

ロマン主義的アイロニーのアクチュアリティー

——現代演劇の事例に則して——

田中 均

本稿では、ドイツ初期ロマン主義、とりわけフリードリヒ・シュレーゲルが一八〇〇年前後のテクスト群において提唱した「アイロニー」の理念に注目する。アイロニーとは元来、ある表現、あるいは言説の字義通りの意味とその言説の真意とが乖離している事態を指す修辭学の用語だが、シュレーゲルはこの概念を、哲学的思考の原理であると同時に芸術創造の原理でもあるものとして再定義した。本稿ではシュレーゲルにおけるアイロニーの概念を「ロマン主義的アイロニー」⁽¹⁾と呼び、これが現代の芸術、とりわけ上演芸術にとっていかなるアクチュアリティーを持ちうるのかについて検討する。そのための手がかりとして、現代ドイツの哲学者クリストフ・メンケが、古典悲劇と近代悲劇それぞれのうちに「ロマン主義的アイロニー」の構造を見出していることを紹介し、それについて批判的に考察する。それを踏まえて、現代の上演芸術におけるアイロニーの構造を提示することを試みる。

一、ロマン主義的アイロニーと演劇

芸術創造の原理としてのロマン主義的アイロニーについて考える場合に、上演芸術に注目するのは、一見すると奇妙に思われるかもしれない。なぜなら、「ロマン」という言葉自体が示すように、ロマン主義者が最も重視した芸術ジャンルは小説だからである。しかしシュレーゲルの著作からは、演劇という芸術形式がアイロニーにとって重要な意味を持つことがうかがえる。

例えば、対話形式の文学論「文学についての会話」（一八〇〇年）において、登場人物の一人アントーニオは以下のように述べている。

最も通俗的なジャンル、例えば演劇 (Schauspiel) においてさえ、僕らはアイロニーを要求する。言い換えると僕らは、出来事や人間、つまり人生全体の成り行き (das ganze Spiel des Lebens) が本当に戯れ (Spiel) としてもみなされ表現されることを要求する。これが僕らにとって最も本質的なことで、一切のことはこれにかかっているのではないだろ。 (KA II 323)

ここでアントーニオが述べているのは、演劇の本質はアイロニーにあるということである。演劇は人生を描写するが、それだけではなく、俳優による演技という媒体を用いて描写しており、それゆえに演劇では現実の描写が同時に虚構の戯れでもある。この両義性が「アイロニー」と呼ばれている。

また、シュレーゲルは一七九七年の「批判的断片集」の第四二番では、以下のように述べている。

古代および近代の詩には、アイロニーの神的な息吹を、全体的に至る所で一貫して呼吸しているものがある。そうした詩には本当に超越論的な道化芝居 (transzendente Buffonerie) が生きている。内面においてそれは、全てを見渡し限定されたもの一切——たとえそれが自身の芸術、徳、天才性であっても——を越えて無限に高まる気分である。そして外面においては、実演に見られる、通常のないイタリヤ道化師の物まねの手法である。(KA II 152)

ここで言われているのは、前の引用とは逆に、アイロニーの本質が演劇性にあるということである。アイロニーのうちには、限定された個別的なものを超越する契機と、超越しつつもこの限定されたものを描写する契機があり、この描写の契機をシュレーゲルは俳優術になぞらえている。つまり、ある人物、ある感情を、それが自分そのものではなく、それを距離をとって眺めているにもかかわらず、正確に描写するというあり方である。

しがしシュレーゲルの場合、この引用の「道化芝居」という言葉が示唆するように、演劇としてまず念頭におかれているのは悲劇ではなく喜劇である。よく知られているように、演劇におけるアイロニーとしてシュレーゲルが挙げる实例は、ギリシア喜劇において筋が中断され、コロスが直接観客に語りかける「パレクバシス」という事象なのである (KA XI 88を参照)。

