

メディア・イベントの公共性 The Publicness of Media Events

立石祥子(立命館大学衣笠総合研究機構専門研究員)
TATEISHI Shoko (Ritsumeikan University)

1. 公共圏におけるメディア・イベント

本稿では、シンポジウムのテーマである「メディア技術がもたらす公共圏」に寄り添いつつ、筆者自身の興味関心から、「メディア・イベントの公共性」について論じたい。具体的には、まず伝統的な記念碑と対抗記念碑について、次にシュリングエンジーフのアクションについての事例を紹介し、最後に簡単なまとめをして、話題提供としたい。

「メディア・イベント」とは、90年代にダニエル・ダヤーンとエリユ・カツ（Daniel Dayan & Elihu Katz, 1992=1996）が提案した概念である。マスメディアによって大々的に伝えられる、テクノロジーを駆使した現代的なスペクタクルのイベントを、彼らは「メディア・イベント」と名付け、「社会にとっての何らかの中心的な価値や、集団的記憶の一面にスポットライトをあてる祭日」と呼んだ（Dayan & Elihu Katz, 1992=1996, pp.10-17）。つまりメディア・イベントとは、メディアによって作り出され、伝えられることによって、その受容者である視聴者が集団的な記憶を作り上げるような出来事である。メディア・イベントは人工的な儀礼として「上演」される、テクノロジーの演劇である。演劇のなかでは、不自然なものは自然に見え、偽物は本物に見え、最新のテクノロジーは伝統に見える。

90年代当時、メディア・イベントはテレビ番組を通じて家庭という私的な空間に入り込み、人々の日常生活をいったん棚上げして、私的な領域の中で共通の大きな物語を消費することで、イベントが社会統合の通過儀礼として機能すると考えられた。

他方で、メディア・イベントは公共空間でも展開される。公共空間でのスペクタクルは、パフォーマンスの制作過程に、観客までもが巻き込まれていく。もともと、地域の伝統的な祝祭とは異なり、“メディア技術によって人工的に作られた新しい通過儀礼”、というものの成り立ちに、儀礼を通過する人々自身がかかわっていくのである。そのようにして、公共の場で展開されるイベントは、家の中で消費されていたメディア・イベントとは異なる機能を持つに至る。

このことを考えてみる例として、ドイツの「記念碑」に関

する論争と、2000年にウィーンで展開されたシュリングエンジーフのアクションについて紹介したい。

2. 公共空間におけるメディア・イベントとしての記念碑 ——国民的記念碑と対抗記念碑

さて、日本語で記念碑というと、偉人の像や石碑が浮かぶが、ドイツでは建物も「記念碑（Denkmal）」と呼ばれる。たとえば《ヴァルハラ》(1982)は神殿と呼ばれるほどの荘厳で巨大な記念碑である。こういった、近代国家の成立と関連して、国民意識とともに誕生してきた記念碑は「国民的記念碑（National-Denkmal/National Monument）」と呼ばれる。近代ドイツが成立する直前、とりわけ19世紀後半から20世紀初頭に至るまで、ドイツでは国民的記念碑が建築ラッシュとなった。国民的記念碑は、共同体のシンボルであり、人々がそこで祝祭を執りおこなう舞台となる。その空間でパフォーマンスをおこなうことこそが、国民的記念碑の最も重要な機能である。

ドイツ現代史家のジョージ・モッセ（George Mosse）（1975=1996）は、ナチズム誕生の背景をめぐって、それまで通説であったヴェルサイユ体制下の経済危機という現代史観を退けた。曰く、近代国家としてのドイツが成立する過程において、体操家、男子合唱団、射撃協会、モダンダンサーといった大衆運動の担い手が、国民的記念碑を舞台とした国民的祝祭へと参入していくことで、全体主義への道を準備してきたと指摘し、ドイツ史だけでなく文化研究や社会運動論などに広く影響を与えたのである。

