

---

---

# 初期エルフリーデ・イエリネク における言語の複数性

1970-80年代 女性の書く主体を解体する試みの一例

福岡麻子

## はじめに

エルフリーデ・イエリネク (Elfriede Jelinek, 1946-) は1967年に詩集『リーザの影』*Lisas Schatten* で文学者としてデビューした。初期の彼女は〈マルクス主義〉や〈フェミニズム〉の立場を強くとしており、それゆえ初期の作品はそうした政治的立場の点から論じられてきた。自然化された言説としての〈神話〉とその脱構築という観点からイエリネクの諸作品について論じたマーリース・ヤンツ (Marlies Janz)<sup>1)</sup>、身体という観点からイエリネク演劇を包括的に論じるアルトゥール・ペルカ (Artur Pelka)<sup>2)</sup>などがその代表的な例である。

イエリネクの作品を読む際、創作の一動機として、彼女の政治的立場を無視することはできない。しかしイエリネクの政治性は本人のスタンスだけでなく、言語は意味を運ぶ中性的な「容器」ではありえず、それ自体が政治的な運動体であると読み手に意識させようとする点にある。言語の意味よりも形や音に重心が置かれ、視覚的効果を狙った文章配置や掛け言葉が多用されるのは、その手段の一環である。またイエリネクは言葉遊びへの志向をユダヤ文化やオーストリア作家の伝統から受け継いだ<sup>3)</sup>と述べているが、言語を意味に還元すること、あるいは、言語を一つの意味に還元することを避けるのは、単なる文学的意匠なのではなく、言語を複数のものとして示す作業は、〈政治的な〉作家としてのテーマや戦略と直結している。

そこで本論では、イエリネク初期の政治的な、また文学者としての立場を踏まえつつ、彼女の〈メッセージ〉を発信するための——あるいは意図的にその発信を避けるための——言語的な方法について検討する。

第1章では、エッセイ『生まれつき……』*Von Natur aus sind...* (1977) を扱い、同時代の〈女性文学〉が打ち出す美学に対し、イエリネクがどのような立場をとっていたかを

明らかにする。社会批判的な視点からイエリネク作品が問いに付すものの一つは、女性の主体としてのあり方や、女性の性である。それゆえ彼女は〈女性文学〉の旗印としての役割も果たしてきたが、半面後述するように、そのような位置づけを自ら拒んでもいる。本論では、イエリネクの言語的手段が、同時代の女性作家たちに典型的な美学に照らし、どのように特異な位置を占めていたかを示す。

次章では、『写真と女』*Bild und Frau* (1984) を扱い、エッセイで問われた〈女性文学〉のあり方に対し、7年を経た上でイエリネク自身がどのような美学を提出しているかを明らかにする。その際、エッセイでは主題化されていなかった消費の問題に着目し、広告写真の戦略と比較することで、イエリネクの文学的戦略を示す。

## 1. 『生まれつき……』 *Von Natur aus sind...* (1977)

### —— 〈女性文学〉に対する問題提起 ——

#### 1.1. 「紋切り型」の男女観

イエリネク初期のエッセイ『生まれつき……』*Von Natur aus sind...* (1977) は、前衛演劇祭「シュタイヤーの秋」で開催された文学シンポジウムでの立場表明の基調をなすものとして、新聞『民衆の声』*Volksstimme* に掲載された。このエッセイはピア・ヤンケ (Pia Janke) による著作目録では、「男女間の紋切り型の諸対立」(die klischeehaften Gegensätze zwischen Mann und Frau)<sup>4)</sup> に関するテキストと位置づけられているが、シンポジウムのテーマが「女性の言語—男性の言語」(„Frauensprache—Männersprache“) ということ、特に言語芸術において男女それぞれに割り当てられた位置について書かれている。その冒頭を見てみよう。

男には生まれつき創造的で知的な力が与えられている、なぜなら彼は能動的で性的な本質を所有しているのだから。女には生まれつきむしろ深められた心が添えられている。女を完全に文化の領域から閉め出さなければならない、なぜなら女の生産的で知的な性能はその生まれつきの能力の外にあるのだから。女にとっては生まれつきの能力しか意味がない、なぜなら女は純粹の自然なのだから。女は文化的には何も創造することができない。

Dem Mann ist von der Natur die schöpferische und intellektuelle Kraft verliehen worden, weil er ein aktives geschlechtliches Wesen besitzt. Der Frau ist von der Natur eher ein vertieftes Gemüt beigegeben worden. Man muß die Frauen völlig aus der Kultursphäre ausschließen, weil produktive intellektuelle Leistung der Frau außerhalb ihrer natürlichen Möglichkeiten liegt. Für die Frau zählen nur die natürliche Möglichkeiten, weil die Frau

reine Natur ist. Sie kann kulturell nichts schöpfen.<sup>5)</sup>

イエリネクは男性には文化を、女性には自然を割り当てる、「紋切り型の諸対立」の一つを踏襲するかのようなコメントでエッセイを書き出している。本論の冒頭で述べたように、70年代は「フェミニズムの立場を特に強くとっていた」<sup>6)</sup>と自ら述べているけれども、このエッセイの言葉は女性に寄り添ったものとは決して言えない。男性を「能動」「文化」「精神」、女性を「受動」「自然」「身体」という語彙で説明する性別観は、むしろ同時代に興隆した第二派フェミニズムが告発の対象としてきたはずのものである。そのような因習的な男女観を端的に述べるのが、以下の一文である。

