

筑波大学博士（文学）学位請求論文

# イエリネクの脱モンタージュ

——言語芸術における時事問題と言説分析——

井上 百子

2013 年度

## 目次

目次	i
凡例	iii
序論	1
第一章 イェリネクの作品と研究の変遷	10
1. イェリネクとは誰か	10
2. 作品の主なテーマ傾向と特徴	17
第二章 先行研究・方法論	28
1. イェリネクのテキストの難解さ	28
2. テキストの分析手法	37
2-1. ロラン・バルト現代の神話論——イデオロギー批判	37
2-2. テキストの分析手法Ⅰ——間テキスト性	38
2-3. テキストの分析手法Ⅱ——言説	49
2-4. テキストの分析手法Ⅲ——脱／モンタージュ	59
第三章 デモンストレーションとしての文学	69
1. 『告別（レザデュ）』成立の背景	69
2. 政治的デモンストレーションとは何か	71
3. 『告別（レザデュ）』における脱モンタージュ	73
4. デモンストレーションにおける初演	90
第四章 合唱隊としての文学——『スポーツ合唱隊』における音響	92
1. 聴覚劇『スポーツ合唱隊』	92
2. 『スポーツ合唱隊』はいかに合唱隊なのか	94
3. 現代ドイツ演劇における合唱隊	101
4. 聴覚劇における合唱隊の表現	106
5. 繁茂する音	110

第五章	拡散する文学——『光なし』における追跡	115
	1. 『光なし』の成立と初演	115
	2. ジラール『リアルの誤認された声』との関連	121
	3. 『光なし』における音	126
	4. サテュロス劇『追跡者』——資本主義批判	132
	5. テクストの編纂とイエリネクの手法	138
	6. サテュロス合唱隊	143
	7. 震災後の表現可能性	152
第六章	証言としての文学——『エピローグ?』における発話行為	155
	1. 『エピローグ?』概要	155
	2. どうすることもできないもの	160
	3. 困難な発話行為	173
	4. 発話行為としての証言	188
	5. なぜ「哀悼する女 (Eine Trauernde)」か	197
	6. 沈黙ではなく証言を	199
	「プロローグ?」——結論に代えて	202
	参考文献・資料	213
	イエリネク日本語文献一覧	225
	資料——エルフリーデ・イエリネク略歴・主要作品一覧	229
	初出一覧	235

## 凡例

1. エルフリーデ・イエリネクの文献は、すでに邦訳が発表されている場合でも、断りが無い限り、引用者の翻訳による。
2. エルフリーデ・イエリネクの文献において個別の文献からの明確な引用箇所が同定できる場合には、イエリネクの文献および比較対象とする文献の同一の単語を**太字**や下線、傍点で記した。これは断りが無い限り、引用者による強調である。
3. エルフリーデ・イエリネクの文献に付された韻律記号は引用者による挿入である。
4. 原文と訳文を併記する場合、引用時に原文を〔 〕内に表記した。また、引用以外にドイツ語あるいは英語を補足する場合には（ ）内に表記する。
5. 原文および西洋言語での引用中の〔 〕内に記されているものは、引用者による補足である。
6. 初出の際の人名、題名等は日本語表記後にアルファベットで記した。その際、人名には（ ）を使用し、題名などには〔 〕を使用する。なお、〔 〕内に原題を記す場合には、イタリック体を使用しない。
7. 西洋言語を原書とする文献に関しては可能な限り原文を、それが困難である場合は西洋言語内での翻訳文献の該当箇所を脚注に引用する。ただし、原文での分析を要する場合には、本文中に並列して引用した。
8. ギリシア悲劇およびサテュロス劇の登場人物名は、『ギリシア悲劇全集』および『ギリシア喜劇全集』（共に岩波書店）の表記を参照し、使用した。

わたしはさまざまテキストを書くのであって、<sup>ラジオドラマ</sup>聴覚劇を書いているのではありません。一方で読むためのテキスト（散文）があり、他方では聞くためのテキスト（聴覚劇、戯曲）があります。わたしの戯曲がそうであるように、いわば演出家がわたしと共同して聴覚劇を仕上げるのです。〔…〕仰々しさや華々しさのない話すことの簡素さ、さらに（劇場での共同的なそれとは異なる）ひとりひとりが個別に行う受容、そういったものにわたしはいつも魅力を感じます<sup>1</sup>。

「オーストリアで起こっているのは、悲劇であると同時に笑劇です。わたしはすばやく言語的に圧縮されたテキストでリアクションを起こさなければならなかったのです<sup>2</sup>」。

---

<sup>1</sup> „Ich schreibe eigentlich keine Hörspiele, sondern Texte. Die einen sind zum Lesen (Prosa), die anderen zum Hören (Hörspiel, Theaterstücke). Wie auch bei meinen Stücken schreibt der Regisseur, die Regisseurin das Hörspiel dann sozusagen mit mir zu Ende. [...] Diese Schlichtheit des Sprechens, ohne Getue und Prachtentfaltung, und dazu die vereinzelte Rezeption (im Gegensatz zur kollektiven im Theater), das hat mich immer interessiert“ ([Elfriede Jelinek.] In: *Maske und Kothurn*. H. 3, 2012, p. 39).

<sup>2</sup> „„Was in Österreich geschieht, ist Tragödie und Farce zugleich. Ich musste reagieren mit einem schnellen, sprachkomprimierten Text““ ([Elfriede Jelinek.] In: *Der Standard*. 2000.5.29).

## 序論

オーストリアのノーベル文学賞受賞作家エルフリーデ・イエリネク (Elfriede Jelinek) は、2000年に同国で起きた極右政党の連立政権入りに際し、「わたしなりの異議申し立て〔Meine Art des Protests〕」を新聞に寄稿し、文学という言葉を通じた異議の表明の可能性と、文学の言葉が及ぼしうる作用を論じている。このテキストは、自身の作品の国内上演を禁止する宣言文でもあるが、イエリネク自身による文学言語の解説文ともなっている。

わたしがすでに頻繁に言い続けてきたように、感じのいいテクノクラートや独善家〔Rechthaber、右の思想を持つ人々〕による、こうした威嚇的で、自信に満ち、自身に対する疑いを一切も持たぬ言葉——それは今となっては、いたる所からわたしたちのところへ殺到し、溢れかえっている——そのような言葉に対して、言葉、つまり差異を生み出す文学的な言葉は、もはや価値を認められていないように見える<sup>1</sup>。

差異を生み出す文学の言葉は、イエリネクを目の敵とする極右や、それに追随する大衆メディアの言葉に対置される。こうしてイエリネクは、自己反省的な視点を持たず、断定を行う言葉がいかにか機能しているのかを問いながら、文学の言葉に光を当てていく。

常に極右が行ってきたように、もううんざりするほどおなじみの彼らの発言、つまり健全な国民感情を味方につけ、それを熟知している、あるいは熟知していると思いきりこんでいる主張の数々に含まれる、惨忍な一義性によって、文学の言葉は、いわば圧殺されつつある。もはや言葉を用いて権力と現実のあいだに割り行っていくことはできない、そこにはもはや文学のための場所はない。わたしは十分に長い間、それを試み続けてきたが、今となっては、最後の柵が閉められるように思える。批評、なかでも特に文学は、国家権力のメカニズムから自由でなければならぬといわれるが、それがどんなことと関わっているのかは、全く理解されていない。それどころか、そういったことと取り組む必要など、彼らは微塵も感じていないのである<sup>2</sup>。

---

<sup>1</sup> „Wie ich schon öfter gesagt habe, scheint es mir, als könnte sich die Sprache, eine differenzierende, literarische Sprache, gegen diese bedrohliche, selbstgewisse, von keinem Selbstzweifel angekränkelte Sprache der feschen Technokraten und Rechthaber, die uns jetzt von überall her überschwemmen, nicht mehr durchsetzen“ (Elfriede Jelinek: *Meine Art des Protests*. In: *Der Standard*. 2000.2.7).

<sup>2</sup> „Die Sprache der Literatur wird, wie es die extreme Rechte immer tut, von der brutalen Eindeutigkeit ihrer inzwischen sattem bekannten Aussprüche, die das gesunde Volksempfinden hinter sich wissen oder zu wissen glauben, sozusagen niedergeknüppelt. Man kann sich nicht mehr mit Worten zwischen die Macht und die Wirklichkeit schieben, da ist kein Platz mehr für die Literatur. Ich habe es jetzt lange genug versucht, aber jetzt, scheint mir, werden die letzten Gatter geschlossen; man spricht davon, Kritik, Literatur ganz besonders frei zu halten von den staatlichen Machtmechanismen und weiß doch gar nicht,

こうして先の記述がより具体的に説明されたことで、イエリネクが異議を唱える極右の言葉とは、一義的で、差異を圧殺する言葉だということが分かる。多義性を捨象する言葉が氾濫するなかで、それに対置される文学の言葉に残された場所はあまりにも小さい。文学の言葉の空間を縮小化する者たちが口先で文学の言葉を擁護するとしても、彼らは文学の言葉と真摯に取り組むわけではなく、文学の言葉の場はより狭められていくからである。

だが言葉は、そう簡単にひとりで〔selbst〕現れることも、自ずから〔von selbst〕現れることもできない、それには〔現れる〕場所が必要なのである。こういった人々にわたしはわたしの場所を割り当てられたくなどない、たとえ劇場が独立しているとしても、劇場はやはり公共空間のなかで活動するものだからだ<sup>3</sup>。

ここでイエリネクは、自身の言葉が生かされる場として、劇場の話題をとりあげる。劇場とは、公共空間であり、国家と不可分に結びつく場所のことである。そうであればこそ、右傾化する政治背景のもとでは、劇場を自身の言葉の現れる場として認めることができないというのである。

こうして、彼女は極右政党らの言葉の問題を解いていく。

彼らの既定路線のなかで自分の仕事をある程度、維持していくために、わたしはすべての力を注ぎこんでいるというのに、なぜ、このような人々を分析〔論争〕する苦労をさらに引き受けなければならないのだろうか？ 新しい権力者らは、すでに現実の検証を終え、すべてを了解し、すぐにそれを真実としてわたしたちにテレビから投げつける、自分たちの伝えることは、事前の検証を一切必要としていないというように。彼らは、今日はこう言い、明日は別のことを言う、彼らが発言するとき、そこではすでにいかなる異議も息の根を止められてしまっているのだ<sup>4</sup>。

第一章で見ていくように、イエリネクは、キャリアの初めから文学的なテキストを通じ、さまざまなレベルで政治を検証し続けてきた作家である。検証（Prüfung）とは、懐疑的か

---

womit man es überhaupt zu tun hat. Sie haben es auch gar nicht nötig, sich damit zu beschäftigen“ (Jelinek: Meine Art des Protests).

<sup>3</sup> „Die Sprache kann aber nicht einfach selbst und von selbst auftreten, sie braucht dafür Platz. Von diesen Leuten will ich mir meinen Platz nicht zuweisen lassen, auch wenn die Theater unabhängig sind, sie bewegen sich ja doch im öffentlichen Raum“ (Jelinek: Meine Art des Protests).

<sup>4</sup> „Weshalb soll ich mir noch weiter die Mühe einer Auseinandersetzung mit diesen Leuten machen, wenn ich doch alle Mühe brauche, um meine Arbeit halbwegs in ihren Gleisen zu halten? Die neuen Machthaber sind mit ihrer Prüfung der Wirklichkeit schon fertig, wissen alles und werfen es uns auch gleich aus dem Fernsehen als Wahrheit hin, ohne es überhaupt für nötig zu halten, was sie da verkünden auch vorher zu prüfen. Heute dies, morgen wieder was anderes, sie sagen es und wenn sie es sagen, ist darin schon jeder Einspruch erstickt“ (Jelinek: Meine Art des Protests).

つ慎重な思索の反復を通じて行われるが、この作業に終着点はないのであり、一義的で、断定的な回答は想定されていない。一方、文学の言葉に対置される「彼ら」の言葉は、真実を断定的に生み出し、それを強引に押し通すものである。しかもその真実は、何かの検証に基づくものではなく、「彼ら」の発話による断言によって真実になる。つまり、「彼ら」の発話の数だけ真実が生産されるというわけなのだ。

彼らにとっては、自己検証〔自身を問い直すこと〕も根本的に<sup>おかしな</sup>なじめぬ<sup>もの</sup>ものだ。自分たちが絶対的〔議論の余地なし〕だというものに関して、彼らは何ひとつわかっておらず、見当さえついていない。わたしはもうこれ以上、わたしの言葉を消費するものとしても、そして表象〔Repräsentation、代弁〕するものとしても（劇場というのは、概して、国家を表象〔代弁〕する場である）、私の言葉を彼らの好きにさせておくことはできない。わたしはそれ〔わたしの言葉〕を保持できるように、それ〔わたしの言葉〕を彼らから守らねばならない。これは大げさに聞こえるだろうが、しかし〔わたしは言わなければいけない〕、わたしは去ることができないが、少なくとも、わたしの芝居〔一部〕は、どこか他のところで（望むべくは）何らかの作用を及ぼすために立ち去ることができる、別の言い方をすれば、わたしの芝居は、まさに立ち去ることではか作用を及ぼさない〔立ち去ることによってのみ影響を及ぼしうる〕のである<sup>5</sup>。

ここには、非常に多くのテーマが詰まっている。まず、文学の言葉は、絶対的なものにはなりえない。しかしそうであるからこそ、差異を生み出す文学の言葉は必要であり、それを守らなければならないとイェリネクは述べる。次に、歴史的に、あるいはオーストリアの制度上、現在も国家と不可分な劇場で上演される言葉は、単なる消費対象ではなく、国家を表象〔代弁〕するものである。その言葉がどれだけ国家を批判的に描くものであるとしても、その言葉には国家を表象するという機能が備わっているのだ。イェリネクはこの寄稿において、差異を生み出すことで自国を批判的に描く言葉の可能性を守るために、国内での自身の作品上演禁止を宣言していく。真実を押し付ける力を担う言葉とは反対の言葉を紡ぐという自覚と、それによって政治的権力の一翼を担うという自覚こそが、自身の

---

<sup>5</sup> „Es ist ihnen ja auch die Selbstprüfung grundsätzlich fremd. Was sie als absolut setzen, davon haben sie nicht einmal einen Begriff, nicht einmal eine Ahnung. Ich kann ihnen also auch meine Sprache als Objekt des Konsums und auch der Repräsentation (Theater, das ist ja im Allgemeinen ein Ort, wo der Staat sich repräsentiert) nicht länger lassen. Ich muss sie ihnen entziehen, um sie erhalten zu können. Das klingt pathetisch, aber: Da ich also nicht gehen kann, können wenigstens meine Stücke weggehen, um woanders (hoffentlich) irgendwie zu wirken. Anders gesagt: Sie können nur wirken, gerade indem sie weggehen“ (Jelinek: Meine Art des Protests).



言葉を逃がす理由として描かれている。つまりイエリネクは、社会に対する責任あるいは使命として、差異と反省を保つ言葉を保持することの重要性を提示しているのである。

この寄稿からは、言葉というものが、それが書かれた周辺環境と不可分な関係にあることが明らかになる。彼女の言語芸術は、芸術であることを自己目的とするのではなく、むしろ異議を表明する手立ての一環として位置付けられている。だが、文学の言葉は、いかに異議を唱えるのだろうか。またそのとき、その異議申し立ては、言葉によって生み出される差異といかなる関係にあるのだろうか。異議を実現する文学言語の手法を探るには、文学の言葉を読解する手法を獲得し、その試みを分析していかなければならない。

### 本論文の目的と問題設定

本論文は、エルフリーデ・イエリネクが2000年以降に起こった時事問題を契機に、古代のギリシア演劇を取り込みながら執筆した、演劇上演に関わる五つの作品を対象とし、その脱モンタージュという手法と効果の分析を目的としている。

イエリネクは、前述の寄稿文で、文学の言葉の力が「一義的な真実」に潰されかけているのだと警告しながらも、その言葉の強靱さを訴えている。基本的に言語のみで執筆される彼女の芸術は、同時代の出来事を取り上げながら、文学的手法を駆使することでその複雑な背景を描き出し、それを公共空間に届けようとする。

本論文を貫くのは、現代社会で文学がいかなる実践を用いて、どのような効果を生み出そうとしているのかという問いである。先に引用した文章では、極右の残忍で、一義的で、真実を断言する言葉に異議を唱えることを通じて、差異を生み出す文学的な言葉の役割が説明されている。それでは、イエリネクは、文学の言葉に残された場所が縮小されるなかで、いかなる実践を通じて場を確保し、異議を申し立てているのだろうか。

文学と社会の関係を考えるとき、文学はしばしば時代を映し出す無色透明の鏡であるかのような扱いを受けることがある。確かに、文学も思考や認識の枠組などといった時代的制約を免れるものではないだろう。しかし、文学は自身の条件を反省的に (reflektierend) 論じることでもある。本論文では、思考を支え、制限し、矛盾を内包しつつ作動するものを言説の布置 (diskursive Konstellation) によるものと理解し、イエリネクが文学の言葉で描き出す言説の布置を分析していく。彼女の言葉を文学の言葉として理解するならば、それは複数の法則性を同時的に描出するものであり、言葉および言説を分解し、抽出し、分析し、問題提起し、表現するものだといえよう。文学の言葉が、単に同時代言説の反映で

ないのは、それが分析の賜物であり、読者を含む受容者に働きかけを行うものだからである。

分析を行うにあたり、本論文はおもに二つの方法論を組み合わせる。一つは文学の精読的な手法であり、テキストにそくした緻密な読解を目指している。ここには言葉の多義的な意味や、テキストの比較、ジャンルの歴史など、文学の言葉を読むために必要なさまざまな分析が含まれる。イエリネクは、自身が使用した文献や資料を何らかの形で読者に明かし、引用箇所を発見できる程度に留めた明示的引用を行うことが多い。本論文では、イエリネクの直接的な引用と先行する文献とを比較するマルガレーテ・コーレンバッハ (Margarete Kohlenbach)、ユリア・パスコ (Julia Pasko) などの研究手法を取り入れ、引用されたテキストとイエリネクのテキスト間の差異を確認しながら、そこから解釈を展開していく。ただし、本論文の目標はテキストがいかに組み合わせられていくのかといった手法自体の解明にあるのではない。むしろ、手法分析を重ねることで初めて明らかになるイエリネクの言語芸術の試みを描出していくことを目指している。そのような考察を通じて、現代社会における文学の営みが、テキストを読む読者や、読書を通して演劇や聴覚劇を制作する受容者、さらにその作品を受容する者たちに対して、いかに働きかけようとしているのかを明らかにすることができるようになるからだ。

本論文が依拠するもう一つの方法論は、ミシェル・フーコー (Michel Foucault) が提唱し始めた言説分析である。この分析手法を採ることで、イエリネクが作品で論じる問題の批判的な描出の検証を目指している。ただし、本論文は文学を言説の集蔵庫 (Archiv) と理解するために、言説分析を方法論に据えるのではない。

例えば、フーコーの系譜学を継承したアメリカの哲学者ジュディス・バトラー (Judith Butler) は、『ジェンダー・トラブル [Gender trouble]』で、複数の論考の分析を通して、権力の磁場を描いてみせた。彼女の研究は、さまざまな言説が連動して生み出していくような権力機構の記述分析を特徴とし、そうした言説の連動を担保する権力の支配的な働きを検証する。

本論文は、フーコーやバトラーの研究に依拠し、イエリネクのテキストを言説の複雑な布置を模倣しつつも、変形させ、描き出す文学的な記述と捉え、彼女の手法、および、そこでなされる問題提起を分析しようとするものである。したがって本論文は、権力の磁場の解明しようとしているのではなく、むしろ、文学において言説の布置がいかに提示されているのかを考察するためにこの手法を採る。

また先行研究や書評などで、イエリネクの文学は「社会批判的」だと評されてきた。この見解はイエリネクの行う社会批判をマルクス主義的見地からの資本主義批判として説明するか、あるいは、ロラン・バルト (Roland Barthes) の現代社会の神話論に基づくイデオロギー批判として論じることが多かった。さらに、これらの見方は概して、イエリネクの伝記的解釈を暗黙の前提にしている。

これに対し、近年の研究はこうした先行研究への言及を控えることを通じ、暗黙の前提を見直している。本論文はそのような近年の研究に共鳴するものではあるが、テキストの執筆技法の分析に踏みとどまるものではない。重要なのはむしろ、テキスト分析を行いながらも、それを社会と関連付ける視角をもつことによって、文学を通じたイエリネクの現代社会批判を再検討していくことである。

なお本論文は、1990年代後半以降、イエリネクの演劇テキスト (Theatertext) で、古代ギリシア演劇と現代の時事問題が組み合わされて、論じられていることを重視している。この比較的新しい傾向は、デビュー当初から一貫する、彼女の文学の言語に対する強い信念と、現代社会に対する批判的な姿勢を圧縮したものでもある。イエリネクの作品において、古代ギリシア演劇と現代の時事問題の組み合わせは、年々顕著なものとなっているが、2013年初夏現在、これを論点とした研究は萌芽的な段階にあるに過ぎない。

本論文が分析対象とする五つの作品は、その都度、緊迫した社会情勢に対するリアクションの一つとして発表された。イエリネク自身が現代の社会的な事象を受けて、迅速に執筆し、またそれに続いて上演や翻訳がおこなわれてきたことに比して、はたして文学研究はその緊急性に十分な速度で応答しているだろうか。特に、本論文は、イエリネクが東日本大震災とそれに伴って起こった福島第一原子力発電所での事故を機に発表した一連の演劇テキストに強く刺激されている。オーストリアの文学研究者たちが、2000年の極右政党の与党入りを受けて書かれた『告別 (レザデュ) [Das Lebewohl (Les Adieux)]』(2000)をいち早く論じ、現代社会の問題を捉え、批判的な考察を試みたように、本論文は、現代日本で、いまここで起きている問題を考えるためにも「文学の言葉」を分析していく。

## 本論文の構成

本論文は、六章構成をとっている。第一章では、イエリネクの作品におけるテーマの重層化とその変遷を確認し、第二章では、先行研究を検討しつつ、本論文の方法論を提示する。それを踏まえて、第三章から結論では、発表年順に各章一作の作品分析を行う。

まず、第一章では、イエリネクという作家の描かれ方と発表テキストの変遷に焦点を当てる。本章では、彼女の作品と先行研究を紹介し、その流れを把握したうえで、本論文の位置づけを明らかにする。まずはイエリネクという作家のありようを確認したうえで、彼女の作品を執筆年代順に分け、イエリネクが取り組んできたテーマの特徴を四つに分類し、整理する。その上で、本論文が分析対象とする作品の選定理由を説明していく。

第二章では、ドイツ語母語話者にも非常に難解なことで知られる彼女のテキストを分析する際の問題点と、それを読み解くための方法論を提起する。作品の難解さにはさまざまな要因があるが、たとえば、文学的技巧の継続的な更新や、複数の分野や複数の時代にまたがるイエリネクの膨大な知識量などが挙げられる。本章では、イエリネクの作品に顕著にみられる間テキスト性と言説分析的な手法を論じた先行研究を検討する。それを通じて、本論文では、イエリネクのテキストのなかで組み合わせられる断片に、出典箇所が特定可能な「テキスト」と特定の文脈をまとう「言説」があることを三章以降のテキスト分析の前提としておさえる。

このほかに彼女のテキストの特徴として、描写の起点となるような固定的な視点や、立ち位置の判断し難さが指摘されている。その理由の一つに、非連続的で、断絶的な書き方がある。このような指摘を踏まえて、本論文では断片を組み合わせる手法、とりわけ既存の他のテキストから断片を抜き出して、新たな作品へと組み入れる手法を「モンタージュ」という言葉で理解する。これまで、モンタージュという言葉は、単に異質なものの緊張した組み合わせを指すだけでなく、融合し、調和していくような、総合的な方向性をもつと理解されてきた。これに対し、イエリネクのテキストには、総合的、調和的な意味や思考を揺さぶり、それらを更新し続けるという、モンタージュの枠に留まらない部分がある。そこで本論文では、組み合わせを意味する「モンタージュ」に加えて、亀裂の生成やさらなる断片化や組み合わせの促進が問題となる場合には、それを「脱モンタージュ」と呼び、これをイエリネクの文学の特徴として位置づける。

第三章以降では、一章ごとに一作のテキスト分析を行う。まず、第三章では、『告別（レザデュ）』を検討する。この作品は、古代ギリシア演劇と現代の時事問題というイエリネクの新たな傾向が初めて明示された、記念碑的作品である。ここでは、アイスキュロスの『オレスティア』と自由党政治家イェルク・ハイダー（Jörg Haider）の手記が引用され、右翼政党の中央政権入りという時事問題に焦点があてられる。本論文では、この小戯曲（kleines Drama）が、政治的な抗議活動としてのデモの一環として初めて上演されたこと

を重視しながら分析をおこなう。

第四章では、もともと聴覚劇<sup>ラジオドラマ</sup>という形式で発表された『スポーツ合唱隊 [Sportchor]』(2006)を取り上げる。ドイツでのサッカー・ワールドカップ開幕直前に発表されたこの作品は、イェリネクの作品のなかで、「合唱隊 (Chor)」という言葉が題名に含む唯一のテキストである。古代ギリシアから脈々と続く演劇装置の一つである合唱隊は、1990年代半ば以降、ドイツ語圏の演劇で再び強い脚光を浴びるようになった。イェリネクの作品の上演、なかでもアイナー・シュレーフ (Einar Schleef) 演出の『スポーツ劇 [Ein Sportstück]』(1998)の初演は、この潮流において重要な役割を果たしたことでよく知られる。『スポーツ劇』の「続編」といわれる『スポーツ合唱隊』は、題名通り「合唱隊」に焦点をあて、その機能を問うと共に活用した作品である。『スポーツ合唱隊』では、古代ギリシアの演劇作品自体が扱われるわけではないが、古代ギリシア演劇に不可欠であった合唱隊を応用する方法を分析するために研究の対象とする。現在の演劇研究においては、身体性や個人を体現するような登場人物を用いない演出、集団や多声的なものの表現といった観点から合唱隊が注目を浴びている。これに対し、本章では合唱隊を一人の話者による声を合唱隊として表現した聴覚劇<sup>ラジオドラマ</sup>を一つの分析対象とすることで、合唱隊を聴覚的なものとして論じていく。

第五章以降では、2011年3月11日に起こった、東日本大震災および東京電力福島第一原子力発電所での事故後に執筆されたテキストの分析を行う。まず、第五章では、事故から半年後に初演された『光なし [Kein Licht]』(2011)を取り上げる。この作品では、古代ギリシアのサテュロス劇の一つである、ソフォクレスの『追跡者としてのサテュロス』がモンタージュされている。本章では、特に、全貌の定かでない古代ギリシア演劇のジャンルであるサテュロス劇が使用されている理由を二つの観点から考察する。まず、サテュロス劇の基本的な筋の示唆と現代社会批判との関連を確認し、次に同ジャンルの特徴であるサテュロス合唱隊という形式を論じる。この考察を通して、『光なし』における『追跡者』のモンタージュが、芸術の声が届きにくくなっている現代において、いかに芸術が社会に働きかけうるかという問いとの取り組みにほかならないことを明らかにする。

第六章で扱う『エピローグ? [Epolog?]』は、2012年3月12日に発表された作品で、冒頭には発話行為としての証言というテーマが掲げられている。この作品では、ソフォクレスの悲劇『アンティゴネー』がモンタージュされ、古代ギリシア演劇で不可欠な「使者」による発話行為が問題となっている。この作品では、証言と使者の言葉を通じ、社会的に

生を認められず、聞かれるべき声を持ちえない者による問題提起の可能性が描き出されている。こうした点に着目する本章の考察は、発話および言語を通じた人間のつながりという論点へと発展するものである。このような論を通じて、イエリネクによって、現代社会の問題がいかに浮き彫りにされていくのかを確認することができる。

結論では、「光なし——プロローグ? [Kein Licht: Prolog?]」(2013年初夏現在、原文未発表、邦訳は既出)を分析する。これは『エピローグ?』公式初演のために、追加的に執筆された短いテキストである。なお、筆者は、イエリネク自身の許可を得て、ウィーン大学のイエリネク研究センターから、この作品の複写を許可された。本論文ではテキストを論じるテキストとして「プロローグ?」を分析する。これは古代ギリシア演劇に直接言及するものではない。だが、この作品と『光なし』および『エピローグ?』とのテーマの関連性は明確である。両作品を分析した本論文にとっては看過しえない作品であることから、本論文の分析対象に加える。また「プロローグ?」は、イエリネクのテキスト執筆観を理解するために有益な手がかりを与えてくれる。さらに結論では、「プロローグ?」の分析を例に、本論文の総括として「脱モンタージュ」を三つのレベルに分けて説明する。最後に、イエリネクの動的な脱モンタージュ・テキストによる社会への働きかけ方を総合的に論じ、本論文の意義を明示する。

以上の研究作業を通じて、「脱モンタージュ」を特徴とするイエリネクのテキストが、先行するテキストを変容し、言語を次々と変容させるだけでなく、受容によるテキストの変容を要求することで、テキスト自体にさらなる変容可能性を潜在化していることを明らかにする。最終的に、本論文は、脱モンタージュという試みがテキストを読み、共に考える読者があって初めて成立することのなかにイエリネクのテキストの社会批判性を見出し、差異を生み出す文学の言葉は、読者による差異の生成へとつながることを通じて、恒常的に変容する可能性を秘めるものなのである。以上の分析を通じて、現代における文学の営為の一端が明らかになるはずである。

## 第一章 イェリネクの作品と研究の変遷

### 1. イェリネクとは誰か

本章では、エルフリーデ・イェリネクの作品と研究の変遷、および、本論の研究対象を明らかにする。まず、第一節では、イェリネクの自己演出を軸に、これまで彼女がいかに関与されてきたのかを確認し、彼女の作品受容の見取り図を描く。第二節では、作品が反復的に取り上げるテーマを四つの傾向に分類し、それぞれのテーマを概観する。その上で、本論が近年現れたテーマをもつ作品を分析対象とする理由を述べる。

エルフリーデ・イェリネクは、現代ドイツ語圏を代表する作家・劇作家の一人である。1967年に詩集『リザの影 [Lisas Schatten]』を出版、1970年に小説 (Roman) 『俺たちおとり鳥だぜベイビー! [wir sind lockvögel baby!]』<sup>1</sup>で散文デビュー後、多数の聴覚劇、<sup>ラジオドラマ</sup>映画脚本を執筆し、1979年に初の戯曲『ノラが彼女の夫を去ったのち何が起こったのか、あるいは社会の柱 [Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften]』<sup>2</sup>を発表し、現在も極めて難解な作品を定期的に発表している。彼女のテキストはしばしば「翻訳不可能」、「翻訳困難」といわれるものの、さまざまな言語へと翻訳され、邦訳も多い。また数々の文学賞や劇作家賞を受賞し、2004年には、オーストリア人作家として初めてのノーベル文学賞も受賞している。

### イェリネクの仮面

輝かしい業績を数え挙げる容易さに比べ、イェリネクという作家を知るのは難しい。研究者らがこの難解さを「演出」と捉え、研究の論点として認識するようになったのは、比較的最近のことである。

イェリネクの作品は、1980年代後半頃から徐々に文学研究や演劇学において研究対象となった。作家自身の発言や経歴に依拠する傾向が強い初期の研究からは、大きく二つの傾向を読み取ることができる。一つめは、イェリネクのインタビューでの発言を「真実」として受容し、これを論拠とする研究スタイルで、もう一つは、イェリネクのエッセイでの記述を引用しつつ、論を展開するスタイルである。本節では、前者の研究を確認し、後者

<sup>1</sup> elfriede jelinek: *wir sind lockvögel baby!* reinbek: rowohlt taschenbuch verlag, 2004<sup>6</sup> [1970].

<sup>2</sup> Elfriede Jelinek: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften.* [1979] In: Dies.: *Theaterstücke.* Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008<sup>8</sup>, pp. 129-189.

については次章で論じる。

エリザベート・シュパンラング (Elisabeth Spanlang) による『エルフリーデ・イエリネク——初期作品研究 [Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk] 』<sup>3)</sup> (1992) は、イエリネクの初期作品を扱った研究である。彼女の研究の特徴として、イエリネクとイエリネクの母オルガへのインタビューの使用が挙げられる<sup>4)</sup>。シュパンラングは、前書きで、インタビュー内容は必ずしも真実ではないと断わるものの<sup>5)</sup>、実際には、インタビュー調査の結果を、自身の作品解釈を正当化する根拠として持ち出している。例えば「イエリネクの詩において中心となるテーマの一つは、セクシュアリティである」というシュパンラングの記述の直後には、「それ [セクシュアリティ] は元々いつも私の主題でした<sup>6)</sup>」というイエリネクの発言が挿入される。この記述は、作家の発言を「正しい」テキスト解釈の根拠とする典型的な例である。

作家の発言に依拠する研究には、少なくとも二つの問題がある。まず、作家の発言は、真実だという前提がある。だが、作家は挑発的に発言しうるし、発言の真偽を問うには困難が伴う。また後述するように、あらゆる発言は、自己演出の可能性を秘める。次に、テキストと作者の混同から、テキストが研究対象から外されるという問題がある。テキスト解釈に経歴など、テキスト外に位置する解釈根拠が持ち込まれる場合には、真偽の尺度が持ち込まれるだけでなく、文学テキスト特有の表現手法の分析が十分には展開されないという問題が生じる。これでは、文学における表現手法を問うことができない。作者が読者に正確な情報を付与する機能を担わされることによって、読者などの受容者は解釈の余地や可能性を持たないことになってしまうからだ。

文学研究においては、70年代以降、作者とテキストの区別を促す研究が多く発表されてきた。それにもかかわらず、イエリネク研究において、作家の発言を作品解釈の根拠とする研究は根強く残った。その結果、イエリネクが自身のことを語れば語るほど、彼女のイメージは膠着し、そのイメージこそが「イエリネク」の同義語となるという問題が生じることになった。この現象自体は奇妙に思えるが、以下に挙げる論考は、作者の発言に依拠した研究に対しての批判が、いかに骨の折れる作業であったかを物語るものである。

---

<sup>3)</sup> Elisabeth Spanlang: *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*. Wien: VWGÖ, 1992.

<sup>4)</sup> シュパンラングは、イエリネクの曾祖父の経歴にまでさかのぼり、私的なエピソードを書き留める。その中には、「イエリネクは13歳の頃から化粧を始め、目には黒のアイラインを引いていた。とはいえ初めの頃は、アイラインではなく、カラーペンを使っていたのではあるが [Ab dreizehn beginnt sie [Jelinek] sich zu schminken, trägt die Augen schwarz umrandet, wobei sie anfangs statt der Schminkstifte Buntstifte benützt]」(Spanlang: *Elfriede Jelinek*. p. 18) といったゴシップ記事顔負けの雑学も含まれる。

<sup>5)</sup> Spanlang: *Elfriede Jelinek*. p. II.

<sup>6)</sup> „Eines der zentralen Themen in der Lyrik Elfriede Jelineks ist die Sexualität. „Das war eigentlich immer mein Hauptthema“ [Gespräch mit Elfriede Jelinek vom 3.9.1984]“ (Spanlang: *Elfriede Jelinek*. p. 53).



イエリネクという作家イメージに対する疑問の声が、研究内である程度共有されるようになったのは、2000年前後のことである。ドイツ語圏の著名な文芸批評家、ジークリット・レフラー (Sigrid Löffler) は、イエリネクの発言を暗に信用してはならないと述べている。

イエリネクが「わたし」と発言するときには、いかなる場合であっても常に、彼女はメディアに適した「わたし」伝説〔作り話〕を作り上げているのだ<sup>7</sup>。

レフラーは、イエリネクの一人称を用いた語りを、必要に応じて変容するものと理解し、発話者イエリネクと発言の主語である「わたし」は必ずしも同一ではないと断る。そして、イエリネクの演出あるいは自己演出を「仮面」という言葉で捉えている<sup>8</sup>。誰もが思いつくイエリネクのイメージとして、レフラーがはじめに取り上げるのは外見である。イエリネクといえば、流行を取り入れたヘアスタイルに、特徴的なメイクをし、デザイナーブランドの服に身を包み、時にはナイキのスニーカーを履くなどしてラフさを演出しつつも、自宅のアールデコの椅子やエーロ・アールニオのバブルチェアに腰をかけ、高級なファッション誌を思わせる計算された構図で撮られた写真のなかに納まっている。レフラーはこれをメディア向けのイメージの演出、「仮面であり偽装<sup>9</sup>」と呼び、「彼女〔イエリネク〕が真正イエリネクとして誰かに出会うことなどありえない<sup>10</sup>」と述べている。

真偽が図れないのは外見だけではなく、経歴も同じだとレフラーは記す。

エルフリーデ・イエリネクは、1946年にシュタイアーマルク州ミュルツツシューラークに、ウィーンの化学者の父とブルジョワ階級出身のマネージャー業の母の間に、一人娘として生まれる。早くから比類のない個性をもつように育てられ、小さい頃からさまざまな芸術的な才能や知的な才能を発揮する。幼稚園ではフランス語を習い、四歳からはバレエのレッスンを受ける。ギムナジウムを軽々といい成績で卒業する。その傍ら、ウィーン音楽院で(ピアノ、パイプオルガン、ブロックフレーテ、ヴァイオリン、ヴィオラの)五つの楽器を習い、作曲を専攻する。〔/...ウィーン大学では〕外国語、演劇学、美術史を専攻する。1971年には、音楽院でパイプオルガンの最終試験〔国家試験〕を「優秀」で合格する。同じ時期には、作家活動を順調にスタートさせ、彼女のキャリアは、そのはじめからメディアの注目を集め、高く評価されている<sup>11</sup>。

<sup>7</sup> „Immer wenn die Jelinek »Ich« sagt, arbeitet sie zugleich medienkompatiblen »Ich«-Legende“ (Sigrid Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek. In: *Text+Kritik*. H. 117, 3. Aufl. Neufassung, München, 2007, pp. 3-14, hier p. 5).

<sup>8</sup> Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek.

<sup>9</sup> „Maske und Tarnung“ (Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek. p. 4). レフラーは、イエリネクのファッション自体を「モンタージュ〔Montage〕」とも言っている (ibid. p. 3)。

<sup>10</sup> „Nie aber begegnet sie [Jelinek] einem als authentische Frau Jelinek“ (Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek. p. 4).

<sup>11</sup> „Elfriede Jelinek, geboren 1946 im steirischen Mürzzuschlag, ist die einzige Tochter eines Wiener Chemikers und einer Managerin aus großbürgerlichem Milieu. Schon früh wird das Kind zur Einzigartigkeit, zur Außergewöhnlichkeit erzogen; schon früh zeigt es vielfältige künstlerische und

これがよく知られる典型的なイエリネクの生い立ちである。確かに、これは、作家自身の発言などから再構成された話ではある。しかし、レフラーが警告を鳴らすように、こうした発言内容が誇張である可能性や、演出の一部である可能性は否めない。

伝記的情報は、インタビュー発言だけでなく、文学テキストでも示唆的に使用されている。特に、伝記的要素を遊戯的 (spielerisch) に取り入れた小説として有名なのは、『ピアノ弾きの女 [Die Klavierspielerin]<sup>12</sup>』(1983)である。また『スポーツ劇<sup>13</sup>』(1998)には、「エルフィ・エレクトラ [Elfi Elektra]<sup>14</sup>」や「女性作家 [Die Autorin]」という話者が登場する。上述の『ピアノ弾きの女』には、イエリネクの母親を彷彿とさせる母が登場し、父親を題材にしたとされる作品も多い<sup>15</sup>。そのため、伝記的情報を取り込んだ作品の多さや、彼女の遊戯性は研究テーマの一つとして認められている。

ドイツ文学者のゲオルク・シュタイニツェック (Georg Stanitzek) も、イエリネクの発言は、虚構や詩的テキストと「直接的な」発言に区分しがたいと述べる<sup>16</sup>。一般的にこれらは、虚構を描くジャンルと現実を描くジャンルが区別される。この前提に基づいて、イエリネクのテキストを読もうとしてもうまくいかない、とシュタイニツェックは指摘する。彼も「わたし」の登場する例文を挙げ、その「わたし」は、あたかも経験的であるかのように装うことで、懐疑的な見方を誘うと述べる。彼は「わたし」という発言を失敗ではなく、むしろ読者に注意を喚起し、問題提起を行う狙いを定めた発言だと理解している。「わたし」ということによって、読者はテキストの話者は誰か、あるジャンルの手法的特徴は何かなどを問うことになるからだ。

同じく文学者のヘラト・ヘーゼルハウス (Herrad Hesehaus) もイエリネクの発言を、テ

---

intellektuelle Talente. Bereits im Kindergarten lernt die Kleine Französisch, mit vier Jahren erhält sie den ersten Ballettunterricht. Das Gymnasium absolviert sie leicht und vorzüglich. Nebenbei lernt sie am Wiener Konservatorium fünf Instrumente (Klavier, Orgel, Blockflöte, Geige, Bratsche) und studiert Komposition. [...] Sie studiert Fremdsprachen, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte. 1971 legt sie die Orgel-Abschlussprüfung am Konservatorium mit »sehr gutem« Erfolg ab. Gleichzeitig arbeitet sie an einer vielversprechenden schriftstellerischen Karriere, welcher von Anfang an große Medienaufmerksamkeit und öffentliche Anerkennung zuteil wird“ (Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek. p. 4).

<sup>12</sup> Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>30</sup> [1983] (エルフリーデ・イエリネク『ピアニスト』、中込啓子訳、鳥影社、2002)。

<sup>13</sup> Elfriede Jelinek: *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008<sup>3</sup> [1998].

<sup>14</sup> Elfi (エルフィ) は Elfriede (エルフリーデ) の愛称である。

<sup>15</sup> 父親が彷彿とされるテキストとしては、「加重的情状あるいは一人の男性親族についての子どもによる報告 [Erschwerende Umstände oder Kindlicher Bericht über einen Verwandten]」(1978)、『さすらい人 [Der Wanderer]』(1999)、「過去の帝国にて [Im Reich der Vergangenheit]」(2009)などがある。またイエリネク作品における父親のモチーフに関する論文には、以下の研究がある。Verena Mayer; Roland Koberg: Dieser unentwegte Spaziergänger. Der Vater im Werk von Elfriede Jelinek. In: *Text + Kritik*. H. 117, 3. Aufl. Neufassung, 2007, pp. 62-73; Maria-Regina Kecht: Mit der Sprache zum Schweigen hin. Elfriede Jelineks literarische Annäherungen an ihren Vater. In: *Jelinek[Jahr]buch*. Wien: Praesens, 2011, pp. 41-57.

<sup>16</sup> Georg Stanitzek: »Elfriede Jelinek«. Fiktion und Adresse. In: *Text+Kritik*. H. 117, 2. Aufl., 1999, pp. 8-16.

クスト解釈にそのまま応用する人々を批判し、この作家の手法を説明しようと試みる。ヘーゼルハウスは、イエリネクの「ええ、私は嘘つきです<sup>17)</sup>」という発言を引用し、これは、パラドキシカルなことで有名な「この島の住人はみな嘘つきである」というクレタ島のエピメニデスの発言を想起させると述べる。彼の発言内容が真ならば、彼は嘘つきではないことになるため、結果的に彼の発言は否定されてしまう。ヘーゼルハウスはこの例を通して、作家の発言を字義通り解釈した数々の研究に疑問を投げかけている。

イエリネクの発言を使用することに注意を促す研究を踏まえ、本論文では、イエリネクのインタビュー資料を使用する場合でも必ず検証を行いながら、使用する。なお、特にイエリネクのテキストや発言には、演出や遊戯性が含まれうることを考慮に入れていく。

## 受容の現状

イエリネクの作品は難解さが強調される一方で、その評価は非常に高い。何を評価の指標とするかは議論の余地が残るが、ここでは文学賞等の受賞歴、雑誌などでのイエリネク特集、作品の翻訳、国際的な研究状況を確認していく。

彼女の受賞歴は、文学・演劇分野における彼女の作品への評価の高さを物語るものである。その一部を挙げてみよう。1969年には、第二十回オーストリア青少年文化週間詩・散文賞、オーストリア大学生詩大賞を受賞し、1972年にはオーストリア文学国費奨学金を給付された<sup>18)</sup>。1985年には、戯曲『ブルク劇場 [Burgtheater] <sup>19)</sup>』で、ドイツの演劇総合誌『テアター・ホイテ [Theater heute]』最優秀年間劇作家に選ばれ、翌年にはハインリッヒ・ベル賞を受賞する。1998年には、ドイツ語圏で最も重要な文学賞であるゲオルク・ビュヒナー賞を受賞し<sup>20)</sup>、ザルツブルク芸術祭に招待されている。同年1月に、演出家のシュレーフにより初演された『スポーツ劇』は、『テアター・ホイテ』の年間最優秀演出に選ばれ、イエリネクもこの作品で、年間最優秀劇作家に選出された<sup>21)</sup>。2001年には、彼女の代表的な小説である『ピアノ弾きの女』がミヒャエル・ハネケ (Michael Haneke) 監督により映画化され<sup>22)</sup>、この作品は、カンヌ国際映画祭で審査員特別グランプリに輝いている。2002年には『汝、気にすることなかれ [Macht Nichts] <sup>23)</sup>』で、最初のミュルハイマー劇作家賞を受

---

<sup>17)</sup> „Ich bin unheimlich verlogen ...“ (Elfriede Jelinek: „Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder“ [Interview mit Georg Biron]. In: *Die Zeit*. 28.9.1984).

<sup>18)</sup> デビュー当初の受賞等に関する情報は、ほとんど残っておらず、詳細は不明である。

<sup>19)</sup> Elfriede Jelinek: *Burgtheater. Posse mit Gesang*. [1984]. In: Dies.: *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008<sup>8)</sup>, pp. 129-189.

<sup>20)</sup> 女性としては、インゲボルク・バツハマンに続いて2人目の受賞である。

<sup>21)</sup> *Theater heute. Jahrbuch*, 1998 参照。

<sup>22)</sup> 『ピアニスト [La Pianiste]』監督・脚本：ミヒャエル・ハネケ (Michael Haneke)、フランス＝オーストリア、2001。

<sup>23)</sup> Elfriede Jelinek: *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>2)</sup>

賞し、現在までこの賞を四回受賞している<sup>24</sup>。2004年にはレッシング賞（批評）、「ジャッキー」で戦争盲人聴覚劇賞、『発電所＝作品〔Das Werk〕<sup>25</sup>』（2002）で二度目のミュルハイマー劇作家賞を受賞し、さらにフランツ・カフカ文学賞を受賞した。またこの年にイエリネクはノーベル文学賞も受賞している。同賞の受賞は、イエリネクの名と作品が世界に広く知られるきっかけを作った。その他にも、彼女はきわめて多くの賞を受賞している。

また、イエリネクおよび彼女の作品について、ドイツ語圏内の多くの雑誌が特集を組んでいる。彼女が今も作品を掲載することのある、文芸雑誌『マヌスクリプテ〔manuskripte – Zeitschrift für Literatur〕』（72/1981）は、1981年にイエリネクの写真を表紙に使用している。文学研究誌『テキスト＋クリティック〔Text + Kritik〕』では、1993年、1999年、2007年<sup>26</sup>の三度にわたってイエリネク特集が生まれ、スイスの出版社から発行されている『ドゥー〔Du〕』（700/1999）でもイエリネクの特集号が出版されている。『テアター・ホイテ』では、近年ほとんどの号に、イエリネクの名前や作品名を見つけることができる。テキストや作家だけでなく、演出に対する言及の場合もあるが、これほど頻繁に言及される作家は多くないだろう。同じく、ドイツの月刊演劇総合誌である『テアター・デア・ツァイト〔Theater der Zeit〕』（Arbeitsbuch 2006）は、イエリネクの還暦を祝う特集号を出している。受賞歴や掲載に関連する雑誌名からは、イエリネクの執筆における傾向が散文から演劇へとシフトしていることも確認できる。

彼女に対する評価が確実なものになるにつれて、80年代以降、研究も拡大している。特に、イエリネクが2004年にノーベル文学賞を受賞すると、ウィーン大学文学部にイエリネク研究センターが創設され、国際的な研究ネットワークが形成されている<sup>27</sup>。同センターを拠点に、国際シンポジウムの開催、研究成果の定期的な発表が行われている。2010年からは『イエリネク〔年〕鑑〔Jelinek[Jahr]buch〕<sup>28</sup>』の刊行も始まった。2013年夏には、ドイツのメッツラー出版社から『イエリネク・ハンドブック〔Jelinek Handbuch〕<sup>29</sup>』の刊行も

---

[1999].

<sup>24</sup> 受賞作品と受賞年は以下の通り（但し、発表年と受賞年は異なる場合もある。下記の括弧内の年数は、受賞年である）。『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〔Macht Nichts. Eine kleine Triologie des Todes〕』（2002）、『発電所＝作品〔Das Werk〕』（2004）、『レヒニッツ（死をもたらず天使）〔Rechnitz (Der Würgeengel)〕』（2009）、『冬の旅〔Winterreise〕』（2011）（<http://www.stuecke.de/>の Archiv→Gewinner を参照、最終確認：2012.6.6）。

<sup>25</sup> Elfriede Jelinek: Das Werk. In: Dies.: *In den Alpen*. Berlin Verlag, 2004<sup>2</sup> [2002], pp. 89-251.

<sup>26</sup> 巻号は全て117である。

<sup>27</sup> イエリネク研究センター（センター長はピア・ヤンケ（Pia Janke））は2004年に創設され、イエリネクの著作やそれらに関する資料・文献を網羅的に収集したアーカイブを運営し、国内外の研究者の知的交流を促進するためのシンポジウムなどを開催している。また著作目録や研究文献、年鑑などの編集出版なども行われている。なお同研究センターは、主にオーストリア連邦総理府の助成で運営されている。詳細に関しては <http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/> を参照（最終確認：2013.5.16）。

<sup>28</sup> タイトル中の〔 〕は引用者による挿入ではなく、実際のタイトルである。

<sup>29</sup> <https://www.metzlerverlag.de/index.php?mod=bookdetail&isbn=978-3-476-02367-4>（最終確認：2013.5.

決まっている。イエリネクの作品に関する研究は、ドイツ語圏以外でもフランス、ベルギー、ポーランドなどの欧州、アメリカ合衆国などでも盛んである。英語、フランス語だけではなく、スペイン語、ポルトガル語、イタリア語、オランダ語、ポーランド語、チェコ語などの欧州内のさまざまな言語、中国語、日本語などの非西洋言語への翻訳も精力的に行われている。

イエリネク研究センターのセンター長およびセンター員によれば、日本はイエリネク研究および作品上演という点から見て、アジアの拠点となっている。実際に日本のドイツ語圏文学および演劇学分野において、イエリネクの作品を主題とした研究論文の数は増加傾向にある。国内のドイツ語圏文学学術論文雑誌である『ドイツ文学 [Neue Beiträge zur Germanistik]』（日本独文学会刊行）や『オーストリア文学』（日本オーストリア文学会刊行）でも、イエリネクの作品に関わる論文はたびたび掲載されている<sup>30</sup>。このほか、日本のイエリネク研究における最初の博士論文である福岡麻子の『エルフリーデ・イエリネクの初期作品における言語の身体性』が、2011年度に名古屋大学で提出されている。それだけではなく、90年代後半から多くの散文や戯曲の邦訳がなされ<sup>31</sup>、これまでに『ノラが彼女の夫を去ったのち何が起こったのか、あるいは社会の柱<sup>32</sup>』、『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<sup>33</sup>』、『雲。家。 [Wolken.Heim.]<sup>34</sup>』、『ウルリケ・メアリー・スチュアート [Ulrike Maria Stuart]<sup>35</sup>』、『光のない。 [Kein Licht.]<sup>36</sup>』がリーディング公演を含め、上演されている。さらに2012年の演劇祭フェスティバル／トーキョーでは、イエリネクに焦点があてられ<sup>37</sup>、三本の作品『レヒニッツ（皆殺しの天

---

16) . なおこのシリーズで、存命の作家が取り上げられるのは、イエリネクが初めてとなる。

<sup>30</sup> 本論巻末の一覧を参照。

<sup>31</sup> 本論巻末の一覧を参照。

<sup>32</sup> 『ノラが夫を捨てたあと』上演：1998.3.16、演出：ティルツァ・ブルンケン (Thirza Bruncken)、翻訳：岩淵達治、出演：東京演劇アンサンブル、ブレヒトの芝居小屋 (Nakagome Keiko: Die interkulturelle Problematik. Die Darstellbarkeit von Elfriede Jelineks Theater texten. In: Pia Janke (Hg.): *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“ Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens, 2007, pp. 245-258 および <http://www.tee.co.jp/jouennkiroku-1990.htm> (最終確認：2012.8.15) 参照)。

<sup>33</sup> 『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』上演：2006.3.6、世田谷パブリックシアター★ドラマリーディング 27、演出：ペーター・ゲスナー (Peter Goessner)、翻訳：谷川道子、出演：新井純、真那胡敬二、小飯塚貴世江、シアタートラム (<http://www.jgg.jp/modules/neues/index.php?page=article&storyid=116> (最終確認：2012.8.15) 参照)。

<sup>34</sup> 『雲。家。』日本初演：2007.3.1、にしすがも創造舎特設劇場、構成・演出：高山明、翻訳・ドラマトウルク：林立騎。『ウルリケ・メアリー・スチュアート』日本初演：2008.12.28、東京・森下ベニサン・ピット、台本・演出：川村毅、翻訳：山本裕子。

<sup>35</sup> 『ウルリケ・メアリー・スチュアート [Ulrike Maria Stuart]』初演演出：2006.10.26、ハンブルク、タリア劇場、演出：ニコラス・シュテマン (Nicolas Stemmann)。テキストそのものは、発表されておらず、作者の意志により印刷は禁じられている (Orthud Gutjahr: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, p. 5 を参照)。

<sup>36</sup> 『光のない。』リーディング公演：2011.12.18、演出：長谷川寧、翻訳：林立騎。

<sup>37</sup> 相馬千秋「フェスティバル／トーキョー／コンセプト——ことばの彼方へ」、『FESTIVAL/TOKYO』

使) [Rechnitz (Der Würgeengel)]<sup>38</sup>』(2008)、『光のない。』(2011)、『光のないII [Kein Licht II]<sup>39</sup>』(2012)が主催プログラムとして、『雲。家。』が公募プログラムとして上演された<sup>40</sup>。このように、日本の(ドイツ語圏)文学および演劇の分野でも、イエリネクという作家や彼女の作品に対する関心は高い。

## 2. 作品の主なテーマ傾向と特徴

イエリネクの作品においてテーマを抽出することは容易ではない。だが、作品の変遷からは、繰り返し取り上げられるテーマや問題が確認できる。これをテーマ傾向として記述してみたい。なお本論では、デビュー以後の約四十年のあいだに、各テーマ傾向が絵画の色の層のように塗り重ねられてきたと理解する。例えば、70年代に鮮明だったテーマは一時期を経ると一掃されてしまうのではなく、それ以降の時代でも作品のどこかに存在しつづけ、2000年以後になって再び明白なテーマとして取り上げられることもある。以下では、テーマの傾向を四つに分類し<sup>41</sup>、時代順に並べ、紹介する。そのなかから、本論の対象とする作品が、近年顕著なテーマ傾向をもつことを明示していきたい。

### テキストの特徴

まず、イエリネクの作品の特徴には、発表形式や複数メディアの使用というテキストの拡張があげられる。詳細は個別のテキスト分析のなかでも触れることとして、ここでは大まかな把握に努めたい。

イエリネクは複数のメディアを用い、同時に使用するメディアそのものを論じる作品を発表している。まず、文字メディアには詩、散文(小説、物語)、戯曲、演劇テキスト、エッセイ、翻訳などがある。上演を念頭に執筆された戯曲や演劇テキストは演劇メディアでもある。そのほかに、聴覚メディアとして聴覚劇<sup>ラジオドラマ</sup>、映像メディアとして映画の脚本があ

---

[プログラム]、2012、pp. 5-6、ここでは p. 5。

<sup>38</sup> Elfriede Jelinek: Rechnitz (Der Würgeengel). In: Dies.: *Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt, 2009, pp. 53-205.

<sup>39</sup> この作品は『エピローグ? [Epilog?]』としてテキストが先行的に発表されたが、フェスティバル・トーキョーでは『光のないII』というタイトルで上演された。詳しくは第6章で論じる。

<sup>40</sup> 上演された作品と詳細は以下の通り: 『レヒニッツ(皆殺しの天使)』(演出: ヨッシ・ヴィーラー (Jossi Wieler)、製作: ミュンヘン・カンマーシュピーレ、翻訳: 林立騎)、『光のない。』(演出: 三浦基(地点)、音楽監督: 三輪眞弘、翻訳: 林立騎)、ツアーパフォーマンス『光のないII』(構成・演出: 高山明 (Port B)、翻訳: 林立騎)、『雲。家。』(構成・演出: 鹿島将介、翻訳: 林立騎)。なおここでは、フェスティバル/トーキョーの上演タイトルをそのまま使用したが、本論ではここで『光のない。』と訳される *Kein Licht* を『光なし』、同じく『光のないII』とも訳される *Epilog?* を『エピローグ?』と訳す。これについては、第5章および第6章で論じる。

<sup>41</sup> このほかに音楽、哲学、メディアといった切り口も考えられる。

る。ただし、イエリネク自身が演出に携わることはない。このほかに、作曲家オルガ・ノイヴィルト (Olga Neuwirth) らと共同でタブレット制作を行うなど、複数の発表メディアを横断しながら執筆活動を行っている。

これに加え、90年代後半には Web サイトが開設され、多くの作品がインターネット上でも発表されている。HP でしか読むことのできない『嫉妬——プライベート小説 [Neid - Privatroman] 42』(2007-2008) といった作品が存在する一方<sup>43</sup>、HP に掲載されたテキストが雑誌や単行本などの紙媒体で発表されることもある<sup>44</sup>。一つの作品が、Web と紙媒体で発表される場合には、画像の有無、テキストの長さ<sup>45</sup>などに差異が見られることが多い。HP に掲載されたテキストの場合、『告別 (レザデュ) 』(2000) のように映像が埋め込まれていたり、『バンビランド [Bambiland] 46』(2003) のように更新されたり、『光なし』(2011) と『エピローグ?』(2012) のように相互リンクが貼られるなど、インターネットの機能が活用されることもある。

執筆の手法においても、拡張は確認できる。イエリネクは、デビュー当初から、散文と聴覚劇のように、メディアを横断した作品発表を行っている。例えば、短編「フリッパーへの問い [fragen zu flipper] 47」(1970)、散文『ミヒャエル——幼稚な社会のための少年文庫 [Michael – Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft] 48』(1972) と聴覚劇『ダイバー沈没 [Untergang eines Tauchers] 49』はテーマや登場人物名、使用される素材などに類似点をもつが、異なる作品として発表されている。また近年では、ある一つの社会的な出来事を機に、複数の作品が発表されることもある。テキストの拡張は、作品の単位を恒常的に書き換えるものであり、イエリネクの作品を特徴づけるものである。

## マスメディア批判と資本主義批判

これ以降では、四つのテーマ傾向を年代順にまとめ、そのなかで、それぞれの代表的な作品名などにも触れていく。

デビュー当初に発表された散文やエッセイには、大衆メディアやサブカルチャーを参照、引用した資本主義批判が目立つ。出版デビュー作となる散文作品『俺たちおとり鳥だぜべ

---

<sup>42</sup> Elfriede Jelinek: *Neid* [für PCs]. In: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/NEID.pdf> (最終確認: 2013.5.23) .

<sup>43</sup> 『嫉妬』は、2011 年末に全十話のラジオドラマが放送以後、作者の HP でコンピュータ版、タブレット版、スマートフォン版のほか、ラジオドラマの MP3 もダウンロードできるようになっている。

<sup>44</sup> 発表順序は、紙媒体が先の場合もある。

<sup>45</sup> 例えば、紙媒体での発表版が抜粋ということもある。

<sup>46</sup> Elfriede Jelinek: *Bambiland*. In: Dies.: *Bambiland*. Reinbek: Rowohlt, 2004, pp. 13-84.

<sup>47</sup> Elfriede Jelinek: *fragen zu flipper*. In: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur Kunst Kritik*. H. 29/30, 1970 [Jg. 10], Graz, pp. 18-20.

<sup>48</sup> Elfriede Jelinek: *Michael – Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbek: Rowohlt, 2004<sup>7</sup> [1972].

<sup>49</sup> 初放送: 1973.11.22、SDR.

イビー!』(1970)では、雑誌やコミックが引用され、アメリカやイギリスなどの著名人や、アニメーションのキャラクターなどが登場する。『ミヒヤエル』(1972)では、主に夕方から夜にかけて放送されていた子どもや家族向けのテレビ番組が引用される。日本でも『わんぱくフリッパー [Flipper]』の邦題で放映されていた、イルカが主人公の子ども向け番組などは、当時、愛らしい教育番組という評価を受けていた。だが『ミヒヤエル』では、こういった番組の規範の押しつけなどが、身体的な暴力を伴って可視化されている。当時のテレビをめぐる議論では、テオドール・アドルノ (Theodor W. Adorno) とマックス・ホルクハイマー (Max Horkheimer) の提唱した文化産業 (Kulturindustrie)<sup>50</sup> という概念が、好んで使用されていた。彼らの論では、大衆が巨大な資本に取り込まれていく様子が全体主義との類似として描き出され、それらが徹底的に批判される。イエリネクはこのような批判を踏まえたうえで、単にこの論調に合わせるのではなく、形式や語調などの模倣を通じて、欲望を喚起するテレビの手法を細かく分析している。彼女の手法は、批判対象を模倣し、誇張などを用い、ブレヒトの異化効果などを導入することで<sup>51</sup>、テレビや雑誌の構造を散文読者に提示する。『愛する女たち [Die Liebhaberinnen]<sup>52</sup>』(1975)は、主に女性誌や郷土文学と呼ばれる恋愛を主題にした通俗文学を参照している。『ミヒヤエル』や『愛する女たち』では、単純労働や階級差といった社会の構造的問題が示されている。

この時期には、バルトの現代社会の神話概念に言及したエッセイ「終わりなき無責任さ＝無邪気さ [Die endlose Unschuldigkeit]<sup>53</sup>」(1970)が発表された。次章で論じるように、このエッセイは、イエリネクのテキストの分析に大きな影響を及ぼしている。さらに、当時人気絶頂であったオーストリアのポップ・スター、ウド・ユルゲンス (Udo Jürgens) の描く世界を皮肉った「私たちが子どもの目で見るとこの世界がどんなに美しいかをウドは見せてくれる——ウド・ユルゲンス歌詞研究 [Udo zeigt wie schön diese Welt ist wenn wir sie mit Kinderaugen sehen – untersuchungen zu udo jürgens liedtexten]<sup>54</sup>」(1972)とい

<sup>50</sup> Theodor W. Adorno; Max Horkheimer: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido Verlag, 1947 (Th.アドルノ・M.ホルクハイマー「文化産業——大衆欺瞞としての啓蒙」、『啓蒙の弁証法——哲学的断想』、徳永恂訳、岩波書店(岩波文庫)、2007、pp. 249-347) .

<sup>51</sup> 例えば、Christa Gürtler (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. (Frankfurt am Main: Neue Kritik, 2005<sup>2</sup> [1990]) 所収の論文などには、ブレヒトの名前や彼の用語である「異化効果」が散見される。

<sup>52</sup> Elfriede Jelinek: *Die Liebhaberinnen*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>25</sup> [1975].

<sup>53</sup> Elfriede Jelinek: Die Endlose Unschuldigkeit. In: Dies.: *Die Endlose Unschuldigkeit – Prosa – Hörspiel – Essay*. München: Schwiftinger Galerie Verlag, 1980, pp. 49-82 [Erstpublikation: Renate Matthaei (Hg.): *Tribialmythen*. Frankfurt am Main, 1970, pp. 40-66].

<sup>54</sup> elfriede jelinek: Udo zeigt wie schön diese Welt ist wenn wir sie mit Kinderaugen sehen – untersuchungen zu udo jürgens liedtexten. In: Elfriede Jelinek; Ferdinand Zellwecker; Wilhelm Zobl: *Materialien zur Musiksoziologie*. Wien/München: Jugend und Volk, 1972, pp. 7-61. この時期、ウド・ユルゲンスの歌詞はイエリネクの格好の引用、分析材料の一つであり、『ミヒヤエル』などでも、彼の歌詞が書



うエッセイもこの時期に発表されている。このエッセイは、副題に「音楽社会学」を含む著作に所収されている。イエリネクはこの著作の编者でもあり、この題名に彼女の社会への関心を見出すことができる。このほかにも、70年代前半には、大衆メディアと単純労働をテーマとした聴覚劇の脚本がいくつも発表されている<sup>55</sup>。資本主義批判とも言い換えられる、大衆メディアや通俗性 (Trivialität) と単純労働や貧富の差を前提とした階級諸問題は、現代まで続くイエリネクのテーマの一つである。

一見無害に見えるマスメディアの仕掛けを提示する点で、これらの作品には共通点がある。またここには、フランクフルト学派の影響も影を落としている。ただし、対象を模倣するという手法は、アドルノらの分析とは必ずしも一致するものではない。だが、当時のマスメディア研究と作品から見えるイエリネクの立場の相違について論じた研究は、皆無といってもよい。同様に、相互メディア的、美学的 (ästhetisch) 観点からの分析も極めて少ない。

### 精神分析とフェミニズム

70年代末以降、精神分析の強い影響下にあるフェミニズム理論が、イエリネクのテキストに応用されるようになる。資本主義批判とフェミニズムというテーマの移行期に書かれた作品に、戯曲処女作の『ノラが彼女の夫を去ったのち何が起こったのか、あるいは社会の柱』(1979 初演)が挙げられる。この戯曲では、女性間の差異という問題が取り上げられている。この観点は、欧米の場合、女性性を基盤にしたエンパワーメント獲得を目指す第二波フェミニズムへの反省として提起された。その意味で、イエリネクの問題提起の時期は早い。

精神分析を受容したフェミニズムの影響が顕著な作品として、もっとも有名なのは『ピアノ弾きの女』(1983)であろう。この作品では、精神分析のイメージが散りばめられ、性的エネルギーの芸術活動への不完全な昇華や、母と娘の共生的関係が描かれる。これに加え、サドマゾ関係や性倒錯などのテーマも含まれている。だがこの小説は、90年代半ばまで、精神分析を単に反映させた作品として解釈されるか、あるいは伝記的に解釈され、精神分析を問い直す作品としては理解されてこなかった。同様のテーマ傾向をもつ作品としては、精神分析用語をタイトルにした小説『快樂 [Lust]<sup>56</sup>』(1989)や『欲望——娯楽

---

き換えられ、皮肉られ、挿入されている。

<sup>55</sup> イエリネクはデビュー当初から現在まで、多数のラジオドラマの脚本を執筆している。だが、脚本およびラジオドラマの音源は入手が難しく、研究が進んでいるとは言い切れない。この点に関しては、第4章でくわしく論じる。

<sup>56</sup> 邦訳は『したい気持ち』、中込啓子/リタ・ブリール訳、鳥影社、2004。

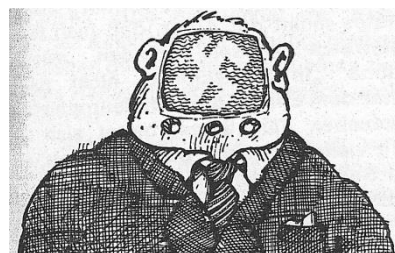
小説〔Gier – Ein Unterhaltungsroman〕<sup>57</sup>』（2000）がある。

そのほか、ピアニストのクララ・シューマン（Clara Schumann）を題材にした戯曲『クララ・S. ——音楽悲劇〔Clara S. musikalische Tragödie〕<sup>58</sup>』（1982 初演）や、エミリー・ブロンテ（Emily Brontë）の『嵐が丘』（1847）を脱モンタージュしたヴァンパイア戯曲『病あるいは現代女性〔Krankheit oder Moderne Frauen〕<sup>59</sup>』（1987 初演）も精神分析とフェミニズムというテーマに含めることができる。

このテーマは、精神分析を用いつつも批判的に考察したフランスやアメリカのフェミニズム（理論）と重なるところが多い。上記のテーマ領域は、90 年代以降、徐々に周辺的になっている<sup>60</sup>。とはいえ、イラク戦争を題材とした『バベル〔Babel〕』（2004）では、アブグレイブ収容所の写真流出事件で一躍有名になったリンディ・ラナ・イングランドが取り上げられ、性差や階級における社会的弱者が論じられている。また本論第四章で分析する『スポーツ合唱隊』（2006）でも、男子サッカーと女子サッカーの社会的および経済的非対称性が描き出され、批判的に論じられている。このように、いかに性差が社会的に生み出されるのかを複合的に問う姿勢は、イエリネクの近年の作品でも随所に確認することができる。

## ナチズムと現代社会

三つ目のテーマに、現代社会におけるナチスの伝統の無批判な継承への慧眼が挙げられる。このテーマは、初期の段階からイエリネクの作品に通奏低音のように流れているが<sup>61</sup>、オーストリアの政治情勢と連動し、特に 80 年代頃か



【図 1】 Forvm. Nov., 1972, p. 55.

<sup>57</sup> Elfriede Jelinek: *Gier. Ein Unterhaltungsroman*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002 [2000].

<sup>58</sup> Elfriede Jelinek: *Clara S. musikalische Tragödie*. In: Dies.: *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008<sup>s</sup>, pp. 79-128.

<sup>59</sup> Elfriede Jelinek: *Krankheit oder Moderne Frauen*. [1987] In: Dies.: *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008<sup>s</sup>, pp. 191-265.

<sup>60</sup> 議論の中心的テーマであったフェミニズム的関心が、一テーマとして論じられるようになったのは、イエリネクの作品のみならず、イエリネク研究でも同じである。但し 2012 年にも『「女に居場所なし」——エルフリーデ・イエリネクのフェミニズム的関連性〔“Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge〕』（シュテファニー・カプラン（Stefanie Kaplan）編）が出版されたように、この観点は今も軽視できない。

<sup>61</sup> 例えば、出版 2 作目の散文『ミヒャエル』のタイトルは、ナチスの国民啓発宣伝相・文化院総裁であったヨゼフ・ゲッベルス（1897-1945）による日記風の散文『ミヒャエル——日記が語るあるドイツの運命〔Joseph Goebbels: *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*. München: Zentralverlag der NSDAP, 1929（『ドイツの運命』（ドイツナチズム文学集成〈1〉）、池田浩士訳、柏書房、pp. 9-171、2001 所収）』から借用したものだと言われている（例えば、Johann Stangel: *Das annullierte Individuum. Sozialisationskritik als Gesellschaftsanalyse in der aktuellen Frauenliteratur zu Texten von Frischmuth, Jelinek, Mitgutsch, Schutting, Schwaiger und anderen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988, p. 279）。両作品の関連に関する研究は、未だ十分ではない。ただし、この作品は、大衆メディアとナチスのメディア戦略の類似を、当時流行していた

ら目立つようになった。このテーマは、ナチスの最初の被害者という認識が根強く残る、オーストリアの歴史認識を強く批判するものである。この批判が、特に顕著に表れた作品に、『ブルク劇場』（1982 発表、1985 初演）が挙げられる。この戯曲でイエリネクは、戦中から戦後一貫して高い人気を誇った国民的女優パウラ・ヴェセリー（Paula Wessely）を、彼女だとわかる形で登場させている。この女優は、オーストリアの俳優一家に生まれ、ナチ時代にはプロパガンダ映画に出演し、戦後はナチスの被害者役を演じた。したがって、彼女を議論の俎上に載せることは、オーストリアの歴史認識や政治体制を再検討するだけでなく、映画メディアを再検討することにもなる<sup>62</sup>。

イエリネクの過去と現在の問題を連続的に考察するという姿勢は、1986 年のハインリッヒ・ベル賞受賞スピーチ「ヴァルトハイムたちとハイダーたちのなかで〔In den Waldheimen und auf den Haidern〕」（1986.12.2）にもよく表れている。このタイトルには、まず、1972 年から第四代国連事務総長を務めたクルト・ヴァルトハイム（Kurt Waldheim<sup>63</sup>）の名前が挙がる。彼は、国連事務総長退任後、ナチスとしての経歴を隠蔽していたことが暴露されたにもかかわらず、86 年から 92 年までオーストリアの大統領を務めた人物である。題名に含まれるもう一つの名前は、86 年にオーストリア自由党の党首となったイェルク・ハイダーのものである。ここでは、彼らの名前が複数形名詞として使用され、彼らのような政治家を選出するオーストリア社会そのものが強く批判されている。このような批判的態度は、同国では快く思われず、イエリネクはマスコミなどから「巣を汚す者（Die Nestbeschmutzerin）」と蔑称で呼ばれることになる<sup>64</sup>。

---

フランクフルト学派による文化産業論からの借用とそれに対する検証を交えて書く。『ミヒャエル』自体がナチスを主題にしたものではないにしろ、当時の主にテレビをめぐる議論では、二人の社会学者に倣う論者に依拠する場合、現代大衆メディアとナチスのメディアを用いた戦略が相互に関連付けて分析されていた。『ミヒャエル』はナチスの過去と現在を主題にしたものではないが、こういった議論を背景にもつ以上、ナチスとは全く無関係だともいえない。【図 1】のカリカチュアは、『ミヒャエル』の書評が掲載された『フォーラム』という雑誌の掲載号（特集：テレビモノカルチャー）の挿絵である。この図からは当時、テレビからナチスが連想されえたことが確認できる。

<sup>62</sup> Inge Arteel: Elfriede Jelineks kinematographisches Theater. In: Janke (Hg.): *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“ Mediale Überschreitung*. pp. 23-31, hier p. 23.

<sup>63</sup> ヴァルトハイムは、1938 年ナチスの突撃隊（SA）に加入し（p. 54）、1942 年には少尉としてベオグラードの総司令部に着任（pp. 66-67）、同年夏には Ic/AO 情報参謀付き翻訳要員となり、勲章四つを得て中尉となり、43 年以降は E 軍集団で副作戦将校の地位を得た（Robert Edwin Herzstein: *Waldheim. The Missing Years*. 1988（ロバート・E・ハーズスタイン『ワルトハイム——消えたファイル』、佐藤信行・大塚寿一訳、共同通信社、1989、p. 106））。だが、彼はこういった経歴を歪曲し、隠蔽して、オーストリア外相、国連事務総長、オーストリア大統領を歴任し、経歴が明るみに出たあとも職を全うした。イエリネクは、ヴァルトハイム個人に対してではなく、それを支える世論をさまざまな形で問う。

<sup>64</sup> オーストリアでの大衆紙によるイエリネクに対する罵倒や言いがかりの数々はピア・ヤンケ編のその名も『巣を汚す女』（Pia Janke (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich*. Wien: Praesens, 2002. 特に pp. 87-116）に詳細が実際の一次資料を中心にまとめられている。選挙時のプラカードには「あなたが好きなのは、ショルテン、イエリネク、ホイブル、パイマン、パステルク… それとも芸術と文化ですか？〔Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Paymann, Pasterk... oder Kunst und Kultur?〕」と書かれた。ここに挙がっているイエリネク以外の名前は、ルドルフ・ショルテン（当時の文化大臣であった社会主義の政治家）、ミ

現代社会に残り続けるナチズム的思考という問題は、80年代以降、現在まで継続的に取り上げられている。先述の作品のほかにも、ヘーゲルからドイツ赤軍派による書簡までを散りばめた『雲。家。』（1988）、哲学者のマルティン・ハイデガー（Martin Heidegger）とハンナ・アレント（Hannah Arendt）を題材とした『トータナウベルク [Totenauberg] 65』（1991）、ロマの殺害を放置した時事問題を取り上げ、体制を問題化した『杖、竿、棒——手仕事 [Stecken, Stab und Stangl – Eine Handarbeit] 66』（1995 発表、1996 初演、1997 改訂版発表）、長編小説『死者の子供たち [Die Kinder der Toten] 67』（1995）、強制労働に負うところの多い水力発電所とグレッチャーバーン事故<sup>68</sup>を題材とした『発電所＝作品』（2002 発表；2003 初演）、国政の右傾化のレトリックを分析する『告別（レザデュ）』（2000）、オーストリアの戦争加害に対する黙殺を取り上げる『レヒニッツ（皆殺しの天使）』（2008）などがその例である。ここに挙げた作品でも先述の通俗的なテーマが姿を潜めたわけではないが、それぞれの作品で哲学的な文献や歴史との取り組みがより顕著になっている。このテーマについては、第三章や第六章でも論じる。

#### 古代のギリシア演劇と現代の時事問題

90年代末頃から、上述した三つのテーマには必ずしも分類することができない四つめのテーマが登場し始めた。その特徴とは、時事問題が即座に取り上げられる作品のなかで、古代ギリシア演劇が使用されるというものだ。

イエリネクは、デビュー当初から、常に同時代的な流行や事件への関心を惜しみなく示してきた。しかしとりわけ、当時のオーストリア大統領ヴァルトハイムを揶揄した『夕風大統領——小劇、ネストロイ超自由翻案 [Präsident Abendwind. Ein Dramolette, sehr frei nach J. Nestroy] 69』（1987 初演）で、特定の時事問題を多角的に検証する姿勢が明らかに

---

ヒヤエル・ホイブル（ウィーン市長）、ウルスラ・パステルク（ウィーン市文化アドヴァイザー）、クラウス・パイマン（ブルク劇場総監督）である（共に参照は、Marianne Jobst-Rieder: Politische Plakate in Österreich im 20. Jahrhundert [http://www.onb.ac.at/koop-poster/projekte/Oesterr\\_Platatgeschichte.pdf](http://www.onb.ac.at/koop-poster/projekte/Oesterr_Platatgeschichte.pdf)（最終確認：2012.8.16））。これに加え、オーストリアの大衆メディアは、イエリネクが1974-1991年のあいだ、オーストリア共産党の党員であった（Janke (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. pp. 20-27 参照）ことから、「赤」のレッテルを貼っている。

<sup>65</sup> Elfriede Jelinek: *Totenauberg*. Reinbek: Rowohlt, 2004<sup>2</sup> [1991].

<sup>66</sup> Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl*. In: Dies.: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken.Heim*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>3</sup>, pp. 15-68.

<sup>67</sup> Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*. Reinbek: Rowohlt, 1995（『死者の子供たち』、中込啓子・須永恒雄・岡本和子訳、鳥影社、2010）。

<sup>68</sup> 2000年11月11日オーストリア西部カプルンのスキーゲレンデに向かうグレッチャーバーン（日本の報道では「ケーブルカー」と呼ばれることが多い）のトンネルで起きた火災事故は、戦後オーストリア最大の人的被害をもたらした事故として知られる。この事故では、日本人スキー観光客十名を含む、百五十五名が焼死し、日本でも大きく報道された。

<sup>69</sup> Elfriede Jelinek: *Präsident Abendwind. Ein Dramolette, sehr frei nach J. Nestroy*. In: *Text + Kritik*. H. 177, 2. Aufl. 1999, pp. 17-34.

なった。しかもこのような作品は、文学作品としては異例の速さで発表されるだけでなく、言語芸術そのものを論ずる観点を含むものである。この傾向がより決定的なものとなったのは、オーストリアで起きたロマの計画的な殺害を機に執筆された『杖、竿、棒』（1996）以降であろう。2000年には、第三章で扱う極右政党オーストリア自由党の政権入りを機に『告別（レザデュ）』が発表され、2002年には、オーストリア戦後最大の事故といわれる、グレッチャーバーンのトンネル火災事故を機に『アルペンにて〔In den Alpen〕<sup>70</sup>』が執筆された。翌2003年にはイラク戦争が勃発し、これを契機に『バンビランド』、『バベル』が立て続けに発表された。さらにサッカーワールドカップドイツ大会開催直前に発表された『スポーツ合唱隊』（2006）や、ケルンでの歴史文書館の倒壊事故を機に『崩壊〔Ein Sturz〕<sup>71</sup>』（2010）、日本の福島で原発事故が起きた半年後にはこの複合震災を一つのテーマとした『光なし』（2011）、『エピローグ？』（2012）、「光なし——プロローグ？」が発表されている。現代社会の諸問題が集約されたような時事的な事件への果敢な取り組みは、近年のイエリネクのメルクマールとなっている。またその視野はドイツ語圏から世界へと広がりつつある。

こういった時事問題を論点にもつ作品が、目立ち始めたのと並行して、古代ギリシアの演劇が使用されるようになった。そして、そのほとんどのテキストには、テキスト内に古代ギリシア演劇の題名等が明記されている。

古代ギリシア演劇というテーマ傾向は、ボン劇場（Bonner Schauspielhaus）の依頼により1988年に執筆された<sup>72</sup>『雲。家。』頃から始まったと考えられなくもない。先行研究において、『雲。家。』という題名は、アリストファネスの喜劇『鳥〔Die Vögel〕』（前414）の示唆だと指摘されている<sup>73</sup>。この喜劇のなかで鳥が建設する王国は、ドイツ語で、雲（Wolken）、カッコウ（Kuckuck）、家ないしは故郷（Heim）という三つの単語からなる複合名詞「Wolkenkuckucksheim<sup>74</sup>」と呼ばれている。『雲。家。』を論じたほとんどの二次文献は、この戯曲名をアリストファネスからの借用だと理解している。イエリネクは、引用した参考文献<sup>75</sup>をインタビューなどで明かすだけでなく、作品の本文や謝辞などの形で明記することが多い。ただし、『雲。家。』には「使用されたテキストは、おもにヘルダーリン、

<sup>70</sup> Elfriede Jelinek: In den Alpen. In: Dies.: *In den Alpen*. Berlin Verlag, 2004<sup>2</sup> [2002], pp. 5-65.

<sup>71</sup> Elfriede Jelinek: Ein Sturz. In: *Theater heute*. [Das Stück]. 2010/12.

<sup>72</sup> Evelyne Polt-Heinzl: Nachwort. In: Elfriede Jelinek: *Wolken.Heim*. Stuttgart: Reclam, 2000, pp. 40-63, hier p. 43.

<sup>73</sup> Margarete Kohlenbach: Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*. In: Kurt Bartsch; Günther Höfler (Hgg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl, 1991, pp. 121-153 の特に p. 1 を参照.

<sup>74</sup> この単語は、呉茂一訳では「雲井の時鳥國」（アリストパネス『鳥』、呉茂一訳、岩波書店（岩波文庫）、1948、p. 91）、久保田忠利訳では「ペネロコックキューギアー」（アリストパネス『鳥』、『ギリシア喜劇全集2』、岩波書店、2008、pp. 205-337, p. 270）と訳されている。

<sup>75</sup> 「参考文献」には文字メディア以外の資料も含まれる。

ヘーゲル、ハイデッガー、フヒテ、クライスト、そしてドイツ赤軍派の書簡（一九七三—一九七七）に由来する<sup>76</sup>」と記されているに過ぎない。アリストファネスの名前や喜劇名とは関連性があるかもしれないが、少なくとも『雲。家。』の古代ギリシア演劇との関連は、2000年頃を境に頻出するようになる古代ギリシア演劇への言及の手法とは異なっている。

この点を考慮するならば、作品のなかで、古代ギリシア演劇への関心が明記されたのは、おそらく演劇テキスト『スポーツ劇』（1998）の副テキスト<sup>77</sup>が最初である。ここでは、好きなように上演して構わないと断ったうえで、「唯一なくてはならないのは、ギリシアの合唱隊<sup>78</sup>」と書かれている。その後、『告別（レザデュ）』（2000）で、初めて古代ギリシア演劇の作品名が明記された。ここで使用されたのは、アイスキュロスの『オレスティア』である。そしてこの作品を皮切りに、古代ギリシア演劇と関連付けられた作品が、次々と発表されるようになっていく。『バンビランド』（2003）では、アイスキュロスの『ペルシア人』が使用された。古代ギリシア演劇の重要な形式である合唱隊への関心は、『スポーツ劇』の続編ともいわれる『スポーツ合唱隊』（2006）で、前面に押し出されることになった。これについては、第四章で論じる。『エリア7 [Area 7]<sup>79</sup>』（2006）ではエウリピデスの『バックスの信女』、『レヒニッツ（皆殺しの天使）』（2008）ではエウリピデス『バックスの信女』、『商人の契約——経済喜劇 [Die Kontrakte des Kaufmanns – Eine

<sup>76</sup> エルフリーデ・イエリネク「雲。家。」、林立騎訳、『舞台芸術 15』、角川学芸出版、pp. 32-55, hier p. 55——翻訳は林による。„Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977“ (Jelinek: *Wolken.Heim*. Stuttgart: Reclam, 2000, p. 36 – kursiv im Original).

<sup>77</sup> これを「ト書き」と呼ぶか否か、誰によるメッセージなのかに関しては、研究者のあいだでも意見が異なる。例として『バンビランド [Bambiland]』（2003）を事例に取り上げよう。この作品は、2005年に、バイエルン放送でラジオドラマ化されている。この際、テキスト直前に記されたイタリック体のテキストは、イエリネク本人によって朗読された。作者本人を使うという演出は、イタリック体のテキストをト書きとして読むならば、伝統的な手法だと言える。だが、実際には、この声を作者としてのイエリネクと取るか、単に声の持ち主として理解するかは、聞き手にゆだねられている。演劇学者のウルリケ・ハス (Ulrike Haß) は、問題となっているイタリック体テキストを「以前ならばト書きと呼ばれたテキスト [der Text [...] wie früher die sogenannten Regieanweisungen]」（Ulrike Haß: *Bambiland. Mediale Historiographien*. In: *Jelinek [Jahr] Buch*. Wien: Praesens, 2010, pp. 241-255, hier p. 248）と呼ぶ。ハスが「ト書き」という名称を使用していないのは明らかである。同じく『バンビランド』を論じたエヴァ・コアマン (Eva Kormann) の慎重さは、ハスよりもはっきりしている。彼女は、イタリック体のテキストを「副テキスト [Nebentext]」と呼び、書き手を「一人称の女の語り手——あるいは一人称の男の語り手—— [eine Ich-Erzählerin – oder ein Ich-Erzähler –]」（Eva Kormann: *Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks Bambiland*. In: *Franziska Schößler; Christine Bähr (Hgg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript, 2009, pp. 343-356, hier p. 343）と書く。この語り手がまず女性形で書かれていることは、作者の性差を意識したものとも言える（ただし、語り手と作者の性差を合わせるという書き方は、ドイツ語の文献において珍しくはない）。こういった見解を踏まえるならば、テキスト内のイタリック体の文章をト書きと呼ぶのは正確ではないかもしれない。本論では、副テキストと語り手というコアマンの用語を採用する。副テキストというと、二次的なテキストというニュアンスを読み取られる恐れがあるが、ここでは副テキストを二次的とは捉えず、テキストの一部として考える。

<sup>78</sup> „Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre“ (Jelinek: *Ein Sportstück*. p. 7 – kursiv im Original).

<sup>79</sup> Elfriede Jelinek: *Erea 7*. In: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/farea.htm>（最終確認：2013.5.23）。

Wirtschaftskomödie』<sup>80</sup>』（2009）ではエウリピデスの『ヘラクレス』の名が挙がる。ドイツ・ケルンでの地下鉄工事で十分な量の鉄骨が使用されなかったために起こった歴史文書館の倒壊を題材とした『崩壊』（2010）でもアイスキュロスの『アガメムノン』が使用され、東日本大震災に伴って発生した福島第一原子力発電所を題材とした『光なし』（2011）ではソフォクレスの断片『追跡者』の題名が謝辞に挙がる。また、その続編とも取れる『エピローグ？』（2012）には、ソフォクレスの『アンティゴネー』と記されている。2012年 末に初演を迎えた『通り。街。襲撃。〔Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.〕』では再びエウリピデスの『バックスの信女』、2013年3月に初演された『もちろんですとも！〔Aber Sicher!〕』でも、ソフォクレスの『オイディプス王』という題名が書き込まれている。このように、古代ギリシア演劇を参照したと明記される作品は、2000年頃から急速に増えたことが分かる<sup>81</sup>。

上述の作品群では『雲。家。』とは異なり、作品内に戯曲名などが書き込まれている。そのうちいくつかの悲劇には、ドイツ語への訳者名も明記される。また版が記されていない場合でも、比較検討を通じて使用された版を特定することができる。特定の版の使用形跡が確認可能なものがほとんどである。つまり、筋が類似するというレベルの間テキストには留まらない、古代ギリシア演劇からの引用が確認できるのである。

イェリネクのテキストは、古代ギリシア演劇から具体的な引用を行うだけではない。四つ目のテーマに分類可能な作品においては、合唱隊や使者など、古代ギリシア演劇のさまざまな機能が活用され、現代演劇において、新たな手法が模索されているからである。ただし、そのような機能への言及は、引用を通じて取り込まれているため、具体的な引用箇所の丁寧な分析により初めて機能が明らかになる。その意味では、文字レベルでの引用と、それと同時に取り込まれる機能の相互作用を、考察対象とする必要がある。

このように、イェリネクの作品には、2000年頃から、特定の時事問題を機に執筆された作品における、古代ギリシア演劇の使用という四つ目のテーマ傾向が確認できるようになったのである。

---

<sup>80</sup> Elfriede Jelinek: Die Kontrakte des Kaufmanns – Eine Wirtschaftskomödie. In: Dies.: *Drei Theaterstücken*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009, pp. 207-349.

<sup>81</sup> このほかに、ギリシア神話に関連する作品として、ヘシオドスの『神統記』におけるアフロディーテ誕生のシーンが用いられる「死と乙女 V (壁)〔Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)〕」(Elfriede Jelinek: *Der Tod und das Mädchen I-V*. Berliner Taschenbuch Verlag, 2003, pp. 103-143) や「イカロス——大いなる存在〔Ikarus. Ein höheres Wesen〕」(*manuskripte*. H. 159, 2003, pp. 5-7) がある。また、『バベル』(2004)では、リンディ・イングラントと女神アテネが重ねられていたり、アポロンと笛の演奏を競争し、復讐として皮をはがれたマルシェアスが登場したりするなど、ギリシア神話の神々が登場する。さらに、昨年発表された『影 (エウリュディケーは言う)〔Schatten (Eurydike sagt)〕』(2012)では、オウィディウス『変身物語〔Metamorphose〕』の使用が明記され、タイトル内の括弧中に書かれたニンフの名が示すように、ギリシア神話のエウリュディケーの話が使われている。

本論文は、四つ目のテーマ傾向をもつ作品を分析対象とする。その理由を二点挙げたい。まず、イエリネクの作品に見られる古代ギリシア演劇と現代の時事問題というテーマには、イエリネクという作家の特徴が凝縮されている。彼女は文学ジャンルの歴史的発展とその形式を作品内で反省的に論じる作家である。四つ目のテーマ傾向をもつ作品では、古代ギリシア演劇という西洋文学の歴史的発展が取り込まれることで、文学の形式が展開されている。次に、現代の具体的な時事問題を論じる作品の分析を通じて、社会における文学の位置やその効果の生成が考察できるようになるからだ。両観点とは、文学の言葉を用いた批判的検討とは何かを問う本論の問いと関連している。

なお、これまでのイエリネク研究においては、四つ目のテーマ傾向である「古代ギリシア演劇」や「時事問題」に踏み込んだ言及は行われていない。前節で作品名を挙げながら確認したように、この組み合わせは、近年のイエリネクの作品でますます顕著になっている。これに対し、先行研究ではイエリネクの特定の作品と古代ギリシア演劇の作品を比較した分析はあるものの、個別の作品論のレベルを超えてこの点を指摘する研究や文献は、管見の限り、ドラマトゥルクのリタ・ティーレ (Rita Thiele) による短い記述があるに過ぎない<sup>82</sup>。また今夏、発刊予定の『イエリネク・ハンドブック』には、イエリネクと古代に関する論稿が掲載される予定である。今後、イエリネクにおける古代ギリシア演劇の使用に関する研究は増えていくだろう。

本論文は、イエリネクにおいて、古代ギリシア演劇が現代の時事問題と組み合わせられていることに着目することで、これまでの先行研究とは異なる新たな観点を提示する。本論文は、古代ギリシア演劇と時事問題の相互関係を論点とし、これらの作業によってのみ明らかになる作品のもたらす効果を分析していくことを目的とする。

---

<sup>82</sup> ケルンでの『発電所＝作品／バスにて／崩壊』上演プログラムに掲載されたイエリネクとのメールでの往復書簡のなかで、ドラマトゥルクのリタ・ティーレは、イエリネクに古代ギリシアのテキストを使う理由を問うている (Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele. In: Programmheft des Schauspielhauses Köln zu Elfriede Jelineks *Das Werk/ Im Bus/ Ein Sturz*. 2010)。二作以上を論じた研究として、ユリアンネ・フォーゲルの論文がある (Juliane Vogel: Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden. In: Martin Vöhler; Bernd Seidensticker (Hgg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: de Gruyter, 2005, pp. 437-447)。彼女は、ここで『スポーツ劇』と『告別 (レザデュ)』におけるエレクトラについて論じている。だが、『スポーツ劇』と『オレスティア』に引用レベルでの間テキスト性を見出しうるのか、『告別 (レザデュ)』とエレクトラの関わりが、十分に論じられているとは考えにくい。



## 第二章 先行研究・方法論

エルフリーデ・イエリネクのテキストにおける重層的な引用は、読者を魅了する。その一方で、重層的な引用という魅惑的な難問に多くの人々が頭を捻り、この難解なテキストを理解するために、これまでもさまざまな分析手法が提案されてきた。

本章では、次章以降でテキストを分析していくために、二つの作業を行いたい。初めに、その難解さと連続的な関係にある特徴を、一貫性の不在と重層的な引用というキーワードを基に考える(1)。

次に、イエリネクのテキストを分析するための手法を、二つの段階に分けて考える(2)。最初の段階として、90年代末頃までイエリネク研究の支配的な研究の視角であった、ロラン・バルトの神話論に依拠したイデオロギー批判がある(2-1)。イエリネクのテキストを現代社会の神話を解体すると理解する研究は、この作家の批判を分析する点に特徴をもつ。

その後、研究の焦点は、社会批判からテキストの技巧へと移行してきた。技巧の分析が必要となるのは、イエリネクがあらゆる角度から言語を検証したうえで、すでにある形式などを変形させつつ、組み合わせて、作品を執筆しているからにほかならない。本章では、イエリネクの重層的なテキストを分析するために、先行研究で検討されてきた分析の手法を、間テキスト性(2-2)、言説(2-3)、モンタージュ(2-4)という三つの用語に分類して、考察する。以下では、それぞれの用語の理論的背景を確認したうえで、イエリネク研究内での応用方法を確認していく。その際には、とりわけイエリネクの作品を論じる先行研究が、いかなる点を分析するために、それぞれの概念を選択したのかという点にも着目していく。

本論文では、イエリネクのテキストを、先行するテキストと言説の<sup>モンタージュ</sup>組み合わせからなると捉えていく。さらに、イエリネクのモンタージュ・テキストをより動的なものとして理解するために、「脱モンタージュ(De-Montage)」と名付け、先行するものの解体と組み合わせの同時性という特徴を明確にし、次章以降での分析に必要な概念を説明する。

### 1. イエリネクのテキストの難解さ

イエリネクのテキストが特異に見える理由の一つに、従来の文学的手法や先行するテキストの変容がある。そうしたスタイルは、彼女のテキストの難解さであると同時に評価される点でもある。オーストリアの演劇雑誌『ビューネ[Bühne]』(2012/4)が久々にイエ

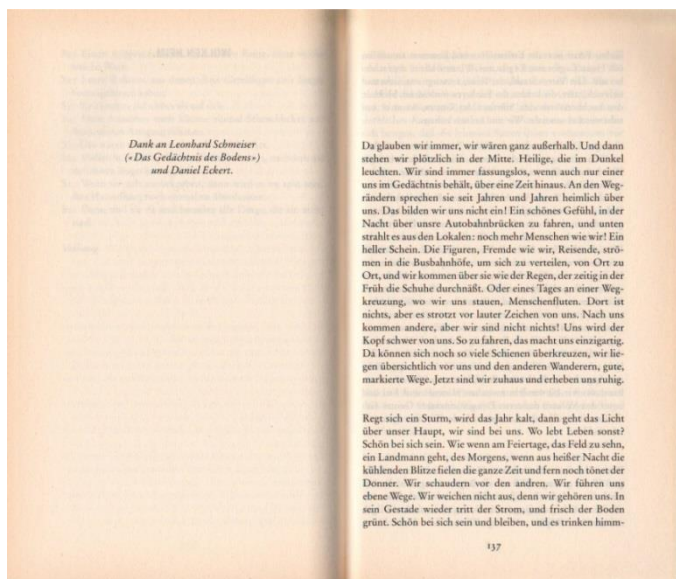
リネクの演劇を取り上げた際に、評者のローター・ロース (Lothar Lohs) はイエリネクと彼女の作品の特徴を次のように紹介した。

エルフリーデ・イエリネクは実際のところ、もはや芝居を書いているのではなく、連想の滝、決まり文句の深淵、幾層にもなる引用による、思考や話法の流れを、つまり、いわゆるテキストの平面〔地続きのテキスト〕を書いており、しかもこのノーベル文学賞受賞者の作家〔イエリネク〕は配役や対話のない戯曲ばかりを送り出している。それにもかかわらず、彼女は現代の最も成功している劇作家の一人なのである<sup>1</sup>。

ここで評者は、イエリネクの作品の特徴として、複数の引用<sup>2</sup>や常に変化する思考の流れを挙げ、従来の戯曲の概念を逸脱するような配役や対話の不在を紹介している。この劇評からは、イエリネクのテキストに従来の概念をあてはめることに対する躊躇も確認できる。本節では、実際にイエリネクのテキストを取り上げ、その読み難さを確認していきたい。

## 一貫性の不在

はじめに、ロースの指摘に先行研究の指摘を加えつつ、配役と対話の不在の戯曲という



イエリネクの特徴から検討していきたい。まるで散文のような印象を与える戯曲として、『雲。家。』(1988)がある。図2<sup>3</sup>は『雲。家。』の初めの二ページにあたる。左ページには謝辞が記載され、右ページには行頭に配役の明記されない本文が続いている。本論文が分析対象とするテキストのうち『スポーツ合唱隊』や『エピローグ?』も配役がない。配役の不在は読者の依拠する視点の不在にもつながる。

【図2】

<sup>1</sup> „Obwohl Elfriede Jelinek eigentlich keine Stücke mehr schreibt, sondern sogenannte Textflächen, einen Gedanken- und Redestrom mit Assoziationskaskaden, Phrasenuntiefen und Zitatenbänken, obwohl die Nobelpreisträgerin als keine Dramen mit Figuren und Dialogen abzuliefern pflegt, gehört sie zu den erfolgreichsten Dramatikern dieser Zeit“ (Lothar Lohs: Die Eiseskälte des Bestehenden. In: *Bühne*. 2012.4, pp. 18-19). この記事は『冬の旅 [Winterreise]』(2011)のオーストリア初演に際して、掲載された。

<sup>2</sup> マルリース・ヤンツ (Marlies Janz) は、イエリネクのテキストが複数のテキストの組み合わせる手法を「究極の〔極端に〕間テキスト的な書き方 [Jelineks extrem intertextuelle[...] Schreibweise]」(Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler, 1995, p. IX) と呼ぶ。

<sup>3</sup> Elfriede Jelinek: *Wolken.Heim*. In: Dies.: *Stecken, Stab und Stangle. Raststätte. Wolken.Heim*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>3</sup>, pp. 135-159, hier pp. 136-137.

