

クライストの『こわれがめ』における舞台空間について

—映画『こわれがめ』（1937）を手掛かりに—

渡 辺 徳 夫

1

ウチツキ監督、ハルボウ脚本、ヤニングス主演の映画『こわれがめ』（1937年）を初めて見たのは、1987年の5月のことで、ヴィースバーデンの小さな映画館であったと記憶している。その時以来もう一度見てみたいと思いながら、20年ほど経過した頃、ベルリンに行った折に、映画博物館で偶然この映画のDVD版を見つけ、買い求めることができた。ゼムトナーの注釈書には「俳優エーミール・ヤニングス（1884-1950）が1937年にウチツキ監督と共同でクライストの詩句を忠実に保持しながら、『こわれがめ』を映画化している」¹⁾と書かれているが、この裁判劇の映画をテキストと突き合わせながら見直してみると、この映像化は実際には原典を「忠実に保持」しているわけではないことが分かる。とはいえ、この作品を私自身何度も読み、舞台で見たりしているはずなのに、台詞が削除され、変更されていることによって、そして、原文にはない舞台指示と小道具が追加されていることによって、新たに発見したことがいくつかあった。特に、この戯曲の舞台に関して、テキストを読み落としていたのではないかと思うところもあったので、本論ではこの映画を通して、この戯曲における舞台空間について気付いた点を述べてみたい。

2

ゲーテは『こわれがめ』の原稿をアダム・ミュラーから送られて、この戯曲を次のように評価している。

『こわれがめ』には並々ならぬ長所があって、全体の描写が力強く眼の前に迫ってきます。ただ残念なのは、この作品も目に見えぬ舞台のために

書かれているところです。作者は活気に満ちあふれた描写力を備えていますが、その才能はやはり討論的に傾きます。それは場面が動かぬ裁判という形式においてさえ実に見事に発揮されております。作者がここで一つの過去の事件を徐々に解きほぐしていますが、もし彼が真に演劇的課題を自然にかつ巧みに果たし、一つの筋を私たちの目と感覚にありありと展開させることができれば、それはドイツの演劇界にとって大きな贈り物となるでしょう。私はこの原稿をヴァイマルに持っていき、上演できるかどうかを検討したいと考えています。アーダムの役にはうってつけの人物がおりますし、他の役も不足していません。

(アーダム・ミュラー宛ての手紙 1807年8月28日)²⁾

ゲーテのこの手紙からわれわれはこの戯曲の特徴を実によく知ることができる。例えば、脇役たちによる前夜の事件の目撃証言や甕の持ち主によって語られる、壊れた甕の由来と功德についての描写が、「活気に満ちあふれた描写力」でもって「追って」くるのは、まさに全くゲーテの言う通りであるし、また、この戯曲が、古典劇の基本法則、三一一致の法則のうちの場の統一が守られ、この作品が「法廷劇」になっていることや、筋の統一も守られ、しかもこの作品が、舞台の上である事件が起こってそれが展開していくのではなく、主に対話によって「一つの過去の事件を徐々に解きほぐして」く、いわゆる、倒叙形式、あるいは、分析的手法によって書かれた戯曲であることもゲーテの言葉から分かる。

演劇と異なり、映画であれば、「一つの過去の事件」を再現映像で描写することは容易であるが、この映画ではそれをしていない。その代わりに、この『こわれがめ』の映画では「目に見えぬ」舞台空間をわれわれの目に見えるように工夫が凝らされているように思えるのである。ではどのようにしてか。

3

原文の開幕直後のト書きには

アーダム、椅子に座り、片足に包帯を巻いている。リヒト登場 (V.1)

と書き記されているものの、映画ではリヒトが登場するまで、8分もかかっている。しかし、その8分間に、大きな風車の羽根が回り、あたり一面は、雪景色になっていて、子供たちがそり遊びをする様子がしばらく映り、この映画の舞台がオランダのある小さな村で、そして季節は冬であるということを見せる。演劇ではここまで示せない。映画ならではの描写である。その後、カメラの視線は、教会の塔の時計とカリヨン、そして、レンガ造りの2階建ての家屋へ移る。家の前には小川も見え、屋根には雪が積もっている。軒には氷柱が下がっており、その家の扉の上に立っている、正義と公平の象徴であるユステーツィアの像を捉えるが、その法の女神が持つ天秤には雪が入り込み、剣は凍りついて氷柱のように見える。そして扉には「本日開廷日、村の判事アーダム」と書かれた板が掛かっている、そのレンガ造りの建物が裁判所であることを示す。

村の風景と建物の外観を映した後、いよいよカメラは部屋の中に入る。まずカーテンで閉じられた寝室が画面一杯に映り、中から高いびきと呻き声が聞こえると、木靴をはいた二人の女中が登場してくる。映画の台本によれば厨房から「女中のリーゼが、オランダ産のジュネヴァ・ジンの瓶、もう一本の曇りガラスのブランデーの角瓶、どっしりとしたブランデーグラス、パン、チーズ、バター、ソーセージ、皿、ナイフ、フォークを載せた、大きめのお盆を法廷カウンターに運」³⁾び、そして、窓の錠戸を開け、薄暗い部屋の中に朝の日差しを入れ、あたりを明るくする。すると、書類や法典類が酒類や食べ物に混じって整頓されずに乱雑に置かれているのが見えてくる。もう一人の女中マルガレーテは、薪を外から運んできて、寝室の近くの暖炉の中へ薪をくべる。その暖炉の角に「山羊の飾り」(V.50)が掛かっている、なぜか暖炉の端には甕が一つ置かれている。窓を開けてから、リーゼは厨房から水のたっぷり入ったたらいを持ってきて、ベッドの下の尿瓶と酒瓶の間にぞんざいに置き、寝室のカーテンを開け、尻を向けて寝ている巨漢の男を叩き起こして、この映画の幕開けとなる。ベッドから脛に傷を負った左足を下ろし、あくびをし、左目の上と後頭部を手で押さえてうめき声をあげながら、目を覚ますこの太った男こそ、この映画の主人公、ヤニングスが扮するアーダムである。ただ、ここまでの人物たちの所作や尿瓶、酒瓶、パンやソーセージ、甕などの小道具、そして、寝室といった舞台装置の指示は、原文にはない。

ややもすると、われわれがテキストを読む際に見逃しがちなのは、この戯曲の舞台構造ではないか。原文では場面が「法廷の部屋」と指示され、この戯曲は一幕劇であるから、確かに、1場から最終場に至るまで、ゲーテの言葉を借りれば「場面が動かぬ裁判形式」になっているのだけれども、上で説明した通り、最初の8分間を見る限り、この部屋は「法廷」というより、むしろ寝室や厨房があり、そして女中がいるところを見ればアーダムの自宅にしか見えない。つまり、この戯曲の舞台空間は「法廷」ではあるが、同時に「アーダムの家」でもあることを映像でしっかりと見せているのである。

続くシーンは観客が、この「分析劇」の筋の展開についていけるように重要な情報を与えている。アーダムの禿頭の額と後頭部に丸い打撲の痕が二つ見え、左の足の脛に傷を負っており、その左足だけやや大きめの靴を履いている。右足には靴はない。そして、黒い靴下を両足にはいている。クライストが『こわれがめ』を執筆する際、ソフォクレスの『オイディプス王』からの影響を受けたのは、今更言うまでもないことだが、ここで類似点の一つ挙げれば、Ödipusの語源は、ハーマツハーの注釈本によると「膨れ足」⁴⁾で、文字通り、彼は赤子の時にくるぶしをピンで貫かれ、文字通り「足」(-pus)が「腫れていた」(Ödi-)のためにオイディプスと名付けられたのであり、映画の『こわれがめ』のアーダムも左の足首は膨れており、内側に曲がっている。

さらに、われわれの目を引くのは、この部屋の所々に置いてある甕であり、特にカメラの視線がアーダムの寝室から厨房へ移る途中に、20個の小さな甕がずらりと一列に掛けられている棚が数秒間映る。無論、原文にはそのような小道具の配置の指示はなく、映画の観客にとっては甕の多さに不自然な感じもしなくはないが、脚本家あるいは、監督は、「甕」がこの映画の主演であること、あるいは、主題にかかわっていることを冒頭で強調しているのであろう。

