

伝記を上演する四つの試み

—— 2009年ウィーン芸術週間から

田中 均

はじめに

ウィーン芸術週間 (Wiener Festwochen) は、1927年以来開催されている、オーストリアの代表的な音楽祭・演劇祭である。筆者は、2009年の5月から6月にかけて開催されたウィーン芸術週間のうち、演劇祭のプログラムの一部を見学する機会を得た。本稿では、そのプログラムについて私自身の体験に基づいて報告する。

「芸術週間フォーラム」

2009年の演劇祭プログラムのうち、筆者が見学したのは、「芸術週間フォーラム」(forum festwochen)である。これは、毎年設定されるテーマに基づいて、比較的若手の芸術家が招待されるプログラムであり、2009年のテーマは「伝記」(Biographie)であった。公演パンフレットには、この全体テーマについて以下のような主催者の解説が掲載されている。

芸術週間フォーラムのテーマは伝記である。いかなる履歴書も蓄積された経験であ

る。いかなる光学・状況・偶然によって伝記的な経験は運命へと結晶するのだろうか。ここで上演される八つの作品は有名な伝記を扱うのではなく、多様な人生の状況のもとにある世界の多様な場所の日常的な人々の日常的な履歴を扱う。メディア的な知覚や注意においては現れないような、経験の一回性や特殊性がここでは問題である。口頭での伝承がますます消滅しているときに、伝記的経験を継承するいかなる方法が有効だろうか。一方には解釈されざる主観的な経験の素材があり、他方ではそれが表現される際に起こる距離化、濾過、造形がある。日常のスペクタクル的ではない素材と、歴史を構成する様々な主観的視点は、数年前から国際的な若手演劇芸術家の関心の対象である。伝記的素材、主観的なドキュメンタリー的素材はいかなる新しい演劇形式を生み出したのだろうか。はかないものはたいてい目立たない形式に付着している。それは地震計であり、その針はまさに今を指しているのである。

この解説で指摘されているように、近年の演劇、特にドイツ語圏のそれにおいては、日

注

- 1 たとえば、俳優ではない人物が舞台上で自分の職業や日常、過去の体験について報告するという形式を用いているリミニ・プロトコル(本文で後述)や、観客を舞台上に招き入れて、その観客の想像や願望を聴き取りながら即興的な上演を行うゴブ・スクアドやシー・シー・ポップなどが挙げられる。

常的な人々の日常的な経歴をテーマとするものが大きな注目を集めている¹。その理由として、上記の解説ではまず、メディア的な知覚において経験の一回性と特殊性が失われることが挙げられている。この点に関してはまず、経済のグローバル化との関係を考える必要があるだろう。グローバル化によって世界各国の経済が相互に結びつき、人と資本の移動が大規模になってきた結果、これまで関係を持たなかったような人々が自覚的・無自覚的に相互に結びつくという事態が生じているが、その結びついた他者のことは、マスメディアを通じて類型的な仕方ではしか知ることができずにいる。こうした一般的な状況が、演劇芸術家がマスメディアとは異なるアプローチによって、グローバリズムによって結びついた新たな他者に注目しようと試みる背景となっている。

また、他者との結びつきという点から見ると、今回の「芸術週間フォーラム」では、トルコの芸術家、あるいはトルコの人々を取りあげた芸術家が多く招聘されていることが注目される。オーストリアを含むヨーロッパにとって、トルコは古くからの隣人であり、多くのトルコ系移民がヨーロッパに住んでいるのだが、近年ではトルコのEU加盟を巡る交渉が停滞したり、9.11以降反イスラム的言説が台頭するなどの問題が生じている。ちょうど芸術週間期間中の2009年6月には欧州議会議員選挙が行われ、トルコのEU加盟も争点の一つとなっており、オーストリアの有力な極右政党である自由党は、「西洋はキリストの手に」（Abendland im Christenhand）という

