

演戯の精神史——ジュネ『バルコン』

The Intellectual History of “Jeu” ——Genet's *Le Balcon*

矢 橋 透

YABASE Toru

はじめに

一七世紀から出発した我々の「精神史」も、一八・一九世紀を経ていよいよ二〇世紀に到達した。ここで扱うのは、二〇世紀フランス演劇界に屹立する劇作家ジャン・ジュネの代表作のひとつ『バルコン*Le Balcon*』である⁽¹⁾。この作品では、バルコンという名の娼家を舞台に展開される演劇的な「プレイ」が、まず「演戯」、つまり演劇作品における演技ないしは演劇のメタ的表象として提示され、その後そうした演劇の世界が、政治権力や反乱といった外の世界を次第に侵食していくさまが描かれる。まさに、我々のテーマにふさわしい演劇的世界観が見られるのである。

ジュネの生涯と作品、そしてその時代

ジャン・ジュネは一九一〇年一二月に、パリのオブセルヴァトワール（天文台）大通りに近いアサス通りのタルニエ産科医院で生まれている⁽²⁾。母親のカミーユ・ガブリエル・ジュネは未婚の家政婦であり、父親は知られていない。翌年七月、母親は息子を児童養護救済院に遺棄。その後ジュネは救済院によって、フランス中部ニエーヴル県の小村アリニィ＝アン＝モルヴァンの職人の家に里子に出される。

一九二三年に初等教育を優秀な成績で終了したジュネは、パリの職業訓練校で印刷工の研修を受け始めるが、二週間後に脱走、その後も脱走を繰り返し、のちに小説の舞台となるメトレの少年感化院に収容される。二九年には感化院を出るために軍隊に入隊、南仏や中東の部隊に配属になる。だが三六年にはエクス＝アン＝プロヴァンスで脱走し、その後軍の追跡を逃れるため一年間にわたってヨーロッパ各地を放浪する。翌年パリに戻るが、今度は窃盗による収監を繰り返す。

一九四二年ごろから獄中で書き始められた同性愛体験を赤裸に語った処女小説『花のノートルダム *Notre-Dame-des-Fleurs*』が、紹介され親しくなったジャン・コクトーの仲介で、翌年地下出版される。その後四八年までに、ジュネはまさに驚異的な創作力で、同系統の小説『薔薇の奇跡 *Miracle de la rose*』『葬儀 *Pompes funèbres*』『ブレストの乱暴者 *Querelle de Brest*』『泥棒日記 *Journal du voleur*』をつぎつぎに執筆刊行する。四七年には戯曲『女中たち *Les Bonnes*』が、当代を代表する演出家ルイ・ジュヴェによって初演され、しだいに名前が知られるようになる。そして五一年には、大出版社のガリマール社が『全集』の刊行を開始。名声はいっきに絶頂に達するが、『全集』第一巻の巻頭を飾るはずだったサルトルの序文が、『聖ジュネ』という膨大な評論に発展して第一巻全体を占めることになり、それを読んだジュネは、自分の心を解剖された気になって精神的危機に陥り、創作不能の状態になる。

しかし五三年ごろから再び旺盛な創作の時期に入り、支配と被支配の関係を扱った戯曲をつぎつぎに生み出していく（『女中たち』も、すでにこうした傾向にあったのだが）。まず『バルコン』が五六年に出版、翌年初演される。五九年には『黒んぼたち *Les Nègres*』が、演出家ロジェ・ブランによっ

て初演され、大成功を得る。つづいて『屏風*Les Paravents*』が六一年に刊行。このフランスの植民地支配を扱った戯曲は当初から大きな反響を呼んだが、アルジェリア独立の決まったのちの六六年にオデオン座で初演（ブラン演出）されたおりに、社会的事件といつてよい大スキャンダルを巻き起こした。こうして名声＝悪名の沸騰するなか、恋人や近親者の自殺に遭遇したジュネは再び精神の危機に陥り、六六年には自身が自殺を試みている。

日本をはじめとするアジアへの旅によって精神の回復を得たジュネは、帰国後すぐパリで六八年の五月革命に触れ、政治活動の時代へと入っていく。七〇年代からはブラック・パンサーやパレスチナ難民と連帯し、過激な政治的発言を続ける。一九八二年九月にはシャティエラのパレスチナ難民キャンプでの大虐殺の現場に遭遇し、この際の大きな衝撃が、政治活動の時代を回想する最後の作品『恋する虜*Un Captif amoureux*』を書く原動力となる。癌に侵されながらも執筆を続けたジュネは、ついに八五年一月に脱稿。翌八六年四月、パリのホテルで第二版に手を入れている最中に逝く。作品は、五月に刊行された。

