

エルフリーデ・イエリネク著・谷川道子訳

『レストハウス、あるいは女はみんな

そうしたもの——喜劇』

『汝、気にすることなかれ——

シューベルトの歌曲にちなむ死の小三部作』

論創社 二〇〇六年

ドイツ演劇をめぐる催しも多彩に繰り広げられた「日本におけるドイツ年」を機に東京ドイツ文化センターの後援を受けて具体化されたという「ドイツ現代戯曲選30」の三冊として、このたびハイナー・ミュラーの『指令』とイエリネクの戯曲二作が谷川道子氏の邦訳で読めることとなった。二人の作家の味は異なるとはいえ、どれも出自や経由地さまさまな言葉が絡み合う不思議で刺激的な作品である。革命期のフランスとカリブ海諸島を軸としつつも、地球規模での空間的交錯や意表をつく時間的移動をほらみ、革命概念や奴隷解放令の変容と行方を問うミュラーの戯曲は傑作だろう。他方、「ノーベル賞作家」という称号の功罪はともかく、その作品はといえば日本でこれまでに『ピアニスト』、『したい気分』などがわずかに知られているのみだったイエリネクの戯曲は、別の意味で非常に新鮮だ。谷川氏が「織り姫」と呼ぶイエリネクならではの風刺的色彩をおびた引用の編み目は、戯曲という形態においてさらに自由に声を交錯させ、多面的になつていようにも思える。紙面と筆者の能力の都合上、ここでは音楽と近く遠い関係を結ぶイエリネク

の戯曲二作について述べさせていただきたい。

『レストハウス、あるいは女はみんなそうしたもの——喜劇』

イエリネクの二つの戯曲の背後には、オーストリアの音楽家の作品がある。戯曲『レストハウス、あるいは女はみんなそうしたもの』は題名からしてモーツァルトのオペラ『コシ・ファン・トゥツテ』に参照の身振りを向けているし、『汝、気にすることなかれ』を構成する三作品の題名はシューベルトの歌曲『魔王』、『死と乙女』、『さすらい人』にちなんでいる。そういえば恋愛小説を脱構築したと評され、映画化で話題になった小説『ピアニスト』でも、音楽は鍵となる要素だった。イエリネク自身が教育ママの指揮下、英才教育の一環としてピアノを習い、後に音楽院でオルガンを学んだという自伝的要素を頭の片隅に入れておくのも悪くはない。『ピアニスト』の訳者中込啓子氏によれば、イエリネクは「音楽と言語抽象化のプロセスの類似」を指摘し、小説上のバランス感覚は自分が受けた厳しい音楽教育と関連しているだろうと語っているそうである。残念なことに、テクストそのものの中で詩のような言葉の音楽性を十分に味わうには、原語で読むことが必要だろう。ただし邦訳からも、一つの音から様々な声を引き出し、それを噛み分けて新たな何かを創り出す演奏者＝解釈者としての書き手を想像することはできる。テクストが作者の自伝的要素、伝統的・制度的な音楽のイメージ、音楽作品そのものなどを直接的、間接的に引用しながら、その既存の読み方を自由に皮肉っているこ

とも。

だからこそ『汝、気にすることなかれ』も『レストハウス』も、既存の音楽作品のパロディーに終わっているとはとても考えがたい。18世紀においてすでに挑発的と言われたモーツアルトのオペラやその周辺にあつたテーマを、イエリネクはどのようにに転用し、きわめて挑発的な「喜劇」としての『レストハウス』を作り出しているのか。「訳者解題」には、作品上演の興味深いルポルタージュと共に、題名や内容に関する分析を読むことができる。例えば谷川氏によると『女はみんなこうしたものだ』というモーツアルトオペラのタイトルは、イエリネク作品では副題に使われ、「男女の別ない性的な含意にずらされている」。つまり、「みんなやっていること」というような意味に。またオペラとイエリネクの戯曲に共通するのは、男女二組が登場し、そのうちの女性二人が浮気するという筋、浮気相手の正体を見誤るというテーマ、変装という仕掛けなどである。しかし、古くて新しい男と女という主題も、変装や相手の取り違えといったテーマも、イエリネクの戯曲では歴史的・社会的・個人的な諸要素と結びつき、簡単には読み解けない複雑な問題提起をはらんでくるようだ。

「女は浮気っぽいか」あるいは「女と男とどちらが浮気っぽいか」というテーマ、しかもそれを実験によって確かめるといふ発想は、ある意味で18世紀的なものだったようにも思う。それが男女の関係を見直すための重要な契機を含んだ時代だったことも無関係ではないかもしれない。ダ・ポンテの台本とモーツアルトの作曲によるオペラ『コシ・ファン・トゥツテ』は、女性の貞操というものを正面切つて問い直し、そのあまり

