

Title 二重写しの声：ヨッシー・ヴィーラー演出『雲。家。』におけるエコーとしての女たち

Sub Title

二重写しの声

ヨッシー・ヴィーラー演出『雲。家。』におけるエコーとしての女たち

針貝真理子

1. はじめに

なつかしい居間に女たちが集っている。母たちと娘たちだ。清潔な、品の良い身なり。少しお転婆なところもあるが、それはご愛嬌。やや男勝りな自己主張だって、自立した婦人には必要なことだ。彼女らは声を合わせて歌い、朗読し、チョコレートに分け合い、時にはふざけあったりもしながら笑いさざめく。愛すべき欠点も含めて、彼女らの日常は正しく回っている…。彼女らに悪意はない。彼女らが加害者であるはずがない。そう信じていたい人々がいるのだ。だが、ひとつの共同体を窒息させるのは、他でもないこの笑いさざめき、歌、チョコレート、英雄的自己主張、なつかしい居間ではなかったか。

彼女らは朗読し、歌う。まだ見ぬ祖国。疎外の果てに見い出された私たち。無念の死…。無人となった居間に集う彼女らは、帰らぬ人となった兵士の妻であり娘であり、エコーである。

幸福のイメージのなかには、救済（Erlösung [解放]）のイメージが、絶対に譲り渡せぬものとして共振している。歴史が事とする過去のイメージについても、事情は同じである。過去はある秘められた索引を伴っていて、それは過去に、救済（解放）への道を指示している。（中略）私たちが耳を傾けるさまざまな声のなかに、いまでは沈黙してしまっている声の筈が混じってはいないだろうか。¹⁾

1) ベンヤミン、ヴァルター：歴史の概念について『ベンヤミン・コレクション

ハイナー・ミュラーも言うように、この筈に耳を傾ける場を設けることが演劇の重要な使命であり可能性でもある。しかし、救済を待ち焦がれている声の筈とは、いったいどの声のことだろうか。それはどのように聴き取ることができるのだろうか。このなつかしい居間にその痕跡を聴き取ることができるのかどうか、ヨッシー・ヴィーラー演出の『雲。家。(Wolken. Heim.)』(1994)に耳を澄ませてみよう。

2. リビングルーム・ファシズム

『雲。家。』は、ベルリンの壁崩壊直前にエルフリーデ・イエリネクが執筆した戯曲である²⁾。イエリネクは、ヘルダーリン、ハイデガー、ドイツ赤軍など、ドイツ史の様々な時代、様々な思想的立場の人々が遺した言葉を引用し、文中にある一人称の Ich を Wir (私たち) にすり替え、歴史的表記も現代ドイツ語に統一しながらそれらを織り合わせて、曖昧模糊とした連帯を成す雲の共同体「ドイツ」を文章化してみせた。タイトルの『雲。家。』もノルベルト・エリアスが『ドイツ人論』でドイツを皮肉って言う「モクモクカッコウの家 (Wolkenkuckucksheim)」を基にしている。Wolken. Heim. というタイトルは他の鳥の巣を侵略して育つ鳥、カッコウをドイツの過去になぞらえて暗示しつつも敢えて省略し、句読点で区切って「雲」と「家」という二つの独立した語にすることによってそれぞれの語が持つ連想をも引き出している³⁾。絶えず形を変え、風に身を任せて流れゆく「雲」と、土の上に屹立する確固とした生活基盤である「家」。これら相矛盾する二つのものが、どのように一体化するのだろうか。『雲。家。』に響く女たちの声は、「弱者」の声を救済するものであるかに見えるな

近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房、1995 所収、646 頁

- 2) 原典は Jelinek, Elfriede, *Wolken. Heim.*, Stuttgart, Reclam, 2000 を参照。本稿掲載の日本語訳は本稿筆者による。ここではドイツ語では一貫して表記された Wir をそのつど「私たち」「我々」「我等」などと訳し変えているが、イエリネクが引用した文の文体および舞台上での俳優の声が持つ抑揚や雰囲気を読みとくうえで敢えてこのように変化をつけたことを御了承いただきたい。
- 3) Vgl. Polt-Heinzl, Evelyne, Nachwort in *Wolken. Heim.* (注 2 参照), S.45

がら、一見したところ無害で快適なりビングルームに危険なファシズムを形成してしまう。ひとつの結論を先に言えば、ハイデガーにせよフロイトにせよ、「雲」のような無定形のものを全て型通りの「家」への解釈に収斂してしまったこと、それが根本的な誤りだったのだ。あらゆるものを「家」へと収斂するシステム。それがどのように機能しているのか、上演を追ってみよう。

ヴィーラーの舞台に登場するのは6人の女性である。足元も定かでない暗がりの中、女たちはそろそろと手摺に掴まりながら階段を降りてくる。「私たち(Wir)」のモノローグを交互に分ち合いながら。