以上の記述からも明らかなように、ジュネの作家としての活動は、小説期・演劇期・政治活動期（その最後に『恋する虜』が書かれる）の三期に分かれている。これらの時期は表面的にはひじょうに異なる様相を呈しているが、今後それら三つの時期の作品を総合的に捉えなおしていくことが、研究上の課題となるだろう。そうしたなかで、この小論で扱う「演劇性」というテーマはひとつの鍵になるとと思われる。ジュネは、第二次世界大戦後に現れたイヨネスコをはじめとするいわゆるヌーヴォー・テートルの一員として捉えられたが⁽³⁾、そのなかで——ベケットを除けば——現在でも常時大劇場のレパートリーを飾る唯一の作家といつてよく、二〇世紀のフランスで、世紀前半のアントナン・アルトーとともに、世界の演劇界にもっとも影響を与えた劇作家と言つてよいだろう。

ジュネが作家としてもっとも活躍した第二次大戦後の四半世紀という時代は、フランスにとってはまずなによりも、インドシナ戦争（四六—五四年）とアルジェリア戦争（五四—五八年）というふたつの植民地解放戦争によって、特筆されるであろう。それを通じてフランスは、まさにもがき苦しみながら、古い帝国主義的な国家アイデンティティを少しずつ脱ぎ捨てていった。そして、そうした動きが行き着いた先が、一九六八年の五月だったと考えられるのではないか。そこには一瞬であれ、既存の政治権力の空白状態が現出したのだから。

そして思想的には、その同時代「フランス現代思想」の波が、ドイツ観念論の超越論的「主体」を、「差異」の概念のもとに解体しつつあった⁽⁴⁾。四〇—五〇年代のバタイユやブランショの「外の思考」に端を発し、六〇年代に入って、ソシュールの流れを汲むレヴィ＝ストロースやバルトラの「構造主義者」が、言語を初めとする人間の営為を「主体」を超える「差異の体系」として捉えなおしていく。そして、こうした「主体」の解体の動きは、その後の「ポスト構造主義者」のラカンやデリダ——デリダとジュネは親交があり、互いに影響を与え合つたことが知られている——またドゥルーズらによって、さらにラディカルに多彩なかたちで加速されていくのである。

『バルコン』のストーリー、また^{ヴァリアント}異本について

舞台は、スペインを思わせるある国の首都。そこには反乱の嵐が吹き荒れ、王妃を中心とする宮廷は、警視総監によってかろうじて守られているが、壊滅寸前の状態にある。だがそうした動乱もどこ吹く風、今日もイルマの経営する娼館「バルコン」——じつはそれは、警視総監がその後ろ盾になっているのだが——には、お得意客たちが詰めかけている。バルコンはいっぼう変わった娼家で、客は衣装をつけ娼婦を相手に、自分の憧れの役を演じて興じるのだ。

幕が開くと、司教役の男がたったいまプレイを終えたところ。イルマはさっさと追い払おうとする

が、男はいつまでも芝居の余韻に浸ろうとする。つぎの場面では、裁判官と被告の女そして拷問係が、トリオによるSMプレイのまっ最中。裁判官と泥棒女は、精神的に攻守を替えながら、役にのめりこんでいる様子。第三場では、将軍役の男とイルマが、馬役の女を待っている。やっと駆けつけた女と将軍は、会戦と殉死を演じ、最後に栄光に包まれた葬列の場面に恍惚となる。つぎは、浮浪者役の老人と皮ずくめの衣装に身を包んだ女のほとんど台詞のない場面。ふたりは浮浪者用の虱のついた鬘の到着を待っている。老人は焦れ、女は無関心で傲慢な様子を崩さない。やっと鬘が届き、老人は女に一輪の花を差し出すが、女は一撃のもとに叩き落す。

五場は、いわばバルコンの舞台裏の場面である。イルマとカルメンが、今日の上がりを見計らっている。ふたりはそれぞれに苛立っている。カルメンはいぜんは「ルルドの女神」を演じていたのだが、客の銀行家が来なくなり、やむなく会計係に甘んじている。役を演じる興奮から離れると、別れた娘のことも気になる様子。イルマのほうは、反乱軍が店を襲うのではないかという恐怖に加え、恋人の警視総監の到着が遅れていることが気にかかる。拷問係のアルチュールが「お座敷」を終えて帰ってくると、イルマは総監を探すために彼を戦乱の町へと放り出す（イルマとアルチュールはできているにもかかわらず）。するとそれと入れ替わりに、総監が入ってくる。彼は危機的状況と自らの獅子奮迅の戦いを語るが、反乱鎮圧以上に気にかかることがある様子。それは、バルコンで総監の役が用意されているにもかかわらず、誰もそれを演じようとする者がいないことだ。彼の最終目標は、反乱を鎮圧した「英雄」として娼館のレパトリーに定着することなのだ。そこに、宮廷からの使者の到着が告げられる。アルチュールがほうほうの体で戻ってくるが、外からの弾丸に額を打ち抜かれて死ぬ。