の脆さを証明してみせた。パートナーの取り替え可能性を示唆する大らかさが道徳者を憤慨させ、「女はみんなこうしたもの」という普遍的結論が侮辱的とされたのも想像できる。だが本当にそれだけが、このオペラがスキヤンダラスなものとされた理由なのか。オペラの内容を見てみると、自分の恋人だけは誠実だと信じている男性二人を笑う老哲学者は、冒頭から「女の貞節なんて不死鳥伝説のようなもの」と歌っている。彼の案で、二人の男は戦場に去るふりをし、「アルバニア人の騎士」に変装して女性たちを誘惑する。女たちは初めこそ恋人たちの不在を悲しんでいたが、たった一日で元の恋人と違う方の相手と恋に落ち結婚の宴に臨んでしまう。モーツアルトはここで、台詞と音楽が異なつた意味を発したり、互いにコメントしあつたり、複数の人物の台詞や心内語が同時に歌われたりといったオペラ独特の多声性を駆使している。例えば「岩のように揺らぎはしない愛」を歌うソプラノのアリアには、音程差が激しくごつごつした岩山のようなラインを描く音楽がお供する。歌詞は誠実な愛を歌っているのに、音楽はその大げさでこちこちの貞節観をからかっているようだ。あるいは「手紙を書いてね、さようなら／わかつてる、いとしい人、さようなら」というカップルの別れの挨拶と同時に「笑い死にしそうだ」という哲学者の心内語が聞こえてきて、恋人たちの絆は初めから密かに笑い飛ばされている。最後に恋人たちが和解し愛を誓うシーンに至つても、女中は一人「でも私も男をたくさんだましてやるわ」と歌っている。こうして、一つの節や意味に収斂されることななく言葉と音楽が複数の方向に向かう時、ありきたりの道徳論をすり抜けていくそのつかみどころのなさが、ある種の人々を苛

立たせたとしても不思議ではない。こんな音楽作品の特権をうらやむかのように、文学もさまざまな「多声的」試みを行ってきた。だがイエリネク作品は、同時に基づいた音楽の重層性とは異なる質の多声性が一つ一つの言葉に宿っており、その連なりが読者の意識をも巻き込むような編み目をなすことを示しているように思われる。その恐るべき「音楽性」は、男女と彼らが存在する社会をめぐって、数限りない問題を照射してみせる。ナシヨナリズム、スポーツフェチ、自国文化偏愛、外国人嫌い、ユダヤ人排斥、マスメディア・消費社会の問題などが、言葉と、それが喚起するあらゆる種類の「既に語られたもの」、作者・読者の思考を通して連鎖し合うだろう。

モーツアルトのオペラと同じく18世紀に書かれたマリヴォアの劇作品『いさかい』は、もう少し公平に「女と男とどちらが浮気っぽいか」という命題を解こうとし、どちらの誠実さも非常に脆いことを軽妙に証明していた。文化的条件を取り払うために男女二人の子供たちを世間から隔離し、森の中で育ててから異性に出会わせるという設定は、「自然状態の人間」に「学問・教育」が及ぼす影響やいかにかという18世紀的な問題提起を背後に感じさせる。これに反してイエリネクは、自然状態における男女の浮気の素質を問題にしてはいない。「私が人々を笑い者にするときには、その人が何であるかということにおいてではなく、その人たちの間違った意識を問題にしているのです。この意識はもちろん、女性の場合は数百年にわたる家父長制の結果、ゆがめられてしまっている。つまり私は抑圧された結果として男性の共犯者になっっている女性を、批判しているのです」(谷川氏「訳者解題」より転記)と作家は語っている。『レスト

