

ハントケの「言語劇」について

澤 岡 藩

60年代半ばに成立した劇作である Weissagung『予言』(1964), Selbstbe-zichtigung『自己帰罪』(1965), Publikumsbeschimpfung『観客罵倒』(1965)及び Hilferufe『助けを呼ぶ声』(1967)の各作品をハントケは「言語劇」(せりふだけの芝居)と呼んでいる。それらは伝統的な意味での筋を持たず、むしろ、『観客罵倒』の中の表現を使えば、「我々の(語る)ことばが、我々の(演ずる)行為」として働いている。もちろん、「言語劇」の中ではことばが主題なのである。それには二つの意味がある。第一にことばの容量の範囲内でのみ、我々の思考及び感情が構成され、それらの容量も決定されるということ。第二に、ことばはその意味を止揚され、と同時に何ものかに具体化され物質化されようと試みられ、美的に戯れることが可能なものになっているということ。この二点である。

『自己帰罪』では、どちらかという重点は前者のほうに置かれている「ich」をことばの文法的脈絡のなかへ組み込むことで、個を社会的規範の中に捕われたものとして指し示す。これは例えば以下のようにパターン化した表現として繰り返される。

Ich habe die Eigenschaftswörter gelernt.

Ich habe den Unterschied zwischen gut und böse gelernt.

Ich habe die besitzanzeigenden Wörter gelernt.

Ich habe den Unterschied zwischen mein und dein gelernt.(70)¹⁾

『予言』では、むしろ后者の相が強調されている。ハントケはメタファーを Die Fliegen werden sterben wie die Fliegen.(53)のように短絡させる²⁾ことで「最大限音響的な濃度」を意図する。意味はなく、ことばは単なる響きの刺激となる。大地をメタファーでとどろきわたらせようとしている。³⁾

「言語劇のことばは、ことばの外部に横たわる何かとして世界にあるものを示すのではなく、ことばそのもののなかにある世界を指し示す。」(201)このハントケのことばは、したがって二つの観点から見ることができる。「ことばそのもののなかにある世界」とは、一方でことばに変容した世界であり、他方で、無意味で純粋に美的な「ことばという世界」である。⁴⁾

『助けを呼ぶ声』はこのことばの両面を典型的に示している。話し手（任意の多数の人々）(91)が‘Hilfe’ということばを探し求める。その限りではその意味は重要ではない。だが実際の探索の際には助け（Hilfe）が必要なので、このことばの意味は具体的に必要とされる。その時このことば自体は重要でなくなる。この語が探されることで、その意味は探りを入れられるが、見つめられた瞬間に意味は棚上げされる。「彼らがようやくHilfeという語を見つけたとき、彼らはもうHilfeを必要としない。」(91)記号と意味はこの作では決して出会うことがない。それによってことばはその伝達の手段としての働きと、それ自信の生命が明確にされる。

Rainer Nägele とRenate Vorisは、「ハントケがこの語の相関関係の意味論的分野を舞台として選んだことは偶然ではない」⁵⁾と述べている。つまりこの劇はハントケの作品の表題をもじれば、内面世界（Hilfeへの要求とその遂行）の外面世界（記号としてのHilfeという語）の内面世界（Hilfeという語の意味）として把握できるが、一方で、純粋にことばの響きのみを喚起したものである。

言語劇は、罵り、自虐、告解、供述、疑問、弁明、いいわけ、証言、助け

を呼ぶ声などの、自然な表現形態を用いているが、それは、ここにあげたすべての自然な表現形態の身振りを、イローニッシュに劇場で模倣するものである。(201)

『観客罵倒』の主要なねらいも、「罵倒の自然な表現形態」をテーマとすることではないかと、この記述からとりあえず推測される。事実、研究者たちもそのような論議をしている。Mixnerも、W.Buddecke/J.Hieningerから次のような引用をしている。「観客は、ことばの支配的な力を熟考するように求められている。観客は、否定するに値する現実を目を向けることを求める罵りが、単に慣習的な否定に従事するだけであり、その罵りの意味が攻撃されるものの価値、無価値にかかわりなく決められるような言語使用の偽りの図式を満たすだけだということを認識しなければならない。」また、Schultzからも、「ことばは自己自身に帰着し、自己目的になっている。」との指摘を引用する。⁶⁾

