

Title	差異によって共にあること：ルネ・ポレシユの喜劇『クロス、ひどく道を誤る』にあらわれる身体的齟齬
Sub Title	Mitsein durch Differenz. Körperliche „Unstimmigkeiten" in der Komödie Ein Chor irrt sich gewaltig von René Pollesch
Author	針貝, 真理子(Harigai, Mariko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2023
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.63 (2023. ) ,p.1- 19
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20230331-0001">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20230331-0001</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.

# 差異によって共にあること

## ——ルネ・ポレシュの喜劇『コロス、ひどく道を誤る』 にあらわれる身体的齟齬——

針 貝 真理子

### 1. はじめに——フォルクスビューネとポレシュ演劇

ルネ・ポレシュは、2001年から旧東ベルリン側の劇場、ローザ・ルクセンブルク広場のフォルクスビューネ（Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz）を拠点に活躍してきた「演出家」兼「劇作家」<sup>1)</sup>である。2017年の夏シーズンまでこの劇場の総監督を務めていた旧東独出身の演出家フランク・カストルフと同様、ポレシュもまたこれまでの演劇キャリアを通じて、資本主義がもたらしている問題と、演劇という媒体自体のはらむ問題との関係を繰り返し扱ってきた。その後2021/22の冬シーズンからは、ポレシュ自身が本劇場の総監督の地位に就くことになる<sup>2)</sup>。彼が問題とする新

- 1) ミュールハイム劇作家賞などの受賞歴もあるが、注5にもあるように、本人はこれらの肩書きに対して否定的である。
- 2) カストルフの総監督任期終了からポレシュが着任するまでのあいだには、グローバル市場の介入に対する市民の抵抗運動があった。カストルフの後任として市から任命されたイギリスの美術館テート・モダンの元キュレーター、クリス・デーコンは、フォルクスビューネ内の使用言語を英語に変更することを求め、専属の俳優によるオリジナルのレパートリー作品を制作・発表する制度を事実上廃して、グローバルなアート市場で認知された演出家や振付家の客演を中心とするプログラムに変えようとした。しかしベルリンにはすでにHAUやBerliner Festspieleといった客演の場が十分に存在していたため、フォルクスビューネをそれらと同様の形に改変する

自由主義的資本主義は、経済的自由競争を至上命令とし、公私問わずあらゆるものの価値を経済的価値に置き換えて、あらゆる領域の事象を経済的論理で解釈しようとする。それは、公共財や家庭的愛情、芸術家の創造性といった、経済循環の外部にあると思われていたものをも取り込み、無限に増殖していく<sup>3)</sup>。こうした問題を扱うにあたって、彼は独自のスタイルを築き上げた。一人の劇作家によって書かれる作品としての戯曲<sup>ドラマ</sup>を一方的に演出するのではなく、代わりに社会学や哲学などの分野に属する非文学的資料<sup>4)</sup>を現場に持ち込み、そこで展開される言説を基に、俳優への「奉

---

ことは、ベルリンという都市の抱える問題を扱い、ベルリン発の文化を発信する一大拠点を単に破壊することに他ならなかった。同時に、その文化を支えてきた俳優や劇場スタッフの労働環境もまた脅かされることになる。デーコンの処置に対する反対運動については、演劇学者 Evelyn Annuß による以下の署名運動のリンクを参照。<https://www.change.org/p/zukunft-der-volksbühne-neu-verhandeln> (最終閲覧日: 2023年1月30日) さらにデーコンはカストルフ時代のフォルクスビューネが冠していた「ローザ・ルクセンブルク」の名を正式名称から削除し、「フォルクスビューネ・ベルリン」と改名した。この改名には、この劇場の抱える歴史と社会主義色を脱色し、西側を中心とするグローバル資本主義に組み入れようとする意図が象徴的に表れていると言えるだろう。その後デーコンは任期終了を待たずに罷免され、ポレシユの総監督就任によって、名称は「ローザ・ルクセンブルク劇場のフォルクスビューネ」に戻された。ただし、ポレシユの下ではカストルフ時代の単なる再現が目指されているわけではない。ポレシユ時代のとりわけ大きな特徴は、フロレンティナ・ホルツィンガーやスザンネ・ケネディなどの女性演出家・振付家が専属の半数以上を占めること、トップダウンではなく、俳優との合議による運営が目指されていることだと言えるだろう。ポレシユを総監督に推したのも俳優たちであった。Fabian Hinrichs schlägt René Pollesch als Nachfolger von Chris Dercon vor. In: *Leipziger Volkszeitung*, 2018. 4. 17.