その上どの女も体を持っているのだ、男たちの持っていないそれを。だから女が、最近飛び出してしまったところ、家事と母親業に帰るなら、それがいちばんなのだ。Außerdem hat jede Frau einen Körper, was die Männer nicht haben. Daher ist es am besten, wenn die Frau zu Haushalt und Mutterschaft zurückkehrt, von wo sie kürzlich aufgebrochen ist. (Jelinek 1977)

ここで言われる「体を持っている」、あるいはそれを「持っていない」とは、もちろん現実の身体の有無を指すのではなく、ある男女観によって、女性は精神と対置され、またそれより一段低いものとしての身体と結びつけられており、精神を体現する男性は、そのような身体などとはあたかも無縁であるかのように提示されてきたということである。こうした男女観を所与のものではなく、支配・統制を原理として〈発展〉してきた19世紀ヨーロッパの思考形態による所産、つまり、一定のプロセスを経て〈自然な〉ものとして定着したに過ぎない歴史的・社会的な構成物として示し直す議論は、1977年の時点で既にさまざまな立場で行なわれていた。例を挙げれば枚挙に暇がないが、端的に近代批判の枠組みでその作業を行なったのは、アドルノとホルクハイマーによる『啓蒙の弁証法』*Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947)である。特に「手記と草稿」の『人間と動物』*Mensch und Tier*は、女性が自然や身体と結び付けられた経緯を以下のように記している。理性が何よりも上位に置かれ、自然支配が専らの目的とされる社会においては、女性が主体となりえず、生物学的な機能や自然を象徴するものとしてイメージされたが、それは「男性から強制的に割り当てられた分業体制」<sup>7)</sup>による。また女性はその自然性／本性を男性に支配させる、つまり貞操の印をつけられることを受け入れることでのみ、男性の世界に参加することが許された。

自然／本性を、本来の意味でのそれとは区別し、あくまで「分業体制」の強制の産物として位置づける作業、アドルノの言葉では「野生の自然」と「飼いならされた自然」<sup>8)</sup>とを分節化する作業は、ロラン・バルト『現代社会の神話』(1957)などを既に経た70

年代後半において、際立って目新しいものとは必ずしもいえない。しかしながら、イエリネクにとってなおそれが必要だったのは、以下のような事情にある。

## 1.2. 70年代〈女性文学〉における美学と身体性に対する批判

支配者としての男性、支配される自然としての女性という因習的な男女観をなぞったイエリネクの言葉は、必ずしも額面どおりに受け取るべきものではない。というのも、イエリネクが自分の文学において目論むのは、何かを〈描く〉ことではなく、読み手に〈意識させる〉ことなのである。

自分の作品でなしうる最高で最良のことは、意識化である、と言えるかもしれません。物事が異化されたり誇張されたり、あるいは見慣れているのとは異なる形で現れることで、私は彼の〔読者の〕鼻先にメカニズムをつきつけてやるのです。(下線筆者)<sup>9)</sup>

1968年運動にコミットし、「文学で革命を起こすことができる」<sup>10)</sup>と考えていたというイエリネクにとって、さまざまな桎梏を「変更可能なもの」として示すことは、文学者として重要な仕事だった。そのためにイエリネクは、読み手に違和感をあたえるほどに、状況を典型化して示すという手段をとる。このエッセイにおける男性＝精神、女性＝身体、という図式も、故意に極端な典型化を施して描かれたものとして見ると、その意味するところは全て反転することになり、因習的な男女観を踏襲するような言葉も、それに対する皮肉として理解される。

しかしその皮肉の矛先が向けられるのは、「紋切り型」として定着したその男女観だけではない。それを糾弾してきた〈フェミニズム〉、さらに言えば彼女自身与しているはずの立場が皮肉の対象となっていることが、以下のような文には示される。

私たちは最近前よりも少し多く成し遂げることができるようになっている、なぜなら彼女たちは、男たちの持っていない下腹部を所有していることを自覚したのだから。

Die Frauen können in letzter Zeit etwas mehr leisten als früher, weil sie sich besonnen haben, daß sie einen Unterleib besitzen, welchen die Männer nicht haben.

この美しい体で書くこともできるということは、女にとってまったく新しい、そもそも発見もようやく最近になってされた可能性である。

Es ist für die Frau eine ganz neue, erst kürzlich überhaupt entdeckte Möglichkeit, daß man mit diesem schönen Körper auch schreiben kann.

女は自分の持っている体で書く、男は彼らとしては持っている精神で書く。

Frauen schreiben mit dem Körper, den sie haben, die Männer mit dem Geist, den sie ihrerseits haben. (いずれも Jelinek 1977)

これらのうち、特に第一と第三の引用は、先の「その上どの女も体を持っているのだ、男たちの持っていないそれを。」という箇所と呼応しているが、ここでの女性が「体を持っている」という一文の置かれた文脈は、ジェンダー観の近代性やそれに対する批判から、女性が〈書く〉ことの原理へと重心を移している。「新しい」「最近」という言葉でも強調されているが、このエッセイで特に問題にされているのは、同時代の〈女性文学〉の打ち出す美学なのである。

1970年代から80年代にかけての時代、第二派フェミニズムが興隆したが、その流れを形成する一つの要素が、女性による文学・女性による執筆の興隆である。女性作家たちは、女性としての経験を美学的に言語化することで、〈自分〉の経験を取り返そうとした。だが言語が男性に占領されてきたものであるならば、言語化という営み自体が男性性に塗れた作業となる。そこで女性としての経験を語るための、女性の言語が模索されたわけだが、その際「女性特有の美学」の基盤とされたのは、女性自身の身体であった。

