慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ジェラール・モルティエ『我々を変える演劇』抄訳と解題
Sub Title	Teilübersetzung von Gerard Mortiers Das Theater, das uns verändert
Author	北川, 千香子(Kitagawa, Chikako)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2024
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.65 (2024.) ,p.115- 132
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ヴァルター・フォーグル教授退職記念号
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20240331-0115

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

この著作物は著作権法によって保護されています／ This content is protected by the Japanese Copyright Act

ジェラール・モルティエ
『我々を変える演劇』抄訳と解題

北　川　千香子

今日のオペラ演出――古典崇拝と新たな表現形式のはざまで
（36–55 頁）

オペラは都会的芸術，すなわち，アテネの劇場がポリスの芸術であったのと同様に都市の芸術です。オペラに生命を与えるのは市民です。イタリア様式の劇場建築の最初の例に数えられるヴィチェンツァのオリンピコ劇場の舞台は，イタリアのルネサンス期の街並みを再現しています。それは例えばソフォクレスによる『エディプス王』の初期の上演において舞台美術の機能を担いました。このようにして，劇場訪問者はこの都市の住民である自ら自身，および自らの生活状況に関わる何かしらを見ることができたのです。それは私にとって，オペラという芸術形態に備わる最も重要な側面の一つです。

映画愛好家である方々に別の例を示しましょう。その例とは，オペラが何でありうるか，そして何ではないのかを明確にするものです。ここで取り上げるのは，スタンリー・キューブリックの映画『2001 年宇宙の旅』です。その中に，一人の宇宙飛行士と一台のコンピューターのあいだで繰り広げられるシーンがあります。宇宙飛行士は，コンピューターが宇宙船をコントロールしようとしていると思い，それを破壊しようと試みます。宇宙飛行士の目論見を認識した時，コンピューターは歌い始めます――懐

かしい歌で宇宙飛行士の気を逸らすためです。この映画では，これがまるでオペラ劇場にいるかのように体験されます。実存的なテーマが出てくるたびに音楽と歌が登場するのです。新たな技術をめぐる映画が，必ずしもオペラのための題材になるわけではありませんが，コンピューターが疑念を抱き始めた瞬間に，映画は突如としてオペラに変貌します——そしてこれが私にとって決定的なことなのです。

オペラの主要なテーマとは何でしょうか？　それはまずもって愛，忠誠，欲望であり，モンテヴェルディにしてもモーツァルトにしても，ここに重点があります。例えば，モンテヴェルディの《ポッペアの戴冠》は，情熱，義務，権力を対立させます。モンテヴェルディにおけるもう一つの主題は通過儀礼です。《ウリッセの帰還》，《魔笛》，ヴェーバーの《オベロン》，リヒャルト・シュトラウスの《影のない女》に見られるような通過儀礼の旅を，我々の誰もが一度は経験したことがあるでしょう。そうした通過儀礼の一つを，モンテヴェルディの《オルフェオ》がすでに示しています。それはオペラの中のオペラであり，歌うことをも，すなわち我々はなぜ歌うのか，そしていつ歌うのかということをも主題としています。歴史は，古より歌と踊りが重要なコミュニケーション媒体であり続けてきたこと，また誕生，埋葬，戦争といった実存に関わる機会や，共同体あるいは大きな集会において常に歌われ踊られてきたことを示しています。現実を挑発するような，日常を超えた何かが表現されるべき時，人間はいつも歌と踊りに力を借りてきたのです。まさにそれが起こるのが《オルフェオ》です。死の閾を超えて恋人に再び生命を与えるために，人間の象徴である歌手に残されているのはただ歌だけなのです。

モンテヴェルディ以降のオペラ史を紐解けば，偉大な作曲家たちはこのジャンルの原点であるモンテヴェルディに繰り返し回帰してきたことが分かります。というのも，オペラがもはや歌唱の超絶技巧のための道具，あるいはスペクタクル的な装飾のための単なる理由づけに成り下がる危険に陥った時にはきまって，オペラを再び本質的なものへと立ち返らせようと

する芸術家たちが現れたからです。ヘンデルとグルックはその好例です。ベルカント唱法において装飾が優位になった時に，グルックはオペラ《アルチェステ》を作曲しました。その後 19 世紀には，ベルリオーズとヴェルディが，事実の背後に隠された「真実」を，歌が暴き出す日常の現実を語ろうとしました。ヴァーグナーもまた，オペラの本質的核心に回帰しました。そして 20 世紀のオペラ史は，今日我々にとってそもそもオペラとは何でありうるのか，あるべきなのかということを省察するプロセスとなったのです。

