

観客と役者 — カフカの日記におけるイディッシュ演劇 —

山口知廣

はじめに

1911年10月から1912年1月までのフランツ・カフカ（1883-1924）の日記では、イディッシュ演劇とその劇団員に関する多くのページが割かれている。しかし、1910年に友人のマックス・ブロートに誘われて別の劇団のイディッシュ演劇を観た際の記録はほとんどなく、この熱狂ともとれるカフカのイディッシュ演劇への関心を確認することはできない。イディッシュ語¹を話すユダヤ人の劇団は、1911年にユダヤの風俗が色濃く残った東欧の地域からプラハにやってきた。彼らの演劇に、西欧の同化ユダヤ人のカフカは足繁く通った。

カフカは劇場ではなく、カフェ「サヴォイ」の設備の乏しい中でのイディッシュ演劇の上演を鑑賞した。彼が観劇した作品は、イディッシュ演劇の中でもポピュラーなものが多かった。²カフカは観劇に足しげく通うだけではなく、劇団員と、特にイツハク・レヴィという役者と、親しくなる。³カフカは日記に、イディッシュ演劇についての記録だけではなく、レヴィから聞いた話として、同化していない東欧ユダヤ人の生活や風俗についても多くのことを書いている。さらに日記からは、カフカがこの頃から積極的にユダヤに関する本を読むようになったこ

・本論文におけるカフカの日記からの引用は、次に示すテキストから行い、次の略号と頁数で引用箇所を示す。Kafka, Franz: *Tagebücher*. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1990. [= KKAT]

¹ アシュケナージー（ヘブライ語でドイツの意味）世界のユダヤ人共同体における主な伝達用語の一つ。ユダヤ人の言語活動が変化する18世紀まで、西欧、中欧、東欧と広い地域で使用されていた。ヘブライ語アルファベットを用いて表記され、文字は右から左へと書かれる。ドイツ語とよく似ており、音と文字が直接対応することを基本とする音韻体系は、ゲルマン語の方言の体系とよく似ている。ジャン・ボームガルテン『イディッシュ語』（上田和夫／岡本克人 共訳）白水社1996年、11頁参照。中澤によると、ユダヤ人の解放に伴い、徐々に使用されなくなった。中澤英雄『カフカ ブーバー シオニズム』オンブックス2011年、6頁参照。

² 池田あいの『カフカと＜民族＞音楽』水声社2012年、136頁参照。ロバートソンは、カフカが足しげく通った劇団のレパートリーについての説明をしている。Cf. Robertson, Ritchie: *Kafka's Encounter with the Yiddish Theater*. In: Sherman, Joseph / Robertson, Ritchie (ed.): *The Yiddish Presence in European Literature Inspiration and Interaction*. London 2005, p. 34-44, here p. 35.

³ レヴィとカフカの親交は、レヴィがプラハを去った後も続いた。Vgl. Wagenbach, Klaus: *Franz Kafka. eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*. Bern 1958, S. 181; Beck, Evelyn Torton: *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work*. London 1971, pp. 17.

とも確認できる。これらの記述から、カフカとイディッシュ演劇との出会いは、しばしば彼のユダヤ人であるアイデンティティの再認の契機として言及される。⁴ カフカ自身も 1912 年 1 月 6 日の日記で、イディッシュ演劇との出会いに関して「最初の頃に観たいいくつかの作品で、私は、ユダヤ性に出会ったと考えられた。そのユダヤ性の中には私のユダヤ性の萌芽たちが眠っていて、それらの萌芽が私の方へと成長し、そしてそれによって鈍重なユダヤ性の中にいる私を啓蒙し、さらに先へと連れて行くだろうと考えられたのだ」(KKAT 349)⁵ と振り返っている。また、イディッシュ演劇の上演に関する記録にも、この演劇のユダヤ性について言及している箇所が散見される。⁶

カフカとイディッシュ演劇との出会いについての、伝記的側面からの考察では、彼の出自と、レヴィとの親交が重視される。そして、カフカとイディッシュ演劇との出会いは、カフカにおけるユダヤ人としてのアイデンティティの再認のきっかけとして捉えられることが多い。このようなイディッシュ演劇との出会いとカフカの出自との関係を重視し、さらにイディッシュ演劇と彼の作品との関係性を扱った先行研究では、カフカがイディッシュ演劇について記録する際に、彼がしばしば劇中の歌とユダヤ性とを結びつけていることに注目し、歌を通してカフカの「民族性」について言及している。⁷

⁴ 「イディッシュ劇団はカフカにユダヤ人としてのアイデンティティを確認させたのである」中澤、74 頁。「イディッシュ演劇の役者たちとの接触、特にレヴィとの接触は、カフカに初めてユダヤ人である自覚をもたらした」Wagenbach 1958, S. 182.

⁵ しかしこのカフカの試みは、次のように締めくくられている。「その代わりに、私が耳を傾けるほど、それら〔私のユダヤ性の萌芽〕は私から遠ざかる」(KKAT 349) 中澤はカフカのこの変化を、イディッシュ演劇の芸術性の低さが、カフカにとって明白なものとなったからであると指摘している。中澤、79 頁以下参照。ロマーノは、カフカがイディッシュ演劇から次第に遠ざかったことを、カフカの観劇の記録の変化から指摘している。彼はこの変化を、カフカがイディッシュ演劇に対して正しい評価ができるようになったために起こったことであるとみている。Vgl. Romano, Marisa: Franz Kafka als Kritiker und Kenner des jiddischen Theaters und der ostjüdischen Kultur. In: *Jiddische Kultur und Literatur aus Österreich*. Wien 2003, S.115-130, hier S. 117-119.

⁶ この劇団の劇を初めて観た時の日記では、「[...] 舞台にいるこの女性は、彼女がユダヤ人であり、聴衆である私たちがユダヤ人であるために、私たちを引きつける [...]」(KKAT 59) と、役者と観客とを結びつける要素として両者がユダヤ人であることを挙げている。この他にも、役者が観客にイディッシュ語で呼びかけ、一緒に歌うことを促したことや、観客がユダヤ教徒ではないために劇を理解していないであろうことを書き残している。Vgl. KKAT, S. 60, 228f.

⁷ 池田はカフカが生きていたプラハの音楽状況と彼の周辺の音楽事情を調べ、イディッシュ演劇との出会いによって、カフカは音楽を聴覚だけではなく視覚でも体感するようになったと指摘している。池田参照。佐々木は、従来ユダヤ性との関係性で解釈されていた『歌姫ヨゼフィーネ、あるいはネズミ族』の歌のモチーフに着目し、他の作品にもみられるこのモチーフの発端としてイディッシュ演劇の歌を挙げている。佐々木茂人「カフカ作品における歌のモチーフ：『歌姫ヨゼフィーネ、あるいはネズミ族』を中心に」：京都大学独文研究室『研究報告』14 号（2000 年）、19-35 頁所収、32 頁参照。カフカのユダヤ性への関心は、1911 年の時点で演劇や風俗に関する知識にとどまらず、イディッシュ文学にも及んでいる。彼は日記で、イディッシュ文学について、「そこ〔イディッシュ文学〕には、明らかに連綿と続く民族的な闘争の場が割り振られていて、そのことが作品ひとつひとつを特徴づけている」(KKAT 68) と、文学と民族とを結びつけている。さらにこのイディッシュ文学への関心は、文