私たちはまったくの外側にいるのだと思っていた。それが突然真ん中に立っている。聖なるものたち、それは暗闇を照らす。⁴⁾

暗闇を照らしだす聖なるもの。創世記の冒頭に響き渡る神のロゴス。「私たち」をつなぐもの、言語はそのように神聖なものへと高められる。それは闇の中でひとつの居場所を捕らえる声だ。ドゥルーズ/ガタリの言う「領域化」のはじめにある光景でもそれを聴くことができる。

暗闇に幼な児がひとり。恐くても、小声で歌をうたえば安心だ。子供は歌に導かれて歩き、立ちどまる。道に迷っても、なんとか自分で隠れ家を見つけ、おぼつかない歌をたよりにして、どうにか先に進んでいく。歌とは、いわば静かで安定した中心の前ぶれであり、カオスのただなかに安定感や静けさをもたらすものだ。⁵⁾

世界に冠たる、聖なる歌としての言語、ドイツ語。女たちはこの歌に身をまかせ、寄りかかる。階段を降りきった女たちが暗がりですまずきながらもランプを灯すと、重厚なビロード張りのソファに木製の書きもの机、土

4) Jelinek (注2参照), S.9

5) ドゥルーズ, ジル/ガタリ, フェリックス, 『千のプラトール：資本主義と分裂症』宇野邦一他訳, 河出書房新社, 1994, 359頁

色に統一された調度品の数々が姿を現す。壁にあいた唯一の窓には暗い空に流れる雲だけが見えている。ここはどこだろう。天上に建てられた神の家でもあろうか。地上に蠢くものたちで目を汚すこともない、清められた天の土に建てられた聖なる家。入り口は階段を昇った上方にしかない。ここに至るものは天から直接この家へと産み落とされるか、もしくは天へ舞い上がるという試練を経てこの土の中へとたどり着くのだ。それにしても、ここは誰の家なのだろうか。がっしりとした机の上には重いガラス瓶に入ったウイスキーが置かれたままだ。瓶と揃いの灰皿では葉巻がまだ煙をくゆらせており、家の主がつい先ほどまでそこにいたことを物語っている。おそらくは煙の大木のように強靱、賢明で尊敬を集める「頼りがいのある」男が。実際の彼がどのような人物であったにせよ、少なくとも彼がどうありたいと願っていたのか、男自身がそこにいるよりも遙かに雄弁に、残された居間の調度品が物語っている⁶⁾。

一方女たちは、タイトな革スーツや茶色い無地のロングスカートなど、それぞれに素材もデザインも、おそらくは値段も様々でありながら、どれも「品のある女性らしい」暗色の衣服に身を包んでいる。6人のうち上下揃いのスカートスーツを着た4人は中年女性であり、残る2人はその娘の世代に当たる⁷⁾。中年女性のうち花束を手にした者をA、眼鏡にブロンドをB、短い黒髪の者をC、恰幅の良い体型をした者をD、若年女性のうち黒髪でポブカットの者をE、ロングスカートに長いブロンドの者をFとしておこう。暗がりの中、ランプに照らされた家の主の調度品はまだ彼女たちにはよそよそしく、何か崇高なものでもあるかのような威厳を湛えてい

- 6) この舞台美術を手掛けたのは、クリストフ・マールターラーとの仕事でも知られるアンナ・フィーブロックである。また、調度品の時代趣味については、Theater Heute 1993年12号の記事 *Theater der verlorenen Zeit oder: Alpträume aus dem Hinterhalt* Anna Viebrock, *die Bühnen bildnerin des Jahres* von Franz Willein を参考にした。
- 7) ドイツ赤軍からの引用が含まれることから類推できるように、この上演は主に中年女性が体現する戦時下のドイツという過去を現在から一方的に弾劾するのではなく、戦後西ドイツがたどった、過激派まで取り込んだ保守性をも弾劾する。

る。女たちは立ったままゆるい輪になって向かい合い、お互いの連帯を確かめるかのように口ぐちに言う。

- C 私たちは、私たちの元にいる。
- F ほかのどこに人生があるというの？
- E すてきだわ。自分の元にいるってことは。⁸⁾

Dが指揮をとり、合唱が始まる。静かでやわらかな女声合唱が「私たちはここにとどまる」と歌う。歌い終わると今度はイエリネクのテキストのあちこちから引いた文章が口々に発せられる。冒頭以外はこの上演がイエリネクの書き上げたテキストに沿って進むことはなく、それ自体引用からなる間テキスト的戯曲『雲。家。』は切り刻まれ、並び変えられる。ロバート・ウィルソンがハイナー・ミュラーの間テキスト的戯曲『ハムレットマシーン』を無機的に演じさせたのとは全く対照的に、ここでの引用は、イエリネクがその文体をゆるやかに統一させたのと同じように、まるで女たち自身の言葉であるかのように体内化されて「自然に」演じられる⁹⁾。イエリネクの戯曲が既にエコー的であり、それを歪曲して繰り返す俳優たちはまさしく引用された言葉のエコーなのだ。この暗がりの場面に集められるのは死者たちについての言葉である。無念にも死んでいった死者たちと、その死者たちを呼び起こそうとする試み。一見、弱者を救済する正義であ

