

Inge Stephan: MEDEA.

Multimediale Karriere einer mythologischen Figur

Böhlau Verlag, Köln / Weimar / Wien, 2006.

根 岸 淳 子

古代の神話形象であるメデアは、エウリピデス以来現在に至るまで、様々な形で文学や芸術作品に取り入れられてきた。近年においても、メデアという題材への関心は失われてはおらず、センセーションを巻き起こすような舞台（例えばアメリカの作家で映画監督のニール・ラブートの『帰ってきたメデア (Medea redux, 1999)』など）が上演されているし、また現在（2007年11月）ベルリンでは medeamorphose というイベントが開催され、メデアを題材とした演劇や映画、オペラ、展覧会、朗読会、子供のためのダンスのワークショップなどが2ヶ月に渡って行われている（ラディアールジュステーム V 主催）。最終日には、クリスタ・ヴォルフが『メデア さまざまな声』の後半部分を朗読し、その朗読に合わせてギター及びサクソフォン奏者が低い呻きあるいは鋭い叫びのような音を奏でて場面を表現する一方で、画家がプロジェクター上に血のように見える赤と黒を基調にしたイメージを描き出すという、テキスト・音・絵が互いに創造的な緊張関係を保って観客に訴えかける刺激的なパフォーマンスが行われていた。たとえ題材としてはすでに論じ尽された感があり、興味の方向性が従来とは大きく異なっていたとしても、今でもなおメデアという形象は、作家や芸術家たちの関心を呼び起こし続けているといえるだろう。

インゲ・シュテファンの『メデア ある神話形象のマルチメディアにおける経歴』は、副題が示している通り、詩、小説、絵画、オペラ、演劇、ラジオドラマ、映画など様々な媒体におけるメデアの描かれ方に焦点が当てられ、メデアの受容史が展開される。広汎な資料収集の成果を基にして、メデア神話の脚色・翻案の多彩さが示される。メデアと子どもを中心テーマにした章（第1章）では、子殺しの決定的瞬間がスケッチされたジェリコーのペン画や、同時代人にショックを与えその後のメデア・ブームを引き起こしたというドラクロワの絵画、また子殺しの罪をメデアになすりつけたコリント人たちを咎める詩（ヘルガ・M・ノヴァクの『メデアへの手紙』）が紹介され、さらにゲオルゲ・タボーリの舞台スチール写真なども掲載されており、メデア神話の多様な展開を容易に見渡せるようになっている。また、男女の愛のユートピアと性差が中心テーマの章（第6章）では、両性具有のように見える男女をアダムとエヴァの図像に似せて描くことで愛の理想像を表現したギュスターヴ・モローの絵画と、それに鋭い対立を成している現代の作品、例えば両性の闘争とその悲劇的終末を描いているハイナー・ミュラーの戯曲、及びその闘争の残余を脱衣された二人の衣服で表現しているアンセルム・キーファーの絵画を比較することによって、時代が要請する表現の相違を目の当たりにすることができる。