しかし、カフカのイディッシュ演劇の記録からは、民族性以外への関心もうかがえる。エヴリン・トートン・ベックは、カフカの作品とイディッシュ演劇との関係を最初期に指摘した。⁸ 脚本を重視するベックの研究に対して、イディッシュ演劇の即興性の多さに注目した研究では、即興の中でも特に身振りが重視される。⁹ イディッシュ演劇は台詞がイディッシュ語であったため、イディッシュ語がわからない観客に配慮し、身体パフォーマンスなどを使用することが多かった。¹⁰ そして、カフカの日記においても、舞台上の役者の身振りについての詳細な描写が多く残されている。

しかし、これらの研究では、脚本の一部分や身振りといった、イディッシュ演劇の舞台上の一つの事柄とカフカの作品との類似を扱う傾向がみられる。¹¹ また、これらの研究においては、

学と社会との関係性についての考察へと発展している。1911年12月25日の日記では、「私がレヴィイからワルシャワにおける現在のイディッシュ文学について知ったこと、そして私が部分的に自分で読んだり調べたりして、現在のチェコ文学について知ったことは、次のことを示している」(KKAT 312)と、カフカは文学と社会との関係性について自身の考察をまとめている。これらの記述と、レヴィイから聞いたユダヤ人の風俗についての記述からは、彼がユダヤ的な、あるいは民族的な何かを、イディッシュ演劇の中だけにみていたのではないことがわかる。民族という観点はイディッシュ演劇において重要な視点ではあるものの、カフカのイディッシュ演劇の鑑賞における固有の特徴とは言い難いと考えられる。

⁸ Cf. Beck.

⁹ Cf. Robertson, pp. 38f.; 高橋行徳「イディッシュ劇のカフカへの影響 —『判決』を中心に—」: 日本独文学会『ドイツ文学』70巻(1983年)、118~127頁所収; 佐々木茂人「身体表現の発見 —カフカが観たイディッシュ演劇における身振り—」: 日本独文学会研究叢書『カフカと劇場』072号(2010年)、3~15頁所収。佐々木はベックが考察において重用したイディッシュ演劇の古典作家であるゴルディンを、カフカが日記において「素晴らしい」と評価しながらも、「[...] それゆえにここ〔ゴルディンの劇作品〕では、他の劇作品の、直接的で紛れもなく一度きりの即興を行なわせるユダヤ的な性質がもはや全くない。このユダヤ的なものの喧騒はよりこもって響き、それ故に一方で緻密さに欠ける」(KKAT 195)と指摘していることに注目している。この評価から、彼はカフカとイディッシュ演劇との関係性を考える際に「即興的なユダヤ性」を保持している「低俗芸術」を参照することを重視し、カフカの観劇の記録において詳細な描写が行なわれている身体表現に着目している。同上、5~6、12頁以下参照。

¹⁰ 川島隆「カフカ『失踪者』における「劇場」と映画的なもの」: 日本独文学会研究叢書『カフカと劇場』072号(2010年)、16~27頁所収、24頁参照。カフカの父親はドイツ語とチェコ語の他にイディッシュ語も話すことができた。カフカの日記には、「すぐ頭に血がのぼるやつ」という意味のイディッシュ語の単語を父親が発したことが記されている。言語学者のネクラは、カフカのドイツ語にもイディッシュ語の間接的な影響がみられることを指摘している。中澤、10頁参照。ここから、多少のイディッシュ語であればカフカは聞き取ることができたと考えられるが、イディッシュ語はヘブライ文字でかかれるため、イディッシュ文学に関してはドイツ語訳で読むか、イディッシュ演劇で知ったと考えられる。池田、51頁参照。ロバートソンは、カフカが劇についての記録で詳細に身ぶりを書き残していることから、彼にとって劇の台詞よりも身振りが重要であったと推測している。特に、イディッシュ演劇の鑑賞においては、カフカはイディッシュ語を完全にはわからなかったことから、身振りに注目したのではないかと推測している。Cf. Robertson, p. 39.

¹¹ Cf. Beck; イディッシュ演劇とカフカの作品との類似点を、主にモチーフの側面から指摘したベックに対して、高橋は劇構造における類似を指摘している。高橋、122頁以下参照。また、佐々木はベックが指摘した類似点を再検討し、その類似点の一部を認めながら、イディッシュ演劇の脚本とカフカの作品との間にある相違点を指摘している。佐々木茂人「カフカの『判決』におけるイディッシュ演

カフカのイディッシュ演劇についての記述を精査し、彼の記述の全体の傾向に関する考察を行なわないまま論を進めているものが多い。¹² カフカはイディッシュ演劇の記録において、舞台上の出来事だけではなく観客の反応についても書いている。そして、初めて彼らの演劇を観た記録と、劇団員と親しくなった後の記録との間には違いがみてとれる。しかし、彼の観客への関心と記述の変化については、先行研究において軽視されている。¹³ たしかに、先行研究で注目を集めている身振りは、カフカの作品の特徴の一つとしてしばしば挙げられる。しかしこの要素はイディッシュ演劇だけではなく、映画や他の演劇にもみられる特徴であることから、影響関係をイディッシュ演劇のみに求めるのは難しいと考えられる。¹⁴

カフカは、イディッシュ演劇を鑑賞する前から演劇に関心を持っており、ドイツ演劇やチェコ演劇へと足を運んでいる。¹⁵ これらの演劇とは異なり、イディッシュ演劇は、劇場ではなく設備の乏しいカフェなどで行なわれ、即興的な演出が多かった。また、カフカは劇団の役者たちと親しくなり、彼らの日常の姿や、上演に際しての苦労を垣間見ている。これらのドイツ演劇やチェコ演劇との違いこそが、カフカのイディッシュ演劇の鑑賞体験になんらかの固有性を与えているのではないだろうか。

本論は、カフカがイディッシュ演劇の記録を多く残している 1911 年秋から 1912 年冬の日記を研究対象として、この観劇の体験から彼が何を得たかを考察する。第 1 章では、1911 年のカ

劇のモチーフ — ゴルディンの『神と人間と悪魔』との比較 — : 日本オーストリア文学会『オーストリア文学』20 巻 (2004 年)、18~26 頁所収参照。

¹² 例外としてマリサ・ロマーノと佐々木茂人が挙げられる。しかし、ロマーノはカフカのイディッシュ演劇についての記述の変化に注目しているが、彼の関心の中心はカフカのユダヤ性に向けられている。また、佐々木は、カフカのイディッシュ演劇の記録、特に『ホフニとピンハス』に関する記述について詳しく考察をしているが、カフカのイディッシュ演劇についての記録の全体の傾向についての言及はしていない。Vgl. Romano; 佐々木 2010。

¹³ カフカの作品における歌のモチーフに着目し、このモチーフとイディッシュ演劇との関係を指摘する研究では、聴衆にも着目することが多い。しかし、これらの研究ではあくまで歌と聴衆との関係が注目され、観客と演劇との関係については考察されていない。池田; 佐々木 2000 参照。また、カフカとイディッシュ演劇との関係において身振りに着目した研究では、身振りを解釈する者として、読者と観客との類似が指摘されている。しかし、カフカの日記における観客と演劇との関係については、これらの研究でも考察されていない。Cf. Robertson; 高橋。