ハウス』で、中産階級の夫婦二組、休憩所のレストランのボーイ、二組のスワッピング者たち、獣二頭、二人の日本人哲学学生らの台詞の中には、性に関する新旧さまざまな紋切り型、各種の社会通念、歴史的観察や自然環境保護に関する考察、哲学書の引用らしきものなど雑多な言葉がさざめき合い、直接のコメントや伴奏を伴わないからこそ、滑稽さや残酷さや空しさをむき出しにしている。言葉の起源はさまざまだから、その滑稽さや残酷さは登場人物に被されて済むものではない。「妻たちは夫の」銀行口座という覆いのプレートで不法侵入から守られている」いう経済的絆への過信は裏切られ、「実質だけ受け取って、主体を分離させる、素敵よね！」と誇らしげに叫ぶ妻たちは、後腐れのない浮気を遂行しようとしている。ブランド志向、結婚制度への怠惰な信仰、女性のご都合主義的な性的自由賛美、経済的・感情的な他者依存を露呈するフレーズ、「身体に対して義務を持つている」といった新しい隷属の表現が、次から次へと既成のリズムの枠を壊すようなタイミングで発され、言葉の喜劇を作ってゆく。男と女だけでなく、自然と人間、東と西、同胞とよそものなどの軸の周りを言葉はめぐり、経済と欲望に関して搾取するもの／されるものの関係も浮かび上がる。

ここでは、変装という古くからある演劇的要素の役割も一面的ではない。モーツアルトの時代から現代に至るまで、人間の「意識」の上に降りかかってきたものは多いが、『レストハウス』は「家父長制の結果」ゆがめられた意識だけでなく、例えばメディア社会における人間の意識も問題に付している。これは「印刷物を經由して一大センセーションが生まれる！」と

か、「性は商品として、人間全体を後部座席にパッキングしてしまつた」という時代を描く辛辣な劇なのだ。音楽も例外ではない。「この国の人間は自分自身からたっぷり儲けて来たんだ。モーツァルトやそれを真似してプラスチックで作つたまがい物で他の人を暖めてきたんだよ」という登場人物の言葉は、オーストリアという国の宣伝道具にされ、現代を吹き荒れる模造品と複製のシステムに取り込まれた音楽の姿を浮かび上がらせる。その中で、女性たちは出会い系の雑誌の広告を通してランデヴーにまさにこぎつけんとしているところで、「熊」と「鹿」の衣装をつけた男たちと高速道路脇の休憩所のトイレで浮気することになっている。メディアを利用した現代的な浮気というわけだ。高速道路の休憩所のトイレは、独房にも似ているが、日常を離れた通りすがりの気晴らしにうつつけの間。そこは「不特定多数」の汚れと乱雑さに満ちている。他方、「熊」と「鹿」の衣装は、メディア上の匿名を受け継いでアイデンティティを隠す仮面であり、商業的な比喩としてはブランドマークのパロディーであり、女性たちにとっては日常を外れた「異なるもの」の象徴であり、夫との関係の生ぬるさとは対照的な「野蛮な快楽」を連想させる刺激的な装いでもある。ところが予定が狂い、夫たちが熊と鹿の衣装を被つて妻たちの相手をする事になってしまふ。中身が夫だったことが後でビデオを見てわかるという展開も、視覚メディアが直接的知覚を促せる現代を皮肉っているようだ。ともあれ事実がわかると、オペラの筋書きと同じく夫婦は和解し、獣たちよそものを攻撃して殺す。この暴力の場面には、自然破壊に連なる動物虐待と外国人排斥、ユダヤ人虐殺の記憶などを同時に読むことができ

よう。メディア社会が身体を消費される「もの」に変える仕組みが、外国人を利用し排除する態度と同根であることも理解できる。思い返せば、モーツァルトのオペラでも「アルバニア」という架空の「よそもの」は、カップルがもとの鞘におさまるために、いとも簡単に忘れられた。語りの経済にも同じようなエゴイスムが反映されているということか。

変装と情事の相手の誤認というテーマからこうして多様な議論を引き出す『レストハウス』は、同じテーマをめぐって古今東西、変奏されてきたシナリオを読み直させる。いくらかでも話を広げ過ぎだが、姿を変えての情事と言えば、思い出されるのはギリシャ・ローマ神話の変身譚だ。ゼウスは妻の嫉妬や相手の用心をかわして想いを遂げるために動物（熊と鹿ならぬ、牛や白鳥、相手の夫だ）や自然物に姿を変えていた。だが変身した神と女性たちとの出会いが子孫や新しい概念の豊かな創出を約束していたからこそ、これは例外的な物語、神話なのである。融合による創造という理想（口実）が見えなくなり、人間が可変性のない一個の身体に閉じ込められた時、変装による情事の物語は個人のエゴイスム、欲望と感情に焦点を当て始める。そうした人間の物語においては、人違いやアイデンティティの隠蔽が性的規範からの逸脱を可能にし、笑いや快楽と手を結んできた一方で、人違いをめぐる悲嘆の感情が粘り強く演出されてきた。『源氏物語』の浮き舟らがその古い例であるように、暗がりや相手の正体をとっさに見抜けなかつた女性の多くが、悲嘆と罪悪感の筋書きに拘束されている。その悲嘆の背景には、社会道徳の重圧、身体と自我の問題、男女の関係に潜む排他性などだけでなく、涙の官能性、女性の社会的位置