デトレフ・クレマー (Detlef Kremer) は、主に『ミヒャエル』(1972)を分析した論稿で、イエリネクにおける配役の問題に言及している。散文の『ミヒャエル』には、確かに名前を付けられた登場人物が描かれているが、クレマーは、この作品の登場人物らを心理的な人物として読み得ないと述べる。「イエリネクのテキストにおいては、主体としての統一性や主体の自律性は問題にならない<sup>4)</sup>」。その理由として、フランクフルト学派の用語と記号論の思考を組み合わせ、「いずれの登場人物たちも後期資本主義の商品体系および記号体系の対象として表れる<sup>5)</sup>」からだと説明している。配役名の有無にかかわらず、イエリネクのテキストに、固定的な視点を提供する統一した主体などは存在しないのであり、むしろ登場人物らは交換可能なコマに過ぎない。

ザラ・ネールゼン (Sarah Neelsen) は、固有名を持たない登場人物の分散性を指摘する。イエリネクのテキストには、ジャンルに関わらず、一人称話者の突然の出現がしばしば確認できる。そうした話者の属性は明かされることはほとんどない。視点が同定できないことにより、読者は常に「誰が話しているのか<sup>6)</sup>」と問い続けることになる。ネールゼンによる登場人物の分散性という理解は、非連続的な語りの視点と関わっている。次に引用するのは、『雲。家。』と同様に配役のない演劇テキスト『バンビランド』(2003)の一節である。この一節を例に、一見連続的に見える文章のなかに含まれる二つの視点を取り出し、テキストの非連続性を確認したい。

私の息子、私の息子、私の二人の息子、私の三人の息子、私の四人の息子。全員いなくなつた。全員いなくなつた。水と食べ物、両方一緒が一番うれしい。食糧物資だぞ、お前ら早くしろ、車両から降ろせ、急ぐんだ、さもないと殴るぞ [...] <sup>7)</sup>。

はじめの文章は、原文では動詞のない片言の言葉で書かれており、息子たちがいなくなつたと嘆きつつ、水や食べ物を求める者の視点から記されている。イラク戦争の開戦直後に

---

<sup>4)</sup> „Von einer Einheit oder gar Autonomie des Subjekts kann in Jelineks Texten nicht die Rede sein“ (Detlef Kremer: Schnittstellen. Erhabene Medien und groteske Körper. Elfriede Jelineks und Elfriede Czurdas feministische Kontrafakturen. In: Jörg Drews (Hg.): *Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1994, pp. 139-174, hier p.143).

<sup>5)</sup> „Alle Figuren erscheinen als Gegenstände eines spätkapitalistischen Waren- und Zeichensystems“ (Kremer: Schnittstelle. p. 143).

<sup>6)</sup> „Wer spricht?“ (Sarah Neelsen: Intertextualität und Sinnstiftung. Anmerkungen zu Elfriede Jelineks *Babel*. In: Pia Janke (Hg.): *Elfriede Jelinek „ICH WILL KEIN THEATER“ Mediale Überschreitungen*. pp. 86-99, hier p. 87).

<sup>7)</sup> „Mein Sohn, mein Sohn, meine zwei Söhne, meine drei Söhne, meine vier Söhne. Alle weg. Alle weg. Am liebsten beides gemeinsam: Wasser und Essen. [/] Pakete mit Nahrung, los ihr, runter von den Wagen, etwas schneller bitte, sonst schlagen [...]“ (Elfriede Jelinek: *Bambiland*. In: Dies.: *Bambiland*. Reinbek: Rowohlt, 2004, pp. 13-84, hier p. 16).

発表されたテキストの時事的背景を考慮に入れれば、この言葉は戦争で息子を亡くし、水も口に出来ない戦時下の状況を語っている。これに対し、「食糧物資だぞ」から始まる文章は、物資を配給する側の視点から書かれている。視点の変更は、引用符や配役名のような目印もなく、突然に起こる。上記の引用には二つの視点が含まれるが、これは対話とは呼びがたい。配役が不在のテキストは、分散した視点を同時に描き出すテキストということになる。

ロースが「連想の滝」と書いていたように、話題は次々と流れていく。その流れとは、一貫した筋 (*Handlung*) のことではない。視点の同定し難さと連想を用いた話題の展開は、相互に関連している。再度、『バンビランド』を例に、イエリネクのテキストがいかに話題を連続させていくのかを考えてみたい。以下の引用では、イラク戦争の報道や戦術が批判的に描き出されているため、まずは歴史的な背景を確認しておく。イラク戦争は、CNNなどの放送局により二十四時間報道された。そういった報道は、実戦の機会がほとんどないままに、開発だけが進歩する武器産業の商品見本市的效果を狙ったものであるとして、厳しい批判にさらされた。この戦争では、到達目標を示すコンピュータを搭載し、極めて高い的中力をもつといわれる高性能爆弾の一つ巡航ミサイル・トマホークも使用された。その謳い文句に反して、トマホークは誤爆を起こし、軌道を外れて見失われることも多かった。そうした誤爆の一つに、多国籍軍のイラク攻撃開始から八日後の2003年3月28日に起きた、アルナサ市場での事故がある<sup>8</sup>。こうした話題の盛り込まれた『バンビランド』の一節を引用する。

何ゆえにそれ〔トマホーク〕がバクダットのアルナサ市場に撃ちこまれたかは、解明されていない〔…〕。たとえ敵がいるべき場所ではないところにいるとしても、トマホークがときどき脇にそれるのは無理もない。論理的だ。われわれは技術改良を施したにもかかわらず！ あれ〔トマホーク〕が市場に飛んでいったなんて、そんなことあるはずがない、あのバカ女〔トマホークは女性名詞〕！ 何時間もかけてわれわれは彼女に地形図を覚えさせたのに、よりもよって市場に飛び込むだなんて！ 愛しのトマホークちゃん、何のお買い物がしたかったの？ 何か食べたかったのかな？ あの市場じゃ、彼らが売れるものなんてもうほとんどないのに。何のために彼女はわざわざあそこに飛んでくんだ？ この弾丸のひとつひとつが人間よりもインテリジェントだってことを考えると、ただ顎が外れるほど驚くしかない。その弾丸のうち約五基がすでに役立たずなことにサウジの砂漠に没していて、何でかは今日までわからず、今日まで爆発もしていない<sup>9</sup>。

<sup>8</sup> この市場への誤爆は次の記事を参照した：<http://www.spiegel.de/politik/ausland/bagdad-zahlreiche-tote-bei-explosion-auf-einem-marktplatz-a-242598.html>（最終確認：2013.2.4）。

<sup>9</sup> „Es ist noch ungeklärt, wieso die auf dem Al-Nasser-Markt in Bagdad eingeschlagen hat [...]. Kein Wunder, daß die Tomahawks manchmal daneben gehen, wenn auch der Gegner woanders ist, als er sein sollte. Logisch. Dabei haben wir die Technik so verbessert! Das darf doch nicht wahr sein, daß die auf den Markt geflogen ist, diese Idiotin! Stundenlang haben wir ihr die Landkarte eingebläut, und jetzt fliegt sie

この引用の直前に記された高性能ミサイルの誤爆という話題を受け、上記の引用では、アルナサ市場への誤爆という時事的なニュースが挿入される。そして女性名詞のトマホークは擬人化され、市場に買い物に出かけたように描かれて、茶化されている。その後、空爆による物資不足へと話題が移り、再度トマホークの性能へと話題は流れ、性能との関連で不発弾の話題に飛ぶ。このように、イエリネクのテキストは、連想の流れに従って、話題を次々と展開していく<sup>10</sup>。話題が移り変わっていくということは、単語や話題が前後の文脈に埋め込まれていることであり、前後の流れに対する考慮が常に必要となる。

連想の流れの例として言葉遊びや音が挙げられる。以下の引用は、連想の例であるだけでなく、音や権力との結びつきといった音の多角的な側面を総合的に用いた例としても読むことができる。

dieser fußboden ist kälter.

als die liebe, die heiß ist und heinz heißt.

der fernfahrervater ist abwesend, und brigitte hilft im haushalt, was das einzige ist, womit sie sich beliebt machen kann, das heißt sie putzt freudig mit dem scheißebesen die klomuschel.<sup>11</sup>

〔この床の方が冷たい。〕

熱く、ハインツという名の愛よりも。

長距離運転手の父は留守だ、ブリギッテは家事を手伝う、それが、彼女が自分を気に入らせるために出来る唯一のこと、ようするに糞ブラシで便器を楽しげに磨くのだ。〕

これは『愛する女たち』（1975）からの引用である。有名女性誌と同名で、母子家庭に育ち、一切の資本を持たないブリギッテは、婚姻を通して少しでもましな生活を得ようとしたたかに努力する。彼女のメガネに叶ったのがハインツである。引用では冷たい床から熱い愛へと温度が反転し、その後、原語では「die heiß ist und heinz heißt」と「熱く」「ハインツ」「という名の」と頭韻が踏まれている。イエリネクのテキストでは、駄洒落のような音の連続も連想の一つとして使用される。

---

auf den Markt! Was wollte sie einkaufen, die liebe Tomahawk? Wollte vielleicht auch was essen? Viel haben sie ja nicht mehr zu bieten auf ihrem Markt. Was fliegt die eigens dorthin? Wenn man bedenkt, daß jedes dieser Geschosse intelligenter ist als ein Mensch, kann man da nur staunen. Etwa fünf von ihnen sind schon sinnlos in der saudischen Wüste niedergegangen und wissen bis heute nicht warum und sind bis heute nicht explodiert“ (Jelinek: *Bambiland*. pp. 30-31).

<sup>10</sup> ここでは連想の例として扱ったが、これは武器産業の広告的役割を果たす戦争報道という批判と、市場に飛び込んだトマホークという皮肉を用いた資本主義への批判である (Matthias Naumann: *Krieg im Theater als Fortsetzung/Unterbrechung des Mediendiskurses. Die massenmediale Darstellung des Irakkrieges 2003 in Elfriede Jelineks Bambiland und Falk Richters Hotel Palestine*. In: Claudia Glunz u.a. (Hgg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien*. Göttingen: V&R unipress, 2007, pp. 490-500, hier p. 494 も参照——ただし、ナウマンはアルナサ市場への誤爆が、実際に報道されたことは記していない)。

<sup>11</sup> Elfriede Jelinek: *Die Liebhaberinnen*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>25</sup> [1975], p. 13.

上記引用には「糞ブラシで磨く〔mit dem scheißebeesen putzen〕」という言葉遊びも含まれる。「磨く、掃除する」を意味する putzen は典型的な女の仕事である<sup>12</sup>。ブリギッテが使用する掃除道具「糞ブラシ〔schißebeesen〕」はイエリネクの造語で<sup>13</sup>、便器掃除用のブラシを指す。この表現は用途の直接的な表現である。それに加えて、悪態をつく際に使用される卑語（Scheiße、くそっ）が掛けられている。イエリネクは、このように意味の多層性を用いた言葉遊びを多く使用し、新たに造語を案出する作家である。

イエリネクはしばしば、音の連続や言葉遊びを皮肉のシグナル (Ironiesignal) のように、読者に注意を促す際に用いる。上記の引用では、まず熱い愛が冷たい床と温度の比較によって、一般的に愛に付与されている肯定的な意味は打ち消され、類似した音の連続があり、その上で「糞ブラシ」という言葉遊びが導入される。ここではそうした前置きを設けたのちに、男性中心社会にとって必要だが誰もやりたがらない労働である、女性の非賃金労働である家事労働が、「クソ」労働として告発されるのである。

以上のように、イエリネクのテキストにおいては、配役や筋の一貫性が問題になるのではなく、連続して書かれた意味や話題の流れが問題となる。個別の話題や単語は、連想や音、話題の類似などを通じて結び付けられている。特に、最後の二つの例文では、連想の流れのなかで、現代社会の問題が描き出されていることが見えてきた。

## 重層的な引用

イエリネクの重層的な引用のなかには、これまでに取り上げたような現代の時事的な話題や社会における構造的な問題の取り込みのほかに、二重の意味で引用元の特定が可能な文章がある。以下ではそうした「引用」を二つに分けて考える。まず、個別のテキストからの語彙の引用を確認する。次に、出典は必ずしも特定できないものの、読者が指示対象を連想できる引用について、例を挙げながら確認していく。例文の検討を通じて、次節で間テキスト性、言説、モンタージュという概念が問題となる理由を明らかにしたい。

まず引用元が特定可能な例から考えよう。イエリネクはデビュー当初から自身が作品で使用した「素材」を何らかの形で公表してきた。作品の本文に情報が描きこまれる場合もあれば、インタビューなどで素材が明らかにされることもある<sup>14</sup>。さらに 80 年代以降には、

<sup>12</sup> 『愛する女たち』の出版年が 1975 年、つまり第二波フェミニズムの台頭期であることを考慮のこと。

<sup>13</sup> 一般的には Toilettenbürste ないしは Klobürste という。グーグルでの「schißebeesen」検索結果数は四件である (2013.3.22 確認)。

<sup>14</sup> 例えば、『ミヒャエル』では、テキスト内で使用したテレビ番組名を挙げられ、実際にそうした番組のエピソードが取り込まれている (『ミヒャエル』の題名と同名の登場人物にまつわるエピソード (作中の表題を二十八のエピソードだと捉えるならば三、十七、二十二話) は、主に ARD で放映されたテレビドラマ『イダ・ロガルスキー [Ida Rogalski. Mutter von fünf Söhnen]』 (1969-1970 放送、NDR 制作) の三話「トーマス [Thomas]」および九話「社長の娘婿 [Der Schwiegersohn vom Chef]」からの援用であ

使用された文献が謝辞などの形で書き込まれたり<sup>15</sup>、参考文献一覧を付されたりすることが増えている<sup>16</sup>。例えば『バンビランド』では、冒頭に次のような副テキストが記されている。

アイスキュロスとオスカー・ヴェルナー訳『ペルシア人』に感謝する。わたしとしては、ニーチェをひとつまみ入れていただいても結構です。ほかの残りもわたしのものではありません。残りはひどい〔ひどい両親から生まれた〕ものです。これはメディアの申し子<sup>17</sup>。

この場合、アイスキュロスの『ペルシア人』は翻訳者の名前も書きこまれ、具体的な文献の詳細はわからないがニーチェの名前も挙がっている。また「メディア」も引用の対象かつ論点の一つであることが読み取れる。

副テキストに記された「資料」とイエリネク 작품을比較するならば、文字通りの引用が非常に多く見つかる。上記の副テキストに従って、アイスキュロスの『ペルシア人』との比較を行うと、次のような事例が見つかる。

**Chor: Alles Volk, hoch zu Pferd, und was stampfend zieht zu Fuß!**<sup>18</sup>

〔コロス ありとある民よ、騎馬に乗れ、歩調をそろえ進軍せよ！<sup>19</sup>〕

これに対し、イエリネクは、命令形と二通りの出軍方法を留めたまま、ペルシア軍の出陣の様子を描く合唱隊の台詞を次のように書き換える。

---

る。またクイズ番組『願ってごらん [Wünsch Dir Was]』などのルールなども説明されている (Jelinek: *Michael*. p. 68) )。また、ミュンヘンの文学サークルメンバーとの対談のなかでイエリネクは「ゲーリングのミヒャエル [nach dem Goering-Michael] から」 (Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *mamaspfirsiche. Frauen und Literatur*. 9/10, herbst '78, pp. 171-181, hier p. 177) この題名を取ったと発言している。

<sup>15</sup> こういった謝辞の古い例として『病あるいは現代女性』を挙げることができる。この作品には次のような謝辞が記載されている。「その他、ジャン・ボードリヤール、ローベルト・ヴェルザー、ロラン・バルト、ヨゼフ・ゲッベルス、ブラム・ストーカー、ジョゼフ＝シェリダン・レ・ファニュー、『シュピーゲル』 [雑誌]、ラジオ、テレビなどに感謝する [Außerdem Dank an: Jean Baudrillard, Robert Walser, Roland Barthes, Joseph Goebbels, Bram Stoker, Joseph Sheridan Le Fanu, Der Spiegel, Der Hörfunk, Das Fernsehen u.v.a.]」 (Elfriede Jelinek: *Krankheit oder Moderne Frauen*. In: Dies.: *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008<sup>8</sup> [1987], pp. 191-265, hier p. 192) .

<sup>16</sup> 一覧付きの作品としては、例えば『レヒニッツ (皆殺しの天使) [Rechnitz (Der Würgeengel)]』や『純金 [Rein GOLD]』が挙げられる。

<sup>17</sup> 原文は以下の通り : „Meinen Dank an Aischylos und die «Perser», übersetzt von Oskar Werner. Von mir aus können Sie auch noch eine Prise Nietzsche nehmen. Der Rest ist aber auch nicht von mir. Er ist von schlechten Eltern. Er ist von den Medien“ (Jelinek: *Bambiland*. p. 15 – Kursiv im Original).

<sup>18</sup> Aischylos: *Die Perser*. In: Aischylos: *Aischylos. Tragödien und Fragmente*. Übers. von Oskar Werner. Reinbek: Rowohlt, 1966, pp. 113-145, hier p. 118, V. 128.

<sup>19</sup> この文は井上の訳による。西村による邦訳は「ありとある民が、騎兵も歩兵も」 (アイスキュロス「ペルサイ——ペルシアの人々——」、西村太良訳、『ギリシア悲劇全集 2』、岩波書店、1991、pp. 75-138、引用は p. 82、139行) .

**Alles Volk hoch zu Panzer und runter zu Fallschirm, ach.**<sup>20</sup>

〔ありとある民よ、戦車に乗れ、パラシュートで降下せよ、あゝ。〕

ドイツ語を比較すれば明白であるように、この文では「Alles Volk hoch zu P[...]」〔ありとある民よ、[...]に乗れ〕まで完全に一致している。戦闘用の乗り物の頭文字までそろっているが、古代と現代の戦術や技術の差異が考慮され、二種の出陣方法は「騎馬隊」と「歩兵隊」から「戦車」と「パラシュート」に書き換えられている。上記の引用で、太字で強調したように、イエリネクはさまざまなテキストから、表面的には語彙をほとんど変更することなく、引用することが多い。こういった例は非常に多く見つかるが、先行研究では実例はあまり取り上げられない<sup>21</sup>。

副テキストで明かされる資料のみが、イエリネクによって引用されているわけではない。例えば、耳に残るような広告のキャッチコピーも、引用対象の一つである。『バンビランド』においては「エネルギー」が話題になった直後に、「マースバーが食べられないじゃないか、そうだろ<sup>22</sup>」とチョコレート菓子の話題へと移る。この話題の移行は、マースバーというチョコレート菓子のコマーシャルのコピー「マースで瞬間エネルギー補給 [Mars bringt verbrauchte Energie sofort zurück]」を知らなければ理解しがたい。これは「マースバー」という商品名およびその広告の引用である。この例は、単語の引用であると同時に、広告という観点や分野を作品に取り込む例としても理解できる。

次に、出典が必ずしも明白ではない引用の例を挙げたい。引用のなかには、文字メディア以外のメディアが取り込まれることもある。『ミヒヤエル』の冒頭には「本作品は架空の物語である。実在の人物とのいずれの類似も故意ではなくまったくの偶然である<sup>23</sup>」という映像を想起させる文章が記されている。この散文は上記の記述のほかにも、連続テレビ番組の形式を模倣するかのよう、数ページずつで区切られる形式を取り、番組名や俳優名や役名を書き込むことで、読者にテレビを強く意識させる。

クラウディア・リープ (Claudia Lieb) は、『ミヒヤエル』における、コミックやアニメーション映像の語りの模倣を指摘する。コミックの模倣は、次の文章の「キキーッ [krrrracks]」というアメリカのコミックで使用されるオノマトペに象徴される。「あそこ！ キキーッ。多声の恐怖におののく悲鳴。左ヘッドライトが割れる。ゲルダは雪のよ

<sup>20</sup> Jelinek: Bambiland. p. 37.

<sup>21</sup> 例えば、マティアス・ナウマン (Matthias Naumann) は、『バンビランド』の分析において、イエリネクが『ペルシア人』の兵器や戦術に関する詳細な記述手法をまねていると指摘する。だが、本文に挙げた事例からは、これが単にまねとは呼びがたいことが分かる (Vgl. Naumann: Krieg im Theater als Fortsetzung/ Unterbrechung des Mediendiskurses. p. 493)。

<sup>22</sup> „Es kann ja keinen Marsriegel essen, nicht wahr“ (Jelinek: Bambiland. p. 17).

<sup>23</sup> „Die Handlung dieses Buches ist frei erfunden./ Jede Ähnlichkeit mit lebenden Personen/ ist unbeabsichtigt und rein zufällig“ (Jelinek: Michael. p. 5).



うに真っ白になる<sup>24</sup>」。リープは、イエリネクが「キキーツ」というコミックを想起させる擬態語をテキストに埋め込み、テキストに交通事故による「死の瞬間」を滑り込ませると説く。さらに彼女は、アニメーションの模倣の例も提示している。「若社長のミヒャエル氏は勢いよくアクセルを踏む。バックだ。一瞬で走り屋は後ろ向きに急発射するとゲルダを通り越していく。まるでゲルダがゼロかのように<sup>25</sup>」。リープは、この引用を「例えば『トムとジェリー』で知られるような、グロテスクなアニメーション美学<sup>26</sup>」だと述べ、アニメーションであれば、負傷した肉体も次の瞬間には何事もなかったかのように再生すると記す。リープは、イエリネクの模倣が他のメディアを文字文学に取り込んでいることを分析し、指摘した。この模倣対象は、例えば「コミック」のように、ある程度、特定されるが、元の資料が同定できるわけではない。だが「キキーツ」という擬態語はある種の情景を浮かび上がらせることに貢献しており、そうしたイメージをイエリネクが使用しているという点から見れば、引用の一つに数えられる。

このほかに、学術領域の考え方や文献が作品に取り込まれることもある。演劇テキスト『病あるいは現代女性』には「われ病気、ゆえにわれあり<sup>27</sup>」という台詞がある。これはデカルトの「われ思う故にわれあり<sup>28</sup>」を振った文章で、これは女性の表象に対する疑問の提示となる。ここではデカルトの格言が問題となっているよりも、女性を病と結びつける精神分析の考えが援用されている。同様に『ピアノ弾きの女』の「長く厳しい結婚生活の後にやっとエリカが誕生した。父はすぐさまそのバトンを自分の娘に託し、退場した<sup>29</sup>」という文章も精神分析の示唆として理解されてきた。精神分析の解釈に則れば、「バトン」はファロスである。ここからこの文章は、父からバトンを渡された主人公の性的倒錯を説明する記述としても読まれてきた<sup>30</sup>。以上の例は、精神分析という学術分野の考え方を引用したものと考えられ、特定のテキストからの文字通りの引用とは異なる。補足しておくならば、イエリネクにおける引用は、引用がほのめかす対象を批判的に再考するものでもある。

---

<sup>24</sup> „da! krrrracks. ein mehrstimmiger entsetzensschrei. der linke scheinwerfer ist kapput. gerda ist schneeweiss“ (Jelinek: *Michael*. p. 63).

<sup>25</sup> „herr michael der juniorchef gibt gas. rückwärtsgang. mit einem satz schießt der renner nach hinten und über gerda hinweg. als ob sie ein nichts wäre“ (Jelinek: *Michael*. p. 64).

<sup>26</sup> „eine groteske Trickfilmästhetik, die man etwa von *Tom & Jerry* kennt“ (Claudia Lieb: *Crash. Der Unfall der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, 2009, p. 292).

<sup>27</sup> „Ich bin krank, deshalb bin ich“ (Jelinek: *Krankheit oder Moderne Frauen*. p. 232). この文章は「わたしは病気、だからわたし」のようにも訳せるが、デカルトの「われ思う故にわれあり」をすぐさま連想させるため、本文中の訳のほうが適切だと判断する。

<sup>28</sup> ドイツ語では、„Ich denke, also bin ich“.

<sup>29</sup> „Nach vielen harten Ehejahren erst kam Erika damals auf die Welt. Sofort gab der Vater den Stab an seine Tochter weiter und trat ab“ (Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>30</sup> [1983], p. 7).

<sup>30</sup> 例えば Janz: *Elfriede Jelinek*. pp. 71-73.

重層的な引用は、引用元が明らかであるか否かに関わらず、一方でイエリネクのテキストの自立性を認めない点で、読者の読解に困難をもたらす。読者は常にイエリネクのテキストに表出する単語のもつ背景、すなわち引用元の文脈を同時に考えなければならないからだ。他方で、彼女のテキストを分析する際には、引用の対象と方法をいかに捉えるかという問題のほかに、作品を通じて行われていることは何かという問いが浮上する。次節では、先行研究におけるイエリネクのテキストの分析手法と論点を検討していく。

## 2. テキストの分析手法

本節では、イエリネクのテキストの分析手法を二つのレベルに分けて整理する。初めに、イエリネク研究の黎明期に盛んにおこなわれた、ロラン・バルトの『現代社会の神話 [Mythologies] <sup>31</sup>』（仏語原著 1957、独語翻訳 1964）を応用したテキスト読解を取り上げる。これらの研究は、イエリネクが行う批判に着目している。次に、イエリネクのテキストを分析する手法を検討するために、先行研究の技巧に関する分析を「間テキスト性」、「言説」、「モンタージュ」という三つの概念に分けて検討していく。バルトの論を用いたイデオロギー批判研究とテキストの技巧を問う研究は、完全に区別しうるものではない。

### 2-1. ロラン・バルト現代の神話論——イデオロギー批判

80年代から90年代に発表された先行研究の多くは、ロラン・バルトの『現代社会の神話』における理論を用いて、イエリネクの著作を分析してきた。イエリネク研究において「神話」という単語が記されれば、それはバルトの「現代社会の神話」という概念を指すといっても過言ではない。

この見方は、作家自身がエッセイでバルトの著作へ言及したことに端を発する。イエリネクは、散文デビューを果たした1970年に、『通俗神話 [Trivialmythen] <sup>32</sup>』という選集でエッセイ「終わりなき無責任さ＝無邪気さ」を発表した。彼女は「すべては神話になりうる<sup>33</sup>」という文章で始まるエッセイで、主にテレビを論じ、バルトの上記の著作に言及し

---

<sup>31</sup> Roland Barthes: *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957. (*Mythen des Alltags*. Übers. von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980<sup>5</sup> [1964]; ロラン・バルト『現代社会の神話』、下澤和義訳、みすず書房、2005) .

<sup>32</sup> Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*. Frankfurt am Main: März-Verlag, 1970. イエリネクのエッセイはその後 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay*. Schwiftinger Galerie-Verlag, 1980 に再版された。本論文では後者のテキストを参照した。

<sup>33</sup> „es kann nämlich alles mütos [sic] werden“ (Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*. p. 49).

ている<sup>34</sup>。これが、イエリネクの作品は通俗神話批判であり、彼女の作品読解にはバルトの理論が欠かせないという定説が作り出された<sup>35</sup>。

イエリネクにおける神話論を提唱した中心的人物の一人がマルリース・ヤンツ (Marlies Janz) である。彼女は、歴史的なものを「自然」として捉え、それが政治的に変容するものであることを低く見積もろうとする神話という見解を、イエリネクがバルトから引き継いだと考える。バルトは、<sup>フチブル</sup>小市民らに中産階級の市民的規範を志向させる神話の技法を、マルクスのイデオロギーという概念に結びつける。ここからヤンツは、イエリネクがテレビなどの大衆メディアによって生み出される欲望の対象となる神話や支配的な考え方である主体という神話を破壊 (Mythendestruktion) することを、イデオロギー批判と呼ぶ。

確かに、先述の『愛する女たち』の例<sup>36</sup>を考えても、ロマンチックな愛についての神話が破壊されていた。またこの散文は、労働者階級を描くことによって、不均衡な社会構造を議論の俎上に載せる。その点では、社会構造を可視化させ、イデオロギー批判を展開する文学としてこの作品を理解することもできる。ヤンツに代表されるバルトの神話論を応用したイエリネク研究は、イエリネクの社会批判的側面に着目する点で参考になる。

だが、批判の手続きとして検討すべきは、神話の破壊という理解そのものにある。既存の神話をイエリネクが破壊するという考えには、批判性は見出しやすいかもしれない。しかし、イエリネクは神話を壊しつつも利用しており、神話は捨象されるわけではない。「壊す」と「利用」の両方を理解するには、いかなる表現が適切なのだろうか。

## 2-2. テクストの分析手法 I ——間テキスト性

イエリネク研究においては、90年代後半ごろから、テキストの技巧を論の中心とする研究が盛んに発表されている。前節で確認したように、イエリネクの作品にはさまざまな引用が散見されるため、そのひとつひとつの断片をいかに捉え、分析しうるのかという問いは避けられない。そうした議論のなかで、間テキスト性、言説、モンタージュという概念が好んで使用されてきた。だが、上記三つの用語は、ほとんど同義で使用される場合もあ

---

<sup>34</sup> このエッセイでは、ハンス・バルト、マーシャル・マクルーハン、カール・マルクスらの名前も挙がるが、彼らの著作がイエリネクの著作を読む際に補助的に使用されることはあまりない。

<sup>35</sup> イエリネクのテキストをバルトの神話論で読み解こうとする研究は今も多く存在する。例えばその例として以下のような研究がある：Franziska Schössler: „Sinn egal. Körper zwecklos“. Elfriede Jelineks Demontage des (männlichen) Theaterbetriebs. In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*. H. 4, 2006, pp. 46-55 や Andrea Bandhauer: Ambiguity and Morality in Jelinek's *Bambiland*. In: *CLCWeb. Comparative Literature and Culture*. Vol. 12, Issue 4, 2010, pp. 1-7 [http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vo12/iss4/12] (最終確認：2013.4.7) .

<sup>36</sup> p. 32 を参照のこと。

り、分析概念に関する統一見解はない。この状況を踏まえ、以下では、本論文での分析概念を明らかにするために、これまでの先行研究ではそれぞれの概念がいかに使用されてきたのかを検討していく。

議論を始める前に、三つの用語が明確に区分されないまま使用される例として、ネールゼンの「間テキスト性と意味付与——エルフリーデ・イエリネク『バベル』について〔Intertextualität und Sinnstiftung. Anmerkungen zu Elfriede Jelineks Babel〕<sup>37)</sup> (2007) を取り上げたい。この論文では、間テキスト性と間メディア性という概念区分を説明する際に、間テキスト性と言説の関連が示唆されている。

〔間メディア性と間テキスト性の〕双方は、美学的〔感覚学的〕な関係および結びつきと関連している。間メディア性が異なる芸術ないしはメディアを連関させる一方で、間テキスト性においてはただ諸言説との取り組みがあるだけだ<sup>38)</sup>。

引用箇所では間メディア性と間テキスト性が一応定義されているが、同論文には、言説に関する定義は見当たらない。この論文では、「組み合わせる〔montieren〕」や「貼り合わせる〔collagieren〕」という単語も繰り返し使用されている。

〔作者は〕神のようなものでも創造主でもなく、こちらやあちらに寄せ集めてきた異なる舞台装置の置き道具を組み立てたり、貼り合せたりする手工芸者である。他の作品同様、『バベル』もこのように〔謝辞形式を用い〕間テキスト性の複雑な指示と共に始まるのだ<sup>39)</sup>。

彼女の文章では、モンタージュとコラージュが並列して使用され、その直後に間テキスト性という用語も使われており、それぞれの概念の差異は、あまり意識されていないように見える。ネールゼンが「間テキスト性」を先行するテキストの組み合わせと考えているのか、それとも一つ前の引用にあるように、諸言説との取り組みと考えているのかは定かではない。このように、「間テキスト性」、「言説」、「モンタージュ」という三つの概念は、相互に関係しており、その区別には困難が伴うのである。

<sup>37)</sup> Neelsen: Intertextualität und Sinnstiftung.

<sup>38)</sup> „Beide [Intermedialität und Intertextualität] haben mit ästhetischen Beziehungen und Verknüpfungen zu tun. Während die Intermedialität verschiedene Künste bzw. Medien in Verbindung setzt, wird bei der Intertextualität allein mit Diskursen gearbeitet“ (Neelsen: Intertextualität und Sinnstiftung. p. 90).

<sup>39)</sup> „Er [Der Autor] ist weder ein Halbgott noch ein Schöpfer, sondern ein Handwerker, der die verschiedenen Versatzstücke, die er hier und dort eingesammelt hat, montiert bzw. collagiert. Wie andere Werke beginnt *Babel* als mit einem komplexen Hinweis auf die Intertextualität“ (Neelsen: Intertextualität und Sinnstiftung. p. 91). 管見の限り、『バベル』には、イエリネクが使用したテキストに関する情報は書き込まれていない。

イエリネクの研究が最も盛んなドイツ語圏文学研究領域において、イエリネクにおける間テキスト性を問う場合に繰り返し取り上げられる文献は二つある。一つはジュリア・クリステヴァ (Julia Kristeva) の「言葉、対話、小説 [Le mot, le dialogue et le roman] 40」(1966) で、いま一つがマンフレート・プフィスタ (Manfred Pfister) の「間テキスト性というコンセプト [Konzepte der Intertextualität] 41」(1985) である。前者は、間テキスト性という語が初めて使用されたテキストとして世界的に知られており、イエリネク研究内でも間テキスト性という用語を広めた人物として紹介される。以下で見るように、テキスト観を提示したともいえるクリステヴァの論を、テキストの分析に応用するのは難しい。そうした理由からプフィスタは、クリステヴァの広範なテキスト概念を批判し、テキスト分析のための概念構築を試みた。以下では、間テキスト性という用語の前提としてクリステヴァとプフィスタを参照したのち、イエリネク研究において間テキスト性の分析を展開する論者の研究を確認し、この概念への理解を深める。

#### クリステヴァにおける〈相互テキスト性〉

クリステヴァは、フランス語で初めてミハイル・バフチンの「対話」という言語観を紹介した論文で「間テキスト性」という用語を使用した。彼女はこの論文で、言語およびテキストを相互に関連したものとして提示している。

書物の言説の宇宙においては、受け手はもっぱら言説それ自体としてそこに含まれている。したがって、受け手は、作家が自分自身のテキストを書くときに照合するあの別な言説 (別な書物) と融合している。それゆえ、水平の軸 (主体-受け手) と垂直の軸 (テキスト-コンテキスト) は合致しているのであって、その結果一つの重要なことがあきらかになる。それは、言葉 (テキスト) はいくつもの言葉 (テキスト) の交差であり、そこには少なくとももうひとつの言葉 (テキスト) が読み取れる、ということである。それにバフチンはこの二つの軸を、それぞれ対話および対立するものの併存 [ambivalence=両面価値性] と呼ぶのであるが、明確には区別していない。しかし、この厳密さの欠如は、むしろバフチンによって文学理論のなかにはじめて導入された発見を示している。すなわち、どのようなテキストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もうひとつの別なテキストの吸収と変形にほかならないという発見である。相互主体性という考え方にかわって、相互テクス

---

40 Julia Kristeva: Le Mot, le dialogue et le roman. In: Dies.: *Σημειωτική – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, pp. 143-173 (ジュリア・クリステヴァ「言葉、対話、小説」、『記号の解体学 セメイオチケ 1』、原田邦夫訳、せりか書房、1991 [1983]、pp. 55-103 ; Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Dorothee Kimmich u.a. (Hgg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 2003, pp. 334-348) .

41 Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Ulrich Broich; Ders. (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985, pp. 1-30.

ト性〔*intertextualité*=テキスト連関〕という考え方が定着する。そして詩的言語は少なくとも二重のものとして読み取られる<sup>42</sup>。

まずクリステヴァは、テキストの受け手と作者が共通の言説や書物をもつことによって、連続した関係にあると述べる。そうした前提の下でテキストは読まれるのであり、受け手は独立した一作のテキストを受容しているのではない。クリステヴァはバフチンを参照しながら、常に交差しあう言葉やテキストの相互関係を説いていく。言葉やテキストというのは、まったく新たに生成されるようなものではなく、別の言葉やテキストを吸収し、変形させたものであり、いずれのテキストも引用のモザイクにほかならない。またそうしたテキストや言葉は常に対立や対話を抱え込んでいる。つまり、クリステヴァにおいて、あらゆるテキストは間テキスト的である<sup>43</sup>。そのため、彼女のテキスト概念は非常に広義なものである。

先述のとおり、引用のモザイクが完全には分割できないほどに相互に融合し合い、それぞれが完全に独立できないという意味で、イエリネクのテキストはまさに間テキスト性そのものである。しかしながら、イエリネク研究のなかで、テキストの技巧に着目した分析のなかで、クリステヴァに賛同するものがほとんどいないのはなぜだろうか。

---

<sup>42</sup> クリステヴァ「言葉、対話、小説」 pp. 60-61. 引用中の亀甲括弧は訳者の原田による挿入箇所。原文は以下の通り：“Mais dans l’univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours lui-même. Il fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l’écrivain écrit son propre texte ; de sorte que l’axe horizontal (sujet-destinataire) et l’axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d’ailleurs, ces deux axes, qu’il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*” (Kristeva: *Le Mot, le dialogue et le roman*. pp. 145-146). 独語訳は以下の通り：“„[Der Adressat ist] in das diskursive Universum des Buches lediglich als Diskurs einbezogen worden. Er wird aber mit dem anderen Diskurs (dem anderen Buch), auf den sich der Schriftsteller beim schreiben des eigenen Textes bezieht, so in eins gesetzt, daß die horizontale Achse (Subjekt-Adressat) und die vertikale Achse (Text-Kontext) koinzidieren. Diese Koinzidenz enthüllt eine wesentliche Tatsache: das Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt. Diese beiden Achsen, die Bachtin *Dialog* und *Ambivalenz* nennt, werden von ihm nicht immer klar voneinander unterschieden. Dieser Mangel an Strenge ist jedoch eher eine Entdeckung, die Bachtin als erster in die Theorie der Literatur einführt: jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der *Intertextualität*, und poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen“ (Kristeva: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. pp. 336-337).

<sup>43</sup> Ulla Fix: Aspekte der Intertextualität. In: Klaus Brinker; Gerd Antos; Wolfgang Heinemann; Sven F. Sager (Hgg.): *Text- und Gesprächslinguistik*. Berlin: de Gruyter, 2000, pp. 449-457, hier p. 450.

## プフィスタによる尺度化

ドイツでは、英米文学者のプフィスタらによって、クリステヴァの間テキスト性の概念が批判され、テキスト分析に適した間テキスト性の概念が求められた。イエリネク研究の多くは、この批判を経由した間テキスト性概念を受容している。そのため、間テキスト性という概念が使用される際には、その都度、どの理論家の定義に従った記述なのかを確かめる必要がある。

プフィスタは、クリステヴァの概念の重大な問題として、個別の具体的なテキスト分析への適用の難しさを挙げている。絡まり合ったテキストをほどこための道具として、間テキスト性を見直すというのがプフィスタの論の趣旨である。

彼は、一つのテキストのなかの間テキスト性を考察するために、六つの尺度化 (Skalierung) を提案している。第一段階は、先行するテキストないしは言説タイプを示す指示性 (Referentialität) である。指示性は、新たに執筆されたテキストにおいて、論じられる個別のテキストを明らかにする。第二段階は、間テキスト的なテキスト間の関係を意識化させる作者と受容者の伝達性 (Kommunikativität) である。これは、作者の意図の高低に関わらず、テキストに目印として書き込まれる。第三段階は、自己反省性 (Autoreflexivität) である。これは間テキスト性そのものが、新たに執筆されたテキストにおいて問題化されることを指す。第四段階の構造的性 (Strukturalität) は、テキストにおける前テキストの統語論的統合と関わる。これにより、取り込まれるテキスト内に散発的に現れる引用や示唆などが、構造全体にいかにか統合されているのかを考察できる。第五段階は、選択性 (Selektivität) といい、間テキスト的な示唆を簡潔に与えるものを測る。例えば、「ハムレット」という単語が使われると、この語は提喩 (Synekdoche) のように機能し、シェイクスピアの『ハムレット』の全体的な文脈が新たに執筆されたテキストに取り込まれる。第六段階は、対話性 (Dialogizität) であり、元々のテキストと新たなテキストの間に走る意味的、イデオロギー的な緊張の程度を測る。これによって、使用されたテキストの皮肉の相対化やイデオロギー的前提の侵食的解体などが読み解けるようになる。

このように、プフィスタは、一つのテキストにおける個別のテキストを特定するための道具として間テキスト性の尺度化を検討した。この作業を通じ、あるテキストと別のテキストとの関係を具体的に考えられるようになる。ただしその結果、あらゆるテキストを連続した関係と見なすクリステヴァの間テキスト性理解は否定的に捉えられることになった。これを、プフィスタによるクリステヴァ批判における問題点として、指摘しておきたい。

イエリネク研究の多くの研究が間テキスト性に言及している。先行研究の「間テキスト性」という用語理解は、大きく二つに分けられる。一つめは、先行するテキストを特定できるような引用を間テキスト性と呼ぶ研究である。こうした研究は、先行するテキストと

イエリネクのテキストの該当箇所を具体的に比較分析する。本論文では、近年増えつつあるこうした研究の手法を参考にする。もう一つは、イエリネクの作品が示唆するテキスト全体を間テキスト性だと理解する研究である。この場合、テキストは必ずしも題名を持ち、紙に印字されたテキストを意味するわけではなく、コンテキストを含みこむような広義の意味で使用されている。後者の間テキスト性理解では、ほのめかしが問題となるため、示唆されたテキストが特定できる場合であっても、テキストを直接比較する手法は取られない。以下では、間テキスト性という概念を使用する五人の研究者の論考を確認し、この概念を用いていかなる研究が行われているかを整理する。

### 引用元の指摘

まずは、特定の先行するテキストを間テキスト性として論じる二人の論者の研究を検討したい。

レア・ミュラー＝ダンハウゼン (Lea Müller-Dannhausen) は、先述のプフィスタのクリステヴァ批判に則り、尺度化による測定に賛同し、イエリネクの散文デビュー作『俺たちおとり鳥だぜベイビー!』と当時の雑誌、三文恋愛小説、コミック、流行歌の歌詞、映画などを比較し、いかに多くの具体的な引用が行われているのかを細かく調査している<sup>44</sup>。この作品は、出版当時「ポップ」と評され、ディズニーのキャラクターや、ロック歌手、資本主義産業の広告キャッチコピーなどが引用されていることで知られてきた。だが、実際に何がどの程度、引用されているのかを同定した研究はなかった。実際に、出版から四十年以上が経過した現在、「引用の織物<sup>45</sup>」と評されるテキストの構成要素を同定するのは、骨の折れる作業に違いない。イエリネクと同世代のベルベル・リュッケ (Bärbel Lücke) は、現在「この小説の前衛的な性質を認識するために、こういったキャラクターや人物などをすべて同定する必要はない<sup>46</sup>」と述べている。

ミュラー＝ダンハウゼンの目的は、いわばリュッケのような発言を乗り越えてみせることにあり、実際に指示対象を詳細に照会した博士論文を上梓している。イエリネクの処女

---

<sup>44</sup> Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in wir sind lockvögel baby!* Berlin: Frank & Timme, 2011, p. 13.

<sup>45</sup> „Zitat-Gewebe“ (Bärbel Lücke: *Elfriede Jelinek*. München: Fink, 2008, p. 35). またイエリネクの作品翻訳を手がける林立騎は『雲。家。』の「訳者解題」でこの作品を「引用の織物＝テキスト」と記し、このテキストの「そのほとんどが外部のテキストによってつくられている」(林立騎「訳者解題」、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター企画・編集『舞台芸術 15』、角川学芸出版発行、2009、pp. 56-66 (引用は p. 58))と述べ、例を挙げながら彼女のテキストの重層性を示している。彼は、詩の題名を含む、実に五十以上の引用されたテキスト名を綴り、その一部の比較を提示している。

<sup>46</sup> „[M]an muss dreißig oder noch viele Jahre später diese Figuren und Personen nicht sämtlich identifizieren können, um den Avantgardecharakter des Romans [*wir sind löckvoegel baby!*] zu erkennen“ (Lücke: *Elfriede Jelinek*. p. 35).



散文出版から約四十年の時を超えて、そこで使用された出典を明らかにした点は、プフィスタの第一段階の丹念な実行であり、その作業自体は大きな成果である。また、イエリネクが70年の時点ですでに引用に満ち溢れた執筆手法を用いていたことを明らかにした点も、この論文の一つの功績であろう。その一方で、ミュラー＝ダンハウゼンの研究は、出典探しに留まるともいえる。例えば、プフィスタの尺度化のうち自己反省性を用いるならば、ビートルズやローリングストーンズと並んで、当時ドイツ語圏で若い女性に人気が高かったウド・ユルゲンスや広告のコピーが引用の対象となったかのかを論じることもできたはずである。要はバランスの問題となるが、使用されたテキストとイエリネクのテキストを同定しながら、そこから生まれる効果に目を向ける段階が示唆されている。

### 三つの目印<sup>マ-ク</sup>

さらに、イエリネクのテキストのなかに、特定のテキストからの引用を見出す手法を考察した研究として、ロシアの言語学者ユリア・パスコの論文<sup>47</sup>がある。彼女の論文のタイトルや例文から判断する限り、パスコにとって間テキスト性とは、既存のテキストの示唆の使用を意味する。

パスコは、イェルク・ヘルビヒ (Jörg Helbig) の目印<sup>マ-ク</sup>という用語を借用しながら<sup>48</sup>、間テキスト性の目印を三つのレベルに整理している。間テキスト的要素は、音韻論的マーク (die phonologische Markierung)、語彙論的・意味論的マーク (die lexikalish-semantische Markierung)、文体論的マーク (die stilistische Markierung) である。音韻論的マークは、特にテキストにおけるリズムの変更や韻の使用と関係し、散文テキストに詩的テキストが含まれる場合などがこれにあたる。語彙論的・意味論的マークは、特定の語彙素への指示、間テキスト的な要素の挿入による意味的な不調和の生成、テキストの調和の乱れなどからなる。文体論的マークは、間テキスト的要素の挿入により複数の文体が同時に現れ、それによって文体に支障が出ることを指す。この論文でパスコは三つの目印を説明したのち、イエリネクにおける間テキスト性の重要性を確認する目的で、二点目のマークのみを例を交えて説明する。したがって、三つの目印の全貌を明らかにするものではなく、文体論的マークが他の二つのマークの結果であるか否かなど、この論文だけでは不明瞭な点も残る。なお、パスコはこうした目印が、間テキスト性と同じく読者の背景知識や知覚に依存する

<sup>47</sup> Julia Pasko: F. Kafka und E. Jelinek. Einige Beispiele für intertextuelle Bezüge in den Werken „Der Prozeß“, „Das Schloss“, „Kleine Fabel“ (F. Kafka) und „Die Klavierspielerin“ (E. Jelinek). In: *Aktualnyje problemy romanistiki i germanistiki: sbornik statej po materialam meždunarodnoj naučnoj konferentsii* (Smolensk, 24.-25.06.2010). Smolensk, 2010, pp. 246-255. 論文名は「F. カフカと E. イェリネク——『審判』、『城』、『小さな寓話』 (F. カフカ) と『ピアノ弾きの女』 (E. イェリネク) における間テキスト的関連に関するいくつかの例」である。

<sup>48</sup> Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung*. Heidelberg: Winter, 1996 を参照。

ことを認めている。

ここでは変則的ながら、ウダ・シェスタク (Uda Schestag) が指摘した<sup>49</sup>、『ピアノ弾きの女』とフランツ・カフカ (Franz Kafka) の『審判 [Der Proceß]』の比較を取り上げ、パスコの概念を検証したい。『ピアノ弾きの女』の終盤で、エリカというウィーン音楽院ピアノ教授がガラス片で自身の胸を突く。この場面はカフカの『審判』からの引用であり、「明白な」間テキスト的關係だとシェスタクは述べている。『ピアノ弾きの女』、『審判』の順番で引用し、「明白さ」を比較したい。

Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen!<sup>50</sup>

[ナイフが彼女の心臓へと走り、そこで回<sup>えぐってしまえ</sup>転すればいいのに!]

Aber an K's Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zweimal dort drehte.<sup>51</sup>

[しかし K の喉には一方の男の両の手がおかれ、もう一方は庖丁をその心臓ふかくつきさして、二度そこをえぐった<sup>52</sup>。]

パスコの分類に従えば、先に挙げた『ピアノ弾きの女』と『審判』の明らかな間テキスト性とは語彙論的・意味論的に目印が付けられていることが分かる。それは「ナイフを (誰の) 胸に [jm. das Messer ins Herz] 」と「そこで回<sup>えぐってしまえ</sup>転する / 回<sup>えぐってしまえ</sup>る [(sich) dort drehen] 」と同じ語彙が使用されているからである<sup>53</sup>。語彙の援用は、特定のテキストを示唆する場合の極めて有効な目印を提供していることが分かる

さらにパスコの音声学的マークという指摘は、イエリネクのテキスト分析に有益な視角を与える。なぜなら、音はイエリネクにおいて極めて大きな役目を果たしているにもかかわらず、音に言及した先行研究の数は限られているからである。散文と韻文、リズムの有無といった差異がイエリネクのテキストには見受けられ、それが間テキスト性を見分ける鍵になるとパスコは記している。音韻論的マークに関しては次章で具体的な例を挙げることにし、ここでは例を割愛する。

ここまでに見たミュラー＝ダンハウゼンとパスコは、他のテキストからの引用を間テキスト性として理解している。本論文の分析でも着目していくように、イエリネクのテキ

<sup>49</sup> Uda Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*. Bielefeld: Aisthesis, 1997, p. 187.

<sup>50</sup> Jelinek: *Die Klavierspielerin*. p. 190.

<sup>51</sup> Franz Kafka: *Der Proceß*. In: Malcolm Pasley (Hg.): *Franz Kafka. Der Proceß*. (Schriften Tagebücher Briefe Kritische Ausgabe). Fischer, 1990 [1925], p. 312.

<sup>52</sup> フランツ・カフカ『審判』、辻理訳、岩波書店 (岩波文庫)、1988<sup>21</sup> [1966]、p. 337.

<sup>53</sup> パスコの分析例では、これほどまでに語彙が一致しない例もある。例えば語彙のまとめ方次第では、門番 [Turhüter] と番人 [Wachmann] も意味論的に類似することから、間テキスト性の目印として理解される (Pasko: F. Kafka und E. Jelinek 参照)。

トには、特定のテキストからの文字通りの引用が多く見つかる。特にパスコの研究は、別のテキストが引用された際の見分け方を案出した点で参考になる。このような間テキスト性の概念は、分析過程でイエリネクのテキストと比較しうる個別のテキストが見つかるときに初めて意味をもつ。

### 示唆を通じた神話破壊

これに対してマルリース・ヤンツやミシェル・ポメ (Michèle Pommé) は、間テキスト性という概念をより緩やかに捉えている。両者の特徴は、個別の引用箇所を考察の主眼としない点にある。

ヤンツは、イエリネクの作品とそれが示唆する作品を模倣し、壊していく手法の一つを分析するために、間テキスト性という言葉を用いている。ここでは『締め出された者たち [Die Ausgesperrten]』(1980)を分析した「神話破壊と〈知〉 [Mythendestruktion und >Wissen<]」(1993)という論文を取り上げる<sup>54</sup>。ヤンツはイエリネクの文学に、既存の型 (Muster) となる神話やイデオロギーを破壊しつつらすという手法を見ている。ここで間テキスト性とは、個別の明示的な引用を指しているのではなく、支配的な型を示唆するものとして理解されている。

この論文でヤンツは、『締め出された者たち』という題名とサルトルの戯曲『幽閉者 [Die Eingeschlossenen]』との関連や、この小説の主人公らの名前にムージルの小説の主人公の名やリルケの名が与えられていることを指摘している。ヤンツによる間テキスト性の理解は、示唆に着目する点で上記の論者たちとは異なる。このほかにヤンツの論が特異であるのは、「間テキスト性」という概念を、プフィスタの論を援用すると同時に、クリステヴァの意味でも理解していることだ。なぜなら、彼女の分析が、間テキスト性というテキスト観と批判という視点を融合させていることからわかるように、ヤンツにとって間テキスト性は批判の手段にすぎないからだ。さらに彼女はこの論でも「神話破壊」という理解を導入し、『締め出された者たち』が、教養小説をモデルとしながらも、自律した個人へと成長していくという前提を所与のものとしてせず、教養小説の型を破壊していくと分析するのである。彼女にとっての論点は、イエリネクが前テキスト (Prätex-te) の模倣を通じて、さまざまな前提を疑問に付す手法であり、間テキスト性という概念定義ではない。この時、副読本ともいえる前テキストは、批判され、解体される型を把握するために不可欠な次元を開く契機として機能している。つまりヤンツにとってテキストとは、必ずしも個別の文章や単語を意味するわけではない。

---

<sup>54</sup> Marlies Janz: Mythendestruktion und >Wissen<. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman »Die Ausgesperrten«. In: *Text + Kritik*. H. 117, 1993, pp. 38-50.

## 言説を対象とした間テキスト性

イエリネク研究における間テキスト性に着目した研究として、最後にポメの論を取り上げる。ここで参照するのは、インゲボルク・バッハマン (Ingeborg Bachmann) とイエリネクにおける間テキスト性という戦略を論じた文献から『ピアノ弾きの女』の分析である。

ポメは、初めに、クリステヴァ、プフィスタ、ヘルビツヒのほかに、フランスの物語論者ジェラルド・ジュネット (Gérard Genette) が『パランプセスト [Palimpsestes]』(1982) で展開した超テキスト性 (transtextualité) の五つのタイプを紹介する<sup>55</sup>。第一のタイプは、テキスト内相互テキスト (intertextualité) と呼ばれ、テキスト内で他のテキストが明示的に引用されることを指す。第二のタイプはパラテキスト (paratexte) と呼ばれ、テキスト本文に付随する要素である注、挿絵、カバーなどを指す。第三のタイプはメタテキスト性 (métatextualité) と呼ばれ、論じるテキストを必ずしも引用せず、名指しもせずに結びつける関係を指す。これはあるテキストに対する、注釈的ないしは批評的な関係を結ぶものである。第四のタイプはイペルテキスト性 (hypertextualité) と呼ばれ、先行するイポテキスト (hypotexte) を変形 (transformation) したり、模倣したりすることで生み出されるイペルテキスト (hypertexte) のありようを指す。ここにはパロディやパステイシュなどが含まれる。第五のタイプはアルシテキスト性 (architextualité) と呼ばれ、分類上の帰属関係 (ジャンル) を記すが、暗示的にしか明記されないことが多い。ジュネットはこれを「沈黙の関係<sup>56</sup>」と呼んでいる。

『ピアノ弾きの女』における精神分析の利用を、演出という観点から分析したのち、ポメはジュネットの概念を用いつつ、次のように結論付ける。

イエリネクは [バッハマンとは] 逆に、『ピアノ弾きの女』において、認識論的に価値のある学問としてではなく、文化的な言説として考察される精神分析を主にパロディ的に関連付けている。[...] この作家 [イエリネク] がフロイトやラカンの著作を『ピアノ弾きの女』でパロディ化しているとしても、彼女の小説と精神分析的な指示体系 [Referenzsystem] とのあいだにはジュネットの意味でのイペルテキスト的指示はない。というのもこの小説は特定の前提テキストに由来するのではなく、むしろさまざまな精神分析的理論における女性性の「phallsche な」表象を、模倣的に再生産し、さらしものにするからだ。『ピアノ弾きの女』は、フロイトの女性性に関する理論に対する優れた批判的コメントを描くものであり、イエリネクはこの小説において女性の心的性的な成長に関するフロイトの著作を、明らかな引用を行うことなしに、詳細に分析するという限りで、ジュネットを用いるならばイエリネクのテキストとフロイト

<sup>55</sup> Michèle Pommé: *Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin und die Wand*. Mörlenbach: Röhrig, 2009, pp. 23-24.

<sup>56</sup> Gérard Genette: *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982 (ジェラルド・ジュネット『パランプセスト——第二次の文学』、和泉涼一訳、水声社、1995、p. 19) .

トの著作とのあいだのメタテキスト的關係を話題に出来るのである<sup>57</sup>。

ポメは『ピアノ弾きの女』を精神分析理論のパロディとして理解する。ジュネットの分類に素直に従えば、パロディはイペルテキストとなる。だが、ポメはイエリネクのテキストのなかに、模倣して再現した理論に対する批判的注釈を読み取る。そのため、彼女はイエリネクのテキストをジュネットのメタテキストの意味で理解している。

ポメは、この小説では特定の文献から明示的な引用は見つからないと述べたうえで、なお、この小説を間テキスト的だと理解する。したがって、ポメにおいても間テキスト性という用語は、個別の文献からの引用に限定して使用されるわけではない。学問的な著作という特定のテキストを引用元として提示できないからこそ、精神分析の言説の模倣が間テキスト性という概念のもとで考察されているといえよう。

以上の考察からは、間テキスト性という用語には、少なくとも三つの理解がある。第一に、クリステヴァのようなテキストの相互連関を問題とする理解である。この場合、個々のテキストの独立性は疑問に付され、連続性に焦点があてられる。第二に、クリステヴァ批判から生じた、プフィスタの尺度化やヘルビヒの目印という提案がある。尺度化や目印という理解は、間テキスト性を論じるには先行するテキストの指摘が議論を行うために欠かせないという前提がある。パスコが提起する三つの目印は、先行するテキストの取り込み方を分類した点で、イエリネクのテキスト分析に有効なことが分かった。だが、目印は、明示的な引用の効果を読み解く方法ではないため、効果を分析するためにはさらなる検討が要される。第三に、先行するテキストや該当箇所を指摘しない場合にも、間テキスト性というテキスト理解を行うヤンツやポメの研究があることも確認した。特に、ポメは特定のテキストを指摘しえない場合にも、示唆、分析される分野は特定しえると述べ、こうした分野をテキストではなく「言説」と呼んでいることは注目に値する。

本論文は、パスコらの手法の有用性を認めつつも、ポメの指摘する問題を共有している。そのため、本論文では、個別のテキストの引用が特定できる場合には「明示的引用」と表

---

<sup>57</sup> „Jelinek hingegen [anders als Bachmann] recurriert in der *Klavierspielerin* vorwiegend parodistisch auf die Psychoanalyse, die sie nicht mehr als Wissenschaft mit Erkenntniswert, sondern als kulturellen Diskurs betrachtet. [...] Wenngleich die Autorin die Schriften Freuds und Lacans in der *Klavierspielerin* parodiert, ist die Beziehung zwischen ihrem Roman und dem psychoanalytischen Referenzsystem keine hypertextuelle im Sinne Genetts, da der Roman sich nicht aus einem bestimmten Prätext ableitet, sondern vielmehr die „phallsche“ Repräsentation von Weiblichkeit in den diversen psychanalytischen Theorien bloßstellt, die er mimetisch reproduziert. Insofern die *Klavierspielerin* einen einzigen kritischen Kommentar zu Freuds Schriften zur psychosexuellen Entwicklung der Frau auseinandersetzt, ohne diese explizit zu zitieren, kann mit Genette von einer metatextuellen Beziehung zwischen Jelineks Text und dem Werk Freuds gesprochen werden“ (Pommé: *Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek*, pp. 213-214). 引用中の phallsche はおそらく「ファロスの (phallische)」と「偽造の (falsche)」が掛けられた造語だと思われる。

現する。さらに、テキストという語は作品と同義で使用するが、クリステヴァの間テキスト性の認識のように、他のテキストや言葉と常に関係したのものとしても理解する。なぜなら、イエリネクのテキストは作品としての一定の輪郭を保ちながらも、その輪郭は恒常的に変容しうるものだからだ。なお、次節で見るように、テキストやニュースの記事など原典資料が明らかであっても、明示的引用ではなく言説が問題となることもあることから、テキストと言説には重なる点もあると理解する。

### 2-3. テキストの分析手法Ⅱ——言説

極めて多くの断片の集合体としても捉えうるイエリネクのテキストを分析する際に、各断片を特定可能なテキストに還元しえないことは、特にポメの議論から明らかになった。彼女は、明示的引用が見つけれないとしても、言説の相互関係を論点としうると記していた。さらにポメが言及していた批判的な分析は、本論文の関心とも一致する。

前節で見たように、イエリネクの作品の重層的な引用には、特定のテキストには還元しえないものの模倣や、単語を引用することである分野の論理が取り込まれることがある。ここでは、こうしたテキストの構成要素を「言説」と呼べるのではないかという仮説のもと、考察を進めていく。

以下では、言説という概念を明らかにし、主にフーコーやバトラーの論に依拠しながら、言説分析という分析方法も検討していく。その上で、この手法がイエリネク研究においていかに理解され、用いられているのかを確認していきたい。

本論文では、言説 (Diskurs) をフーコーの概念として理解する。この言葉はラテン語の「discursus (ぶらぶら歩く)」に遡る語で、「論考、討論、会話」など複数の意味と訳語がある。フーコーの言説という概念そのものは人文社会科学分野においてしばしば使用されるが、言説分析という方法論を採る研究は、イエリネク研究のみならず、文学研究分野でもそれほど多くはない。しかしながら、フーコーが展開した手法が、フリードリヒ・キットラー (Friedrich Kittler) やテリー・イーグルトン (Terry Eagleton) といった文学研究者らに強い影響を与えていることは、よく知られる<sup>58</sup>。フーコーの概念構築は関心や題材により完全な一貫性を持たないと批判されることもあるが<sup>59</sup>、以下では『言説の秩序 [L'Ordre

<sup>58</sup> キットラーが言説分析を論じた文献としては、次の論文が挙げられる。Horst Turk; Friedrich A. Kittler: Einleitung. In: Dies. (Hgg.): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, pp. 9-43. Friedrich A. Kittler: Ein Erdbeben in Chili und Preußen. In: David Wellbery (Hg.): *Position der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben in Chili*. München: Beck, 1985, pp. 24-38.

<sup>59</sup> たとえば Detlef Kremer: Die Grenzen der Diskurstheorie Michel Foucaults in der Literaturwissenschaft. In: Jörg Drews (Hg.): *Vergessen. Entdecken. Erhellen. Literaturwissenschaftliche Aufsätze*. Bielefeld: Aisthesis,

du discours] <sup>60</sup>』を参照し、言説への理解を深める。なお、フーコーの言説分析を展開したジュディス・バトラーも参考にする。

## フーコーにおける言説

「言説の秩序」と題されたコレージュ・ド・フランス教授就任講演で、フーコーは「言説」について論じた。次の引用で、彼は言説の二つの基本的な特徴を説明する。

言説は単に支配をめぐる戦いや支配の体系を言語に翻訳するものではなく、それをめぐって、またそれを用いて人々が戦うものこそが言説なのであり、言説とは、人々がわがものにしようとする権力のことである<sup>61</sup>。

まず、言説は言語とは異なるものである<sup>62</sup>。間テクスト性の項で、特定のテキストからの明示的引用も言説と関わると述べた。単語が引用される際に、その単語は引用される以前の諸規則や文脈や意味などを纏っている。そうした単語に付随するものが言説である。したがって、言語と言説は完全に区別することも、完全に同一視することもできない。

次に、言説は権力である。フーコーにおいて権力は上下の関係において生じるのではなく、言説の網の目から生じる権力、附言すれば、言説の配置の変更により変容する微細な権力である。言説の産出は常にふるいわけ、制限、組み替えなどを伴いながら、権力を生み出していく。言説は、先立つ言説を反復することで一定の言説を強化する一方で、他方では一定の言説を排除する。そうした線引きを行っていくのも、言説を不均衡な状態で配置していくのも言説そのものである。そのため、権力は常に非対称な関係の生産と関わる。

---

1993, pp. 98-111.

<sup>60</sup> 邦訳題名は『言語表現の秩序』（中村雄二郎訳、河出書房新社、1989<sup>5</sup> [1981]）だが、本論文では Diskurs (discours) を「言説」と統一して訳すこととし、この著作は『言説の秩序』と訳す。なお、引用は邦訳を参照しつつ、ドイツ語訳 (Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003<sup>9</sup>) から重訳した。なおフランス語の原書 (Michel Foucault: *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971) からも当該箇所を引用する。

<sup>61</sup> „[L]e discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer“ (Foucault: *L'Ordre du discours*. p. 12).

„[D]er Diskurs (...) ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist derjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht“ (Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. p. 11).

<sup>62</sup> ドイツのドイツ文学研究において、一定の影響をもつ間言説分析という手法をとなえる研究者らがいる。この人々は、フーコーの言説という概念を複数の学問分野で使用される単語という意味に換言してしまう。彼らは言説を専門言説と一般言説に分け、それを繋ぐ言葉を間言説と名付ける。そして、専門言説の言い換えとして一般に流布する間言説を文学の言語とみなし、これを文学研究の研究対象として規定する。彼らは、文学研究の対象を明確化する過程で、「間言説」というアイディアはフーコーに由来すると記す。だが、以下で見るように、言説という概念と単語は区別されるべきである。ドイツのドイツ文学における間言説分析という方法論の問題については、拙論「イェリネクと言説分析の(不)幸な遭遇」(『Rhodus: Zeitschrift für Germanistik』、Nr. 26、2010、筑波ドイツ文学会、pp. 49-87) を参照していただきたい。

また、人は言説を故意に産出することはできないとしても、言説と無関係であることはできない。なぜなら、人は言説機構のなかに生まれ落ちるのであり、言説の外部は想定されてはいないからだ<sup>63</sup>。

さらに、言説の生産を制限する原則の一つにディシプリン (Disziplin) がある。この単語は多義的であり、「規律、訓練、学問分野」とも訳しうる。フーコーは、ディシプリンに規則を生み出し、言説の真偽を繰り返し定めるといふ働きを見ている。

ディシプリンは言説の生産をコントロールする原則である。それは [ディシプリン] は、規則を絶えず再現働化させる形式を持つアイデンティティの戯れ [jeu/Spiel] によって、言説の境界線を定める<sup>64</sup>。

言説は、ディシプリンが発動する規則によって、効力の有無を定められることになる。概念としての言説やディシプリンは単数的なものとして理解しうるが、ディシプリンが学問領域を表わすことから考えても、一定の分野にしか効力を持たない言説があるとも考えることもできるだろう。その場合には、言説は複数の捉えられ、諸言説の連動が問題となる。言説を複数の考えるときには、言説間の矛盾や対立を考察することもできる。また、言説が固定することはないため、言説によって産出される権力、規則、ディシプリンも可動的である。言説の可動的、増幅的なありようは、制御不可能性と関連している。フーコーは一方で、ディシプリンに沿うように生み出される言説が権力を生み出すと述べるが、他方では「戯れ」という語で表現しているように、すべてを制御可能だとは理解しておらず、規則などから逃れる言説があることも認めている。こうした制御不可能な言説の側面は、次に参考にするバトラーにおいて重要になる。

フーコーの言説概念を理解する際に、最後に確認しておきたいのは、言説のコントロールを可能にする「発話する主体の制限 [Raréfaction des sujets parlants/Verknappung der sprechenden Subjekte]」が想定されていることだ。言説というのは、不均衡な関係を生じさせるが、その言説の秩序 (命令) に立ち入るには、定められた要求を満たすと共に、そ

---

<sup>63</sup> イーグルトンはこのような人間の在り様を「私たちは私たち自身の言説の囚人 [we are the prisoners of our own discourse]」 (Terry Eagleton: *Literary Theory. An Introduction*. 2<sup>nd</sup> Ed. Blackwell, 1996, p. 125 (テリー・イーグルトン『新版 文学とは何か——現代批評理論への招待』大橋洋一訳、岩波書店、2010<sup>15</sup> [1997]、p. 222) と述べる。

<sup>64</sup> „La discipline est un principe de contrôle de la production du discours. Elle lui fixe des limites par le jeu d'une identité qui a la forme d'une réactualisation permanente des règles“ (Foucault: *L'Ordre du discours*. pp. 37-38).

„Die Disziplin ist ein Kontrollprinzip der Produktion des Diskurses. Sie setzt ihr Grenzen durch das Spiel einer Identität, welche die Form einer permanenten Reaktualisierung der Regeln hat“ (Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. p. 25).



こへの参入資格をもっていなければならない。その資格も言説により構築されているという意味では、資格の有無にかかわらず、主体は言説や権力から自由ではない。言説の秩序への参加は、万人に開かれたものではないのである。言説の秩序への入場制限こそが、言説を秩序付け、言説の保存と生産を行うことで、諸規則に従った言説の循環と分配などを行っていく。

フーコーは、講演の終盤で自身の研究の展望を提示する。この講演においては、前年に発表された『知の考古学 [L'Archéologie du savoir] <sup>65</sup>』(1969)にいたるまで、彼の研究手法を表わす名称であった「考古学」が姿を消し、代りに、価値を反転させる「批判」と「系譜学」という二つの展望が示されていく。言説の制限を分析する批判では、いかなる要請が制限や排除を生み出し、それがいかに変化し、いかなる範囲で強制が起こったかなどが問われる。

系譜学という観点は、諸言説の発生に関わるとフーコーは述べる。また先述したように、フーコーは以下の一節で、相互に関連した諸言説を描いていることを注意したい。

批判〔批評〕は、制限が生じた過程だけではなく、諸言説の再グループ化や統合のなされ方を分析し、系譜学は、分散されていると同時に、断続的で、規則化された諸言説の発生を研究する。実際のところ、この二つの課題は決して完全に切り離されるものではない<sup>66</sup>。

系譜学が言説の発生を問うものであるのに対して、批判は言説の生み出す効果や効力をもたらず範囲、その変化を問うものである。ここでも言説の発生は統制の取れたものではなく、分散的、断続的なものだといわれている。諸言説のなかでいかなる規則性が規範化および再生産されて効力を持ち、それによっていかなる権力が発生するかを分析することこそ、系譜学の課題となる。

しかしながら、フーコーの系譜学に関する言及はほとんど残っていない。以下では、彼が、系譜学に関して直接的に論じたほとんど唯一の文献「ニーチェ、系譜学、歴史 [Nietzsche, la généalogie, l'histoire]」(1971)を読み、それを継承するバトラーの論を確認していく。

フーコーは系譜学を次のように説明する。ここでは歴史と偶発性という観点に着目した

---

<sup>65</sup> Michel Foucault: *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969 (ミシェル・フーコー『知の考古学』、慎改康之訳、河出書房新社(河出文庫)、2012)。

<sup>66</sup> „La critique analyse les processus de raréfaction, mais aussi de regroupement et d'unification des discours; la généalogie étudie leur formation à la fois dispersée, discontinuée et régulière. A dire vrai, ces deux tâches ne sont jamais tout à fait séparables“ (Foucault: *L'Ordre du discours*. p. 67).

„Die Kritik analysiert die Prozesse der Verknappung, aber auch der Umgruppierung und Vereinheitlichung der Diskurse; die Genealogie untersucht ihre Entstehung, die zugleich zerstreut, diskontinuierlich und geregelt ist. Diese beiden Aufgaben sind nie ganz zu trennen“ (Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. p. 41).

い。

系譜学は、時間をさかのぼり、忘却の拡散のかなたに大いなる連続を再建しようというものではない。系譜学の任務は、過去が、時の行程のすべての通過路にそもそもの出発点からすでに線をひかれた一つの形を押し付けた後、現在でもちゃんと生きていて、現在をひそかに動かしながら、まだここにあるのだ、と示すことなのではない。[...] 由来の複雑な糸のつながりをたどることは、それとは逆に、起こったことをそれに固有の散乱状態のうちに保つことである。それは、偶発事、微細な逸脱——あるいは逆に完全な逆転——、誤謬、評価の誤り、計算違いなど、われわれにとって価値のある現存物を生み出したものを見定めることである。それは、われわれが認識するものおよび、われわれがそれであるところのものの根にあるのは、真理と存在ではなくて、偶発事の外在性であるのを発見することである。ゆえに、おそらくすべての道徳の起源となるものは、それが尊ぶべきものでない限りは——*Herkunft* [由来・起源——井上注] は尊ぶべきものであることはけっしてない——批判に価するのである<sup>67</sup>。

ここで系譜学は「価値をもった現存物」を発生させたものを見定めることだと定義される。固定的かつ不変とされるような起源が疑問に付されることで、起源は何かという問いから、いかに、また何ゆえに起源は生み出されたかといった形跡の検証への軌道修正が行われていることになる。フーコーは、何かが今あるように見えることを原因と結果という直線的な関係として描くのではなく、ばらばらに起こったものを分散した状態のまま捉えながら、

---

<sup>67</sup> ミシェル・フーコー「ニーチェ、系譜学、歴史」、伊藤晃訳、『フーコー・コレクション 3』、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2006、pp. 349-390、ここでは pp. 358-359。原文は以下の通り：„La généalogie ne prétend pas remonter le temps pour rétablir une grande continuité par-delà la dispersion de l’oubli; sa tâche n’est pas de montrer que le passé est encore là, bien vivant dans le présent, l’animant encore en secret, après avoir imposé à toutes les traverses du parcours une forme dessinée dès le départ. [...] Suivre la filière complexe de la provenance, c’est au contraire maintenir ce qui s’est passé dans la dispersion qui lui est propre: c’est repérer les accidents, les infimes déviations – ou au contraire les retournements complets –, les erreurs, les fautes d’appréciation, les mauvais calculs qui ont donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous; c’est découvrir qu’à la racine de ce que nous connaissons et de ce que nous sommes il n’y a point la vérité et l’être, mais l’extériorité de l’accident. C’est pourquoi sans doute toute origine de la morale, du moment qu’elle n’est pas vénérable – et la *Herkunft* ne l’est jamais –, vaut critique“ (Michel Foucault: Nietzsche, la généalogie, l’histoire [1971]. In: Michel Foucault: *Dits et écrits. II 1970-1975*. Paris: Gallimard, 1994, pp. 136-156, hier p. 141).

„Die Genealogie erhebt nicht den Anspruch, in die Zeiten hinabzusteigen und eine das Vergessen übergreifende Kontinuität herzustellen. Sie soll nicht zeigen, dass die Vergangenheit noch da ist und die Gegenwart immer noch insgeheim mit Leben erfüllt, nachdem sie den Lauf der Zeit von Anfang an geprägt hat. [...] Das komplizierte Netz der Herkunft aufdröseln heißt vielmehr festhalten, was in der ihr eigenen Zerstreuung geschehen ist; es heißt die Zufälle, die winzigen Abweichungen – oder totalen Umschwünge –, die Irrtümer, falschen Einschätzungen und Fehlkalkulationen nachvollziehen, die hervorgebracht haben, was für uns existiert und Geltung besitzt, es heißt entdecken, dass an der Wurzel dessen, was wir erkennen und was wir sind, nicht die Wahrheit liegt und auch nicht das Sein, sondern die Äußerlichkeit des Zufalls. Darum verdient jeder Ursprung der Moral Kritik, sofern wir uns nur klarmachen, dass er nicht ehrwürdig ist – und die Herkunft [sic] ist das niemals“ (Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: *Schriften. Bd. II 1970-1975*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, pp. 166-191, hier p. 172).

そこにいたる由来を辿ろうとしている。フーコーはニーチェを解釈しながら、起源を偶然の産物と理解し、偶発と外在という言葉を強調し、価値の規定に貢献する起源への批判を、批判に値すると述べている。

先述したように、フーコーは系譜学という手法を論じた文献をほとんど残さなかった。そのため以下では、ニーチェからフーコーが引き継ぎ、推し進めた系譜学という方法論を採ると宣言したバトラーの研究を参照し、言説と系譜学に関する理解を深めたい。

### バトラーによる言説と系譜学の理解

バトラーは初期の著作『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱 [Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity]』(1990)において、同書の方法論を系譜学だと記している。この方法を用いて、バトラーは、現在あるように見えるものが、いかなる権力の配置から生み出されたのかを検証している。以下の引用で彼女は「系譜学的な批評の目的」を次のように説明する。

アイデンティティの基盤をなすと考えられているセックスやジェンダーや欲望というカテゴリーが、特定の権力配置の結果として誕生したものであることを示すには、ニーチェの概念をさらに推し進めたフーコーによって「系譜学」と呼ばれている批評方法を、ここで使う必要があるだろう。系譜学的な批評の目的は、抑圧によってこれまで不可視とされてきたジェンダーの起源や、女の欲望の内的真実や、本物で真正な性的アイデンティティを探し出すことではない。そうではなくて、多様で拡散した複数の起源を持つ制度や実践や言説の結果でしかないアイデンティティのカテゴリーを、唯一の起源とか原因と名づける政治上の利害を、探っていくことである<sup>68</sup>。

バトラーは、この著作でジェンダーのカテゴリーの系譜を批判的にたどり、アイデンティティを制度や実践や言説の結果として描きだす。例えば、彼女は、一般的には所与のものだと理解されている生物学的性差を言説や権力の生み出す構築物として捉える立場から、生物学的性差が性的アイデンティティの起源や原因として生み出される際の利害を問う。その際には、交錯する諸言説の運動を分析することで、構築物を所与とする権力配置の利

---

<sup>68</sup> ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』、竹村和子訳、青土社、2004<sup>8</sup>(1999)、pp. 9-10(強調はバトラー)。原文は以下の通り: „To expose the foundational categories of sex, gender, and desire as effects of a specific formation of power requires a form of critical inquiry that Foucault, reformulating Nietzsche, designates as “genealogy”. A genealogical critique refuses to search for the origins of gender, the inner truth of female desire, a genuine or authentic sexual identity that repression has kept from view; rather, genealogy investigates the political stakes in designating as an *origin* and *cause* those identity categories that are in fact the *effects* of institutions, practices, discourses with multiple and diffuse points of origin” (Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999 (1990), p. xxix).

害の検証が行われることになる。言説の配置を見直すことは、必ずしも連関関係にない諸言説がその総体として何を生み出しているのかという言説の機構そのものを問うこととなる。そして、その機構のなかで、権力が発生するありようを分析することにつながる。

このような手法で生産や制約の工程への理解を深める論究は、いかに不安定な状態を捉えて、生み出していくのかという『ジェンダー・トラブル』の中心となる政治的な問いと密接に関係している。これは先ほど見たフーコーの言説概念と関わるものだ。言説は恒常的に反復されることを通じ、現行の言説となっている。反復の過程で可変が起こることに、バトラーは注目していく。イェリネクのテキストに取り込まれる一要素を言説と捉える際にも、言説の可変的な側面は、批判との関係からも本論文の考察に重要な視点を与える。前節で、イェリネクのテキストは、流れという動的なイメージを含んだ「連想の滝」と評されていた。可変的な言説は、イェリネクの動きを捉える際に役立つからだ。

以上の言説および系譜学という権力分析に関する論点を踏まえて、イェリネクのテキストを分析する際に言説という概念が、いかに有効であるのかを考えてみたい。まず、イェリネクの重層的な引用の一要素を言説だと理解する。言説は特定のテキストからの明示的な引用によってイェリネクのテキストに取り込まれることも、特定不可能な分野などから取り込まれることもある。文学のテキスト上では、言説を組み合わせ直すことで、言説の再配置を行うことができる。これは先行するものを残しつつも、置換させる点で解体とは異なっている。再配置は現行の権力を可視化するためにも使用され、また言説や権力を不安定化させることにつながる。これを言説の再配置と呼ぶことができる。これは言説の可変性を誘発する手法でもあり、その点においてこの後、検討する脱モンタージュというテキスト理解と繋がるものである。

さらに、言説をイェリネクのテキストの一要素として捉える利点として、二点を挙げておきたい。まず、言説という概念を使用することによって、言説に含まれる歴史的な背景ごと論じることができるようになる。次に、この概念の使用を通じて、引用される以前の言説のありようからは見えてこなかった、権力の効果を探ることができるようになる。

なお、本論文では、以上のような手法を、系譜学という言葉を使用せず言説分析と呼ぶ。これは本論文が、現行の権力の発生を問う研究ではなく、文学における言説の再配置をいかに分析するかという観点から言説という概念を取り込む研究だからである。

### 誇張された言説を用いた批判的分析

これまでのイェリネク研究において、方法論に言説分析を掲げる研究、および、概念そのものに踏み込んだ研究の数は少ない。以下では、三つの研究を取り上げ、そこで使用さ

れる言説の用語使用と上記で確認した理論的理解との比較を通じ、この概念を用いる際に生じる姿勢を含めて検討を行う。これらの研究からは、イエリネクのテキストの手法分析に焦点を当てるといよりも、そのテキストを通じてなされる試みを読み解こうとする共通した研究姿勢を見出すことができるだろう。

イエリネクにおける言説に着目した論文の一つに、クリスティアーネ・ラスパー (Christiane Rasper) の「男はいつも準備万端で自己満足を心待ちにしている」——ポルノグラフィ的言説の風刺的演出 [„Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich.“ – Die satirische Inszenierung des pornographischen Diskurses] <sup>69</sup> (1990) がある。この論文が分析対象とするのは、女が書いたポルノやアンチ・ポルノと評され、ベストセラーになったイエリネクの小説『快樂』 (1989) である。ラスパーは、この小説の登場人物らを、階級や性的な属性の代表者であり、支配的な言説を繰り返す腹話術の人形だと述べる。その意味で、登場人物たちは既存の言説を寄せ集めたもの、あるいはパロディとして捉えられる。この模倣的な言説に付け加えられるイエリネクの風刺的な話術のなかに、ラスパーは「内なる起爆力<sup>70</sup>」を見出す。極端なまでに先鋭化されたステレオタイプの描写によって歪曲された言語は、結果的にコピーされたはずの典型的なものを歪曲して提示するのである。こういった挑発的な誇張が、引き合いに出された話題を過剰に描かれることで、言説は輪郭を帯び始める。それと同時に、誇張や過剰さは何も感じずに済む度合いを超えているためにまじめには読みえない。その結果、どうしようもない笑いが生じるのである。

そのように引き起こされた笑いは (たとえそれが喉元でつかえて笑いきれないままであったとしても) 言語の定義する権力に対する攻撃、ひいては言語の立法者である男性という機能への攻撃を意味する<sup>71</sup>。

一般的な法則から逸脱することで生じる過剰な言語の使用を、ラスパーは「攻撃」と呼ぶ。ここで生じる笑いは、言語を変動させるのである。こうしたテキストの働きは、言説の無批判な焼き直しではなく、戯画化を通じた脱構築として理解される<sup>72</sup>。イエリネクのテキストにおける攻撃は、何らかの関連性をもつ言説によって行われる。「イエリネクが滑稽やブラックなグロテスクを作り出すのに用いる厳格な言語の原則は、文化的言説が相互に絡

---

<sup>69</sup> Christiane Rasper: „Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich.“ – Die satirische Inszenierung des pornographischen Diskurses. In: Interdisziplinäre Forschungsgruppe Frauenforschung: *Liebes- und Lebensverhältnisse. Sexualität in der feministischen Diskussion*. Frankfurt am Main: Campus, 1990, pp. 121-140.

<sup>70</sup> „innewohnende Sprengkraft“ (Rasper: „Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich.“ p. 123).

<sup>71</sup> „Das so erzeugte Lachen bedeutet (auch, wenn es im Halse steckenbleibt) einen Angriff gegen die Definitionsmacht der Sprache und darüber hinaus gegen die Funktion des Mannes als Gesetzgeber der Sprache“ (Rasper: „Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich.“ p. 125).

<sup>72</sup> Rasper: „Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich.“ p. 124 を参照.

み合った意味の鎖をベースとしている<sup>73</sup>。言説には外部が想定しえないからこそ、言語のレベルで原則を変容させるしかないということである。

イヴォンヌ・シュピールマン (Yvonne Spielmann) の論文「前代未聞の言語実験室——エルフリーデ・イエリネク作品におけるフェミニズム的アスペクト [Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek] <sup>74</sup>」(1991) は、言説分析という方法論を前面に打ち出しこそしないが、イエリネクによる言語を用いた政治と美学の融合を考察し、そこに攪拌的な意味を見出していく点で参考になる。シュピールマンによれば、認識されないことで機能し続ける慣習や規則の引き起こす拘束力に障害をもたらす掟破りな戦略をイエリネクは用いている。「障害」は、特に引用や誇張、あるいは芸術の用語を用いて実社会の関係を我慢の限界まで詳細に描くことを通じて生み出される。「彼女 [イエリネク] はメディアから取ってきた通俗性や歴史的な人物からの引用を用いた自身の芸術言語のなかで、行き詰った知覚および思考枠組みを細かく分けて分析する [...] <sup>75</sup>」。シュピールマンの論は、イエリネクの手法に既存のメディア、言語などからの借用を通じた障害の生産を見出す点、さらにそれをイエリネクの分析の成果と理解している点で、本論文と関心を共有するものである。

ポメ以前に、精神分析言説を用いた精神分析批判として『ピアノ弾きの女』を分析した論文に、ヘーゼルハウスの論文がある。この論文が発表された 90 年代後半当時は、まだこの小説の伝記的解釈が許される風潮があり、イエリネクの無意識がテキストに流れ込んだと捉える解釈が書評を中心に確認できる。ヘーゼルハウスは、こうした当時の解釈に異議を唱え、言説を遊戯的に用いたイエリネクのテキストを、伝記的解釈への防御線を張り巡らしたテキストとして読み直す。

『ピアノ弾きの女』というテキストに、いかに頻繁に独特の精神分析的な解釈が書き込まれているかを、またそれに対して文章単位ではなく、いかに多くのページが費やされているかを考慮に入れるならば、いかに頻繁にフロイトやラカンに対する明瞭な示唆があるのか、プラトンの性に関するコンセプトをイリガライの読みを通してこの本 [『ピアノ弾きの女』] で参照指示を出しているように見えるかをすべて数え上げてみるならば [...]、このテキストがいかに多くの間テキスト性と言説性に制御されているかということは、明白である<sup>76</sup>。

<sup>73</sup> „Das strenge sprachliche Prinzip, mit dem Jelinek sowohl Komik wie schwarze Grotteske produziert, basiert auf den ineinander geschobenen Bedeutungsketten kultureller Diskurse“ (Rasper: „Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich.“ p. 128).

<sup>74</sup> Yvonne Spielmann: Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch; Günther Höfler (Hgg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl, 1991, pp. 21-40.

<sup>75</sup> „In ihrer [Jelineks] Kunstsprache, die mit Trivialitäten aus den Medien wie Zitaten von historischen Personen arbeitet, seziert sie festgefahrene Wahrnehmungs- und Denkschemata [...]“ (Spielmann: Ein unerhörtes Sprachlabor. p. 36).

<sup>76</sup> „Wenn man nur auch noch berücksichtigt, wie häufig der Text der *Klavierspielerin* seine eigene

この論文の重要な指摘の一つは、文学テキストが単に言説の反映ではないということだ。むしろ、文学テキストそのものが言説を考察対象として分析し、論じているというのがヘーゼルハウスの理解である。

また、イエリネクのテキストそのものが、多様な方法でそれ自体の論点や読み方を示唆しているというヘーゼルハウスの指摘も見逃せない。彼女は、音楽院教授のエリカが、自身の学生であるクレマーへのピアノのレッスン中に発する演奏方法を、エリカがクレマーに宛てた SM プレイの詳細を記した手紙の読み方への示唆と理解し、楽譜と文字の解釈を重ねて鮮やかに読み解く。楽譜に書かれた音符の演奏に関して、エリカは学生に次のように断言する。

ペダルを踏みすぎないで。だからって、踏み控えもいけません！ どの音も書かれている通りの長さを響けばいいんじゃないやありませんよ、響かなくてはならない長さだけの音が書かれているのでもないのよ<sup>77</sup>。

書かれた音符をそのまま読み取ることは、必ずしも理想的な音楽芸術の演奏ではない。このような音楽教育における演奏（Interpretation）に関する説明をヘーゼルハウスは、文字テキストである手紙の解釈（Interpretation）に応用する。エリカのレッスン中の注意を、性的な遊戯（Spiel）に関する手紙の解釈指南として読み解くとき、手紙の内容を鵜呑みにするなという教えは、小説の読者に対する教えとなる。エリカの解釈（演奏）解説が、テキストから読者への解釈を解説するものとして理解されるのである。ここから、ヘーゼルハウスは、言説を用いて Spiel（演奏、解釈、遊戯、ゲーム）を遂行することこそ、この小説『ピアノ弾きの女 [Die Klavierspielerin]』の主題だと述べている。文学テキストのなかの言説分析を読み解き、そこからテキストの主題を探るというこの論文の手法は、本研究のテキスト分析方法と重なる部分も大きい。

言説という概念を用いた以上三つの研究は、イエリネクの創作手法に既存の言説や諸法則を援用しながらも、何らかの形で書き換えるという理解において共通している。それは

---

psychoanalytische Deutung gleich mitliefert und nicht nur Satz-, sondern seitenweise auskostet, wenn man zusammenzählt, wie häufig eindeutige Anspielungen auf Freud und Lacan, ja Verweise auf die Geschlechterkonzeptionen Platons und ihre Lesart durch Irigaray im Buch erscheinen [...], dann wird deutlich, wie sehr dieser Text von Intertextualität und Diskursivität regiert wird“ (Herrad Heselhaus: „Textile Schichten“. Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin. In: Markus Heilmann; Thomas Wägenbauer (Hgg.): *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor der Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, pp. 89-101, hier p. 95).

<sup>77</sup> „[Hüten Sie sich vor] zuviel Pedal. Aber auch vor zuwenig! Nicht jeder Ton klingt so lange, wie er notiert ist, und nicht jeder ist so lang notiert, wie er klingen muß“ (Jelinek: *Die Klavierspielerin*. p. 191).