- 3) リュック・ポルトانسキー、エヴ・シャペロ『資本主義の新たな精神』上・下巻、三浦直希ほか訳、ナカニシヤ出版、2013年を参照。
- 4) この資料はときに、後に台本が文字媒体で出版される際に観客への「推薦図書」として示される。本論で取り上げる作品でも、『機械の冬』という

仕者 (Dienstleister)』<sup>5)</sup>として俳優たちと共に台詞のテキストを練り上げていくのである。こうしたスタイルゆえに、ポレシュの演劇を「言説演劇 (Diskurstheater)」と呼ぶ向きもある<sup>6)</sup>が、彼の演劇は既存の言説の単なる再現ではない。印刷された台詞の字面だけを追うならば、一見常に同様の資本主義批判を繰り返しているだけのようにも思われるポレシュ演劇の真に重要な点とは、そのつどの上演において、既存の言説空間によって成立している「現実が別様 (anders) に現出する」<sup>7)</sup>よう仕向けることなのである<sup>8)</sup>。

このような演劇を模索してきた彼に与えられたのが、カストルフが総監督を務めるフォルクスビューネの別館に当たる「プラター (Prater)」という小規模な劇場だった。本館が面する、社会主義の指導的理論家「ローザ・ルクセンブルク」の名を冠した広場は、ドイツの左派を象徴するような場所である。隣には、かつて共産党のものであった歴史的建造物「カール・リープクネヒト館」がそばえ、2007年からここに入居した「左翼

---

書籍が推薦されている。Dietmar Dath: *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2008. これは、機械による労働生産性の向上が現代人を労働から解放するどころか、逆に人間をますます労働に縛りつけている様を指摘し、新技術が生み出す富を独占する資本主義を批判したエッセイである。

- 5) *Tagesspiegel* 紙のインタビュー Im Chor der Egoisten, 30.03.2009. において、ポレシュは「演出家」と名乗ることを明確に否定し、演出家の「作品」となるべく俳優たちが奉仕する演劇のヒエラルキー構造を批判している。
- 6) Brigit Lengens: Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch. In: Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert* (TEXT+KRITIK Sonderband), 2004, S. 153.
- 7) René Pollesch: Der Ort, an dem die Wirklichkeit anders vorkommt. In: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2010, S. 317.
- 8) 具体的な上演分析からこれを示した研究として以下を参照。Tim Schuster: *Räume Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*. Berlin (Neofelis) 2013.

党 (Die Linke) 事務所の看板が、劇場の前庭からも目に入る。カストルフは、旧東独における社会主義統一党 (SED)<sup>9)</sup> の独裁を批判しながらも、劇場のファサードに「東 (OST)」のネオンを掲げて、共産主義の理念にも一定の評価を下していた<sup>10)</sup>。一方、別館「プラーター」が位置しているのは、東西ドイツ統一後に家賃が高騰し、<sup>ジェントリフィケーション</sup>高級化が進んだプレントラウアー・ベルク地区である。つまりここは、資本主義化の波に飲まれつつある東ベルリンを代表するような場所なのだ。カストルフ時代の若きボレシュは、この「プラーター」の芸術主任 (Künstlerischer Leiter) というポジションを得て、ベルリンの公共空間および住民身体を囲い込む新自由主義的資本主義を批判的に扱った『プラーター三部作』<sup>11)</sup>などで注目を集める。

その後閉館を余儀なくされたプラーターにおけるボレシュ最後の興行となったのが、本論で取り上げる喜劇『コロス、ひどく道を誤る (Ein Chor irrt sich gewaltig)』(2009)<sup>12)</sup>であった。フランスのラブ・コメディ映画を下敷きにつくられた本作は、「共産主義」の不在を嘆く一人の女性と、「コロス」すなわち一個の主体として発言する集団身体とのあいだに繰り広げられる奇妙な「ラブ・コメディ」である。「コロス」が執拗に彼女への性愛を訴えるのに対し、彼女はその性愛の言説を共産主義的言説に移し

9) ドイツ共産党 (KPD) とドイツ社会民主党 (SPD) が合併して成立した党。

10) 村井華代によるカストルフへのインタビュー [『現代ドイツのパフォーミングアーツ』(堤広志編, 三元社, 2006 所収)] を参照。

11) 本三部作の一作目にあたる『餌食としての都市』については、針貝真理子: 都市の声, 餌食の場所—ルネ・ボレシュ『餌食としての都市』における〈非場所〉の演劇 [ドイツ文学 156 号 (日本独文学会) 2018 所収] を参照。

12) 上演分析には、二度の観劇の他、フォルクスビューネ提供の映像資料および出版された台本を使用した。René Pollesch: Ein Chor irrt sich gewaltig. In: *Kill your Darlings*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2014. 以下、本作は『コロス』と略して記載し、引用ページ数は本文の括弧内に記す。

替え、「私たちの公共団体／共存在<sup>13)</sup> (Gemeinwesen) はセクシュアリティなんていう荒廃した島じゃない。」(104) と言って、性愛ではなく公共の結びつきとしての「愛」を説こうとする。この喜劇では、双方が相手と共にあることを望んでいるにもかかわらず、イデオロギーの違いによってすれ違ってしまふ。そこでは、お互いが使用する言説の食い違いが笑いを引き起こすとともに、共産主義的言説による共存在の限界を徴しづける。だが一方で本作は、社会的に共有された言説やイメージが取りこぼす身体的要素を前景化している。これらの要素はどのような機能を果たしているのか。ひょっとしたら、身体的要素が前景化する言説の間隙に、共存在の可能性を見出すことができるのではないか。本論では、本作における言説と身体との関係を明らかにするとともに、共存在への願望として位置付けられる「愛」というモチーフの行末を探っていきたい。