六場は、反乱軍の場面。反乱の指導者ロジェと恋人シャンタルは、もとはバルコンの客と娼婦であった。いまふたりは別れを惜んでいる。というのも反乱軍は、宮廷側とのイメージ戦争に勝利するため、シャンタルに「自由の女神」役を演じさせようというのだ。シャンタルは昔の血が騒ぎ出し、ロジェの制止も聞かず、彼のもとから去っていく。つぎの場は、バルコンに戻る。使者はイルマと警視総監に、宮廷が壊滅状態になっていること（だが、王妃は死んだとは言われない、たんに不在だとされる）を語り、驚くべき提案をする。イルマとバルコンの三人の客——司教・裁判官・将軍——に、王妃とそれぞれの職掌を身代わりに演じてほしいというのだ。こうして一国の覇を競う宮廷と反乱軍の戦いが、ともにバルコンの（今昔の）人員によって担われるイメージ＝演劇の戦争へと成り果てる。八場は、まさに両者の対決の場面である。両陣営のあいだになんらかの調停があったらしく、シャンタルが王妃＝イルマに挨拶をする。するとそのとき、銃弾一閃、シャンタルが倒れ、いずこともなく運び出される。ほとんど台詞のない無言劇である八場はここで終わるが、のちに、シャンタルが宮廷側によって暗殺され、その後殉死者として祭り上げられ、国旗に描かれるに至った次第が明らかにされる。

最終九場は、司教たち宮廷の三人組が、カメラマンによって、イメージ戦略のための「決定的瞬間」の撮影に励んでいる場面で始まる。つぎに、三人組と王妃＝総監のあいだに権力闘争が起こるが、そうしたバランスは、ついにひとりの客が警視総監の役を演じにやって来たという知らせで、決定的に後者の側に傾く。そのことには皮肉な落ちがつく。その客というのが、反乱の指導者だったロジェなのだ。彼は、敗北とシャンタルのいない日常に絶望し、バルコンの幻影の空間に代償を求めに来たのである。彼はつかの間の満足を得るが、お座敷が終わり立ち去るよう求められると、自らを去勢して「英雄」のイメージを汚そうとする。しかし、いったん定着した総監のイメージの歩みを止めることはできない。彼は生きながら墳墓に入ることで、永久に不在化し、イメージを完璧なものとする。舞台にひとり残されたイルマは、娼館の明かりをひとつずつ消していく。すると、しらじらと夜が明けていくのが見える。

この章の最後に、『バルコン』の版についてじゃっかん触れておきたい。この作品は、ジュネが実際の上演に接しながら書き直していったという経緯を持っている⁽⁵⁾。五六年に第一稿が刊行される

ものの、翌年のロンドンでの初演に不満を持ったジュネは、すぐに改稿に着手、六〇年二月に第二稿が出版される。しかし六〇年五月のパリ公演を踏まえて、六二年には「決定版」とされる第三稿を刊行。さらに六六年に第四版が、六八年に全集版が出るが、「決定稿」以降異動はほとんどない。今回テキストとして用いたプレイヤード版も、基本的に全集版によっている。大きな異動は、第一稿と第二稿のあいだにある。前者では二幕一五場であったものが、後者では一幕九場になり、その構成はそれ以降のすべての版で維持される。変更は具体的には、第一稿ではそれぞれふたつづつあった司教・裁判官・将軍・浮浪者の場が、第二稿以降ひとつにまとめられたこと。使者が、ひとつの場にしか登場しなかったのが、ずっと登場するようになり、プロットを先導する役割を担うようになったこと。幻想的に立ち現れていた三人の美青年が、カメラマン役として明確な役柄を得たこと。去勢を含むロジェの「陵の間」での行動が、最初報告されるだけであったのが、実際に——二重舞台として——舞台上で演じられるようになったこと。警視総監の「陵の間」への入場と、イルマのエピローグが付け加えられたことなどである。他方第二稿と第三稿間の最大の差異は、前者では反乱軍の場面で革命とイメージ戦略に関する比較的長い議論が展開されていたのに対し、後者ではパリでのピーター・ブルックの演出によったのか、第一稿同様の簡潔なものに戻していることである。

