

Title	エルフリーデ・イエリネクの『スポーツ劇』における群衆
Sub Title	Die Masse in Elfriede Jelineks „Ein Sportstück"
Author	津崎, 正行(Tsuzaki, Masayuki)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.56 (2018. ) ,p.67- 84
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	中山豊教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Yutaka Nakayama
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20180332-0067">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20180332-0067</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# エルフリーデ・イエリネクの 『スポーツ劇』における群衆

津 崎 正 行

## 1

エルフリーデ・イエリネクの『スポーツ劇』は、著者自身を連想させるエルフィ・エレクトラの「やっと静かになりました」(8)という言葉で幕を開け、「著者」と呼ばれる登場人物の「しかし、それはすでに終わりの後、そして、静寂静寂、物音もせず」(188)という言葉で幕を閉じる。静寂と静寂のあいだに登場する人物たちのほとんどは、「男」、「女」、「スポーツ選手」、「別の選手」、「犠牲者」、「加害者」のような名前と呼ばれる類型的な人物であり、個人としての輪郭によって他者と区別されてはいない。イエリネクはエッセイ「私は浅薄でありたい」で、次のように述べている。「私は何人でも好きなだけ登場させ、たがいに対立させる。しかし、誰が誰なのだろうか。私はこの人たちを知らないのだ。誰もが別の誰かであることができ、第三者によって演じられることができる。この第三者は第四者と同一であるが、誰もそのことを気にかけはしない。」<sup>1)</sup>

この作品には、一貫した「筋」は存在せず、通常の意味における「対話」も行われぬ。代替可能な登場人物たちは行動らしい行動をせず、長大なモノローグを行うばかりである。そのなかでは、頻繁に視点が変更され、話者が変わる。そして、言葉のもつ響きから展開される連想的イメージはとめどもなく増殖し、同音異義語や多義語による言葉遊びが繰り返さ

れる。そこで語られる言葉は、かならずしもイエリネク自身によるものばかりではなく、さまざまな先行テキストが引用されている。たとえば、ギリシア神話に登場するアマゾーンの女王ペンテジレーアのパロディーである「女」によって、ハインリヒ・フォン・クライストの悲劇『ペンテジレーア』が引用され、「著者」によって、自分自身の父親の死とも重ね合わせながら、シルヴィア・プラスの詩「ダディー」が引用される<sup>2)</sup>。さらに、実在のスポーツ選手や政治家、スポーツイベントや戦争などについての言及も見出すことができる。

イエリネクが用いるのは「モンタージュの技法」であり、彼女によれば「すでに存在する発言を登場人物に言わせることによって、戯曲において、さまざまな言語の層を作り出すことができる」<sup>3)</sup>のである。その際には、先行テキストが個々の文どころか、文節、あるいは語の単位にまで解体されたうえで、イエリネクの作品という別の文脈のなかに移され、新たに組み合わされている。個別に出典を明らかにすることも、引用符を用いることもなく引用されたテキストはイエリネク自身によるテキストと混ざり合っており、両者を明確に区別することはできない。しかし、それらの断片化されたテキスト同士は、かならずしも矛盾なく調和したものとして、ひとつにまとまっているわけではない。いわば、たがいにとって異質なものである断片と断片が、溶け合うことなく共在しているのである。

## 2

無数の断片 [Stück] から構成されたテキスト群である『スポーツ劇 [Ein Sportstück]』の初演が行われたのは、1998年1月23日、すなわち、長野における冬季オリンピックの開幕を間近に控え、まさに「頭のなかにあるのは、スポーツ、スポーツ、スポーツのことばかり」(13)ともいえる時期であった。しかし、イエリネクはその熱狂には与せず、むしろ「スポーツという大衆現象」を厳しく批判している。ただし、イエリネクが批判しているのはスポーツそのものではなく、あくまでも「排外的愛国主義

や熱狂的言動を煽り立てるメディアとしてのスポーツ」、あるいは「戦争としてのスポーツ」である<sup>4)</sup>。スポーツと戦争の関連性については、『スポーツ劇』のなかで、繰り返し言及されている。たとえば、登場人物のひとりである「女」が「ねえ、お願いだから、今日だけは競技場に行かないで。心のなかで、本当に心配しているのよ。お前ともう、会えなくなるんじゃないかって」(17)と言い、それに対して、コロスが「どうして、あなたは息子さんをスポーツという戦争に送ったのですか。彼にすぐに戻ってきてほしいと思うくらいなら」(22)と問いかける。スポーツが戦争と、スポーツ選手が兵士と、競技場が戦場と等しいものとみなされていることは明らかである。そして、この競技場＝戦場においてスポーツのユニフォームを身に着けた選手＝兵士たちが殺し合い、死体の山を築くのである。初演と同年にローヴォルト社から出版された単行本にはイエリネクのコメントが付されており、そのなかで明確に、「この作品の主題は殺すことであり、殺すことの『堆積』(エアラス・カネッティ)なのです」<sup>5)</sup>と述べられている。

