

ヴァーツラフ・ハヴェルの戯曲『再開発』と全体主義

阿部 賢一

「1987年」

戯曲家ヴァーツラフ・ハヴェルは、およそ四年にわたる刑務所生活を経て、1983年3月、肺炎の治療を理由に釈放される。その後、立て続けに戯曲を発表し、なかでも、『ラルゴ・デゾラート』(Largo Desolate, 1984)、『誘惑』(Pokušení, 1985)、『再開発』(Asanace, 1987)の三作品は、1980年代のハヴェル戯曲を代表するものとして位置付けられてきた。ハヴェル同様、刑務所から出所して人間不信に陥っている知識人の心理を描いた『ラルゴ・デゾラート』、ファウストの伝統を現代に移し、悪の誘いを描いた『誘惑』、そして地域の再開発を扱う五幕劇『再開発』は、舞台設定や主題で大きく異なっているものの、社会主義後期の雰囲気や巧みに描き出している。言語コミュニケーションの不全、そして人間のアイデンティティの危機をめぐるモチーフは共通しており、緩やかなまとまりをなしている。だが建築家集団を軸に据える『再開発』は、複数の人々の社会性への関与という点で前二作とは異なっており、より社会的な作品となっている。

ハヴェルがこの戯曲を執筆したのは1987年である。遡及的に見れば、ビロード革命の二年前に当たる。だが当事者にしてみれば、革命の鼓動すら感じられなかった時代だったと言えるだろう。たしかに同年4月、ミハイル・ゴルバチョフがプラハを訪問しているが、フサークの長期政権が続く中、ペレストロイカの気配はプラハで感じられない状況だった。それゆえ、この戯曲は、「ビロード革命の二年前」の作品としてではなく、先が見通せない「ポスト全体主義」の作品として捉えるべきだろう（なお「ポスト全体主義」とは、ハヴェルが「独裁」型の全体主義と区別し、20世紀後半、とりわけ1970年代以降のヨーロッパの社会主義体制を念頭に置いて用いた表現である¹⁾）。つまり、戯曲『再開発』には、主題および作品成立の環境という両面において全体主義の様相が色濃く投影されているのである²⁾。

また著者は『再開発』について「自作解題」(1988)³⁾で、同戯曲を「死についての戯曲」⁴⁾であると言明している。そこでは、登場人物のプレハノフの死が中心の話題となっているが、ハヴェル自身の演劇論も展開され、かつ、全体主義体制下における生の問題も取り上げられている。この「自作解題」も随時参照しながら、『再開発』の読解に取り組むことにする。

そして、もう一つ勘案しなければならないのが、この戯曲は、当時の体制下では公的に上演される可能性が断たれていたという点である。『再開発』は、1987年、プラハの地下出版のペトリツェ叢書で発表され、翌1988年、ミュンヘンの亡命出版Obrys / Kontur -

PmDでも刊行されている。世界初演は、1989年9月24日、スイスのチューリッヒで行なわれたが、チェコスロヴァキア国内での初演は、1990年3月30日、プラハのズデニェク・ネイェドリー・リアリズム劇場（現シュヴァンダ劇場）での公演を待たなければならなかった。もちろん、1989年以前、出国する可能性が断たれていたハヴェル本人が、自作が国外で上演されるのを目にするにはなかった。つまり、1980年代に執筆された戯曲は、上演されない戯曲、ただ読まれるテキストに留まっていたのである。戯曲の上演不可能性は、全体主義における文化史において重要な論点ともなるだろう。

以下では、作品が誕生した歴史的背景、作品内における全体主義の様相、死のモチーフ、そして上演不可能性の問題といった観点から、ハヴェルの戯曲『再開発』を検討していくことにする。

『再開発』に見られる歴史性

「政治が生のあるあらゆる面に暴力的に介入する全体主義の状況下で、戯曲は歴史的地平を避けることはできない」⁵とハヴェル自身が述べているように、この戯曲に触れて直ちに感じるのは全体主義の雰囲気である。それは人物の言葉、立ち居振る舞いから感じ取られるだけではない。「二時間という劇の『物理的な』時間、二、三日という『出来事』の時間の中に数十年の歴史的出来事を投影すること」に魅了されていたと著者が明かしているように、戦後チェコスロヴァキアの二十年の歴史が凝縮された形で暗示されている。具体的には、「1. ノヴォトニー時代の無関心、2. ドゥプチェクの再生プロセスおよびその陶酔した多幸感、3. 個々の性格を破壊するフサークの正常化、4. フサーク＝ヤケシュの〈ペレストロイカ〉」⁶という四つの時代区分を意図していたと著者は打ち明けている。

まずは、ハヴェル自身による時代区分にもとづきながら、戯曲のあらすじを辿ることにしよう。物語は、中世の城の玄関ホール、設計事務所の職員が集う場において全編進行する。一時的にこの城に置かれた事務所は、城郭、及び城の周囲の古い街区の再開発の計画を準備する課題を託されている。

幕が上がると、建築士クズマ・プレハノフがバイオリンでロシア民謡「黒い瞳」の悲しいメロディーを奏でている。二十歳前後の秘書レナタがやってきて、主任建築士の伝言として、演奏をやめるか、明るい曲を弾くかどちらかにしてほしいと伝える。白衣姿の建築士ウルチはレナタに話しかけるも相手にされない。すると、住民を代表する二人の男性が姿を現し、住民二百十六名の署名とともに、城下町の再開発に反対する請願書を持参する。主任建築士ベルクマンが対応していると、書記官が、この再開発は二千人がひしめく衛生状態の悪い状況を改善するものだとして主張し、市民の要求を拒絶する。ベルクマンは再開発の意義を信じているものの、住民の気持ちも思いやり、心が揺れる。