歌手，演出家，指揮者，ドラマトゥルク，あるいはそれ以外の分野でオペラに従事する人は皆，繰り返しモンテヴェルディに回帰するべきです。ただし，ドグマとしてではなく，自らの仕事のためのインスピレーションの源泉としてです。それは今日ではどのようにして実行できるのでしょうか。オペラ制作を準備する中で，いかなることが考慮されるべきなのでしょうか。まず大事なのは，理解の障壁を取り除くことです。オペラ愛好家たちの多くは，上演の伝統を尊重していない，原作のテクストに十分に忠実ではないと，あるいはオペラの現代演出をたびたび非難します。つまり一方では，テキストおよび作品に忠実かどうかという尺度，他方では，守る義務があると思い込んでいる上演の伝統，この二つが，アクチュアルなオペラ演出を舞台にかけようとする者なら誰もが引き受けなければならない挑戦なのです。

作品への忠実さ（Werktreue）という問題は，実際のところ原作のテクストからしか判断できません。オペラを上演するために我々は原典のテクストに遡る必要があり，そのテクストは，作曲者にとって重要なことが書き込まれた楽譜の中に，より詳しく言えば，音楽，テキスト（すなわち詩），場面の指示という三つの領域に存在します。これらは，作品への忠実さに関わるあらゆる問題の出発点となる三要素です。

楽譜に書き留められた音楽は，何らかの慣習の影響下にある音楽的着想の記録です。したがって，一つの旋律が頭に浮かび，それを書き留めよう

とする時，その人は書き留められたものが全く別様に解釈されうるということを自覚しておかなければなりません。その要因として，まず一つ目に上演のさまざまな伝統があります。例えばリッカルド・ムーティは，《リゴレット》の楽譜に書かれていないけれども，上演の伝統から観客が期待していたあらゆる高音を歌うことを歌手たちに禁じたため，ミラノ・スカラ座でブーイングを浴びました。このように，異なる解釈は全く相容れないかもしれませんが，それぞれ正しいかもしれないのです。ただし，音楽の解釈は音符に限定されるものではありません。作品への忠実さのような価値基準を求める場合には，慎重にならなければなりません。

次にモーツァルトの総譜の歴史的・批判版を研究すると，注釈のついた数百ページを目にすることでしょう。それらが何かというと，白紙の上に黒で書かれたものに付された疑問符なのです。そうすると，テクストへの忠実さとはここでは一体何にあるのかを正確に判断することは困難です。歌われる文言なら台本に書かれているため少しは簡単でしょうが，そこにも文法やそれ以外の間違いが随所に見られるのです。本当に出来の悪い台本の場合，何が言いたいのかを推測しなければならないことすらあるのです。とりわけ，作曲家自身が考えていたように台本を再現することに努めなければなりません。ヴェルディの《アイーダ》のアントニオ・ギスランゾーニによる台本の中に素晴らしい一場面があります。それはアイーダがアムネリスに出会う場面で，アムネリスは，アイーダがラダメスに恋しているのかどうかを聞き出そうとします。ヴェルディはここでテクストを書き換えて改良しました。そこでアムネリスはこう言うのです。「私の目を見なさい！」（Fissami in volto!）そして，「ラダメスは生きています！」（Radames vive!）と。これらのセリフは元の台本にはありません。提供されたテクストを自らの目的に適合させる第一の立場にあるのは作曲家であるということを，我々は忘れてはなりません。

そして第三に場面の指示です。それは，自らの作品の舞台上でのイメージを作曲家が総譜の読み手に伝えるものです。しかし，これらのト書きを

文字通りに受け取らなければならないと考えるのは誤りです。これについては多くの議論があります。なぜなら，例えば《オテロ》におけるヴェルディのように，もし作曲家が本当に自分の意図にこだわるならば，遵守されて当然の舞台スケッチを自ら手がけるはずです。しかしヴァーグナーが《パルジファル》の第一幕で，森から柱の広間への場面転換を視覚化しようとした時，彼は二つのシリンダーの間でゆっくりと展開されることで木々が柱へと変貌する絵の描かれた巨大なキャンバスを使用しました。素晴らしい場面的着想です！　しかし，もしも複数の絵を重ね合わせる映画的技術がすでに使えたならば，ヴァーグナーはこの場面を全く違った形で構想したはずだと私は確信しています。では，絵の描かれた輪状のものを使わずに今日《パルジファル》を演出したら，作品への忠実さへの抵触を意味するのでしょうか。私は，文字ではなく作曲の精神に正当に応じることが肝要だと考えます。もちろん，これについては延々と，また事細かく議論することができます。しかし我々が，モーツァルトの生きていた時代には蝋燭の光が使用されていたことを知りながら，今日人工的な照明を使って彼のオペラを舞台にかけたからといって，作曲者の意図に忠実でないなどということは決してないでしょう。電灯は作品への忠実さに疑問を呈することなどありません。そしてこれが，いつも私が「伝統主義者たち」に向ける第一の回答です。