イエリネクが出典として挙げているカネッティの『群衆と権力』には、スポーツについての直接的な言及はほとんど見られないが、例外的にエピソードにおいて、次のような指摘がなされている。「だが戦争に、二重群衆の別のシステムがとってかわる。議会での経験が証明しているのは、二重群衆の機構から死を排除することができる、ということである。平和的でルールに則った権力の持ち回りが、国家間でも確立されるだろう。大衆的イベントとしてのスポーツはローマにおいてすでに、戦争の主要な部分を代替していた。スポーツは今日、それと同じ重要性を——ただし、世界的な規模において——再び獲得しようとしている。戦争が死滅することは確実であり、それが終焉を迎えるのは遠い将来のことではないと予測することができるだろう。ただしそれは、生き残る者について考慮しなければならないことではあるのだが。」(III 555) 以上に引用した箇所から、戦争とスポーツがきわめて密接な関係にあるという見解が両者に共通していることは

明白である。しかしながら、両者のあいだに決して小さくない相違点があることもまた、否定できない。すなわち、カネッティにおいては、スポーツはあくまでも戦争を代替するものであり、それによって戦争を回避する可能性が示唆されているのに対して、イエリネクにおいては、スポーツは戦争を代替するものというよりはむしろ、戦争そのもの、あるいはその一形式なのである。さらに、スポーツは平時において戦争を準備するもの、それを行う者を戦争へと駆り立てるものとみなされている。「もし、これまでにスポーツをしたことがなければ、戦争に行くべきだと、どうやって若い男性に分からせればいいというのですか。」(25) スポーツによって身体を鍛錬することは、軍事訓練と同一視されている。さらにスポーツは、肉体的にだけでなく精神的にも、それを行う者に戦争、あるいは死への心構えをさせるものとして理解されているのである。「彼が言うことには、スポーツの意義とは、死ななければならないということが、人間にとって何でもなくなることなのです。」(26)

## 3

イエリネクの『スポーツ劇』においては、スポーツが戦争と同一視されている。しかし、ここでいう戦争とは、かならずしも軍事的なものであるとはかぎらない。「イエリネクにとって、他のあらゆる戦争を引き起こすのは経済戦争であり、需要と供給のルールこそが、スポーツを含むあらゆる存在の形式を規定している。『スポーツ劇』は、人間の身体と感情の生産、市場化、売買をめぐる作品なのである。」<sup>6</sup> この作品においては、経済とかかわるさまざまなこと、ことにスポーツにおける商業主義についての言及が随所に見られる。たとえば、作品の冒頭におかれた「ト書き」として読むこともできるテキストには、次のように書かれている。「著者は多くの指示を行わない。そのほうがよいことを、今では理解している。あなたは、好きなようにしてかまわない。絶対に欠かしてはならないのは、ギリシア演劇のコロスだけである。コスは [……] スポーツの服装をしな

なければならない。それによって、スポンサーたちのために、かなりのスペースが与えられるのではないだろうか。コロスは、もし可能であれば、全員がアディダスやナイキなどで、リーボックやプーマやフィラなどで統一することが望ましい。」(7) この作品の全編を通じて、商業化されたスポーツがメディアによって日常生活のいたるところに浸透している様子が描かれている。また、それによって利益を得ようとする企業やその経営者たちについても言及されている。そのひとりであるアキレウスによれば、「経済活動で失敗する人は、人生でも失敗する」(135) ののである。

