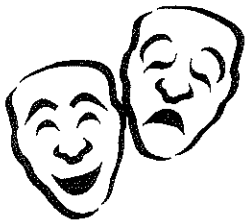
リネクではさらに極端で、グロテスクな発音に変形される。アーベントヴィントから昼食は何にするかを尋ねられて、オッティーリエは「この島の若者がまだ少し残っているし、腰肉の小さなひと切れにすねの生ハムの残りも。それから、先週の観光客のソーセージもまだちょっとある」と答えるが、その原文は以下の通りである。Von dem jungen Hiesigen is no ein bissel was iebrig, ein Stickel Scherzel und ein Rest vom Wadschunken. Und dann ham mir noch was von der Touristenwurscht von voriger Wochen. これは、ウィーン人の誇りへの冒瀆としてやはり物議をかもした戯曲『ブルク劇場』(一九八五)でも用いられた手法だが、イェリネクは、ウィーン人の実相を故意に極端にデフォルメした形で示すことで、その実相を笑い、人々の幻想を打ち破るのである。

以上のように前作を活かしつつ受け継いでいくのは、和歌の伝統である本歌取りに似ている。この三名のつながりには、創造的発展を目指すそれぞれの内的必然性があった、と言うべきであろう。



2つのアーベントヴィント
ウィーン現代演劇とネストロイ
あるいはイェリネクの『大統領アーベントヴィント』

寺尾格

I ウィーンにはたくさんのナチがいるのよ！

エルフリーデ・イェリネクの『大統領アーベントヴィント』は、ベルリンの文学館「リテラトゥーア・ハウス(文学の家)」の依頼によって書かれた作品で、1987年7月に同所で初演(演出:ヴェルナー・ゲルバー)、1992年11月にインスブルックのチロル州立劇場でオーストリア初演(演出:ヨハンナ・リーベナイナー)されている。*i 副題に「ネストロイに従った自由な翻案によるドラモレット」との副題が付けられている。*ii「ドラモレット」とは、「フランス風の小粋なミニ・ドラマ」というような意味で、伴奏音楽に「ピリッと辛い」歌つきの19世紀ウィーンによる民衆劇のスタイルをも示すのだが、「小粋」どころか、ネストロイの『族長アーベントヴィント』のカニヴァリズムの設定をさらに徹底して、ウィーンの現代演劇の特性とも言える言語と身体のグロテスクな絡み合いを、ぎらつくような造形力で示している。ちなみにイェリネクは、この作品の執筆に際して以降、タイプライターの代わりに、アップル社のPCを利用し始めたと述べている。*iii

タイトルを比べれば明瞭なように、ネストロイの「族長Häuptling」を「大統領Präsident」へと変更している。変更の背景には、改作の趣旨にも関わる政治的なスキャンダルが存在する。初演の一年前の1986年の7月、国連の事務総長も務めたクルト・ヨーゼフ・ヴァルトハイムが、オーストリアの第6代連邦大統領に選出された。これが「スキャンダル」であるのは、選挙戦の過程で、候補者のヴァルトハイムがナチス突撃隊の将校であったという過去の事実が明らかにされたからである。

ヨーロッパ諸国では、ヴァルトハイムへの強い懸念が表明されたのだが、オーストリア国内では過去の戦争責任論議が始まるどころか、「外国の圧力に屈するな！」という国粋主義的な感情論が沸騰して、ヴァルトハイムの人気が逆に高まったという事情がある。ちなみに大統領に選ばれたヴァルトハイムに対するヨーロッパの反発は強く、オーストリアの大統領の入国の正式な拒否という「スキャンダル」となり、これが6年後の大統領の任期切れまで持続する。もちろんオーストリア内部での風当たりも強まったのだが、大統領個人への批判は、むしろみずからの戦争責任への態度に対して「何も変わらな

いオーストリア」へと深化して、これが 1980 年代以降のウィーン現代演劇の活性化に非常に大きな影響を与えている。

最も目立つ「成果」として、ここでは 1988 年 11 月にウィーン・ブルク劇場で初演されたトーマス・ベルンハルトの『ヘルデンプラッツ(英雄広場)』だけを挙げておこう。1938 年のドイツ・オーストリア併合の直後に、ヒトラーを熱狂的に「歓迎」したウィーン市民の集まったのが、宮廷前の「英雄広場」である。戦争の「被害者」意識に都合の悪い事実には目をつぶる自己欺瞞を、吐き捨てるように露悪的に指摘し続けるベルンハルトの上演は、劇場監督のクラウス・パイマンをも含めた大きなスキャンダルとなった。例えば、ごく穏やかな部分を以下に引用する。

