

マックス・フリッシュ 『ビーダーマンと放火犯たち』¹ —その成立過程におけるメディア横断性と 寓意劇の可能性について—

松 鷗 功 記

はじめに

1958年にチューリヒ・シャウシュピールハウスで初演された『ビーダーマンと放火犯たち』は、第二次世界大戦終結直前に同劇場で劇作家デビューを果たしたマックス・フリッシュの7本目の戯曲であり、1954年に出版され、フリッシュが世界的に知られるきっかけとなった小説『シュティラー』に続き、劇作家としても世界的成功を収めた戯曲である。『ビーダーマンと放火犯たち』は、彼の他の戯曲『エーダーラント伯爵』や『アンドラ』同様、はじめに『日記1946-1949』に散文が書かれ、それを素材として戯曲化がなされた。特にビーダーマンの素材はラジオドラマの脚本執筆・放送を経て戯曲化されたため、メディアの変更に合わせてフリッシュがどのような書き換えを行ったのかを観察することが出来る。

この戯曲が執筆・上演された50年代は、例えばウジェーヌ・イヨネスコのデビュー作『禿の女歌手』が1950年に上演され、1952年にはサミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』が発表されるなど、演じられる演劇と書かれた戯曲との関係性の新たな模索が始まった時期である。ドイツ語圏では第二次世界大戦以前からベルトルト・ブレヒトが活躍し、それまでの伝統的な演劇に対して新た

¹ Max Frisch. *Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre.* in: Herausgegeben von Hans Mayer und Mitwirkung von Walter Schmitz, *Max Frisch Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsgausgabe in sieben Bänden* [im Folgenden kurz WG], *Band IV.* Suhrkamp Verlag, 1986, S. 325-389.

な手法を次々と考案・導入していったが、50年代、特にプレヒトの死後、同様の模索がドイツ語劇作家たちの課題となった。マックス・フリッシュもその作家のひとりであった。『ビーダーマンと放火犯たち』において、そして1961年上演の『アンドラ』でも、フリッシュは寓意劇(Parabel)のスタイルを試みている。そしてこの二つの戯曲上演の後、彼のドラマツルギーについての言及は増加する。つまり寓意劇の経験が戯曲執筆における問題点を明瞭化し、新たな演劇スタイルについての考察を可能にしたという点で、この寓意劇はフリッシュが自らのドラマツルギーを構築する上で重要なターニングポイントになった。本論では、散文・ラジオドラマ・戯曲への改変の過程を追い、寓意劇の可能性と限界を探るとともに、プレヒトについてのフリッシュの言説を手がかりに、フリッシュにおける書かれた戯曲と演じられる演劇との関係性を考察する。

1. 『ビーダーマンと放火犯たち』成立の過程

1-1. 「茶番劇(Burleske)」²

『ビーダーマンと放火犯たち』の素材となる散文は「茶番劇」というタイトルで『日記1946-1949』(1950)に収められているが、散文は『日記』内のテキストの位置・前後関係から、直前のテキスト「カフェ・オデオン」³と関連付けられる。「カフェ・オデオン」ではチェコスロバキアでの事件とそれに対するスイス人(知人たち)の反応が報告される。第二次世界大戦中、スロバキア第一共和国はナチ・ドイツの属国のような状態に陥る。1945年にこの第一共和政府は消滅し、チェコスロバキア共産党主導の国民戦線と、亡命先のロンドンから帰国したベネシュ率いるチェコスロバキア共和国亡命政府が、共同でチェコスロバキア共和国(第三共和国)を復興させる。その後1948年にチェコスロバキア共産党書記長クレメント・ゴットワルトがベネシュから実権を奪い(二月事件)、チェコスロバキ

² Max Frisch. *Burleske*. GW. II, S. 556-561.

³ *Café Odeon* はチューリヒに実在するカフェの名称であるが、同じく実在する *Caféterasse* とともに *Tagebuch 1946-1949* ではタイトルとして何度も登場する。日記中で書き手が居合わせている場所と想定される。

アは事実上の社会主義国家へと歩を進める。この事件の知らせを聞いた日記の書き手は、スイスの知人たちの反応について次のように書き、そして一年前に訪れたテレージエンシュタットでの経験を回想する。

それに対する私の知人たちの意地の悪い悦び、私は常々彼らにチェコスロバキアを社会民主主義の例として紹介してきたのだ。くわえて世間一般的なうぬぼれ、そんなこと我々のもとの起きる可能性は断じてないといううぬぼれ。私には今、一年前にテレージエンシュタットで見たことが頭に浮かんでずっと離れない。当時は書き留めておかなかったのだが。⁴

テレージエンシュタットはナチ・ドイツ時代、ユダヤ人ゲットーとゲシュタポの刑務所があった場所である。1944年6月23日にデンマーク赤十字社と国際赤十字社がこの街を視察に訪れた際、ドイツは事実を隠すために街にカモフラージュを施した。ゲットーは「ユダヤ人植民地」と名称が変えられ、バラックが新築され、家の壁は塗り直され、庭園が造られた。そこにいたユダヤ人たちは結果的にアウシュヴィッツ強制収容所に移送され、その多くが命を落とした。そしてドイツ軍が戦争に敗退した後は、今度はドイツ人が捉えられ、その同じ独房に収容された。