この作品の前半と後半のあいだに挿入された「中間報告」には、身体に対して暴力を加えることにおいて共通点をもつ二人の人物が登場し、長大なモノローグを行う。すなわち、介護を必要とする裕福な老人に対する連続殺人を行ったエルフリーデ・ブラウエンシュタイナーをモデルとする「老女」と、アナボリック・ステロイドの過剰摂取によって命を落としたボディビルダーであるアンドレアス・ミュンツァーをモデルとするアンディである。この「中間報告」の後に、アキレウスとヘクトールが登場する。「二人の年配の、すこし肥満したテニスプレーヤーであるアキレウスとヘクトールがクラブのユニフォームを着て、テニスをしている。彼らはいわゆる幕間劇を演じる。並外れた大きさのラケットを持っている。」(124) トロイア戦争では敵対関係にあったアキレウスとヘクトールが、テニスのラリーと同じように会話のやりとりをするなかには、カネッティの「生き残る者」(III 267ff) を暗示する箇所がすくなく含まれている。たとえば、アキレウスは「私たちは経営危機に見舞われましたが、またしても生き残ることができて、私は満足しています」(124) と言い、ヘクトールも「あなたのおっしゃることは、よく分かります。本物の情熱になることができるのです、この生き残るということは」(124) と答える。企業の役員とおぼしきアキレウスとヘクトールはここで、「生き残る者」の典型として描かれている。生き残るための手段としてまず考えられるのは、死の危険があるところには近づかないことである。それは、たとえば

権力者が用いる手段である。権力者はあらゆる方法で危険を身邊から遠ざけ、安全なところから命令を下す。しかし、英雄は危険を避けるのではなく、あえて危険に身をさらしながらも生き残ることによって、喜びと満足感を得る。「はい、死が間近に迫ったときにだけ、私は自分の人生に満足することができます。だからこそ、私は戦士になったのです。いつも、意図的に交通標識を無視しました。いつ死んでもおかしくないという喜びではなく、生き残るという喜びこそが、何度でも新たにされなければならなかったのです。駐車券のように。」(125) このアキレウスの台詞は、カネッティにおける「情熱としての生き残ること」に対するパロディーとなっている。「生き残ることによってもたらされる満足感是一种の快楽であり、飽くことを知らない危険な情熱となる」(III 271) 可能性をはらんでいる。これまで「連戦連勝で生き残る」(129) ことができたヘクトールとアキレウスの前には、死者の山が築かれている。彼らはいわば「商品の生産と消費の英雄」として、経済活動という名の戦場で「生き残るという喜び」を体現しているのである<sup>7)</sup>。「私たちのすぐそばで、私たちの犠牲者たちが積み重ねられています。私たちは彼らをよじ登って越え、更衣室に行きます。」(135)

戦場で生き残った者の前には、死者が横たわっている。「生き残る瞬間は、権力の瞬間である。死を目のあたりにした恐怖は、満足感のうちに解消される。なぜならば、自分自身は死者ではないからである。死者は横たわっているが、生き残った者は立っている。」(III 267) 死者はその場から消えてしまっただけではない。彼らが死体としてそこにいることこそが、勝利の感情を高めるからである。死者にとって、敵と味方の区別はもはや意味をなさない。「戦場では味方と敵が入り混じっており、死者たちの堆積は両者に共通のものである。」(III 268) そこにあるのは、生者と死者の区別だけである。しかし、生きているうちは、敵と味方は明確に区別されなければならない。なぜならば、「群衆が自らを維持することができるため、もっとも確実な機会であり、往々にして唯一の機会であるのは、第二

の群衆が存在し、それと関わり合っているという状況」(III 71) だからである。

群衆を「敵と味方」という二つのグループに分けることは、『スポーツ劇』の冒頭におかれた「ト書き」で、すでに提案されている。「舞台そのものについては、それを横切るようにして、二つの領域に分断してもよいかもかもしれない。それも、スポーツスタジアムの薄暗くなっている部分が、私たちの目の前でそびえ立つようにするのである。それは、二つのファンの集団 [Fangemeinden] がすぐにつかみ合いの喧嘩を始めてしまわないように、たがいに分けるためのフェンスである。そびえ立つフェンスの両側には、制服を着た警官が立っている。フェンスに背を向け、二つの集団を注視している。どちらの集団も、相手の方へ行こうとして押し寄せ、フェンスを叩き、時にはフェンスを破ることもある、等々。両者は敵対する集団 [Feindmengen] である。この戯曲全体が扱っているのは、結局のところ、その相互干渉なのであるが、もしかしたら、それとはまったく異なることであるのかもしれない。」(7f.) この作品の背後では、二つの陣営に分かれて対立する集団の音が、大きくなったり小さくなったりしながら、つねに鳴り響いている<sup>8)</sup>。そして、カネッティに「後に私が二重群衆として理解し、記述しようとしたものに対する感覚」(VIII 240) を与えたのも、まさにサッカー競技場から聞こえてくる、二つの陣営に分かれた観客たちのこのような叫び声だったのである。