しかし、女性と身体の結託こそ、男性原理に強いられてきたものだったはずである。身体性を原理とする「女性文学」の美学に対し、イエリネクは懐疑的な立場をとった。『生まれつき……』のベースとなったシンポジウム「女性の言語－男性の言語」について、イエリネクはエッセイ以外の場面でもコメントを寄せている。1981年のインタビューでは、『女性文学』の中に性に特有の美学を見ることができるか」という問いに対して、次のように答えている。

それは面白い問いですね。私たちは […] 「女性の言語－男性の言語」についてのシンポジウムを行ないました。そこでは、女性が特に男性と異なる美的方法を使うのかを記そうと試みられた。女性はそもそもボディランゲージへの傾向がある、つまり、女性は社会的に経験する苦しみを、身体で、また感情で表現するのだと思っている女性作家たちがいます。私はそれは、どこか紋切り型だと思います。私は逆に、私の美的方法は、とても非女性的である、とでも言うでしょう。私は未だにこの「女性文学」へ自分が分類されるのを不思議に思っているのです。私はしょっちゅう、私の言語と、皮肉の方法は、硬さを持っているといわれるのを聞いてきましたから。 […] 私は今までどおり、自分が「女性文学」の典型的な代表者であるということは否定します<sup>11)</sup>。

イエリネクはこのインタビューの中でフランスの作家エレヌ・シクスー (Hélène

Cixous) を「女性的な」書き方の例として挙げているが、エッセイ中の「女性は爆発して火山 [Vulkane] のように口を開け自分の爆発的な身体性 [ihre explosive Körperlichkeit] を吐き出すか、自分たちをそれこそ無言にしている抑圧を暗く陰鬱に嘆くかのどちらかだ。」との文も、女性の〈書くこと〉を「爆発」や「地震」という言葉で喩える<sup>12)</sup> シクスーの『メデューサの笑い』 *Le rire de la Méduse* (1975) を暗示している。また、「女は端的に官能性である」 (Die Frau ist die Sinnlichkeit schlechthin) という箇所も、「自分を書くことで女性は、自分の肉体に戻るでしょう」<sup>13)</sup> と述べ、官能を女性の美学とするシクスーの立場に呼応する。『生まれつき……』の次の年、彼女はエッセイ『女性運動と女性文化』で、より端的に「何世紀にわたって生活でも芸術においても演じられてきたこと、つまり女性をその身体に、その身体性に、その情動性に、それだけに還元してしまうこと、それがエレヌ・シクスーやモニク・ウィティッグ […] のような偉大なる感情専門家の文学において演じられている […]」<sup>14)</sup> と批判的に述べている。

シクスーに代表される「エクリチュール・フェミニン」の試みは、必ずしも男性原理の反復と理解されるべきではなく、イェリネク自身もシクスーとウィティッグの仕事を侮辱するつもりは毛頭ない、と留保を示してはいる<sup>15)</sup>。それでも、女性の存在意義を身体に還元する図式に寄与し、またそれを通じて、個々の女性に対し一元的な〈女性〉像を強制しうるものである限り、身体性を「女性特有の美学」の根拠とすることに対して、イェリネクは抵抗を示さざるをえなかった。女性が「文化の領域から閉め出さ」れている状況を打開しようという意志は共有しながらも、たとえ美学の次元においてであれ、女性と身体を結びつけることは、それをステレオタイプとして読み手に〈意識化〉させようとするイェリネクの立場とは相容れなかったのである。

## 2. 『<sup>イメージ</sup>写真と女性』 *Bild und Frau* (1984) ——書く主体〈解体〉の試み——

さて、エッセイ『生まれつき……』でイェリネクが「意識化」のためにとった手段は、状況の典型化だけにとどまらない。女性・身体・自然が一体と位置づけられ、精神的な領域としての芸術（ここでは特に文学）から女性が閉め出された状況が、歴史的に構成された、言い換えれば、〈自然〉のものではないとする立場表明が、このエッセイ『生まれつき……』 (*Von Natur aus sind...*) であったわけだが、タイトルに既に示されているように、ここで言われる *Natur* は両義的である。

タイトル中の *Natur* は、生まれつきの性質、即ち変えようのないものとしての意味合いを示す。だが、「女と自然 [*Natur*] は昔から一体を成してきた、なぜなら女は自然の生き物 [*Naturwesen*] なのだから」というときの *Natur* には、植物を思わせる、人の手の加わっていないものとしての意味合いが読み取られる。言葉遊びに対するイェリネクの志向については既に述べたが、このエッセイでも、*Natur* に通常読み取られる両方の意

義を前景化することによって、女性と Natur（自然）との結合は、本当に女性の Natur（生まれつきの資質）とみなすべきなのか、という問いを、文面の次元でも意識させる。それは例えば第一章最初の引用中「女にとっては生まれつきの能力しか意味がない、なぜなら女は純粹の自然なのだから」（下線筆者）に典型的である。

そもそも、女性との結びつきという観点から見れば、植物や動物という意味での〈自然〉は、既に人為性を孕んでいる。つまり、女性と身体、自然との間のアナロジーは、将来的に人間／男性によって拓かれる／啓かれるべき処女性という点において見いだされるのであり、その意味で〈自然〉の非一人為性は、まさに人の手が加わることを胚胎しているからである。

このように、一つの語の多義性を開き、読み手をその複数の意味の間で揺らがせるといふ策略は、『写真と女』<sup>イメージ</sup> *Bild und Frau* (1984) において、よりラジカルな形で行なわれることになる。

