

母たちのドラマ

三上 雅子

ブレヒトは、その40年にわたる劇作家としての活動において8編に及ぶ女性を主人公とする戯曲を世に送り出した。そのうちの実に5編までが「母親」としての女性を描いている。『母』Die Mutter、『カラルのおかみさんの銃』Die Gewehre der Frau Carrar、『肝っ玉おっ母とその子供たち』Mutter Courage und ihre Kinder、『セチュアンの善人』Der gute Mensch von Sezuan、『コーカサスの白墨の輪』Der kaukasische Kreidekreis、戦火に脅かされ、貧困と餓えに苛まれながら子供の生存のために苛酷な現実と対決せざるをえないこれらの母親、あるいは母親になりつつある女性たち、彼女たちは「このままであってはならない社会」の姿を観客に実地教示する形姿として、中期以降の彼の作品世界を決定づけてきた。これら一群の作品を概観する時、「ブレヒトの革命は女性のもの — より正確には母親のものである」¹とするフリッツ・J. ラダッツの指摘はある程度首肯されえよう。

『メー・ティ』Me-ti 中では「芸術家は闘いうるか？」との命題のもと、迫害の時代に官憲の手中に落ちずに真実を主張するにはどのようなモチーフを選ばよいかと尋ねる彫刻家に対して、メー・ティは次のように答える。「身重の労働者の妻をつくれ、その女が心痛に満ちた眼差して自分の体をじっと眺めている姿にせよ。そうすれば君は多くの事を言ったことになる。」(18 - 256)

当然のことながら、ブレヒトの創作活動における「母親モチーフ」は、その意味するものの大きさゆえに多くの研究者の注意を引き続けてきた。

「労働者の寡婦であり、労働者の母である」ペラーゲア・ウラーソフは、それゆえ二重に搾取される者である：一度は労働者階級の一員として、今一度は女および母として。二重に搾取される母親は、被搾取者たちをそのもっともはげしい屈辱において代表する。母親が革命化されたならば、もはや革命化されるべき者は誰も残っていない。²

ヴァルター・ベンヤミンが『母』に対して述べたこの言葉は、他の母親を主人公としたブレヒト作品にも同様にあてはまりうるだろう。最も虐げられた者の名において、社会と時代の告発者かつその変革の担い手たる資格を誰よりも備えた存在として、マルクス主義に心を寄せたブレヒトがいわば意識的に選び取った形像が母親なのだとする見方は、少なくとも 60 年代までは優勢であった。

極度の様式化、簡略化により思考の命題を最も直截な形で観客に例示する演劇的実験、教育劇を分水嶺として、後期の大作群へと至る 1 つの里程標となった『母』で始めてブレヒトは母親という形姿を主人公とした。それゆえに従来しばしばブレヒト作品の母親像の原型は、母親の革命家への成長を描いて彼の作品中最も楽天的と評される『母』に求められてきた。しかしながらブレヒトのマルクス主義学習の成果であるこの作品をもってして、彼の母親像の出発点とするのはいささか性急との謗りを免れまい。ブレヒトは学習の結果獲得された社会構造への洞察眼をもってして、母親という形象を見出したわけではない。庇護者たる父親を欠いた母と息子の図式はブレヒトの世界観の変容とは係わりなく、その文学活動の初期から一貫して彼の作品内構造を支えてきた、いわば彼の創作衝動の根幹をなすテーマなのである。

上記の見解を例証するために、われわれはここで『母』成立時より約 20 年ほど時を溯らねばならない。時は 1914 年、第 1 次世界大戦勃発の前後であり、所は当時軍需産業の中心地として栄えたアウクスブルク。ブ

レヒトは 16 歳のギムナジウムの生徒であった。

1914 年 2 月、アウグスブルクのギムナジウムの同人誌“Die Ernte”に『母親と死』 Die Mutter und der Tod と題する掌編小説が発表された。著者はベルトルト・オイゲンと名乗るギムナジウムの生徒である。

彼女は真面目な、もう中年の女性だった。やせて背が高く、暗い無愛想な面持ちときつい眼差しを持ち、悩みに打ち沈んだ、気難しげな顔立ちをしていた。物静かな、勤勉な女性だった、このマリー・ロッテンブロッカー夫人は。口数も少なかった。夫のためにさく時間などなかったし、彼の愛撫もいやいやながら我慢しているにすぎなかった。

(19 - 14)

彼ら夫婦はもう長い間、子供の誕生を待ち望んでいた。夫は娘の方がよいと思っていたが、妻は夫の仕事を受け継いでくれる、りっぱな役に立つ息子こそを望んでいた。ついに妻が産気づき苦しみ始めたのを見て、夫は嵐のなか、医者をおびにいく。一人取り残された妻は不思議な夢を見た。夢のなかでは夫が部屋にいて、その隣の椅子に金髪の男の子が座っている。しかしそこには彼女自身の姿がない、突然彼女はその部屋の壁に自分の写真が飾ってあるのに気付く、写真のまわりにはキツタの花輪が飾られていた。

