置』への諸作品の線上にあって、それらと大いに近い。この作品はブレヒトがどこを通過してきたか、どんなにきつい内面風景をわたり歩いてきたか、どんな人間侮辱とたたかわねばならなかったかをよく示してくれる作品である。わずかな家具、不便をしのぶ兵士らのとがった神経——われわれからもっとも遠い、疎遠なブレヒトが示される。

これに対し、DDRのシューマハーは『テアター・デア・ツァイト』にかなり長い記事を掲げた⁽⁶⁾。これは1927年という時点での、マルクス主義を知ったブレヒトの自己了解プロセスをうつし出している作品だという。そのころブレヒトはピスカートルとともに『シュヴェイク』の上演を仕事にしていた。かれらは11月革命十周年記念に『夜打つ太鼓』の上演を検討中だった。そのご1929年にはマリー・ルイーゼ・フライサーの『インゴルシュタットのピオニール』を上演した。同時に『マハゴニー』や『バーデン教育劇』も上演されている。テーマからみるにこれらと切っても切れない関係にある『ファッツァー』は、革命のバリケードにいくよりはベットにいくクラークラーとにており、いわばかれの生き残りである。また『都会のジャングル』の抽象的なたたかいが兵士相互の中の葛藤にと止揚されているといえよう。またかれは『ファッツァー』の一年前に、1926年に上演された『男は男』のゲリー・ゲイを補充する人物である。とくにかれは明確に、1930年上演の『処置』の問題を先取する。『処置』では『ファッツァー』の問題が共産党の非合法斗争にうつしおかれている。そしてこのテーマが今日のわれわれの社会に至るまでアクチュアルである。今回上演されたこの作品の台本はヴォルフガング・シュトルヒとフェリックス・プラーダーが1930年の『試み』に出ていた第三場の台本の他に、500頁の草稿を四分の一ほど用いて論理的でわかりよいファーベルにつなぎあわせたものである。戦争から逃れて町にきた4人はその一人カウマンの家の一部屋を占拠する。カウマン夫人はそれを了解せざるをえない。そ

のごファッツァーはいちばんいいところで寝るし、よいスープをたべ、よい服を着て、エビキュリアンでエゴイストである。かれら4人の統一はたべもののことで碎ける。しかしもっと大きいのは性のことである。彼はカウマン夫人を手に入れようとする。性と所有とをめぐるアナーキーな混乱にみちたシーン、自殺を試みるファッツァー、ドイツ軍勝利のニュースと4人の混迷。理性と原則にそむいたファッツァーをコッホはおいつめ、かれを娼婦ファニィのところへおいやる。ファッツァーは判決をうける。ファッツァー肅清は、逃亡兵をとらえんとする外の世界に対する斗いが進むうちに行われる。そして残りの3人も逮捕されることであろう。シューマハーはこういう解説の最後に、この作品がベルリーナーアンサンブルで上演されなかったのは残念だ、とのべている。

1976年4月の『テアター・ホイテ』はこの台本を抜粋して掲載している⁽⁷⁾。そこで全8場中3場が完全に掲載された。ブレヒトは「全体はなかなかできそうもない。ただ実験のためのもので、リヤリティがない」としている。かれはこれを1927年7月末から8月始めにかけて集中的に書いたらしい。というのも、ワイゲルにそうしている手紙があるからである。1928年にはワイゲルに、『ファッツァー』がむづかしく、あい変わらず周辺を廻っていると書いている。かれは1929年にも1930年にも『ファッツァー』を考えた。1930年の『試み』第一冊にはその一部が『ファッツァー』として掲載された。おそらく1930年に『処置』にとりかかっていたのち、この作品はストップとなった。しかし1939年に『ガリレイ』を書いていたブレヒトは、『ファッツァー』と『パン屋』が技術的に最高水準のもので、この2作品こそ研究すべき作品だ、としている。(これら2作品はいずれも小市民的なものを扱っている。) さらに1951年に社会主義の作品を考えつつも『ファッツァー』のことにふれている。こうしてみるとすでに第一次大戦中に抱かれていたとみられるこのテーマが、ブレヒト全生涯に及んでいるのである。