「ここに」と狭い独房で若い男性が説明した、「ドイツ人たちは20人以上の男性を逮捕拘禁しました、衛生設備はありませんでした」⁵

しかし日記の語り手は壁に書かれた十字架とドイツ語の「神が我らとともにあらんことを！」⁶の文字を目にする。さらに独房を出ようとしたとき、独房のトイレが真新しいことを訝しく思い、案内役の男性に、なぜトイレが新しく設置さ

⁴ Max Frisch. *Café Odeon*. GW. II, S. 555.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

れたのかと尋ねるが、男性は質問を無視する。通訳の男性に尋ねると、ここは「処刑の現場」だと彼は答える。

「私には分かりません」と彼は言い、そして続けた。「あなたがたがご覧になっているのは処刑の現場です」⁷

この回想に「茶番劇」が続く。「茶番劇」では「正当」な行為と「不当」な行為との心理的相互関係が描写される。人は正当な行為をなそうとしても、過去の不当な行為を隠そうとすると、正当さを目指す心はその偽りの影響を受け、行為が間違った方向に向かう可能性がある。このことは人道的な国として国際的承認を得ようと努めるスイスにも当てはまるかもしれない。第二次世界大戦中、スイスはいくつかの中立協定に違反し、ナチ・ドイツに都合の良い行動を取っている。確かに難民を受け入れはしたが、スイス国内での外国人に対する目は厳しく、入国を許したとしても、出来るだけ速やかに人々を出国させようと努めた。1942年には国境を完全に閉鎖した。ユダヤ人を識別するために、彼らのパスポートに「J」のスタンプを押すようドイツ側に要請した。日記の書き手のテレージエンシュタットでの記憶は、社会主義化するチェコスロバキアに向けられる以上に、「そんなこと我々のもとの起きる可能性は断じてない」とうぬぼれるスイスの知人たちに向けられている。

「茶番劇」で語られる男に名前はない。テキストは語り手が物語の主人公に「おまえ」と呼びかける形式で語られる。呼びかけの形式は、語りかけられているのは今読んで自分自身だという感覚を読者に生じさせる。また同時に、過去の物語ではなく、今まさに語り手の目の前で「おまえ」が行為し、それを語り手が観察、描写しているような、語りの現在性を生み出す。

おまえは男に同意する、そうしなければ、おまえ自身が不当な行為を行っ

⁷ Ebd., S. 556.

ていることを、おまえはいわば認めなければならないからだろう。それでおまえはおそらく男に怯えたのだろう。おまえはでも怯えなくなかった。おまえはおまえの不当な行為も変える気がなかった。なぜならそれによってたくさんの成果を得ていたからだろう。おまえは静かに平和でありたかった、それで安泰だ！おまえは善良で立派な人間であるという気持ちを持ちたかった、それでつまり男にベッドを提供することも回避できなかった。男は、おまえが今しがた聞いたように、不当に彼のベッドを失ったのだから。⁸

散文中にはすでに、後のラジオドラマおよび戯曲で使用される基本的なプロットがほぼ揃っている。

見知らぬ男が家を訪ねてくる／過去に受けた不当な扱いを語る／男は屋根裏部屋を望む／家主は新聞愛読者である／家主は人間を信頼すべきだと思いつつも不安で夜眠れず睡眠薬を服用する／見知らぬ男は放火の罪で服役し、刑期を終えて刑務所を出所したばかりだという友人を連れてきて、ふたりは一緒に屋根裏部屋で暮らし始める／家主はベッドの中でマックス・メルスの『使徒劇（演戯）』を読む／二人の男たちが屋根裏部屋にガソリンが入った樽を運び始める、ガソリンであることを家主が問いただしても二人の男たちは冗談で返すばかりである／刑務所から出てきた男はさらに街に火を付けると隠さずに言うようになる／家主は警察に通報しようと考えているが、それでは怪しいよそ者を屋根裏部屋に住ませた不当行為がばれるので警察に通報できない／家主は二人の男たちが家にいる間は家に放火することはないと考え、彼らと友人になるために、彼らを夕飯に招待しようと思う／屋根裏部屋に登っていくと刑務所から出てきた男は風向きを確かめている、もう一人の男は火を付けるための木毛を探しに街に出ている／刑務所から出てきた男は家主の夕食の招待に応じる／食事の

⁸ Max Frisch. *Burleske*. GW. II, S. 556.