この仮定はしかしほとんどその根拠がない。なぜならやっと終わりも近くなってからなされる『観客罵倒』のなかの本当に罵りといえる観客に対する罵倒は、この劇のひとつの表現法であり、そのようなものとしてだけまず驚きを呼び起こすものだからだ。

この劇の主要部はふたつのテーマの複合からなる。いまこの劇場で上演中に起こっていることの挙述と、通常このような場で生じることの挙述の両面である。今現在上演中に起こっていることをテーマとしてとりあげることは、この劇そのものが表出している。「俺たちはなにも語らないよ。いっさい行動しないよ。ストーリーなんてないんだよ。なにも演じたりしないよ。なにも見せないし、話すだけだよ。俺たちはあんたがたに語りかけることで演じるんだ。」(185)

このことはまた、観客が語られることばの焦点に陥ることも示している。「あんたたちがまさにテーマなんだよ。」と彼らは語りかけられる。そして彼ら

が感じ、考えること、することまたしないこと、また彼らが何であり、何でないかが列挙される。

Sie haben sich etwas erwartet.

Sie haben sich vielleicht etwas anderes erwartet.

Sie haben sich Gegenstände erwartet.

Sie haben sich keine Gegenstände erwartet.

Sie haben sich eine Atmosphäre erwartet. (185)

劇場で通常起こることをテーマとすれば、伝統的な劇場の機構と上演法に照明が当てられる。

Hier wurde gespielt. Hier wurde Sinn gespielt. Hier wurde Unsinn mit Bedeutung gespielt. Die Spiele hier hatten einen Hintergrund und einen Untergrund. Sie waren doppelbödig. ... (202)

これはまた逆に『観客罵倒』が何でないかも示している。

Hier gibt es kein Geschehen, das Sie ansprechen soll. Das ist kein Spiel. Wir treten aus keinem Spiel heraus, um uns an Sie zu wenden. Wir haben keine Illusionen nötig, um Sie desillusionieren zu können. ... (185)

伝統的な劇場の機構は従って、直接示されることと、それに背くことの二つの方法で意識化される。この意識化が、これらの言語劇の本来の目的であるとみられなければならない。罵倒の自然な表現の芸術的な分析ではないのである。むしろ観客を罵倒することもこのテーマに組み込まれていると言える。

劇場の機構をテーマ化することの意味は、観客に自分自身を意識化させることにある。観客が劇を劇として、文学上の形式を形式として認知すれば、彼らはあらかじめ当然とされた関連から切り離されて、自らを意識する。「観客は考えることで阻害されるのです。」とブレヒトも（別の意味で）いったかもしれない言葉でハントケは述べている。「この劇は一つの前口上である。」(183) ということの意味もそこにある。自己を意識したものとして、観客は感じ方を変え、別様に行動することになる。

Sie sind das Thema. Dieses Stück ist eine Vorrede zum Thema. Es ist die Vorrede zu Ihren Sitten und Gebräuchen. Es ist die Vorrede zu Ihren Handlungen. Es ist die Vorrede zur Ihrer Tatenlosigkeit. ... (206)

すでに劇の冒頭で、まだ俳優たちが言葉で観客を照らし出す前に、サーチライトが観客を照らし出す。彼ら（話し手たち）が前景にでてくる前に、再び舞台と観客席が明るくなる。上演中ずっと、舞台と観客席の明るさは保たれるように指示されている。観客はもう暗闇の中で無名のものとして留まることはできず、舞台の中に現れ（geschehen）ることになる。壁を通したコミュニケーションである聴くことが、直接のコミュニケーションになる。ただ聴いているだけではなく一心に傾聴しなければならない。Sie hören uns nicht zu. Sie hören uns an. (185)