二、クリストフ・メンケの「ロマン主義的」悲劇論

喜劇だけを問題としたことにロマン主義者自身のアイロニーの理論の限界を見ているのは、現代における悲劇の可能性を探究する著作『悲劇の現在』および論文『悲劇の美学——ロマン主義的視点』を著したクリストフ・メンケである。彼は特に後者の論文において、「ロマン主義的視点」から古代悲劇(とりわけ『オイディプス王』に代表される)を、そして近代

悲劇（とりわけ『ハムレット』に代表される）を読み直し、そこにロマン主義的アイロニーの構造を見出している。

二一、古典的悲劇における劇詩の自己省察

メンケは、コノツプ・サールウォールが一八三三年の論考「ソフォクレスのアイロニー」で提唱した「悲劇的アイロニー」の概念およびアルノルト・フーゲによるその批判を踏まえて、『オイディプス王』における本来のアイロニーとは、主人公オイディプスの発話それ自体が二重化していることにであると述べる（AT 185ff.）。その意味について彼は以下のように論じる。『オイディプス王』という悲劇の最大の謎は、裁判と呪いとの不調和である（AT 187）。テーバイの先王ライオス殺害の犯人を捜す際にオイディプスが依拠するのは、裁判という啓蒙され合理化された制度であるが、それもかかわらず彼は殺害犯に対して、呪いという神話的思考に属する行為を行い、それによって知らずに自分に呪いをかける。そして自らが殺害犯であると判明したときも、自分はその行為を意図的に行わなかったと釈明することなく、甘んじてこの呪いを我が身に受け、自らをテーバイから追放する。ここでメンケは、呪いという発話形態の特徴が、他者の行為をあらかじめ決定することにあるということに注目し、オイディプスは演劇の登場人物であると同時に、その演劇の著者の立場にも立っていると論じる（AT 188）。なぜならば著者とは、登場人物が何を言い何を語るかをあらかじめ決定し、それを登場人物に行わせ語らせる人物だからである。「演劇の作者であるということは、あらかじめ書いて指示するという優越性であり、登場人物であるということは、それを事後的に遂行するという無力さである」（AT 189）。オイディプスが呪いの言葉を発するとき、この言葉は、登場人物の行為を指定し記述する著者の立場にある。しかし、一人の登場人物に過ぎないオイディプスが著者の立場に立とうとすることは、傲慢であることを免れない。そのためにオイディプスは著者の立場に立って自らがかけた呪いを登場人物として自らの上に被るのである。この著者と登場人物の二重性が「悲劇的アイロニー」の本質であるとメンケは結論する。

以上の議論によれば、『オイディプス王』とは、啓蒙された制度である裁判における判決が、神話的な呪いへと逸脱することでもたらされる悲劇であるだけでなく、そのテクスト自体のうちに著者とテクストと登場人物との関係が表現されている悲劇でもある。メンケはこの構造を「超越論的劇詩」(「Transzendental Dramatik」と呼ぶ(ÄT 190)。これはシュレーゲルがいわゆる「アテネウム断片集」(一七九八年)の断片二三八番において述べた「超越論的文学」(「Transzendentalpoesie : KA II 204)を踏まえている。シュレーゲルはこの言葉によって、文学作品が文学についての理論を含むために文学の自己省察という構造を持ち、「表現であると同時に表現についての表現」でもあるような現象を指しているが、劇詩についてまさにこの構造を持っているのが『オイディプス王』であり、この作品は自己省察をなす劇詩なのである。