反イスラム的なスローガンを掲げて物議を醸した。このような微妙な状況下で、「芸術週間フォーラム」はあえてトルコに注目することで、ヨーロッパにとっての近くて遠い隣人を、ステレオタイプに留まらない仕方で描き出すことを目指したのだと考えられる。

個人の伝記が注目されるもう一つの理由として、上記の引用では、口頭での伝承の消滅という点が挙げられている。この点は、ヨーロッパだけでなく、日本を含め、第二次世界大戦に参戦した、あるいはその大きな影響を受けた国々において、戦争の記憶の風化の問題として近年とくに重要視されている。戦争を直接体験した世代が次第に減少する中で、その体験をいかにして後の世代が継承できるのか、という問題は演劇に留まらず広く芸術において問われている²。

このように「伝記」というテーマは、グローバル化における他者理解と、過去の記憶の継承という現代の重要な問題を含んでいる。以下ではこうした観点から、「芸術週間フォーラム」の八つの上演のうち特に筆者にとって重要と思われる四つを紹介し、感想を述べる。

上演の概要と特徴

①リミニ・プロトコル《ブラック・タイ》

舞台上に登場するのは32歳の韓国系ドイツ人で、ミュージック・ビデオの制作やCM監督の経歴があるミリアム・ユンミン・シュタイン（Miriam Yung Min Stein）である。舞台の床には、彼女自身の遺伝子を解読したものが赤や黄色の線として描かれている。冒頭で

注

2 例えば、日本における事例としては、平和記念公園を中心とする広島市の日常的な風景を撮影し、戦争および原爆の直接的な痕跡を強調しないことによって、むしろ都市の過去と現在との連続性と断絶の問題への省察を促す写真家笹岡啓子の《Park City》や、劇作家松田正隆が笹岡とコラボレーションして、戦争の犠牲者を代弁することの可能性を問うた同名の演劇作品（《Park City》）を挙げることができる。

彼女は、自分をはたして誰なのか謎であると語る。というのも彼女は1977年にソウル市役所前で靴箱に入っているのを発見され、その後、養子縁組斡旋団体（ホルト・インターナショナル・エージェンシーという、元来は米国人兵士と韓国人女性の間に生まれた子供の養子縁組のための団体）の仲介で、ドイツのオスナブリュックに住む家族の中で育てられたからである。養子縁組の際の書類が舞台上のスクリーンに映写されるが、彼女を識別するものとして記されているのは、Park Yung Minという名前とK77-2178という番号だけである。

彼女は、シュタイン家の家族と幼児の自分が写っている最初の写真を見せてから、現在では養子との対面の場면을撮影してYouTubeで公開する例があると言って、中国人の養子と対面して興奮するアメリカ人女性の動画を見せ、「ここが商品受け渡しの場面」であると注釈する。

舞台上には、ミリアムのドッペルゲンガーとして、ベルリンで国会議員秘書として働いている韓国人チョ・ヘジン（Choi Hye-Jin）が現れて、彼女の家族写真を写して、もしミリアムが韓国にいたらこんな写真を撮ったかもしれないと言う。

二人は、国際養子縁組や国際結婚が国家間の力関係と無縁ではないことを語る。たとえば、韓国人男性は海外から妻を迎える例が多いが、それはベトナムなど近隣のアジアからが多く、ヨーロッパから妻を迎えることは考えられないだろうという会話がある。また、婚姻外の子どもが差別される韓国社会では、特に女子を海外、とりわけアメリカやヨーロッパへ養子に出すことは有力な選択肢であり、これは人身売買が国際援助と名を換えただけではないかという疑問が投げかけられ

る。

この作品の後半は、ミリアムが自分のルーツを探すために行った試みがテーマとなる。彼女は2000年に初めてソウルを訪れたとき、韓国語が話せないために戸惑う一方で、ガラスに写る自分の姿は他の通行人にすっかり溶け込んでいるという体験を語る。ソウル市役所で調査した結果、書類には彼女がテグ市の市役所前で発見され、同じ町の孤児院にいたことが記録されていた。その孤児院を訪れた彼女は、1980年に火災で書類が焼けてしまい、何も分からないと聞かされる。書類を頼りに自分のルーツをたどってきた彼女の旅は、ここで袋小路に入ってしまう。

