

# ヴァージニア・ウルフの『幕間』における リーダーシップとオーサーシップ

酒井 祐輔

最小単位としての個人が集まったところに社会ができるのか、それとも社会というものが先にあって個人はその一部なのか。ヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882-1941) であれば「個人が先」と答えたに違いない、というのが一般的な見解だろう。彼女が姉のヴァネッサ (Vanessa, 1879-1961) やケンブリッジ大学出身の友人たちと形成し、後にブルームズベリー・グループ (Bloomsbury Group) と呼ばれて伝説化するサークルが、文学や美術、経済学といったそれぞれの得意分野で個別に才能を発揮した強烈な個性の集まりだったという見方は、誇張された面があったとしても根本的に間違っていないだろうし、その信条を政治思想の言葉に翻訳すればリベラリズムという言葉が当てられることだろう<sup>1</sup>。

にもかかわらず、『ダロウェイ夫人 (Mrs. Dalloway)』や『波 (The Waves)』といった小説における実験的形式には、ウルフの集合的意識への関心が窺えることが度々指摘されてきた<sup>2</sup>。リベラルの立場から社会を個人の集まりとして捉え、同時代のナショナリズムやソシャリズムから一定の距離を保ったウルフは、個人を越えたところに出現する全体としての社会を説明する理論を持たなかったからこそ、文学的テキストの形式を通して、人間の集団的な在りようを探求する必要に駆られていたのかもしれない。たとえば『ダロウェイ夫人』では、ウルフは自由間接話法を大胆に用いて視点を目まぐるしく交替させることで、1923年6月のある1日のロンドンという同じ時、同じ場所に居合わせた人々の意識を描いた。この実験的手法の狙いは、社会的な階層や国籍も様々なひとりひとりが共同体の複雑なネットワークの一部として存在しているということ、説明的な言葉によって読者に理解させるのではなく、直感的に認識できるような仕方で提示することにあった。ウルフはいわば、小説の語りというひとつの出来事として、特定のナショナル・アイデンティティに基づかない共同体を立ち上げて見せたのだった。

第1次世界大戦後、『ジェイコブの部屋 (Jacob's Room)』や『ダロウェイ夫人』『灯台へ (To the Lighthouse)』などで人々の一生が戦争に翻弄されるさまを描いてきたウルフのナショナリズムに対する不信は1930年代になっても和らぐことはなく、1938年のエッセイ『三ギニー (Three Guineas)』では「女性として私は国家を持たないし、それを望みもしない (“as a woman, I have no country. As a woman I want no country.”)」と語っていた (129)。しかし、そうした態度に変化が見られるのではないかと指摘されることもあるのが第2次世界大戦の最中に出版されたウルフの最後の小説『幕間 (Between the Acts)』である。この小説もまた、『ダロウェイ夫人』と同じように6月

のある1日に同じ場所に居合わせた多数の人々の意識を描きはするが、『ダロウェイ夫人』の場合と違ってロンドンではなく、「イングランドのまさに心臓部に位置する片田舎の村（“remote village in the very heart of England”）」を舞台とする（12）。この「心臓部」という言い方には、その村が内陸部にあるというだけでなく、こうした村が「イギリスらしさ」すなわちなショナル・アイデンティティの源泉であるという意味合いも入り込む。このような場所に立ち現れる共同体を描くとすれば、それが必然的にロンドンというメトロポリスを舞台とした『ダロウェイ夫人』の場合のようなコスモポリタンのものというよりは、ナショナリスト的な感受性と親和性が高いものとなっていくだろうことは容易に予想されることだ。現に Marina Mackay のように、ファシズムの侵略から祖国と民主主義を守る「人々の戦争（People's War）」とも言われた第二次世界大戦の最中において、ウルフはそれまでのナショナリズムに対する批判的な姿勢を軌道修正したのだと論じる批評家も存在する（32）。

ウルフが『幕間』を仕上げようとしていた1940年の夏頃、彼女がナショナリズム的な感情をめぐって大きく揺れ動いていたことは、日記の記述からも確かなように思われる。7月12日には「戦争が引き起こす感情は好きになれないものばかりだ、愛国心、共同体的なあれやこれや、ぜんぶ私たちの本物の感情の感傷的で煽情的なパロディ（“I don't like any of the feeling war breeds: patriotism; communal &c, all sentimental & emotional parodies of our real feelings.”）」と愛国的なマスメディアへの批判を綴ったかと思えば、その2週間後の7月26日には「昨晚、12機の飛行機が戦うために海の方へ飛んでいくのを見て、私は、おそらくBBCに押し付けられた共同体のそれではない、個人的な感情を抱いた。ほとんど本能的に彼らの幸運を祈っていた（“When the 12 planes went over, out to sea, to fight, last evening, I had I think an individual, not communal BBC dictated feeling. I almost instinctively wished them luck.”）」と報告している（*Diary* 302; 306）。こうした状況証拠から判断する限り、ドイツ軍による侵攻が現実の脅威となるなかでウルフのナショナリズムに対する見解が大きく旋回していたと主張するのは、突飛なこととはいえない。