先行する言説の破壊ではなく、むしろ変形である。シュピールマンの理解に顕著であるように、引用や誇張や過剰な書き換えは現在の支配的な考え方や規則に障害をもたらす。イエリネクが言説の可変性を生かし、言説の配置をずらすことが、固定的であった読者の認識を変容させる、と言い換えることもできるだろう。

バトラーもシュピールマンと同様に、言説や権力の攪乱を論じている。可変性と権力批判は、言説を通して結びついており、言説の配置が変動を起こせば、権力のあり方にも変化が生じる。権力の恒常的な生産が固定しているかのように見えるものを生み出し続けるならば、その権力の一端を担う言説の攪乱的な反復実践に加わり得るとというのが、バトラーの行為遂行性（Performativity<sup>78</sup>）という考え方である。バトラーは、ジェンダーの攪乱を文学研究の用語を用いて説明する。

攪乱的な笑いが存在する場所は、起源や本物の現実といったものが結果として構築されるパロディ実践の、パスティーシュな効果のなかなのである。[...] ジェンダーは、政治的に強化される巧妙なパフォーマンスティヴィティの結果であるが、分裂や、自己<sup>パロディ</sup>諷刺や、自己批判や、「自然」の誇張表現に向かって開かれている「行為」でもあり、まさにその誇張によって、ジェンダーがもともと幻影でしかないことを明らかにしていくものである<sup>79</sup>。

バトラーは自然に見えるもの、存在しているかのように見えるものを幻影化させる試みをパロディの実践やパスティーシュな効果と呼ぶ。ここで、パロディなどはいかなる変形（あるいはコピー）であっても、パロディされる前の状態に不動の原型は想定されていない。パロディの実践が権力に対する批判となるのは、パロディされる前の起源が錯覚であることを暴露してしまうからだ。言説分析には、言説や権力の反復と、反復のあいだで起こるずれという理解が欠かせない。

#### 2-4. テクストの分析手法Ⅲ——脱／モンタージュ

イエリネクのテキストは先行するテキストの断片や言説などの組み合わせからなる。ここまでの分析からは組み合わせられる対象を考察してきたが、以下では組み合わせ方とそこから生じる効果に着目し、イエリネクのモンタージュ技巧に着目した研究を取り上げて、

<sup>78</sup> 行為遂行性という概念については、第六章で論じる。

<sup>79</sup> バトラー『ジェンダー・トラブル』、p. 257. 原文は以下の通り：“there is a subversive laughter in the pastiche-effect of parodic practices in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effects. [...] gender is an “act,” as it were, that is open to splittings, self-criticism, and those hyperbolic exhibitions of “the natural” that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmatic status” (Butler: *Gender Trouble*. pp. 186-187).



さらなる検討を行う。そのうえで、脱モンタージュという本論文の分析概念を提示したい。

### 観客に働きかけるモンタージュ

「モンタージュ」という語は、もともと機械の部品を組み立てるという意味で使用された産業技術に起源をもつ言葉である。すでにある部品を組み立てて、別のものを作ると言い換えてもいいだろう。この手法は、やがて芸術の分野で技巧として取り組まれるようになった。

芸術の領域におけるモンタージュの歴史を紐解いてみたい。モンタージュという概念を丹念に遡ったハノ・メビウス (Hanno Möbius) によれば、ドイツでモンタージュという語を芸術作品との関連で初めて使用したのは、労働者を象徴する青い作業着を身に着け、「組立工 [Monteure]」として登場した写真組立工 (Fotomonteure) のジョン・ハートフィールド (John Heartfield) とゲオルゲ・グロッツ (George Grosz) である<sup>80</sup>。この芸術活動は、戦争に反対するダダイズムとの関連から生じ、彼らの手法は、未来派やシュールレアリスムなど二十世紀初頭の新しい芸術潮流のなかで使用されていった。

写真や絵画など静止画を扱う芸術家に続くように、映画芸術家もこの手法に目を向けた。その結果、組み合わせるといふモンタージュ技術は、映画の黎明期における実験的作品などで検討され、再び、絵画や文学といった他の芸術にも応用されるようになった。モンタージュ技法は、ジャンルやハードとしてのメディアを越えて使用されたのである<sup>81</sup>。一般的に文学研究では、異質なテキストを組み合わせた作品をモンタージュ作品と呼ぶ<sup>82</sup>。

映画史において、モンタージュという技法は、無声映画時代に発展した。なかでも、ソビエト連邦共和国の監督セルゲイ・M・エイゼンシュテイン (Sergej M. Eisenstein) のモンタージュ論は有名である。映像は、通常一秒間に二十四枚の静止画像が連続して上映されることで、それが人間には動画として知覚される。静止画像を組み合わせる手法が、映画制作においてはモンタージュと呼ばれる。エイゼンシュテインが「ソビエト映画は、モンタージュを映画の神髄とした<sup>83</sup>」と述べるほど、彼にとってこの技術は根本的なものであった。

本論文では、断片の組み合わせだけでなく、断片が組み合わせられることによる動きの

---

<sup>80</sup> ただし、『モンタージュとコラージュ』の著者ハノ・メビウスは、モンタージュやコラージュという概念は産業化をはるかに遡る概念であり、すでにプラトンにおいて古い話を貼り合せるという意味で確認できると述べている (Hanno Möbius: *Montage und Collage*. München: Fink, 2000, p. 15)。

<sup>81</sup> Möbius: *Montage und Collage*. p. 23,

<sup>82</sup> *Der Literaturbrockhaus in 8 Bänden*. Bd. 5. Mannheim: B.I.Taschenbuchverlag, 1995, p. 392.

<sup>83</sup> „Der Sowjet-Film hat sie [Montage] zum Nerv des Films bedingt“ (Sergej M. Eisenstein: *Dramaturgie der Film-Form*. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 2003<sup>5</sup>, pp. 275-304, hier p. 279).

発生を考えていくために、モンタージュを衝突 (Konflikt) と考えたエイゼンシュテインの論を参照していきたい。彼は「映画形式のドラマトゥルギー」というテキストで、弁証法と関連付けて、テーゼとアンチテーゼの対立あるいは矛盾から止揚してジンテーゼへといたるように、二つの構成要素の衝突から、(観客の) 思考が生じるという論を展開している。「モンタージュは単に連続する部分から構成される思考ではなく、二つの相互依存関係にはない部分の衝突 [Zusammenprall] において生じる思考<sup>84</sup>」である。一枚一枚の写真が組み合わせられて衝突することにより、そこから新たなものが生じる。

彼は表意文字の漢字を例にモンタージュを説明する。漢字の部首、旁、偏をスチール写真に見立てるならば、並列された各部分は「ある概念へと爆発する<sup>85</sup>」と彼は説明する。例えば、「口」と「犬」で「吠える」、「水」と「目」で「泪」というように、漢字は二つの構成要素が組み合わせられることによって、新たに第三の意味を生み出す。エイゼンシュテインは、二つの唯物的画像記号が結びつくことによって超越的な結果が生じると説明している。漢字において、旁や偏という部分からなる部分は単に並列しているだけではなく、部分は影響関係にあり、新たな意味を創出している。部分の関係が静的ではなく、動的であることから衝突という言葉が使われている。

映画製作において、画像を組み合わせる手法は一樣ではない。エイゼンシュテインが連続するショット同士の異質性を強調して提示するのに対して<sup>86</sup>、同時期の監督であるデヴィット・W・グリフィス (David Wark Griffith) は、画像を滑らかに連続させるモンタージュ手法を用いている。

実際に、エイゼンシュテインの映画のモンタージュを例に考えてみたい。彼の有名な映画作品に『戦艦ポチョムキン』(1925)がある。そのなかの有名なオデッサの階段のシーケンスでは、広い階段一列に広がり銃を構えた軍人たちと、軍人に立ち向かう民衆とが交互に映し出される。こうして観客は、両者の対立構図を読み取る。その直後に、眠るライオンの彫刻・上体を起こしたライオンの彫刻・立ち上がって口を開いたライオンの彫刻が順番に映し出され、再び立ち上がる民衆の姿が現れる。このモンタージュから観客は、例えば、軍人と民衆の非対称的な関係や、そういった構造に立ち向かう民衆の強靭さを見出すことができる。映画の観客は、画像の組み合わせから送られるメッセージを、次々と解釈することによって、映画の語りを読み取っていく。エイゼンシュテインが、モンター

---

<sup>84</sup> „Montage [ist] nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke ENTSTEHT“ (Eisenstein: Dramaturgie der Film-Form. p. 280 – Hervorhebung im Original). ドイツ語訳の大文字表記は太字表記とした。

<sup>85</sup> „zu einem Begriff explodieren“ (Eisenstein: Dramaturgie der Film-Form. p. 280 – kursiv im Original).

<sup>86</sup> James Monaco: *How to Read a Film*. New York: Oxford UP, 1981 [1977] (ジェイムズ・モナコ『映画の教科書——どのように映画を読むか』、岩本憲児ほか訳、フィルムアート社、2009 [1983]、p. 186) 参照。

ジュの衝突により考えが生じると述べるのは、こうした観客の能動的な思考がモンタージュ技術には欠かせないものであるからだ。山田和夫はこうした衝突するモンタージュを「感覚だけでなく、知性に働きかける“モンタージュ”<sup>87)</sup>と呼ぶ。ここから、エイゼンシュテインにおけるモンタージュとは、単に映画技巧であるだけでなく、観客の思考を刺激し、連想を喚起させ、共に考えさせるという効果を狙ったものだということができる。

しかしながら、エイゼンシュテインのモンタージュは、衝突であると同時に弁証法でもある点において、単に衝突のみを基盤とした技術ではない<sup>88)</sup>。確かに、衝突するそれぞれの画像は、衝突を引き起こすような対立関係にある。対立する画像を組み合わせて提示することによって、観客は各断片を融合するとエイゼンシュテインは考え、彼は一連のプロセスを含めて、モンタージュを弁証法だと述べている。つまり彼のモンタージュは、衝突と調和の両方を混在させる技術ということになる。

エイゼンシュテインのモンタージュ技術の特徴をここでは三点にまとめておこう。まず、モンタージュ技術は異質な断片の衝突を示すものである。次に、その衝突を見た観客の考えのなかに新たな意味が創出されるものである。最後に、モンタージュは異質性でありながらも調和でもある。

モンタージュは、いかに断片を組み合わせるかという技術を問題とするものであり、主に何をテキストに取り込むかという問いを焦点とする間テキスト性や言説とは異なる。換言すれば、モンタージュとは、何ではなく、むしろいかにを問うための用語なのである。

イエリネクの作品は、かなり初期の段階から書評および学術文献において、「モンタージュ・テキスト」として理解されてきた。以下では、まず三人の論者の見解をまとめ、モンタージュという用語を使用する場合に表出する特徴の把握を目指す。その上で、イエリネクのテキストは、はたしてモンタージュという概念のみで捉えうるのかという問題を提起したい。

## 明示的引用の指摘

イエリネクのテキストにおけるモンタージュ技術に関する論文のなかでも、マルガレーテ・コーレンバハ (Margarete Kohrenbach) の「モンタージュと模倣——エルフリーデ・イエリネク『雲。家。』」[Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim.*]<sup>89)</sup> (1991)

<sup>87)</sup> 山田和夫『エイゼンシュテイン』、紀伊國屋書店 (紀伊國屋新書)、1970<sup>4</sup> [1964]、p. 70.

<sup>88)</sup> Oksana Bulgakowa: Montagebilder bei Sergej Eisenstein. In: Hans Beller (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR-Verlagsunion, 1993, pp. 49-77 の特に pp. 62-64, pp. 72-74 を参照.

<sup>89)</sup> Margarete Kohlenbach: Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim.* In: Kurt Bartsch; Günther Höfler (Hgg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl, 1990, pp. 121-153.

は重要な位置を占める。この論文が画期的であったのは、イエリネクが副テキストに掲げたテキストに遡ることで、先行するテキストとイエリネクの『雲。家。』を徹底的に比較し、明示的な引用を提示し、そこから分析を行ったからである。

この作業を通じて、コーレンバハは、それ以前の文学研究者や文芸批評家がイエリネクのテキストを描写する際に使用してきた、「モンタージュ」、「コラージュ」、「引用」、「文字通り」、「オリジナル通りの調子で」といった決まり文句を、実例を用いつつ検証し直し、モンタージュと模倣を区別した。ここでモンタージュとは、先行するテキストからの明示的な引用を意味する。本章で確認した先行研究のなかには、これと同じ引用を、間テキスト性の枠組で捉えるものもある。模倣は言語の形式をまねることだが、イエリネクのテキストはそのレベルには留まらないのではないかというのが、コーレンバハの指摘である。

そしてコーレンバハは、モンタージュによって『雲。家。』に取り込まれる作品を分析しつつ、国粹主義的な考え方やさまざまなイデオロギーを批判していく様子を描いていく。なお、イエリネクにおいては、テキストの階層化も批判されていくとの指摘もある<sup>90</sup>。

### モンタージュによる文学ジャンルの流動化

フランツ・ノーベルト・メンネマイヤー (Franz Norbert Mennemeier) は、ベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht)、ゴットフリート・ベン (Gottfried Benn)、イエリネクの作品におけるモンタージュを論じている。彼はこの論文で、モンタージュを一朝一夕に書き上げることの不可能な、骨の折れる地道な作業の結果だと理解し、イエリネクを「現代作家のなかで最も偉大なマイスター<sup>91</sup>」だと紹介している。

メンネマイヤーは、イエリネクのモンタージュ・テキストの効果として、まず、文学的な流動化を挙げる。これは主に、詩・散文・戯曲などの異なるジャンルの組み合わせによって引き起こされるもので、ジャンル間の差異の変更を意味している。彼は、「イエリネクは、詩学にとって根本的な危機を内包する「遊戯 [Spiel]」を究極的に推し進めている<sup>92</sup>」と述べ、彼女のテキストが何よりも言語そのものを主題としていると理解する。更なるモンタージュの効果として、彼は、固定的でない視点の交錯を挙げ、モンタージュの特徴として非統一性の産出にも着目している。その一方で彼は、「総合する [synthesieren]」という弁証学的な用語を用いており、ここに、異質なもの同士の総合から新たな効果が産出

<sup>90</sup> Kohlenbach: Montage und Mimikry. pp. 141-142.

<sup>91</sup> Franz Norbert Mennemeier: Montage und Menschenbild. Brecht, Benn, Jelinek. In: Horst Fritz (Hg.): *Montage in Theater und Film*. Tübingen: Francke. 1993, pp. 53-82, hier p. 74.

<sup>92</sup> „Jelinek aber treibt das ‚Spiel‘, das eine fundamentalpoetologische Krise impliziert, auf die Spitze“ (Mennemeier: Montage und Menschenbild. p. 76).

されていくという、エイゼンシュテインのモンタージュ理解との共通性を見ることが出来る。

### 解体から組み合わせへ

ダグマー・フォン・ホフ (Dagmar von Hoff) は、イエリネクは中心的な解釈を許さぬばかりか、脱中心化するテキストの構造を発展させていると記す<sup>93</sup>。

この戦略のために彼女はまったくさまざまなテキスト身体を解体し、切り分け、改めてテキストの小片に合体させる。この際、剖検されるのは、意味を付与する話法が先行することから信頼がおかれるオリジナル言語である。他人の単語、通俗的な小片、文学および理論言説を彼女は横断して、戯曲の登場人物によって口真似させることによって、テキストの織物を組み合わせる [montieren]<sup>94</sup>。

ホフはイエリネクが既存の言語を解体し、改めて組み立てながらテキストを執筆しているという。例えば、バルトの論をもとに、イエリネクにおける神話解体を論じたヤンツらは、基本的に解体に着目し、ホフが述べるような「再利用」の観点は強調していなかった。その点でホフの指摘は、先行する断片との連続性に目を向ける点で本論文の参考になる。彼女は、イエリネクのテキストにおいて組み合わせられる対象として、単語や言説、先行する小説などを挙げる。ホフはイエリネクのテキストのなかに確認できる断片を、例文を用いて説明するものではない。だが、例えば、『病あるいは現代女性』には、テキスト冒頭には男性の人名や男性が中心的な作り手であるメディアに対する謝辞が表されている例<sup>95</sup>を取り上げ、イエリネクが男性的な権威を模倣し、解体すると述べている。ホフは、イエリネクのモンタージュ手法が、これまで脈々と継承されてきた「戯曲・劇という組織を爆破する<sup>96</sup>」と述べており、これを批判とも理解している。

### 脱モンタージュ

間テキスト性の項でも触れたシェスタクは、ホフの解体したものを再利用するというテキストの理解を表現するために、適した概念を提起しているように思われる。彼女は、『俺

---

<sup>93</sup> Dagmar von Hoff: Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion. In: Gürtler (Hg.): *Gegen den schönen Schein*. pp. 112-119, hier p. 112.

<sup>94</sup> „Für diese Strategie weidet sie verschiedenste Textkörper aus, zerlegt sie und fusioniert Textpartikel neu. Seziert wird dabei eine Originalsprache, die eine authentische, weil sinnstiftende Rede vorgibt. Die Worte der anderen, Trivialpartikel, Literatur- und Theoriediskurse durchquert sie und montiert sie zu einem Textgewebe, das von dramatischen Figuren nachgeplappert wird“ (von Hoff: Stücke für das Theater. p. 112).

<sup>95</sup> 本章注 15 を参照。

<sup>96</sup> „das dramatische Gefüge aufsprengen“ (von Hoff: Stücke für das Theater. p. 118).

たちおとり鳥だぜベイビー!』のなかで、十二箇所に分散して描かれるケネディー一家に関する記述に言及している。そしてシェスタクは、この記述の分析について「テキスト内で解 - 体された〔de-montiert〕ままある語りの連関を模範的かつ入念に再 - モンタージュ〔Re-Montage〕することが必須である<sup>97</sup>」と述べている。

用語に関する説明はないが、特に「de-montieren (解 - 体する、脱 - モンタージュする)」という理解は、イエリネクのテキストを表わすのに適した概念であるように思われる。Demontage とは解体であるが<sup>98</sup>、接頭詞の De-を分節して考えるならば、Montage という言葉も含まれている。シェスタクの言葉を変形させ、De-Montage (脱モンタージュ) という用語を用いるならば、先行するテキストや言説などの解体し、組み合わせるというイエリネクのテキストの技巧とそれを通じた批判性の考察を表わすことができる。本論文では「脱モンタージュ (De-Montage)」という理解を採用することで、イエリネクのテキストにおけるモンタージュと解体の同時性に着目する。

「脱モンタージュ」という捉え方は、モンタージュと重なる部分はあるが、常に流動性を保持する点においてモンタージュとは異なる。その流動性ゆえに、脱モンタージュのテキストは調和を保つものでも、調和を目指すものでもない。イエリネクのテキストにおいては、並列された単語間、テキスト間、言説間で常に衝突が起こっている。そうした意味で、彼女のテキストを、常に流動的なテキストと捉えるならば、先行するテキストや言説や言葉の用法が組み合わせから生じる異質性を保持したままで、テキストを考察できるようになる。

さらに並列される断片同士の異質性がイエリネクのテキストに流動性をもたらすというだけでなく、異質性が受容者の知覚や認識や思考法と関わることも、確認しておかなければならない。イエリネクのテキストに含まれる異質性は、それぞれの受容者に異なる形で現れ、テキストはそのたびに様相を変えるということである<sup>99</sup>。この理解は、エイゼンシュテインの衝突するモンタージュと観客の関係を引き継ぐものでもある。

最後に、テキストにおける反復的な解体について確認することで、モンタージュという理解では捉え難い点を提示しておきたい。以下では再び、イラク戦争の開戦直後に発表された『バンビランド』の一節を取り上げる。この引用では、古代文明と現代が接続され、

---

<sup>97</sup> „die exemplarische und minuziöse Re-Montage eines im Text de-montiert vorhandenen Erzählzusammenhangs [ist] erforderlich“ (Schestag: *Sprachspiel als Lebensform*. p. 53).

<sup>98</sup> フランシスカ・シェスラーもイエリネクの作品を「解体〔Demontage〕」の観点から分析している。90年代のイエリネク研究に見られた典型的ともいえる読み方を無批判に繰り返すこの論で、「解体」という言葉はロラン・バルトの『現代社会の神話』による「自然に与えられたように見える秩序の解体〔Demontagen von scheinbar naturgegebenen Ordnungen〕」(Schössler: „Sinn egal. Körper zwecklos“. p. 46) という文章のなかで使われる。この論で一般的な表記で書かれる Demontage は解体の意味で使用されている。

<sup>99</sup> イエリネクのテキストだけでなく、あらゆるテキストは読者の理解に依存し、その様相を変化させる。しかし、ここでは、イエリネクのテキストがこういったテキストの性質を強調している点に着目したい。

イラク戦争の背景となる宗教や石油といった問題が取り上げられている。また以下では、常に語りの内容が流動化し、批判が展開されていく様子に注意したい。

われわれには文明という概念があり、われわれは自分たちを治める警察を持つ、これは正しい、なのにあのへんてこな〔個性的な〕砂んぼどもは何やってんだ、彼らは文化はもういらない、すでに一度持っていたことがあるからとは、むかーしむかしのことか？ 彼らにはそんなもの〔文化〕は必要ない。彼らはそんなもの〔文化〕よく知ってるから、必要ない。あいつらいかれてるな、なぜならわれわれ以外のところにはもはや残っちゃいないからだ。われわれ以外のところには何もない。あれはでかいんだ。あれは俺を怖がらせるけど、俺たちは行動しなくちゃならないんだ。幸いなのは**神の言葉を聞き、それを行う人である**。ルカ〔ルーカス〕、あなた〔自分の発言の結果が〕こんなことになるなんてちゃんと考えてみた？ だったらどうしてそんなこと書いたの、どっちみち誰も聞きやしないのに？ 聞くだけではだめだ——行動せよ！ はあーい。はあーい。しかしわたしの恐れは、あなたの恐れ、それ以外の恐れはただの汚れ。油もまた基本的に汚れ以外のなにものでもない〔…〕<sup>100</sup>。

まずは「われわれ／彼ら」の二項対立が使用され、「彼ら」は「砂」と侮蔑語「黒んぼ」から作られた複合語「砂んぼ〔Sandneger〕」と言い換えられる<sup>101</sup>。この単語によって、「われわれ」対「(中東、北アフリカ出身などの)アラブ人」の対立関係が明らかになる。『バンビランド』の執筆背景であるイラク戦争を思い起こすならば、これはイラク人対連合国という対立構図にほかならない。

ここに聖書からの引用が挿入されることで、元アメリカ合衆国第四十三代大統領のジョージ・W・ブッシュの述べた、信仰する神に従い、テロと戦うというスローガンが想起される。これは「ルカによる福音書」からの「むしろ、幸いなのは**神の言葉を聞き、それを守る人である**〔**selig sind, die das Wort Gottes hören und bewahren**<sup>102</sup>〕」と答える<sup>103</sup>イエスの御言葉の明示的引用である。だが、この格言調の引用とブッシュの信念は、「ルカ〔ルーカス〕、あなた〔自分の発言の結果が〕こんなことになるなんてちゃんと考えてみた？

<sup>100</sup> „Wir haben einen Begriff von der Zivilisation, und wir haben eine Polizei, die uns regiert, das ist schon richtig, aber was machen diese Sandneger, die so originell sind, daß sie keine Kultur mehr brauchen, weil sie schon eine gehabt haben, lang lang ists her? Sie wollen sie nicht mehr. Sie kennen sie schon, und sie wollen sie nicht mehr. Da irren sie sich aber, denn außerhalb von uns gibt es nichts mehr. Außerhalb von uns ist nichts. Das ist so groß. Das macht mir Angst, aber wir müssen tun, was wir tun. **Selig sind, die Gottes Wort hören und tun**. Lukas, hast du denn die Folgen bedacht? Warum hast du es dann geschrieben, wo es eh keiner hört? Nicht nur hören – auch tun! O ja. O je. Aber meine Furcht, Ihre Furcht, sonst irgendeine Furcht ist ein Dreck. Öl ist ja auch im Prinzip nichts andres als Dreck [...]“ (Jelinek: *Bambiland*. p. 35). 太字で強調したのは「ルカによる福音書」(11.28)からの引用である。この引用に関しては以下で論じる。

<sup>101</sup> なおこの単語は紙媒体の辞書では見つけれなかったため、次のインターネット辞書を参照した (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=sand%20nigger> (最終確認: 2013.2.26))。

<sup>102</sup> Das Evangelium des Lukas, 11.28 [Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers].

<sup>103</sup> 「ルカによる福音書」11.28、『聖書』、新共同訳、日本聖書協会、1998。

「Lukas, hast du denn die Folgen bedacht?」という問いかけによって様相を変える。この上書きともいえる遡及的な書き換えは、聖書の言葉をモンタージュし、別の角度から捉え直すことで引き起こされ、ブッシュのような信念への強い批判という効果をもたらす。この後、行動命令に対しては「はあーい。はあー。[O ja. O je.]」と原文では一文字違いで、積極的参加と啞然とした態度が繰り返される。この例は音による流動化でもある。その後、油、つまり石油の話へと話題がずれ、物質的汚さと手法的な汚さが「汚れ[Dreck]」という語で表わされ、戦争の目的と手法の汚さが浮かび上がるように描かれている。

イエリネクの手法である脱モンタージュは、上記で引用した十行程度のなかで、話題あるいは言説と視点を次々と切り替えながら、さまざまな問題を浮き彫りにしていくものである。上記の引用では、メソポタミア文明という古代ギリシアよりもさらに古い時代の文明から現代の時事問題までの多様な時代の歴史的言説が織り込まれ、宗教言説、資本主義言説などが取り込まれている。言葉の調子も口語から聖書の言葉までが入り混じり、選択された言葉のなかには、偏見に満ち、特定のパースペクティブを示す視点も貼りあわされている。固定化することのないテキストのなかから垣間見えるメッセージは、複合的なものである。思考は積み重ねられるというよりも、多彩な話題を用いて、縦横無尽に展開される。話題は前へ前へと展開されるのではなく、先行する話題が遡及的に塗り替えられることもある。ブッシュと聖書という二つの要素が組み合わされた段階では、両者の主張の共通性が浮き彫りになり、弁証法的には総合とも呼びうる。だがその後続く視点の導入は、一度は結び付けられた共通性を変形させてしまうのである。

脱モンタージュの流動性は断片の組み合わせ次第で、テキストの様相に変化を生じさせる。イエリネクのテキストはさまざまなパーツを提供するが、受容者がその相互関係を問い、思考しない限り、関連性は連続した流れとして浮かび上がってこない。イエリネクは、演劇テキストにほとんど演出の指示を書き込まず、読者、演劇制作者、その観客といった受容者の解釈の余地を重ねて強調する。これは受容者への能動的な解釈の要求とも、受容者の思考あつてのテキストというテキスト観とも理解できる。解釈への筋道の規定を繰り返し回避する彼女のテキストの身振りこそ、断片の組み合わせ方次第で変化するという、彼女のテキストの特徴を強調するものである。イエリネクの異質性を強調するモンタージュ・テキストは、受容者における解釈を動的なままに保つという意味でも、脱モンタージュなのである。

以上を前提とするならば、本論文が展開するイエリネクのテキスト分析も、その流動性のなかに位置するに過ぎない。次章以降では、五つの作品を取り上げ、異質性がひしめき合う脱モンタージュ的なイエリネクのテキストを、引用される前と後、広く浸透した言説の法則性とその援用、モンタージュされた断片と断片など、さまざまな差異から文学テク



ストの新たなあり方の模索を分析し、組み合わせのなかで引き起こされる差異の行間から  
イェリネクという作家の社会批判や言語芸術観の特性を明らかにしたい。

### 第三章 デモンストレーションとしての文学

#### 1. 『告別（レザデュ）』成立の背景

イエリネクの小戯曲『告別（レザデュ）〔Das Lebewohl (Les Adieux)〕』（2000）は、デモンストレーションにて初演された<sup>1</sup>。この戯曲はなぜ劇場ではなく、開かれた公共空間である広場で、はじめて発表されたのだろうか。

この問いを考えるためには、まず、初演当時のオーストリアにおける政治情勢を知る必要がある。1999年10月に行われた国民議会議員選挙で、極右政党・オーストリア自由党（以下、自由党と省略）は、オーストリア国民党（以下、国民党と省略）をわずかに上回る票を獲得し、第二党へと躍り出た。イェルク・ハイダー（Jörg Haider）率いる自由党は、外国人排斥を推進し、愛国心を打ち出す大衆扇動的な政党である。自由党の躍進を受け、戦後オーストリアの社会党と国民党による連立は、2000年2月に自由党と国民党による連立与党に取って代わられた。ナチの再来を想起させる自由党の台頭は、選挙直後から国内外で大きな批判を招き、自由党の連立入りが検討され始めると、欧州連合はオーストリアに対する制裁を開始した<sup>2</sup>。国内では1999年11月のデモンストレーションを皮切りに、抗議活動が活発化し、新連立政権誕生直後からはウィーンで毎週木曜日に定期デモンストレーションが行われるようになった。こういった国内外からの批判を回避するためか、2月末日に、ハイダーは突然ケルンテン州知事職への専念と自由党党首辞任を表明する。翌月、これがいかに苦渋の決断であったかを記した手記を週刊誌『ニュース〔News〕』に掲載し、彼は自分の古巣であるケルンテンに「戻って」いった。

序論で取り上げたように、イエリネクはこの政治状況に対して選挙直後から新聞や雑誌などで自由党の圧勝に批判的な立場を表明している<sup>3</sup>。彼女は、抗議デモンストレーション集会にて声明文を読み上げる<sup>4</sup>だけではなく、この事態に対して文学的にも反応し<sup>5</sup>、2000年

<sup>1</sup> デモンストレーションでの発表が、初演と見なされる一方で、ウルリケ・オットィンガー（Ulrike Ottinger）演出のベルリーナー・アンサンブル（2000.12.9）を初演と見る立場もある。本章では、最初に役者らによって上演されたウィーンでの上演を初演と呼ぶ。

<sup>2</sup> オーストリア自由党が第二党として加わった政権が発足すると、欧州連合（EU）は、オーストリアに対する制裁に踏み切った。その内容として十四カ国が等しく取ったのは、「(1) 閣僚会談など政治的接触の中止 (2) 各国駐在の大使との接触を事務レベルに制限 (3) 国際機関のポスト選でオーストリア人を推さない」（『朝日新聞 朝刊』、2000.2.5、2面）という制裁である。

<sup>3</sup> この経緯については以下の資料に詳しい。Janke (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. (書誌情報は第一章注 64 を参照)。

<sup>4</sup> Elfriede Jelinek: *Moment! Aufnahme!*. In: *Falter*. 5.10.1999. ダニエラ・バルテンスは、このイエリネクの

6月22日<sup>6</sup>に開かれた定期デモンストレーションにて小戯曲『告別（レザデュ）』を発表した<sup>7</sup>。ウィーンのパルハウス広場<sup>8</sup>で行われた初演<sup>9</sup>では、俳優のマルティン・ヴトゥケ（Martin Wuttke）がテキストを朗読した。彼は演説の所々で高揚感が高まると声を高める抑揚をつけ、右手の指を立てたまま宙を上下させて演説の内容を強調するような仕草をとった。この話し方やジェスチャーは演説中のヒトラーを髣髴とさせるものである<sup>10</sup>。ヴトゥケは、ベルリーナー・アンサンブル劇場におけるベルトルト・ブレヒト『アルトロ・ウィの興隆 [Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui]』（1955）のヒトラーを想起させるウィ役で有名な俳優である<sup>11</sup>。つまり、ジェスチャーや抑揚だけでなく、ヴトゥケが朗読すること自体がすでにヒトラーを強く示唆していたのである。彼は伝統衣装の革製吊りズボンをはき、無言で満面の笑みを浮かべた、若くがっしりした体つきの男たちに囲まれ、黒い地毛を隠すかのように、金髪のカツラを被っていた。この演出は黒髪でありながら金髪のアーリア人を理想に掲げたヒトラーと、彼の理想を体現したともいえるヒトラー・ユージェントを想起させる<sup>12</sup>。『告別（レザデュ）』はデモンストレーションの一環として、二千人以上の聴衆の前で初演されたのである<sup>13</sup>。観客の大半は、ハイダー率いる自由党の政権に対する疑問や抗議を表明する目的で集まった人々であっただろうと考えられる。

イエリネクはデビュー当初から、その都度、何らかの形式に則りながら作品を執筆すると同時に、その形式を更新してきた。それゆえ、『告別（レザデュ）』もそれが初演された

---

記事を引用し、『告別（レザデュ）』をイエリネク自身の「個人的な敗北」という文脈抜きには読めないと書いている（Daniela Bartens: Vom Lautwerden der Stille. Umwege zu Elfriede Jelineks Haider-Österreich in *Das Lebewohl 3 kl. Dramen*. In: *Austriaca. Cahiers Universitaires d'information sur l'Autriche*. Nr. 53, 2001, pp. 113-139, hier p. 127）。

<sup>5</sup> Bartens: Vom Lautwerden der Stille も参照のこと。

<sup>6</sup> この日は、聖体の祝日（Fronleichnam）であった。

<sup>7</sup> 本戯曲は、ウィーンでの発表前に演劇誌『テアター・ホイテ』（2000/5）で掲載された（Elfriede Jelinek: *Das Lebewohl (Les Adieux)*. In: *Theater heute*. 2000.5, pp. 36-41）。

<sup>8</sup> ウィーンにあるパルハウス広場には、オーストリア連邦総理府および外務省が建つ（*Das Lexikon für Österreich in 20 Bänden*. Bd. 2, Mannheim: Duden, 2006, p. 87）。

<sup>9</sup> ウィーンでの初演の演出家や舞台美術などは不明（Pia Janke (Hg.): *Elfriede Jelinek Werkverzeichnis*. Wien: Praesens, 2004 にも情報はない）だが、ドラマトゥルクはピア・ヤンケによった（In: *Das Lebewohl (Les Adieu) [CD]*, Die Botschaft der besorgter BürgerInnen, Wien, 2001）。初演の様子は、<http://a-e-m-gmbh.com/wesely/fadieux.htm>（最終確認：2013.4.7）から一部視聴可能。

<sup>10</sup> この上演やナチスの示唆に関しては、コスタの以下の論文に詳しい（Barbara Kosta: *Elfriede Jelinek's Das Lebewohl [The Farewell]. An Austrian Tragedy*. In: Matthias P. Konzett (ed.): *Elfriede Jelinek. Writing woman, nation, and identity*. Fairleigh Dickinson UP, 2007, pp. 157-173、特に pp. 159-162）。

<sup>11</sup> Elisabeth Hirschmann-Altzinger: „Verlässlich sind wir wie der Tod“. In: *Format*. Nr. 26, 2000, p. 116. なおヴトゥケの渡航費は、イエリネク自身がポケット・マネーから支払ったといわれている（Karin Cerny: *Das Wandern ist des Wieners Lust*. In: *Berliner Zeitung*, Nr. 145, 2000.6.24, p. 13）。

<sup>12</sup> コスタは、ヒトラー・ユージェントとイェルク・ハイダーの頭文字が、HJ と JH であることを括弧つきの挿入で示唆し、ハイダーそのものとヒトラー・ユージェントとの類似を示唆している（Kosta: *Elfriede Jelinek's Das Lebewohl [The Farewell]*. p. 160）。

<sup>13</sup> Michael Hammerschmid: *Drei mal drei. Die Triologien der Elfriede Jelinek*. In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*. Nr. 128, 2002, pp. 96-97, hier p. 96 を参照。

デモンストレーションという形式と無関係ではない。本章ではこの仮説に立ち、初演の舞台という外的要因がデモンストレーションに関係するだけではなく、戯曲それ自体をデモンストレーションとして捉え、イェリネクがこのテキストで何を描き、いかに論じているのかを検討していく。

## 2. 政治的デモンストレーションとは何か

そもそも、デモンストレーションとは何か。2010年末にチュニジアから始まった「アラブの春」以降、アメリカでは「ウォール街を占拠せよ」<sup>オキュパイ・ウォールストリート</sup>という運動が起こり、2012年夏には日本でも脱原発を求める市民らが首相官邸前に押し寄せ、ゆるやかに活動を継続させている<sup>14</sup>。以上の三つの例では、カイロではタハリール広場を、ニューヨークではズコッティ公園を、東京では国会議事堂一帯を埋め尽くすほどの人が押し寄せた。政治学者の五野井郁夫や歴史社会学者の小熊英二らは、このような状況を「直接民主主義」という言葉で表現している。

直接民主主義とは、市民が直接的に声を上げる民主主義の形式を指す。これは有権者が自らの代理人を選出し、代理人である代議士が議会において政治を行う代議制民主主義が対置される。小熊は古代ギリシアまで時代をさかのぼり、代議制民主主義とは、政治の一形態にしか過ぎないと説明する。小熊にとって社会とは常に変容するものであり、人間の生まれおちる場である。そのような自ずと社会の変容に関係することになる人間が、一般市民として可視的な形で関わる一つの手法に、彼はデモという非日常的な「盛り上がり」の場を挙げている<sup>15</sup>。

五野井は、20世紀後半以降のデモの特徴として、非暴力、不服従、祝祭性を挙げる<sup>16</sup>。人々の集まるそうした空間を「既存の公的権力が薄まるか無効化しつつも別の秩序によって非暴力と平和が維持される[….]「一時的自主管理空間(TAZ: Temporary Autonomous Zone)」<sup>17</sup>と呼ぶ。デモや広場の占拠などによって出現する空間を院外政治と捉えるとき、そこで表明される意見と院内政治との齟齬は顕著なものになる。五野井はこの齟齬を、院内政治のもつ政治の幅と院外に生きる人々の生活の幅の不一致から生まれるものだとして理解している。さらに後者の力が軽視される際になすべきことは「デモ」であるといい、「それが「院外」

<sup>14</sup> 野間易通『金曜官邸前抗議——デモの声が政治を変える』、河出書房新社、2012。

<sup>15</sup> 小熊英二『社会を変えるには』、講談社（講談社現代新書）、2012 や、小熊へのインタビュー「金曜の夜、官邸前で」、『朝日新聞 朝刊』、2012.7.19、15面を参照。

<sup>16</sup> 五野井郁夫『「デモ」とは何か——変貌する直接民主主義』、NHK 出版、2012（特に序章「デモとは何か」）。

<sup>17</sup> 五野井『「デモ」とは何か』、p.9。

の政治たる直接民主主義の表現となるのだ<sup>18</sup>」と丸山眞男を援用しつつ、論を締めくくる。

両者によれば、デモとは、代議制民主主義を社会システムの前提とする社会において、議会外に位置する市井の人々が意思を示す場、かつ日常とは異なる規則性が出現する一種の異空間を意味する。また両者は、デモを大衆による直接民主主義<sup>デモクラシー</sup>として捉えている。五野井が大衆社会化における民衆の直接行動として「米騒動」を取り上げ、これが大正デモクラシーの出現につながったと記し<sup>19</sup>、小熊がデモのピープルズ・パワーに言及<sup>20</sup>していることから、これは明らかである。その意味で、デモとは、直接民主主義の場であり、同時にその手段ということになる。

1999年秋以降に起こったオーストリアのデモンストレーションには、二つの特徴があった。一つは定期開催デモであったこと、もう一つはデモが実践的に抗議の対象を示す芸術と関わっていたことだ。

小熊や五野井の著書では、ドイツ語圏のデモはほとんど触れられていない。だが、この地域のデモが、歴史的に一定の効果を生み出してきたことは見過ごすべきではないだろう。毎週開催されるデモには、定期開催を可能にするだけの粘り強さがある。また、参加者数の増加は、社会的な議論を活性化させるという可能性を秘めている。なかでも有名なのは、東ドイツでベルリンの壁崩壊への流れを形成したともいわれる、ライブツィヒのニコライ教会でのミサ後に行われた行進「月曜デモ (Montagsdemonstration)」であろう<sup>21</sup>。これは、社会主義体制に疑問を抱く人々や亡命希望者によって担われ、平和的なデモという別名も持つ地道な活動であった<sup>22</sup>。ウィーンで2000年2月以降に定期開催された「木曜デモ (Donnerstagsdemonstration)」も、国民党・自由党連立政権に反対する人々が毎週木曜日に集まり、抗議の声を上げるものであった。

ウィーンのデモに見られた演劇性の一つに、クリストフ・シュリンゲンズィーフ (Christoph Schlingensief) による《コンテナ [Container]》が挙げられる<sup>23</sup>。これは、ウィーン祝祭週間という音楽・演劇フェスティバルの一つとして企画された一種のパフォーマンス (Aktion) である。ハイダーが党首辞任を表明後、2000年5月に、ウィーンの国立オ

<sup>18</sup> 五野井『「デモ」とは何か』、p. 209.

<sup>19</sup> 五野井『「デモ」とは何か』、pp. 67-70.

<sup>20</sup> 小熊『社会を変えるには』、p. 206.

<sup>21</sup> 日本語で読める旧東ドイツ共和国における月曜デモのドキュメントとして下記の文献がある： Jörg Hildebrandt; Gerhard Thomas (Hgg.): *Unser Glaube mischt sich ein... Evangelische Verlagsanstalt, 1990* (イェルク・ヒルデブランドト；ゲルハルト・トーマス編『非暴力革命への道』、渡部満訳、教文館、1992)。

<sup>22</sup> ここからドイツでは、社会問題に対する抗議が、平和的なデモとして月曜日に定期的で開催されることが多いと考えられる。たとえば、中央駅再開発への抗議として、2010年から2011年にかけて、大きな盛り上がりを見せたシュトゥットガルトの「月曜デモ」も週一開催デモがその例に挙げられる。

<sup>23</sup> 当時の様子は、映画 *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*. Regisseur: Paul Poet. Österreich, 2002 [Edition der Standard #32]で見ることができる。

ペラハウス前に一台のコンテナが設置された。屋根には「外国人、出ていけ！ [Ausländer Raus!]」と書かれた看板が掲げられ、鉄格子に囲われたコンテナは、自由党が選挙時に使用した数々の「名言」で飾られた。これが《コンテナ》である。コンテナには十二人の「亡命申請者」が住まい、彼らの生活はネットで中継された。カメラで日常生活を映し出し公開するというやり方は、当時、西洋諸国で話題となっていたTV番組『ビック・ブラザー』の形式を援用したものである。観光名所に設置された《コンテナ》を通じて行われたのは、自国民の利益保護を掲げる極右政党の主張を模倣して即興的に舞台化することで、同政党やその支持者の主張を可視化させることであった。一種のパロディ的性質をもち、挑発的ともいえる《コンテナ》には、オーストリアに誇りを持つ人々や新政権の賛同者などが詰め寄せ、それは物議を醸し出した。このパフォーマンスは、「自国民の保護」というスローガンの裏に潜む暗黙の了解である「よそ者排斥」という目標を顕示していくものでもあった。さらに、映像が中継されたことにより、国内外の視聴者に対しても、間接的・直接的な関与を強いたのだ。イエリネクは、《コンテナ》上でのテキストの朗読や、人形劇『わたしはオーストリアを愛しています [Ich liebe Österreich] <sup>24</sup>』の執筆・上演を通じ、このパフォーマンスにも関わっている。このようなハプニング芸術は、いかなる意味で、デモンストレーションと関わるのだろうか。

### 3. 『告別 (レザデュ)』における脱モンタージュ

では、『告別 (レザデュ)』とはいかなるテキストなのだろうか。本節では、この小戯曲で初めて、古代ギリシア演劇の作品が脱モンタージュされたことに着目しながら、他に取込まれるテキストを含め、その手法と効果を考察していく。また引用や示唆を通して、何がいかに批判されているのかを考察したい。

副テキストでは、この戯曲に関するいくつかの要点が述べられている。まず、このテキストは、唯一 (男性の) 話し手 (Der Sprecher) の台詞からなる。副テキストではこの作品が「ハイダー・モノローグ [Haider Monolog] <sup>25</sup>」とも言い換えられている。また、ここでは、話し手のほかに、彼を取り囲む不自然な笑みを浮かべた坊やたち (Knaben) の言及がある。ただし、彼らに台詞は与えられていない。

このモノローグには、ワンマンな印象を与えるハイダーの特徴を誇張した一人称の視点

<sup>24</sup> このタイトルは、シュレンゲンズィーフの企画名「オーストリアを愛してね！ [Bitte liebt Österreich!]」を振ってつけられたと考えられる。『わたしはオーストリアを愛しています [Ich liebe Österreich]』初演：ウィーン国立オペラハウス前コンテナ (2000.6.14)。演出等は不明。詳細は、Pia Janke (Hg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. p. 111 を参照。

<sup>25</sup> Elfriede Jelinek: *Das Lebewohl (Les Adieux)*. In: Dies. *Das Lebewohl*. 3.kl. *Dramen*. Berliner Verlag, 2000, p. 7-35, hier p. 9 (イエリネク、エルフリーデ「別れの言葉 (レ・ザデュ)」、中込啓子訳、『別れの言葉—一三篇のドラマ小品』、鳥影社、2010、pp. 5-54)。

が、所々で使用されている。ここから、先行研究では、話し手をハイダーだとほぼ特定する見方もある<sup>26</sup>。たとえば、アリソン・フィドラー (Allyson Fiddler) は、この話し手を「劇化された話し手のハイダー<sup>27</sup>」と言い換えている。だが、原語のSprecherには、「スポークスマン」や「アナウンサー」という意味もあり、この話し手をハイダーと同一視するのは早計であろう。

ここに挙げた記述から受け取れる話し手の特徴は、すべて言葉の発話に関わっている。初演を例に挙げるならば、発話される言葉としての演説<sup>スピーチ</sup>が指摘できるし、言説とのかかわりも考えうるであろう。なぜなら、フーコーによれば言説とは、話し手の特定できない発話<sup>28</sup>であるからだ。確かに『告別 (レザデュ)』は独白形式だと明記されている。しかしながら「話し手 (der Sprecher)」という単語に包含される何重もの意味は、一人の話し手による語りという意味であるはずのモノログという概念を侵食しているのである。

次に、副テキストの末尾には、雑誌「『ニュース』とアイスキュロス『オレスティア』 (ヴァルター・イェンズ訳) に感謝<sup>29</sup>」という参照した文献への謝辞とおぼしき記述が見つかる。広場での初演のドラマトゥルクを務めたピア・ヤンケは、早くから、謝辞に含まれる雑誌名がハイダーによる手記を指すと指摘している<sup>30</sup>。

ダニエラ・バルテンス (Daniela Bartens) は、『告別 (レザデュ)』を、初めから終わりまで一貫してモンタージュされたテキストだと述べている<sup>31</sup>。管見の限り、テキストの開始直後には『オレスティア』からの明示的引用が多く確認でき (pp. 10-15)、続いてハイダーの手記からの明示的引用 (pp. 16-17)、その後は両方のテキストがまんべんなく、組み合わせられている<sup>32</sup>。前者が元のテキストの順序を破り、前後しながら引用されるのに対して、後者はタイトルから最終行まで順序を変えず、実にその半分以上が引用されている。

## ハイダーによる手記

イェリネクは、脱モンタージュする対象の特徴をさまざまな手法で強調している。謝辞に挙げられた『ニュース』がハイダーによる手記であることは、背景知識がない限り、特

<sup>26</sup> Britta Kallin: Jörg Haider as a Contemporary Orestes. In: *seminar*. 39 (4), pp. 329-349.

<sup>27</sup> „her dramatized Haider-speaker“ (Allyson Fiddler: Staging Jörg Haider. In: *The Modern Language Review*. Vol. 97 (2), 2002, pp. 353-364, hier p. 359).

<sup>28</sup> ミシェル・フーコー『言説の秩序』(書誌情報は第2章注60)を参照。

<sup>29</sup> „Dank an: "news", Aischylos ("Die Orestie"), übers. Walter Jens“ (Jelinek: *Das Lebewohl (Les Adieux)*. p. 9).

<sup>30</sup> 「イェリネクは、イェルク・ハイダーが3月に『ヴェルト』日曜版および『ニュース』において発表したテキストを使用している [Jelinek benutzt] einen Text, den Jörg Haider im März in der Welt am Sonntag und in News veröffentlicht hat]」(Pia Janke: *Das hohle Pathos des Winners*. In: *Der Standard* [Album]. 2000.6.17).

<sup>31</sup> Bartens: *Vom Lautwerden der Stille*. p. 128.

<sup>32</sup> これについてはバルテンスも指摘しているが、彼女は18-19ページには『オレスティア』からの引用はないとしている (Bartens: *Vom Lautwerden der Stille*. p. 131)。

定しがたいものであろう。イングリット・ヘンツェル (Ingrid Hentschel) は、『杖、竿、棒——手仕事』(1996) についての論稿で「読者はこの芝居のもととなった事件について教えられるわけではない<sup>33</sup>」と書いている。彼女の指摘は、イエリネクの時事問題を扱った作品のほとんどに当てはまる。だが同時に、ヘンツェルは「風刺というのは、リアルという要因なしには現れない<sup>34</sup>」とも述べている。背景知識を有しない読者にも、その背景が透けて見えるとするならば、そこには目印となる要素があるのではないだろうか。以下では、『告別 (レザデュ)』における目印を確認していきたい<sup>35</sup>。

そうだ、青年よ、坊やよ、世話の焼ける子よ。俺たちはまるで昼と夜のようにだ [月とすっぽんだ]、俺たちのあいだには、手が入りこむ隙間もない。俺たちには、まだ時間がある。心配ないさ、坊やたち！ **俺の忠実な友人の何人か**である君たち、君たちはいつも**そば**にいてくれるね。気持ちよく**俺たちはプライベートで一緒に集まる** [zusammenkommen]、ともに悦んで学ぶ、いくつかの**身体言語**を、それは頭でっかちのインテリがまだ知らないものだ、やつらが国民の心の奥深くに居座ることはない。君らの言語はどれも、俺たちに何を言いたいんだい？ 君たちは、**身振りで一晩中俺たちに何を言いたいんだい？** **シャイプナー**、坊やよ、お前もだよ、俺のヘルベルト、**俺の決心に対して抗議**を申し立てているんだらう？ **こんなにも違った反応を見せる**お前たちは**みな**、俺にとって**真の友**だ。かの犠牲者を俺たちが一緒に用意していることを、お前たちは分かっているね<sup>36</sup>。

示唆対象を知る上で最も有効でありそうなのは、「シャイプナー」と「ヘルベルト」という名前である。これは、1999年に自由党国民議員会派代表 (Klubobmann) に就任したヘルベルト・シャイプナー (Herbert Scheibner) の固有名詞を指していると考えられる。また数ページ後には、「州知事として俺はそばにいるし、よきチームを作るために力を貸すことも

<sup>33</sup> „der Leser [wird] nicht über die dem Stück zugrunde liegenden Ereignisse unterrichtet“ (Ingrid Hentschel: *Dionysos kann nicht sterben. Theater in der Gegenwart*. Berlin/Münster: Lit Verlag, 2007, p. 76).

<sup>34</sup> „Satire kommt nicht aus ohne ein Moment des Realistischen“ (Hentschel: *Dionysos kann nicht sterben*. p. 82).

<sup>35</sup> 以下では『告別 (レザデュ)』におけるハイダーの手記からの引用を太字、『オレスティア』からの引用をドイツ語ではイタリック体、日本語では傍点で示す。このなかには動詞の活用が異なる場合や類似する場合も含める。

<sup>36</sup> „Ja, Burschen, Knaben, Sorgenkinder. Wir sind wie Tag und Nacht, da paßt keine Hand zwischen uns. Wir haben Zeit noch. Keine Angst, Knaben! **Einige meiner Getreuen**, ihr, seid doch immer **dabei**. Gemütlich **kommen wir privat zusammen**, gemeinsam frohes Lernen von ein paar **Körpersprachen**, die sie noch nicht kennen, die Großkopferten, nie werden sein sie tief drinnen im Herzen des Volkes. All ihr Sprachen, was sagt ihr uns? Was sagt ihr uns **durch Mimik, den ganzen Abend hindurch? Scheibner**, Knabe, du auch, mein **Herbert**, zeigst es mir an, daß du **Protest** erhebst **gegen meinen Entschluß? So verschieden** ihr auch **reagiert, alle seid echte Freunde** ihr mir. Ihr wißt, daß das Opfer gemeinsam bereiten wir werden“ (Jelinek: *Das Lebewohl (Les Adieux)*. p. 21).



できる<sup>37)</sup>という台詞もある。固有名詞や役職名などを通じて、当時のオーストリアの政治家らの関係や状況が書き込まれていることがわかる。このように、副テキスト以外にもハイダーへと遡るための示唆が、様々に仕掛けられているのである。

上記の引用で一人称の話し手は、性的な俗語をほのめかしつつ、二人称複数形の「お前たち」に直接語りかける。「お前たち」は「俺」と親密な関係にあり、「青年」、「坊や」と呼ばれるだけではなく、「忠実な友人」とも言い換えられ、両者の関係は俺と取り巻きの関係のように見える。「青年」や「坊や」が男性を指す名詞の複数形であることから、ここで「お前」は男性に限定されている。彼らは一方で全く異なるといわれつつも、手が入り込む隙間さえないような親密な関係をもっている。さらに「そばにいる」のみならず、「気持ちよく一緒に集まる<sup>38)</sup>」と書かれている。ここに本来はジェスチャーを表すであろう「身体言語」を通じて、身体の動きが加えられることで、彼らが性的な結びつきをもつかのよう

に描かれている。これは、単に結束の強い男性同士の関係を描くものではない。なぜなら、最後の行にこの集団が一丸となって「犠牲者」を調整中であると用意周到に書き込まれているからだ。『告別 (レザデュ)』では名前が伏せられているものの、引用が明示されたに等しいハイダーの手記と比較するならば、具体的な「犠牲者」とは、スザンネ・リース＝パッサー (Susanne Riess-Passer)<sup>39)</sup>のことである<sup>40)</sup>。この人物は、知事職への専念を理由にハイダーが党首を辞任したのち、自由党党首として後釜に据えられた女性議員である。ここで、上記引用に取り込まれたハイダーの手記を確認してみたい。

俺たちは、スザンネ・リース＝パッサーのところにプライベートで落ち合う [zusammenkommen] ことを決めた。俺の忠実な友人の何人かが、そばにいた。当然、そのなかには、一晩中、身振りと身体言語で俺の決心に対して抗議を表現しようとしていたヘルベルト・シャイプナーもいた。こんなにも違った反応を彼らもまた見せたのだ。こんな状況のなかで、彼らは、みな、俺を少しでも理解しようとする真の友であることを示したんだ<sup>41)</sup>。

<sup>37)</sup> „Als Landeshauptmann bin ich dabei und kann mithelfen, ein gutes Team zu schaffen“ (Jelinek: *Das Lebewohl (Les Adieux)*, p. 25-26). ただし、この引用は、ハイダーの手記の「州知事として俺はそばにいるし、ワンマン政党から、よきチームを作るために力を貸すこともできる」(Jörg Haider: *Glücksgefühl nach banger Stunden*. In: *News*, H. 10, 2000, pp. 30-31, hier p. 31) というくだりから「ワンマン政党から」を削除した脱モンタージュでもある。

<sup>38)</sup> ここで使用されている動詞を、分離動詞 *zusammenkommen* として理解するならば、集合するという意味になる。しかし、動詞 *kommen* (行く) と副詞 *zusammen* (一緒に) の組み合わせとして理解するならば、「同時にオーガズムに達する」という意味が生じる。

<sup>39)</sup> 2000年2月28日にハイダーは突然党首を辞任し、リース＝パッサーは新党首および副首相に就任した(『朝日新聞 夕刊』、2000.2.29、2面参照)。

<sup>40)</sup> ただし、上演当時の状況をよく知る者ならば、手記との比較を待つまでもなく、これがリース＝パッサーを指すことは明らかであったはずだ。

<sup>41)</sup> „Wir beschlossen, noch bei Susanne Riess-Passer privat zusammenzukommen. Einige meiner

イエリネクの小戯曲においては、ハイダーの手記の大半が引用されているため、この過程で、削除された単語とその理由は考察に値する。

リース＝パッサーは、『告別（レザデュ）』において、ホモソーシャルな男性社会のなかで、露骨な排斥の対象となる女性として位置づけられる。彼女は、男同士の絆を強化する女性として犠牲の対象となる。この女は交換可能な存在であるために、個別性を示す名は不要であるとも考えられる。一人の女性をめぐる男性二人の結束を論じた英文学者のイヴ・コゾフスキー・セジウィック（Eve Kosofsky Sedgwick）は、このような三者からなる三角形には、ジェンダーの非対称、ホモソーシャルな欲望、それに伴う女性嫌悪が伴うと記した<sup>42</sup>。男性らは性愛的には女性を欲望するが、実際には、同じ女性を欲望することによって男性同士が互いの結束を高めていく。彼らの結束は、男性同士の性的な欲望によるものではなく、一人の女をめぐるライバルとしての競争関係によってより強固なものとなる。セジウィックは、こういった男性の欲望を、男性のホモソーシャルな欲望（male homosocial disire）と呼んだ。これまでの二次文献では、セジウィックの用語こそ使われないものの、同様の指摘がなされている。たとえば、バルテンスは、このような男性の結束を指摘するために、母権社会を否定したと理解されてきた『オレスティア』がモンタージュの対象となったと理解している。また彼女は「女性蔑視〔die Verachtung der Frau〕」という表現や、イエリネクがインタビューで使用した「同性愛的男性同盟〔homoerotische Männerbünde〕」を引用している<sup>43</sup>。性差による関係の非対称性は、『告別（レザデュ）』の一つの重要なテーマだといえるだろう。

ではなぜ、イエリネクにおいて、こうした女性嫌悪と同性への愛情が強調されるのだろうか。現代社会に広く流通した支配的な法則の一つに、強制的異性愛がある<sup>44</sup>。同性愛の禁止という前提において、同性愛は弊害として理解され、嫌悪の対象になる。ところが、イエリネクにおいては、男性間の女をめぐる性愛的な競争関係は描かれず、ジェンダーの非対称と女性嫌悪だけが極端に描き出されている。『告別（レザデュ）』では、女性蔑視的な

---

**Getreuen** waren mit **dabei**. Natürlich darunter **Herbert Scheibner**, der mir schon **den ganzen Abend durch Mimik und Körpersprache seinen Protest gegen meinen Entschluss** auszudrücken versuchte. **So verschieden** sie auch **alle reagierten**, in dieser Situation zeigten sie sich **alle das echte Freunde**, die einfach versuchten, auch **mich ein wenig zu verstehen**“ (Haider: Glücksgefühl nach bangen Stunden. p. 31). なお、「俺を少しでも理解しよう」は上記の引用ではなく、『告別（レザデュ）』の次頁で取り込まれている。

<sup>42</sup> Eve Kosofsky Sedgwick: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Disire*. Columbia UP, 1985 (イヴ・コゾフスキー・セジウィック『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』、上原早苗・亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2008<sup>3</sup> [2001]) の特に一章を参照のこと。

<sup>43</sup> Bartens: *Vom Lautwerden der Stille*. pp. 129-130. バルテンスが引用しているのは、Elisabeth Hirschmann-Altzinger: „Wir hören auf die Heimat“. Interview mit Elfriede Jelinek. In: *Format*. 2000.5.22 である。例えば、バルテンスは『告別（レザデュ）』全体を通して男性同盟の傾向があると指摘している (Bartens: *Vom Lautwerden der Stille*. pp. 129-130)。

<sup>44</sup> Butler: *Gender Trouble* (バトラー『ジェンダー・トラブル』) 参照。

見解が、性差の非対称を強調するために効果的に挿入されている。「ご覧、麗しき坊や、どんなに平然とこのメス野郎が記者会見で対応しているかを！ この女！ へえ、彼女がね、まったく想像もしてなかったよ<sup>45</sup>」。ここでも、ハイダーの手記から明示的に引用されているが、リース＝パッサーの固有名は削除され、「メス野郎 [Weib]」という蔑称が挿入され、さらに上から見下す視点が書き加えられている。脱モンタージュ過程における書き換えによって、二人の政治家の対等ではない関係が浮き彫りにされている。ここでは、男性同士の関係が、ホモセクシュアルに近似したホモソーシャルな関係として、描き出される。その近似は、皮肉を用いた批判でもある。

女性に対する過剰な称賛は、女性への侮蔑的な態度を浮き彫りにする。彼らの主張の前提にある犠牲は、歯に衣着せぬ罵りによって露呈されていく。これは新たな表現であったというよりも、むしろ既存の発言の言い換え、つまり極右政党の利用する弁論術の巧みな模倣であり、表面に現れない発言を極端に描き出す風刺ともいえる。こうしてイエリネクは、表立っては主張されぬものの、極右の主張の背後に潜む自民族防衛という理解や、ひいては非自国民に対する暴力行為の正当化を批判していく。その結果、一見どこにでもありそうな会話の背後に潜む危険性や、そうした表出されにくい意見により、極右の主張が広まっていく構図が明かされていくのである。これは、直接的な批判を避け、嘲笑を用いた挑発である。

## ベートーベン

『告別 (レザデュ)』は、テキストだけでなく、音楽をもモンタージュして取り込んでいる。この題名は二重の意味で、ベートーベンのピアノ・ソナタ第二十六番《告別 (レザデュ)》と酷似している。一つめの類似点は題名の独仏二ヶ国語表記である。もう一つはイエリネクの戯曲がベートーベンのソナタ同様に改題されていることである。ベートーベンのスケッチでは《告別 [Das Lebewohl]》が線で消され、《別れ [Der Abschied]》と書き直された<sup>46</sup>。発表時に「別れ (Der Abschied)」と呼ばれたイエリネクの戯曲は<sup>47</sup>、のちに現在の題に変更されている。《告別》ソナタは、ベートーベンの弟子かつパトロンであったルドルフ大公が、1809年のナポレオンの侵略から逃れるためにウィーンを去る二人

<sup>45</sup> „Schöner Knabe, schau du einmal her, wie souverän dies Weib in der Pressekonferenz agiert! Diese Frau! Hätt ich gar nicht von ihr gedacht“ (Jelinek: *Das Lebewohl (Les Adieux)*, p. 20). なお、ハイダーの手記には「それに引き続く記者会見で副首相スザンネ・リース＝パッサーはとても平然と対応し、わたしは彼女に協力の手を差し伸べることに喜びを感じた [In der anschließenden Pressekonferenz agierte Vizekanzlerin Susanne Riess-Passer ganz souverän, und ich hatte Freude, ihr zu assistieren]」(Haider: *Glücksgefühl nach banger Stunden*, p. 31) とある。

<sup>46</sup> 『最新名曲解説全集 第14巻独奏曲I』、音楽之友社、1980、p. 384-385を参照。

<sup>47</sup> 今でも、イエリネク自身のHPから視聴可能な『告別 (レザデュ)』初演の様態を写したmp4には「別れ (abschied)」という名前が付けられている (最終確認: 2012.8.27)。

の別れから、再会までを描く《告別》、《不在》、《再会》の三部構成を取る。バルテンスは、『告別（レザデュ）』と他二作の収められた小戯曲集『告別〔Das Lebewohl〕』（2000）に関する論文で、同ソナタの各楽章と、イェリネクの各戯曲（『告別（レザデュ）』、『沈黙〔Das Schweigen〕』、『死と乙女Ⅱ』）の内容面での類似を指摘している<sup>48</sup>。バルテンスによれば、ハイダーが国会から「去る」ことで（一作目）、国政では「不在」となるが（二作目）、カムバックの機会をうかがい「再会」（三作目）を目論む様子が、この戯曲集には見て取れる。確かに、不在と沈黙には関連性があり、『死と乙女Ⅱ』でいばら姫を口づけで目覚めさせる王子はハイダーを暗示している。以下では、『告別（レザデュ）』における《告別》ソナタのほのめかしに考察の焦点を絞り、このほのめかしの意味について、もう一步踏み込んだ考察を行いたい。

このソナタの二ヶ国語併記の題名にまつわる逸話は、イェリネクのタイトル借用の意味を考える手がかりになるかもしれない。当初、ベートーベンは、このソナタにドイツ語で《告別〔Das Lebewohl〕》という題名をつけていた。ところが、楽譜出版社のブライト&ヘルテル社は、作曲家に無断で《告別（レザデュ）〔Das Lebewohl (Les Adieux)〕》と改題してしまう。無断の改題を楽譜の印刷見本から知ったベートーベンは、出版社に対して抗議の手紙を送った。その手紙のなかで、彼は、二つの単語の意味の違いに関して、持論を展開している。

〔ドイツ語の〕 *lebe wohl* は一人の人に対する心からの挨拶であるのに対し、〔フランス語の〕 *les adieux* はすべての街の集会者全員に対して述べるものだ<sup>49</sup>。

フランス語の併記はこの題名に込められた彼自身の私的な想いを排し、本来、願意されてはいなかった公的かつ政治的意味を産み出してしまふ、と抗議するのである。このソナタはベートーベンが友人ルドルフ大公に献辞した曲であったため、彼にとって、フランス語を追加した改題は許しがたいものであった。ベートーベンが友人との別れを目前にした悲痛のなかで、またナポレオンの入城を控え、戦火が迫り大砲や銃弾が鳴り響くなかで、並々ならぬ恐怖に怯えながらこの曲を作曲したといわれる<sup>50</sup>。

イェリネクは、この逸話から、作曲家の解釈を経由した二ヶ国語表記による政治的意味及び殺戮と占領を引き起こすナポレオン戦争の喚起を、『告別（レザデュ）』に取り込ん

<sup>48</sup> Bartens: Vom Lautwerden der Stille. pp. 134-135.

<sup>49</sup> „lebe wohl ist was ganz anders als *les adieux* das erstere sagt man nur einem Herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung ganzen städten“ (Ludwig van Beethoven: *Briefwechsel Gesamtausgabe*. Bd. 2. Hg. von Sieghard Brandenburg, München: G. Henle Verlag, 1996, p. 215 – kursiv im Original).

<sup>50</sup> Jacques-Gabriel Prod'homme: *Die Klaviersonaten Beethovens 1782-1823. Geschichte und Kritik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1984, p. 196.

だと考えられる。なぜなら、まさにこの二つのテーマが、『告別（レザデュ）』全体と関わるものであるからだ。

### 『オレスティア』

ベートーベンの逸話は、イェリネクが謝辞で明記した『オレスティア』と、残虐性という点で共通している。これは『オレスティア』がモンタージュされた理由をフェミニズムの系譜という観点から論じ、イェリネク流の皮肉として考察してきた先行研究にはなかった視点である。先に挙げたバルテンスは、ドロテ・フランク（Dorothee Frank）の書評を引きながら、イェリネクが母権制から家父長制への転換を描く『オレスティア』をパロディとし、家父長制から青年団（Burschenschaft）への転換に書き換えるという<sup>51</sup>。99年当時ハイダーが頻繁に用いた「転換（Wende）」という言葉を二度も振ることで、時代を皮肉に描くのが『告別（レザデュ）』だと述べられている。

ヤンケもまた、父権制による母権制との交代実現を、オレスティアの中心的なテーマとして理解している。彼女はハイダーをすぐ後述するオレステースのイメージに重ねて、ハイダーによる「転換」の実現を、戦争世代の復興期に殺害された父アガメムノーンの敵うちだと述べている<sup>52</sup>。なお、ハイダーがオレステースと重ねられていることから、ハイダーの行為は、女神アテーナーの法に支援されていると述べ、社会による正当化までもが重ねて理解されている。ブリッタ・カリン（Britta Kallin）は、バルテンスやヤンケの理解をさらに限定して、フランス語の副題をフランスの作家エレヌ・シクスー（Hélène Cixous）による『オレスティア』の母権社会再考を示唆するものとして理解する<sup>53</sup>。

バーバラ・コスタ（Barbara Kosta）は、『オレスティア』と現代政治が重ねられ、類似が強調されるとともに、神話が西洋の文明形成に与えた影響が示唆されていると述べる。コスタによれば、イェリネクは上記の二点を結びつけ、政治的に困難な状況下では神話の政治的利用が増え、さらに国民意識を形成するという目的でこれらが伝統的なジェンダー意識の再活性化に利用されるとありようを描いている<sup>54</sup>。

『告別（レザデュ）』は『オレスティア』を用いることで、社会体制の転換や国民国家の仕組みを論じるというのが、先行研究の見解である。このような理解は、イェリネクの書き方を単なる連想に依拠するものとはみなさず、研究や見解の歴史性を踏まえて関連付けて、読み解こうとする点で参考になる。ただし、先行研究は『オレスティア』の主題の

<sup>51</sup> Bartens: Vom Lautwerden der Stille. p. 129. バルテンスの引用する Dorothee Frank: Das Lebewohl はインターネットで発表された書評だが、現在閲覧不可。

<sup>52</sup> Janke: Das hohle Pathos des Winners.

<sup>53</sup> Kallin: Jörg Haider as a Contemporary Orestes. p. 332.

<sup>54</sup> Kosta: Elfriede Jelinek's *Das Lebewohl* [The Farewell]. 特に p. 161 を参照。

一つである、権力闘争や血縁者内での復讐の連鎖にはふれていない。以下では、この残酷性という観点から『オレスティア』の引用について再考を試みたい。

アイスキュロスの三部作『オレスティア』は、アトレウス家で起こった血生臭い復讐と怨恨の連鎖を描いた、現存する最古のギリシア悲劇の一つである。アトレウス家では、代々、家長の座を巡る血縁者による殺し合いが続き、近親者の殺害を長期に渡り恨み抜いたうえで報復するといった、極めて残酷な復讐劇が繰り返されてきた。『オレスティア』の前史としては、アトレウスとテュエステスの兄弟による戦いがある。彼らはミケーネの王位を争っていた。あるとき、アトレウスがテュエステスの息子を煮込み料理にし、その父親であるテュエステスに振舞う。その事実を知ったテュエステスは、復讐のために、娘のペロピアにアイギストスを生ませたのだが、彼は敵のアトレウスの子として育てられることになった。自身の出自を知ったアイギストスは、育ての父であるアトレウスを殺害し、アトレウスの息子であるアガメムノーンの妻・クリュタイメーストラの情夫となる。

『オレスティア』三部作では、これ以降の話が描かれる。三部作の第一部『アガメムノン』では、戦争に勝利するために娘イーピゲネイアを生贄に差し出した夫を恨むクリュタイメーストラと王位を取り返そうとするアイギストスが、アガメムノン殺害を謀る。その結果、二人はアガメムノンとクリュタイメーストラの子であるエレクトラとオレステースに恨みを抱かれることになる。第二部の『供養する女たち』では、殺害を逃れるために国外で育てられ成人したオレステースが、帰国するところから始まる。彼は、姉のエレクトラと協力して、母とその情夫を殺害し、父の敵討ちに成功する。しかしその結果、オレステースは、母殺しの罪で復讐の女神エリニースに追われる身となってしまふ。第三部『慈みの女神たち』で、オレステースはアテーナー女神のところで裁きを受け、釈放される。そして復讐の女神は、慈みの女神へと変わる。ここでアトレウス家の復讐に次ぐ復讐は幕を閉じる。

『告別（レザデュ）』の一節には、「目には目を」という復讐の法則の刻印された『オレスティア』の特徴が如実に表され、恨みを断ち切れずに、継続される復讐が示唆的に取り込まれている。『告別（レザデュ）』では、三部全体がモンタージュの対象となっているが、以下では第二部の『供養する女たち』が取り込まれる一節を詳細に分析してみたい。

ああ我が家の呪い、そして他の家々の呪い、お前からまだ遠くの方にあるものその全てを私は見ている。ほら見てみる、国よ、俺がお前にくれてやる、お前に同じ仕打ちで報復してやる、知らせを俺が届けに参る、何とも恐ろしく、同時に愛らしい、全員 [alle] は本当に全員 [alle] なんだという知らせをな。一人も増えず、一人も減らない。この大勢すべて [all] が：本当に終わってる [alle] ！ 想像してください！ 人

殺しは人殺しを呼ぶ！<sup>55</sup>

借用された単語の多さもさることながら、この一節で何よりもまず目に付くのは、怨恨、報復、殺戮という無残さの予兆であろう。この残酷な印象は、とりわけ『供養する女たち』の単語を援用して表現されている。下記の引用では、旅人を装った息子オレステースが父を殺害した母クリュタイメーストラーとその情夫に復讐するために屋敷を訪れ、他人からの伝言だと偽って「オレステースの死」を告げたときの母親の反応が引用されている。

クリュタイメーストラー ああこの家の呪いは抗いようもない  
そのすべてをそなたは見るでしょう、ずっと先まで目を配って、みつからないように  
どけといたものを<sup>56</sup>。

この場面でクリュタイメーストラーは、息子の訃報を聞いて悲しみ、復讐の連鎖を断ち切ることのできない、アトレウス家の呪いを嘆いている。この嘆きは、将来的な復讐の継続という、絶望的な未来を予言するものでもある。先述の『告別（レザデュ）』の引用では、さらに、この呪いが国に伝播していく様子が書き加えられている。これは、残虐性の強調であるとともに、脱モンタージュという手法を可視化させるものでもある。

続けて『オレスティア』から、オレステースが父の敵を取ると決断的に述べる場面が引用される。ここでは韻律を論じるために、本文に原文を引用する。

Orest: Wenn ich die Täter,  
Agamemnons Mörder,  
Nicht mit gleicher Münze zahlte,  
Die sie selbst benutzten:  
Mord will Mord!<sup>57</sup>

<sup>55</sup> „O Fluch unseres Hauses und vieler anderer Häuser, alles seh ich, was noch fern von dir liegt, und schau, Land, ich bringe es dir, mit gleicher Münze ich zahls dir heim, ich bring die Botschaft, schreckensvoll und süß zugleich, daß alle wirklich alle sind. Keiner mehr, keiner weniger. All diese vielen: Wirklich alle! Stellen Sie sich das vor! Mord will Mord!“ (Jelinek: Das Lebewohl (Les Adieux). p. 30). すぐに分析するように、例えばこの引用には音韻論的マークが見つかり、それが明示的引用箇所であることを示す1つの鍵となっている。

<sup>56</sup> „Klytaimestra [sic]: O Fluch des Hauses, unbesiegt, / Alles siehst du, und was fern dir liegt.“ (Aischlylos: Die Choephoren. In: Ders.: Die Orestie. Eine freie Übertragung von Walter Jens, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981, p. 101). この翻訳は自由訳であり、行数が明記されていない。なお、韻律記号は引用者による。Die Choephorenは、アイスキュロス「供養する女たち」(『ギリシア悲劇I』、呉茂一訳、筑摩書房、1985、pp. 213-275、およびアイスキュロス「コエーポロイ——供養するものたち」、久保正彰訳、『ギリシア悲劇全集1』、岩波書店、1990、pp. 113-189を参照した。本論文では、呉訳のタイトルを使用するが、呉訳は行ごとに訳されていないため、下記では、「コエーポロイ」のページおよび行数を記す。アイスキュロス「コエーポロイ」、pp. 161、691-693行。

<sup>57</sup> Aischlylos: Die Choephoren. p. 85. (アイスキュロス「コエーポロイ」、p. 135、274-276行)。

〔オレステース 僕がアガメムノーンを殺した  
殺人者たちに  
彼らが使ったのと  
同じ金銭を支払わなければ：  
人殺しは人殺しを呼ぶ！〕

この台詞は、自らを報復へと奮い立たせる発言である。また極めて攻撃的な表現が凝縮されたものでもある。ヴァルター・イエンス (Walter Jens) によって翻訳された『オレスティア』では、「mit gleicher Münze zahlen (〔字義通り訳せば〕同じ金銭を支払う)」という文章が見つかる。ここで使用された動詞、zahlen は heimzahlen という分離動詞の省略形にあたる。おそらく韻律を合わせる目的で、一音節の前つづり heim- が省かれたものである。これに対し、『告別 (レザデュ)』では、語順が変更され、heim- が補足され、「jm. et. mit gleicher Münze heimzahlen (～に同等の仕返しをする)」に書き換えられている。省略のない慣用表現の明記は、『オレスティア』の復讐という主題をより一層明確なものにする。

そのほかに『告別 (レザデュ)』で目を引くのは、オレステースの真剣な報復宣言に四度も繰り返される alle という単語である。この単語には少なくとも、「全て」と「終わっている」という二重の意味がある。まず「alle wirklich alle sind」から見ていこう。この文には何通りかの読み方がある。この文は字義通りに受け止めるならば、「全員は本当に全員なんだ」となる。この場合、「alle (全員)」の意味は一致している。これは下手な同語反復のようではあるものの、「a = a」という論理的には適当な文である。またこの文章は、全体主義をほのめかすものでもある。Alle が「コーヒーがなくなった (Kaffee ist alle)」のように口語表現として使われる場合には、「なくなる」や「尽きる」を意味する。上記の文章の二度目の alle をこの意味で理解するならば、「ぜんぶなくなっちゃったの」という、一般的には子どもが使用する文となる。だが、「なくなる」は、「抹消」という意味を示唆するものでもある。この用法として「jn. alle machen (～を殺す)」がある。この意味で alle を理解するならば、前述の文は「皆殺しだ」を意味するのである。Alle の意味を一つに還元することはできないとしても、この単語の反復的な使用は、全体主義と抹殺という残酷なメッセージを表現しているであろう。アイスキュロスの『オレスティア』という西洋で最も残忍な物語の一つからのモンタージュは、まず何より、人間同士の醜悪な争いを思い起こさせ、右傾化の行く末を暗示しているのである<sup>58</sup>。

なお、イェリネクは、先行する作品から言葉を取捨選択し、組み合わせ直して、引用し、

<sup>58</sup> Janke: Das hohle Pathos des Winners 参照.



さらにそこに手を加えている。例えば、81-82 ページの引用では、二つの異なる場面から、クリュタイムムストラとオレステースの台詞を引用している。また、連続する詩行を解体し、その詩行間に、別の場面から「*eine Botschaft überbracht* [知らせを届ける]<sup>59</sup>」というフレーズを挿入している。このように『告別（レザデュ）』には、『オレスティア』から単語や行が、順序を変えて、モンタージュされている。なおその過程では、「知らせ」を説明する「何とも恐ろしく、何とも愛らしい<sup>60</sup>」という文も挿入される。この文章に、先述の引用「全員は本当に全員なんだ」が続く。こうした順序により、殺人の予告とも読み取れる文章には、戦慄と魅力の相反する意味が込められていることが分かる。では、このメッセージはいったい何を示唆するのだろうか。

### ハイダーの手記

戦慄と魅力、同語反復と殺戮というせめぎ合いを内含する一節は、言葉の複雑さに関するイェリネクの説明のようにも見える。この仮説を考察するためにも、ハイダーの手記からのモンタージュを検討する。まずは、党首辞任後の支持者の対応が語られる箇所を引用したい。なお、ここでも韻律を検討するために、本文で原文を引用する。

**Viele drückten mir die Hand, so wie man Beileid ausspricht. Dabei war ich froh gestimmt. Die Partei hatte akzeptiert und ich das gute Gefühl, dass ich eine richtige Entscheidung getroffen hatte.**<sup>61</sup>

[たくさんの人たちが、ご愁傷様というときみたいに俺の手をぎゅっと握ってくれた。それでも俺は喜びをかみしめた。党は〔俺の決断を〕受け入れてくれ、正しい決断を下したとすっきりした気持ちになったんだ]

手記では、一人称の「俺」が読者に語りかけるような口語体が使用されている。ハイダーは自身の内省を赤裸々に語るかのように見せながらも、辞任を決断してもなお、自分に対する支持が衰えていない点を誇示する。一見すると彼の手記は、全体的に無害な印象を与える。だが、イェリネクはこの手記を取り込みながら、彼の演出しようとする柔らかな物腰に潜む残酷さを分析していくのである。

**Viele drückten mir die Rechte, die heiße, so wie man Beileid ausspricht, und ich war froh gestimmt. Richtig meine Entscheidung. Von Mann zu Mann gibts keine Scheu, der Mann spricht offen und kommt schnell zum Ziel und auch woanders hin. Ich**

<sup>59</sup> Aischlylos: Die Choephoren. p. 102 (アイスキュロス「コエーポロイ」 p. 162, 705 行).

<sup>60</sup> „schreckensvoll und süß zugleich“ (Jelinek: Das Lebewohl (Les Adieux). p. 30).

<sup>61</sup> Haider: Glücksgefühl nach banger Stunden. p. 31.

*melde dem Land, daß ein Sohn gestorben sei, wers glaubt, wird auch nicht selig.*<sup>62</sup>

[多くの人が俺に右手〔右翼〕、情熱的な〔熱い〕それを押し付けた、まるでご愁傷様というときみたいに、それで俺は喜びをかみしめた。正しい俺らしい決断さ。男同士なら遠慮はいらない、奴〔男〕だったら率直に話すし、目的に達するのも速い、的が外れることもあるがな。とある息子が死んだと俺は国に伝えよう、って、信じる者も救われやしない。]

まずイエリネクは、「手〔Hand〕」を「右手〔Rechte〕」と言い換え、それに「情熱的な／熱い〔heiße〕」という形容詞を補足し、「それでも〔dabei〕」を削除して初めの二行を一行に繋げる。この書き換えは、まず右手（Rechte）という単語で右翼を連想させ、ハイダーの政治的立場を改めて強調するものである。次に、「それでも」の省略は、悲しみと喜びを直接結び付ける。これによって、「ご愁傷様」から想起される死を喜ぶという印象が加わる。右翼政治による、よそ者排斥の極みは、よそ者の「死」（あるいは正当化された殺害）である。それを歓迎する態度が、「それでも」の削除によって示唆される。なお、ハイダーは、党による辞任受理を自身の決断の正当性が認められたこととして描く。それを表わす「俺は正しい決断を下した〔ich hatte eine richtige Entscheidung getroffen〕」という一節は、イエリネクにおいて「正しい俺らしい決断さ〔richtig meine Entscheidung〕」に簡略化されている。彼女の文では、「正しい」のほかに「まさに」を意味する richtig が所有代名詞に前置されることで、「俺」が前面に押しだされる。この書き換えは、自己正当化と自賛というハイダーの自己演出の特徴を、明確化するものである。

『告別（レザデュ）』では、所々に散在する韻律によって弁論術<sup>レトリック</sup>の効果が強調される。弁論術は、古代ギリシアから続く、政治演説に欠かせない技術の一つである<sup>63</sup>。これは言葉を用い、聞き手をいかに説得し、魅了させるかという技巧であり、伝統的に政治上の目的を達成するために用いられてきた。つまり弁論術は、単に美しい言葉であるだけではなく、効果をねらった戦略的な話術だといえる。それゆえに、美的な効果を見誤るならば、「政治的な誤算につながりかねない<sup>64</sup>」危うさを孕む技術ともいわれる。ハイダーの手記は、私的なテーマを交えつつ、政治家として自らの葛藤や感情をさらけ出すことで、読み手に率直であるかのように見せ、読み手に親しみを覚えさせるのだ。

彼は手記で、辞任決意の苦しみと決意の正しさを、次のように熱弁している。

なぜならそこで俺が周りを見回して、俺の多くの長年の戦友たちの目に溜まった涙が

<sup>62</sup> Jelinek: *Das Lebewohl* (Les Adieux), p. 30.

<sup>63</sup> Terry Eagleton: *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell, 2007 (テリー・イーグルトン『詩をどう読むか』、川本皓嗣訳、岩波書店、2011の特に「第1章 批評の役目」「2 政治とレトリック」、pp. 18-36を参照).

<sup>64</sup> イーグルトン『詩をどう読むか』、p. 22.

見えてしまったとしても、それでも俺が弱気にならなかつたかどうかなんて、誰にもわかるはずがない<sup>65</sup>。

これはハイダーと仲間たちの陥った悲しみと不安を素直に語っているように見えるかもしれない。だがイエリネクは、この記述を振って、次のように書き換える。以下では、上述の手記からの引用のうち後半部分のみを引用した箇所を例に挙げる。

俺が弱気にならなかつたかどうかなんて、誰にもわかるはずがない。いや[もちろん]、俺は弱気になんてならなかつた。俺は強気のまま [bleiben] だった。俺は、とにかくお前たちの愛らしい目を観なかつた。お前たちは俺に留まる [bleiben] ようにと説得したいかい？ だったら、俺は喜んで留まろう [bleiben]、どうも [ありがとう]。いや、俺はやはり留まり [bleiben] はしない<sup>66</sup>。

ここでは、ハイダーの言葉巧みな話し方が模倣され、補足が加えられている。それによって、苦渋の決断は自身の誇示へと書き換えられている。特に、「俺が弱気にならなかつたかどうかなんて、誰にもわかるはずがない」というフレーズは、原文ではそのまま引用されている。ここでは接続法第二式が使われており、手記においても弱気になっていなかったことは明らかである。だが、イエリネクは直接法の文章を重ねることで、話者の強気な語調を引き出している。ほとんど手を加えることなく、直接的に記されてはいない本音らしきものを強調してしまうやり方は見事である。さらに、「強気」という言葉を加え、話者がレトリカルに誇示しようとする自己イメージを書き込んでみている。この言い換えには「正式な党首ではなくなるが俺の影響力は留まるさ」という自信が刻み込まれていく。以上の脱モンタージュは、ハイダーの語法を緻密に精読し、その結果を、基本的には彼の言葉で提示したものである。

効果的な弁論術の実現には、聴衆にとって心地良い響きが、不可欠である。その意味で、イエリネクによるハイダーのレトリック分析には、美しいリズムが書き加えられても不思議ではない。彼女は、ハイダーの手記を戯曲に取り込む過程で、部分的に韻律を用いることで、聴覚的な効果を加えている。例えば、一般的な語順「meine richtige Entscheidung [私の正しい決断]」は、「Richtig meine Entscheidung [正しい俺らしい決断さ]」に書き換え

<sup>65</sup> „Denn hätte ich dabei in die Runde geblickt und die Tränen in den Augen vieler meiner langjährigen Mitstreiter gesehen, wer weiß, ob ich nicht schwach geworden wäre“ (Haider: Glücksgefühl nach banger Stunden. p. 30). 下線を引いた動詞は、先に見たパスコの用語を使用すれば、語彙論的・意味論的マーク。なお、「目に溜まった涙が見えてしまいそうだった」という文章は、イエリネクが二つに分けた両方の文章で使用されているため、下線と太字の両方で強調した。

<sup>66</sup> „Wer weiß, ob ich nicht schwach geworden wäre? Nein, ich bin nicht schwach geworden. Ich bin stark geblieben. Ich schau einmal nicht in eure lieben Augen. Ihr wollt mich überreden zu bleiben? Nun, so bleibe ich gern, danke. Nein, ich bleibe nun doch nicht“ (Jelinek: Das Lebewohl (Les Adieux). p. 18).

られている。後者の文章には、<sup>トロイカオス</sup>強弱格と<sup>アドネス</sup>強弱弱強弱格の挿入が確認できる。ここで用いられる韻律は共に、前にアクセントがあり、重い調子に聞こえる<sup>67</sup>。アドネスは結論付けや、決断的な調子を補完する韻律である<sup>68</sup>。したがって、語順の置き換えによる韻律の挿入は、ハイダーの手記の内容を一層強く際立たせるものなのだ。

弁論術は、本来、聴衆を前にし、発話を通じて、人を納得させる話術を指す。それは単に内容からだけではなく、ジェスチャーや声の調子などを総合的に用いて、人の心をつかむ方法である。そのため伝統的に快く響く音韻を補足する書き換えは、人を魅了する要素の強調としても捉えられる。韻律は、ハイダーの修辞法における説得力の出現を、聴覚的に把握させる。そのような話術においては、あらゆる言語表現方法が駆使されているといえるだろう。その一要素である弁論術の側面を多分に用いた言葉は、いかに構成され、受け手がどのように魅了されるのかという相互に関連した論点を浮かび上がらせていくのだ。

『告別 (レザデュ)』における韻律は、修辞法的な効果で緊張を高めるだけでなく、その緊張を解すこともある。先に挙げた「Richtig meine Entscheidung」には、次の文章が続いている。

Von Mann zu Mann gibts keine Scheu, der Mann spricht offen und kommt schnell zum Ziel und auch woanders hin

〔男同士なら遠慮はいらない、奴〔男〕だったら率直に話すし、目的に達するのも速い、的が外れることもあるがな〕。

ここでは、イェンス訳『オレスティア』で旅人を装ったオレステースの台詞が引用されている。この場面で、オレステースは、女主人を、いや主人を呼べと、実家の屋敷の門番に、伝える。

Orest: Von Mann zu Mann gibt's keine Scheu.

Da spricht man offen und kommt schnell zum Ziel.<sup>69</sup>

〔オレステース 男同士ならば遠慮はいらない。  
そうすれば人は率直に話せ、目的到達も速かろう〕

イエリネクでは、イェンス訳の「Da」が男性定冠詞一格の「der」に、人一般を表す「man」

<sup>67</sup> ヴォルフガング・カイザー (Wolfgang Kayser) は、全体的な傾向として、ヤンプス (弱強格) が流れるような動きを表すのに対して、トロイカオス (強弱格) は落下する動きに適していると述べる。この特徴から、前者は進行中の様子を、後者は前に強調がくることから前者に比べて活気がなく、変化には合わないと説明している。Wolfgang Kayser: *Kleine Deutsche Versschule*. Bern/München: Francke, 1982, p. 27.

<sup>68</sup> 文学事典では「アドネスは、決断的な効果をもたらす」と説明されている (*Der Litearturbrockhaus in 8 Bänden*. Bd. 1. Mannheim: B.I. Taschenbuch Verlag, 1995, p. 40)。

<sup>69</sup> Aischylos: *Die Choeporen*. p. 101 (アイスキュロス「コエーポロイ」、p.159、666-667行)。

が同音異義語の「Mann」に書き換えられる以外、そのまま引用されている。二詩行目の主語が書き換えられたことで、「人」は「男性全般」へと変化し、自由党とその支持者の男性同盟的傾向を再度、浮き彫りにする。単語は変更されるが、音節が保たれることで韻律が形を留めている。さらに、モンタージュ箇所だけでなく、補足「und auch wo anders hin」〔的が外れることもあるがな〕でも弱強格が続く。だがこの内容は先行する内容の腰を折るものでもある。韻律記号で示したように、イェリネクは上記の引用で異なる韻律を並列させ、一方では韻律の変化から亀裂をつくり、他方では意味の変化から弛緩を生み出すことで、調和を乱しているからだ。ハイダーの雄弁術は繰り返し切断され、手記が狙っていた効果は脱構築されるとも理解できるのである。

最後に、オレステースの台詞に、『聖書』が重ねられた例を考察し、『告別（レザデュ）』における警告と問題を提示する手法を検討したい。旅人を装ったオレステースは、見知らぬ者からの「伝言」をクリュタイメストラに伝える。

Orest: »[...] melde ihnen [seinen Eltern], daß ihr Sohn gestorben sei.«

〔オレステース 「[...] 彼ら〔ご両親〕にご息子が亡くなったと伝えるようにと」<sup>70</sup>〕

この文章では、伝言の受け手が両親から国に変更され、息子に掛かる所有代名詞「彼らの（ihr）」が不定冠詞「とある（ein）」に書き換えられて、『告別（レザデュ）』に取り込まれている。

Ich melde dem Land, daß ein Sohn gestorben sei, wems glaubt, wird auch nicht selig.<sup>71</sup>

〔とある息子が死んだと俺は国に伝えよう、って、信じる者も救われやしない。〕

『オレスティア』では所有代名詞が使用され、「あなたがたの」息子であるオレステースが死んだと書かれている。一方で、『告別（レザデュ）』は、所有代名詞が不定冠詞に書き換えられ、指示対象が不明瞭になっている。ここで、不定冠詞の二つの機能を思い起こしてみたい。不定冠詞は、数と物の種類や属性全般を表す<sup>72</sup>。この法則に従えば、「息子〔ein Sohn〕」は「一人の息子」あるいは「息子という属性をもつもの」を意味する。Ein Sohnを「息子というもの」として捉えるならば、西洋、とりわけキリスト教の言説における息子が連想される。ではこの単語を「神の息子・キリスト」だと考えるならば、いかなる示

<sup>70</sup> Aischlylos: Die Choephoren. p.101 (アイスキュロス「コエーポロイ」、p.161、681行)。

<sup>71</sup> Jelinek: Das Lebewohl (Les Adieux). p. 30.

<sup>72</sup> 「Die Tanne ist ein Nagelbaum [モミは針葉樹である]」が例として挙げられる(詳しくは、Gerhard Helbig; Joachim Buscha: Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht. Berlin: Langenscheid, 2005, p. 337を参照)。

唆が見えるだろうか。

ここでは、単語の組み合わせから、『聖書』の次の一節が思い起される。

天使は言った「恐れるな。わたしは民全体に与えられる大きな喜びを告げる。今日ダビデの町で、あなたがたのために救い主がお生まれになった。この方こそ主メシアである<sup>73</sup>。

このように「ルカによる福音書」と比較すると、「民全体〔*allem Volk*〕」と「国〔*dem Land*〕」、「伝える〔*melden*〕」と「告げる〔*verkündigen*〕」、「救い主〔*der Heiland*〕」と「息子〔*ein Sohn*〕」など、語彙論的・意味論的マークが確認できる。『聖書』においても、『告別（レザデュ）』においても、彼の死（上記の『聖書』からの引用では誕生）という一大ニュースは国全体に宛てて告知される。さらに『告別（レザデュ）』では『聖書』から派生した慣用句「信じる者は救われる〔信じない者も天国へ行く〕<sup>74</sup>」が捻られ、「って、信じる者も救われやしない<sup>75</sup>」とも記されている。この慣用句の使用も『聖書』の語彙論的・意味論的マークである。「信じる者は救われる」という本来、信仰による救済を保証するこの慣用句は、否定形に書き換えられることによって、信仰は何の利益も約束しないという明言に変わる。『告別（レザデュ）』では、たびたびハイダーが救世主のイメージと重ねられている<sup>76</sup>。したがって上記の戯曲の文は、彼の言葉を信じたところで、必ずしも救済に結びつくものではないという警告となっているのだ。なおこの警告は、ハイダーの言葉を鵜呑みにし、問い直さない支持者たち態度、ひいてはそれを認可してしまう社会に向けられているとあってよい。

本節で検討してきた《告別》ソナタ、『オレスティア』、『聖書』人間同士の争いや怨憎という問題で関連性をもつ。なぜなら、キリスト教は隣人愛という倫理的な考えをもつ一方で、例えば、福音書にあるように、イエスの死はある次元においては人間の憎しみ合いや権力保持の闘いとも無縁ではないからだ。

『告別（レザデュ）』は、人間間の残酷性というテーマを様々な引用の組み合わせから示唆し、それをハイダーの手記と組み合わせることで、2000年頃の時事的な問題を人々が古代から克服できない問題として描き出している。イエリネクは、こうした手法で、時事

<sup>73</sup> „Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird: Euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids“ (Das Evangelium des Lukas. 2.10. In: *Neues Testament und Psalmen*. Übers. von Martin Luther, Stuttgart, 1956 (「ルカによる福音書」2.10、新共同訳『聖書』、日本聖書協会、1998))。

<sup>74</sup> „wer's glaubt wird selig und wers nicht glaubt, kommt auch in den Himmel“ (Das Evangelium des Markus. 16.16. In: *Neues Testament und Psalmen*. (「マルコによる福音書」16.16、『聖書』))。

<sup>75</sup> „Wers glaubt, wird auch nicht selig“ (Jelinek: *Das Lebewohl (Les Adieux)*. p. 30).

<sup>76</sup> 例えば、Kosta: *Elfriede Jelinek's Das Lebewohl [The Farewell]*, p. 160.