冒頭は、ハヴェルの時代区分によれば、「ノヴォトニー時代の無関心」に対応している。1953年のクレメント・ゴットヴァルト（1896－1953）の死後、1968年1月までチェコスロヴァキア共産党第一書記の座に就いていたアントニン・ノヴォトニー（1904

— 1975) は、ソ連路線を継承し、改革を拒否した人物として知られる。戯曲では、城郭に長年住んでいる住民代表は、再開発が自分たちの生活、衛生環境を改善するものであるのは承知しているとしながらも、かけがえのないこの地の雰囲気を守りたいととして、再開発に反対する二百十六名の住民の署名を手渡す。だが、書記官は、次のように対応する。

書記官 私の知るかぎり、ここには二千もの人が住んでいる。二千もの人が、小さく、暗い、冷たい、湿った数十棟の家屋にひしめき合って暮らしており、十分の数のトイレがないどころか、浴室も足りていない。かつての社会構造を示す悲しき遺産で、城の貴族と城郭の召使いの環境に大きな格差があったことを示すものだ。この過去の遺産は、今日では、貧困、受難、伝染病の根源でしかない。再開発は、公的な利益に沿うものだけではなく、我々全員の生活に利するものなのだ！（間）さあ、どうする？

市民代表1 何がです？

書記官 撤回するか？

市民代表1 そんなことはできない——

書記官 頭の中はどうなってる！（書記官は立ち上がり、書類を広げて、ポケットに入れ、わざとテーブルを迂回してからもう一度、市民代表の前で立ち止まる）署名者の数は？

市民代表1 二百十六——

書記官 つまり、約一割だな！ 残りの九割は？ かれらにも意向を尋ねたのか？⁷

書記官は 1950 年代の肅清裁判を想起させる高圧的な態度で対応し、市民代表二名を城内の牢獄に幽閉する。

第二幕が始まると、プレハノフが城にまつわる言い伝えを披露する。あるとき、城主だった伯爵の妻が馬丁と恋に落ちる。それからというもの、伯爵の幽霊が、この城を訪れる恋する男を塔から突き落として復讐を果たすのだという。そのあと、先の住民たちの意見に対してどう対応すべきかの議論が建築士たちのあいだで交わされる。知識のない村の連中の言い分など聞く必要はないとウルチが主張するのに対し、アルベルトは「自然の秩序、祖先の遺産」への敬意が必要だと説き、それぞれの立場を主張する。

第三幕では、書記官と入れ替わりに黒人の監督官1が登場する。陽気で気さくな監督官1は、再開発は馬鹿げたアイデアであり、君たちは専門家なのだから自分たちで何をするか決めてほしいと述べ、再開発の提案を撤回する。ベルクマンは困惑しつつもその提案を受け入れ、投獄されている二人の処遇を尋ねると監督官1はすぐに家に返すように告げ、その場を去る。ベルクマンは「これからは強制されたことではなく、自分たちが望むことをやろうではないか」と歓迎し、自由を祝して皆で乾杯をする。高揚した雰囲気の中、アルベルトはルイサに愛の告白をする。

これは、「ドゥプチェクの再生プロセス」に呼応し、1968年のプラハの春を連想させ

る。住民の請願に刺激を受けたベルクマンは「人間の顔をした進歩」に賛同すると述べるが、これはドゥプチェクが掲げた「人間の顔をした社会主義」を参照している。また監督官1が再開発の計画を白紙に戻し、「何をするか自分で決めるのだ」と進言することは、当時の検閲の廃止などを想起させる。

だが1968年8月下旬、ソ連軍を中心とするワルシャワ条約機構軍の侵攻でプラハの春が頓挫したように、第四幕では「フサークの正常化」の時代が到来する。監督官2が現れ、再開発の再開を命じ、指示に従わない者への罰則を仄めかす。これに対し、ベルクマンはひと時の自由を惜しみつつも、「いかなる建築も完全に自由にはなり得ない」と述べ、路線修正を示唆する。だがアルベルトは「従順さは真実に勝るべきではなく、愚かさも自由に勝るべきでない」と不満を募らせ、立ち去ろうとする。その時、書記官が現れ、アルベルトを牢獄に連行する。アルベルトに恋心を抱いているルイサとレナタは止めようとするも、書記官は耳を貸さない。

第五幕冒頭、住民代表の妻二人が再び投獄された夫たちの消息を尋ねにやってくる。それに対して、書記官は、あの請願書は、ヒステリックな雰囲気誘発する信号だとして、釈放はできないと返答する。監督官2がまた姿を見せ、官僚的な言葉を述べた上で、再開発の継続を確認する。アルベルトが戻ってくるも、疲弊しきって言葉を失っている。その様子を見たプレハノフは衝撃を受け、言葉を発することなくその場を辞す。そして、城の塔から大きな物音がし、プレハノフが自殺を遂げたことが知らされる。ベルクマンは、「この世界の悲しい姿に、私たち誰もが責任を追っている」と述べ、自分たちの心だけは再開発させはしないと約束する。幕が降りると同時に「黒い瞳」が流れ、その後、カラヤンが指揮する「美しき青きドナウ」が流れる。

結びは「フサーク＝ヤケシュの〈ペレストロイカ〉」である。1969年から1987年までチェコスロヴァキア共産党第一書記であり、1975年から1989年まで大統領を務めたグスターフ・フサーク（1913－1991）、さらに1987年12月に第一書記の座を引き継いだミロシュ・ヤケシュ（1922－）の名前が付されているように、ここでのペレストロイカは変革を期待させるものではなく、硬直したチェコスロヴァキアの政治状況を映し出している。それゆえ、「これまで起きたことのアトでは、もはや誰も反応を見せない」状況が生じ、ある種の絶望感はプレハノフの死によってピークを迎える。このように戯曲『再開発』は、1960年代から1980年代にいたる約二十年に及ぶチェコスロヴァキアの歴史が下敷きになっているのである。