8) Jelinek (注2参照), S.9

9) ウィルソン演出『ハムレットマシーン』におけるエコーのモチーフを持った声の演出については、拙稿「反響する身体」を参照。ウィルソンは敢えて俳優たちにテキストを解釈させず、機械人形のように演じることを要求した。一方『雲。家。』演出のヴィーラーはマルターラーとの対談において、テキストの背景や解釈など広範囲な内容を俳優たちと話し合い、彼女たちの意見を汲んで演出を形作っていったと述懐している。数時間にわたって、彼は彼女たちの討論をただ黙って聴いているだけの時もあったという。Theater Heute, Sondernummer1994, Theater1994- das Jahrbuch 所収のクリストフ・マルターラー、ヨッシー・ヴィーラーとの座談会 «Da hat der Furz von Faust nicht gezündet» von Michael Merschmeier und Franz Wille を参照。

るかのように見えるその試みには危険が潜んでもいる。ノルベルト・エリアスは Wolkenkuckucksheim について述べた箇所、「ドイツ民族」の文化が死者たちの自己犠牲を英雄的行為として祭り上げることでいかに己を鼓舞してきたかを指摘する。祖国の犠牲となった父祖を祭り崇めることで、ドイツ民族という共同体は結束力を強めていく。この結束は右翼 / 左翼の差をも飲み込んで増殖する。ローライなどのドイツ歌曲やドイツ史の学習を通して子供たちの胸に深く組み込まれたその祭壇には、「ドイツ民族」のために戦争で命を落とした兵士たちのみならず、ヒトラー暗殺を企てた廉で処刑された英雄たちまでが一堂に列せられるのだ¹⁰⁾。彼ら英雄たちの死は遺された「我々」の誇るべき所有物となり、より若い世代をも魅了して、「我々」という共同体意識と共に受け継がれていく。

A がまだ語っているあいだに D は手探りで明りをつける。A の語りは止み、皆一瞬眩しさに目をくらませる。現れたのは居間だ。女たちはソファの座り心地を確かめ、机を撫で、葉巻を手にとって、自分の前に現れたこの部屋を探索し始める。上方が破れた古い壁紙には、飛行機雲を撒き散らしながら急角度で上空を目指す小型機が一面にプリントされているのが見えるが、遠目には斜めに傾いた十字模様のものであり、違和感なく部屋に溶け込んでいる。この居間は彼女らに姿を見せてはいるものの、その正体は不明のままなのだ。彼女たちは明るみに出た品々に触れ、嗅ぎ、味わって、直観的にその正体を見極めようとする。そこへ誰ともなしに、つい先ほど暗がりでも合唱した曲を鼻歌で歌いはじめる。最初は調子はずれで歌にもならぬ声だが、その外れた調子の中にも歌が輪郭を成し始める。すると次第に他の鼻歌が加わり、音程もリズムも明確にハーモニーを形成するようになる。その鼻歌には指揮者もなく、歌い手の身体は中心へと向かい合った輪も作らず、時には甲高く目立とうとしてせめぎあうものの、一つの

10) Elias, Norbert, Studien über die Deutschen, Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 1992, S. 429-432 エリアスはこの傾向を極めてドイツ的と評しているが、それ以上に日本人の精神構造に当てはまっているのではないだろうか。演劇作品においてこの問いを突き詰める試みは、今日の日本では例えば松田正隆の戯曲・演出作品に見ることができる。

メロディーを同じ拍でもって同時に歌っている。まだ未知のカオスであるこの空間で、彼女らはまず歌う／語ることで自らの身体を確認しそれを領域化しようとするのだが、同時にその歌でお互いを探り当て、互いの身体をも領域と化して穏やかな安定を準備し、そしていま共に未知の領域を切り開いていこうとする。彼女らの身体は、様々な場所で様々な動きを取り、競い合うように異なる物を探し求めながらも、曖昧な共同体を成しているのだ¹¹⁾。

机の引き出しからは何枚もの古い白黒写真や何冊ものノート、分厚い本にピストルが発見され、ある戸棚からは大量の書類が出てくる。また別の戸棚からは軍服の上着とそのポケットから落ちた軍用の短剣が、内側に勲章のひっかかった更衣ロッカーからは軍用ヘルメットが見つかる。おそろおそろそれを手にする女たちの眼差しや手つきには、得体の知れない物に対する不安と貴重な物に対する感嘆とが入り混じっており、発見されたノートや本、書類に写真は丁重に、また整然と並べられ、観察される。博物館に展示保管される資料のように。

時に調子はずれに強まり、時に途切れながらも鼻歌は続く。途切れた箇所も休符のように取り込まれて歌の一部を成している。この歌詞のない鼻歌は次第に言葉の筋が織りなす音楽へと姿を変えていく。ここで女たちはエコーとしての自らの姿を露わにするのだ。以下少し長くなるが、いくつかの音が層をなして重なり合うこの場面を詳しく分析してみようと思う。