#### 4

群衆という現象に対する関心は、「ト書き」の直後に続くエルフィ・エレクトラのモノローグにおいて、すでに明確に示されている。「やっと静かになりました。私の父の血で赤く染まった川が、またきれいになりました。それとも、今すぐにも、ママとの戦争が新たに始まるのでしょうか。でも、私にはどうでもいいことです。もうだいぶ前から、群衆の行動のほうはずっと気になっているのですから。こんなにも多くの人間が個人的な



動機で行動しているのに、突然——まるで目に見えない時計の時を刻む音が、彼らの頭のなかにある何かを粉々に壊してしまい、彼らを架空の時間に合わせでもするかのように——みんなが同じ調子でチクタクと音を立て、スポーツ用具をつかみ、殴り合いを始め、自分たちのカップを粉々に割ってしまいます。[……] 人間たちは、ネクタイを釘に掛けて、自分のユニフォームを、スポーツウェアを着ます。そのためにはまず、自分の取り違えようのない本性を破壊しなければなりませんでした。それとも、そうすることによってはじめて、その本性が姿を現したのでしょうか。このようなことが行われたのも、彼らがみんな本当に同じで、画一的であるように見えるためなのです。兵士たちのように。ジーンズ、Tシャツ、野球帽。哀れな川にもまさに同じことが起こり、岸辺を踏みつけるオリンピック競技のために、その装いが一新されます。川の主人たちは、川から自然らしい人工性を作り出します。あるいは、人工的な自然らしさというべきかもしれませぬ。」(8f)

この作品を通じて「スポーツ」という事例において描かれているのは、このような「個々の自立した個人を画一的に行動する群衆に化す衝動とメカニズム」<sup>9)</sup>にほかならない。差異を画一化することにひそむ暴力性が、護岸工事のメタファーによって語られているが、それもまた、自然に対する暴力である。群衆のなかで日常化された暴力行為については、他の登場人物によっても語られている。たとえば、「男」という名の登場人物が「犠牲者」を蹴りながら、次のように述べている。「私の抑制メカニズムは今、無効になっています。なぜならば、集団力学的な力が私に作用しているからです。あなたが、ご著書にお書きになったとおりです。」(55)

ここで言及されている「ご著書」が、ヘルベルト・イエーガーの『マクロ犯罪学』を意味していることは、『スポーツ劇』の単行本の巻末に、同書に対する謝辞が記されていることから明らかである。イエーガーによれば、従来の犯罪学はもっぱら個人による犯罪や逸脱行為ばかりを対象としており、集団的な犯罪はほとんど顧慮されてこなかったが、戦争におけ

る大量殺人やジェノサイドのような、きわめて重大な集団的暴力は、もはや個人による「逸脱行為」としては理解することができない。個人の行動は、孤立した行為でも個別的な事象でもない。個々の行為は、社会全体にかかわる葛藤を前提としており、マクロレベルにおける特定の事象と結びついている。そのかぎりにおいて、それは「逸脱行動」というよりはむしろ、「共同行動」として理解すべきものなのである<sup>10)</sup>。イエーガーが提唱する「マクロ犯罪」において、とくに重要な前提条件とみなされているのは、「道徳的価値の方向づけの集団的変化と中和化のメカニズム」である。それによって、「通常であれば有効な規範観念、文化による禁止、抑制、良心の反応」が停止するにいたる<sup>11)</sup>。イエーガーが狙上りにのせているのは、国家による大規模な暴力だけではない。それらを分析することによって得られた、集団的暴力を可能にするメカニズムについての知見は、「より小規模で、たいていは不安定なグループ」<sup>12)</sup>における突発的な暴力を理解するためにも利用されている。

幕間劇が終わると、「別の選手」と呼ばれる人物が次々に登場し、犠牲者に対する暴行に加わる。その際に彼らが語るのは、かならずしも、彼らが今まきに行っていることではない。むしろ、それとは関係のないさまざまなことについて語りながら、「そのついでに」(142) 犠牲者に暴力を加えているにすぎないようにさえ見える。そこに「良心の反応」は見られない。時には、イエーガーの著書から引用したと思われる言葉が挿入されるが、それはごく小さな語句の単位にまで分解されており、イエリネク自身のテキストや、イエーガー以外から引用されたテキストと混ざり合っている。以下に引用するのはその一例であり、イエーガーの特定の箇所を引用していることが、比較的明確に示されている箇所である。「私たちにはもう、理念の一致は必要ないのです。感情も計画も必要ないのです。私たちが必要とするのは、無言の身ぶり、無言の視線、ちょっとした手の動きです。そうすると、これはよくあることなのですが、信じられないほど素早く、何らかの共通の関心が私たちをごくゆるやかに結びつけるいとますら