## 2. 喜劇『コロス、ひどく道を誤る』の構造

ポレシュの他作品と同様に、『コロス、ひどく道を誤る』は、ストーリーのない、ポストドラマ的な作品である。したがって、着目すべきは時間的に進行する行為の筋ではない。それに代わって本作で前景化するのは、登場する個々の身体形象<sup>フィグーア</sup>同士の関係と、間テクスト的な構成である。本作のあらすじを述べる代わりに、それらを順に概観しておこう。

本作に登場するのは、4人の俳優と、11人の若い女性たちである。4人の俳優たちが互いに会話を交わす一方で、11人の若い女性たちは、同時に一つの言葉を発話するコロスを形成する。ただしその両者の境界は揺れ動いており、俳優のうち2人(クリスティーネ・グロースとブリギッテ・キュベリール)もときおりそのコロスに混じる。この13人はみな、それぞれ色柄の異なる生地で作られた、揃いのロココ風ドレスを着用しており、視覚的にも緩い統一感を醸し出している。残りの俳優のうち一人(ジャ

13) Gemeinwesen は通常「公共団体」と訳されるが、その中に gemein 「共」と Wesen 「存在(者)」という意味を読み取ることもできる。

ン・シェーズ)は男性で、暗色のナイトガウンのようなものを羽織っており、最後の一人(ゾフィー・ロイス)は黒い質素なドレスを纏っている。各々の呼び名は流動的であり、誰一人として固定した人物像を演じることはないが、全体を通して見られる特徴的な関係は、ロイスの演じる人物と、彼女に求愛するが断られるコロスが織りなす対の関係である。ここではコロス全体が「リュシアン」や「ミヒヤエル」といった固有名、および二人称単数の「君(du)」で呼ばれ、まるで一人の人物であるかのように語りかけられる。一方ロイスの演じる人物は、「共産主義」の不在を嘆きながら登場し(「ママ! どんどん長くなる共産主義不在の時代。どうやってこれを乗り切ったらいんだろう」(66)), コロスから向けられる欲望を共産主義的言説にすり替えて<sup>かわ</sup>躲す。この関係が、呼び名や設定を変化させながら繰り返されるのだが、終盤では、逆にロイスのほうがコロスへの愛を告白してしまい、拒絶されるという出来事が起こる。

また、本作には間テクスト的に、フランス映画やシャンソン、オペラ《椿姫》からの引用が散りばめられている。話し手の台詞はたびたび中断されて、シャンソンの再生やオペラアリアのカラオケに取って代わる。その効果については後に詳しく論じることにして、まず本作の土台を把握するために、本作のタイトルのパロディ元ともなっている映画の概要を示しておこう。

その映画とは、フランスの映画監督イヴ・ロベールの娯楽コメディ映画 *Un éléphant ça trompe énormément* (1976) の独訳『象、ひどく道を誤る (*Ein Elefant irrt sich gewaltig*)』である<sup>14)</sup>。ポレシュの『コロス』は、タイトルだけでなく劇中の台詞や登場人物を名指す際の名前などにも、この映画からの引用が見て取れる。その筋書きは以下の通りである。幸福な家庭を築いた妻子ある中年男性が、マリリン・モンローさながらにスカートが風にめくれる若い美女を偶然目にして「道ならぬ」恋に落ちる。彼女は

14) ドイツ語吹替のDVD, *Ein Elefant irrt sich gewaltig*, Pretty Gold Productions, 2014 を参照。

モデルで、主人公の会社の広告に起用されることが後に判明する。そのような時に、主人公のテニス仲間の一人ブーリーが浮気癖のために家財道具ごと妻子に逃げられるという事件が起こる。主人公はその様子を目のあたりにして、我が身を振り返り戦々恐々とするが、仲間たちの協力によって、主人公の浮気は妻に見つからずに成就する。ところが、凱旋門を見下ろす一等地に建つ浮気相手のアパートで念願の一夜を過ごした直後に、彼女の夫が突然帰宅する。夫から身を隠すために、主人公は窓の外に追い出され、それを目撃した通行人の通報によって救助隊が出動する騒ぎとなる。派手なナイトガウン姿で高所から救助される彼の姿は大々的に報道され、妻子もそれをテレビで目撃してしまう。彼の浮気はこうして公共の電波に乗って暴露され、ブーリーと同じく家庭を失うことを彼自身覚悟する。しかし懲りない主人公は、救助隊の元へ飛び降りる最中に、報道陣の中にいた女性を見初める。そこでまた新たな恋が始まることが示唆されるのだ。そして、自分の恋愛人生の「出世 (ascension/Aufstieg)」が始まったのはこのときであったという主人公の述懐で、この物語は幕を閉じる。

この映画では、主人公が語り手の役を務めており、実社会における主人公の失態と、それを自らに都合よく解釈して取り繕う彼の語りとの齟齬が、この映画における笑いの鍵となっている。その語りは、世論に曝されても歯止めが効かない性愛の暴走をジャン・ロシュフォール演じる主人公の不器用で憎めない人物造形によって無害化し、軽妙な笑いで包み込む。だが「出世」という言葉が示唆するように、主人公の恋愛はさながら仲間内で勝敗を競うゲームのようであり、そこでは通りすがりの隣人ですら、ゲームを衝き動かす欲望の対象とみなされて品定めされる。彼のモノローグは、ホモソーシャルの中で隣人に対する自身の消費的欲望を際限なく拡張させていく様を、洒脱のヴェールに包み込んで悪気なく語るのである。