アーダムがベッドに座って、顔をしかめ、体を震わせて血だらけの頭と顔をスポンジで洗った後、女中が用意した朝食に目をやり、ベッドの縁から立ち上がって、その法廷カウンターの方へやや大げさに内反足を引きずりながら歩いて行き、ジンの瓶を手にとって朝っぱらから美味しそうに飲む。再びベッドの下の床より一段高くしつらえた場所に戻って、腰を下ろ

し、左ひざの傷口の手当をする。その時、緩んだベルトの先端が、丁度アーダムの股間の間で垂れ下がっているように見えるのだが、これまたこのような衣装の指示は原文にはない。このベルトの部分をH.マイヤーは「陰莖の象徴」⁵⁾と見なす。そして、時々映るベッドの近くの暖炉の縁にある「山羊の飾り」(V.50)の「山羊」は、シンボル事典に従えば「臭くて、不潔で、快楽を追い求める存在」で、「卑猥で、頻繁に交尾をしたがる動物」⁶⁾を表している。このアーダムの臥し所の周辺は、性的なイメージに結びつく。

従って、この冒頭の8分間のシーンは、アーダムの住居が村の裁判所になっていること、その裁判所の無秩序ぶり、彼の膨れた足や頭の傷といったこの裁判劇における犯跡、そして好色で、飲兵衛といった主人公アーダムの性格、さらに甕が至る所に置かれていて、それがこの映画の重要な小道具であることを見せているのである。

4

ヤニングスのアーダムはベッドの下に座りながら、枕元にある古着を掴んで引きちぎり、はさみで切って、ガーゼにし、アルコール消毒液を一口飲んで、これも悪くないという表情をしてから、ガーゼに消毒液を含ませ、左の脛の傷口にあてがい、あまりの痛みに思わず声を上げる。映画の開始からここに至るまで、アーダムにはいびきとげっぷと喘ぎ声以外に台詞らしい台詞は一言も与えられておらず、所作だけのいわば「無言劇」が続く。その点がいかにクライスト劇らしいと言えるであろう。コメレルは、「無言劇とは、本来言葉を持たない劇のことを指すけれども、クライストの場合、言葉の失われた状態、及び、それに代わってクライストの劇のほとんどすべての本質的転回点に現われる代用手段を言い表すことにしよう」⁷⁾と語っている。一連の満身創痍のアーダムの所作は、原文には書かれていないけれども、この劇の大詰め11場における筋の急転への伏線になっているから、はなはだクライスト的と言えるのではあるまいか。

さて、ト書き通り、書記のリヒトが室内に入って来て、外套、帽子、襟巻を脱ぎ、玄関口のクロークに掛け、自ら傷の手当てをする村長アーダムの姿を見るや、

おやっ、どうしたんです。アーダム村長。なんて格好です。何が起

こったんですか。

と話しかけ、映画の筋は、ここでようやく原文 (VI) に追いつく。出勤してきた書記のリヒトは、このように1行目からアーダムに対し、言ってみれば尋問を始めるのだが、映画の中の書記はその際、上役のアーダムが傷だらけにもかかわらずそれを気遣うどころか、顎に手を当てて、しかもほくそ笑むように怪我のことを訊く。そして、書記用の斜面机に腰を掛けるリヒトの背後には頻繁に2階の文書保管庫に通じる螺旋階段が映る。H.マイヤーによれば⁸⁾、リヒトのこの顎に手を当て、ほくそ笑む仕草は、「すでに事件を見通していること」の表れであり、そしてまた舞台奥の上階への階段は「立身出世主義者」の象徴であるというから、リヒトの性格は、ここでの身振りや舞台装置によって示されていることになる。原文では、しぐさや螺旋階段のセットの指示はない。

リヒトは、今日中に司法顧問官がウトレヒトから視察にやって来るとアーダム村長に報告する。この喜劇の舞台は、「ウトレヒト近郊のフイズム村」と設定されており、ウトレヒトはオランダの実在の地名ではあるが、この戯曲ではハーマツハーの注釈書に従えば「『法』をほめかすもの」⁹⁾でもある。では、フイズム村の「フイズム」にはどのような意味が含まれているのであろうか。ゼムトナーとハーマツハーの注釈書では、このフイズム (Huisum) と両隣の村のホラア (Holla) やフサヘ (Hussahe) の3つの村の名前は、間投詞 holla, hussa, he に由来し、「馬車の御者の掛け声」に従って作られた架空の地名であるとしている¹⁰⁾。しかし、フイズム (Huisum) という地名は、その言葉の響きから、御者の掛け声を連想するのには、少し無理があるのではないか。確かに、ホラア (Holla) やフサヘ (Hussahe) の2つは、発音からして、注釈本の解釈の通り、ヴァルターが乗る「馬車の御者の掛け声」を象徴していると考えられる。つまり、ホラア (Holla) やフサヘ (Hussahe) 両隣の地名には、この戯曲の筋の展開を前へ前へと早く促す象徴の意味が含まれているように思える。それ故に、ヴァルターは、懐中時計を取り出し、時間を見る場面が何度かあるが、その身振りやヴァルターが先を急がなければならないことを描いているのであろう。原文では、ヴァルターが懐中時計を見る指示はない。

それならば、この戯曲の舞台になっている Huisum は、何を象徴している

のか。カトーリは Huisum が「語源的に『家』と関係がある言葉である」¹¹⁾とやっている。実際、「ウトレヒト」出身のヴァルターは、馬車に乗って「ホラア」村から司法状態の視察のためにやって来て、「フィズム」の裁判所、すなわち、アーダムの「家」に立ち寄り、その日のうちに隣の「フサヘ」村に急いで馬車で向かわなければならない。オランダ語で「家」は huis であることを考え合わせれば、作品の舞台となっている地名 Huisum は「御者の掛け声」というより、むしろカトーリの言うように「家」に由来するという解釈の方が納得いく。

司法顧問官のヴァルターが、ウトレヒト出身の大変厳格な人で、昨日隣村の裁判所の金庫と文書を検閲し、ファウル裁判官に一その名が示す通り、職務の「怠慢」故に一自宅禁固刑を命じたと、リヒトは告げる。アーダムは、よりもよって裁判官席に腰を下ろし、ジンを飲み、チーズ、ソーセージ、パンを食べながら、その話に神妙な面持ちで耳を傾けている。法廷カウンター内で、アーダムがいつもの朝食をとる場面は原文にはないけれども、女中に命じて、「バベルの塔のように」混乱している文書保管室から持って来させた腸詰の包み紙が「孤児関係の書類」(V.217)であるくんだり、原文通りである。このように公私混同をしている裁判官アーダムにとって「ウトレヒト」からの司法顧問官による、「フィズム」の「私宅」兼裁判所への突然の訪問は、晴天の霹靂であり、はなはだ動揺させる出来事なのである。

ヴァルター顧問官が程なく当裁判所にやって来ると従僕が口上を伝えると、アーダムは狼狽し、駄々をこねる子供のように寝室に逃げ込んで布団を頭からかぶって寝る。ここでベッドに入るシーンは、原文にはない。映画では、顧問官が来るまでは、「個人、私宅の領域」に属する「寝室」がアーダムの行動の起点になっている。が、顧問官が来てからは、「法廷」においてエーフェの「寝室」での出来事を隠そうとすることが、アーダムの行動の中心になる。アーダムはリヒトに布団から引っ張り出されると、今度は今日は開廷日だというのに、法廷で被る鬘がどこにも見つからないと大騒ぎをする。この後、下腹部を押さえて、裁判所から慌てて中庭に出て、厠へ入る。