全体主義の刻印

しかしながら、戯曲『再開発』は、歴史的な展開をなぞっているだけではない。そこには、人物造形においても、全体主義の刻印は明確になっている。「全体主義の戯曲」という特性を考えるに当たり、まず、ハヴェル本人が（ポスト）全体主義をどのように捉えていたか確認しよう。1978年に執筆した政治エッセイ『力なき者たちの力』で、次のよう

に述べている。

ポスト全体主義体制が目指すものと生が目指すもののあいだには、大きな亀裂がある。生はその本質において、複数性、多様性、独立した自己形成や自己編成、つまり自身の自由の実現に向かうのに対し、逆にポスト全体主義体制は、統一、単一性、規律へと向かう⁸。

個々人がその生を多様な形で希求し、実現していこうとするのに対し、ポスト全体主義は単一の生の形しか許容しない。それゆえ、様々な生の探求は、全体主義体制が目指すものと衝突することになる。その際、全体主義体制の具体的な行為者は、多くの場合、官僚である。この戯曲においても、市民、建築家たちの様々な試みをその時々意向で左右するのが「監督官」である。戯曲内で最も高い役職に就いているかれらは「全体主義の主たる使節」であり、「かれらを通じて、全体主義は戯曲の世界に光を放つ」。その特徴は、個性を喪失した「本質において透明な非個人」であり、「匿名の権力の匿名の産物」⁹である。

戯曲というテキストにおいて、若干のト書きを除き、監督官は、かれらが話す言葉によってのみ特徴付けられている。たしかに監督官1は一般チェコ語を多用したくだけた口語表現を用いて、再開発見直しを言い渡すが、見直しの根拠は明確には語られない。

監督官1 この再開発のすべてが、ここだけの話だが、ひどいアイデアだ。[...] 長い話はいらん、つまり、再開発はなしだ！ 君たちはお役御免というわけじゃない。いや、君たちがここにいるのは好ましいことだ、まだしばらくここにいても結構。何がしたいか、自分で決めるんだ¹⁰。

つまり、ここでの監督官1の発言は、再開発見直しを促すものであるものの、官僚であればあって然るべき法的根拠は明かされない。監督官1個人の意向によってのみ、政策の変更が指示されており、別の観点からみれば、このような気まぐれによって再開発見直しが再検討される可能性をも内包している。

そのため、次に現れた監督官2が再開発見直しの再検討を示すのも、同じ原則に基づいている。

監督官2 時には、腐ったリンゴを噛まなきゃいけない時もある。人間の健康のために、メスを手にして、腫瘍を摘出しなければならない。一瞬、痛みはあるだろう、だが、すぐに全身が和らいでいく。君たちの中には納得がいかない者もいるだろう。疑問や不安を感じて、私が話していることに整理がつかないかもしれない。だが、大丈夫、整理はつくはず、というのも、メスこそは、器官全体を守ることでできる唯一の可能性だからだ。[...] この前、君たちが会った私の前任者は、悪いやつではない。だが、知性、気

質、それから専門的知見という点において、この状況に対応できるレベルにはなかった。[…] ある意味、悲劇的な人間だ。民衆の出の素朴な人、この土地の生まれ。だが仕事の経験は不十分で、人との交渉に長けていなければ、見解もコロコロ変える。[…] 人々は、新しいトイレ、浴室の新しいタイルを望んでいる。全員がだ！ 白人ばかりか、黒人もそうだ。そうなんだ。これが現実だ。誰かがしなきゃいけない。だが何を！ そう、建てるんだ。その前に誰かがしなきゃいけない、何を？ 設計だ！ そういう風にことは進んだし、今もそうだし、これからもそうだ！ どこに行ってもそうだ！ 理解できない奴は——¹¹

新しいトイレや施設を求める主体を「人々」という対象が不明確な主語で表現することにより、再開の意義の普遍性を代弁させ、そのような絶対的な前提を遂行するために「誰かがしなきゃいけない」と不特定の表現をここでも用いて、行為の駆動を促す。そして最後には、脅迫的な言辞によって、行為の不可侵性を強調し、聞き手に行為への参加を強いる。つまり、監督官1、監督官2に共通して見られるのは、法的根拠にもとづかない一方的な主張の強制であり、それは対話の不在によって顕著になっている。

「常套句の儀式に引きずられ、本当のコミュニケーションを果たすことが果たせなくなっており（監督官1の善意は、かれのよき意思に反して、ごちなく、偽物で、正当なものではない）、かれらは人間としてではなく、単なる役職としてのみ存在している」¹²とハヴェルが述べているように、かれらには個人としての名前が与えられず、ただ「監督官」という役職名が付されている。

だが、ハヴェルは、ポスト全体主義を少数の者が権力を掌握するシステムではなく、すべての人が様々な形で「自発的な動き」（*automatismus*）で関与するシステムとして捉えている。それゆえ、監督官もまた「全体主義の最大の煽動者」であると同時に「全体主義の最大の犠牲者」とであるとされる。「自発的-全体主義」では、ありとあらゆる人が「巻き込まれ、隷属している」からである。「ポスト全体主義体制では、境界線は、実際のところ一人一人の中でも引かれる。なぜなら、それぞれの人が、ある意味で犠牲者であると同時に支援者となるからである」¹³。

そのようにしてみると、この戯曲の全体主義を形作っているのは、監督官だけではなく、建築家たちもまた同様である。

建築家集団を取りまとめる主任建築士ベルクマンは監督官や書記官に対応するだけではなく、市民代表との交渉の窓口になっている。だが「我々に託された課題を判断することは私にはできないし、それ以上、私の意思でそれを変更することはできない。私の関心事は、所与の可能性の枠組みの中で、最もうまく実現することである」¹⁴と述べるなど、板挟みになりながらも、上からの課題を肅々とこなそうとする姿勢がうかがえる。