ごっこ芝居

さてそれでは、『バルコン』における「演戯」の分析に入っていこう。ここでの「演戯」、つまり演劇作品における演技ないし演劇のメタ的表象は、まずバルコンという娼館でのSM的「プレイ」であり、それは客と娼婦が好みの衣装を着けて行う一種の「ごっこ芝居」である。それは遊戯であり、自足した快楽の追求であって、現実的意味を持たず、その点で「欺きの演技」や「分裂の演技」——それらは、劇における「現実」＝アクションに直接に関わっていた——とは本質的に異なっていると言わねばならない⁽⁶⁾。

また、バルコンの客たちはひじょうに意識的に、彼らの「演戯」が現実から切り離された「外観」、つまりイメージだけのものであることを求め、そこに至上の喜びを感じている。

司教　そして、わが願いは、孤独のうちで、純粋に**外観**のみの司教となること……しこうして、この身の職務などはすべてほうむり去る、そのためにはスキャンダルを引き起こす、お前の裾をまくりあげてやる、娼婦よ、女郎よ、淫売よ、売女よ……（第一景）⁽⁷⁾

L'Évêque:Et je veux être évêque dans la solitude, pour la seule *apparence*...Et pour détruire toute fonction, je veux apporter le scandale et te trouser, putain,putasse, petasse, et poufiasse... (Premier tableau)

将軍　今ここに、わしは、完全に**外観**だけの存在となった。何物も、如何なる偶発的な特性も、わしの後ろに引きずってはおらん。まったく単純に、わしの**外観**のみが現れている。（第三景）

Le General:...me voici dans ma pure *apparence*. Rien, je ne traîne derrière moi aucun contingent. Simplement, j'*apparais*. (Troisième tableau)

イルマ　そうじゃないほうよ。あの人たちは実際の人生ではね、現実の、毎日毎日の泥沼のなかで引きずっていかなきゃならないパレードの支えなのさ。ここではね、「お芝居」は、「外観」は、まったく純粋のままだわ、お祭りは無疵、完全無欠なのさ。（第五景）

Irma:Les autres. Ils sont dans la vie, supports d'une parade qu'ils doivent trainer dans la

boue du réel et du quotidien. Ici la *Comédie, l'Apparence* se gardent pures, la Fêtes intacte.
(Cinquième tableau)

彼らは、「演劇」＝イメージの世界に自閉する、いわばオタクの先駆的存在なのだ。ここには、演技によって現実を切り開こうとする「欺きの演技」とはまったく異なる、新しい「演劇」像が現れている⁽⁸⁾。

イメージの演技

ところで、こうした虚構のイメージ世界に究極の価値を置くのは、バルコンに入り浸る風采の上がない常連客たちだけではない。反乱の鎮圧と宮廷の守護という国家の存亡に関わっている警視総監もまた、バルコンで演じられそのレパトリーに入り、イメージとして定着することに至上の喜びを見出していた。

そして彼によれば、反乱もまた演技に過ぎない。

叛乱というものの自体、ひとつの**芝居**だ。ここからは、外のことは見えないが、しかし叛乱軍の一人一人は**芝居**をしている。しかも愛している、その**芝居**を。(第五景)

La révolte est un *jeu*. D'ici, tu ne peux rien voir de l'extérieur, mais chaque révolté *joue*. Et il aime son *jeu*. (Cinquième tableau)

宮廷と反乱軍の戦闘は、役柄の戦いなのだ。

やらしてみりゃいいじゃないか。わしも奴らと同じようにするね、わしは一気に突入してやる。お**芝居**がさしだしてくれている現実のなかに！わしのほうが**役まわり**はいい、断固として打ち負かしてみせる。(第五景)

Qu'ils essayent. Je fais comme eux, je pénètre d'emblée dans la réalité que le *jeu* nous propose, et comme j'ai le beau rôle, je les mate. (Cinquième tableau)

イルマ 叛乱軍の連中は、どう言ったらいいかしら、一種、威厳があって.....

警視総監 奴らの**役柄**だ、仕方ない。(第五景)

Irma: Les révoltés, comment te dire, ont une espèce de gravité...