一方、カメラは、言い争いをしながら裁判所に押しかけて来る、「壊れた甕」を抱えたマルテ夫人、その娘のエーフェ、彼女の許婚のループレヒ

ト、その父親のファイトの四人を捉える。ここで目につくのは、細かいことだが、母と娘、父と息子の二つのペアの衣装が異なる点である。

マルテ夫人はファイトから、儀礼的敬称の2人称の Sie（人称変化が3人称単数の形）で話しかけられていることからハーマツハーは「マルテ夫人は、ファイトよりも身分が高い」¹²⁾ことを指摘している。ハーマツハーによれば、テキストの最初にある配役表の「登場人物は、登場順ではなく、社会的階層順に従って並べられている」¹³⁾と言う。実際、司法顧問官ヴァルターが一番上で、村長アーダム、書記リヒトと続き、そしてマルテ・ルル夫人、その娘エーフェ、その次に、農夫ファイト・テュムベル、息子ループレヒトの順となっている。脇役たちの身分が同じではないことは、原文ではなかなか気づかないし、翻訳からではまずその区別はできない。2000年のシルク演出のDVDや2015年の市川明氏脚本のDVDでもこういう点は見取れない¹⁴⁾。しかし、この映画では、マルテ親子は正装し、ファイト親子は地味な農民服を着ている。この映画は白黒映画だけれども、この二組の親子の身分が異なることは、舞台衣装を見れば、はっきり判別できる。その点は原文に忠実である。

次に、アーダムが中庭の厠から出て来ると同時に、彼の目の前を猫が通り過ぎる場面が映るのだが、これは原文にはない。ハルボウの脚本では「アーダム、台所から飛び出て中庭を横切る一匹の黒猫に視線を向ける」¹⁵⁾とあるが、「黒猫」は、シンボル事典によると、「不吉な出来事の象徴」¹⁶⁾である。なぜこのシーンが挿入されたのかと言えば、恐らく次の、いかにもクライスト的な、アーダムとリヒトとの間で交わされる会話を際立たせるために黒猫の場面が添加されたものと思われる。すなわち、

アーダム 今日はどうやらいいことが起きそうもない気がするのだが、リヒト君・・・

昨夜わしはこんな夢を見た、誰か告訴人がわしのことを掴まえて、裁判官席の前へ引きずって行くだ。ところが、上の裁判官席にもやっぱりわしが座っている。下のわしを責めたり叱ったり怒鳴ったりして、しまいにはわしを鉄の首かせにはめてさらしものにするど判決した。

リヒト あなたが、自分を？・・・ばかげた心配ですよ。叱られた裁

判官の夢が、ひよんなことで正夢にならないようにね。

ケートヒェンもホンブルク公子も予言的な夢を見るのは知られているであろう。ケートヤシラーには見られない、夢のモチーフがクライストの作品構造の根本をなしているが、アーダムもまた、夢を、しかも「不吉な夢」を見る。夢の中の予言は、主人公アーダム自らの分身であって、心の中の幻影でもある。シュタイガーは、クライストの作品構成について「どの作品の筋もいわば未来を孕んでおり、導入部がすでにその未来を産み出していて、作品が徐々にそれに追いつくように構成されている。この比喩は小説『O 侯爵夫人』が冒頭において子供を孕んでいると言う意味で文字通り暗示している」¹⁷⁾と端的に述べる。アーダムは、この先自分が転落していく喜劇的破局への必然の道を予感していると言ってよいであろう。この後、ウトレヒト出身の顧問官ヴァルターが司法状態の視察のためにフィズム村の裁判所、アーダムの「家」に到着するのである。顧問官は開廷日であることを喜び、審理の遂行に傍聴することになる。

さて、主要人物たちが登場したところで、この劇における登場人物の立場をここでグンドルフに従い、確認しておきたい。「二人の人物が同時に同じことを全く別々の理由から隠さなければならない。そして、三人の人物が同じことを別々の理由から暴こうとする」¹⁸⁾とグンドルフは言う。「二人の人物」とは、アーダムとエーフェのことであり、彼らは、昨晚の出来事、すなわち、ケートの言うところの「一つの過去の事件」を隠そうとし、一方、司法顧問官ヴァルター、告訴人マルテ夫人、被告ループレヒト、これにアーダムの後釜をひそかに狙うリヒトも加わって、「四人の人物」が昨夜の事件を暴き出そうとする。これが『こわれがめ』の筋の骨子と言ってよかろう。

では、その昨夜の出来事とは一体何か。

前の晩、裁判官アーダムは彼女の恋人ループレヒトが東インドへ兵隊に取られるのを免れさせてやるという仮託の下に、昨夜エーフェの寝室に忍び込んだ。ところが、扉の外にループレヒトの足音が聞こえてきたので、アーダムは狼狽の余り、泡食って逃げ出すはずみに、暖炉の上のエーフェの母マルテの秘蔵の甕を落として割ってしまう。そして、アーダムは窓から飛び降りようとした時に、闇中の騒ぎに紛れ、ループレヒトに鈍器のようなもので頭を二発殴られ、大切な鬘を垣に引っかけてまま逃げ去った。

その物音にランプを持って駆けつけた母マルテは、家宝の甕が壊れているのを見、娘が寝室に他の男を引き入れたとは思わず、甕を割った犯人はループレヒトに違いないと思う。ループレヒトの方は、事情を説明し、自分の冤罪を証明してくれるであろうと信じていた恋人エーフェが、何故か黙り込んで、一言も言わないのを見て、裏切られたと思い、悔しさの余り、エーフェを恨み、罵る。無邪気にもアーダムの言葉を信じているエーフェは、愛する許婚を疫病の流行地である東インドへの徴兵から救うためにアーダムの力を借りる以上、どうしても真相を打ち明けることができない。こうして、事実を知らぬマルテは「壊れた甕」を村の裁判官アーダムの前に持ち出して、ループレヒトを甕壊しの犯人として訴え、彼に損害賠償させようとする。以上が、開幕前の、エーフェの部屋で起きた出来事であり、この分析劇における「前史」である。

映画では、とりわけ、「前史」を明らかにできない、このアーダムとエーフェの「二人の人物」の反応に観客の注意が向くように演出されているように思える。

訴訟人たちが法廷の中に入って来るのを見て、アーダムは動揺し、一方、エーフェの方は、母親やループレヒトらと距離を置き、一人でひっそり戸口の近くの長椅子に腰を掛けている。そのエーフェが座る、長椅子のすぐ左前方にはアーダムの「寝室」が位置している。その長椅子になぜか大きな「甕」が鎮座しているのが映る。さらに、「甕」が置かれているその長椅子の背後には、「窓枠」が見える。昨夜、アーダムはエーフェの「寝室」にいて、逃げ出すはずみに「甕」を割って「窓」から逃げたわけであるから、今エーフェが座っている周囲の空間は「前史」の舞台を連想させるようになっていくように思える。この場面は、「寝室」「窓枠」「甕」といった舞台装置によって「目に見えぬ」舞台空間を観客の眼前に展開させようとしているのではないだろうか。

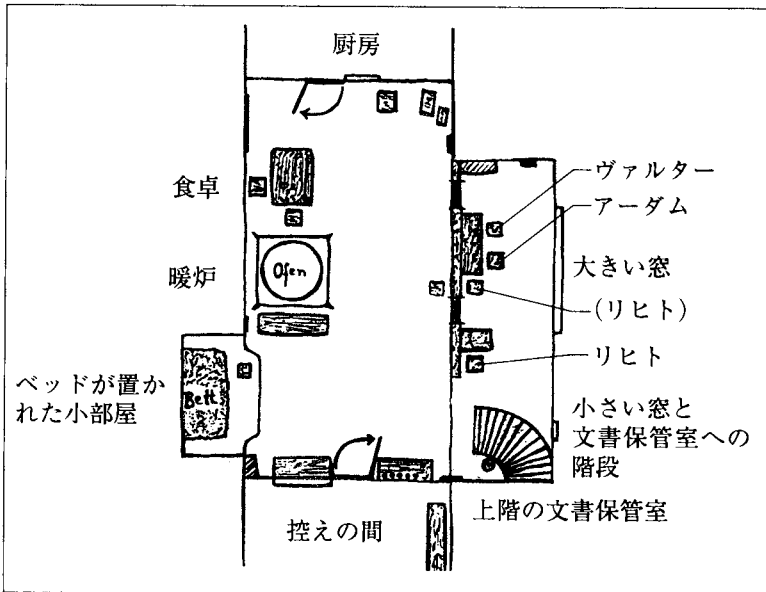
アーダムの方は法服を身にまとっているものの、正式な裁判になくはならない髪を被っていない。しかも、昨夜の騒ぎで傷だらけの禿頭のままである。そして、長椅子に座っているエーフェを見つけるやいなや、顧問官ヴァルターの目を盗んでそっと法廷カウンターから出て、アーダムは左足を引きずりながら彼女の方に近づいていき、「エーフェン」と息をひそめて話しかける。彼女は身体を固くし、小声で「あっちに行ってください」