上に挙げた名前の他に、この論文では、グリルバルツァーからハンス・ヘニー・ヤーンを経てイエリネクにいたるカノン化された文学から、スウェーデンの子ども向けの劇（オステン／リュザンダー）やブレット・ベイリーによる南アフリカでの舞台、嵐徳三郎がメデアを演じる蜷川幸雄の舞台、ケルビーニのオペラとパゾリーニの映画によってメデア表象のアイコンとなったマリア・カラス、テレビ映画のような大衆文化と、扱われる範囲は非常に幅広い。エウリピデスやセネカの作品、中世文学・絵画における展開にも怠りなく目配りがなされ、またメデアの「犯罪」を心理化することでメデアへの理解を強く求めることになり、20世紀の作家たちの範となったグリルバルツァーの『金羊皮』（1821年）にも紙面が多く割かれている。だが、実際最も重点が置かれているのは20世紀におけるメデア受容であり、特にヤーン、パゾリーニ、ハイナー・ミュラー、クリスタ・ヴォルフの諸作品が中心をなす。特に20世紀の後半は、著者によれば「ほとんどインフレ的なメデアへの興味の増加」（S.73）によって特徴づけられ、メデア受容の最高点というべき時代なのだという。メデアという表象が喚起する問題群がこの時代にアクチュアルだとみなされたのは、それが西洋文明の自己理解の基本的前提に触れるものであったからだろうと推定されている（S.3）。メデアは、「文明化の過程が進むにつれて、退屈なだけの人道主義あるいはキリスト教の下にうわべを飾られた破壊的な衝動に接する」（S.1）のである。2千年にわたる受容史においてメデアは、欺かれた後に凄惨な復讐をする女、医術に通じている魔女、情熱的で知性的な美しい恋人というアンビバレントな複数の形姿を纏ってきた。メデアにおいて、神的なもの与人間的、神聖なもの世俗的なものが衝突し、男女両性間の秩序や新旧の家族秩序が対決させられる。メデアは矛盾と闘争の場の記号となり、決定されないもの、決定できないものがテーマ化される。「20世紀の文学における暗号としてのメデア」と題された第11章では、今までメデア神話のパラフレーズだと認識されずにいた、ゲルトルト・コルマーの『ユダヤの母（Die jüdische Mutter）』と、パウエル・ツェランの『蛇の車で（Im Schlangenzug）』という極めて異なるふたつの作品を並べることで、メデアが「コルマーにあっては „前“、ツェランにあっては „後“ であるホロコーストにおいて20世紀のドイツ人とユダヤ人の血なまぐさい関係の隠れ蓑として機能する」（S.176）ことを明らかにしようとしている。さらに、1945年以後に女性作家による秘められたメデア受容があったと著者は述べ、その優れた例として、シルヴィア・プラスの『縁』という英語の詩が紹介され、最後に、神話に登場する毒を盛られた衣装が小説の最後に暗示されているインゲボルク・バッハマンの『マリナー』と、「権力に飢えた父親の小型版」である息子を殺す母親が描かれるエルフリーデ・イエリネクの『ルスト』も、主人公は決してメデアではないものの、メデア神話と関連することが示されている。

本書の論考は15の章に構成され、様々な局面において詳細に論じられているが、シュテファンはジョージ・スタイナーの「葛藤の場」という言葉を借り、現代におけるメデアをめぐる問題は大きく4つの問題系列に整理されるというテーゼに基づいて、論を展開している（S.45）。その一つ目は、メデアは「性の闘争」における肯定的・否定的両方の意味での「自己一致の形象（Identifikationsfigur）」であるということだが、これは1968年以

後の女性運動の文脈の中で、メディアが「解放」の象徴とされたことに拠っている。二つ目は、「克服の形象 (Bewältigungsfigur)」, つまり、政治あるいは家族秩序の崩壊の危機において、例えば第二次世界大戦後、母親の「罪」が議論されたり「母親であること」が定義し直されたりしたときに引き合いに出された形象である。三つ目は、メディアが民族主義と純血主義をめぐる議論における「投影の形象 (Projektionsfigur)」であるとされるが、規範から逸脱した異様な行為が「よそ者」「外国人」としてのメディアという姿に投影されることになる。4つ目は暴力の意味についての議論における「反省の形象 (Reflexionsfigur)」であるが、メディアは自らの行為によって原始的な復讐と殺害の行為に逆戻りすることになるため、暴力の正当性の問題はとりわけここでは重要で、現代の政治的議論においてもまた、アクチュアリティを獲得しているとしている。

このメディア研究の独自の点は、これまで評価が十分にされてこなかった作品や未刊の原稿、あるいは今まで等閑視されていたテレビ映画やオフシアターのメディア翻案を通して、「周辺」的なメディア・ディスクルスへ注意が向かうように組み立てられているところであろう。とりわけ注目に値するのは、女性作家たちのメディア神話との格闘あるいは受容の歴史である。先に述べたように、本書においては20世紀における受容のあり方に最も力点が置かれているわけであるが、特に20世紀後半のメディア受容は、女性作家たちのメディアとの関わり方が軸となっているといえるのである。というのは、女性による特記すべき受容は第二次世界大戦中から戦後まもなくの時期に始まるが、1968年にはそれが一層強められ、最高点である1989年には女性作家によるメディアの翻案が男性の作家のものよりも多く存在したという (S.5)。確かに、本書はジェンダー的文脈でのみメディア神話の意味を捉えようと意図して書かれたわけでは決してなく、扱う対象は多種多様であるし方法論にも偏りが感じられない、均衡のとれた浩瀚な書である。それでもなお、本書の中でジェンダー的アプローチは特に重要な役割を担っていると考えられるのである。というのは、先に挙げた4つの問題系列のうちの2つ、つまりひとつにはメディアという形象が「性の闘争」における肯定的・否定的両方の意味での「自己一致の形象 (Identifikationsfigur)」であるということ、また同時に「克服の形象 (Bewältigungsfigur)」であるという2つの「葛藤の場」に関わる論考は、実際のところ本書の約半分を占めている。母子関係を論じる第1章、新旧の家族秩序の交点としてのメディアを扱う第2章、3つの政治的変革期に「母親であること」を中心テーマとする作品が論じられている第9章、新フェミニズム運動の流れに位置する様々な試みを扱う第10章、20世文学における暗号であるメディアを論じている第11章 (ここで扱われている作家は、ツェランを除けばみな女性である)、マリア・カラスを論じた第12章であり、イアソンとメディアの性差をテーマ化している第6章も入れると、ジェンダー的な関心は著者の中心的なテーマだといえるだろう。