2年ののち、1978年3月10日、こんどは西ドイツのハンブルグのドイツ座』で、クライストの『ホンブルグ王子』と『ファッツァー』が日曜日に同時に上演された。しかも作者は東独のH. ミュラー、演出は東独のマンフレート・カルゲ、マティアス・ラングホフである。この2作品のテーマは、「訓練、秩序、没落のドイツ的理念——その対立作品のアナーキー」である。「ツァイト」紙でのベンヤミン・ヘンリックスの評では⁽⁸⁾、『ホンブルク』では興奮と争いがみちていたが、ファッツァーののちには疲れしかなかった。ファッツァーはブレヒト研究家むきのものだとの印象はぬぐえない。当初は『パール』にしてはとの話もあった。これの方がおもしろくはなかったか。17日の新聞ではこの上演でパンフレットが40頁中16頁もきりとられていた件が報じられている。この台本やパンフがDDRのハイナー・ミュラーのもので、これはDDR向きのパンフレットだとされて切りとられたらしい。「西独は世界で唯一の拷問国だ、とペーター＝パウル・ツァールがいったが、これではまったくあたっているといわねばなるまい。むづかしい台本をやさしく解説すべきなのに、さっさと鉋で切りとるとはもってのほかだ」と批評されている⁽⁹⁾。

さて、クライストの英雄『ホンブルク』は軍紀違反で雨中に目をしばられ、死刑の時が迫ってい

る。しかしプロイセンのシンボルのばれいしょのころがる中で、はだかで、おお不滅よ、といいつつ死の決意ができず、生に執着している。その時急にめかしくがほどかれて、死刑免除となるのだが、もうかれは失神しているのである。これは原作通りだが、ミュラーのホンブルグはこの時死への恐れあまり、叫び、床の上をころがりまわり、のたうつ。勝利者ホンブルグはこうして敗北者であり、理性を失って狂気である。プロイセンのシンボルのばれいしょが印象深い。…これに続く『ファッツァー』でも、もはや勝利者はない、敗者しかいない、といわれる。戦いを避けた逃亡兵も仲間に粛清された。ホンブルグは驚きの余り叫びをあげ、泣いてのべた——墓地をみたばくは、もう死にたくない。しかし新しい大衆の時代のファッツァーは、死にたくない、と大声で叫ぶ。このドイツのみじめさの2作について、ベンヤミン・ヘンリックスは不満をくり返し、『エミリア・ガロッチィ』と『マリア・マグダレーナ』にすればよかったとのべている⁽¹⁰⁾。(ミュラーのレッシング劇もあることだから、それも可能だろう。) この作品ではコッホが新しい人間について説教するが、かれこそ希望より恐怖を呼びおこす者で、ブレヒトはこの人物を否定的にみているのだ、とヘンリックスはしるしている。これについて「ツァイト」紙にヘンニング・リシュビーターも論を寄せて⁽¹¹⁾、個の抹殺や処置は、多くの人のいうように弁証法的に、合理的に止揚されるのではなく、その矛盾を弁証法によってとり去らず、むしろそれを2平面の矛盾のままに示しているのであるという。

『ツァイト』紙に文を寄せたミュラーもこのコッホについてのべた⁽¹²⁾。たしかにシューマハー以後コッホとファッツァーの関係が焦点である。ファッツァー型とブレヒトがいったものはむしろブレヒトに近いところがある。コッホの方が集団帰属的である。ブレヒトはのちにファッツァーに判決をいいわたし、このタイプを歴史から斥ようとする。しかし今日では、DDR ではコッホの方を批判的にみるべきだ。ここでは歴史が個人からみつめて書かれている。この作品の若干の人間関係を私的関係から扱っている。これはマイクロ構造の作品だ、とハイナー・ミュラーはのべる。こういう形式を与えたのがブレヒトである。だがブレヒトは古典的な大きな作品ではそうしなくなって、退屈になった、とミュラーはのべる。しかしミュラーはこれほどブレヒトの小形式劇を評価しながら、エディティオン・ズールカンプの929号への寄稿を断った。「教育劇については書かない。これは歴史を待つもので、深くダイナマイトのようにかくされたものだ。身をかくすがい。『処置』の終末は過去のことだ……」と、かれはとてもわかりにくいことをしるしている。また、かれはいう：「ブレヒトの断片性とそたいせつだ。それはまたドイツ史の断片性だ、こういう作品が断片に止ったことがドイツ的だ。ドイツ史は農民戦争時代から左翼の孤立史で、フェウスト、ダントン、カール・モアなど、みんなそうだった。今日も断片でよい。完全な作品を書く人も2、3はいるが、それらはわたしには退屈だ。文学はまだ何をなしうるか。物語をかくときは去った。それは劇では観客の必要性が信じられなくなったことだ。わたしはそこで客が何を望むかにかかわりなく、このファッツァーというアパラートを利用したのだ。ドイツにはブルジョア演劇しか存在しない。「あなたはそうやってDDRのブレヒト保存熱に反対してきたが、BRD