とアーダムに背を向ける。アーダムは、小声で彼女の耳元で、要らぬことを口にするなど囁き、しっかりと釘を刺す。顧問官ヴァルターは見かねて、アーダムを法廷カウンター内に呼びつけ、公判前に当事者と話してはいけない、すみやかに裁判官席に戻るようにとアーダムに注意をする。

5

ところで、ここから裁判が始まるのだが、ここでこの映画の舞台の平面図をH.マイヤーが描いているので、下に示しておこう¹⁹⁾。

H.マイヤーの説明によれば、「一方の側に、寝室、暖炉、食卓が置かれ、そしてその逆側には、法廷の机、カウンター、斜面机、椅子といった裁判所のスペースを成しているものが配置されて、その2つが、それぞれ空間内の役割、すなわち『個人の領域』と『公の、法廷の領域』とを特徴づけている。」²⁰⁾ この図を見ると、左側の「家」に属する装置と右側の「法」に属する装置とが、対置されていて、実によく考えられた舞台構造になっていると思われる。映画をよく見てみれば、確かにそれまでアーダムは、



主に「個人の領域」内で、「自宅」にいるかのように振る舞っていたけれども、しかし、これからはそうはいかない。「ウトレヒト」から視察に来た役人ヴァルターの監視の下、「個人の領域」の反対側にある「法廷の領域」の中で彼は行動せざるをえなくなる。アーダムが独り言を呟いたり、顧問官ヴァルターの問いかけにも頓珍漢な返事をして、明らかに平静さを失っているのも、彼が現在自分の身を置く場所と関係しているとも解釈できる。

ヴァルターは、書記のリヒトに議事録を取るよう、そしてアーダムには直ちに審理を開始するように命令する。するとエーフェの母親マルテが立ち上がり、アーダムの目の前に歩み出て、甕を振りかざして、そのループレヒトがこの甕を壊した犯人であると訴える。

アーダム それで、誰がその甕をこわしたんだ、きつとあそこの乱暴者だな！

マルテ そうでさ、あいつでさ、あの乱暴者でさ。

アーダム それだけ聞けば十分。

ループレヒト そりゃ、嘘です。村長さん

アーダム 黙れ、阿呆め！ そのお前の頸がすぐに鉄にはまって抜けなくなるぞ。書記どの、さっき言った通り甕と記入しなさい。並びにそれを破壊した者の氏名も。さあ、この調子ならすぐこの一件は落着だ。

ヴァルター 村長、そりゃあまりにも乱暴なやりかただ。

猛犬とともに愛する恋人の屍に喰らいつく女王ペンテジレーアと、それとは対照的に子犬のように愛する人の後をどこまでもついて行く少女ケートヒェンは「代数の+と-の関係であり」、両極端の女性の性格と捉えられるけれども、「方向は正反対であるが、その正体は同一人物である」とクライスト自身言っている²¹⁾。実際、当時の最も正直な、また最も恐ろしい人物であるミヒヤエル・コールハース、そしてO侯爵夫人にとって天使でもあり、また悪魔でもあったF伯爵など、クライストの作品には正反対の性格を併せ持っている人物が少なくない。『こわれがめ』においてもアーダムは裁判官であり、また甕を壊した犯人でもある。『アンフィートリュオン』では、アルクメーネには目の前の人物が、愛する夫でもあり、

また崇拜する全能の神でもある、そういう二重性を前に彼女は内面的に崩れ落ちる。『こわれがめ』ではここから喜劇的な法廷の場面が始まるのだが、アルクメーネと同様、ループレヒトと特にエーフェは、アーダムの中の相反する二面性を前にして苦境に追い込まれるのである。

裁判官席のすぐ横に座っている司法顧問官の叱責に対し、アーダムは以下のように答える。和訳ではうまく移せないが、原文ではつかえつつかえ、言葉を探しながら、アーダムが言い淀んでいるような文体になっている。

ヴァルター 私が命じたのは、フィズム村においても法に従って裁判をやれということです。この村においても、法律は、オランダ連邦内の各地と変わりはないはずです。

アーダム お言葉を返すようで、まことに、まことに申し訳ございません。実はこのフィズム村には規定が、この村独自の規定がございまして、確かに成文にはなっていませんが、伝来の慣習として残されているのです。憚りながら、私は今日もこの慣行の形式から一歩たりとも踏みはずしておりません。

アーダムが、自分の恣意的な行為を正当化するために、この裁判所に連綿と伝わるフィズム村の慣習法でもって、つまりは、嘘八百を並べたてて、裁判を進めていこうとする。おそらくいままでそうやってきたのであろう。すると、すぐさまヴァルターは、アーダムの言葉を遮って、「ウトレヒト」の法律に則って裁判をするように注意をする。今回だけはアーダムには、「フィズム村の慣習法」が通用しないのである。アーダムとヴァルターの間で交わされるやり取りを見ると、「フィズム村司法部の慣習法」と「ウトレヒト最高法院が定める法」との対立が認められる。この映画の舞台空間において、「フィズム村の慣習法」が、「個人の領域」に、「ウトレヒトで定める法」が「公の、法廷の領域」に振り分けられていることは、先に触れた通りである。アーダムの中の矛盾した情況、二重性がこの映画の中の舞台構造に反映されているとも言えるであろう。実際にその舞台空間の描き分けについて述べてみよう。

エーフェの母マルテは、延々と家宝の甕の由来について物語って、改めてループレヒトこそが甕を破壊した犯人であるに違いないと言う。一方、ループレヒトはこれに対し、前の晩の出来事を述べ、それは自分ではないと主張する。しかし、何しろ暗闇でのことであつたし、また砂を目に投げつけられたために、自分が殴りつけた相手が誰であつたかを見届けることができなかったと言う。しかも、真相を知っているはずのエーフェが、一言も口を利かないので、ループレヒトの立場は一層悪くなり、エーフェに対する彼の嫉妬は呪詛に移っていく。母マルテは、娘に証言をするように求めるけれども、無論アーダムは証言させまいとする。しかし、ヴァルター顧問官の催促で、アーダムはエーフェに証言を許さざるを得なくなる。マルテもまた娘のエーフェの口を強引に開かせようするので、アーダムは心中気が気ではない。

映画では、ヤニングスのアーダムは横目でエーフェを睨み付け、目で制止する。すると、エーフェが泣きじゃくり、アーダムの「私宅の領域」に属する食卓に行き、そこで突っ伏して泣き出すシーンがある。原文では、そのようなエーフェへの指示はない。しかし、ここは、自分の名誉が危殆に瀕し、恋人から誤解を受けて、一人胸を痛み、苦しむエーフェの状況が非常によく分かる場面である。つまり、法の權威を守り、正邪を裁くべき裁判官アーダムが、横車を押して、法を無視しているところでもあり、さらにアーダム流に言えば、成文にはなっていないけれども伝来の慣習として残されている、いわゆる「フイズム」村の法を遵守しているところでもある。映画では、エーフェは、この時、舞台空間上の「法廷の領域」ではなく、いわば越境して、この時「食卓」というアーダムの「個人の領域」に移動しているのである。

ループレヒトは、エーフェを気の毒だと思って、いっそのこと、そんな甕など自分が粉々に叩き割ったのならよかったのにと言う。この言葉に引かれて、エーフェの舌が解ける。どうしてよし、俺が割ったんだと言えないの、どうして私のやっていることが信用できないのと、ただただ真偽の詮索を超えて私を信じて欲しい、目の前にいる恋人を東インドへの派遣からどうしても救い出したい、そういう一念で、彼女はループレヒト本人に向かってそう叫ぶ。しかし、ループレヒトは、他の脇役達と同じく、自