伝統，もしくは通常伝統と呼ばれるものは，しばしば惰性の同義語でしかありません。というのも，作品に染み付いた，いわゆる上演の伝統は必ずしもその作品の真の本質を反映しているわけではないからです。いくつか例を挙げるならば，《ハムレット》においては，題名役が「生きるべきか，死ぬべきか」と朗誦している間，頭蓋骨を見つめることが慣例となっています。また，伝統は相変わらず，《マクベス》の魔女たちが鍋を掻き回すことを求めます。伝統はまやかしだらけなのです。なぜならその大部分は上演の歴史の中で初めて作り出されたものだからです。したがって，規範を形成すると思われがちな伝統を逐一よく見て，批判的精神とともに

分析しなければなりません。

つまり，これらがオペラの改革者たちが挑んでゆかねばならない古狸なのです。しかし，彼らはそれをどのように行うのでしょうか。歌手の場合，最も重要なのは歌によって物語を語ることです。これは分かりきったことのように聞こえるかもしれませんが，例えばマリア・カラスとレナータ・テバルディの録音を比較してみると，そうではないということにすぐに気づくでしょう。私は若い頃，カラスの絶対的崇拝者でした。彼女は欠点がなかったわけでもなく，声の技量はしばしば疑わしかったのですが，場面に内在するドラマ性を常に表現していました。それはレナータ・テバルディには常にできたわけではありませんでした。私にとっては，歌手はまさにそれができなくてはなりません。つまりドラマを表現するということです。これと同じことが作曲家についても言えます。一例を挙げるなら，モーツァルトにとっては言葉よりも音楽が大事だったのだと間違った主張がたびたびなされてきました。しかし彼が，恋していながらも仕事上の間柄であり続けた歌手アロイジア・ヴェーバーに宛てた手紙に書いた「エスプレッシーヴォ（表現豊かに），アロイジア，エスプレッシーヴォ（表現豊かに）」という言葉は，事実が正反対であったことを明瞭に物語っています。演劇においては，詩の言葉は聴衆の理解に向けられています。それに対してオペラでは，歌が感情や精神状態の表現なのです。感性や気分は歌唱によって表現され，音響を通じて伝えられます。私には，この事実を意識していない歌手と協働することは絶対に不可能です。夜の女王が〈復讐の炎は地獄のように我が胸に燃え〉を歌い，「ハハハハハ」と単にコロラトゥーラだけを発するなら，それは誤りです。なぜならモーツァルトはこの人物像を，ほとんど狂乱したヒステリックな女性としてイメージしているからです。そしてこれこそを，我々は夜の女王のコロラトゥーラの中に聴取しなければならないのです。それには偉大な歌手が必要ですが，本物の歌役者（Sängerdarsteller）のみが有する二番目〔役者として〕の基本的能力も，もちろん不可欠です。なぜなら，歌手は歌唱に加えて俳優とし

て舞台上で表現できなければならないからです。それは，彼が常に運動し，絶えず右から左へと駆け回り，寝そべったまま歌ったり，飛び跳ねたりしなければならないという意味ではありません。そうではなく，歌の力で表現されるものを身体とともに表出する能力なのです。

〔中略〕

最後に，観客に省察を促すような演目を構成することがなぜ重要なのかについて考えてみたいと思います。まるで何でも買えるデパートにいるかのような印象を与える演目を掲げるオペラ劇場を私は嫌悪しています。今日はクッキーを一パック買って，明日はネクタイを買って…といった具合に，まさに何でも手に入るのは，デパートなら結構なことですが，オペラ劇場は違います。オペラはそうであってはなりません。オペラや演劇の劇場はその長い歴史の中で常に，アクチュアルなテーマに取り組む場であり続けました。ですから，オペラ劇場のプログラムはその時代の出来事に応じなければならないと思っています。今日では，かつてなかったほど重要な意味を持つ作品があります。例えば，宗教の平和的共存を主題とする作品などです。なぜなら，私たちは 17 世紀に似ていなくもない時代に生きているように思われるからです。多くの人々が今日その宗教的所属だけで殺されるということを目にするのは，恐るべきこと，いやまさに耐え難いことです。私たちは 16 世紀と 17 世紀にすでにそうしたことを経験しています。ですから，宗教の平和的共存を主題とする作品を扱わなければならないのです。ここで私が言っているのは，寛容という家父長的，それどころか人種主義的な響きを持つ問題含みの概念ではなく，併存もしくは共存のことなのです。《後宮からの誘拐》やシューベルトの《フィエラブラス》のような作品が今こそ上演されるべきなのです。現代の出来事は我々にインスピレーションを与えなければなりません，そしてそれが，私がマドリードのテアトロ・レアルでの初シーズンをクルト・ヴァイルの《マハゴニー》とともに開幕した理由です。というのも，ウォールストリートでの出来事や，株式投資家で税金詐欺師のバーナード・マドフの話を反映す