彼女はずっと分別のある女性だったので、いま何をなすべきかを知っていた。彼女は、夫とお腹の中に身籠っている子供のために祈った。お祈りの間中、彼女の善良な賢げな目からは涙が流れ、青白い額から滴り落ちる汗とまざりあった。祈りの声はだんだん小さくなっていき、彼女の顔は青ざめてきた。物静かな苦しむ女性は、夫に今一度口付けしたいとのみ願った。一外は静かだった。壁の時計が小さい音で時を刻み、窓の外では嵐が吹き荒れていた。ルドヴィッヒ・ロッテンブ

ロッカーが戻ってきた時、彼は妻がもうこと切れているのをみつけた。
だが彼女の胸には、泣き声をあげる赤ん坊がいた。(19 - 15)

ベルトルト・オイゲンとは若き日のブレヒトの筆名、この掌編小説こそ活字になったブレヒトの最初期の作品である。「もはや若くもなく、性的欲求も乏しく息子の誕生のみを待ち望み、一人助けもなく苦しみつつ自己の命と引き替えに、息子を世に送り出す母親」は、彼の作家としての出発点においてすでに「原風景」として存在している。

これ以降一年半にわたってベルトルト・オイゲンは、約 20 編の愛国的戦争詩や時事評論ならびに若干の短篇小説を矢継ぎ早に発表していく。

「誰もが英雄的な死を夢想していた」とブレヒトの同級生が語ったように当時アウクスブルクの町を支配していた愛国熱はブレヒトを例外とはしなかった。彼は自発的な勤労奉仕の一環として、塔上での対空監視を何度か勤め他の若者達にも参加を呼びかけている。この時期ブレヒトが発表した時事評論では、第一次世界大戦はドイツが望んだものではなく敵国側から押しつけられたものなのであり、ドイツ帝国は自身の自由と名誉を擁護するためにやむなく立ち上ったのだとする戦争観・ドイツ国民の忠誠、一致団結を謳い上げる国家観に基づく発言が繰り返しなされている。これらは支配者層からのプロパガンダの受け売りに過ぎず、当時のブレヒトの政治的思考の未熟さが露呈されているといえよう。更には、皇帝の偶像視及びその延長線上に位置する神 — 皇帝 — 祖国の三位一体の世界観は、当時のブルジョア社会を支配していた家父長制に基づくヴィルヘルム二世朝式イデオロギーを、若きブレヒトもまた共有していたことを雄弁に物語っている。ベルトルト・オイゲン時代の彼の文学活動の内実は、反戦主義者・市民社会の価値基準に異議を唱え続けた作家というブレヒト像を裏切るものであり、かつてのブレヒト研究においては、無視されるか、前文学的時期の産物としてせいぜい物珍しさ半分に取り扱われるのみで、数カ月の沈黙の後のベルトルト・ブレヒトへの変身（筆名の変更）をもって彼の

文学開眼と見なすのが常であった。

しかしながら、プレヒトの文学世界はベルトルト・オイゲンとしての活動を切り捨てたところに存在しているわけでは決してない。このギムナジウムの生徒の手になる作品群もまた、まぎれもなくプレヒト的世界の一部、否それどころか原風景をなしているのである。われわれにそう判断させるもの、それは彼の戦争詩に現われる母と息子の形象だ。彼の戦争詩、時事評論において、勝利の凱歌が有頂天にうたわれることが極めてまれであることは、注目に値する。彼の作品に登場するアウクスブルクは、軍需景気に沸く町ではなく、不安を底に秘めた静けさの中で戦場からのニュースを待ちわびている灰色の町だ。そしてこの灰色の世界で重みをかちとっているのが、息子のために嘆く銃後の母というテーマなのである。

1914年12月に発表された『現代の聖徒物語』*moderne Legende* では、戦場からのニュースによって地球の片側では敗北の屈辱から来る叫びが、もう一方の側では勝利の歓声が上げられる情景、死者の知らせによって叫びが静まる様が描かれ、最後に次の詩句が置かれる。

ただ母親達だけが泣いていた

こちら側で — そしてあちら側で (13 - 74)

また『行方不明者の母達』*Mütter Vermißter* で描かれている母は、「死が息子から体や名前そして悲しみを奪いとってしまっ以来」、自分自身の生活を送ることも計画することも考えることもやめて、「彼は決して死んではない」と信じながら虚しく息子を待ち続ける。(13 - 92)「母親であることは、われわれの時代にあっては苦しむことだ」(13 - 729)とうたわれているこれらの母達は、勝敗に係わりのない戦争の本質、つまり死をもたらすものとしての戦争を告発する存在という意味において、後年のプレヒト劇の母達を先取りしている。もっともこうした発想はいまだこの段階では、「母親達が嘆かず息子の死ぬのを見ていること」(13 -

71) を美しいと見なす、祖国のための犠牲を賞讃する発言と混在しており、全体を支配するトーンとなるには至っていないのだが、すでにここには後のブレヒトの作品世界をある意味で決定づける図式、父なき母と息子という形象が明瞭に姿を現わしているのだ。