に対する抗議など多様な次元の要素が控えているだろう。それにしても大方は貞操の観念を背景とするこの種の悲嘆から女性を解放し、アイデンティティのすり替えを楽しんでもらおうという文学が生まれてもおかしくはない。だが、その種の『コシ・ファン・トゥツテ』の解釈とは異なり、イエリネクの戯曲は、単に性的解放の象徴として人違いを利用するほどおめでたくはないのである。

はつきりとはわからないのだが、もともと「人違い」のテーマは、他者との関わりにおける個の存在を問い直す側面を持っているのではないか。イエリネクのテキストは、人間が背負う「異なるもの」や「他者」の問題を新たな方向から見直させるように思う。ここで私はどうしても、『レストハウス』の人違いと良く似た状況を男女逆転させて描いた、自分に親しい領域のテキストを比較の対象として思い出してしまう。そこに描かれた性をめぐるメンタリティはイエリネク作品とはまったく異なり、「悲嘆」のシナリオを踏襲しているのだが。ある愛妻家の騎士が、自分の仕える暴君の計略にかかって、当代きつての淫婦という触れ込みの女性と一夜を共にさせられる。暗闇の中で相手が妻とは気づかないまま、彼は未知の妖艶な情事を楽しみ、恐悦の体で家に帰る。心ならずも正体を隠して相手をした妻は、この経験に決定的な打撃を受けて病死し、夫はやがて暴君を倒す。性と笑い・悲しみの素朴な姿を見つめようとしたバルザック『風流滑稽譚』の一作だ。ここには、アイデンティティを偽り、パートナーを他人と思い込んだために、見えない亡霊を背負い込んでしまういきさつが読み取れる。妻が演じ、夫が見てしまった妖婦。欲望が呼び出したこの架空の存在を

ぐって、自己破壊や武力行使が生まれる。欲望の培地としての「熊」と「鹿」を親密な関係の中に呼び込んでしまったカップルが、暴力行為に参加せずにはいられないのと似ていよう。(ただしイエリネクでは、暴力は自分自身や横暴な権力に対しては向けられず、「よそもの」いじめというかたちを取る。)第三者が描き出したものに欲望する時、人はすでにその表象の仕方を通じて、ある「他者」に想像の働きを支配されている。「妖婦」を描写した暴君に、あるいは「熊」と「鹿」の姿を広告上で描き出した「よそもの」に。欲望の舵を握るその「他者」は、私的なぬくもりを破壊しかねない脅威として意識される時、突如、暴力的に追い払われる。だが「熊」と「鹿」を生み出したものは、実はもつと見えにくい次元にいてのではないか。表象されたもの、身体のイメージが本物に先行する世界では、その「他者」はいくら振り払ったところで、すでに語られ描かれたものを求めるように仕組まれている欲望の中から消えることではないのではないか。そうした問いは、イエリネクのもう一つの戯曲『汝、気にすることなかれ』にもつながっていくように思われる。

『汝、気にすることなかれ——シューベルトの歌曲にちなむ死の小三部作』

追われた「よそもの」の一人は、シューベルトの歌曲を通じて「さすらい人」になる。シュミット・フォン・リュールベックの詩とシューベルトの音楽による歌曲「さすらい人」で、旅人

は「探し、予感すれど、いまだ知らぬ」国を求めてさすらつていた。その旅人は「どこにいても私はよそものなのだ」と呟いている。『汝、気にすることなかれ』の三部作は、「よそもの」のテーマを国、故郷、家といったものと重ね合わせている。「訳者解題」によると、イエリネクの『さすらい人』の語り手には、チェコ系ユダヤ人に生まれ、化学者としてナチスに利用されてホロコーストを生き延び、戦後は心身とも重く病んだまま他界したというイエリネク自身の父を思わせるところがあるらしい。『レストハウス』と同じく、「よそもの」のテーマはナチスやそれと同根のものを探り出し批判していくことになるのだろうか。『さすらい人』の父親は「歩行者は前進することではなく、一切を捨て去ること以外、何も求めていない」と呟く。そして「ドイツの主人」に「尊大なそぶり」を捨ててさすらうことを勧めている。歌曲「さすらい人」で歌われていた「愛する国」、「私の言葉を語る国」の探求がある方向に進められ、ドイツの歴史において排除と殺戮を生み出したことが、痛みと皮肉をこめて指摘されているのだろう。そこに感じられる皮肉は、歌曲とのトーンの落差からにもじみ出てくる。シューベルトが「薔薇の花咲く国」の節に与えた夢見るような調子、ピアノ伴奏の付点が弾む足取りを連想させる音楽は、イエリネクの戯曲の「ああ素敵でしょうね、薔薇の膨らむ国。だけど薔薇の頭に加えられるのは、大いなる不正なのだ」という箇所と重なると、そのはかない期待感がかえって苦く響く。「さすらい人」の歌が歴史の記憶を通して歪み、その歪みが「国」の概念を問い直させる。そこにある敢えて不協和音的な響きを聞き逃してはならないだろう。