## 2.1. 作品の概要

この作品は、全部で71の短文（一語のみから成る「文」も含まれる）から成る、段落分けを持たない1ページ程度のテキストである。先に言及した著作目録においては、「短編」(Kurzprosa) という項目に分類されているが、1ページから数ページの長さで、まとまった線状の展開を持たない作品をイエリネクは多く書いており、本作もその一つに数えられる。„Kurzprosa“ のような分類は、確固たるジャンルというよりは、詩と小説の、あるいは小説と戯曲を分節化する振る舞いを問いに付そうとする——男性と女性という分類の仕方を懐疑する視点と共通する——イエリネクのテキストを〈ジャンル分け〉するにあたって便宜的に行なわれたものと考えられる。ともあれ、作品全体を見てみよう。

### *Bild und Frau*

Frau und Körper gehören untrennbar zusammen. Geht der Körper, geht auch die Frau. Die Frau gehört in vielen Ländern zum Alltag des Straßenbilds. Das Bild der Frau läßt sich in vielen Ländern im Alltag nachvollziehen. Der Alltag der Frau vollzieht sich im großen und ganzen vor den Bildern der Frau. Nach der Frau folgt nur mehr Alltag. Groß die einen Frauen, die anderen klein. Mehr. Vor dem Bild der Frau verblaßt sogar das All. Die Frauen haben Tage. Die Frau ist das Kleine neben ihrem Bild. Das Vermögen der Frau ist von ihrer Größe abhängig. Die Größe des Bildes besteht in dessen Abhängigkeit von der Natur. Die Frau ist Natur. Die natürliche Frau stellt vermöge ihres inneren Halts vor die Frau, welche nur als Bild auftritt. Keine Frau stellt etwas dar. Das Bild der Frau bringt Gehalt ein. Ihr Auftritt Frau. Die Natur ist das Bild. Das Bild von der Frau besteht lange. Das Innere der

Natur verkörpert in der Frau. Der Körper der Frau geht ins Innere. Der Körper und die Frau gehen zusammen in die Natur. Keine Frau mehr. Die Natur drängt es zu Bildern. Ein Bild ist nicht jede Frau. Alltäglich ist die Natur nie. Geh halt Frau. Die Natur kennt den Abhang. Die Frau vermag. Insgesamt besteht Natur in Frau fort. Fort mit dem Bild. Ein wahrer Abhang ist der Körper der Frau. Abhängige Naturen gehen von der Frau fort. Mitgehen Frau. Von Natur wird der Körper der Frau zusammengehalten. Innen ist es kleiner. Von der Straße macht sich ein anderes Bild. Das All ist Straßenbild geworden. Die Frau vermag Körperliches. Vermögen bildet Abhängigkeiten. Die Frau stellt ihren Körper. Bitte Gehalt darbringen. Zusammennatur. Nicht jeder Abhang muß fort. Große Natur. Das Bild muß ins Innere. Körpergröße. Die Frau muß ab. Trennen sie den Körper vom Land. Der Vollzug tagt. Alle Tage Frauen. Ganz groß. Natürlich ein Bild vom Gehalt. Fort die Frau. Ab Trennung natürlich körpern. Das Bild ist blaß. Frauen erhalten Tritte. Zusammenhalt im All. Natur von innen. Abhängig von Bildern. Kein Gehalt in Natur. Körper an Land. Kleine Frau. Naturvollzug. Alltägliche Länder. Der Tag macht das Bild. Es geht bei der Frau trennend nach innen. Ein Bild der Frau. Her Natur. Fort Frau.<sup>16)</sup>

『イメージ写真と女』

女と体は分かたれないで一を成している。体が行けば、女も行く。女は多くの国々で街頭写真の日常の一部である。女の写真は多くの国々で日常の中あとづけられる。女の日常は総じて言って女の写真の前で遂行される。女にはただもう日常が続く。ある女たちは大きく、別の女たちは小さい。もっと。女の写真の前ではそれどころか万象が色を失う。女たちはあれの日を持っている。女は彼女の写真の傍らの小さなものだ。女の力は彼女の大きさによっている。写真の大きさはそれが自然によっているということにある。女は自然だ。自然女は内側の支えの力で、写真としてしか出てこない女よりも前に立つ。女は誰も何かを表現しはしない。女の写真は給料をもたらす。あなたの番ですよマダム。自然は写真である。女の写真は長くもつ。自然の内側は女の中で体現する。女の体は内側へ行く。体と女は一緒に自然のうちへ行く。女は誰ももういない。自然は写真へせきたてられる。写真はどの女でもあるわけではない。自然は日常では決してない。行ってしまえ女。自然は斜面をしっている。女はする力がある。ひっくりめると自然は女の中に先々あり続ける。写真は去れ。本当の斜面は女の体である。依存した自然は女から去る。ともに行ってくださいマダム。自然に女の体は一つにまとめられる。内側では小さい。街頭から別の写真ができる。万象は街頭写真になった。女は身体的なことをする力がある。力は依存を成す。女は体を展示する。給料を捧げてくれ。一つにまとまる自然。どの斜面もが去らねばならないわけではない。大きな自然。写真は内側へ行かねば。体

の大きさ。女は失せねば。彼らが体を地から分かつたら。遂行がひらかれる。全ての日々女たち。まったく大きい。当然給料の写真。去れ女。分かれてから当然体する。写真は色がない。女たちはとぼされる。万象の中のまとまり。内側の自然。写真に依存して。自然の中には給料はない。地における体。小さな女。自然の遂行。日常的な国々。日が写真を成す。女においては分かちながら内側へ行く。女の写真。自然はこちらへ。女は去れ。