神 — 皇帝 — 祖国という、人を殺しかつ自分も殺される戦争を支える男性的イデオロギーに対して、息子の死を嘆く母親から成るアンチテーゼを設定してきたベルトルト・オイゲンが、いつまでも型通りの愛国少年に留まっていられなかったことは充分予見されよう。最初の熱病的興奮がさめれば、次々と護送されてくる負傷者の群れと膨大な戦死者リストが戦争の現実の姿を否応なく少年にもつきつける。1916年にはブレヒトの級友26名のうちすでに11名が兵役に服し、戦死者もあらわれている。戦争初期の段階で愛国的行動として捉えられていた対空監視など、児童に等しいことが悟られてくる。

1916年「祖国のために死すは甘美にして榮譽なり」というホラチウスの言葉を批判する作文によって、彼は教師や級友間に大きな反響を巻き起こした。犠牲死の讃美からの180度の姿勢転換は何を契機としているのか、具体的な事実をわれわれが挙げることはできない。ともかくも自己批判をさえ匂わせるこうした言辞を残して、彼はベルトルト・オイゲンとしての自己と訣別する。世界大戦は相変らず続いてはいるが、彼の文学では戦争は以後まったく黙殺される。ベルトルト・ブレヒトという新たな筆名において生み出された作品で彼は、自然を性を、娼婦、海賊、無頼漢を、つまり社会と歴史の外に立っているもののみをうたい上げるのである。

ホラチウス批判の作文を吟味するなら、そこに述べられているのは「死」に対する反発、生の肯定のみであって、政治的命題はまだ問題にされていないことが気付かれるに相違ない。皇帝と戦争に背を向けたブレヒトの態度を決定づけているのは、政治的な反戦意識ではなくして厭戦思想とも呼ばれるべきものだった。神 — 皇帝 — 祖国の一体化に支えられたヴィルヘルム二世朝式・家父長制的価値観に寄せられた幻想が破れた時、その後

に來たものは新たな価値観ではなくすべての価値の否定に他ならない。歴史的に規定された社会システム、つまり近代ブルジョア社会に留まらず社会という存在そのもの、何らかの形で一定のイデオロギーに立脚し、それへの献身を要求するこの超自我機構全体が拒否されるに至るのである。逆説的に聞こえるかも知れないが、戦争のもたらす悲惨、困窮に社会批判的な目を向けたのは皇帝を賛美したベルトルト・オイゲンの方である。戦争を肯定しながらも戦争の悲惨さ、それが人々にもたらす悲嘆、困窮を書きとめたベルトルト・オイゲンとは異なって、新しく生まれ出たベルトルト・ブレヒトの詩作品にあっては社会的現象そのものがすべて捨象されている。この時期以後、ベルトルト・ブレヒトは社会状況の犠牲者である母親の形象を自己の文学から排除するのである。

dramatis persona として彼の作品世界を決定づける母親にわれわれが再び出会うまでには、それから15年ほどの時が流れねばならなかった。本来は、病気の母のため薬をとりに行く息子という物語設定を持つ謡曲『谷行』を原作とする『イエスマンとノーマン』Jasager und Neinsagerなどの教育劇をへて、『母』によってブレヒト後期の戯曲群はその始まりを告げるのである。それはまた同時に、「演劇は世界を変革できるものとして描かねばならない」と主張する劇作家ブレヒトの誕生でもあった。

II

ドイツ演劇史上に残る大ヒット作品『三文オペラ』Die Dreigroschenoper に代表されるように、ブルジョア社会の偽善を痛烈に批判する作品を発表していたブレヒトが、マルクス主義へ接近し始めるのは1924年から1926年にかけて成立した『男は男だ』Mann ist Mann の執筆の時期である。11回もの改稿を重ねるなかで、ブレヒトの中に叙事詩的演劇の手法が発酵していく。そしてそれは1930年の『マハゴニーの興隆と没落』Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny に附された「劇的演劇と叙事詩的

演劇の対照表」に結実していく。1926年頃からブレヒトは『資本論』を読み始め、労働者学級に通うなどマルクス主義を学習していった。それとともに、彼の作品世界は華麗なブルジョア批判の世界から、禁欲的に主義に帰依する教育劇の世界へと変貌していくのである。そこにはもはや奔放に生きるアウトサイダーは登場しない。そしてブレヒトが社会と人間の関係に新に向き合い始めたとき、これまで姿を消していた母親と息子の形象が今度は劇作品の前面に姿を現してくる。

1930年に書かれた『母』は、ブレヒトの劇作品において始めて母と息子の物語によって構成された、いわば記念碑的作品である。この作品によって再びブレヒトの世界に母の物語が、しかも大きなテーマ性を有して帰ってくるのである。