二二二、近代悲劇における演技の自己省察

しかしメンケは、『オイディプス王』という作品は劇詩としての自己省察ではあっても、演劇についての自己省察にはなっていないと述べる。なぜなら、演劇には、著者、テクスト、読者という次元だけでなく、演技という次元があるからである(ÄT 193)。ここで問題になっているのは、演技という次元を強調すると、悲劇は解体してしまう、という一般的な理解である。なぜなら、『オイディプス王』が代表する古代悲劇における、よき意図に基づく行為が悪しき結果へと転換するという構造は、行為における目的と手段の連関を前提としているが、演技において行為は目的と手段の連関から解放された(単なる演技として)提示されるからである(ÄT 194)。ライオネル・エイベルは、一九六三年の著作『メタシアター』において、登場人物が自分自身が演技していることを意識している演劇を「メタシアター」と呼び、その代表としてシェイクスピアとカルデロンを挙げるが、彼は「メタシアター」とは悲劇なき時代の演劇であると規定している。なぜなら、登場人物が自分の行為を単なる演技とみなす「メタシアター」においては、行為がもたらす帰結、あるいは目的と手段との実践

的な連関は考慮に入らないからである。

これに対してメンケは、「メタシアター」もまた悲劇であると主張する。彼によれば『ハムレット』によって代表される「メタシアター」とは、「演技としての自己省察」である。すなわち、演技のなかで演技についての理論が提示されるのである。メンケはより厳密に、「演技としての自己省察」とは、美的なものとしての演技が実践的な行為の連関に干渉するときに生じる、「美的なものの悲劇」についての省察であると規定する。メンケは以下のように述べている。「表現される行為のうちに表示するものとしての演技がともに表現されることで、演技自体から行為が生じる」(AT 196)。「美的なものが絶えず実践的なものに干渉するように——これを美的なもの『至高性』と呼べるだろう——、美的なものとは実践的なものの干渉によって実践的なものの法則に捕われる。それは善きものと悪しきものとの法則であり、悲劇的転換の法則もそれに属してゐる」(AT 197)。

「演技としての自己省察」において生じる「美的なものの悲劇」とは具体的にいかなるものかを知るためには、『悲劇の現在』を参照する必要がある。それによると、『ハムレット』において、主人公ハムレットは、叔父クロード・ディアスが父王を暗殺したという確かな証拠を得るために、叔父の前で旅一座に国王殺害の劇を上演させることによって叔父の反応を探るが、しかし演劇によって真実を突き止めようとするこの試みは失敗せざるをえない。なぜなら、芝居を見て動揺した叔父クロード・ディアスの反応は、一体劇中の何に反応したのか判然としないからである。彼は自分が先王を殺した記憶にさいなまれて動揺したのかもしれないが、現在の国王である自分が殺されることを想像して動揺したのかもしれない(GT 166)。また更に重要な問題として、そもそもクロード・ディアスの反応は本心を表すものなのか、それとも装われた単なる演技なのか判然としないのである。そもそも、ハムレットが演劇によって真実を確認しようとしたきっかけからして、演技を通じて他人の本心を計り知ろうとすることの原理的な不可能性を示唆している、ハムレットは、旅一座の俳優がトロイ陥落について朗誦するとき、この俳優自身には何の関係もない王妃ヘクバについて涙するのを見て、俳優が感情を表現する力に感嘆し、自

らも先王殺害の証拠を得るために行動しようとするのだが、この俳優による感情表現は自覚的・恣意的に行われるものであり、それがいかに力強い感情表現であれ俳優の真正な感情であることを示すものではない (GT 169ff)。ヘクバのために泣く俳優を見ることでハムレットが経験したことは、「振る舞いにおいて表される意図や解釈が本当のものかどうかは分からない」(GT 174)ということである。それにもかかわらず、俳優の表現の力に関係を受けたことで、「俳優のケースはハムレットにとってあらゆる行為のパラダイムになる」(GT 174)。「ハムレットの行為の経験は構造的に演劇の経験に、つまり俳優の演技の経験に等しい」のである (GT 175)。ハムレットにおいては、実践的なもの、つまり目的と手段の連関から切り離された美的なものとしての演技が実践的なものの世界を理解するためのパラダイムになる。そのためにハムレットは、行為者が表しているものが本心であるか、自覚的な演技であるかを常に疑い、その真実を確実に知ろうとするように強いられる。しかしそれを確実に知ることはできないために、ハムレットは自分の行為を無限に先延ばしする。彼はそれゆえに全てのものを、自分の生命とデンマークの王位も含めて失ってしまうのである。ここに、「演技としての自己省察」において生じる「美的なものの悲劇」が存在するのである。