この作品では、タイトルにある「写真」(Bild)、「女」(Frau)、そして「体」(Körper)、「自然」(Natur)を中心に、限られた数の語が繰り返し用いられている。これらの語彙は、エッセイ『生まれつき……』に共有されるものであり、この短編でも〈女性と身体〉〈女性と自然〉の結びつきが主題化されていることが暗示される。また、単に同じ語が繰り返し出てくるというだけでなく、71の文が、この四つを中心とした限られた語彙、その断片、またはそれを変形させたものをさまざまに組み替えることで作られていることにも注目される。次節で詳しく触れるが、先行研究においても重点を置いて論じられたのがこの言語的手続きであり、インゲ・シュテファンは「個々の概念や言葉が言語の破片となって万華鏡の中のように入り乱れて散らされ」<sup>17)</sup>と巧みな比喻を用いてイエリネクの手法を説明している。

## 2.2. 先行研究

この作品は80年代に出版された三つの異なる作品集に収録されることとなり、『ピアニスト』*Die Klavierspielerin* (1983)のように有名ではないものの、ある意味で当時におけるイエリネクのアクチュアリティを示すものであるといえる。にもかかわらず、このテキストが議論の俎上に上ることはほとんどなかった。唯一学術的な論考の対象としてこの作品を扱ったのは、インゲ・シュテファン (Inge Stephan) である。彼女は、1990年代以降一種のブームのようになった身体に関する議論の流れを、1968年を起点とする身体の主題化の脱タブー化からジュディス・パトラーを経て、構成主義と本質主義の対立図式、およびその中間的立場としてのクラウディア・ベンティーンを挙げる形で概観し、イエリネクの『写真と女』を、それらの理論系の議論を取り上げ、また批判的に解体する作品として位置づけている<sup>18)</sup>。そしてこの作品において、理論的・文学的な諸議論を示し、アクチュアルな身体論に対して文学こそが成しうることを明らかにすることを、論考の目的としている。

具体的に「取り上げ」られ、「批判」される議論として、シュテファンは本論でも引用したアドルノの「人間と動物」を参照しつつ、テキストの第一文に「西洋哲学及びキリスト教で特権的な役割を演じている理論的立場」<sup>19)</sup>が示されていると指摘する。そして、先ほど本論でも述べたテキストの構造と関連づけ、「『女』、『体』、『写真』そして『自

然』といった諸概念を全くの舞台装置とし、それらをまず互いに連結し、それから引き裂き、そして最後に再び新たに合成することで、ある意味でイェリネクは哲学の主張を矛盾したものとして論証している。」<sup>20)</sup>との主張の下、具体的な「連結」「引き裂き」「再合成」の例を示す。

その際シュテファンは、テキストに一義的な展開が認められないことに目を向け、それらの語彙の成す（新たな）諸概念が恣意的に交換可能であるかのような印象はフェイントであり、71の文の含む意義が指し示すものを「写真に同一性の可能性を見いだすことも自然に避難場所を見出すこともできない主体の断片化した同一性」<sup>21)</sup>であるとす。ここで言われる主体とは女性のそれのことであるが、そのような「眨める日常と持ち上げる写真との間で出口のなくなった女性の立場についての文学テキスト」<sup>22)</sup>として、いくつもの理論的議論を先取りしているというのがシュテファンの最終的な作品の位置づけである。そして、このテキストにおける言語の「連結」「引き裂き」「再合成」は、女性の主体の断片化に並行しつつそれを描き出すものであり、「女性に為されていることが、言語の暴力的な解体と組み立てに相応しているのである」<sup>23)</sup>と結論する。

シュテファンの作業は、作品のテーマを言語的手続きとの連関において論じ、その有機的な関係を示している点で、初期のイェリネクに関する研究に対し、大きな示唆となる。だが例えば、言語の「連結」「引き裂き」「再合成」が、断片化された女性の「主体」の描出に寄与しているとしても、それが「言語に対する残忍な brutalen 扱いにおいて」（下線筆者）<sup>24)</sup>見いだされる、という言葉でとらえることの妥当性については疑問の余地がある。また、そうした言語の操作が「女性に為されていること」と相応しているのだとすれば、それではイェリネクはここでの言語とのつきあいにおいて、女性の主体を不可能にしているところのものと同じ振る舞いを繰り返しているに過ぎないのではないか、という問いを免れることはできない。「現行の身体論に対して特に文学が成しうること」<sup>25)</sup>が何かを示すのが論考の目的であるのならば、シュテファンにおいては、言語の解体と女性の主体の解体の並行性があるという指摘だけでなく、それに対する評価が期待されるところだろう。シュテファンの議論を補完することも念頭に置きつつ、本論では同時代の〈女性文学〉を乗り越えるイェリネクの策略を明らかにする。

### 2.3. 広告の戦略とイェリネクの言語的戦略——言語の多義性を開く——

一つ一つの言葉や文は、それぞれがただ一つしかものや概念を指し示さないわけではないので、私たちは意識するとしなないとにかかわらず、文脈にふさわしい意味を選び取ることによって、読むという行為を含めたコミュニケーションを成立させることができる。しかし、この作品におけるそれぞれの言葉、あるいは文は、己の孕む多義性から、読み手がどの一つを選ぶべきか、決め手を必ずしも示さない<sup>26)</sup>。それゆえ文と文との脈絡が不明瞭なこのテキストにおいて、線状の展開や一義的なテーゼを見いだすことは困