ヴァルター・ベンヤミンが書いているように、新しい「家庭劇」が出来あがったのだ。表現主義演劇は世代間の葛藤、進行する世代間の敵対関係を明確にした。この葛藤の造形によって多くの劇において、社会的衝突は私的領域へと移され階級闘争的な捉え方をされないままであった。ゴーリキーやブレヒトにおいては、母はその当初の無知を克服し、息子に随って党への道を歩む。いやそれどころか、ブレヒトはこの傾向をさらに強めている。母は階級闘争に倒れた息子の後を継ぐのである。息子と母が第三の事柄を共有することによって、社会的衝突、階級間の葛藤が中心点となる。家庭劇のこの新たな概念は、表現主義の世代間の葛藤に対するブレヒトの反論と捉えられねばならない。³

ほとんど総てのブレヒトの作品と同様にこの作も彼のオリジナルではない。1906年に書かれたマクシム・ゴーリキーの小説が原作であり、おおまかな筋はほぼ小説を踏襲している。ゴーリキーはこの長編小説において、無知な労働者の母が革命家へと成長していく姿の中に、闘うことを知らな

かった労働者たちが革命闘争へと身を投じていく姿を重ね合わせて、革命前期のロシアの民衆の状況を活写している。ゴーリキーの小説を劇化しようという試みは、そもそもブレヒトの発案ではなかった。すでにそれに先立ち、ギュンター・ヴァイゼンボルンとギュンター・シュタルクが、この小説の劇化に取り組んでいた。しかし長編小説を従来の作劇術で処理しようとしたこの試みは、集団としての労働者の動きと、主人公である母の革命家への目覚めを有機的に結合することが出来ず、頓挫した形となっていた。ブレヒトは、彼が完成させつつあった叙事詩的演劇の手法を駆使することによって、貧しい寡婦にして母である主人公の革命家への成長を物語りつつ、労働者たちの革命運動の広がりをもそこに重ね合わせることに成功したのである。

『母』は、1932年ベルリンにおいて、アマチュアの演劇グループとヘレーネ・ヴァイゲルらプロの俳優たちとの混成によって上演された。教育劇の時期ブレヒトは、旧来の演劇観に染まっていないアマチュア俳優や労働者の観客との共同作業に大きな意味を見出していた。『母』もその内容が労働者演劇にふさわしいというのみではなく、労働者俳優と舞台を作り上げる作業そのものに意義があったことが指摘できよう。舞台では各場に先立って、これから舞台上で繰り広げられる出来事が文書やスライドで観客に提示された。スライドやコーラスの使用によって歴史上の事件が主人公の個人的歩みと乖離することなく、相互に関連しながら劇世界を構成していくこうした手法はより発展した形で亡命期の大作、『ガリレイ』 *Leben des Galilei* や『肝っ玉おっ母』に受け継がれていく。テーマだけではなく手法面においても『母』は、ブレヒトの劇作家としての歩みの中で里程標的作品となったのである。

ブレヒトが劇化にあたって行った試みはこうした手法面に留まっただけではない。ゴーリキーを踏まえながらも特に主人公の人物像を改変したことによって、ここでは新たなドラマが誕生していることに着目せねばならない。一言で言うならブレヒトの『母』にあってはゴーリキーの小説よりもなお

一層、女主人公ペラーゲア・ウラーソワに物語の焦点が絞られているのである。

改変の一例としては、ゴリキーの小説において重要な場面であった法廷での息子パーヴェルの弁論場面を完全に削除したことが挙げられよう。資本主義を激烈に攻撃するパーヴェルの弁論はその後に来る銃殺という運命と相俟って、彼に英雄的革命家・殉教者としての形姿を与え読者の心に強い印象を残す。読者は英雄の死に涙し、偉大な息子を失った母の苛酷な運命に涙をそそぐのである。だが、ブレヒトの戯曲ではこの場面が削除されただけでなく、つい最近革命に加わったばかりのまだ未熟な活動家としてパーヴェルは登場する。革命家のグループの中でも彼は特別際立った存在ではない。こうしたパーヴェル像の変更は、一つには言うまでもなく、ブレヒトの英雄的存在への拒否、感情移入の排除から説明されよう。だがこの改変はそれに留まらず、劇中の母の人物像にも大きな変化をもたらしていることにわれわれは着目しなければならない。

ゴリキーにおいては、革命を遂行しようとする作品世界の動きを導くのはすでに完成された革命家である息子であり、母は息子の喪失に苦しみつつ、息子の跡をいわば辿りつつ息子への愛ゆえに革命へと歩み寄っていく。母は息子の偉大さの影のうちにまず自己の存在を主張しようような女性であった。だがブレヒトは息子から英雄性を奪うことによって、母の成長の物語を前面に押し出している。母の革命家への成長の軌跡が劇世界を支配するのである。

とはいえ、ブレヒトの母もその劇の始まりにおいては、息子に貧しい食事しか出せないことを嘆く哀れとも言う母として、観客の前に姿を現す。

はずかしいですよ、こんなスープを息子に出すなんて。でもこれだけしかラードはいれられないんです、おさじに半分も入れられません、先週あの子のお給金が、1時間に1コペイカずつ減らされたもんで