森とさすらいのイメージは第二部『死と乙女』にも存在し、直接的に「死」と結びつけていた。このテキストは、シューベルトの同名の歌曲とグリム童話『白雪姫』を底辺で交差させている。森をさまよう「白雪姫」とそこで待ち構える「狩人」の対話の中で、真善美、時間、死と生、現代的な欲望の構造、見かけと認識などについて言葉が重ねられているようだが、これも透明に意味を汲み出せるようなテキストではない。シューベルトの歌曲の簡素な構造には生まれた濃密な死の悲痛さと官能性は、対照的な軽い調子のおしゃべりの中で解体される。継母と娘のテーマも自在に変奏される。母親が嫉妬した白雪姫の「美」は、カラー写真に写されあらゆるカタログに掲載されて、メディア主導の消費経済に取り込まれている。そのような「美」＝白雪姫は、地図をさかさまに（高低逆に）見ていたために、探していた七人の小人が体現する「真実」（小人ぐらい小さい）に出会えないまま、命乞いを聞いてくれない狩人＝死神に撃ち殺されて死ぬ。

『汝、気にすることなかれ』の原題“Macht nichts”は「かまいませんよ」というような意味にも「何もしないで！」という意味にも取れるようだ。そこには「Macht＝権力」という言葉が組み込まれ、否定されている。その「権力」は三部作を結ぶテーマの一つだろう。第一部の『魔王』では、権力の側に身を置いた者が棺の中から一人語っていた。棺という、この世とあの世の間の過渡的な場にいる女優には、権力の仕組みを暴くことも許されていよう。この女優の独り言は、三者の視点を組み合わせた歌曲「魔王」のドラマ性と対照的だ。シューベルトは父には見えない魔王の力を、子供の叫びのクレッシェンドとう

ねるようなピアノの伴奏、和音の連打で表していた。有無を言わせぬ異界の力がいかにも恐ろしいような表現を伴って忍び寄ってくるのは、まさにロマン派的な語りの中だから。イエリネクの戯曲では、女優の語り口も独白の内容も、魔物の言葉は日常的なおしゃべりのように聞こえるのだろうかと思ってしまう。そもそも、女優の魔力は大衆のそれぞれを演じることで生まれ、民衆は自分の表象だと思っていたものに取り憑き行動を教えられて死んでいった。イエリネクの二つの戯曲は共に、表象の仕事に忍び込み、人間の認識と欲望を操る何かを探ろうとする。「皆が同じものを欲しがるから、皆が権力の中に取り込まれてしまうの」という女魔王のせりふは、『レストハウス』の副題でもある「みながしていること」を求める心理を浮き彫りにし、同一性と共有の幻想があらゆる領域で見えない「他者」の権力を支えていることを示唆しているのだろうか。

谷川氏によると『汝、気にすることなかれ』の三作はもともと独立して発表されたもので、「死と乙女」シリーズの戯曲も第五作まで書かれているという。また違った作品の組み合わせの中で、あるいは実際の演出の中で、言葉は異なった響きを発するに違いない。音楽の多声性を引き受けつつ組み替え、言葉がはらむイメージや観念や物語を限りなく交錯させるイエリネクのテクストはそれ自体、様々な歴史を語る木々が重なりあう森のようで、いくら分け入ったつもりでも何かが見えたとは言にくいことが多い。つまりどこをとっても「わかった」という気はしないこれらの作品を、途中で放り出す気にはならないのはなぜなのか。おそらくそれが、わかったと言えないこと

が快いことを感じさせてくれるテクストだからだ。言葉はそこで、意味の呪縛や由来の不透明な序列から解き放たれている。手軽な明快さに背を向け、相互の批判や対立をはらみながら自由な関係を紡いでいくこのような言葉たちがこそが、不当な圧力を人間の意識の内部から照らし出し、崩し、組み立て直せるのかもしれない。

(博多かおる)