ではブレヒトを上演するのか」，と尋ねられたラングホフは，ブレヒト拒否傾向をとともにするわけにはいかない．個々の作品についてなら大いに語りたい，と答えた⁽¹³⁾．

非常に注目されるのは、『テアター・ホイテ』のアンドルツァイ・ヴィルトの記事である⁽¹⁴⁾．話す機械としての教育劇という変ったテーマで，ヴィルトはアメリカのスタンフォード大学の『ファッツァー』の演出を報告している．台本はかれの他に，A.L. ウィルソン，D.J. ワードの協力で構成された．エゴイスト，ファッツァーの粛清は，かつてのベトナム反戦のときのように，話す機械，ビデオに収められる．ビデオ・カメラが事件の証人となる．俳優の部分的視点が客観化され，俳優が観客となる．この観客の証人なしには，調査は進まないのである．演出はなく，カメラマンの下にすべてがおかれている．教育劇のドラマツルギーとカメラのドラマツルギーは不一致で，その欠陥，あやまりが訂正されないままにアウトサイダーに示されるのが，未解決の難点である．

11人の台本構造者ともいうべき俳優（上演者），33人の招待者（俳優たち）で実験のドラマツルギーが展開される．教育劇の理論には全て拘束されない．33人を引き入れ，話させ，行為させ，かれらはアクティブな現存在となって，話す機械の部分と化す．次次話が話す人の輪となり，話す空間となる．ある人がファッツァーを演じよ，といわれてまん中に歩み出て，道具を用いてやってみる．話す集団によって個人的な発言は消され，コントロール・コアの機能が発揮される．野次もあるし，冗談もはさまれるし，叙事詩的注解も加えられる．叙事詩的描写もはさまれる．一场景の中で，現実性のない仮空の役もはさまれる．少いが，道具や装置が象徴的な役を果たす．こうして演じ終って，90分のテープができる．さらに30分の討論を付加して終る．体験された上演についてのイデオロギー的な討論の広場である．

こういう上演について，われわれはヨーロッパと異質のものを認める．かれらはいう，1976年の西ベルリンの『ファッツァー』上演は，教育劇にせんとしていたブレヒトが欲しなかった形にすぎない．あれはイタリアのネオリアリズム風の映画だ．ハーバートのものも，作品『ファッツァー』でなく，ファッツァー資料というべきものだったが，1977年のスタンフォードのは，ブレヒトの要請した，しかしやれなかった，いわば演技者のための上演である．それはお客用ではなく，また作品そのものでもない上演だった．これは参加者間の上演，メタ劇場だった．今日のブレヒトのドラマ上演はつまらなくなっているが，『処置』もこの方法で上演しなくてはならない．結果 (Resultat) に向うのではなく，プロセスに向うカリキュラム，それが対話にもドキュメントにもあてはまる．註釈的な意味のにない手として引用されるのではない．これこそがブレヒトのエッセイ、『街頭の場』についての真のモデルである．指し示せ，身振りの範例（パラディグマ）であれ，教育劇な選択劇だ (Alternatives Theater)．ドイツでは教養劇場が支配し，選択への衝動が失われている．いわば上から除外されてしまっている．そこでは選択劇を下からになり，発展させる緊密な動きが欠けている．あい変わらずドイツの教育劇は，上演の旧い目的に向う

俳優のみを求めている。平和運動、ヒッピーの伝統がもっている選択的な生き方からこそ、選択的な劇場は生まれる。われわれはブレヒトに感嘆するとともに反抗し、ブレヒトから学ぶのである。

およそそのようなアメリカの主張がかかげられている。これはいろいろな教育劇や小形式劇にそのままあてはまる方法である。それは『パン屋』についても可能である。小市民的なファッツアー、小市民的なパン屋——ともにテーマはにているし、形式もにている。すでにのべた通り、ブレヒトは『ファッツアー』と並べ、『パン屋』を技巧的にみて最高水準のものとして評価し、1930年から発行していった『試み』でも、5巻まで毎回この作品が予告された。しかしついにこの作品は掲載されるに至らなかった。かれは1929年、1930年のころ、E. ハウプトマン、E. ブリなどの協力でこれに力を入れていた。H. イーエリングによればこの作品は『宗教の力』とも題されていた。『意時と形式』の1958年第一巻にブレヒトの死後に2場が発表されたのみであった。1967年4月、ベルリーナー・アンサンブルのM. カルゲとM. ラングホフがこの断片の大きな資料を整理して台本を作り、2時間に近い上演を行った。