このようにミリアム自身のルーツ探しは挫折したが、その一方で、韓国人の養子が実の親を見つけ出す事例も多く、韓国には、親子を再会させる人気の番組がある。その番組の一場面で、ドイツ人の養子になった20歳前後の女性が両親と出会う部分が舞台上で映写されるが、ミリアムは、親を捜すためにこんな番組に出て見せ物になりたくない、と吐き捨てる。

文字の記録では自分のルーツを見つけられなかったミリアムは、遺伝子解析の会社大手二社に、自分の細胞を送って解析を依頼した。しかしその結果は相互に矛盾するものである。彼女の解説によれば、遺伝子解析で分かるのは、ある病気になりやすい確率でしかない。例えば、彼女はハンチントン病になりやすい遺伝子、乳糖不耐症の遺伝子を持ち、アルツハイマー病になる確率20%の遺伝子も持っている。

ミリアムは最後に、アルツハイマー病で全てを忘れても自分は構わないと言い、実は既にニューヨークも、ベルリンも、もう覚えていないという。彼女が熱狂的なファンだった

デヴィッド・ボウイの《ブラック・タイ》を覚えていても、「ブラック・タイ」がモーニングのことだとは覚えていない、と謎めいた言葉を残して幕になる。

以上が作品の概要であり、以下に筆者の観点から注目すべきと思われる点を述べる。

ギーセン大学応用演劇学科の出身者三人で結成された演出家グループであるリミニ・プロトコルの演劇の特徴は、その都度の作品のテーマ（たとえば、シラーの戯曲『ヴァレンシュタイン』やマルクスの『資本論』）に関して、職業や経歴の上で関係している人々を「エキスパート」として起用し、この「エキスパート」（これは演技のエキスパートとしての俳優ではなく、「日常性のエキスパート」と言われる）が自らの経験について語るというものである。

この《ブラック・タイ》も基本的にその枠組みに則った作品である。しかし、《ブラック・タイ》にはリミニ・プロトコルの他の作品と比べていくつか特徴的な点が見られる。

第一に、主要な登場人物が一人であること。従来のリミニ・プロトコルの作品では、複数の人物が「エキスパート」として起用され、それぞれの経歴がいわばモザイクのように組み合わされることによってテーマが浮上してくるのだが、《ブラック・タイ》の場合にはミリアム・ユンミン・シュタインという一人の女性の伝記だけがもっぱら問題になっており、その点では、観客が登場人物へ強く感情移入しすぎてしまう危険を冒していると言える。

しかし、この作品では実際には登場人物への感情移入は実際には容易には起こらない。その理由は、彼女の出生が謎に包まれているということにあり、この記憶と記録の欠落

は、この作品の第二の主要な特徴である。従来のリミニ・プロトコルの作品では、登場人物は自分の経歴について、直接的・間接的な情報に基づいたまとまった記憶を保持しており、それを舞台上で語るのだが、《ブラック・タイ》の場合には、ミリアムの過去について情報を与えてくれるのはいくつかの書類と遺伝子だけであり、しかもそれらはきわめてあいまいなことしか語ってくれない。この作品で語られているのは、欠落した伝記を取り返そうとする試みとその挫折であり、主人公は最後には、自分のルーツを探ることへの呪縛から自己を解放し、むしろ積極的に忘却することに対する希望を語るに至る。

最後に第三の特徴として、人間の物理的な身体に焦点が当たっていることが挙げられる。リミニ・プロトコルの多くの作品ではテキストがテーマになっており、それは『ヴァレンシュタイン』や『資本論』から、ニュース速報や、株主総会記録にまで多岐にわたるが、《ブラック・タイ》では人間の遺伝情報を解読し、人間自体をテキストとして読解することに焦点が当てられている。このように人間をテキストに変換することも、メディア化の一つの帰結と言えるが、登場人物のミリアムはこのテキストを、それが「非人間的」であるからというよりもむしろ、あまりにも不確かな情報しかもたらさないために批判し拒絶しているように私には見受けられた。