際、家主は自分が過去に犯した他人に対する不当な扱いを告白する⁹／食事のあと、別れ際に二人の男たちは家主にマッチを要求する／放火犯ならばマッチを持っていないなどあり得ないと考えて、家主はマッチを渡す／家主の家は燃える。

散文では、見知らぬ男たちを正当に扱わねばならないという思いに追い込まれていく「おまえ」の不安な心理が描写され、コメントが加えられ、語られる。

彼らがもし放火犯でなかったら、おまえは彼らをたいへん不当に扱ったことになる、そしてこの不当が彼らを悪い人間にしてしまう。おまえに対する悪に。おまえはそうなって欲しくない。[...] そうなると未来を予見することが難くなるのが常だ。推論することなしには事実を見ることができない者には、要するに知っていることすべてに意識を向けてしまう者には、いろいろと予見することがあるかもしれない。予感は言うに及ばずだ、しかしそうになったら一時も平安はもたらされないだろう。¹⁰

見知らぬ男の訪問というモチーフは、「おまえ」と語りかけられる主人公が読んでいるマックス・メルの『使徒劇（演戯）』と同一である。しかし『使徒劇（演戯）』の状況はフリッシュの「茶番劇」のそれとは真逆である。『使徒劇（演戯）』では外部から侵入してくる男たちは、敬虔なキリスト教徒の娘から使徒だと思われ、使徒の演戯をする羽目になり、最後には娘を祝福して退散する。「茶番劇」では「おまえ」と語りかけられる男が外部からの侵入者によって善良な男を演じることを強いられ、最後には家を失う。「不当」な行為を犯した記憶が「正当」な行為の方向性を混乱させてしまうこの寓話は、しかし語られた喩え話だけをもって、「不当な行為を行った者は自らを危険な状況に置く」と一般化することは出来ない。語られているのは正当・不当に対する自意識であり、この物語は「カ

⁹ 家主が犯した他者への不当な行為の告白は、ラジオドラマと戯曲では、告白とは別の手法に置き換えられる。

¹⁰ Max Frisch. *Burleske*. GW. II, S. 558f.

マックス・フリッシュ「ビーダーマンと放火犯たち」—その成立過程におけるメディア横断性と寓意劇の可能性について— 松嶋 功記

フェ・オデオン」の内容があつてはじめて喩えとして機能する。しかし物語の単純さと曖昧さ、迷い込んでいく意識のリアルさは、まさに素材としてのインパクトがある。

1-2. ラジオドラマ『ビーダーマン氏と放火犯たち』¹¹

「茶番劇」のラジオドラマ化の提案は、『日記 1946-1949』が出版される以前に、すでにスタジオ・チューリヒから出されていたが、フリッシュは同じ『日記』に素材がある『エーダーラント伯爵』の戯曲化に取り組んでおり、この提案はほとんど無視された状態だった。¹²その後バイエルン放送局からラジオドラマの依頼があり、それを受けて書かれたシナリオが『ビーダーマン氏と放火犯たち』である。

ラジオドラマでは、「おまえ」と呼びかけられていた主人公にゴットリーブ・ビーダーマンの名前が与えられる。この名前はむろんビーダーマイヤー時代の語源となった風刺雑誌『フリーゲンデ・ブレッター』に登場する架空の小学校教師ゴットリーブ・ビーダーマイヤーに由来している。ビーダーマイヤーは小市民で政治に関心がなく、自分の家族が幸せで、住まいが居心地良ければ、それで良いと思っている愚直な男である。放火犯たち二人にもシュミッツとアイゼンリングの名前が与えられる。その他に小間使いのアナが加わる。妻は、見知らぬ男シュミッツがビーダーマンの家を訪ねてきたときは留守で、後日シュミッツと対面する設定になっている。シュミッツについては、かつてサーカスで働いていたレスラーで、つらい幼年時代を炭焼場で過ごした¹³という設定が加えられる。「茶番劇」では語られなかった「おまえ」の「不当」な行為の内容は、ラジオドラマでは、ビーダーマンが経営する整髪料製造会社で働き、ビーダーマンによって解雇され、そののち自殺したクネヒトリングの存在によって具体化される。また間テキスト的手法としては、「茶番劇」の『使徒劇（演戯）』に加え、ゴットフリート・ケラー

¹¹ Max Frisch. *Herr Biedermann und die Brandstifter*. GW. IV, S. 275-323.

¹² Walburg Schwenke: *Leben und Schreiben. Max Frisch - Eine produktionsästhetische Auseinandersetzung mit seinem Werk*. Frankfurt am Mai, 1983, S. 242

¹³ Walburg Schwenkeは「炭焼き」についてフリッシュの前作『エーダーラント伯爵』との関連を指摘している。Vgl. Walburg Schwenke. S. 244.

の短編集群『ゼルトヴィラの人びと』から取られた街名ゼルトヴィラが、ビーダーマンが住む街として設定される。ケラーの小説群ではゼルトヴィラはスイスのどこかにある小さな、300年前から変わらず、古い壁に囲まれた閉鎖的な街であり、フリッシュが批判する小さなスイスと一致する。

ラジオドラマ化にともなってフリッシュはラジオというメディアに合致する形式を取り入れる。ラジオのパーソナリティになぞらえて「ラジオドラマの著者」が進行役として登場する。またラジオにはニュースを伝えるメディアという性質が基本にあるが、ラジオドラマでは大火事はすでに起こってしまった過去の出来事として伝えられる。しかもそれは「ラジオドラマの著者」が作り上げた物語上での出来事である。つまりすべては「ラジオドラマの著者」が作った虚構世界で展開し、その中で大火事が起き、ビーダーマンが生き残り、「ラジオドラマの著者」がインタビューを間に挟みながら、なぜ大火事が起きてしまったのかを再現または追求する構造である。