三、ロマン主義的アイロニー再考

メンケの悲劇についての以上の議論から、何を結論することができるだろうか。メンケはアイロニーを自己省察と規定し、古典的悲劇における劇詩としての自己省察と、近代的悲劇における演技としての自己省察を、演劇におけるアイロニーの構造として取り出している。確かに、芸術作品の中にある自己反省の構造を抽出することは、シュレーゲルによる「超越論的文学」の構造、つまり文学が文学理論を内包し、文学であると同時に「文学の文学」でもあるという構造と近似しており、ここにアイロニーを見ることには妥当性がある。しかしその一方で、メンケはロマン主義的アイロニーの重要な特性を見落

としていると思われる。彼は悲劇におけるアイロニーを、芸術作品に対する美的距離の問題として、あるいは美的なものの自律性の問題として理解している。すなわち、彼は古典的悲劇における劇詩としてのアイロニーを、テキストから距離を取って作品世界を冷静に見つめる著者（および観客・読者）と、作品世界の中にあつて指定されたテキストに従つて語り行為する登場人物という二つの次元の差異、そして両者の混同によつてもたらされる主人公の運命の転換によつて説明する。また、近代悲劇における演技のアイロニーは、目的と手段の連関から解放された美的なものとしての演技が実践の世界に介入し、行為のモデルとなることによつてもたらされる悲劇を描いており、これは境界を侵犯することの帰結という否定的な仕方によつて、美的なものと非美的なものの差異、美的なものの自律性を表している。演技の悲劇は、演技が美的なものとして自律性を獲得することによつて初めて成立するのである。

しかし、ここでシュレーゲルのテキストに立ち返ると、本稿の冒頭で挙げた引用で彼は、演劇では「人生全体の成り行きが本当に戯れ「つまり美的なもの」としても表現される」（傍点および「」内は引用者による）と述べていた。この表現をよく見るならば、演劇において表現されるのは、単なる美的な戯れではないし、かといつて劇詩における自己省察というわけでもない。さらに、戯れと真面目（美的なものと実践的なもの）とが決定不可能であると言われているわけでもない。シュレーゲルによると、演劇において、「人生全体の成り行き」「つまり人間の行為とその帰結との連関は、同時に戯れでもあり真面目でもあるものとして現れるのである。

このことを理解するためには、シュレーゲルがアイロニーのモデルとしてソクラテスの哲学を念頭に置いていることに言及するのがよいだろう。「批判的断片集」の断片第一〇八番でシュレーゲルは以下のように述べる。

ソクラテスのアイロニーは、徹底して不随意である「選択の余地がない」けれども徹底して熟慮「反省」された唯一の偽装である（Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene

Verstellung)。これをわざとずる (erkünsteln) ことも、これを思わず明かしてしまう (verraten) ことも等しく不可能である。これをもたない人には、これが最も正直に告白されたとしても謎のままである。これが欺くのは、これを詐術であるともみならず人々だけであり、このような人々は、ソクラテスのアイロニーが世界全体をからかう見事な道化ぶりに喜ぶか、あるいはそれが自分のこともまた言っているのだと予感して腹を立てるかのどちらかである。ソクラテスのアイロニーにおいては、一切がしゃれでありまた一切が真面目であるべきであり、いつさいが正直に明かされ、また一切が深く隠されているべきである。これは処世術の感覚と学問的精神との統一から、完全な自然的哲学と完全な作為の哲学との結合から生じる。これは、限定されざるものと限定されたもの、完全な伝達の不可能性と必然性との、解消しえない矛盾の感情を含んでおり、この感情を引き起こす。円満な凡人が、この絶えざる自己パロディーをどのように受け取るべきかを知らず、繰り返し新たに信じたり疑ったりして、ついにはしゃれを全く真面目とみなし、真面目をしゃれとみなすことで目眩がするとすれば、それはとてもよい兆しである。(KA II 160)