(3 - 263)

しかもこの場面では、母の嘆きに耳を傾けることなく、本を読みまずそうにスープをすする息子の姿を見せることによって、母と息子の心情的距離も作者は観客に伝えている。革命の学習を始めた息子は母にとって理解しがたい存在となり始め、両者の間に会話は成立していないのである。

またあんなまずそうにスープをすすって。でも私にはこれ以上おいしくできません。いまにあの子は、私がもうあの子の役には立たない、重荷にしかならないってことに、気がつきますよ。(…)この私に、労働者のやもめの、労働者の母親の、このペラーゲア・ウラーソワに、何ができるんです。(3 - 263)

だが、息子のために仕方なくピラ配りを手伝いはじめた母は、やがて自らの意志で学習を始める。彼女を狩りたてたものは、息子への愛ではなく、本来備えている理性から発した知識欲であることをブレヒトは描く。

そう、そりゃあ、あの人は私たちをしばりとれるさ。よしておくれよ、そんなことぐらい分からないでどうするものかよ、四十年もこの世に生きていてさ。ただひとつ分からないのはね、どうしたらそれをふせげるかってことだよ。(3 - 279)

役人に対して「あんたはお役人でしょ。長椅子をひき裂いたり、ロード入りにロードがないのを調べたりしていさえすりゃ、ちゃんとお給金がもらえるんですからね」(3 - 269) と言い返す母は、息子の闘争を見守るだけの母としてではなく、自己の体験から独自に社会の矛盾を意識している人物として描写される。それゆえに二度にわたって舞台上に登場する「学習の場」でも彼女は、ゴロッキーの小説にあるように他人に隠れて密かに

学ぶ者としてではなく、労働者の集団の中で学ぶ者として設定されるのである。母は「学習の場」において、「木や花」などの綴りを教えようとする教師に向かって、「産業労働者」や「搾取」などの当面の闘争にすぐ役に立つ文字を教えるようにと迫る。「私たちはもう年をとってますからね、いつでも役に立つような字を早いとおぼえなきゃ、間にあわないんですかねえ。」(3 - 288)

「字をおぼえるってことは階級闘争だよ」(3 - 288)と看破する彼女は、知識の虚しさを嘆く教師とは対照的にここでの学習が闘争の一環であることを現実的に認識している。「学習の賛歌」と題されたコーラスの挿入により、母の学習は労働者全体が学習していく劇中の主要なドラマそのものへと転化させられているのだと解釈できよう。

さらに、無知な庶民のおかみさんというステレオタイプな人間を演じることで周囲の目を欺き、ビラを配り獄中の息子と秘密の会話を交わす母は、ゴリーキーの母とは異なった、プレヒト好みのしたたかさとユーモアを備えた人物像へと姿を変えている。

ああ、パヴェル、私みたいな年寄りはまだ、人に見られないように、どっかの隅にもぐりこんでしまうより、することは残っていないんだよ。もうなんの役にも立たないんだもの。(小声で)ピロゴウォ村のルーシン。(…) (大声で) 私たちの知ってることなんてもうなんの役にも立ちやしないよ。私たちの言うことは邪魔にしかなりやしない。だって私たちと子供たちの間には、橋のかけようのない大きな溝ができてしまったんだものね。(小声で)トブラーヤ村のテーレク。(3 - 295)

上で引用した母の台詞において、母が意識的に演じる「愚痴っぽい愚かな母」という像は、かつての彼女自身の自己認識と重なり合う。だがこの場ではそれは、看守の目を欺いて革命家の住所を息子に伝えるための、いわ

ば闘争のための手段になっている。母がかつて自らが口にしていたであろう愚痴を自己引用して「演技する」この場は、彼女の変貌を、彼女がかつての自己認識から離脱していることを、雄弁に観客に告げ知らせるのである。初期の愛国詩と同じく社会の悲惨を表現する形象ではあっても、この母はもはや哀れな被害者として造形されてはいない。プレヒトの母親像の中で始めて、ペラーゲアはユーモラスな弁舌と狡知を持って状況を支配するのであり、後の肝っ玉に繋がる人物として造形されている。

彼女は看守に対して、(…)多くの母親の感動的な無益な振る舞いを示すことによって、彼を欺くのだ。そのせいで彼は同情してしまうのである。まった新しく母性愛の見本そのものである母は、古い過去の慣れ親しんだ母性愛についての自分の知識を利用したというわけだ⁴。

さらにいま一つ注目すべきは、母の闘争家への成長が母と息子の関係にもたらす変化である。冒頭の間では息子は母にとって理解困難な存在となっていて、母は自分が重荷となっていると感じている。そこではまだ母は息子との関係においてのみ、自己像を規定している。だが物語が進むにつれ、息子との関係には新たな次元が開かれていく。シベリア流刑から息子が帰ってくる場面で、彼女の変化はより一層明らかになる。ここでは母は久しぶりに会った息子の世話をかいがいしく焼くよりも、闘争のビラ作りの作業を優先させるのである。母の変化が息子の口を通して語られるのを、われわれは聞く。