クネヒトリングを登場させることによって、ビーダーマンが心に隠している「不当」は表現されるが、ビーダーマンが何について不安、恐怖を覚えたのかはラジオドラマでは直接語られない。「ラジオドラマの著者」はこの不安を探求するためにこのラジオドラマを書き、ラジオドラマの中で彼が作り上げたビーダーマンにインタビューする。

著者：私に理解できないのは、なぜあなたはふたりの客にそんなに不安を抱いていたのです？ たんに貧乏な人たちだったから？ あなたはでもこのふたりを僅かばかりでも不当には扱わなかった。

…

著者：今一考えつくのは—あなた、クネヒトリングとの愚かしい物語のことですか。

ビーダーマン：たぶん…

著者：でもあなたは正しかったじゃないですか！

ビーダーマン：ええまあ…

著者：いずれにしてもあなたは裁判に勝ったかもしれません。

ビーダーマン：そうでしょうか…

著者：そうですよ、ビーダーマンさん、そうですとも。¹⁴

「ラジオドラマの著者」はクネヒトリングとの出来事の影響について視聴者にも問いかける。もしこのラジオドラマが「喩え話」であるならば、そこには善に対する教訓があるはずである。クネヒトリングに対する不当な扱いが、大火事の原因と言えるのが問題となる。

もしビーダーマンさんが例えばクネヒトリングに対して別なふうには振る舞っていたならば、この大惨事は起きなかったかもしれない、と私、著者は考えているかどうか…いまでは私は、私がこの行いをもちろんひとつの不当な扱いとみなしていることを隠す必要はありません。それがとても平均的な不当、とても日常的な不当であったとしても。—しかしまだその先にそもそも疑問があります。そのようなくだらぬことが大惨事の原因だと私が考えているのかどうか。[…] ここで問題となっているのは、私が思うに、天国の罰の提示ではなく、平均的な市民の提示だけなのです。何かしら良心の呵責をもち（私の考えでは、先ほども言いましたように、当然のことです）、よい心を持ちたいと望む、でもそのために何かしらを変えようとはしない市民です。自分自身に嘘をつくことによってしか、もちろんそれは起こりません、そしてそこに市民の危険があるのです。良心の呵責がなかったならば、私たちのビーダーマンさんも多くのことに気づいただろうと私は思います。非常な不安を持つ者だけが、それに気づくことができないのです—それが、私がこの小さな物語の中で見ることのできるすべてです。¹⁵

¹⁴ Max Frisch, *Herr Biedermann und die Brandstifter*. GW. IV, S. 310.

¹⁵ Ebd., S. 311f.

「茶番劇」では現実の出来事との関連で寓意性が補完されていたが、ラジオドラマではそのような補完はなく、より純粋に文学的虚構世界を作り出している。その際、「喩え話」の正当性は「ラジオドラマの著者」の言葉によって生み出される。「何かしらの良心の呵責をもち」、「良い心を持ちたいと望む」、「でもそのために何かしらを変えようとはしない」、「自分自身に嘘をつく」、と「ラジオドラマの著者」にコメントさせることによって、ラジオドラマは「不当」な行為の所在を明確化し、それによって寓意性を確保している。

1-3. 戯曲『ビーダーマンと放火犯たち』

ラジオドラマが放送されてから5年後の1958年に戯曲『ビーダーマンと放火犯たち』はチューリヒ・シャウシュピールハウスで初演される。当初フリッシュは『アンドラ』を先に戯曲化するつもりだったらしい。しかしフリッシュ自身、前作から5年を経ての新作執筆であったため、すでにラジオドラマのシナリオが存在するビーダーマン素材が、手始めに戯曲化されることとなった。¹⁶ラジオドラマでのビーダーマンと放火犯たちとの会話の多くがそのまま戯曲にも使われている。

戯曲では大火事はすでに起こった出来事ではない。舞台となる街の名前ゼルトヴィラが消え、街の所在は不特定となる。当時の演劇スタイルにならって、政治的なニュアンスの言葉が多く挿入される。また新たな登場人物「文学博士」は当時のフリッシュ作品全般に見られたインテリの無力さを訴えるイメージと合致する。¹⁷戯曲化に際してはプレヒトの異化効果の技法も多く取り入れられている。クロスである消防隊が劇中でコメントを挟む、ビーダーマンも妻のバベットも劇を中断して観客に語りかける。ラジオドラマにおいては「ラジオドラマの著者」を登場させることによって、架空の物語にコメントし、ビーダーマンの心の動きを語る事が可能であったが、演劇ではビーダーマンの内面世界を知って解説す

¹⁶ Walburg Schwenke, S. 244.

¹⁷ Walburg Schwenke, S. 249.