ロベールの映画のタイトルにある「象」は、フランス語の「象 (éléphant)」が含意する「のろまで不器用な人物」として、主人公をはじめとした、浮気の恋に翻弄される欲望の主体を指すと考えられるが、それ



がポレシュの喜劇のタイトル『コロス、ひどく道を誤る』では「コロス」に変換されている。ここで、「共産主義」に共鳴するロイスを欲望の対象として繰り返し誘惑するコロスとは、一体どのような存在なのだろうか。

### 3. コロスの二面性

かつて古代ギリシャ演劇において中心的な役割を担っていたコロスという形式は、対話を交わす登場人物への感情移入を重んじるドラマ的市民演劇においては、長らく後景に退いていた。だが1990年代になって再び、主に「ポストドラマ的」と呼ばれる演劇において注目を浴びようになる<sup>15)</sup>。ポレシュにも影響を及ぼしたポストドラマ演劇の提唱者ハンス＝ティース・レーマン<sup>16)</sup>は、コロスとモノローグの類似性を指摘し、その両者の台頭によって「対話的な構造」が「解消する」ことが、「ポストドラマ演劇に典型的な徴候」であるとしている。コロスは単なる集団ではなく、

---

15) ハンス＝ティース・レーマン (谷川道子他訳) 『ポストドラマ演劇』(同学社)2002, 171-176頁。コロス研究で知られる演劇学者U・ハースとH・クルツェンベルガーは、90年代以降の演劇に見られる革新の一つとしてとりわけ目立つのが、新たな形でコロス演劇の蘇生であると指摘している。その際彼らは、現代のコロス演劇に、その立役者とも言える演出家アイナー・シュレーフの舞台に見られるような強い身体性や音楽性、陶酔性や儀式性といった「プレドラマ」的要素を認めると同時に、コロスによって可視化され、反映される個と集団との関係に着目している。Hajo Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters*. Bielefeld (transcript) 2009; Ulrike Haß: Chor. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart (J.B.Metzler) 2014を参照。ただしポレシュのコロスにはシュレーフのコロスに特徴的な性質はほとんど見られない。この指摘については以下を参照。Nikolaus Müller-Schöll: *De-Figurationen des Politischen. Chorische Theaterkollektive nach Marx*. In: Bodenburg/Grabbe/Haitzinger (Hg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien (Rombach) 2017, S. 173.

16) ポレシュが学んだギーセン大学応用演劇学研究所は、レーマン自身が設立に関わり、教鞭を執っていた機関である。

集団的な声の一体化によってひとつの特異な「仮面」を形成するという点、そして互いではなく一斉に話すという点で、モノローグに近づくのである<sup>17)</sup>。

また一方で、レーマンはニーチェの古代ギリシャ悲劇論<sup>18)</sup>に依拠しながら、無言でいるあいだも舞台上に留まり続けるコロスが、集団的な聞き手の役割を果たしていることも指摘している。それは神の代理の「第三者」として舞台上の出来事に耳を傾け、そこで秘密裏に行われる私的な会話や行動を不可能にするという点で、あらゆる出来事を神の前に「公」にし、議論の俎上に載せることを可能にする「証人」となるのである<sup>19)</sup>。20世紀までのコロス史を追ったD・パウアーの研究によると、古代ギリシャのコロスは集団として個に対峙することによって、舞台上における「公衆(Öffentlichkeit)」の役を演じていたとある<sup>20)</sup>。コロスは、ポリスの内部で世論を主張する「公」的存在でもあったのだ。

ポレシュの『コロス』には、上記のコロスの二面性が両方表れている。ひとりの人物として振る舞い、恋愛の主体になろうとする本作のコロスには、たしかに声の一体化による特異な「仮面」が与えられていると言える。その際、画一的に揃えて発されるコロスの声は、常に何らかの人工的な型にはめられているように聞こえ、感情表現そのものを拒むわけではないが、自然に感情移入する対象にはなり得ない。そこでは、「仮面」が「仮面」であることが明確に示されている。ただしポレシュの場合には、コロスの語りがモノローグで完結するのではなく、他者との対話に開かれている。

一方、恋のやり取りの相手がコロスであることによって、秘事が常に公に曝されているという感覚も生じる。言い寄る者がコロスである以上、本

17) レーマン前掲書、171–172頁を参照。

18) Friedrich Nietzsche: KSA1, S. 524f.

19) Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos*. Stuttgart (Metzler) 1991.

20) Vgl. Detlev Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen (Niemeyer) 1999, S. 23f.