鼻歌の合唱が続く中、まずBが分厚い本に挟まれたメモ、もしくはちぎれた本の一部分を手に取り、詩を読み上げる。

11) マールターラーの音楽劇において、台詞を喋っている間は自分の声に精神集中している俳優が、合唱を歌い始めると同時に自分の声ではなく共に歌う他の俳優の声に精神集中するようになる、という Theater Heute の座談会（注9参照）でのヴィラーの指摘は示唆的である。『雲。家。』に挿入される合唱においても俳優たちは互いの声を聴きあうことでひとつの共同体を形成しているといえる。ただし、舞台上で共に歌うという行為は政治や宗教、教育の場などで共に歌うという行為とは決して同一視できない出来事である。これについては後に詳しく述べたい。

祝日、朝に、畑を見渡して、農夫が往く時のように... (中略) 素晴らしい。自らの元であり、留まることは。そしていま天上の火を地の息子たちは飲み干し、我等へと、荒涼とした家へと向かい来る。我等は在る。我等は在る (Es gibt uns)。¹²⁾

嗅いでいた軍服を被ってソファに身を沈めたCが、恍惚とした表情で続ける。「私たちしかいない。だけど素敵。私たちの元にいることは。」BはC、そして他の女たちの声が表に出ている間も裏で先ほどの引用を繰り返している。それも書かれた通り忠実に読み返すのではなくランダムに、とりわけ Es gibt uns. の件が、壊れた機械のように執拗に繰り返される。そしてヘッドフォンを耳にあて、そこから聴こえる声を反芻するDの声が表に出てくる。

ドイツ人 (die Deutsche) は常にして結局はドイツ的なものを偲ぶ...¹³⁾
この意味での国民と祖国 (Volk und Vaterland)、永遠の、この世に
おける担い手であり証しとしての...¹⁴⁾

Dの声はおぼつかない足取りでおそろおそろ進み、文法的な切れ目ではないところで停滞する。彼女が文の意味を理解しないまま後をつけていることは明らかである。なぜ彼女は得体も知れないものの後を追おうとするのだろうか。彼女を魅了しているのは聴こえてくるものの内容ではなく、その声が属しているこの居間 (とその主) の重厚な面持ちに他ならない。それ以外のものを彼女は感じ取っていないのだから、他に何が彼女に語りかけることができるだろうか。Aはノートを開き、海を渡る船が郷土を獲得する様についての文章を朗読する。民族の栄光と苦難。

君等の貴い岸边。君等は完全に我々の一員だ。黄金の秋はこの哀れな

12) Jelinek (注2参照), S.9-10

13) Ebd. S.22

14) Ebd. S.25

民族にしてみれば溜息を歌の数々へと様変わりさせる季節。¹⁵⁾

黄金の秋は、美しい夏の終わりりと長く暗い冬の到来を告げるのだが、この憂鬱はドイツ民族の誇る歌曲の数々へと昇華される。「溜息を歌の数々へ (in Gesänge die Seufzer)」とAは繰り返す。Cは軍服のポケットから出てきた短剣を指でなぞり、まるでナイフの刃に文字が書かれているかのようにその指先を見詰めながら、思慮深いがゆえに行動に躊躇するドイツ民族について、その深い思想の礎となる言語について語る¹⁶⁾。引用はとんで、最後にこの文が彼女の口からこぼれる。

祖国 (Vaterland) の土に、我々は根を下ろそうではないか。¹⁷⁾

祖国、すなわち父の土地 (Vaterland) を領域化し、また根を下ろす (verwurzeln) ことでそれを己の領土として保持し続けようと呼び掛ける「我々」。この一文の最後 (verwurzeln) を心に刻み込むようにして口にし終わると、彼女はそれに打たれたかのように顔を上げ、目を見開く。その瞬間に、空間を満たしていた鼻歌が止む。娘Fが振り返る。他の者も皆、息をのんでこの文に聴き入っているかのように、一時の沈黙が場を支配する。verwurzeln 大地に根を下ろす大樹。ドゥルーズ / ガタリは樹形状に一極へと還元される根の代わりに、極を持たない根茎 リゾーム となる歌 リトルネロ を家または生まれ故郷と呼んだのだが、居間に集う彼女らの歌はどこで一極化する樹木を形成してしまうのだろうか。沈黙を破り、Cは感じ入った様子でこの一文をゆっくりと繰り返す。その背後で鼻歌とつばやきが再開される。これらの声にかぶさるように、娘Eの高く細い声が響く。彼女は目を凝らして空のヘルメットを覗き込み、不在の父の頭脳に刻まれた文字を読みとるかのように覗く角度を変えながら、神のような父の放つ光が「我々」に近づくときを語る文章を読み上げる¹⁸⁾。はじめは

15) Ebd. S.13

16) Ebd. S.28

17) Ebd. S.32

読み慣れぬ文字を追うので精一杯な様子だったのが、最後の一文で確信に満ちた表情に変わり、覗いていたヘルメットから顔を上げて繰り返す。「我々は我々の元に、家にいるのだ。」Bが手にした紙切れから、幾分か高揚した調子で、祖国のために命を捧げることを称揚する詩を読み上げる。