るような作品があるとすれば，《マハゴニー市の興亡》はうってつけだからです。バーナード・マドフはベルトルト・ブレヒトの登場人物の格好のロールモデルでしょう。

オペラ劇場で定期的に上演される作品が 100 ほどしかないことを考えると，それらがそもそもなぜ書かれたのか，そしてなぜそれらが今日演目に選ばれるのかということが観客に理解できるような演出が必要です。例として，リヒャルト・シュトラウスの《影のない女》を取り上げましょう。これは素晴らしいオペラですが，今とは全く別の時代のものです。ホフマンスタールが手がけた台本はモーツァルトの《魔笛》に依拠していますが，物語は 19 世紀の視点から語られます。その時代のパターナリズム的傾向を反映するように，労働者階級の上に立って干渉する上流階級が登場します。オペラの最後に皇帝夫婦は染色屋夫婦と同じ調（ハ長調）で，しかしより高いピッチで歌う，と総譜には書いてあります。今日では，この物語を容易に語ることはできません。なぜならここには，19 世紀的の，つまり誰の目にも明らかな階級社会の時代の諸要素があるからです。したがって我々はこの作品を，同様のスタンスを持ちながらもそれと対照的でありうるような作品とともに上演しなければなりません。観客にとって《影のない女》のいかなる演目構成にも多様な歴史的考慮が含まれていなければなりません。それによって観客が，単なる娯楽として《影のない女》のような巨大なオーケストラに聞き惚れるだけではなく，「人間の条件」（conditio humana）が歴史的変遷とともにどう発展してきたのかということを，このオペラを例に熟考するためです。

今の時代のオペラ劇場は，20 世紀について省察しなければなりません。オペラという芸術ジャンルにとって 20 世紀は 19 世紀よりもはるかに重要だからです。数だけ見ても，重大な意味を持つ作品が 19 世紀よりもずっと多いのです。19 世紀では，私はそのような主要作品としてヴェルディ，ヴァーグナー，ベルリオーズの作品などの少数しか知りません。ベートーヴェンの《フィデリオ》もその一つに数えられますし，ビゼーの《カ

ルメン》やムソルグスキーのオペラも挙げられるかもしれません。厳密に言えば，19 世紀では重要な作品は 40 ほどですが，対して 20 世紀ではゆうに 60 はあります。こうした理由から，現代の芸術的創造に親近感を抱かせ，さらには観客の耳を現代音楽に対して開くという副次的作用を持つような，数多くの 20 世紀オペラの上演が不可欠だと思います。

結びに，オペラの世界で働きたいと思っているすべての人に向けて，いくつかの考察を述べておきましょう。観客に作品への理解を促し，観客に手を差しのべつつ同行しようとする時，とりわけオペラは難易度の高い芸術ジャンルです。私は意図的に，観客を「教育する」のではなく「同行する」と表現します。それは，オペラを広く普及させようという試みよりもはるかに重要なことです。オペラを民主化し，幅広い公衆に対してアクセス可能にしなければならない，というようなことがしきりに言われています。しかし，それを主たる目的とするのは間違っています。なぜなら，単に普及しようとすれば凡庸さに行き着くだけだからです。オペラの何が人気なのでしょうか？　もちろん，素晴らしいアリアや旋律でしょう。しかし，まさにここにヴェルディのオペラの問題があります。〈女心の歌〉というアリアは誰でも知っていますが，それを除けば，《リゴレット》にその時代の最も前衛的な音楽が見出せるかもしれないという事実を知っている人はほとんどいません。オペラの普及のみに意識を向けるのでは不十分なのです。私たちはむしろ観客に寄り添い，彼らがオペラという豊かさを丸ごと体験できるようにあらゆる必要なリソースを提供しなければなりません。フェデリコ・ガルシア・ロルカの詩集『ニューヨークの詩人』あるいは彼の戯曲『観客』を初めて読む人は，注釈や事項の説明がなければ途方に暮れることでしょう。私もガルシア・ロルカを理解するために多くの時間と労力を要しました。偉大な芸術作品はどれもそういうものです。例えば，プラドでロヒール・ファン・デル・ウェイデンの「十字架降下」や，ヒエロニムス・ボスの「快楽の園」の前に立った時，もちろん我々はこれらの絵の美を捉えますが，それらの芸術作品を本当に理解するためには，