Le Chef de la police: Leur *rôle* l'exige. (Cinquième tableau)

こうして、一国の体制をかけた戦闘も、当事者がそこでの演技＝イメージに個人的な満足を得る、バルコンの「プレイ」同様の「イメージの演技」のつばぜり合いへと貶められることになる。ここでは、現実そのものがシミュラクル化しているのだ。

ところで、反乱の指導者であるロジェも、宮廷との戦闘が演技の生み出すイメージの戦いに他ならないことを認めている。

シャンタルが**イメージ**になったのは、一つの**イメージ**と闘うためだった。この戦いはな、もう現実の世界では起きない、競技場で起こる。天空の競技場で。**寓意的なイメージ**同士の戦いなんだ。

(第六景)

C'est pour lutter contre une *image* que Chantal s'est figée en *image*. La lutte ne se passe plus dans la réalité, mais en champ clos. Sur champ d'azur. C'est le combat des *allegories*. (Sixième tableau)

それゆえにこそ、この戦闘に、イメージの王国であるバルコンの人員が動員されてくるのだ。反乱軍の「自由の女神」を演じるシャンタルも、バルコンでの演技とそこでの演技がひとつのものであることを強調している。

少なくとも、お店のおかげで身についたものがある。うわべをつくろう術、演技って物を教えてくれたのはお店ですもの。あたしはおびたしい数の、様々な役をやらされてきた、だからどんな役だって大体わかる。(第六景)

Le bordel m'aura au moins servi, car c'est lui qui m'a enseigné l'art de feindre et de jouer. J'ai eu tant de rôles à tenir, que je les connais presque tous. (Sixième tableau)

宮廷側では使者の指導のもと、イルマと三人の常連客たちが、王妃とその取り巻きの役を演じることになる。使者によれば、王妃とは不在のイメージないしは記号に過ぎず、それゆえ代換可能なのである。使者は、次のようにうそぶく。

この世に美しいものがあれば、それは**仮面**のおかげですぞ。(第七景)

Ce qu'il y a de beau sur la terre, c'est aux *masques* que vous le devez. (Septième tableau)

そして、シャンタルを葬り彼女のイメージを自分たちの都合のよいように——彼女の図像は新しい国旗に描かれた——利用することに成功した宮廷側は、カメラマンたちが作り出す「決定的瞬間」をも活用しながら、このイメージと演劇の戦争に勝利を収める。このように『バルコン』という劇は、社会が演劇的虚構によって成立していることを観客に意識させる「メタシアター」の、究極の一編であるとも言えよう⁽⁹⁾。そしてここには、「イメージの演技」という、「欺きの演技」や「分裂の演技」は、その自己充足性によってひじょうに異なる、「演戯の精神史」においてまったく新しい事態が出現しているのである。

イメージとしての国家

さて、こうしたイメージ＝演技の栄光は、警視総監の役がついにバルコンで演じられ、それが「英雄」のイメージのもとに確立されるとき、その絶頂へと向かい始める。総監は、生きながら「陵の間」にしつらえられた巨大な墳墓に入ること、イメージを完璧なものとする。イメージはその現実の対象が不在なときに、もっともよく機能するからである。つまりイメージは、死と密接に関わっているのだ⁽¹⁰⁾。そして、総監の「英雄」のイメージは、シャンタルの「自由の女神」のイメージとともに、新しい国家の礎となる。そのふたつのイメージが、「王妃」や「司教」「裁判官」「将軍」のイメージに取って代わるのだ⁽¹¹⁾。ここにはたしかに「近代国家」の成立が認められるが、それはまさにイメージとしての、共同幻想としての国家に他ならない。

こうしたイメージの支配を、誰も押しとどめることはできない。「革命」もまた。他ならぬ反乱の指導者ロジェが、総監の役を演じることで、「英雄」のイメージ確立のきっかけを作ってしまったの

ではなかったか。そのことは、革命の指導者もまた、英雄幻想から逃れられないことの証であろう。また、その後自ら去勢することで「英雄」のイメージを傷つけようとしても、いったん始まってしまったイメージの増殖を押しとどめることはできない。このような一連の過程は、あらゆる革命が、けっきょくは国家のイメージ支配に収奪されていくことの暗示だろうか。

「周縁者」の戦略

このようにジュネは、ひとつの社会全体を——娼家での密やかな快樂から国家の成立にいたるまで——イメージまた演劇の観点から描ききっていると云える。こうした「演劇の精神史」にまさにふさわしい演劇的世界観は、どのように形成されたのだろうか？また、それはどこを目指しているのか？

まず伝記作者たちによれば、ジュネの人生そのものが、演劇性によって深く穿たれていることが分かる。エドモンド・ホホワイトによれば、私生児として生まれ、母親に捨てられ里親に育てられたという出自が、ジュネに家族関係や基本的な社会関係を、虚構的なものとして、役割演技ロール・プレイングとして見る観点を植えつけた。

自分の地位が偽りのもの——偽の息子であり、聖歌隊の少年としての敬虔さは偽物であり、偽の友人、そして偽の村人だった——ゆえに、ジュネは社会的役割演技ロール・プレイングのメカニズムを理解するようになった。サルトルは発表された作品の順序に基づいて、ジュネは比較的閉じられた詩の世界から出発し、大きく開かれた小説の世界へ、そして最後に、彼の戯曲に見られる透明性や政治的関心へと移行したのだと推察している。しかし、ジュネのあらゆる作品の背後には、根本となる形式として、演劇が存在している。⁽¹²⁾