いつ汝は全き姿を現すのだ、祖国の魂よ。そのとき我々は身を屈し、このうえなく微かな弦でさえも汝の前に途絶える。夜の花、天の日、我々は恥入り、汝の前に喜びをもって事切れよう。¹⁹⁾

「祖国 (Vaterland) の魂よ...」とBが読み上げたすぐ後に続いて、短剣の刃を額に当てて目を閉じたCが恍惚とした溜息交じりに Vaterland と返す。さらにBが朗読の息を継ぐタイミングでDはヘッドフォンを耳に当てたまま Deutsche と嘆息し、Aは開いたノートから Heimat, Heimat...と言葉を拾い始める。Fは wie wir, zuhaus sein、そして再びBが mit Freuden、Fが bei sich sein と高らかに言うと、Aはおもむろにノートから数ページを引きちぎり、それを読み始める。

いつまでもとどまり、それが到来するのを見るのだ！そして我等が夜に耐え、持ちこたえ えるならば、やはり我等は我等同士を引きつけてやまない力の中で辛抱強く、互いに微笑みあうことだろう。我等は我等の内に住んだらうし、我等の間に住むだろう。我等は我等を信じる。故郷、故郷...²⁰⁾

Vaterland、Deutsche、Heimat と呟く筈たちは、もはや呟きを超えてAの朗読をかき消さんばかりに音量を増して重なり合いながら、悲痛に酔いしれ

18) Ebd. S.10

19) Ebd. S.23

20) Ebd. S.10 »Heimat« の件は、イエリネクの本文中にこの語は散見されるものここで引用された文中には無い。したがって演出の過程で挿入されたものと思われる。

た嘆きの声へと変わっていく。暗闇から引き継がれた鼻歌の合唱は、ここで筋の織りなす歌へと到達するのだ。Aも同じように上記の文章を嘆きをこめて読み上げながら、うわずり、感極まった声と身ぶりで、そのテキストが書かれている紙片を両手で丸める。紙片のテキストは既に彼女の頭に入っているようで、文字が見えなくなっても朗読は止まらない。彼女は丸めた紙片を「故郷、故郷…」のくだりで口へと放り込み、飲み下そうとして咀嚼しながらもなお「故郷、故郷…」と続ける。この身振りが体現しているのは文字テキストの体内化であるといえる。

上で詳しく追ったように、ここで繰り返される語句は全て、彼女らが居間の至る所から発見した言葉の部分的な繰り返しである。また、彼女たちは自らの発見した言葉を代わる代わる朗唱したときも、その最後を繰り返していた。まるで壊れた機械人形のように。そして、ギリシャ神話のニンフ、エコーのように。

3. エコーとしての女たち²¹⁾

簡単にエコーの神話を振り返っておこう。ゼウスがニンフたちと戯れている最中に妻の女神ユノーがやってきた。エコーがおしゃべりでユノーを引き留めている間にゼウスと浮気相手は逃げ去ってしまう。それでエコーは女神ユノーの怒りを買って、罰として呪いをかけられる。エコーは他人の声を部分的に繰り返すことしかできなくなってしまうのだ。この呪いのせいで彼女は他者（とりわけ彼女が想いを寄せるナルキッソス）とコミュニケーションを取ることができず、憔悴して死んでしまう。ペトラ・ゲーリングはこの罰を分析して、こうまとめる。i) 話すことの強制 (Sprechzwang)。すなわち沈黙の禁止。ii) 繰り返しの強制

21) ヴィーラー演出『雲。家。』には、モスクから流れるコーランの朗唱を思わせるようなオフの声に対して女たちが結束を深める場面がある。ある権力構造に自らを適合させる者（女たち）を、それに適合し得ない別の権力構造を持った者（イスラム教徒）が相対化する。もしここで彼らの声が女たちの朗唱に屈するならば、彼らもまた、女たちが属する権力構造のエコーとなっていたらう。エコーとなるのは必ずしも女性とは限らない。

(Wiederholungszwang)。すなわち、相手の言葉を薄気味悪くパロディ化する幽鬼、もしくは機械人形のように、自己の発言を無意味化すること。iii) 短縮の強制 (Zwang zur Kürze)。すなわち自分の発する語の無意味化、歪曲化、グロテスク化、そしてとりわけ幼稚化。iv) 発言における「声」の廃墟化 (Ein Ruin der »Stimme« in der Rede)。女神の呪いによって、エコーは発言自体の有効性のみならず、身振り言語の信用性までもを失う。そしてナルキッソスへの叶わぬ恋に憔悴して身体を失うのだが、実はそれ以前からすでに社会的な死を与えられていたのだとゲーリングは指摘する²²⁾。以上の分析をヴィーラー演出『雲。家。』の女たちに照らし合わせてみよう。