ウルチは、アヴァンギャルドの建築家を引き合いに出し、再開の推進を訴える。連続レクチャーでも開催して、生活が向上し、楽になると訴えればいけないかと提案す

る。「だって、自分たちの生活が前世紀のものだとはかれらは理解していないから」¹⁵と侮蔑的な姿勢も明らかにする。

そのような対応に対して苦悩を覚えるのが、アルベルトである。以下のウルチとアルベルトのやり取りは、合理主義者と理想主義者の対立を示している。

ウルチ 今日、人類がビジョンとして抱いていることを背景にして、未来の都市はどうあるべきかを深く考えていた優れた前衛建築家が何世代にも渡ってこの地にはいたことを習わなかったのかい？ 迅速な交通手段、近代的な商業ネットワーク、緑や休息や娯楽のゾーンといったものを目的に合わせつつ、美的にも新しい街区と結合できるのに、どうして、人々をあんなぬかるみに住まわせておくんだい？ 過去への敬意からかい？

アルベルト まさに、そういうことを教わったから、ぼくは、下の住民たちの気持ちがわかる。

ウルチ 言っている意味がわからない！

アルベルト つまり、かれらは君よりも多くのことを感じているんだ、より良い生活がいかに複雑なものであるかを。単にかれらに変わって計画するのでは不十分なんだ。

ウルチ つまり、君によれば、都市計画は無駄だってことかい？

アルベルト そうじゃない。ぼくが言いたいのは、住むことのできる町というのは、何世紀にも渡って自然の一部として出来上がったもので、何世代もの産物なんだ、静かに集められ、継承された経験を織り込んだものでね、なんと言ったらいいか、つまり、それは、多くの人々、そのほとんどは名もなき人々の感情が歴史的に発展していったものなんだ、自分たちを越えていくありとあらゆるものに対して謙虚なんだ——

ウルチ 何に対してか、具体的に言ってくれよ。

アルベルト ぼくが思っているのは、景観——自然の秩序——の特徴に対する敬意、祖先の遺産——数多くの多様な個人が長年に渡って共存していたことから生まれたある種の美しさに対する敬意だ¹⁶。

このような議論を踏まえて、ベルクマンは「人間の顔をした進歩」を提唱する。もちろん、プラハの春のスローガン「人間の顔をした社会主義」を下敷きにしているが、ここでは具体的内容を欠く、ある種のクリシェとなっている。

だがこの二人は他の人物たちと比べると異様である。そして何よりも、その場しのぎの無難な言葉しか発しないマツォウルコヴァーは、ある種の停滞、諦念、そして日和見主義を体現している。このマツォウルコヴァーの姿勢にある種の諦念が見られるとしたら、それは、同時代の人々の多くが共有している感情とも言えるかもしれない。それは、「歴史に飽き飽きしている」というものである。歴史と関係を持つのに楽しみを見出せないように、「歴史の凡庸さ、紋切り型、予測可能性」が自明になり、なるべく歴史には触れないようにする。というのも、「このような歴史と関わることは、時間の無駄だと感じてい

る」からである。そのため、この戯曲では、「すべての政治的なもの、歴史的なものが、そっけない、残忍なまでに図式的なタッチで描かれ、検察官の発言は、引用のモニタージュのようであり、他の人物の間接的な政治的発言は、スローガンや百万回繰り返された凡庸さの輝かしい財産からの抜き出されたものという性質を有している」¹⁷ という。全体主義の歴史は予定調和でしかなく、驚きも、未知なる展開もない。つまり、歴史に直接関与することのない客体であることの倦怠感である。

この歴史観は全体主義の産物に他ならないとして、ハヴェルは次のように述べている。

『再開発』は、生を単一化し、規格化し、平凡なものとし、つまり、そうすることで生を殺している […]。言葉を自由に展開しながら表現される生の複数性、多様性、自律性に攻撃を加えることは、生の本質そのものを攻撃することである。再開発によって生は紐で括られ、目に見えない生の増殖は抑制され、川床へと追いやられる。多種多様な生を営んでいる住民は、まとまった一つの群れにならなければならない。エントロピーは明らかに増大する。そしてよく知られているように、エントロピーは死へと向かわなければならない。／再開発というモチーフが意味するものは、団地建設の従事者による死を通しての批判という点だけではない。ここでは、より一般的なものの隠喩となっている。中央がありとあらゆる社会生活を計画し、管理し、制御していくように、あらゆる全体主義が本質を殺めることの隠喩である。全体主義を批判することは、当然ながら、近代の全体主義はその精神的起源を有する合理的・科学的（「進歩主義的」）思想に見られる死体愛の次元を批判することである。アヴァンギャルドのユートピア的理想論の傲慢さに対する怒りをぶちまけることで、アルベルトはこの問題に関わっている。／また「再開発の全体主義」が、上から下へ、そして中央から周縁へ、つまり城から城郭へ展開するのは偶然ではない。全体主義も、同様なかたちで広がっていくからだ¹⁸。

全体主義と生の差異について、前者が単一性を目指すのに対し、後者が多様性を目指すことについては、『力なき者たちの力』など、1970年代以降のハヴェルの文章に見られるものである。「自発的な動き」からなるポスト全体主義は「見せかけ」のイデオロギーに多くを依拠しており、それゆえ、生の多様性が徹底的に弾圧される。戯曲『再開発』の登場人物もまた、多様性が最小限に抑えられている。これは、『力なき者たちの力』、『物語と全体主義』など、他の政治エッセイにおいても扱われている問題系であり、『ラルゴ・デゾラート』や『誘惑』といった1980年代の戯曲にも共通して見られるものである。「物語と全体主義」（1986年）では、ぜんそくにかかった人物について西側のマスコミが「死んだら連絡するように」というエピソードが語られ、「死」が物語として描かれぬ全体主義の言説に対する警告がなされている¹⁹。だが、全体主義の雰囲気色が濃く漂う『再開発』では、プレハノフの死によって幕は下りる。果たして、この戯曲において「死」はどのように捉えることができるのだろうか。またこの結末は全体主義という文脈でどのよう