実際に、ナチ体制下において、記念碑というのは「活用」するものであり、こうした国民的記念碑では政治の式典からプロパガンダ芸術までさまざまなイベントがおこなわれた。公共空間で、記念碑を舞台にしておこなわれる人工的につくられた祝祭は、体制側からめとられていく、全体主義に向かっていくものとしてあった。

記念碑が「見る」「見られる」という関係を生み出した近代の美術館や劇場の成立と同様、国民国家が成立していく中で誕生したことから、公共的な記念碑には「見る者に記念すべきものを教示し同意を求めるプロパガンダの手段」として機

能し、それが訴える理念の目に見えるシンボルとなる」役割がある、という指摘もある(大原:2003,p.4)。

つまり、記念碑には次のような問題があると言われている。すなわち、(1)「記念碑の無時間性」——記念碑は、新たに記憶を創出し、後世にわたって新たな意味が付与される「再コード化」によって新たな記念碑「になる」ことがあるとはいえ、記念碑そのものの話法(ナラティヴ)はあくまで「恒久性」を指向している。(2)「記念碑の権威主義」——記念碑はつねに観る人に対して想起を命じる。(3)「表象と審美化の問題」——記念碑の意味内容と可視化された形態との乖離だけでなく、悲惨な過去は審美化されるべきか、という問題である(香川,2003)。

こうした記念碑が持つ権力性は、長らく問題視されてきたが、記念碑の問題が再び熱を帯びたのが、1989年の壁崩壊とドイツ統一である。国家が成立するあたりでは記念碑が建築ラッシュになるというセオリーどおり、ふたたび記念碑熱が沸いたのである。

統一ドイツが直面した記念碑問題として、「ホロコースト記念碑論争」がある。今ではブランデンブルク門の脇の敷地に記念碑は完成しているが、壁崩壊後に空き地として出現した一等地に、ホロコーストを記念する記念碑を作るにあたり、ドイツじゅうを巻き込んだ大論争が起きたのである。というのも、ドイツにおいて記念碑がナチズムによって「活用」されてきたばかりでなく、記念碑が、本来告発するはずの主題を生み出すナショナリズムの実践をなぞることによって記念碑化するために、矛盾を抱えてしまう、問題含みの表現形式だと指摘されてきたからである(岩崎:2008,p.51)。けっきょく、ホロコースト記念碑は現在の形に落ち着いたが、そのような記念碑の在り方をいかに批判可能かという激しい議論が交わされてきた中で、新しい記念碑作品が注目を浴びるようになっていった。それが、「対抗記念碑(Gegen-Denkmal/Anti-MonumentあるいはCounter-monument)」と呼ばれる記念碑の形式である。戦後ナチスにかかわるドイツの記念碑の伝統の中で生み出され、観衆に対して主題との主体的な対決を促す系譜に位置づけられる作品群といえる。

ここで、米沢薫(2009)を参照しながら、記念碑論争の中で注目された、いくつかの対抗記念碑の例を追うことで、対抗記念碑がどのようなものであるかをみていきたい。

まず、一回目の記念碑コンペで十一位に選ばれたレナター・シュティー(Renata Stih)とフリーダー・シュノック(Frieder Schnock)による《バス・ストップ》(1995-2005)という作品である。ベルリンがナチスによる犯罪の出発地であったことから、記念碑建築予定地にバス・ターミナルを作り、そこから実際に、ドイツ国内のナチスによる犯罪の現場やポーランドのアウシュヴィッツ=ビルケナウ強制収容所、さらに収容

所に送られる前の集合施設や収容所に送られた子どもたちが暮らしたユダヤ人孤児院など、今では忘れられてしまったような場所をも結ぶバスを発着させることでもって記念碑とする案である。ターミナルには、切符売り場や待合室とともに、それらの犯罪に関する資料館が設けられる。この作品は従来型の記念碑が持つ「想起の中央集権化」への批判と同時に、想起の主題にとって無意味で非歴史的な場所ではなく歴史的現場に焦点を当てるものとして広い支持を得たという(米沢:2009,p.74)。