的な問題を単に現代オーストリア固有の問題に還元することなく表現している。それと同時に、ハイダーの手記を引用し、時に強調や韻律を補足しながら書き換え、レトリカルに隠蔽された諸問題を、彼女なりの手法で示していくのである。

#### 4. デモンストレーションにおける初演

『告別（レザデュ）』は、デモンストレーションという場で発表されただけでなく、デモンストレーションという形式を論じるものでもある。2000年にウィーンで開催された木曜デモは、直接民主主義の一形態として多くの人々が定期的に集会を開き、路上を練り歩く特徴と、自由党の主張を芸術的に可視化させる二つの特徴を兼ね備えたものであった。本章の初めで確認した、五野井や小熊のデモンストレーションの定義は、一つの特徴を説明するものである。両者は特に大衆の政治的な意見の表明に焦点を当てていた。この理解は、小熊の下記の記述に、端的に表れているようにみえる。

ここで […]、デモを行なうというのはどういうことか、考えてみましょう。デモという言葉は、デモンストレーションのデモですが、デモクラシーのデモでもあり、これはデモス・クラトスという古代ギリシャ語がもとになっています。デモス・クラトスとは現代的に言えば民衆の力、つまりピープルズ・パワーといった意味です<sup>77</sup>。

確かに、アルファベットやカタカナ表記を読む限り、デモンストレーションとデモクラシーの語頭の「デモ」は、同一の起源に遡れるようにも見える。また、デモを直接民主主義の観点から考察しようとするれば、上記のように説明したくなる誘惑はわからなくもない。

だが、デモンストレーションのデモとデモクラシーのデモの語源は異なる。確かに小熊が述べるように、デモクラシーの語頭はギリシア語の δῆμος (dēmos、民衆、市民、国家) からきている。けれども、デモンストレーションの語源は、「正確に示す、引用する、分析する、論証する」を意味するラテン語の *demonstro* という動詞に遡る。この単語は「徹底的に」を意味する前頭詞 *de-*と、「見せる、指し示す」を意味する *monstrāre* からなる単語である<sup>78</sup>。このラテン語の意味は、英語、フランス語、ドイツ語などの *demonstration* の「論証、立証、証明、実演」として、今も残っている<sup>79</sup>。

『告別（レザデュ）』という試みは、デモンストレーションにおける初演という背景を

<sup>77</sup> 小熊『社会を変えるには』、p. 206.

<sup>78</sup> P.G.W. Glare (ed.): *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982, p. 513. *Oxford English Dictionary*. Vol. IV. Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 447.

<sup>79</sup> フランス語のスペルは *démonstration*。現代のフランス語には日本語のデモの意味はなく、*manifestation* を使用する。英語にはデモの意味は残っているものの、日本語のデモは *protest* と表現するのが一般的である。これに対してドイツ語は、日本語の用法に近く、デモという省略形も口語的には一般的に使用される。

踏まえるならば、次のようにまとめることができる。この小戯曲およびその上演は、公共空間における新政権への異義申し立てであると同時に、ラテン語起源の単語が指し示すように、現代社会の現象が抱える問題についての「実演」にはほかならない。特に、「元党首」の手記を引用し、誇張しながら、残虐性を描出する『オレスティア』などと重ねることによって、自由党が人々を魅了する戦術やその問題を論証し、実演していくのである。

イエリネクは、1999年11月の最初の大規模な抗議集会への参加直前に発表されたインタビューで、デモンストレーションとそれと同じ語源をもつ動詞デモンストレートについて次のように述べている。

ハイダーと話すことは出来ないのですから、憤激して抵抗を示すには通りを占拠するしかありません。通りで政治をした方がいいなどとは思いませんが、今となっては、大規模なデモンストレーションだけが唯一のチャンスです。[...] デモンストレートは、彼らの総統〔Führer〕に心酔してわめきながら歓声を上げ、麻痺状態で、がなりたてる人々が理解する唯一の言語です<sup>80</sup>。

彼女は、市井の意見に耳を傾けない政治家に抵抗を示しうる最後の砦がデモンストレーションだといひ、その開催場所である路上が政治の場になると述べる。その場は、通常支配的な規範が倒錯するという意味<sup>81</sup>での祝祭性をもっているかもしれない。ただし、イエリネクの発言は、熱狂や一体感の享受といった「参加する楽しさ」という意味での祝祭性とは異なる部分もある。彼女のデモンストレーションのベクトルは、空間を共有することにも、騒ぎ立てることにも向かってはおらず、何が問題なのかを冷静に分析し、示すことに向かうからだ。彼女のデモンストレーションは、聴衆をレトリックの巧みな使用により、扇動するのではなく、その手法の手の内を丹念に示すことである。デモンストレーションにおける『告別（レザデュ）』の発表は、政治に対する抵抗を示す直接民主主義の行使であると同時に、なぜ抵抗するのかをハイダーの手記を具体例として引用し、正確に分析し、理解できるように説明している。この二重の意味で、『告別（レザデュ）』は、デモンストレーションとしての文学なのである。

---

<sup>80</sup> „Da man mit Haider nicht reden kann, muß man die Straßen besetzen, um gegen ihn aufzubegehren. Ich glaube eigentlich nicht, daß man auf der Straße Politik machen sollte, aber hier ist eine Demonstration die einzige Chance. [...] Demonstration ist die einzige Sprache, die diese dumpfen, unartikulierten Leute verstehen, die ihrem Führer besoffen grölend zujubeln“ (Elfriede Jelinek: „Sieg der Geistlosigkeit“. In: *Format*. 1999.11.1).

<sup>81</sup> Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, p. 62.



## 第四章 合唱隊としての文学——『スポーツ合唱隊』における音響

### 1. 聴覚劇『スポーツ合唱隊』

ラジオドラマ  
聴覚劇の執筆は、イエリネクのメルクマールの一つである<sup>1</sup>。聴覚芸術のために執筆された作品には、彼女の音響（das Akustische）に対する関心が如実に現れており、これはすでに聴覚劇処女作である『ウィーン・ウェスト [Wien West] <sup>2</sup>』においても確認できる。この作品で彼女は、当時、立体音響を初めて実現させた最新技術のステレオを実験的に用い、この技術を巧みに活用するための細かな指示を台本に書き込むとともに、作品のなかでステレオそのものを論じていたからである<sup>3</sup>。

本章で取り上げる『スポーツ合唱隊 [Sportchor]』(2006) は、演劇テキストの『スポーツ劇 [Ein Sportstück]』(1998) に大幅な改訂を加えつつ、さまざまな音響加工に取り組んだ聴覚劇である。聴覚的に知覚可能な主題である「合唱隊<sup>4</sup>」が題名に書き込まれていることから、この聴覚劇で音響が問題となっていることは明らかだ。『スポーツ合唱隊』は、もともと、音楽演劇作品 (Musiktheaterproduktion) として上演するために企画、執筆されたといわれている<sup>5</sup>。しかし実際には、上演として発表される以前の 2006 年 4 月 24 日に、バイエルン放送局 (Bayerischer Rundfunk) で聴覚劇として放送された<sup>6</sup>。発表の形式と発

<sup>1</sup> 本論文では、ラジオドラマを意味するドイツ語の Hörspiel を「聴覚劇」と訳す。なお、基本的には聴覚劇と同義で「聴覚芸術」という言葉も使用する。

<sup>2</sup> Elfriede Jelinek: *Wien West*. Norddeutscher und Westdeutscher Rundfunk. Regie: Otto Düben. Ursendung: 1972.2.13 [エルフリデー・イエリネク『ウィーン・ウェスト』、北ドイツ放送局/西ドイツ放送局制作、監督：オットー・デューベン、初放送：1972.2.13 (テキストは未発表)]。

<sup>3</sup> Christoph Keplinger: Partituren für den Rundfunk. Elfriede Jelineks akustische Literatur. In: Pia Janke (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens, 2007, pp. 292-304, hier p. 294.

<sup>4</sup> 古代ギリシア演劇のコロスには合唱隊のほか、舞踊隊という訳があるが、本章では聴覚および音響というテーマ設定を持つため、合唱隊に統一して訳す。

<sup>5</sup> [http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Sportchor\\_%28H%C3%B6rspiel%29](http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Sportchor_%28H%C3%B6rspiel%29) (最終確認：2010.8.18)。

<sup>6</sup> Elfriede Jelinek: *Sportchor*. Bayerischer Rundfunk. Regie: Leonhard Koppelman. Chor: Stefan Kaminski. Musikalische Arrangements und Hammondorgel: Christoph M. Schaeffer. Ursendung: 2006.4.24 [エルフリデー・イエリネク『スポーツ合唱隊』、バイエルン放送局制作、監督：レオンハルト・コッペルマン、合唱隊：シュテファン・カミンスキー、音楽アレンジメント/エレクトーン：クリストフ・M・シェッファー、初放送：2006.4.24]。ラジオドラマ音源は、下記著作の付録 CD として入手可能 (Roland Koebig; Bernd Stegemann; Henrike Thomsen (Hgg.): *Autoren am Deutschen Theater*. Henschel, 2006)。なお、ラジオドラマ音源から転記する際には、CD の収録時間数を括弧書きで記す。また、この音源は現在、下記の HP から視聴可能：<http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool604.html> (最終確認：2013.5.8)。

表の順序を鑑みるならば、『スポーツ合唱隊』は、読むためのテキストであるよりも、聴くための作品として構想されたといってもよいだろう。

聴覚芸術という発表形態へのこだわりがあるだろうとはいえ、聴覚劇の初回放送ごろには同作品が雑誌『文学 [Literaturen]』(2006/5) と、作家の HP (2006.5.6) において、文字媒体でも発表された<sup>7</sup>。雑誌版は「俺たちに必要なのは勝利——時事的なきっかけから生まれたスポーツ合唱隊 [Was wir brauchen sind Siege. Ein Sportchor aus aktuellem Anlaß] <sup>8</sup>」という題名だが、ここではほぼ同一の作品として理解する。この版には、1974 年のサッカー・ワールド・カップでのドイツ代表の二人の選手が、誇り高く左斜め上を見上げる二枚の写真<sup>9</sup>が掲載されており、ワールド・カップ開催を目前に控えた時事的な背景が刻み込まれている。その一方で、インターネット発表版には、サッカー競技および古代ギリシアの競技の様子が描かれた壺絵の写真計九枚が組み込まれている。両方の版を比較すると、インターネット版の方が長く、雑誌版は抜粋となっている。またいずれの版にも、「聴覚劇」というジャンルは明記されていない。さらに同年 10 月 29 日には、聴覚劇版<sup>10</sup>に基づいた『スポーツ合唱隊』がベルリンのドイツ座 (Deutsches Theater) にて初演された<sup>11</sup>。本章では、『スポーツ合唱隊』に含まれる「合唱隊」と「スポーツ」という緊張した関係にあるテーマにおいて、音響の意味を問う。特に、聴覚に照準をあてて、合唱隊に注目するために、三つのテキストの相互比較は行わず、インターネット発表版のテキストと聴覚劇の音源に限定して分析を進めていく。

聴覚劇として放送された『スポーツ合唱隊』(音源) は、湧き上がるような歓声で幕を開ける。初めに聞こえる歓声は、劇場などで聞かれる歓声というより、むしろスポーツの試合開始時に轟くような歓声を想起させる。これに続いて、ホイッスルの音が鳴り響く。すなわち、インターネット版や雑誌版では写真によって視覚的に示唆されていたサッカー競技が、聴覚劇の場合には、熱狂的で、地鳴りのような歓声とホイッスル音を通じて、聴覚的にほのめかされているのである。その後、湧き上がる歓声は、放たれた大砲を想起させ

---

<sup>7</sup> ヴェレーナ・マイアーは、『スポーツ合唱隊』は「ドイツにおけるサッカー・ワールド・カップの機会に書かれた [a]us Anlass der Fußballweltmeisterschaft in Deutschland geschrieben」と述べている (Verena Mayer: Wir sind Material. In: Roland Koberg; Bernd Stegemann; Henrike Thomsen (Hgg.): *Autoren am Deutschen Theater*. Henschel, 2006, pp. 69-75, hier p. 70)。

<sup>8</sup> Elfriede Jelinek: Was wir brauchen sind Siege. Ein Sportchor aus aktuellem Anlaß. In: *Literaturen*. 2006.5, pp. 76-83.

<sup>9</sup> 掲載されているのは、1974 年のサッカー・ワールド・カップ・ドイツ大会ドイツ代表でフォワードとして活躍したゲルト・ミュラー (Gerd Müller) とゴールキーパーだったヨゼフ・ディーター・マイアー (Josef Dieter „Sepp“ Maier) である。この写真で、中年になった元選手である彼らは、大会当時のユニフォーム (あるいはその当時を思わせるデザインのユニフォーム) を着用している。彼らが、優勝から約三十年後に古いユニフォームを身に着け、未だ誇り高く上を見上げるポーズは滑稽でもある。

<sup>10</sup> この版は未発表。

<sup>11</sup> Das Programmheft des Deutschen Theaters *Sportchor* (Spielzeit 06/07), p. 1 参照。

る低い爆破音によって遮られる。音響効果の示唆は、意味を固定させるのではなく、イメージを次々に喚起させ、聞き手に解釈の余地を残していく。たとえ聞き手を感動の渦に巻き込むか、不安にさせるかという違いはあるとしても、歓声、ホイッスル、大砲音という聴覚的に表わされているものはすべて、大勢の大衆が参加する催しと関係する点で一致している。聴覚劇の音源は、すでに最初の数秒間で、スポーツに備わる大衆動員力をはっきりと暗示する。さらに付け加えておこなれば、『スポーツ合唱隊 [Sportchor]』という題名自体は原語の音声上で、「スポーツ兵団 (Sportcorps)」にも聞こえる。兵団 (corps) という同音異義語は、この聴覚劇に軍事とスポーツという意味を作品に取り込むのだ。

## 2. 『スポーツ合唱隊』はいかに合唱隊なのか

本論を展開するにあたって、その前提となる合唱隊について概観しておきたい。『スポーツ合唱隊』における合唱隊の使用は、古代ギリシアの上演実践の雰囲気を重ね的に作品に呼び込むものである。合唱隊は、現代ドイツ語圏演劇において 90 年代末頃から再び脚光を浴び、非常に重要な役割を演じている<sup>12</sup>。なかには、プロフェッショナルの役者ではなく、一般市民による合唱隊が登場する上演も見受けられる<sup>13</sup>。さらに合唱隊への関心の高まりは、上演においてだけでなく、新たに発表される戯曲などでも顕著となっている。例えば、合唱隊パートをもつ最近の作品として、若手作家として頭角を現しているカタリン・レグラー (Kathrin Röggla) の『相変わらずの人々 [die unvermeidlichen] <sup>14</sup>』(2011) が挙げられる。ただし、現代の作品でも合唱隊は、ギリシア悲劇のように、配役の一つに位置付けられるのが一般的だといえる。

他方、『スポーツ合唱隊』は、後半の短いパッセージを除き、合唱隊が唯一のメディアとなっている点で特異である。同作が聴覚劇として初放送された際には、放送前に作品が次のように紹介された。「ノーベル文学賞受賞作家 [イエリネク] は、1998 年初演の『スポーツ劇』に引き続き、再び合唱隊を登場させます<sup>15</sup>」。放送局による導入ともいえる解説は、

<sup>12</sup> ハヨ・クルツェンベルガーは、合唱隊身体 (Chorkörper) は、過去三十年の演劇に見られる革新的な力であると述べている (Hajo Kurzenberger: Die Kraft der Gruppe. In: *Theater heute*. 2009.7. pp. 14-23, hier p. 14)。ただし、身体に焦点を当てた合唱隊は本章の関心とは異なるため、この発言は参考にとどめる。

<sup>13</sup> 市民による合唱隊演出の例としてドイツ語圏内で有名なものは、フォルカー・レッシュの作品である。彼は、2004 年にドレスデンで上演した、ゲルハルト・ハウプトマンの『職工たち [Die Weber]』で初めて失業保険受給者による合唱隊を登場させた (Ulrike Kahle-Steinweh: Jeder Chor begründet eine Welt. In: *Theater heute*. 2009.7. pp. 11-13; Hajo Kurzenberger: Die Kraft der Gruppe を参照)。

<sup>14</sup> Kathrin Röggla: die unvermeidlichen. In: *Theater der Zeit*. 2011.2. pp. 49-61. そのほかにも、合唱隊を用いた近年の演劇として、Edwald Palmethofer: tier. man wird doch bitte unterschicht. (In: *Theater heute* [Das Stück], 2010.10) がある。

<sup>15</sup> „In Fortsetzung ihres 1998 uraufgeführten *Sportstücks* lässt die Literaturnobelpreisträgerin wieder einen

確かに、先行の作品との関連を指摘するものではある。しかしより注目すべきは、『スポーツ合唱隊』が『スポーツ劇』の続編であるということよりも、むしろ「合唱隊」という本作におけるメディアがこの聴覚劇のタイトルに明記されていることである。このメディアの強調は作品を特徴づけるものであり、初放送時点でイエリネクにおいて「合唱隊」をこれほど前景化させた作品は、唯一『スポーツ合唱隊』だけであった。ただし、放送時の解説で説明されているように、『スポーツ合唱隊』と演劇テキストである『スポーツ劇』は、スポーツと合唱の二点で類似が指摘できる。スポーツというテーマは、いずれの題名にも刻み込まれており、『スポーツ劇』の副テキストには、「ギリシアの合唱隊<sup>16</sup>」だけは絶対に残してほしいとの指示がある。副テキストにこうした指示が書き込まれることは非常に珍しいことから、この記述は「ギリシアの合唱隊」に対するこだわりとその重要性を明示するものである。なお、『スポーツ合唱隊』に副テキストはないが、両作品の続編的性格を考慮し、二作に共通点する「合唱隊」を分析していきたい。本章では、イエリネクの聴覚劇のために執筆された作品において、合唱隊の役割がいかに複雑で効果的なものとして描き出されているのかを考察する。そのためには、まず、ギリシアの合唱隊の発展において、それが担ってきた意味の諸要素を確認する必要があるだろう。

合唱隊は、ヨーロッパの演劇史において長い伝統を持つ。そして『スポーツ合唱隊』は、この伝統から様々な要素を引き継いでいる。合唱隊の語源であるギリシア語の *χορός* (*chorós*) が「輪舞が上演される公的な場<sup>17</sup>」を意味する。つまり、合唱隊には「公的」という要素が初めから内包されている。その後、合唱隊は *χορός* という空間に登場する複数の踊り手や、そこで披露される歌を指すようになった。なお、古代において合唱隊が、祭式的ないし共同体的な意味を与えるという不可欠な機能を担っていたことも押さえておくべきだろう<sup>18</sup>。合唱隊は祭典や競技の際に重要な役割を演じたのである<sup>19</sup>。こうした合唱隊は、自らに「真実」の表明を課した。ミシェル・フーコーは、紀元前六世紀のギリシアの詩作における言説を「真なる言説」と言い表しているが、その言説とは「それを前にして

---

Chor auftreten“ (*Sportchor*. Gesendet vom Bayerischen Rundfunk am 24.4.2006; transkription von mir). この引用は初放送時の録音音源から、筆者が文字に書き起こしたものである。なお、『スポーツ劇』と『スポーツ合唱隊』はそれぞれが独立したテキストであることは間違いないが、初放送時に「続き [Fortsetzung]」と述べられていることから、両テキストの関連は明白である。加えて、『スポーツ合唱隊』に関する二次文献数がきわめて少ないことから、本章では、『スポーツ劇』に関する先行研究を用いる。

<sup>16</sup> „griechische Chöre“ (Elfriede Jelinek: *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1998, p. 7 – kursiv im Original). 原文では、副テキスト部分はイタリック体で書かれているが、日本語では傍点を用いず、別のフォントを用いた。

<sup>17</sup> „öffentlichen Platz, auf dem Reigentänze aufgeführt werden“ (Detlef Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen: Niemeyer, 1999, p. 16).

<sup>18</sup> Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts* の第一章を参照。

<sup>19</sup> Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*. p. 16.

人が敬意と畏怖を持ち、人が自ら従わなければならなかった<sup>20</sup>」もののことである。なぜならこの時代の言説は、「正しいことを述べる」ものであり、未来を予言するだけではなく、発言された言説は現実のものになるという宿命と結びつく、きわめて強力な力を持つものであったからだ<sup>21</sup>。支配的かつ意味を生み出す言説は、その後、プラトンによって疑問を呈されることになるが、これはただ説明や描写といった軽い意味をもつようなものではなく、行為遂行的なもので、運命を決定づけるという機能を備えるほどの強い力を持つものであった<sup>22</sup>。したがって、古代の合唱隊による発話には反駁の余地がなく、発話の内容の背景などを探ることはできなかった。まさしく合唱隊は、真実を伝達するという役割を担うものだったのである。一行目から動きを描き出し、絶え間なくずれていき、変容していくイェリネクの『スポーツ合唱隊』は、古代的な言説が持っていた真実なるものをそのまま引き継ぐものではない。この作品はむしろ、古代ギリシアの合唱隊が担っていたという前述の条件を問題として取り上げ、論じている。特に、イェリネクと古代の接合点は、現代のサッカーの試合と合唱隊を結びつける祭典と競技という特徴に確認できる。

合唱隊の上演で最古の形式は、合唱隊長による朗読、それを中断させる合唱隊のリフレインに似た呼び声であった<sup>23</sup>。

合唱隊の長と合唱隊の構成員のあいだで、歌唱が交互に繰り返されるのが、古代ギリシアの合唱隊形式であると考えられている。このような交唱は、『スポーツ合唱隊』の聴覚劇でも聞くことができる。後述するように、この聴覚劇ではたった一人の俳優がテキストを読み上げるが、音源からはとても一人の声とは思えないほどの複数の声が聞こえてくる。とはいえ、複数の声とは、対話的な声のことではない。また音源、テキストのいずれの場合も、多声的な合唱隊を確認することはできるが、それを牽引する合唱隊長の声は聞こえてこない。古代における合唱隊の特徴の一つでもあるリフレインは、イェリネクのテキストにおいて、フレーズの繰り返し、類似した単語の組み合わせとして現れ、修辭的なずらしという形でこだましている。脱モンタージュと言い換えうる言語の動きは、「自分の成果を賛辞。俺は開催地に来る、俺は俺を催しに連れて行き、競技を行う。ほかの奴らの成果

---

<sup>20</sup> „vor dem man Achtung und Ehrfurcht hatte und dem man sich unterwerfen mußte“ (Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. p. 14—書誌情報は第二章注 60 を参照).

<sup>21</sup> Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. p. 14

<sup>22</sup> Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*. p. 14; Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991, p. 46.

<sup>23</sup> „Älteste Form einer chor.[ischen] Aufführung war der Vortrag durch den Ch.[or]führer, unterbrochen durch die refrainartigen Rufe des Chors“ (*Literatur Brockhaus*. Mannheim: Taschenbuchverlag, 1995, Bd. 2, p. 184).

を賛辞<sup>24</sup>」という文章にも確認することができる。ここでは文章や単語が繰り返されながらも、少しずつ変容している。

時代とジャンルにより異なるが、古代の合唱隊は、十二人から二十四人の構成員による均質的な集団からなり<sup>25</sup>、「一人称単数形で<sup>26</sup>」話すのが一般的である。だが、合唱隊というのは個人のアイデンティティを代理するようなものではなく、例えば「長老」のような大まかな帰属性を示すものである<sup>27</sup>。『スポーツ合唱隊』の合唱隊の場合には、属性が明記されていないばかりか、むしろ均質的要素とは齟齬をきたす錯綜性の方が際立っている。この印象は、恒常的なパースペクティブの変化により生じるだけでなく、人称代名詞の「wir (わたしたち)」や「ich (わたし)」という主語が首尾一貫せず、不均質な印象を与え、複雑な様相を呈していることによるものでもある。

ここで、あるパッセージを考察してみたい。

ときどき俺は数分間地下に潜る、それでまた俺が活躍できるここぞという時にはそこに浮き上がる。それでまた地下に潜る、それでまた浮き上がる、消える、浮上する、消える、浮上する、俺はずっと前に背番号 6、8、10、11、12 の古い課題を受け継いだんだが、残念なことに俺の背中には全部の番号を載せるだけの場所がない。あなたには、何で全部が一緒くたになるのかを説明しましたよね。それは俺が俺の部分の総体よりも多いからです。俺は分けたくないからです。俺はその他大勢と同じくらい多いからです。誰も俺らに一人がフリーになっているとは明かさない。という理由は、ほかのものにはまったく意味をなさない。そういうサッカーを俺たちはもうやらないんだ、そんなのはもう大事じゃない、それはいつだって大事だ、男の子っていうのはもう一人でなんていたくはないんだ。俺たちは何かを明かす、だけど俺にはそれが何を意味するのかが分からない。俺が知っているのは、それが何を意味すべきかだけだ。俺に聞いてくれよ！ 他の誰かに聞くな！ 他の誰かに聞く前に、いつだって俺に聞いてくれ！ 俺に聞いてくれ！ いや、俺にだ！ いや、俺にだ！<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> „Kompliment an die eigene Leistung. Ich komme an den Austragungsort und trage mich fort und aus. Kompliment an die Leistung der anderen“ (Elfriede Jelinek: *Sportchor*. In: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fschor.htm> (最終確認: 2011.3.2)). この引用では、開催地 *Austragungsort*、連れ去る *forttragen*、(競技などを) 催す・行う *austragen* という同一の語幹を持つ単語を使用した二行目が、賛辞の対象にのみ違いがある一行目と三行目とに挟まれている。『スポーツ合唱隊』はインターネット公開という発表形式により、ページ数を表記できない。

<sup>25</sup> Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, p. 16.

<sup>26</sup> „in der 1. Person Singular“ (Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, p. 20).

<sup>27</sup> 「合唱隊は (...) 一人の登場人物といった意味での閉じた役柄ではない [Der Chor [...] ist nicht eine geschlossene Figur im Sinne einer dramatis persona]」(Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, p. 26)。

<sup>28</sup> „Manchmal tauche ich minutenlang ab, dann tauche ich wieder dort auf, wo ich die Partie entscheiden kann. Dann tauche ich wieder ab, dann wieder auf, ab, auf, ab, auf, ich habe längst die einstigen Aufgaben der Rückennummern 6, 8, 10, 11 und 12 übernommen, leider ist auf meinem Rücken nicht für alle Nummern Platz. Warum alle auf einmal, das habe ich Ihnen schon erklärt. Weil ich mehr als die Summe meiner Teile bin. Weil ich nicht teilen will. Weil ich soviel bin wie viele. Der Grund für etwas ganz andres ist: Keiner deutet uns, daß einer frei steht. Einen solchen Fußball spielen wir nicht mehr, darauf kommt es nicht mehr an, darauf kommt es immer an, ein Boy will nicht mehr so alleine stehn. Wir deuten uns was, aber ich weiß nicht, was soll es bedeuten. Nur ich weiß, was soll es bedeuten. Fragen Sie mich! Fragen Sie

上記の引用で使用されているほとんどの主語は、一人称単数形の「ich (俺)」である。一人称の主語は話者である人を指示するが、その話者が一人であるのか、それとも複数の話者が一斉に話しているのか、あるいは合唱隊のように集合体として一人称単数形を使用しているのかは、定かではない。「ich (俺、わたし)」の複数性は、五つの背番号に現れている。一般的に、サッカーのユニフォームに記された背番号は、ひとりひとりの選手を表す。しかしながら、上記の引用において「ich (俺)」は、通常ならば、複数の選手たちに振り分けられているはずの複数の番号と課題をひとりで担っている。「俺の部分の総体よりも多い」とは、「俺」というものは、自身の諸部分を合わせた総体よりも多いという意味で理解する。ここでは一人称単数形の主語が使用されているが、「俺」は合唱隊的なものの集合体なのだ。重要なのは、合唱隊による総体としての発話が、俺自身の部分の総体よりも一層強力な効果をもつということである。

### レスポンザーレ

古代ギリシア悲劇の合唱隊は、合唱隊による歌とエペイソディオン (Epeisodion) からなる。「主に独立した登場人物による対話からなるシーン<sup>29</sup>」であるエペイソディオンは、ギリシア悲劇の構成要素の一つで、合唱隊の歌と歌のあいだに挿入される対話の場面を指す<sup>30</sup>。

インターネット版の『スポーツ合唱隊』は、合唱隊的なテキストの主部と「オリバー・K.とベックマンによるレスポンザーレ [Responsale: Oliver K. und Beckmann.]」の二部構成を取っているように見える<sup>31</sup>。この後半にあたるレスポンザーレは、合唱隊におけるエペイソディオンとして理解できる。それは『スポーツ合唱隊』におけるレスポンザーレが、エペイソディオンの「対話」と合唱隊の「中断」という特徴を持つからである<sup>32</sup>。イェリネクのテキストでは、レスポンザーレが最後に位置しているが、一般的にエペイソディオンは合唱隊による歌唱間に挿入される対話を意味する。だが、この差異を矛盾として捉える必要はないだろう。なぜなら、『スポーツ合唱隊』というテキストがテキストのみでは完結せず、読み手ないし聞き手の世界のざわめきと連続し、そこに余韻の響きを残すとすれば、

---

keinen anderen! Fragen Sie immer mich, bevor Sie einen anderen fragen! Fragen Sie mich! Nein, mich! Nein, mich!“ (Jelinek: *Sportchor*).

<sup>29</sup> „meist von den Einzelfiguren dominierte überwiegend dialogische Szenen“ (Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, p. 16).

<sup>30</sup> *Literatur Brockhaus*. Mannheim: Taschenbuchverlag, 1995, Bd. 3, p. 84. なお、日本語で読めるものとしては、細井敦子「戯曲形式」、松平千秋・久保正彰・岡道男編『ギリシア悲劇全集 別巻』、岩波書店、1992、pp. 225-269 が参考になる。

<sup>31</sup> ちなみに、二部構成を取っているのは、インターネット版に限られる。ラジオドラマ版および雑誌版にはレスポンザーレはない。

<sup>32</sup> <http://www.dict.gr/index> (最終確認: 2011.3.8) ; „Episode“. *Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: de Gruyter. 1995<sup>23</sup>, p. 226.

たとえエペイソディオンがテキストの最後に位置していたとしても、これは合唱隊の中継地点に過ぎないからだ。つまり受容者であるわたしたち自身が、<sup>レスポソザレ</sup>対話挿入部後に続く合唱隊部分の担い手となりうるのである。

『スポーツ合唱隊』の第一部が、配役も段落もなく、写真の挿入による中断以外、一切途切れることなく続くテキストであるのに対して、「レスポソザレ」と記された第二部は二人の登場人物による対話となっている。第一部のそれと比較すると、第二部の分量ははるかに短い。

古代ギリシアの演劇に含まれたエペイソディオンの特徴は、キリスト教の礼拝の伝統にも見出すことができる。イエリネクが使用した「Responsale」という単語は、『オックスフォード英語辞典 [Oxford English Dictionary]』において、「responsal」の形で見つかる。この古語は、ラテン語の「responsalis」からフランス語の「responsaire」を経て派生した単語で、「応唱、礼拝的な答唱を繰り返すこと、ないしは、議論において応答者に答えること<sup>33</sup>」を意味する。すなわち、レスポソザレとは、呼びかけと<sup>レスポソ</sup>応答という形式で行われる掛け合いのことであり、例えば、先唱者と合唱隊あるいは合唱隊と会衆による礼拝での交誦を指す<sup>34</sup>。イエリネクは、古代の合唱隊という意味を付与する言説をキリスト教的な領域へと導入し、接続させている。つまり、古代において真実を生み出した権力的な言説をキリスト教の時代へと転用しているのである。

『スポーツ合唱隊』の第二部ともいえるレスポソザレは、司会者として有名なラインホルト・ベックマン (Reinhold Beckmann) がサッカーのゴールキーパーかつ解説者のオリバー・カーン (Oliver Kahn) にインタビューをするテレビのトークショー番組のような体裁をとっている<sup>35</sup>。第二部は次のように始まる。

オリバー・K. わたしは、金輪際、プライベートなことを公の場で話すつもりは一切ないということをここで申しあげたい。そのためにわたしはここにいるのです、そのためにわたしはここにいるのです、そのためにわたしはここにいるのです！ そのためにわたしはここにいるのです！<sup>36</sup>

オリバー・K.の発言は、内容的には、2003年にマスコミをにぎわせたサッカー選手オリバ

<sup>33</sup> „[a] response, reply [...], a liturgical response or respond [...], t]he respondent in a disputation“ (Oxford English Dictionary. vol. XIII. Oxford: Oxford UP, 1989, p. 741).

<sup>34</sup> Duden Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim: Dudenverlag, 2001, p. 1306.

<sup>35</sup> 『スポーツ合唱隊』では名前は伏せられており、ベックマンとオリバー・K. が対話の話者である。なお、TVのトークショー《ベックマン》はドイツの第一公共放送局 ARDの番組 (<http://www.daserste.de/unterhaltung/talk/beckmann/index.html> (最終確認: 2012.5.14))。

<sup>36</sup> „Oliver K.: Ich bin hier bei Ihnen, um zu erklären, daß ich in der Zukunft nicht mehr bereit bin, Privates öffentlich zu diskutieren. Darum bin ich hier, darum bin ich hier, darum bin ich hier! Darum bin ich hier!“ (Jelinek: Sportchor).



一・カーンが不倫騒動の際に、自身の私生活については「将来的にこれ以上話し<sup>37</sup>」たくな  
いと宣言したことを想起させる。だが形式的には、単純かつ同一のフレーズがリフレイン  
のように四度も繰り返されていることが目に留まる。エペイソディオンとレスポンザーレ  
には、単純かつ日常的な会話であることと複数回の反復という法則性があり、ここではそ  
の特徴が模倣されているのである<sup>38</sup>。

古代ギリシア悲劇の合唱隊が祭式的な役目を担っていたのに対し、「市民による合唱隊」  
としての喜劇の合唱隊は統合的な機能を前面に押し出すものであった<sup>39</sup>。合唱隊と市民の関  
係については次章でも触れるが、すでに役者の専門家が進んでいた紀元前五世紀にも、合  
唱隊は一般市民により構成されていた<sup>40</sup>。まさにこの特徴的な背景こそが、合唱隊と観客の  
あいだの乖離を取り除き<sup>41</sup>、「観客との密接なコンタクト<sup>42</sup>」を可能にしたのである。つまり  
市民が合唱隊を務めることにより、舞台が置かれた劇場空間において、観客と役者の距離  
が取り除かれたのである。『スポーツ合唱隊』も、こうした見る者と見られる者の融合と取  
り組んでいる。

それぞれが自身の領域<sup>フィールド</sup>を持つ、けどそれってのは、なんていうか、チームの一部なん  
だ。チームは俺たちだ。優勝杯は俺らのもの。優勝杯は俺らのものじゃない、チーム  
はそれを手にしたいって俺らの意志の強さを知ってて、妥協しやがった、女みた  
いに。多くの女どものように。それはあれをまたもや手放した、それってのはチーム、  
あれってのはすぐ手が届きそうなくらい近くにあった優勝杯のことだ。もし俺らがこ  
の暴動的性格を持ち合わせていなかったとしたら、俺らは一度だって世界級になれな  
いんじゃないか。まさにだからこそ俺らは俺らのチームとこんなにも幸せな結婚をし  
ているかのように感じて、たとえ俺らが暴動を起こそうとも！<sup>43</sup>

ここで使用されている「wir [俺たち、俺ら]」という一人称複数形が、具体的に誰を指示  
しているのかを特定するのは難しい。ただし、この引用の前には「ドイツ代表が俺たちを

<sup>37</sup> <http://www.spiegel.de/panorama/a-238372.html> (最終確認：2011.3.2)

<sup>38</sup> エペイソディオンの韻律は、日常会話的な特徴を備えた「単純な弱強三步格 [einfache jambische Trimeter]」(Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, p. 17) である。

<sup>39</sup> Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, p. 24.

<sup>40</sup> Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, p. 16.

<sup>41</sup> Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, p. 25.

<sup>42</sup> „engen Kontakt zum Publikum“ (Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, p. 24).

<sup>43</sup> „Jeder hat sein eigenes Feld, aber er ist auch irgendwie, wie soll ich sagen, Teil der Mannschaft. Die Mannschaft sind wir. Der Pokal gehört uns. Er gehört nicht uns, die Mannschaft kannte unsere Willensstärke, ihn zu erringen, und gab nach wie eine Frau. Wie viele Frauen. Sie hat ihn wieder hergegeben, die Mannschaft, den Pokal, der schon zum Greifen nah war. Wir wären nie Weltklasse geworden, wenn wir nicht diese rebellischen Eigenschaften gehabt hätten. Gerade deswegen fühlen wir uns doch so glücklich verheiratet mit unserer Mannschaft, auch wenn wir mal rebellieren!“ (Jelinek: *Sportchor*).

彼らの観客として産み出した<sup>44</sup>」と記されている。この文章を考慮に入れるならば、「wir [俺たち]」や「uns [俺たちを]」は観客を指していることになる。この開かれた解釈可能性は、単に選手と観客のあいだのステレオタイプの感情的な近さを示すだけでなく、観客と選手は優勝杯の希求において融合し、一体化し、一丸となるというスポーツ観戦に支配的な言説との組み合わせを示唆するものである。このように上述の引用においては、古代ギリシア演劇における役者や合唱隊と観客の融合とサッカー・スタジアムでの選手とサポーターの融合とが、類似した法則を用いて重ねあわされているのだ。

### 3. 現代ドイツ演劇における合唱隊

近年の合唱隊を用いた上演が脚光を浴びるにつれて、合唱隊に関する研究も増えつつある。本節ではそうした議論を確認し、『スポーツ合唱隊』が執筆された背景を探っていきたい。ハヨ・クルツェンベルガー (Hajo Kurzenberger) は、演劇学的な分析において「[19]90年代の演劇は〈合唱隊という演劇形式の復活〉を演出しているように見える<sup>45</sup>」と述べている。クルツェンベルガーは、グイド・ヒス (Guido Hiß) を引用しつつ、こうした「合唱隊を用いた演劇」を「ポスト登場人物的 [postfigural] <sup>46</sup>」と呼ぶ。クルツェンベルガーは、西洋の伝統的な演劇において登場人物を確固たる個人として様々なポジションを代表するものと理解し、合唱隊をこうした登場人物に対置させている。彼の論において合唱隊は、舞台上で行為し、対話を行うことで観客から独立した個人と認識されるような登場人物と対立関係にあるように思われる<sup>47</sup>。このように見るならば、合唱隊は、登場人物を用いた表現回避の模索のなかから導入されたということになる。その意味で、合唱隊を導入した上演実践の顕著な増加は、主体や個人というコンセプトに対する問題提起を反映したものであり、この点が「ポスト登場人物的」という言葉の接頭辞にあたる「ポスト」によって強調されている。

さらにクルツェンベルガーは古代と現代の合唱隊の概念的な差異を強調し、フーコーとの共通性を見いだせるような方向へと論を展開している。「今日では、共通する生活の形式

---

<sup>44</sup> „Die deutsche Mannschaft hat uns als ihre Zuschauer geboren“ (Jelinek: *Sportchor*).

<sup>45</sup> „Das Theater der neunziger Jahre scheint eine »Wiederbelebung chorischer Theaterformen« zu inszenieren“ (Hajo Kurzenberger: *Chorisches Theater der neunziger Jahre*. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen Theater der neunziger Jahre*. Berlin, 1999, pp. 83-91, hier p. 83).

<sup>46</sup> Kurzenberger: *Chorisches Theater der neunziger Jahre*. p. 84. クルツェンベルガーは「ポスト登場人物的」という言葉をグイド・ヒスの著作 (Guido Hiß: *Der theatralische Blick*. Berlin: Reimer, 1993, p. 76) から引用して使っている。

<sup>47</sup> Hajo Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: Transkript, 2009, p. 72.

のような基礎や土台がなくても、ひとりひとりの個人が合唱隊に参入している<sup>48</sup>」。クルツェンベルガーによれば、合唱隊の機能は、宗教的な結びつきを生み出すものであり、政治的な共同体を築きあげるものだ。しかしながら、そうした古代の宗教という枠組みにおいて合唱隊が担っていた真実を生み出すという機能は、わたしたちが生活する多文化的かつ非均質的な現代社会における宗教に対する理解と単純に比較することはできない。もし古代の合唱隊に前提とされていた共通した土台が、今日では確認できないとするならば、現代的な合唱隊はいかに成立しうるのだろうか。それがいかなる形であるにせよ、クルツェンベルガーの合唱隊というコンセプトには、すでにつねに共同体的な要素が書き込まれているのである。

ドイツ語圏演劇における合唱隊の現代的な展開に関する議論では、ほぼ必ずイェリネクの演劇作品への言及が見つかる。なかでも、繰り返し取り上げられるアイナー・シュレーフ (Einar Schleef) 演出の『スポーツ劇』(1998.1.23、ウィーン・ブルク劇場初演) には<sup>49</sup>、極めて印象的な合唱隊のシーンがある<sup>50</sup>。白いランニングシャツに体操着のズボン<sup>51</sup>をはいた約五十名の男女が、厳しい規律訓練の成果ともいえるような全身運動を同じ速度で繰り返し、同じフレーズを朗読するのである。初めに触れたように、『スポーツ劇』の副テキストには、ギリシアの合唱隊だけは必ず残すようにとの要請がはっきり記されている。

お好きなように〔上演〕なさってください。なくてはならない唯一のものは、ギリシアの合唱隊です<sup>52</sup>。

演出家が要求に応えるか否かには選択の余地は残るであろうが、イェリネクはさらなる条

---

<sup>48</sup> „Heute gehen einzelne Individuen den Chor ein, ohne das Fundament einer gemeinsamen Lebensform und Begründung zu haben“ (Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters*. p. 73).

<sup>49</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte u. a. (Hgg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, p. 52; Anne Fleig: *Zwischen Text und Theater. Zur Präsenz der Körper in Ein Sportstück* von Jelinek und Schleef. In: Erika Fischer-Lichte; dies. (Hgg.): *Körper-Inszenierungen*. Tübingen: Attempto, 2000, pp. 87-104, hier p. 103. Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters*. このほかに、1993年ヨッシ・ヴィラー演出の『雲。家。』の上演も、合唱隊をめぐる議論のなかで、たびたび取り上げられている (Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters*. p. 85; Ulrike Haß: *Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelinek EIN SPORTSTÜCK am Burgtheater durch Einar Schleef*. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hgg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin, 1999, pp. 71-81). 『雲。家。』は、一人称複数形の「わたしたち」で書かれたテキストで、配役のないテキストである。ヴィラーの演出では、六人の女性がテキストを朗読するというスタイルをとった。この演出でも舞台に立つすべての役者が同じような姿勢を取るシーンがないわけではないが、シュレーフ演出の『スポーツ劇』と比較するならば、前者のコロスは合唱隊、後者のコロスを舞踊隊と訳したくなる。これは前者が声の重なりに重点を置いているのに対して、後者は圧倒的な人数の役者による身体的な動きに重きが置かれているからだ。

<sup>50</sup> Jelinek: *Ein Sportstück*. この作品は、ウィーン・ブルク劇場で1998年1月23日に初演された。なお、インターネット上で、この最も有名な合唱隊のシーンは「スポーツ合唱隊 [Sportchor]」と呼ばれている。

<sup>51</sup> この衣装は、現代的なスポーツウェアというよりも、ナチ時代の体操着のように見える。

<sup>52</sup> „Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre“ (Jelinek: *Ein Sportstück*. p. 7 – kursiv im Original).

件を書き加えている。

私が合唱隊に望むのは、男性合唱隊長ないしは女性合唱隊長が、イヤホンを通じて、スポーツチャンネルに接続されており、あらゆる好奇心をそそるスポーツをめぐる出来事や最新の結果を〔…〕聴衆に公表していくことです<sup>53</sup>。

合唱隊長 (Chorführer/In) の機能への言及は、原語の単語のなかにヒトラーを表す「総統／指導者 (Führer)」という言葉が潜んでいることを考慮に入れ、政治的・歴史的な背景をも含めて理解する必要があるだろう<sup>54</sup>。イエリネクが言語に含まれる重層的な意味に常に敏感であり、それを最大限に活用する作家であることを考慮すれば、この単語の使用でナチ的な全体主義の言説を脚色しながら導入していることは疑いようがない。「総統」としての合唱隊長が最新のスポーツの結果、つまり「真実」を大衆に発表する。この場合、古代の合唱隊の真実を与える機能と、ヒトラーの覇権的な演説が重ねあわされているが、発表内容がスポーツ情報であることから真剣みを欠いた一種の脱モンタージュとなっている。ちなみにシュレーフの演出では、合唱隊長は舞台には登場せず、観客席で指揮をしていた<sup>55</sup>。

シュレーフは、1980年代から繰り返し合唱隊の演出に取り組んだことで有名な演出家である。彼の合唱隊に対する非常に肯定的な理解は、一義性を巧妙に回避するイエリネクの合唱隊に関する理解とは異なっているように思われる。『スポーツ劇』初演の演出家としてシュレーフを要望したのは、イエリネク自身だといわれており、この認識の違いが演出を通じて顕在化することは<sup>56</sup>、すでにイエリネクの上演に対する鋭い洞察力によって、あらかじめ想定されていたのではないかという疑いはぬぐいきれない。シュレーフは、自身のエッセイ『ドラッグ・ファウスト・パルジファル [Droge Faust Parsifal]』(1998)において、シェイクスピアによって個人化されてしまった合唱隊の克服というチャンス肯定し、強調している。従来通りの上演実践に対する批判において、シュレーフは、一方で「市民演劇」と個人を、他方では「大衆演劇」とプロレタリアートとを結び付けて考えている。個人化された人間を市民として描き出すことを、彼は暴露する必要のある欺瞞だと理解する<sup>57</sup>。

---

<sup>53</sup> „Was ich vom Chor will, ist folgendes: Der Chorführer, oder die Chorführerin, soll mittels Ohrstecker mit dem Sportkanal verbunden sein und alle interessanten Sportereignisse oder die neuesten Ergebnisse [...] dem Publikum bekanntgeben“ (Jelinek: *Ein Sportstück*. p. 7 – kursiv im Original).

<sup>54</sup> ここで問題となっている単語はともに、一般名詞であり、イエリネクの造語ではない。

<sup>55</sup> 寺尾格「コロスとモノログ——エルフリーデ・イエリネク『スポーツだんぺん劇』のブルク劇場初演をめぐる」、『専修大学人文論集』、第64号、1999、pp. 33-64、ここでは p. 55。

<sup>56</sup> フランツ・ヴィレ (Franz Wille) は、初演の劇評で両者の対立的観点をはっきりと打ち出した解釈を行っている。「彼女 [イエリネク] にとって大衆は脅威であるのに対し、シュレーフにとっては、満たされることのない願望、純粋なユートピアである」(Franz Wille: „Gespenster der Gegenwart“. In: *Theater heute*. 1998.3, pp. 2-11, hier p. 9)。

<sup>57</sup> Einar Schleaf: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 274.

もう一方で、彼の批判は、現代社会における個人の排除と追放に対する抵抗にも向けられている。以上の二点を克服していくために、シュレーフは、彼にとっての社会的なユートピアの実現にむけて、共同体のおよび儀式的な薬物吸引を説くのである。シュレーフの考えでは、ドラッグと合唱隊には、出自とは関係のない連帯を作り上げるために人間を結びつける機能が備わっているからだ。したがって、彼にとって、「大衆」が肯定的なコンテクションを持った理想の世界に到達する過程に、合唱隊の形成が据えられている。この意味において、彼の演劇における新たな合唱隊演出は政治的かつユートピア的な試みなのである。それゆえに『スポーツ劇』初演の合唱隊シーンは、揃いの衣装である体操服を身に着けた人々による一糸乱れぬ身体的運動に焦点があてられている。ここでは、動きに合わせてテキストの朗読がリピートされるが、舞台を埋め尽くす合唱隊の一糸乱れぬ動きという視覚的インパクトがある。これに比べれば、徐々に息切れを伴ってなされる聴覚的なインパクトは小さい。暗い舞台を背景に、白い衣装を身に纏って動く身体の視覚化は、確かに抗いがたい魅力を備えている。一方、合唱隊の発話は声そのものの複層性は認められるとしても、朗読されるフレーズが合唱隊員らによって一斉に調和のとれたリズムで発話されるために単声的なものとなっている。つまり、シュレーフは、合唱隊の身体的な視覚化に焦点を当てているだけでなく、合唱隊に共同体の一体感を生み出す機能を担わせているように思えるのである。

演劇学者のウルリケ・ハス (Ulrike Haß) もまた、『スポーツ劇』の初演を論じた論稿で、合唱隊の意味と役割を分析している。彼女も現代演劇における合唱隊の演出という傾向から論をはじめ、特に合唱隊の表現という観点からシュレーフとイエリネクの違いを明らかにしている。彼女は合唱隊の表現に関する別の観点を導入する。ハスによれば、イエリネクにおいて合唱隊は主人公 (Protagonisten) に代わるものである。これによって演劇の登場人物というレベルにおいて、言語の様式に変化がもたらされる。「合唱隊は、現代演劇においては、ますます独自の登場人物 [Figur] として発見されつつある<sup>58</sup>」とハスは指摘する。イエリネクの演劇の場合、合唱隊的な発話方法は言語と話者の分離を引き起こすものである。なぜなら、合唱隊による発話行為はもはやはっきりとした輪郭を備えた、個別の主人公には、振り分けられないからだ。新たに発展した合唱隊の発話方法は、その「公共性」のおかげで、合唱隊のひとりひとりからなる話者の総体よりも広範なものになる。こうしたハスの言語観は、視覚的な空間を頑なに拒むイエリネクのそれと一致している。シュレーフが、『スポーツ劇』の合唱隊の視覚的演出のために、空間を持ち出さなければならなかったのに対して、イエリネクは聴覚芸術としての『スポーツ合唱隊』では身体的な視

---

<sup>58</sup> „Der Chor wird im Gegenwartstheater immer stärker als eine eigenständige Figur entdeckt“ (Haß: Im Körper des Chors. p. 71).

覚性が優位なサッカーを主題化としながらも、聴覚メディアの特性という助けを借りて、いずれの視覚的空間をも排し、視覚に頼らない言語化に挑んでいる。

彼女〔イエリネク〕は、もはや、あらかじめ存在する公共的な空間などは計算に入れておらず、それを〔公共的な空間〕を生み出すのである。彼女は、均一化された視覚的空間とは逆の、オーラルかつ聴覚的な関係性として生じる公共性という概念を想定している〔…〕。わたしたちにとって今日までなじみのある公共性という概念は、視覚可能性という知覚のメタファーによって優勢を占められており、この概念が克服されるかもしれないのだ。すなわち、これこそが、思想的かつ受容理論的に合唱隊の演劇と結びついた挑戦なのである<sup>59</sup>。

空間はイエリネクにおいて合唱隊ないしは発話によってのみ産み出されるのであり、発話に先立つものではない。イエリネクにおいて、言語はそれ自体が公共性の形そのものなのであり、言語とは繰り返し反復されてきた発話のことである。その反復のなかで脈々と継続されてきた言語の使用法は、その都度、使用される時代の文脈のなかに組み込まれていく。つまり、文脈を更新する発話行為こそ、公共性の形成に貢献するのである。このことから合唱隊の発話が、特定の主体や特定の人物の発話に還元できないことは明らかだ。

合唱隊が声を使って行為するのではなく、発話そのものを行っていることは、何度強調しても強調しすぎることにはならない。合唱隊の発話は一人の人物から出てくるものではない。その声は個人的なものではないし、声にどこか確固とした〔出〕所を振り分け、声をその場所の「表現」であるかのようにしてしまう試みに逆らうものなのである<sup>60</sup>。

しかしながら同時に、イエリネクにおける合唱隊的なものは、統制のとれていない非均質性および複数の声の同時性によって特徴づけられている。非均質性と同時性は、統一化という試みへとすり替わりかねない。ハスによれば、合唱隊とは調和のとれたまとまりではなく、不協和音の多声を象徴するものである。

発話においては〔どの声も〕自らの特異性を〔保持し〕、声同士の音による関係性は統

---

<sup>59</sup> „Sie [Jelinek] rechnet mit keinem vorgängigen öffentlichen Raum mehr, sondern stellt ihn her. Sie legt einen Begriff von Öffentlichkeit nahe, welche sich jenseits der nivellierten sichtbaren Räume als oraler, auditiver Zusammenhang einstellt [...]. Der uns bis heute geläufige Begriff von Öffentlichkeit wird von perzeptuellen Metaphern der Sichtbarkeit dominiert, und dieser Begriff wäre zu überwinden: Das ist die Herausforderung, die sich gedanklich und rezeptionstheoretisch mit dem Theater des Chores verbindet“ (Haß: Im Körper des Chors. p. 71).

<sup>60</sup> „Es kann kaum genügend betont werden, daß der Chor nicht mit einer Stimme agiert, sondern als ein Sprechen. Das Sprechen des Chores kommt nicht aus einem Mund. Seine Stimme ist nicht persönlich und sperrt sich nachhaltig gegen den Versuch, ihr irgendeinen Ort zuzuweisen, dessen »Ausdruck« sie wäre“ (Haß: Im Körper des Chors. p. 78).

制をとれないままである。そのため、統一性という特徴ではなく、同時性という特徴が前面に出てくることになる。重要なのは、一つの声による多層的発話ではなく、複数の声による同時的発話なのだ<sup>61</sup>。

#### 4. 聴覚劇における合唱隊の表現

イエリネクの『スポーツ合唱隊』は、聴覚劇として構想された。文字メディアや演劇的表現とは根本的に異なる表現を可能にするのが、聴覚メディアである。受容者がラジオ番組を聞くことで得る聴覚的な知覚の次元は、文字メディアから知覚できることとは異なる可能性を開くものである。いかなる読者であっても、転写された文字から発話された言語が響く空気中の波動を知覚することはできない。そうであればこそ、音を文字へと還元するときには、きわめて多くの問題が生じることになる。このことを肝に銘じつつも、ここで実験的という留保をつけたうえで、文字メディアを用いた聴覚劇の音源の解釈に挑んでみたい。以下では聴覚劇からの転写を試みるが、その際、言語的要素だけではなく、あくまで補助的なメディアとして非言語的な聴覚要素も括弧でくくって文字に起こしてみたい。なお、文字への転写を行う時点で、すでに解釈が始まってしまうことは避けられない。

〔歓声、ホイッスルが二度鳴り響く、サッカー・スタジアムの試合開始時のような調子で湧き上がる歓声、大砲が放たれたような低い爆破音〕〔女性の声でラジオドラマの紹介〕「エルフリーデ・イエリネク作『スポーツ合唱隊』〔リズムカルな小太鼓による連打、歓声がやむ、ゆっくりとしたテンポで男性が語り始める、声も速度も落ち着いており、分節化され、聞き取りやすい発音で〕それは動いている、俺たちは動く、俺たちは止むことなく動く、動きのなかで、静止状態、絶対的な静止状態。俺たちは動く、ただ静止状態に到達するためだけに。持続的活動〔深く息を吸って、同じ声が続く〕それは俺たちにいつまでも不変性を信じ込ませようとする。〔軽快な小太鼓の音がゆっくりと聞こえなくなり、音楽のボリュームがあがる。声は打って変わって、軽い調子になる〕あ、そうなの、俺たちには何も言わないんだ、〔調子がまた変わり、聞き取りにくい発音で〕俺たちは知らねえよ、えーと…〔再び声が変わり、断言調で〕俺たちは何も知らない！〔勢いよく〕全然ちがうってこともありうるよ。〔アナウンサーのようなテンポで、淡々と〕しかし、プレスはそれを知りたがっているのです、〔激しく運動をした後のように息切れをしたまた別の調子で、少し笑いも含んで〕俺たち、俺たちは知らないよ。〔お茶を濁しながら自問自答するように〕俺たちが知っているんだったら、えーもしそうだったらね、言えるわけだけど…〔はっきりと〕だけど俺たち何も知らないんだ〔少しテンポアップして、再びアナウンサーのような調子で、何かを伝えるように〕カメラマンたちが夜通しで、かのバイエルンのプロ〔選手〕の家の前で待ち伏せています！ 次の夜になれば別の家の前で！<sup>62</sup>

<sup>61</sup> „[Jede Stimme behält] im Sprechen ihre Eigenheiten bei, und die tonalen Beziehungen zwischen den Stimmen bleiben unreguliert. Von daher tritt nicht das Merkmal der Vereinheitlichung, sondern das der Gleichzeitigkeit in den Vordergrund. Es handelt sich nicht um das vielfache Sprechen mit einer Stimme, sondern um das gleichzeitige Sprechen von vielen Stimmen,“ (Haß: Im Körper des Chors. p. 79).

<sup>62</sup> „[Ausruf, zwei Pfliffe, Geschrei wird lauter wie am Spielanfang im Fußballstadion, ein Knall, wie aus

湧き立つような歓声が聞こえ、その後二度続けざまにホイッスルが鳴り響くと、割れるような歓声が一層広がる。こうしてラジオドラマ版『スポーツ合唱隊』は幕が開く。冒頭のサウンドは、サッカーの試合を連想させる。それゆえその直後に鳴り響く大砲のような音は、すぐさま「戦争」や「戦い」といったキーワードを思い起こさせる。ここで文字に起こした最初の一分間だけをとっても、聞き手は、雑音、効果音、楽器の音、音楽、言葉などさまざまな音の組み合わせを耳にする。題名と放送劇作家名を告げる女性の声を除くとしても<sup>63</sup>、初めの約一分間だけで、少なくとも九つの異なる男性の声が聞こえる。この声の声音は一人の人間の声とわかるような単声的なものではなく、聴覚的なヴァリエーションに富むものである。またテンポも一定ではない。声はよどみなく流れることもあるが、吃音のように詰まることもあり、活気に満ちていることもあれば、単調なこともある。ここで聞こえる聴覚的な要素から声だけを抜き出してみても、単に「声」と一言では表現しがたい異なる声を確認できる。ここから、形式的には多様でほぼ共感的（synästhetisch）といってもいいような印象が生まれる。これは、単に、同時に複数の音からなる層が生産されているというのではなく、まるで朗読によって引き出された複数の声が絡み合わされた合唱隊的な作曲のようである。ここには伝統的な意味での対話的な声はない。あるのは、音楽と混同されることはないであろう、耳で聞きとることのできる断片や言語によるフレーズだ<sup>64</sup>。聴覚劇『スポーツ合唱隊』では、この複雑極まりない合唱隊が皮肉にも唯一の話し手によって具現化されている。たとえステレオで録音され、ミキシングされているとしても、これは聞き手の意表を突くものである。このように複数の手法によって多声性の効果は生み出されている。音を絡み合わせから生み出された複雑性は、聴覚劇の響きを恣意的に不明瞭なままにとどめることで作り上げられたもののように見える。

この作品の出だしは、かなり簡素な印象を与えるものではあるが、最初の行は意味の関

---

Kanonen] [die Vorstellung des Hörspiels durch eine Ansagerin] „Sportchor von Elfriede Jelinek“ [rhythmischer Trommelwirbel; Schreien endet; langsamer Beginn des Sprechens, ruhige, artikulierte Männerstimme] Es bewegt sich, wir bewegen uns, wir bewegen uns unaufhörlich, in einer Bewegung, die Stillstand ist, absoluter Stillstand. Wir bewegen uns ja nur, um Stillstand zu erreichen. Permanente Aktivität, [tief einatmend, weiter gleiche Stimme] die uns doch immer nur Unveränderlichkeit einreden will. [Trommelwirbel, verschwindet langsam und Musik wird lauter. Der Ton der Stimme lockert sich] Ach, sie sagt uns nichts, [weitere Änderung des Tons, verschleifend] wir wissen es nicht, un'äh... [wieder Stimmänderung] wir wissen nichts! [mit Schwung] Kann ganz anders sein. [geschäftlich, im Tempo eines Fernsehansagers] Die Presse will es aber wissen, [in anderem Ton, kurzatmig wie nach dem Sport, danach ein wenig lachend] wir, wir wissen es nicht. [ausweichend, fragend] Wir würden es ihr ja sagen, wenn wir es wüßten, eh, ähm.. [entschieden] aber wir wissen auch nichts. [etwas schneller mitteilend, wieder wie ein Fernsehansager] Die Fotografen lauern die ganze Nacht vor dem Haus dieses Bayern-Profis! Nächste Nacht vor eines andern Haus!“ (Sportchor [Hörspiel, 00:01-01:03]).

<sup>63</sup> 女性の声は、ラジオドラマ版『スポーツ合唱隊』全体を通して、一度しか使われていない。

<sup>64</sup> Michail M. Bachtin: Das Wort im Roman. In: Ders. (Hg. von Rainer Gröbel): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1979, pp. 154-300 を参照。



連を入り組んだ手法で告げるものでもある。なぜならこの一行目で、イエリネクは自身の作品の基本的な調子を伝えるだけでなく、理想的ともいえる受容方法をも提供しているように見えるからだ。

それは動いている、俺たちは動く、俺たちは止むことなく動く、動きのなかで、静止状態、絶対的な静止状態<sup>65</sup>。

冒頭の文は、文法的・意味的な変化とずれを引き起こす。例えば、この文章に出てくる主語は、「それは動いている [Es bewegt sich]」から「俺たちは動く [Wir bewegen uns]」へと変化し、原語では動詞の活用にも変化が確認される。意味のずれやその強調が「止むことなく [unaufhörlich]」という副詞の挿入によって引き起こされ、それに続いて、動詞「動く」と同じ語幹を持つ「動き」という名詞が続く。さらに「動き」と「静止状態」、ひいてはそれを絶対化する「絶対的な静止状態」へと意味的な対立が用いられながら、意味は緩やかに変容していく。その結果、一見、明瞭であった文頭の「それは動いている」は、アポリアで結ばれることになる。この文の前半では同じ音「beweg- (動)」が四度も繰り返される。冒頭の「Es bewegt sich [それは動いている]」は、言説的にはガリレオ・ガリレイが言ったとされる有名な文章「Sie [die Erde] bewegt sich doch! [それでも地球が動いている!]<sup>66</sup>」を想起させる。ガリレオの考えは、当時、それまでの世界観を揺るがし、全く新たな世界観を開拓するものであり、当時の人間の思考に疑問を投げかけるものでもあった。このように見るならば、冒頭の文章は、歴史的な言説とその展開をはっきりと示していることがわかる。「動き」は「変化」でもある。文章の構成部分「俺たちは止むことなく動く」は、ヘラクレイトスの万物流転 (panta rhei) という考え方のように、人間はつねに変化しながら生きることを表現している。意味を細分化させるとともに、ガリレオの発言との関連を強く意識するならば、一行目の時点ですでに、今日の世界はいかに説明されるのかという問いが立てられていることもわかる。なかでも、タイトルや内容が示す、スポーツの現代社会における位置、またそれが世界を捉えるためにいかに利用されているのかを問うている。なぜなら、スポーツは成果や利益を追求する現代社会の重要な側面を体現するものの一つであり、試合の結果は大衆の感情を発露させるきっかけを作り出し、戦争の代替という役目まで担うといわれるからだ。現代社会の縮図ともいえるスポーツが、このテク

---

<sup>65</sup> „Es bewegt sich, wir bewegen uns, wir bewegen uns unaufhörlich, in einer Bewegung, die Stillstand ist, absoluter Stillstand“ (Jelinek: *Sportchor*).

<sup>66</sup> ガリレオ・ガリレイ (Galileo Galilei; 1564-1642) は、コペルニクスの説に基づいた自身の検証的実験、つまり太陽が地球を回っているのではなく、地球が太陽を回っているという地動説についての第二次裁判の判決後に、この言葉を発したと言われている (*Brockhaus Enzyklopädie in 24. Bänden. Bd. 8, Mannheim: Brockhaus, 1989, p. 95*).

ストの主要テーマとして描かれることで、演繹的に社会の問題が細分化されているのである。その際、イエリネクは脱モンタージュという方法で複雑極まりない芸術的な言語を生み出している。こうしたずらしの手法は、彼女の引用方法にも表れている。そうであればこそ、テキストの初めの行は、ガリレオの発言を伝承されるままオリジナルの形で引用するのではなく、読者の認識に届き、意味を付与するというメカニズムを発動させる契機となる程度には原型を保持した状態で書き換えられているのだ。こうして読者も動きのただなかに置かれたままとなる。

だが、このテキストがサッカーを取り上げていることを思い起こすならば<sup>67</sup>、イエリネクの言語使用法は、サッカーのフィールドで蹴られ、転がるボールの動きに譬えうる。サッカーの競技場でボールがパスされるように、一つの言葉が、新たな言葉へとつながっていくのだ。九十分のサッカーの試合のなかで、ボールをいかにつなぐのかということは、あらかじめ決められているのではない。この予測不可能性こそが、試合での手に汗握る緊張を引き起こすものである。そうした試合では、単なる勝敗という結果もさることながら、息をのみ、ドキドキとさせる緊張を保つ試合の経過が求められている。『スポーツ合唱隊』の受容において読者は、サッカーの試合観戦を楽しむように言葉の連鎖を追いかけ、その連鎖がいかなる展開を見せるのか、そこで生じた差異がいかに次の言葉や意味を産み出していくのかを考察するのである。サッカー・スタジアムにおける行為者が選手や監督に限られず、試合を観戦するサポーターなど雑多な集団であるのと同様に、テキストにおける声やポジションや言説も多様である。そこでは一見錯綜しているかに見えるものが、ある種の戦略によって貫かれていると解釈することも可能となる。サッカーの試合が行われるフィールド (*Spielfeld*) でも、聴覚劇 (*Hörspiel*) でも、単にカオスが統制を取っているのではなく、むしろ個々のポジションの臨機応変な動きが、新たな戦略や戦術という創意工夫を重ねながら、目標に据えられた結果につながるように展開していくのである。このように作品とサッカーの試合をリンクさせて考えるならば、『スポーツ合唱隊』という聴覚劇は、言語がサッカー・ゲームのようにぶつかり合い、協力し合い、行きかう言語の競技場とが重ねられていることがわかる。

俺たちはそれでも先回りする、何より先かは関係ない、俺たちは何かに寄りかかっている、俺たちはまるでティーパックのように垂れかかっている、そうしたらみんなの目に入るようになる、俺たちはそんなことをまた言い始める、もう一回、もう一回と。俺がやってみたいに。そうすりゃ俺たちはもう一回、今度こそ同じようにうまく言えるんだ。俺みたいに。俺たちは今度は証人を前にもう一度繰り返すんだ！ ゲーム

---

<sup>67</sup> サッカーが主題の一つであることは、雑誌版およびインターネット版に挿入された写真がサッカーと関連していることから明らかである。雑誌版は掲載されたすべての写真、インターネット版は九枚中二枚が古代ギリシアの壺に描かれた絵であるのを除くと七枚の写真がサッカーと関連している。

をする代わりに、俺たちはただひたすらにしゃべるんだ<sup>68</sup>。

この引用は言語の競技場にて、いかに言葉が駆け回り、展開しているのかをはっきりと示している。まず、この引用では『スポーツ合唱隊』の冒頭から特徴的に表れていた言語ゲームのような変容が使われている。「vorgreifen [先回りする]」という動詞が使用された直後には、時間的な前を意味する前置詞の「vor [先に]」が使用され、「an et<sup>3</sup>. hängen」が「寄りかかる」と「垂れかかる」のように二重の意味で使用されることで、小さな差異が生み出される。だが最後の行では、再び「ゲームをする [spielen]」というスポーツの語彙と「しゃべる [reden]」ことが交換可能かのように使われる。このテキストに散見される「俺(ich)」と「俺たち (wir)」との変換は、サッカーのチームという特徴のみから導き出される意味と関連しているのではない。むしろより根本的なのは、引用した文章を一貫して真実の発見と証人へと運びこむという「公的な」発話の言語批判的な考察から導き出される意味と関連していることである。上述の引用文のようなパッセージは、ワールド・カップというスポーツの祭典という具体的な契機に際して書かれたイエリネクの言語が、公的な言語を用いながら、抽象的でありながら根本的な分析へと移行されているのかを示すものである。彼女はサッカーの試合を想起させるようなテキストの戦略を用いることで、言語の言説的特徴に対する関心を前面に押し出していくのである。

## 5. 繁茂する音

イエリネクのテキストにおいて、言説という概念がいかに重要な役割を演じるかを提示するために、ここで言説の意味に関するフーコーの理論を再度、確認したい。彼は、言説という概念を用いて示した歴史的な言語空間に、無秩序な諸言説の動きを見る。

諸々の禁止、せきとめ、闕、境界には、言説の繁茂を少なくとも部分的に制御し、言説の豊富さを最大の危険から引き剥がし、もっとも制御不可能なものを回避していくために、言説の無秩序を組織する [...] という課題があるように見える。われわれの社会は、間違いなく [...] 根深いロゴス嫌悪に支配されている。[その嫌悪とは] あらゆる出来事、発言された事柄の集合体、あらゆる言表の出現、そこにある暴力的・突発的・戦闘的・無秩序・危険なすべてのもの、不断で無秩序な言説のざわめきに対する声なき不安に対するものである<sup>69</sup>。

---

<sup>68</sup> „Wir greifen uns trotzdem vor, egal vor was, wir hängen was dran, wir hängen uns rein wie Teebeutel, damit man es sieht, und wir beginnen, das alles noch einmal zu sagen und noch einmal und noch einmal. So wie ich. Da können wir es genauso gut jetzt schon noch einmal sagen. So wie ich. Wir wiederholen das jetzt vor Zeugen! Anstatt zu spielen, reden wir immer nur“ (Jelinek: *Sportchor*).

<sup>69</sup> „Es hat den Anschein, daß die Verbote, Schranken, Schwellen und Grenzen die Aufgabe haben, das große Wuchern des Diskurses zumindest teilweise zu bändigen, seinen Reichtum seiner größten Gefahren zu entkleiden und seine Unordnung so zu organisieren, daß das Unkontrollierbarste vermieden wird [...]. Es herrscht zweifellos in unserer Gesellschaft [...] eine tiefe Logophobie, eine stumme Angst vor jenen

言説がいかなる機能を持つかについて、具象的に描写するためにフーコーは、「繁茂」、「危険」、「無秩序」、「制御不可能」、「集合体 [Masse]」、「ざわめき」といったメタファーを引き合いに出す。こういった隠喩は、活発さ、暴力性、雑多な集合体といった印象を与える。言説は、内なる力によって制御されるもの、何らかの枠組みをすり抜けて、捕らえきれないものであるようだ。他方で、フーコーが『言説の秩序』で詳しく叙述したように、そういった力には「諸々の禁止」などの制限のメカニズムや戦略が対置されている。秩序と無秩序の緊張が同時に支配する領域で、言説は常に変動や変化のただなかにある。いかなる権威的な機関も言説を抑制したり、調整したりすることはできない。それゆえに、言説の相互操作的な権力の網の目が生じ続けているわけだ。フーコーは相互に絡み合った権力概念を描いてみせた。「根深いロゴス嫌悪」や「声なき不安」という理由から、話者はおそらく、言説の開かれたままで危険な戯れや、意味と無意味が恒常的に組み立てられては壊される言語の競技場に身を晒すより、厳しく統制し、真実を付与する一部の言説に身をゆだねたがる。なお、借用された言説の断片が倒錯的な作用をもたらさうる範囲というのは、受容者の意味に対する戦略、および、権力に対する関心に左右される。

フーコーは、雑音とも訳しうる「ざわめき [Rauschen]」を説明する際に、理解しがたいものを言語化するというイメージ、発話を扱う領域からのメタファーを意識的に用いている。まさに本章で分析、提示してきたようなイェリネクの聴覚劇は、ざわめきとして捉えうるのだ。聴覚劇の開始を告げる歓声は、表面的には非言語的であるにもかかわらず、しかし言説的な刻印をはっきり示すものである。ハスやクルツェンベルガーによる合唱隊に関する分析は、合唱隊の話者として明確な輪郭を持つ登場人物の不在を明らかにした。同様に言説にもそれを話す独立した主体というものは存在しない。「俺(ich)」と「俺たち(wir)」もテキスト（あるいは聴覚劇）のなかで、その都度、発生するような存在であり、一貫して同一性を保つものではない。理解しがたく、誤解をまねきうるものとして言説を響きに変換することで知覚させようとするざわめきによる試みは、言説という概念から権力の刻印を払拭しようとする事とはではない。先に見た聴覚劇の開始を告げる歓声はその典型的な例となるように、非言語的なものにも権力が書き込まれることは十分にありうることだからだ。歓声やホイッスルのような文節化しきれない音が、ラジオというメディアを通じて、受容される場にスタジアムを立ち上がらせるとき、そのなかで一つには還元できない社会的な出来事の相互関係性が、権力関係という観点から論じられているのである。このように読み解くならば欲望や快楽や本能や攻撃性などに関連付けられるサッカーの試合が、

---

Ereignissen, vor jener Masse von gesagten Dingen, vor dem Auftauchen all jener Aussagen, vor allem, was es da Gewalttätiges, Plötzliches, Kämpferisches, Ordnungsloses und Gefährliches gibt, vor jenem großen unaufhörlichen und ordnungslosen Rauschen des Diskurses“ (Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. p. 33; Foucault: *L'Ordre du discours*. p. 52).

聴覚劇のテーマに選ばれ、かつワールド・カップ開催直前に放送されたことは、まさに挑発的なイエリネクの姿勢を示すものである。

イエリネクのテキストで、ざわめきは単に聴覚的に知覚可能という次元だけではなく、テーマの次元においても扱われている。単語の集積としてのざわめきは、テキストの表面的な意味の付与を抑制しており、受け手は自らの解釈を通じて意味を付与しつつ、埋めていかなければならない。例えば、以下に挙げる引用部では、ヨーロッパのキリスト教における聖杯伝説が、書き込まれている。

何だと、そこにはないだと、聖杯がないだって？ ではあなたは別の場所を探せばいいではありませんか！ 杯とは、皆が探し求めるもの、だがそれを持っているのは俺たちだけだ！ 俺たちは少なくとももうすぐそれを手にする！ まだ今のところ俺たちはそれを手にしてはいない。だがもうすぐだ。[...] 誰だって知っているんだ、俺たちの心臓から滴る血を受けた、かの欲望された優勝杯のありかを<sup>70</sup>。

この引用では、聖杯とサッカーの優勝杯という意味の層が重ねられている。ここでは、一見すると何ら関係のなさそうなキリスト教の言説とスポーツの言説が、奇妙な融合を見せる。異なる領域の言説を結びつけているものは、杯を手に入れたいという欲望である。この欲望こそが優勝杯であるトロフィーを、まるでそれが聖杯かのように描き出させるのである。イエリネクによる組み合わせは、異なる言説のなかに同じ法則を見つけることで両者を結び付けるが、この工程を通じて問題となる基本的な構造が暴かれていく。この組み合わせは分析の賜物であり、熟考なしにはその関係は意味を生じさせない。世俗的なものと聖的なものの結合は、ユーモラスな印象を与えるものでもある<sup>71</sup>。

文学的な手法として認識されるものは、他方ではすぐれた言説分析の成果でもある。すなわちここで行われているのは、キリスト教の言説とスポーツの言説の共通性に関する暴露である。イエリネクは、自身の文学テキストにおいて、思考構造や権力の諸関係を可視化させるために、言説を用い、同時に言説をずらしたり、ゆがませたりすることで、変容させている。イエリネクは異なる言説を相互に組み合わせることによって、言説の規則性や統制システムを浮き彫りにするだけではなく、自身の作業工程や議論を読者が共有しえるような配慮を怠らない。彼女は言語を使いながら、言語がそのように使用されうる条件を丹念に追い、それを開示しつつ、批判的な読みを挑発的に進めるのである。言説はそれ

---

<sup>70</sup> „Wie, dort ist er nicht, der heilige Gral? Dann suchen Sie halt wo anders! Der Gral ist das, was alle suchen, aber nur wir haben ihn! Wir haben ihn zumindest bald! Noch haben wir ihn nicht. Aber bald. [...] Jeder weiß, wo er jetzt ist, dieser begehrte Pokal, in dem unser Herzblut aufgefangen wurde“ (Jelinek: *Sporchor*).

<sup>71</sup> Bachtin: *Das Wort im Roman*.

が織りなす規則を巧妙に隠すのが常だが、このヴェールをはぎ取るために、イエリネクは複数の言説を相互に組み合わせ、対峙させていく。言説のこういった網の目のなかで、テキストのざわめきは生じている。

この網の目状の言説において決定的なのは、主体を不安定にさせる過剰な意味の生成である。そのように考えるならば、主体というのは、意味を作り出す莫大な量の諸要素のなかから、一定の意味を選ぶように強制されていることになる。これは何かを聞く場合に、聞き手がその意味を吟味せねばならず、無意味から意味をあるいはざわめきから意味を区別しなければならないことと似ている。したがって、ざわめきは、傾聴や理解において意味がもたらされるプロセスを指す、音響の基本的な諸要素の一つなのである。『スポーツ合唱隊』は、合唱隊的なものと言説的なものという雑音を生み、意味を生み出すようなヴァリエーションと戯れている。こうして、イエリネクは、一方では秩序を壊し、他方では秩序を作り上げるという相反した音響に含まれる働きを明示するのである。「音響効果 Akustik」という単語は、「聞いたことのあるもの、物音、噂、聞かれた（＝口頭での）教え<sup>72</sup>」を意味するギリシア語の名詞 ἄκουσμα (ákusma) に遡ることのできる単語である。「口頭による教え」という意味は意味を作り出すための要請であり、それに加えて教育や教訓といった意味としても理解できる。これに対して、初めの三つの単語は、明らかにざわめきを表わしている。「物音」とは、まだ意味が確定はしていない音響的に小さなまとまりを意味し、「聞いたことのあるもの」とは、一度頭に保存された音響的な効果を指す。これに対して「噂」とは、真実や意味といった特徴が、まだ確定していない中途半端な状態にある曖昧なままの発話を示す。噂と教えのあいだには、無数の言説がうごめいているだろう。そうした言説をイエリネクはテキストに組み込み、その繁茂し続ける澱がもはや統一性を保ちえないざわめきを生産している。

『スポーツ合唱隊』においてイエリネクは、聴覚劇というメディアの物質性、響きや響きのモンタージュに基づいて、聴覚劇のための音響効果の意味を詳細に考察している。聴覚劇の根本的な特徴は、発話の下でうごめくような聴覚劇の物質的なレベルにも、発話行為の表面に現れるポスト登場人物的な合唱的なレベルにも現れる。たとえば、視覚的ないしは見世物的に受容されるサッカーの試合は、ここでテーマとして完全に切り離すことのできない欲望、経済、勝利といった権力に関わる言説領域とともに描き出されている。これが聴覚劇においては、単なるテーマではなく、音響へと変換されることによって、発話を通じた意味の生成における諸条件の考察へと応用されている。古代において、合唱隊は真実を真実たらしめる役割を担っていたがゆえに、真実という保証付きの意味の生成と関

---

<sup>72</sup> Hjalmar Frisk: *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Bd. I. Heidelberg: Carl Winter, 1973, p. 57.

わるものであった。現代のドイツ語圏演劇において合唱隊は、ポスト登場人物的な発話行為として、個別の主体という論点を回避しうる発話行為として用いられているが、ここには古代の合唱隊の持っていた真なる意味を与えるという役目はない。ただし、合唱隊に真実を保証する権威がなくなっているとしても、意味を与える機能が残っている可能性は否めない。ゆえにそれが固定的な権力の発動へといたらないように、可動的で、変容する意味が断続的に生成されているのである。本章で分析してきたように、イエリネクは音響効果のさまざまな技術を駆使しながら、聴覚芸術である聴覚劇で言語の競技場を生み出している。その競技場において、合唱的な声の多彩さは、単に複数的な意味の付与という言説によるざわめきとしてだけでなく、豊かな効果として、音響空間を実現させているのである。

## 第五章 拡散する文学——『光なし』における追跡

### 1. 『光なし』の成立と初演

よく知られた話をいかに語り直すのかという問いは、何ゆえに語り直すのかという問いとちょうど表裏一体の関係をなしている。2011年3月11日に発生した大地震と大津波による東日本大震災に伴い、東京電力福島第一原子力発電所で事故が発生した<sup>1</sup>。この事故を受け、イエリネクは、再び迅速に反応し、演劇テキストを執筆した。まず、事故発生から約半年後に『光なし [Kein Licht] <sup>2</sup>』が初演される。そして事故発生から一年と一日後に『エピローグ? [Epilog?]』が彼女のHPで発表され、さらに「光なし——プロローグ? [Kein Licht: Prolog?]」が執筆されている。本章、次章、結論では、この三作のテキストを考察していく。

これまでもイエリネクは、イラク戦争を機に執筆した『バンビランド』と『バベル』のように、一つの事件を機に複数の作品を発表してきた。だが、彼女が西洋圏外で起きた事件を題材とするのは、『光なし』が初めてである<sup>3</sup>。その意味で、この三作は、イエリネクの作品内で特異な位置を占める。このことは、いまでも日本で発生中の複合震災が、彼女にとって、文化圏を超えてもなお論じなければならないような一大事であることを示している<sup>4</sup>。本章では、複合震災、なかでも原発事故をいかに語り、また何ゆえに語るのかとい

---

<sup>1</sup> 東日本大震災とは、2011年3月11日14時46分に宮城県三陸沖を震源とした、マグニチュード9.0、最大震度7（宮城県栗原市）の大地震（<http://bousai.tenki.jp/bousai/earthquake/detail-20110311144600.html>（最終確認：2012.8.24））およびそれに伴って生じた東日本沿岸を襲った大津波による震災を指す。2012年8月22日現在の警察庁調べによれば、この震災の死者は15,868名、行方不明者は2,848名である（『東京新聞 朝刊』、2012.8.23、1面）。福島第一原子力発電所では、地震や津波により外部電力が消失し、冷却および制御機能が不全に陥り、機能停止した結果、メルトダウンが発生した。一号機は2011年3月12日午後3時30分ごろに爆発し（『朝日新聞 朝刊』、2011.3.13、1面）、同発電所三号機は二日後の14日午前11時ごろに爆発した（『朝日新聞 夕刊』、2011.3.14、1面）。

<sup>2</sup> 題名の訳に関しては、p. 119で論じる。

<sup>3</sup> イラク戦争が西洋圏の問題か否かについては検討の余地があろう。だが、西洋諸国を中心とする多国籍軍が戦争を行ったという事実こそ、イスラーム圏の問題には還元できないゆえんである。また、『バンビランド』でイエリネクが脱モンタージュの対象とするアイスキュロスの『ペルシア人』は、現存するギリシア悲劇最古の作品とされている。このことから考えても、両文化圏は、古代および現代において、隣接する関係と見なすことができる。なお、原子力発電や技術問題は文化圏などという境界を必ずしも設定できないという意味では、文化圏の差異に注目する必要はないかもしれない。だが、イエリネクがこれまで、クリシェ以外に日本に言及してこなかったことを鑑みれば、この作品はやはり特異だといえよう。

<sup>4</sup> これに対し、複合震災と原発事故は言葉を失わせる事件とも言われる。そのような意見は、日本でも聞かれる。ドイツの作家クリスタ・ヴォルフも、震災発生直後に週刊新聞『ディ・ツァイト』のインタビューで、放射能が人々に及ぼす影響について語ることは控えたいと否定的な意見を述べている（Christa Wolf: Bücher helfen uns auch nicht weiter. [interviewt von Evelyn Finger] In: *Die Zeit*. Nr. 12, 2011.3.17. この記事



う問いを『光なし』にそくして考察することで、イエリネクの手法と作家としての責任遂行を考えていきたい。

## 『光なし』初演

『光なし』は、2011年9月29日にドイツ・ケルンのシャウシュピール劇場にて、初演を迎えた<sup>5</sup>。複合震災発生から約二か月後に発表された同劇場の年間プログラムでは、イエリネクの新作『光なし。二度となし。〔Kein Licht. Mehr nicht.〕<sup>6</sup>』の上演告知をすでに確認できる<sup>7</sup>。したがって、『光なし』の構想は事故発生直後に始まっていた。ただし、これは『黄昏の民主主義——不協和音〔Demokratie in Abendstunden – Eine Kakophonie〕<sup>8</sup>』という作品の一部として予告され、実際に初演時にも二本立ての形で上演がなされた<sup>9</sup>。タイトルは二つあり、パンフレットも二冊あるが<sup>10</sup>、両作品は共にカリン・バイアー (Karin Beier) によって演出された。そのため、両作品は独立性を担保しつつ、緩やかに連続していたといえるだろう。このため、両作品の関係を「イエリネクのテキストを正確に考え抜いて絶対的な説得力をもって組み合わせられている<sup>11</sup>」と記す劇評も確認できる。

『光なし』に関する二次文献は、まだほとんど発表されていないため、劇評が取り上げた初演のテーマや論点を概観したい。『フランクフルター・アルゲマイネ新聞〔Frankfurter Allgemeine Zeitung〕』掲載の劇評は、『光なし』を「オーケストラのヴァイオリニスタA

---

はインターネットでも閲覧可能：<http://www.zeit.de/2011/12/Interview-Christa-Wolf>（最終確認：2013.5.12））。

<sup>5</sup> 『光なし。〔Kein Licht.〕』初演：2011.9.29、ケルン・シャウシュピール劇場、演出：カリン・バイアー (Karin Beier)、主任ドラマトゥルク：リタ・ティーレ (Rita Thiele)。

<sup>6</sup> このタイトルは、ケルン・シャウシュピール劇場の2011/12年シーズンの年間プログラム (Jahresheft) に告知された。このタイトルは、ゲーテが最期に発したとされる「もっと光を〔Mehr Licht〕」を示唆していると考えられる。ただし、本章では、ゲーテとの関連にまでは言及しない。

<sup>7</sup> 新作のテキストの依頼内容は、劇評で「民主主義」がテーマだったとも、「革命」がテーマだったとも書かれ、正確な情報はわからない。「ケルンでの異質な夕べはこのように企画されていたのではない。劇場はイエリネクに、「民主主義」プロジェクトのためにテキストを書く気はないかと問い合わせたのだった〔Der ungewöhnliche Abend in Köln war nicht so geplant. Das Theater hatte bei Jelinek angefragt, ob sie nicht einen Text für das „Demokratie“-Projekt schreiben wolle〕」(Wolfgang Kralicek: The Day the Musik Died. In: *Falter*. 2011.10.5, p. 35)。「もともと、このノーベル賞作家〔イエリネク〕は革命をテーマとした短い原稿を依頼されていた〔Eigentlich war die Nobelpreisträgerin um einen kurzen Beitrag zum Thema Revolution gebeten worden〕」(Ulrich Weizierl: Der Tod ist ein Meister aus Japan. In: *Die Welt*. 2011.10.2)。

<sup>8</sup> これは、『光なし』の演出家カリン・バイアーが、ドラマトゥルクのベッティーナ・アウアー (Bettina Auer)、リタ・ティーレと共に書き下ろしたテキスト・コラージュといわれる。『黄昏の民主主義』では、ジョン・ケイジからヨゼフ・ボイス、スヴォライ・ジジェクなどが引用されている。

<sup>9</sup> 初演時には、まず『黄昏の民主主義』が約二時間上演され、その後、休憩をはさんで約一時間の『光なし』の上演が続いた (Andreas Rossmann: Apokalypse grau. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2011.10.1)。なお、上演されたのはイエリネクの執筆した四十ページのテキストのうち三分の一であった (Christine Dössel: Haste noch Töne? In: *Süddeutsche Zeitung*. 2011.10.1/2/3.)。

<sup>10</sup> パンフレットは、各作品に一冊制作され、計二冊が販売された。両方のパンフレットには、共に「001」という番号が付されている。

<sup>11</sup> Sebastian Kirsch: Wer hat die Töne gestohlen? In: *Theater der Zeit*. 2012/11, pp. 24-25, hier p. 24.

とBによる二つの声による言語的なスコア<sup>12</sup>」と紹介する。さらに、初演の中心となった二人の女優を「不死者 (Untote<sup>13</sup>)」や「音楽ピエロ [Musikclowns]」という言葉で説明し<sup>14</sup>、作品を「ポスト・ベケット的な幽霊ソナタ、灰色の黙示録<sup>15</sup>」と言い換える。この書評では、上述の語彙を用い、他の文学作品と結びつけることで、生死の中間的存在が強調されている<sup>16</sup>。

生と死の中間地点に存在するらしき「不死者」という言葉は、イエリネク研究内で近年頻繁に目にする用語である<sup>17</sup>。初演のドラマトゥルクであるリタ・ティーレ (Rita Thiele)<sup>18</sup>も、自身のエッセイで同じ表現を使っている。彼女は「『光なし』は、エルフリーデ・イエリネクの不死者がさまよう他のテキスト、例えば『死者の子供たち [Die Kinder der Toten]』や『発電所=作品 [Das Werk]』を想起させる<sup>19</sup>」と述べ、三つのテキストを結ぶキーワードに「不死者」を挙げる<sup>20</sup>。このように劇評の多くは、『光なし』をイエリネクのほかの作品と関連付け、諸作品に類似したキーワードやテーマを見出す傾向にある。

---

<sup>12</sup> „eine Sprachpartitur mit zwei Stimmen, den Orchaestergeigern A und B“ (Rossmann: Apokalypse grau).

<sup>13</sup> この単語は普通「ドラキュラ」を意味するが、ここでは、字義通り「不死者」と訳す。

<sup>14</sup> 二人の女優は、道化のような丸い鼻を装着していることから、劇評ではピエロと呼ばれる。

<sup>15</sup> „eine postbecketsche Gespenstersonate, Apokalypse grau“ (Rossmann: Apokalypse grau).

<sup>16</sup> 「ベケット」では、二人芝居である『ゴドーを待ちながら [En attendant Godot]』(1952) が示唆される。また、『幽霊ソナタ [Spöksönten]』(1907) は、ヨハン・アウグスト・ストリンダベリ (Johan August Strindberg) の室内劇である。なお、「黙示録」という言葉は、日本での複合震災を表すためにドイツのマスメディアがこぞって使用した単語である。

<sup>17</sup> 例えば、リュッケ『イエリネクの亡霊たち』(Bärbel Lücke: *Jelineks Gespenster*. Wien: Passagen, 2007)、クリスティーナ・シュミット「不死者の合唱隊」(Christina Schmidt: Chor der Untoten. In: Alexander Karschnia u.a. (Hg.): *Zum Zeitvertreib*. Bielefeld: Aisthesis, 2005, pp. 223-232) やブリッテ・E・イルク「不死者の国から」(Britte E. Jirku: Aus dem Reich der Un-Toten. In: Dies. u.a. (Hg.): *„Mitten ins Herz“*. Frankfurt am Main: Peterlang, 2009, pp. 193-219) にもみられ、2011年には「イエリネクの散文・演劇テキストにおける不死者・不気味なもの・記憶の議論 [Diskurse des Untoten, Unheimlichen und der Erinnerung in Elfriede Jelineks Prosa und Theatertexten]」(Kampnagel, 2011.5.13-14) というワークショップも開催された。この用語は、「亡霊 [Gespenst]」、「ゾンビ [Zombie]」、「吸血鬼 [Vampir]」などの言い換えのように使用されることも多い。管見の限り、それぞれの用語に関する定義は、イエリネク研究内では、明確に区別されていないように思われる。

<sup>18</sup> ティーレは、演出家のクラウス・バイマンと十一年間チームを組み、『トーテンアウベルク』や『レストハウス』など90年代前半の作品を経て、アイナー・シュレーフ演出の『スポーツ劇』初演などにも関わったドラマトゥルクである (Andreas Wilink: Lieber konkret. Dass das Schauspiel Köln zum zweiten Mal Theater des Jahres wurde, nicht zuletzt ihr zu verdanken. Rita Thiele, Chefdramaturgin. Ein Porträt. In: *Theater heute Jahrbuch 2011*, pp. 126-135)。

<sup>19</sup> „«Kein Licht.» erinnert an andere Texte von Elfriede Jelinek, durch die Untote geistern, beispielsweise an «Die Kinder der Toten», auch an «Das Werk»“ (Thiele, Rita: «Nicht einmal ein Wort rührt uns an». In: *Theater heute*. 2011/11, pp. 9-13, hier p. 10).

<sup>20</sup> 今のところ唯一の『光なし』に関する二次文献であるベルベル・リュッケの「フクシマあるいは時間の音楽 [Fukushima oder die Musik der Zeit]」(In: *Weimarer Beiträge*. Jg. 58, H. 3, 2012, pp. 325-350) も、死と生の間者をこの作品が描くという前提に立つ。リュッケは、このほかに通例通り、「ゾンビ [Zombies]」や「霊 [Gespenster]」という用語をほとんど差異なく使用している (Lücke: Fukushima oder die Musik der Zeit. p. 329)。

『光なし』の劇評には、イエリネクのメルクマールの一つである笑いや機知を見出すものもある。ウルリヒ・ヴァインツィール (Ulrich Weinzierl) は、『光なし』を「荘厳な言葉のレクイエム」とし、「このメロディーは、歴史の声高な残酷さに対する応答として、悲嘆や絶望、嘲笑や静かなナンセンスを物語る<sup>21</sup>」と記す。彼は音楽と死の関連から、死者のためのミサで演奏される<sup>レクイエム</sup>鎮魂曲に言及しつつも、嘲笑やナンセンスにも触れる。ティーレもまた、笑いを喚起しうる「機知〔冗談、Witz〕」や皮肉という言葉を用いる。「エルフリーデ・イエリネクの演劇テキストは、事実、観客を心静かにさせておかない。それらのテキストは攻撃的で地獄のような機知〔冗談〕を通じて〔観客を〕挑発する<sup>22</sup>」。イエリネクにおける笑いは、笑った瞬間にその本人が笑いの対象になっていることに気付き、最後まで笑いとおすことのできないものであり、これが「挑発的」と呼ばれている。機知（冗談）と哀悼（悲嘆）という対照的な特徴は、いかに同時に描き出しうるのか。

イエリネクの作品全体の傾向から『光なし』を論じることで、ティーレは、まるでこの作品が、事態を軽いタッチで描出するかのように記している。

死者たちの帝国にて：『光なし。』においてイエリネクは再び B 級ホラーをアイロニカルに描くシナリオを作り出す<sup>23</sup>。

イエリネクは『光なし。』において、このような〔悲劇と喜劇の差異と共通点をめぐる〕考えに遡りながらも、〔ジラルの〕エッセイからの引用を文脈に埋め込む際の方法を変化させ、部分的にはアイロニカルにコメントを加えつつ、主題を複層化させる。実際、深刻な状況にもかかわらず、あるいはそうであればこそ、彼女は明らかにパロディ的な要素を用いる。つまり、二人のヴァイオリニストたちが、カタストロフィも自分たちの状況も見通せないことは、明らかに喜劇的〔滑稽〕なのである<sup>24</sup>。

ティーレは、あたかも、アイロニカル、パロディ的、喜劇的手法で深刻さが軽減されているかのように書く。彼女が述べる「深刻な状況」におけるパロディ、また見通しのきかな

<sup>21</sup> „Die Melodien künden von Trauer, Verzweiflung, von Hohn und leisem Aberwitz als Antwort auf die lautstarke Brutalität der Geschichte“ (Ulrich Weinzierl: Der Tod ist ein Meister aus Japan. In: *Die Welt*. 2011.10.1).