『資本論』や株主総会記録を扱うという点で、リミニ・プロトコルの作品では経済への注目が重要な契機となっているが、YouTubeの動画を映写する場面で、養子と養母との対面を「商品受け渡し」と注釈しているように、国際的な養子縁組という形の人間の移動においても、人間の身体が商品化されているという側面があることが指摘されている。

②ホセプ・ペレ・ペイロ《天国の扉》、ローサ・カサド、マイク・ブルックス《パラダイス2》

スペイン出身の二組の芸術家による作品を一晩で体験するというプログラムである。

1959年マヨルカ生まれの劇作家・演出家ホセプ・ペレ・ペイロの《天国の扉》では、劇場の前に集合した観客が、歩いて五分程度の距離の市立公園まで連れて行かれる。そこで、公園内に設置されたコンテナに一人一人乱暴に送り込まれる（二人、三人のグループの観客は一人ずつに引き離される）。コンテナの壁に沿って置かれたベンチに座らされ、ドアに鍵がかけられる。真っ暗なコンテナの中で語られるのは、モロッコのカサブランカからマルセイユへ密航するために大金を払って貨物船のコンテナに潜り込んだ16歳の少年モハメド・ハジャミのことである。しかし彼にとっての「天国の扉」は開かず、コンテナはマルセイユからそのままハンブルクへ送られ、ついに少年は生きてコンテナから出ることにはなかったという。

こうした語りのあとに、コンテナの片隅に照明がつき、そこでは一人の少年が水槽の中でおぼれている。その照明が落ちると、コンテナの壁や天井が外から鉄パイプのようなもので叩かれて、観客は激しい音と衝撃を体験する。

暗闇が少し明るくなると、ベンチに座っていた一人がコンテナの床に座り、ダイナマイトらしき筒を体に巻き始める。巻き終わるとベンチに戻るが、その後突然コンテナの扉が開き、男たちが何人かの観客の身体検査をする。その中で、ダイナマイトを巻き付けた男が逃げ去る。再び真っ暗になったコンテナの中では、イラクやパレスチナの詩人の作品が

朗読されていた。

再び照明がつくと、また少年が、今度は水位のより上がった水槽の中でおぼれている。

上演後にコンテナから出た観客はこの体験について演出家・劇作家と話し合う。私が体験した回では、このコンテナでの上演がモロッコでも上演されたことが話題になった。ペイロによれば、モロッコの観客からは、ヨーロッパ的な視点からの作品であるという批判もあったが、不法移民を家族に持つ観客にとっては、遠く離れた家族のことを追体験することによって、一定の「癒し」の効果もあったらしい。

一時間ほどの休憩のあとに、今度は劇場内で《パラダイス2》が上演された。

劇場には客席はなく、黒く塗られた室内にテーブルが一つだけあり、その上にチョコレートでできた島が乗っている。パフォーマーのローサ・カサドが現れ、床にチョークで大きく地球の絵を描いていく。そして、地球上の移動が高速化し、人の移動が増えたこと、そのようなグローバル化した世界の中でも資源の消費は大きな不均衡を成していることが語られる。語りながら彼女はヨーロッパを、アフリカをチョークで描き、アフリカから仕事を求めてヨーロッパに渡った男と、休暇を過ごすためにアフリカのマリに渡ったヨーロッパ人の女、おそらくは彼女自身のことを語る。

語りながら、彼女はさらに水星や土星など、太陽系の惑星も床に描き、描く合間に、チョコレートの島に生えている椰子の樹をポキポキと折って食べていく。その際に、テーブルの周りに立ったり、床に座ったりしている観客を見わたす。