また、対抗記念碑作家としてすでに知られていたホルスト・ホーアイゼル(Horst Hoheisel)の作品《ブランデンブルク門を破壊する》(1995)がある。彼の案は、ブランデンブルク門を破壊し、その破片を建築予定地に撒くことで記念碑とするものである。この案は、ドイツのアイデンティティと歴史的連続性の象徴であるブランデンブルク門を、戦争犯罪の加害者が犠牲にすることができるかを問う。ホロコーストを国家アイデンティティの根拠へ転嫁させようとする試みに対する明確なアンチテーゼとして、この案はその後の論争でもしばしば言及されたという(米沢:2009,p.75)。その2年後に、ブランデンブルク門を用いた対抗記念碑の作品として、《ドイツ人の門》(1997)という作品も発表している。こちらは、アウシュヴィッツ解放記念日の1月27日に発表された記念碑である。強制収容所の門に掲げられていた「労働は自由をもたらず(Arbeit macht Frei)」の文言が、ブランデンブルク門に重なって映し出された作品である。

次に、二度目のコンペに出された、ルドールフ・ヘルツ(Rudolf Herz)とラインハルト・マッツ(Reinhard Matz)による《アウトバーン》(1997)という作品がある。ドイツ中央を南北に縦断するアウトバーンの中心を、一キロにわたって敷石で舗装し、そこを時速三十キロの速度制限区間とすることで記念碑とする作品である。道路の上には「虐殺されたヨーロッパのユダヤ人のための記念碑」と看板が掲げられる。アウトバーンはヒトラーの功績であるにもかかわらず、それを意識することなく人々は便利さを享受している。そうした見せかけの連続したアイデンティティに否を突きつけ、でこぼこの敷石の上をゆっくり走らせることで体感する振動を、虐殺と結びつけるという。建築予定地というコンペの条件を無視した作品であり、コンペそのものを批判するものでもあった。

このように、対抗記念碑は、あくまで記念碑という言葉を用いながらも記念碑そのものを批判するもので、これらはほとんど、公共空間でのパフォーマンス・アートやパブリック・アート、もっと言えばメディア・イベントの、「反体制」バージョンのようにも見える。対抗記念碑は、記念碑でありながら、共同体におけるアイデンティティの連続性に加担するこ

とを拒否し、観衆自らによる熟考を突きつける。その意味で、対抗記念碑は、観衆を巻き込みながら変化していく作品だと言える。

一方、公共空間でおこなわれるパフォーマンスが、作り手や観客を巻き込んでいくプロセスにおいて、その出来事はメディア技術がつくった人工的なものだという前提が薄れ、現実の出来事のように錯覚されてしまう事態も起きる。その例が、次に紹介する公共空間でおこなわれたアクション、クリストフ・シュリングエンジーフ（Christoph Schlingensief）による《どうかオーストリアを愛して!》(2002)である。

3. 演劇としてのメディア・イベント

——シュリングエンジーフの「コンテナ」

まず、この作品が「上演」されるに至る当時の背景について説明を試みたい。2000年のオーストリアでは、政治的危機が訪れていた。保守党である国民党が、外国人排斥を訴える極右政党である自由党との連立を発表したのである。オーストリアは、戦後ヨーロッパで初めて、極右の政治的台頭を許すことになった。

舞台芸術の祭典である『ウィーン芸術週間』はこの状況に危機感を持ち、ドイツからクリストフ・シュリングエンジーフを招聘した。制作依頼を受けたシュリングエンジーフは、ウィーン国立歌劇場前のカラヤン広場に、12名の難民申請者を収容する巨大コンテナを6日間設置した。コンテナには「ストップ、過剰外国化!オーストリア・ファースト!」といった自由党のスローガンが張り付けてあり、この舞台のテーマとして「外国人よ、出ていけ!」と書かれた大きな看板が張り出されている。このコンテナには監視カメラが設置されており、人々はライブストリームで難民の生活を観察できる。それだけではない。人々は、電話投票やオンライン投票で毎日「お好みの」難民を選んで追放ボタンをクリックすることができる。毎日投票で選ばれた2名が国境まで強制送還され、最後に残った一人の難民が勝者となる、観客参加型の「難民追放ゲーム」である。