ソクラテスは自らが無知であると称し、知を探求するため、知を持つと称する者たちと対話し、彼らを論駁することでその「知」が単なる思いなしであることを暴露するが、そうした行為のためにソクラテスは、本当は知者であるにもかかわらず無知を装っているとして批判される。しかしソクラテスは、本当は知者であるにもかかわらず、あえて無知な者のふりをして偽装しているというわけではない。ソクラテスの「偽装」の背後に真相があるとみなす者だけが、彼の振る舞いを風刺とみなして喜ぶにせよ、自分に対する当てこすりともみなして腹を立てるにせよ、騙されたと誤解するのである。つまり、ソクラテスのアイロニーはいわば真相のない偽装であり、無知を自称するソクラテスの態度は、それ自体として虚偽ではないので「正直に明かされ」ている「真面目」な態度だが、知へ到達することを目指し続けるといふ点ではこの自称を裏切っているの、「深く隠され」た「しゃれ」の態度でもある。ここには、「限定されざるもの」と「限定されたもの」、絶対的な

知を言い表すことを試み続けることの「必然性」とそのような叙述の「不可能性」が、互いに矛盾しつつ統一されている。このような態度は「絶えざる自己パロディー」と呼ばれるが、これは周囲の常識人に、彼は本当は知者であるのに無知を装っているのではないかという疑いをひきおこしてしまう。このように、ソクラテスのアイロニーでは、ある知に到達しようとするがそれを言い表すことができないために、自らの真面目な語りが同時に戯れとしても現れてしまうのである。

こうしたソクラテスのアイロニーの構造を本稿で問題になっている演劇に適用することには異論もありえよう。確かに、ソクラテスのアイロニーは哲学であり、演劇は芸術であるのだから、哲学はあくまでも真面目なものであり、これに対して演劇は戯れであると規定できるかのように思われる。こうした区別は、メンケの悲劇論における美的なものとしての演技の自律性という観念とも合致する。しかし、ふたたびシュレーゲルを参照すると、彼はアイロニーによって「文学も哲学の高みに登る」(KA II 152)と述べており、美的なものとは非美的なものを截然と分離しているわけではない。彼のテキストによれば、彼は哲学においても演劇においても真面目と戯れとの同時性を要請していると言えるのである。

以上のようにシュレーゲルのアイロニーの概念をより詳細に見ることで、悲劇の解釈において、作品に対する美的距離や、美的なものとしての演技の自律性を強調するメンケの解釈は一面的であり、ロマン主義的アイロニーの理念と齟齬を来していると考えられるのである。

四、「報告」としての悲劇——リミニ・プロトコル《ヴァレンシユタイン——ドキュメンタリーの演出》

それでは果たして、戯れであると同時に真面目である、演技であると同時に現実である、というロマン主義的アイロニーの構造を持った演劇は存在しうるのだろうか。言い換えると、作品に対する美的距離が成立しつつも同時に取り消され、あの行為が演技として美的自律性を獲得すると同時にそれが非美的な実践としても機能する、そのような演劇は可能である

うか。私はその実例たりうるものとして、近年注目を集めている現代演劇の事例を参照したい。それは、ドイツとスイスの演出家三人からなるグループ「リミニ・プロトコル」であり、彼らの作品は「ドキュメンタリー演劇」と呼ばれる。「ドキュメンタリー演劇」の最も重要な特徴は、基本的に職業的俳優を起用せず、あるテーマに関して職業的に、あるいは私生活において関係している一般人を起用することである。この一般人は、演技の専門家ではないが、そのテーマについての知見を持つているために「エキスパート」と呼ばれる。上演は、彼らが自分の生活や過去の出来事について観客に向かってモノローグ中心の報告（プロトコル）を行うことによって進行する。