パフォーマーもその一人であるヨーロッパ

人の女性が、樂園の島を味わいながら文字どおり消費していくというグロテスクな光景が、静かな語りの中で淡々と展開していく。

二つの作品ともに、スペインにとって重要な問題であるアフリカからの不法移民がテーマになっており、マスメディアとは異なる仕方、いかにして不法移民とスペイン人の自分たちとの関係を考えるか、ということに取り組んでいる。この点からすると、《天国の扉》は、観客が実際にコンテナに押し込められて、激しい衝撃に耐えたり、身体検査を疑似体験するなどという仕方、身体的に不法移民を追体験することが追求されており、注目すべき試みと言える。しかしこうした身体的な追体験は、自己と他者との不平等な関係を覆い隠してしまう危険性を持っているのではないだろうか。観客は、先進国の市民であり不法移民の労働に依存しているという状況を脇に置いて、悲惨な境遇に一時的に同情することによって癒しの効果を得ることになりはしないか、という懸念が筆者には残った。

その点で比較すると、《パラダイス2》はヨーロッパからアフリカへのツーリズムとアフリカからヨーロッパへの移民を、交差する線として提示し、さらにチョコレートの椰子の樹を食べるという仕方、先進国の住民が世界の経済と環境を消費することをイメージ化した、ということは評価したい。

③ マーツ・シュタウプ 《記憶のオフィス——私の祖父母》

この作品はスイス出身のドラマトウルクであるマーツ・シュタウプによるインスタレーションである。彼は、長期プロジェクトのなかで、スイスとオーストリアに住む人々にインタビューして、それぞれの人が自分の祖父

母について知っていることを記録してきた。会場は美術館（Wien Kunsthalle）の地下の一室にあり、観客は入口でMP3プレイヤーを受け取ったあと、壁に貼られたパネルを見て、気になった写真に付けられた番号をMP3で探すと、写真の人物について孫が語っている内容を聞くことができる。会場には多くのソファが設置されており、そこに座って写真を見ながら音声を聞くこともできる。

また、会場の中央には四つテレビモニターが設置され、それぞれのモニターの中では、ソファに座った人が質問に答えている。質問は、「祖父母の物を何か持っていますか」、「あなたと同じ年齢のころ、祖父母はどんな人生だったでしょうか」、「あなたの孫はあなたについてどう語るでしょうか」などである。

公演パンフレットに掲載されたシュタウプへのインタビューによると、伝聞でしか知らない祖父母の人生について語ろうとするとき、孫は自分のアイデンティティーを確認するという関心に導かれて、自分の見方を祖父母の伝記に投影したり物語を作ったりする。こうした投影や創作によって作られる祖父母の伝記は未完成で断片的なものにとどまるが、まさにこの断片性ゆえに、語りを聞く人はひるがえって自分自身の祖父母についての記憶を反省することになる、とシュタウプは述べる。

筆者自身、会場で聞いたインタビューの中で、祖父母の物を何も持っていないと言い切る人が数人いて、自分もそうであることに気付き、はたして自分は祖父母について何が語れるだろうかと深く考えさせられた。

またシュタウプによれば、ウィーンでのインタビューでは、両大戦の戦間期についての

話題からすぐにソ連での戦争捕虜体験や戦火からの避難の話題に移り、ナチス・ドイツとの合邦の時代については語られない場合が多かったという。このインスタレーションは、現代の視点からの伝記の構成、さらに沈黙を明るみに出すことによって、「真の歴史とは何か」という問いを問うているのである。

④バルバラ・エーネス《イスタンブール、トランスの花嫁》

バルバラ・エーネスはミュンヘン・カンマーシュピーレを中心として活躍している舞台美術家であり、本作品は、世界各地の住居とその住民についてリサーチする《X住居》というプロジェクトの一環である。