この文に対しては、罵倒の直前にでてくる、もう一つ別の対になる文がある。Dadurch, daß wir Sie beschimpfen, werden Sie uns nicht mehr zu hören, Sie werden uns anhören. (208) 長くそういうものとされてきた鑑賞の仕組みを混乱させ変えるためには、直接に呼びかける形式が必要とされた。Indem wir beschimpfen, können wir unmittelbar werden. (207) これは罵倒の一つの理由である。長い伝統の中で作り上げられた固着は、距離を置いた冷静で理性的

な呼びかけでは解くことはできない。

もう一つの理由は、伝統的な劇に対抗して書かれた劇もやはり劇であり、だから緊張（サスペンス）という要素なしですますわけにはいかないからだ。この点はハントケも十分意識はしている。しかし何がサスペンスかという点の認識が異なる。彼の詩的観念の現実化によって作品が生じるわけだが、それらはたいてい伝統的な意味では退屈なものになる。彼自身はサスペンスを、作者として作品にもたらした自明性と非自明性から、また実現された作品の可能性と不可能性から生じるものとするのだが、それとは別の緊張がタイトルによってすでに意識化されてしまっているだけでなく、また劇のはじめに、舞台に歩みでてくる俳優がののしりの言葉を歩きながら語る時すでに観衆はこの劇がどのように進むか予感し何かを予期する姿勢へと変えられてしまっている。

だからこの劇は、自ら認めているが、実は劇場の枠を取り払うことはできない。また、それは観客にも伝えられる。Das Theater wird nicht entfesselt. (188) そこから、この劇の中で完結して発見された劇場の世界は仮想の世界としてこの劇自身に対置されることになる、と理解される。そして観客を罵倒することは、直接のコミュニケーションをすることで緊張を生じさせると同時に、作者の狙う本来の緊張を生じさせるには虚しい戯れにおちいることとなる。この事態もまた直接語られることである。

Wir werden aber nicht Sie beschimpfen, wir werden nur Schimpfwörter gebrauchen, die Sie gebrauchen. Wir werden uns in den Schimpfwörter widersprechen. Wir werden niemanden meinen. Wir werden nur ein Klangbild bilden. Sie brauchen sich nicht betroffen zu fühlen. (208)

それ故、劇と観客の距離の破壊は、同時に新たな距離を創り出すことでもある。この新たな距離をどう形成するかが、ハントケには決定的に重要なことだっ

た。1969年のカッセルでの、experimenta 3 で次のように述べている。

そのかぎりでは、劇場の観衆の行動に対する要求は偽善的で恥じるべきである。もし、行動ということが、距離を置いて集中した鑑賞の際の落ち着いて、聡明な反応ではなく、単に肉体的で無意識の機械的な反応と理解されているのであれば。舞台上の出来事が、距離をおきまた秘儀的に演じられるほど、それだけ明瞭にまた理性的にこの抽象物をみる観客は自己自身の状況を外部から具体化できるということを、はっきりさせなければならない。⁷⁾

すでに述べたように、舞台上の出来事と観客との距離は、逆説的だが、まず破壊されてそれから再び作られなければならない。ハントケは観客の思考を内容的に誘導したいのではなく、上演の方法でそれを可能にしたいのである。彼には独立した反応が問題なのであって、思慮の結果の反応が問題なのではない。「思考を可能にすることを可能にするため」に、観客はまずいくらか命を吹き込まれ、蘇らなければならない。それがこの劇では問題なのである。

ところでハントケは『観客罵倒』で初めて観客が「解放の契機」(199)となった、と主張しているのではない。逆である。それならかつてのイリュージョン(錯覚)劇場でもそうだった。そして彼の場合、観客を否定するという手法を功利的に用いることに対する嫌悪はますます大きくなるので、彼にとっては、ただもう彼自身を意識化する事のみが楽しみとして可能となるのである。自分が書きたいことのテーマなどはない、あるとすれば自分自身をひたすら明らかにすることだけだという既にあちこちで引用された『私は象牙の塔の住人』の姿勢はここでも変わらない。

罵倒がここに達するにいたって同時にそれは劇の筋を拘束力のないものにする。確かに前もって、「これは劇ではない。我々は演じない。」(185,187)と繰り返し述べられてはいたが、罵倒とともに劇は変容し、以前に「純粋な劇」