その後の同性愛者としての生活も、「ヴォードヴィルのお決まりの演技にも似た毎日の即興めいた雰囲気」⁽¹³⁾を湛えたものであったし、ジャン＝ベルナル・モラリーによれば、「泥棒作家」としてデビューしたのちも、パリの華やかな知識人たちの社交界にたいし、連日のように犯罪者を演じて楽しんでいた⁽¹⁴⁾。また、作家としての生活を捨て政治的世界へと飛び込んだのちも、大観客をまえにした政治集会などには、すばらしい演技者としての才能を発揮していたという⁽¹⁵⁾。私生児＝同性愛者＝犯罪者という徹底的に「周縁」的な出自が、ジュネに社会の機構を虚構的＝演劇的なものとして見る観点を植えつけ、また彼を卓越した演技者パフォーマーとしたのだ。こうした社会における「演劇性」に拘泥する姿勢は、最後の作品である『恋する虜』まで変わらない。ジュネは、ブラック・パンサーやパレスチナ難民という自らの「同土」に自分と同様の演技者の匂いを感じ取ると同時に、「敵対者」であるイスラエル軍の演劇的策略にも敏感に反応している⁽¹⁶⁾。

ところで、ジュネは一九五三年ごろ——それは、彼がサルトルの批評に衝撃を受け、精神的危機に陥っていた時期である——電車のなかである啓示的な体験をしたと言う。それは、「アルベルト・ジャコメッティのアトリエ」と「小さな真四角に引き裂かれ便器に投げこまれた一幅のレンブラントから残ったもの」というジュネのふたつの重要な美術評論で繰り返し述べられているのだが、電車で向かいに座った醜い老人と目が会い、突然あらゆる人間は「まったく等価なのだ」との確信を抱いたというのである。この事件は、ジャコメッティとの交流とともに、ジュネが精神的危機から立ち直り、二度目の創作力の爆発期——今回は演劇というジャンルでの——へと向かうきっかけとなった事件として、モラリーの指摘くらい⁽¹⁷⁾ひじょうに重要視されている。この事件いこう、いささか乱暴な言い方をさせてもらえば、ジュネはそれまでの小説のエロスの世界から、支配と被支配の関係を扱う演劇の世界へと移行するのだが、後者はいわば「彼岸の眼」によっているのだ。あらゆる人間はいやおう

なく老いと死へ向かっており、その意味でまったく「等価」である。中世の「死の舞踏」をも思わせる平凡と言え言えなくもない認識であるが、ジュネの演劇世界はそれを支点に展開されていくのである。宇野邦一氏は、ジュネの演劇が共通して、こうした人生が「とるにたらしめ身振り（つまり演技）」からなるという彼岸的な視点に立ちながら、被支配者が支配者を（女中が主人を、黒人が白人を）演じ、しかも死を引き受けることで、そうしたグロテスクな関係性を虚無のうちに暴露＝解体していく戦略をとっていることを指摘している⁽¹⁸⁾。またベルナルド・ドルトは『バルコン』に関して、それが、「我々の社会生活の様態である模造性」——「模造性」とは、がまさに「演劇性」に他ならない——を究極まで膨張させ爆発させることで、虚無を顕現させる「ポトラッチ」であると喝破している⁽¹⁹⁾。

以上の指摘からもすでに、「周縁者」としてのジュネの「戦略」は明らかであろう。彼は、娼館に入り浸る独身者たちの「ごっこ芝居」から始めて、西欧の社会をまさに形成している、虚妄の「演劇性」への欲求を権力闘争や国家の成立といった大事の場へと膨張させていく。そしてその終点に死への欲動、虚無を現出させることで、西欧的社会を解体しようとするのである。それはまた、近代の西欧が一七世紀以来培ってきた「主体」の概念の解体でもあったろう。ジュネにおいては、個人の「主体」や本質は、「とるにたりぬ身振り（＝演技）」「外観」「イメージ」へと還元されている。このように、ジュネにとって演劇とは、死や虚無が顕現する特権的な場となる。彼は「……という奇妙な単語」という独創的な演劇論のなかで、urbanismeという「奇妙な語」に支配される現代の都市において、劇場が建てられるべき唯一の場所として墓地をあげているが、そのことも、こうしたコンテクストから理解されるであろう⁽²⁰⁾。