本稿で特に注目したい実例は、シラー没後二〇〇年である二〇〇五年にマンハイムとヴァイマルの市立劇場の共同制作によって制作された作品《ヴァレンシュタイン―ドキュメンタリーの演出》である。この作品は、シラーの戯曲『ヴァレンシュタイン』と同じく三つの部分からなり、『ヴァレンシュタイン』という戯曲自体に何らかの関係のある人物、あるいはその登場人物に類似点を持つ人物が登場する。例えば、人生の危機においてシラーを読むことで救われたという人物が登場したり、シラー『ヴァレンシュタイン』の第一部『ヴァレンシュタインの兵営』との関連で、ベトナム戦争の帰還兵で現在は兵役忌避を援助する運動を行っている二人のアメリカ人が自分の戦争体験について話す、というように。

シラーの主人公であるヴァレンシュタインに関連する人物はこの《ドキュメンタリーの演出》において二人登場するが、中でもこの演出で中心的な役割を担っているのは、元マンハイム市長候補のスヴェン・ヨアヒム・オットー氏である。彼は伝統的に社会民主党が支配してきたこの都市で、二十九歳の若さでキリスト教民主同盟の候補として市長に立候補して善戦し、その後党の院内代表を務めたが、深刻な党内対立に巻き込まれた後、二年後に市の収入役に立候補したさい、自党の議員の造反で落選するという政治的破局を迎える。彼はこの作品の上演当時は政界から引退し、デュッセルドルフの会計事務所に転職していた。

舞台上でオットー氏は、自分がいかにして政治的信条ではなく単なるイメージ戦略で市長候補にのし上がったのか、そし

て若い院内代表としていかに党内対立に苦慮したのかなどをユーモラスに語る。そして彼が裏切りによって落選するという破局の日をいかにして迎えたのか、投票結果を待つ間に立っていた位置、表情まで事細かに報告する。

こうしたスヴェン・ヨアヒム・オットー氏の舞台上の報告が、美的な演技の自律性とは相当にかけ離れたものであることは明白であろう。むしろこの報告は、芸術としての演劇ではなく、端的に過去の出来事の証言であるかのように思われる。しかし事態はそう単純ではない。彼は確かに演技を行っており、厳密に検討すると、彼の演技は三つの観点から性格づけることができる。

まず、出演者であるオットー氏だけに注目すると、彼は自分自身の過去について単に報告しているだけではなく、この報告に伴って過去の自分の行為、つまり言葉と身振りを自分自身によって再現しており、その意味で、彼は過去の自分自身を演じている。過去の政治的台頭と挫折について語るだけでなく、自分が過去に行った身振り（例えば、市長選挙のイメージ戦略のために面識のないコール元首相と写真を撮ろうとしたときの身振りや、市議団のポスター用の写真を撮影する際に、党内対立を覆い隠して装った笑顔、さらに既に挙げた、収入役選挙の結果を待つときの自分の位置と身振りなど）を細部にわたるまで再現することによって、彼は自分のトラウマ的な記憶から距離をとってそれを客観的に見ることが可能になったかのように見える。確かに、過去の行為はこうした再現によって、それが本来位置づけられていた目的と手段、行為と帰結の連関から切り離されるのであり、反復された行為はメンケが言う意味で美的なものとしての演技になるといえることができる。

この点だけに注目すると、オットー氏は自分の記憶や自分についての自己イメージに基づいて過去の自分を構成し、それを役割として反復することで、自分の負の記憶の重荷から解放されるように見える。しかし、演出家の存在という要素を加えて考察すると、オットー氏が演じている「自分自身」とは、単に彼の記憶や自己イメージの産物というわけではないことが分かる。というのも、リミニ・プロトコルの作品では基本的に演出家が出演者に対して行ったインタビューを元に台本を