分の手でつかむものしか理解できない。彼らには物の見方に限界があつて、どんなに理解しようとしても相手の心の内が分からないというのが、この喜劇の前提になっている。許婚のループレヒトも母マルテも壊れた甕とともにエーフェの貞操も破れたと思ひ込んでいるのである。シンボル事典によれば、「壊れた甕は教訓的に無垢が失われたことを示唆するものである。」²²⁾

しかし、この映画ではこの時まさに、棚に置かれ、掛かっている、合わせて20個に及ぶ多くの甕がほやけず、はっきりと二人の背景に映し出されているのが観客の目に入ってくる。この小道具でもって、ゲーテの言葉を借りれば「目に見えぬ」の昨夜の出来事の真相を表しているのである。誤解によって二人の運命は悲劇へと展開しかねない場面ではあるけれども、ここでエーフェの無垢は失われていないということを数多くの甕の映像が物語っていると思われる。

7

さて、そのアーダムの「私宅」の管轄になっている「食卓」が効果的に利用されると思われるところがあるので、その場面について述べてみよう。

エーフェは、甕を割ったのはループレヒトではないと神に誓って保証はするけれども、真犯人が誰かについてはどうしても言えないと叫ぶ。母マルテは、屈せず、犯人はループレヒトに決まっている、彼の叔母のブリギッテを証人として喚問してほしい、マルテの隣に住むその夫人が丁度その騒ぎが始まる前にエーフェがループレヒトとしゃべっているのを目撃していたはずだと言う。顧問官ヴァルターは、早くブリギッテ夫人を連れてくるよう、書記のリヒトに命じ、顧問官の依頼でリヒトが第三の証人であるその女性を迎えに行く。

この前後からヴァルターは、アーダムに対して疑いを益々深めるが、裁判はここで一時中断され、ブリギッテ夫人の出廷を待つ間、アーダムは、ヴァルターに一息いれましょうかと提案する。すると、ヴァルターは、懐中時計に視線をやり、隣村へ視察に行くため時間に余裕がないという素振りをするものの、アーダムに葡萄酒を一杯所望する。この10場における原文は映像ではかなり削減されている。この時アーダムが、しめたとばかり裁判官席を立ち、「法廷の領域」を出て、当事者たちを法廷の外の控の間へ追い払い、「法廷の領域」にいる顧問官ヴァルターを自分の「私宅の

領域」にある「食卓」へと誘う。そこは、先程エーフェが「不法」の下に顔を突っ伏して泣いていた所である。ここからのヤニングス＝アードムの欣喜雀躍ぶりはこの映画の見どころの一つであろう。アードムは、自ら進んでその食卓にテーブルクロスを掛け、二人の女中に2本の葡萄酒の他、木製の皿やナイフ、大きなパンを二、三個、数種類のソーセージ、ハム、ガチョウの燻製、チーズ、作りたてのバター、卵、そして、ワイングラス、コルク抜きを食卓へ運ばせる。この「私宅の領域」で、ヴァルターに馳走を出し、無理やり酒をたっぷり飲ませて、のらりくらりと時間稼ぎをしてごまかし、この苦境をなんとか切り抜けようとするのである。

ヴァルター（飲む） ニールシュタインのものかな？

アードム はあ？

ヴァルター それとも上等なオッペンハイムのかな？

アードム ニールシュタインと言われましたかな？まさにその通り！
通でいらっしやいますな、閣下は。まさに本場も同然のニールシュタインでございます。

ヴァルター 3年前に蔵出しを飲んだことがあるんです。（アードム、
またワインを一杯注ぐ）

アードムはヴァルターに葡萄酒をふるまい、つき立てのバターをたっぷり塗り塗った、大きなパンの一切れをヴァルターの皿に置き、酒の味が引き立つチーズを勧める。原文の中では七杯も葡萄酒を注いでいる。ここで、映画の初めの方において「前の顧問官ヴァッホルダー殿とはわけが違うんですよ、今日視察に来るのはヴァルター殿なんですからね」とリヒトが登場した際に言っていたのを思い出す。「ヴァッホルダー」はハーマツハーの註によれば、「蒸留酒ジュネヴァ・ジン」²³⁾を連想させる。冒頭の場面でアードムが朝起きがけにベッドから法廷カウンターの所へ行き、ジンをラッパ飲みするシーンがあったが、台本の中のこの直前の場面では、「カメラは、裁判席の上に置いてある蒸留酒ジュネヴァ・ジンの瓶に寄って行き、制止する」²⁴⁾となっていて、実際の映像では、顧問官が座る椅子の前にそのジンの酒瓶が見え、最初はその背景の椅子もはっきり映っているけれども、その酒瓶が徐々に大写しになるにつれ、その背後の顧問官の椅子がぼやけ

て、しまいには見えなくなっていくという、カメラワークになっていた。カトーリによれば、「ヴァッホルダーという語は、その人物のお気に入りの蒸留酒のことであり、それを使って直接ヴァッホルダー顧問官を買収できることを示唆している」²⁵⁾と解釈しているのも、あながち間違いとは言えないであろう。『こわれがめ』の登場人物の名前に象徴的な意味が含まれているのは、前述の通りであるが、ヴァルターは確かに、法を「司る」人物であるけれども、彼のワイン通ぶりを見ると、彼の前任者、酒好きの「ヴァッホルダー」顧問官の性格をも少し持ち合わせているのではないかと思わせる。ヴァルターには謹厳実直、正義の番人のイメージはない。因みに、フランス語の pot-de-vin (*pl.pots-de-vin*) という語の直訳は、「一本の葡萄酒」であるが、「袖の下、リベート、収賄」²⁶⁾のことである。フランス語の Pot は独仏辞典では、Topf,Krug,Kanne のことである²⁷⁾。

8

リヒトが、鬘を手にしたブリギッテ夫人を伴って法廷に戻り、次のシーンでその名の示す通り事件の解明に「光」を投じることになる。映画では窓越しにこの二人とその後について村人たちも裁判所の方へやって来るのが見える。ヴァルターは、「じゃ、いよいよ決着をつけましょう」とワイングラスを置き、「食卓」から立ち上がって、アーダムを法廷カウンターに入るように促す。アーダムは表情を一転して曇らせ、「私宅の領域」から再び「法廷の領域」へと戦々恐々として足を引きずりながら戻って、裁判席に座る。

ヴァルターはその鬘に目を付け、誰のものかと夫人に尋ねれば、すぐさまリヒトがそこのアーダム村長に聞いてくださいと答え、この鬘はマルテの家の、娘エーフェの寝室の窓の下に葡萄の蔓が絡まっているところに鳥の巣のように刺さっていたと代弁する。その鬘が思いがけなく持ち出されたことにより、ほぼ見当をつけた顧問官ヴァルターは、その鬘を掴んで、アーダムの鼻先に突きつけ、裁判所の名誉のために何か自分に打ち明けることはないかとアーダムに耳打ちするが、アーダムは、少し間をおいてから、いや、ないと否定し、ここから危地を脱しようともがきはじまる。

産婆をやっているブリギッテ夫人は、昨晚産後の肥立ちが悪い姪の所へ寄って、その帰りがけにマルテの家の庭のところで目撃した時のことを語

る。この映画では、ブリギッテ夫人は、法廷カウンターに近寄り、裁判官アーダムの目の前で証言をし、そしてエーフェ以外の人物たちも皆、一人また一人と証言中のブリギッテ夫人の傍に寄ってくるのである。

ブリギッテ わたしの傍をずっと通り過ぎる男がいたんです。それがね、頭がてかてかと禿げてて、片足は馬の足で、通った後にはふうんとコールタールと髪の毛と硫黄の焼け焦げるみたいな嫌な臭いがしてね。わたしは思わず、「神様、お助け」と唱えて、振り向いてそいつの行った方を見ると、何と皆さん、その禿げ頭が遠のきながら腐った木のように菩提樹の道を照らしていました。