難である。また、テキストの核となる語は「万華鏡の中のように」テキスト内に散在している。しかし、『生まれつき……』における「自然」という語の多義性を利用した〈意識化〉の戦略を思い出せば、その「万華鏡」性こそが、作品の特徴であり本質を成すものであるといえる。あるいは、語の意味を指し示すのではなく、語の複数の意味を開いたままにしておくという戦略は、「万華鏡」の比喻に対応させるならば、言葉の〈騙し絵〉的な性格を巧みに前景化させている作業であるともいえる。それぞれの言葉に読み取りうる意味のいずれかを選ぶことで、同時に見えなくなる意味が生じつつも、いずれに焦点を合わせるかによって、浮き出るメッセージが変化し、また対比的に強調されるのである。

この作品における〈語の多義性〉に依拠した戦略がどのように機能するのか、結論を先に述べておけば、テキスト中でも問題になっている「広告」のメッセージ戦略に対峙するものとして、文学を提示しているということである。この作品が『生まれつき……』と共通して女性・身体・自然の三位一体関係を問いに付していることが読み取れるものの、Bild (写真／イメージ) という語を中心に展開している点で、独自のテーマ、ないし批判の対象として、広告や、そのバックグラウンドとしての消費社会を見逃すことはできない。

Bild という言葉は、辞書的には「写真」「像」「イメージ」などを意味するものだが、タイトルにおいてはいずれを選ぶべきか、読み手には未だ知らされず、それゆえ複数の意味を想起させられることとなる。本文が開始されると、話題になっているのは「街頭」の Bild であり、「女」と対比されていることから、ここでの Bild が第一義として指すものは、女性モデルを被写体とした、路上の巨大な広告写真として理解することができる。重要な部分を再度取り上げる。

女は多くの国々で街頭写真の日常の一部である。女の写真は多くの国々で日常の中あとづけられる。女の日常は総じて言って女の写真の前で遂行される。女にはただもう日常が続く。ある女たちは大きく、別の女たちは小さい。もっと。女の写真の前ではそれどころか万象が色を失う。[...] 女は彼女の写真の傍らの小さなものだ。[...] 自然女は内側の支えの力で、写真としてしか出てこない女よりも前に立つ。

このように、テキストの前半では、女性を被写体とする写真と「自然の」(natürliche)、ここではつまり生身の女性との対比の図が喚起されるのだが、写真は「自然」の女性を、それどころか「万象」を凌駕するものとして記されている。街頭の巨大な写真の女性に対して、実物の女性は小さくあらざるをえない。また、「自然女」(die natürliche Frau) が写真の女性よりも前に立つ／勝る唯一の根拠は、「内側の」(inneren) 支え、ものとしての写真の対立項としての内面性に帰されているが、言葉の上ではそれは女性と「うち」

との因習的な結びつきに反転させられる。そもそも、写真の女性に対して生身の女性を指す「自然の」という形容詞が既に、女性と自然の同一視を暗示している。ここで生身の女性は、写真に対して分が悪いだけでなく、因習から抜け出すことのゆるされないものとして描かれることになる。

何より〈Bild〉という語が、ただ広告〈写真〉を指し示すだけでなく、例えば「女性像」といったときの〈像〉、あるいはイメージという意味でも理解されようとしているのを見逃すことはできない。「女は多くの国々で街頭写真の日常の一部である。」との文における Bild は、街頭の (Straße[n] : 辞書的には、通り) という語と結びつくことで、街頭の広告写真を想起させる。しかしながら、その〈写真〉が同時に、理想的な女性の〈イメージ〉を描いているとすれば、女性がその一部である (gehört : 辞書的には、所属する、～の一部である) とは、女性の振る舞いが、広告の示すイメージに沿うものへと一元化されるプロセスを述べていることとなる。

この意味で、この作品に描かれる写真／イメージと生身の女性の関係を、シュテファンが女性に対する「写真の絶対命令」(Diktat der Bilder)<sup>27)</sup>と表現するのは示唆的である。彼女は「写真は内側へ行かねば。」(Das Bild muß ins Innere.) との一文を引用し、写真は女性の身体の中へ押し入り、身体を破壊するのだと述べつつ、「女」と「体」は、「写真の絶対命令の下」にあるとする<sup>28)</sup>。ここでシュテファンの言う「写真が身体に押し入る」とは、「女性は諸<sup>写</sup>イメージ<sup>真</sup>や諸表象をあまりに〈内面化〉しているので、突破など考えられないように見えている」<sup>29)</sup>状況のことである。だがこの作品でことさらに〈写真〉としての Bild が、あるいは、〈写真〉の絶対命令が持ち出されるのは、ただ旧来的な女性像を問いに付すためだけではない。「女の写真は給料をもたらず。」(Das Bild der Frau bringt Gehalt ein.) とあるように、写真／イメージと女性は、Gehalt (給料)、つまり経済的な事項を介しても関係づけられているのである。

イェリネクはかねてより女性の身体の消費をテーマにした作品を書いているが、それらで重心が置かれているのは、男性に消費される女性の性というよりはむしろ、自らの身体を商品として用いる女性の姿である。例えば、「初めて社会的な現実に入った」<sup>30)</sup>小説と自ら位置づける『愛人たち』Die Liebhaberinnen (1975) では、存在意義を労働力と性に還元され、またそれを懐疑する能力も機会も持ちえない少女たちと彼女らを取り巻く偏狭な〈田舎〉としてのオーストリア社会が描かれるし、演劇『ノーラが夫の元を去った後、何が起こったか、あるいは、会社の柱』Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften (1977、初演1979) や『クララ S.』Clara S. (1981、初演1982) は、フェミニズムの旗手的な存在となっている女性人物を、お金のために愛人に自分を売る女として書き換えている。このようなことを踏まえればなお、『写真と女』<sup>イメージ</sup>においても、消費という観点<sup>イメージ</sup>は欠くことのできないものである。