なく、私たちは位置について、勢いよく突き出して、走り出します。」(177) この箇所に対応する原文は、以下のとおりである。「全員が瞬間的に、理念、感情、共通の計画、行動にとらえられることによって、この意味において、個人の行動の指針となる状況的な規範や基準が定まることがある。そのためには、象徴的なシグナル、たとえば、無言の身ぶりや無言の視線を示すだけで十分なこともある。いずれにしても、そこに認めることができるのは、『どれほど素早く、何らかの共通の関心によってたがいにゆるやかに結びつけられた若者たちが合意して、重大な犯罪行為をなすにいたるか』なのである。』<sup>13)</sup>

## 5

『スポーツ劇』において、軍事的な戦争についての直接的な言及がなされることは、かならずしも多くはない。作品中には、その執筆中にはまだ終結していなかったユーゴスラビア紛争を示唆すると考えられる箇所(112, 146, 161)が散見され、ヒトラーやスターリンとやらんでムラディッチやカラジッチの名も挙げられているが、そのすぐ後には、次のように述べられている。「この男性たち全員に拍手をしてあげてください。というのも、ここで彼らのことを話すのは、これが最初で最後なのですから。」(11)そして、退場する「歴史上の英雄たち」と入れ代わりに登場する「新しい英雄」であるスポーツ選手たちが、戦争としてのスポーツを行い、健康で強靱な身体を作ることについて語る。戦争で敵に勝つために軍事的な訓練が必要とされるのと同じように、スポーツで敵に勝つためにも身体の鍛錬が必要とされる。しかし、それはかならずしも自然な方法で行われるとはかぎらない。『スポーツ劇』では、身体を人工的な方法で生産し、改造することができるものとみなす人物たちの姿が繰り返し描かれている。「中間報告」に登場するアンディは、その典型である。アンディは「超人工場で製造された」(89)「人工的な人間をとて自然に演じたたことがある」(88)アーノルド・シュワルツェネッガーに憧れ、彼と同

じような「人間ビルディング」(89)になろうとする。「僕は最初のうち、スポーツを楽しんでいたけれど、その楽しみが突然、身を焼き尽くすような情熱に変わって、自分自身を食べ尽くし、それから、外装を増築しようとするようになった。」(102) アンディは「ひとりでに成長したりしないんだ、筋肉は」(94)と考へ、自らの身体に「科学の積み木箱」(99)、すなわち「テストビロン、パラボラン、ハロテストチン」(98)を与えたが、「この栄養は反対に、僕をすっかり解体してしまった」(100)のである。「もう何も身体を外側からまとめておくものがなければ、それは簡単に岸辺からあふれる。どうして、別のをくれなかったの、ママ。残念だけれど、僕は氾濫してしまった。」(97)

ここで語られている身体という川の氾濫には、冒頭のモノローグで語られた、氾濫する川に対する人工的な護岸工事のイメージが重ねられている。このような身体＝自然に対する暴力は、つねに自分自身に向けられるとはかぎらない。健康で美しい身体という理想像を求めることは、それに合致しないものを排除することに、容易に転化する。「私たちはスポーツにおいて、大衆的現象と直面します。その影響を受けると、人間は普段とは別の行動をとるでしょう。スポーツの影響を受けると、人間は突然、自分が規範だと感じるようになるのです。」(70)

スポーツは個人によって行われるばかりでなく、集団でも行われる。「オリンピックがあるのも、彼らに機械の一部であることを教えるためなのです。」(42) チームスポーツの意義は、個々の成員の身体を鍛えることに加えて、集団で同一の運動を反復することによって、規律を身につけさせ、集団の一員としての自覚をもたせることにある。さらに、集団の結束を高めるために、他者に対する暴力という「スポーツ」が利用されることもある。集団的な行動に見られる特徴のひとつは「抑制の停止」であり、それはイエーガーによれば、一方では、あるグループの内部で結束が高まること、他方では、他の集団の一員に対する「人間的な」距離が広がることと関連して引き起こされる<sup>14)</sup>。『スポーツ劇』における犠牲者も、「内