映画では、ヴァルターが真横にいるアーダムの打撲傷のある禿頭をまじまじと見る。しかし、マルテやループレヒトらが口を揃えて、それは悪魔かもしれないと驚いているので、ヴァルター顧問官はあきれ返るが、昨夜マルテの家の庭でブリギッテ夫人と落ち合ったリヒトはにこやかに、自分がその証人であって、彼女の報告を邪魔せぬように願いますとヴァルターに頼み、裁判官アーダムに代わって、ブリギッテに陳述を続けるように促す。彼女は今朝、マルテのこわれがめ事件を聞いて、早速エーフェの寝室の窓の下を調べてみた、積雪の中に豚が落ちたような大きな穴が開いて、そこから足跡がどこまでも続いて行くのが見つかったと言う。ブリギッテは、顧問官ヴァルター、裁判官アーダムの目の前で、手袋をはめた両手でもってその奇妙な足跡について説明する。彼女の両手の身振りをアップで見せられるので、昨夜の雪道に残された足跡がわれわれの眼前に浮かんでくる。しかも、そのブリギッテの手袋は、冒頭でわれわれが目にした、アーダムの履いている靴下と同じ色柄、形である。原文には、身振りと衣装の指示はない。

ブリギッテ そこから人間の足、馬の足と始まって、人間の足、馬の足と、さらに人間の足、馬の足というふうに庭を突っ切ってはるかなたまで続いているんだからね。

...

この書記のリヒトさんが、この足跡をつけていって、悪魔がどこに

逃げたか調べようって言ったんです。ブリギッテさん、いい考えがある、これからアーダム村長の家へ行くんだけど、恐らくたいして回り道にならないかもしれないよってね。

今や裁判官アーダムは左隣にいる顧問官ヴァルター、右隣にいるリヒトに挟まれ、アーダムのすぐ目の前には昨夜落とした髪が置かれてあり、証言者ブリギッテ夫人がいる。彼女の右隣りにこわれた甕を抱えたマルテ夫人、ブリギッテのすぐ左隣りにはファイトとループレヒト親子、そして彼ら四人の後ろに、少し距離を置き、真実を知るエーフェがいる。この映画におけるエーフェの、舞台上でのアーダムとの空間的な隔たりは、意味があるように思われる。つまり、この距離は、証言を拒否せざるを得ない彼女の心境を表しているのである。この彼女の気持ちをテキストから読み取るのは、難しい。

裁判官アーダムは、寄り添う七人の登場人物に取り巻かれ、空間的に追い詰められていく状況が映像を通してよく分かる。しかも、よく見ると、アーダムの真後ろには、窓に顔を付けて「こわれがめ」裁判の経過を一部始終覗き込んでいる多くの村の人たちの顔もしっかり映っている。もちろんこのような舞台指示は原文にはない。H. マイヤーは、「アーダムの周りの空間が狭くなっていることと、彼の逃げ道がなくなってきた状態とは関連しているのだ」²⁸⁾と言う。つまり、アーダムは舞台上の法廷カウンターの中で、前後左右に包囲されており、「私宅の領域」への道が完全に塞がれ、「法廷の領域」から一步も出られない状況で、徐々に言い逃れができなくなっていく。こうして、いよいよフィズム村の村長兼裁判官アーダムは判決を下さなければならなくなるのである。

リヒト ふむ、この髪はどうしたってあなたの頭にぴったり合うんですよ。まるであなたの頭から生えてきたみたいだね。(髪をアーダムの頭に被せる)

アーダム 名誉棄損だ！

ループレヒト わかったぞ、とんでもない野郎だ！

待ってる！ 今日とはっ捕まえてやるから、砂の目つぶしはくらないぞ！

アーダム もし閣下のお許しがあれば、わたしはこれにて判決を下します。

ヴァルター いいだろう、そうしなさい、判決を下すのだ。

アーダム（呼び鈴を鳴らす）そこにいる悪漢ループレヒトが犯人である。彼を鉄の首かせの刑につけるべきものと宣言する、その上彼は裁判官に不届きな態度を取ったから、鉄格子の牢に投ずることにする。

エーフェ ループレヒトを？

ループレヒト わしを牢へ？

エーフェ 鉄の首かせに？あなた方、それでも裁判官ですか？ここに座っているこの恥知らずがそうなんです、こいつが本当のこのアーダム村長が甕を割ったんです！

と、ループレヒトへの不当な判決を聞いて、今まで一番後ろで様子を見ていたエーフェが堪りかね、とうとう沈黙を破り、「法廷カウンターの方へ飛んできて、ありったけの大声を出し、我を忘れ、片方の手を伸ばし、目の前のアーダムに向け指を指」²⁹⁾して、事実を暴露してしまう。『こわれがめ』のモチーフは「裁く者が裁かれる」とよく言われるが、厳密にはこの場面のことを指して言うのであろう。

ループレヒトも怒って法廷カウンターの上へ飛び乗って、アーダムに掴みかかろうとするが、その瞬間アーダムは左足で机を蹴倒して、法廷をぶち壊す。ループレヒトは転倒しながらも、すぐ椅子をアーダムに向かって投げつける。しかし、その瞬間、アーダムは裁判官席の後ろに身を隠したので、椅子は法廷の窓を直撃し、ガラスがこなごなに飛び散る。その隙にアーダムはそのめちゃくちゃになった「法廷の領域」から抜け出て、「私宅の領域」に逃れ、追ってくるループレヒトの足元に暖炉にあった大きな器を叩きつけ、前の場面の葡萄酒やパン、肉などが載っている食卓も両手でひっくり返し、その隙に台所を通りぬけて外へ慌てて飛び出ていく。ループレヒトはエーフェに早く捕まえてと促され、追いかけるが、アーダムは裁判所の前の凍てつく小川の中へ転落し、そこにいる多くの村人たちに笑われ、這い上がろうとするところを再び水へ突き落とされる。ずぶ濡れ姿の村長を見て、そして父親ファイトも腹を抱え、膝を叩いて大笑いし、被害

者であったエーフェール・プレヒト、そして壊れた甕を抱えたマルテもそのアーダムの姿に笑っている。原文では「通りへ出たぞ。ほら、ご覧よ、鬘があいつの背中をひっぱ叩いているぞ！」(V.1959)という村人たちの台詞が観客の耳に伝えられるだけであるが、映画では村人たちに背中を叩かれながら追いたてられ、這う這うの体で片足を引きずって逃げていくアーダムを観客は目にする。そして、遁走する村長の姿を窓から見て、リヒトも笑いが止まらず、ヴァルターも可笑しさの余り溢れる涙をハンカチで拭いている。因みに、原文上では、結末において登場人物は誰一人として笑っていない。

ヴァルターは、アーダムの裁判官の職を休職にし、追って沙汰あるまで書記のリヒトに職務代行を命じ、アーダム村長を連れ戻すように言う。アーダムの失脚の後、後釜に任命されることを期待していたリヒトは、職務代行と言われて、意気消沈し、フレームアウトする。

さて、その後のシーンで、エーフェが、真相を暴いたため、それによって危難が起こるのではないかと案じ、フィズム村の裁判所を出ていくヴァルターの許に行き、ループレヒトとともに、アーダムから持ち出された死の地東インド派遣の件を告げて、助けを求める。すると、それはアーダム村長の作り話であることがヴァルターの口から明らかにされ、二人は大歓びをし、手を繋いで裁判所の前へ駆けていき、ループレヒトはエーフェを抱き上げて接吻する。結末の部分は、原文をかなり省き、場面を前後入れ換えているが、ハッピーエンドへと至る筋の流れは全く不自然ではない。むしろ原作以上に喜劇的な効果が得られている。