作成し、それに則して出演者が舞台上でせりふを語り演技を行うからである。⁴⁾つまり、オットー氏は、彼自身の記憶や自己イメージに基づいて「自分自身」を演じるというよりはむしろ、それらを参照して演出家が構成した役柄を演じているのである。このことは一面で、演じられる「自分自身」という役柄を正確にする効果がある。自己についての記憶はしばしば曖昧で欠落があり、また相互に矛盾していたり、事後的な改変を加えられている。そのため、インタビューを経て演出家によって構成された伝記の方がより「客観的」であると言うことができる。⁵⁾しかしその一方で注意すべきことは、出演者の伝記の全体像を正確に再構成することを演出家は目指していないということである。演出家は、作品全体のテーマ、この場合はシラーの『ヴァレンシュタイン』と出演者の経験とが持つ接点に注目し、その観点から重要と思われる部分だけを抜き出して出演者の「自分自身」として構成しているのである。⁶⁾オットー氏について言えば、彼が舞台上で演じる「自分自身」とは、ヴァレンシュタインと類似した没落の運命を辿ったという限りでの彼自身であり、それ以外の経歴については演出家によって取りあげられることはない。リミニ・プロトコルの作品の出演者の「自己自身」とは、演出家の関心から構成された断片的な役柄に他ならないのである。この点で、出演者が演じる役柄とその記憶や自己イメージとの間にはそもそも乖離がある。このように演出家が出演者に役柄を指定する関係は、メンケが古代悲劇について述べた作者とテキストと役柄の関係と合致している。

さて、さらに観客という要素を加えて考えると、オットー氏の演技は、観客から見ると、過去の行為の再現に留まらず、また、作品のテーマである『ヴァレンシュタイン』との関係で構成された役柄であることも越えて、まさに現在時において行われる政治的行為である。例えば彼は、舞台上で自分のかつての政敵の実名を挙げるが、オットー氏の意図はともかくとして、これは観客から見れば一種の政治的復讐をまさに現在行っていることに他ならない。また彼は上演の一場面で、果たして自分がまた市長選挙に立候補したら、投票しますかと観衆に尋ねる。この作品はマンハイム市でも上演されており、このことは少なからぬ意味を持つ。なぜならマンハイムの街頭には、つい最近まで政治家としての彼のポスターが貼られてい

たのであり、彼はほとんど現役の政治家と言つても過言ではないからである。こうして、オットー氏が舞台上で観客に評価を尋ねるとき、この行為は、オットー氏の自己理解においては、マンハイム市長選に立候補したという過去の行為を反復する演技であり、それによつて自分の過去から距離をとるものであるのかもしれないが、観客、とくにマンハイムの観客にとつては、地方政治の直近の展開の延長線上で捉えられる。このように、オットー氏が過去の行為を反復することで行う演技は、観客にとつては現時点での政治的行為という意味をも持つてゐるのである。

以上検討したように、スヴェン・ヨアヒム・オットー氏が「自分自身」を演じることは、過去の行為を再現するという演技を通して自分のトラウマ的な過去から距離を取ることを可能にする一方で、彼の主観的な記憶やイメージからは逸脱した、演出家の視点から構成された役柄としての「自分自身」を、彼が受け入れるように強いる。これは出演者であるオットー氏を、自分とは何者かという問いに引き戻す。さらに、彼が舞台上で過去の行為を反復することは、観客にとつてはまさに現在の政治的行為として受け止められる。この演技の構造には、出演者自らが過去に行つた「真面目」な（すなわち、目的と手段の連関に位置づけられた）政治的行為を、反復によつて演技という戯れにする方向性がある一方で、その行為についての他者のイメージを突きつけられることで自己について「真面目」に問い直す、また戯れとして行われるこの反復が観客には現在時の政治的行為として受け止められ新たな「真面目」になるという往還運動が見出される。