では、あなたのグループとますます親密になり、外では、私に可能なかぎり距離をおきます」(73)と指摘している。スポーツ選手たちが犠牲者を暴行するあいだにテープで再生されつづけるのは、次のように述べる男たちの声なのである。「私の犠牲者に対する距離がとられるのは、私がこの人間を個人的には知らないことによってである。」(142)犠牲者に対して距離をとるための手段としては、さらに「犠牲者の非人間化」<sup>15)</sup>が行われることもある。『スポーツ劇』における犠牲者は、最初に「床の上に置かれた荷物」として登場し、立っている加害者たちによって、サッカーボールのように蹴られる。(16)このようにして、犠牲者は文字どおり、人間ではないものとして扱われているのである。

## 6

カネッティが「群衆の研究に生涯を捧げようと決意した」のは、彼が「二十歳になったばかりのころ」(X 61)、すなわち1925年のことである。この研究が1960年に『群衆と権力』として結実するまで、長きにわたって同一の対象への関心が維持された根底には、彼自身の体験があった。1927年7月15日、ブルゲンラントで起こった発砲事件についての裁判で無罪判決が下されたことに抗議するデモに参加した人々が、司法省庁舎に押し寄せ、放火したとき、彼自身もまた、その群衆のなかに身をおいていたのである。(VIII 230)「誰かが最初に『司法省庁舎』という言葉を発したにちがいない。だが、それが誰であるかを知ることは重要ではない。この言葉は、それを聞いたすべての者に伝わったからである。誰もがそれを、躊躇せず、逡巡せず、熟慮せず、遅滞なく受け取り、同一の方向へと導かれたのである。」(VIII 232)

カネッティが群衆の特徴として挙げている四つの特徴は、「つねに拡大しようとする事」、「その内部で画一性が支配している事」、「緊密性を愛すること」、「ひとつの方向を必要とすること」である。(III 30f.)そして、イェリネクがカネッティを引用しながら描いているのも、まさに群衆

のもつこのような特徴であり、群衆をそのようなものとして利用する権力者のあり方なのである。その一方で、両者のあいだには、明らかに異なっている点もある。カネッティの研究を決定的に方向づけたのは、彼自身の1920年代における体験であり、そこで論じられる対象はまだ、実際にある場所に集まる（ことができる）群衆に限られている<sup>16)</sup>。それに対して『スポーツ劇』では、そのような群衆に加えて、あるいはそれ以上に、メディアによって形成された群衆に重きがおかれているのである。「あらゆる注目すべきスポーツイベントや最新の結果」(7)を知るために、今日の観客はどこに赴く必要もない。自宅にいながらにして、テレビを見ればすむのである。『スポーツ劇』では、この作品が執筆された当時にもっとも一般的であり、有力であったメディア、すなわち「テレビ」という言葉がきわめて頻繁に使用され、その前に座るテレビ視聴者の姿が繰り返し描かれている。競技場に実際に集まることのできるのは、せいぜい数万人だが、テレビによって形成される視聴者の群衆は数百万人にもおよぶ。「スポーツ。スポーツは、人間の未熟さの組織です。それは七万人の人間たちのうちに集められ、家でテレビの前に座っている何百万人もの人々に注がれます。」(49)

このようにしてメディアによって形成された群衆もまた、二重群衆をなしている。「私たちは視聴者であると同時に、過剰に批判的な群衆でもあり、別の群衆と対立しています。」(13)そして、この視聴者たちは——まさに「机の前に座って自分では手を汚さない加害者」(163)、すなわち権力者と同じように——選手たちを、テレビ画面上で自分たちの代理として戦わせる。「スポーツをしているとき、私たちはたいてい、個人として戦っているではありません。私たちが個人として対戦するときさえ、他にもっとうまくできる人たちがいます。ですから、私たちはすぐに、画面上の人たちに、私たちの代わりに戦ってもらうのです。」(181)そして、自分自身を彼らに重ね合わせ、彼らが勝利をおさめれば、自らの満たされない願望が満たされたように感じる。しかし、テレビ視聴者たちの願望を

満たすことができるのは、選手たちの勝利だけではない。敗北や死を目にしたときにも、彼らは満足することができる。なぜならば、そのとき、彼らは間違いなく「生き残る者」たちの側に属しているからである<sup>17)</sup>。

テレビの前に座る者たちが観戦するのは、きわめて広い意味における「スポーツ」である。この作品では「スポーツ」という言葉が、「規律を叩き込むこと、殺すことに対する抑制を中立化すること、戦争、暴力、殺人、共同体による犯罪の同義語」として使われている<sup>18)</sup>。たとえば、「女」は犠牲者を蹴った後、「銃剣あるいはナイフを自分の脇腹に刺」(37)したまま、「私の年齢でもまだできるスポーツが、やっと見つかりました。戦争。戦争。歓声をあげる。歓喜する。凱歌をあげる」(43)と言い、犠牲者も「それに対して、私を殺すという、あなたのスポーツが意味している骨折りを、私の身体は抑圧と抹殺として経験します」(70)と言う。テレビの前に座って、このような暴力、そして戦争を見る視聴者は、いわば受動的にそれに参加しているのである<sup>19)</sup>。メディアによって動員された新しい群衆の存在は、かならずしも、従来の子衆を過去のものにするわけではない。二種類の群衆はむしろ、相乗効果によってますます拡大してゆくのである。