「わたしにとってオックスフォードは悪夢だけど / ウィーンは日々 / ますますひどい悪夢になっている / いまの状況は実際 / 1938 年当時と少しも変わらないものになっている / いまウィーンには 38 年にいたより / もっとたくさんのナチがいるのよ 」*iv

さて、ベルンハルトによるオーストリア「罵倒」のモノローグは、1989 年の作者の死によって中断したのだが、後を引き継いだかのように、1990 年代以降のイェリネクは、オーストリアのファシズム的心性への無自覚を批判しつつ、すさまじい迫力でテクストを生産し続けて、2004 年にノーベル文学賞受賞後も、その活動に衰えは見られない。ベルリンやウィーンの主要劇場の毎年のラインナップでは、イェリネクの新作が見あたらないことは、毎年、ほとんどないと言える。ドイツ語圏のみならず、遠い日本においても、フクシマ原発に触発された『光のない』は、2014 年も再演される評価を得ている。*v

II 忘れてしまう者は幸いなるかな!

前述したような、現実の大統領の政治スキャンダルの事実経過への批判には、19 世紀の植民地主義に由来するヨーロッパ資本主義の小市民的欺瞞性を批判的に見つめるネストロイの作品との対応が、明らかに見て取れるだろう。隣の島の族長ビーバーハーンとの交流を推進する晩餐会は、諸外国との国際交流を任務とする大統領の主要な活動である。カニヴァリズムにおける人肉への強い欲望には、同じ人間を「食い散らかす」拝金主義の暴走や、さらにはファシズムの自己破壊的な狂気を思わせるものがある。また「文明」との接触に対するアーベントヴィントとビーバーハーンとの対話に見られる閉塞的な排外主義の台詞は、そのままでウィーンの現実へのコメントともなりうる。なによりも冒頭場面で、アーベントヴィントの政治的な演説が常に脈絡を失うのは、過去の戦争責任への「健忘症」に陥っているオーストリアの状況そのものでもある。

イェリネクは、この政治的「健忘症」の問題意識を縦糸にして、さらに「人肉食い」のカニヴァリズムの設定の横糸をグロテスクに強調し、ほとんどキッチュな悪ふざけにも思えるような変更を次々に繰り出す。以下に、その改作の一部だけを紹介したい。

第一幕

アーベントヴィントと娘のオッティーリエが、いかにも南洋の島のような原始林の中に座っている。しかし二人とも典型的にヨーロッパ風の服装で、羽根や鼻輪などだけで南洋らしさを出している。オッティーリエはめかしこんでいるが、上品で好ましい雰囲気。二人とも人間の腿の骨をかじっており、あごから骨の血がしたたっている。(17)

ネストロイでは、島に漂流したアートゥーアだけが「都(ウィーン)」を示す服装だが、イェリネクでは全員がヨーロッパ風の衣装であり、「羽根や鼻飾り」で「南洋」が暗示されるだけである。ただしネストロイでは台詞の中で言及されるだけのカニヴァリズムが、「あごからしたたる血」の演出指示によって、視覚的に強調されている。ネストロイの展開との大きな相違は幾つもあるが、例えばアーベントヴィントは「人肉」ソーセージ缶詰輸出業者であり、娘のオッティーリエに説得されて、大統領に立候補の「選挙キャンペーン」を行う決心をするのが、第一幕である。

オッティーリエ:考えてみてよ、まず大統領にさえなれば、その後は好き放題だわ。
アーベントヴィント:しかし目下の緊急の課題は、今日のお昼に何を食べるか?
オッティーリエ:島の若者が、まだ少しあるわ。切り身と、腿肉のハム。それから先週の観光客のソーセージも、まだ少し残っているわ。(19)

一幕の最後には、ネストロイ風のクオドリベット(オペラ・パロディー)のスタイルで、イェリネクのカニヴァリズムの基本的な趣旨が明瞭に提示される。*vi

天井から「ウィーンの味覚あれこれ」の巨大缶詰が降りてくる。缶詰の蓋が開くと、ソーセージ・ミンチ機の事故で死

んだはずの、アーベントヴィントの妻のリジーが現れる。まるでオペラ座舞踏会のようなドレス姿だが、色はトイレの便器の色で、ミントグリーンが最善であろう。缶詰の中から、同様に巨大な野菜くずが周りに噴出する。腰までのリジーが、美しく歌う。