<sup>22</sup> „Die Theatertexte von Elfriede Jelinek lassen den Zuschauer tatsächlich nicht in Ruhe: Sie provozieren durch ihren aggressiven, höllischen Witz“ (Thiele: «Nicht einmal ein Wort rührt uns an». p. 13).

<sup>23</sup> „Im Reich der Toten: In ihren Stück «Kein Licht.» entwirft Elfriede Jelinek ein Szenario, das wieder ironisch mit dem Horror des B-Genres spielt“ (Thiele: «Nicht einmal ein Wort rührt uns an». p. 10).

<sup>24</sup> „Jelinek greift auf diese Überlegungen in «Kein Licht.» zurück, doch die Art und Weise, wie sie Zitate aus dem Essay [Girards] in ihren Kontext einbaut, verändert sie, kommentiert sie zum Teil ironisch, lädt das Thema mehrdeutig auf. Tatsächlich arbeitet sie trotz oder gerade angesichts der ernststen Lage mit eindeutig parodistischen Elementen: Selbstverständlich ist es komisch, wenn beide Geiger weder die Katastrophe noch ihre eigene Situation durchschauen“ (Thiele: «Nicht einmal ein Wort rührt uns an». p. 12).

さとは、いったい誰にとって喜劇的であるのだろうか。ティーレの読みには、現在進行形の深刻な事態に対する配慮が欠いているといわざるをえない。

以上のように、『光なし』に関する劇評やエッセイは、イエリネク 작품을めぐる議論で繰り返し取り上げられる音楽的側面、不死者、皮肉的な笑いを論点とする。初演時には『光なし』のテキストが未発表であったことから、上記の見解は観劇から生まれたもので、テキストの分析によるものとは言い難い。本章では、この作品を単に他の作品との関連で考えるのではなく、むしろ『光なし』の特異性に光を当てる。そうした観点から考察することで見えてくるのは、『光なし』ではイエリネクの特徴である最後まで笑いきることのできない笑いが影を潜め、まさにそうした笑いの不在こそが、この作品を輪郭づけていることである。

### 『光なし』概要

分析に入る前に、『光なし』というテキストの概略と題名の訳に触れておきたい。本論文で『光なし』と呼ぶ *Kein Licht* (あるいは *Kein Licht.*) というテキストの翻訳者である林立騎は、この演劇テキストを『光のない。』と訳している<sup>25</sup>。この邦題は形容詞と句読点からなる。この題が、形容詞のあとに名詞が続くかのような印象を与えるのに対して、原題は否定冠詞 (*Kein*) の付いた名詞 (*Licht*) であり、「ない」のは「光」そのものである。何が不在かを明確に打ち出す目的で、本論文では題名の品詞に変更を加えずに、『光なし』と訳出する。

この作品には舞台台本<sup>26</sup>、『テアター・ホイテ』(2011/11<sup>27</sup>)掲載の雑誌版、雑誌『マヌスクリプテ』掲載の抜粋版<sup>28</sup>、HPで発表されたネット版<sup>29</sup>の計四版があり、前者二版には句読点がついており、後者二版には句読点がついていない。題名には版ごとに差異があることから、本論文では題名に含まれる句読点を絶対的なものとは理解せず、解釈との関連から「終わり」を暗示する句読点を省略した題『光なし』を採用する。

『光なし』は、全編を通して、AとBに分割されている。Aは第一ヴァイオリン奏者、Bは第二ヴァイオリン奏者と説明されるが、彼らがAとBである理由は説明されていない。原語のドイツ語には、「*die erste Geige spielen* (第一ヴァイオリンを演奏する)」、「*die zweite*

<sup>25</sup> 邦訳の書誌情報は以下の通り：エルフリーデ・イエリネク「光のない。」、『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp. 7-62.

<sup>26</sup> Elfriede Jelinek: *Kein Licht*. [unveröffentlichtes Bühnenmanuskript]. これは A4 で四十ページの未発表の原稿である。本章では、この舞台台本版を分析対象とする。

<sup>27</sup> Elfriede Jelinek: *Kein Licht*. In: *Theater heute* [Das Stück]. 2011/11.

<sup>28</sup> Elfriede Jelinek: *Kein Licht* [Auszug] In: *manuskripte*. 194, 2011, pp. 6-7.

<sup>29</sup> Elfriede Jelinek: *Kein Licht*. In: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fklicht.htm> (発表：2012.12.21；最終確認：2013.5.8) .

Geige spielen (第二ヴァイオリンを演奏する)」という慣用句があり、それぞれには「指導的な役割を演ずる」、「従属的な役割を演ずる」という意味もある。後者の慣用句の意味は、例えば「Begleitung (伴奏、付き添い)」と言い換えられ、作品でかなり頻繁に使用されている。しかし『光なし』では、懸命な演奏とは裏腹に、AとBは自身の演奏を思うよう聞き取れないと繰り返す。

A: わたしはさっきからずっと、人が有限性〔Endlichkeit〕と呼ぶ時間中、演奏しているというのに、結局〔endlich〕なんにも出てこないじゃないか！　なんで、わたしは演奏していて、それなのに、なんで誰にもわたしが聞こえないのか？　なんで、わたしにはお前が聞こえないのか？　この絶叫しかない<sup>30</sup>。

A はひっきりなしに演奏を続けているというが、A にはヴァイオリンの音色がほぼ聞こえていない。A と B は、冒頭から一貫して相手の声あるいは演奏パート（共に Stimme）が知覚できないといい、戸惑いながら音を探している。だが引用の最後にあるように、A の耳には「絶叫」は届いており、聴覚そのものが失われたわけではなく、自身の演奏が聞こえていないのである。

『光なし』の初演や聴覚劇<sup>31</sup>が日本語を多用したのに対して<sup>32</sup>、『光なし』のテキストは、日本を直接的に表わす地名や日本語の単語を使用していない<sup>33</sup>。だが、注意深く読むならば、『光なし』は、複合震災に関するいくつもの暗示を組み込んでいる。まず、題名そのものが、事故直後の停電や希望の持ちがたさを示唆している。テキストの最初のページには、冷却停止を想起させる「設備の急停止〔Ausfall einer Anlage〕」や「自動停止したって？〔Automatisch abgeschaltet?〕」といった福島での原発事故に関連する用語、さらに原語では脱原発（Atomausstieg）という複合語を想起させる「脱却〔Ausstieg〕」のほか、「放

<sup>30</sup> „A: Ich spiele ja schon die ganze Zeit, die man Endlichkeit nennt, nur kommt endlich gar nichts! Wieso spiele ich, und keiner hört mich? Wieso höre ich dich nicht? Immer nur dieses Schreien“ (Elfriede Jelinek: *Kein Licht*. [Bühnenmanuskript] 2011, p. 7).

<sup>31</sup> Elfriede Jelinek: *Kein Licht*. Bayerischer Rundfunk. Regie: Leonhard Koppelman. Ursendung: 2012.5.18 [エルフリデー・イエリネク『光なし』、バイエルン放送局制作、監督：レオンハルト・コッペルマン、初放送：2012.5.18（テキストは未発表）]。ただし、この放送では題名 *Kein Licht* を『まっくら。』と訳している。 <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool576.html>（最終確認：2013.5.8）。

<sup>32</sup> 初演では、原サチコを含め、少なくとも三人の日本語母語話者と思われる女優（あるいは音楽家）が舞台上に登場した。舞台上に設置されたガラス張りのボックスには、震災直後の避難所を思い起こさせるような「行方不明」と書かれた貼りが貼られ、日本語のわらべ歌が挿入されたことが確認できる。ラジオドラマ版でも、非常に多くの日本語と日本語母語話者特有の訛りのあるドイツ語が使用されている。

<sup>33</sup> ただし、詳細を下記で記す HP 掲載版には、震災直後に撮影された、白衣を着てマスクをした検査員に被曝検査を受ける幼い子どもの報道写真が使用されている。出典は HP では明らかにされていないが、キム・キョンフン（Kim Kyung-Hoon）撮影の写真である（*Der Spiegel*, H.12, 2012, p. 10）。この写真のみが、福島での原発事故を直接的に可視化させる。

射〔Strahlen〕」、「エネルギー〔Energie〕<sup>34</sup>」などの関連用語が散りばめられている。こういった語彙があらゆる原発事故時に使用されるのに対して、次の文はロラン・バルトが日本について記した『記号の国<sup>35</sup>』の題名を換って組み込むことで、日本という特定の地域を示している。「B: わたしたちは、こういった他の記号が認識される〔徴候が読み取られる〕ことのなかった他の記号の他国からも返信を受け取っていない〔…〕<sup>36</sup>」。このように『光なし』は、日本や日本語を直接的に指示するわけではないが、原発事故、大震災、日本を繰り返し暗示し、執筆の直接的な契機を作品に書き込んでいる。

また『光なし』にも、イタリック体で書かれた副テキストが二度挿入されている。一度目は、テキスト全体の約四分の三のところに記される。最初の副テキストでは、以下再びAとBにテキストが分割されるまでの台詞は、両者が一緒に読みあげても、分割して読みあげても、同時に読み合っても意味が聞き取れなくなっても構わないと書かれている<sup>37</sup>。二つめの副テキストは末尾に記されている。「ソフォクレス『追跡者としてのサテュロス』、ルネ・ジラール『リアルの誤認された声』ほか<sup>38</sup>」。これは『光なし』に取り込まれたであろう文献の明記である。

以下では、副テキストに挙げられた二つの文献および明示的に引用されたメーリケの詩と『光なし』の比較を通じて、イエリネクの作品のテーマや論点を明確化させていく。

## 2. ジラール『リアルの誤認された声』との関連

作品の前半部には、ルネ・ジラール (René Girard) 『リアルの誤認された声〔La voix méconnue du réel〕<sup>39</sup>』の七章として所収された「危険な平衡——喜劇的なもの解釈試論」が多く引用されている。この章では、一般的に異なるジャンルとして区別される、喜劇と悲劇の関係が再考されている。ジラルの論の主題からは、ジャンルの再考という論点が『光なし』に取り込まれている可能性がうかがえる。

<sup>34</sup> Jelinek: *Kein Licht*. p. 2.

<sup>35</sup> ドイツ語訳は Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. この示唆についてはリュッケも指摘している (Lücke: *Fukushima oder die Musik der Zeit*. p. 340)。

<sup>36</sup> „B: Wir haben auch keine Rückmeldung aus einem anderen Reich der anderen Zeichen erhalten, wo man diese anderen Zeichen auch nicht erkannt hat“ (Jelinek: *Kein Licht*. p. 12——強調は井上による)。

<sup>37</sup> Jelinek: *Kein Licht*. p. 29.

<sup>38</sup> „u. a. Sophokles: *Die Satyrn als Spürhunde*, René Girard: *Die verkannte Stimme des Realen*“ (Jelinek: *Kein Licht*. p. 40 – kursiv im Original)。

<sup>39</sup> René Girard: *La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*. Paris: Bernard Grasset, 2002 (*Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen*. München/Wien: Hanser Verlag, 2005)。七章の論文は、もともと英語論文として *Perilous Balance. A Comic Hypothesis* (In: *Modern Language Notes*. 87, Dec. 1972, pp. 1-26) という題名で発表された。ドイツ語では、*„Ein gefährliches Gleichgewicht. Versuch einer Deutung des Komischen“*, pp. 180-201. なおこの著書はジラールが 70-90 年代に執筆した論文をまとめた著作である。

<sup>40</sup> Thiele: *«Nicht einmal ein Wort rührt uns an»*. p. 12 を参照。

ジラールは、モリエールの喜劇『町人貴族』とソフォクレスの悲劇『オイディプス王』の比較から論を開始する。彼は、両作品のジャンル区分が異なることを認めつつも、筋の上での優勢争いという点で大差がないことから、「喜劇と悲劇は近似している<sup>41)</sup>」と指摘する。そして「だがこの近似が実際にあるのだとすれば、なぜ悲劇の作用は喜劇のそれとこれほどまでに異なっているのか<sup>42)</sup>」と問題を提起する。ジラールは、喜劇の場合には「笑い」、悲劇の場合には「泣き」という反対の身体的反応が起こるというそれまでの前提を持ち出し、身体現象と文学的なジャンルの関連から考察を展開していく。

ジラールはまず、生理学的解釈とアリストテレスにおけるカタルシス理解という二つの観点から泣くという身体的な現象を取り上げる。両見解には、異物除去という共通性が見つかる。生理学者らにとって、涙の役目は目を滞りなく機能させることにある<sup>43)</sup>。いわば、涙は目の潤滑油だというのである。この機能は、現実か非現実かにかかわらず「悲しい」出来事の感情的な喚起である一方、埃などの異物を器官から取り除くものでもある。ジラールは、この生理学的見解を、アリストテレスの『詩学』におけるカタルシスにも見出す。カタルシスとは、本来、医学的な「瀉出」と宗教的な「浄化」の両方を指す言葉であり<sup>44)</sup>、『詩学』においては、悲劇の観客に喚起されるものを意味する。ジラールは、アリストテレスの概念を特定して読むことは避け、生理学的な涙の理解とアリストテレスのカタルシスを組み合わせて、喜劇と悲劇の相違を検討する。その議論を通じて、泣くという行為に、魂と身体の複合体における除去要請という共通性を見出していく<sup>45)</sup>。

悲劇には何らかの排出機能があるが、この機能は笑うという行為にも含まれるのではないかとジラールは二つのジャンルの交差する点を指摘する。笑いにも何かから逃れるという機能があるのだから、笑うことと泣くことの近似性を問題にしようというわけだ。それどころか彼は「笑うことは、カタルシスの唯一社会的に許容された形式である<sup>46)</sup>」とさえ述べている。こうして喜劇と悲劇には根本的な差異はなく、あるのは段階的な差異だとい

---

<sup>41)</sup> „Komödie und Tragödie liegen ganz nahe beieinander“ (Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 181).

<sup>42)</sup> „Doch wenn diese Nähe tatsächlich besteht, warum sind die Wirkungen der Tragödie so verschieden von denen der Komödie?“ (Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 181).

<sup>43)</sup> ジラールは彼が論駁する生理学者の名前を挙げていない。そのなかには、たとえば、極度に高まった緊張の弛緩が笑いであるという身体的反応として笑いを説明するジグムント・フロイトが含まれているだろう (Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. [1905]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 6, Frankfurt am Main: Fischer, 1978<sup>6</sup> (ジグムント・フロイト「機知——その無意識との関係」、『フロイト著作集 第4巻』、懸田克躬他訳、人文書院、2004<sup>19</sup>[1970]、pp. 237-421) )。

<sup>44)</sup> 「訳注」、『アリストテレス 詩学・ホラーティウス 詩論』、松本仁助・岡道男訳、岩波書店(岩波文庫)、2008、pp. 110-222、p. 139.

<sup>45)</sup> Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 183.

<sup>46)</sup> „Das Lachen ist die einzige gesellschaftlich akzeptable Form der Katharsis“ (Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 184).

うテーゼが打ち出されていく<sup>47</sup>。

ジラールは、悲劇と喜劇が引き起こす身体的な現象に類似を確認しているが、両ジャンルを同一だと考えているわけではない。彼が注目するのは、観客の受容の仕方という違いである。まず悲劇の場合、常に基点は主人公にあり、観客はその運命に寄り添って悲劇を受容する。これに対し、喜劇の場合、重点は反復や構造上の効果に置かれている。喜劇の観客は、自分が笑われる側に陥らないという前提に立ち、十分な距離を取って構造を認識できたときに初めて、笑うことができる。逆に、自らが笑いの犠牲に陥る可能性があるときや、笑いの対象と距離が保てない場合には、観客は笑えない。つまり、喜劇の構造において、笑いは脅威にも変貌しうる。ジラールが深刻なカタルシスの「犠牲〔者〕」が何らかの形で「近い」場合には「[...] 笑うことはできない<sup>48</sup>」と述べるのは、笑いと脅威が不可分な関係にあるからなのだ<sup>49</sup>。その意味で、彼の論考は悲劇と喜劇という古典的なジャンルを再検討し直すものであると同時に、笑いの条件を問い直すものでもある。

### ジラール『リアルの誤認された声』と『光なし』の比較

『光なし』はなぜ、ジラールの論を取り込むのだろうか。ジャンルや笑いといった問題は、後述のサテュロス劇に関する考察で扱うこととし、本節では、この作品に書きこまれた身体的反応のヴァリエーションと原発事故という時事問題への厳しい批判を論じる。

ジラールが生理学者らの見解を疑問に付すために取り上げる例を、イェリネクは『光なし』で繰り返し取り上げている。初めに、ジラールの文章を引用し、泣くという行為がいかなる時に起こるといわれているのかを見ていきたい。

通常、涙の使命は、目に「油をさす」ことだと生理学者たちは言う。しかしながら、いつも以上の量の涙を流す機会は二つあるといえよう。ひとつは、われわれが今しがた話題にしたもので、実際にでも想像でも構わないのだが、「悲しい」とみなされる出来事が起こった時にある感情が呼び覚まされる場合であり、もうひとつは目のなかに異物が入り込んだ場合である。例えば、目をごろごろさせる<sup>シュタウブコルン</sup>「塵」。この純粹に生理学的な涙には、闖入物を追い払う、目をごろごろさせようとしたそれを器官から取り除くという明白な課題がある<sup>50</sup>。

<sup>47</sup> Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 186.

<sup>48</sup> „[man lacht] nicht mehr, [...] wenn einem das Opfer irgendwie »nahesteht.«“ (Girard: *Die verkannte Stimme des Realen*. p. 196).

<sup>49</sup> Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 197.

<sup>50</sup> „Die Physiologen sagen, die normale Aufgabe der Tränen liege darin, die Augen zu »schmieren.«. Doch es gibt zwei Anlässe, bei denen man mehr Tränen vergießt als gewöhnlich. Erstens, wenn als »traurig« erachtete Ereignisse, seien sie real oder vorgestellt, jenen emotionalen Zustand hervorrufen, von dem wir eben sprachen; zweitens, wenn sich im Auge ein Fremdkörper befindet, ein Staubkorn zum Beispiel, welches das Auge reizt. Diese rein physiologischen Tränen haben offenbar die Aufgabe, den



このように、ジラルは、涙が出ることの原因を二つに分けて考えることで、生理学者の涙に関する説明を問い直す。

この引用の前半部が、『光なし』においては、音の類似と一単語の多義性を利用することで、批判的に書き直されて取り込まれている。

B：物理学者たちは、否、生理学者たちは言う、涙は目にちょこちょこっと油をさす[schmieren]のだと。違いますっけ？ 目のための賄賂[Schmiergelder]としての涙、それで目が機能するのでは？<sup>51</sup>

ここでイエリネクは、「生理学者 (Physiologen)」を言い間違えたかのように、突如「物理学者 (Physiker)」という言葉を導入しながら、ジラルにおける生理学者らの発言を再現している。直接的に引用された動詞「油をさす (schmieren)」は、原語においても、通常は涙と組み合わせられる語彙ではない。ゆえに、この語彙選択は読者に違和感を与え、皮肉のシグナルのような機能を果たしている。その後、この動詞は同じ語幹をもつ「賄賂 (Schmiergeld)」という名詞に変形され、補足説明付きで使用されている。賄賂は不都合な障害をなくし、物事を円滑に進行するために使われるお金のことである。『光なし』が執筆された歴史的な文脈を考慮に入れるならば、イエリネクによる脱モンタージュ時に追加された「物理学者」と「賄賂」という二つの単語は批判である。なぜならこの単語の組み合わせは、エネルギー産業に携わる専門家である物理学者と原子力産業の大企業との連携を円滑に進めるための「報酬」や「研究協力金」などを介した癒着、政治と経済と学問の「連携」に対する皮肉を用いた揶揄であるからだ。皮肉は滑稽さをあぶり出すこともある一方で、ここでは批判的な鋭い視点から問題を暴露している。このように皮肉は、必ずしも面白さと一致するわけではない。

さらにイエリネクの下記の引用では、先述のジラルの文章の後半部が援用され、泣くという行為の二つの要因が語り直されている。ここではジラルの例にさらに例を付け足して、異物が混入した際の身体の反応が説明されている。

A：わたしの〔声の〕方では、ずっと自分に何か**異物**が紛れ込んだ感じがしている。これはまるで**涙が出る**ときのようだ、そう、それだ！ **例えば**誰かが死んでしまったといった、**悲しい**ことがあれば人は泣く。もっとずっと泣くのは、**目に塵**が入ったときだ。でもそれは、悲しみでもなく絶望でもなく、思いがけなく泣くことだ。目から、

---

Eindringling zu verjagen, ihn aus dem Organ zu vertreiben, das er hatte reizen wollen“ (Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 182).

<sup>51</sup> Die Physiker, nein, die Physiologen sagen, daß die Tränen die Augen irgendwie so schmieren. Oder nicht? Die Tränen als Schmiergelder für die Augen, damit die funktionieren?“ (Jelinek: *Kein Licht*. p. 6).

そこにはふさわしくないものを**取り除こう**として泣くこと<sup>52</sup>。

ジラルの例が、一層具体的な説明に置換されているが、上述の引用箇所には意味の反転などは見当たらない。これまでの例から考えれば、文脈に齟齬を生み出さない引用は特殊にも思える。そこにはいかなる効果があるのだろうか。

先に挙げたジラルの文章が引用される箇所では、たびたび死が話題に上り、異物混入が死と関連付けられている。

B: まあね、人ってのは、ああいう風にもこういう風にも泣けるんですよ。もし、わたしたちに照準を合わせる**照門**にとっての**照星**のように小さい異物が目に入るだけで、涙は勢いよく流れだすでしょう、激流となって [...] <sup>53</sup>

ここで、死は慣用句を導入することで暗示されている。ジラルからの明示的引用のなかには、単語の一部のみを引用した例が含まれる。直訳すれば埃の粒子を意味する「塵 (Staubkorn)」の「照星 (Korn)」だけが引用され、「塵 (Staubkorn)」という本来の意味に変化が生じる。一般的に穀物あるいは穀物の粒を意味する **Korn** は、「照門と照星をぴたりとあわせて正確に狙う (über Kimme und Korn zielen)」という慣用表現の一部として使われている。痛みによって涙が流れる様子と射撃目標を定める様子を **Korn** という単語で掛け合わせる脱モンタージュは、異物除去だけでなく死というテーマを浮かび上がらせる。これが示唆するのは、五感では知覚できないごく小さな放射性物質の身体への侵入と、それが引き起こしうる死という身体への影響であろう。

ジラルからの明示的引用は、死や原子力産業と結び付けられることで、時事問題への批判や警告を生み出す契機となっている。異物混入とその除去は、被曝した身体の修復作業と<sup>54</sup>、修復が追い付かなくなることでいたる死を暗示するものである。

---

<sup>52</sup> „A: Bei meiner [Stimme] hab ich immer das Gefühl, daß mir **ein Fremdkörper** hineingeraten ist. Das ist wie mit den Tränen, ja, genau! Man weint über **traurige** Dinge, **zum Beispiel** wenn jemand gestorben ist. Noch mehr weint man, wenn einem **ein Staubkorn ins Auge** geraten ist. Das ist dann aber ein unwillkürliches Weinen, ohne Trauer, ohne Verzweiflung. Ein Weinen, das etwas **aus dem Auge vertreibt**, das dort nicht hineingehört“ (Jelinek: *Kein Licht*. p. 3).

<sup>53</sup> „B: Na ja, man kann so oder so weinen. Und wenn nur **ein Fremdkörper**, klein wie das **Korn** für die Kimme, die auf uns zielt, ins Auge geriete, die Tränen würden herausstürzen, in Sturzbächen [...]“ (Jelinek: *Kein Licht*. p. 7).

<sup>54</sup> 放射性物質は細胞や DNA を傷つける。これは通常修復されるが、放射能を浴び続けることでその修復が追いつかなくなり、傷ついた細胞や切断された DNA などが増殖することとなる。「このようにして生じた細胞の死滅、異常細胞が発がん・奇形などの原因になるといわれ」る (矢ヶ崎克馬『隠された被曝』、新日本出版社、2011<sup>3</sup> [2010]、p. 90)。

### 3. 『光なし』における音

涙による目の異物除去が異物の刺激に基づくのに対し、『光なし』における声あるいは音は知覚されることと知覚されないことのあいだに位置している。この作品で音や声は音楽に関わり、必死に演奏が続けられているにもかかわらず、A と B には聞こえていない。知覚を確信できない戸惑いは、『光なし』の始まりの一語に端的に表れている。

A: あれ、わたしにはお前の声〔(音楽の) パート〕がほとんど聞こえないぞ、そこで何かやってみてくれないか? <sup>パート</sup> 声をもっと響かせることはできないのか?<sup>55</sup>

「あれ [He] 」という感嘆詞は、驚嘆ではなく、予想に反した不意打ちに対する驚きを表す口語表現である<sup>56</sup>。したがって、この感嘆符は、聞こえるべき演奏が聞こえないことを自覚した A の戸惑いを示している。そして A は、B の声 (あるいは音) を聞こうと試みる。ドイツのほとんどの劇評は、A と B には音が聞こえず、音は盗まれたと記している<sup>57</sup>。しかし、上記引用では「ほとんど (kaum) 」という準否定詞が使われており、A と B は聴覚を失ったのではなく、今までのように音が聞こえなくなったことを表わしている。

『光なし』では無音というよりも、むしろ音の過剰が問題となっている<sup>58</sup>。これは A と B が「B: 響き。嘆き [訴え]。わたしにはそれが聞こえる<sup>59</sup>」や「A: わたしには何も聞こえない。うるさすぎる。こんな中にわたしの耳がいるなど、意に反する! こんな騒音のなかに<sup>60</sup>」と述べている例からも分かる。このような記述から、喧騒のなかで、いかに聞き

<sup>55</sup> „A: He, ich hör deine Stimme kaum, kannst du da nicht was machen? Kannst du sie nicht lauter tönen lassen?“ (Jelinek: *Kein Licht*, p. 2).

<sup>56</sup> 「あれ」と訳した „He“ は、語尾を下げずに発音すれば、対話者に対してちょっとした頼みごとを依頼する場合の「ねえ」とも訳しうる。だが、テキストのなかで最も重要だとされる最初の単語を「ねえ」と訳すには、積極的な理由に乏しい。以下で分析するように、この最初の台詞は、淡々と流れる日常に不意に現れる出来事に対する反応として理解し、予期しなかった変化の訪れ、およびその意識化と考えるほうが、テキスト全体のテーマと合致する。

<sup>57</sup> たとえば評者の一人は、初演に登場した音楽家について「誰が自分たちから音を奪ったのかを自問する [Musiker, die sich fragen, wer ihnen die Töne gestohlen hat]」(Kirsch: *Wer hat die Töne gestohlen?*, p. 25) と述べる。

<sup>58</sup> 東京では、2011年12月18日に、長谷川寧演出で『光なし』のリーディング上演が行われた(邦題:『光のない。』、演出:長谷川寧、翻訳:林立騎、初上演:2011.12.18)。この公演では、弦のないヴァイオリンや音の出ないトランペットが小道具に使われた初演の印象とは逆に、過剰な音が演出された。この公演では、テキスト自体が、ラップ音楽を思わせる早口かつ奇妙な抑揚をつけて発話され、観客はそれを聞き取るために尋常でない集中力を要求されたが、終盤に差し掛かると耳が聞こえなくなるほどの強烈な音で演奏が続き、リスニングは難解さを増した。長谷川の演出は、音はないから聞こえないのではなく、ありすぎるからこそ聞こえないことを表現していた。この演出による『光のない。』で試されていたのは、音あるいは声の過剰状態においても、テキストは傾聴されるか否かという観客側の態度でもあっただろう。

<sup>59</sup> „B: Klänge. Klagen. Ich höre sie“ (Jelinek: *Kein Licht*, p. 4).

<sup>60</sup> „A: Ich höre nichts. Es ist zu laut. Ich will nicht, daß meine Ohren auch noch mit dabei sind! Bei diesem Lärm“ (Jelinek: *Kein Licht*, p. 4).

取るかという『光なし』の通奏低音ともいえる問いが、浮かび上がる。

この作品で聴覚の対象は複数あり、主に音楽と関わっている。冒頭のAの台詞にも含まれる声 (Stimme) は、「歌声」や合唱の「声部 (パート)」のことである<sup>61</sup>。声のほかに、聴覚的に知覚可能なものものとして、音 (Ton, Töne) がある。この音にも、ヴァイオリンの演奏や不快音など、いくつかのヴァリエーションが考えられる。

A : わたしには伴奏だけが聞こえない、わたしにはおまえだけが聞こえない。

B : だけどそれが突然聞こえるようになる、たとえそれが単に凶報をもたらすアラーム言語でしかなかったとしても。われわれにはそれ用の通訳が必要だ。おったまげたな [音を持つてるのか]。もっとたくさん音を持つてるのか？ その音だって何も変えられやしまい。どれもこれも何とも恐ろしい<sup>62</sup>。

聞こえないのは、伴奏である。しかしこの伴奏は、Bの台詞のなかで通訳を通じて「凶報をもたらすアラーム言語」として突然聞こえるようになるばかりか、恐ろしいとさえ表現されている。この音を少々意識的に「アラーム」という語を付け足して訳したのは、原語の Schreckensmeldungen が心臓を締めさせるような恐怖を喚起させる音を想起させるからだ。この音は耳には聞こえないにもかかわらず、突然、驚愕を引き起こす音に変換される。知覚し難さと凶報への変換から、音がガイガーカウンターの警告音によって初めて人に認識される放射性物質のメタファーであることが分かる。それに加えて「たくさん音」は音の飽和を示唆し、放射能の大量拡散を隠喩的に描いている。

### 放射性物質のメタファーとしての音

実際に『光なし』の音には、放射性物質の特徴が付与されている。例えば、音は音程や時間によって分割できる<sup>63</sup>。

<sup>61</sup> このほかに社会的な声として「意見」や「世論」、選挙の「(投) 票」という意味がある。

<sup>62</sup> „A: Ich höre nur die Begleitung nicht, ich höre nur dich nicht./ B: Aber plötzlich kannst du sie hören, wenn auch bloß in der Sprache der Schreckensmeldungen. Für die brauchen wir einen Dolmetsch. Hast du Töne? Hast du noch mehr Töne? Die würden auch nichts ändern. Das ist alles so grauenhaft“ (Jelinek: *Kein Licht*, p. 5). 「おったまげたな」の原文 „Hast du Töne?“ は、直訳すれば「お前は音を持っているのか？」の意味をもつ比較的古い用法で、驚きを表現する慣用句である。イエリネクは、この慣用句に「もっとたくさん [noch mehr]」を追加して転移させ、次行は「もっとたくさん音を持っているのか？」となっている。

<sup>63</sup> 「音楽が時間ならば、今はハーフタイムだ、ただそのことを誰もわれわれには言わないだけだ、ハーフタイムだとはどのスコアボードにも表示されていない、だれもわれわれをフィールド [畑] から送り込まない、そう、半減期はそこには書きつけられていない、けれどわれわれには半分の音すら聞こえやしない、[半分の音と] われわれが発する半音とを間違えないで！ われわれの四分音符、われわれの八分音符、その音符に何をしろってんだ？ [Wenn Musik Zeit ist, dann ist jetzt Halbzeit, nur sagt sie uns keiner an, sie steht auf keiner Tafel, und keiner schickt uns vom Feld, nein, die Halbwertszeit steht da nicht angeschrieben, doch wir hören ja nicht einmal die halben Töne, nicht zu verwechseln mit den Halbtönen!, die wir erzeugen. Und unsere Viertel-, unsere Achtelnoten: Was sollen die denn dann machen? ] (Jelinek: *Kein Licht*, p. 11). この引用では、放射性物質が半減する時間を指す半減期 (Halbwertszeit) とサッカーの

B: どうしてわたしには、短寿命の核分裂生成物や聴音閾値以下の半減期〔半価値期間〕付きのお前しか聞こえないんだ？ わたしに聞こえるのは、すでに次の声だ、なぜなら第一声はもう崩壊してしまっているから。お前はわたしに誰がそれを分裂させたのか言わない<sup>64</sup>。

この引用では、声が「核分裂生成物」、「半減期」、「(原子核を)崩壊、分解させる」といった放射線物理学の語彙を用いて、表現されている。核分裂生成物とは、ウランなどの核に中性子がぶつけられ、核が分裂あるいは崩壊した際に発生する放射性物質を指す<sup>65</sup>。より平易に言えば、死の灰のことであり、その種類として、ヨウ素、セシウム、ストロンチウムなどがある。これらの放射性核種の個数が半減する期間を、半減期と呼ぶ。例えば、ヨウ素は八日間、セシウム137は三十年の半減期をもっている。ドイツ語で半減期はHalbwertszeitといい、直訳すると「価値が半分になる期間」を意味する。上記の引用では、この言葉を用いて、放射線物理学と聴覚や音楽に関わる単語、ひいては言説が組み合わせられている。声に「崩壊」や「分裂」という核分裂の専門用語が応用され、半減期（価値が半分になる期間）といった特徴が加えられることで、第一声は聞こえなくなっている。加えて、分裂の行為主体は特定されておらず、音は自ら分裂を繰り返している。音に半減期があるということは、指数関数的に聞こえなくなっていくことでもある<sup>66</sup>。

A: わたしの音はさっき約五十分間の半減期を持っていたから、わたしには音がまだ聞こえているはずだ、それどころか半時間後にだってその音はまだ聞こえているはずなんだ<sup>67</sup>。

このように『光なし』における音は、放射性物質の特徴を備えている。

ここまでの分析から、先述した音の過剰に伴う音の知覚し難さは、大量に放出された放射性物質の知覚し難さを表現していることがわかる。この音が恐ろしいのは、放出量が過剰であり、また五感では知覚できない性質をもっているからだ。

音には、さらに、身体に蓄積されていくという放射性物質の特徴も加えられている。

---

試合などに使用されるハーフタイム (Halbzeit) の言葉遊びがあり、ここから音の音程と時間的分割へと話題が移行する。放射性物質の減少速度が、音と重ねられているわけだ。なお、サッカーのフィールドを意味する Feld は、原発事故周辺地区を暗示し、スコアボードへの非表示は放射性物質に関する情報の提供されないことを揶揄していると考えられる。

<sup>64</sup> „B: Wieso höre ich nur dich mit deinen kurzlebigen Spaltprodukten, Halbwertszeit unter der Hörigkeitsgrenze? Was ich höre, ist schon die nächste Stimme, weil die erste bereits zerfallen ist. Du sagst mir nicht, wer sie gespalten hat“ (Jelinek: *Kein Licht*, p. 5).

<sup>65</sup> 高木仁三郎『プルトニウムの恐怖』、岩波書店 (岩波新書)、2011<sup>26</sup> [1981]、p. 29.

<sup>66</sup> 崎山比早子・高木学校『母と子のための被ばく知識——原発事故から食品汚染まで』、新水社、2012<sup>2</sup> [2011]、p. 88.

<sup>67</sup> „A: Mein Ton vorhin hatte eine Halbwertszeit von etwa 50 Minuten, also müsste ich ihn ja noch hören, sogar in einer halben Stunde müsste ich ihn immer noch hören“ (Jelinek: *Kein Licht*, p. 6).

A: お前にはわたしが〔聞こえ〕ないし、わたしはお前が〔聞こえ〕ない。見るんだ！ 聴いてくれよ！ 身体はわれわれの音を他の何かと取り違えるだけではなく、骨にも組み込みかねない、と言われている。われわれはいつかわれわれの音になってしまうというわけだ！ われわれの身体は、われわれが音として産み出したものを、もう自分の骨組みにため込んでしまっているのかもしれない、しかもわれわれはそれにまったく気づいていない。われわれはそれに気づかないまま、それを受け入れてしまっているんだ<sup>68</sup>。

放射性物質が、空気や食物を通して体内に取り込まれることを内部被曝といい、その物質は核種によって別の身体部位に蓄積されていく。例えば、ヨウ素は甲状腺、セシウムは主に筋肉、プルトニウムは空気から体内に取り込まれた場合、肺に溜まる。上記の引用のなかで音は骨に溜め込まれていることから、カルシウムと間違えられて骨に取り込まれるストロンチウム 90 の示唆となっている。だが、この引用箇所が恐ろしいのは、放射性物質の体内への蓄積という理由からだけではない。むしろ、この音を生成する張本人が、音に脅え、体内への蓄積を制御できないことこそ恐ろしいのである。

音と放射性物質とが重ねて語られるとき、楽器は原子炉に喩えられている。

B: わたしの楽器〔Instrument〕もしばらく前から静かだ、わたしは狂ったように弾いているというのに、それでも音はまだどこかで跳ね返っている<sup>69</sup>。

原語の Instrument は、音楽を奏でる楽器とも、原子力発電を行う設備器具とも読め、再び単語の多義性が活用されている。演奏あるいは稼働は平常を保たずに、音が放出され続けている。自分の演奏を知覚できないにもかかわらず、楽器を弾き続ける B は、制御不可能な放射能漏れを示唆し、その行為自体を「狂っている」と表現されている。

A: この叫びを、それのおかげでわたしたちが敬われてきた音楽だと呼べる者はいない。音楽はその生産者の制御された自律性だが、すでに音楽はわたしたちの制御をすり抜けてゆき、わたしたちから逃げてゆき、音楽は制御不可能になる、わたしたちはそれらの制御を学び、訓練してきたというのに<sup>70</sup>。

---

<sup>68</sup> „A: Du [hörst] mich nicht, ich dich nicht. Schau doch nur! Hör doch! Der Körper kann unsere Töne mit etwas anderem verwechseln und dann sogar in die Knochen einbauen, so sagt man. Wir werden dann irgendwann unsere Töne geworden sein! Unsere Körper haben das, was wir als Töne erzeugt haben, vielleicht schon in ihr Skelett eingelagert, und wir haben davon nichts gemerkt. Wir haben es aufgenommen, ohne es zu merken“ (Jelinek: *Kein Licht*. p. 12).

<sup>69</sup> „B: Auch mein Instrument steht seit längerem still, obwohl ich spiele wie verrückt, aber irgendwo spiegeln sie sich die Töne noch“ (Jelinek: *Kein Licht*. p. 4).

<sup>70</sup> „A: Dieses Geschrei kann niemand Musik nennen, für die wir so geschätzt wurden. Musik ist kontrollierte Autonomie ihrer Erzeuger, doch schon ist sie dabei, uns zu entgleiten, sich unserer zu entkleiden, sie wird unkontrollierbar, obwohl wir doch gelernt und geübt haben, sie zu kontrollieren“ (Jelinek: *Kein Licht*. pp. 17-18).

ここで音楽家は音の制御、換言すれば厳しい音楽教育を享受してきた芸術家として、あるいは音を制御する熟練工として描き出されている。それにもかかわらず楽器（器機）の制御はうまくいかないのである。その結果、<sup>コントロール</sup>制御不可能に陥った制御されない音、すなわち叫びだけが「放出」される。この意味でも美しい旋律であるはずの音は、同時に恐怖を喚起する音でもあるのだ。

制御するものが不在であるとき、音はいかに拡散するのだろうか。楽器と器機の二重の意味を念頭に、高木仁三郎『プルトニウムの恐怖』を参照しながら<sup>71</sup>、原子力発電所の例を考えてみたい。原子力発電は、核を分裂させ、その際に放出されるエネルギーを熱にして水蒸気を発生させ、タービンを回し、発電している。その原理は、火力発電と変わらない。だが、原子力発電の場合、核分裂と核分裂生成物の放射能による熱が非常に高温になるために、圧力容器と呼ばれる釜全体は、冷却水を用いて常に冷やされていなければならない。また、制御棒の上げ下げで中性子の量を調節し、核分裂を制御する必要もある。福島第一原子力発電所では、非常用電源の喪失により、非常用炉心冷却装置（ECCS）が停止したことで、一連の制御が機能不全に陥り、炉心溶解（メルトダウン）にいたった。原子炉が制御されない状態で超高温になったことが、放射性物質の大量に放出につながった。

しかしながら、原子炉は常に制御された連鎖反応を起こしている。ドイツ語の原子炉（Reaktor）という名詞は、「反応するもの」という受動的な機能そのものを表わす。核分裂はある段階以降、連鎖反応によって引き起こされ、放射性物質は飛散する。

A : [...] だが、創造者、つまり反応者 [Reagierer] である原子炉 [Reaktoren] は、なぜなら創造者なんておらず、見えないものへの反応者しかいない、創造者ではなく、まさに何かに反応する反応者 [原子炉] は、名前がそのまま言っている通りさ、そんなことはいいとして、その電源をわたしはもう何日も前に落としたんだ。いや、反応者たちは自ら電源を落としたはずだ。だったらどうして、静寂が訪れないんだ<sup>72</sup>。

ここには創造者はなく、ただ反応を続ける原子炉のみがある。原子炉は自動停止されたにもかかわらず、反応とそれに伴う騒ぎには収束の目途が立っていない。静寂が訪れぬ状態は、放射性物質が拡散され続けている状態のことである。現実的かつ具体的なレベルに書き起こすことが許されるならば、これは福島第一原子力発電所の自動停止後の冷却停止と、それに伴う放射性物質の放出を描いているといってもいいだろう。音に重ねられている意

<sup>71</sup> ここでは、高木『プルトニウムの恐怖』の特に第二章「原子力発電」を参照した。

<sup>72</sup> „[...] aber die Schöpfer, die Reaktoren, also die Reagierer, denn Schöpfer gibts keine, nur Reagierer auf etwas, das man nicht sieht, Reaktoren, die ja nicht Schöpfer sind, sondern eben auf etwas reagieren, das sagt schon der Name, egal, die habe ich bereits vor Tagen abgeschaltet. Nein, die müssen sich von selbst abgeschaltet haben. Wieso ist dann nicht endlich Ruhe?“ (Jelinek: *Kein Licht*, p. 6).

味からは、放射性物質の拡散が音の飽和であり、喧騒であることが読み取れるのだ。

すこし議論が脱線するかもしれないが、先に挙げたティーレが『光なし』を喜劇的だと述べていたことを思い起こし、ジラルの論と合わせて考えておきたい。これまでの議論からは、『光なし』における音に付与された放射性物質の性質が確認でき、音にまつわる話の構造自体はある程度明らかになった。ジラルの論における喜劇の笑いという意味では、構造が理解されたことで、笑う準備は整ったことになる。しかしながらこの作品において音は、人間の作った核兵器や原子力発電所から放出される放射性物質が、生態系や人体を襲うのと一致した働きをもつ。こうした音の隠喩に読者が気づくとき、果たして笑いという身体現象は起こるのかという疑問や、『光なし』は喜劇なのかという疑問は避けられない。

### メーリケ《<sup>エオリアン・ハーブ</sup>風琴に寄す》

これまでの議論からは、『光なし』における音が放射性物質のメタファーとして機能していることが分かった。一篇の詩の明示的引用が、こうした音の意味をより一層強調していることを確かめていきたい。

ヴァイオリンは奏者を要するが、すべての音楽に演奏するものが必要なわけではない。『光なし』は、エドゥアルト・メーリケ (Eduard Mörike) の詩《<sup>エオリアン・ハーブ</sup>風琴に寄す [An eine Äolsharfe]》(1837) の明示的引用を通じて、奏者を必要としない楽器に言及する。風琴は、ギリシア神話の風の神アイオロスの豎琴といわれるように、風による振動で音色を出す弦楽器である。これは共鳴箱と弦からなる楽器で、大きさ、形、弦の本数は定まっていない。風に反応する弦楽器という点で、ヴァイオリンよりもより原子炉の仕組みを想起させるのが風琴ともいえるだろう。この楽器の調べは、<sup>エーテル</sup>天界の音色とも、不気味な音色ともいわれる。風琴は特にロマン主義の時代に好まれ、ゲーテ (Goethe) の『ファウスト [Faust]』などでも取り上げられている<sup>73</sup>。

『光なし』では二十五行からなる《<sup>エオリアン・ハーブ</sup>風琴に寄す》の約半分が取り込まれ、その引用は約二ページにわたり点在している<sup>74</sup>。『光なし』に引用されているのは、この詩の風と風琴の音色に関する箇所、<sup>エオリアン・ハーブ</sup>《風琴に寄す》にある風に揺れる植物の描写は引用の対象から外されている。メーリケの詩において、この楽器の音色は春の花の香りをまとい、「な

<sup>73</sup> Johann Wolfgang Goethe: Faust. Eine Tragödie. In: Ders.: *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke*. Bd. 7/1, Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994 [1797], pp. 9-199, hier p. 11, V. 29. なお, Marianne Bröcker: Äolsharfe. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil I*. Stuttgart: Metzler, 1994, pp. 672-675 を参照した。

<sup>74</sup> Jelinek: *Kein Licht*. pp. 18-20.



んと甘く心に迫まるのか!<sup>75</sup>」というように、心地のいいものとして描かれている。その一方で、「おまえの調べ美しい嘆きを!<sup>76</sup>」のように、それは美しさと嘆きが同居する、畏怖を呼び覚ます叫びにもなる。「ところが突如/風がひとときわ激しく吹くと/琴の優美な叫びが/繰り返し、わたしの魂を不意に揺さぶり、/わたしを甘美に驚愕させる<sup>77</sup>」。このように風琴の調べは美しさと恐ろしさを同時に喚起させるものなのだ。

メーリケの詩は、『光なし』の音楽という主題を二重の意味で補強している。一つはすでに述べたように、風琴の受動的な性質を用いた、原子炉のほのめかしである。もう一つは、その音に付与された美と脅威というコノテーションの活用である。この二重の意味は、特に、軍事的・経済的に利点と考えられてきた原子力発電の魅惑的な側面と被曝という負の側面を同時的に描くものである。この明示的引用を通じ、原子炉が作動するプロセス、放射性物質の影響、音楽の驚異的な側面がより一層際立っていくのだ。

#### 4. サテュロス劇『追跡者』——資本主義批判

これまで確認してきたように、『光なし』は、悲劇と喜劇の差異に再考を迫る論文や、脅威に転じる恐れのある音や音楽を下敷きに、東日本で発生中の原発事故を描きだす。ところどころで死がほのめかされ、知覚されない放射性物質の作用が、生産者自身に容赦なく降りかかる不気味さが散りばめられている。そういった身の毛のよだつような記述を通し、事故の様相は輪郭を帯び始める。その記述を支える文学的なジャンルは、サテュロス劇、ひいてはサテュロス合唱隊である。

『光なし』では、ソフォクレス『追跡者としてのサテュロス [Die Satyrn als Spürhunde]<sup>78</sup>』が取り込まれている。大断片である『追跡者』は、1900年代初頭にエジプトのオクシュ

<sup>75</sup> „Wie süß bedrängt ihr dies Herz!“ (Eduard Friedrich Mörike: An eine Äolsharfe. In: *Mörikes Werke in vier Teilen*. Bd. 1. Hg.v. August Leffson. Berlin, [o. J.] pp. 108-109, hier p. 109).

<sup>76</sup> „Deine melodische Klage!“ (Mörike: An eine Äolsharfe. p. 108).

<sup>77</sup> „**Aber auf einmal/ Wie der Wind heftiger herstößt,/ Ein holder Schrei der Harfe/ Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken,/ Meiner Seele plötzliche Regung;**“ (Mörike: An eine Äolsharfe. p. 109). 『光なし』ではこの部分が次のように書き換えられている。「A: わたしには見つからない、何も見つからない。ところが突然風がひとときわ激しく吹くと、大地までもがひとときわ激しく突く [stößen] と、わたしたちがぐるでほらを、えー、弦を、吹くみたいに [ins Horn stoßen]、それはそうと、なにかから優美な叫びが発動され、骨の髄まで [入りゆく]、皆がここで一斉に叫んでいるというのに、いったいいかにその叫びを聞き取ればいいものか?、いかに、いかにいかに?、甘美な驚愕で、わたしの魂に不意の揺さぶりを繰り返す? [Ich finde nicht und finde nichts. **Aber auf einmal wie der Wind heftiger herstößt**, wie die Erde auch heftiger stößt, wie wir ins Horn, äh, in die Saiten stoßen, egal, **ein holder Schrei** wird von irgend etwas ausgelöst, bis auf die Knochen, wie soll man den vernehmen, wenn alle hier einvernehmlich losschreien?, wie, wie wie?, **wiederholt mit zu süßem Erschrecken, meiner Seele plötzliche Regung?**]」 (Jelinek: *Kein Licht*. p. 20)。

<sup>78</sup> 邦訳は「イクネウタイ [IXNEYTAI ΣΑΤΥΡΟΙ]」、『ギリシア悲劇全集 11』、木曾明子他訳、岩波書

リンコス (Oxyrhynchus) の砂から発見されたパピロスに記されていた<sup>79</sup>。これは現存するサテュロス劇のなかで、二番目に長い作品にあたる<sup>80</sup>。後半の約半分が欠損したと考えられているが、パピロスの状態が良好であったため、約四百行が判読可能な状態にある<sup>81</sup>。では、悲劇や喜劇のような誰もが知るジャンルではなく、ジャンルとしても作品としても知名度の低い作品が使用されていることを、どのように捉えればいいのか。

### サテュロス劇『追跡者』

サテュロス劇は、悲劇や喜劇とは異なる独立したジャンルである。古代ギリシアのディオニューシア祭では、まず悲劇が三本上演され、その後、サテュロス劇が一本上演された。ただし、サテュロス劇そのものがほとんど伝承されていないだけでなく、それに関する二次文献の数も少ないため、このジャンルの全体像は謎に包まれている。それでも、専門家らはいくつかの特徴を指摘している。まず、よく知られた神話に、本来は登場しないはずのサテュロスとシーレーノスが登場する<sup>82</sup>。彼らは、劇の初めに課せられた課題を成し遂げて、最終的に下僕から解放される。そして最も重要なのは、サテュロスにより構成された合唱隊という特徴である。この合唱隊には、サテュロスの好色さが表現され、いやらしい動作を取り入れた舞踊隊<sup>コロス</sup>であったと推測されている<sup>83</sup>。

サテュロス劇の特徴にそって『追跡者』をまとめてみよう。『追跡者』は『ホメーロス讃歌』の一つ「ヘルメース讃歌<sup>84</sup>」を基にしている。ヘルメースがアポローンの牛を盗む神話に、サテュロスとシーレーノスが登場し、サテュロスが合唱隊を務める。なおヘルメース神を題材とした古代ギリシアの文献は、「ヘルメース讃歌」と『追跡者』に限られる。

---

店、1991、pp. 118-145。イクネウタイは、「追跡者(たち)」ないしは「足跡を巡る人々」を意味する。邦訳では、ギリシア語の発音がカタカナで表記されているが、このままでは意味が取りにくいので、本論文では『追跡者』と明記する。

<sup>79</sup> 2 世紀後半のものだと推定されるパピロスには、欄外に校訂者のものだと想定される名や記号や行数などが残されている (ソフォクレス「イクネウタイ」、p. 118)。

<sup>80</sup> ちなみに、サテュロス劇として、唯一完全な形で残っているのは、エウリピデスの『キュクロープス』である。したがって、『追跡者』は断片ではあるが、サテュロス劇というジャンルを知るための極めて貴重な資料なのである。ベルント・ザイデンシュティッカー (Bernd Seidensticker) によれば、現在サテュロス劇として確認されているタイトルや断片の数は約七十五作に上る (Bernd Seidensticker: *Einleitung. Philologisch-literarische Einleitung*. In: Ralf Krumeich; Nikolaus Pechstein; Ders. (Hgg.): *Das Griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, pp. 1-40, hier p. 4)。

<sup>81</sup> Ichneutai. In: *Kindlers Literatur Lexikon im dtv in 25. Bänden*. Bd. 11, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974, p. 4718.

<sup>82</sup> シーレーノスは、サテュロスにまぎれるのではなく、サテュロス劇においては独立した役である。

<sup>83</sup> Seidensticker: *Einleitung*, p. 23. 『ギリシア喜劇全集』の「ギリシア喜劇用語解説」で「サテュロス劇」は「サテュロスたち [...] がコロスを形成する、かなり猥雑で滑稽な劇」 (久保田忠利・中務哲郎編『ギリシア喜劇全集 2』、岩波書店、2008、p. 7) と説明されている。こういった道化の要素が、初演時のピエロの鼻という小道具で演出されていると考えられる。なお、サテュロス劇の合唱隊の人数などは、解明されていない (Seidensticker: *Einleitung*, p. 18)。

<sup>84</sup> 「ヘルメース讃歌」、『ホメーロスの諸神讃歌』、沓掛良彦訳註、平凡社、1991、pp. 169-232。

『光なし』の分析を行うためにも、先に「ヘルメース讃歌」と『追跡者』の筋を確認しておきたい。「ヘルメース讃歌」は、生まれたばかりのヘルメースによる豎琴の発明と牛の盗みを謳ったものである。暁の時に生まれたヘルメースは、洞窟の前で亀を捕まえ、夕暮れ時にアポロンの牛を見つけ、盗みを働く。詐欺と泥棒の神だけあり、その手口は巧妙だ。まずヘルメースは、牛五十頭を後ろ向きに歩かせ、蹄の向きを逆に見せ、人に進行方向を錯覚させる。若い枝で草鞋を編み上げて履き、足跡を目眩まししながら道を進む、といった具合である。途中で、ヘルメースは、二頭の牛を投げ殺し、火をおこして焼きはらう。その後、亀を殺して甲羅を剥ぎ、そこに牛の腸を張り、世界で最初の楽器・豎琴<sup>リュウラー</sup>を作り上げる。そして豎琴を大事に抱えて何事もなかったかのように洞窟の揺籃へと戻っていく。牛を盗まれて激怒したアポロンは、泥棒の足跡をたどって揺籃で眠ったふりをするヘルメースを発見し、彼に詰めよる。しかし詐欺の神・ヘルメースは、アポロンの嫌疑を堂々と否認すると、二人の父親であるゼウスの判断を請うことを提案する。ゼウスは、ヘルメースがさも自信ありげに披露する大嘘を大いに満喫し、大笑いすると、二人で牛を探すようにと命じる。音楽の神・アポロンは、牛を探すあいだに奏でられたヘルメースの豎琴に大層感激し、豎琴と牛五十頭の交換を申し出る。こうして晴れてヘルメースが、無事オリュポスの十二神に仲間入りするのが「ヘルメース讃歌」の筋である。

この神話に、サテュロスとシーレーノスが追加されたのが、ソフォクレスのサテュロス劇『追跡者』である。『追跡者』は、牛と泥棒を見つけたものに褒美を与えようという、アポロンの宣言で幕を開ける。それを聞きつけたシーレーノスは、アポロンのもとに駆けつけ、牛泥棒発見の折には、褒美としてアポロンの黄金の冠と自分たちの身の解放を与えるという約束を取り付ける。シーレーノスとサテュロスは、牛の足跡が途切れる洞窟を見つけ、牛泥棒の居場所を突き止める。しかし、洞窟からは今まで聞いたことのない得体のしれぬ音が聞こえ、サテュロスは身を震え上がらせてしまう。その後、洞窟から出てきたヘルメースの乳母でニンフのキュレーネーとサテュロスたちが、音の正体について問い、答えるという掛け合いが続く。現存する『追跡者』は、この辺りで途切れているが、「ヘルメース讃歌」との兼ね合いから、この後、サテュロスとシーレーノスは泥棒を見つけ、奴隷の身分から解放され、褒美を得たと推測されている。

### 恐怖の音と資本主義批判

『追跡者』と『光なし』には、弦楽器という点でヴァイオリンと共通する豎琴、また恐怖を喚起する音<sup>85</sup>、さらに追跡という、少なくとも三つの類似点が見つかる。『追跡者』は

---

<sup>85</sup> 「〈コロス〉　ねえ、お父さん、ほんのいつとき自分の耳を澄ませてごらんない。／どんな音のせいでわたしたちがここで驚いて気も転倒しているのか、／人間だって誰ひとり聞いたこともないような音で

現代の原発事故という論点を描くため『光なし』に取り込まれており、作品の援用は現代社会批判と不可分な関係にある。現代の問題を古代のテキストを用いて描出するという手法は、すでに『光なし』の冒頭における、シーレーノスがアポローンのもとへと駆け寄る際の台詞の引用からも明らかである。

シーレーノス 大急ぎでやってくる  
アポローンさま！ 高らかにお触れを響かせられました  
あなたの声をわたしが聞くや否や〔ほとんど聞いたが聞き終わらないというところで〕  
わたしは老いの身に叶う限り足を急がせ馳せ参りました<sup>86</sup>

アポローンの呼びかけに、シーレーノスはこのように答える。そして、褒美を交換条件に、追跡者に任命されるのである。上記の台詞は、『光なし』で次のように取り込まれている。

A: あれ、わたしにはお前の声がほとんど聞こえないぞ、そこで何かやってみてくれないか？ 声をもっと響かせることはできないのか？<sup>87</sup>

はたして、この引用は何を意味するのだろうか。ほぼ無音という異変が問題なのだろうか。

『追跡者』および『光なし』において、音は主要なモチーフの一つに数えられる。音は、『追跡者』でもアポローンを魅了したであろうし、サテュロスには恐怖を喚起させた。『追

---

す。／〈シーレーノス〉 何の音だって？ おまえたちは怖じ気づいているな、／汚い蠟細工の腑抜け野郎め、(Chf Nun horch doch endlich auf das Dings ein Weilchen nur:/ welch ein Geräusch uns schreckte, uns hierher gelockt,/ ein Klang, den keiner von den Menschen je vernahm!/) Si Was fürchtet ihr mir ein Geräusch und ängstigt euch,/ aus Wachs geknetete, schandbare Burschen ihr?)」(ソフォクレス「イクネウタイ」、p. 130 ; Sophokles: Die Satyrn als Spürhunde. In: Ders.: Dramen. Hg. und übers. von Wilhelm Willige. München/Zürich: Arthemis, 1985, pp. 689-719, hier p. 699, 701) . なお、『追跡者としてのサテュロス』は『ギリシア悲劇全集 11』所収の「イクネウタイ」を参照したが、イェリネクのテキスト翻訳との関連を重視する目的で、部分的には独語訳に合わせ、翻訳には手を加えた。脚注での引用の都合上、見易さを考慮し、配役名と本文のフォントを変えた。ヴィリゲ訳では一貫して二人称単数親称の「Du」が使用されているが、アポローン神とサテュロスの地位を考慮し、日本語では「あなた」と「おまえ」に訳し分けた。なお、この作品は通常『追跡者〔Die Spürhunde〕』と呼ばれるテキストである。独語翻訳にはオスカー・ヴェルナーによる『追跡者』(Sophokles: Die Spürhunde. In: Griechische Satyrspiele von Euripides, Sophokles und Aischylos. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Oskar Werner. Stuttgart: Reclam, 1970, pp. 29-41) もあるが、イェリネクが明記した通りのタイトルは、上記に引用したヴィルヘルム・ヴィリゲ訳と一致する。後述するように、ヴィリゲ訳との一致はタイトルに留まるものではなく、テキスト自体にも同訳からの引用が散見される。そのため、イェリネクが使用した文献がヴィリゲ版であると筆者は考えている。なお、サテュロス劇の題名が「～としてのサテュロス」であることは珍しくない(Seidensticker: Einleitung, p. 18)。

<sup>86</sup> „Silenos: Apollon! Deine Stimme hab' ich kaum gehört,/ die du so tönen lässt mit hellem Heroldsruf,/ da komm' ich eilends, wie's ein Alter nur vermag [...]" (Sophokles: Die Satyrn als Spürhunde. p. 693). 関係代名詞は訳出せず、一行目と二行目の順番を変えて訳した。上記引用の邦訳は以下の通り：「〈シーレーノス〉 お触れをかん高く響かせる／お声を聞いて、アポローンさま、／事情を察したわたしは、老いの身に叶うかぎりに足を急がせ、」(ソフォクレス「イクネウタイ」、p. 124、45-47行)。

<sup>87</sup> „A: He, ich hör deine Stimme kaum, kannst du da nicht was machen? Kannst du sie nicht lauter tönen lassen?" (Jelinek: Kein Licht. p. 2).

跡者』でも音は決して一面的に描かれてはいない。一方で、豎琴から奏でられる音は観客に笑いを引き起こす作用をもっていたはずだ。サテュロスらは初めて耳にする音の正体を探ろうとして、キュレーネーとの掛け合いのなかで、楽器にされた動物当てに挑戦する。

「ヘルメース讃歌」を知っていただろう古代ギリシアの観客らにとって、両者のやり取りは、非常に滑稽でおかしな場面であったはずだからだ。

だがその面白さとは裏腹に、この対話は音楽の残酷性を物語るものでもある。なぜなら、『追跡者』において音源である豎琴は、動物を殺すことと切り離せないからだ。ヘルメースの豎琴は、邦訳では動物の死骸から作られたといわれる<sup>88</sup>。一方、ドイツ語では殺しの過程が描写されており、ヘルメースが亀から体を抉り取って死骸にしたと書かれている<sup>89</sup>。また、弦に使われる腸も、ヘルメースが投げ殺した牛から取られたものである。ここから、音楽の神アポロンの心をつかんだはずの音は、殺戮の結果だといえよう。サテュロスの怯えは、音に内包される殺戮の過程から生じたとも理解できるのだ。

イェリネクは『追跡者』から『光なし』に慄然とさせる音を取り込むことで、放射能としての音のさらなる側面を強調する。キュレーネーは、サテュロスに次のように楽器の素材を説明する。

キュレーネー……………牛どもの脊椎骨と皮。  
……………このように亀の甲羅は鳴り響くのです<sup>90</sup>。

<sup>88</sup> 邦訳は「動物の〔死骸からこのような〕（ソフォクレス「イクネウタイ」、p. 139、287行——角括弧は原文通り）。

<sup>89</sup> 「〈キュレーネー〉 お父上の意を受けて、今も匿われておられる。／目に見えぬ仕掛けから出る響きのことを、お前は探求し、／大層驚いているが、そのお子〔ゼウスの御子〕がたった一日で自分から／空洞のアーチから中身ははずしてしまっただけです。／動物の死骸からこのような喜びあふれる器を／発明し、それをお子が使っているのです」（ソフォクレス「イクネウタイ」、pp. 138-139、283-289行）。ドイツ語は以下の通りだが、邦訳とは行数が異なっている。„Ky Noch wird er dabehalten auf des Vaters Wunsch./ Den unsichtbar-kunstreichen Klang, den du erforscht/ und viel bewunderst, hat er [das Kind des Zeus'] selbst an einem Tag/ aus einer hohlen Wölbung Innerem gelockt./ Aus einem toten Tier ein solch Gefäß, gefüllt/ mit Lust, erfand und hat er drunten in Gebrauch!“ (Sophokles: Die Satyrn als Spürhunde. p. 709, V. 280-282). 生きた亀の甲羅を剥ぐのは、「ヘルメース讃歌」も同じである。なお、ここに引用した箇所は、『光なし』に次のように引用され、その音は放射能を強く暗示している。「B: 規則に曰く、いまでもわれわれは、われわれの目に見えぬ仕掛けから出る響きを常に探求し驚いてきたどこぞのお父上の意を受けて残していきたいのだという。いまでもわれわれは維持していこうとしているが、何かかすでに紛れ込んでしまった、われわれの内部のアーチがそれをおびき寄せたのだ、あのけだものに。まるでわれわれは喜びで満たされた死んだ動物たちのようだ、不可視なものを使用するための器、つまり、わたしがいいたいのは、その不可視なものがわれわれを必要とし、そしてわれわれを使用しているのだ、その逆ではない〔Die Regel sagt: Noch werden wir dabehalten auf irgendeines Vaters Wunsch, der unseren unsichtbar-kunstreichen Klang stets erforscht und bewundert hat. Noch werden wir behalten, aber etwas hat sich schon eingeschlichen, die Wölbung unseres Inneren hat sie angelockt, die Bestie. Wie tote Tiere angefüllt mit Lust sind wir, Gefäße zum Gebrauch von Unsichtbarem, also, was ich sagen wollte: Das Unsichtbare braucht und gebraucht uns, nicht umgekehrt〕」（Jelinek: *Kein Licht*. pp. 35-36）。

<sup>90</sup> „Ky ……………der Rinder Wirbelknochen und die Haut./ ……………so klingt die Krötenschale

この台詞は『光なし』で、次のように書き換えられている。

A: ヴァイオリンにできないというのに、いったいほかにわたしたちの何が響きえるというのか? もはや誰も食べてはならぬ、**牛どもの脊椎骨**か? 人が避けねばならぬであろう、**亀の甲羅**か? われわれの弦となるねじれた腸 […] <sup>91</sup>

ここでの「牛」は『追跡者』からの明示的引用でもあるが、上述の A の台詞や直前の話題からは、現代の時事的な話題の接合点としても機能している。なぜなら、牛という単語は、原発から二十キロ圏内に設けられた立ち入り禁止地区のなかで餓死した家畜の問題や、2011年7月に明るみに出た食肉の放射能汚染<sup>92</sup>を示唆するからだ。また、「ヴァイオリン」のほかにも、ガット弦を想起させる「ねじれた腸 [Die gedrehten Därme]」という言葉が使用され、『追跡者』と同じ響きが話題に上っていることもわかる。

前述の『光なし』からの引用箇所は、殺傷と楽器の結び付きを指摘するだけでなく、放射性物質のメタファーである音を放出する楽器 (Instrument) の背景を暴露している。第三章で確認したように、古代ギリシアの古典作品の翻訳には、現代の翻訳であっても格調高い語調が使用される。そのなかには特殊な語彙も含まれる。明示的引用である「亀の甲羅 [Krötenschale]」という単語も、辞書には項目のない単語にあたる<sup>93</sup>。現代ドイツ語で、亀は Schildkröte といい、Schild が甲羅を意味する。したがって、『追跡者』の背景知識なしに、Krötenschale を「亀の甲羅」と理解するには多少の困難が伴う。

だが複合語を分節するならば、この単語が『光なし』に取り入れられた意味は明らかになる。Kröte は、現代語でも「金」や「銭」を指すように、語源的に見ると「お金<sup>94</sup>」を意味する。ここから考えるならば「亀の甲羅 [Krötenschale]」には、「<sup>かね</sup>金の器」という意味が含まれ、そういった楽器／器機 (Instrument) から音／放射能は放出されているのである。亀の甲羅という言葉の脱モンタージュからは、原子力発電の背後にある自己の利益を中心に据えた資本主義的な体制<sup>95</sup>に鋭く疑問を呈すという効果を読み取ることができる。

---

nun./“ (Sophokles: Die Satyrn als Spürhunde. p. 711, V. 307-313). ソフォクレス「イクネウタイ」、p. 140, 314-316 行 (邦訳では、キュレーネーの台詞後半部に「八行判読不明」と記されている)。

<sup>91</sup> „Was an uns könnte noch klingen, da es die Geigen nicht tun? Die **Wirbelknochen** von **Rindern**, die niemand mehr essen darf? **Die Krötenschalen**, die man wird meiden müssen? Die gedrehten Därme unserer Saiten [...]“ (Jelinek: *Kein Licht*. p. 37).

<sup>92</sup> 2011年7月上旬から、餌の稲わらの放射能汚染により生じた牛肉の高濃度セシウム汚染が全国的に問題となった (「南相馬産の牛肉から基準 4.6 倍セシウム初検出」、『朝日新聞 朝刊』、2011.7.9、38 面や「町の牛肉「異変」」『朝日新聞 朝刊』、2011.8.7、39 面などを参照)。

<sup>93</sup> ちなみにこの単語を Google で検索しても、百十二件しかヒットしない (最終確認: 2012.8.13)。また、亀の甲羅は Schildkrötenpanzer という。

<sup>94</sup> Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seebold. Berlin: de Gruyter, 1995<sup>23</sup>, p. 489.

<sup>95</sup> もちろん経済的理由だけでなく、原子力政策は軍事政策と結びついている。これについてはさまざまな

また、ヘルメースは詐欺、盗み、音楽の神であるだけでなく、商いの神でもある。詐術、音楽、利益獲得という一見関連性のないテーマは、この神においてこれ以上ないほど存分に絡み合っている。したがって、亀の甲羅から奏でられる音が利潤追求と結びつくことは **Kröte** の語源だけが示すものではない。これに加え、ヘルメースは、魂を冥府ハデスのもとへと導く<sup>プシユコボムボス</sup>魂の案内者でもある。ヘルメース神の話であったはずの『追跡者』を引用対象とし、この神をほのめかすこと自体が、すでに死の暗示となっているのである。

ここまでの考察から、『光なし』におけるシーレーノスの声の明示的引用は、生命への脅威を顧みずに推進されてきた原子力産業と、それを支える現行の社会体制そのものへの批判予告であったといえる。シーレーノスは、金の冠と身の解放と引き換えに、牛泥棒探しに名乗り出たのであり、アポロンを助けようとしたわけではない。イエリネクは、サテュロス劇の基本的な筋と現代の資本主義的な法則に見出しうる近似性を巧みに活用することで、原発事故を招いた社会の状況をあぶり出していく。『光なし』ではその過程で、原子炉の仕組みや放射性物質の影響などが説明されていく。この作品で展開されるのは、社会現象が生み出される言説の布置そのものを可視化する現代社会批判ではある。この点で『光なし』は、不可視な放射能や見えづらい問題をいかに言語で表現するかという試みでもある。そのような言語芸術の試みから奏でられる声や音は、いかに読者や受容者に届けられようとしているのだろうか。

## 5. テクストの編纂とイエリネクの手法

『追跡者』は二十世紀初頭<sup>96</sup>に発見された大断片（図 3<sup>97</sup>）である。この特徴は、本論文で取り上げるほかの古代ギリシア演劇テキストと異なっている。そして大断片という特質こそ、編纂の工程やその中途における人々の介入へとわれ



【図 3】

著作で論じられているが、例えば、高木『プルトニウムの恐怖』や吉見俊哉『原子力の夢』、筑摩書房（ちくま新書）、2012 などが参考になる。なお、アメリカ合衆国の原子爆弾開発は、ナチス政権のユダヤ人迫害を恐れて亡命した人々の恐怖や不安から出発したともいえる（Ronald Takaki: *Hiroshima. Why America dropped the atomic Bomb*. Boston: Little, Brown and Company, 1995（ロナルド・タカキ『アメリカはなぜ日本に原爆を投下したのか』、山下洋一訳、草思社、1995）および Spencer R. Weart; Gertrud Weiss Szilard (eds.): *Leo Szilard. His Version of the Facts. Selected Recollections and Correspondence*. Massachusetts Institute of Technology, 1972（『シラードの証言』、伏見康治・伏見愉訳、みすず書房、1982）を参照）。

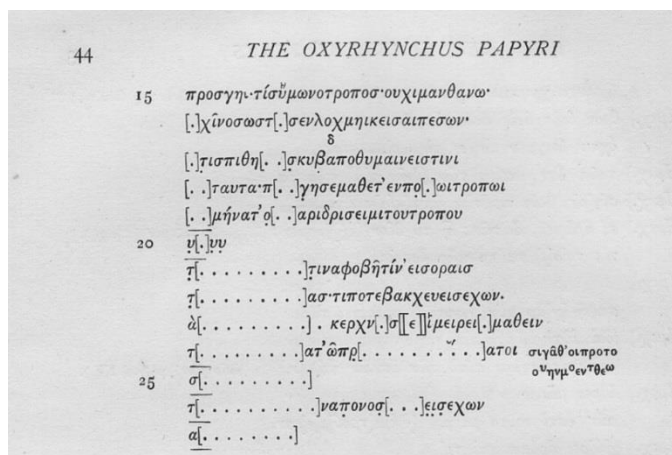
『光なし』がこうした点を視野に入れて論じているか否かについては、今後の検証が必要である。

<sup>96</sup> このパピルスは 1907 年に発見された（Arthur S. Hunt: II. New classical texts. 1174. Sophocles, *Ichneutae*. In: *The Oxyrhynchus Papyri*. Part IX. Edited with Translations and notes by Arthur Hunt, Oxford, 1912, pp. 30-35, hier p. 30）。

<sup>97</sup> 出典：『ギリシア悲劇全集 11』、岩波書店、1991〔見開き〕。

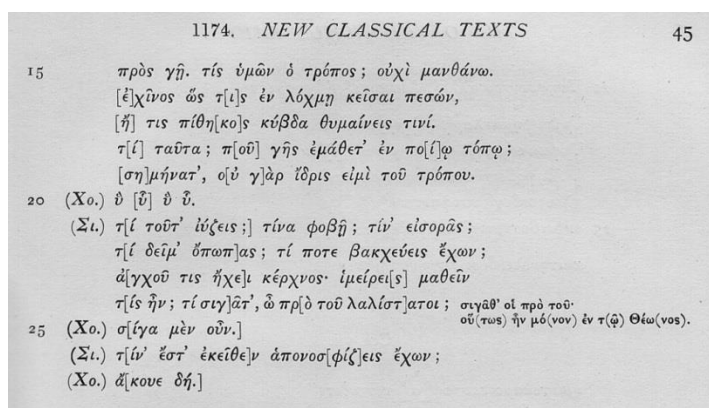
われの目を向けさせるものである。編纂作業は、テキストを読むという段階を抜きに遂行できない。また、編纂の形跡が残るテキストは、読者でもある編纂者の思考を保持するものでもある。以下では、図版を使用しつつ、『追跡者』の大断片という特徴を考え、『光なし』がこの文献を使用することで生まれる効果を、さらに分析していく。

『追跡者』は、穴だらけのパピルスとして発見された。それが図 3 である。後世のわたしたちが『追跡者』を読めるのは、パピルスが発見されただけでなく、こういったパピルスを転写し、欠損箇所を補うという作業結果の賜物である。また、古代ギリシア語を解さない者たちにとっては、さらに翻訳を通じて初めて『追跡者』は読みうるものとなる。この工程は各版を並列することで、視覚的に、ある程度、理解することができる。



【図 4】 98

図 4 は、アーサー・S・ハント (Arthur S. Hunt) による、パピルス版『追跡者』の転写である。角括弧は欠損部分を表わし、点は文字の数を示す。その上で、パピルス学者はこの穴を埋め、図 5 のテキストを編む。ここでは欠損箇所が推測によって「再現」されている。



【図 5】 99

図 6 のテキストはイエリネクが使用したと考えられる、希独対訳のソフォクレス『戯曲集

98 *The Oxyrhynchus Papyri*. Part IX. p. 44.

99 *The Oxyrhynchus Papyri*. Part IX. p. 45.



〔Dramen〕<sup>100</sup>』に収められた、ヴィルヘルム・ヴィリゲ (Wilhelm Willige) 訳の『追跡者』である。同戯曲集でも古典ギリシア語のテキストには角括弧が使用されているが、ドイツ語訳では角括弧の使用はなく、欠損箇所には「……」と記されているに過ぎない。

<p style="text-align: center;">(Χορός)</p> <p>ὦ [ὦ] ὦ ὦ.</p> <p>(Σι) τί τοῦτ' ἴδεις; τίνα φοβῆ; τίν' εἰσορῶς;          τί δειμ' ὄπωπης; τί ποτε βακχεύεις ἔχων;          ἀγγοῦ τις ἤξει κέρχνος ἰμείρεις] μαθεῖν          τίς ἦν; τί ]σιγᾶθ', οἱ πρό τοῦ λαλίστα]στοι;</p> <p>(Χο) σίγα μὲν οὔν.</p> <p>(Σι) τί' ἔστ' ἐκεῖθε]ν, ἀπνοοσ[φί]εις ἔχων;</p> <p style="text-align: center;">(Χορός)</p> <p>ἀκούε δή.</p> <p>(Σι) καί πῶς ἀκούσ[ω] μηδεν]ός φωνήν κλύων;</p> <p>(Χο) ἐμοί πιθοῦ.</p> <p>(Σι) ἐμ[ὸν] δῖω[γμα] γ' οὐδα]μῶς ὄνησετε;</p> <p>(Χο) ἀκουσον αὖ τ[ο]ῦ χρ[ήμα]τ[ο]ς χρόνον τινά,          οἴω' κπ[λ]αγέντες ἐνθάδ'] ἐξηγίσμεθα</p>	<p style="text-align: center;">Chor</p> <p>Huhu! Huhu!</p> <p>Si Was hubst du so? Wen fürchtest du? Wen siehst du da?          Siehst du Gespenster? Warum bist du außer dir?          Geräusch ertönt ganz in der Näh': Ihr wüßtet gern,          wer's war? Was schweigt ihr, wo ihr erst so schwatzhaft wart?</p> <p>Ch So schweig doch auch!</p> <p>Si Was ist denn dort, das du vom Leib dir halten willst?</p> <p style="text-align: center;">Chorführer</p> <p>So horche doch!</p> <p>Si Wie soll ich horchen, wenn ich niemand's Stimme hör'?</p> <p>Chf So glaub' uns doch!</p> <p>Si Ihr laßt bei meiner Jagd mich also ganz im Stich?</p> <p>Chf Nun horch doch endlich auf das Dings ein Weilchen nur:          welch ein Geräusch uns schreckte, uns hierher gelockt,</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

【図 6】 101

パピルスからドイツ語訳までを見比べると、古いテキストほど断片的な印象を、ドイツ語のテキストが最も連続的な印象を与えていることがわかる。

この比較は『光なし』の分析に、テキスト生成の観点を与えるものである。イエリネクの脱モンタージュと似た手法は、『追跡者』というテキストの変遷にも見出すことができる。パピルスの読解に励む学者を、イエリネクと比較するには、限界もあるだろう。しかし、発見された資料は、現存する資料の断片と組み合わせられることで初めて、ソフォクレスのサテュロス劇『追跡者』だと特定された。加えて、そうした断片が『追跡者』は「ヘルメース讃歌」に基づくサテュロス劇だと記していたからこそ、後世の学者が、欠損部分を補えたはずなのである。その意味では、解読されたパピルス自体は、一つの作品としてのまとまりをもつが、その再構成においては、異なる時代の情報を反映し、組み立て直していく作業抜きには成立していない。現在われわれが手に取れるような『追跡者』は、そうした過程を経て編纂されたものである。大断片『追跡者』の『光なし』への脱モンタージュは、解釈を通して加筆修正される工程のなかにあるテキストのありようを一つの論点としている。

先述の通り、パピルスが古典文献として編纂されていく過程と、イエリネクの脱モンタージュという工程には決定的な違いもある。ハントの作業は、断片から本来の形の復元を目指すものであるが、これに対し、イエリネクの脱モンタージュはさらなる亀裂を発生させ、読者による断片化とさらなる組み合わせ<sup>モンタージュ</sup>を誘発する。もちろんヴィリゲ訳の対訳戯曲集を、断片の提示として理解することも可能である。だが、彼の翻訳した『追跡者』には

<sup>100</sup> 書誌情報は、本章注 85 参照。

<sup>101</sup> Sophokles: Die Satyrn als Spürhunde. pp. 698-699.

「……」を除き、断片という形跡がほとんど残されていない<sup>102</sup>。これに対して、イェリネクのテキストは、それが調和を目指すモンタージュではなく、文体、引用、言説、参考資料などを用いて、脱モンタージュであることを提示するのである。

『光なし』が、読者によるテキストの断片化と組み合わせ直しを要求する脱モンタージュであることは、特にテキストの終盤に確認することができる。この要請はイェリネクのテキストが、調和への希求をもたないことを提示するものである。読者への働きかけを確認するために、当該の箇所を比較してみたい。先に『追跡者』の最後を引用する。

合唱隊 アポローンさま……  
アポローンが戻ってくる  
おーい！ おーい！ ……………  
それは…だった、そして言った……………  
これは違う……………  
シーレーノス さえぎるように前に出る：  
ああ ロクシアさま！……………  
万歳！……………  
合唱隊 ああ ロクシアさま！……………  
そしてわたしたちは助けたのです……………  
かの牛たちに……………  
アポローン わたしは果たす……………  
……………  
……………  
……………  
(出現させる?)……………  
褒美を……………  
そうすればお前たちをこの先、自由人にしてやろう！  
シーレーノス それ……………  
2.  
縮む、曲げられる  
3.  
判決〔判断〕  
4.  
ヘルメース 牛泥棒である僕は、騙された〔盗まれた〕んだ！<sup>103</sup>

<sup>102</sup> ただし邦訳には角括弧が使用されている。

<sup>103</sup> „Chor Apollon ……………/Apollon kehrt zurück/ Hallo! Hallo! ……………/ war sie und sagte ……………/ dieser nicht ……………/ Silenos/ kommt wider nach vorn/ O Loxier! ……………/ Juchhe! ……………/ Ch O Loxier! ……………/ und wir halfen ……………/ der Kühe ……………/ Apollon Ich erfülle ……………/ ……………/ ……………/ (Zum Vorschein bringen?) ……………/ Den Lohn ……………/ Dann sollt ihr für die Zukunft freie Leute sein!/ Si Den ……………/ 2./ einschrumpfen, gekrümmt werden/ 3./ ein Urteil/ 4. / Hermes Ich, Kuhdieb, bin bestohlen!/ „Bestohlen“ im Sinne von „überlistet“ (Sophokles: Die Satyrn als Spürhunde. p. 717, 719, V. 404-[423]——ト書きはイタリック体で記したが、本文ではフォントの大きさやスペースの使用で書き分けられている。なお、最後の三行には行数が明記されていない)。この行は邦訳では欠損とされている。またロクシア (Loxier) は、アポローンの別名。

この引用箇所は、ヴィリゲ訳には掲載されているが、ヴェルナー訳『追跡者<sup>104</sup>』にも邦訳にも訳出されていない。特にこの部分の欠損は激しく、ほとんどが解読不可能であることは一目瞭然である。最後にヘルメースは自らを泥棒と言い切りながらも、自分が盗まれたとも主張している。こういった矛盾は、笑いを誘うものである。

続いて『光なし』を引用する。作品の最後にあたる以下の一節では、光、死、(核)分裂、褒美というこの作品の諸テーマが散りばめられており、最終行には二人称への呼びかけを確認することができる。

B: わたしたちは光だ。お前たちにできるなら、わたしたちをここから出してくれ！ 奥深くに。光か？ わたしたちだ！ おーい！ おーい！ わたしたちは何だったのか、そして何を言ったんだらう？

A: さて、わたしたちは何かを与えるものを助け、わたしたちは自分たちでそれを与えよう。朝の光という乳。夜の光という何らかの飲みもの。どこでだって歓迎だ！ そしてわたしたち自身が、光だ、わたしたちが光を作り、わたしたちが光なのだ。わたしたちは乳と光をもつ牛たちを助けよう、わたしたちは彼らのために牛舎へと照らしてやろう、わたしたちは放射する裂け目だ、わたしたちはドアのすき間だ、わたしたちは何かを分裂させた、そして今わたしたちはこの裂け目を通じて光る、そう、わたしは満たす [erfülle] …わたしは満たす [erfülle] …何を？

B: わたしは付いていく [begleite]、誰にだって構わない。わたしは満たされた [erfüllt] 者に付いていく [begleite]、そして自分自身を満たす [erfülle]、わたしは従者 [Begleiter] であるわたしのパート [Part] を満たす [erfülle]、わたしは光に従い [begleite] 外に赴く。褒美を？ そうすればわたしたちはこの先、自由人になれるのだ、そうだよね？

A: 縮む。曲げられる。何だって？

B: 判断 [判決] をどうぞ。あなたの判断 [判決] をどうぞ！<sup>105</sup>

最後から二回目の B の台詞では、光への従属と褒美というテーマが再び取り上げられている。光は、啓蒙や理性のシンボルである。その一方、福島での原発事故や災害という文脈

<sup>104</sup> 書誌情報は本章注 85 を参照。

<sup>105</sup> „B: Wir sind das Licht. Treibt uns doch heraus, wenn ihr könnt! Tief drin. Licht? Wir! Hallo! Hallo! Was waren wir und sagten?// A: Also wir helfen denen, die etwas geben, und wir geben es selbst. Die Milch des Morgenlichts. Das Irgendwasgetränk des Abendlichts: überall willkommen! Und wir sind es selbst, das Licht, wir machen es und sind es! Und wir helfen den Kühen mit der Milch und mit dem Licht, wir leuchten ihnen in den Stall, wir sind der strahlende Riß, wir sind der Spalt in der Tür, wir haben etwas gespalten, und jetzt leuchten wir durch diese Spalte, ja, ich erfülle ... Ich erfülle ... was?// B: Ich begleite, egal wen. Ich begleite den, der erfüllt ist, und ich erfülle selbst, ich erfülle meinen Part des Begleiters, ich begleite das Licht nach draußen. Den Lohn? Dann sollten wir in der Zukunft freie Leute sein, oder? // A: Einschrumpfen. Gekrümmt werden. Was? // B: Ein Urteil bitte. Ihr Urteil bitte!“ (Jelinek: *Kein Licht*. pp. 39-40). なお、ここでの「朝の光という乳。夜の光という何らかの飲みもの [Die Milch des Morgenlichts. Das Irgendwasgetränk des Abendlichts]」は、パウル・ツェラン「死のフーガ」の一行目「夜明けの黒いミルクぼくらはそれを夕方に飲む [Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends]」(『ドイツ名詩選』、pp. 300-301) を想起させる。ここでは十分な分析はできないが、ツェランの詩には、ヴァイオリン奏者も登場する。次章では、原発事故とナチ政権下における強制収容所の問題の重層的な描写を論ずるが、「死のフーガ」が使用されているということは、すでに『光なし』の時点でこのテーマは結び付けられているということを示唆している。

では、具体的に発電、電気、都市のネオンとも考えられる。ここから光への従属 (begleiten) は、技術発展への追随や技術への過信を暗示してもいる。続いてBは、光への同伴 (begleiten) が身の解放と結びつくのかと問いかける。この時点では人間による更なる技術革新への意志が問われているが、自問自答である可能性も残されている。Bによる最後の台詞「判断をどうぞ。あなたの判断をどうぞ！」は、二人称敬称形を用い、畳み掛けるように判断を迫るのである。この最後の台詞こそ、脱モンタージュへの作業に加わり共に考えよという、『光なし』から発せられる読者への要求である。

『光なし』は希独対訳のテキストを使用することで、テキスト編纂の過程というテーマを示している。ヴィリケ訳の『追跡者』は翻訳を通し、断片的な亀裂を隠していく。これに対し、『追跡者』の版の比較からは、版を遡るにつれて断片という特徴がより鮮明になった。本章で行った『追跡者』の版の比較は穴を埋め、新たな版を生み出していく編纂を明示するものでもあった。また編纂過程はテキストが読み替えられ、書き換えられる過程でもある。『追跡者』の復元は、たとえ編纂者が新たなテキストの執筆という目標をもっていない場合にも、原型とは異なる作品を生み出してしまおうであろう。こういった意味でテキストは受容に開かれているという意味で制御不可能であり、拡散するものである。

またテキストの変容と生成過程の提示は、言語芸術の相互テキスト性を示すと共に、イェリネク自身の手法を開示するものでもある。このメタレベルでのテキスト手法への言及は、『光なし』の最終行が二人称で話しかけることから考えても、自身を先行するテキストと受容者の間に位置付けるものである。二人称に対する呼びかけは、『光なし』を先行するテキストだけでなく、読者あるいは更なるテキストに繋げる試みとしても理解できる。まさに『追跡者』の最後を『光なし』の最後に取り込むことで、テキストの将来的な継続性が望まれ、強調されるのである。

## 6. サテュロス合唱隊

『光なし』における『追跡者』の脱モンタージュは、現代の社会体制に疑問を呈し、その問いに読者を巻き込み、共に分析を呼びかけるものであることが分かった。だが、まだ二つの問題が残されている。それはAとBという名称と、サテュロス劇の脱モンタージュに関わるものである。相互に関連するこの論点は、イェリネクが東日本における災害をいかに言語芸術として描き出したかという問いと繋がるものでもある。

先述したように、サテュロス劇の最たる特徴は、サテュロスによる合唱隊だと考えられている。『光なし』においても、サテュロスの合唱隊は非常に重要な意味をもつ。というよりもむしろ、『光なし』はサテュロス合唱隊そのものである。

このことは、『追跡者』の希独対訳比較から明らかになる。『追跡者』には合唱隊が何度も登場し、彼らは時に二手に分かれる。その際、合唱隊のパートには、古典ギリシア語で「Χορός α' [合唱隊 α]」と「Χορός β' [合唱隊 β]」、ドイツ語訳では「Erster Halbchor [第一合唱隊]」と「Zweiter Halbchor [第二合唱隊]」と記されている。αとβはギリシア文字の初めの二文字にあたり、アルファベットの a と b に対応する。それだけでなく、『光なし』の A は第一ヴァイオリン奏者であり、B は第二ヴァイオリン奏者なのである。したがって、『光なし』の A と B は、希独両言語で記された『追跡者』におけるサテュロスによる合唱隊の両方の特徴を兼ね備えている。さらに、彼らの属性は、合唱隊の踊る場所を語源にもつオーケストラ (ὄρχηστρα) のなかの、ヴァイオリンの二つのパートである。以上三つの共通点を踏まえるならば、A と B の発話のみからなる『光なし』は、全編を通じて合唱隊からなるテキストだといえるのだ。

サテュロス合唱隊は、古代ギリシアの悲劇や喜劇よりも古いジャンルだといわれる。以下では、サテュロス合唱隊の歴史を遡ると共に、この合唱隊に付与されてきた意味を確認することで、『光なし』がサテュロス合唱隊のいかなる点を、いかなる効果のために取り込むのかを検証する。初めにサテュロスの喜劇的要素を確認し、古典文献学者でもあったフリードリヒ・ニーチェ (Friedrich Nietzsche) の『悲劇の誕生——あるいはギリシア精神と悲観論 [Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus] 106』(1870-71) におけるサテュロス合唱隊に関する論を参照し、『光なし』の考察へと進めていく。以下ではサテュロス合唱隊の喜劇的要素とそれ以外の要素に着目したい。

古典学者らの文献を紐解けば、サテュロス合唱隊には喜劇的側面と悲劇的側面がともに含まれるとの記述が目につく。橋本隆夫は「ギリシア喜劇のはじまり」で、サテュロス劇に含まれた「滑稽なおどけ」から「別の滑稽を、もっと卑近な笑い」を求めて、ギリシア喜劇が生じた可能性を検証している<sup>107</sup>。アリストテレスは『詩学』の第四章で、アテナイでの喜劇のはじまりに触れ、「ユーマイゼン (浮かれ騒ぎ) の主体である「コーモス (ディオニューシア祭の祭礼行列)」のパッリカの音頭取りから即興で喜劇がはじまった<sup>108</sup>」と

<sup>106</sup> Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. In: *Friedrich Nietzsche. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1. Hgg. von Giorgio Colli; Mazzio Montinar. Berlin: de Gruyter, 1972, pp. 1-152 (フリードリッヒ・ニーチェ「悲劇の誕生——あるいはギリシア精神と悲観論」、浅井真男訳、『ニーチェ全集 第1巻 (第1期)』、浅井真男・西尾幹二訳、白水社、1979、pp. 9-171)。なお、下記の引用は断りがない限り既訳による。

<sup>107</sup> 橋本隆夫「ギリシア喜劇のはじまり」、久保田忠利・中務哲郎編『ギリシア喜劇全集 別巻』、岩波書店、2008、pp. 103-145, p. 106。ここでのカタカナ表記は、橋本にしたがう。

<sup>108</sup> 橋本「ギリシア喜劇のはじまり」、p. 110。ここでは橋本論文から引用したが、邦訳のアリストテレス『詩学』には、次のように書かれている。「ともあれ悲劇は即興の作からはじまった。——同様に喜劇ももともと即興の作であった。すなわち、悲劇はディーテラムボスの音頭取りから、喜劇はいまも多く、のポリスに風習として残っている陽物崇拜歌の音頭取りからはじまったのである」(アリストテレス「詩

述べている。陽物崇拜歌（φαλλικά）はパッロス（男根を模った像）を讃える歌として、サテュロスたちの練り歩きの際に歌われた歌である。橋本の推測によれば、「コーモスの歌」を意味するギリシア語の喜劇（<sup>コーモーディアー</sup>κωμωδία < κωμο-αοιδία）の語源である<sup>109</sup>コーモスが、合唱隊に変容し、ディオニューシア祭での喜劇が誕生した<sup>110</sup>。コーモスは人間と動物からなり<sup>111</sup>、乱痴気騒ぎをし、練り歩く、酔った一団<sup>112</sup>とも言われる。コーモスの構成員は必ずしもサテュロスだけではないかもしれないが、ディオニューソスの従者であるサテュロスのもの<sup>113</sup>がここに含まれないとは考え難い。少なくとも、橋本は「トラゴードイアの発祥の地であるイカーリアーのコーモスには言うまでもなくサテュロスのもののはいつていた<sup>114</sup>」と述べている。またアリストテレスは『詩学』において、「悲劇は、サテュロス劇的なものから変わることによって、短い物語と滑稽な語法を捨て、のちに荘重なものとなった<sup>115</sup>」と記す。サテュロス劇的なものには、滑稽的な要素と悲劇的な要素の発展の両方が含まれている。以下では、イエリネクが合唱隊のもっとも原初的な形を『光なし』に採用した理由を論じていく。

イエリネクは、サテュロス劇が滑稽や卑猥によって笑いを誘発するジャンルであることを了解の上で、『光なし』ではそれを敢えて表出させずに、サテュロス合唱隊を前景化させている。喜劇『レストハウス、あるいは女はみんなこうしたもの [Raststätte oder Sie machens alle] <sup>116</sup>』（1994）の初演に際してのインタビューで、イエリネクはこの作品を「卑

---

学』、『アリストテレス 詩学・ホラーティウス 詩論』、松本仁助・岡道男訳、岩波書店（岩波文庫）、2008<sup>12</sup> [1997]、pp. 7-109、p. 30）。

<sup>109</sup> 橋本「ギリシア喜劇のはじまり」、p. 127。

<sup>110</sup> 橋本「ギリシア喜劇のはじまり」、p. 138。ここで「推測的」と記したのは、橋本に対する批判ではない。古代ギリシアに関する研究は、現代文学の研究とは異なり、資料の保存状態等により、推測で埋めざるを得ない点が多い。そのためここでの「推測的」とは、入手可能な資料から確認できる傾向を意味する。

<sup>111</sup> 橋本「ギリシア喜劇のはじまり」、p. 138。

<sup>112</sup> 松本仁助・岡道男「訳注」、p. 126。

<sup>113</sup> 古代の壺絵などからすぐに想像がつくように、サテュロスやその父といわれるシーレーノスは、ニンフたちを追いかけまわす、勃起した男根をもつ好色的な存在というのが周知のイメージである。本来、サテュロスのひとりであったとも言われるシーレーノスは（Seidensticker: *Einleitung*, p. 6.）、ディオニューソスの教育者であり賢者なのだが、常に酔った従者としても知られ、陽気な存在である。

<sup>114</sup> 橋本隆夫「ギリシア悲劇の宗教的起源」、松平千秋・久保正彰・岡道男編『ギリシア悲劇全集 別巻』、岩波書店、1992、pp. 167-223、p. 184。

<sup>115</sup> アリストテレス「詩学」、pp. 30-31。ドイツ語訳は以下の通り。„so gelangte die Tragödie aus kleinen Geschichten und einer auf Lachen zielenden Redeweise – sie war ja aus dem Satyrischen hervorgegangen – erst spät zu Feierlichkeit“ (Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2006 [1982], p. 15)。ただし、独語への訳者であるマンフレート・フアマン (Manfred Fuhrmann) は訳註で、アリストテレスの記述は悲劇がサテュロス劇から誕生したという意味で取るべきではなく、悲劇にも「サテュロス劇的なもの」という前身があることを強調するものだとして解説している。フアマンはサテュロス劇とサテュロス劇的なものを区別している (ibid., p. 107)。これに対して、古典学者のベルント・ザイデンシュティッカー (Bernd Seidensticker) はこれを区別せず、アリストテレスが『詩学』でサテュロス劇を論じなかったのは、すでにこの頃サテュロス劇の衰退があったせいではないかという見解を示している (Seidensticker: *Einleitung*, p. 2)。

<sup>116</sup> Elfriede Jelinek: *Raststätte oder Sie machens alle*. In: Dies.: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte*.