ウィーン・オペラ座の近く、ケーニヒプラッツ駅そばの公園に半円形の白いテントが設置されており、チケットを購入して六人一組で中に入ると、四十歳ぐらいのトランスセクシャルの人物と通訳に出迎えられる。テントの中にはスクリーンが六つ円形に配置されており、観客は席を移動しながら順番に映像を見る。映像はどれも五分ほどで、イスタンブールのタルラバシ地区に住むトランスセクシャルの人々にインタビューした映像である。クルド人も多く住むこの地区は非常に治安が悪いことで知られており、インタビューによれば彼らは差別のために他の職に就けず、セックスワーカーとして働くことを強いられており、顧客や警察による暴力に恒常的にさらされ、生命を脅かされている。

インタビューではトルコのEU加盟も話題になり、加盟によって自分たちにも平等な人権が保障されることに期待していたが、交渉があまりにも延期されるために失望していると語られる。

テントの屋根の部分には、インタビューを

受けた人々の夢を一時だけ実現したものとして、ウェディングドレスを着ている姿が映写されている。

映像をすべて見終わった観客は、映像の中で見た二人の人物と実際に対面し、ビデオカメラによって撮影されながら、ソファに座って一緒にトルココーヒーを飲みつつ会話する。筆者が参加した時は、観客自身に対して、自分の国ではトランスセクシャルや異性装者はどのような状況にあるのか、などの質問が投げかけられたり、観客側から、トルコのトランスセクシャルの状況を改善する方法はないものか、と問題提起がなされたりした。

このインスタレーションの重要な特徴は、イスタンブールに住むトランスセクシャルという、注目を受けることの少ない社会的弱者の生活に取材した、ということだけではなく、インタビューを受けた人々と観客とが実際に出会い会話するという場所を設定したことであろう。その点でこの作品はニコラ・ブリオーが『関係性の美学』において取りあげたような、日常的には起こりえないような人々の出会いの場を提供する「関係性の芸術」に分類できる。また、観客は最初にインタビュー映像を見て、その後に自分たちが会話する状況が撮影されることで、作品のなかに巻き込まれ、見る主体と見られる客体との関係に自覚的にならざるをえなくなる、という点も重要である。

これらの点で比較可能な日本における事例として、2009年11月に池袋西口公園とその周辺地域で「上演」された、高山明構成・演出のビデオ・インスタレーションとパフォーマンス《個室都市・東京》が挙げられる。個室ビデオ店を模したプレハブに入った観客は、約

300点のなかから選んだDVDを個室で視聴するが、これは池袋西口公園に立ち寄った人々に、「マック難民」や「家」や「東京」等々についてインタビューした映像である。映像を見た観客は、「オプション・ツアー」として、渡された地図に従って「個室ビデオ店の避難訓練」を行う。ルートは東京芸術劇場の地下からエチカ池袋を通過して、マクドナルド池袋西口店の上階の空き店舗に設置された擬似的な「出会いカフェ」に至る。そこで観客は待機しているスタッフ（彼らへのインタビューのビデオは「個室ビデオ店」に陳列されていた）の中からマジックミラーを通して一人を選んで個室で会話をする。個室の中では、DVDで見たのと同じインタビューがやや簡略化されて観客に対して行われ、それをもって基本的にこのパフォーマンスは終わる。

「出会いカフェ」で待機するスタッフには実際のホームレスの女性もいて、確かに日常的には起こりえない出会いが実現する場所となっていた。また、観客が「個室ビデオ店」で見たインタビューを「出会いカフェ」では逆に受けるという構造も、《イスタンブール…》と類似している。ただし筆者の感じた差異としては、《イスタンブール…》の場合は、インタビューをしたトランスセクシャルの人々に作家が寄り添うという姿勢が明瞭であり、後の会話でも、彼ら（彼女たち）の境遇をどうしたら改善できるか、という実際的な問題意識から会話がなされた。この作品の基調となっているのは善意と共感であると言っていいたいだろう。