る人物は設定されず、それらは俳優の演技によって演じられなければならない。そのための演劇的工夫が施される。例えば、ビーダーマンの小市民性と豊かな生活が葉巻やワインや食器などの小道具によって強調され、¹⁸ 放火犯のひとりシュミッツの幼年時代の炭焼場でのつらい体験は、ビーダーマンの妻バベットとの会話によってより印象づけられ、経済的格差社会、身分社会、経済中心社会がモチーフとして浮き上がるよう書き換えられている。ラジオドラマでも使用された『使徒劇（演戯）』のモチーフは削除され、フーゴ・フォン・ホフマンスタールの『イエダーマン』に置き換わり、放火犯のひとりであるシュミッツが死神の役を演じて劇中劇を上演する。この戯曲はハンス・ザックスの『富める人の劇』を下敷きとして書かれ、裕福な商人の男イエダーマンが死神に死を宣告される物語であるが、この物語を戯曲に含めることによって、ビーダーマンの小市民性・ブルジョア性が強調されることになる。「ラジオドラマの著者」の役割はコロスとコロス指揮者に置き換えられる。コロスの冒頭の台詞はソフォクレスの『アンティゴネ』のドイツ語訳との類似性、またフリードリヒ・デュレンマットの『貴婦人の訪問』との類似性が指摘される。¹⁹ コロスおよびコロス指揮者はしかし街を火災から守る消防隊員という設定で、「ラジオドラマの著者」のようにビーダーマンの物語をすでに知っている訳ではない。彼らは見たものを描写し、市民的理性の代表としてコメントし、ビーダーマンと観客に警告し、注意を促す。しかし彼らの実態は消防隊員として市民に雇われた、市民社会の中で社会的良識・知性・理性の役割を担った、つまり役を演じる者たちである。

俳優が舞台上「役を演じる」、そして観客と演じられたものを共有する。戯曲ではこの「役を演じる」ことが、ビーダーマンおよび他の登場人物において強調されていく。ビーダーマンの市民社会およびプライベートにおける役割はラジオドラマと同様であるが、舞台では観客の前で身体を持つ俳優が演じる。彼の会社

¹⁸ Walter Schmitz. *Max Frisch: Das Werk (1931-1961). Studien zu Tradition und Traditionsverarbeitung*. Bern, 1985, S. 325.

¹⁹ Walter Schmitz. *Biedermanns Wandlungen. Von der »Burleske« zum »Lehrstück ohne Lehre«*. In: Herausgegeben von Walter Schmitz. *Max Frisch*. Suhrkamp Verlag, 1987, S. 244ff.

経営者としての社会的役割、消防隊と会話する際の市民としての役割、プライベートでの妻に対する夫としての役割、使用人に対する家主としての役割、そして市民社会から逸脱した環境で放火犯たちに自分自身の人間性を示す役割、俳優はビーダーマンのそれぞれの役割を演じ分ける。ビーダーマンをひとつのキャラクターとして統合させるものは言葉ではなく、演じる俳優の身体性であるが、これによってビーダーマンが放火犯たちに対して演じる「人間らしさ」が、舞台上で俳優が目前で「役を演じる」こととパラフレーズし、「人間らしさ」が演技であることがより強調される。²⁰

2. 寓意劇

2-1. ブレヒトの寓意劇

20世紀以降の寓意劇は、ブレヒトが発展させた演劇形式であると言って過言ではないだろう。ブレヒトの教育劇から寓意劇への展開は、舞台上の出来事を現実そのものの模倣であるかのように思わせる自然主義演劇のイリュージョニズムへの反発から出発する。²¹ 出来事の現実らしさではなく、舞台上で今まさに演じられている《Spiel（演戯）》こそが第一の演劇の魅力である。この魅力を回復させるために、ブレヒトは現実であるかのような幻想を破壊し、観客が劇の展開を理解し、考え、判断する仕組みの導入を試みる。それが叙事的演劇と「異化」という効果である。教育劇が「喩えられたものの領域」を直接舞台に上げ、「異化」して観客に提示するのに対して、寓意劇は「喩えられたものの領域」を舞台外に置き、「喩えの領域」のみを舞台に上げる。²² 出来事を抽象化し、問題となる行為のみを取り出して問うことで、寓意劇は演劇を単なる現実の模倣から解放する

²⁰ ビーダーマンが「役を演じている」ことに関して、Ulrich Ramerは、他のフリッシュ作品の主人公が市民社会内での「役を演じる」ことから抜け出すことを試みるのに対して、ビーダーマンは市民社会内の役割に留まるだけではなく、さらに「役を演じる」ことを強要された存在であることを指摘している。Vgl. Ulrich Ramer. *Max Frisch. Rollen-Spiele*. R.G. Fischer, 1993, S. 92.

²¹ 木村英二、『ベルトルト・ブレヒトにおける「寓意劇」の成立』待兼山論叢・文学篇、1978、S. 33.

²² Ebd., S. 24.