紙をめくっているのは、革命家パヴェル・ウラーソワの母親の、革命家ペラーゲア・ウラーソワだ。息子の世話をしてくれるかい？お茶をいれてくれるかい？湯をわかしてくれるかい？子牛を料理してくれるかい？決してしてくれない！（…）そして母親は息子の髪をなでるかわりに、紙をめくる。（3 - 306）

これまで「おっかさん」としかペラーゲアを呼ばなかった息子は、ここで始めて彼女を、息子との繋がりにおける名称ではなく、独立した個であることを示す名前前で語るのである。ベンヤミンはこの場における母親の変化が持つ意味の重要性を、以下のように指摘する。

いまや事態を転換し、次のように問うべきときだ、母が先頭に立つなら、息子についてはどうなるのかと。というのも、本を読み指導者になるべく準備しているのは息子だからだ。四つの問題がある、母親と息子、理論と実践。これらの再編成が始まる。(…)健全な理性が奪われるような危機的瞬間が一度訪れるとき、理論は家事をすることをいとわない。そのときは、字の読めない母親が印刷をしているあいだ、息子が自分でパンを切らねばならない。そのとき、生活上の必要が、性別に応じて人に命令を下すということをやめさせてしまったのだ。そのとき、プロレタリアの住居には黒板がおかれ、台所とベットの間に活動空間が作られる。コペーカを追求するうちに国家が上から下へとひっくり返されると、家庭のなかでも多くのことが変えられねばならない。⁵

この場の最後に置かれた「第三の事柄への賛歌」でペラーゲアは、息子と自分の関係が再構築されたことを歌う。

いつも聞いています、母親がどんなにあっけなく
息子をなくすのかということは。でも私は
息子をなくしません。なぜなくさずにすむか？
それは第三の事柄のおかげです。
あの子と私は二つでした。でも第三の
共通の事柄を、いっしょにはじめてからは、

私たちはひとつになりました。(3 - 307)

息子をもはや無くさないと言った彼女は、これに続く場において現実に息子を失ってから、新に築いた自己の闘争家としての生を生き続けるのである。

『母』はブレヒトの作家としての軌跡の中で、大きな位置を占める作品であることは多くの論者の指摘を待つまでもなく明らかである。母という形姿はこの作品において始めて、社会の矛盾とそれへの闘いという、ブレヒトが追い求めたテーマを担う人物像として彼の劇世界に登場する。それはもはや初期のブレヒト作品に見られたような、状況の犠牲者、運命の苛酷さをただただ嘆く母親、受動的な存在ではない。ペラーゲアは状況を支配し、状況の変革に向けて能動的に行動していく人物像である。ここから『肝っ玉おっ母とその子供たち』、『セチュアンの善人』、『コーカサスの白墨の輪』の母たち、劇世界において自らドラマを作り出していく中心的存在としての母親たちが生まれ出てくるのである。そして母親が劇世界を支配していく中期以降のブレヒト作品においては、子どもである息子たちの存在は重みを失い、後景に退いていく。『母』がゴーリキーの原作とは異なり、ペラーゲアのドラマへと改変されたこと、息子が脇役にすぎないことはこの点において重要な意味を持つ。さらに後期の『セチュアンの善人』においては、息子はいまだ生まれざる胎児にすぎず、『コーカサスの白墨の輪』の息子ミヘルは、言葉をほとんど発さない幼児として設定されている。ブレヒトはこれ以後、「父親不在の母たち」という状況のみを描いていくのである。

だが『母』では、主人公の目覚めと学習・成長はあまりにも直線的に造形されていて、それゆえにともすれば単調で重層性を欠く、ひたすらに肯定的な人物像との印象を与えかねない危険をはらんでもいる。この時期マルクス主義の学習を始め、ドイツの政治情勢の急激な悪化を目の前面に見ていたブレヒトにとって、人々をまずは闘争へと誘うことが急務と認識され

ていたのであろう。『母』の持つ肯定性、楽天性こそがこの局面にあっては、ひとまず必要とされたものであったのだと結論づけることも可能であるかもしれない。

『母』はブレヒトにとって、ナチスの政権獲得前にドイツで上演された最後の劇となった。1933年国会議事堂放火事件の翌日ブレヒトはドイツを出る。15年に及ぶ亡命の旅が始まる。これ以後亡命の日々のなかで、ドイツの演劇史に残る母親たちが生み出されていくのである。

III

ブレヒトの世界にあっては「母親である、ないしは母親になる」ということは、ヒロインにたまたま備わっているひとつの属性ではなくその一点にこそ劇的事件が収斂していく、まさに物語りが作り出されていく出発点に他ならない。