と呼ばれたものになる。それはつまり、上演時間と演じられるものの時間、観客席と舞台の時間が同じ劇として、また劇の前の部分とは対照的に伝達がもう成立しない劇になることを意味している。このようにして舞台上の「出来事」はことばの二重の意味で無意味になる。一つには、それが自分自身としてあるもの以外の何者をも指し示さないからで、二つにはそのためにあらゆる重みを失うからである。この劇の作劇法の狙いも、矛盾そのものになり、重みがなくなる。距離を克服しながら、新たに距離を作り出さねばならず。純粋な現在の創出を目論みながら、時を消滅させることを目論む。「時のない演劇のみが意味を免れる。」(203) というわけだ。付け加えれば、シラーは時の中での時の止揚を芸術の作用とみていた。それが、ハントケによれば芸術作品そのものの中で起こらなければならない。自己原因としての劇、これもまたすでに内容としてその中に存在していた。

Sie werden sich bewußt, daß Sie sitzen. Sie werden sich bewußt, daß Sie in einem Theater sitzen. Sie werden sich Ihrer Gliedmaßen bewußt,... Sie werden sich Ihrer Finger bewußt. Sie werden sich Ihrer Zungen bewußt. Sie werden sich Ihres Rachens bewußt.

ここでは語られていることが、口に出して言われることで初めて実現する。自分自身を指し示す文章 — Sie spielen nicht mit. Hier wird Ihnen mitgespielt. Das ist ein Wortspiel.(186) — とそれを越えてもう一度生産する文章 — Hier gibt es keine stummen Buchstaben. Hier gibt es nur das stumme H. Das ist eine pointe.(191) — とを区別しなくてはならない。

『観客罵倒』は自分自身を指し示し、同時に自分自身を作り上げる劇であるから、自分自身の劇としての限界もテーマ化されている。この理由から、多くの批評家と同様に、この劇が結果として劇場破壊というゼロ地点を目指してい

る、と見ることは誤っている。⁸⁾ ハントケは彼の意図の彼によって見通せない弁証法の犠牲にはなっていない。⁹⁾ この弁証法はこの劇のテーマの一部であるからだ。「あんたがたはこの劇の弁証法的構造を見通しちゃあいないね」(191)という表現は批評家に向けられている。彼らは劇の自己矛盾だけを明らかにしたが、それはある観客が、舞台前縁の取り壊しと罵倒をまともにとって、公演は中断され、劇の中で言われた「ここは仮象の世界だよ」(194)と言う言葉を受けいれず、劇場世界の暴露を追体験しなかったことと同様である。こうした批評で見逃されていることは、もし観客が罵倒をプレイとして受け取り、面白がって甘受したという場合を考えると、この劇も実は自己矛盾に陥ると言うことだ。

しかし自己矛盾は劇の中でテーマ化されているから、同時に自己充足もしているわけで、これがこの劇の弁証法的な構造である。なぜなら笑いながら罵らせている観客は、彼らが観客罵倒の中で発見された劇場世界の仮象登場人物だと理解したことを証拠立てているからだ。そして怒って上演を中断させる観客は、劇がそれを意図していたことを意識させられて、次にあげる文例の過去形が疑いもなく実現したことになるのである。

Sie waren eingespielt. Sie lehnten sich in Ihren Sitzen zurück,..Sie ließen geschehen. ...Sie vergaßen, wo Sie waren. ...Sie bewegten sich nicht. Sie handelten nicht. ...Sie folgten keinem natürlichen Antrieb.(201)

『観客罵倒』が暴露することに努めた劇場の本質は、罵倒の導入によって上演されることになった。なぜなら今明らかになったことは、罵倒が罵倒として受け取られれば、正に受け取られていないのであり、またその逆も真であるから。事実「ここにこそ仮象の世界がある。」ので、それをまともな世界にする試みは、その破壊とともに終わる。