とはいえ、『三ギニー』などのエッセイにおけるウルフのフェミニズムと平和主義を評価する立場の批評家たちからすれば、ウルフが第二次世界大戦開戦後にナショナリズムに対する批判を取り下げたという Mackay のような主張は簡単には受け入れ難いものであり、『幕間』においてウルフがリベラル・フェミニスト的な立場を貫いたのか、ナショナリスト的な路線へと軌道修正を図ろうとしていたのかという問題はこれまでも度々論じられてきた。ウルフはナショナリズムに接近していたとする Mackay に対しては Alice Wood が『幕間』はコスモポリタンな理想を描いていると反論しているし、Jed Esty や Galia Benziman はウルフは自らの立場とも調和するようなナショナリズムの在り方を模索したのだとの見解を提出している。

しかし、こうした議論において見落とされがちなのは、リベラリズムとナショナリズムを対立的に捉えるという議論の図式そのものがひとつのアナクロニズムであるかもしれないという点だ。従来のウルフ論においてナショナリズムはほとんど常に家父長制と一体のものとして扱われ、リベラルな個人主義やフェミニズムとは相いれないものとして理解されてきた。だが、後述するように、19世紀から20世紀初頭にかけてのイギリスにおいてはリベラリズムとナショナリズムとは必

ずしも矛盾するものとしては考えられていなかった。自由を愛する「イギリス的な性格 (English Character)」においてリベラリズムとナショナリズムはお互いに手を携えているといった議論が、20世紀に入ってから大真面目に主張されていたのである。

本論は、『幕間』を書いたウルフは、政府やBBCが宣伝する言説からは距離を保ちパロディすることをも厭わなかったが、19世紀的なリベラル・ナショナリズムを積極的に再評価し、そこから新しい文化が生まれる可能性に期待したという点ではナショナリスト的であったと主張する。19世紀的感性の残滓といってもいい「イギリスの性格」から演繹される共同体の姿とは強力なリーダーシップに依存せず、個人の自由を重視するものであるのだが、『幕間』はこうした強い権威の存在を認めない共同体において文学の書き手はどのような立場を取りうるのかという問いを提起しているのである。

## 1. リベラルにとってのイギリス的性格

イギリスの性格などという概念は、あらゆる社会的属性が社会的に構築された (socially constructed) ものとして語られることが常識化した現代の感覚からすれば、困惑を誘うものでしかないかもしれない。特に個人を何らかの属性へと還元して語ることを嫌うリベラルの立場を取るのであれば、なおさらだろう。しかしながら、19世紀イギリスのリベラルたちにとって、リベラリズムはナショナリズムと不可分なものであった。Pericles Lewisによればエドモンド・バーク (Edmund Burke, 1729-1797) もウルフの父レズリー・スティーヴン (Leslie Stephen, 1832-1904) も、イギリスの代表制民主主義を高く評価し「イギリスの制度の独特の性格をイギリスの人々の独特の性格と結び付けさせた (“even associated the unique character of English institutions with the unique character of English people”）」のである (104)。

とはいえ20世紀に入りウルフの世代になると、ナショナリズムについての現代にも通じるような見方が提示されるようになる。ブルームズベリー・グループの一員でありウルフの義理の兄でもあったクライブ・ベル (Clive Bell, 1881-1964) は1928年出版の『文明論 (Civilization)』においてナショナリズムを「文明に対する恐ろしい敵、病弊 (“a terrible enemy to civility, a disease”）」と定義する極めて否定的な見解を提出している (71)。現代的な感覚からすればナショナリズムを「群居本能の現代における表れ (“modern manifestation of the herd-instinct”）」と診断するベルの見方は分かりやすいものだろう (72)。

しかしナショナリズムを大衆の病理と断じるベルのような見方が19世紀的なリベラル・ナショナリズムに完全にとって代わったわけではなかった。Julia Stapletonの研究によれば、1920年代後半から30年代にかけてはリベラリズムとイギリスのナショナル・アイデンティティを結び付け、ファシズムや共産主義といったイデオロギーは「本質的には輸入品 (“essentially imports”）」に過ぎないとする議論が再び盛んに展開されるようになったという (274)。こうした議論を担った人々の中にはG. M. Trevelyan (1876-1962) やH. A. L. Fisher (1865-1940) といった『幕間』を執筆していた頃のウルフの日記にも度々登場するような人々も含まれていた。