な意味を担っているのだろうか。

死のモチーフ

戯曲は、プレハノフの死によって突如として終わりを告げるが、ここで二つの疑問が生じる。一つは、複数いる登場人物の中で、なぜ、命を落とすのがプレハノフだったのかという問いであり、もう一つは、なぜ「死」という結末を迎えなければならなかったという点である。

前者の問いかけに答えるには、戯曲の展開において重要な位置を占める人物、つまり主任建築士ベルクマンが参考になるだろう。時に監督官や書記官と対応し、またある時には住民代表とも言葉を交わすベルクマンは建築家集団の中核である。出来事の展開の要につねにおり、「人間の顔をした進歩」など、鍵となる言葉もたびたび発している。中でも、結びで、プレハノフの死が判明した後、ベルクマンは追悼の演説を行なう。

ベルクマン 私たちは皆、たった今起きた出来事に衝撃を受けている。よき性格の持ち主で、誰もが好きだった我らの同僚、友人が去ったからだけではない。私たちが衝撃を受けているのは、かれの死に直面し、私たちがまた罪の一端を担っていると感じているからだ。私たちがまた、悲しい形をしたこの世界の責任を担っており、私たちの中でもっとも繊細な人間が存在の果てまで追い込まれたことの責任を担っている。私たちが、鈍く、反応が遅く、無関心を装い、隣人の声に耳を傾けず、隣人の苦痛に目を瞑っている。共犯という苦々しい意識には良い面もある。友人の死は無駄なものだったのか否かと判断できるのは私たちだけだと知らせてくれるからだ。ただ私たちだけが、かれの死を訴えとして捉えることで、死に意味を与えることができる。この世界を耐えられうる、生活を営むことのできるものにして欲しいと私たちに訴えているのだ。それゆえ、この困難のひと時に約束しようではないか。人間の愚鈍さによって絶望感が我々を支配し、広がってゆくのを許しはしないと。約束しようではないか。自分たちの魂は再開発させない、他人の魂を再開発させることも二度としない、と。呼ばれてもいない指揮者が振る気まぐれの指揮棒に従って踊ることが私たちの使命ではない！ 自分が手にした真実から手を放すことなく、責任を持って手がけた作品をつくり続ける！ ただ、そうすることのみ、この恐ろしい、予想だにできなかった死に潜む倫理的な遺産に対して信義を守ることができ、城の堀の深みから私たちに投げかけられた警告にも自信を持って答えることができる。そして、死者が咎める声を耳にし、理解することができるだろう！²⁰

自分たちもまた世界の「責任」を担っているという発言は「憲章七七」の意義について語った哲学者ヤン・パトチカの言葉を連想させ、「自分たちの魂は再開発させない」という訴えは理にかなっているように思われる。字面においては。だが劇は、ベルクマンの演説では終わらない。長い演説の直後、レナタが城の模型をベルクマンの頭に投げつける。

幕が下りるその直後である。言葉（テキスト）のあとで、振舞い（パフォーマンス）が誘引されるのである。

結びのシーンについて、ハヴェルは、二人の友人の解釈を披露する。友人Aは、ベルクマンの虚言癖のピークであると捉えたが、友人Bは、人生の最も重要な局面で、ベルクマンはついに自分の人間性に目覚め、初めて賢明な言葉を語ったとする。二つの解釈に対し、ハヴェルは第三の解釈を披露する。

プレハノフの死に直面して自分の人間性に目覚めたベルクマンは、今や、本当に厳しいことに立ち向かい、もはや二つの可能性しかないのを理解した。深い羞恥心を感じて黙るか、それとも友人Bのように聡明な人間が気づかないほど見事なまでに嘘をつくか。ベルクマンを選んだのは、後者である。同じくプレハノフの死に衝撃を受けたルイサは、逆説的なことに、ベルクマンが人間的で最も熱情的な言葉を語っているまさにその最中に意を決したかのようにベルクマンを一瞥する。それゆえ、ベルクマンの頭に城を投げつけるのである²¹。

役者が話すセリフの言語内容（「自分の魂は再開させない」）はそれだけであれば尤もらしく響くが、それはレナタの所作によって粉々に壊され、「虚言癖」を示すものとなる。当時、「ペレストロイカ」という言葉は魅惑的に響くものであったが、ハヴェルはきわめて慎重な姿勢を崩すことはない。というのも、「ハヴェルにしてみれば、ペレストロイカは、全体主義の覆面、整形した顔でしかない」²²からである。同様に、「尤もらしい」言葉を遣う人物に対しては、最大限の注意を払わなければならないという警告をベルクマンの言葉は発している。

ベルクマンに虚言癖が見られるとしたら、プレハノフはその対極に位置する。クズマ・プレハノフというロシア系を想起させる名前を有している人物は、「黒い瞳」を演奏しているシーンから幕が上がるように、建築士の中でも、音楽、芸術表現の可能性を見出している人物として描かれている。ベルクマンと異なり、持論を開陳することはないが、他の仲間の声にはただ静かに耳を傾けている。そのプレハノフに反応を示すのがアルベルトである。第三幕は、二人の次のような対話から始まる。

アルベルト たとえばこういう状況を想像してほしい。君は、ある重要な決断に直面している。Aをしたほうが自分にとっては都合がいいとわかっている、けれども同時に、Bをやったほうが正しいと何かの声が語りかける。