来秘めやかになされるべき浮気の恋は、常に大人数をぞろぞろと伴う大騒ぎの様相を呈してしまい、そこには恋愛にふさわしい甘美な雰囲気など生じる余地がない。映画『象』は、主人公の浮気が公共の電波に乗って曝されるという結末を迎えていたが、ポレシュの『コロス』では、秘事が最初から公に暴露されているのである。さらにここでは、コロスが対話に巻き込まれることによって、「第三者」的な立ち位置を失ってしまう。コロスは「ひとく道を誤る」存在であり、神の代理のような絶対的審級にはなり得ないのである。求愛を受けるロイスの側にも、一人の名を呼び語りかけつつも、物理的には集団に対応するという矛盾が生じ、それが観客の笑いを誘う。例えば「リュシアン」と呼びながらコロスの人数分の同じ本を配布したり、「ミヒヤエル」と呼びながら人数分のパンをいちいち切ってバターを塗ったりするといった矛盾である。物理的には多数が相手となるために、彼女の動作ひとつひとつは大変おざなりなものになり、仮にも求愛者である者に応対する所作からはますます程遠いものとなる。本作の喜劇性の要はまさに、コロスが一人の人間として名指されながらも、物理的には集団でありつづけるという矛盾にあると言えるだろう。

演劇学者ゲラルト・ジークムントは、ゼロ年代中盤以降におけるポレシュ演劇の喜劇性を、市民演劇のパロディに見出している。市民演劇では特定の意味をまとってひとつの世界を構成していた言葉や図像が、ポレシュ演劇では意味から切り離された物質として舞台上に設置されるのだ。例えば、『お前のエゴを捨てちまえ！(Schmeiß dein Ego weg!)』(初演：Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, 2011)では、いわゆる「第四の壁」が物理的に設置される。市民演劇で機能していた概念が、ここでは物理的に現れて周囲と齟齬をきたす。そこに生じる矛盾が笑いを引き起こすと同時に、市民演劇を異化するるのである<sup>21)</sup>。喜劇『コロス』にも同様の構

21) ゲラルト・ジークムント(針貝真理子訳)：言語、身体、主体——喜劇と悲劇のはざまのルネ・ポレシュ演劇『日吉紀要 ドイツ語学・文学』59号(慶應義塾大学)2019所収)を参照。ジークムントはこうして物質的に

図が見受けられる。ここで笑いの要となるのは、「コロス」に対して単数形で呼びかけ語る台詞の言葉と、複数的な性質を帯びる物理的行為とのあいだの矛盾である。この喜劇の要は、私的個人か公的集団かの二者択一ではなく、演劇ならではの手法による、その強引な両立にあるのだ。

こうして、「コロス（公衆）」対「共産主義」共鳴者のロイスという構図で本作を観察するとき、そこには「共産主義」を語る言葉とその言葉からこぼれ落ちるものとの齟齬が浮かび上がってくる。ロイスと一体化することを求める「コロス（公衆）」は、映画『象』の主人公のように、ホモソーシャルかつ資本主義的なイデオロギーに染まっており、共産主義同調者の身体を欲望の対象に変えて自らと一体化させようとする。本作の企画を最初に提案したのは本作に登場する二人の女性、ロイスとグロースだったというポレシュの証言があるが<sup>22)</sup>、この企画は、映画『象』のヒロインのように、自らが望むと望まざるとにかかわらず商品のように品定めされ、欲望の対象として資本主義的構造に組み込まれてしまう女性身体のあり方と無関係ではないだろう。そうした欲望は資本主義による要請として位置付けられる<sup>23)</sup>。

---

提示されて笑いを引き起こすものを、哲学者アレンカ・ジュバンチチを参照しながら「喜劇の対象物（das komische Objekt）」と呼ぶ。

22) Vgl. Im Chor der Egoisten. In: *Tagesspiegel*, 30.03.2009.

23) ポレシュは「愛」と資本主義の関係を長年テーマ化してきた。代表作のひとつ『愛は資本より冷たい（Liebe ist kälter als das Kapital）』（2007）には、「愛だけを欲しがる資本主義」というフレーズが登場する。René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital*. In: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2010, S. 193. また、2006年のインタビューではこのように答えている。「[愛を偶然の産物とするロマン主義者と違って] 私はむしろ仕事や成功を偶然と、愛を金銭と関連づけます。愛は誰もが均等に機会を与えられた領域だとされています。愛は誰もが持てる、とね。私ならこう言います。オーケー。そりゃいいでっち上げだ。だけど金銭に置き換えて考えてみようよ！ 愛は誰もが持てる、とは思わないね。それにどうしてセックスと愛を結びつけなくちゃいけないんだ？ どうし

セクシュアリティの不幸は抑圧にあるんじゃない。その逆で、私たちは永遠にセックスのことを話すよう要請されてるんだよ。[...] マルクスだって資本主義を抑圧だとは説明しなかった。八百長する泥棒だって言ったんだ。(81)