観客が劇を共同製作したり、あるいは相手役になるような劇では、彼らはまた、その劇の悪役または主人公として共演者となる。たとえ最初は「君たちは参加しない」と言われていても。それであらゆる観客の反応の考え得る全体が劇に属することになる。

初演の頃の『観客罵倒』の観客の反応は、考えられる反応のうちの二つの極端を典型的に示した。初演の観客は面白がり熱狂して反応した。二度目の上演の観客は怒って上演を妨げた。しかし、だいたいにおいては、この劇が潜在的に持つ能力が十分引き出され、そこから理想とするところが現れ得るような受容のされかたをした。つまり、観客の両極端の反応が一緒に見られたのである。

これは、『観客罵倒』が、上演用劇であるだけでなく、新たな逆説だが、読むための戯曲でもあるということによる。この劇のその後の扱われ方からもそれはわかる。著者は、この劇が人々を苛立たせる作用を失うとすぐ、舞台に掛けることをやめた。しかし実際は上演は続いていたようで、Stücke 1 への前書きで、ハントケはこっそりそのことをほのめかしている。

次第に私のうちに、『観客罵倒』を再び見たいという欲求が募ってきた。この劇を5年以上も上演している小さい劇場で。アガサクリスティ... 一寸たわいのない夢のように珍しいことに違いない。¹⁰⁾

これは1953年以来ロンドンで、毎シーズン（1974年までThe Ambassadorsで、そしてそれ以降はSt.Martin'sで）上演されているクリスティのThe Mousetrapを恐らく指していったものであろう。『観客罵倒』も長年にわたって上演されていば、それもその決定的な爆発力を失っていただろう。その機知はポーズとなり、また機械的規則となりそこから革新力は奪われていたこととだろう。だからこの撤退したように見える劇の歴史は、見かけ上自然なドラマトゥルギを意識化させ、その裏をかいて効力をなくさせるというその入り組んだ構造を

確かめまた充足させるのである。

この場合でも、同時に生じる自己矛盾、長期上演による効力の喪失を内包した新たな自己自身に対応しなければならないというパラドックスは、テキストの外側から考慮されるだけではなく、内容として内部に含まれている。それは読むための戯曲として別の局面を開く。作品は次のような指示で終わる。

すぐに幕が下りる。しかし閉められたままではない。観客の行動に関係なく、すぐにまた開けられる。話し手は誰をも注視することなく立って、観衆を眺めている。スピーカーからは、観客に対して割れるような拍手と、非難の口笛が聞かされる。耳をつんざくようなわめき声が観客が退場するまで連続して続く。それからやっと幕が下りる。(211)

劇場という世界が手を変えテーマ化されているので、舞台のドラマトゥルギイだけが、照らし出されるのではなく、観客の劇を見ることに対する心の準備、彼が劇場に座ってまだ降りている幕を見るときから、その幕が下りていることも主題化されたドラマトゥルギイの一部となる。しかも劇の終わりには観客ではなく読者のみが体験できる終わりがある。そこでは「頭蓋の下のただの想像」という本当の距離が生じている。

注

- 1) Publikumsbeschimpfungは Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiele Aufsätze. Frankfurt/M 1974 から、その他は Stücke 1. Frankfurt/M 1979から引用。引用のあとの数字は頁を示す。
- 2) M.Mixner: Peter Handke. Kronberg 1977, S.32
- 3) S. P.H. Stücke 1, S.204
- 4) M.Mixner: S.72
- 5) R.Nägele/R.Voris:Peter Handke. Autorenbücher 8. Hrsg.von Heinz Ludwig Arnord und Ernst-Peter Wieckenberg. München 1978, S.79

- 6) M.Mixner:S.30
- 7) P.Handke: Die Arbeit des Zuschauers. S.104
- 8) Uwe Schulz: Zwischen Provokation und Reflexion: Peter Handkes Stücke,
In: Text+Kritik, 24/24a, 3.Aufl. 1976 S.70
- 9) Jürgen Jacobs: Peter Handke. In: Deutsche Literatur seit 1945 – In Einzel-
darstellungen, hrsg.von Dietrich Weber, Stuttgart 1970 S.634
- 10) S. P.H. Stücke 1, S.7