猥で下品なサテュロス劇<sup>117</sup>と表現した。この喜劇は、公衆トイレでのセックスシーンと「獣」との売春というテーマで知られるが、合唱隊は見当たらない。また喜劇であるにもかかわらず、この作品が発表された『テアター・ホイテ』（1994/12）の表紙には「サテュロス劇『レストハウス、あるいは女はみんなそうしたもの』」と書かれている<sup>118</sup>。ただし、その後、本として出版された際には、このジャンル区分は採用されていない。ここから『レストハウス』の場合、好色と「獣姦」というセンセーショナルな話題の演出の誇張として、「サテュロス劇」というジャンル名が挑発的に使われたと考えられる。

これに対し、『光なし』では、滑稽や卑猥さ、ひいては笑いすらも巧妙に省かれている。ヴィリゲ訳の『追跡者』の最終行は引用されておらず、イェリネクのお家芸ともいえる滑稽や卑猥と呼べるような場面も、見当たらないからだ。そうだとすれば、こういった典型的な特徴を捨象して、なお残る別のサテュロス合唱隊の特徴こそが、『光なし』でこの形式が採用された意味ということになるだろう。

#### ギリシア悲劇以前——ニーチェにおけるサテュロス合唱隊

サテュロス合唱隊を論じるうえで、ニーチェの『悲劇の誕生』を避けることはできない。それは、単に、ニーチェがサテュロス合唱隊の有名な論者であるからだけでなく、彼の論がこの合唱隊の音楽性に注目する点において、『光なし』の分析に大きな示唆を与えるものだからだ。

彼は、この著作で、芸術をアポロンのものとディオニューソスのものとに区別し、分析を展開している。ニーチェは、光の神であるアポロンの語源に触れ、これを「<sup>シヤイネンデ</sup>輝く者 [Scheinende]<sup>119</sup>」と説明する。この神は「内面の想像＝世界の美しい<sup>シヤイン</sup>仮象をも支配する<sup>120</sup>」といわれ、夢と重ねられていく。まずはアポロンの芸術の特徴を確認する。

音楽はすでにアポロンの芸術として周知のものであったらしくは見えるが、厳密に考えれば、実はただ、リズムの波動として周知だったにすぎないのであり、このリズムの造形的な力がアポロンの状態の描出に発展したのである。アポロンの音楽はドーリス式建築術を音響に写したものであるが、この音響はキトラ固有の暗示的な音響に過ぎなかったのである<sup>121</sup>。

---

Wolken.Heim. *Neue Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>3</sup> [1997], pp. 69-134 (エルフリード・イェリネク『レストハウス、あるいは女はみんなこうしたもの 喜劇』、谷川道子訳、論創社、2007)。

<sup>117</sup> „es [Raststätte] ist das derbe und schweinische Satyrspiel“ (*Bühne*. 1994/11, p. 26).

<sup>118</sup> まず、『ビューネ』（1994/11）にインタビューが掲載され、テキストはその一ヵ月後『テアター・ホイテ』（1994/12）に発表されたため、後者の「サテュロス劇」との記述は、前者のインタビュー記事の「引用」だと推測できる。

<sup>119</sup> Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. p. 23 (ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 32)。

<sup>120</sup> ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 32。原文は以下の通り：Apollo „beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt“ (Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. p. 23).

<sup>121</sup> ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 38。原文は以下の通り：„Wenn die Musik scheinbar bereits als eine

このように、アポロンの音楽は、「造形的」や「建築術」のように視覚的に捉えうる有形の芸術に喩えられつつ、説明されている。

これに対し、ディオニューソス的な芸術は、酩酊の芸術とされる。ディオニューソスは古代ギリシアにおいて、取り巻きの女たちを連れ、異国の小アジアからやってきた、新参者の神として知られる<sup>122</sup>。ディオニューソス的な芸術は、ここで主に音楽として描かれ、なかでも群れをなし「熱狂する合唱隊<sup>123</sup>」のことを指す。この神の音楽は、苦痛と快感が混在し、絶叫などが湧き出るものであり、ホメーロスのギリシア世界に「驚愕と戦慄を起こさせた<sup>124</sup>」。すなわち、ディオニューソス的な音楽は、単に顔や言葉による象徴性ではなく、全身的な象徴であり、リズムに乗って動き回る舞踏の身振りをも含む<sup>125</sup>。このようなディオニューソス的な芸術は、個別の人（*Einzelner*）を軽んじるばかりか、個人（*Individuum*）を滅ぼすとまでいわれる<sup>126</sup>。そしてこの音楽のもつ象徴力と音楽を全身で表現する者について、ニーチェは次のように述べる。

このような一切の象徴諸力の総括的解放を把握するためには、人間はすでに、あの諸力のなかで象徴的に自己表現をしようと欲する自己放棄の高さに立っていないとてはならない。したがって、ディオニューソスのディテュランボス的な奉仕者は仲間によってしか理解されないのだ！<sup>127</sup>

酩酊の合唱隊は、もはや自己を棄て、諸力の一部と化すのである。ディオニューソス的な音楽は、アポロンのそれと比べ、視覚的に説明されないだけでなく、後述するように、個の保持を確保するものではない。

ニーチェは、古代ギリシアに、アポロンの芸術とディオニューソス的な芸術の両方を見ている。この二つの芸術的な力のなかには、三種の芸術家が想定されている。第一はアポロンの夢の芸術家であり、第二は酩酊の芸術家であり、第三の芸術家は夢と酩酊の芸術家といわれる。この第三の例に、ギリシア悲劇が挙がる。古代には、抒情詩人（*Lyriker*）

---

apollinische Kunst bekannt war, so war sie dies doch nur, genau genommen, als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde. Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara zu eigen sind“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 29).

<sup>122</sup> ただし、ディオニューソスは雷の神ゼウスの子である。

<sup>123</sup> ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 35. 原文は以下の通り：„schwärmende[] Chöre“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 27).

<sup>124</sup> ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 37. 原文は以下の通り：„[die dionysische Musik erregte der homerisch-griechische Welt] Schrecken und Grausen“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 29).

<sup>125</sup> Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. pp. 29-30 (ニーチェ『悲劇の誕生』、p. 38) .

<sup>126</sup> Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 26 (ニーチェ『悲劇の誕生』、p. 35) .

<sup>127</sup> ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 42. 原文は、以下の通り：„Um diese Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte zu fassen, muss der Mensch bereits auf jener Höhe der Selbstentäußerung angelangt sein, die in jenen Kräften sich symbolisch aussprechen will: der dithyrambische Dionysusdiener wird somit nur von Seinesgleichen verstanden!“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 30).



かつ音楽家であるディオニューソス的な芸術家がいたとされる。

彼〔叙情詩人〕は、ディオニューソス的な芸術家として、根源的にひとつのものである自身の痛みと矛盾と完全に同一化し、さらにこの根源的にひとつのものの模造を音楽として産み出すものである<sup>128</sup>。

この音楽においては、根源的な痛みが、<sup>イメージ</sup>像も概念もなく再び映し出される。また、ディオニューソス的なものにおいて、芸術家は自身の主体性を放棄しており、その根源的痛みは存在の深淵から生み出される。ディオニューソス的な芸術家は、想像力をもった主体として芸術を作りあげるわけでも、イメージを立体的に制作するのでもない。その点でこの芸術家は合唱隊と類似している。またこの芸術家はアポロンのといわれる可視的な夢の<sup>イメージ</sup>像を作る芸術家とは異なり、両者においては、芸術そのものの捉え方も異なっているのである。

ニーチェは、アポロンの芸術家の側に、造形芸術家と造形芸術家に類似した叙事詩人 (Epiker) を当てはめ、もう一方のディオニューソス的な芸術家として抒情詩人と音楽家を分類している。

造形芸術家と同時に造形芸術家に類似した叙事詩人は<sup>イメージ</sup>像の純粋な見かけへと没入していった。ディオニューソス的な音楽家は、いかなる<sup>イメージ</sup>像ももたず、完全に自分だけで、根源的な痛みであり、痛みの反響なのである<sup>129</sup>。

ディオニューソス的な音楽家は、視覚的な芸術家と区別されるだけでなく、それ自身が、根源的な痛みと痛みの反響である。さらにニーチェによれば、ディオニューソス的な芸術である<sup>ダイモン</sup>鬼神的な民衆の歌という酩酊のなかで、アポロンの美は色あせたのである。このディオニューソス的な音楽や芸術の最上の形式が、悲劇およびディオニューソスの頌歌 (Dithyrambus) である。

そして彼は、合唱隊の起源が適切な形で議論されてこなかったことを批判し、古代ギリシアにおける合唱隊を悲劇の根源として描く。

この古代の伝承がまことに疑う余地もなくわれわれに語るころは、悲劇が悲劇合唱

<sup>128</sup> ニーチェ『悲劇の誕生』、p. 49——ただし、訳文は井上による。原文は以下のとおり：„Er [der Lyriker] ist als dionysischer Künstler, gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eingeworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. pp. 39-40).

<sup>129</sup> ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 50——訳文は井上による。原文は以下の通り：„Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anscheinen der Bilder versunken. Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 40).

隊より発生したものであるということ、悲劇とは根源的に合唱隊にほかならず、合唱隊以外の何ものでもなかったということである<sup>130</sup>。

ニーチェは古典ギリシアを例にとることで、合唱隊を理想的な観客や人々の代表とみなす理解を否定するのである。特に、彼の批判は、執筆当時、支配的な見方であったというA.W. シュレーゲル (A.W. Schlegel) の「理想的な観客 [idealischer Zuschauer]」に向けられている。ニーチェは、シュレーゲルの考えが根本的に悲劇の合唱隊に反すると述べ、徹底的に批判する。というのも、シュレーゲルの考え方には、経験的な現実とは区別された芸術作品を目にする観客が想定されているからだ。これに対し、ニーチェはギリシアの悲劇合唱隊にとって、舞台上に現れる登場人物は現実的な存在であったと述べる。観客も舞台を芸術として理解しておらず、シュレーゲルが描くような理想的な観客は、古代ギリシアには存在しえなかった。

この批判を展開するにあたり、彼はフリードリヒ・シラー (Friedrich Schiller) の合唱隊論を取り上げ、自身の見解を補強している。シラーによる『メッシーナの花嫁 [Braut von Messina]』の序文は、合唱隊を論じたテキストとして有名である。ここで彼はニーチェと同様に、悲劇は合唱隊から生じたという考えを示し<sup>131</sup>、合唱隊を障壁 (Mauer) に喩えている。ニーチェは、このシラーの論を以下のようにまとめる。

彼 [シラー] は合唱隊を、悲劇が現実の世界から決定的に断絶され、理想的な地盤と詩的自由を保障されるために、みずからを囲んで設定する生きた障壁とみなしたのである<sup>132</sup>。

ニーチェによれば、シラーにおける障壁としての合唱隊は、自然的なものという概念に拮抗するための武器である。この文脈で、ギリシアの合唱隊はサテュロス合唱隊と言い換えられて、限定される。半人半獣の森の精霊であるサテュロスによる合唱隊は、人よりも少

---

<sup>130</sup> この引用のみ、フリードリッヒ・ニーチェ「悲劇の誕生——あるいはギリシア的精神と悲観主義」、『ニーチェ全集 2 悲劇の誕生』、塩屋竹男訳、筑摩書房 (ちくま学芸文庫)、2011<sup>7</sup> [1993]、pp. 9-209、引用は p. 66——強調は原著者による。原文は以下の通り：„Diese Ueberlieferung sagt uns mit voller Entscheidung, dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 48 – Hervorhebung im Original).

<sup>131</sup> 「ギリシア悲劇は、よく知られるように、合唱隊から生まれた [Die Tragödie der Griechen ist, wie man weiß, aus dem Chor entsprungen]」 (Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Friedrich Schiller Werke und Briefe. Bd. 5. Hg. von Matthias Luserke. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996, pp. 281-291, hier p. 285).

<sup>132</sup> ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 61. 原文は以下の通り：„[Schiller betrachtete] den Chor als eine lebendige Mauer“, „die die Tragödie um sich herum zieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschliessen und sch ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 50).

し高い位置に設置された舞台を歩く。ここでサテュロス合唱隊が発するのは、神の言葉であり、それは崇高なものである。したがって、この合唱隊は虚構の自然状態であり、手のくわえられていない現実や自然状態にはない。つまり合唱隊という壁は、虚構の舞台として芸術を守るものであると同時に、現実の模写ではなく、虚構の自然状態を保つ点で現実性を備えた場であった。サテュロス合唱隊によって出現させられる「この世界は、オリュンポス山とそこに住む神々が敬虔なギリシア人の心にとって所有していたのと同等の現実と信憑性を備えた世界だった<sup>133</sup>」。

合唱隊により示される現実性は、「理想の観客」が自己と切り離して鑑賞しうる空想に対置することができる。虚構の自然存在であるサテュロスからなる音楽的な合唱隊は、文明的人間を侵食する<sup>134</sup>。この捉え方は、舞台と現実や、見る主体と見られる客体という区別を前提としない点で、シュレーゲルの合唱隊理解とは異なっている。ニーチェは、ディオニューソス的な観客と熱狂者を同一視するわけではないが、悲劇の観客は合唱隊に自らを見出すために、両者のあいだに根本的な対立を設けてもいない<sup>135</sup>。この論旨において、シュレーゲルを批判する際に使用される現実と、シラーを後ろ盾に合唱隊を説明する際の現実性は、芸術との関係の違いから区別されている。

こうした合唱隊と観客の関係は、サテュロス合唱隊特有のものであり、アポローン的な合唱隊に見られるものではない。アポローン的な合唱隊を構成する人々は、合唱隊であるあいだも市民の名を放棄することはない。これに対して、サテュロス合唱隊は、合唱隊であるあいだ、市民としての社会的地位を忘却し、「あらゆる社会的階層の外部に生きる超時間的な、神の奉仕者になっているのである<sup>136</sup>」。これこそ、ディオニューソス的な酩酊や狂信だといえよう。

ニーチェが悲劇の根源と理解するサテュロス合唱隊は、イエリネクの『光なし』の特徴と奇妙なまでの一致を見せる。ニーチェにおいて、合唱隊の特徴は、音楽性および観客との連続性を生み出す、ディオニューソス的な酩酊にあり、『光なし』はこの特徴を引き継ぐものであるからだ。音楽性は『光なし』において、ヴァイオリンや音というモチーフから何度も確認される。またサテュロス合唱隊の音楽を通じて表現されるのは、アポローン的な芸術では表せない根源的な痛みと痛みの反響である。

---

<sup>133</sup> ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 62. 原文は以下の通り: „eine Welt [ die der dionysische Chor entstehen lässt] von gleicher Realität und Glaubwürdigkeit wie sie der Olymp sammt seinen Insassen für den gläubigen Hellenen besass“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 51).

<sup>134</sup> Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. pp. 51-52 (ニーチェ「悲劇の誕生」、pp. 62-63) .

<sup>135</sup> Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 55 (ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 66) .

<sup>136</sup> ニーチェ「悲劇の誕生」、p. 68. 原文は以下の通り: „sie [die dithyrambischen Choreuten] sind die zeitlosen, ausserhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden“ (Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. p. 57).

根源的な痛みや音楽的な表現のために、『光なし』にはサテュロス合唱隊が必要であった。むしろ、サテュロスによる合唱隊とサテュロス劇は同一ではない。現存する古代ギリシア悲劇において、サテュロスが合唱隊を務める作品は存在しない。唯一、サテュロスによる合唱隊を保持しているのがサテュロス劇である。『光なし』は「A」と「B」を通じ、この作品自体がサテュロス劇そのものではなく、そのなかの合唱隊であることを提示する。さらに、『光なし』という題名は光明の神・アポロンの不在を表わすことで、ディオニューソス的なものを強調するのだ。

しかも『追跡者』の後半部の欠損した大断片という特徴は、作品と社会の連続性を強調するものである。ニーチェやシラーによれば、合唱隊は、現実の社会を反映するのではなく、芸術的な現実がその芸術性を保ちつつ、観客に影響を及ぼしうるものである。その考えに従えば、合唱隊からなる『光なし』は、現実の問題を描写するのではなく、合唱隊を通じて、現実性を出現させ、観衆は自らを放棄し、それに侵食され、酩酊の状態に入ることになる。大断片は何より未完という特徴をもつことから、作品終了後にも、さらなる継続の可能性を担保している。それによって、『光なし』の現実性は、現在の社会との連続性を一層強く提示するものとなっている。

なお、ニーチェによるサテュロス合唱隊の見解と先に見たジラールの論稿には、例に挙がるジャンルこそ異なるものの、作品と観客のあいだの連続性という共通点が確認できる。ニーチェによれば、サテュロス合唱隊では、自己放棄が起こる。これに対し、ジラールにおいて笑いを引き起こす喜劇は、同じ笑いが観客自身の身に降りかかる可能性がある場合に、観客に脅威をもたらすといわれる。「観客の自律性は、より直接的なまたより深刻な脅威にさらされているのである<sup>137</sup>」。このように形式としての喜劇は、笑う者と笑われる者を分ける従来の区分を撤廃し、両者を均一化する可能性を秘めているのである<sup>138</sup>。ジラールの論には、ニーチェが述べるような合唱隊の崇高さはないが、両者の論は、観客が芸術作品との距離が保持されない点で近似している。ジラールに従えば、『光なし』が滑稽で喜劇的かどうかは、観客が演劇作品といかなる距離を保つかということに左右される<sup>139</sup>。だが、『光なし』は、ディオニューソス的なサテュロス合唱隊を用いて、作品と観客あるいは受け手の関係を連続させ、それにより観客の自律性への侵食を試みるのだ。

---

<sup>137</sup> „die Autonomie des Zuschauers ist [...] unmittelbarer und ernsthafter bedroht“ (Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 191.).

<sup>138</sup> Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 191.

<sup>139</sup> ジラールの論にそくせば、劇評者らやティーレが滑稽で笑いを誘う皮肉を用いると『光なし』を理解するとき、彼らは対象である『光なし』と距離を保っているのである。すでに確認したように、ジラールは、笑いと脅威は常に隣り合わせであるという一方で、対象との距離が保てない場合には笑いが起こらないとも述べているからだ (Girard: *Die Verkannte Stimme des Realen*. p. 196 参照)。

## 7. 震災後の表現可能性

『光なし』は、放射性物質と文学の拡散性と連続性を複層的に描き出しつつも、核の使用に対して、かなり強い調子で反対を表明している。そして、放射性物質だけでなく、作品が受容されていく際の制御不可能を認めたいうえでなお、言語芸術の言葉を受け手に届け、何らかの作用を生みだそうとするイエリネクの願いが、サテュロス合唱隊という形式に現れているのではないだろうか。

イエリネクの手法は、既存の文学やニュースなどの資料、言説などを元の形を残して留めるモンタージュでありながらも、それらを変形させ、意味を生成し、また組み替えられる脱モンタージュでもある。『光なし』でも、ソフォクレス『追跡者』やジラルールの論稿だけでなく、メーリケの詩、日本やドイツでの時事的な資料<sup>140</sup>がふんだんに取り込まれている。ジラルールのテキストはモリエールやソフォクレスのほかにもフロイトやベルクソンを参照し、ソフォクレスの『追跡者』は「ヘルメース讃歌」を前提とし、「ヘルメース讃歌」は伝承を前提とする。メーリケの《風琴に寄す》は、ホラーティウスの『頌歌』の跡を引用および韻律の形で残すとともに、アイオロスの神話をもとにしている。これら『光なし』に取り込まれた作品は、みな、ほかのテキストの痕跡を留めているのである。これは文学の連続性の提示である。またそういった作業は、文学の発掘、濃縮あるいは再活用でもある。しかもテキストは読みかえられ、書き換えられていくのであり、変容を前提としている。この連続性は以下のAの台詞に端的に表れてくる。「わたしたちは連続〔結果〕の連続〔結果〕の連続〔結果〕だ<sup>141</sup>」。

借用あるいは盗みと芸術というテーマは、『追跡者』にも、『光なし』にも、潜在的にしか登場しないヘルメースによって、通奏低音のように響かされている。なぜならこの神は、盗みと芸術の神であり、真実に到達できるか否かは問わないとしても、テキストの跡を辿る試みである解釈学と関わっているからだ。

こういったテキストの連続は、核燃料の生産過程と、そこから拡散される放射性物質による連鎖のプロセスと重なる箇所も少なくない。半減期を意味するHalbwertszeitが、価値が半分になる時間であることは、先に述べた。天然ウランのアイソトープのなかで七億年

<sup>140</sup> 本章では論点として取り上げ切れなかったが、『光なし』の後半では、ドイツのテレビ番組『ドイツのスーパースターを探せ [Deutschland sucht den Superstar]』と連動したサイン会における事故が取り上げられている。2011年3月27日にオーバーハウゼンのショッピングモールでサイン会が開かれたが、予想以上の来場者があり、約八十名の子どもを含む若者が負傷し、十四人が病院へ搬送された (<http://www.sueddeutsche.de/panorama/massenpanik-in-oberhausen-dutzende-verletzte-bei-dsds-autogrammstunde-1.1077958> (最終確認: 2013.5.12) 参照)。

<sup>141</sup> „A: Wir sind die Folge der Folge der Folge“ (Jelinek: *Kein Licht*, p. 21). なおこの記述は、こういった一連の差異の連続性は、ジャック・デリダのシニフィアンの連鎖やジュディス・パトラーの行為遂行性といった可変性に重きを置く哲学的な議論を想起させるものでもある。

前に今の倍量あったとされるウラン235は、鉱山から掘り起こされて濃縮され<sup>142</sup>、さらにはプルトニウムへと姿を変える。事故の有無にかかわらず掘り起こされた放射性物質は、大気や土壌の汚染、また食物の摂取などを通じ、人体に入り込む。核分裂だけが制御しがたいのではなく、いったん放出された放射性物質も回収しえないという意味で制御不可能なのである。放射性物質そのものも変容するが、それらはほかのものを被曝させ、変容させる。

『光なし』は、土の中から掘り起こされたウランをはじめとする放射性物質と、砂の中から掘り起こされたパピルスをはじめとする芸術を並行して語る。また途方もない時間を超えて掘り起こされた放射性物質とパピルスに書かれたテキストが、ともに現代に影響をもたらすという点でも、これらは重なっている。砂の中から掘り起こされ、転写され、翻訳され、『光なし』のような作品へと姿を変えた『追跡者』のたどった道は、芸術の拡散として捉えられる。

放射性物質と言語芸術の類似は、それらの危険性を軽視する態度に、見直しを図るものでもある。半減期をもつ音を奏でる芸術家のAは、自らの無力さを次のように語る。

A: もし、わたしがお前のことしか聞いていなくて、お前はわたしのことしか聞いていないとしたら、わたしが叫んだとしても、誰が、ほかに誰がわたしのことを聞くのか?、そういうことをわたしは何度も何度も言ってきた、わたしの前にはほかのひとがそれを言ってきた、単なる拡散した騒音ではないものに一体誰が耳を澄ますというのか? お前ではない、わたしでもない。そうだとしたら、わたしたちは二人とも演奏なんてしていないんじゃないか。ありえるな。それなら何のためにわたしたちはこんなことをやっている [働きかけている] というのか?<sup>143</sup>

これは芸術の音が傾聴の対象として受容されないことに対する嘆きとも取れ、言語芸術のなかで行われる芸術論としても読むことができる。しかし、AとBと同様にイエリネクという芸術家も芸術の音を奏で続ける。しかもその音を放射性物質と重ねる手法は、音の骨への堆積などの論点を通じて、器機（楽器）の作動を止めぬ世界に再考を迫るものである。

---

<sup>142</sup> 天然のウランはそのほとんどがウラン 238 であり、原子力発電に必要なウラン 235 の含有量はわずか 0.7%しかなく、原子力発電所で使用するにはこのウラン 235 を濃縮する必要がある（高木『プルトニウムの恐怖』、p. 13）。東京電力柏崎刈羽原子力発電所の所長を務めたこともある榎本聡明によれば、現在、天然ウランに 0.7%しか含まれていないのは、ウラン 235 の半減期がウラン 238 の半減期より「短かった」（!）ためだ。「今から二〇億年ぐらいさかのぼってみると、[...] <sup>235</sup>U は四%、<sup>238</sup>U は九六%程度あったこととなります」（榎本聡明『わかりやすい原子力発電の基礎知識（改訂 2 版）』、オーム社、1996、p. 46）。

<sup>143</sup> „A: Also wenn ich nur dich hörte und du nur mich, wer, wenn ich schrie, hörte mich sonst?, das habe ich schon oft gesagt, und vor mir hat es ein anderer gesagt, also, wer hört überhaupt etwas, das nicht bloß diffuser Lärm ist? Du bist es nicht, ich bin es auch nicht. Dann spielen wir beide vielleicht gar nicht. Kann sein. Wozu arbeiten wir dann überhaupt?“ (Jelinek: *Kein Licht*. p. 5).

芸術の声が人に届かぬと嘆きつつも、『光なし』は、合唱隊という芸術の障壁を張り巡らせ、『追跡者』からの明示的引用「判断〔判決〕をどうぞ〔**Ein Urteil bitte**〕」をずらし、最後に「あなたの判断をどうぞ！〔**Ihr Urteil bitte!**〕<sup>144</sup>」と地続きの観客に問うのである。こうして大断片におけるサテュロス合唱隊の芸術的な現実が、距離を取る余地をもたない言葉で侵食を果していく。『光なし』に、ニーチェが述べるような古代ギリシアでの合唱隊の効果が込められているならば、この音を聞いた者はそれを無視することはできないはずである。ここに現代におけるサテュロス合唱隊という酩酊の声の総体の拡散性が込められているといえるのである。

---

<sup>144</sup> p. 142 の引用を参照。

## 第六章 証言としての文学——『エピローグ?』における発話行為

自らが時間的、地理的に体験しなかった出来事を語り得るとすれば、それはいかに語り得るのか、また、なぜ語らなければならないのだろうか。この問いは、イエリネクのテキストで必ず立てられるものである。本章では、『エピローグ? [Epilog?]』(2012)を通して、彼女がこれほど俊敏に時事問題に反応する理由を考えていきたい。この作品では、証言という発話行為が語りの形式に選択されている。その理由を探るためには、テキスト分析だけでなく、作家イエリネクの態度を考察する必要がある。その際には、ジュディス・バトラーやジャック・デリダの論考を補助線としながら、分析を進めることで、イエリネクの倫理的な有責性への意識を明らかにしていく。テキストから垣間見える作家の意識を論点とすることで初めて、彼女自身も構成員である世界に対して、文学の言語を通じて働きかけようとする作家の試みが見えてくるはずだからである。

### 1. 『エピローグ?』概要

『エピローグ?』は、東日本大震災および東京電力福島第一原子力発電所での事故発生から一年と一日後の2012年3月12日に、イエリネクのHPで発表された<sup>1</sup>。時期的にはほぼ時差もなく、雑誌『マヌスクリプテ<sup>2</sup>』でも発表された。テキスト執筆の契機となった事件が同一という点では、前章で論じた『光なし』の第二弾と考えることもできる。実際に『エピローグ?』のWeb版末尾には『光なし』との相互リンクが貼られ<sup>3</sup>、さらに『光なし II [Kein Licht II]』という題名で上演されてもいるからだ<sup>4</sup>。ただし、本章では、このテク

<sup>1</sup> Elfriede Jelinek: *Epilog?* In: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ffukushima.htm> (最終確認: 2012.12.20) .

<sup>2</sup> Elfriede Jelinek: *Epilog?* In: *manuskripte. zeitschrift für literatur*. H. 196, 2012, pp. 4-15. 『エピローグ?』のページ数は、雑誌『マヌスクリプテ』掲載版のページ数を表わす。

<sup>3</sup> Web版末尾には「『光なし』も参照のこと [siehe auch: *Kein Licht*]」(<http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ffukushima.htm> (最終確認: 2012.12.20)) と書かれ、『光なし』という題名をクリックすると『光なし』のテキストが開くようになっている。イエリネクのHP発表のテキスト内で、こういった相互リンクが貼られるのは珍しい。

<sup>4</sup> 2013年3月現在『エピローグ?』という題名で正式な初演は行われていない。ただし、それは、このテキストが上演されていないということではない。まず、オーストリア・ザルツブルクのシャウシュピールハウスにて『光なし』(演出: トーマス・オリバー・ニーハウス (Thomas Oliver Niehaus); 初上演: 2012.11.7) のパンフレットを見る限り、この上演では『光なし』だけでなく『エピローグ?』が使用されている (Programmheft des Schauspielhauses Salzburg zu *Kein Licht*, 2012)。なぜなら、タイトルは『光なし。』だが、プログラムによれば、『光なし。』に登場する「A」と「B」のほかに「哀悼する女 [Eine Trauernde]」という役が設けられ、ジョージ・スタイナー『アンティゴネーの変貌』 („George Steiner „Die Antigonon““, *ibid.*, p. 5) からの引用が印刷されているからだ。後述するように、「哀悼する女」という役と『アンティ



ストの題名を『エピローグ?』と統一して呼ぶ。

では『エピローグ?』は、いかなる特徴を呈するだろうか。このテキストにはイタリック体で書かれた副テキストはないが、末尾には「とつてもたくさんの記事〔報告〕を舐めるように読んだ。ソフォクレス『アンティゴネー』も<sup>5)</sup>」と記される。この記述は、本研究で分析するすべてのテキストに共通する時事問題と古代ギリシア演劇との組み合わせを、はっきりと示すものである。詳細は後述するが、『エピローグ?』では、ドイツロマン主義の詩人フリードリヒ・ヘルダーリン (Friedrich Hölderlin) 翻訳の『アンティゴネー [Antigonä]』が使用されている。脱モンタージュ素材が示唆された直後には、「写真：フクシマ 3/2011 [Bilder: Fukushima 3/2011]」とキャプションがついている。使用された四枚の写真の撮影場所は福島である。また、このテキストはトップページ左のインデックスでは「Fukushima – Epilog」と表示され、特定の地名が本文以外で強調されている。写真と上述の二行は、共に雑誌版には掲載されていない。ただし、少なくとも Web 版のテキストは、事故後一定のコノテーションをもったフクシマ、あるいは地理的な福島を指示している。段落は七つあるが、各段落にテーマ的まとまりは確認できない。

『エピローグ?』でまず目立つのは、タイトルと本文のあいだに挿入された訳しづらい一行である。これは作品全体の解釈に関わる問題を含んでいるため、初めにこの一行を考察しておきたい。

Eine Trauernde. Sie kann machen, was sie will:<sup>6)</sup>

〔哀悼する女。彼女にはどうすることもできない :〕

初めに記された「Eine Trauernde」は、英語の *mourn* にあたる動詞 *trauern* の名詞化であり、その動名詞に、女性形不定冠詞が付されている。この単語に含まれる意味の複数性は日本語では表現しづらいため、同一の派生をもつ名詞 *Trauer* の意味を参照し、意味範囲を確認しておきたい。『ドゥーデン・ユニヴァーサル独語辞典 [Duden. Deutsches Universalwörterbuch]』によれば、この名詞は「1. a) 喪失や不運のために生じる魂の (深い) 痛

---

ゴネー』は明らかに『エピローグ?』の使用を示す。さらに、三日後の 2012 年 11 月 10 日 (11 月 25 日まで) には、東京で開催された演劇祭フェスティバル・トーキョーの主催プログラムの一つとして、『光のない II』が初上演を迎えた。演出は高山明 (Port B) で、劇場上演ではなく、観客がポータブル・ラジオをもって新橋に点在する十二カ所を回るツアー・パフォーマンスの形で上演された。これは現時点での『エピローグ?』唯一の単独上演である。ただし、この上演は公式には『エピローグ?』の世界初演ではない。

<sup>5)</sup> „Viele, viele Berichte studiert. Sophokles: „Antigone“ auch“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 15). 『エピローグ?』にはすでに林立騎訳による邦訳 (エルフリーデ・イエリネク「エピローグ? [光のない II]」、『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp. 63-92) があるが、本章で引用する際の翻訳はすべて井上による。

<sup>6)</sup> Jelinek: *Epilog?*, p. 4.

み […] /b) 人の死後、喪に服する期間(喪期) […] /2. 喪服<sup>7</sup>」を表わす。この単語の訳語は、「悲哀」、「喪」、「哀悼」、「悲嘆」などと翻訳者および使用文脈によって訳し分けられている<sup>8</sup>。これは悲しむ態度を示す言葉であり、悲しみを訴えるといった発話にいたる以前の状態を指す語である。心の痛みと喪という意味の重なりから考えるならば、「哀悼」が適切かもしれない。だがここで問題となる女性が、「哀悼する女」であると同時に、「喪に服す女」でもあり、「悲嘆にくれる女」でもあるように、日本語ではこの単語を一つの語で表わすことはできない。ゆえに本章では、複数の訳語を使用する。また、コロンは「哀悼する女」の直後に置かれてはおらず、この女性をテキスト全体の話者とは断定できない。冒頭に記された女の属性に関しては、本章の六節で論じる。

引用後半部「Sie kann machen, was sie will:」は否定詞を含まないものの、否定的な文である。これは慣用表現<sup>9</sup>の省略文であり、哀悼する女がお手上げの状態にあることを示している。この慣用表現は通常、省略形で使用される。省略前の表現には複数のヴァリエーション<sup>10</sup>があるが、いずれの場合も「やってみることはできても、これは彼女にはどうすることもできない」という意味となる。この表現の否定度合いは強く、完全に遂行不可能であるという意味が含意されている<sup>11</sup>。省略部分が非統一であるため一概には言えないが、『エピローグ?』冒頭の文は「彼女には変えられない:」、「彼女にはどうすることもできない:」、「彼女にはやり遂げられない:」といった意味である。コロン以前の文が、後述される内容の要約であるならば、本文はこの一文を説明するはずである。

では、『エピローグ?』はいかなるテーマを論じるテキストなのだろうか。まずテクス

<sup>7</sup> „1. a) [tiefer] seelischer Schmerz über einen Verlust od. ein Unglück [...] / b) [offizielle] Zeit des Trauerns nach einem Todesfall [...] / 2. Trauerkleidung“ (Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim: Dudenverlag, 2001, p. 1597 – kursiv im Original).

<sup>8</sup> この具体例として、本章で論じるジグムント・フロイト「喪とメランコリー [Trauer und Melancholie]」(1915)の訳語を取り上げてみたい。『フロイト著作集 6』(井村恒郎他訳、人文書院、2005<sup>24</sup> (1970)、pp. 137-149)で Trauer は「悲哀」と訳されている。同論文の新訳『フロイト全集 14』は、「喪とメランコリー」(伊藤正博訳)と訳されており、Trauer は喪となっている(『フロイト全集 14』、岩波書店、2010、pp. 273-293)。ジュディス・パトラーはこの論文をさまざまな著作で論じている。だが、Trauer の英訳 mourning にも統一した訳はない。例えば、『生のあやうさ [Precarious Life]』(2004)所収の「暴力、哀悼、政治 [Violence, Mourning, Politics]」(本橋哲也訳)では「哀悼」となっているが、『権力の心的な生——主体化=服従化に関する諸理論 [The Psychic Life of Power. Theories in Subjection]』(1997)所収「メランコリーのジェンダー/拒否される同一化」(佐藤嘉幸・清水知子訳、月曜社、2012、pp. 166-188)では「喪 [=哀悼]」(ibid., p. 166)と断ったうえで、「喪」や「哀悼」と訳している。

<sup>9</sup> 『ヴァーリッヒ独語辞典』(Wahrig. Deutsches Wörterbuch. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag, 1978, p. 2402)には、意味内容の説明はないものの「ich kann machen, was ich will, ich bringe es nicht fertig (やってみることはできても、これは私にはどうにもならない)」という例文が掲載されている。

<sup>10</sup> たとえば、「sie kann machen, was sie will, sie bringt es nicht fertig (やってみることはできても、彼女にはどうにもならない)」、「sie kann machen, was sie will, sie schafft es nicht (やってみることはできても、それは彼女にはやり遂げられない)」、「sie kann machen, was sie will, sie kann es nicht ändern (やってみることはできても、それは彼女には変えられない)」など。

<sup>11</sup> ドイツ語の辞書には意味が載っていなかったため四人のドイツ語母語話者に問い合わせ、全員からこの文章が否定的意味であるとの見解を得た。

トの要ともいえる最初の二行を取り上げ、次に主要な話題を確認したい。

先述の行には、『エピローグ?』の主題を凝縮した文章が続く。

真実に関する言葉を〔真実について一言も〕彼らは言わないままにはしなかったと、あれを見たはずのない人たちが言う。目撃した証人として、どんな真実の言葉も言われないままだ、とわたしは申し上げます<sup>12</sup>。

この文章は「わたし」の視点から書かれているが、一行目は三人称で語られ、「あの人たち」と「わたし」という人の階層化が行われる。この分類は誰に真実が語れるか、誰が証言できるかという問題を提起する。一人称話者は自身を「目撃した証人」と規定し、ゆえに自らの発言は真だと主張する。ここで発言内容の真偽は、目撃したか否かという点に依拠して判断されている。このように上記引用箇所では「あの人たち」の発言に対する一人称話者の抵抗の意志がはっきりと打ち出される。この記述を通して目撃者対非目撃者という対立だけでなく、立場に左右される真実の特性が提示される。これは真実の複数性を描くものでもある。したがって『エピローグ?』で真実はもともと絶対的とは想定されていない。

さらにこの引用箇所からは、真実を語り得るのは唯一目撃者なのかという問いを読みこむこともできる。この問いは「目撃」さえも疑問に付すものだ。少し読み進めると「そこをダチョウが駆け回っているのを、わたし自身見たんです、たとえテレビであったとしても!<sup>13</sup>」という文がある。ここでは、媒介<sup>メディア</sup>を通じた目撃も「見る」と表現されている。すなわち、直に見たか否かが焦点とならないばかりか、『エピローグ?』は直に見ることはいかに可能かという問いさえも誘発する。

それに加え、冒頭の二行では、「言う／申す〔sagen〕」の派生語が否定形も含めて四回使用されている。この発話という主題を通じて、発話と発話されないものの同時的発生が、書き込まれていることも読み取れる。このように見ると、冒頭の二行には、目撃に依拠した証言と発話行為という二つの主題が、複数の観点から描かれていることがわかる。

『エピローグ?』では、末尾のテキストが示唆する通り、地震、津波、原発事故後の現代日本の時事情報が非常に多く組み込まれている。具体的には、津波、地震のほかに、被曝調査のための健康診断、積算線量測定用のガラスバッチ、食品や土壌の放射能汚染、警戒区域、そこで野生化したダチョウなどの話題などである。一例を挙げると、先述の冒頭

<sup>12</sup> „Kein Wort der Wahrheit haben sie ungesagt gelassen, sagen die, die es nicht gesehen haben können. Als Augenzeugin sage ich: Jedes Wort der Wahrheit ungesagt geblieben“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 4).

<sup>13</sup> „Da läuft ein Vogel Strauß frei herum, ich habe es selbst gesehen, wenn auch nur im Fernseh!“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 5).

の文章には「<sup>プール</sup>容器のなかの水、不足〔不可〕、座れ〔落第〕！<sup>14</sup>」という文が続く。これはテキスト執筆の歴史的な脈を知らなければ、何の変哲もない単語の多少奇妙な羅列に過ぎないともいえるが、時事問題を念頭に置けば、原発というテーマが見える文章である。「<sup>プール</sup>容器」は冷却用プールを、「水」は冷却水を、「不足」は冷却水の不足を指すことが一目瞭然だからだ。「不足〔nicht genügend〕」は、ドイツの学校で最も低い評価となる「不可〔ungenügend〕」を想起させる文である。この文脈で「setzen!〔座れ〕」と記されることにより、「十分な答えを出せなかったから、着席しなさい」と繋がり、この語は「落第」の意味を帯びる。冷却水の状態描写に教育の言説が組み合わされていることは、電力企業、原子力産業、またその推進派への揶揄を示している。この例文も直接的な批判としては機能していないように、『エピローグ?』では『光なし』と同じく日本企業名や人名などは確認できず、時事問題は間接的にのみ取り込まれる。

そのほか『エピローグ?』における、資本家と労働者という社会的立場の差異を浮き彫りにするような記述は、ブレヒトの資本主義批判やその影響が顕著だったといわれるイエリネクの70年代の作品を想起させ、複数の言説における入り組んだ混合性を際立たせる。

言説やテーマだけではなく、文体にも混合性が確認できる。たとえば、書き言葉と話し言葉、明瞭な文と修飾句により、仮主語を関係文で説明するような構文、単純なシンタクスとギリシア語翻訳調のシンタクスや詩的なシンタクス<sup>15</sup>などが並列される。また、『光なし』が笑いを極限まで抑えているのに対して、『エピローグ?』は脱モンタージュにより引き起こされる意味の複層化や異なる視点の導入などを用い、イエリネク流の皮肉な笑いを復活させている。

加えて、時制に一定の法則性が確認できることは考察に値する。基本的には、津波や原発事故を想起させるような事件発生を境に、過去と現在は一線を画し、未来は不安に支配されているように見える。次の文章は、この法則の明らかな例である。

死とわたしたちの関係は、あの目には見えないものがわたしたちに降り注ぎ、目に見える恐怖を残していった以前のように、実直なものになることは二度とないだろう。影響によってしか認識できない何か。それしか、わたしたちのところには残っていない<sup>16</sup>。

<sup>14</sup> „Das Wasser im Becken: Nicht genügend, setzen!“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 4).

<sup>15</sup> „Material, das auch in der Zukunft noch töten wird können“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 4)などがその一例である。一般的な文法ならば、„Material, das auch in der Zukunft noch töten können wird“ と未来や推量を表わす助動詞 werden (三人称単数形の活用は wird) が後置される。

<sup>16</sup> „Unser Verhältnis zum Tod wird nie wieder ein so aufrichtiges sein wie zuvor, bevor dieses Unsichtbare über uns gekommen ist und sichtbare Schrecken hinterlassen hat. Etwas, das man nur an seinen Auswirkungen erkennen kann: Das ist alles, was uns bleibt“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 7).

上記引用には、未来形の「なることはないだろう」と現在完了形の「降り注ぎ…残っていた」、現在形の「認識できない」と「残っていない」という三つの時制が確認できる。「見えないもの」を放射能と捉えるならば、これが時制を過去と現在に分ける分岐点となっていることが分かる。ドイツ語では現在形の射程範囲が広く、時間的に近い未来は現在形で表現する。このため、通常よりも多用される未来形の使用回数は、『エピローグ?』で何らかの意味を持つと考えられる。法則性をもった時制の使用は、作品全体に、いかなる効果をもたらしているのだろうか。

## 2. どうすることもできないもの

本節では、『エピローグ?』における、ソフォクレス『アンティゴネー』の脱モンタージュ効果として、発話行為に焦点を当てる。発話行為に着目することにより、『エピローグ?』の冒頭から一貫して記されることになるお手上げの状態や無力さが、単に救いようのない悲嘆の描写であるだけでなく、ある効果を生み出していることを確認していく。

### ソフォクレス『アンティゴネー』

ソフォクレスの『アンティゴネー』は、ギリシア悲劇のなかでも、とりわけ有名な作品の一つに数えられる。物語のプロットという観点から見れば、『オイディプース』、『コロノスのオイディプース』に続く三部作の三作目とも読めるが、『アンティゴネー』はソフォクレスの初期の作品にあたり、紀元前441年に成立したと考えられている<sup>17</sup>。また実際にはこれらは三部作ではなく、プロットの時系列と執筆年代の順序は食い違っている。

『アンティゴネー』の物語は、題名と同名の主人公が王宮に居る妹イスメーネーに会いに行くシーンから始まる。二人は、テーベ王であった父オイディプースの死後に生じた王位争いで、敵と味方に分かれて戦った二人の兄を亡くした。アンティゴネーは、妹に、新たにテーベ王となった伯父のクレオンが、自国側の兵士となった兄エテオクレスを埋葬する一方で、敵国に味方したもう一人の兄ポリュネイケースの遺体埋葬を禁止したと伝える。そして、アンティゴネーはこの勅令を神の望みに反すると批判し、共に野ざらしにされていたポリュネイケースの遺体を慣習にならい、冥界へと弔わないかと妹に持ちかける。だが、彼女は妹の賛同を得られず、一人でポリュネイケースの遺体埋葬を執行する。彼女の企みはクレオンにとって違法行為である。アンティゴネーによる一度目のポリュネイケースの遺体埋葬の試みは、監視の目を掻い潜って成功するものの、結局その後、土

<sup>17</sup> 柳沼重剛「『アンティゴネー』解説」、『ギリシア悲劇全集3』、岩波書店、1990、pp.363-376、p.364.

は払いのけられてしまう。二度目の埋葬は、遺体を監視していた番人——ヘルダーリン訳では使者 (Der Bote) ——に発見され、アンティゴネーは生き埋めの刑に処される。その後、不吉な予兆を感じ取った占い師が、クレオーンの罰則行為を咎めたことから、王は占い師とテーベの長老からなる合唱隊の声に従い、アンティゴネーに対する懲罰の中断を図る。しかし、彼女は閉じ込められた墓で自害し、それが元で王は息子でアンティゴネーの婚約者でもあったハイモーン、さらには息子の自殺を知り自らも自害した妻のエウリュディケーを失う。これがソフォクレスの悲劇『アンティゴネー』の筋である。

ここで簡単に『エピローグ?』で使用されたヘルダーリンの翻訳についても言及しておきたい。この翻訳は訳された 1800 年頃<sup>18</sup>には酷評を受けたが、二十世紀に入ってからは翻訳を考察する上で重要視され、また高く評価されるようになった<sup>19</sup>。『エピローグ?』は、ヘルダーリン訳の特異な文体と古いテキストの読み直しという行為そのものを模倣対象としていると考えられる。

この翻訳に関してはさまざまな議論があるが、ここではジョージ・スタイナー (George Steiner) によってまとめられた三層の翻訳作業という論からその特徴をつかんでおく。まず、国民的、かつ誇りとなる言語が要された時代的文脈のなかで、この翻訳では、自然なドイツ語テキストの創出が目指されていた。次に、逐語主義が挙げられる。これは、逐語訳付きラテン語初等教本を手本に、原語の言い回しや文構造を、翻訳する言語に踏襲することをいう。二点目に関しては、後述していく。三つめの層として、スタイナーは、ヘルダーリンの言語観と社会観の筋の通った矛盾的発展を挙げる。ヘルダーリンは、時間が古典テキストを変容させると考えていた。したがって、時と共に変容するテキストには、まだ実現されていない真実、意味作用、上演可能性などが潜んでおり、翻訳者はそのような潜在的なもの呼び起こすのである<sup>20</sup>。

このなかでエリネクのテキストと関連するのは、特に二層目にあたる逐語主義という手法であろう。古典ギリシア語の慣用句や統語法を取り入れた翻訳のよく知られた例として、アンティゴネーに言葉をかけるイスメネーの台詞がある。

Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben?

[いったいどうなさったのですか。深紅に染め上げた知らせがあるようですね] <sup>21</sup>

<sup>18</sup> George Steiner: *Antigones*. Oxford UP, 1984 (ジョージ・スタイナー『アンティゴネーの変貌』、海老根宏・山本史郎訳、みすず書房、1989、p. 91) を参照のこと。

<sup>19</sup> よく知られた文献としては、ヴァルター・ベンヤミンの「翻訳者の使命 [Die Aufgabe des Übersetzers]」(『ベンヤミン・コレクション 2』、浅井健二郎編訳、筑摩書房 (ちくま学芸文庫)、2009、pp. 387-411) (成立: 1921; 発表: 1923) が挙げられる。

<sup>20</sup> スタイナー『アンティゴネーの変貌』、pp. 92-95.

<sup>21</sup> Sophokles: *Antigonä*. p. 861, V. 21. 翻訳は Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris:

これは邦訳では次のように訳されている。

イスメーネー 何のこと。何かお聞きになって、それでお姉さまの胸の中に暗い雲が立ちこめたのね<sup>22</sup>。

原文の古典ギリシア語に含まれる「καλαίναは元来「深紅をしている」ないし「暗い色調をもつ」という意味だが、そこから徐々に語義が「陰鬱な様子である、落ち込んでいる、苦悩している」へと移っていたものである<sup>23</sup>」。このイスメーネーの台詞は、ヘルダーリンによるギリシア語の原義復元だと理解されている。この台詞にはドイツ語にはない言い回しが使われていることから、ドイツ語では違和感が引き起こされる。そのためアントワヌ・ベルマン (Antoine Berman) は、この翻訳言語を「ギリシア語とドイツ語の混ざり合ったピジン<sup>24</sup>」と呼ぶ。古典ギリシア語をたしなむ者からすれば、ヘルダーリンの訳は単なる間違いとしか受け取れず、酷評という結果も生んだ。この批判は、原文の意味を翻訳する言語に十分に馴染ませられていないという意味である。

しかし、これは翻訳する言語に違和感がないように訳すか、あるいは翻訳される言語にある程度の違和感を残してでも原文の表現を取り込むかという翻訳の目指すべき方向性の違いにほかならず、批判にも空論にもなり得る。発表当時の酷評と二十世紀初め以降に起きた肯定という異なる評価が、それを物語っている。いまではヘルダーリンによる翻訳調は、違和を感じさせる翻訳という独特の文体を生み出したと捉えられている。また、ロルフ・ツーパービューラー (Rolf Zuberbühler) は、ヘルダーリンが古典ギリシア語のみならず、古語となったドイツ語の意味を発掘しつつ現代によみがえらせるような手法を用いたと指摘する<sup>25</sup>。その一例となるのは、マルティン・ルター (Martin Luther) 訳『聖書』の語彙の使用である。ルター訳『聖書』からの語彙の借用は、古代ギリシアにはまだ出現していなかったキリスト教的な言説を古代のテキストに取り込むということである。その意味でヘルダーリンの翻訳は、翻訳の過程でさまざまなものが、変容され、書き加えられることを体現するテキストでもあるわけだ。

ヘルダーリンの翻訳は、西洋言語への翻訳で一般的な元の言語を翻訳される言語へと内在化させる翻訳ではなく、元の言語を残し違和を取り込み外在化させる翻訳手法を取った。

---

Gallimard, 1984 (アントワヌ・ベルマン『他者という試練——ロマン主義ドイツの文化と翻訳』、藤田昇一訳、みすず書房、2008、p. 345) より引用した。

<sup>22</sup> ソフォクレス「アンティゴネー」、柳沼重剛訳、『ギリシア悲劇全集3』、岩波書店、1990、pp. 229-321、ここでは p. 233。

<sup>23</sup> ベルマン『他者という試練』、p. 345。

<sup>24</sup> ベルマン『他者という試練』、p. 344。

<sup>25</sup> Rolf Zuberbühler: *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1969 を参照のこと。

たとえルターが新高ドイツ語の創始者であるとしても、彼の訳した『聖書』はヘルダーリンの時代において、すでに古めかしい言葉となっていたはずである。同じ言語であっても、異なる時代の言葉が並列されれば、そのテキストには違和が生じる。したがって、ヘルダーリン翻訳の『アンティゴネー』は、滑らかなテキストではなく、さまざまな亀裂を内包している。

『エピローグ?』におけるヘルダーリンによる翻訳の使用は、彼の手法や翻訳言語がこの作品での模倣対象であることを強く暗示する。ヘルダーリンの翻訳使用は、調和のとれた言語ではなく、動的に変形を遂げる過程にある言語を際立たせる。その意味で、ヘルダーリンの翻訳言語とイエリネクの言語は、使用言語の一般的な規則を順守せず、言語そのものを揺さぶるという点で共通している。これにより、読み手は言語の可変性を見出し、さらにその可変性に巻き込まれるのである。

#### どうすることもできないもの I ——地震、津波、原発事故

イエリネクの『エピローグ?』で描かれる無力さの一つは、地震、津波、原発事故という複合震災と切り離せない。ただし、このテキストの舞台を現代日本と断言することはできないと思われる。どこまでをテキストとして理解するかにもよるが、七段落のテキスト内では、舞台に関する具体的な設定は説明されていないからだ。

それでも『エピローグ?』は、複合災害の発生した日本の地域、事故後の原発周辺地域が舞台になっているように見える。この印象は、現代日本の時事問題を繰り返しさしはさむことで、積み上げられている。次の一節では、ヘルダーリン訳『アンティゴネー』が引用されているが、津波（および原発事故）の死者が論点となっている。

町を支配する誇りはもうない。もはや何も手につかない。自由時間<sup>ひ</sup>なんかない。娘たちには墓<sup>ま</sup>を掘る時間はない、こんなに大量の死者がいてはひとつあっても意味がない。墓の発見は何千もの人の居場所などを証明するわけでは一切ない、それにこれはただの始まりで、もっと大勢が海原に漂ったまま埋葬されていない<sup>26</sup>。

上記引用の強調箇所は、合唱隊と使者の台詞引用箇所にあたる<sup>27</sup>。ここで特に注目すべきは、

---

<sup>26</sup> „Kein städtebeherrschender Stolz mehr. Zu nichts kommt man mehr. Keine Freizeit. Die Jungfrauen haben keine Zeit, ein Grab auszuheben, eins wäre auch sinnlos bei dieser Menge an Toten. Der Fund dieses Grabes beweist gar nichts, wo es Tausende gibt, und das ist erst der Anfang, noch viele mehr unbestattet im Meer“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 7).

<sup>27</sup> 合唱隊から引用されているのは以下の文章である。„[Chor] Und die Red' und den luftigen/ Gedanken und städtebeherrschenden Stolz/ Hat erlernt er, und übelwohnender/ Hügel feuchte Lüfte, und/ Die unglücklichen unglücklichen fliehen, die Pfeile. Allbewandert,/ Unbewandert. Zu nichts kommt er“ (Sophokles: *Antigonä*. Übersetzt von Friedrich Hölderlin. In: *Friedrich Hölderlin Sämtliche Werke und*



使者の台詞である。

使者 この娘を連れて参りました。わしが見つけたんでございます。  
彼女が墓をきれいにしておるところを。今度は籤にあたっただんじやなく  
わしの発見なんでございます<sup>28</sup>。

これは禁じられた遺体埋葬の犯人を突き止めたと鼻高々に、自分の手柄をクレオンに報告する使者の台詞である。彼はこれ以前にも遺体が何者かに埋葬されたと王に知らせている。その際には負け籤を引いて報告者となったため、彼は「籤にあたっただんじやなく」と断っている。両テキストを比較すると、埋葬行為を担う娘と遺体の数が単数形 (Jungfrau / 娘) から複数形 (Jungfrauen / 娘たち) に置き換えられていることがわかる。イエリネクにおいては、死者の数も大幅に増え、墓の不足さえ懸念されている。東日本大震災という時代背景を重ねて読むならば、死者は津波にさらわれたままの行方不明者であろうことがわかる。死因はギリシア悲劇のような国家間戦争による負傷ではなく、溺死であろう。この場合、遺体埋葬は禁止により叶えられないのではなく、物理的に遺体が手元にないからこそ不可能なのである。加えて、挿入句にあたる「これはただの始まりで [das ist erst der Anfang]」は、死が過去形に限られず、未来形でもあることを告げる。これが放射能汚染による多くの死を予期させるものであるという意味では、事態に対策を講じない日本社会、ひいては世界への批判が見出せるであろう。

『アンティゴネー』における埋葬が神聖であるのに対し、『エピローグ?』における埋葬は些末な行為として描かれる。

すべてが流し片づけられてしまった、わたしたちはいまだに後片付けの最中だ!、土をかける、田舎〔陸〕に留まったまだ幸せな者の上に〔…〕。そんなちよっぴりの土で大きなお芝居だね! それがいったいどんなに大きな作用を及ぼすっていうの? 大地、それは怪物<sup>29</sup>。

---

Briefe in drei Bänden. Bd. 2. Hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 859-912, hier p. 873, V. 371-376). 邦訳の該当箇所は次の通り: 「コロス あるいは言葉を用い、／はやての勢いもて思考をめぐらす術を知り、／国を治める気風をみずから習い、空の下に起き伏すには／凌ぎがたき霜と、／矢と降る雨を／避ける術にも事欠かず、／まこと、人間は事に接して窮することなく、」(ソフォクレス「アンティゴネー」、pp. 255-256、353-360行)。

<sup>28</sup> „[Der Bote:] Die Jungfrau bringend hier; die ward erfunden,/ Wie sie das Grab geschmückt. Da ward kein Loos/ Geschwungen. Sondern dieser Fund ist mein,“ (Sophokles: *Antigonä*. p. 875, V. 411-413). 邦訳の該当箇所は次の通り: 「番人 この娘が、死体をしきたり通りに吊っているところを見つけたもんで、／しよっぴいて参ったんでございます。今度は籤にあたっただんじやなく、／わしの手柄でございます。ほかの奴のじゃございませんよ。」(ソフォクレス「アンティゴネー」、p. 258、395-397行)。すでに断った通り、この台詞は邦訳では使者ではなく、番人の台詞とされる。

<sup>29</sup> „Alles ist weggeräumt worden, und wir räumen immer noch!, Erde drüber, über die Glücklicheren, die an Land geblieben, [...].So ein Theater wegen dem bißchen Erde! Was soll die schon groß bewirken? Die

悲劇の埋葬は、遺体に土をかけ、青銅から三度水を灌ぐという極めて簡素な行為を指す<sup>30</sup>。だが、これは命を賭けるに値する重要な行為である。ゆえに上記引用で、土をかける行為は埋葬を暗示する。だが『エピローグ?』においてこの行為は「大げさなお芝居」と揶揄され、効果が見込めない、些細な行為だと断定されてしまう。さらに有機農家の苦悩が語られる短い断章部分においては、土壌汚染への言及もあり、土を用いる行為自体がすでに神聖さを保持しえなくなっている。埋葬という行為は古代ギリシアにおいて、肉体的な死に続く、儀式的に生み出される第二の死だと理解されていた<sup>31</sup>。つまり土をかけるという行為は死を生み出す。これに対し、土壌汚染は儀式による死とは別の死を誘発するに過ぎない。イェリネクにおいて、埋葬は禁じられないどころか、禁止を必要とするほどの重要性が失われている。

ここで挙げた引用は、『アンティゴネー』を想起させる。ただし、死は敵国の兵士に引き起こされたわけではなく、埋葬禁止の勅令が出されていない点で大きく異なるものだ。

『エピローグ?』ではこのほかの個所でも死や墓という話題が取り上げられる。その際、第二次世界大戦時のホロコーストの言説が散りばめられていることは、注目に値する。ドイツ語の文脈で、屍が重なるという描写は、絶滅収容所の情景と分かちがたく結びついている。収容所で亡くなった（殺された）人々の遺体は、同じく収容所に収容されていた人々の手で掘られた穴に入れられ、埋められた。場合によっては、自分で掘った穴に埋められた人々も少なくはなかったはずだ。次の引用中の死者は地震が原因で亡くなったと考えられるが、その埋葬方法はホロコーストを想起させる。

大地が揺れた、けれどもそれは誰かが埋葬されたからではないし、あんなに大勢が埋葬されたからでもない。瓶詰の果物みただけけれど、別に長持ちさせるためじゃない。あんなにも大勢が埋葬されたからといって、何も揺さぶられやしない。皆目見当もつかない、なぜそれが揺れるのか、それは、いつもそういうことをするの、肥沃な大地は<sup>32</sup>。

この記述の途中で挿入される「瓶詰の果物」とは、保存用に隙間なく詰め込まれた果物のシロップ漬けのことである。この比較は、穴に出来るだけ効率よくすし詰めにした遺体

---

Erde ein Ungeheuer“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 6).

<sup>30</sup> Sophokles: *Antigonä*. p. 876, V. 447-448 (ソフォクレス「アンティゴネー」、p. 261、430-431行)。

<sup>31</sup> スタイナー『アンティゴネーの変貌』、pp. 42-43。なお、埋葬という儀式が黄泉の国へと向かう死を生み出すために、家族による埋葬を望めないアンティゴネーは自身が第二の死を迎えられないことを嘆く (Sophokles: *Antigonä*. p. 893, V. 912-913; ソフォクレス「アンティゴネー」、p. 291、881-882行を参照)。

<sup>32</sup> „Es bebte die Erde, aber nicht davon, daß jemand begraben wurde, auch nicht davon, daß so viele begraben wurden. Eingelegt wie Früchte, aber nicht, damit sie sich länger halten. Davon daß so viele begraben wurden, bebt gar nichts. Keine Ahnung, warum sie bebte, das tut sie ständig, die gute Erde“ (Jelinek: *Epilog?*, pp. 6-7).

を想起させる。結果的に、ナチス政権下で人間性を剥奪された人々の死が思い起こされる。だが、ここには死を生み出した者が書き込まれていない。

ホロコーストの言説においては、しばしば、死体の製造という言葉が使用されてきた<sup>33</sup>。生は死体となる途上であり、それが「製造」という資本主義的生産の専門用語と組み合わされる。規制された生は、管理の対象となり、いわば品質管理の対象となる。以下の引用ではこういったホロコーストの言説が、放射能汚染と関連付けられている。

人間が反応し〔reagieren〕、物質が相互反応し〔reagieren〕、海が反応し〔reagiert〕、海が独占支配する〔regiert〕、陸の方が震え始めたんだ、でも不安のせいじゃない。わたしたちは五年ごとに検査を受けなければならない、いや、五年間ではなく、それぞれが五年間隔で受診する、どうぞ今から最後尾にお並びください！、わたしたち人間はいまだに数が多すぎる、つまり、わたしたちは自分たちに先手を打つでしょう、わたしたちはこれから検査のことだけ考えて生きなければならない。それは起こったのだから、起こっていくのだろう、でもそれは証明できないのだろう。彼らは、わたしたちが存在〔実存〕と呼ぶ、この何かは証明できるのだと信じている、でもその存在とはわたしたちの生〔活〕のこと！、それにわたしたちは生きているという証明に依ることなく、生〔活〕を行っているのだと確信している。生きている。わたしたちは将来〔今後〕、わたしたちが実在し健康であることを繰り返し証明しなければいけない、つまり、わたしたちはなによりもまず誰かに自分たちの実在とその〔実在の〕持続を証明してもらわなければいけないことになる、そうなればわたしたちはきっと機械のいう生を信じなくなる。わたしたちでは不足でしょうか？ わたしたちはわたしたちの証明として不十分ですか？<sup>34</sup>

人の存在は、その人の生を証明するには十分ではない。また、生の存在は自ら判断できるものではなく、何かほかのものにゆだねられている。引用中に描かれる身体検査は、明らかに福島県が2014年以降に、原発事故発生当時十八歳以下の県民に課す甲状腺検査を示唆している。福島県は検査対象の県民が二十歳になるまでは二年に一度、それ以降は五年に

---

<sup>33</sup> Giorgio Agamben: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, 1998 (ジョルジョ・アガンベン『アウシュヴィッツの残りのもの——アルシーヴと証人』、上村忠男・廣石正和訳、月曜社、2001、p. 94 を参照)。

<sup>34</sup> „Die Menschen reagieren, die Stoffe reagieren miteinander, das Meer reagiert und regiert allein, das Land hat damit angefangen, es bebt, aber nicht vor Angst. Wir werden alle fünf Jahre zum Test müssen, nein, nicht wir alle fünf Jahre lang, sondern je einer, und zwar jeweils im Abstand von fünf Jahren, bitte jetzt schon hinten anstellen!, wir sind immer noch zuviele Menschen, das bedeutet, daß wir uns vorgreifen werden, wir werden immer nur im Hinblick auf diesen Test leben müssen. Es wird geschehen sein, weil es geschehen ist, aber es wird nicht nachweisbar sein. Sie glauben, dieses Etwas beweisen zu können, das wir Existenz nennen, es ist aber unser Leben!, und wir sind, unabhängig vom Beweis, daß wir leben, davon überzeugt, daß wir es tun. Leben. Wir werden in Zukunft immer wieder beweisen müssen, daß wir existieren und gesund sind, das heißt, man wird uns unsere Existenz und deren Fortdauer erst beweisen müssen, und dann glauben wir es vielleicht der Maschine nicht. Genügen wir nicht? Genügen wir nicht als Beweis für uns?“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 4).

一度の継続調査を行うと発表している<sup>35</sup>。こういった検査を通した、顔の見えない誰かによる判断によって、初めて、一人称話者の存在が認められる。それゆえに、一人称話者は「自分たちに先手を打つ」と述べ、自ら（の生）が将来の検査に規定されていくと述べる。この仕組みに対し、最後の二行では、一人称話者による問いかけが行われるが、答えてくれるものはいない。

こういった人間存在のあやうさは、一人称話者のみの性質として描かれるのではない。別の個所では津波によってさらわれたであろう遺体も、生前、人間であったかが疑問に付されてしまっているからだ。

これがかつて人間であったことを何が証明するのか？ それを保存しておけばいい、そうしたらいつかはそれがわかるさ。あの人間たちは全員〔ミイラみたいに〕防腐処理を施してもらうこともできるだろう、わたしたちが彼らを手をさえできれば！ そうすれば彼らは、今まで通り、まあ〔実際には〕死んじゃってるけどね<sup>36</sup>。

ここでは行方不明者が話題に上る。この場合、行方不明者とは遺体がみつからず、未だに死が確認されていない者のことである。この人々の人間という属性は、上記引用で証明されないものとして描かれる。ここで姿を留める保存、防腐処理という一般市民には考え難い解決方法が提案される。引用中の最終行はこの解決方法を茶化する。生きているかに見える外見は、結局属性や生を証明するわけではない。また「今まで通り」が防腐処理後の姿にのみかかるのではなく、「死」にもかかり「今までそうであったように死んでいる」と理解するならば、この人々の生前における死という可能性が示唆されていることになる。生における死という点で、『エピローグ?』の一人称話者である生者と死者は共通している。この状況からの救済可能性は、まったく描かれていない。

このように『エピローグ?』の一人称話者は、墓との近さ、自らの存在の証明不可能性、遺体の埋葬不可能性などを語り、そういった自分には解決しようのないことに対する不安を口にする。だが、その不安を解消するような説明や救済が描かれることはない。

ここで、『アンティゴネー』に関する有名な解釈方法の一つを思い起こしたい。この悲劇は、ギリシア悲劇の最高傑作、人間精神の生み出した完全な芸術作品だと理解されている。スタイナーによれば、こういった見方の原因は一概に言えるものではないにしろ、それらの見解には G. W. F. ヘーゲル (G.W.F.Hegel) の『精神現象学〔Die Phänomenologie des Geistes〕』（初版 1807、第 2 版 1832）における『アンティゴネー』解釈が強く影響し

<sup>35</sup> <http://www.pref.fukushima.jp/imu/kenkoukanri/koujyou.pdf>（最終確認：2012.11.19）を参照。

<sup>36</sup> „Was beweist, daß das einmal ein Mensch war? Man muß ihn konservieren, irgendwann weiß man es dann. Diese Menschen könnten alle einbalsamiert werden, wenn wir sie nur erst hätten! Sie sind dann, wie sie immer waren, nur eben tot“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 4).

ている。ヘーゲルは、分裂した世界がいかに統合しうるかという弁証法的な問いの考察に際して、ソフォクレスの『アンティゴネー』を念頭に分析を行った。彼は〈クレオン・国家／人間の法・市民・男性〉対〈アンティゴネー・神の法・家庭・女性〉という対立構図をもとに考察を繰り広げる。異なる二つの法は、均衡関係にはない。女性が家庭の領域に留まる以外の術を持たないのに対し、男性は、市民になるまでの期間にはオイコスの領域に留まり、死後にはポリスの領域から、再び家庭の領域に戻ることができる<sup>37</sup>。男性が共同体と個の分離を経験できるのに対して、女性は共同体に身を浸すのみである。ヘーゲルはこの法則に従い、死者を葬るのは、オイコスの領域で行われる共同体世界のための最高の労苦だと述べる<sup>38</sup>。つまり、アンティゴネーによる埋葬行為は、女性の慣習的役割の貫徹ともいえる。だが、この行為をやり遂げたことで、彼女はヘーゲルによって、倫理的存在 (sittliche Substanz) とみなされることになる。

ヘーゲルが『アンティゴネー』に見出した人間の法と神の法という対立構図は、この悲劇についての広く浸透した見方の一つである。この法の対立が『アンティゴネー』を特徴づけるものだとしても、イェリネクの『エピローグ?』にこの対立を見ることは難しい。それは、哀悼の側にあるという点でアンティゴネーを示唆するものが見出しうるとしても、それに対置するクレオンのような相手が釈然としないからだ。

『エピローグ?』における対立は、明確な輪郭を帯びない。それでも、不安を吐露する「わたしたち」は自らと立場を共有しないものたちをほのめかしている。

この辺りにもはや投資は見込めない。何の得にもならないんだよ。建設されるのは、あちら側だ。この一帯は、驚異的な病で埋め尽くされている。元気なのはコンツェルンだけ。重ね重ねありがとう。たとえ、あいつらは縮こまるとしても、元気なまま縮小する。成長する [wachsen] としたら、元気よく成長 [Wachstum] を遂げる。わたしたちは、自分たち自身の墓前に立っている、きれいに詰め込まれた整腸剤の小袋みたいに [wie Geschirr auf Wachstum]、いつも通りお行儀よく、防護服を着て、工具を手を持ち、こんなにも <sup>ソネットのように</sup> 優しくけたたましい音をたてる線量計を付けて。子どもは一人ひとつそれ [線量計] を手渡された、わたしたちの子どもは従順に手懐けられている。彼らは骨まで限なく透視される。彼らは器械のなかで静かに立ち尽くす。何が彼らに残るのか、何がわたしたちに残るのか。わたしたちはみな子どもだ。わたしたちは何もわからない、わたしたちには何も説明されえないだろう。だから私たちには当然何ひとつ説明されない。わたしたちが何かを説明されたと、だれもわたしたちに

<sup>37</sup> スタイナー『アンティゴネーの変貌』、p. 42-43.

<sup>38</sup> G. W. F. ヘーゲル『精神現象学』、長谷川宏訳、作品社、1998、p. 305. ヘーゲルの原文は以下の通り： „Sie [die Bewegung eines Seienden] fällt zwar selbst innerhalb des sittlichen Gemeinwesens und hat dieses zum Zweck; der Tod ist die Vollendung und höchste Arbeit, welche das Individuum als solches für es übernimmt“ (G.W.F. Hegel.: *Phänomenologie des Geistes*. In: *G.W.F. Hegel Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, p. 332).

あとから〔わたしたちを悪く〕言うことはできない。わたしたちはあと何をすればいい？ 墓あなはずで掘りあがっている。わたしたち用？ わたしたち自身のなの？ そうじゃないことを祈る！ これは低度負担〔低線量被曝〕カテゴリーに相当します、とわたしたちには伝えられている。問題は、負担〔低線量被曝〕について誰も知らないことだ、わたしたちはみなこれほど重い負担を強いられているというのに、今どこに住めばいいのか、わたしたちの〔持ち〕ものに何が起こるのか、わたしたちの両親たち〔Eltern〕に何が起こるのか、わたしたちのエリート〔Eliten〕には何が起こらないのか、わたしたちの動物たちに何が起こるのか、わたしたちの高価な家財に何が起こるのか、それだけだって負担なのに。これぞ負担〔被曝〕ではありませんか！<sup>39</sup>

引用は複数の観点からなっている。引用の初めでは、巨大企業にとって投資すべき価値を持たない、病に支配された土地が話題になる。弱り切った土地とコンツェルン、企業の成長と一人称複数形の住民らしきものたちの境遇が対比される。この人々は線量計を身に付けて、墓前に行儀よく並ぶ。この描写では、日本人の従順さに関するクリシェが使用され、同時に福島の子どもたちに配布されたガラス線量計<sup>40</sup>に関する時事情報が組み合わせられている。積算線量の計測を目的とした線量計配布と、被曝のスクリーニング検査を想起させる次の記述は、汚染地域に暮らす人々の死を意識せざるを得ない生活を記す。生の置かれた過酷な状況が、墓前にたたずむ様子として描かれている。説明のなさや「墓あなはずで掘りあがっている。わたしたち用？ わたしたち自身のなの？」という問いかけ、それに続く低線量被曝についての話題は、「わたしたち」の不安を物語っている。低線量被曝は現代の医学的知識ではそのメカニズムが必ずしも明白とはなっていないが、それによって身体にさまざまな影響が現れるという漠然とした不安を与えるものだからだ。

---

<sup>39</sup> „Hier wird nicht mehr investiert. Lohnt sich nicht. Wo gebaut wird, das ist dort drüben. Voll gewaltiger Krankheit die Gegend. Nur die Konzerne gesund. Danke vielmals. Auch wenn sie schrumpfen, dann schrumpfen sie sich gesund. Wenn sie wachsen, dann haben sie gesundes Wachstum. Hinter unseren eigenen Gräbern stehen wir, wie Geschirr auf Wachstum, diszipliniert wie immer, in Schutzkleidung, das Werkzeug in der Hand, den Dosimeter, der knattert so nett. Jedes Kind bekommt einen ausgefolgt, und unsere Kinder sind es gewöhnt, zu folgen. Sie werden durchleuchtet bis auf den letzten Knochen. Sie stehen still in diesem Gerät. Was bleibt ihnen übrig, was bleibt uns übrig. Wir sind alle Kinder. Wir verstehen nichts, und es kann uns nichts erklärt werden. Daher wird uns natürlich auch nichts erklärt. Man kann uns nicht nachsagen, daß uns was erklärt wurde. Was sollen wir da noch machen? Die Gräber sind ja bereits geschaufelt. Für uns? Unsere eigenen? Ich hoffe nicht! Die Belastung fällt in die Kategorie: niedrig, wird uns berichtet. Das Problem: Über niedrige Belastung weiß keiner was, weil wir alle so hoch davon belastet sind, allein davon, wo wir jetzt wohnen sollen, was mit unseren Sachen geschieht, was mit unseren Eltern geschieht, was mit unseren Eliten nicht geschieht, was mit unseren Tieren geschieht, was mit unserer teuren Wohnungseinrichtung geschieht. Das sind doch Belastungen!“ (Jelinek: *Epilog?*, pp. 9-10). 引用前半部には、原文では wachsen (成長する)、Wachstum (成長)、Wachstuch (ビニールコーティングされたテーブルクロス) という言葉遊びが含まれている。だが、ここでの三つめの単語は発音を通じた言葉遊びだと判断し、原文とは異なるが「整腸」とした。

<sup>40</sup> 福島県は 2011 年 6 月 24 日に、福島県の県外避難者を含む十五歳未満の子どもと妊婦三十万人を対象として、放射線量を計測する蛍光ガラス線量計の配布を発表した（『朝日新聞朝刊』2011.6.25、5 面参照）。

この引用で提起される問題は、不均衡な社会構造と放射線被曝による健康被害への不安の二つに分けられる。しかも健康被害は、社会階級に大いに左右されると書き込まれている。引用中の括弧で原語を補った単語は、前後の単語と発音が類似しており、言葉遊びのようでもある。二つめの言葉遊びは「わたしたちの両親たち〔Eltern〕」と「わたしたちのエリート〔Eliten〕」の類似音の連続である。駄洒落風だが、前者に起こり、後者に起こらないことは、両者の社会構造上の違いだと指摘されている。この記述によって、「わたしたち」の非エリート層という属性が明らかになる。階層的差異は、負担および被曝量の差異にも現れるとも書かれている<sup>41</sup>。

ここで重要なのは、『エピローグ?』における喪の困難、換言すれば喪失に対する深い哀しみが禁止により生じるのではないことだ。これが『アンティゴネー』と違いでもある。

わたしたちの生活〔人生〕は今や貧困化し〔落ちぶれ〕、それどころかわたしたちに対する関心も失われた。あの男たちだけが、どこかの誰か彼らにご加護を、だって彼らの会社は何もしてくれないのですから、彼らは生命というとても高い賭け金をあえて支払い、ひとつの深刻な結果を自ら導き出した。[...]あの男たちは無事に〔Sicherheit〕帰還できるという保証〔Sicherheit〕すら持っていない<sup>42</sup>。

ここで話題に上るのは死者ではなく、「決死隊」という名で世界中に英雄として報道された福島第一原子力発電所で働く作業員らしき人物である。この「男たち」と「わたしたち」とは、なおざりにされたという共通項で結び付けられている。これは無関心と挿入句である「どこかの誰か彼らにご加護を〔irgendwer segne sie〕」というフレーズで、顕著に表わされている。紋切型の句は、キリスト教の決まり文句「汝に神のご加護があらんことを〔Gott segnet dich!〕」を捩った言い回しである。この文句は、暗い展望しか持てない状況下で祈られる場合には、絶望的な未来を予告する。例えば、戦時下、前線に送られる息子に母親がこの言葉を投げかけるとすれば、息子の死への覚悟が込められたとも解釈可能である。だがこの場合、彼の身を守るべき神は言葉のなかに存在している。これに対し、イエリネクによる文では、保護してくれるはずの「神」が「どこかの誰か」に書き換えられ、加護は望むべくもない。この救いのなさは、改めて、引用最終行で描かれている<sup>43</sup>。

これらを通じて強調されているのは、挿入に続いてなされる企業の労働者に対する無保

<sup>41</sup> ドイツ語の *Belastung* には「負担」と「被曝」の意味がある。

<sup>42</sup> „Unser Leben ist jetzt verarmt, es hat sogar das Interesse an uns verloren. Nur diese Männer, irgendwer segne sie, denn ihre Firma tut es ja nicht, die haben den höheren Einsatz des Lebens gewagt, sie haben eine ernste Konsequenz aus sich selber gezogen. [...] Und diese Männer haben nicht einmal die Sicherheit, in die Sicherheit zurückkehren zu können“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 7).

<sup>43</sup> この行での「帰還」は、事故を起こした原発からの帰還でもあるが、原発立地地区である警戒区域への帰還とも読める。

証、無責任の告発、資本主義批判であろう。ただし、この批判の視点は十分に明確ではなく、一人称話者による嘆きというよりも、テキスト全体のメッセージと取るべきであろう。ここでも、発話の受け手は釈然としない。むしろ、この引用がその典型であるように、問題は直訴ではなく、間接的に提起される。そして、訴えられた対象は、ヘーゲルの『アンティゴネー』解釈における国家そのものというよりも、資本主義経済の利益獲得を接点に結託する社会全体であり、そのなかでもその態度が顕著な独占巨大企業だと、婉曲的に表現されている。国家はすでにコンツェルンやその体系に呑み込まれているのである。

したがって『エピローグ?』における嘆き悲しみ (Trauer) は、誰かの責任に押し付けることのできない、社会に向けられた相互扶助の欠落、社会全体の無責任への告発として読みうる<sup>44</sup>。同様に放射能汚染や被曝の原因も、単純に一つに換言して名指せるものではない。その意味では、『エピローグ?』における悲哀 (Trauer) の原因は単一ではなく、対立軸を用いた考察も難しい。こういった状況が、悲嘆にくれる者自身にはどうすることもできないお手上げの現状 (Hilflosigkeit/helplessness) を生み出している。これがどうすることもできないものの一点目にあたる。

## どうすることもできないものⅡ——発話行為

『エピローグ?』の「わたし」あるいは「わたしたち」における哀悼は、多くの場合一人称で発せられる。いくつかの引用箇所が示していたように、一人称話者による語りには、多くの問いかけも含まれている。だがそういった問いに対する回答は見当たらない。ここには、『光なし』にも確認された主題の一つである、声が届かない、聞かれないという問題がある。発話は繰り返しなされるが、社会的・経済的構造ゆえにないものとして扱われてしまう。ただし、イエリネクにおいてこの論点は、『光なし』、『エピローグ?』、「光なし——プロローグ」に一貫するテーマである芸術の声の無力さという問題と切り離せないため、次節で紹介するガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァク (Gayatri Chakravorty Spivak) やバトラーの理解とは必ずしも一致しない点もある。そうした芸術の問題と切り離せないという行間から見える作者の意識は、いかに語るかという別の問いを提起するも

---

<sup>44</sup> 『エピローグ?』文中には、無駄死にするくらいなら避難した方がいいといったアドヴァイスもある。「低価格。ただ死だけが無駄にある。死は北にある、そこにいる者はできるならばそこから立ち去るのが懸命だ [Ein geringer Preis. Nur den Tod gibts ganz umsonst. Den Tod gibts im Norden, wer dort ist, sollte besser von dannen ziehen]」(Jelinek: *Epilog?*, p. 10)。この助言への返答のように、「情報をありがとう、でもそんなことわたしたちは知っています、だってあなたはさっきも同じことをわたしたちに言ったから。それでもわたしたちは北に留まります、なぜってそのほかにどこに行けばいいかを知らないのですから [Danke für die Info, aber das wissen wir, weil Sie es uns vorhin schon gesagt haben. Wir bleiben dennoch im Norden, weil wir nicht wissen, wohin sonst]」(Jelinek: *Epilog?*, p. 11) という文もある。助言者は特定できないが、一人称話者にとってこの助言は自身を助けるに足るものではない。それが支援にならないのは、この発言が不安を解消するような機能を果たさないからだ。



のもである。

『エピローグ?』において、一人称話者は数カ所で自身の声が社会的に認知されないと述べている。

たくさんの方がわたしの声を聴く、わたしの声は新聞にだって載る、今日、ほんの少しの努力さえすれば誰だって新聞に載る。わたしは叫び声をあげる、わたしは嘆き訴える、でも見えないものの方がもっと強力だ。聞こえないものは最強だ。見えないものの脅威、というのは聞こえない女からの叫び。聞こえないもの、というのは認識されない脅威からの叫び。すべてが無駄だ〔何の役にも立たない〕<sup>45</sup>。

声が届かない理由は複数ある。この引用中には新聞というメディアが登場する。一人称話者の声は、新聞というマスメディアに取り上げられることもある。だがそこに掲載された彼女の叫び声や訴えは、聞かれず認識されないがゆえに、何にも影響を及ぼさない。マスメディアがここに導入されたことで、現代社会における情報多寡状況が話題として入り込む。過剰な情報に声がまぎれることが、「わたし」の声が届かない一つの原因として考えられる。その結果、何を言っても無駄というフレーズが出てくる。だが、この知覚不可能な叫びは認識の対象にもなっていない。この点では、発話行為がいかなる条件の下で、効果を生み出す発話となるのかという問題に取り組む必要がある。この論点に関しては次章で考察を深める。

聞いてもらえないという訴えが検討に値するのは、一人称話者が自身の発言が聞かれないとわかっているにもかかわらず、執拗に発話を続けるからだ。この「わたし」が作品冒頭の「わたしは申し上げます [Ich sage] 」という「わたし」と一致するという確証はない。だが、「彼女にはどうすることもできない: 」と断られているにもかかわらず、「言う [sagen] 」と話し始める声とここでの「わたし」の態度は、非常によく似ている。次の引用にもはっきりと書き込まれている誰にも声が届かないという状況こそ、本論文の着目する哀悼する女には変えられない、どうにもできないことの二点目にあたる。テキストの終盤で一人称話者は言う。

聞かれることのないこの言葉を言い終わったら、わたしは再び立ち去ります。どんな言葉も聞いてはもらえなかった、それに誰が聞くべきだったの? わたしには何にもわからない<sup>46</sup>。

<sup>45</sup> „Es hören viele meine Stimme, sie steht sogar in den Zeitungen, heute steht jeder in der Zeitung, der sich nur ein bißchen darum bemüht. Ich schreie auf, ich klage, doch das Unsichtbare ist stärker. Das Unhörbare am stärksten. Eine unsichtbare Gefahr, geschrien von einer Unhörbaren. Unhörbares, geschrien von einer Gefahr, die sich nicht zu erkennen gibt. Alles ist nichts“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 6).

<sup>46</sup> „Ich gehe wieder weg, nachdem ich diese Worte gesagt habe, die nicht gehört wurden. Keine Worte

自分の言葉を届ける対象が明確にならない状況下で、彼女は語る。だが引用一行目を読み替えるならば、彼女は聞かれなくても発言し、発言を終えるまで去らないといってもいる。この話者にとって発話は在ることとほぼ同等であり、在ることの目的のようでもあるのだ。

### 3. 困難な発話行為

『エピローグ?』では、聞かれないことが前提にありながらも、発話行為を止めぬ一人称の姿勢を通じて発話行為が作品を貫く重要なテーマとして描かれていることは間違いない。前節で確認した現状に対する二重のどうしようもなさ、発話行為の困難との関係を考察するために、まずはJ. L. オースティン(J. L. Austin)の発話行為論(Speech Act Theory<sup>47</sup>)を参照する。そのあとで、言語的、社会的権力の布置の下での発話行為の困難に論究するスピヴァクとバトラーの論考を取り上げる。両者の論点には類似点もあるが、関心やポジションの違いから比重の置かれるテーマは一致していない。しかしながら、彼女たちの理論的認識枠組みは、イェリネクの文学テキスト解釈時の比較対象、あるいは補助線として活用しうる。三者の焦点には相違があるものの、不均衡な社会における人々の配置という観点において彼女たちの関心は共通している。

#### オースティンによる発話行為論

発話行為に関する現代的な議論は、1960年代にオースティンにより始められた。彼の論は、真偽という観点から考えられてきた言語を、行為という継続的な経過と結びつけた点において、言語学分野に画期的な見方を提供した。それが『言葉で物事をいかにこなうか〔How to Do Things With Words〕』(1962)で導入された、事実確認的(constative)に対置される行為遂行的(performative)な発話行為という捉え方である。前者は物事についての「報告」であり、真偽の対立で理解しうる。例えば「わたしには妻がいる」という発言は、その内容が事実か否かによって真偽を判断しうるので、事実確認的である。これ

---

wurden gehört, wer sollte sie auch hören? Ich weiß nichts“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 13).

<sup>47</sup> すぐに後述するように、オースティンは『言葉で物事をいかにこなうか〔How to Do Things With Words〕』(1962)でSpeech Act Theoryを展開した。この著作は『言語と行為』(坂本百大訳、大修館書店、1978)として日本語に翻訳され、この中でSpeech Act Theoryは「言語行為論」と訳出されている。この訳語は定着しているともいえるが、以下に見る例からは、間接的疑問が投げかけられているともいえる。東浩紀は本論文で参照した『存在論的、郵便的——ジャック・デリダについて』(新潮社、1998、p. 15)で「言語行為論」という訳語に「スピーチ・アクト・セオリー」というフリガナを付けて記している。竹村和子はジュディス・バトラーの『触発する言葉〔Excitable Speech〕』(原書1997; 竹村和子訳、岩波書店、2004)の翻訳時に、Speech Act Theoryの訳語として「発話行為論」を用いている。本論文では、『エピローグ?』を読み解くために一人称話者の発話に着目し、バトラーの発話行為論理解を援用するため、ここでは竹村の訳語「発話行為論」を使用する。

に対して、後者は物事に対する報告ではなく、発話そのものが行為となる。例えば、キリスト教の文脈で、教会の聖職者に「あなたはこの人を健やかなる時も病める時も死が二人を分かちまで妻として愛するか」と尋ねられ、「誓います」と答える際の「誓います」という発話がこれにあたる。「誓ってそのようにいたします [I do] 」というこの発話は真偽で測りえず、それ自体が今後の継続的な行為となるからだ<sup>48</sup>。行為遂行的な発話行為には、発話された時点でのみ起こる行為ではなく、継続性を持つという条件がある。さらに、その発話は効力を認められる文脈において、公式に行われなければならない。ゆえに、もし家のなかで「わたしには妻がいる」や「誓います」と独りごちたとしても、その発話は行為遂行的とは呼ばれない。

### サバルタンはなぜ語れないのか

スピヴァクにおける発話行為は、サバルタンと呼ばれる「下層民衆」を巡る議論において論じられる。サバルタンという概念は、もともとアントニオ・グラムシ (Antonio Gramsci) が『獄中ノート [Quaderni del carcere] 』 (1929-35) で専門用語として用い、のちにポストコロニアル・スタディーズと呼ばれるようになった分野で再考されている<sup>49</sup>。この概念を掘り起こしたのは、スピヴァク本人ではないが、この文脈で金字塔ともいわれるべき論稿が「サバルタンは語るができるか [Can the Subaltern Speak?]」<sup>50</sup> (1988) である。詳細はすぐ後述するが、彼女の論では、サバルタンが地理的および経済的に下位に置かれた人々を指す概念とされ、最終的に論題の掲げる問いには否定的な回答がなされる。なぜサバルタンは発話を為しえないとされるのか。

インドの上層階級出身のスピヴァクが「サバルタンは語るができるか」で槍玉にあげるのは、フランスの知識人ミシェル・フーコーとジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) による対談「知識人と権力 [Les intellectuels et le pouvoir]」<sup>51</sup> (1972) である。この対談で

---

<sup>48</sup> J. L. Austin: *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1962 (J. L. オースティン『言語と行為』、坂本百大訳、大修館書店、1978)。ここでは、東浩紀『存在論的、郵便的』(pp. 15-16)の簡潔な説明も参考にした。

<sup>49</sup> この概念史については、ラナジット・グハ『『サバルタン研究』第一巻への序文』、および邦訳訳注が参考になる(ラナジット・グハ『サバルタンの歴史——インド史の脱構築』、竹中千春訳、岩波書店、1998、pp. 1-8)。

<sup>50</sup> Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?. In: Cary Nelson; Lawrence Grossberg (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Presse, 1988, pp. 271-313 (ガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァク『サバルタンは語るができるか』、上村忠男訳、みすず書房、1999)。

<sup>51</sup> Michel Foucault: Les intellectuels et le pouvoir. (entretien avec G. Deleuze; 4 mars 1972). In: Ders.: *Dits et écrits 1954-1988 par Michel Foucault. II 1970-1975*. Paris: Gallimard, 1994, pp. 306-315 (Die Interlllektuellen und die Macht. (Gespräch mit G. Deleuze). In: Ders. *Schriften in vier Bänden*. Bd. II 1970-1975 [Nr. 106]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, pp. 382-393.; ミシェル・フーコー「知識人と権力」(ジル・ドゥルーズとの対談)、蓮實重彦訳、小林康夫他編『フーコー・コレクション4』、筑摩書房(ちくま学芸文庫)、

二人の哲学者は、理論と実践、知識人と大衆との権力に対する共闘について議論を交わす。その際の大衆とはフランスの民衆に限定されず、国際規模での大衆一般を指す。両者はこの対談で、大衆が自ら語りうるとし、自分たち知識人と一般大衆の障壁をあたかも払い除けられるものかのような前提に立って話す。フーコーは次のように発言する。

最近風向きが悪くなっていらい知識人たちが発見した事実は、一般大衆が、ものごとを知るにあたって知識人を必要としていないという点です。一般大衆は、完璧に、明確に、知識人よりも遥かによくものを知っている。しかもその事実を、実にしっかりと声明しているのです<sup>52</sup>。

この発言の直後に、フーコーは言説や知を制限する権力体系があると述べていることから、知識人がこの一翼を担っていることに注意を払っていないわけではない。また、対談相手であるドゥルーズはフーコーの発言に対して異議は唱えない。

スピヴァクは、十七世紀から続く帝国主義、植民地、グローバルな観点などを通じて、上記発言の前提となる彼らの認識を徹底的に批判する。彼女の批判点は、この哲学者らが、国際的に分業化された労働を基盤とする世界のなかで搾取の側に立ちながら、上記のような発言によってその体系に安易に加担していることへの認識不足に集約される。この文脈で、スピヴァクは知識人主体の透明化という表現も使用し、知識人の被抑圧者との同一化を強く問題視している。この点をさらに論じるために、彼女はマルクスやエドワード・サイード (Edward Said) の視点を再考しつつ、社会での経済的な格差と絡み合う不均衡な権力の働きに着目する。マルクスによれば、分割地農民は自らを代表できないからこそ、代表者を必要とする。この代表者は農民らにとって権威ではあるが、他の階級からの保護という機能ももつ。自らを代表できないということは、ヨーロッパを中心あるいは自己とするグローバル体制のなかで、他者と名指されることすらできないということである。つまりこの人々は存在しているとしても、諸権力の配置によって、エリートとは差異化され、隠されている<sup>53</sup>。

スピヴァクにおいて、世界規模での経済的な格差は認識の問題と密接なかかわりを持つ。

---

2006、pp. 77-95) .