20世紀後半における女性作家の、決して容易ではなかったメディア受容の歴史が端的に示されているのが第9章であると考えられるので、ここではその内容を紹介したい。エリーザベト・ランゲッサーの小説『辺境のアルゴ船航海 (Märkische Argonautenfahrt, 1950)』、ヘルガ.M.ノヴァクのラジオドラマ『町の噂ナンバーワン (Stadtgespräch Nr. 1, 1972)』、

そしてクリスタ・ヴォルフの『メデア ささまざまな声 (Medea. Stimmen, 1996)』が、それぞれの政治変革期に生まれた代表作品として提示されている。著者は、女性作家たちがメデアの題材に取り組むときの困難さを、メデアを演じたマリア・カラスの場合と比較して次のように指摘している。「マリア・カラスはメデアを歌い、演じただけでなく、公の知覚の中でまさにメデアに溶け込んだ。役と人格の同一化、主体としての女性の消滅、完全に投影のスクリーンと化して復活することにおいては、あるアンビバレンスが示されている。それは、女性の神話との関係を一般的に表しており、また女性作家にとって、自発的にその伝統と関わることを困難にしている」(S.141)。フロイトにおけるような、女性性と神話が同一視されるような状況で女性作家たちは、男性作家たちが神話の女性像に、他者、異質な者として対峙することで作品をうみだすようにはいかなかった。子殺しをした後の最終場面で、死に絶えた子どもとともにメデアは龍の車に乗って神話の世界へと戻ってしまうが、この神話への後退的な結びつきは、女性作家たちにとってさらに困惑を強めるものだった。女性としてのメデアは屈辱を味わわれ、女神としてのメデアは高みへと上っていく — このような相容れない要素をもつメデア像に近づくまでに、女性たちは長い間しり込みをせざるを得なくなる。ランゲッサーの小説はこのような流れの中でようやく登場した作品だった。アルゴ船の航海を下敷きに、廃墟と化したベルリンから巡礼の旅に出る7人とその途上で出会うメデアを描いている。この作品でのメデアは、生んだ子どもをむさぼる「粗暴で、恐ろしい生き物」、恐るべき「大地母神」(S.146)として描写され、この「悪い母」と対置されている「良い母」であるマリアの形象の救いに与らなければならない存在とされている。メデアの暗い要素がタブー視されなくなるのは、ようやく70年代の女性運動の時代になってからである。ランゲッサーと同世代のカシュニッツやゼーガースは、メデアではなくイアソンを題材に選んだのだった。「イアソンを選択することで、女性作家たちはひとつにはスキャンダラスなメデア像を避けることができたし、男性に占有されてきた受容史に反論することができた。そしてもうひとつは、異性間の軋轢を引き起こす登場人物と論争することができた」(S.116)からである。

ヘルガ.M.ノヴァクのラジオドラマ『町の噂ナンバーワン』は、アクチュアルな政治的出来事と神話世界を結び付け、母親業と社会的活動の両立という現代的なテーマを取り扱っているユニークな作品である。ここでのメデアはランゲッサーとは違い、もはやタブーな形象ではなく「自己一致の形象」となっている。メデアには、抵抗運動の人物、RAF(ドイツ赤軍)の中心的メンバーであるウルリケ・マインホーフが投影されているが、ノヴァクは彼女に哀れみと同情を覚えていたらしい。マインホーフは70年代に「反逆者ナンバーワン (Staatsfeind Nummer eins)」とみなされていたテロリストであり、BRDにとってはネガティブな象徴的人物だったが、ノヴァクは体制批判的な書きものによって1966年にDDRの市民権を剥奪されてBRDに移住して後に、このラジオドラマでマインホーフへの理解を呼び覚まそうとしたということである(S.152)。マインホーフは離婚後に二人の子どもをどちらが引き取るかで夫と争い、今や「女性蔑視の客間共産主義者」である夫に渡そうとはしなかった経験があったが、社会的に必要な仕事をしながら、子どもとともにま