最終場では、次の視察地フサヘ村へ急ぐヴァルターを乗せた馬車が走り出すや否や、甕を抱えたマルテ夫人が、法廷の中の机やいすが倒され、窓ガラスや食器の破片が舞台上に散らばっているアーダムの「家」から慌てて出て来る。馬車を追いかけてながら、「ウトレヒト」のお役所はどこにあるのか、ここの「フィズム」の裁判所では、大事な壊れた甕の片が付かないではないかと、彼女は、壊れた甕の正当な処遇を求め、怒って叫び声を上げる。ヴァルターは窓から顔を出して謝り、大広場の近くで、火曜と金曜が開廷日だと答える。こうしてヴァルターは、アーダムには罪一等を減じた処分を下して、そしてマルテの壊れがめに対しては「ウトレヒト」へ行くようにとの判決を与え、フィズム村を離れていく。マルテは、満足げ

に右手で壊れた甕を高く掲げ、

マルテ夫人 分かりました。じゃあ、来週そちらへ出かけてみます。

と大声で叫んで、この映画の本編は終わる。

9

ところで、『こわれがめ』を見終わって、改めて振り返ってみると、恋人たちは最後に誤解が解け、めでたく婚礼を挙げることとなり、映画に出ている、アーダム以外の登場人物は、村人も含め皆大笑いをし、大団円のうちに幕となるけれども、どこかすっきりと割り切れないところがなくもない。それはどこかと言うと、法秩序の代表者たるヴァルター顧問官の言動である。どうも彼の性格描写には首尾一貫性が欠けているのではないかと思われる点があるからである。

アーダムと差し向かいで葡萄酒を飲んでいた際、その法の代表者ヴァルターの姿に、前任者、収賄のきく酔漢のヴァッホルダー顧問官を想起させるということは、先に触れたが、そのシーンの後、ブリギッテが持参した髪と彼女が証言した雪の中の足跡によって、ヴァルターはアーダムが犯人であることを認識していたはずにもかかわらず、ヴァルターはそこでアーダムを捕えず、彼に裁判を継続させていた。それどころかエーフェが告白した後も、アーダムをかばうような台詞が見られ、アーダムを追放処分することなど全く望んでいないように見える。前半では確かに司法顧問官として事件の真相を突き止めようとしていたが、後半では裁判所の体面を取り繕っていた。このヴァルターの言動をどう解釈したらよいのだろうか。

このヴァルター顧問官は、クライストの最後の戯曲『公子ホンブルク』の中で、軍律違反の重罪を犯した公子ホンブルクに死刑を宣告するものの、最後にそれを撤回し、彼に恩赦を与える、あの厳格な法秩序の代表者である選帝侯の姿を彷彿させる。

『こわれがめ』におけるアーダムとヴァルターと同様、クライストはその『公子ホンブルク』において対照的な性格を持つ二人の人物、ホンブルクと選帝侯とを描き分けたが、この二人のうち、クライストはどちらに共鳴していたのだろうか。軍律を破って、砲弾の中を敵陣に突撃していった

公子か、それとも、厳然たる軍紀を至上とする、法の代表者の選帝侯か。グンドルフは言う。「この作品でのクライストの目的は、アキレスのような英雄的な気質を捨ててまでして、プロイセン精神、ポツダム軍紀そのものを賞賛することではない。クライストの心臓の鼓動は、はっきりと我々の耳に聞こえるほど公子に対して高鳴っている」³⁰⁾と。確かに、ホンブルクは、死の恐怖に打ち克って、軍法の神聖さを認識し、死刑を進んで受けようとするが、しかし、それがきっかけとなって、法の代理人の選帝侯から幕切れ直前に赦免されるように見えるけれども、そうではない、逆に、自分の中で湧き上がってくる感情に駆られて軍法を破り、公子ホンブルクの、羽目はずさずにはいられない行動にクライストの心は共鳴している、とグンドルフは言っているのである。国法を守るべき女王でありながら、自ら国法を破って、アヒレスに恋慕し、誤解してアヒレスを口で八つ裂きにして、自刎するペンテジレーア、そして、地元では最も実直で誠実な性格を持ちながら、無法によって殺された妻の亡き骸を目の当たりにして、その一徹な正義感が強められて、法の軌道から逸脱し、国家的な大騒動を引き起こし、最後に刑場の露と消えるコールハース。『ペンテジレーア』や『ミヒヤエル・コールハース』でも、公子ホンブルクと同じく、なぜ自分がそのように行動せずにはいられないか理解しておらず、いわば、どうしても抑えられない不合理な力に突き動かされて、法の枠からはみ出てしまう、主人公達の止むに止まれぬ行動が作品の主題になっていた。

『こわれがめ』でもまた、アーダムは、自分が村長兼裁判官であるのは分ってはいる、しかし、分っていながらも、エロスの普遍的な力に促され、どうしても常識とは全く逆の行動に走り、若い女性に横恋慕し、その婚約者に罪を転嫁するような好色漢になってしまう。グンドルフは『こわれがめ』を「クライストの悲劇的な運命から滋養を受けることの最も少ない作品」³¹⁾と見なしているけれども、確かに、アーダムは、一見すると女王ペンテジレーアや博労のコールハース、騎兵隊を率いるホンブルクとは同列に並べることはできない小人物と思われるかもしれない。しかし、程度の差こそあれ、衝動的な行動に襲われる点からして、やはりアーダムもまた彼らと同じ系譜に属していると言えよう。手塚富雄氏は「この喜劇の面白みは、登場人物の性格がこの上なくいきいきして躍動していることだろう。それぞれが自己の存在を最高度に主張する。アーダムの不撓不屈の精神、

マルテの一徹、共に巨人的で、ただの道化ではない。これはクライストのような強烈な劇作家でなければ創り出せない」³²⁾と述べている。彼らの行動力が、この映画の観客を魅了しているのは間違いないところである。しかも、アーダムは悪人ではなく、共感の持てる愛すべき人物として描かれていることが、この映画の結末のシーンを見れば、よく分かるであろう。クライストは、司法顧問官ヴァルターよりも、アーダムの行動に共鳴し、アーダムに味方しているのではないか、そして、それ故にこそ、最後にアーダムは罰せられずに許されるのではないか、この映画を通して見ると、そう思えるのである。

10

本論の最初で「一つの筋を私たちの目と感覚にありありと展開させることができれば、それはドイツの演劇界にとって大きな贈り物となるでしょう」とゲーテの言葉を引いた。上述の通り、この映画は、フラッシュ・バックといった再現の映像を使わず、会話のみならず、小道具の追加、舞台上での人物の所作や立ち位置、そして、舞台装置によって、この戯曲における過去の筋と主題、そして、主人公の二面性を実に見事にわれわれの「目に見えるように」ありありと見せていく映像になっていると思われる。80年前の作品であるけれども、このモノクロ映画は、いまなお色褪せずクライストの作品を愛する人たちにとっての「贈り物」になっていると言ってもいいであろう³³⁾。

テキスト

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. 9. vermehrte und revidierte Auflage. München 1993. に基づく。なお、引用文中の下線は、引用者による。また、台詞の和訳にあたっては、手塚富雄氏訳（岩波書店、1976）、中田美喜氏訳（白水社、1972）、山下純照氏訳（みすず書房、2013）、市川明氏訳（松本工房、2015）を参照した。

Hans Mayer: Der zerbrochene Krug. Filmprotokoll aus Drehbuch von Thea von Harbou. Filmbeschreibung des Emil-Jannings-Film, Lustspiel von Heinrich von Kleist als Synopse. München 1987.