手ほどきしてくれるエキスパートが必要なのです。

特に若い人々をオペラに引き寄せなければなりません。私はヴァーグナーの《タンホイザー》の上演シリーズの期間中に，パリの周縁にある，争いの多い地区出身の，15 歳か 16 歳くらいの若者たちを招待しました。彼らはこのオペラにどう向き合うのでしょうか？　シーズンの全期間を通じて，彼らは私たちのもとで一個人としても成長し，影響を受け，感激し，彼らのうちの約 80 人が真のオペラ愛好家になりました。私は彼らと公演後に話し合う機会を設けたのですが，《タンホイザー》について彼らがどう思ったのか多少心配していました。エリーザベトとヴェーヌスは？　性的な愛とプラトニックな愛の対比は？　これらはすべて，おそらく彼らの日常の問題とはほとんど関わりがなかったでしょう。それに加えて，四時間の上演時間！　退屈したに違いないと思っていましたが，それは全く見当違いで，彼らは感激していました。彼らが最も感銘を受けたのは「巡礼の合唱」で，鳥肌が立ったと言いました。未だ聴いたことのないこの音楽は，マイケル・ジャクソンの〈スリラー〉を聴いた時と似た身体的反応と感情を引き起こしたのです。このような若者たちをもっと頻繁にオペラに連れてくる方法を見つければ，彼らはこの音楽の力をすぐに理解すると私は確信しています。

なぜオペラに打ち込むのかと私はよく尋ねられます。歴史的な関心からでも，音楽学者だから，またはそれに類する理由からでもありません。子供の頃から，オペラは私に並々ならぬ喜びと生きるための原動力を与えてくれました。私は生涯をかけて，自分を感動させたものが何なのかを他の人々に伝えていきたいと思うようになりました。何かを伝えることができれば楽しみは倍増します。そして 30 年間この職業に携わる中で私は，オペラは今日 20 年前よりもはるかに重要な価値を有すると思っています。私たちは，コンテンツよりもメディア風景自体に関わるメディア世界に生きています。私たちはマーシャル・マクルーハンの「メディアはメッセージである」というモットーを知っています。しかし，そこには問題が潜ん

でいます。ニュースはそれ自体もはや意味を持ちません。その訴求力を回復させるという課題を我々劇場の人間は担っています。それは演劇にも，ダンスやオペラにも関わる課題です。これらの部門は今日，ますます一体化しつつあります。オペラでは死がもう一つ別の意味を持っています。ここでは死んでいる間にも歌われるのです。死は生の一部であり，死なくして生は存在しません。そしてそのことを表現するのが歌です。死の中でもなお歌われるというオペラは滑稽ではないかという議論は，すべてナンセンスです。死にゆく中でまだ歌われるからこそ，今日オペラはこれほどまでに重要なのです。なぜなら，死と魂――その存在を信じる限り，そして私は教会およびカトリック的な意味で言っているのではありません――，すなわちスピリチュアルなものが，ここで歌になるからです。テレビは毎日暴力の場面を映しますが，オペラにおいて初めて我々はその残酷性を認識します。なぜなら，テレビではそれらはごく日常的なものになってしまっているからです。オペラにおいては，すでにギリシア演劇においてそうであったように，暴力は再び何か比類のないものとなるのです。オペラは今日これまで以上に，再び感情を伝え，それを歌とダンスの力によって新たに評価し解釈する唯一無二の可能性を――物語を語るために踊られ，歌われる劇場のおかげで――，我々に与えてくれるのです。

我々を変える演劇（56–57 頁）

ギリシア悲劇が私を魅了するのは，とりわけ，アテネ人がそれとともに人類史上初めて政治的演劇を，すなわち個人的な感情だけではなく，権力，少数派の権利，暴力，そしてその他ポリスで生じるあらゆる問題を取り上げる演劇を作り出した点にあります。同じく重要なのは，このディオニュソス崇拝の祝祭演劇が，詩人たちの競技として行われたということです。観客たちは――一公演につき推定 15000 人ほどの――，この祝祭の期間中は働かなくてもいいように補償まで受けていたのです。