このアクションは、オペラや高級ブティックといったハイカルチャーの空間に、混乱と滞留を巻き起こした。人々は足を止め、激しく議論しあい、シュリングエンジーフに悪態をつき、さらにその様子が観光客を呼び寄せた。コンテナへの侵入を試みる者、難民が「強制送還」される車を止めようとスタッフにとびかかり取り押さえられる者など、警察沙汰もしょっちゅう起きた。

極右化に反対する「木曜デモ」がやってきたのは、アクションの終盤である。デモ隊は「抵抗せよ!抵抗せよ!」と叫びながらコンテナを取り囲み、コンテナの装飾を破壊し、屋根の上によじ登って「外国人よ、出ていけ!」の看板にスプレーし

て破壊した上、難民の解放を要求した。危険を察知したアクション側は難民を一時ホテルに避難させたことで、難民は「解放」されたかのように見えた。しかし実際のところ、デモ隊は舞台上上がったことで、極右化への抵抗者という自らの役どころを脱ぎ去り、クリーンなオーストリアのイメージを守ろうとする者という役を進んで引き受けてしまうことになった。オーストリアの映像作家ポール・ポエット（Paul Poet）によるアクションの記録映画『外国人よ、出ていけ!シュリングエンジーフのコンテナ』(2002)の中で衣装担当者のニーナ・ウェッツェル（Nina Wetzel）がデモ参加者に対して言うように、本当に自由党を攪乱させただけならば、あのコンテナが10週間も広場にあるほうが余程効果的であるにもかかわらず、難民申請者を怯えさせたデモ隊は、この演劇が極右化に対抗するものだとまるで分かっていなかったのである。なぜなら、デモ隊は、コンテナが設置された市の中心部ではなく、そこから数マイル離れた実際の国外退去設に向かって行進することもできたはずだからである。シュリングエンジーフは翌朝すぐにコンテナを再開させ、奪われかけた手綱を取り戻し、最後まで完走した。酸の入った瓶を投げつけた老女は、取り押さえられながら悪態をつきつづけ、こう叫んだ。「この、ドイツの豚!この、この……芸術家!」。

ウィーン芸術週間が招聘した舞台である以上、このアクションは演劇である。シュリングエンジーフがコンテナの上で拡声器を片手に出ずっぱりの狂言回しに徹している間、シュリングエンジーフ役の役者アンドレ・ワグナー（André Wagner）は「外国人よ、出ていけ!」の看板に掛かった幕を剥ぎ、詩の朗読に付き添い、難民申請者と共に近所のブティックへ買い物に出向き（新聞ではすぐさま「まるでテロ襲撃のようだった!」と報じられた）、最後には「退場」まで演じた。

この一連の出来事について、よく見ればこれが人工的なイベント、パフォーマンスだということは分かるはずである。しかし、公共空間で演じられ、観客を取り込んでいくうちに、新しい現実を作り出し、さらにそれが運動となって社会に介入していくプロセスをなぞっていった。

4. 社会運動化するメディア・イベント——「模倣」を超えて

こうした人工的な出来事が、体制を強化し国民国家に人々を集約していくのではなく、むしろ体制反動的な方向に働くという可能性についての言及として、1992年に、ドワイト・コンカーグッド（Dwight Conquergood）の提案がある。つまり、パフォーマンス研究は、模倣（ミメーシス mimesis）から、創造（ポイエーシス poesis）、そして、運動（カイネーシス kinesis）へ移行するという（Conquergood, 1992）。演技は現実の模倣ではなく何かを新しく創造することであり、そこからさらに進むと、社会への介入へと向かうというのである。高橋雄

一郎 (2005, p.61) は、この提言について、コンカーグッドは、過去の文化人類学が観察の対象としか考えてこなかったパフォーマンスを、研究の「対象」であると同時に、運動、つまり社会に介入するための「方法 (調査の実践)」としてとらえることを提言していると指摘する。