有効な形式となる。

ブレヒトの旧西ドイツでの再評価は60年代の学生運動の高まりと同時期であったが²³、それより以前の1955年の散文でフリッシュはすでにブレヒトを古典劇作家として再評価している。

例えば、ブレヒト自身が解釈したようには決して理解されないこの三文オペラは、ブレヒトにとって特徴的である。それは、芸術作品として彼の演劇理論よりも、彼の政治理論よりも豊かで多層的で、率直でリアルである。²⁴

ブレヒトが1947年から一年間スイスに滞在したとき、フリッシュはブレヒトと出会い、個人的な交流を持つ。フリッシュは『日記1946-1949』（1950）でも『日記1966-1971』（1972）でもブレヒトについて語っている。その他にも上で引用した、ゾーアカンプから出版された『ブレヒト戯曲集』に寄せて書かれた『古典作家としてのブレヒト』（1955）、フランクフルト・ドラマトゥルク会議での講演『作家と演劇』（1964）、シラー賞の受賞講演（1965）、『俳優のための紅茶』（1967）、とフリッシュは自身の演劇・戯曲論を考察する際、必ずブレヒトを引き合いに出している。

劇作家としてのフリッシュは、アリストテレス的演劇からの脱出、運命に対する不快感、変化への希求、登場人物たちの台詞に挿入される政治性など、ブレヒトと同じ指向性をもつ。アリストテレス的演劇から抜け出すために、ブレヒト同様フリッシュもモデルとして機能する寓話性を戯曲に取り入れ、二つの寓意劇『ビーターマンと放火犯たち』と『アンドラ』を書いた。フリッシュが自身の演劇論の再検討を開始するのが、この二つの戯曲以後であるということは特徴的である。1964年のフランクフルト・ドラマトゥルク会議の講演において、フリッシュはブレヒトの再評価を試みる。手がかりは1955年第五回ダルムシュタット・ド

²³ 上田浩二、『ブレヒトにおける否定的な世界—「隠されていること」・「見いだすこと」の意味』、言語文化論集（51）、1999、S. 48.

²⁴ Max Frisch, *Brecht als Klassiker*. GW. III. S. 343.

ラマトゥルク会議でデュレンマットが発議した「そもそも今日の世界は演劇によって再現できるのか」²⁵である。プレヒトはこれに書簡で、「今日の世界は、それが変化するものとして捉えられる限りで、劇場において再現可能である」²⁶と応答する。この発言を引き合いに出してフリッシュは「世界はかつて一度でも再現可能であったことがあるのか」²⁷と問い直す。つまり「おそらく演劇は一度でも現前する世界を模倣したことはない、演劇は常に世界を変化させてきた」。舞台上で演じられるものは現実に対するひとつのモデル・バリエーションであるのだから、演じられた出来事が必然的であると見せかけることも、逆に現実においてその必然性が適用可能であると観客に感じさせることも一種の詐術である。そして世界の模倣ではなく、バリエーションとしての世界を提示してきたのがプレヒトではなかったのか、とフリッシュは考察する。

2-2. 意味に傾斜する寓意劇

フリッシュは1967年に書いた『俳優のための紅茶』²⁹という散文で『ピーダーマンと放火犯たち』と『アンドラ』、二つの寓意劇を振り返り、寓意劇の利点は「想定されている現実が舞台上で模倣されるのではなく、現実が劇の生み出す<意味>を通じてのみ意識化される」³⁰点にあると分析する。舞台上の人物と出来事は「喻え」であり「モデル」であり「素材」である。しかし寓意劇の欠点は「意味を酷使する」³¹ことにある。寓意劇とは意味劇であり、Para（副次的）な「喻え話」の形を取り、主たる出来事を語らないため、観客に現実の模倣の印象を与えない。しかし副次的であるがゆえに、描かれなかった何かを指し示しているという印象が残る。描かれなかった何かとの接続のために意味が求められる。意味は観客に

²⁵ Max Frisch. *Der Autor und das Theater. Rede auf der Frankfurter Dramaturgentagung.* In: GW. V., S. 344.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Max Frisch. *Tee für Schauspieler.* 1967. GW. V. S. 477f.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

よって幾通りにも想定され、そのために現実の出来事と多様に呼応しうる。しかし現実の出来事において、そこに居合わせた人が経験するのは、予め与えられた意味や用意された教訓ではない、出来事そのものである。そして演劇もまた見る者にとってひとつの経験である。だからフリッシュにとって演劇を経験するとは意味の経験であってはならない。意味の経験において寓意劇は結果的に、フリッシュが抜け出そうと試みたアリストテレス的演劇と同等であると言える。確かに戯曲の中には意味は存在しない、しかしそれを見る観客は意味を探し始める。ある者は戯曲の内容を格差社会批判だと考え、ある者は資本主義批判だと考え、またある者は歴史と結びつけて、放火犯たちをヒトラーおよびナチズムと比較する³²、またある者は冷戦と結びつけて、放火犯たちを共産主義者の脅威だと捉える。ここでフリッシュが気に入らないのは、観客が受け取ったメッセージがフリッシュが伝えたかったものと異なるからではない、問題はそのような意味の経験を観客がしてしまうことである。

3. 意味にあらがう寓意劇

3-1. 「教訓なき教育劇」

ブレヒトが述べた「今日の世界は、それが変化するものとして捉えられる限りで、劇場において再現可能である」³³中の「それが変化するものとして捉えられる限り」という言葉には彼の政治信条が透けて見える。それに対してフリッシュは「舞台上に築かれるものはよりよい世界ではなく、演じられうる世界、見て取ることの出来る世界、バリエーションを許し、その限りで変更可能な世界、少なくとも芸術-空間で変更可能な世界である」³⁴と修正する。ブレヒトは演劇において「実験者」、喜びに満ち満ちた「変革者」であり、教義論者でも世界-教育者でもなかった³⁵とフリッシュは考える。しかし彼の寓意劇には寓意劇ゆえの

³² Vgl. Rolf Kieser. *Max Frisch. Das literarische Tagebuch*. Verlag Huber & AG, Frauenfeld, 1975, S. 115f.