<sup>52</sup> フーコー「知識人と権力」、p. 80-81. 原文は以下の通り：“Or ce que les intellectuels ont découvert depuis la poussé récente, c’est que les masses n’ont pas besoin d’eux pour savoir; elles savent parfaitement, clairement, beaucoup mieux qu’eux; et elles le disent fort bien” (Foucault: Les intellectuels et le pouvoir. p. 308). ドイツ語訳は以下の通り： Foucault: „Nun, seit dem jüngsten Anstrum mussten die Intellektuellen allerdings feststellen, dass die Massen sie nicht brauchen, um zu wissen; sie wissen vollkommen, klar und viel besser als sie, und sie sagen es auch sehr gut“ (Foucault: Die Intellektuellen und die Macht. p. 384). なお、スピヴァクの引用は、ここでの引用より簡潔である。

<sup>53</sup> 169 ページに引用した『エピローグ?』でも、「わたしたちの両親」と「わたしたちのエリート」が対立的に描かれる。この対比は権力による配置差異として理解しうる。

彼女は、この点に関して、デリダを援用しながら説明を試みる。デリダの哲学ではヨーロッパのロゴス中心的で自民族中心的という文脈において、解釈可能なテキストのなかに、接近不可能な空白が想定されている。スピヴァクはこの空白に、ヨーロッパを成立させるための周辺的な他者を読み取る。この前提からポストコロニアルの知識人たちは、すでに接近不可能な空白として書き込まれているものを、転位させることができるというのである<sup>54</sup>。労働が国際的に分業される世界にあって、この接近不可能な空白に位置する者たちを、スピヴァクはサブアルタンと呼ぶ。この人々は、現行の権力機構において自らを語る言葉を持たないがゆえに、語るができない。無言だが、それは主体の一つのあり方である。

帝国主義による領域分割と、これが地誌へとすでに書き込まれてしまっていることに対して、フーコーとドゥルーズは盲目である。このスピヴァクの批判は、彼女の議論が、資本を投資する第一世界と投資のために場を提供する第三世界という揺るぎない権力の不均衡を前提とするところから生じる。この論文は、1983年に講義のために構想され、88年に活字として発表された<sup>55</sup>。それから現在までの約三十年の間に、世界経済情勢に多少の変化はあったものの、帝国主義の権力が無効となるほどの劇的な変化は片鱗もない。そればかりか、現在では移民や難民の増加に伴い、南北問題といったグローバル規模の格差だけでなく、一国内での社会的、経済的な格差が発生し、この問題はより複雑になっている。スピヴァクの論旨は、いよいよもってわたしたちの生きる世界に警鐘を鳴らすものであろう。発言者もそれによって語られる者も、その権力機構のどこかに位置しており、発言者は透明な声を持てはしない。フーコーやドゥルーズは、権力機構について注意を払わないわけではない。しかし、スピヴァクの批判は、彼らにとって盲点ともいえるべき場所にも権力が作用していること、彼らの発言がその作用を強化することに向けられる。

彼女はこの認識に立ち、「サブアルタンは語るができるか」という問いに対して、論文終盤で「サブアルタンは語れない」という否定的な見解を示した。この見方は、多くの批判を巻き起こした。これがきっかけとなり、スピヴァクは、1993年に行われたインタビュー「サブアルタン・トーク [Subaltern Talk] <sup>56</sup>」で、この結論にいたった経緯を説明している。重要なのは、サブアルタンの語りが一方的には成立せず、聞くという行為との相互関係

---

<sup>54</sup> スピヴァク『サブアルタンは語るができるか』、pp. 68-70. ここでスピヴァクが取り上げるのは、デリダの『根源の彼方に——グラマトロジーについて』（第一部第三章「実証科学としての文字学」）である。なお、すでに、本論文では、『エピローグ?』の冒頭二行における、発話と発話されないもの同時的産出を指摘した。したがって、発話が常に発話されないものを生み出すというデリダの理解は、イエリネクにおいても記されていることになる。

<sup>55</sup> Donna Landry; Gerald Maclean (eds.): *The Spivak Reader*. New York: Routledge, 1996, p. 287.

<sup>56</sup> Gayatri Chakravorty Spivak; Subaltern Talk. Interview with the Editors. In: Donna Landry; Gerald Maclean (eds.): *The Spivak Reader*. New York: Routledge, 1996, pp. 287-308 (スピヴァク、ガヤトリ・チャクラヴォルティ「サブアルタン・トーク」、吉原ゆかり訳、『現代思想』、青土社、vol. 27-8、1999、pp. 80-100)。

においてのみ実現することだ<sup>57</sup>。

継続して起きてきたサバルタンたちの反乱は常に失敗してきたのですが、それは今日でも続いている、こういう物語なのです。これはサバルタンが「語る」ことができないということの見事な具体例です。[...] ですから「サバルタンは語るができない」ということは、サバルタンが死を賭して語ろうとする時ですら、彼女は聞いてもらうことができない、そして語ることと聞くことが一対になり、初めて言語行為は完成するのだ、ということなのです<sup>58</sup>。

スピヴァクがはっきり述べるように、語ること (speak) は話し手と聞き手の相互を要する発話行為だ。彼女は自身の論文での結論を、サバルタンの語りを否定したのではなく、現行の権力の布置において、サバルタンの声が届かないと記したと説明している。したがって、植民地的帝国主義により生み出されるサバルタンは文字通りに語れないのではなく、サバルタンという定義に発話行為の遂行不可能性が内包されるがゆえに、語れないということになる。したがって、サバルタンはいくら長期的に執拗に発話を継続しても、彼らの発話が公的な文脈において発話不可能の烙印を押されて産出される限り、彼らは別の主体に聞かれるべき声を持っていないのである。サバルタンの発話不可能性は、サバルタン自らに非があるのではなく、それが置かれた権力機構そのものの問題なのだ。

スピヴァクの論点は『エピローグ?』の提示する認識の説明ともなるが、同時に社会に対する批判としても機能する。『エピローグ?』ではコンツェルン対労働者以外にも、地方対首都や非被災者対被災者といった階層化された社会的な対立がたびたび示唆されているからだ。

どこからそれ〔風〕が来るかなんてことはどうでもいい、だが風は首都の方向には行っってはならない、そこには行くべきじゃない [...]、ダメだ、何があっても駄目だ、そちらに行っはいけない、そこにも人間がいる、あなたが想像できるよりもずっと多くの人間が、風よ、吹くな、そちらには!、わたしたちの唯一の条件だ、首都には行くな!<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> "By "speaking" I was obviously talking about a transaction between the speaker and the listener" (Spivak: Subaltern Talk. p. 289). 邦訳は以下の通り: 「「語る」ということで私が言っているのは、もちろん語る側と聞く側の相互関係のことです」 (スピヴァク「サバルタン・トーク」 p. 82)。

<sup>58</sup> スピヴァク「サバルタン・トーク」、pp. 83-85. 原文は以下の通り: "Now what we have here is the story of continuous subaltern insurgency, always failing, but continuous to this day. This is a spectacular example of the subaltern not being able to "speak". [...] So, "the subaltern cannot speak", means that even when the subaltern makes an effort to the death to speak, she is not able to be heard, and speaking and hearing complete the speech act" (Spivak: Subaltern Talk. pp. 291-292).

<sup>59</sup> „das ist egal, woher der [Wind] kommt, er soll aber nicht in Richtung Hauptstadt gehen, dort soll er nicht hin, [...] nein, auf keinen Fall, dorthin nicht!, dort sind nämlich auch Menschen, mehr, als Sie sich vorstellen können, Wind, wehe nicht dorthin!, das unsere einzige Bedingung, nicht in die Hauptstadt!“ (Jelinek: *Epolog?*, p. 6). 上記に挙げた引用のほかにも、「低価格。ただ死だけが無駄にある。

この引用の視点は定かではない。しかし、高濃度の放射性物質を運ぶ風という話題によって、犠牲になっても仕方がない土地（地方）と犠牲になることは避けるべき土地（首都）という基準が挿入されたことは確認できる。これに加え、地域格差や人間の階層化を認める態度も導入されることから、首都のみが保護の対象として描かれることになる。このように、一般的に、公言されることの少ないことを敢えて記述することによって、地方やその住民らに対する社会の態度が、批判的に提示され、疑問に付されていくのである。そのような記述を通して暴露される、経済を軸にした人間の階層化は、70年代から一貫するイエリネクのテーマでもある。

こういった不平等を構造的問題として提起する視点が見受けられる一方で、『エピローグ?』にはスピヴァクとは異なる見解も記されている。すでに引用した文章だが、再度引いておきたい。「たくさんの人がわたしの声を聴く、わたしの声は新聞にだって載る、<sup>きょうび</sup>今日、ほんの少しの努力さえすれば誰だって新聞に載る<sup>60</sup>」。この一人称話者の認識は必ずしもイエリネクの認識とはいえない。だが、イエリネクにおいて声は活字となり、マスメディアによって流通されうる。これに対し、サバルタンは聞かれうる言葉をもたない。その意味で新聞に声を取り上げられるとは考えにくい。ここに両者の見解の差異を見出しうる。

## 階層化された生

ジュディス・バトラーは『ジェンダー・トラブル』で行為遂行性（Performativity）という考え方をを用いて、自然かつ前 - 言説的なものとして理解される<sup>セ</sup>生物学的<sup>グ</sup>性差<sup>ス</sup>という捉え方に疑問を呈した。この著作でバトラーは、生物学的性差によって社会的性差が規定されているかと問い、これを因果関係とはみなさず、ジェンダーの行為遂行性によってセックスという所与のように見えるものが構築されるという考えを提示した。この構築は、ジェンダーの階層秩序や強制的異性愛のマトリックスといった権力機構に沿った反復規則に則って行われる。その反復過程において、行為を行う主体は行為の前に先立たないものだと考えられる。この著作でオースティンの名は登場しないが、行為遂行性という用語にも、そのプロセスにも彼の考えが潜んでいることは想像に難くない。

しかしながら、バトラーの行為遂行性という考え方には、第二章で見たような言説や権

---

死は〔東〕北にある、そこにいる者はできるならばそこから立ち去るのが懸命だ〔Ein geringer Preis. Nur den Tod gibts ganz umsonst. Den Tod gibts im Norden, wer dort ist, sollte besser von dannen ziehen〕」（Jelinek: *Epilog?*, p. 10）という一節もある。この文章では、汚染地・東北という認識に立ち、「非汚染地」という視点からアドヴァイスが行われている。視点がどこにあるかは明らかでないにせよ、汚染地と非汚染地の対立構図はここにもみられる。なお、これは、被災者を気遣った発言のようにも読めないわけではないが、自身は安全圏に位置したうえで、根拠もなく「〔東〕北」を移住不可能地帯と決めつけている。そのように読むならば、この発言を単に親切な避難勧告と受け止めることは難しい。

<sup>60</sup> „Es hören viele meine Stimme, sie steht sogar in den Zeitungen, heute steht jeder in der Zeitung, der sich nur ein bisschen darum bemüht“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 6).

力、機構といったフーコーの認識手法が接木されている。こうした理論的融合を通じて、彼女の行為遂行性という考え方には、攪乱的側面が強調されることになる。

意味領域の反復実践に参入することは、選択なのではない。なぜなら参入する「わたし」は、つねにすでにその内部にいるからである。言説実践の内側に行為体や現実が存在する可能性はまったくなく、行為体や現実に理解可能性の資格を与えているのは、ただひとつ言説実践のみである。それゆえ課題は、反復すべきかどうかということではなくて、どのように反復すべきかということである。実際には、反復しつつ、その反復を可能にしているジェンダー規範を、ジェンダーのラディカルな増殖をとおして、どのように置換していくかということである<sup>61</sup>。

行為遂行性という規範に基づく反復行為は、言説実践のなかで起こる。この引用で明らかになるように、バトラーは反復過程に増殖や置換という可変性を見ている。これこそ、バトラーがオースティンやフーコーを読み進めることで見出した、行為遂行性の攪乱である。ゆえに行為遂行性という考えは、反復による規範の強化である一方で、他方では攪乱による可変性としても理解できるのである。

バトラーは、初期から現在まで一貫して、規範から逸脱してしまうがゆえに、社会的に認識困難な生について論じてきた<sup>62</sup>。バトラーの論では、常に言語と権力の絡み合いが論じられ、それを前提に成立する権力機構が批判的に考察される。したがって、特定の生の認識し難さは、言説による権力の布置と不可分であると同時に、機構の下で行われる発話行為とも不可分なのである。ゆえに以下では、まず、いくつかの概念を元に近年のバトラーの議論への理解を深める。そしてその上で、困難な発話とその声に耳を傾けることの倫理

---

<sup>61</sup> バトラー『ジェンダー・トラブル』、pp. 259-260——強調は原著者。原文は以下の通り：“To enter into the repetitive practices of this terrain of signification is not a choice, for the “I” that might enter is always already inside: there is no possibility of agency or reality outside of the discursive practices that give those terms the intelligibility that they have. The task is not whether to repeat, but how to repeat or, indeed, to repeat and, through a radical proliferation of gender, to *displace* the very gender norms that enable the repetition itself” (Butler: *Gender Trouble*. p. 189).

<sup>62</sup> ただし、『戦争の枠組』の翻訳者・清水晶子のように、バトラーの論点に転換を見出す者もいる。清水に従えば、バトラーの研究は、フェミニズムやクィア・スタディーズなどのセクシュアリティを中心とした論から、2000年ごろからジェンダーやセクシュアリティを中心としない論点へと転回した(清水晶子「訳者改題」、バトラー『戦争の枠組』、pp. 241-251、ここでは pp. 243-244)。だが、規範に反していると思なされる者が、そのようにみなされるのはなぜなのかという問いは、バトラーの地位を築かせるきっかけとなった『ジェンダー・トラブル』から一貫して確認できる。この規範から逸脱したと思なされる者は、「正しい」生を生きていない者であり、生とみなされない可能性を常に持つ存在である。その意味では、清水の見解は必ずしも正確とは言えない。これを考える上で『ジェンダー・トラブル』の増補版で、バトラーが執筆動機を振り返りつつ記す、親戚や家族の例は重要であろう (Judith Butler: Preface (1999). In: *Dies.: Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999, pp. vii-xxvi (ジュディス・バトラー「『ジェンダー・トラブル』序文 (1999)」、高橋愛訳、『現代思想』、青土社、vol. 28-14、2000、pp. 66-83、p. 75を参照)。



の責任という彼女の姿勢を確認する。初めの段階はイェリネクのテクストを読むための助けとなり、次の段階は作者イェリネクの執筆の意味を問う際に多くの示唆を与える。

バトラーにおいて、初期の著書でセクシュアル・マイノリティを中心に展開された議論は、2001年のアメリカ同時多発テロ以降の世界情勢を背景に、人間にカウントされず、社会的に生かされない生全般へと射程範囲を広げているように見える。スピヴァクと異なり、バトラーは資本主義経済やポストコロニアルに主眼を置くわけではない。だが、バトラーもスピヴァクと似て、現状の権力機構で不在として生み出されるポジションを認め、さらにその領域に関して倫理的観点から思考し続けている。そこで挙げられるキーワードに、「あやうい生 (precarious life)」、「喪失 (loss)」、「可傷性 (vulnerability)」、「悲嘆可能性 (grievability)」などがある。ここでは、主に、『生のあやうさ [Precarious Life]<sup>63</sup>』(2004)、『戦争の枠組 [Frames of War]<sup>64</sup>』(2009) 所収論文「あやうい生、悲嘆をもたらす生 [Precarious Life, Grievable Life]」、「最後に、アドルノ賞受賞講演「悲惨なところで良き生は送り得るか [Kann man ein gutes Leben im schlechten führen?]<sup>65</sup>」(2012)を取り上げる。

バトラーは、上述した著作において、あやうい生という観点から生の捉え直しを試み、グローバル社会における責任を考察している。この前提には、「誰が人間としてみなされているのか？ 誰の生が〈生〉と見なされているのか？ そして究極的には、何が生をして悲しまれるに値するものとなるのか？」<sup>66</sup>という問いがある。生きていることが人間や生の条件とはならない状況下で、いかにそうした認識を回避し、その強化を防ぐかがここでは問われている。

まず、彼女は生をあやういものとして定義しようと試みる。あやうさは、時空間を超えてわたしたちが、わたしたちという主語を使用できるある種の共通項として提出される。その際、それらに共通するのは、喪失や可傷性である。わたしたちは、何かを欲し、それを満たす条件を求めるが、それが頓挫するところで喪失や可傷性を体験する。経験にいたらなかったとしても、たとえば、誰かを喪失したり、特定のマイノリティ集団に属するためには暴力にさらされたりということはある。この定義の前提には、ある集団に属す

---

<sup>63</sup> Judith Butler: *Precarious Life*. New York: Verso, 2004 (ジュディス・バトラー『生のあやうさ』、本橋哲也訳、以文社、2007)。

<sup>64</sup> Judith Butler: *Frames of War. When is Life Grievable?* New York: Verso, 2009 (ジュディス・バトラー『戦争の枠組——生はいつ嘆きうるものであるのか』、清水晶子訳、筑摩書房、2012)。

<sup>65</sup> Judith Butler: Kann man ein gutes Leben im schlechten führen? [Adorno-Preis Rede, 11. September 2012, Frankfurt/Main] In: <http://www.fr-online.de/kultur/judith-butlers-dankesrede-kann-man-ein-gutes-leben-im-schlechten-fuehren-,1472786,17255122.html> (最終確認：2013.1.5)。

<sup>66</sup> バトラー『生のあやうさ』、p. 48——強調は原著者による。原文は以下の通り：“Who counts as human? Whose lives count as lives? And, finally, What makes for a grievable life?” (Butler: *Precarious Life*. p. 20).

る人々には喪失を悲しみ、可傷性を訴えることが認められていないという事情がある。これに対し、バトラーは、政治的存在には一つの条件として、社会的可傷性が必然的に内包されていると理解することで現状の克服を試みる。「喪失と可傷性はわたしたちが社会的に構成された身体であることの結果なのではないか<sup>67</sup>」。彼女は修辭的問いを用いて、政治的存在を喪失と可傷性に常にさらされるものとして描き出すのである。

ただし、これはジョルジョ・アガンベン (Giorgio Agamben) が概念化を試みた「剥き出しの生」とは異なる。なぜなら、アガンベンがポリスから投げ出された存在を記述しようとする概念を使用したのに対して、バトラーはあくまで「ポリスの外部」といった外を設定せずに、仕組みそのものの解明を試みるからだ<sup>68</sup>。

社会的に構成された身体は、常に可傷性にさらされる。それは、わたしたちがあくまで社会的な生きものであり、完全に独立、自立した生きものではないからである。例えば、差別に対する庇護を社会的に要求する際、わたしたちは個人の主張としてではなく、共同体の主張としてそれを求める。一人称単数形から複数形への拡張を伴う働きかけは、わたしたちが悲しみや怒りといった感情を通じて、必然的に他者との接続を図ることを示す。自分から自分自身を引きはがし、他者に結び付けることで、自身の問題に他者を巻き込むのだ。この意味で、わたしたちは自身の外部に本質を持ち、ゆえに「可傷性と露出に依拠している<sup>69</sup>」とバトラーは述べる。可傷性を根拠に権利を主張したり、庇護を求めたりするためには、他者との連帯が欠かせない。しかし同時に、そうした他者との関係を余儀なくされるがゆえに、わたしたちは常に暴力にさらされる危険を回避できないことになる。

誰もが皆こういったあやうい生を持つとしても、可傷性は皆に平等に分配されているわけではない。バトラーはスピヴァク同様に、地球上の位置する場によって可傷性の度合いが異なることを認めている。

世界のなかには周到に保護された生も存在する [...]。ところが他の生は、そのように速やかで怒りに満ちた支援など望むべくもないし、だいいち「悲しみにさえ値しない」とみなされている<sup>70</sup>。

---

<sup>67</sup> バトラー『生のあやうさ』、p. 49. 原文は以下の通り：“Loss and vulnerability seem to follow from our being socially constituted bodies” (Butler: *Precarious Life*, p. 20).

<sup>68</sup> バトラーは、特にアガンベン『ホモ・サケル——主権権力と剥き出しの生 [Homo Sacer il potere sovrano e la nuda vita]』(高桑和巳訳、以文社、2003)を引合いにだし、自身と他の論者の統治性や主権についての見解における差異を説明している (バトラー『生のあやうさ』、pp. 110-111)。

<sup>69</sup> バトラー『生のあやうさ』、p. 57. 原文は以下の通りだが、ここでは日本語の引用よりも長く引用する。“This disposition of ourselves seems to follow from bodily life, from its vulnerability and its exposure” (Butler: *Precarious Life*, p. 25).

<sup>70</sup> バトラー『生のあやうさ』、p. 68. 原文は以下の通り：“Certain lives will be highly protected [...]. Other lives will not find such fast and furious support and will not even qualify as “grievable”” (Butler: *Precarious Life*, p. 32).

これをバトラーは「悲しみの階層化 [A hierarchy of grief]<sup>71</sup>」と呼ぶ。この階層性こそ、バトラーの出発点となる問いと関連する。人間や生とみなされる者たちは、可傷性を最小限に抑えうるのに対して、人間とも生ともみなされない者たちは、可傷性を最大限に高められる。後者の場合、亡くなったとしても、公的に喪失を悲嘆される対象にもなれない。

悲しみや喪失の階層化は、規範に基づく。例えば、同性愛嫌悪という条件のもと、エイズが同性愛特有の病気として理解されていた時代に、エイズによる死亡者は公には哀悼の対象とはみなされなかった。これは同性愛が規範から逸脱したものだからである。また、イラクにおける戦争犠牲者のための追悼文は、イラク戦争下におけるアメリカで、新聞という公的なメディアでは掲載されえない。戦地での犠牲者の公的な追悼が認められれば、戦争を成立させる規範の現状維持は困難となるからだ。いずれの場合も、仮に喪の行為が行われうることになれば、故人は認知の対象となる。その結果、規範は変化を余儀なくされるという状況が生じかねない。前者の場合は、同性愛者の死を悼むことで同性愛を認可する恐れがあり、後者の場合は、敵国において嘆くべき生の存在を認めることになるからだ。つまり、悲しみは政治的に定められた行為であり、すべてのものに許された行為ではない<sup>72</sup>。その行為が規範に従う限り、ある悲しみが悲しみに値するか否かは、悲しむ者自身にとっては決定不可能なのである。それは規範に従って行われ、規範は基本的に自らの永続的な維持機能を備えるものだからだ。

生の有無、人間か否かの感知や承認は、規範に基づいて行われる。あるものは規範に従順だと見なされて生や人間の資格を得られるが、またあるものは規範に反すると見なされてその資格を得られない。ここでバトラーは知覚に関わる二つの用語「感知する (apprehend)」と「承認する (recognize)」を区別している。感知とは、完全な認知を欠いたまま注意を向けることを指し、概念化されない知の形態のことである。これに対し、承認はヘーゲルのテクストに由来する概念であり、感知よりも踏み込んだ認識を意味する。生きていても感知されても生としては承認されないといわれるように、感知と承認は一致するわけではない。政治的な秩序や権力を構築する言説に依拠し、承認されるならば、そこには社会的に承認された主体が生まれる。だが、規範を構成する諸条件を満たせず、感知もされなければ、主体や人間や生としては生み出されえない。したがって、死が襲い掛かった場合にも、それは喪失の対象にはなりえないのである。ただし、承認がなされるときには、同時に承認されないものも明らかになる。このことは感知されるしかなく、その

<sup>71</sup> バトラー『生のあやうさ』、p. 68. 原文は、Butler: *Precarious Life*. p. 32.

<sup>72</sup> バトラー『生のあやうさ』、p. 52. また、公共の場での哀悼行為の禁止の例には、『アンティゴネー』におけるクレオーンの禁止令が挙がる (バトラー『生のあやうさ』、p. 75)。

意味で感知は、承認の規範に対する批判の土台になるとバトラーは述べる<sup>73</sup>。

こうした行為遂行的な生と生ではないものの同時的生産について、つまりバトラーは一方で必然という理解を示しつつも、放置するわけではない。だからこそ、前述したように、失われることが問題とされるようなすべての生があやうく<sup>74</sup>、相互依存関係にあることを示し、生きる生に対するサポートと諸条件を整える必要性を訴える。バトラーは、規範の側に変革を迫るといってもいい。その際、生は悲嘆可能性のあるものと定義され、すべての生が悲嘆可能なものとなることが輪郭をもった目標として掲げられるのである<sup>75</sup>。

こういった議論を前提に、バトラーは戦争や移民といった具体的な問題に取り組む。「生のあやうさのこのような格差をとまなう分配は、物質的な問題であると同時に認知に関わる問題でもある<sup>76</sup>」。不平等分配の回避には、わたしたちの共通条件としての生のあやうさが政策の前提にされねばならないと彼女はいう<sup>77</sup>。生のあやうさが国家権力の行使の結果である限り、政策により現状が改善される可能性が残されているというのである。

人間と見なされる者と人間とは見なされない者、生と見なされる者と生とは見なされない者がいるというバトラーの理解は、二つの点において、『エピローグ?』の話を理解するために必要な視角をもたらす。この作品に登場する一人称話者やそこで取り上げられる人々は、人間や生とはみなされない者たちである。そして、イエリネクもバトラーもこのテーマを繰り返し取り上げ、真摯に向き合う点で類似している。

イエリネクが『エピローグ?』で俎上に載せる人々は、社会的に見放され、声を知覚してもらえないにもかかわらず、嘆く<sup>78</sup>。一人称話者や彼らが弔いを完結できない相手は、基本的に生きているとはみなされず、その人々の声は社会的に聞こえない<sup>79</sup>。バトラーの用語でいえば、声は感知されてはいるかもしれないが、結局その叫びは本気で受けとめるべき

<sup>73</sup> バトラー『戦争の枠組』、p. 13 (Butler: *Frames of War*, p. 5) .

<sup>74</sup> ただし、バトラーは妊娠中絶問題に関するプロ・ライフ派に論を回収されないよう、周到に論を展開している (バトラー『戦争の枠組』、pp. 27-32) 。すべてがあやうい生ではない。

<sup>75</sup> バトラー『戦争の枠組』、p. 26 (Butler: *Frames of War*, p. 15) .

<sup>76</sup> バトラー『戦争の枠組』、p. 37. 原文は以下の通り: "This differential distribution of precarity is at once a material and a perceptual issue, since those whose lives are not "regarded"" (Butler: *Frames of War*, p. 25).

<sup>77</sup> バトラー『戦争の枠組』、p. 40 (Butler: *Frames of War*, p. 28) .

<sup>78</sup> バトラーはアンティゴネーを分析した著作『アンティゴネーの主張』でヘーゲルとラカンのアンティゴネーに関する論を援用し、検討している。彼女の分析においてアンティゴネーという形象は、公的な言葉の話すクレオーンを模倣するが、嘆くことを公的には認められぬ存在として描かれている。アンティゴネーを嘆きえぬ者として描く点で、バトラーとイエリネクは共通している (Judith Butler: *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, Columbia UP, 2000 (ジュディス・バトラー『アンティゴネーの主張——問い直される親族関係』、竹村和子訳、青土社、2002、p. 153 を参照) .

<sup>79</sup> 『エピローグ?』において埋葬や哀悼は、本章で何度も取り上げてきた一人称話者のような、社会的に認知されない人々によって行われる。その意味では、彼女たちも彼女たちが亡くした人々も、バトラーの用語を使えば、哀悼に値しない生にあたる。だがこの理解は、現実の津波による犠牲者を追悼に値しない生と解釈したり、死によって声がないと見なしたりすることとは異なる。なぜなら、津波の犠牲者すべてが、ここで論じられるような追悼に値しないとされる生をもっていたとは考えられないからだ。

認知の対象にならない。この演劇テキストで描かれる海にさらわれた死者は、生前から死んでいたし、埋葬に使う土は汚染されており<sup>80</sup>、原発作業員と思しき人々は交換可能な単純労働者、すなわち使い捨ての対象として描かれているからである<sup>81</sup>。食糧難といった物質不足に苦しんではないとしても、物質的充足は必ずしも生のあやうさを最低限に留めるわけではない。

わたしは野菜を見る、その野菜は食べてはいけない。わたしは果物を見る、それを前にして目をつむらなくてはならない。わたしはお肉を見る、その肉は捨ててはいけない、わたしには、なぜか、がきちんと見えていないというのに、だって外からは何も見えないから。いいものさえ見えなくなっているのだ、とわたしは思う。その場でわたしは独り嘆き悲しむ<sup>82</sup>。

ここでは、戦時下の例とは異なり、物質的豊かさを目前にしてなお残る不可視なものに対する不安が支配している。不可視なものが放射能汚染の示唆ならば、物質的充足も可傷性になりうる。引用中では、可傷性の肥大化と庇護者の不在が見て取れる。そういった中で、聞かれないかもしれず、嘆きを伝えるべき相手も曖昧であるにもかかわらず、『エピローグ?』の話者あるいはテキストそのものは頑なに嘆き続けている。

ここで思い起こすべきは、その知覚されない嘆きが『エピローグ?』では主題化されて

---

<sup>80</sup> 土壌汚染に関する言及は多いが、そのなかに次のような文章がある。「この少しの土、それがなんだったというの、それでもそれをつかんではいけない。ともかく個人的にはやってはならない [Das bißchen Erde, was ist das schon, aber man darf es nicht anfassen. Nicht persönlich jedenfalls.] (Jelinek: *Epilog?*, p. 8)」。この箇所では土は触れてはならないものとして描かれ、なおかつその行為の個人的な実行は、より強く否定されている。

<sup>81</sup> 以下の引用で、作業員と思しき人々は、順次新車に交換されるレンタカーと比較されている。この比較は、労働者の交換可能性と使い捨て可能性、すなわち長期保証の不要を強調している。引用の初めには、強制収容所を巡る言説に使用される語彙が複数見受けられる。この語彙選択は、問題の輪郭を明確化するものであると同時に、労働と人間の尊厳という根本的な問題を問い直す作業としても理解できるだろう。「労働者ってのは、積み重ねられ、洗浄され、乾かされ、必要となれば、連れ出されるんだ。四時間以上はどっちみち誰だって持たない、こいつらが疲労し切って [mit sich fertig geworden sein]、人がこいつらを相手にしなくなったら [mit ihnen fertig sein]、新しいのを連れてくる。いつだって喰っていきいたい奴はいる。[...] 彼らには全行程を伝える、なぜなら不可視なものから再び身を引き剥がすには、さっさと進めなくちゃならないからだ。見えないからこそ特にだ。[...] この男どもが誰とこのかなんて、とっくの昔から誰も見やしない。どっちにしるこいつらはそろそろダメになるんだ。レンタカー会社ですら普通いつだって最新モデルを導入するだろ [(D)ie Arbeiter werden gestapelt, gewaschen, getrocknet, und wenn man sie braucht, holt man sie. Mehr als vier Stunden hält das sowieso keiner aus, und wenn sie mit sich fertig geworden sind und wenn man mit ihnen fertig ist, dann holt man neue. Es gibt immer welche, die essen wollen. [...] Man sagt ihnen jeden Schritt an, denn es muß schnell gehen, daß man sich dem Unsichtbaren wieder entzieht. Gerade weil es unsichtbar ist. [...] Man sieht ja längst nicht mehr, wem diese Männer gehören! Die gehen ohnedies bald kaputt. Sogar Leihwagenfirmen nehmen normalerweise immer die neuesten Modelle]」(Jelinek: *Epilog?*, p. 11)。

<sup>82</sup> „Ich sehe Gemüse, das ich nicht essen darf. Ich sehe Obst, vor dem ich die Augen verschließen muß. Ich sehe Fleisch, das ich wegschmeißen muß, obwohl ich nicht recht einsehe, warum, denn man sieht ihm nichts an. Ich glaube, man sieht aber auch das Gute nicht mehr. Dort trauere ich, allein“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 8)。

いることだ。知覚しがたく、認識しがたいものが、演劇テキストの形に変換されている。この言語化という作業は、スピヴァク、バトラー、イェリネクを繋ぐ倫理的な姿勢をうかがわせる。

バトラーにおける倫理的な姿勢は、イェリネクの姿勢を理解するうえで多くの示唆を与える。バトラーのアドルノ賞受賞（2012.9.11）に関する一報は、在独ユダヤ人中央評議会（Der Zentralrat der Juden in Deutschland）の抗議というネガティブな反応と共にマスメディアによって伝えられた。評議会によれば、バトラーはイスラエルに対してボイコットを呼びかけたり、パレスチナのイスラム原理主義組織ハマスなどを合法的な社会運動と述べたりした人物であり、アドルノ賞授与などもつてのほかだといっているのである<sup>83</sup>。バトラーの受賞記念講演は、こういった図式的な認識を溶解させる働きかけだったといえる。講演は、アドルノが『ミニマ・モラリア [Minima Moralia]』（1951）で挙げた有名な文章「誤ったところに正しい生活はあり得ない [Es gibt kein richtiges Leben im falschen]<sup>84</sup>」を振って、「悲惨なところで良き生は送り得るか [Kann man ein gutes Leben im schlechten führen? ]」と題された。疑問形への書き換え自体が、聴衆に入り込む言葉を用いて、彼らと共に思考したいというバトラーの姿勢を物語る。すなわち、問題提起でもある題名には、講演における聴衆への共同作業の要請が示されている。

この講演でバトラーは正誤という見方を超え、生についての考察を展開していく。先に見た二冊の論考に引き続き、価値がないとされる生、悲嘆されない生、攻撃可能な生などを取り上げ、こういった生が肯定されるよう懸命な努力を惜しまないと彼女は述べる。

ここで「あやうさ [Prekarität]」は、さまざまな「生き得なさ [Unlebarkeit]」の隙間にあるあり方だと説明される。こういった可傷性の度合いが高い生という例のなかに、「安心した暮らしという展望がほぼ持てず、日々、壊された未来に対して [...] 一貫して痛みを伴う感情をもって生きつづけるを得ない交換可能な労働力<sup>85</sup>」という記述がある。このようにバトラーは権力の不平等配置という観点をスピヴァクと共有する一方で、先進諸国の社会の事象を論じていくための概念を提起しているといえるだろう<sup>86</sup>。生のあやうさという理解は、現在の世界情勢のいたる所に点在する事例を理解する際に、広く適用可能であり、国家の国際的階層化を保留しうる分だけ、適応事例が多岐にわたるものだからだ。

<sup>83</sup> 例えば以下の記事が参考になる。NN: Stadt Frankfurt verteidigt Judith Butler. In: *Zeit Online*. <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-08/butler-adorno-preis> (2012.11.27).

<sup>84</sup> Theodor Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. In: *Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften*. Bd. 4. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 43.

<sup>85</sup> „austauschbare Arbeitskräfte, die kaum mehr Aussicht auf einen sicheren Lebensunterhalt haben und von Tag zu Tag mit [...] dem durchdringend schmerzlichen Gefühl einer zerstörten Zukunft leben müssen“ (Butler: *Kann man ein gutes Leben im schlechten führen?*)

<sup>86</sup> 二人の哲学者の概念構築の違いには、両者の関心のみならず、時代的な差異も影響していると考えられる。

上記の例に描かれる不透明な将来に支配された辛さは、『エピローグ?』における嘆きの内容と一致する。「この物質は将来にわたってさらに殺していくことができる、それとも、あなたがお望みなら、今すぐにでも〔殺しましょうか〕<sup>87</sup>」という一節は、死の鎮座する未来に規定されつつも、現在、宙づりにされた人々を浮き彫りにする。しかし不安は未来の予測や可能性であるだけでなく、現在をも支配しており、「不安がみなに重くのしかかる<sup>88</sup>」。

問題なのは、生き得ない者として生み出される者たちは、悲嘆可能性を持たざる者でもあり、彼らはこういった痛みや不安を抱きえないと規定されてしまっていることである<sup>89</sup>。

ある人が悲嘆されない理由は、その人物の生を保護する構造の現時点での欠陥によります。その生が価値を剥奪されるということは、支配的な価値体系によって生として保護される価値ナシとされたということなのです。わたしの生の未来そのものが、この保護〔支援〕にかかっているのです<sup>90</sup>。

バトラーは問題の所在を個人に押し付けるのではなく、社会体制にあるとはっきり述べている。2001年以降、繰り返し議論されている「あやうい生」や「悲嘆されない者」は、構造的な欠陥から生み出されるものを表わす用語である。これはスピヴァクが、サバルタンの発話不可能性を受容側の問題として描いた手法と近似する。両者の論に従えば、発話の困難は、社会全体の問題であり、それらは経済構造や規範による作用として理解せざるを得ないのだ。

バトラーにおいては、個人による決定権のなさこそ、人間が社会的存在 (soziales Wesen) であることの証である。だからこそ、彼女は「この生は私自身のものであるが、私自身のものではない<sup>91</sup>」という。つまり、人は環境や関係といった自己を取り巻く周囲に依存しており、それゆえに社会との相互依存を存在の条件とする。したがって、悲嘆可能性や可傷性を人間の条件とする構想は、他があつてこそ存在しうる人間という相互関係を克服するものではなく、それを前提に生が成り立つところから思考するしかない。

---

<sup>87</sup> „Material, das auch in der Zukunft noch töten wird können, oder, wenn Sie wollen, sofort“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 4).

<sup>88</sup> „Der Angst unterliegen alle“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 4).

<sup>89</sup> ここで使用される「悲嘆可能な」という形容詞はドイツ語では「betrauerbar」である。この単語のなかに、Trauer (悲嘆、喪) という単語が含まれることは注目に値する。

<sup>90</sup> „Der Grund, weshalb um jemanden nicht getrauert wird, liegt am aktuellen Fehlen einer Struktur, die dieses Leben stützt; das bedeutet, dass es entwertet ist, nicht wert, durch das herrschende Wertesystem als Leben geschützt zu werden. Die Zukunft meines Lebens selbst hängt von dieser Unterstützung ab“ (Butler: Kann man ein gutes Leben im schlechten führen?).

<sup>91</sup> „dieses Leben [ist] mein eigenes und doch nicht mein eigenes“ (Butler: Kann man ein gutes Leben im schlechten führen?).

こういった運動では、可傷性に抗する取り組みにおいて相互依存の克服が争点となるのではなく、むしろ相互依存や可傷性が生きうるものとなるための諸条件こそが焦点となるのです。これこそが政治なのです。政治においては、パフォーマンスな行動〔Aktion〕が身体的かつ複数的になり、それらは、ラディカルな民主主義という基準のもとで、身体的な生き残りや進捗という諸条件に批判的に取り組むのです。わたしが良き生を送りたいというとき、生は他者と共有されるのです、生というのは、他者なしでは生ではないかのようなものなのです<sup>92</sup>。

自己完結的な生があり得ないというところからしか、生を考えられない。だからこそ、誰かの生を悲嘆不可能とすることはできないとバトラーはいうのだ。

この講演の内容には、バトラーの倫理的な姿勢と同時に聴衆と共に考えようとする姿勢が表れている。講演の背景を考慮に入れて考えてみよう。バトラーは、パレスチナの過激派と呼ばれる人々の生を悲嘆不可能とする受賞反対派の態度をなぞることで、いかに彼らの主張の矛先がユダヤ系である自分たちにすぐに牙を剥きうるものかを見せている<sup>93</sup>。こうしてパレスチナ対イスラエルという単純な対立構図の使用を避け、両者の相互関係を前提とする思考を示しているのである。

異なる手法であるにせよ、イェリネクのテキストも倫理的な姿勢を示し、受け手を思索に促すという態度を明確に打ち出している。それは知覚されない嘆きを繰り返し取り上げるテキストににじみ出ている。また彼女のテキストにおけるそれらの主題化こそが、読者や観客といった受容者に対して、知覚しえない嘆きを聞くという効果を生み出している。

さて、バトラーはスピヴァクが二百年以上にわたる民衆の反乱を例に持ち出したように、抗議行動を話題に挙げる。

わたしたちが通りに繰り出し集まるという手法は、そこで歌うにしろ、沈黙を保つにしろ、政治というパフォーマンスな次元の一部でありうるのです。ただし、演説というのは、様々な身体行為のひとつでしかないのですが<sup>94</sup>。

彼女がここで「わたしたち」という主語を用いるのは挑発的とも取れるが、人間の序列を

---

<sup>92</sup> „Diesen Bewegungen geht es im Kampf gegen die Prekarität nicht um die Überwindung der Interdependenz; es geht ihnen vielmehr um Bedingungen, unter denen die Interdependenz und Verletzlichkeit lebbar werden. Das ist Politik, in der die performative Aktion körperlich und pluralistisch wird und sich kritisch den Bedingungen körperlichen Überlebens und Gedeihens unter den Vorgaben radikaler Demokratie zuwendet. Soll ich ein gutes Leben führen, dann wird es ein Leben gemeinsam mit anderen sein, ein Leben, das ohne diese anderen gar kein Leben wäre“ (Butler: Kann man ein gutes Leben im schlechten führen?).

<sup>93</sup> バトラーはユダヤ系のアメリカ人である。

<sup>94</sup> „Die Art und Weise, wie wir auf der Straße zusammenkommen, singen oder auch Stille bewahren, kann Teil der performativen Dimension der Politik sein und ist es auch, wobei die Rede nur ein körperlicher Akt unter anderen ist“ (Butler: Kann man ein gutes Leben im schlechten führen?).



排する試みでもあろう。またこの書き方を通じて、バトラーは、自身を可傷性の高い者に位置付けている。これまでも見てきたように、バトラーにおいて行為遂行性は政治の一部である。上記引用では、この行為遂行性が言語に限定され、そこに留まるものではないと明瞭に述べられる。そして続ける。「人々が強制された可傷性に抗議して集合するならば、その人々の行動はパフォーマティヴです<sup>95</sup>」。バトラーがスピヴァクのサバルタン論になじみがないとは想像しがたいが、スピヴァクの述べるようなサバルタンの表象不可能性や構造的な問題による発話不可能性はここでは考慮の対象にはなっていない<sup>96</sup>。この点で、芸術の声と哀悼する女声を重ねるイエリネクが、自らの声を傾聴されない声に分類しているだろうことは特異ではない。

このように見るならば、スピヴァクの問題認識と姿勢の取り方は、他の二人とは異なっていることがわかる。この論点は難しい問題を含んでいるため、別の機会に検討を要する。また、おそらくスピヴァクの観点から、他の二人の手法は批判されうるであろう。だがここでは、なぜイエリネクとバトラーがそれでもこの問題を論じ、描くかを考えたい。

バトラーにおいては、失われても悲嘆の対象になれないような人々、わたしたちの行動もがパフォーマティヴでありうる以上、社会的に認知されない者たちにも政治的可能性は残されている。知覚されないかもしれない嘆きは、何らかの変化をもたらす可能性を秘めた力を持つ。ならば、嘆くこと自体には何かを生成する可能性が保持されているのである。

#### 4. 発話行為としての証言

『エピローグ?』においては、社会的な権力の布置による発話行為の困難が、使者の言葉を明示的に引用することにより、証言という問題を提起する発話行為へと転化されている。この書き換えについて検討するために、本節ではまず使者の言葉の引用を考察し、次にホロコーストの証言に関する議論を確認する。そのうえで、イエリネクが『エピローグ?』で未来に対して証言の内容を産出するために、行為遂行的な証言を使用したと指摘する。

##### 使者の言葉

本章の初めに引用した『エピローグ?』の開始を告げる発話は、『アンティゴネー』か

---

<sup>95</sup> „Wenn Menschen sich im Protest gegen aufgezwungene Prekarität versammeln, dann handeln sie performativ“ (Butler: Kann man ein gutes Leben im schlechten führen?).

<sup>96</sup> またスピヴァクは先進国のマイノリティと第三世界のサバルタンを別のレベルで考えている。スピヴァクとバトラーの差異に関しては、『現代思想』のバトラー特集号に掲載された竹村和子・村山敏勝・新田啓子による「討議 攪乱的なものの倫理」(『現代思想』、青土社、vol. 34-12、2006、pp. 38-63)の新田の発言を参照。

らの明示的引用である。意志の強さが浮き立つような一人称からの語りは、ソフォクレスにおけるアンティゴネーを想起させるが、実際には使者の台詞が使われている。以下では引用部分を太字で強調する。

真実に関する言葉を〔真実について一言も〕彼らは言わないままにはしなかったと、あれを見たはずのない人たちが言う。目撃した証人として、どんな真実の言葉も言われないままだ、とわたしは申し上げます<sup>97</sup>。

この文章で引用されている使者の台詞は次の通りだ。

使者 奥方様、それがし目撃した証人として申し上げます、  
それがし、一言の真実を申し上げずにはおきませぬ<sup>98</sup>。

ソフォクレスにおいて二回使用された「言う〔sagen〕」とその派生語は、否定形を含めて倍の四回使用されている。同時に、これが使者の言葉であることから、発話行為を強く意識させる。

古代ギリシア演劇において、使者の言葉は、舞台上で直接的に上演されない出来事を、発話を通じて劇中に引き起こす行為遂行的な発話行為である。これは役者の人数的制約や技術的理由から多くのシーンが役者による演技ではなく、口頭で伝えられたことと関係している。演劇が文字メディアとは異なり、発話によって出来事や感情などを伝達することを鑑みれば、こういった機能は必ずしも使者（Der Bote）に限られる機能ではない。だが、ドイツ語の演劇用語で、このような口頭での報告は、使者による報告（Botenbericht）と呼ばれるように、この特徴は使者に付与されている<sup>99</sup>。したがって、イエリネクの『エピローグ？』においても、傾聴の対象にならない女の言葉はパフォーマンス的な次元を持つ。ここから、イエリネクのテキストとバトラーの考えに類似点を指摘できる。

ソフォクレス『アンティゴネー』からの引用過程で、書き換えられたのは、証人の性である。『アンティゴネー』において男性名詞であった「Augenzeuge（目撃した証人）」は、イエリネクにおいて女性名詞の語尾が採用され、「Augenzeugin（目撃した女証人）」となっている。この変更により、ここでの一人称話者の発話は、アンティゴネーの台詞である

---

<sup>97</sup> „Kein Wort der Wahrheit haben sie ungesagt gelassen, sagen die, die es nicht gesehen haben können. Als Augenzeugin sage ich: Jedes Wort der Wahrheit ungesagt geblieben“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 4).

<sup>98</sup> 邦訳は以下の通り：「使者 奥方様、それがしその場に居合せた者として、／ありのままを、何一つ残さず申し上げます」（ソフォクレス「アンティゴネー」、p. 311、1192-1193行）。ヘルダーリンによるドイツ語訳の同じ箇所は以下の通り：„[Der Bote:] Ich, liebe Frau, sag' es, als Augenzeuge, / Kein Wort der Wahrheit laß ich ungesagt,“ (Sophokles: *Antigonä*, p. 906, V. 1242-1243).

<sup>99</sup> Botenbericht. In: *Der Literatur Brockhaus in 8 Bänden*. Bd. 2, Mannheim: B.I.-Taschenbuchverlag, 1995, p. 5.

かのような錯覚をもたらす。ただし、変更されているのは性でしかなく、これが目撃証人を意味することに変わりはない。

以下では『エピローグ?』における話者が、目撃した証人による発言だと断っていることに焦点を当てる。すでにいくつかの例を挙げたように、『エピローグ?』では第二次世界大戦下の絶滅収容所に関する言説がところどころで使用されている。これらは読者が証人というキーワードにたどり着くための目印となっているとも考えられる。まず証人を巡る二つの議論を確認し、そこでの証人に関する理解と『エピローグ?』における証人理解を比較し、その差異を明らかにする。その後、この差異と使者の台詞という発話行為との関連を検討したい。

## 証人・証言

証人 (Zeuge) とは、真実を証明する者である。これは、現代の法学で「あらゆる裁判において、最も重要かつ多く使用される証明手法である<sup>100</sup>」と定義されている。さらに目撃証人 (Augenzeuge) は出来事や事件を目撃し、それを証言する者という意味である。

ショシャナ・フェルマン (Shoshana Felman) は、『声の回帰——映画『ショアー』と〈証言〉の時代 [The Return of the Voice. Claude Lanzmann's Shoah]<sup>101</sup>』 (1992) で、題名通り、映画『ショアー』と証言を論じている。1985年に封切られたクロード・ランズマン (Claude Lanzmann) 監督のドキュメンタリー映画『ショアー [Shoah]』 (1985) は、証言により第二次世界大戦におけるナチスドイツの絶滅収容所を描いたことで知られる。九時間半におよぶ映画のなかで、戦争が映像として再現されることはない。唯一、証言者の言葉によってのみ、戦争は描かれるのである。フェルマンは証言を次のように定義している。

西洋世界の法的、哲学的、認識論的伝統においては、証言という行為は直接的な目撃を基盤としており、証言という行為を形式的に定義づけているのもまたこの直接的な目撃である。法廷において証拠として最も決定的な原理をなしているのは、「目撃証言」なのである<sup>102</sup>。

---

<sup>100</sup> „Zeuge ist das wichtigste und häufigste Beweismittel in allen gerichtlichen Verfahren“ (Horst Tilch (Hg.): *Deutsches Rechts-Lexikon*. Bd. 3. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1992<sup>2</sup>, p. 1388).

<sup>101</sup> Shoshana Felman: *The Return of the Voice. Claude Lanzmann's Shoah*. In: Dies; Dori Laub: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992, pp. 204-283 (ショシャナ・フェルマン『声の回帰——映画『ショアー』と〈証言〉の時代』、上野成利・崎山政毅・細見和之訳、太田出版、1995)。

<sup>102</sup> フェルマン『声の回帰』、p. 15. 原文は以下の通り: “In the legal, philosophical and epistemological tradition of the Western world, witnessing is based on, and is formally defined by, first-hand seeing. “Eyewitness testimony” is what constitutes the most decisive law of evidence in courtrooms” (Felman: *The Return of the Voice*. p. 207).

証言は伝統的に目撃に基づき、法廷における決定的な証拠として扱われる。証言は目撃に裏付けられており、目撃はここでも揺るぎない位置を占める。『ショアー』では、主にユダヤ人である収容所を生き延びた者、旧ナチスの戦争犯罪者、収容所近隣の住人などによる証言が続く。定義に外れることなく、証言者らは目撃したものを語る。あるいは沈黙により語らない。

目撃証言は目撃に基づく以上、目撃した者以外は語れないという限界を伴う。アガンベン『アウシュヴィッツの残りのもの——アルシーヴと証人 [Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone] <sup>103</sup>』(1998)で、主にプリモ・レーヴィ (Primo Levi) などナチスドイツの絶滅収容所を生き延びた者たちのテキストを分析している。このなかで、彼は、証言不可能性に関する意見の一致を繰り返し書き留める。絶滅収容所を生き延びた者たちの証言のなかにある決定的な欠落、それは命を奪われた者たちの体験だというのである。目撃証言が目撃したものをそのまま語る行為であるとするれば、それが行われるのはその経験した時点よりも時間的に後でなければならない。証人が過去の体験を語るためには、経験した時点で死んではならず、生き残らなければならない。したがって、例えば、アウシュヴィッツを証言する者は、それを生き延びた以上、その場での死を免れている。死やそれにいたる最終過程を証人らは経験しえない。いわば経験の差異こそが欠落である。「この欠落は証言の意味そのものを疑問に付し、それとともに、証人のアイデンティティと信憑性をも疑問に付す<sup>104</sup>」。アガンベンの意見に則れば、証言者は証言可能性という特権と同時に、命を保った以上、証言しえない欠落を持つことになる。ゆえに、この論に依拠する限り、証言には克服しえない矛盾が発生せざるをえないことになる。「証人は、通常は真実と正義のために証言する<sup>105</sup>」。それにもかかわらず、証人は限定的な信憑性しか含まない証言いがい証言しえないのである。

アガンベンのように信憑性の揺らぎというテーマに踏み込むことはないが、フェルマンもまた、経験に基づく証言の不可能性や真実性の高さに、繰り返し言及している。「この映画〔『ショアー』〕が現実<sup>106</sup>に証言の必須性を肯定しているとはいえ、まことに逆説的なことに、その必須性は証言の不可能性に由来しているのであり、その不可能性こそがこの映画は描いている<sup>106</sup>」。これに加えて、彼女は、収容所のなかにいたユダヤ人と収容所のそ

<sup>103</sup> 書誌情報に関しては、本章注 33 を参照。

<sup>104</sup> アガンベン『アウシュヴィッツの残りのもの』、p. 40. 独訳は以下の通り：„ [Die Lücke stellt] den Sinn des Zeugnisses selbst in Frage [...] und damit Identität und Glaubwürdigkeit der Zeugen“ (Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo Sacer III)*. Übers. von Stefan Monhardt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 29).

<sup>105</sup> アガンベン『アウシュヴィッツの残りのもの』、p. 41. 独訳は以下の通り：„Normalerweise legt der Zeuge im Namen von Wahrheit und Gerechtigkeit Zeugnis ab“ (Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*. p. 30).

<sup>106</sup> フェルマン『声の回帰』、p. 48. 原文は以下の通り：“the necessity of testimony it affirms in reality derives,

とにいた近隣住民という異なる立場を取り上げ、内部の経験の真実性をより高いものとみなす。「内部の真実は外部者にとっては、いっそう近づきたい。もしも実際に内部からホロコーストの証言をおこなうことが不可能ならば、外部からそれを証言することはさらに不可能である<sup>107</sup>」。ホロコーストを囲いの外側から経験することは不可能ではない。証言者らが述べるように、見るということだけではなく、声や音を通じた経験はありうる。だが、ここでは地理的な場所という違いによって、収容所のなかに居たか、そとに居たかによって、フェルマンは経験を分断する。収容所の外にいた者の証言は、中にいた者の証言の重みをもたないとフェルマンは述べる。それゆえに経験には、真実の度合いという付加価値が付けられさえる。

目撃したものを語る証言は、過去の再生という原則をもつとされる。フェルマンは、ランズマンによるインタビューを「過去を甦らせろという命令 (the imperative to replicate the past)」や「自分自身が生き延びた状況を甦らせろという命令 (the imperative [...] to replicate his own survival) <sup>108</sup>」と言い換える。この記述は、フェルマンにとっての証言が過去の再生であることをはっきりと示すものだ。

ジャック・デリダも、モーリス・ブランショ (Maurice Blanchot) の「私の死の瞬間 [L'instant de ma mort]」 (1994) を論じた『滞留 [Demeure] <sup>109</sup>』で証言に関する考察を行う。ここでは、この論稿から証言の五つの特徴を確認しておきたい。まずデリダは、証言が真実のために行われるという主張のもとでなされるとしても、真実の本質は虚構や偽りや嘘あるいはその可能性と固く結ばれるという<sup>110</sup>。また、彼は、証言が常に公的に行われると述べたうえで、同時にそれが秘密の証し立てなのだという<sup>111</sup>。彼は絶滅収容所に関する証言を論じているわけではないが、証言がすべてを語り得ることはできないとする点では、フェルマンやアガンベンと似る<sup>112</sup>。

そして証言は、一方では一人称現在形で現前化される瞬間性を持ちながら、他方では時間的連鎖が前提にあるために瞬間に限定されるものではないとされる<sup>113</sup>。現前化の詳細には

---

paradoxically enough, from the *impossibility of testimony* that the film at the same time dramatizes" (Felman: *The Return of the Voice*. p. 225).

<sup>107</sup> フェルマン『声の回帰』、p. 63. 原文は以下の通り: "The truth of the inside is even less accessible to an outsider. If it is indeed impossible to bear witness to the Holocaust from inside, it is even more impossible to testify to it from the outside" (Felman: *The Return of the Voice*. p. 232).

<sup>108</sup> フェルマン『声の回帰』、p. 37——強調は原著者による (原文は Felman: *The Return of the Voice*. p. 220) .

<sup>109</sup> Jacques Derrida: *Demeure*. Galilée, 1998 (ジャック・デリダ『滞留』、湯浅博雄監訳、未来社、2000) .

<sup>110</sup> デリダ『滞留』、p. 35 (Derrida: *Demeure*. p. 28) . デリダが述べているわけではないが、この証言の特徴は記憶というテーマとつながるであろう。

<sup>111</sup> デリダ『滞留』、pp. 39-41 (Derrida: *Demeure*. pp. 32-33) .

<sup>112</sup> ただし、フェルマンらに見られるような収容された者や生き残りの持つある種の特権性は、デリダにおいては確認できない。

<sup>113</sup> デリダ『滞留』、pp. 44-45 (Derrida: *Demeure*. pp. 35-37) .

踏み込まないが、ここではバトラーの述べるような行為遂行的な発話行為により引き起こされる瞬間が論点となっている。またこの矛盾にも見える条件には、証言者自身による証言の再生可能性、反復可能性が要される<sup>114</sup>。

つねに、一人称における生ける声の現前を要請する証言というものからは、技術、技術的複製可能性は排除されています。しかし、証言は反復されることができなければならぬ以上、テクネーは、それが排除されているところで、承認され導入されています。そのためにはなにも、テレビカメラやビデオ、タイプライター、コンピュータを待つ必要などありません<sup>115</sup>。

一人称現在形で現前化されなければならない証言は、ある意味、一回性を持つ。それにもかかわらず、証言は反復し、何度も繰り返すことができないからではない。この瞬間性と再生可能性が、ここで着目しておきたい証言の三つ目の特徴である。

難解で緻密な議論のなかで、デリダは証人に関する一般的で本質的なことを想起しようと促す。

証人とはつねに生き残った者ではないでしょうか。このことは証言的なものの構造に属しています。ひとが証言するのは、いま過ぎたことより長く生きた場合だけです<sup>116</sup>。

この原則に則れば、証言は、証言よりも時間的に前に起こった事柄についてしか行えない行為である。デリダもここで証言者を「生き残った者」と述べており、この後、収容所での悲劇に触れている。ここで彼の記述は、生き残るということが経験を基盤とするか否かは考察していない。だが生き残った者は同時に証人であり目撃者（*testis*<sup>117</sup>）だと言われる。したがって、ここで証言者は過去に目撃したもの、あるいは経験したものを一人称の現在形で語り直せるものとして捉えうるだろう。その意味で、デリダによる一般的な証言

---

<sup>114</sup> デリダはこれを「範例的」と呼ぶ。範例性という概念に関しては、青柳悦子『デリダで読む『千夜一夜』——文学と範例性』（新曜社、2009）の特に第一章が参考になる。青柳は同書の分析概念を確認する章で『滞留』の証言の例を「範例性」概念の説明に使用している。青柳はデリダにおいて、範例的、模範的を意味するフランス語の *exemplaire* が、典型と例という自己言及性の二重の意味で使用されることを明らかにしている（*ibid.*, p. 70）。

<sup>115</sup> デリダ『滞留』、p. 58。原文は以下の通り：“La technique, la reproductibilité technique, est exclue du témoignage qui en appelle toujours à la présence de la vive voix en première personne. Mais dès lors que le témoignage doit pouvoir se répéter, la *tekhnè* est admise, elle est introduite là où elle est exclue. On n’a pas besoin pour cela d’attendre les caméras, les vidéos, les machines à écrire, et les ordinateurs” (Derrida: *Demeure*, p. 49).

<sup>116</sup> デリダ『滞留』、p. 64。原文は以下の通り：“le témoin n’est-il pas toujours un survivant? Cela appartient à la structure testimoniale. On ne témoigne que là où on a vécu plus longtemps que ce qui vient de se passer” (Derrida: *Demeure*, p. 54).

<sup>117</sup> 邦訳では「*testis* [証人・目撃者]」（デリダ『滞留』、p. 65 (Derrida: *Demeure*, p. 54)）と訳されており、ここでの理解はこの邦訳に従う。

に関する確認は<sup>118</sup>、ここで証言資格の依拠するものに関する再考を促すにはいたらない。

デリダにおいて公的に行われる証言は、その言葉が理解されるという前提条件の下でなされる。先に見たフェルマンも「〔法廷などの証言において〕記憶が呼び出されるのは本質的に、他の人々に語りかけること、聴衆に印象を刻印し、一つの共同体に訴えることを目的としている<sup>119</sup>」と述べている。デリダによる条件理解は、聴衆による積極的な受容を引き起こし、複数名からなる共同体への作用を前提とする彼女の論よりも、先鋭化されている。少し長くなるが、デリダが自身の講演を証言として語る部分を引用したい。

この瞬間に、まさにこの瞬間に [à l’instant, à l’instant même]、私はフランス語を話しています、私たちはフランス語を話しています。まさしくこれは一つの証言なのです。しかもこの瞬間に、こう述べながら、私は私 [je] から私たち [nous] に移行します。私はフランス語を話しています、私たちはフランス語を話しています。私はフランス語を話していると私が言えるのは、ただ、私が話し始めるやいなや、その瞬間に、まさにその瞬間に、次のことが仮定されている限りなのです。すなわち、いまここで誰かが、少なくとも誰か一人でもいいのですがその誰かが、フランス語と呼ばれ、また私もそう呼ぶ言語を理解する能力をもち、またこの瞬間に話しているひと、つまり私とともに一つの私たちをそもそもの初めから形成する能力をもちうるということが仮定されているのです。〔…〕たとえ——あくまでも仮定ですが——ここにいる誰も、私を除いてはこの瞬間にフランス語を話さないとしても、ともかくもフランス語での私の言語行為は、私が述べていることを理解でき、私とともになんらかの私たちをなし、私とともに何らかの私たちを形成すると約束する誰か、たとえそのひとがどれほど遠くにいて規定されていないひとであっても、そのような誰かをやはり想定せずにはおかないのです<sup>120</sup>。

ここで証言は誰かに理解されるという仮定のもとで話されており、その仮定には一人称単

<sup>118</sup> これは『ショアー』がフランスなどでの公開から十年遅れて日本で公開されたころ、盛んに論じられていた旧日本帝国軍による「従軍慰安婦」の証言でも繰り返し聞かれた論点である。例えば、岡真理は、「従軍慰安婦」の証言を「身を切るような証言」（岡真理『記憶／物語』、岩波書店、2000、p. 32）と述べている。

<sup>119</sup> フェルマン『声の回帰』、p. 10-11——強調は原著者による。原文は以下の通り：“Memory is conjured here essentially in order to address another, to impress upon a listener, to appeal to a community” (Felman: *The Return of the Voice*. p. 204).

<sup>120</sup> デリダ『滞留』、pp. 45-46. なお、引用中の [ ] は邦訳に含まれ、引用者による挿入箇所ではない。原文は以下の通り：“À l’instant, à cet instant même, je parle français, nous parlons français. Voilà un témoignage. Et à l’instant, disant cela, je passe, et je suis déjà passé du je au nous. Je parle français, nous parlons français. Je ne puis dire que je parle français qu’à supposer, dès que je parle, à l’instant, à cet instant même, que quelqu’un ici maintenant, quelqu’un au moins peut être capable de comprendre cette langue que j’appelle et qui s’appelle le français, et capable de former d’entrée de jeu un nous avec celui qui parle ici à l’instant, avec moi par conséquent. […] Même si – par hypothèse – personne ici ne parlait français à l’instant, personne d’autre que moi, eh bien, mon acte de parole en français ne continuerait pas moins de supposer quelqu’un, si indéterminé ou lointain soit-il, qui puisse comprendre ce que je dis et qui fasse quelque nous avec moi, s’engage à former quelque nous avec moi” (Derrida: *Demeure*. pp. 37-38).

数形の領域から複数形への転化という可能性が内包されている。私の証言が受けとめられ、公共空間が発生するのに伴って、私たちは発生する。そして、私たちの形成に関わる者は、空間的な場を共有する者である必要はないが、証言はその誰かをなしに成り立ちえない。フェルマンが証言の前に共同体を想定しているのに対して、デリダの場合、私たちの形成と証言は同時的、相互依存的ともいえる。これは可傷性の高い者たちの訴えが、一人称単数形で語られていようと、わたしたちへの拡張を伴うというバトラーの見解と非常によく似ている。

### 『エピローグ?』における証言

『エピローグ?』の発話を証人による発話と考える場合、この話者は、上記で見た証言や証人に関するこれまでの理解を継承すると共に、追記していることがわかる。ここで過去、現在、未来の時制は消滅しておらず、デリダのこのような時間的連鎖が否定されているわけではない。

わたしたちはそれを知ら〔分から〕ないことによって未来が何をもたらすかを知っている。私たちはそれでも未来に入って生き、そして過去は私たちを運転手として操〔作す〕る<sup>121</sup>。

初めの行は、おそらく、将来に関する情報の曖昧さが暗に否定的な宣告として機能してしまふことを描いているのだろう。「わたしたち」は過去から自由ではないし、時間は一方向にしか進まない。

けれども『エピローグ?』の話者は、過去を起点に発言しているのではない。証言は一人称現在形で発されるが、その話者が生き残った者なのかは書かれていない。読者はこのテキストの話者が何かを直接的に体験した者なのかを知らず、テキストという形で与えられた限定的な情報からは、直接的体験という証言の前提が疑われているようにすら思える。初めに言及したように、テキスト内の次元では、テレビの視聴も「見る」と呼ばれる。これは法的な定義による目撃にはならない。加えて、テキストに挿入された写真のうち一枚には、インターネットニュースのサイト名が埋め込まれている。これをテキスト内的情報と呼ぶかは議論の余地があるが、この写真の使用は、一人称話者の発話内容に現実効果を与えるのとは逆の作用を及ぼす。間接的な目撃を証言する話者という次元がここに生じる。この間接性は、単に媒体を介した目撃か否かだけでなく、直接的な体験以後に語るという証言の空間的・時間的な限定を解く。

---

<sup>121</sup> „Nur wir wissen, was die Zukunft bringt, indem wir es nicht wissen. Wir leben aber in die Zukunft hinein, und die Vergangenheit steuert uns als ihr Chauffeur“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 6).



テキストがいくつかの手法を通じて行う問題提起により、目撃という証拠が備えられるとされる地盤が緩む。

地震はおわった〔過ぎ去った〕。大地、水、それらがすべてを受け入れる。何も見えない。わたしは、すでに失われてしまったものの片隅で、不可視なものによってまだこれから失われていくすべてのことを訴える、けれど私にそれは立証できない。このものすべてが無だということを、この無こそすべてなのだということを、わたしはどうやって立証すればいい？ 甲高くわたしは全国でもある間〔小部屋、議院〕に向かって叫ぶ。〔けれどその間は〕あまりに大きくて反響は起きえない<sup>122</sup>。

この引用では、すでに失われたものと将来的に失われるものが話題に上り、話者は後者について訴えている。だが、その内容が立証不可能であることを認めている。不可視であり、物質的あるいは価値基準的に無である何かは、立証できないと叫ぶのである。ここには叫び訴える発話しかない。引用中太字で強調したのは、クレオーンの妻エウリュディケーに息子の最期を伝える使者の台詞からの引用箇所にあたる<sup>123</sup>。『アンティゴネー』において、許嫁のアンティゴネーを失ったハイモーンの悲嘆の声は、死と婚姻の間と日本語では訳される、アンティゴネーが生き埋めにされ、命を絶たれた場に響き渡る。イェリネクでは、一人称話者が大声で叫び訴える。叫びかける対象は、全国の代議士が集う議院（間）であろう。この議院ないし間を意味する *Kammer* は、現代ドイツ語では物置 (*Abstellkammer*) などの狭い空間を指す。狭い空間で叫ぶならば音は必ず反響する。にもかかわらず、上記引用では、そういった反響ひいては反応 (*Reaktion*) は起こらない。使者の言葉が明示的に引用され、立証不可能なものが補強されつつ訴えられるものの、それは届かないのである。

『エピローグ?』において証言は、発話行為を通じ、行為遂行的に生み出されている。ここで証言は過去に根拠を持つのもなく、将来的に起こる何かを、あるいは相互扶助などの欠如や影響が懸念されることによる不安という問題を、発話行為の効果として現前させる機能を果たしている。つまり、証言は不可視であるがゆえに影響がないかに見え、また医学的な因果関係も特定しがたい放射性物質と多かれ少なかれ関連する懸念や不安を呼

<sup>122</sup> „Das Beben ist vorbei. Die Erde, das Wasser, die nehmen alles auf. Man sieht nichts. Ich klage über das, was durch das Unsichtbare noch alles verlorengehen wird, neben dem, was schon verloren ist, aber ich kann es nicht beweisen. Wie soll ich beweisen, daß das alles hier nichts ist, daß das Nichts alles ist? **Laut** schreie ich **in** eine **Kammer**, die ein ganzes Land ist. So groß, daß es kein Echo geben kann“ (Jelinek: *Epilog?* p. 7). *Kammer* には「〔狭い〕部屋」の意味のほか、「議院、国会」の意味がある。

<sup>123</sup> „[Der Bote:] Und gingen dann zum hohlen, steinerbauten,/ Nach Toter Art, vermählten Bett der Jungfrau./ Es höret aber einer eine Stimme,/ Und **laute** Klage rufen **in** der **Kammer**,“ (Sophokles: *Antigona*. p. 907, V. 1256-1259). 邦訳は以下の通り：「さてそのあと、アンティゴネー様の、石敷きつめたるに新妻の間、／と申しますか、死の洞窟へと参りました。／遠くから、アンティゴネー様の何の儀式もなしに、ただ送り込まれた／死神と婚姻の間のあたりで、甲高い声がするのを／聞きまして〔…〕」（ソフォクレス「アンティゴネー」、p. 312、1202-1206行）。

び起こし、知覚化させる効果を持つ。その意味で、『エピローグ?』における証言は単に過去の再生に焦点を当ててのではなく、未来に向かった証言内容の産出という行為遂行的な証言に重点が置かれているといえる<sup>124</sup>。

## 5. なぜ「哀悼する女 (Eine Trauernde)」か

声が届かないと嘆きながら、話者は発話をやめない。文面通りに受け止めるならば、この証言は一種の矛盾を孕み、無駄な行為だともいえる。最後に、テキスト冒頭に記された「哀悼する女」というキーワードと聞かれない行為遂行的な証言とを組み合わせ、この話者が嘆き続ける理由をテキストの効果として考えたい。

『エピローグ?』で使われる哀悼 (Trauer) は、ジグムント・フロイト (Sigmund Freud) の論稿「喪とメランコリー [Trauer und Melancholie] <sup>125</sup>」 (1915) と無縁ではない。この比較的短い論稿でフロイトは表題にあるとおり、喪 (Trauer) とメランコリーの相違を論じている。フロイトによれば、喪 (あるいは哀悼) とは「通例、愛する人物や、そうした人物の位置へと置き移された祖国、自由、理想などの抽象物を喪失したことに対する反応である<sup>126</sup>」。喪は愛するものの喪失に対する反応であり、一定の時間をかければ克服される。これに対し、メランコリーは喪と重なる部分もあるが、病であるために治療が必要となる。いずれの場合も、外界への関心放棄などの徴候が表れるが、喪を克服する作業 (Trauerarbeit) は完結されうるといわれる。

喪とメランコリーの違いは、喪失するものにある。喪の場合、たとえば愛する人のように、喪失対象は明白である。これに対して、メランコリーの場合、喪失されるのは喪失した対象そのものというよりも、その対象に付随していた何かである。さらにメランコリーの場合、誰を失ったかはわかっていても、患者にとって何が失われたかがはっきりしないのである<sup>127</sup>。ゆえに、フロイトはメランコリーにおける喪失を意識されない喪失 (der unbekannte Verlust) と呼ぶ。

---

<sup>124</sup> このように書くと、行為遂行的な証言は虚偽を許容するのかという問いが立てられてしまうかもしれない。だが、これに対しては、デリダも述べているように、完全に真なる証言というものの自体がありえないであろうという意味で反論可能であろう。これは目撃証人や証言の問題として、法学や心理学分野でも論点となっている。

<sup>125</sup> Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. In: Ders.: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke*. Bd. 10. Frankfurt am Main: Fischer, 1973, pp. 428-446 (ジグムント・フロイト「喪とメランコリー」、伊藤正博訳、『フロイト全集 14』、岩波書店、2010、pp. 273-293)。ここでは伊藤訳を使用する。ただし、一部を書き換えた。

<sup>126</sup> フロイト「喪とメランコリー」、pp. 273-274。原文は以下の通り: „Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.“ (Freud: Trauer und Melancholie. pp. 428-429)。

<sup>127</sup> フロイト「喪とメランコリー」、p. 276 (Freud: Trauer und Melancholie. p. 431)。

これに加え、喪とメランコリーでは喪失が起こる場所にも違いがある。喪の場合にも自我は喪の作業に消耗されるが、結果的には「制止と無関心〔Hemmung und Interesselosigkeit〕<sup>128</sup>」が解明されることで、メランコリーが陥るような「自尊感情の障碍〔die Herabsetzung des Selbstgefühls〕<sup>129</sup>」は起こらない。これに対して、このプロセスの歩むことのできないメランコリー患者をフロイトは次のように説明する。

メランコリー患者はさらにもう一つ、喪の場合には見られない特徴を示す。それは常軌を逸した自我感情の引き下げ、見事なまでの自我の貧困化である。喪の場合には世界が貧しく空虚になっていたのだが、メランコリーの場合には自我自身が空虚になる<sup>130</sup>。

喪では世界が貧しく空虚になるのに対し、メランコリーの場合には自我（das Ich）が空虚と化すのである。

『エピソード?』は、「哀悼する女（Eine Trauernde）」という部分以外にも、このフロイトの論稿を示唆している。すでに挙げた一節になるが、もう一度引用しておきたい。

わたしたちの生活〔人生〕は今や貧困化し〔落ちぶれ〕、それどころかわたしたちに対する関心も失われた。あの男たちだけが、どこかの誰か彼らにご加護を、だって彼らの会社は何もしてくれないのですから、あの男たちは生命というとても高い賭け金をあえて支払い、ひとつの深刻な結果を自ら導き出した。〔…〕あの男たちは無事に〔Sicherheit〕帰還できるという保証〔Sicherheit〕すらもっていない<sup>131</sup>。

先に引用したイエリネクの記事とフロイトの文章を比較すると三つの語彙の重複が確認できる。「喪とメランコリー」の両概念の差異を説明するくだりにおいて使用される「喪失／する〔Verlust/ verlieren〕」、「無関心〔Interesselosigkeit〕」、「自我の貧困化〔Ichverarmung〕」が、イエリネクにおいても「失われた〔verloren (verlieren の過去分詞)〕」、「関心〔Interesse〕」、「貧困化する〔verarmen〕」と連続して使用されているからだ。

哀悼する者が関心を失い、世界の貧困化を感じるというフロイトの喪失に対し、イエリネクにおいては、哀悼する者の生活あるいは人生や生（Leben）が貧困化し、哀悼する者への関心が失われている。つまり、イエリネクの演劇テキストでは、哀悼者が喪失され、その声が知覚対象から外れている。こうした点から考えるなら、声を聞き取れない弱者に価

<sup>128</sup> フロイト「喪とメランコリー」、p. 276 (Freud: Trauer und Melancholie. p. 431) .

<sup>129</sup> フロイト「喪とメランコリー」、p. 274 (Freud: Trauer und Melancholie. p. 429) .

<sup>130</sup> フロイト「喪とメランコリー」、pp. 276-277. 原文は以下の通り: „Der Melancholiker zeigt uns noch eines, was bei der Trauer entfällt, eine außerordentliche Herabsetzung seines Ichgefühls, eine großartige Ichverarmung. Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst“ (Freud: Trauer und Melancholie. p. 431).

<sup>131</sup> 原文は本章注 42 を参照。

値を認めず、踏みにじることで成立している資本主義経済を基盤とした社会の方が、哀悼する者をメランコリーの的に喪失したことになる。社会は統計的に人を失い、さらに今後も失っていくかもしれないが、社会は何を喪失したのかを認識できない。喪失したものを認識できないという意味で、社会はメランコリーの状態にある。

これに対して、社会的に認知されることのない哀悼する者は、メランコリーの状態にはなく、喪の作業を通じて喪失したものの克服過程にある。喪失の対象は一人称話者らにとって明らかであるからこそ、彼らは不安を吐露しうる。哀悼する者は、世界において喪失されている自分たちの生を発話行為的に生み出す限りにおいて、喪から抜け出す可能性を持つ。ただし、喪から抜け出すことと、彼らが社会的に認知されるようになることは別問題である。『エピローグ?』の一人称話者が哀悼する女でもあるならば、彼女は喪失されたものを発話行為である証言を通じて生み出す試みの過程にある。フロイトにおいてメランコリーが克服を保証されていないように、この行為はイエリネクにおいても「どうにもならないこと」とされており、その克服の困難が書き込まれている。デリダは一人称現在形で発せられる証言は耳を傾けられることや理解されることを前提に行われ、その意味で一人称複数形への拡張力を持つと述べていた。これが証言の潜在的な可能性であるならば、その反復を通じ、パフォーマンスに規範をずらしつつ、喪失されたものを喪失されたものとして生み出すという可能性は残る。「哀悼する女」という初めに置かれたキーワードは『エピローグ?』において、喪失の場とその仕組みをフロイトに繋げて考えさせる契機として機能することにより、社会のメランコリー状態を指摘するとともに、喪失の克服へと開かれているのである。

## 6. 沈黙ではなく証言を

本章の分析を通じて見えてきた『エピローグ?』における無力な哀悼、発話行為の困難、行為遂行的な証言の可能性というテーマは、いずれもイエリネクの不断の執筆という問題と親和的關係にある。テキスト執筆という言語による発話行為を通じて、時空間を跳躍して結び付けながら、鋭い視線で社会を観察し、そして批判し、その過程で読者の共同作業を求める。そういった作家イエリネクの手法は、『エピローグ?』に刻み込まれているように見える。

なによりもまず、『エピローグ?』の話者は沈黙を拒否する。

これ〔不可視なもの〕は死をひどく不自然なものにする、これはまったく自然な死ではない、たとえわたしたちが不自然な死について死んだように押し黙る黙殺するとしても、沈黙は死そのもの

のよりも死んでいる、死がそこにある、死がそこにある！ 死がやってきた、たとえ私たちの車が海に消えたままでも。わたしたちはただの観客として脇にいらられるだけだということに気づいているとしても、自分自身の死を想像することができない。他の人たちの死について、死刑判決を耳にすることがあっても、その可能性について話すことは、慎重に避けられる。だけど、死刑判決を受けた人だらけだとしたら、どうすればいい？ 黙っているだけ？ 光はない、そしてただひたすらに黙る。もっと黙るの？ もっとうまく黙るように努力するの？ わたしたちの死者のページ番号は、覆われて〔始末されて〕しまった、誰もそのことを知らないようにと<sup>132</sup>。

ここでは、放射性物質を暗示する不可視なものと死が取り上げられ、死刑宣告を受けた者ばかりの世界が描かれる。そしてこの状況においてなお黙るのか、という詰問が畳み掛けられている。黙ることは、社会に気づかれぬまま失われている問題の現前化の放棄を意味するために、死者——上記引用では、現代医学では認められないかもしれない被曝による死者——の隠蔽に直結してしまう。したがって上記の引用では、物事を見ず、黙る行為が、死を招き、知との関係を断つことと結び付けられている。また別の箇所ではアンティゴネーの台詞が引用されつつ、沈黙への言及がある。

だから、わたしはそれを見なかった、けれどどこかの誰かは確かにそれを見たでしょう、今になって大勢の人がそれを予見していたと言う、でもなぜその人たちはそれを先に言わなかったの？ なぜ、わたしたちはなぜ今になって、前にもできたであろうことを行うの？ まあ、いつだってそんなもんだけど。〔…〕けれど永眠した人はもう何も言えない。そういう法を冥府は好む、そうすれば少なくともその場を静けさが支配する〔から〕。なぜもっと前にやらなかった？ わかんない。それは以前だった。わたしたちは今、それ以後にいる。そしてこの後も何にも起こるはずがない<sup>133</sup>。

ここでは沈黙とそれに抗う発話が対置され、発話放棄が繰り返し疑問視されている。しか

---

<sup>132</sup> „Das [Unsichtbare] macht den Tod so unnatürlich, es ist ja auch kein natürlicher Tod, auch wenn wir ihn totsichweigen, das Schweigen ist toter als der Tod selbst, er ist da, er ist da! Er ist angekommen, auch wenn unser Auto im Meer verschwunden ist. Der eigene Tod ist unvorstellbar, wenn wir merken, daß wir nur als Zuschauer dabeisein können. Was den Tod der anderen betrifft, so wird sorgfältig vermieden, von dieser Möglichkeit zu sprechen, wenn die zum Tode Verurteilten es hören können. Aber was tun, wenn die überall sind? Nur schweigen? Kein Licht und immer nur schweigen. noch mehr schweigen? Sich anstrengen, noch besser zu schweigen? Die Seitenzahl unserer Toten ist abgedeckt worden, damit niemand etwas von ihnen weiß“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 7).

<sup>133</sup> „Bitte, ich habe es nicht gesehen, aber irgendjemand hat es sicher gesehen, jetzt sagen viele, sie hätten es vorhergesehen, aber warum haben sie das nicht vorher gesagt? Warum, ich meine warum [...] Aber die [Entschlafenen] haben nichts mehr zu sagen. Solch Gesetz hat die Totenwelt gern, dann herrscht wenigstens Ruhe dort. Warum nicht früher? Keine Ahnung. Das war vorher. Wir sind jetzt nachher. Und nachher passiert auch wieder nichts“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 14). ここで引用されているアンティゴネーの台詞は以下の通り：「でも冥府の神様は、兄弟に同じ掟をお望みです [[Antigone:] Dennoch hat solch Gesetz die Totenwelt gern]」（ソフォクレス「アンティゴネー」、p. 267、519行；Sophokles: *Antigönä*. p. 879, V. 540）。

し、最後の行で顕著に表れるように、ここでは諦めも並列して語られる。『エピローグ?』が取り上げる人々の多くは、声を聞き、生を保証する必要が社会的に認知されない人々だということは、本章を通して検討したとおりである。この人々は、現行の権力機構において尊重すべき生を持たないとされる以上、認知しなくても構わないとされてしまう。『エピローグ?』では、そういった人々が取り上げられ、アンティゴネー的な素養を与えられた一人称話者が沈黙に抗い、証言を続けるのである。証言の始まりに使用者の台詞が使用されるのは、言語の行為遂行的な力を強調するためでもある。その発話により問題を現前させ、そうすることで哀悼可能性を確保していく。また絶え間なく行われる発話行為的証言は、時間的空間的距離を保留し、その発話行為をいまここに産出していく。

加えて、『エピローグ?』の一人称話者による自らの発話説明は、イェリネクの執筆手法説明にほかならない。

わたしは無価値な<sup>みじめ</sup>予言者〔真実を言う者、Wahrsagerin〕でさえない、だってすべてはすでに起こってしまった。わたしが話し始めたとき、すべてはあとの祭りだった。わたしは後から繰り返し語る者〔Nachsagerin〕、根にもって補足する者〔Nachträgerin〕、わたしは犠牲者たちに彼らの生をあとから運び届ける〔nachtragen〕、けれど彼らはそのなかにもう一度飛び込むことができない<sup>134</sup>。

『エピローグ?』における「わたし」の発話は将来を予測する予言的な発話ではなく、時間的にあとから行われる発話である。しかもその語りは反復的に、しつこく、補足する<sup>135</sup>。『エピローグ?』の一人称話者は、自らの証言が聞かれなくても、粘り強く発話し続ける。そういった発話に対する執着がなくなれば、証言は行われず、証言が行われなければ、その内容も消滅してしまうからだ。題名につけられたクエスチョンマークは、発話行為の執拗さを補強し、この嘆きが今後も継続される可能性を示す。エピローグは、本来演劇用語で、劇の最後の場面で発せられる納めの口上を意味するが、それがたった一つの記号により疑問形にされ、終焉を拒む。

この継続的な訴えは、イェリネクの場合、テキスト執筆の形で途絶えることなく続いている。彼女の連続的な行為の継続は、沈黙ではなく証言を、という受容者の心を奮い立たせるものでさえある。

---

<sup>134</sup> „Ich bin nicht einmal eine armselige Wahrsagerin, es ist ja alles schon geschehen. Als ich zu sprechen anfang, war alles schon vorbei. Ich bin eine Nachsagerin, eine Nachträgerin, ich trage den Opfern ihr Leben nach, aber sie schaffen es nicht, wieder hineinzuschlüpfen“ (Jelinek: *Epilog?*, p. 8).

<sup>135</sup> 「繰り返し語る者」は「繰り返して言う、悪口を言う」を意味する動詞 *nachsagen*、「根にもって補足する者」は「～のあとを追って運ぶ、～をいつまでも恨みに思う、補足する」を意味する動詞 *nachtragen* から来ている。

## 「プロローグ？」—— 結論に代えて

### 幻の上演

イエリネクのテキストは変容する。福島で起こった原発事故を機にまず『光なし』が発表され、『エピローグ?』が発表された。だが『エピローグ?』という題名に反して作品の言葉は途切れず、「プロローグ?」が増築された。

本結論が「プロローグ?」であるのは、イエリネクが新たに「光なし——プロローグ? [Kein Licht: Prolog?]」<sup>1</sup>を執筆したからにはほかならない。これは、A4 約六ページの短いテキストで、2013 年初夏現在、ドイツ語では未発表の原稿である<sup>2</sup>。内容から考えると 2012 年 8 月以降に執筆されたと考えられるが、原発事故後に執筆されたほか二作品との関係、脱稿時期などは明らかにされていない。筆者はイエリネク本人の許諾を得て、2013 年 2 月にウィーン大学のイエリネク研究センターで未発表原稿を譲っていただいた。「プロローグ?」は、2013 年 2 月にハンブルク・タリア劇場で予定されていた『危機一髪/光なし I & II [Wir sind noch einmal davongekommen/ Kein Licht I & II]」<sup>3</sup>上演のために、新たに書き下された。演出家には、これまでも多くの合唱隊演出を手掛けてきたディミター・ゴットシェフ (Dimitter Gotscheff) が選ばれていた。彼の起用は、おそらく、本論文の第五章で論じた『光なし』におけるサテュロス合唱隊と無関係ではないと思われる。しかし、この上演はゴットシェフとイエリネクの双方の意向により中止となったと報じられている<sup>4</sup>。

以下では「プロローグ?」というテキストが、本論文の題名でもある「脱モンタージュ」というテキスト理解を振り返るために適していることから、この概念を相互に連動する三

<sup>1</sup> Elfriede Jelinek: Kein Licht: Prolog? [unveröffentlichtes Manuskript] (エルフリーデ・イエリネク「光のない。(プロローグ?)」、林立騎訳、フェスティバル/トーキョー実行委員会ほか編『Festival/Tokyo-12: Documents』、フェスティバル/トーキョー発行、2013、特別付録 pp. 1-11)。本章では、ドイツ語の未発表原稿から引用し、下記では、『光なし』との混同を避けるため、「プロローグ?」と省略する。またテキストが短く、『光なし』との関連が題名に含まれるため、完全に独立したテキストとは捉えがたい。そのため本章では、題名の表記に「」を用いる。

<sup>2</sup> なお、「プロローグ?」は、筆者が 2013 年 2 月にイエリネク研究センターを訪問した際、所長のピア・ヤンケ教授がイエリネク氏本人の許諾を得て、複写資料を譲ってくださった。この場を借りて、イエリネクさんとヤンケ教授には心から感謝申し上げたい。Für die Erlaubnis, das Manuskript „Kein Licht: Prolog?“ zu verwenden, bedanke mich herzlich bei Frau Elfriede Jelinek und Frau Prof. Pia Janke!

<sup>3</sup> 『危機一髪 [Wir sind noch einmal davongekommen (英語原題: The Skin of Our Teeth)]』(1942) は、ソートン・ワイルダー (Thornton Wilder) の作品である。

<sup>4</sup> N.N.: Thalia Theater stoppt geplante Jelinek-Uraufführung. In: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article112129686/Thalia-Theater-stoppt-geplante-Jelinek-Urauffuehrung.html> (発表: 2012.12.19; 最終確認: 2013.6.3); ただし中止をゴットシェフの意向と報じたニュースもある: N.N.: Jelinek-Uraufführung in Hamburg abgesagt. In: <http://kurier.at/kultur/buehne/jelinek-urauffuehrung-in-hamburg-abgesagt/1.974.327> (発表: 2012.12.19; 最終確認: 2013.5.28)。

つのレベルに整理し、検証していきたい。

## 増築テキスト

「プロローグ？」は増築を許可することで始まる。

光なし——プロローグ？ ここにはいくらだって建て増し〔anbauen、栽培〕可！わたしが考えているのは、大地にはありませんからね<sup>5</sup>。

始まりの二つの単語は題名だと推測でき、後半の二行は副テキストとして捉えうる。「ここにはいくらだって建て増し可！」は、動詞 **anbauen** の意味の取り方次第で「ここにはいくらだって植えられる！」とも理解できる。三行目は二つめの意味を後ろから否定し、先行する文章の意味の二重性を記したうえで、意味を限定している。そのため、意味は前後する文章のなかで確定できなくなる。

「建て増し」は建築用語で空間の拡張を意味し、その特徴は空間そのものを変容させることにある。上述の引用文でも文の一構成要素である動詞が、前後する文章の全体を変容させており、建築用語がテキストに応用されている。この動詞は、ブロックを次々と連結させるゲームで「(まだそこにもブロックを) 足せるよ！」のように使われる。すなわち、この副テキストは言葉やテキストの増築可能性の宣言なのである。

冒頭の二行からうかがえるのは、まさに「プロローグ？」自体も『光なし』や『エピソード？』の増築だということだ。だがこの建て増しは、単にイエリネクの作品の増築であるだけではない。末尾に記された副テキストは、「プロローグ？」がハイデガーのテキストに対する増築という可能性を示唆するものに思われるからだ。

ハイデガーさん、あなたにもお許しを請わなくては、けれどこれが最後になるなんてことはないんじゃないかしら。そう、私は危惧しているんですの<sup>6</sup>。

ここで皮肉まじりに名前が挙げられるのは、二十世紀を代表する哲学者の一人、マルティン・ハイデガー (Martin Heidegger) である。イエリネクは 1980 年代後半以降、『雲。家。』、『トーテンアウベルク』、『アルプスにて』、『発電所＝作品』などで、たびたびハイデガーを取り上げてきた<sup>7</sup>。管見の限り、「プロローグ？」では少なくともハイデガーの四つ

<sup>5</sup> „Kein Licht: Prolog? Da kann man ja jede Menge anbauen! Also ich meine nicht: in der Erde“ (Elfriede Jelinek: Kein Licht: Prolog? [unveröffentlichtes Manuskript], p. 1; イェリネク「プロローグ?」、pp. 1-2).

<sup>6</sup> „Bitte um Entschuldigung auch an Sie, Herr Heidegger, aber es wird nicht das letzte Mal gewesen sein! Fürchte ich“ (Jelinek: Prolog?, p. 6; イェリネク「プロローグ?」、p. 11).

<sup>7</sup> イェリネクのテキストにおけるハイデガーの問題を扱った研究として、以下の研究が挙げられる。



のテキストが、いわばこのテキストの建材として使用されている<sup>8</sup>。

明示的に引用されるハイデガーのテキストのうち、以下では、脱モンタージュに関わると考えられる『世界像の時代 [Die Zeit des Weltbildes] <sup>9</sup>』 (1938 ; 補遺 1950) が引用されている一節を取り上げて分析を深めたい。この著作からは、次の段落ほぼ全体が引用され、ハイデガーの言葉の断片が「プロローグ？」の三ページにわたり、点在している。

隠れないことにおいて <sup>フアンタシヤ</sup> 構 想 φαντασία が起こります。これはすなわち <sup>ダス・エアシヤイネンデ</sup> 現れているものへと現に向かって在る人間のために、そのようなものとしての現に在るものが、<sup>ツム・エアシヤイネン</sup> 現 <sup>コンメン</sup> れて一来ることです。しかしながら人間は表象する主観〔主体〕として、構想します。すなわち人間の表象の働きが対象的なものとしての存在するもの〔存在者〕を、<sup>アインビルデン</sup> 像としての世界へと描きこむかぎり、人間は <sup>イマギナチオ</sup> 想 像 のなかで動くのです<sup>10</sup>。

『世界像の時代』は哲学者の渡邊二郎の理解に従うならば、前後期に分けられるハイデガー一哲学の後期に分類されるが、ここでは渡邊がハイデガーの前期の著作『存在と時間』から現象学についてまとめた解説を参照したい<sup>11</sup>。両著作の執筆時期は異なるが、上記の引用を理解する助けになると思われるからだ。フッサールの現象学が意識の現象学であるのに対して、ハイデガーの現象学は基本的には存在の現象学として発展した<sup>12</sup>。渡邊はハイデガーにおける現象学で存在が論じられることについて、次のように述べている。「存在はつねに何らかの存在者の存在なのだから、もしその存在を露わにすることがわれわれの目的であるならば、われわれはまず存在者そのものを提示しなければならず、そのため、現象の通俗的概念が現象学的にも重要なものとなるのである<sup>13</sup>」。上記の引用でハイデガーは、「存在者」をいかに提示するのか、かつ「存在者」がいかに現れて来るかという問題と取

---

Kohlenbach: Montage und Mimikry. 1991. Erickson, Nancy C.: Echo of Celan and Heidegger in Jelinek's *In den Alpen* [In the Alps]. 2007.

<sup>8</sup> ここではすべての明示的引用には触れないが、本章で論じる以外には、『存在と時間 [Sein und Zeit]』 (1927)、「形而上学の超克 [Überwindung der Metaphysik]」 (1936-1946)、週刊誌『シュビーゲル [Der Spiegel]』によるインタビュー (1966) からの引用が見つかる。

<sup>9</sup> Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes. Zusätze. [1938; 1950]. In: Ders.: *Martin Heidegger Gesamtausgabe*. Bd. 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, pp. 75-113 (マルティン・ハイデッガー『世界像の時代』、桑木務訳、理想社、1972<sup>5</sup> (1962) ) .

<sup>10</sup> ハイデッガー『世界像の時代』、p. 60——引用文の翻訳は桑木による。原文は以下の通り：„In der Unverborgenheit ereignet sich die φαντασία, d. h. das zum Erscheinen-Kommen des Anwesenden als eines solchen für den zum Erscheinenden hin anwesenden Menschen. Der Mensch als das vorstellende Subjekt jedoch phantasiert, d. h. er bewegt sich in der imaginatio, insofern sein Vorstellen das Seiende als das Gegenständliche in die Welt als Bild einbildet" (Heidegger: Die Zeit des Weltbildes. p. 106).

<sup>11</sup> 渡邊二郎「「Ereignis」について」、高山守他編『渡邊二郎著作集 第4巻』、筑摩書房、2011、pp. 509-551、ここでは pp. 509-511.

<sup>12</sup> 渡邊二郎「ハイデッガーの存在の現象学とフッサールの意識の現象学」、高山守他編『渡邊二郎著作集 第3巻』、筑摩書房、2011、pp. 462-485、ここでは p. 462.

<sup>13</sup> 渡邊二郎「ハイデッガーの存在の現象学とフッサールの意識の現象学」、pp. 470-471.

り組んでいる。そして「表象する主体」が「対象的なもの」である「存在するもの」を像として世界に描きこむ限りで「現れて—来ること」が起こるとハイデガーは述べる。逆に言えば、存在者は、「表象（想像）する主体（das vorstellende Subjekt）」が像を世界に描きこまなければ、現れて来ないことになるだろう。

イエリネクは引用した段落の冒頭を、変形させ、増築させ、かつ現在進行中の原発事故を描いていく。彼女はハイデガーを引用し、特に彼特有の概念を、日常語のレベルに置換させながら崩していく。

もし隠れないことがおこりうるのだとすれば、人には聞こえているにもかかわらず、聞こえないこともまたおこりうる、わかった？ あなた！ 出席者〔現に在るもの〕たちがやってくる〔現れて来る〕、わたしたち、つまりわたしより前の〔先駆的な〕思想家とわたしが、現れ—来ることと呼ぶものが、出席者〔現に在るもの〕がやってくること〔現れ—来ること〕が、ねえ、あの〔現に在る〕人たちはどこ？<sup>14</sup>

言葉がずらされていくことによって、ハイデガーの思想もずれていく。イエリネクはここで、ハイデガーにおいて構想の起こる場であった「隠れないこと」を「聞こえないこと」に言い換え、聴覚的な知覚可能性が同時に知覚不可能性にもなり得ると書く。「表象する主観（想像する主体）」が世界に像を描きこむことを通じて何かが現れて来るというハイデガーの認識が、「プロローグ？」では再考されようとしているのである。

続けて、上述のハイデガーから後半部が引用されている一節を検討し、「プロローグ？」において展開されるハイデガーに対する批判を確認していきたい。

〔人間—生産者の〕あなたが強制して〔人間を〕ここに立たせた〔hier zu stehen〕、見世物として立たせ〔sich zur Schau stellen〕、そしてわたしの株を奪った〔mir die Schau zu stehlen〕、人間は<sup>アインビルドゥング</sup>想...像...の中で動く、それは私の想像、そう、問題はわたしの想像、あなたではなく！ 人間の表象が、上演が（それを規定するのもわたし！）、存在するものを対象としてイメージとしての世界へ描きこむ〔造りこむ、einbilden〕限り、あなた、うぬぼれた〔eingebildet〕人間—表象生産者〔Menschen-Darhersteller〕のあなた！ どうすればあなたはイメージが描きこめる〔ein Bild einbilden könnten〕などと想像できるのか？ イメージはすでにそこにある、そうでなければイメージを描きこむことなど出来ないでしょうに！ それがわたしのイメージ！<sup>15</sup>

<sup>14</sup> „Wenn sich Unverborgenheit ereignen kann, kann sich auch Unhörbarkeit ereignen, obwohl man was hört, kapiert? Sie! Die Anwesenden erscheinen, was wir, mein Vordenker und ich, das Erscheinen-Kommen nennen, das Erscheinen-Kommen der Anwesenden, na, wo sind die?“ (Jelinek: Prolog?, p. 3 ; イエリネク「光のない。（プロローグ？）」、p. 6).