リジー：　ウィーンの血よ、ウィーンの血よ。
　　町の全てが、その中で安らいでいる。
　　Wiener Blut, Wiener Blut
　　Was die Stadt alles hat, in ihm ruht...
(20—21)

リジーの歌は、ヨハン・シュトラウス二世の通常「ウィーン気質（かたぎ）」と訳されるオペレッタの第二幕で歌われる有名な二重唱である。「ウィーンの血よ」を繰り返しながら、「町の美しいものが、お前の中に安らいでいる。」の「美しい」を「全て」へ、「お前」を「それ」へと変えただけなのだが、カニヴァリズムの文脈の中に置かれた「血」は、当然、その意味内容を大きく変える。その方向で訳すと、「ウィーンの町の全てが、血だらけで動かずに横たわっている。」

シュトラウスのオペレッタは、不倫と人違いによるコミカルな大騒動を楽しむ内容で、物事を深刻に受け止めず、気楽な「心地よさ（ゲミュートリッヒカイト）」にゆだねるのが「ウィーンの血」だというメッセージなので、「血」は比喩的な使用ということになる。イェリネクは、比喩的な「血＝気質」を、カニヴァリズムの世界における文字通りの「血」へとグロテスクに読み替えている。ちなみに「血」という言葉は、ナチでは「実体化」されて「ゲルマン純血主義」と「反ユダヤ主義」とが表裏一体となり、「アウシュヴィッツ」に進んだという歴史的事実があるので、「血」という言葉の使用に、ナチの人種主義の連想が付随して出てくるのは避けがたい。従って歌のメロディーが美しく「血」を響かせれば響かせるほど、同時にファシズムの記憶に対する無責任な不感症と健忘症への皮肉の倍音が強くなるのは言うまでもない。

従って「ウィーンの血」とは、第一にいつまでも政治的に無責任な本性の「血＝気質」であり、第二にナチズムの結果として戦争で流した過去の「血」の記憶であり、さらには第三にファシズムへの可能性に無知なあまりに、自分たちの民主主義が流す「血」でもある。さらに舞台内容から見れば、アーベントヴィント「大統領」が「選挙の結果が全てだ！（Gewählt ist gewählt!）」と何度も繰り返しながら、「好き放題」に「民衆＝選挙民」の「血・税」をぜいたくに吸い尽くすのみならず、島民を文字通りに「食い尽くす」という意味での「カニヴァリズム」の「血」でもある。

比喩的な「血」を文字通りの「血」へと実体化する「カニヴァリズム」は、イェリネクの作品でもしばしば現れる通奏低音であるが、『大統領アーベントヴィント』では、イェリネクは他の作品に比べると、この素材をかなり率直に扱っている。例えば三幕での隣の島の大統領との晩餐会（オペラ座舞踏会！）において、リンゴソースのかかった「おいしそうな」島の若者が饗される。その際にアーベントヴィントは、改作の基本モチーフである「忘れる」ことの重要さを強調している。

アーベントヴィント：実に美味ですぞ、少しクリームなんぞをつけると、特に・・・ただし、お忘れになってはいけないのは、食べた奴のことはすぐに忘れなければならないという点です。さもなければ、後で何日も胃にもたれることになる！（31）

「全てを忘れる」健忘症のアーベントヴィントは、最後に自分の娘と婚約者をも忘れたあげくに、二人をも食べようとして大騒ぎになったところに、唐突に白熊が登場して、名刺を差し出しながら自己紹介をする。

白熊：わたしは海の向こうのテレビ局でして、次の五年間の放映権が欲しいのです。というのも、大きな沼の向こう側では、このオペラ座舞踏会のイベントが大人気でして、毎年テレビで大評判です。この気持ちを焦げ付かしてはなりませんし、冷たくしてもいけません。(33)

トゥーリズムとグローバリズムに邁進するロマンチック・ウィーンへの皮肉をふりまく熊は、しかし突然、アーベントヴィントに襲いかかる。アーベントヴィントが口癖の様に何度も繰り返した「選挙が全てだ！　（ゲヴェールト・イスト・ゲヴェールト Gewählt ist gewählt!）」という傲岸な台詞は、同形同音異義語的（Homonym）に変奏されて、「暴力が全てなんだ！（ゲヴァルト・イスト・ゲヴァルトGewalt ist Gewalt!）」という結末になる。そして「選挙」から「暴力」へ、そしてさらに「忘却」へと進む構図が提示されて、カニヴァリズムのミニ・ドラマは幕となる。