『パン屋』の台本を訳された五十嵐氏は解説で、1967年に掲載された全集の中の『3つの場面、詩と歌』とベルリーナー・アンサンブル舞台台本のちがいを指摘している⁽¹⁵⁾。五十嵐氏がさらに説明されている通り、フリッシュに代表される「ブレヒトを古典作家に仕立てようとする」動きに挑戦したのが、この断片『パン屋』の上演であった、という件に大いに注目したい。五十嵐氏はそこで、この上演の意味を、ブレヒトの叙事詩的演劇の評価によりもより多く教育劇評価においている。氏は『パン屋』を教育劇として位置づけた：「この上演は、（俳優が演ずる）失業者たちが各役をうけもって、自分たち、すなわち1930年の世界恐慌の波をまともにかぶったドイツの失業者がパン屋を襲うことになった経過をそのまま演じて見せるという劇中劇の構成をとった。したがって演技者は実地教示的性格をもち、合唱隊はその時役がなく、たまたま見る側に立っている失業者たちがこれにあたった。[……]もしここで職業俳優が失業者と演ずることをやめ、本物の失業者あるいは社会の変革にかかわろうとする労働者などの素人が、自分たちのおかれていた状況をかえようとするみずからの態度を吟味するため役をうけもち、その演技を見るのも金を払って劇場にくる客ではなく、この劇を演じていてその時は役を持っていない失業者あるいは労働者などの素人が相互にその演技をみ、批判しあうとしたら、つまりベルリーナー・アンサンブルの上演の劇中劇のわくをとり払ったらどうなるだろうか。これこそこの断片をかいたころのブレヒトがさかんに試みていた教育劇になるだろう。」

ここにおいても、教育劇として、演技者と観客のこれまでの関係が否定されうる。俳優は必ずいるわけではない。観客はいなくてよい。失業者らが学べばよい。ブレヒトは叙事詩的演劇や異化効果をさらに進めて、演劇の実験室を弁証法的に進めている。シュタインヴェークは「革命的な集団の自己理解と自己教育のための演劇のモデル」を作り、ブルジョア演劇の総体を根絶する方向をさぐる。1930年に始まるブレヒトの考えはこのように今も新しい。教育劇は大教育学で、