詩芸術に加えて音楽と舞踊を取り込んだ悲劇は，今日の議会建築のモデ

ルとなるような会場で上演されていました。アテネ人たちはこうした上演を政治的な言説の一形態として捉えていました。すなわち，帝国主義戦争の危険性（アイスキュロスの『ペルシア人』），政治的亡命の権利（エウリピデスの『ヘラクレス』），最高司法の必要性（アイスキュロスの『オレステイア』），自然法と国家法の間の矛盾（ソフォクレスの『アンティゴネ』），無制限の欲求充足の破壊力（エウリピデスの『バッカスの巫女』），自らの死と結びついた義務（エウリピデスの『アルケスティス』），男性たちの戦争がもたらす女性の苦悩（アイスキュロスの『救いを求める女たち』）などです。

こうした理由から，ギリシア演劇はヨーロッパの市民の歴史においても特別な位置を占めています。それは，「音楽による劇」（dramma per musica）と呼ばれるモンテヴェルディのオペラの模範となりました。ヘンデルからグルックを経て，モーツァルト，ヴァーグナー，ヴェルディ，ベルクからダッラピッコラに至るまで，大作曲家の誰もが彼の例に倣いました。演劇は常に「人間の条件」についての省察であろうとしてきました。同時にそれは我々を悪夢から解放する，とても愉快なものでもありえます。悲劇は人気がないと考えるのも間違いで，シェイクスピア，モーツァルト，ヴェルディがその反証です。しかし人気のある演劇とは，本能への奉仕を目的とする大衆迎合的な演劇とは無縁です。なぜなら，喜劇と悲劇は本能をまさに制御しようとするからです。ギリシア演劇のこのような主導的理念を，私はプログラムを作る際に繰り返し具現化してきました。そして私は観客が付いてきてくれることを望んできました。彼らが，このしばしば不安な気持ちにさせるような迷宮の中を，――まるで《魔笛》のタミーノのように――自分自身を再発見するために私と一緒に歩んでくれることを。

演劇――人間性の宗教（58–61 頁）

オペラおよびフェスティバルの総裁を務めた 30 年の後，私は今マドリードのテアトロ・レアルへの就任とともに新たな時代のスタート地点に立

っています。オペラを巡る私の考察は当然いくつかの確信に支えられていますが，ドグマに従っているわけではありません。私が自問する最も重要な問いは，「なぜ，そしてどのように演劇を作るのか」というものです。数多くの書籍が，このなぜという問いに答えようとしてきました。これについては複雑な答えもごくシンプルな答えもありますが，すべては遊戯という概念に収斂します。我々の生活において遊戯がいかなる意味を持つのかは，無数の現象から読み取ることができます。例えば，我々が行っているのはすべて一度はどこかで目にしたことがあるということ，すなわち我々は模倣しているのだということ，あるいは我々の衣服を――その保護機能を別として――階級や立場を表明するため，つまりどのように自分を見せたいかという自分のイメージを作るために使用しているという事実によってです。ゲーテとフェデリコ・ガルシア・ロルカは人形劇について論じ，ハインリヒ・フォン・クライストはマリオネット芝居を，人間が「操り人形」と「神」の間に自分の立場を認識する映し鏡として理解していました。ここから，対人コミュニケーションがどのようなものかという考察は必然的に演劇に通じるという結論を導くことができるでしょう。

これに対して，どのように演劇を作るべきかという問いははるかに複雑です。なぜなら，どのような形式の演劇であるべきか，そのためにいかなる表現手段を持ち込み，それをいかに専門的に用いるかということを明確にしなければならないからです。特定のオペラの演劇形式と，それが生まれた時代とはいかなる関係にあるのか。我々は型通りの複製に努めた方がいいのか，それともむしろ逆に，この形式に別の，つまり我々の時代の形に，そして別の，つまり我々の表現手段を用いて，新たな意味を与える試みを行うべきではないのか。言い方を変えれば，あらゆる無理解に対抗して，そのような形式の基本を新たに学びとろうとする我々の姿勢が問われるのです。したがって，どのように表現にするかは，なぜこの作品を選んだのかという問いに応答しなければならないのです。

21 世紀初頭の今，我々の西洋演劇は，心穏やかではいられないような

停滞傾向にあります。1960年代の活力に満ちた勢いは過去のものとなりました。我々はむしろ復古の段階にいます。この状況から抜け出す方法は最終的には一つしかありません。我々のすべきことは，今まで以上にリスクを冒し，慣習に疑問を呈し，徹底してプロ意識を求め，そして何より演劇の政治的性格を守らねば，つまり社会の問いへの立場表明であることを演劇に求めねばなりません。