写真／イメージが女性に対して優位に立つ、「絶対命令」を下しうるとは、観念として

の〈女性〉が個々の女性のあり方を回収するということがあったが、その際の写真が広告写真である場合、この作品の読解にとってもジャン・ボードリヤール (Jean Baudrillard) の広告論は大きな示唆を与えてくれる。ボードリヤールの『消費社会の神話と構造』 *La société de consommation* (1970) は、消費という行為を「記号の操作」として論じたものである。記号は通常、意味されるものに対してそれを意味するものが対になることで機能を果たすものであるが、ボードリヤールが広告写真に見いだす記号性は、意味するものが意味内容に先立つという、転倒的なものである。記号としての広告のイメージや文章は、その記号内容を本来の意味で説明したり意味したりはしていないにもかかわらず、あるいはそうしないからこそ、人々に真実・命令として読み取らせ、同意させることに成功する。洗剤の「ペルジィならもっとまっ白にお洗濯」というフレーズ／記号は、洗剤のペルジィという記号内容を〈説明〉などしてはいないにもかかわらず、人々はこれをあたかも正当な記号のように受け入れる、そうすることによってペルジィは事後的に「もっとまっ白にお洗濯」するのが可能な洗剤に〈なる〉ことができる<sup>31)</sup>。

〈意味するもの〉が意味内容に先んじる、ある意味で歪んだ記号としての広告写真／イメージは、被写体であるところの生身のもの、自然のものを〈写す〉のではなく、被写体を自分のメッセージに引き寄せる。イエリネクにおいても「自然は写真である。」 (Die Natur ist das Bild.) との一文において端的に記される広告イメージとそこに描かれるものとの関係における歪みは、ものの使用価値にかかわらずもっと売りたい、あるいはもっと買いたいという欲望に支えられている。イエリネクの『写真と女』で問題にされている〈写真〉と〈女〉の関係も、このような観点から見れば、広告写真／広告イメージが送る「この商品を使えばこのような女になれる」という(被写体の女性については何も述べていない)メッセージが個々の女性によって同意され、商品が〈消費〉される、それゆえ「女の写真は多くの国々で日常の中あつげられる」し、その反復によって、「女の写真は長くもつ」。

改めて *Gehalt* という語に目を向ければ、それが女性の写真／イメージによってもたらされるものとして理解できるが、その際、その *Gehalt* を受け取るのは女性自身ではない。「行ってしまえ女」 (*Geh halt Frau.*) には、一義的な意味に焦点を合わせれば、女性を追い出す仕草が読み取れるし、字面に焦点を合わせると、*Ge(h)halt Frau*、「給料 女性」という二つの言葉を読み取ることもできる。テキスト最後の二文「自然はこちらへ。女は去れ。」 (*Her Natur. Fort Frau.*) も、「自然」、ここでは即ち消費を促す広告写真／イメージの産物としての「自然」こそが、個々の女性よりも上位に置かれる状況を示す。このテキストでは、語彙の上では男性を指す言葉が、奇妙なまでに避けられているが、男性というタームが全く失念されているわけでは決してなく、女性を消費するものとしての〈男性〉が、むしろ告発の対象として常に意識されている。

このような観点から見ると、*Vermögen* (能力／財力) という語の存在感が顕著にな

ってくる。次の一文でも、語の多義性が開かれたままにされているが、他の部分とは異なり、Vermögen（能力／財力）への欲望が、ここでは一義的に批判されている。

力は依存を成す。Vermögen bildet Abhängigkeiten.

Vermögen（能力／財力）は、集めるほどに一層欲望のかきたてられるものである。その意味で依存性を孕むのだが、依存（Abhängigkeiten）という語は、「傾斜」を意味することもあり、また別の箇所ですでに使われる Abhang（辞書的には斜面、山腹の意）という言葉も含まれている。それゆえ「本当の斜面は女の体である。」（Ein wahrer Abhang ist der Körper der Frau.）というとき、依存、傾斜、斜面という語彙が重なり合うことで、女性の身体の曲線だけでなく、女性の身体の消費に対する批判的な視点も描かれる。

メッセージの一義的な伝達を避けるとは、メッセージを持たないということではない。ここでは依存症的に財を欲することは、坂からの転落をも導くという、資本主義に対する批判的なメッセージが、他の文に埋もれるようにして、しかし明快に読み取ることができる。しかしながら、イエリネクの行おうとするのは、それを一義的に伝えることではない。無自覚なメッセージの受信を目論む広告に対し、語の孕む複数の意味を自ら重ね合わせる過程を準備することでイエリネクが意図するのは、読み手が自ら意識的にテーマと対峙する場としてのテキストを書くことなのである。

### おわりに：言語の複数性——イエリネク文学の依拠するもの——

『<sup>イメージ</sup>写真と女』においては、「万華鏡の中のように」言葉あるいはその断片があちこちに散らされ、ある語やその断片が別の語を導き、互いに絡み合う形で作品が成り立っているため、一義的で明確な展開やメッセージを読み取ることは困難である。だが、複数のものとしての単語や文の性格を前面に出すことで、読み手による一義的な意味やメッセージの受信、そしてそれに対する同意を回避することこそ、読み手の側から何らかの問いかけがあって初めて何かを「読み取る」ことが成り立つようなテキストを産むための、イエリネクの戦略なのである。