未来のドラマの先どりである。それは社会主義のドラマに進む。叙事詩的演劇はこれに反して小教育学である。『処置』は未来の演劇のモデルである。およそこのようにブレヒトがのべたこともあった。この小形式に与えられた高い評価は、相変らず今日も、一つの実験的な意味を持ち続けるにちがいない。ただしそこには、強い教育性があり、とくに革命や階級矛盾があらわれ、小市民性の批判も大きく位置づけられるであろう。「自由は不可欠だがパンをポケットに入れてからのことである。空腹では自由も役にたたない。知えだって、また低いとされる奸計だって、パン屋からはなれたのではとるにたるまい。」とブレヒトはメモにしている⁽¹⁰⁾。アルスと称する失業者たちは、叙事詩的に註解するコーラスになり変り、こうのべる：「われらの斗いは希望なきにあらず／国の権力と執政をめぐる／永遠の斗いは。」この作品は、労働者地区の借家人たちの次第に高まる蜂起をテーマにしている。多くの労働者階級が主人公であるが、女主人公ニオベ・クヴェック（5人子もちの寡婦）はあらゆる運命の打撃に黙々耐える受身のタイプであり、ワシントン・マイヤーはこれに反して能動的主人公で、クヴェックを守ろうとしてたちあがり、クヴェックにもそむかれ、警察に叩き殺されてしまう。かれらの側にはマッシャー、ディットマイヤー夫妻、フランツケ夫人、ベルケ氏などがある。他方かれらと対立する不動産業者フラム、パン屋の主人マイニンガー、材木商ロイター、店員アルフォンス、新聞学者シュミットなど、小市民階級がいる。かれらはわずかな労働力と生産手段を持つ、搾取を少ししか行えない、商品生産者だといえよう。かれらに近いインテリたちを含む中間層もいる。救世軍の一隊、その小尉ヒップラー嬢、警官、医師、女の貧民保護委員などもそれに近い。またヤヌシェク夫人やその息子アーヤクスのように、パン屋に従わざるをえない者もいる。このような階層の総体が『パン屋』によく出ている。小市民階級は小商品生産を基礎にしてい、本来ならば勤労者・大衆に近いのだが、他面では所有に結合し、資本主義イデオロギーをたいせつにする。しかし大生産がかれらをおしやり、その存在基盤をゆるがすのは必然である。ところがまだ安逸の夢をむさぼり、資本主義を守ろうとする小市民たちは、必死の弾圧を労働者たちに加えようとする。マイニンガーは最後の場、『パン戦争』でこういう―「そのとき、かの権力者マイニンガーは／憤怒に燃え立つ眼して、みずからパンの防壁にのぼり立ち／怒号するというのだ。救え、／国家を救うのだ、ベルケにディットマイヤーよ！」それに対してコーラスは「……おまえの一件はけりがついたわけじゃない。／ワシントン・マイヤー、政治家のおまえは、見るができなかったのだ、／町に横たわる悲惨を、無秩序を、暴力を――／さあ倒れるのだ！」こうしてワシントン・マイヤーは町かどで倒された。「みずからもおちふれ、家族も身よりも宿もなく、正義のために、最低の階段から下へと沈みつ」とコーラスは幕を閉じる。この終幕は6つのaとbにわかれている。6のaは天国のパン屋、6のbがパン戦争である。6のaでは、ヒップラーが「宗教だけが、貧乏人を刻んで肉料理を作ろうとする金持を、おさえられるのですから」と説きふせ、「なんじらの眼をあげて神を見よ」とうたい、マイニンガーを借りつつ、クヴェック夫人をたぶらかして味方にする。夫人は天国のパン屋の話をきいて、「いまこそわたしにも見えるのです。／わたしのためにパ

ン屋が店を開いています。／明るい光にみたされているそのパン屋が見えるのです」といって一足先に死んでしまう。それから6bのパン戦争となり、小市民階級の残忍さを示して全体が終るのだが、この天国のパン屋もまた小市民階級のやり方をよく示しているといえよう。

Bernhard Laux は1976年のキール演劇週間で行った実験から始めて、さらに第6回北独演劇祭におけるワークショップによる実験について報告した⁽¹⁷⁾。この『パン屋』上演は『ファッツアー』上演とにた生きた実験の一例であり、それが続いて1977年春ハンブルグで、6月ヴッパータールでくり返されたことも注目される。(東京では1978年秋初演ときいている。) ラウクスは報告では『パン屋』は第一フェーズで台本研究、ベルリーナー・アンサンブル台本との比較を、第二フェーズで台本決定を、第三フェーズで2週間にわたる練習を、という風に迫められた。第二フェーズではみんなが自分で学び、知り、論ずることに重点がおかれた。この作品が教育劇に近いこと、しかし具体的で歴史的であることが学ばれた。第三フェーズでは舞台のことをいろいろ討論し、部分の練習を積み、公開の試演では40人の客を招いた。公演は何回も行われ、アンケートが詳細に行われた。そのアンケートの中には、グループで仕事した方式、作品から学んだこと、組織形態などの評価が含まれている。終局の評価には次のようなものもある：「支配する権力、所有、依存の諸関係は、連帯によって変革されうることを学んだ。……労働者の解放は労働者の仕事だ……神の前で人間の平等だとの主張は人の前で人間は平等だとの考えをそらすものだ……これまでわたしは演劇商業の中でかなった役しかやってこなかったことに気づいた……」こうしてブレヒトの教育的意図が今日の状況と対置・対決されなくてはならない。俳優や素人の創造性と生産性をこれほどにまで高めたことはこれまでになかったことであった。こういう基礎を認識し、その発展を保証することは、進歩的な、所与の、既存のものから出発する文化政策の大きな課題である、とラウクスはのべている。