i) 沈黙の禁止とは、沈黙がある種の返答もしくは物言わぬ反抗、あるいは相手の返答を促す契機となる可能性を封じられるということである。女たちは沈黙を禁止され、話すことを強制されていたのだろうか。彼女らを語りへと突き動かすのは「立派(これ自体が既に雲のように曖昧な概念である)」な男たちの持つ権威や安定、堅固に守られていることへの誘惑であり、それを我が物にしようとする彼女らの欲望である。舞台上の女たちは欲望している。その声と身振りは堅固なシステムの中に組み込まれて作動する男たちの言葉を、残像を求め、追いかけている。上に分析した場面のしばらく後に、ラジオから戦意高揚を煽る壮年男性の声が響く。女たちは揃って耳を傾け、その放送局員の涼しく整った機械的な声を聞く。放送が終わるやいなや、Bがあられもない声で大きく溜息をつく。男の声は性的誘惑のむしろ対極にある乾いた響きを持っているのだが、それを聞く女は作動するシステムの駒である性的対象へと自らを適合させる。何がそうさせるのか。『雲。家。』の女たちは様々な欲望によって操られるのだが、これらの欲望は様々な形を取りながらも「家」へと回帰していく。居間へと降り立った女たちの言葉を思い返してみよう。

私たちは、私たちの元にいる。ほかのどこに人生があるというの？

22) Gehring, Petra, »Die Wiederholungs-Stimme Über die Strafe der Echo« in *Stimme* hg. Doris Kolesch und Sybille Krämer, Frankfurt/ Main, Suhrkamp, 2006 を参照。

てきだわ。自分の元にいるってことは。

彼女たちには外部が存在していない。窓の外にも曖昧な集合体「我々」の化身である雲が流れるばかりである。他に選択肢のないこの欲望とは、限りなく強制に近いものなのではないだろうか。神話のニンフ、エコーは女神の呪いによって繰り返しの声を強制されたが、居間の女たちに、あるひとつの欲望を命じる神がいるのだとしたら、それは何なのだろうか。ある一民族の言語文化を神聖化し、未来永劫にわたって父祖の住む大地を再領土化しようとする力、それがその「神」ではないだろうか。確かに、居間に不在の父たちはこの「神」に近い存在かもしれない。だがここで本質的に問題なのは、いま世界を動かしているのが男性か女性か、父か娘か、妻か夫か、を問うことではない。「男たち」の価値を貶めて「女たち」という曖昧な集合体を崇め奉ることに何の意味があったらだろうか。この崇拜によって既存のシステムはますます強固になるばかりではなかつたらだろうか。女たちにもまた、決められた枠内に快樂が準備され、そこで満足するようにと仕向けられると同時に彼女たち自身もまた進んでそこに留まろうとする。このように彼らは協力し合って自らを歯車とし、共に巨大な機械を作動させるのだ。「私」が気づく前からすでに「我々」の欲望は全て決定されており、後はそれをなぞるだけになってしまっている状態。それで満足して一生を送ることもできるだろう。しかし、そこで叫ばれ歌われ囁かれる声（Stimme 声 / 一票）は、何を求めているのだろうか。無力な少女、エコーの声に耳を傾けようとするとき、見落とされがちな穴がそれなのだ。耳を傾けようにも、彼女の声は自らの意思を死に至らしめる声ならぬ声なのだから。したがって、本質的な問題は、エコーの声をそのまま拡大させることにあるのではなく、その声の内に響く死を与えた「神」の統べるシステムに疑念を指し挟めるかどうか、にあるのだ。

ii) 繰り返しの強制。女たちは男たちの痕跡を追うことで彼らの遺した言葉を繰り返している。i) で考察した通り、繰り返しのについても一種の強制が働いていると見ることができるだろう。「繰り返し」について、ナルキッソスは最初エコーの声を恐れてはいない。彼は姿の見えないエコーの声に対して、自分から「おいで！（Veni!）」「ここで会おうよ！（Huc

coëamus!）」と呼びかけている。ここで彼は自分の発した言葉を自分の意図通りに解してくれる相手を欲していた。それも、iii) で言われているように、自分の言葉に託された意図をそのまま、そして決して凌駕することなく解釈し受け取ってくれる「幼稚」な機械人形を。だが、エコーという他者が目の前に姿を現し、彼の言葉（Huc coëamus!）の意味が奪われ、性的な意味に解することのできる「ひとつに（Coëamus!）」へと歪曲されたことを知った瞬間に、彼はおののき拒絶の言葉を吐く。「君のものになるなら、死んだ方がましだ！」それさえもがエコーの口を通して彼の意図を離れ、今度はエコーの願望を表す言葉となって反復される。「君のものになるなら！」このとき、エコーはフロイトの言う「不気味なもの Unheimlichkeit」となる。ただし、ベクトルは逆にして。彼にとって親しい分身、もしくは信頼のおける忠実な召使のように彼の家を出入りしていた者が、実は全く見知らぬ異質な存在であったと知ったときの戦慄がそこにある。彼女は異質な正体を明かした後も彼の「存在の家」である言葉を追いかけて、反復の機会を狙い続けるのだ。以上の考察の下に、ここで行われている Wiederholung を二つに分けることができる。従順で幼稚な機械人形としてのエコーの声を「繰り返し répétition」、ナルキッソスの言葉に対して差異を含んで反復され、彼の家へ侵入するエコーの声を差異を含んだ「反復 itération」と呼ぶことができるだろう。ここで、彼女が社会的な死を与られているというゲーリングの指摘は正しい。ナルキッソスの声を繰り返し続けている限り彼女は死せる機械人形でしかなく、それを反復に変えたところでナルキッソスには拒絶され、存在を受け入れてはもらえないのだから。実際、死にゆくエコーの声の中に、この二つは同時に響いているのだ。その両者を聴き取るための装置、それが劇場舞台である。居間の女たちの筈に戻ろう。登場人物（Rolle）としての彼女らは「亡き兵士たち」という概念とひとくくりになされた父や夫の無念を悲痛に繰り返す。だがこの悲痛な嘆きは、それを演じる俳優（Schauspieler）たちによってグロテスクな形象（Figur）として反復され、観客の耳に届くのだ。