¹⁴ 川島は「当時のプラハ市民にとって、イディッシュ演劇と初期映画を重ね合わせる発想がさほど珍しくないものであった」として、ユダヤ系週刊誌『進歩』に掲載されたイディッシュ演劇についての記事を紹介している。この記事では、イディッシュ演劇と映画との間にストーリーの特徴の類似があることが指摘されている。川島、24 頁参照。佐々木は「[...] 類似していたのは筋立てばかりではなかった。『ホフニとピンハス』[カフカが観たイディッシュ演劇の一つ] には、[...] いわゆるパントマイムを思わせる身体表現が盛り込まれていたようだ」と言及している。佐々木 2010、9 頁。

¹⁵ カフカはイディッシュ演劇以外にも、ドイツ国立劇場、チェコ系の国民劇場、そして新ドイツ劇場（現在のスメタナ劇場）を訪れている。これらの劇場の中では、新ドイツ劇場に特に足繁く通った。Vgl. Wagenbach, Klaus: *Kafkas Prag Ein Reiselesebuch*. Berlin 1993, S. 109. カフカがイディッシュ演劇の鑑賞に熱心だった 1911 年~1912 年の期間にも、日記にはレヴィとドイツ国立劇場を訪れたこと（1911 年 10 月 20 日の日記）や、新ドイツ劇場を訪れた記録（1911 年 12 月 13 日の日記）が書かれている。

フカの日記におけるイディッシュ演劇についての記述を劇団員と親しくなる前と後で区別し、再検討することで、劇団員との親交と観劇記録の変化との関係を考察する。そして第2章においては、1911年の終わり頃に記されたカフカの演劇についての考察にみられる、イディッシュ演劇の鑑賞からの影響を考察する。そして最後に、イディッシュ演劇の記録からみてとれるカフカの関心が、同時期に書かれた朗読についての記録からもうかがえることを指摘し、この関心がこの時期のカフカにとって重要なものであったことに言及する。

1. 観劇についてのカフカの記述 — 日記におけるイディッシュ演劇についての記録

1. 1. 劇団員たちと親しくなる前の記述

カフカが1911年10月5日から書き始めたイディッシュ演劇に関する詳細な記録は、1912年1月頃まで散見される。彼が初めてこの劇団を観劇した日の記録を除いて、ほとんどのあらすじには、登場人物の名前に加えて役者の名前が書かれている。このことから、カフカと劇団員たちが初めての観劇から間を置かずして親しくなったことと、彼が役者に対して関心を持っていたことがうかがえる。この演劇の鑑賞記録で、カフカはレヴィよりも、二人の役者、チシク夫人とクルーク夫人に注目している。クルーク夫人は、カフカが初めて彼らの公演を観た時の日記で、熱心な描写をした「カフタンを着た二人組」のうちの一人を演じていた女性である。この二人の役者がプラハを発つ時には、カフカは彼女たちを駅まで見送りに行き、その時の様子を日記に書き残している。¹⁶ そして、彼女たちがプラハを発った後に鑑賞したイディッシュ演劇の記録には「舞台にはクルーク夫妻が欠けていた」¹⁷ 「チシク夫妻がおらず、二人の新人、リープゴルト夫妻がいる」¹⁸ と書き残している。

後に、当時恋人であったフェリーツェ・バウアー宛の手紙でこの頃はイディッシュ演劇以外の観劇を行っていないと記したカフカであるが、日記にチシク夫人が去ったことを書いた11月7日を境にして、他の劇場に足を運ぶ回数が増えている。さらにイディッシュ演劇の一回の

¹⁶ Vgl. KKAT, S. 215-219, 231-235, 237f. カフカの日記では、11月1日にクルーク夫人との離別について、11月7日と8日にチシク夫人との離別について書かれている。ライナー・シュタツハによると、1911年にレヴィを座長としてやってきたこの劇団は1911年9月24日からプラハに滞在し、11月6日に一度この都市を発ち、同年の11月16日に再び戻ってきている。Vgl. Stach, Reiner: *Kafka von Tag zu Tag*. Frankfurt am Main 2018, S. 132, 140. 1911年12月19日のカフカの日記には、彼がチシク夫人の出る芝居をクルーク夫人たちと観客席で鑑賞したことと、その時の様子が書かれている。この記述では、チシク夫人が他の劇団員と仲違いを起こして劇団を去ったことが言及されている。Vgl. KKAT, 301f. さらにロバートソンによると、劇団はプラハを去った後に分裂し、経験の豊富だったレヴィの団の方が成功した。Cf. Robertson, p. 35. このような劇団の複雑な経緯から、クルーク夫人やチシク夫人との別れについて書かれた日付以降のカフカの日記には、上演において彼女たちがいないことへの指摘がみられる一方で、彼女たちが登場する演劇を鑑賞した記録もみられる。

¹⁷ KKAT, S. 229. (5. 11. 1911) 『バル・コホバ』の上演についての記述。

¹⁸ KKAT, S. 290. (13. 12. 1911) 『町会議員としての仕立て屋』の上演についての記述。

公演に対する記述の量もこの頃から減少しており、初めて観た『ホフニとピンハス』では11ページ、10月26日『野生の人』では5ページもの記録を残しているにもかかわらず、11月5日『バル・コホバ』に関する記述は実質2ページにとどまっている。¹⁹『バル・コホバ』に関する日記は、5ページほど書かれてはいるものの、他の公演の記述とは異なり、終演後に手渡すつもりだったチシク夫人宛ての花束についての記述が全体の半分ほどを占めている。²⁰

カフカの日記からは、彼がイディッシュ演劇の鑑賞の際に役者に注目していたことと、劇団員と親しくなったことが確認できる。しかし、彼は劇団員と親しくなった後に、役者に関心を向けたわけではない。1911年に出会ったこの劇団の演劇を初めて鑑賞した時の記録で、カフカの関心はすでに役者に向けられている。

このイディッシュ劇団の最初の観劇記録である10月5日の日記で、カフカはカフタンを着た二人組のうちの一人、K夫人（クルーク夫人）について熱心に書き残している。²¹ 大衆演劇であるイディッシュ演劇は、たいてい夕方から始まり、その日に上演される劇にちなんだ団員のパフォーマンスから始まった。クルーク夫人が演じた「男装の女」も、このような枠で行なわれた。²² 劇に付随したパフォーマンスであり、「実際のところ、私〔カフカ〕は、彼女と彼女の夫〔カフタンを着た二人組〕が表現している人物がどういった人たちなのかをわかっていない」（KKAT 57）とカフカは吐露しているにもかかわらず、10月5日の日記には、劇の内容がほとんど書かれていない。この日の日記では、主にカフタンを着たこの二人組がいかにか身軽に舞台中を飛び回り、歌い、そして歌う際にいかに自在に体を動かしたかが描かれている。劇についての詳細な記録がようやく次の日になって書かれていることから、彼女のパフォーマンスがカフカにとっていかに印象深かったかがうかがえる。この5日の記述において、カフカは彼女のパフォーマンスがユダヤ人の連帯感を生み出すものであったことを指摘している。しかしその一方で、彼らの観客への効果をユダヤ性の他にもみてとっている。カフカは、役者が老人たちにイディッシュ語で話しかけたことを書いた次の段落で、彼らの歌のメロディ自体の力も指摘している。²³ カフカはこの歌の観客への効果を、「なぜなら〔…〕歌の最中の手拍子は、役者として人間の最上の幸せを明らかに表しているから」（KKAT 61）と、カフタンを着た二人の歌と身体表現とにみてとっている。²⁴ これらの記述からは、イディッシュ演劇のこのパフォー

¹⁹ Vgl. KKAT, S.57-67, 195-199, 227-231. ロマーノも、イディッシュ演劇についての記述が書かれた、カフカの日記のページ数を数えている。彼は、鑑賞の記録だけではなく、ユダヤ文化や役者に関する記述自体が、1911年10月60ページ、11月25ページ、12月38ページと徐々に減少していることにも言及している。Vgl. Romano, S.119f.