おわりに

以上見てきたように、『バルコン』という作品には、「イメージの演技」という「演戯の精神史」における新たな局面が表れていたわけだが、それは「遊戯」や「儀式」のようにそれ自身のうちに自閉していて、積極的に関わるべき「外部」ないしは「現実」を持たず、その点が、これまで見てきた「演技」と根本的に違う面であった。我々の精神史はこれまで、「主体」の問題を強く意識してきた。一七世紀の古典主義演劇や一八世紀のマリヴォーに見られる「欺きの演技」は、欺く主体と欺かれる客体の峻別というかたちで、アクティヴな近代的主体の形成に貢献していた。それが一九世紀のミュッセになると、「分裂の演技」において、主体が分裂し、客体との区別があいまいになり、主体の概念が動揺し疑問に付されていることが認められた。さらに二〇世紀のジュネに至ると、主体は対峙すべき客体（外部＝現実）を失って、それ自身のうちに自閉し、「外観」や「身振り」といった「イメージ」へと完全に解体されている。そうした現象は、徹底した「周縁者」としてのジュネならではの、きわめてラジカルな表現ではあるが、「現代思想」の差異による主体の解体の動きとも明らかに連動している。いずれにせよ、ここにはある種の西欧的な近代的世界観の終焉が印されていると考えられる⁽²¹⁾。一七・一八世紀には劇場のイメージは、近代的世界観のシンボルとして「市場」と並んで使われていた⁽²²⁾。それがジュネにおいては、劇場は「墓地」と並んで建てられるべきものとされる。生から死へ、そのイメージは一八〇度反転した。では、そうした変化は、『バルコン』の初演に際して演劇評論家のモーリス・ナドーが言った『『人生は夢』の現代版』⁽²³⁾という表現に見られるように、バロックへの逆行と捉えられるのだろうか？しかし、我々がロトルーのうちに認めた「受動的演技」で、登場人物を幸福へと導いてくれていた「神」は、そこには影もないのである。

注

(1) 『バルコン』の上演史。一九五六年六月に作品が刊行されると、いちやくイギリスの演出家ピーター・ザデック——彼はすでにジュネの『女中たち』を演出していた——が上演に乗り出し、翌五七年四月にロンドンのアーツシアターで世界初演された。だが、その演出がイギリスの政治状況にたいする風刺を前面に立てたカリカチュア的なものであったために、ジュネは作品を歪めるものとして公演の中止を求め紛糾、けっきょく作者が初演の場に入場禁止という前代未聞の事態を招いた。フランスではピーター・ブルックが上演を望んでいたが、スキャンダルを恐れるパリの劇場にたらい回しにされ計画は延び延びになり、ベルリンとニューヨークでの公演に先を越されて、ついにフランス初演が実現するのは、一九六〇年五月パリのジムナズ座であった。名女優マリー・ベルをはじめ豪華な配役のもと、ロンドンの公演とは正反対の詩的でエレガントな上演となったが、自らの品位を貶める台詞を言うのを拒絶する(!)主演女優をはじめとする役者陣を、若き日のブルックは統率できず、ジュネは「バルコンの演じ方」でその公演をも酷評することとなる。その後一九七六年には、ミラノのピッコロ座でジョルジョ・ストレーレルが、作品の政治的部分と詩的部分のバランスに配慮した演出を行い、好評を博した。フランスでは、一九八五年にコメディ・フランセーズがジョルジュ・ラヴォーダン演出で、一九九一年にはオデオン＝ヨーロッパ劇場がルイス・パスクアル演出で、それぞれ公演を行い、パリの二大国立劇場での上演が実現したことになる。作品が制度的には「古典」の域に達したことが証明されたが、多様な面を併せ持つこの怪物的作品の全体像を浮かび上がらせることは、いまなお課題として残されていると言えるだろう。フランス以外でも『バルコン』は広く上演され、オフ・ブロードウェイの舞台では長くレパートリーとして定着し、日本でも二〇〇一年に世田谷パブリック・シアターで渡辺守章氏の演出により上演されている。なお一九六三年には、ジョゼフ・ストリック監督、シェリー・ウィンタース、ピーター・フォーク主演で映画化もされている。Cf. Michel Corvin, 《Notice du Balcon》, *Genet Théâtre complet*, Gallimard, Pléiade, 2002, pp.1149-1158.

(2) 伝記的記述に関しては、おもに以下の文献による。エドモンド・ホワイト、『ジュネ伝』上下(鶴飼・根岸・荒木訳)、河出書房新社、二〇〇三年。Albert Dichy, 《Chronologie》, *Genet, Op. cit.*, pp. LXXIX-XCIV.