限られた報告の形ではすべてにふれられないので、『イエスマンとノーマン』や『処置』や『カラルのおかみさんの鏡』などは別報告にしたい。あとこのテーマを追いつながら、『例外と原則』のことにしばって考えたい。この作品は大阪だけでも何回か上演されてきた。「潮流」や「どろ」や「ブレヒト勉強会」のものが思い出される。「ブレヒト勉強会」のものは1978年9月、大阪にこられたヨアヒム・テンシュルト氏を迎えての公演であり、公演後の討論がたいへん有意義であった。森川進一郎氏の報告にみられる通り、テンシュルト氏は『例外と原則』の人間関係の全体を強調した⁽¹⁸⁾。商人＝資本家＝悪、クーリー＝労働者＝善という二元論的図式では律しきれない。商人はすぐれた才能のある腕ききで、競争原理から搾取虐待せざるをえなくなっている。旅の中で、階級斗争の長い道のりで、疲れがたまり、変っていく姿がみられる。それを伴奏音楽のリズムで示してはどうか、労働者クーリーと中間職の案内人の仲を裂こうとする商人の巧みさ、この3者の社会的身ぶりの表現法などについて、いろいろ論議されたのである。こういう上演と論議の及ばず結果はまことに大きかったといえよう。また劇団潮流は上演の前にスライドを用い

てブレヒトの解説を行い、また展示会を開いたのである。外国の例として西ドイツのものと東ドイツのものを紹介してみようと思う。この作品がテンシエルト氏のいう階級的な人間関係を照らし出すものであることはいうまでもない。テンシエルト氏のいう商人の階級性と同時に、労働者クーリーの中の小市民的イデオロギーが注目される。この男は階級調和を夢みて、資本家に感情移入する例外者なのである。

西ドイツの Hansjörg Maier, Willy Praml, Mathias Schüler の報告する、1976年フランクフルト、ベルリン、ロッテルダムでの上演は、この資本家と労働者のおかしい構造を思い切って抽象化し、変形し、Clown と dummer August (道化とばか) にする⁽¹⁹⁾。こうして古典的な Clown の配置図で、演技者同志が相互に演じつつ学ぶ。理論の沼におちず、判断力を生き生きと働かせ、遊びの中で、Clown の原理を徹底追究する。商人とクーリーは運命につながれた、悲劇的なものではなく、社会的構造によって制約された、可変のものであることを示すために、古典劇の道化のような方法が用いられた。能狂言や18世紀の道化劇は、そういう抽象的な仕方人間関係を現わして観客を笑わせた。それを今、20世紀の新しい社会で生かしてみるとどうだろう。道化劇の平面へ、その人間関係へ移しおいて、音楽も大いに解説的に協力し、サーカスの音楽のような音までとり入れてみる。商人は白人の道化。クーリーは愚かな道化。案内人は無声映画の道化のようにふるまうという。裁判官は主馬頭のようにしゃべるという。さらにまた注目されるのは、復活のトリックを用いて、裁判の場を開き、これにより、好ましくない悲劇の印象を避けようとする。聴衆に感情移入が生じてクーリーがより強い立場に変わってくるようにするのである。こういう試みはブレヒト劇が本来もっている古典性、とくに18世紀演劇やコメディ・ア・デルタルテへの親近性を考えるに、たしかに探究に値いするのである。かれらは1973年にアムステルダムで『処置』を上演、その経験からこの方法を考え出した。かれらは内容、テーマ、筋をよく討論し、この作品の構造を分析しあい、人物相互の関係、根本的な身振り、個々と全体を学び、文体を研究し、段階をわけて一步一步練習をつんだ。1977年にもベルリンで再演したが、この場合は1200人の生徒に見せ、アンケートをとった。またフランクフルト上演では化学工場の青年たちが観客だった。

このような例を聞くにつけ、ブレヒトの教育劇が尚今日果たす役割りの大きさを痛感する。それでは社会主義国ではどうか。1976年のフォルクスビューネの『例外と原則』ゼミナールがその一例にあげられよう⁽²⁰⁾。ベッソン、カルゲ、ラングホフと80人の勤労者がゼミナールを行う予定で出発したが、50名でいどの参加となった。の中には照明係などの演出班も含まれている。1976年2月9日に始まり、2月20日に終了した。土・日曜の他、毎日8時～16時という集中的なとりくみである。劇場は自分のパートナーである企業をもっていて、NARVA とか SECURA とかの企業から派遣されている。勉強のステップについて報告されているので、それを見ると、1～5段階では研究、討論の日々である。7段階では Prolog をみんなで読む。8ではブレヒトの教育観が学ばれ、8では芝居はやらぬといっていた人までやり出す。芝居をやるのなら参加を