²⁰ Vgl. KKAT, S. 227-231.

²¹ Vgl. KKAT, S. 57-61.

²² Cf. Robertson, p. 36.

²³ Vgl. KKAT, S. 60f.

²⁴ カフカのイディッシュ演劇の出会いと音楽との関係性に関しては、池田あいの『カフカと民族音楽』

マンスで、役者が観客を巻き込んだ演出をしていたことと、カフカがこの二人組の役柄について理解していないにもかかわらず、彼らの歌と身体表現に引きつけられていたことが確認できる。

パフォーマンスについての記述ではこの劇団の優れた部分が確認できるのに対して、演劇『ホフニとピンハス』²⁵の描写からは、劇団が人員不足であったことがうかがえる。また、カフカの日記の描写と台本との比較から、この時の上演においてカフカの書き残した身体表現のほとんどが劇団員が即興で行なったものであると推測されている。²⁶ あらすじからは、カフタンの二人組の時と同様、カフカには一部わからない箇所があったことがわかる。²⁷ またこの記述では、カフカ自身がわからなかった部分だけではなく、他の観客も上演されている芝居の内容を理解するのに手間取った部分があったことが指摘されている。

観客は彼女であることにすぐに気がつくが、ドラゴミーロフを考慮して、劇の中盤ごろに、彼女が恋人を救うために変装していたのだとわかるまで、長い間、彼女を代役だと思う。

(KKAT 65)

上記は『ホフニとピンハス』における、恋人を救うために女性（引用文中の「彼女」）が変装をして、裁判に潜り込む場面についてのカフカの記述である。「ドラゴミーロフを考慮して」とは、この劇においてドラゴミーロフ役を演じていた役者が、別の役も演じていたことを指している。この事情から、観客たちはこの劇では一人の役者が複数の役を演ずる場合があることを理解したと推測される。そして、そのために観客は、役者と役柄を一対一対応で認識するのではなく、話のながれと衣装等から、役者がどういった役柄を演じているかを考えつつ鑑賞していたのではないかと考えられる。

に詳しい。池田によると、もともとオペレッタのようなものであったイディッシュ演劇においては、音楽は欠かせないものであった。彼女は、カフカが歌や音楽として言及してきたものが、ここにおいて「メロディ」として彼に認識されたのは、身体表現によって音楽が可視化されたからであると指摘している。池田、137、139~144 頁参照。

²⁵ カフカの日記にはラタイネル作『背教者』についてであると書かれている。この演劇に関する記述は、その詳細な描写と挙げられているタイトルの作品内容との間に齟齬があり、長い間どの作品についての記述なのかわかってはいなかった。1996年にグイド・マッシーノがカフカの演劇に関する詳細な描写と合致する作品を発見し、この記述においてカフカはタイトルを間違えて記述しており、彼の演劇の描写と一致する作品がアブロム・シャルカンスキー作『ホフニとピンハス、あるいはユダヤ軍団の旗』であることが判明した。また、クルーク夫妻が演じているカフタンを着た二人組は、この作品の登場人物、ホフニとピンハスであることが、佐々木によって指摘されている。佐々木 2010、4~5、9 頁参照。

²⁶ 佐々木 2010、10 頁参照。

²⁷ Vgl. KKAT, S. 63. カフカは登場人物の心情でよくわからない箇所があったようで、この箇所についての説明が上演で省略されたか、この物語が伝わる際に脱落してしまった可能性を指摘している。

この記述からは、劇団の役者の人数不足から、上演に際して劇団側が意図していない効果が生じていたことが確認できる。²⁸ 観客が役者を役柄として見るのではなく、その背後の役者を意識することを、カフカはクルーク夫人の演ずる「男装の女」においても指摘している。カフカは彼女の身体がカフタンに完全に包まれている時は、彼女が女性であることを観客がすっかり忘れていたために「男装の女」という呼称は誤りであるとしながら、彼女が身体表現をした時のみ、観客が彼女の身体を思い出すと述べている。²⁹ これらの記述を読む限りでは、『ホフニとピンハス』でも、「男装の女」でも、イディッシュ演劇の観客たちは、劇中にもかかわらず、役柄の背後にいる役者の存在を意識していたと考えられる。

このことに関して、カフカがどのような感想を持っていたのかは書かれていない。彼はただ、観客席の様子とともにそれらを観察し、描写しているだけである。しかし、このことは役者への、そして彼らの演技への失望には繋がらなかったようである。10月8日の日記では、舞台の簡素さが、役者への期待を駆り立てると指摘している。

簡素な舞台の眺め、舞台は私たちと同じように黙って役者たちを待ち望む。そこで彼らは、3枚の仕切りと椅子と机で全ての出来事を表さなければならないはずなので、私たちは彼らによって起こることではなく、むしろ全力で役者たちを待ち望んでいて、それゆえに何もない壁の裏からの上演の開始をつげる歌に否応なく引きつけられる。(KKAT 69)

イディッシュ演劇を初めて鑑賞した時に、カフカはすでに役者へと関心を向けていた。そして数日後の日記では、簡素な舞台の眺めを役者への期待の理由として挙げている。これらの記述からは、イディッシュ演劇の乏しい舞台設備が、彼の視線を役者へと向けさせ、さらに役者と観客とに関心を向けさせたと考えられる。カフカは劇団員と親しくなった後に、この舞台設備への簡素さが、彼らの上演を難しくさせていることを目の当たりにすることになる。

1. 2. 劇団員たちと親しくなった後の記述

最初にこの劇団の劇を日記に記してから、カフカはすぐに劇団員たちと親しくなったと推測される。イディッシュ演劇に関する初めての記述から9日後の10月14日に書かれたあらすじには、すでに登場人物だけではなく役者の名前も記されており、「上演の終わりに、私たちはまだ役者のレヴィを待っている」(KKAT 81)と書かれている。この記述はレヴィが劇の後にする

²⁸ 役者不足の劇団は他にもあったようである。西は、劇団の役者不足のために、時に女性の役までこなした役者、ボリス・トマシェフスキを紹介している。西成彦『移動文学論 I イディッシュ』作品社 1995年、100~104頁参照。

²⁹ Vgl. KKAT, S. 68.