アーベントヴィント：ちょっ、ちょっと待った！（熊はアーベントヴィントを食べ始める。）わしの熊がバカなことを始めている！暴力が全てなんだ（Gewalt ist Gewalt!）！
白熊：（アーベントヴィントを食べながら）あの有名なニュー・イヤー・コンサートも、新世界のアメリカでは、毎年のように視聴率が伸びています。（アーベントヴィントを食べる。）ああいうのは、まだ見たことがないんですよ。(33)
・・・(略)・・・
アーベントヴィント：（すでに息が詰まって）わしの言いたいことは何だっけ？

アペルトゥトー、その家来たち、白熊：（一斉に）彼は忘れてしまったのだ！
（白熊はアーベントヴィントを全て食べ尽くす）
（オッティーリエとヘルマンが慎重に戻ってくる。満腹で床に座っている白熊の周りを、全員が歌いながらワルツを踊る。）

全員：どうしようもないことを
忘れてしまう者は幸いなるかな。
・・・（中略）・・・
貧しい奴だって
誇らしげに
立派な紳士の栄養になる、
紳士は人間を食らうのがお好き。
どうしようもないことを
忘れてしまう者は幸いなるかな。
（ゆっくりと幕が降りる。）　(34)

Ⅲ　「女優」の代わりに「雌豚切り裂き女」を！

以上、ネストロイの設定と台詞を自由に翻案したイェリネクの「悪ふざけ」のほんの一部を紹介した。ただし決定的に重要な点を、あえて無視した説明と翻訳になっているのは、コトが「外国語」の宿命にも関わるからである。

もともとのネストロイの作品自体が、ウィーンの社会的な現実状況と不可分であるところに、その民衆劇としての特性があるのだが、それは言語の点でも言える。実は独特の用語と表記と文法のウィーン方言（Wienerisch）が、ネストロイ理解には決定的に重要なのである。*viiウィーン方言をベースにした地口（Kalauer）、隠語（Jargon）、冗語（Plenasmus）、同音異義語（Homophonen）、さらには全くの造語（Neologismus）や理解不能語（Kauderwelsch）等々を豊富に駆使して、様々な状況の中に生じる微妙な「ズレ」が、もともとのネストロイの喜劇の言葉と身振りの演劇的な効果である。言葉と身体が、いやおうなく自己展開していくおかしみに満ちている。従って方言による「身体感覚」の「親近感」は、ネストロイの演劇的な魅力と不可分である。

しかし「ネストロイの作品が他のドイツ語圏の国やそれ以外の外国へと広がっていかない最も大きな理由に方言の問題がある」*viii のも確かで、ウィーン方言を理解するのはなかなかに難しい。ましてや外国人の耳には、本当の勘どころは、なかなか押さえがたいだろう。しかし理解できた場合には、実に耐え難いほどの魅力のあるおもしろさとなる。このあたりは、例えば上方喜劇の「あんさんはアホや！」の持つホワンとした言葉の雰囲気と似ているかもしれない。

イェリネクのネストロイ改作ミニ・ドラマも事情は同じで、ウィーン方言をネストロイ以上に全面的に採用しているのだが、どうも翻訳にうまく生かすことができない。しかしウィーン方言の使用によって、実はイェリネクの皮肉が何層倍にも強化されている。方言の持つ暖かい親しみやすさに包まれて、逆にカニヴァリズムの皮肉の冷たさが倍加させられているからである。

例えば冒頭の「ねえ、パパ。あたしすっごくガッカリだわ、パパこそあたしたちの大統領になってほしいのに。」において、教科書ドイツ語と異なる部分を四角で囲んでみる。

Ach Papa, ich bin scho ganz deschparat. Ich tät so gern wollen, daß du Präsident wirst von die unsrigen!