³³ Anm. 26.

³⁴ Max Frisch. *Der Autor und das Theater*. S. 346.

³⁵ Ebd.

教える身振りが残る。教える身振りを持つが劇の中には教えが存在しない、それがブレヒトの寓意劇であり、寓意劇とはまさに『ビーダーマンと放火犯たち』にフリッシュが付けた副題「教訓なき教育劇」である。

ブレヒトにとって彼の政治的信条と演劇－芸術はどのような関係だったのかをフリッシュは次のように推察する。

マルクス主義者になる前のブレヒトを知っているペーター・ズーアカンブがかつて、ブレヒトは芸術経験を通してマルクス主義者になったと述べたとき、おそらく彼は同じ事を言っている。政治的アンガジュマンは衝撃ではなく、創作の結果であり、付随的だが、創作がおよそ本物である限り、重要でないわけではない。そしてマルクス主義者から彼を除外するために、ブレヒトを詩人として開拓する長い試みは無意味なだけでなく、俗物的である。³⁶

演劇的技法を考案し、演劇を構成するために、ブレヒトは政治的信条を必要とした。その政治的信条によって、彼の演劇は舞台上での自由を手に入れたと言えるかもしれない。ブレヒトにとって教える身振りは観客を魅了するために必要だった。しかし教え＝意味が戯曲の中に含まれていてはならない。だが意味そのものがなければ彼の教える身振り自体が無効化される。つまり教える身振りのためには意味は戯曲に含まれず、外になければならない。ブレヒトの政治的信条は外から彼の演劇を支えるものであり、彼の演劇にとって政治的信条はなくてはならないものだったと言えないだろうか。

3-2. 「意味」への抵抗

『ビーダーマンと放火犯たち』の寓意劇は、現実起こった出来事からその素材を取り出し、抽象化することで形成された。その抽象化は散文－ラジオドラマ

³⁶ Ebd., S. 346.

一戯曲と順を追って深まっていった。しかし寓意劇は強い抽象性ととともに、その抽象性ゆえに、劇中の出来事の経緯に意味があるような印象を与える。古典的寓意劇であれば宗教的信条や倫理・道徳観が意味としてはじめから備えられている。フリッシュの散文「茶番劇」では現実の出来事が抽象的な物語の対テキストとなって寓話を補完する。ラジオドラマにおいては「ラジオドラマの著者」によって、個人的な見解としつつも、「不当」な行為の記憶が次の行為に影響を与えるという見解（意味）が補完される。戯曲においてフリッシュはこの意味の補完を避ける。それによりビーダーマンの振る舞いは観客から見てよりユーモラスに映る。意味付けが回避されたために、演じられたビーダーマンの心理とそれを見る観客の視点との間に齟齬が生じるからである。クネヒトリングに対する罪の意識がビーダーマンの行為を決定づけたと言う解釈は一部可能なまま残るが、戯曲全体をこの解釈のみで読み解くには、ビーダーマンの行為は多様である。彼が演じる善人は確かに偽装だが、それは放火犯たちの巧みな誘導によって強いられてもいる。その他に、シュミッツとアイゼンリングの放火の動機も意味の回避と捉えることができる。彼らは「欲望」のために放火をする。確かにシュミッツは炭焼きの家で育った幼年時代、孤児院やサーカスで人道的に扱われなかったつらい過去＝格差社会を語るが、アイゼンリングが語るように、それは「偽装」である。たとえそれが事実であったとしても、社会への復讐が目的ではない。

アイゼンリング 冗談は三番目にいいカムフラージュです。二番目にいいのは、人情もの。我らのゼップの話がそうです。森の炭焼きと過ごした幼年時代、孤児院、サーカスなどなど。だが（私の考えですが）カムフラージュのうちで一番上等で、一番確実なのは、なんとといったって、むき出しのあからさまな真実です。おかしなもんだ。誰もそれを信じないんだから。³⁷

³⁷ Max Frisch, *Biederman und die Brandstifter*, S. 363.

一番のカモフラージュが「むき出しのあからさまの真実」である理由は、アイゼンリングが語る「真実」がビーダーマンの市民生活の外部にあるからである。ビーダーマンは市民生活の内部でものを考えることしか出来ない。しかし完全に外部の他者には内部の思考は通用しない。逆に外部の思考は内部では真実として響かない。ビーダーマンの滑稽さは、完全に外の世界の思考に対して、内部でしか通用しないモラルを持ち出して対応しているちぐはぐさにある。それは無意味《Unsinn》な行為である。