これはまさにメディア・イベントに当てはまる。メディア・イベントもまた、「現実のフリをした人工物」という段階から、新しい現実を生み出すものへ進み、さらに、それが方法論へ向かっていくことができるものなのではないか。さらに、パターン化される中で、この逆をたどっていく場合もあるだろう。しかし、メディア・イベントは、ナショナリズムを喚起する体制強化のためだけでなく、体制転覆的な企てと化するという意味で公共性を含有していると考えられるのである。

メディア・イベントもまた、公共空間で展開することで、いやおうなしに人を巻き込んでいく。そうした「実践」となることで、メディア・イベントもまた、観察の対象から方法へとシフトしていく。さらに、メディア・イベントが提案された当初、家庭の中で展開されていた時代にはナショナリズムへと集約されるような体制を強化するイベントであったのが、公共空間においては、むしろカウンターとして機能していく可能性がある。またシュリングエンジーフがやったように、それまで個々人が自分の部屋の中に入りこんで見えなかった立場やらなんやらを暴いていく、そういった実践の方法へと転じるのだろうとも思われる。

2015年、「本当に役に立つ演劇」を芸術祭のテーマに掲げたベルリンの劇場ゾフィーエンゼーレ (Sophiensaele) は、その趣旨について次のように説明している。すなわち、ドイツにおいては芸術や演劇の政治的道具化について熱心に議論されるが、それは、社会的要素のない芸術作品への助成がドイツではほとんど存在しないためでもある。その結果、アーティストは助成を受けるための戦略として、社会的使命を忠実に果たそうとするにせよ社会的義務の価値転倒的な問い直しにせよ、社会的要素を盛り込むための創造を試みる、というのである。

内野儀 (2016, p.381) は、この文言について、次のように指摘する。つまり、助成を受けることで公共性を帯びた芸術作品は、「〈体制的〉から〈反体制的〉までの振幅があるが、いずれにしても〈体制〉とかかわらなければならない」のである。記念碑コンペに出された数々の対抗記念碑の例も、ウィーン芸術週間に招聘されたシュリングエンジーフのアクションも、助成を受けた作品であり、公共的に開かれた場所で展開される出来事であった。そうしたイベントが、公共性を担保する戦略として、新たな現実を突きつけるだけでなく、そこから一歩進み、運動として社会へ介入する。メディア・イベントは、公共空間で「反体制バージョン」として「上演」される際、明らかに、従来指摘されてきたナショナリズムの媒介としてではなく、運動としての役割を担いつつあると言えよう。

参考文献一覧

1. Dwight Conquergood, "Ethnography, Rhetoric, and Performance", *Quarterly Journal of Speech* 78, 80-91, 1992.
2. Daniel Dayan, Elihu Katz, *Media Events - The Live Broadcasting of History*, 1992 (=浅見克彦訳『メディア・イベント—歴史をつくるメディア・セレモニー』青弓社, 1996) .
3. George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany, from the Napoleonic Wars Through the Thirrd Reich*, Howard Fertig, 1975 (=佐藤卓己, 佐藤八寿子訳『大衆の国民化—ナチズムに至る政治シンボルと大衆文化』柏書房, 1996) .
4. 岩崎稔「記念碑と対抗的記念碑」東京外国語大学海外事情研究所『Quadrante: クアドランテ: 四分儀: 地域・文化・位置のための総合雑誌』No. 10, pp.47-56, 2008.
5. 内野儀『「J演劇」の場所——トランスナショナルな移動性へ』東京大学出版会, 2016.
6. 大原まゆみ『ドイツの国民記念碑 1813年 - 1913年——解放戦争からドイツ帝国の終焉まで』東信堂, 2003.
7. 香川檀「対抗モニュメントと記憶——ドイツにおける現代アートの試み」教育思想史学会『近代教育フォーラム』12巻, p.173-180, 2003.
8. 高橋雄一郎『身体化される知——パフォーマンス研究』せりか書房, 2005.
9. 米沢薫『記念碑論争—ナチスの過去をめぐる共同想起の闘い [1988-2006年]』社会評論社, 2009.