iv) 彼女らの発言および身振りが無効となっているかどうか。俳優たちはまるで自分自身の発言や行動を肯定しているかのように「なりきって」演じるのだが、観客にはそれがグロテスクに映るよう異化されている²³⁾。

つまり、舞台外部から見ればグロテスクな発言・行動を、舞台では閉じた「私たち」の世界を形成することで舞台世界での常識に変えているのである。

観客席の存在から目をそらしてこの閉ざされた世界だけを現実のものとし、その内に引きこもって生きること、それは侵すことのできない絶対者「神」の操る機械構造に閉じ込められて生きることには他ならない。それは確かに機能し、人々をより良く生かすために生み出されたものであつたらう。しかし、同時に生きながらの死を組みこんではじめて作動するシステムでもあつたのだ。ハイナー・ミュラーやベンヤミンのいう聴き取るべき死者の筈とは、このような死にもまた宿っているのではないだろうか。その筈はリズムをもった音楽として聴くことができるのだが、帰りに来るメロディーの差異は、音楽学的分析では計ることができない。譜面に記された記号は同一であっても、舞台の上でそれは二つの声を持つようになるのだ。こうして、ひとつの世界を作動させている機械構造を開き、そこに異質な機械²⁴⁾を接続するための装置としての劇場舞台にエコーの声を響かせるとき、それこそがこの死者に差し出された家なき家、リトルネロとなるのではないだろうか。

(ベルリン自由大学人文学部演劇学科博士課程在籍中)

- 23) ここで行われている異化はブレヒトのいう異化にかなり近いものであり、その意味で、ティークの『長靴をはいた牡猫』に見られるロマン的イロニーとは一線を画している。この異化によって提示されるパースペクティブは、イロニーが答えの無い問いへと観客を導くのと異なり、ブレヒトの言う広義のGestik(身振り)を伴って観客を明確な(政治的)立場へと導く。つまりここでは、戦後様々に形を変えて現れ出るファシズムに対する断固とした批判的立場である。それによって俳優たちの行為は最終的にイロニーとしてではなく風刺(Satire)として提示される。その批判的態度は舞台のどこに現れるのだろうか。上記した女たちが声を紡ぎあう場面においては、嘆きの声の大袈裟なわざとらしさがまずはイロニーを形作る。この嘆きは、例えばユルゲン・ゴッシュが「ワーニャ伯父さん」の悲哀を演出する時のように緻密に練り上げられたものとは程遠く、一様に声をうわずらせただけの「芝居じみた」嘆きなのだ。それによってこの嘆きに対する疑念が湧き上がる。そして、戦後ドイツのイメージがことごとく「凶暴」なイメージに接続され醜く

描かれることで、この上演はイロニー的などっちつかずの問いとは決別する。例えば、軍服のポケットから転がり落ちた短剣の刃を額に当てて陶酔する身振りがそうである。さらに、狂犬のように目を見開き涎を撒き散らしながらの演説や酩酊した中での粗暴な集団マスターベーションの場面などは決定的である。それが、表向きは上品な婦人や思慮ある娘によって行為されることで、観客の目にはもはやどっちつかずの問いとしてではなく、明らかな負のベクトルをもって受け止められることになる。プレヒトはブルジョワ的文化からの解放という理想を掲げ、政治的参与の道具としての舞台芸術を提唱した。それゆえにブルジョワ的に世間を超越した立場を保って思考を巡らし、実際に行動を起こすには至らないイロニー美学とは決別するに至ったのである。だが彼の抱いた理想から離れて舞台芸術を考えるのであれば、必ずしもイロニーを全否定する必要はないし、プレヒトの叙事演劇もまたイロニーを通過する。風刺とは、あくまでも舞台芸術の持つひとつの可能性と考えてよいだろう。舞台芸術におけるイロニーについては、Roselt, Jens, *Die Ironie des Theaters*, Wien, 1999 を参照。