3-3. 運命論への抵抗

1965年の「シラー賞受賞講演」³⁸でフリッシュは、古典的戯曲がもつ運命・摂理の理論を批判する。フリッシュによると、「古典的ドラマツルギーの公理は、出来事なりゆきは、それが展開からして逃れえぬこととして現われる場合のみ、納得することができ」³⁹、舞台上での偶然は「ドラマツルギー上の欠陥」⁴⁰と見なされる。逃れえぬ出来事なりゆきは必然的に意味を生む。しかし現実の人間の経験とは偶然の積み重なりであり、別様にも展開する可能性があったが、結果的に展開しなかったのである。そこにこそ生の生き生きとした経験がある。この「実存＝経験」⁴¹こそが舞台で観客が認識したいものであるのに、古典的ドラマツルギーはそれを妨げる。古典的ドラマツルギーでは「演じられたものは、生きられた出来事が持っていない意味へと傾く」。⁴²

古典的な摂理のドラマツルギーに対する批判は、1958年のこの寓意劇の中に見出すことができる。それはコロスの冒頭の口上の中にある。

コロス指揮者 火災の恐れ幾多あれど、
燃えることすべて、運命に限らず、

³⁸ Max Frisch. *Schillerpreis-Rede*. GW. V., S. 362-369.

³⁹ Max Frisch. *Schillerpreis-Rede*. GW. V., S. 366.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd. S. 367.

⁴² Ebd. S. 368.

- 避けられぬものにあらず。
- コロス 運命とは別もの。
街を破壊する、恐ろしい出来事を
事が起こった理由を問いもせず
運命と名付けるは、
愚かな蛮行。
- コロス指揮者 人間的な、
- コロス あまりに人間的な蛮行。
- コロス指揮者 はかない市民一族を抹殺する蛮行。
(時計塔が45分を打つ。)
- コロス 理性は多くを退ける。
- コロス指揮者 その通り！
- コロス 事が起こったというだけで、それを運命と呼ぶに
[…]
運命と呼ぶに相応しからず。
それは愚かな、
いつまでも決して消すことのできない蛮行。⁴³

さらにこの口上には古典悲劇の運命論にあらがう、もうひとつ別の意図も含まれている。古典悲劇でコロスは避けられない運命的な結末を警告する。しかし『ビーダーマンと放火犯たち』のコロスは、逆転して、避けられるべき始まりを警告している。そして戯曲の結末でコロスは次のように嘆く。

- コロス 無意味なものはいくつもあるが、この物語より無意味なものはない、つまりは、一気に炎を上げ、多くの者を焼き殺した、ああ、しかし全員をではなかった。そ

⁴³ Max Frisch, *Biedermann und die Brandstifter*, GW, IV, S. 327.

してなにひとつ、変わらなかった。
コロス指揮者 あれはガスタンクだ。
(第二の爆発)
コロス つまり、それは誰にでも予見できた。とっくに、はっきりと、
なのに、結局起きてしまった。
愚かな行い、決して火を消すことのできない愚かな行いが、今や運命と名付けられる。⁴⁴

戯曲は意味の拒絶で終わる。そして「多くの者を焼き殺したが、ああ、しかし全員ではなかった。そしてなにひとつ、変わらなかった」と否定的な身振りとともに、出来事が起こってしまい、もはや変更出来ないがゆえに、出来事は「運命」となる。

終わりに

『日記 1966-1971』内の「戯曲によせて」でフリッシュは《Spiel》について次のように書く。

舞台上の唯一の現実、舞台上で演じられることに存する。Spiel は生が許さないことを許す。時間の継続性を止め、様々な場所に同時に存在でき、筋を（歌やコーラス、コメントなどで）中断させ、筋の原因とその可能性としての結果を理解したら、改めて再開させ、受継でしかないものを消去する⁴⁵

15歳のフリッシュが初めて演劇を観たのはシラーの『群盗』であった。その

⁴⁴ Max Frisch. *Biedermann und die Brandstifter*. S. 388f.

⁴⁵ Max Frisch. *Tagebuch 1966-1971*. GW. VI, S. 77.

とき少年フリッシュが夢中になったのは劇の筋でも、教えでも、現実の模倣でもなく、舞台上で展開する《今、ここ》であった。「模倣—演劇に対抗する」とは、この舞台の《今、ここ》を再び取り戻すことに他ならない。そのためにさまざまな意匠が試みられた。

ブレヒトは模倣—演劇に対抗して、表現者が目的を持って行う異化の身振り、歌とプラカードなどを使った有名な遺産目録を開拓した。フリードリヒ・デュレンマットはグロテスクでそれに対抗した。サミュエル・ベケットはラディカルな削減 (Reduktion) で。マルティン・ヴァルザーは熱心に意識—演劇について語る。それはつまり、世界の表出ではなく、世界についての我々の意識の表出だと。この言葉が言われる度にどう響くかは別にして、現実を模倣しないと称する演劇が探し求められ、様々な方法で発見されても来たということだ。

(ある種の俳優 - 技術だけがこれを行う、戯曲作家の仕事は模倣—演劇をドラマツルギー上で閉め出すことだ。) ⁴⁶

パフォーマンス理論もポストドラマの概念もまだ確立されていないこの時代に、引用の最後の言葉は演劇についての洞察においてフリッシュが時代を先取りしていたことを示している。戯曲は演劇の中心ではなく、演劇上演のための素材のひとつであり、演劇とはまさに演じること《Spiel》そのものである。

⁴⁶ Ebd.