プレハノフ うん、それで？

アルベルト 賛同してくれないとわかると居心地が悪く、賛同してくれると喜びを見出すような、自分のなかの謎めいた声は、「主」に他ならないのではないかな？

プレハノフ いいかね、すべては複雑なんだ――

アルベルト もちろん、複雑だよ、でも個人的に、基礎となるのはそういったものだと思うんだ。自分より上に、あるいは自分の外にある何らかの基準を感じることをなしに、よい何かをどうやったら知ることができるんだい？ できない、自分たちの中にあるよいものは、自分に起源を持つものじゃあない！ それは、我々以前にあった何か、そして我々のあとに続く何かとの共鳴なんだ²³。

アルベルトの葛藤は、「良心」の訴えに耳を傾げるかいなかの葛藤である。プレハノフは、アルベルトに対し、一定の賛意を示しながらも、「すべては複雑」だとして、距離を置こうとする。四幕では、恋に悩むアルベルトに対して、「私も二十年前に同じことを体験した」として、自分の過去をアルベルトの現在に重ね合わせる。「君はどこに向かおうとしているか自分でわかっていない」とアルベルトを論しながら、プレハノフは警告する。

プレハノフ いま自分の中にあるものを今殺さなければ、二度と殺すことはできない、いや、自分自身を殺してしまうことになる。おそらくそんなつもりはないでしょう。病気の中には、ある段階を過ぎると治せないものがある。[...] 最悪なのは、拡大していく破壊は、悪しき意思の結果ではなく、悪しき意思が存在することの産物なんです。[...] 私は、どうなるか予期したのです。今は、こうするしかありません。黙り、静かに、君のよいカードが訪れることを祈るばかり²⁴。

プレハノフは自身の過去について多くを語らない。その代わりに見せるのが、アルベルトへの共感である。

アルベルト あなたに悲劇はあったのですか？

プレハノフ そんなことはどうでもいい、今は、私よりも、君のことだ²⁵。

アルベルトへの共感、ルイサへの愛、そして自由を賭けた戦いという過去を想起させ、そのいずれにおいても、プレハノフは敗北を喫したのだろう。それに対し、アルベルトには未来があり、プレハノフはかれに希望を託すと同時に自分と同じ轍を踏まないようにと警告も合わせて行なうのだ。

だが、自由を探求するアルベルトは、牢獄に入れられ、第五幕で再び現れたときには、打ちひしがれた様子で登場する。アルベルトにすべてを仮託していたがゆえに、アルベルトの姿は、「廃墟、空虚、無感動、いやむしろ自身の影」として映ることになる。自身が体験した過去の絶望、そしてアルベルトに仮託した二度目の絶望を経て、自らが言い伝えを聞いた塔から身を投げる。これについて、ハヴェルはこう述べている。

プレハノフは、この戯曲のコンテクストにおいて人間らしい人物と言える。より正確に言えば、人間らしい人物であるがゆえに、他のすべての人とはすこし異なっている。戯曲の世界では、異邦人であるかのようだ。奇妙なことに、そこから屹立し、超越し、戯曲の向こう側を示している。そのさりげない他者性によって、戯曲の世界を攪乱し、それによって納得させているかのようである。

[…]

真に死ぬことができるのは、真に生きている者だけである²⁶。

それは、逆に言えば、「死ななければならないのは、ここで最も人間だった者」だということである。それゆえ、唯一プレハノフだけが「死ぬ権利」を持っているとさえ言える。だが、プレハノフは何か特別なことを成し遂げたわけでも、真実をかけた闘いで殉死したわけでもない。

唯一かれだけが、自分について本当に知っており、唯一かれだけが、そのことにより本当に苦しんでいるように思える（そのことについてあまり喋らないこともこのことを示している）。だがまさにそれゆえ、かれが最も人間的になる、人形に囲まれた中で生きた人間になり、「他の戯曲」の人物となる。

より重要に思われるのは、非人間的な世界によって打ち砕かれてはいるものの——自分のことを、自分の敗北を意識し——その裸の人間らしい存在によって、その内的な痛みによって、そして最後に自身の死によって、かれを全体として照らし出すことだ。もし仮に英雄がいたとしても（それはその本質からして必然的に人形のようなものだろう）、その人物は非人間的な世界の目に向かって真実を勇気を持って語るが、決して真の人間ではなく、そして真の死によって、この真実を納得させることもできないだろう。

このように捉えられ、あるいは理解されたプレハノフは（他の人とは異なる他者性、また特殊な意味的な潜在性によって）、真に死ななければならない、それによって戯曲に真の意味を与えるのである。この戯曲が単なる愚かさ、貧しさ、無力さだけではなく、真の死が、その対極にある愚かさ、貧しさ、無力さを照らし出す、死についての戯曲であるとしたら、このようにならなければならない²⁷。

つまり、プレハノフの死が照射しているのは、かれの生に他ならない。「人形」だらけの全体主義の雰囲気の中であって、プレハノフは苦悩した挙句に自死を選ぶ。それは、諦念して惰性で過ごす他の人物とは明らかに異なっている。他の者がすでに死んでいる「人形の蠟人形館」であって、ただプレハノフ（そしてアルベルト）は、生の鼓動を感じるべく、塔から身を投げ、絶望的な死を迎える。

演劇と現実

ここで立ち止まって考えてみたい。これまで「戯曲」と称してきた『再開発』は「戯曲」と言えるのだろうか。冒頭で触れたように、この作品はチューリッヒで初演されたが、社会主義体制下のチェコスロヴァキアで上演されることはなかった（プラハ初演は、1990年）²⁸。戯曲のテキストは、文字通り「テキスト」に留まり、演出家の脚色、役者の演技を含めた「パフォーマンス」として実現されることはなかった。戯曲家ハヴェルの作品は、1970年以降、公開、チェコスロヴァキア国内で公的に上演される可能性が断たれていた。つまり、一部の地下出版を通して、上演されず、ただ読まれる「テキスト」として存在し続けていたのである。