退場の口上を待っている状況を書いた一文であることから、カフカがレヴィに対して、あるいは劇団の役者たちに対して、一方的に親しみを持っていた可能性も考えられる。しかし、その2日後（10月16日）にはレヴィと一緒に国民劇場³⁰へと観劇に行っていることから、すでにこの頃には彼と親しくなっていたと推測される。さらに14日以降の日記からは、公演時以外の時に、レヴィ以外の団員とも会話をしていることが確認できる。

劇団員と親しくなったことで、カフカは、彼らの日常の姿と舞台上の彼らとを比較する視線を持つようになる。上演についての記録からはこのことを確認することはできないが、普段の彼らについての記述の中にその視線はふと現れる。カフカはチシク夫人の日常の姿を日記に頻繁に描写している。そして、彼女と別れる際には「机の上に見えている彼女の体や、肩や背中や胸の丸みは全て柔らかかった。ヨーロッパ風の衣装を着た舞台上の彼女のそれらは、骨ばっていて、ほとんど無骨な体つきにもかかわらず」（KKAT 237f.）と、舞台上の姿と日常の彼女とを比べている。

また、カフカは劇団員と親しくなったことで、劇団が直面している問題をさらにはっきりと見ることになる。彼は観客席からは見ることのできない着替え部屋が狭いことや、この狭さが役者たちの争いの原因となること、そしてそもそも劇団内には二つの派閥があり、彼らは喫茶店でテーブルを分けて座るほど対立していることを知るようになった。³¹ 10月22日の日記で、カフカは劇団員たちのことを「役者たちはとても優れており、儲けることはなく、さらには十分なお礼や賞賛ももらっていない」（KKAT 98）と表しており、彼らに同情を寄せている。カフカはこの同情について「実際には、ただ多くの貴い努力の悲しい運命についての、とりわけ私たち自身の努力の悲しい運命についての同情（das Mitleid）である」（KKAT 98）と説明している。この説明からは、カフカがイディッシュ演劇の役者に自分の努力が報われていないことを重ねており、それを自覚していることが確認できる。

ゴルディンの『野生の人』の上演³²について、カフカは舞台設備の乏しさが上演に及ぼす困難を様々な角度から日記に書き残している。10月23日の日記では、レヴィが粗末な設備で演

³⁰ 「黄金の礼拝堂」とも呼ばれているブルダヴァ河畔にある金色の劇場。チェコ人のための劇場として、強く希望され、1881年によく建設された劇場。舞台上に「国民自身のために」とチェコ語でスローガンが刻まれており、チェコ民族の神話や歴史をチェコ語と音楽で発信する、チェコ民族の文化的象徴。カフカにとって、チェコ民族が最も身近な「民族」だった。池田、26~27、36頁以下参照。

³¹ Vgl. KKAT. S. 100. (23. 10. 1911)

³² シュプレングルは、カフカの日記における『野生の人』の記述には、最終幕である第5幕の描写が欠けていることを指摘している。カフカの記録には書かれていない最終幕では、父と子供たちの和解、新しい人生への決意、そして各々が内心において「野生の人」であることが描かれていた。シュプレングルは第5幕のこの内容の削除は、啓蒙的部分の削除であることから、4幕からなる『野生の人』は5幕のものよりもより荒廃した印象を観客に与えると指摘している。Vgl. Sprengel, Peter: Kafka und der ›Wilde Mensch‹ Neues von Jizchak Löwy und dem jiddischen Theater. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 39. Jahrgang (1995), S. 305-323, hier S. 310ff.

じる勇気がないことを理由に、イディッシュ俳優のアーンドラー³³ に上演を観にこないでくれと頼んだことが書かれている。カフカはこの記述の後に「ただ舞台装置だけ [が足りないのだ]、役者が動き回れないこのみすばらしい舞台ではなく。どのように私たちは野生の人を演じればいいのか! [...] ここでは全てが役者を困惑させる」(KKAT 101) と、レヴィの言葉とも推測される嘆きを「私たち」や「私」を主語にして書き残している。この記述からは、観劇当初からその設備の簡素さに気がつき「大規模なイディッシュ演劇を見てみたい、ここでの上演は役者の人数不足と、おおざっぱな稽古で苦しんでいるみたいだから」(KKAT 68) と冷静に書いていた時よりも、この問題を劇団の側に立って考えていることがうかがえる。

10月26日『野生の人』の上演についての記述では、カフカは観客が事前情報として知ることができる、登場人物とそれを演じる役者名、そして役柄の簡単な人物説明の書かれたプログラムに注目し、このプログラム上の記述と上演された演劇との間に登場人物の印象の落差があることを指摘している。この指摘からは、カフカが演劇を観察する時に、上演中の舞台と観客だけではなく、上演前の観客の体験にも関心を向けていたことがわかる。そしてこの関心には、さらに上演後の観客の様子も含まれている。『野生の人』の出来は良くなかったようで、カフカは「上演後、役者たちはなんて痛々しかったか、彼らに軽く一言声をかけるのも怖いほどだった。」(KKAT 202) と書いている。その後には、カフカの周囲の人たちが彼らにどのような態度や言葉をかけたのかを記し、ブロートが二、三の無難で中身のないことを言ったこと以外は、すべてまちがっているように思えると言及している。上演の失敗を認めながらも、それに対する観客の態度の誤りを指摘する記述のながらは、前述したプログラム上の記述と上演された演劇との間の落差を指摘する記述にもみられる。カフカはこの記述で、プログラムと上演との間に登場人物の印象の落差があったことを認めながらも、この落差は上演後に作られた印象であり、劇に集中していなかった観客のみが抱くものであると結論づけているのだ。

上演について書かれた2日後の日記では、「[...] あの晩は演技も脚本も、私には完璧には程遠いように思えた。しかしまさにそれゆえに、私は役者たちに対して格別の畏敬の念を持たなければならなかった」(KKAT 202) と劇についての記述を続けている。そしてこの日の日記には、舞台が完璧から程遠くなった責任を誰が負っているかわからないことと、舞台上のチシク夫人がどのような失敗をし、そしてそれにもかかわらずいつもと変わらない素晴らしい声であったことが書かれている。この記述でも、彼は上演の失敗を認めながらも、役者へと心を寄せている。

これらの『野生の人』についての一連の記述からは、カフカが上演前から劇団の抱えている

³³ ニューヨーク出身の、当時最も有名なイディッシュ役者の一人。カフカはこの役者のためにゴルデインが『野生の人』を書いたと10月23日の日記に書いている。Vgl. KKAT, S. 100f.

問題に対して同情しており、上演の失敗を認めながらも、彼らの苦労と努力に心を寄せている様子がうかがえる。カフカは、観客が上演前に目にするプログラムも含めて、上演が与えた観客への印象を考察し、さらには上演後の観客の様子を書き留めている。これらの記述からは、上演に対する観客の感想への彼の高い関心がみてとれる。³⁴ 故に、観客への関心は、劇団員への同情から来ていると考えられる。

『野生の人』についての記述からは、カフカが劇団員と親しくなり、上演の難しさを知ること、彼らの境遇に同情し、自分を重ねている状態が確認できる。そして、その同情が、観客の上演についての感想へと関心を向けさせ、カフカの視線を、上演中だけではなく、上演前とその後の観客の様子にも向けさせたと考えられる。

2. 1911年の日記におけるカフカの演劇論とイディッシュ演劇との関係

2.1. 脚本と役者との関係 — ブロート『ドラマについての諸公理』について

イディッシュ演劇の簡素さと身体表現は、役者たちと親しくなる前からカフカの視線を役者へと向けさせ、舞台上の登場人物が役者に演じられていることを彼に意識させた。カフカは客席から見たそれらの出来事を、ほかの観客の反応とともに書き残している。そして、役者と親しくなった後には、カフカは彼らを通して上演の際の苦労や劇団の窮状を垣間見ることとなる。この劇団の状況へのカフカの同情は、彼の関心を観客の上演についての感想へと一層引きつけた。日記からは、上演中の観客の反応だけではなく、観客が上演前から目にできるプログラムから観劇後の様子まで観察している、カフカの視野の広さがみてとれる。さらに役者に関しても、普段の彼らの様子を知ること、役者の普段の様子と演じる姿とを比較していることがうかがえる。しかし、これらの前章で確認したカフカのイディッシュ演劇への視線は、彼の鑑賞記録の中に存在するのみであり、彼が自分の考察としてまとめたものではない。

前項において、10月28日の『野生の人』の上演についての日記で、カフカが役者たちへの畏敬の念を持たねばならないと書いていると言及した。この28日と29日の日記に、1911年9月21日『劇場』に掲載された、友人であり作家であったブロートのエッセイ『ドラマについての諸公理』についても書き残している。³⁵ ここでカフカは、ブロートの論の概略と欠点、そして台本と役者との関係についての自身の意見を記している。この意見には、カフカのイディッシュ演劇の鑑賞体験からの影響がみてとれる。

『ドラマについての諸公理』において、ブロートは、脚本は上演中に演じられる全てを決めることはできないと指摘し、脚本において決めることのできない部分を「全く何もない (gar

³⁴ 11月5日『バル・コホバ』の観劇記録においても、カフカは上演に間違った評価がなされていると言及している。Vgl. KKAT, S. 227.