とりやめる、といっていた人が、やり始めるというのはおもしろい。2グループにわけてコーラスを編成し、ベッソンがコーラスの歴史を語る。9でベッソンのすすめで、やり始める。今や演技はコミュニケーションの必然なのだ、と感じられ始める。10～12ではどのように演ずるか考察され、道具や舞台について話される。13では協力して演じる友好的な雰囲気がかもし出され、卒直な討論、ひらかれた交流が可能になり、ゼミの成功が確信される。コミカルなところについての論議がある。案内人は口さきでクーリーをどなりつけるが、態度は正反対で親切である。孤独で怒り狂う商人、その他多くのコミカルなところが、みんなの笑い声をひびかせる。14ではこの作品と社会主義の関係が論じられ、社会主義下の競争と資本主義下の競争の違いが考えられる。非人間性が非人間性で克服されるか、目的が手段を聖化するか。ブッダが燃える家について語った比喩についてのブレヒトの詩が論じられる。(家に火がついているのに、外はいいか、と聞く小市民的な人間の愚かさが批判されている詩である。)このゼミの結果、DDRを新しい目でみれるようになった、新しい考え方が身についた、変革が今から始まる気がする、精神が生き生きとする、などなどの評価がまとめられた。

以上2つの論文のほかに R. Steinweg 編の一冊が13編の教育論を収めているほか、最近この方面の文献は多い⁽²¹⁾。K. W. Bauer の『学校におけるブレヒトの教育劇の構想——例と問とテーゼ』、J. Richard の『ブレヒトの教育劇と学校における学習』、H. M. Ritter の『学校における教育劇への道』、Richard Ritter の『教育劇の仕事をつづけるために』などなど、教育劇は文字通り、学校の中へもちこまれようとしている。『学習学習というグループ』の報告は『生徒たち』という教育劇の成立とその実演を報告している。H. T. Lehmann などの『一つの提案、教育劇の2重の両極性』は、弁証法的要素が教育劇に強いこと、思考そのものを討議に付すとともに、一種の型となって使える側面があることなどを強調する。しかしそれらの論文をも含めて、次の機会に『処置』を中心に改めて考察しつづけることにする。

ブレヒトの小形式脚本の中には以上の例からもわかるように、『小市民の結婚式』(初期一幕物集に5作)や『カラルのおかみさんの銃』のような一幕物があるが、いくつもの小景をまとめあげた小形式のものがより多くみられる。『ファッツァー』、『ばん屋』、『例外と原則』、『処置』などがそれである。

一幕物は1880年以降、ストリンドベリ、シュニッツラー、メーテルリンク、ホーフマンスタール、チェホフなどに多くみうけられ、ドラマの危機を救う試みだとみられている。ソンディはこの一幕物の特色を自由なき人間のドラマであるとのべた⁽²²⁾。一幕物が成立した時代は決定論の時代であり、それが象徴主義者メーテルリンクと自然主義者ストリンドベリを結びつけている。芝居の幕が上ると、限界状況が目前に迫っていて、破局寸前である。もはや運命に対する人間の悲劇的な斗争の余地はなく、主体の自由の生きる余地もない。人間は破局をめざしてびんと張りつめた、他の可能性をゆるさぬ時空に生きる運命を宣告されている。こういうソンディの見方は、

また抒情的なテネシ・ヴィリヤムスの一幕物にもあてはまるであろう。ところがブレヒト的一幕物は、そういう形で劇的なものを救い出そうとしているのではない⁽²³⁾。そこにははりつめた運命の宣告ではなく、ばらばらのつぶれてしまった小市民精神の展示場の一幕か、あるいは小市民的な考えかたと対決する激しい論争と変革的一幕しかなかった。これは大いにちがった一幕劇、あるいはブレヒトの作品中の例外的なものといえるものかもしれない。