それゆえ、ハヴェル自身が同戯曲について、A4版で二十五ページという比較的長い「自作解題」を書いている点にも注目すべきだろう。自分の作品について解釈を書くことは厭わない作家であるが、その数は1970年以降、増加の傾向にある。自作についての解釈を披露することは、自説の正当化として受け止めることもできれば、個人的な思索の探求とも捉えることができるだろう。だが、先に触れたように、この時代のチェコスロヴァキアでハヴェルの戯曲は上演可能性を断たれていたことを勘案すると、少し様相は異なってくる。ウィーンブルク劇場のために執筆した「劇場から遠く離れて」（1986年）という文章で、1970年以降、十七年に渡って自作が上演されていない状況に触れて、「劇場のない劇作家は、巢のない鳥のようなものである」²⁹と述べ、劇場という具体的で社会的な「今、ここ」という生活の場が失われてしまっている状況を嘆いている。というのも、「演劇は、あらゆる芸術のジャンルの中で、具体的な空間と時間に最も密接にはめ込まれている」³⁰からである。そこには、「劇場は、昔からそうだったし、今なおそうだが、精神生活のある起点であり、社会的な自己意識が生まれる細胞の一つであり、時代の精神、倫理、感情を示す力線の交点なのである」³¹というハヴェルの強い意識が看取される。

ハヴェルはしばしば劇の自律性を説いている。それは単なるテキストではなく、上演されることが戯曲の条件であるためである。『再開発』の「自作解題」では、以下の一節がある。

- 1) 劇の中に何があるかよりも大事なのは、何によって劇になっているかということである。劇の中に世界があることよりも、劇自体が世界であるということの方が重要である。
- 2) この戯曲、あるいはほかの私の戯曲だけではなく、どの戯曲も世界をなしている。わずか二時間という現実の時間、数立方メートルという現実の空間という制限はあるものの、戯曲は自律している。戯曲は、「現実ではない」独自の時間、独自の空間を有しているだけではなく、数多くの独自のもの、戯曲のみに有効な法則、原則、慣習、それに独自の蓋然的な規律を有している。劇中のすべて、劇で起きることのすべては、戯曲の世界と分かつことのできない一部をなしており、その世界とともに戯曲を形作り、戯曲に従属し、そして戯曲内においてのみ意味を有する。／それゆえ、戯曲を現実の世界と比べることは、

きわめて慎重にならなければならない。ただ単に戯曲から何かを取り出し、現実世界の光に当てて観察することはできない。そうした途端、効力を失い、新鮮な空気に触れたエジプトのミイラのように粉々になり、無意味なものへと姿を変えてしまうだろう³²。

劇が自律性を獲得するには、戯曲はただ読まれるのではなく、上演されなければならない。しかし、全体主義体制下にあつて、ハヴェルの戯曲は上演される見込みはない。つまり、テキストとしての戯曲と演劇としての戯曲のあいだに乖離が必然的に生じるため、ハヴェルは「自作解題」を通して、その空隙を埋めようとしているようにも思える。というのも、上演されないということは、観客による受容、批評家による批評や解釈の不在をも同時に意味しているからである。そのようにして捉えると、ハヴェルの戯曲『再開』と「自作解題」の二つのテキストは、全体主義体制という特殊な状況が生み出した分かち難いテキストの総体とも言えるだろう。つまり、後者は、上演、批評、受容の不在を埋めるべく記されたテキストなのである。

その一方、ハヴェルはそのキャリアの当初から、演劇の有している社会性を重要視してきた。例えば、1968年に執筆した「劇場の特殊性について」の中で、劇場の「政治性」について言及している。中でも、このことを強く意識したのが、1979年から1983年に刑務所に収容されている時であった。ハヴェルは『オルガへの手紙』において、演劇と社会性についてしばしば掘り下げて考察し、演劇が現実との社会とどのように関わりを持つのか述べている³³。端的に言えば、劇場という具体的な時間と場所での共有体験から自分とは異なる生のあり方を意識し、さらに別の社会のあり方を意識し始めるということである。

だが、現実には、1970年から1989年に至るまで、このような些細な変化の可能性も感じることができない状況が続いていた。

さらに、作品そのものを今一度考えてみると、全体主義が色濃く刻印された戯曲『再開』は、作中最も「人間らしい」プレハノフの死という絶望的な結末を迎えている。また絶望的な死で終わるこの戯曲に、社会を変えるという意図が込められているのだろうか？

そもそも、この作品は「改革不能なシステムを改革しようとするがその試みが失敗することについての戯曲」³⁴とも解釈される。つまり、改革の不可能性を表現する絶望的な作品とも解される。だが、このような解釈は、当時の人々にとっては、単なる一つの解釈に止まらず、絶望が絶望を誘引するという心理的な悪影響を及ぼしうる可能性も有していた。つまり、やはり我々は将来の展望を見出せないのではないか、絶望しかないのではないかと。

このような危惧について、ハヴェルは次のように答えている。

もう千一回も説明する気はないが、希望は、物語や、肯定的な英雄、ハッピーエンドからだけ期待できるものではない、劇場から家に運んで、お守りのように棚に置けば、自ら

関わることなく、すべての悪から私たちを守ってくれるという、完成したものではない。

希望は、ものではない。

希望は、自分の中から探し出し、自分の中で獲得し、自分の中で育まなければならない。

なかでも、自分の生を通して、それが希望であることを証明するのだ。

だがそれはまた、悪と絶望の顔を見ることを恐れず、それが何かを理解し、なぜそうなっているか考え、自分の内面にそれらと対峙する力を探ることなのかもしれない。

戯曲は戯曲〔戯れ〕である。どう終わるかということだけではなく、私たちの心に何を呼び起こすかである。悲しい戯曲が私たちにもたらす衝撃は、私たちの内面にある何かよいものを解き放つかもかもしれない³⁵。