音韻、用語、統語法の違いによって、もともと理解しがたいウィーン方言に、さらにイェリネク特有の「脱構築」が加わるので、随所に？？？の生じるテクストであることは、正直に告白しておこう。

ちなみにウィーン方言を使用しつつ、ウィーンのナチ問題に切り込むという点では、ウィーンを代表する名女優のパウラ・ヴェッセリをテーマとした『ブルク劇場』（1985年初演）の方が、『大統領アーベントヴィント』以上に本格的な作品である。ただし純然たるウィーン方言は最初の方だけであり、むしろいかにもイェリネク風の独特な「芸術 / 作り物言語 Kunstsprache」を展開させる作品でもある。

ウィーン方言とも通底する『ブルク劇場』の「芸術 / 作り物言語」に関して、イェリネクの発言を以下に引用する。彼女はわれわれの置かれた状況を「泥沼」と言っているのだが、実は「偏見」と「言語」とは紙一重であり、抜け出すことが真に困難なのが「言語の泥沼」であるという視点を見過ごすべきではないだろう。

私にとって重要なのは、ナチ時代の「血と大地」の神話のプロパガンダ言語と、1950年代の戦災復興期に流行した「ふるさと映画」のキッチュな決まり文句とが、ほとんど区別しがたいという事実です。わたしはそれを言語という手段で示したいのです。愛とか、愛国心とか、ドイツ万歳とかは泥沼です。そして女性を抑圧する泥沼、使用人や母親や産むだけの性や賢いパートナーというような、要するに常に自分を押し殺して、男に従うだけの存在に女性を押し込めるような泥沼は、戦後も決して

乾くことのないもので、そのような泥沼こそが、わたしなりの「芸術 / 作り物言語」の素材なのです。なにしろ泥沼のキッチュと偽善は、もはや乗り越えがたいですから、そのようなキッチュと偽善の言語をパロディー化することはできません。そのような言語は、「自分自身のために /自ずから、語る」のですから、もはやわたしが語る必要はないのかもしれません。ですからわたしはわたしのテクストにおいて、いわば言語論的に語るのです。つまりファシズムのイデオロギーを鼻汁のようにひきずっている言葉から、新しい言葉を創造して、ファシズムの暴力性をすべて暴き出すような「造語」へと転換するのです。例えば、「魔笛(ツァウバー・フレーテ Zauberflöte)」の代わりに「清潔な殺人(ザウバー・テーテ Saubertöte)」とか、「女優(シャウシュピーレリン Schauspielerin)」の代わりに「雌豚切り裂き女(ザウ・シュリッツェリン Sauschlitzerin)」とか、言葉は必ずしも個々の意味連関の中にとどまることがないのです。*ix

イェリネクのテクストに対する評価として、しばしば「音楽的で多声的」と言われることが多い。その演劇的な可能性の故に、舞台人を挑発してやまないのだが、しかしイェリネクの「多声的な音楽」は、イージーリスニングのように美しく響く「快適さ(ゲミュートリッヒカイト)」に「安らぐ」ためにあるのではない。むしろ逆にグロテスクな「カニヴァリズム」の現実を見据えながら、一方においては思考の怠惰に対するべく、また他方においては新しい言語造形に向きあうべく、われわれに呼びかけているのである。

*脚注

i Pia Janke. Werk Verzeichnis. Elfriede Jelinek. 2004. Wien. S.91.

ii Elfriede Jelinek. Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy. In: Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (1999), 2., erweiterte Auflage, S. 17 – 34. 以下、引用ページは本文中に数字で示す。

iii http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/ 「以前は、テクストの全体を見るために、わずか一～二カ所の変更でも、もう一度書き直すので・・・そのたびに思考が中断されるのがイヤでした・・・同じ作業の中で、何かを創造したり、また再び消去したりできるのは、まるで神様の様な気持ちがします。」

iv トーマス・ベルンハルト『ヘルデンプラッツ』池田信雄訳、2008 年、論創社、89 ページ以下。訳者解題にスキャンダルの事情が詳しい。パイマンをめぐる事情は以下を参照:寺尾格『ウィーン演劇あるいはブルク劇場』、2012 年、論創社、第四章。

v エルフリーデ・イェリネク『光のない』林立騎訳、白水社、2012 年。以下を参照:寺尾格「アウシュヴィッツ、ヒロシマ、そしてフクシマ以後」、『文学』2014 年 3,4 月号、岩波書店、81 ページ以下。

vi 以下を参照。ウィーン民衆劇研究会編訳『オペラ・パロディーの世界』立教大学出版会、2007 年。

vii 以下を参照:河野純一『ウィーンのドイツ語』2006 年、八潮出版。

viii 新井裕解説:ウィーン民衆劇研究会編訳『ネストロイ喜劇集』、1994 年、行路社、668 ページ。

ix Elfriede Jelinek.: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: Theater der Zeit. Nr.7. 1984. S.14f.