この立場表明はイデオロギー的であってはなりませんが，価値を流行現象に置き換え，その中で外見的および身体的な容姿に人間が飲み込まれてしまうようなメディア社会を前にして，自分をますます砂漠の説教者のように感じている人々の責務を，粘り強く引き受けていかなければなりません。演劇は，すでに常態となってしまった暴力を疑問に付し，法では解決できない「人間の条件」という問題に対して社会を敏感にし，より良き世界があるかもしれないことを私たちに示さなければなりません。これらはすべて，演劇が向き合うべき挑戦です。演劇を作るということはすなわち，啓示宗教を前提としない宣教のような，いわば聖職者の課題のようなものです。演劇とは人間性の宗教なのです。

オペラの総裁として何かを決定しなければならない局面で私が重視するのは，ある種の音楽的繊細さを信頼できるかどうか，そして安易な挑発を放棄できるかどうかということです。それには，起こっている出来事にイラストを付けるだけの舞台装置に頼るのではなく，その代わりに，真の演劇空間を選ぶことも含まれます。ある作品の主張のアクチュアリティは，寓話的なものに埋没してはいけません。その際の私のアプローチは――そのために私は批判されるかもしれないし，実際にされたことも白状しますが――，そのような人間の本質に関わる問いを，ともに仕事をする芸術家たちの感受性をその都度借りて探求するのです。彼らは私にとってマリオネットではありません。その逆で，私が観客に私の確信や，時には態度や解放した感情の動きを理解してもらうことができたのは，指揮者，歌手，演出家，舞台装置家といった芸術家たちとの持続的な協働のおかげなので

す。ですから私にとっては，高度な人間性と専門的能力を持ち，常に探求姿勢を保ち，私を豊かにしてくれる人々，そして考え方が違っても自らの理念を貫く芸術家たちとともに仕事をすることが大切なのです。なぜなら世界の似姿にしてその伝声器である演劇は，世界と同様に絶えず運動していなければならないからです。

それ自身の歴史の中で硬直してしまった演劇には意味がありません。演劇はショックを与えずとも，我々の日常の習慣，順応主義，感傷性になりがちな感情に揺さぶりをかけなければなりません。こうすることで，それは私たちがこの世界ですべきこと全ての原動力になりえます。なぜならそれは私たちを揺るがせ，文字通り世界をひっくり返し，こうして解放された感情は創造性と，それとともに人間の実存的な力を促進するからです。

解題

本稿は，Gerard Mortier: *Das Theater, das uns verändert. Essays über Oper, Kunst und Politik*. Aus dem Spanischen von Konstantin Petrowsky. Herausgegeben von Reinhart Meyer-Kalkus. Mit einem Vorwort von Sylvain Cambreling. Bärenreiter / J.B. Metzler (Kassel / Stuttgart und Weimar) 2018 からの抄訳で，訳出箇所の頁数も同書のものである。同書は，著者ジェラール・モルティエの死の翌年に出版された，スペイン語によるエッセイ・講演集のドイツ語訳である。

ジェラール・モルティエは，ヨーロッパのオペラ界において過去数十年で最も影響力のあった人物の一人である。30 年にわたりオペラの総裁を務める中で数々の実験的試みを遂行し，オペラ芸術の革新を大胆に推し進めた彼は「オペラ界の風雲児」の異名を持つ。日本でもオペラ愛好家の間では彼の存在と功績はよく知られているが，彼のエッセイや講演はこれまで邦訳されていない。彼のオペラ芸術に対する思考は，オペラは敷居が高いとか，高級な娯楽であるとか，古典作品は専ら伝統的な演出で上演され

るべきものだというイメージを抱かれがちな日本においては，特に紹介する意義は大きいと思われる。

モルティエは 1943 年にベルギーのヘントで生まれた。法学で博士号を取得したが，その後，クリストフ・フォン・ドホナーニ（フランクフルト歌劇場音楽監督），ロルフ・リーバーマン（パリ・オペラ座音楽監督）の薫陶を受けてオペラの世界に入る。1981 年に 38 歳にしてベルギー王立歌劇場（モネ劇場）の総裁に就任し，1991 年までこの劇場を率いた。在任期間中に，公私ともにパートナーである指揮者シルヴァン・カンブルラン（1948 年生まれ）とともに大幅な改革を行い，モネ劇場をヨーロッパ最高峰の劇場の一つに育て上げた。1991 年には，ヘルベルト・フォン・カラヤンの後継としてザルツブルク音楽祭の監督に就任した。さらに 2002 年から 2004 年には，ルール・トリエンナーレの創設を委嘱された。ルール地方の工業遺産と世界レベルの芸術フェスティバルを融合するそのプロジェクトは，現在ではヨーロッパ有数の芸術祭の一つに数えられる。続く 2004／2005 年のシーズン以降はパリ国立オペラの総裁を務めた。2009 年にはニューヨーク・シティオペラの監督を任されるも財政難により退任，翌年 2010 年からはテアトロ・レアルの芸術監督に就任したが，病により 2014 年に 70 歳で死去した。