## 7

『スポーツ劇』に登場する個人としての輪郭をもたない人物たちは、テレビ画面上のスポーツ選手たちと同じように身体性を失い、いわば「声」というメディアに還元されている。彼らは「さまざまなディスクールのメディア」であり、彼らの声を通して「大勢の人々が、テレビを通して語るのと同じように語る」のである<sup>20)</sup>。ただし、この声は決して、同一の方向をめざす画一的な声ではない。イェリネクの作品は、無数の断片が複雑に組み合わせられたテキスト群であり、そこにおいては、「どの声も語りのなかでその独自性を保ち、声と声のあいだの調性的関係は統制を受けないままである。それゆえに、統一性という特徴よりは、同時性という特徴が

前面に押し出されている」<sup>21)</sup>のである。

「スポーツという大衆現象」に対するイエリネクの批判的な見解は、インタビューをはじめとする作品外のテキストに、きわめて分りやすく、いふなれば一義的に示されている。しかしながら、そのような一義性は、『スポーツ劇』という作品そのものには、かならずしも見られない。イエリネク自身も、自分の作品とそれに対する自分のコメントの乖離を意識している。「私がインタビューに応じなくなったのは、それだけが理由ではありません。作品の多層性と比べてみると、自分自身のテキストについての発言がいかに稚拙なものであるかに、もう我慢できなくなってしまったことが、一番の理由なのです。」<sup>22)</sup> 作品中のところどころからは、たしかに、戦争としてのスポーツに対する批判の声が聞こえてくる。しかしそれは、登場人物たちが「オリンピックのマラソン競技のように語りつづける」<sup>23)</sup> この作品から止むことなく聞こえてくる無数の声のひとつ、もしくはいくつかであるにすぎず、著者の声として特権的な、あるいは権威的な地位を与えられているわけではない。イエリネクは、自分の作品という素材が、実際の上演にたずさわる人々によって改変されることを許容する。許容するというよりも、むしろそれを望んでいる。「演劇は決して、著者が作るものではありません。もしそうだとすると、せいぜい半分、彼もしくは彼女の作品であるにすぎません。それは集団が共同作業をすることによって、はじめて生まれるのです。」<sup>24)</sup>

イエリネクは冒頭の「ト書き」で、「著者は多くの指示を行わない。そのほうがよいことを、今では理解している。あなたは、好きなようにしてかまわない」と述べている。イエリネクの演劇テキストには、演出についての指示は書かれておらず、それを示唆するようなことが書かれている場合でも、別の可能性もあることが、つねに強調されている。ただし、それにはひとつだけ例外がある。すなわち、「ギリシア演劇のコロス」だけは、「絶対に欠かしてはならない」と、明確に求められているのである。ここで求められている「ギリシア演劇のコロス」とは、たんに「コスロ」とい



う名前の登場人物を意味するにとどまるものではない。「コロス」だけでなく、すべての登場人物が集合的に構成されており、多様性と多声性を備えている。個人としての輪郭によって他者と区別された登場人物を欠いたイエリネクのテキストは、「演劇史において長きにわたって排除されてきたコロスという登場人物に近づく」<sup>25)</sup>のである。そこから聞こえてくる無数の声は、対立や矛盾をはらんだまま、ひとつに溶け合うことなく共在している。「画一性」と「ひとつの方向性」をもたないイエリネクの断片的テキスト群は、そこに書かれている内容以上に、そのあり方そのものが、「個々の自立した個人を画一的に行動する群衆に化す衝動とメカニズム」とは異なる、もうひとつの可能性を示唆しているのではないだろうか。

## 註

エルフリーデ・イエリネクの『スポーツ劇』からの引用は下記に拠り、本文中にページ数をアラビア数字で記す。Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg 2015.

エリマス・カネッティの作品からの引用は下記に拠り、本文中に巻数をローマ数字で、ページ数をアラビア数字で記す。Elias Canetti, *Werke in zehn Bänden*, München/Wien 1992–2005.