註

- 1) Helmut Sembdner: Erläuterungen und Dokumente zu Heinrich von Kleist: Der zerbrochne Krug. Stuttgart 1986. S.138.
- 2) Helmut Sembdner: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Frankfurt am Main 1992. (Nr.185) S.146.
- 3) Hans Mayer: Der zerbrochene Krug. Filmprotokoll aus Drehbuch von Thea von Harbou. Filmbeschreibung des Emil-Jannings-Film, Lustspiel von Heinrich von Kleist als Synopse. München 1987. S.14.
- 4) Bernd Hamacher: Erläuterungen und Dokumente: Heinrich von Kleist: Der zerbrochne Krug. Stuttgart 2010. S.9.
- 5) Hans Mayer: Theaterraum-Filmraum. Figurenspiel und Kameraperspektive - dargestellt am Emil-Jannings-Film „Der zerbrochene Krug“ nach dem Lustspiel von Heinrich von Kleist. München 1992. S.178.
- 6) Hans Biedermann: Knauers Lexikon der Symbole. Erfstadt, 2004. S.73.
- 7) Max Kommerell: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe - Schiller - Kleist - Hölderlin. Frankfurt am Main 1940. S.305.
- 8) Mayer: Theaterraum-Filmraum. S.193.
- 9) Hamacher: a.a.O., S.9.
- 10) Sembdner: Erläuterungen und Dokumente zu Heinrich von Kleist: S.6. 及び, Hamacher: Erläuterungen und Dokumente zu Heinrich von Kleist: S.10.
- 11) Eckehard Catholy: Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik. Stuttgart 1982. S.173.
- 12) Hamacher: a.a.O., S.17.
- 13) Hamacher: ibid., S.7.
- 14) Der zerbrochene Krug, Regie: Heinz Schirk, mit Günter Strack. FWU-Liteatur und Theater, 2000. 及び DVD 『こわれがめ』 田中孝弥構成・演出, 市川明翻訳・ドラマトゥルク, 清流劇場, 2015.
- 15) Mayer: Der zerbrochene Krug. Filmprotokoll aus Drehbuch von Thea von Harbou. a.a.O., S.88.
- 16) Biedermann :a.a.O., S.232.
- 17) Emil Staiger: Heinrich von Kleist. „Das Bettelweib von Locarno.“ Zum Problem des dramatischen Stils. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Hg.: Müller-

Seidel, Walter. Darmstadt 1967, S. 124.

- 18) Fiedrich Gundolf: Heinrich von Kleist. Berlin 1922. S. 67.
- 19) Mayer: Theaterraum-Filmraum. S. 151. クライストは、テキストの序言で「数年前にスイスで見た銅版画」からこの作品の着想を得たと書いているが、その序言の中には「法廷書記が」「横の方から疑わしい表情で裁判官を見つめている」と書かれているくだりがある (Sembdner: a.a.O., S. 3.). 映画のリヒトは、最初、螺旋階段の前の椅子に座っていて、その後、ブリギッテ夫人が証言する際には、裁判官のすぐ横の椅子に座る。つまり、このリヒトも、序言に書かれている通り、「横の方から」アーダムを「疑わしい表情で」見る位置にいるのである。(なお、図中の人物名は筆者による。)
- 20) Mayer: *ibid.*, S. 153.
- 21) Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. 9. vermehrte und revidierte Auflage. München 1993. S. 818.
- 22) Hildegard Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008. S. 244.
- 23) Hamacher: a.a.O., S. 10.
- 24) Mayer: Der zerbrochene Krug. Filmprotokoll aus Drehbuch von Thea von Harbou. a.a.O., S. 22.
- 25) Catholy: a.a.O., S. 174.
- 26) Langenscheidt Handwörterbuch Französisch, Berlin S. 534. 2006
- 27) 『ロベール仏和辞典』小学館 1908 頁。1988.
ここでアーダムは、ヴァルターに最初はフランスワインにいたしましょ
うかと勧めている。しかし、ヴァルターは、フランスワインを断って、ライ
ン産を所望する。(V.1421/1422)
- 28) Mayer: Theaterraum-Filmraum. S. 175.
- 29) Mayer: Der zerbrochene Krug. Filmprotokoll aus Drehbuch von Thea von Harbou. S. 286. 台本によれば、ループレヒトがアーダムに掴みかかろうとした時、リヒトは、「階段を 2, 3 段上って逃げる」(S. 288.) となっているが、映像では映っていない。リヒトは、この瞬間、出世し、アーダムの後釜になったと思っているのであろう。
- 30) Gundolf: a.a.O., S. 143.
- 31) Gundolf: a.a.O., S. 61.

- 32) 手塚富雄：『『壊れ甕』の再演』俳優座 No.59,1964.7 頁。
- 33) 映画『こわれがめ』は、ヒトラーを楽しませる「贈り物」になっていたようである。ヒトラーは『こわれがめ』を最高の喜劇映画と思っていた節がある。「ヒトラーは、エーミール・ヤニングスが村長アーダムを演じたハインリヒ・フォン・クライストの古典劇『こわれがめ』の映画を見て大喜びした」、「マルティン・ボーアマンのゲッベルス宛での 1942 年 5 月 3 日付の手紙には、」「総統は昨日、映画『こわれがめ』が現時点で自分にとって最高の喜劇映画であると、改めて強調していた」。また、ヒトラーの側近カール・ヴィルヘルム・クラウゼは、「総統が機嫌の悪い時に、何度か見たことがあるという『こわれがめ』のような面白い映画を見せて、総統の心を朗かにする必要がたびたびあった」ことを思い出している。ヒトラーに対して、ゲッベルスによる評価はどうか。「ゲッベルスはこの映画を『芝居を撮影したもの』と言って非難した。実はゲッベルスは、村長アーダムの足が、自分と同じ内反足であることにはなはだ気分を害していたのであった」。(Katja Iken :Hitlers Faible für Greta Garbo oder Dick und Doof: "Führerganz glücklich"http://www.spiegel.de/fotostrecke/hitlers-kino-fuehrerfaible-fuer-garbo-oder-dick-und-doof-fotostrecke-132203-12.html, 2016 年 12 月 3 日最終閲覧。)ゲッベルスは、「子供時代に髄膜炎を患ったため、片方の脚が短く、歩くときは内またで足を引きずっていた」という。(ステイーヴン・バック：『レニ・リーフェンシュタールの嘘と真実』清流出版, 2009 年, 167 頁参照。)この映画では、ヤニングスが扮するアーダムは、やや内反足を強調して、舞台空間を動いているように思える。

ところで、プロパンガンダ映画の最高峰『意志の勝利』(1936 年)や記録映画の最高峰『オリンピア』(1938 年)を制作したことで知られる、女流映画監督のレニ・リーフェンシュタールが、クライストの『ペンテジレーア』の映画化を構想していた。しかし、第 2 次世界大戦が勃発し断念した。ステイーヴン・バックによれば『『ペンテジレーアと私は分かちがたい存在であった。彼女の言葉、彼女の表情のどれをとっても一私にはなじみ深いものであった』とレニはいう。レニが形容するその姿はまるで理想化された自画像のようだ。『彼女は女神であり、同時に人間でもある。堂々たる威厳を備えつつ、一方では、気まぐれで、奔放で、野蛮で、ずるがしこく、極端から極端へと走る』(バック：前掲書。332 頁)「レニは体を鍛え、本格

的なセリフのある初めての映画に備えて、ベルリン訛りをとるためのボイス・レッスンも受けた」というから、リーフェンシュタール自身、アマゾンの女王を演じるつもりであったのだろう。(バック:前掲書。333頁。)リーフェンシュタールが思い描いたのは、「太腿、腕、首など、すべてが美しくなければいけない—いわゆる、一般受けする当たり前の美ではなく—ミケランジェロの彫刻に見られるような美である」であったという。(バック:前掲書。334頁。)では、リーフェンシュタールは、ヤニングスの『こわれがめ』をどう思っていたのか。「彼女は映画『こわれがめ』が好きではなかった。『こわれがめ』はレニの芸術観と矛盾するからだ」とノアックは言う。(Frank Noack:Jannings. Der erste deutsche Weltstar. München 2012.S.354.)

ヒトラーやゲッベルスそしてゲーリングも、ナチスの理想とする肉体美の正反対の容姿であったのは、歴史の皮肉であろう。肉体礼賛のベルリン・オリンピック(1936年開催)の記録映画『オリンピア』を制作したリーフェンシュタールが、ゲーリングのようなでっぷりと太った体格とゲッベルスのような足を持つ、ヤニングスのアーダム村長を好むわけがない。因みに、ヤニングスは、映画『こわれがめ』の上映9年前の1928年に、ドイツ人でありながらアメリカで記念すべき第1回目のオスカー(アカデミー賞主演男優賞)に輝いている。(Noack:S.214.)