³⁵ Vgl. KKAT, S. 203-205.

nichts)」³⁶ ところと表現する。そして、この欠落こそが舞台の本質であると主張する。この「全く何もない」部分は、監督や役者、舞台芸術、そして観客の解釈によって埋められるとし、彼らは各々の解釈に従うために上演には曖昧さが存在すると言及している。そのために彼はこのような部分を「言葉によって表現されうるものの外にある広大な領域 (Das weite Reich außerhalb des oben formulierten Darstellbaren)」とも表しており、この領域は「観客の自由に動き回る空想 (d[ie] ungeleitet[e] Phantasie des Publikums)」³⁷ に委ねられるとしている。

ブロートのこの考えに対して、カフカは作家の重要性を指摘しつつ、脚本における役者の重要性を指摘している。

役者は自分に与えられた役をゆるめて、ほぐし、風になびかせて身にまとう。脚本も空中に漂うが、それは嵐によって運ばれた屋根のようにではなく、建物全体、今日の、狂気にとてつもなく近い力によって、その土台が地面から引きちぎられた建物のようにである。

(KKAT 204f.)

この記述では、カフカは上演の際に、役者が脚本内の登場人物を一度解体し、不確実性を有したままその人物に扮すること、そして脚本自体が土台から確実性が失われることを指摘している。

ブロートの文章では、上演するにあたって脚本家が指示できない部分が「言葉によって表現されうるものの外にある広大な領域」と表現されている。この表現からは、脚本や監督、役者といった人たちが担う箇所が、ブロートの中で「領域」としてイメージされており、さらに各領域は明確に分かれていることがうかがえる。そして、脚本において指示することのできない部分こそが舞台の本質と指摘する一方で、舞台上と観客席で決められる箇所は、あくまでも脚本が指示できない領域内に限られている。ブロートの演劇のイメージでは、上演におけるすべてを脚本が担うわけではないが、脚本が指示できる箇所が存在する。あくまでも脚本が指示できない箇所のみ、曖昧な何かが存在するのだ。³⁸ それに対してカフカの演劇のイメージは、役柄は役者によって「風になびかせて」演じられ、脚本は「その土台が地面から引きちぎられた建物のように」「空中に漂う」。役者の演技だけではなく、脚本さえも土台からその全体が揺ら

³⁶ Brod, Max: Axiome über das Drama. In: *Die Schaubühne*, VII. Jahrgang / Summer 38 (21. September 1911)

³⁷ Ebd.

³⁸ ブロートは『ドラマについての諸公理』において、「出来事を中心に脚本家は明示する (Die Hauptpunkte des Geschehens führt der Dichter vor Augen)」と言及している。そして、脚本家が脚本で指示できることとして、台詞 (Reden von Menschen)、独白や、うわべだけの言葉、複雑な会話内で表される登場人物の考え (ihre Gedanken im Monolog, mehr noch in ihrem Heucheln, im komplizierten Gespräch)、そして、状況や身振り等、脚本では指示できない範囲も多々あるものの、ある種の制限がある行為 (mit gewisser Einschränkung auch ihre Taten) を挙げている。Vgl. ebd.

いでおり、不確実性を感じさせる言葉で表されている。この不確実性は、カフカが観てきたイディッシュ演劇を想起させる。彼が観てきたイディッシュ演劇は、団員の不足から一人が何役も演じていたり（『ホフニとピンハス』）、設備の不足から結果が伴わず、上演中に失敗の回復を意図した動きさえも効力を発揮しなかつたり（『野生の人』）と、その時の状況に応じて変化しなければならなかった。また、イディッシュ演劇はその内容や表現にユダヤ文化が含まれていることから、舞台と観客との関係性も、各観客のユダヤに関する知識やこのことについての考えによって左右されるもの³⁹ であり、一部のイディッシュ演劇の脚本家がユダヤ教徒以外の観客に配慮して作品を書いている⁴⁰ ことについても、カフカは日記に書き残している。カフカは観客や役者との関係性に常に左右されるイディッシュ演劇を通して、演劇の不確実性を知った。この体験が、彼が演劇について考える上で影響を与えていると考えられる。

2. 2. 役者と観客との関係 — 「物真似」と「演技」について

1911年12月30日の日記では、カフカは役者の演技と観客との関係性について触れている。カフカはこの記述を「私の物真似への衝動（Mein Nachahmungstrieb）には役者的なもの（Schauspielerisches）がない」（KKAT 329）という一文から書き始めており、「物真似（nachahmen）」と「演技（spielen）」との違いを役者と観客との関係性を通して説明している。

カフカはこの日記で、自分の物真似を「まとまり（das Einheitlichkeit）を欠いている」と評価し、「大まかな感じ（das Grobe）、全体の中で目立つ特徴を、私は全く真似できない」と認めている。その一方で、「大まかな感じの細かな部分を真似ることへの明確な性向を持っている」「私はそのこと〔大まかな感じの細かな部分を真似ること〕を容易くできる」と説明している。そして、この物真似の容易さの程度を「だれも私が物真似をしていることに気がつかない」くらいであると表し、この細かな部分を真似ることが容易くできることこそが、自分を「役者から遠ざける」と指摘する。

このような物真似の説明に対して、カフカは舞台上の役者の演技について、演技が演技であり、本物ではないことが重要であると言及する。そして、この理由として、彼は舞台で相手を殴る役の男が、感情を荒立てて本当に相手のことを殴った場合、「観客は観客であることをやめ（der Zuschauer Mensch werden）」、仲裁に入らなければならないという例を挙げる。さらにカフカは役者の演技が「演技」であることの必要性を、「観客に、表層的な演技以上のもの（Mehr als äußerstes Spiel）を押しつけること（zugemuthet werden）はできない」（KKAT 330）といった表現で日記に書いている。この例示と表現からは、観客が上演を鑑賞する「観客」のままであるためには、舞台上の演技が演技であることが観客にわかる必要がある、とカフカが考えてい

³⁹ Vgl. KKAT, S. 228f. 11月5日の日記。キリスト教徒の観客についての記述が書かれている。

⁴⁰ Vgl. KKAT, S. 195-199.