(3) Cf. ジュヌヴィエーヴ・セロー、『《ヌヴォ・テアトル》の歴史』(中條忍訳)、思潮社、一九八六年。

(4) ここでの思想的概観は、以下の文献による。『フランス哲学・思想事典』、弘文社、一九九九年、四五—一四五頁(小林康夫、「二〇世紀[II]総論」)。

(5) Cf. Covin, ar. cit., pp. 1121-1133. また、『ベスト・オブ・ジュネ 女中たち/バルコン』、白水社、一九九五年での渡辺守章氏の記述を参考にさせていただいた。

(6) 『女中たち』の序文にあたる「ジャン＝ジャック・ポーヴェールへの手紙」で、ジュネは自分の演劇の二源泉として、カトリックのミサと子供の遊戯を上げていた。それらがともに、現実的効力を欠いたものであることに注目したい。

(7) 和訳は、前記『ベスト・オブ・ジュネ』での、渡辺守章氏の訳を使わせていただいたが、コンテキストによりじゃっかん表現を変えた部分もある。

(8) ミシェル・コルヴァンも、ジュネの劇中劇が、それまでの古典的劇中劇とは性格を異にしていることに注目している。古典的劇中劇が、現実世界と虚構世界の混同を描こうとするのにたいし、ジュネのそれはそうした混同には関心を示さず、演劇による「同一性の変化」を強調する。つまり、外観の変化によって、本質の変化が招来されるのだ。Corvin, 《Introduction》, *Genet, Op. cit.*, p. LX.

(9) Cf. Rima Drell Reck, 《Appearance and Reality in Genet's Le Balcon》, *Yale French Studies*, 28, 1962, pp. 20-25.

(10) このことは、イメージに魅せられたバルコンの客たち——「将軍」やイルマによって言及される外人部隊の兵士——が、とりわけ死の場面に引きつけられていることにも表れていると言える。

(11) 『バルコン』という作品に二〇世紀の政治的社会的状況の分析を見出すリュシアン・ゴールドマンによれば、作品における現代的表徴は、とりわけ警視総監とイルマという二人の高級官僚——それぞれが「国家権力」と「企業組織」を代表している——の存在だということになるが、近代国家のイメージの次元で言えば、それはこのふたつの形象——「英雄」と「自由の女神」——に他ならないだろう。Lucien Goldmann, 《Une pièce réaliste: Le Balcon de Genet》, *Les Temps modernes*, 171, juin 1960.

(12) ホワイト、前掲書(上)、五四頁。

(13) 同上, 一八四頁。

(14) ジャン＝ベルナル・モラリー, 『ジャン・ジュネ伝』(平井・柴田訳), リプロポート, 一九九四年, 一九八—一九九頁。そこでは, 俳優ジャン・マレーにたいする, ジュネの演技が記されている。

(15) Serge-Dominique Ménager, 《La légende de Saint Genet, du théâtre à la théâtralité》, *Revue d'histoire du théâtre*, 187, 1995, pp.271-281.

(16) ジャン・ジュネ, 『恋する虜——パレスチナへの旅』(鶴飼・海老坂訳), 人文書院, 一九九四年, 一三二—一三三頁, 一七六—一七七頁。

(17) モラリー, 前掲書, 一三九—一四三頁。

(18) 宇野邦一, 「ジュネの奇蹟」, 『ジャン・ジュネ——身振りと内在平面』, 以文社, 二〇〇四年, 九二—九三頁, 一七四頁。

(19) Bernard Dort, 《Genet ou le combat avec le théâtre》, *Théâtres*, Seuil, Points, 1986, p. 129, p.137.

(20) 「.....という奇妙な単語」, ジャン・ジュネ, 『アルベルト・ジャコメッティのアトリエ』(鶴飼哲訳), 現代企画室, 一九九九年に所収。また私見だが, ジュネの戯曲のもっとも重要な演出家のひとりであったパトリス・シェロー監督の映画『愛する者よ, 列車に乗れ』——いくつものゲイ・カップルの情愛を描いている——の最終シーンで俯瞰されるリモージュの巨大な墓地のショットは, ジュネへのオマージュを含んでいると思われるのではない。

(21) エドワード・サイドも, ジュネの後期作品が, 西欧の根本的原理である「同一性」の解体をもっともラジカルに行ったことを指摘している。「ジャン・ジュネの後期作品について」(鶴飼哲訳), 『批評空間』第四号, ベネッセ・コーポレーション, 一九九一年に所収。

(22) Cf. ジャン＝クリストフ・アグニュー, 『市場と劇場——資本主義・文化・表象の危機一五五〇—一七五〇年』(中里寿明訳), 平凡社, 一九九五年。

(23) Cf. Corvin, 《Notice》, *Op. cit.*, p.1144.