というもの、たいていの小さい目の作品は、段階的ドラマ (Stationsdrama) を緊密に縮小した小形式なのである。これは小さくて人物の個性が描かれがたくても、とくに強い叙事詩的演劇である。この形ならば、存在が意識を規定し、その意識がまた存在を現定する精神の生き生きした動きがあらわれう。従来的一幕物や感情移入のドラマでは、この存在の変革まで考える芸術は生まれてこない。小形式脚本は大形式の叙事詩的演劇と同じく叙事詩的であるが、その性格がより強く、より集中的である。それは一つの問題の核をめぐる叙事詩的なのである。それはマルクスのテーゼをめぐる、人間と社会の変革の問題をめぐるひきしめられている。もちろん人物は典型よりも類型に傾きやすいが、それも劇を低めてしまうものではない。ところで、小形式の脚本でも教育劇が最も急進的に人間の小市民性を批判しつつ、生産者のための演劇、すなわち生産と生産関係を変革する新しい階級の仕事の一貫としての演劇に近づいている。しかしそれらと、その他のさまざまな小形式の脚本やオペラの台本とのちがいは必ずしも明白ではない。そこでむしろそれらを一つにして、一幕物をも含めて、小形式の脚本としてとらえてみた。これが国際的にどのようにひろがっているか、日本ではどういうものが生まれたか、その将来の可能性は、などなど、考えるべきことは多いが、まずブレヒトにかんしてその形式が極めて重大であり、多様な変形を示しつつ最も緊急な内容を扱っていたことを確認しておきたい。

注

- 1) Intellektuelle を綴り変えて略記し、Tui とした。この語はとくに『メー・ティ』、『トゥーランドット姫』、『トゥイ小説』などによく用いられた。
- 2) 第1～3稿 (1918—1920)、第4稿『パールの生涯』(1926)、第5稿『非社会的な悪者のパール』(1930年代)、第6稿戦後の改作。
- 3) Bertolt Brecht: Stücke Band 1. Aufbau-Verlag Berlin 1960. Bei Durchsicht meiner ersten Stücke: die große Sintflut über die bürgerliche Welt.
- 4) Werner Mittenzwei: Das Schicksal des deutschen Theaters im Exil (1933 bis 1945). Akademie-Verlag Berlin 1978
- 5) Henning Rischbieter: Der fremdeste Brecht. In: Theater heute. April 1976
- 6) Ernst Schumacher: Lehrstück-Fragmente uraufgeführt. Brechts Fatzer in der Schaubühne. In: Theater der Zeit. 1976
- 7) Der Untergang des Egoisten Fatzer. Fragment von Bertolt Brecht. In: Theater heute April 1976.
- 8) Benjamin Henrichs: Homburg und Fatzer. In: Zeit. 10 März 1978
- 9) Rolf Michaelis: Schere weg! In: Die Zeit. 17 März 1978
- 10) Benjamin Henrichs: Erregung über Prinz von Homburg, Müdigkeit nach dem Fatzerfragment.

In: Die Zeit 17. Mai 1978

- 11) Henning Rischbieter: "Fatzter" fatal. In: Theater heute, April 1978
- 12) Heiner Müller: Notate zu Fatzter: In: Die Zeit 24. Mai 1978
- 13) とくに『ホンブルク王子』と『ファッツァー』のファーベルを詳しく含む紹介が、今春、下記の論文によってなされた——
越部 遯: ブレヒトの教育劇『ファッツァー』上演について ワイマル友の会研究報告4. 1979
- 14) Andrzej Wirth: Lehrspiel als Sprechmaschine. Fatzter an der Stanford University In: Theater heute. April 1978
- 15) 『パン屋』岩淵達治・五十嵐敏夫訳 ブレヒトの戯曲 河出書房新社 1972
- 16) John Willet: Das Theater Bertolt Brechts. Rowohlt 1964. S. 53
- 17) Bernhard Laux: Erlaubt, daß wir euch vortragen. Bericht über die Erarbeitung einer Fassung des "Brotladen"-Fragments durch den "workshop" des 6. Norddeutschen Theatertreffens (edition suhrkamp 929)
- 18) 森川進一郎: 大阪のテンシエルト氏 ワイマル友の会 研究報告4. 1979
- 19) Hansjörg Meier, Willy Praml, Mathias Schüler: Die Ausnahme und die Regel präsentiert von einer einmaligen Theater-Gruppe (edition suhrkamp 929)
- 20) Elke Tasche: Das Seminar »Die Ausnahme und die Regel« mit Partnerbetrieben der Volksbühne (edition suhrkamp 929)
- 21) Reiner Steinweg: Auf Anregung Bertolt Brechts, Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten (edition suhrkamp 929)
- 22) Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas. edition suhrkamp Bd. 27 1963 (邦訳, 市村仁, 丸山 匠: 現代戯曲の理論 法政大学出版局 1979 111頁以下)
- 23) ブレヒト的一幕物は, Bertolt Brecht: Stücke XIII. 1966 Suhrkamp Verlag に, 初期のもの5篇, 1939年のもの2篇含まれている.