ることがわかる。そしてこの考えからは、カフカが上演の際に、観客と役者とが相互に相手の役割を決定していると考えていることがうかがえる。つまり、あくまでも観客への見え方を重視した「演技」についての考えからは、彼が「物真似」と「演技」の区別を、物真似をしている人や役者が決めるのではなく、観ている人が決めると考えていることが明らかとなる。そして、「演技」である必要性の理由として挙げられた例からは、役者がこのような「演技」をすることは、観客が「観客」として舞台を鑑賞するために必要なことでもあることがわかる。

役者が演じていることを意識しつつ観客が劇を鑑賞する様子は、カフカがイディッシュ演劇について書いた記録にも書かれていた。『ホフニとピンハス』では、役者の人数不足のために一人の役者が複数の役を演じたことから、観客は役者の役柄を推測しながら観劇していた。そして同日の「男装の女」では、男性の衣装に身を包んだチシク夫人の身体が、彼女が動く時のみみてとれることをカフカは指摘している。観客への関心は、『野生の人』の上演についての記録からみてとれる。この日記でカフカは、上演前に観客が見ることができるプログラムと実際の上演との間にある登場人物の印象の落差を指摘し、さらに上演後の友人たちの劇団員への態度を記していた。

1911年10月29日の記述において、カフカは脚本家が全ての詳細をセリフに詰め込むことによって「〔観客にとって〕耐えられない人間化 (eine unerträgliche Vermenschlichung)」(KKAT 204) が起こると述べている。そして、この「人間化」を役者が一度ほぐしてから「演技」をすることが、「役者の使命」とであると指摘する。前述したように、カフカは、演技が演技であることの重要性を説明する際に、舞台上の喧嘩を止めるために「観客は観客であることをやめて (der Zuschauer Mensch werden)、間に入らなければならない」と表現している。この「観客は観客であることをやめ」という表現には、「人間化」という表現との類似がみられる。そしてこの表現からは、カフカが「観客」を役者と同様、ある種の役割として捉えていることが推測される。さらに彼は、役者の「演技」は観客に演技であることを認識されなければならない理由を、「観客に、表層的な演技以上のものを押しつけることはできない」と表現していた。これらの表現からは、「人間化」が、脚本における登場人物が、劇中の登場人物であると観客が認識できないほど「人間」的になることを意味していると推測される。そして、カフカは、観客にはもはや登場人物としては捉えられないほど人間に迫った役柄を、一度その要因である詳細さをほぐし、「演じる」ことが、役者たちの使命であると述べている。

カフカの演劇観では、役者による脚本の解体や「演技」は観客のために行なわれる。そして同時に、この舞台上の「演技」が、観客を「観客」のままにさせる条件でもある。役者と観客との関係を重視した考察は、カフカがイディッシュ演劇を通して知った演劇の不確実性と、上演における観客と役者との関係の重要性が反映されていると考えられる。

3. おわりに — カフカのイディッシュ演劇の鑑賞体験と執筆との関係性

カフカはイディッシュ演劇から、演劇の不確実性と、観客と役者との関係性の重要性を知った。そして日記の中で、このことを、演劇についてのささやかな考察に反映させている。この考察において、カフカは舞台上で脚本よりも役者を重視し、さらにこの役柄の解釈と役者の演技とを役者と観客との関係から論じている。演劇についての考察の発端である『ドラマについての諸公理』で、プロットは、脚本では定められない部分を演劇の本質としながらも、作家の立場から脚本が定められる演劇の部分について考察している。彼の考察と比較すると、小説を書いていたカフカが、脚本よりも役者と観客との関係を重視することは、特異なことのように思える。⁴¹ そしてこの特異性から、イディッシュ演劇の記録からうかがえるカフカの関心は、イディッシュ演劇の鑑賞の際にのみみられる限定的な関心であり、彼の執筆活動に関係しないようにもみえる。

しかし、カフカの日記に同時期に書かれた朗読についての記録でも、同様の関心がうかがえる。カフカは朗読されるテキストよりも朗読家の動きや声の様子、そしてその聴衆についての描写をしている。⁴² カフカはプロの朗読家の朗読だけではなく、友人たちの朗読もよく聞いており、1911年にはレヴィイのイディッシュ文学の朗読を聞いていた。⁴³ そして、聞くだけではなく、彼自身も朗読をしている。この朗読の鑑賞記録と演劇の鑑賞記録との類似からは、イディッシュ演劇の記録から確認できる役者と観客への関心が、決してこの時限りのものではないことがうかがえる。それどころか、少なくとも1911年から1912年のカフカにとって、他の鑑賞記録にもみてとれるほどの重要な観察の傾向であると考えられる。

さらに、この朗読についての記録との類似は、演劇がカフカの執筆活動に関係していた可能性をもうかがわせる。執筆の転換点とされる『判決』(1912)を書き終えた際のカフカの日記に

⁴¹ 20世紀初めに、ベルリンの独文学者であるマックス・ヘルマンもまた、演劇にとっては上演が最も重要であると主張した。そして、従来戯曲との関連で研究されてきた演劇を、テキストとしてではなく上演として研究する演劇学の創設を行なっている。彼は「脚本は各人の言語芸術的創作物であり、演劇は観客とそれに奉仕する人たちの成果である」と主張し、演劇における脚本と上演との従来の地位を逆転させた。彼の論では、観客は共演者として存在し、役者と観客との間の相互作用として上演が生まれる。そして、彼のこの論の構築に少なからぬ影響を与えた演出家として、マックス・ラインハルトの存在が指摘されている。Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004, S. 42-57. ラインハルト演出の演劇を、カフカもまた鑑賞した記録が残っている。Vgl. Kafka, Franz: *Briefe 1900-1912*. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. Gerhard Neumann, Malcom Pasley und Jost Schillemeit. Frankfurt am Main 1999, S. 129. また、西は、イディッシュ演劇の特徴として、「演劇人と大衆とが移民同士として喜怒哀楽をともにしながら演劇的な主客関係を結びあうゲットー演劇の形式は、二十世紀の大衆芸術の方向性を先取りするものであった。」とその先進性を言及している。西、104頁参照。このような事実からは、演劇を考察する視点そのものが転換しつつあった時代の動きに、カフカもまた影響を受けていた可能性が指摘できる。

⁴² Vgl. KKAT, S. 393-395. (3. 3. 1912)

⁴³ レヴィイの朗読に関しては1911年10月20日、10月26日のカフカの日記や、カフカが主催した『イディッシュ語についての講演』から確認できる。

は、彼が作品を書き終えた後、すぐに妹たちに朗読をしたことが書かれている。この記述からは、彼の執筆活動と朗読との間に何らかの関係性があったことがみてとれる。⁴⁴ そして朗読と執筆活動との繋がりからは、朗読と似た観点でなされた 1911 年にイディッシュ演劇の記録と、演劇についての考察も、何らかの形で執筆活動にかかわっているのではないかと推測させる。

1912 年 1 月 4 日の日記で、カフカは自分が妹たちの前で朗読をすることが好きな理由について、短い考察を書いている。イディッシュ演劇の鑑賞記録と朗読の鑑賞記録との間に類似がみられる一方で、この考察では、演劇についての考察とは少し異なる点が確認できる。

私は朗読中に何か意義のあることを達成するだろうと確信しているわけではない。むしろ私を支配しているのは、ただの病的なまでの欲望である。私は朗読している素晴らしい作品に私自身をぐっと近づけ、私の貢献によって妹たちとともに作品と一つに混じりあうのではなく、読まれたものを通して、興奮したり、瑣末なことに鈍くなったりする私の聴衆である妹たちの注目の中で、作品と一つになり、それゆえに、とりつくろおうとした虚栄心の下でさえも、作品が及ぼすあらゆる影響に〔私自身が〕原因として参加したいのだ。

(KKAT 345)