『母』が革命の劇たりうるのは、自分の息子に対する気遣いというきわめて個人的な立脚点から党活動にかかわり始めたウラーソフが、ついには息子を失い現実には母親でなくなってもなお、革命を養育する者としての「母」になるからなのだと言約できえよう。「肝っ玉」は母親と戦争を相手とする商売人であることの矛盾に、最後まで目を開かず最終場面ではすべての子供を失い母親ではなくなっている。ここで物語られているのは、母親であった者が自己の選択の誤りによって母親ではなくなる話である。『セチュアンの善人』で主人公シェン・テが「善人であることと生きること」の二律背反に決定的に直面するのは、妊娠して母となった瞬間からであり、彼女はその時から生き延びるために冷酷になれるシュイ・タとして存在せざるをえなくなる。『コーカサスの白墨の輪』では、戦乱のただなかで領主が置き去りにした一人息子を救い、苦難のなかで育てあげた「育ての母」グルシエが、「生みの母」をしりぞけ、「民衆の裁判官」飲んだくれのアツダクの裁きで「子供の真の母」と認められることによって、ブレヒ

ト劇には例外的なハッピーエンドが用意されている。そしてこの母と息子が幸福に抱き合っただンスを踊る場面で幕が下りる『コーカサス』をもって、ブレヒトの亡命期の大作群は終わりを告げるのである。ブレヒト劇ではまさに「母であること」がドラマの出発点であり、終着点でもあるのだ。

70年代後半以降、文学研究にフェミニズムが台頭してくるにつれ、彼の母親像はまた異なる視点で問い直されることとなる。そこではブレヒトの「母親」たちが従来のジェンダー観を一步も出ない、「母性神話」を無条件に曳きづつた、ドイツ文学の類型的な女性像として読み解かれていく。スー・エレン・ケースは、子育てが相変わらず女性のみのお仕事とみなされ、母親が子供のため自己を犠牲にするのが自明の事とされていると述べ、性的欲求をもたない、いわば無性の聖なる母としてブレヒトの母親像を捉えている。⁶「革命を説きながら女性観においてはいささかも革命的ではなかった、『母親か娼婦かジャンヌ・ダルク』しか登場させぬ作家ブレヒト」という、近年多くの女性研究者によってなされてきたブレヒト像のいわば「脱神話化」の試みの中で、彼の作中人物にも新たな光が当てられることとなったのである。

しかし、従来のドイツ文学の女性像を継承したにすぎぬものとして、ブレヒトの作品群をひとしなみに否定するには、実は彼の作品は例外的でありすぎる。ペーター・フォン・マツがいみじくも指摘しているように、ブレヒトはその幻想素材をエディプス的な父・母・息子の三角関係ではなく、母と息子の一対一の関係に仰いでいるおそらく唯一の偉大な劇作家としてドイツ演劇史上きわめてまれな存在なのである。⁷

それでは、ブレヒト以前のドイツの演劇において母親はどのように描かれてきたのだろうか。ブレヒトの母たちのドラマを考察するにあたって、最後にドイツ演劇における母親の位置について少し触れておきたい。

ドイツの演劇がヨーロッパ演劇史において独自の位置を獲得し始めたのは、18世紀の市民悲劇を嚆矢とする。市民悲劇の舞台となるのは、家庭である。しかしそこで描かれる家庭とはしばしば父と娘でのみ構成さ

れており、母親にはわずかの役割しか与えられていない。ドイツでのこのジャンルの成立に与った先行のイギリスの戯曲『ロンドンの商人』The London Merchantにおいて、すでに劇の始まる以前に母親が亡くなっているという以後いわばこのジャンルを規定していくパターンをわれわれは見出だす。レナーテ・メールマンの言葉を借りるなら、「これらの家庭劇は父の劇」なのである。⁸『ミス・サラ・サンプソン』Miß Sara Sampsonでは、母は劇が始まる以前に亡くなっておりしかも母の死は、劇中の登場人物の行動にも心理にも何ら影響を与えていない。

劇中に母が登場する場合でも、彼女たちは愚かな母として否定的な役割を演じるのが常である。「母親は大抵否定的に描かれ、娘の運命に責任があると表現されている。母親がその役割を果たすには充分でない」と描かれるのに対して、父親の役割は実際よりも大きく描かれている。彼は母親よりもずっと娘に近い。⁹

『エミーリア・ガロッチィ』Emilia Galottiにおける母は、その愚かさ、単純さ、軽率さによって娘が危機にさらされるのを見過ごしてしまい、その結果ついに娘の破滅を招き寄せることとなったのだとされる。劇が最も緊迫しその悲劇性が頂点に達する、父が娘を自らの手にかかる場面では母はまったく登場しない。エミーリアは父の名を呼びながらその腕の中で息絶えるのであり、その瞬間、父と娘はいわば永遠の絆で結ばれるのである。

『たくらみと恋』Kabale und Liebeでも『エミーリア・ガロッチィ』におけると同様に、価値観の共有と愛情で結ばれている父と娘の親密な空間から、母親は完全に排除されている。劇中の「子供は父の作品だ」との台詞は、母と子供の関係の基盤の弱さを端的に言い表わしているといえよう。作者はついに劇の中盤で母親を劇世界から、なんの説明もなく消し去ってしまう。