- 24) ドゥルーズ／ガタリはリトルネロを聴くためには混線ではなく単純な形式が必要なのだという。「度を超す、余分なものを付け加える、そして線と音を雑然と積み重ねる。だが、そうなってしまうと、「音楽にする」力をもった宇宙的な機械を産み出す代わりに再生産の機械に逆戻りしてしまうだろうし、再生産の機械は、結局あらゆる線を消し去るなぐり書きを再生させ、あらゆる音を消し去る混信を再生させてしまうだろう。それは、すべての事件に向けて、闖入してくるものすべてに向けて音楽を開くと主張しても、結局あらゆる事件を妨げる混信を再生させることになるだろう。」ドゥルーズ／ガタリ（注5）395頁。多様性をただ無批判に称揚する何でもありの世界を良しとするのではなく、そのつど確かに機能する機械を作動させること。したがって、糾弾されるべきは人が機械として作動すること自体ではなく、必要な別の機械を産み出す術が閉ざされたまま、既存の機械の中で操られ続けることなのだ。既存の機械を破壊し尽くすことが必要なのではない。それに別の機械を接続させることが必要なのだ。

Überblendete Stimmen

Frauen als Echo in der Inszenierung »*Wolken. Heim.*« von Jossi Wieler

HARIGAI, Mariko

In der Inszenierung von Elfriede Jelineks *Wolken. Heim.* durch Jossi Wieler (Schauspielhaus Hamburg 1993) sammeln sich Mütter und Töchter in einem Wohnzimmer, das gerade die Ehemänner und Väter verlassen haben. Hier kann man die Frauen als Nympe Echo hören, wenn ihre Stimmen die Worte der als Helden gestorbenen Männer wiederholen. Es gibt eine Szene, in der die Frauen die Worte der Männer in dem Zimmer suchen und vorlesen. Ein gesummter Chorgesang verwandelt sich dort langsam in eine "Musik" aus dem Echo dieser Worte. Scheinbar versuchen sie, die Aufgabe des Theaters (Heiner Müller) und der Geschichte (Walter Benjamin) durchzuführen: auf die verlorenen Stimmen der Toten zu horchen und sich selbst als ihr Echo hören zu lassen. Die Echo-Frauen bauen jedoch mit diesen Stimmen ein wolkig vages, faschistisches Heim.

Nach Petra Gehring war der mythischen Figur Echo durch göttliche Strafe bestimmt, i) ohne Schweigen zu sprechen, ii) das Wort des Anderen zu wiederholen sowie iii) jeweils zu verkürzen; dadurch wurde iv) ihre eigene »Stimme« in der Rede ruiniert. So hat die Göttin Hera der Nympe Echo einen »kommunikativen« Tod vor dem leiblichen Tod zugeteilt. Die Frauen in *Wolken. Heim.* handeln nach ihrem Begehren, indem sie den Spuren der gestorbenen Männer ekstatisch folgen. Ist aber dieses Begehren nicht eher Zwang eines *Gottes* wie im Fall der Nympe Echo? Denn das Begehren der Echo-Frauen wird durch eine große Maschine (Deleuze/ Guattari) produziert, die *eine* Welt bildet, die *ein* Gott oder *eine* Götterfamilie regiert. Sie folgen nur der Bewegung dieser Welt-Maschine, indem sie die hinterlassenen Worte und Gesten der Helden repetieren.

Und durch diese Repetition bauen sie selbst zugleich die Maschine auf. Sie sind zufrieden mit dem durch die Maschine gegebenen Begehren, wohnen gerne in dem erdfarbigem Wohnzimmer, von dessen einzigem Fenster aus nur Wolken, die ihre Gemeinschaft verkörpern, zu sehen sind, und schließen dabei andere Welten aus.

Die Stimmen der Echo-Frauen blieben ja bloße Repetition, wenn es keine Zuschauer gäbe, die Bühnenhandlung wahrnehmen. Wie die Nymphe Echo Narziss erschreckt hat, so zeigen sie sich als Schauspielerinnen den Zuschauern, indem sie den Sinn ihrer Echo-Stimmen als theatrales Mittel entlarven und verfremden. So werden die ausgesprochenen Worte nicht mehr wörtlich verstanden, da sich eine iterative Verschiebung ereignet hat. Echo-Stimmen sind hier ohnehin »kommunikativ tot«, sei es durch Repetition oder Iteration. Denn wenn die Frauen repetieren, klingt ihre Stimme willenlos wie aus einem toten Automaten. Wenn sie dahingegen iterieren, führt sie Narziss' strikte Verweigerung zum leiblichen Tod. In der Stimme der sterbenden Nymphe Echo überblenden sich diese beiden Dimensionen der »toten« Kommunikation.

Wie kann dann Echo erlöst werden? Wenn man die Überblendung der Echo-Stimme zeigt, beginnt schon die Erlösung. Es öffnet sich eine Möglichkeit, die Welt-Maschine von draußen zu zeigen und an andere Welten anzuschließen, indem man den innerhalb dieser Welt verborgenen Tod von Echo in ihrer Stimme sich enthüllen lässt. Es ist eben diese iterierende Musik, die als Ritornell ein heimloses Heim für die Toten werden kann.