こうして共産主義同調者ロイスは、自身に向けられる欲望をはねのけて自らの思想を説こうとするが、彼女が「公衆」に向けて用いる言葉は、それが複数の相手に向けられているにもかかわらず、その相手を十把一絡に単数的に扱ってしまうことになる。しかし、実際に向き合っている相手は複数であることが、舞台上の生身の身体同士のやり取りにおいては否応なしに前景化してしまうのだ。ここで、政治的言説のはらむ構成的限界とともに、そこからこぼれ落ちる者たちの現存在が可視化されるのである。本作におけるポレシュのコロスは、共生を唱える「共産主義」の言説と現実社会に生きる人々とのあいだに避け難く生じる構成的齟齬を体現する存在だと言えるのではないだろうか。本作の特異なコロスは、「共産主義」の言説による構築物である「公衆」という宛先を、演劇的な手法で強引に体現した結果、その両者のあいだに生じた矛盾的存在なのである。

#### 4. 吹き込まれた言葉、吹き込まれた声

前章では「コロス（公衆）」対「共産主義」同調者という構図が示されたが、本作はこの二項対立に固執することなく、両者の連続性も提示している。ロイスと対等に議論を交わし、資本主義に批判的な意見を述べる二人の俳優（グロースとキューベリール）もまた、ときにコロスに加わることで、「公衆」の一部になってしまうのである。そしてロイスが「コロス」に対して語る言葉の大部分は、議論相手であるグロースの台詞を引用した

---

て連帯と愛じゃいけないんだ？」René Pollesch: Ich bin der Antiomantiker. In: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2010, S. 364.

ものである。共産主義言説を発する側もまた、「公衆」と地続きの存在としてあらわれているのだ。そしてさらに、誰もが資本主義の外側にとどまることができずにいる様子が示される。議論の中で、資本主義を媒介するのは「規律化」(91)された言語ではなく「通貨 (Geld)」(91)であり、「成功か失敗」(92)という二者択一の基準であるとの指摘がなされ、流行歌という成功したコンテンツの形を取った資本主義の媒体<sup>メディアム</sup>が、登場人物たちの交わす言語に割って入るのである。ジャック・ブレルの〈捨てないで (Ne me quitte pas)〉やアラン・ドロン&ダリダの〈あまい囁き (Parole parole)〉といった、かつて流行したシャンソンの録音再生が、俳優たちによるドイツ語の会話を中断して差し挟まれ、いわゆる「口パク (lip-sync)」のかたちで台詞の代わりに吹き込まれる。

歴史的アヴァンギャルド演劇の担い手の一人、アントナン・アルトーの実験的試みについてのデリダの考察によれば、「吹き込み (souffler)」の構造とはつまり「プロンプター (souffleur)」暗躍の構造である。それは西洋近代の市民演劇における基盤であり、アルトーが抵抗したのは、まさにこの「吹き込み」の構造であった。プロンプターとは、劇作家の台本を舞台上にいる俳優に密かに伝える係のことを指すが、彼は自らが姿を隠して機能することによって、劇作家の言葉があたかも俳優自身の言葉であるかのような錯覚を与えるのである。「吹き込み」は、単に言葉を吹き込むのみならず、俳優自身とは異なる「もうひとつの声」を、俳優自身の「身体の詩」や「身振りの劇よりも古い、ひとつのテキスト」を俳優自ら「読んでいくにしたがって」[「啓示」する<sup>24)</sup>。俳優は、テキストが指示するこの聞こえない「声」を体現することで、劇作家の言葉に身体を操られ、彼の作品を構築する部品となるよう身体を「盗まれる」のだ。一方ポレシュは、演劇における「吹き込み」の構造を白日の下に曝し出す。他のポレシュ演劇と同様、『コロス』でも、プロンプターの女性がプロンプターボックス

24) ジャック・デリダ『エクリチュールと差異 (下)』梶谷温子ほか訳、法政大学出版局、1983年、15頁。強調はデリダ本人によるもの。

に身を隠すことなく舞台上に登場し、終演後は俳優と並んで拍手を浴びることによって自らの存在を露見させるのである。

だが本作における「口パク」の場面は、アルトーが危惧したように、戯曲の言葉が吹き込まれるだけでは終わらず、さらに別次元の収奪の指摘に踏み込んでいる。そこで用いられるのは人口に膾炙したりフレインの部分だけであり、その多くが既視感ならぬ既聴感を抱かせる。どこかで耳にしたことがあるように聞こえるのは、歌詞に用いられた月並みな愛の言葉ばかりではない。愛を歌う声に込められた、昂ぶる感情の口調こそが、言語の壁をも超えた既聴感を抱かせるのである。ここには、個と個、集団と個を媒介する媒体としての言葉だけではなく、個々の身体や感情、身振りや性格を印づける声という媒体までもが、吹き込まれた借り物として提示されている。演劇学者のヘルガ・フィンターは、デリダの論を下敷きにして、楽譜や作曲者、演出家によって、声自体の有り様が直接指示される「吹き込まれた声 (Die soufflierte Stimme)」<sup>25)</sup> の存在を指摘した。『コロス』の「口パク」の場面には、戯曲の言葉からのずれを内包する俳優自身の解釈を反映させたり、自身の身体の痕跡である声を響かせたりする余地すら残らない。流行歌の中に刻印され、大量複製されてグローバルに流通した歌声が、舞台上の俳優たちの生身の声になり変わって響く<sup>26)</sup>。こうして度々

25) Vgl. Helga Finter: *Die soufflierte Stimme*. Frankfurt a.M. (Peter Lang) 2014, S. 20f.