それぞれの言葉とその意味との一義的な指示関係を故意に消そうとするイエリネクのテキストは、奇態な記号関係という点では広告というメディアと共通点を持つが、後者がまさにそのことによって読み手のメッセージへの同意を強制するのに対し、前者は逆のベクトルをとることで、広告メディアに対する批判となっている。難解と断じられがちな彼女の多くのテキストの「読みにくさ」は、このように、「このメッセージを読み取れ」というメタメッセージを欠いていることに由来する。

シュテファンは『写真と女』を、受容者や解釈者にとって「大変な挑戦」となるイエ

リネクの「テキスト生産方法」がどのようなものかを端的に示す好例として位置づけ<sup>32)</sup>、その上で最終的に、この作品の言語の「暴力的な」解体と組み立ての作業が女性の主体の断片化を示す、と指摘している。確かに、言語を断片化し、再び結合させるという作業は、イエリネクの〈一義的なメッセージを発しない〉ためのさまざまな策略の中でも、この作品に特徴的な手段である。しかしながら、限られた語彙のみを用いてテキストを書くこと、それぞれの語の指し示すものを決定しないという振る舞いにおいて、イエリネクは言語を能動的に（「暴力的」に）操作しているというよりは、むしろ、一定の受動性をもって言語とつきあっていると言うことができる。また、一定の枠組みの中で言葉を操作することは必ずしも、女性の主体の解体に並行する否定的なものだけでなく、言葉の多義性を開くための作業でもある。

その意味で、イエリネクは女性の〈書く主体〉として、同時代の女性作家たちと比べて特異な位置にあるといえる。エッセイ『生まれつき……』でイエリネクは、女性の身体性とのアナロジーとしての言語、感情の発露としての言語の噴火に身を任せる「女性文学」の美学を問いに付した。そして、身体や感情をそもそも女性の主体性の基盤とすることを懐疑し、言語そのものが本来的に持っている複数性に依拠して〈書く〉という作業を行なっている。言語の断片化によって女性の主体の断片化を挑発的に示すのではなく、書く〈主体〉をそもそも破棄することが、エッセイから7年を経て、イエリネクの提示した方法なのである。

## 註

- 1) Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart, Weimar 1995.
- 2) Peška, Artur: Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2005.
- 3) Berka, Sigrid: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Modern Austrian Literature 26/2 (1993). S. 129ff.
- 4) Janke, Pia: Werkverzeichnis. Wien 2004, S. 279.
- 5) Jelinek, Elfriede: Von Natur aus sind... In: Volksstimme, 11.11.1977. 以下このエッセイからの引用の際は、末尾に (Jelinek, 1977) とのみ記す。
- 6) Thiele, Rita: „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Theaterstück von Ibsen.“ Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Programmheft des Wiener Burgtheaters zu Henrik Ibsens Nora oder Ein Puppenheim. 1997, S. 133-157. Hier: S. 136.
- 7) アドルノ／ホルクハイマー (徳永恂訳) 『啓蒙の弁証法』2007年、511ページ。
- 8) 同上、513ページ。
- 9) Sauter, Josef-Hermann: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang. In: Weimarer Beiträge 6/1981. (Interview mit Jelinek: S. 109-117.) Hier: S. 116.
- 10) Janke, Pia: Die Nestbeschmutzerin. Wien 2002, S. 19.
- 11) Sauter (1981), S. 109.
- 12) エレーヌ・シクスー (松本伊瑛子、国領苑子、藤倉恵子編訳) 『メデューサの笑い』1993年。15ページ。

- 13) 同上、16ページ。
- 14) Janke (2004), S. 279.
- 15) Ebd. S. 280.
- 16) テキストは、Knödler-Bunte / Ziehe (Hg.): *Der sexuelle Körper. Ausgeträumt?* Berlin 1984, S. 146. を使用。  
この他に、Alms, Barbara (Hg.): *Brauer Streusand*. Frankfurt am Main 1987, S. 121. と Eiblmayr, Silvia (Hg.): *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen*. Wien 1985, S. 198. に抜粋が所収されている。
- 17) Stephan, Inge: „Frau und Körper gehören untrennbar zusammen.“ *Zur Bedeutung des Körpers in aktuellen Gender-Debatten und bei Elfriede Jelinek*. In: Nauman, Barbara (Hg.): *figurationen. gender literatur kultur 0* (1999), S. 36–49. Hier: S. 44.
- 18) Ebd. S. 42.
- 19) Ebd. S. 44.
- 20) Ebd. S. 44.
- 21) Ebd. S. 46.
- 22) Ebd. S. 47.
- 23) Ebd. S. 47.
- 24) Ebd. S. 47.
- 25) Ebd. S. 42.
- 26) あるドイツ語の単語に辞書的な意味で対応する日本語の単語が、元の独語単語と過不足なく一致する多義（性）を持っていることは極めて少ない。それゆえある訳語をあてれば、元の語が暗示する第二義目以降の意味が失われてしまうことがある。本論の日本語訳では、一つの語にはできるだけ同じ訳語をあてながら、元の語の複数の意義を念頭に置き、場合によって第二義の訳を採用する、ルビで第二義を取って顕示させる、異なる訳語でも用いる漢字を共通させるという手段をとった。  
*Bild* 等の重要語彙については、本文で後述する。
- 27) Stephan (1999), S. 45.
- 28) Ebd. S. 45.
- 29) Ebd. S. 46.
- 30) Sauter (1981), S. 111.
- 31) 特に「広告のメディア」の項参照。ジャン・ボードリヤール（今村仁司、塚原史訳）『消費社会の神話と構造』2002年、180–186ページ。
- 32) Stephan (1999), S. 42.