原爆のキノコ雲を描くと平和の闘士と賞賛される画家がいる一方で、世界の貧しさを描くと、その貧しさを広めたいのかと非難されるとし、ハヴェルは戯曲が呼び起こす効果について強調する。ここで見られるのは、戯曲はどのような物語になるかという構成や表象の問題としてではなく、「心に呼び起こす」力を有する戯曲の可能性への信頼である。ハッピーエンドではなく、絶望的な結びであったとしても、「その時、その場」を共有した観客がどのような影響を受けるのかという点の方が重要であると説く。なぜならば、「希望」とは、「もの」ではなく、「自分の中で育まなければならない」ものであるからである。だが、上演、受容や批評の可能性が断たれた全体主義という状況にあったからこそ、ハヴェルは戯曲の自律性をめぐる考察を深めたともいえる。それは単なる現実の表象ではなく、また政治エッセイに見られる思考の痕跡ではなく、観客との「今、ここ」での体験にもとづく戯曲の自律性である。そのようにして捉えると、戯曲『再開発』は、全体主義体制下の産物であると同時に全体主義体制という文脈を超えた戯曲の自律性について考察を促す一作になっていると言えるだろう。

注

1. ヴァーツラフ・ハヴェル『力なき者たちの力』阿部賢一訳、人文書院、2019年、13頁。
2. 「再開発」(asanace)という表現は、1970年代末から1980年代にかけて、チェコスロヴァキアの公安が展開した作戦の名称でもある。「再開発」作戦は、憲章七七の署名者らを中心に、暴力、心理的な圧力をかけて、自発的な亡命を促すものだった。
3. 1988年1月に執筆されたこのテキストは、サミズダートの雑誌『劇場について』に掲載される予定であったが、刊行は実現せず、『ハヴェル全集 第4巻』(Havel, Václav. 'O Asanaci. Glosy k vlastní hře', in: *Spisy 4*. Praha: Torst, 1999, s. 1004-1038.) で初めて公刊された。
4. Havel, Václav. 'O Asanaci. Glosy k vlastní hře', in: *Spisy 4. Eseje a jiné texty z let 1970-1989. Dálkový výslech*. Praha: Torst, 1999, s. 1005.
5. Ibid., s. 1022.
6. Ibid., s. 1023.
7. Havel, Václav. 'Asanace', in: *Spisy 2. Hry*. Praha: Torst, 1999, s. 863-866.
8. ハヴェル『力なき者たちの力』19頁。
9. Havel. 'O Asanaci. Glosy k vlastní hře', s. 1021-1022.
10. Havel. 'Asanace', s. 890-891.
11. Ibid., s. 911-912.
12. Havel. 'O Asanaci. Glosy k vlastní hře', s. 1022.
13. ハヴェル『力なき者たちの力』32頁。
14. Havel. 'Asanace', s. 864.
15. Ibid., s. 875.
16. Ibid., s. 876.
17. Havel. 'O Asanaci. Glosy k vlastní hře', s. 1023.
18. Ibid., s. 1016-1017.
19. Havel, Václav. Příběh a totalita, in: *Spisy 4. Eseje a jiné texty z let 1970-1989. Dálkový výslech*. Praha: Torst, 1999, s. 931-959.
20. Havel. 'Asanace', s. 935-938.
21. Havel. 'O Asanaci. Glosy k vlastní hře', s. 1013.
22. Rocamora, Carol. *Acts of Courage. Václav Havel's Life in the Theater*. Hanover, NH: Smith and Kraus, 2005, p. 267.
23. Havel. 'Asanace', s. 883,
24. Ibid., s. 903.
25. Ibid., s. 902-903.
26. Havel. 'O Asanaci. Glosy k vlastní hře', s. 1031.
27. Ibid., s. 1033.
28. 厳密に言えば、1988年春、オストラヴァのペトル・ベズルチ劇場とプラハのリアリズム劇場で、ハヴェルの『再開発』の上演を予定したが、公安(StB)は直ちにプログラムから外すよう指示を出している。だがそれまでこのような動きさえなかったことを考慮すると、演劇界においても変革が始まっていたと捉える論者もいる(Kaiser, Daniel. *Disident. Václav Havel 1936-1989*. Praha-Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2009, s. 196.)
29. Havel. 'Daleko od divadla', in: *Spisy 4. Eseje a jiné texty z let 1970-1989. Dálkový výslech*. Praha: Torst, 1999, s. 636.
30. Ibid., s. 635.
31. Ibid., s. 636.

32. Havel. 'O Asanaci. Glosy k vlastní hře', s. 1005-1006.
33. 阿部賢一『NHK 100分 de 名著 ヴァーツラフ・ハヴェル『力なき者たちの力』』NHK 出版、2020年、102 – 104頁。
34. Žantovský, Michael. *Havel*. Praha: Argo, 2014, s. 283.
35. Havel. 'O Asanaci', s. 1037.

Václav Havel's *Redevelopment* and Totalitarianism

Kenichi ABE

In this paper, the author analyzes totalitarian elements in Václav Havel's play *Redevelopment*, written in 1987. With *Largo Desolato* and *Temptation*, *Redevelopment* is considered to be one of his representative works of the 1980s. However, *Redevelopment* differs from these two plays in that it is an overtly political metaphor for totalitarianism. The theme of architectural changes already implies totalitarianism's policy wherein the discipline of regime takes precedence over the demand of the people. Therefore, the motif of death comes to the surface of the plot, as Havel suggests that only a person like the architect Plechanov could really die in the totalitarian regime. It is also noteworthy that Havel wrote a long gloss of the play in 1988, as if by writing it he would make amends for the lack of theatrical performance, audience reception, and critical evaluation. Therefore, totalitarianism casts a shadow not only in the plot but also in the production and reception of the play.