- 1) Elfriede Jelinek, Ich möchte seicht sein, in: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, hrsg. von Christa Gürtler, Frankfurt am Main 1990, S.158.
- 2) イエリネク自身を連想させる登場人物たちのモノローグにおいて、クライストとプラスのテキストがどのように引用されているかについては、津崎正行「エルフリーデ・イエリネクの『スポーツ劇』について」(『東京造形大学研究報』第18号, 2017年, 161–177ページ所収)を参照されたい。
- 3) Elfriede Jelinek, Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, in: *Spectaculum*, Bd. 43, Frankfurt am Main 1986, S. 228.
- 4) Lothar Lohs, Koks der Armen. Elfriede Jelinek meldet sich mit der Uraufführung von *Ein Sport-Stück* am Burgtheater zurück, in: *Bühne* 1998/1, S.15.
- 5) Beilage zu: Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg 1998.
- 6) Linda C. DeMeritt, Staging Superficiality: Elfriede Jelinek's *Ein Sportstück*,

- in: Postwar Austrian Theater. Text and Performance, ed. by Linda C. DeMeritt and Margarete Lamb-Faffelberger, Riverside/California 2002, p. 265.
- 7) Marlies Janz, Mütter, Amazonen und Elfi Elektra. Zur Selbstinszenierung der Autorin in Elfriede Jelineks *Sportstück*, in: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos, hrsg. von Bettine Gruber, Würzburg 2005, S. 88.
  - 8) Juliane Vogel, Harte Bandagen. Vorläufige Anmerkungen zu Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*, manuskripte 39 (1999), S.121.
  - 9) Michael Gamper, Phänomen ›Masse‹ und Medium ›Literatur‹. Eine Konstellation bei Goetz, Jelinek und Schleef, in: Chiffre 2000 — Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur, hrsg. von Corina Caduff und Ulrike Vedder, München 2005, S.133.
  - 10) Herbert Jäger, Makrokriminalität. Studien zur Kriminologie kollektiver Gewalt, Frankfurt am Main 1989, S.11f.
  - 11) Ibid., S. 27.
  - 12) Ibid., S.146.
  - 13) Ibid., S.159.
  - 14) Ibid., S.167.
  - 15) Ibid., S.194.
  - 16) ただし、例外的に「新聞」というメディアについては次のように述べられており、「新聞」を「テレビ」におきかえれば、その内容は『スポーツ劇』におけるテレビ視聴者たちにも当てはまるだろう。「共同殺人の忌避は近代の産物にほかならず、過大評価してはならない。今日なお、誰もが公開処刑に関与しているのである。新聞によって。他のあらゆることと同様に、はるかに快適になっているだけの違いである。快適に自宅にいながらにして、多数のニュースのうち、とくに興奮させてくれるものを読むことができる。読者は、すべてが終わってから拍手喝采するのであり、自分も共犯者であるという意識のために、それを楽しめなくなることなど、いささかもない。自分は、何にも責任がない。判決にも、証人にも、そのニュースを報じる新聞にも責任がないのである。」(III 58)
  - 17) Artur Peřka, Körper(sub)version. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab, Frankfurt am Main 2005, S.160.
  - 18) Susanne Düwell, Die Montage von Gewaltdiskursen in Elfriede Jelineks *Sportstück*, in: Diskurse der Gewalt — Gewalt der Diskurse, hrsg. von Michael Schultze, Jörg Meyer, Britta Krause und Dietmar Fricke, Frankfurt am Main 2005, S. 228.

- 19) Elisabeth Krimmer, *The Representation of War in German Literature. From 1800 to the Present*, Cambridge 2010, p.181.
- 20) Michael Gamper, S.135.
- 21) Ulrike Haß, *Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am Burgtheater durch Einar Schleeß*, in: *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, hrsg. von Erike Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler, Berlin 1999, S.79.
- 22) Gerhard Fuchs und Elfriede Jelinek, „Mann steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus“, in: *Dossier Extra. Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*, hrsg. Von Daniela Bartens und Paul Pechmann, Graz/Wien 1997, S.10.
- 23) Daniela Bartens, „Mein Vater, mein Vater, warum hast du mich verlassen?“ Eine Leseart von Elfriede Jelineks „Ein Sportstück“, in: *manuskripte 144 (1999)*, S.114.
- 24) Elfriede Jelinek, *Sports Play*, translated by Penny Black with translation assistance and a foreword by Karen Jürs-Munby, London 2012, p.17.
- 25) Christina Schmidt, *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleeßs Chor-Theater*, Bielefeld 2010, S. 37.