市民悲劇においてなぜかくも母親が後景に退いてしまっているのかという疑問は、特に時代の言説がなべて「家庭」という神聖化された空間の形

成における女性の役割を称揚していることを考慮する時、ことさら奇異に感じられる。家父長制と18世紀のドラマとの関係を詳細に論じた著書の中でベンクト・アルゴット・ソレンセンは、18世紀の家庭の現実の中では母親の役割はやはりまだ限定されたものにすぎず、家庭内の秩序の維持、子供の教育にたいする発言権もまだ圧倒的に父親の手中にあったと述べる。

家父長制的な家族の力のヒエラルキーにおける、母親の従属的などちらかといえば仲介者的役割が、18世紀のかくも多くのドラマにおいて母親がまったく欠けているか—彼女たちはたいてい劇の始まる前に死んでいる—、あるいはその単純さによって家族の調和的な秩序を脅かす、愚かな母のタイプを体現しているかのどちらかだという理由のひとつだろう。¹⁰

時代の言説が女性の役割に着目していたとは言え、家庭は父=夫のものであったであろうし、劇作家たちも家父長制に言うならば呪縛されつつ戯曲を生産していたというのは正当な指摘だろう。しかし18世紀的な意味における家父長制が時の流れとともに崩壊の過程を辿っていてもなお、舞台上では父親が中心に存在し母親は脇役であり続けた。シュトルム・ウント・ドラングの演劇にあっては父と息子の対立が主要なテーマとなり、以後19世紀にいたってもなお演劇での父親の優位は揺るがない。いや20世紀を迎え新しい演劇の到来を告げ知らせた表現主義演劇においても、父と息子の葛藤が中心主題のひとつであったことはここにあらためて述べるまでもないだろう。ドイツ演劇史を概観するならば、ブレヒトの母たちの劇はきわめて特異な例外であり続けているのである。

ブレヒトの作品世界において、最初期から晩年にいたるまで母親は、作者の歩みに寄り添うかのように存在し続ける形象である。彼が社会の矛盾

を描くとき、そこには常に「息子を持つ母親」という状況が設定される。彼女らが担う問題は、それぞれの時期において様々に色合いを変えている。初期の掌編における自己の命と引き換えに息子を産み落とす母、ギムナジウム時代の愛国詩に謳われる戦争の犠牲者としての母、そして中期以降ブレヒトが社会と時代の不幸を描くとき、その不幸を具現化しながら学習し闘う母。母はある時には成長し、ある時には学ばないことによって母ではなくなる。或いは母となる道を閉ざされた形象、また母となっていく主人公も創り出される。常に母のみが自己犠牲的に子供を産み育てる作品群に向かい合う時、近年のブレヒト批判の正当性は否定できないものとも思える。

しかし最後の大作である『コーカサス』においてグルーシェは、アツダクと出会うことで母であり続けながら自己の幸福をも獲得する。ここでは初期において解体された家族が、新たな形で、血の繋がりを前提としない形で再構築されているのである。ブレヒトの母親像、苛酷な社会状況と闘わねばならない母という設定に、彼の個人的・時代的限界を見ることは間違っていない。しかし彼によって、父たちのドラマが支配していたドイツの演劇に、母のドラマという新しい可能性の地平が開けたのである。それに続く新たな母の物語を綴ることは、後に生まれた者たちに託された仕事なのだ。

テキスト

特に付記しない限り、テキストとしては

Bertolt Brecht: Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe. 1988.

を用い、引用箇所の上に巻数一頁数を示した。

【注】

- 1 Fritz J. Raddatz: Ent-weiblichte Eschatologie. In:Text + Kritik,BertoltBrecht II Hrsg von Heinz Ludwig Arnold. München 1973, S.152.
- 2 Walter Benjamin: Versuche über Brecht.Frankfurt a.M. 1971,S.39.
- 3 Werner Hecht: Materialien zu Brechts > Die Mutter<. Frankfurt.a.M.1969 , S.39f.
- 4 Wener Hecht: a.a.O., S.57.
- 5 Werner Hecht: a.a.O., S.25f.
- 6 Sue-Ellen Case : Brecht and Women: Homosexuality and the Mother. In : Brecht : Women and politics. The Brecht Yearbook,Volume 12,1983,Detroit,S.66 .
- 7 Peter von Matt : Brecht und der Kälteschock. Das Trauma der Geburt als Strukturprinzip seines Dramas. In : Die Neue Rundschau Nr.87 / 4 1976,S.621.
- 8 Renate Möhrmann : Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In : Renate Möhrmann (Hrsg.) : Verklärt,verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur. Stuttgart • Weimar 1996,S.76.
- 9 Martha Kaarsberg Wallach : 'Emilia und ihre Schwestern.' Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In : Herausgegeben von Helga Kraft und Elke Liebs : Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart • Weimar 1993,S.54.
- 10 Bengt Algot Srensen : Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18.Jahrhundert. München 1984,S.17.