モルティエが 30 年あまりに及ぶ劇場監督人生をかけて追求したのは，オペラ劇場が本来の社会的・政治的な機能を果たすべくオペラ芸術と劇場を刷新することであった。多くの演劇およびオペラ改革者たちと同様に，彼はギリシア演劇を模範として，劇場を公共の議論の場とみなしていた。それは同時に，人間同士のコミュニケーションの場，「人間の条件」に関わる問いについて考える場であり，現実社会に対して問いを投げかけるべき場でもある。オペラは決して時代遅れの芸術ではなく，現代にも通じる普遍的な主題を扱う，今を生きる芸術であり，今こそ必要な芸術なのだということ，そして何よりオペラという芸術の魅力を伝えようと努めた。

21 世紀以降のオペラ芸術それ自体の停滞に危機感を抱いていたモルテ

ィエは，世界が変化するように劇場もまた変化していかなければならないと考え，まずはレパートリーの更新を行った。現代に息づくオペラの提供を重視し，レパートリー作品としては敬遠されがちな20世紀以降や現代作品を積極的にプログラムに取り入れた。さらに，気鋭の舞台演出家だけではなく，異分野からも，例えば振付家のアラン・プラテルや映画監督のミヒャエル・ハネケなどのような「鬼才」と称されるアーティストもオペラ演出家として起用し，実験的かつ斬新なオペラ演出を創出した。当然のことながら，保守的な観客からは激しく批判され，他のアーティストや劇場と衝突して裁判沙汰になったこともあるが，理念の実現のためには敵対も厭わなかった。

なかでも物議を醸したのが，彼がザルツブルク音楽祭総裁として在任中に制作された，ヨハン・シュトラウスのオペレッタ《こうもり》（1874年初演）のハンス・ノイエンフェルスによる演出（2001年）である。ノイエンフェルスの演出美学は概して，諧謔的かつシニカルな作品解釈とその独特な表現がグロテスクな笑いを誘発しつつ，その背後に痛烈な社会批判を潜ませているのが特徴的である。《こうもり》演出も例外ではなく，オーストロファシズム批判を潜ませた演出は，オーストリアの一部の観客にとっては極めて挑発的であった。とりわけ，このオペレッタに登場するオルロフスキー公爵をジャンキーとして登場させ，公爵が催す舞踏会を退廃的で荒んだコミュニティとして提示した場面は猛烈なブーイングを浴びた。モルティエは，通常はメゾソプラノ（稀にカウンターテノール）によって歌われるこの役に，オペラ歌手ではなく，声に特化したパフォーマンス・アーティストであるデイヴィッド・モスを起用した。ジャンキーという人物設定だけではなく，終始，裏声やダミ声など多様な発声と調子っぱずれの音程での「歌唱」は大きなスキャンダルとなった。このようにして，オペラ劇場が単なる娯楽ではなく活発な議論の場となるように，オペラを慣習やマンネリズムから解放することに尽力した。

演劇を営むことの意味を，彼は別のエッセイ集の中で次のように述べて

いる。「日常のルーティンを打破すること，常態化している経済的，政治的，軍事的な暴力を疑問に付すこと，法律では規定することができない，人間存在に関する問題に対して共同体を敏感にすること，世界が今あるそれよりも良いものでありうると約束すること」（Gerard Mortier: *Dramaturgie einer Leidenschaft. Für ein Theater als Religion des Menschlichen*. Aus dem Französischen von Sven Hartberger, Bärenreiter/Metzler 2009, S.11）こうした理念のもと，モルティエはさまざまな形でオペラの更新を実践した。政治的な面でも経済的な面でも，物事が長期的なビジョンで決定されない現在においては，劇場という「道徳的機関」がますますその重要性を増している。また，遊戯（Spiel）を通してこそ，人生において本質的なことを提示できるとも考えていた。コスパやタイパがことさら求められ，ますます加速するメディア社会においては，オペラ芸術の形態や上演時間だけでも多くの人にとって挑戦と受け止められるだろう。しかしこのような時代だからこそ，我々に再考を促す媒体としてのオペラの意義をモルティエは訴え続けてきたのである。

2024 年はモルティエの死後 10 年となる。その間，オペラ芸術は彼の遺志を引き継いで更新し続けてきたのだろうか。今あらためて問うべき問題であるように思われる。