<sup>15</sup> イエリネク「光のない。（プロローグ？）」、p. 9（この引用は林訳を使用し、一部のみ変更を加えた）。原文は以下の通り： „Sie haben ihn [den Menschen] ja gezwungen, hier zu stehen, und sich zur Schau zu stellen und mir die Schau zu stehlen, der bewegt sich in der Einbildung, und zwar in meiner, jawohl, um meine gehts, nicht um Ihre!, sofern sein Vorstellen (und auch das bestimme ich!) das Seiende als das

非常に多くの音を用いた言葉遊びが目立つが、ここでは特にハイデガーが引用されている後半部に注目したい。ここで問われているのは、人間の想像が世界へと描きこまれることで、存在するものが現れて来るか否かである。「イメージ」の原語 *Bild* は「像、写真、絵、光景」などを意味する単語でもある。イエリネクはこの多義性を使用するだけでなく、さらにハイデガーの文中に含まれる「*einbilden* (描きこむ、造りこむ)」を「*sich<sup>3</sup> et.<sup>4</sup> einbilden* (～であると思ひ込む、うぬぼれる)」の形でも用いて、批判を展開している。ハイデガーは想像する主体を像に先立つものとして「現れて—来ること」を描いている。これに対して、「プロローグ？」ではイメージの先行を説き、それが「わたしのイメージ」、すなわち見方だと述べられている。この順序の逆転が明らかな批判として理解できるのは、「描きこむ」という動詞が形容詞化されて「うぬぼれ」の意味で用いられるからである。

*Bild* (像、イメージ、写真) という単語は、単にハイデガーの引用であるだけでなく、具体的には奇形化した蝶という時事的なニュース<sup>16</sup>に組み入れられた写真 (*Bild*) と関連があるように思われる。「プロローグ？」では、2012年8月に科学誌『サイエンティフィック・レポート [Scientific Reports]』で発表された、福島原発の周辺地域で採取されたヤマトシジミという蝶の奇形に関する報告が繰り返し取り上げられている。そのなかでは、視覚的な描写が含まれており、これが写真との関連を想起させる。上述の報告の要旨を簡単にまとめておく。大瀧丈二らの研究グループは、原発事故直後の2011年5月以降、福島県など十市町でヤマトシジミ (*Bläulinge der Art Zizeeria maha*) を採取し、継続的に経過を観察している。この調査からはヤマトシジミの目や翅に高い割合で異常が確認されており、現地で採取した蝶同士の交配からは、さらに高い確率で異常が見つかるという結果が出ている。異常が放射性物質の影響であると断定することは難しいといわれるが、放射線を蝶に浴びせる実験からも類似の異常が確認されており、異常は被曝によると推定されている。

イエリネクの文学と「表象、想像 (*Vorstellung*) 」とは密接に結び付いた関係にあるが、それは先行するイメージ (*Bild*) があって初めて可能になる表象や想像なのである。奇形の蝶 (の写真) というモンタージュの一つの素材も、こうした原則に沿っている。つまり彼女の文学は、イメージを世界に描きこむのではなく、すでにあるイメージから始まる。そ

---

**Gegenständliche in die Welt als Bild einbildet, Sie eingebildeter Menschen-Dahersteller Sie! Wie können Sie sich ein Bild einbilden? Das Bild ist schon da, sonst könnten Sie das eben nicht! Es ist mein Bild!“** (Jelinek: Prolog?, p. 5).

<sup>16</sup> Joji M. Otaki et al.: The biological impacts of the Fukushima nuclear accident on the pale grass blue butterfly. In: *Scientific Reports*. 2. Article number: 570 doi: 10.1038/srep00570, 2012. なおここではこのほかに、「大瀧丈二准教授らのヤマトシジミにおける放射線影響研究が Nature グループの“Scientific Reports”誌に掲載」 (<http://www.u-tyukyu.ac.jp/info/yamatoshizimi2012081501/> (掲載: 2012.8.15; 最終確認: 2013.3.14)) および „Forscher entdecken Fukushima-Mutationen“ (<http://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/fukushima-strahlung-fuehrt-schmetterlingen-zu-mutationen-a-849972.html> (掲載: 2012.8.14; 最終確認: 2013.3.14)) も参照した。

うした先行する像の継承を連続させることこそが、脱モンタージュという手法を可能にするものなのだ。

以上で検討してきたことから、脱モンタージュの三つのレベルを確認していきたい。「プロローグ？」において、イエリネクはハイデガーの名前を挙げ、明示的に引用しながら、彼の論の細部を再考している。その際には言葉の意味の層が分けられ、異なるレベルへと置換され、批判的視点を加えながら、解体 (Demontage) されていく。それは同時に彼女の作品を生むという組み立て (Montage) の過程でもある。この過程は〈書き手の脱モンタージュ〉と呼びうる。先に取り上げた引用のなかには、「わたしたち、つまりわたしより前の〔先駆的な〕思想家とわたしが、現れ—来ることと呼ぶもの」というフレーズがある。「わたしたち」をイエリネクとハイデガーだと断言はできないとしても、これは先立つ思想があって初めてテキストの増築はなされうるという創作の手法をはっきりと解説するものでもある。

また、問題や論点は、テキストや特定の言説と結びついた単語が変形を加えられつつ、文学のなかで再配置されることを通じて読者に提示される。だが、それは動的なテキストのなかで、再び姿を潜めてしまうため、テキストの全体像を把握することは叶わないのである。

脱モンタージュには、さらに二つの異なるレベルが考えられる。『光なし』と同じく「プロローグ？」の最終行には、二人称への呼びかけが確認できる。しかも「プロローグ？」の呼びかけは『光なし』の「あなたの判断をどうぞ！」に一步踏み込み、継承に言及している。次に引用する文には、ハイデガーの文章に似た単語の意味の複層性を用いた言葉遊びが散見される。

今あなたが継承した〔引き受けた〕わたしの思索はふつうの想像〔表象、前に置くこと〕、それ〔ふつうの想像〕は上演〔表象、想像〕されたものとの上演〔表象、想像〕する関係〔Bezug〕、否、上演〔表象、想像〕は失敗する、そんなことわたしにはとうにお見通し、あなたがここで見ているのは、想像する〔上演する、前へと置く〕という詐欺〔Betrug〕。でもそれはわたしのではない。あなたのよ！<sup>17</sup>

この一節は本論文の第四章で考察した『スポーツ合唱隊』の一行目を想起させ、言語の戯れとも呼べるような文章である。上記の引用は「プロローグ？」の最後の三行にあたり、「想像する」、「表象する」、「上演する」などを意味する *vorstellen* という動詞の派生語

---

<sup>17</sup> „Mein Denken ist das übliche Vorstellen, das jetzt Sie ja übernommen haben, und das ist vorstellender Bezug zum Vorgestellten, nein, die Vorstellung mißlingt, das sehe ich schon, es ist vorstellender Betrug, was Sie hier sehen. Aber nicht meiner! Ihrer!“ (Jelinek: Prolog?, p. 6 ; イェリネク「光のない。(プロローグ?)」, p. 11).

が五回も連続して使用されている<sup>18</sup>。そうした派生語を用いた言葉遊びに加えて、さらに「Bezug（関係）」と「Betrug（詐欺）」という音に基づく言葉遊びも含まれる。例えば、「Vorstellen（表象）」から「vorstellender Bezug zum Vorgestellten（上演されたものとの上演する関係）」から「Vorstellung（上演、表象）」など、テキストのなかで言語や意味が連続して動くことも本論文では脱モンタージュとして理解してきた。これは〈テキスト内脱モンタージュ〉と呼びうる。ここでは後述するように、表面的には近似である単語の意味を文脈のなかから読み取り、自身の想像（Vorstellung）を変更していく読者の存在が不可欠である。またこうした意味の変容は、横書きテキストの場合左から右へと引き起こされるだけでなく、遡及的に引き起こされることもある。

さらに、上記の引用に含まれる二人称の「あなた」の多義性にも目を向けたい。この文章が、ハイデガーに二人称で呼びかける副テキストの直前に位置していることを考えれば、「あなた」はハイデガーでもあるだろう。その場合には、彼の「表象（想像）する主体」によりなされるはずの表象（想像）の失敗が記されていることになる。

一方で、「あなた」は「プロローグ？」の受容者でもある。そのように捉えるならば、ここでの、論点は「わたしの思索（考え）」の「あなた」への「継承」となる。引用では「継承した」という語のみが現在完了形で書かれており、読まれると同時に考えは引き継がれ、その「想像、表象、上演」はあなたのもものとして表わされる。これに加え、「上演（表象、想像）は失敗する」と記されていることから、一方では、表象や想像が成功する見込みのない不完全なものとして描かれている。他方で「上演は失敗する、そんなことわたしにはとうにお見通し」という文は、劇作家から演出家に対する上演の失敗を宣告する文章ともとれる。しかしながら「プロローグ？」は冒頭からテキストの増築可能性を認めるだけでなく、最後には「あなたによ！ [Ihrer!]」と記しており、作品は読まれる時点で「あなた」に委ねられている<sup>19</sup>。こうした点から考えるならば、上記の引用で問題となっているのは、読者による思考の継承と、増築を含めた発展の要請といえるだろう。これを脱モンタージュの三つめのレベルとして〈読み手の脱モンタージュ〉だと指摘したい。

こうした継承の連鎖は、散文よりもむしろ演劇や聴覚劇のために書かれたテキストの受容において顕著となる。というのも「プロローグ？」が演出家により上演された暁には、「あなた」という言葉は観客に向けられていくことになるからだ。つまり作品は上演というさらなる増築を通じ、「わたしより前の思想家」から「わたし」へ、「わたし」から「あ

<sup>18</sup> この動詞は、ハイデガー風に、単語を分節するならば「前に置く」とも読める。

<sup>19</sup> このような態度は以前から副テキストに書かれていた。例えば、『作品＝発電所』（2002）の副テキストには「近頃では多くの方がご存知のように、どのように[上演]なさろうとわたしにはまったく構いません [Wie sie das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal]」（Jelinek: Das Werk, p. 91 – kursiv im Original）と書かれている。

なた」へ、そして「あなた」からさらなる「あなた」へと継承されることになる。

イエリネクはある学術雑誌の聴覚劇特集号に、聴覚劇に関する短い文章を寄せている。

わたしはさまざまなテキストを書くのであって、<sup>ラジオドラマ</sup>聴覚劇を書いているのではありません。一方で読むためのテキスト（散文）があり、他方では聞くためのテキスト（聴覚劇、戯曲）があります。わたしの戯曲がそうであるように、いわば演出家がわたしと共同して聴覚劇を仕上げるのです。[...] 仰々しさや華々しさのない話すことの簡素さ、さらに（劇場での共同的なそれとは異なる）ひとりひとりが個別に行う受容、そういうものにわたしはいつも魅力を感じます<sup>20</sup>。

演劇や聴覚劇のために執筆されたテキストの未完性が強調されるのは、受容や共同作業なしには成り立たないというイエリネクのテキスト観を説明するものだからである。この点から考えるならば、右傾化する社会への危機感から、古代ギリシア演劇と現代の時事問題を組み合わせて執筆された『告別（レザデュ）』の初演が、壁に遮られることのない広場で上演されたことの意味は大きい。野外公共空間における初演は、舞台などを通じて観客との垣根を設けつつも、社会空間と壁もなしに地続きであった点で上演世界が波紋のように広がり、それが引き継がれていく可能性を秘めるものにほかならなかったからだ。

本論文のこれまでの議論を踏まえるならば、現代の時事問題・古代ギリシア演劇・脱モンタージュは、言語芸術が現代社会の出来事を論じ、効果的に伝え、さらに作用を保持するために組み合わせられるのであり、相互に密接な関係を保つものである。本論文の問題意識に通底していたのは、このような理解であった。同時に、受容過程を含めて古代ギリシア演劇を取り込むイエリネクの手法は、歴史的に塗り重ねられ、変容してきた文学や哲学の営みを批判的に継承しつつ、時事的な事件に介入し、風化を拒むものでもある。それゆえにテキストの技巧的分析や先行する文学の批判的再生産の検討が重要であるが、本論文で論じてきた作品には、現代的・批判的観点も決定的な意味をもつものであることがわかった。そうした意味で、本論文は、イエリネクの言語芸術の技巧と現代における文学の試みの両面に光を当てた文学研究であり、まさにこの両側面を考察することで現代の破局的な時事問題に対する文学の営為を論じるものであったといえよう。

## 本論文の知見と今後の課題

本論文は、イエリネクが、古代ギリシア演劇を援用しつつ、現代の時事問題を論じるよ

<sup>20</sup> „Ich schreibe eigentlich keine Hörspiele, sondern Texte. Die einen sind zum Lesen (Prosa), die anderen zum Hören (Hörspiel, Theaterstücke). Wie auch bei meinen Stücken schreibt der Regisseur, die Regisseurin das Hörspiel dann sozusagen mit mir zu Ende. [...] Diese Schlichtheit des Sprechens, ohne Getue und Prachtentfaltung, und dazu die vereinzeltete Rezeption (im Gegensatz zur kollektiven im Theater), das hat mich immer interessiert“ ([Elfriede Jelinek.] In: *Maske und Kothurn*. H. 3, 2012, p. 39).

うになった 2000 年以降の作品を分析対象として、脱モンタージュという観点から考察を行ってきた。最後に、古代ギリシア演劇と現代の時事問題の組み合わせから生まれる効果を改めて整理し、イェリネク研究における本論文の意義を明確化したい。

まず本論文の内容を振り返っていく。第一章では、イェリネクの文学の概観をまとめ、これまでの発表作品のテーマ傾向を「マスメディア批判と資本主義批判」、「精神分析とフェミニズム」、「ナチズム的と現代社会」、「古代ギリシア演劇と現代の時事問題」の四つに分類して整理した。こうした特徴の変遷を踏まえ、イェリネクの社会批判的姿勢と文学技巧を論じるために、四つ目の特徴をもつ作品を本論文の分析対象として提示した。

第二章では、この作家の文学的的技巧に着目した先行研究を取り上げ、間テキスト性、言説、モンタージュという用語をもとに整理し、本論文の分析概念を明らかにした。この章ではイェリネクの作品に見られる、断片の組み合わせ、しかもそれらが調和的・総合的な状態を目指すものではなく、亀裂を生成し、さらなる断片化や組み合わせを促進するという特徴を明示し、こうした動的なテキストを「脱モンタージュ」と呼ぶことを確認した。

第三章以降では各章一作の作品分析を行った。まず第三章では、現代の時事問題を契機に、古代ギリシア演劇を組み合わせる執筆された最初の作品にあたる『告别（レザデュ）』（2000）を取り上げた。アイスキュロスの『オレスティア』と極右政治家イェルク・ハイダーの手記を『告别（レザデュ）』と比較し、この作品が右傾化するオーストリアの内政に対する残忍さが、韻律などを用いて描き出されている。また抗議デモでの初演に着目することで、この作品を現代政治の諸問題を「<sup>デモンストレーション</sup>実演」する作品として読み解いた。

第四章では、本来、サッカー世界杯ドイツ大会直前に、<sup>ラジオドラマ</sup>聴覚劇として構想された『スポーツ合唱隊』（2006）における聴覚的な合唱隊について、テキストと聴覚劇の音源を分析した。この作品は、真実を付与する機能を備えた古代ギリシア演劇の合唱隊と、現代の合唱隊であるサッカー競技場での熱狂的な声を重層的に描き出す。現代ドイツ語圏演劇で「ポスト登場人物的」なもの、「複数の声の同時的発話」として合唱隊の聴覚的側面に注目することで、『スポーツ合唱隊』をざわめき、ひいては言説による権力を描く作品として論じた。

第五章以降では、東日本大震災および福島第一原子力発電所での事故を機に執筆された三作のテキストを分析した。第五章では、『光なし』（2011）における、音と放射性物質、楽器と器機である原子炉を表わす言葉を重層化させ、またその重層性を示していくという言語表現により、放射性物質の拡散という主題を読み解いた。またソフォクレス『追跡者』との比較からは、サテュロス劇を用いて自己の利益を追求する社会への批判を明らかにした。なおニーチェの『悲劇の誕生』におけるサテュロス合唱隊論をもとに、この合唱隊が観客と舞台の障壁となりながらも、芸術が現実と接続する手段となっていることを確認し

た。

第六章では、『エピローグ?』（2012）を論じた。モンタージュ対象であるソフォクレス『アンティゴネー』との比較分析からは、この作品が使者の言葉を用いた証言という発話行為を通じて、社会的に保護されぬ生による行為遂行的な悲嘆を論点としていることが明らかになった。本章ではスピヴァクやバトラーを取り上げ、いかなる場合に発話行為が困難となるかを論じ、デリダを取り上げることで証言という発話行為が傾聴と理解を前提に行われるものであることを確認した。こうした理論的考察をもとに、出来事を口頭で伝え、舞台に立ちあがらせる古代ギリシア演劇の使者の言葉を、行為遂行的だと理解した。ここから傾聴の対象とならない「あやうい生」をもつ人々の声が、問題を提起し、傾聴の対象になっていくための可能性を読み取ることができた。

最後に、本章の前半では、「光なし——プロローグ?」をイエリネクの創作手法を解説するテキストとして分析し、脱モンタージュを連動関係にある三つのレベルに分けて整理した。彼女のテキストが読み手を思考に誘い、さらなる展開を要請するテキストであることを明らかにし、これがテキストの技巧と社会批判性を結ぶ手法であると述べた。

はじめに確認したように、古代ギリシア演劇を用いた現代の時事問題との文学的取り組みは、近年のイエリネクの作品に顕著な特徴となっているが、これを論じた研究は極めて少ないのが現状である。その意味で、イエリネクの古代ギリシア演劇と現代の時事問題との批判的な試みに着目した点は、本論文の成果である。五つの作品を分析対象としたことで、古代ギリシア演劇との取り組みは、筋やモチーフを示唆するというよりも、合唱隊や使者の言葉といった演劇の装置とその機能を、新たな作品に取り込んでいることが分かった。そうした機能の活用は、現代の事件をいかに検証し、描くのかという問いと切り離すことはできない。したがって、古代ギリシア演劇と現代の時事問題との個別の取り組みが偶然重なった地点で作品が生まれたのではなく、相乗効果を上げるための必然的な結びつきとして理解できる。

こうした合唱隊や使者の言葉の作品への導入は、本論文が先行する文献とイエリネクの作品を丁寧に比較検討するなかから見えてきたものである。特に『光なし』と『エピローグ?』の分析において、この成果は明らかだといえよう。副テキストに挙げられた文献との比較分析からさまざまな論点が浮かび上がってくることを、実例と共に提示したことは、基礎資料となる点でも、イエリネク研究の分野への貢献となろう。

今後、イエリネク研究の分野では、古代ギリシア演劇、時事問題あるいはカタストロフィ、作品の変容、間メディア性（Intermedialität）といったテーマでの研究が行われていくと考えられる。本論文はそうしたテーマのすべてと関わっており、その意味で今後の発展性を秘めるものである。なおいずれのテーマもイエリネク研究の枠を超えて、より広い視



野に立った研究との接合点となり得る。

そしておそらくもっとも急務なのは、原発事故の起きた日本から『光なし』、『エピソード?』、「プロローグ?」に関する研究を、国際的に発表していくことにある。この場合、研究者の拠点とする地域は問題ではないかもしれないが、見えない脅威に対して国際的な危機感を示していくことは、差異を生み出す言葉を分析する文学研究分野においてこそ必要なのではないだろうか。文学はつねに執筆される時代と受容される時代の文脈から切り離しえない。そうした社会情勢における緊張感のなかで、歴史的に構築された複数の言説を接続させながら、イェリネクの文学は執筆されているのであり、本論文はまさにそうした文学とそれを生み出す作家の姿勢に触発されて、成立したものにほかならない。

## 参考文献・資料

### 【凡例】

1. 使用した文献は著者もしくは編者あるいは題名のアルファベット順に並べ、同著者による文献は執筆もしくは発表年代順に記載した。
2. 使用した文献は原版の情報を示し、日本語およびドイツ語への翻訳を参照した場合には、続けて（ ）内に翻訳版の情報を示し、日本語の場合のみ名前をカタカナで表記した。
3. 使用した文献のうち古典ギリシア語およびロシア語を原典とする文献については、使用した翻訳書の情報のみを並列して示した。
4. 使用した文献は使用した版の発行年を表記し、刷を発行年の右上に示した。初版出版年もしくは発表年が分かる場合には、欧文の場合[ ]内に表記し、日本語の場合には[ ]内に表記した。
5. 辞書や辞典、新聞および雑誌記事、言及に留めた文献については、基本的に脚注に書誌情報を明記することとし、一部の文献情報を除き、割愛した。

### 【参考文献】

- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido Verlag, 1947 (アドルノ、テオドール；ホルクハイマー、マックス「文化産業——大衆欺瞞としての啓蒙」、『啓蒙の弁証法——哲学的断想』、徳永恂訳、岩波書店(岩波文庫)、2007、pp. 249-347) .
- Agamben, Giorgio: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, 1998 (Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo Sacer III). Übers. von Monhardt, Stefan. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 ; アガンベン、ジョルジョ『アウシュヴィッツの残りのもの——アルシーヴと証人』、上村忠男・廣石正和訳、月曜社、2001) .
- Aischylos: Die Perser. In: Aischylos: *Aischylos. Tragödien und Fragmente*. Übers. von Werner, Oskar. Reinbek: Rowohlt, 1966, pp. 113-145.  
アイスキュロス「ペルサイ——ペルシアの人々——」、西村太良訳、『ギリシア悲劇全集 2』、岩波書店、1991、pp. 75-138.
- Aischylos: *Die Orestie*. Eine freie Übertragung von Jens, Walter, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981.  
アイスキュロス『ギリシア悲劇 I』、呉茂一訳、筑摩書房(ちくま文庫)、1985(1964) .  
アイスキュロス『ギリシア悲劇全集 1』、久保正彰・橋本隆夫訳、岩波書店、1990。  
青柳悦子『デリダで読む『千夜一夜』——文学と範例性』、新曜社、2009。

- アリストパネス『鳥』、呉茂一訳、岩波書店（岩波文庫）、1948。
- アリストパネス「鳥」、久保田忠利訳、『ギリシア喜劇全集 2』、岩波書店、2008、pp. 205-337。
- Aristoteles 「詩学」、『アリストテレス 詩学・ホラーティウス 詩論』、松本仁助・岡道男訳、岩波書店（岩波文庫）、2008<sup>12</sup> [1997]、pp. 7-222 (*Poetik* [Griechisch/Deutsch]. Übers. und Hg. von Fuhrmann, Manfred. Stuttgart: Reclam, 2006) .
- Arteel, Inge: Elfriede Jelineks kinematographisches Theater. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“ Mediale Überschreitung*. Wien: Praesens, 2007, pp. 23-31.
- Austin, John Langshaw: *How to Do Things with Words*. Oxford, 1960 (オースティン、ジョン・L. 『言語と行為』、坂本百大訳、大修館書店、1978) .
- 東浩紀『存在論的、郵便的——ジャック・デリダについて』、新潮社、1998。
- Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Ders. (Hg. von Grübel, Rainer): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, pp. 154-300.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Bandhauer, Andrea: Ambiguity and Morality in Jelinek's *Bambiland*. In: *CLCWeb. Comparative Literature and Culture*. Vol. 12, Issue 4, 2010, pp. 1-7 [http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol12/iss4/12/] (最終確認: 2013.6.3) .
- Bandhauer, Andrea: Terror in Elfriede Jelineks *Bambiland*. In: Deiters, Franz-Josef u.a. (Hgg.): *Terror und Form*. Freiburg: Rombach, 2011, pp. 139-149.
- Bartens, Daniela: Vom Lautwerden der Stille. Umwege zu Elfriede Jelineks Haider-Österreich in *Das Lebewohl 3 kl. Dramen*. In: *Austriaca. Cahiers Universitaires d'information sur l'Autriche*. Nr. 53, 2001, pp. 113-139.
- Barthes, Roland: *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957. (*Mythen des Alltags*. Übers. von Scheffel, Helmut. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980<sup>5</sup> [1964];バルト、ロラン『現代社会の神話』、下澤和義訳、みすず書房、2005) .
- Barthes, Roland: *L'Empire des signes*. Geneve: Skira, 1970. (*Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980 ;バルト、ロラン『表徴の帝国』、宗左近訳、筑摩書房(ちくま学芸文庫)、2008 [1974] ) .
- Baur, Detlef: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Becker, Sabina: *Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.
- van Beethoven, Ludwig: *Briefwechsel Gesamtausgabe*. Bd. 2. Hg. von Brandenburg, Sieghard, München: G. Henle Verlag, 1996.
- Berman, Antoine: *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris: Gallimard, 1984 (ベルマン、アントワーヌ『他者という試練——ロマン主義ドイツの文化と翻訳』、藤田昇一訳、みすず書房、2008) .
- Böhn, Andreas: Intertextualitätsanalyse. In: Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 2007, pp. 204-216.
- Bröcker, Marianne: Äolsharfe. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil I*. Stuttgart: Metzler, 1994, pp. 672-675.
- Bulgakowa, Oksana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein. In: Hans Beller (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR-Verlagsunion, 1993, pp. 49-77.
- Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hgg.): *Metzler Lexikon*

- Literatur*. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990 (バトラー、ジュディス『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』、竹村和子訳、青土社、2004<sup>8</sup> [1999] ) .
- Butler, Judith: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. Routledge: New York, 1997 (バトラー、ジュディス『触発する言葉——言語・権力・行為体』、竹村和子訳、青土社、2004) .
- Butler, Judith: Melancholy Gender/ Refused Identification. In: Dies.: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford UP, 1997 (バトラー、ジュディス「メランコリーのジェンダー／拒否される同一化」、『権力の心的な生——主体化＝服従化に関する諸理論』佐藤嘉幸・清水知子訳、月曜社、2012、pp. 166-18) .
- Butler, Judith: Preface (1999). In: Dies.: *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999、pp. vii-xxvi (バトラー、ジュディス「『ジェンダー・トラブル』序文 (1999)」、高橋愛訳、『現代思想』、青土社、vol. 28-14、2000、pp. 66-83) .
- Butler, Judith: *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*. Columbia UP, 2000 (バトラー、ジュディス『アンティゴネーの主張——問い直される親族関係』、竹村和子訳、青土社、2002) .
- Butler, Judith: *Precarious Life*. New York: Verso, 2004 (バトラー、ジュディス『生のあやうさ』、本橋哲也訳、以文社、2007) .
- Butler, Judith: *Frames of War. When is Life Grievable?* New York: Verso, 2009 (バトラー、ジュディス『戦争の枠組——生はいつ嘆きうるものであるのか』、清水晶子訳、筑摩書房、2012) .
- Butler, Judith: Kann man ein gutes Leben im schlechten führen? [Adorno-Preis Rede, 11. September 2012, Frankfurt/Main] In: <http://www.fr-online.de/kultur/judith-butlers-dankesrede-kann-man-ein-gutes-leben-im-schlechten-fuehren-,1472786,17255122.html> (最終確認 : 2013.1.5) .
- Caduff, Carina: Elfriede Jelinek. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000, pp. 764-778.
- Celan, Paul: Todesfuge. (ツェラン、パウル「死のフーガ」、生野幸吉・檜山哲彦編『ドイツ名詩選』、岩波書店 (岩波文庫) 、1993、pp. 300-307) .
- Cerny, Karin: Das Wandern ist des Wieners Lust. In: *Berliner Zeitung*, Nr. 145, 24. Juni 2000, p. 13.
- Derrida, Jacques: *Demeure*. Paris: Galilée, 1998 (デリダ、ジャック『滞留』、湯浅博雄監訳、未来社、2000) .
- Dionysos und Apollon zugleich. Über die Uraufführungsinszenierung von *Kein Licht*. Karin Beier im Gespräch mit Christian Schenkermayer. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek[Jahr]buch*. Wien: Praesens, 2012, pp. 73-79.
- Dössel, Christine: Haste noch Töne? In: *Süddeutsche Zeitung*. 1/2/3.10.2011.  
*Duden Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag, 2001.
- Eagleton, Terry: *Literary Theory*. 2nd Ed. Oxford: Blackwell, 1996 (イーグルトン、テリー『新版 文学とは何か——現代批評理論への招待』、大橋洋一訳、岩波書店、2010<sup>15</sup> [1997]) .
- Eagleton, Terry: *How to Read a Poem*. Oxford: Blackwell, 2007 (イーグルトン、テリー『詩をどう読むか』、川本皓嗣訳、岩波書店、2011) .
- Eisenstein, Sergej M.: Dramaturgie der Film-Form. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 2003<sup>5</sup>, pp. 275-304.
- 榎本聰明『わかりやすい原子力発電の基礎知識 (改訂2版) 』、オーム社、1996.

- Erickson, Nancy C.: Echo of Celan and Heidegger in Jelinek's *In den Alpen* [*In the Alps*]. In: Konzett, Matthias u.a. (Hgg.): *Elfriede Jelinek. Writing Women, Nation and Identity: a critical Anthology*. Dickinson UP 2007, pp. 174-188.
- Felman, Shoshana: The Return of the Voice. Claude Lanzmann's Shoah. In: Dies; Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992, pp. 204-283 (フェルマン、ショシャナ『声の回帰——映画『ショアー』と〈証言〉の時代』、上野成利・崎山政毅・細見和之訳、太田出版、1995) .
- Fiddler, Allyson: Staging Jörg Haider. In: *The Modern Language Review*. Vol. 97 (2), 2002, pp. 353-364.
- Fischer-Lichte, Erika u. a. (Hgg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005.
- Fix, Ulla: Aspekte der Intertextualität. In: Brinker, Klaus; Antos, Gerd; Heinemann, Wolfgang; Sager, Sven F. (Hgg.): *Text- und Gesprächslinguistik*. Berlin: de Gruyter, 2000, pp. 449-457.
- Fleig, Anne: Zwischen Text und Theater. Zur Präsenz der Körper in *Ein Sportstück* von Jelinek und Schleef. In: Fischer-Lichte, Erika; dies. (Hgg.) *Körper-Inszenierungen*. Tübingen: Attempto, 2000, pp. 87-104.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966 (フーコー、ミシェル『言葉と物——人文科学の考古学』、渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1984<sup>12</sup> [1974] ) .
- Foucault, Michel: *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969 (*Die Archäologie des Wissens*. übers. v. Köppen, Ulrich; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981 ; フーコー、ミシェル『知の考古学』、慎改康之訳、河出書房新社 (河出文庫) 、2012) .
- Foucault, Michel : *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971 (フーコー、ミシェル『言語表現の秩序』、中村雄二郎訳、河出書房新社、1989 [1981] ; *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003) .
- Foucault, Michel: Nietzsche, la généalogie l'histoire. [1971]. In : Ders. : *Dits et écrits. II 1970-1975*. Paris: Gallimard, 1994, pp. 136-156 (Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: *Schriften. Bd. II 1970-1975*. Frankfurt am Main, Suhrkamp: 2002, pp. 166-191; フーコー、ミシェル「ニーチェ、系譜学、歴史」、伊藤晃訳、『フーコー・コレクション 3』、筑摩書房 (ちくま学芸文庫) 、2006、pp. 349-390) .
- Foucault, Michel: Les intellectuels et le pouvoir. (entretien avec G. Deleuze; 4 mars 1972). In: Ders.: *Dits et écrits 1954-1988 par Michel Foucault. II 1970-1975*. Paris: Gallimard, 1994, pp. 306-315 (Die Interlektuellen und die Macht. (Gespräch mit G. Deleuze). In: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Bd. II 1970-1975* [Nr. 106]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, pp. 382-393 ; フーコー、ミシェル「知識人と権力」 (ジル・ドゥルーズとの対談)、蓮實重彦訳、小林康夫他編『フーコー・コレクション 4』、筑摩書房 (ちくま学芸文庫) 、2006、pp. 77-95) .
- Foucault, Michel: *La volonté de savoir*. (Volume I de *Histoire de la sexualité*). Paris: Gallimard, 1976 (フーコー、ミシェル『性の歴史 I 知への意志』、渡辺守章訳、新潮社、1986 ; Foucault, Michel: Wille zur Macht. In: Ders.: *Michel Foucault. Die Hauptwerke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, pp. 1023-1151) .
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Ders.: *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Bd. 10*. Frankfurt am Main: Fischer, 1973<sup>6</sup>, pp. 428-446 (フロイト、ジグムント「喪とメラニコリー」、伊藤正博訳、『フロイト全集 14』、岩波書店、2010、pp. 273-293) .
- Frisk, Hjalmar: *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter, 1973.
- 藤井啓司「革命と変動の時代——1789年から1830年代まで」、柴田翔編著『はじめて学ぶドイツ文学史』、ミネルヴァ書房、2003、pp. 105-154.

- Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982 (ジュネット、ジェラール『パランプセスト——第二次の文学』、和泉涼一訳、水声社、1995).
- Gerhard, Ute; Link, Jürgen; Parr, Rolf: Diskurs und Diskurstheorien. In: Nünig, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2001, pp. 115-117.
- Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *mamaspfirsiche. Frauen und Literatur*. 9/10, herbst '78, pp. 171-181.
- Girard, René: *La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*. Paris: Bernard Grasset, 2002 (*Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen*. München: Hanser, 2005) .
- Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Tiele. In: Programmheft des Schauspielhauses Köln zu Elfriede Jelineks *Das Werk/ Im Bus/ Ein Sturz*. 2010.
- 五野井郁夫『「デモ」とは何か——変貌する直接民主主義』、NHK 出版、2012.
- Gürtler, Christa: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 2005<sup>2</sup> [1990], pp. 7-16.
- Gutjahr, Orthud: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, p. 5.
- Haider, Jörg: Glücksgefühl nach bangen Stunden. In: *News*. H. 10, 2000, pp. 30-31.
- Hammerschmid, Michael: Drei mal drei. Die Triologien der Elfriede Jelinek. In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder*. Nr. 128, 2002, pp. 96-97.
- 橋本隆夫「ギリシア悲劇の宗教的起源」、松平千秋・久保正彰・岡道男編『ギリシア悲劇全集 別巻』、岩波書店、1992、pp. 167-223.
- 橋本隆夫「ギリシア喜劇のはじまり」、久保田忠利・中務哲郎編『ギリシア喜劇全集 別巻』、岩波書店、2008、pp. 103-145.
- Haß, Ulrike: Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelinek EIN SPORTSTÜCK am Burgtheater durch Einar Schleaf. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hgg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin, 1999, pp. 71-81.
- Haß, Ulrike: Bambiland. Mediale Historiographien. In: *Jelinek[Jahr]Buch*. Wien: Praesens, 2010, pp. 241-255.
- 林立騎「訳者解題」、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター企画・編集『舞台芸術 15』、角川学芸出版発行、2009、pp. 56-66.
- Hegel, G.W.F.: Phänomenologie des Geistes. In: G.W.F. *Hegel Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 (G. W. F. ヘーゲル『精神現象学』、長谷川宏訳、作品社、1998) .
- Heidegger, Martin: Die Zeit des Weltbildes. Zusätze. [1938; 1950] In: Ders.: *Martin Heidegger Gesamtausgabe*. Bd. 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, pp. 75-113 (ハイデッガー、マルティン『世界像の時代』、桑木務訳、理想社、1972<sup>5</sup> [1962]).
- Helbig, Gerhard; Buscha, Joachim: *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin: Langenscheid, 2005.
- Hentschel, Ingrid: *Dionysos kann nicht sterben. Theater in der Gegenwart*. Berlin: Lit Verlag, 2007.
- Heselhaus, Herrad: „Textile Schichten“. Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin. In: Heilmann, Markus; Wägenbauer, Thomas (Hgg.): *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor der Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, pp. 89-101.
- Hirschmann-Altzinger, Elisabeth: „Verlässlich sind wir wie der Tod“. In: *Format*. Nr. 26,

- 2000, p. 116.
- von Hoff, Dagmar: Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 2005<sup>2</sup> [1990], pp. 112-119.
- 細井敦子「戯曲形式」、松平千秋・久保正彰・岡道男編『ギリシア悲劇全集 別巻』、岩波書店、1992、pp. 225-269.
- Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1974.
- Janke, Pia: Das hohle Pathos des Winners. In: *Der Standard* [Album]. 2000.6.17.
- Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich*. Wien: Praesens, 2002.
- Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek Werkverzeichnis*. Wien: Praesens, 2004.
- Janz, Marlies: Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek [1989]. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 2005<sup>2</sup> [1990], pp. 81-97.
- Janz, Marlies: Mythendestruktion und >Wissen<. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman »Die Ausgesperrten«. In: *Text + Kritik*. H. 117, 1993, pp. 38-50.
- Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Jelinek, Elfriede: *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>7</sup> [1972].
- jelinek, elfriede: udo zeigt wie schön diese welt ist wenn wir sie mit kinderaugen sehen – untersuchungen zu udo jürgens liedtexten. In: Jelinek, Elfriede; Zellwecker, Ferdinand; Zobl, Wilhelm: *Materialien zur Musiksoziologie*. Wien/München: Jugend und Volk, 1972, pp. 7-61.
- Jelinek, Elfriede: *Die Liebhaberinnen*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>25</sup> [1975].
- Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay*. München: Schwabinger Galerie-Verlag, 1980.
- Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>30</sup> [1983] (イェリネク、エルフリーデ『ピアニスト』、中込啓子訳、鳥影社、2002) .
- Jelinek, Elfriede: „Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmöder“ [Interview mit Georg Biron]. In: *Die Zeit*. 28.9.1984.
- Jelinek, Elfriede: »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein«. In: *TheaterZeitschrift*. 1984, pp. 14-16.
- Jelinek, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen. In: Dies.: *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008<sup>8</sup> [1987], pp. 191-265.
- Jelinek, Elfriede: Wolken.Heim. [1988]. In: Dies.: *Stecken, Stab und Stangle. Raststätte. Wolken.Heim*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004<sup>3</sup>, pp. 135-159 (イェリネク、エルフリーデ「雲。家。」、『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp. 93-120) .
- Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008<sup>3</sup> [1998].
- Jelinek, Elfriede: Das Lebewohl (Les Adieux). In: Dies.: *Das Lebewohl. 3.kl. Dramen*. Berliner Verlag, 2000, pp. 7-35 (イェリネク、エルフリーデ「別れの言葉 (レ・ザデュー)」、『別れの言葉——三篇のドラマ小品』、中込啓子訳、鳥影社、2009、pp. 5-54) .
- Jelinek, Elfriede: Bambiland. In: Dies.: *Bambiland*. Reinbek: Rowohlt, 2004, pp. 13-84.
- Jelinek, Elfriede: Babel. In: Dies.: *Bambiland*. Reinbek: Rowohlt, 2004, pp. 85-228.
- Jelinek, Elfriede: Was wir brauchen sind Siege. Ein Sportchor aus aktuellem Anlaß. In: *Literaturen*. 2006.5, pp. 76-83.
- Jelinek, Elfriede: *Sportchor*. In: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fschor.htm>, 2006 (最終

- 確認：2011.3.2）。
- Jelinek, Elfriede: *Kein Licht*. [unveröffentlichtes Bühnenmanuskript]. 2011（雑誌版：Jelinek, Elfriede: *Kein Licht*. In: *Theater heute* [Das Stück]. 2011.11；web版：<http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fklicht.htm>（最終確認：2013.4.17）；イエリネク、エルフリーデ「光のない。」、『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp.7-62）。
- Jelinek, Elfriede: Epilog? In: *manuskripte. zeitschrift für literatur*. H. 196, 2012, pp. 4-15（Web版：<http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ffukushima.htm>（最終確認：2012.12.20）；イエリネク、エルフリーデ「エピローグ？ [光のないⅡ]」、、『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp. 63-92）。
- Jelinek, Elfriede: *Kein Licht: Prolog?* [unveröffentlichtes Manuskript]（イエリネク、エルフリーデ「光のない。（プロローグ？）」、林立騎訳、フェスティバル／トーキョー実行委員会他編『Festival/Tokyo – 12: Documents』、フェスティバル／トーキョー発行、2013、特別付録 pp. 1-11）。
- Jobst-Rieder, Marianne: Politische Plakate in Österreich im 20. Jahrhundert. In: [http://www.onb.ac.at/koop-poster/projekte/Oesterr\\_Platatgeschichte.pdf](http://www.onb.ac.at/koop-poster/projekte/Oesterr_Platatgeschichte.pdf)（最終確認：2012.8.16）。
- Kafka, Franz: Der Proceß. In: Pasley, Malcolm (Hg.): *Franz Kafka. Der Proceß*. (Schriften Tagebücher Briefe Kritische Ausgabe). Fischer, 1990 [1925]（カフカ、フランツ『審判』、辻理訳、岩波書店（岩波文庫）、1988<sup>21</sup> [1966]）。
- Kahle-Steinweh, Ulrike: Jeder Chor begründet eine Welt. In: *Theater heute*. 2009.7, pp. 11-13.
- Kallin, Britta: Jörg Haider as a Contemporary Orestes. In: *seminar*. 39 (4), pp. 329-349.
- Kammer, Clemens; Parr, Rolf; Schneider, Ulrich Johannes (Hgg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2008.
- Kayser, Wolfgang: *Kleine Deutsche Versschule*. Bern/München: Francke, 1982.
- Kecht, Maria-Regina: Mit der Sprache zum Schweigen hin. Elfriede Jelineks literarische Annäherungen an ihren Vater. In: *Jelinek[Jahr]buch*. Wien: Praesens, 2011, pp. 41-57.
- Kepplinger, Christoph: Partituren für den Rundfunk. Elfriede Jelineks akustische Literatur. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens, 2007, pp. 292-304.
- Kindlers Literatur Lexikon im dtv in 25. Bänden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974.
- Kirsch, Sebastian: Wer hat die Töne gestohlen? In: *Theater der Zeit*. 2012.11, pp. 24-25.
- Kittler, Friedrich A.: Ein Erdbeben in Chili und Preußen. In: Wellbery, David (Hg.): *Position der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben in Chili*. München: Beck, 1985, pp. 24-38.
- Klotz, Volker: Zitat und Montage in neuer Literatur und Kunst. In: *Sprache in technischen Zeitalter*. H. 60, 1976, pp. 259-277.
- Kluge Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: de Gruyter. 1995<sup>23</sup>.
- Kohlenbach, Margarete: Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther (Hgg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl, 1991, pp. 121-153.
- Köppe, Tilmann; Winko, Simone: Diskursanalyse. In: Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Bd. 2, Stuttgart: Metzler, 2007, pp. 348-354.
- Kormann, Eva: Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks *Bambiland*. In: Schößler, Franziska; Bähr, Christine (Hgg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript, 2009, pp. 343-356.



- Kosta, Barbara: Elfriede Jelinek's *Das Lebewohl* [The Farewell]. An Austrian Tragedy. In: Konzett, Matthias P. (ed.): *Elfriede Jelinek. Writing woman, nation, and identity*. Fairleigh Dickinson UP, 2007, pp. 157-173.
- Kralicek, Wolfgang: The Day the Musik Died. In: *Falter*. 5.10. 2011, p. 35.
- Kremer, Detlef: Die Grenzen der Diskurstheorie Michel Foucaults in der Literaturwissenschaft. In: Drews, Jörg (Hg.): *Vergessen. Entdecken. Erhellen. Literaturwissenschaftliche Aufsätze*. Bielefeld: Aisthesis, 1993, pp. 98-111.
- Kremer, Detlef: Schnittstellen. Erhabene Medien und groteske Körper. Elfriede Jelineks und Elfriede Czurdas feministische Kontrafakturen. In: Drews, Jörg (Hg.): *Vergangene Gegenwart – Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld: Aisthesis, 1994, pp. 139-174.
- Kristeva, Julia: Le mot, le dialogue et le roman. In : Dies. : *Σημειωτική – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, pp. 143-173 (クリステヴァ、ジュリア「言葉、対話、小説」、原田邦夫訳、『記号の解体学 セメイオチケ1』、せりか書房、1991 [1983]、pp. 55-103 ; Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothee u.a. (Hgg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 2003, pp. 334-348) .
- Kurzenberger, Hajo: Chorisches Theater der neunziger Jahre. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Transformationen Theater der neunziger Jahre*. Theater der Zeit: Berlin, 1999, pp. 83-91.
- Kurzenberger, Hajo: Die Kraft der Gruppe. In: *Theater heute*. 2009.7. pp. 14-23.
- Kurzenberger, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: Transkript, 2009.
- Das Lexikon für Österreich in 20 Bänden*. Mannheim: Duden, 2006.
- Lieb, Claudia: *Crash. Der Unfall der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, 2009.
- Link, Jürgen: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hgg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, pp. 248-307.
- Link, Jürgen; Link-Heer, Ursula: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. H. 77, 1990, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 88-99.
- Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek. In: *Text+Kritik*. H. 117, 3. Aufl. Neufassung, München, 2007, pp. 3-14.
- Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek*. München: Fink, 2008.
- Lücke, Bärbel: Fukushima oder die Musik der Zeit. Zu Elfriede Jelineks Bühnenstück »Kein Licht«. In: *Weimarer Beiträge*. Jg. 58, H. 3, 2012, pp. 325-350.
- Mayer, Verena: Wir sind Material. In: Koberg, Roland; Stegemann, Bernd; Thomsen, Henrike (Hgg.): *Autoren am Deutschen Theater*. Henschel, 2006, pp. 69-75.
- Mayer, Verena; Koberg, Roland: *elfriede jelinek. Ein Porträt*. Reinbek: Rowohlt, 2006<sup>2</sup>.
- Mayer, Verena; Koberg, Roland: Dieser unterwegte Spaziergänger. Der Vater im Werk von Elfriede Jelinek. In: *Text + Kritik*. H. 117, 3. Aufl. Neufassung, 2007, pp. 62-73.
- Mennemeier, Franz Norbert: Montage und Menschenbild. Brecht, Benn, Jelinek. In: Fritz, Horst (Hg.): *Montage in Theater und Film*. Tübingen: Franke. 1993, pp. 53-82.
- Meyer, Anja: *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs*. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1994 [Diplomarbeit].
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage*. München: Fink, 2000.

- Monaco, James: *How to Read a Film*. New York: Oxford UP, 1981 [1977] (モナコ、ジェイムズ『映画の教科書——どのように映画を読むか』、岩本憲児他訳、フィルムアート社、2009 [1983] ) .
- Mörrike, Eduard Friedrich: An eine Äolsharfe. In: *Mörrikes Werke in vier Teilen*. Bd. 1. Hg.v. Leffson, August. Berlin, [o. J.] pp. 108-109.
- Müller-Dannhausen, Lea: *Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in wir sind lockvögel baby!*. Berlin: Frank & Timme, 2011.
- Nakagome, Keiko: Die interkulturelle Problematik. Die Darstellbarkeit von Elfriede Jelineks Theatertexten. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“ Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens, 2007, pp. 245-258.
- Naumann, Matthias: Krieg im Theater als Fortsetzung/Unterbrechung des Mediendiskurses. Die massenmediale Darstellung des Irakkrieges 2003 in Elfriede Jelineks *Bambiland* und Falk Richters *Hotel Palestine*. In: Glunz, Claudia u.a. (Hgg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien*. Göttingen: V&R unipress, 2007, pp. 490-500.
- Neelsen, Sarah: Intertextualität und Sinnstiftung. Anmerkungen zu Elfriede Jelineks *Babel*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek „ICH WILL KEIN THEATER“ Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens, 2007, pp. 86-99.
- Neues Testament und Psalmen*. Übers. von Martin Luther, Stuttgart, 1956 (新共同訳『聖書』、日本聖書協会、1998) .
- Niemann, Norbert: «Selber das Fernsehen werden, das wär's». In: *Du. Die Zeitschrift der Kultur*. Nr. 10/1999 (H. 700), pp. 37-39.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. In: *Friedrich Nietzsche. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 1. Hgg. von Colli, Giorgio; Montinar, Mazzi. Berlin: de Gruyter, 1972, pp. 1-152 (ニーチェ、フリードリッヒ「悲劇の誕生——あるいはギリシア精神と悲観論」、浅井真男訳、『ニーチェ全集 第1巻(第1期)』、浅井真男・西尾幹二訳、白水社、1979, pp. 9-171 ; 「悲劇の誕生——あるいはギリシア的精神と悲観主義」、『ニーチェ全集 2 悲劇の誕生』、塩屋竹男訳、筑摩書房(ちくま学芸文庫)、2011<sup>7</sup> [1993]、pp. 9-209) ) .
- 野間易通『金曜官邸前抗議——デモの声が政治を変える』、河出書房新社、2012.
- 小熊英二『社会を変えるには』、講談社(講談社現代新書)、2012.
- 岡真理『記憶/物語』、岩波書店、2000.
- Pasko, Julia: F. Kafka und E. Jelinek. Einige Beispiele für intertextuelle Bezüge in den Werken „Der Prozeß“, „Das Schloss“, „Kleine Fabel“ (F. Kafka) und „Die Klavierspielerin“ (E. Jelinek). In: *Aktualnyje problemy romanistiki i germanistiki: sbornik statej po materialam meždunarodnoj naučnoj konferentsii (Smolensk, 24.-25.06.2010)*. Smolensk, 2010, pp. 246-255.
- Perthold, Sabine: „Klopfen wir sie platt zu Zelluloid!“ Elfriede Jelinek als cinephile Autorin – über ihre Lieblingsfilme, ihr Misstrauen gegenüber „falschen, verharmlosenden Bildern“, ihre filmverwandte Methode der Montage, über Umsetzungsschwierigkeiten vom Buch zum Film. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek. „ICH WILL KEIN THEATER“ Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens, 2007, pp. 323-342.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich; Ders. (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985, pp. 1-30.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Nachwort. In: Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. Stuttgart: Reclam, 2000, pp. 40-63.

- Pommé, Michèle: *Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin und die Wand*. Mörlenbach: Röhrig, 2009.
- Preusser, Gehard: Untergangsunterhaltung. In: *Theater heute*. 2011.11, pp. 4-8.
- Prod'homme, Jacques-Gabriel: *Die Klaviersonaten Beethovens 1782-1823. Geschichte und Kritik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1984.
- Rasper, Christiane: „Der Mann ist immer bereit und freut sich auf sich.“ – Die satirische Inszenierung des pornographischen Diskurses. In: Interdisziplinäre Forschungsgruppe Frauenforschung: *Liebes- und Lebensverhältnisse. Sexualität in der feministischen Diskussion*. Frankfurt am Main: Campus, 1990, pp. 121-140.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. I. Berlin/New York: de Gruyter, 1997.
- Röggla, Kathrin: die unvermeidlichen. In: *Theater der Zeit*. 2011.2. pp. 49-61.
- Rossmann, Andreas: Apokalypse grau. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2011.10.1. 『最新名曲解説全集 第14巻独奏曲I』、音楽之友社、1980.
- 崎山比早子・高木学校『母と子のための被ばく知識——原発事故から食品汚染まで』、新水社、2012 [2011] .
- Schestag, Uda: *Sprachspiel als Lebensform*. Bielefeld: Aisthesis, 1997.
- Schiller, Friedrich: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: *Friedrich Schiller Werke und Briefe*. Bd. 5. Hg. von Luserke, Matthias. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996, pp. 281-291.
- Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Gewalt zeugt Gewalt zeugt Literatur... »wir sind lockvögel baby!« und andere frühe Prosa. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 2005<sup>2</sup> [1990], pp. 30-43.
- Schmidt, Christina: Auf der Suche nach einer (neuen) Form der Tragödie. *Die Perser* von Aischylos, Müller, Gotscheff. In: *Maske und Kothurn*. 2012, H. 1. pp. 89-101.
- Schössler, Franziska: „Sinn egal. Körper zwecklos“. Elfriede Jelineks Demontage des (männlichen) Theaterbetriebs. In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*. H. 4, 2006, pp. 46-55.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia UP, 1985 (セジウィック、イヴ・コゾフスキー『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』、上原早苗・亀澤美由紀訳、名古屋大学出版会、2008<sup>3</sup>[2001]) .
- Seidensticker, Bernd: Einleitung. Philologisch-literarische Einleitung. In: Krumeich, Ralf; Pechstein, Nikolaus; Ders. (Hgg.): *Das Griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, pp. 1-40.
- 相馬千秋「フェスティバル／トーキョー／コンセプト——ことばの彼方へ」、『FESTIVAL/TOKYO』 [プログラム]、2012、pp. 5-6.
- Sophokles: Die Spürhunde. In: *Griechische Satyrspiele von Euripides, Sophokles und Aischylos*. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Oskar Werner. Stuttgart: Reclam, 1970, pp. 29-41; Sophokles: Die Satyrn als Spürhunde. In: In: Ders.: *Dramen*. Hg. und übers. von Wilhelm Willige. München/Zürich: Arthemis, 1985, pp. 689-719
- ソフォクレス「アンティゴネー」、柳沼重剛訳、『ギリシア悲劇全集 3』、岩波書店、1990、pp. 229-321.
- ソフォクレス「イクネウタイ」、木曾明子訳、『ギリシア悲劇全集 11』、岩波書店、1991、pp. 118-145.
- Sophokles: Antigonä. Übersetzt von Friedrich Hölderlin. In: *Friedrich Hölderlin Sämtliche*

- Werke und Briefe in drei Bänden*. Bd. 2. Hg. v. Schmidt, Jochen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 859-912.
- Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk*. Wien: VWGÖ, 1992.
- Spielmann, Yvonne: Ein unerhörtes Sprachlabor. Feministische Aspekte im Werk von Elfriede Jelinek. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther (Hgg.): *Elfriede Jelinek*. Graz/Wien: Droschl, 1991, pp. 21-40.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak?. In: Nelson, Cary; Grossberg, Lawrence (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313 (スピヴァク、ガヤトリ・チャクラヴォルティ『サバルタンは語るることができるか』、上村忠男訳、みすず書房、1999) .
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Subaltern Talk. Interview with the Editors. In: Landry, Donna; Maclean, Gerald. London (eds.): *The Spivak Reader*. Routledge, 1996, pp. 287-308 (スピヴァク、ガヤトリ・チャクラヴォルティ「サバルタン・トーク」、吉原ゆかり訳、『現代思想』、青土社、vol. 27-8、1999、pp. 80-100) .
- Stangel, Johann: *Das annullierte Individuum. Sozialisationskritik als Gesellschaftsanalyse in der aktuellen Frauenliteratur zu Texten von Frischmuth, Jelinek, Mitgutsch, Schutting, Schwaiger und anderen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1988.
- Stanitzek, Georg: »Elfriede Jelinek«. Fiktion und Adresse. In: *Text + Kritik*. H. 117, 2. Aufl., 1999, pp. 8-16.
- Steiner, George: *Antigones*. Oxford UP, 1984 (スタイナー、ジョージ『アンティゴネーの変貌』、海老根宏・山本史郎訳、みすず書房、1989) .
- 高木仁三郎『プルトニウムの恐怖』、岩波書店 (岩波新書) 、2011<sup>26</sup> [1981] .
- Takaki, Ronald: *Hiroshima. Why America Dropped the Atomic Bomb*. Boston: Little, Brown and Company, 1995 (タカキ、ロナルド『アメリカはなぜ日本に原爆を投下したのか』、山下洋一訳、草思社、1995) .
- 竹村和子・村山敏勝・新田啓子「討議 攪乱的なものの倫理」、『現代思想』、青土社、vol. 34-12、2006、pp. 38-63.
- 瀧将之「ゲ・シュテル (Ge-stell) の訳語について」、加藤尚武編『ハイデガーの技術論』、理想社、2003、pp. 145-148.
- 寺尾格「コロスとモノローグ——エルフリーデ・イエリネク『スポーツだんぺん劇』のブルク劇場初演をめぐる」、『専修大学人文論集』、第 64 号、1999、pp. 33-64.
- Thiele, Rita: «Nicht einmal ein Wort rührt uns an». In: *Theater heute*. 2011.11, pp. 9-13.
- Tilch, Horst (Hg.): *Deutsches Rechts-Lexikon*. Bd. 3. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1992<sup>2</sup>.
- Turk, Horst; Kittler, Friedrich A.: Einleitung. In: Dies. (Hgg.): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, pp. 9-43.
- Vogel, Juliane: Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden. In: Vöhler, Martin; Seidensticker, Bernd (Hgg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: de Gruyter, 2005, pp. 437-447.
- Wahrig. *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag, 1978.
- 渡邊二郎「ハイデッガーの存在の現象学とフッサールの意識の現象学」、高山守他編『渡邊二郎著作集 第 3 巻』、筑摩書房、2011、pp. 462-485.
- Weizierl, Ulrich: Der Tod ist ein Meister aus Japan. In: *Die Welt*. 2.10.2011.
- Wilink, Andreas: Lieber konkret. Dass das Schauspiel Köln zum zweiten Mal Theater des Jahres wurde, nicht zuletzt ihr zu verdanken. Rita Thiele, Chefdramaturgin. Ein Porträt. In: *Theater heute Jahrbuch 2011*, pp. 126-135.

Wille, Franz: „Gespenster der Gegenwart“. In: *Theater heute*. 1998.3, pp. 2-11.

矢ヶ崎克馬『隠された被曝』、新日本出版社、2011<sup>3</sup> [2010] .

山田和夫『エイゼンシュテイン』、紀伊國屋書店（紀伊國屋新書）、1970<sup>4</sup> [1964] .

柳沼重剛「『アンティゴネー』解説」、『ギリシア悲劇全集 3』、岩波書店、1990、pp. 363-376.

#### 【映像・音源資料】

*Das Lebewohl (Les Adieu)*. Die Botschaft der besorgter BürgerInnen, Wien, 2001 [CD].

*Ausländer Raus! Schlingensiefels Container*. Regisseur: Poet, Paul. Österreich, 2002 [Edition der Standard #32, DVD].

*Sportchor* [Hörspiel] (Regie: Koppelman, Leonhard; Chor: Kaminski, Stefan; musikalische Arrangements und Hammondorgel: Schaeffer, Christoph M.; Ursendung: 24.4.2006 im Bayern 2. In: Koberg, Roland; Stegemann, Bernd; Thomsen, Henrike (Hgg.): *Autoren am Deutschen Theater*. Henschel, 2006 [CD]).

*Wer hat Angst vor Elfriede J.? – Ein Porträt der Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek*. ORF, 2004.

## イエリネク日本語文献一覧

### 日本語で書かれた日本の研究者による文献（発表年順）

- 高田理恵子「世紀末のポルノ、あるいはポルノの世紀末——書評と紹介 エルフリーデ・イエリネク『快樂』」、『桃山学院大学人間科学』、創刊号、1990、pp. 203-208.
- 高田理恵子「アドルフ、あるいは限りなく増殖するイメージ——ナチズムをめぐる演劇的想像力」、『国際文化論集』〔桃山学院大学〕、第2号、1990、pp. 1-26.
- 土屋勝彦「エルフリーデ・イエリネク素描」、『オーストリア文学』、第7号、1991、pp. 27-35.
- 土屋勝彦「現代オーストリア文学の諸相（一）——七〇年代の自伝小説、新主観主義小説、女性文学、アンチ郷土小説、イエリネクの『愛人たち』試論」、『名古屋市立大学教養部紀要 人文社会研究』、第38号、1993、pp. 90-66.
- 中込啓子「「女性ピアニスト」と愛の脱神話化 - 効果——エルフリーデ・イエリネクの言語実験と社会批判」、『大東文化大学紀要 人文科学』、第33号、1995、pp. 519-535.
- 中込啓子「エルフリーデ・イエリネク『快樂』の「自然」をめぐる重層的言語の破壊力」、『オーストリア文学』、第12号、1996、pp. 28-35.
- 中込啓子「ジェンダー倒錯の長編小説——バッハマンの『マーリナ』とイエリネクの『女性ピアニスト』」、『世界文学』、84、1996、pp. 31-41.
- 中込啓子「E. イエリネクの戯曲に見る男女間闘争——クララ・S. と女ヴァンパイア、エミリーとカルミラの場合」、『大東文化大学紀要〈人文科学〉』、第34号、1996、pp. 487-496.
- 中込啓子『ジェンダーと文学——イエリネク、ヴォルフ、バッハマンのまなざし』、鳥影社、1996〔イエリネクについては第3章で論じられている〕.
- 入江幸江「ノラが家に帰ることの意味——エルフリーデ・イエリネクの戯曲『ノラが夫を捨ててから、何が起こったか あるいは 社会の柱』において」、岩淵達治先生古希記念論行会編『ドイツ演劇・文学の万華鏡——岩淵達治先生古希記念論集』、同学社、1997、pp. 113-126.
- 三輪玲子「エルフリーデ・イエリネクのテキストコラージュ——ハンブルク・ドイチェス・シャウシュピールハウスの演出から」、『ドイツ文学』、第103号、1999、pp. 90-99.
- 寺尾格「コロスとモノローグ——エルフリーデ・イエリネク「スポーツだんぺん劇」のブルク劇場初演をめぐる」、『専修人文論集』、第64号、1999、pp. 33-64.
- 寺尾格「演劇する都市ウィーンあるいはブルク劇場秋の巻——エルフリーデ・イエリネク『棒、杖そしてナチ野郎』」、『専修人文論集』、第70号、2002、pp. 133-153.
- 大羅志保子「イエリネ子？ ははあん、あはあん イエリネク、そうです、ねえええ——エルフリーデ・イエリネクのノーベル文学賞受賞をめぐる祖国オーストリアの反応」、『オーストリア文学』、第21巻、2005、pp. 14-21.
- 寺尾格「エルフリーデ・イエリネク挑発の織姫」、『DeLi』、第4号、沖積舎、2005、pp. 5-13.
- 鈴木伸一「世界文学の現在「特性のない国」の文学的特性——イエリネクにみるオーストリア文学の潮流」、『三田文学』（第3期）、84（82）、2005、pp. 142-152.

- 井上百子「遠くの自然、触れない目前——イエリネク初期作品・詩」、『Rhodus. Zeitschrift für Germanistik』 Nr. 24、2006、筑波ドイツ文学会、pp. 31-53.
- 福岡麻子「「成功者」としてのノーラ——イエリネク処女演劇における女性の身体性について」、『オーストリア文学』、第 24 号、2008、pp. 29-37.
- 山本裕子「言語・語り手・生——エルフリーデ・イエリネクが語るもの」、『Der Keim』、東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会編、第 32 号、2008、pp. 27-44.
- 山本裕子「『ウルリーケ・マリア・シュトゥアルト』の二つの上演——「ドイツ赤軍派」をめぐる記憶と表象」、『Der Keim』、東京外国語大学大学院ドイツ語学文学研究会、第 33 号、2009、pp. 131-150.
- 福岡麻子「エルフリーデ・イエリネクにおけるテキストの多層化の戦略——初期と中期の比較」、『桜花学園大学人文学部研究紀要』、第 12 号、2010、pp. 95-106.
- 井上百子「イエリネクと言説分析の(不)幸な遭遇」、『Rhodus. Zeitschrift für Germanistik』、Nr. 26、2010、筑波ドイツ文学会、pp. 49-87.
- 寺尾格「イエリネク『動物たち』のブルク劇場上演・ホイサーマン演出について」、『オーストリア文学』、第 27 号、2011、pp. 1-10.
- 井上百子「デモンストレーションとしての文学——エルフリーデ・イエリネク『告别（レザデュ）』」、『オーストリア文学』、第 28 号、2012、pp. 32-42.
- 寺尾格『ウィーン演劇あるいはブルク劇場』、論創社、2012.
- 林立騎「エルフリーデ・イエリネクの演劇言語」、『現代詩手帖』、2013.4、pp. 102-118.

#### ドイツ語で書かれた日本の研究者による文献

- Ebert, Barbara: ...und es als Mann schreibt, weil man es als Frau nicht schreiben kann – Das “Scheitern” der Elfriede Jelinek in ihrem Prosatext “Lust”. Eine Spekulation. 『慶應義塾大学日吉紀要 ドイツ語学・文学』、13、1991、pp. 109-117.
- NAKAGOME Keiko: Michael Haneke's Film “La Pianiste”. Eine kongeniale Adaption des Romans “Die Klavierspielerin” von Elfriede Jelinek?. 『ドイツ文学』、第 109 号、2002、pp. 255-258.
- TSUCHIYA Masahiko: Rezeption von Jelinek in Japan, 『名古屋市立大学人文社会学部研究紀要』、第 19 号、2005、pp. 137-141.
- Rupprechter, Walter: Vorwort. In: Rupprechter, Walter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Poetik und Rezeption*. [Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik] JGG Tokyo, 2005, pp. 1-4. [ヴァルター・ループレヒター編『日本独文学会研究叢書 034 エルフリーデ・イエリネク——詩学と受容』、日本独文学会発行、2005——以下では独語題名のみ記載] .
- NAKAGOME Keiko: Elfriede Jelinek's literarische Methode und Missverständnisse bei der Rezeption. In: Rupprechter, Walter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Poetik und Rezeption*. [Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik] JGG Tokyo, 2005, pp. 5-16.
- Federmaier, Leopold: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelinek's *Lust*. In: Rupprechter, Walter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Poetik und Rezeption*. [Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik] JGG Tokyo, 2005, pp. 17-32.
- TERAO Itaru: Die postdramatische Theatersprache von Elfriede Jelinek. In: Rupprechter, Walter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Poetik und Rezeption*. [Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik] JGG Tokyo, 2005, pp. 33-38.
- Janke, Pia: Von der „Nestbeschmutzerin“ zur Nobelpreisträgerin. Elfriede Jelinek und Österreich. In: Rupprechter, Walter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Poetik und Rezeption*.

- [Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik] JGG Tokyo, 2005, pp. 39-50.
- Bartmann, Christoph: Der Wiener Ton. Elfriede Jelinek und die (räumlichen) Grenzen des Verstehens. In: Rupprechter, Walter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Poetik und Rezeption*. [Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik] JGG Tokyo, 2005, pp. 51-59.
- TSUCHIYA Masahiko: Zur Rezeption von Elfriede Jelinek in Japan. In: Rupprechter, Walter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Poetik und Rezeption*. [Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik] JGG Tokyo, 2005, pp. 60-64.
- OTSUKA Sunao: Transfeministischer Diskurs. Zu Elfriede Jelineks Theatertexten *Der Tod und das Mädchen*. 『研究年報』、23、慶応義塾大学、2006、pp. 136-155.
- INOUE Momoko: Die Liebesflut. In: 『Rhodus. Zeitschrift für Germanistik』, Nr. 24, 2008, 筑波ドイツ文学会、pp. 1-16.
- FUKUOKA Asako: Der Sieg des Kapitalismus und seine Folgen in Österreich. Jelineks Reaktion auf die “post-sozialistische Situation” in *Raststätte oder Sie machens alle*. In: *Neue Beiträge zur Germanistik*. [『ドイツ文学』] 139, 2009, pp. 63-78.
- INOUE Momoko: Im Tummelfeld der Sprache. Die Bedeutung des Akustischen in Elfriede Jelineks *Sportchor*. In: *Neue Beiträge zur Germanistik*. [『ドイツ文学』] 143, 2011, pp. 135-152.

#### 邦訳（翻訳年順）

※原題と初発表年もしくは発表年は（ ）内に記載する。なお、題名は翻訳書による。

- 『トータンアウベルク——屍〈かばね〉かさなる緑の山野』、熊田泰章訳、三元社、1996（*Totenauberg*. 1991）。
- 『ピアニスト』、中込啓子訳、鳥影社、2002（*Die Klavierspielerin*. 1983）。
- 『したい気持ち』、中込啓子／リタ・ブリール訳、鳥影社、2004（*Lust*. 1989）。
- 「散策中の対話（ローベルト・ヴァルザーをめざし、ローベルト・ヴァルザーとともに）」、平田栄一朗訳、『DeLi』、第4号、沖積舎、2005、pp. 14-25（*er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. 1998）。
- 「女魔王」、「死と乙女」、「さすらい人」、「『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三部作』、谷川道子訳、論創社、2006（*Erkönigin; Der Tod und das Mädchen [I (Schneewittchen)]; Der Wandrer*. 2000）。
- 『レストハウス、あるいは女はみんなこうしたもの 喜劇』、谷川道子訳、論創社、2007（*Raststätte oder Sie machens alle. Eine Komödie*. 1994）。
- 「戯曲 雲。家。」、林立騎訳、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター企画・編集『舞台芸術15』、角川学芸出版発行、2009、pp. 32-55；「雲。家。」『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp. 93-120（*Wolken.Heim*. 1990）。
- 「別れの言葉（レ・ザデュー）」、「沈黙」、「死と乙女II」、「『別れの言葉——三篇のドラマ小品』、中込啓子訳、鳥影社、2009（*Das Lebewohl (Les Adieux); Das Schweigen; Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*. 2000）。
- 『死と乙女——プリンセスたちのドラマ』、中込啓子訳、鳥影社、2009（*Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinendramen*）。
- 『死者の子供たち』、中込啓子・須永恒雄・岡本和子訳、鳥影社、2010（*Die Kinder der Toten*. 1995）。



- 「日本の読者に」、『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp. 5-6 [ohne Titel [unveröffentlichtes Manuskript]] .
- 「光のない。」、『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp. 7-62 (*Kein Licht*. 2011) .
- 「エピローグ? [光のないII]」、『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp. 63-92 (*Epilog? [Kein Licht II]*. 2012) .
- 「レヒニッツ (皆殺しの天使)」、『光のない。』、林立騎訳、白水社、2012、pp. 121-248 (*Rechnitz (Der Würgeengel)*. 2008) .
- 「光のない。(プロローグ?)」、林立騎訳、フェスティバル／トーキョー実行委員会ほか編『Festival/Tokyo - 12: Documents』、フェスティバル／トーキョー発行、2013、特別付録 pp. 1-11 (*Kein Licht: Prolog? [unveröffentlichtes Manuskript]*) .

## 資料

エルフリーデ・イエリネク略歴・主要作品一覧<sup>1</sup>

略歴・受賞歴・作品関連事件	主要作品
<p>1946 オーストリア・シュタイアーマルク州に生まれる</p> <p>母オルガはカトリックのキャリアウーマン、父フリードリヒはチェコ系労働人階級のユダヤ人（化学学士）</p> <p>幼少時代からウィーンにて、音楽英才教育を受け、ピアノ、ヴィオラ、バイオリンを習う</p>	
<p>1960 ウィーン音楽院にてパイプオルガン、ブロック・フレーテ、のちに作曲を学ぶ</p>	
<p>1964 高校卒業資格試験（Matura）に合格</p> <p>ウィーン大学にて美術史、演劇学を専攻</p>	
<p>1967 大学を中退</p>	初詩集『リザの影』 <i>Lisas Schatten</i>
<p>1968</p>	<p>『田園詩——聴覚小説』 <i>bukolit. hörroman</i>（出版 1979 年） ⇒聴覚劇 初放送：2009.3.20、BR2 演出：レオンハルト・コッペルマン Leonhard Koppelman</p> <p>『終——詩 1966-1968』 <i>ende, gedichte 1966-1968</i>（出版 1980 年）</p>
<p>1969 父フリードリヒ逝去</p> <p>第 20 回オーストリア青少年文化週間詩・散文賞受賞 <i>Preise für Lyrik und für Prosa der 20. österreichischen Jugendkulturwoche</i></p> <p>オーストリア大学生詩大賞受賞 <i>Lyrikpreis der österreichischen Hochschülerschaft</i></p>	
<p>1970</p>	<p>初散文『俺たちおとり鳥だよベイビー！』 <i>wir sind lockvögel baby!</i></p> <p>「終わりなき無責任さ＝無邪気さ」 <i>Die endlose Unschuldigkeit</i></p> <p>「心の揺さぶり合い—— 内部空間テレビジョンの構想」 <i>wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raumes</i></p> <p>『フリッパーへの問い』 <i>fragen zu flipper</i></p>
<p>1971 パイプオルガンの国家試験に合格</p>	<p>初聴覚劇〈ウィーン・ウエスト〉 <i>Wien West</i> ⇒初放送：1972.2.13、NDR3 演出：オット・デューベン Otto Düben</p>
<p>1972</p>	<p>『ミヒャエル—— 幼稚な社会のための少年文庫』 <i>Michael – Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft</i></p> <p>〈太陽が沈めば、仕事を上げられる人もいる〉 <i>wenn die sonne sinkt, ist für manche auch noch büroschluss</i> ⇒初放送：1972.11.3、BR2 演出：オット・デューベン Otto Düben</p>
<p>1973</p>	<p>〈ダイバー沈没〉 <i>Untergang eines Tauchers</i> ⇒初放送：1973.11.22、SDR 演出：オット・デューベン Otto Düben</p>

<sup>1</sup> 以下では、カッコでジャンルを大まかに分類する。小説・散文は『 』、エッセイは「 」、戯曲・演劇テキスト《 》、聴覚劇〈 〉で表し、その他のジャンル（詩集・翻訳・リブレットなど）は『 』の前に記す。なお、原題はカッコの左側に記し、人名等はカタカナ表記後に、アルファベットでも表記する。「⇒」は異なるジャンルへの移行を示す。左側片カッコは、戯曲集や舞台上演の際にまとめて発表された作品を記す。その場合、直前に記された題名が、全体の作品名となっている。「☆」は、副テキスト等に明示された古代ギリシア演劇との関連を示し、「★」は古代ギリシア演劇やギリシア・ローマ神話との関連を示す。なお、題名の邦訳は試訳のものもあり、今後の遂行が要される。

1974	オーストリア共産党に入党	『パウラを例に』 <i>am beispiel paula</i> 〈三人の重要な男性や彼らの周りにいる人たちのバラード〉 <i>Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum</i> ⇒初放送：1974.3.27、NDR 1 演出：ハインツ・ホストニック Heinz Hostnig 〈カスパーと太ったお姫様あるいはカスパーと痩せた農夫たち〉 <i>Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern</i> ⇒初放送：1974.11.10、SDR 2 演出：オット・デューベン Otto Düben
1975		『愛する女たち』 <i>Die Liebhaberinnen</i> 『パウラ』 <i>Paula</i> 『どこから未使用の女を連れてくるか？ 粗末な人生、緩やかな死』 <i>wo nimmt man ungebrauchte frauen her? das schlechte leben, das langsame sterben</i>
1976		「トンネルの終わりに光なし——トーマス・ピンチョンに関するこ と」 <i>kein licht am ende des tunnels – nachrichten über thomas pynchon</i> 〈蜂王〉 <i>Die Bienenkönige</i> [ein science – fiction hörspiel] ⇒初放送：1976. 3.27、SDR 2 演出：ハルトムート・キルステ Hartmut Kirste 翻訳 <i>Die Enden der Parabel</i> (『重力の虹 <i>Gravity's Rainbow</i> 』(1973)トーマス・ピンチョン Thomas Pynchon) [トーマス・ピルツ Thomas Piltz との共訳]
1977		〈イェルカー——ファミリー劇場(シリーズ)〉 <i>Jelka. Eine Familienserie</i> ⇒初放送：1977.2.27-4.17、SWF 1 演出：ペーター・M・ラディゲス Peter M. Ladiges 〈映像化された風景というポートレート〉 <i>Porträt einer verfilmten Landschaft</i> ⇒初放送：1977.12.1、SDR 演出：ハルトムート・キルステ Hartmut Kirste 〈祝われる女〉 <i>Die Jubilarin</i> ⇒初放送：1978.9.11、BR 演出：アレクサンダー・マラコウスキ Alexander Malachowski
1978		『加重的情状あるいは一人の男性親族についての子どもによる報告』 <i>Erschwerende Umstände oder Kindlicher Bericht über einen Verwandten</i>
1979		初戯曲『ノラが彼女の夫を去ったのち何が起こったのか、あるいは社会の柱』 <i>Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften</i> ⇒初演：1979.10.6、グラーツ 演出：クルト・ヨゼフ・シルトクネヒト Kurt Joseph Schildknecht ⇒聴覚劇 初放送：1979.2.15、SDR 2 演出：オット・デューベン Otto Düben
1980		『締め出された者たち』 <i>Die Ausgesperrten</i> ⇒映画化：1982年 監督：フランツ・ノヴォトニー Franz Novotny ⇒聴覚劇 初放送：1979.10.4、SWF2 演出：ハルトムート・キルステ Hartmut Kirste
1981		『クララ S. ——音楽悲劇』 <i>Clara S. musikalische Tragödie</i> ⇒初演：1982.9.24、ボン 演出：ハンス・ホルマン Hans Hollmann ⇒聴覚劇：〈女の愛——男の愛〉 <i>Frauenliebe – Männerliebe</i> 初放送：1982.9.2、SWF 2 演出：ハンス・ゲルト・クロクマン Hans-Gerd Krogmann

1982		《ブルク劇場—— 歌曲笑劇》 <i>Burgtheater. Posse mit Gesang</i> ⇒初演：1985.11.10、ボン 演出：ホルスト・ツァンクル Horst Zankl ⇒聴覚劇：〈ブルクテアッタ〉 <i>Burgteatta</i> 初放送：1991、BR
1983		『ピアノ弾きの女』 <i>Die Klavierspielerin</i> ⇒映画化：2001 監督：ミヒャエル・ハネケ Michael Haneke  「わたしは薄っぺらでありたい」 <i>Ich möchte seicht sein</i>
1984		「わたしはいわばそこに斧を振り下ろす」 <i>Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.</i>  《病あるいは現代女性—— 芝居のようなもの》 <i>Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück</i> ⇒初演：1987.2.12、ボン 演出：ハンス・ホルマン Hans Hollmann ⇒聴覚劇：〈ヴァンパイアの教育〉 <i>Erziehung eines Vampirs</i> 初放送：1986.6.12、SWF 2 演出：オット・デューベン Otto Düben
1985	『テアター・ホイテ』誌最優秀年間劇作家(『ブルク劇場』 <i>Burgtheater</i> )	『ああ荒野よ、ああそれからの擁護よ』 <i>Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr</i>  リブレット『悪魔のローベルト』 <i>Robert der Teufel</i>
1986	ハインリヒ・ベル賞受賞  クルト・ヴァルトハイム オーストリア大統領に就任  イェルク・ハイダー オーストリア自由党党首に就任	『欲求&運転免許 (ポルノグラフィ)』 <i>Begierde &amp; Fahrerlaubnis (Eine Pornographie)</i> ⇒初演：1986.9.20、グラーツ 演出：ウルリケ・オットィンガーUlrike Ottinger  ハインリッヒ・ベル賞受賞講演「ヴァルトハイムたちとハイダーたちのなかで」 <i>In den Waldheimen und auf den Haidern</i>
1987		《夕風大統領—— 小劇、ネストロイ超自由翻案》 <i>Präsident Abendwind. Ein Dramolette, sehr frei nach J. Nestroy</i> ⇒初演：1987.11.7、ベルリン 演出：ヴェルナー・ゲルバーWerner Geber ⇒聴覚劇 初放送：1992.11.30、BR 2 演出：ハンス・ゲルト・クロクマン Hans-Gerd Krogmann
1988	シュタイヤーマルク賞受賞	『雲。家。』 <i>Wolken.Heim.</i> ⇒初演：1988.9.21、ボン劇場 演出：ハンス・ホッファーHans Hoffer ⇒聴覚劇 初放送：1992.9.23、HR/ BR/ SFB 【☆アリストファネス『鳥』?】
1989	ウィーン市文学賞受賞	『快樂』 <i>Lust</i>  「わたしは演劇を求めない。わたしが求めるのは別の演劇。エルフリーデ・イエリネクとの対談」 <i>Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.</i>
1990		映画脚本『マリーナ』 <i>Malina</i> 原作：インゲボルク・バッハマン Ingeborg Bachmann 監督：ヴェルナー・シュレーターWerner Schroeter
1991	共産党を離党	《トータウベルク》 <i>Totenauberg</i> ⇒初演：1992.9.18、ウィーン・アカデミー劇場 演出：マンルフレート・カルゲ Manfred Karge
1993	『テアター・ホイテ』誌最優秀年間劇作家(『トータウベルク』 <i>Totenauberg</i> )	
1994	ペーター・ヴァイス賞受賞	《レストハウス、あるいは女はみんなこうしたもの》 <i>Raststätte oder Sie machens alle</i> ⇒初演：1994.11.5、ウィーン・アカデミー劇場 演出：クラウス・パイマン Claus Peymann
1995	自由党の選挙戦プラカードに「イエリネク」の名前が中傷的に使用される  オーストリアでの「ロマ」の殺害	『死者の子供たち』 <i>Die Kinder der Toten</i>

<p>1996 ブレーメン文学賞受賞</p> <p>『テアター・ホイテ』誌最優秀年間劇作家(『杖、竿、棒』 <i>Stecken, Stab und Stangl</i>)</p>	<p>《杖、竿、棒——手仕事》 <i>Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit</i>  ⇒初演：1996.4.12、ハンブルク・ドイツ劇場  演出：ティルツァ・ブルンケン Thirza Bruncken  ⇒聴覚劇：〈杖、竿、棒！——死体話〉 <i>Stecken, Stab und Stangl! – Eine Leichenrede</i>  初放送：1996.10.8、ORF/NDR/BR  演出：ハンス・ゲルト・クロクマン Hans-Gerd Krogmann</p>
<p>1997</p>	<p>『意味なんてどうでもいい。身体によるはない。』 <i>Sinn egal. Körper zwecklos</i></p> <p>〈死への助言(死さまさま)〉 <i>Todesraten</i>  〔作曲家オルガ・ノイヴィルト Olga Neuwirth と共同制作の聴覚劇、BR〕</p>
<p>1998 ゲオルク・ビュヒナー賞受賞</p> <p>ザルツブルク芸術祭に招待</p>	<p>『スポーツ劇』 <i>Ein Sportstück</i>  ⇒初演：1998.1.23、ブルク劇場  演出：アイナー・シュレーフ Einar Schleaf  【☆ギリシアの合唱隊 <i>griechische Chöre</i>】  ⇒聴覚劇  (スポーツ合唱隊) [2006年の項を参照]</p> <p>《散策中の対話(ローベルト・ヴァルザーをめざし、ローベルト・ヴァルザーとともに)》 <i>er nicht als er (zu, mit Robert Walser)</i>  ⇒初演：1998.8.1、ザルツブルク芸術祭  演出：ヨッシ・ヴィーラー Jossi Wieler</p>
<p>1999 オーストリアの国民議会議員選挙で自由党が第二党となる</p> <p>『テアター・ホイテ』誌最優秀年間劇作家(『スポーツ劇』 <i>Ein Sportstück</i>)</p>	<p>リブレット『子羊さんのお祭』 <i>Bählamms Fest</i></p> <p>戯曲集《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》 <i>Macht Nichts. Eine kleine Triologie des Todes</i>  ⇒初演：2001.4.11、チューリッヒ  演出：ヨッシ・ヴィーラー Jossi Wieler</p> <p>《女魔王》 <i>Erlkönigin</i></p> <p>《死と乙女(白雪姫)》 <i>Der Tod und das Mädchen (Schneewitchen)</i></p> <p>《さすらい人》 <i>Der Wanderer</i></p>
<p>2000 マニユスクリプテ賞受賞</p> <p>自由党・国民党連立政権に抗議してオーストリアでの自作の新たな上演禁止を発表</p> <p>母オルガ・イローナ逝去</p> <p>オーストリア西部カプルのスキー場にてグレッチャーバーン事故が発生</p>	<p>「私なりの異議申し立て」 <i>Meine Art des Protests</i></p> <p>《告别(レザデュ)》 <i>Das Lebewohl (Les Adieux)</i>  初上演：2000.6.22、ウィーン・バルハウス広場  初演：2000.12.9、ベルリナー・アンサンブル  演出：ウルリケ・オットィンガー Ulrike Ottinger  【☆アイスキュロス『オレスティア』】</p> <p>《沈黙》 <i>Das Schweigen</i>  ⇒初演：2000.5.27、ハンブルク・ドイツ劇場  演出：ヨッシ・ヴィーラー Jossi Wieler</p> <p>《死と乙女 II (いばら姫)》 <i>Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)</i>  ⇒聴覚劇  初放送：2000、Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe</p> <p>『欲望(娯楽小説)』 <i>Gier (Ein Unterhaltungsroman)</i></p> <p>人形劇《わたしはオーストリアを愛しています》 <i>Ich liebe Österreich [Kasperlestück]</i>  ⇒初演：2000.6.4、ウィーン</p>
<p>2001</p>	<p>翻訳 <i>Der Jude von Malta</i>  (《マルタ島のユダヤ人 <i>The Jew of Malta</i>) (1589年頃初演) クリストファー・マーロー Christopher Marlowe)  〔カリン・ラオシュ Karin Rausch との共訳〕</p>

<p>2002 ミュルハイマー劇作家賞受賞（『汝、気にすることなかれ』<i>Macht nichts.</i>）</p> <p>ハインリヒ・ハイネ賞受賞</p>	<p>《発電所＝作品》 <i>Das Werk</i> ⇒初演：2003.4.11、ウィーン・アカデミー劇場 演出：ニコラス・シュテマン Nicolas Stemann</p> <p>《アルプスにて》 <i>In den Alpen</i> ⇒初演：2002.10.5、ミュンヘン・カンマーシュピール 演出：クリストフ・マルターラー Christoph Marthaler</p>
<p>2002</p>	<p>『死と乙女 III(ロザムンデ)』<i>Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)</i></p> <p>『死と乙女 IV (ジャッキー)』 <i>Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)</i></p> <p>『死と乙女 V (壁)』 <i>Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)</i> 【☆ヘシオドス『神統記』】</p>
<p>2003 イラク戦争勃発</p> <p>エルゼ・ラスカ・シューラー劇作家賞受賞</p>	<p>《バンビランド》 <i>Bambiland</i> ⇒初演：2003.12.12、ウィーン・ブルク劇場 演出：クリストフ・シュリングゲンズィーフ Christoph Schlingensiefel 【☆アイスキュロス『ペルシア人』（オスカー・ヴェルナー訳）】</p> <p>★「イカロス—— 高き存在 [Ikarus. Ein höheres Wesen.]」 ⇒聴覚劇 初放送：2004.7.18、Ö1</p>
<p>2004 アブグレイブ刑務所での捕虜虐待報道</p> <p>レッシング賞（批評）受賞</p> <p>戦争盲人聴覚劇賞受賞（〈ジャッキー〉 <i>Jackie</i>）</p> <p>ミュルハイマー劇作家賞受賞（《発電所＝作品》<i>Das Werk</i>）</p> <p>フランツ・カフカ文学賞受賞</p> <p>ノーベル文学賞受賞</p>	<p>『雲。家。そしてお家へ。』 <i>Wolken.Heim. Und dann nach Hause.</i></p> <p>《イルムは言う》 <i>Irm sagt</i>、《マルギットは言う》 <i>Margit sagt</i> ⇒《アタバンビーボルノランド——豚をめぐる旅》 <i>Attabambi-Pornoland. Eine Reise durchs Schwein</i> 初演：2004.2.7、チューリッヒ 演出：クリストフ・シュリングゲンズィーフ Christoph Schlingensiefel</p> <p>《バベル》 <i>Babel</i> ⇒初演：2005.3.18、ウィーン・アカデミー劇場 演出：ニコラス・シュテマン Nicolas Stemann - 「イルムは言う」 <i>Irm sagt</i> - 「マルギットは言う」 <i>Margit sagt</i> - ★「ペーターは言う」 <i>Peter sagt</i></p>
<p>2005</p>	<p>『動物たちのこと』 <i>Über Tiere</i> ⇒初演：2007.5.20、ベルリン・ドイツ座 演出：ニコラス・シュテマン Nicolas Stemann</p>
<p>2006 サッカー・ワールド・カップ・ドイツ大会開催</p>	<p>《エリア7》 <i>Area 7</i> ⇒初演：2006.1.19、ウィーン・ブルク劇場 演出：クリストフ・シュリングゲンズィーフ Christoph Schlingensiefel 【☆エウリピデス『バックスの信女』】</p> <p>★《スポーツ合唱隊》 <i>Sportchor</i> ⇒聴覚劇 初放送：2006.4.24、BR 演出：レオンハルト・コッペルマン Leonhard Koppelman ⇒初演：2006.10.27、ベルリン・ドイツ座 演出：レオンハルト・コッペルマン Leonhard Koppelman</p> <p>《ウルリケ・マリア・ストアールト—— 女王たちのドラマ》 <i>Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama</i> ⇒初演：2006.10.28、ハンブルク・タリア劇場 演出：ニコラス・シュテマン Nicolas Stemann</p>
<p>2007</p>	<p>『嫉妬——プライベート小説』 <i>Neid. Privatroman</i> (2008 年まで HP で連載) ⇒聴覚劇 初放送：2011.10.10-12.12 (全 10 回)、BR 演出：カール・ブルックマイアー Karl Bruckmaier</p>
<p>2008</p>	<p>《レヒニッツ（皆殺しの天使）》 <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> ⇒初演：2008.11.28、ミュンヘン・カンマーシュピール 演出：ヨッシ・ヴィーラー Jossi Wieler 【☆エウリピデス『バックスの信女』】</p>

<p>2009 ケルン歴史文書館での倒壊事故発生</p> <p>ミュルハイマー劇作家賞受賞</p> <p>『テアター・ホイテ』誌最優秀年間劇作家(『レヒニッツ(皆殺しの天使)』 <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i>)</p>	<p>《商人の契約—— 経済喜劇》 <i>Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie</i> ⇒初演：2009.10.2、ハンブルク・タリア劇場 演出：ニコラス・シュテマン Nicolas Stemann 【☆エウリピデス『ヘラクレス』】</p> <p>《ぼた山》 <i>Abrahamhalde (Nathan der Weise von Lessing mit dem Sekundärdrama „Abrahamhalde“ von Jelinek.)</i> 初演：2009.10.3、ハンブルク・タリア劇場 演出：ニコラス・シュテマン Nicolas Stemann (イェリネクの二次戯曲『ぼた山』付きレッシング『賢者ナータン』)</p>
<p>2010</p>	<p>《崩壊》 <i>Ein Sturz</i> ⇒《発電所=作品/バスにて/崩壊》 <i>Das Werk/ Im Bus/ Ein Sturz</i> 初演：2010.10.29、ケルン・シャウシュピール劇場 演出：カリン・バイアー Karin Beier 【☆アイスキュロス『アガメムノン』(オスカー・ヴェルナー訳)】</p>
<p>2011 東日本大震災・福島第一原子力発電所での原発事故発生</p> <p>ミュルハイマー劇作家賞受賞</p> <p>『テアター・ホイテ』誌最優秀年間劇作家ドイツ語部門(《冬の旅》 <i>Winterreise</i>)</p>	<p>《冬の旅》 <i>Winterreise</i> ⇒初演：2011.2.3、ミュンヘン・カンマーシュピール 演出：ヨハン・ジモンズ Johan Simons</p> <p>《光なし》 <i>Kein Licht</i> ⇒初演：2011.9.29、ケルン・シャウシュピール劇場 演出：カリン・バイアー Karin Beier ⇒聴覚劇〈まっくら。〉 <i>Kein Licht</i>. 初放送：2012.5.18、BR 演出：レオンハルト・コッペルマン Leonhard Koppelman 【☆ソフォクレス『追跡者』】</p>
<p>2012 フェスティバル・トーキョーにて『光のない。』 <i>Kein Licht</i>、『光のないII』 <i>Epilog?</i>、『レヒニッツ(皆殺しの天使)』 <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i>上演</p> <p>ワーグナー生誕 200周年</p>	<p>《女ファウスト・アンド・アウト》 <i>FaustIn and out</i> ⇒初演：2012.3.8、チューリッヒ 演出：Dušan Davld Pařízek</p> <p>《エピローグ?》 <i>Epilog?</i> 【☆ソフォクレス『アンティゴネー』】</p> <p>《純金 [ラインゴルト]》 <i>Rein GOLD</i> ⇒初演：2012.7.1、バイエルン州立オペラハウス 演出：ニコラス・シュテマン Nicolas Stemann</p> <p>《影(エウリディケーは言う)》 <i>Schatten(Eurydike sagt)</i> ⇒初演：2012.6.23、エッセン・フィルハーモニー劇場 演出：ペーター・シュミット Peter Schmidt 【★Ovid『変身物語』】</p> <p>《通り。街。襲撃。》 <i>Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.</i> ⇒初演：2012.10.27、ミュンヘン・カンマーシュピール 演出：ヨハン・ジモンズ Johan Simons ⇒聴覚劇 初放送：2013.5.18、BR 演出：レオンハルト・コッペルマン Leonhard Koppelman 【☆エウリピデス『バックスの信女』】</p>
<p>2013</p>	<p>《もちろんですとも!》 <i>Aber sicher!</i> 初演：2013.3.14、テアタープレーメン 演出：アレクサンダー・リーメンシュナイダー Alexander Riemenschneider 【☆ソフォクレス『オイディプス王』】</p>

## 初出一覧

- 序論 未発表
- 第一章 未発表
- 第二章 「イエリネクと言説分析の(不)幸な遭遇」、『*Rhodus: Zeitschrift für Germanistik*』、Nr. 26、2010、筑波ドイツ文学会、pp. 49-87.
- 第三章 「デモンストレーションとしての文学——エルフリーデ・イエリネク『告別（レザデュ）』」、『オーストリア文学』、第 28 号、日本オーストリア学会、2012、pp. 32-42.
- 第四章 *Im Tummelfeld der Sprache. Die Bedeutung des Akustischen in Elfriede Jelineks Sportchor. In: Neue Beiträge zur Germanistik. Bd. 10, H. 1*（『ドイツ文学』、第 143 号）, München: iudicium, pp. 135-152.
- 第五章 「拡散する文学——『光なし』における追跡」（日本独文学会秋季研究発表会シンポジウム VIII 第一発表「フクシマ後のドイツ文学——語り・行動・パースペクティヴ」、於・中央大学、2012 年 10 月 14 日）
- 第六章 「沈黙ではなく証言を——エルフリーデ・イエリネク『エピローグ？』（2012）における発話行為」（第六十回ドイツ現代文学ゼミナール、於・箱根静雲荘、2013 年 3 月 5 日）
- 結論 未発表

※ただし、各初出論文および発表原稿には、大幅に加筆修正を加えた。