26) 愛の言説が常に他者のものであるという指摘は、精神分析においてもなされている。ジャック・ラカンによれば、欲望とは常に他者の欲望である。私が何かを欲望するとき、それは象徴界において形成された欲望を引き受けているに過ぎない。つまりその欲望が向けられているのは、言説空間において社会的に構築・定義され、価値づけられた対象であって、未規定な何ものかではない。(竹村和子『愛について——アイデンティティと欲望の政治学』岩波現代文庫、2021年、第2章を参照。)資本主義社会においては、言語によって言い表される以前の、スターの身体イメージがそのまま複製され、欲望の対象へと変容するが、それを受容する個人は、そのスターに憧れて自己同一化を図る。(リチャード・ダイアー『映画スターの〈リ



語りを中断する「口パク」によって語りの真正性が大きく揺らぎ、笑いを引き起こすのだ。

## 5. 身体のアラわれ

ポレシュ演劇の抵抗は、単に「吹き込み」の構造を曝し出して笑うだけでは終わらない。それとは異なる試みが見られるのが、ヴェルディのオペラ《椿姫》をロイスが「口パク」で歌う場面である。このオペラの主人公ヴィオレッタは病を得た高級娼婦であり、貴族のアルフレードに想いを寄せられるが、娼婦という立場ゆえに彼を気遣って愛を拒み、内心では彼女も彼に想いを寄せるが報われぬまま病死する。その原題 *La traviata* は「道を踏み外した女」を意味する。このオペラによって、コロス側だけでなく、共産主義的言説を発する側もまた絶対的審級にはなり得ないことが暗示されると同時に、相手を求める心情を抱くことが明示されるのである。

《椿姫》から最初に引用されるのは、第一幕第二幕、舞踏会の最中に具合が悪くなったヴィオレッタと彼女を気遣うアルフレードの二重唱〈どうなさいました？ (Che è ciò?)〉から、青年が一年も前から胸中に秘めていた恋を告白する〈幸せなある日 (Un di, felice, eterea)〉までの流れである。録音された歌曲の中に響き渡るオペラ歌手の鍛え上げられた歌声に、コロスとロイスの声が重ね合わされる。求愛者アルフレードのパートには、コロスを形成する若い女性たちの地声の塊が、娼婦ヴィオレッタのパートには、ハスキーでぶっきらぼうなロイスの声が重なる。そして〈幸せなある日〉に曲が移ると、コロスはロイスを取り囲み、頭上に抱え上げて動き回る。物理的な拘束から発されるロイスの悲鳴は、もはや歌声ではなくなっているものの、青年貴族の愛の告白を拒むヴィオレッタ役の歌手が発するコロラチュラの高音とほぼ同じ音程で重なり合い、オペラ歌手が演じる

---

アリティ〉——拡散する「自己」 浅見克彦訳、青弓社、2006年を参照。) ポレシュの『コロス』における流行歌の声の吹き込みは、資本主義社会における欲望の過剰な流通とそれに侵食される個人の姿を露呈するのである。



——内心では青年に惹かれている自分自身をも欺こうとする——澄ました嘲笑にも近い声音とのあいだに齟齬を生んで、観客の笑いを誘う。この笑いに最も貢献しているのは、俳優身体から発される声と録音された声とのあいだに生じる微妙な差異であり、それによって吹き込みの構造から逃れゆく声であろう。

しかし《椿姫》から引用される二つ目のアリア〈ああ、きっと彼だったのだ (Ah, fors'è lui che l'anima)〉では、状況がやや変化する。このアリアは歌手の声なしのカラオケ伴奏だけが響く中で、ロイス自身の声によってのみ歌われる。《椿姫》の筋書きでは、先ほど拒絶したアルフレードを慕う自らの心情に気づいたヴィオレッタの愛が切々と歌われることになっているのだが、ロイスもまたコロスに愛の告白をしたところでこれを歌う。ただしその告白は、性的な眼差しから距離を置く「共産主義」共鳴者による、公共的結びつきへの願望である。

私たちはやっぱり素敵な公共団体だね。愛も賃労働も、この公共団体を保つことはできないって、私たちはわかってる。私たちの公共団体は、セクシュアリティなんていう荒廃した島じゃない。セクシュアリティなんていう退屈な決まり文句にとらわれずにモノや人と仲良くするのを助けてくれた形態多様性から子供の頃に引き離されてしまうと、人はその荒れ果てた島に縛られてしまうんだ。そんなものじゃなくて、わたしたちが、私のコロスと私がつながってるみたいに、いまの歴史だけがある。

リュシアン、愛してる。(104)

しかし「愛してる」という言葉を発した瞬間に、彼女の声はシャンソン〈大好き (j'adore)〉の「口パク」に乗っ取られてしまう。そして、自らがこれまで用いてきた拒絶の言葉の引用によって、共生の願望をにべもなく拒絶されてしまうのだ。

コロス：お願いだから、そのしつこい告白の無理強いをやめてよ！  
 S [ゾフィー・ロイス]：だけどリュシアン、だめよお願い、その言葉は抑えておくつもりだったの、でもああだこうだ (blabla) …。  
 (104-105)