演劇についての考察で、脚本と役者、そして観客との結びつきに着目していたのと同様に、この考察からうかがえるカフカの関心もまた、朗読におけるテキストと朗読者、そして聴衆との関係に向いている。その一方で、演劇についての考察と異なり、この記述においてはカフカが彼自身の朗読を考察している。そして朗読者であるカフカは、テキストそのものと混じり合い、テキストが及ぼす影響に関与することを欲している。脚本を解体し、身にまとう役者と、テキストそのものになる朗読者との間には、観客や聴衆の前でテキストと一体になるという結果においては同じであるものの、その行為のあり方には、微妙な違いがあるように感じられる。こ

⁴⁴ 高橋によると、パフォーマンス研究の誕生は、1980 年、ニューヨーク大学芸術学部で大学院「演劇科」が「パフォーマンス研究科」に変更されたときに求められる。1960 年代から 1970 年代の実験演劇では、アリストテレスの悲劇論以来の伝統として教えられていた演劇の前提を崩し、観客との関係を捉えなおす方向へと進んだ。このような時代背景を受けて成立したパフォーマンス研究は、それまでの演劇論が行なってきたように美学的文脈でのみ表現芸術を論ずるのではなく、文化を省察的に反映し、創出する知的探究として起こった。パフォーマンス研究のオピニオン・リーダーであるリチャード・シェークナーは、演劇は「パフォーマンスに至る連続線上の、一つの結び目に過ぎない」と言及している。高橋雄一郎『身体化される知 パフォーマンス研究』せりか書房 2005 年、21~30 頁参照。文学におけるパフォーマンス的なものへの傾向の一つとして、エリカ・フィッシャー・リヒテは朗読を挙げている。Vgl. Fischer-Lichte, S. 24f. 三原弟平は『カフカとサーカス』の序章で、カフカの執筆と彼の朗読への関心とを結びつけて考えている。三原弟平『カフカとサーカス』白水社 1991 年、5~50 頁参照。池田もまた、読者が見えない執筆活動と、聴衆の目の前でパフォーマンスを行なう音楽活動との違いを指摘し、「パフォーマーと聴衆が同じ空間で時間を共有することは、以前から朗読が好きだったカフカにとって、羨望の形態だったのだ」と指摘している。池田、179 頁参照。

これらの考察の相違点からは、イディッシュ演劇と朗読からカフカが得たものが、同じものではないことが推測される。そして、この相違点を精査することで、朗読と演劇の双方についてのカフカの考えがより明確になると考えられる。さらには、カフカにおける朗読と演劇との違いを明らかにした上で、朗読と執筆との関係を探ることで、朗読だけではなく、イディッシュ演劇と執筆との関係性が明らかになるとと思われる。

パフォーマンスをする者とそれを見る、あるいは聞く者の関係性は、彼の作品の特異な世界観を構成する重要な要素の一つである。また、この要素は、カフカが作品、あるいは作者と読者との関係性をどのように考えていたかにも関係していると考えられる。カフカの作品の転換点とされる『判決』は1912年9月22日から23日にかけて書かれた。イディッシュ演劇からの影響がみられる、演劇における脚本、役者そして観客との関係性についてのカフカの考察は、この数ヶ月前に書かれている。同時期に書かれた朗読についての考察を含めて、テキストとパフォーマー、そしてパフォーマーとそれを見聞きする者との関係についてこれらの記述を検討することで、カフカの執筆活動の新たな一面を明らかにできるのではないだろうか。

Schauspieler und Zuschauer

— Das jiddische Theater in Kafkas Tagebuchnotizen von 1911 —

YAMAGUCHI Chihiro

Kafka machte von Herbst 1911 bis Winter 1912 in seinem Tagebuch viele detaillierte Notizen über jiddische Schauspiele, die er in dieser Zeit sah. Schon 1910 besuchte er ein jiddisches Schauspiel, über das er sich jedoch in seinem Tagebuch nicht weiter äußerte. Im Jahre 1911 freundete er sich dann mit einigen Schauspielerinnen und Schauspielern einer jiddischen Theatertruppe an, unter ihnen besonders mit Jizchak Löwy. Löwy weckte sein Interesse für jüdische Sitten, so dass er begann, ein Buch über dieses Thema zu lesen.

In der bisherigen Forschung über Kafkas Leben wird bezüglich seiner Begegnung mit der jiddische Truppe oft hervorgehoben, dass Kafka infolgedessen anfang, sich mit seiner eigenen west-jüdischen Abstammung auseinanderzusetzen. Außerdem wird der Einfluss beleuchtet, den die jiddischen Schauspiele möglicherweise auf Kafkas Werke hatten, vor allem in Hinsicht auf das Merkmal der „Improvisation“. Dabei spielt „die Geste“ eine wichtige Rolle, denn Kafka beschrieb in seinen Notizen die Gesten der Akteure immer wieder ausführlich.

Doch erfahren wir aus Kafkas Notizen nicht nur Details über die Aufführungsweise, sondern auch manches darüber, welchen Eindruck die jiddischen Schauspiele auf ihn machten. Die jiddischen Schauspiele, die Kafka sah, gehörten zu den Boulevardstücken. Die Inszenierung dieser Stücke und manchmal ihre Szenarien änderten sich je nach der Anlage der Bühne, der Kenntnis, die die Zuschauer über jüdische Sitten hatten, und der jeweiligen Größe der Theatertruppe. Diese Unterschiede betrachtete Kafka nicht nur von der Seite des Zuschauers aus, sondern auch als ein Freund der Akteure. In seinen Tagebuchnotizen gibt es sowohl Einträge über die Wirkung der Stücke auf die Zuschauer als auch über das Verhalten der Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Bühne.

Bevor Kafka mit den Mitgliedern der jiddischen Theatertruppe Freundschaft schloss, waren der Gegenstand seiner Betrachtung die Akteure und Zuschauer nur während der Aufführung. Später jedoch, nachdem er mit den Schauspielerinnen und Schauspielern in engeren Kontakt getreten war, bemerkte er den Aufwand und die Mühe, welche in die

Aufführung eingeflossen waren. Deshalb betrachtete er die Akteure und Zuschauer fortan nicht nur während, sondern auch vor und nach der Aufführung.

Zu dieser Zeit veröffentlichte Kafkas Freund Max Brod in einer Zeitschrift den Essay „Axiome über das Drama“. In seinem Tagebuch hielt Kafka seine Meinung über diesen Aufsatz und seine eigenen Gedanken über das Drama fest. In einer Tagebuchnotiz von 1911 gibt es etwa eine Betrachtung über die Verbindung zwischen Schauspielern und Zuschauern. Solche Notizen spiegeln Kafkas Erlebnisse bei den Besuchen des jiddischen Theaters wider. Er fühlte deutlich die Fragilität der Aufführungen, bei denen das Agieren der Schauspieler letztlich wichtiger war als der Text des Dramas selbst. Über die Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauern schrieb er, dass ein Schauspieler mit Rücksicht auf den Zuschauer „spielen“ sollte.

Bisher wurde die Beziehung zwischen den jiddischen Schauspielen und Kafkas Werken meist nur hinsichtlich dessen untersucht, was auf der Bühne stattfand. Aber seine Tagebuchnotizen belegen Kafkas Interesse nicht nur für das Bühnengeschehen, sondern auch dafür, was im Zuschauerraum und hinter den Kulissen passierte. Es ist wichtig festzuhalten, wie großes Gewicht er bei seinen Gedanken über das Drama auf die Interaktionen zwischen den Schauspielern und den Zuschauern legte.