これに対して《個室都市…》の場合には、むしろ都市において他者に関わることの暴力性を強く意識させる演出となっていたと言える。《個室都市…》の場合、インタビューは

500円の謝礼と引き替えに行われており、インタビュアーは相手に熟考する時間を与えず矢継ぎ早に質問を浴びせかける。この映像は、インタビュアーが金銭を対価として通行人のプライバシーを強制的に切り取っているような印象を与える。また観客は「出会いカフェ」において、マジックミラーを通して見かけで他者を選別し、誰と話すかを決めるように迫られる。ここにも（ツアー参加料という金銭を介在させた）暴力があることは明白だろう。

この比較は、どちらの作品が優れているかを定めるためのものではなく、二つの作品が重要な部分で類似しているながら異なる種類の体験を可能にしている点が重要である。果たしてこの違いは、作家の個性の違いに還元されるものか、あるいはウィーンと東京という上演地（および観客）の違いがそこに関与しているのだろうか。《個室都市・東京》は再制作を経て2011年のウィーン芸術週間で上演される予定であり、ウィーンでのリサーチに基づいた再制作がいかなるものになるのか、またウィーンでの観客の反応がどのようなものになるか、注目される。

おわりに

前述のように、本稿で紹介したのは、「芸術週間フォーラム」の八つの上演のうち半分の四つである。その他の上演作品としては、⑤イスタンブールの若手のダンス・演劇カンパニーであるオユン・デポスが、現代トルコ社会で排除の対象となる女性たち（クルド人女性、レズビアン、大学でスカーフをかぶる女性）を演じた《醜い人間の子》、⑥ソフォクレス《アンティゴネー》に基づいて、男性中心主義的で権威主義的な政治に抗議する女

性の叫びを表現したシャヒカ・テカンド作・出演の《エウリディケーの叫び》、⑦かつてジャーナリストとしてパレスチナでの暴力を目撃し、俳優として反軍活動を続けるメメト・アリ・アラボラが幼少期からの自伝を語る《リポーター》、⑧レバノンの財務官僚の誘拐殺害事件を報道する新聞記事をユーモラスに紹介することでメディアによる情報操作の問題を浮彫にするラビア・ムルエ作・出演の《消された官僚を探して》（これは2008年に静岡でも上演された）があり、いずれも「伝記」というテーマに関して省察の素材を提供する重要な作品であったが、紙幅と筆者の能力ゆえに、本稿での紹介は割愛した。

筆者にとっては今回が初めてのウィーン芸術週間の体験であり、過去の芸術週間と比較して2009年のプログラムを批評することはできないが、注目すべきと思われるのは、劇作家や演出家による上演のみならず、ドラマトゥルクや舞台美術家によるインスタレーションもプログラムに組み込まれており、それが演劇公演の副産物といったものではなく、独立した作品として充実した質を伴っていたことである。これは、従来は演劇において補助的なものとして捉えられてきた職能が重要性を増していることを示唆するものと理解できよう。

「はじめに」で述べたように、他者理解や

記憶の継承が演劇においても関心を集めているという現在の状況下では、劇作家あるいは演出家が頂点に立ち、個人の独創性を基礎として舞台上の世界を構築するというモデルは、舞台の外の世界との接点を失いかねない危険性を持っているのではないだろうか。そうした中で、ドラマトゥルクや舞台美術家などの職業が、演劇とその外部とを媒介する重要な役割を担いつつあるのではないかと考えられる。シュタウプは長期のインタビューという仕方でも、またエーネスは出会いの場を提供することで、他者の記憶や人生に接近する道を観客に提示した。特にシュタウプの場合は、自分自身の個性や演出を前面に出すことなく、インタビューの記録を提示することによって、インタビューを受けた人々の記憶の自己演出を浮き彫りにし、それを通じて、観客自身の記憶もいかに不確かで構築されたものかを省察させる、という効果を実現していた。

以上のことを踏まえると、「演劇性」とは劇場の中だけでなく、むしろ劇場の外にこそあり、われわれが日常的にいかに自分自身を演出し、他者の振る舞いを何の表現として解釈しているのか、という問いこそがこれからの演劇においてあらためて重要性を増してくると言えるだろう。