ロイスの台詞は「ああだこうだ (blabla)」という語に移行することで、その空疎さを際立たせ、語る言葉の喪失を示す。そこに訪れたしばしの沈黙の中で鳴り始めるのが、独唱アリア〈ああ、きっと彼だったのだ〉の前奏である。

そこで彼女ははっと顔を上げ、その伴奏に合わせて、今にも消え入りそうな自らの肉声でひとり歌い始める。オペラ歌手の声はない。そこで披露される、掠れた、囁きのように控え目な歌声は、たどたどしく、音程も不安定で、息継ぎによってたびたび途切れる。それは前奏から期待されるような、訓練されたオペラ歌手の歌声からは程遠く、それゆえにこそ聞き手は不在の声との差異に耳を傾けるよう促される。そして直前まで声を吹き込まれていたことが、この場面における肉声の存在を強く際立たせ、ロラン・バルトの言う「声のきめ (Le grain de la voix)」<sup>27)</sup>、すなわち声のなかに響く、個々の身体の痕跡を聴かせる。とはいえ、それまで他人の言説や物語、流行歌を吹き込まれていた声が、この場面において例外的に剥き出しの個の存在を閃かせるわけではない。この歌声は、歌詞という言語テキストと、楽譜に記された音に規定されたままだからである。したがって、この不安定で途切れ途切れの歌声において際立つのは、自律的に存在する肉声ではなく、吹き込まれるはずだった声との差異であり、訓練された、そこに在るべき声との落差によって強調される、不安定さと脆弱性なのである。

この場面では、叶わぬ愛の言葉とメロディを借りて、資本主義に染まっ

27) ロラン・バルト「声のきめ」[『第三の意味——映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1984年]を参照。

た「公衆」に対する共産主義的な結びつきへの切望が描かれている。その歌声は、引用された言葉と音楽の次元においては一体化の願望を描き出すのだが、その一方で、不在の声とのずれを通してはじめて露わになる身体の次元において、何者かである以前に存在する身体の脆弱性を露呈する。そのようにして現れる差異は、個性なるものの主張とは異なる仕方、画一化から逃れていくのである。

## 6. おわりに——不安定な声

ポレシュの『クロス、ひどく道を誤る』は、クロス独自の演出によって、イデオロギ的言説が「公衆」に語りかける際に避けることのできない言語の構成的限界を露わにし、そして歌の吹き込みによって、「共産主義」共鳴者も「公衆」と同じく、流通する言説や声の引用によって発言している様を描き出している。しかし、ここでは単に言語の限界を露呈して冷笑的に振る舞うことが推奨されているわけではない。そうではなく、個々人の身体を、言語からこぼれ落ちてもお確かにそこに存在するものとして可視化／可聴化することこそ眼目が置かれているのである。クロスは、集団的に発話しながらもロイスとのやり取りにおいて個別に処遇されることで、「公衆」として一括りにされる者たちの個々の身体を曝け出す。一方「共産主義」同調者は、歌声の吹き込みによって「公衆」と同列に立ちながら、流通する言語や声との差異において自己の特異性を示す。いずれにしても、社会的に共有された言説やイメージの裏側に押し込められつつも、そこからずれ、こぼれ落ちる身体を繰り返して現出させること。それが、ポレシュ演劇が実践し続けていることだと言えるだろう。

「ローザ・ルクセンブルク」の名を冠するフォルクスビューネを拠点としてきたポレシュ演劇にとって、このような実践は、かつて共産主義が陥ってしまった負の歴史を繰り返さないために不可欠な自己省察に他ならない。そこにおいて、「共 (ko-/gemein)」にあるとはどのようなことか。身体の脆弱性、不安定性を露呈したロイスの声は、「公衆」からの拒絶に

対する応答である。そこに、ジュデイス・バトラーの言う不安定な生フレカリアスにおける共生の可能性を見出すことができるのではないだろうか。バトラーは、レヴィナスの他者論を批判的に読み直しながら、このように言う。

私たちは呼びかけられており、そしてこのことは、ある意味では、私たちが事前に予期できず、それゆえ十分な準備ができない主張に対して可傷的であるからこそ可能になるのである。[…] 私は既にあなたに結び付けられており、またこれは、私が自分自身であること、完全には予測あるいは制御できない仕方であなたに対して受容的であることを意味している。<sup>28)</sup>

声を聴くとはすなわち、自らの身を他者に曝してこの不安定性を受け容れることに他ならない。自らの告白に対する、受け入れ難い拒絶に曝された身体を特徴づける、ロイスの声の不安定性は、「公衆」の声を聴き容れ、彼らと「共」にいる証でもあるのだ。この喜劇において、「共」にあることとは、ひとつの理念へと全ての者を画一的にはめ込むことではない。そうではなく、そこからこぼれ落ちていく身体を拾い上げ、また自らの身体をもそのような存在として曝け出すこと、そしてそこに生じる不安定性を感じる経験を、それぞれの身体で受けとめることなのではないだろうか。

---

28) ジュデイス・バトラー『アセンブリ——行為遂行性・複数性・政治』佐藤嘉幸、清水知子訳、青土社、2018年、144頁。