スヴェン・ヨアヒム・オットー氏は、自己の過去の政治的挫折について報告し、言葉と身振りを反復することによつてその痛手に決着をつけることはできず、過去の行為は観客の前で再現されることで新たな政治的帰結を生み出す。ここに見られる、過去から逃れることの不可能性を「悲劇」と呼ぶことは許されるだろう。そしてこの悲劇は、古代悲劇とも近代悲劇とも異なる現代の「報告」（プロトコル）の悲劇と名付けることができよう。さて、シユレーゲルにおけるロマン主義的アイロニーの概念においては、知を言い表そうと真面目であることがその限界ゆえに戯れとして現れてしまうという構造が見出されるが、《ヴァレンシユタイン——ドキュメンタリーの演出》に代表される現代の「報告」の悲劇においては、過去の

行為を再現することで戯れにしようとするのが、自分とは何かという真面目な問いと、観客における真面目な反応を引き起こしてしまうのであり、それぞれ真面目から戯れへという方向性と、戯れから真面目へという逆の方向性を示している。しかし、ある行為が同時に戯れとしても真面目としても現象してしまうという構造はたしかに共通しているのであり、ゆえに私は、リミニ・プロトコルの演出のうちに、舞台芸術においてロマン主義的アイロニーの本来のあり方を表現した形態を見出すのである。

注

フリードリヒ・シュレーゲルの著作は、以下の著作集から引用し、「」内の略号で示す。略号の後のローマ数字は巻数を、算用数字は頁数を示す。

[KA] Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jaques Anstett u. Hans Eichner. Paderborn u. a. (Schöningh) 1958ff.
 また、クリスティアン・メンケの著作は以下の略号で示す。

[GT] Christoph Menke: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2005.

[ÄT] Ders.: Ästhetik der Tragödie. Romantische Perspektiven. In: Bettine Menke und Christoph Menke (Hg.) Tragödie Trauerspiel Spektakel. Theater der Zeit (Berlin) 2007.

(1) 筆者は、形容詞“romantisch”に対応する訳語として、「ロマン的」と「ロマン主義的」を区別し、前者はシュレーゲル自身が用いる場合、後者は他者がシュレーゲルの思想を指して用いる場合に適用する。シュレーゲルは自分自身の思想や著作を“romantisch”とは形容しない。この形容詞を彼が用いるのは、まずもって、文学ジャンルとしての「ロマン的文学」(romantische Poesie)‘すなわち」小説」(Roman) のことである。

- (2) 筆者はこの作品を二〇〇五年の十一月にベルリンのHAU2で観劇した。またこの作品の内容について、以下の論考を比較的研究し、紹介されている。Jens Roselt: In Erscheinung treten: Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens. In: Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll. Hg. von Miriam Dreyses und Florian Malzacher. Berlin (Alexander Verlag) 2007.
- (3) オットー氏の演技が本人に似てカタルシスをもたらした、という証言について、以下を参照。Eva Behrendt: Spezialisten des eigenen Lebens: Gespräch mit Rimini Experten. In: Experten des Alltags, S. 67.
- (4) 以下を参照。Florian Malzacher: Dramaturgien der Fürsorge und Verunsicherung: Die Geschichte von Rimini Protokoll. In: Experten des Alltags, S. 39.
- (5) インタビューに答えて出演者の記憶の曖昧さを露骨に示しているのは以下を参照。Florian Malzacher: Dramaturgien der Fürsorge und Verunsicherung, S. 40f.; Tobi Müller: „Ihr habt doch das Leben lang geprobt!“. Die Entstehung von Uraufführung: Der Besuch der alten Dame. In: Experten des Alltags, S. 211f.
- (6) ハンズは、このプロトコルの「リアル・プロトコル」自体に関する証言を参照。Helgard Haug und Daniel Wetzl im Gespräch: Wir suchen Darsteller mit Rollen, die schon geprobt haben. In: Kathrin Tiedemann und Frank Raddatz (Hg.): Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Berlin (Theater der Zeit) 2007.
- (7) オットー氏が演劇に参加した動機として政治的な復讐がある、という見解は以下を参照。Jens Roselt: In Erscheinung treten, S. 55.

(たなか・ひとし) 山口大学人文学部講師)