さに他の女性たちがそうであるように頼るものがない状態でやっていくことの苦悩を示している (S.151)。ノヴァクはこのラジオドラマ中の台詞「メデアは二人の子どもを、こちらのねずみの穴からあちらのねずみの穴に這わせるぐらいなら、死んだ方がましだと思っている」(メデアの親友ゴラによるもの)によって、マインホーフへの共感を表している。と著者は論じている。ノヴァクは、批評家の評価が高いながらも一般の文学史であまり取り上げられないことがない作家だが、著者はこの論文の中で幾度もノヴァク作品を引き合いに出しており、かなり高く評価しているようである(『メデアへの手紙』S10, 『羊の毛皮について語ってあげる』S.93, 『治療浴』S.124など)。もはやタブー視されることがなく、挑発的すらある形象として描出されるこのラジオドラマのメデアは、1968年以後の時代によく表現が可能となった、ひとつの優れた例であるといえるだろう。

第9章の最後はクリスタ・ヴォルフのよく知られた『メデア さまざまな声』で締めくくられる。ヴォルフにとってのメデアも肯定的な「自己一致の形象」である。ヴォルフ作品では、エウリピデスからハイナー・ミュラー等男性の作家たちによって描かれたメデアではない「別のメデア」, 「良き助言を知る者, 癒す者」(S.155)であるメデアが求められたために、ここでのメデアは子どもを殺さない。ヴォルフは小説の中で、エウリピデスという、高度な文化の偉大な詩人の一人であるような人が、なぜメデアに子殺しという常軌を逸した行為をさせたのかという問いへの返答を試みている。著者によればこの作品では、様々な時代の交点における「母親であること」は、系譜的な構想としても情緒的な構想としても脆いものであり、また矛盾していると描かれる。また、父親は自己の権力を強固にする目的で自分の子どもを殺すために、「父親であること」は、さらにひどくそうだとされている。ヴォルフは、様々な友情やオルタナティブな生活の構想によって、母権制でも父権制でもない新たな人間関係の可能性を示そうとし、殺人と死の間にあるはずの生という希望を示すために、メデアをカッサンドラ同様にユートピア的な一連の執筆プロジェクトの重要な形象としたのだという (S.157)。この作品は、男性作家たちによってつくられてきたメデア・イメージを塗り替えることによってメデアという形象に新たな意味を与えることに成功し、20世紀のメデア文学の頂点となったといえる。ヴォルフの卓越した作品がうまれるまでには女性たちの長い苦悶の時期があり、その前史を理解することによってヴォルフ作品の価値を改めて認識することができるだろう。

このテーマ以外では、メデアが異郷の者、外国人と描かれてきた受容史に即して民族と性を問題化した章や、アルゴ船航海に近代帝国主義を重ねたミュラーの三部作及びキーファーによるイアソンと名付けられた鉛でできた巨大な飛行物体などの文明批判的な作品などを論じる章、エルンスト・クシェネク、フリートヘルム・デール、ハイナー・ゲッベルスを中心に20世紀における音楽によるメデア翻案に焦点を当てた章、そして傑出したパゾリーニ作品を筆頭に、それ以降のラース・フォン・トリアー、ジュールス・ダッシン、ウラ・シュテクル等のメデア映画について分析する章などがあり、さらにはアフリカ及び日本など非西洋での舞台が論じられ、そして最後に21世紀のメデア受容の見通しとして、ルート・テスマーの連作に触れて論考が閉じられている。これら全体を通じてメデアの「マ

ルチメディアにおける経歴」が壮大なスケールで展開される。従来のメディア研究と違って、年代順あるいは一人の作家や作家グループに焦点を当てて論じられるのではなく、またある時代、国、ジャンルに限定しているのでもないために、かえって一層、メディアという形象に普遍的な問いが交差していることを読者は認識することになるだろう。