19世紀的なリベラル・ナショナリズムの残滓を再生することで、ファシズムや共産主義に対抗しようとする流れがある一方で、イギリス的なリベラル・デモクラシーの限界を指摘する議論もあった。著述家のC. デリーズル・バーンズ (C. Delisle Burns, 1879-1941) は1934年の著作『民主主義への挑戦』(*The Challenge to Democracy*)において、ファシズムや共産主義が多くの人を惹きつけているのは、今日のリベラル・デモクラシーが人々の抱える「共通の生 (“life in common”）」への欲求に応えることができていないためだと論じた (38)<sup>3</sup>。彼は都市の「上下水道設備 (“drains and water-supply”）」を例に挙げ、個人の幸福追求の前提に共同体の存在が不可欠であると強調した (40)。書名からも明らかなように、バーンズはあくまでも民主主義を擁護する立場からこうしたコミュニタリアン的な議論を展開するのだが、共同体におけるリーダーシップの位置づけに関する彼の議論は分かりやすいものとは言い難い。彼はある箇所では共同体において人々を動かす動機となるのは「『リーダー』への服従 (“obedience to a ‘leader’”）」ではなく一般の「名もなき人々の…自発的な欲求 (“the spontaneous desire . . . of nobodies”）」でなければならないとしながら (212)、別の箇所での記述はリーダーを「船の船長 (“The captain of the ship”）」にたとえ「リーダーは、彼がそうである間は、命令するためにそこにいるのであって、自分の意見について弁明するためではない (“The leader, while he is leader, is there to direct, not to apologize for his opinion.”）」とリーダーに強い権限を与えることを容認するとも取れる内容となっている (242)。こうした記述の揺れともとれる箇所はしかし、バーンズ個人の力量不足というよりは、個人の自由に価値におくりベラル・デモクラシーの理想と、強力なリーダーシップによって統率された共同体の理想とを両立させることの難しさにあるとみるべきだろう。

1930年代末には、個人の自由を多少犠牲にしても強力なリーダーシップを受け入れる以外にファシズムに対抗する手段はないのではないかという疑念はイギリスのリベラルたちにとっても無視できないものになっていた。E. M. フォースター (E. M. Forster, 1879-1970) は1934年のエッセイ「ミュンヘン以後 (“Post-Munich”）」において当時のイギリスが置かれていた立場を「……ファシズムが勝てば私たちはおしまいで、勝つためには私たちがファシストにならなければならない (“ . . . if Fascism wins we are done for, and that we must become Fascist to win”）」というジレンマとして定式化している (23)。

ウルフの『幕間』もまた、こうした文脈の延長線上に位置づけられるべき作品といえるだろう。1939年に設定されたこの物語においては村の野外劇は今年で7年めを迎えるという記述があるが (16)、それはつまりこの野外劇がナチスがドイツ議会の第一党となった翌年から開始されたことを意味している。野外劇という村落共同体の行事は、戦争の脅威が次第に現実味を帯びていくなかでイギリスという共同体におけるリーダーシップの在り方を問い直そうという試みでもあったのである。

## 2. リーダー候補たち

『幕間』には多数の人物が登場するが、そのなかで中心的な役割を果たすのはオリヴァー家の当

主パート (Bartholomew Oliver、通称 Bart) と、その妹で未亡人のルーシー・スウィジン (Lucy Swithin)、パートの息子ジャイルズ (Giles) とその妻アイサ (Isabella、通称 Isa) の4人と、何人かのリーダー候補とも言うべき人物たちである。以下、物語の展開に極力沿うような形でそれぞれの「候補者」について検討していくが、まずその1人目となるのはマンレイサ (Manresa) という女性である。友人のウィリアム・ドッジ (William Dodge) を伴ってのドライブの途中に偶然オリヴァー家に立ち寄った彼女は、最初の台詞からすでに親分肌を発揮して「イスとテーブルさえあれば——私たちには十分です。私たちは食事を用意していますし、コップ等もあります。私たちがお願いするのはただ—— (“A seat at the table—that’s all we want. We have our grub. We have our glasses. We ask nothing but—) 」と「私たち」を主語に自分とドッジの代表としてオリヴァー家との交渉に当たる (下線引用者 27)<sup>4</sup>。オリヴァー家の人々に迎え入れられるや否や、彼女は「社交上の危機を……乗り越える度量 (“capacity to surmount . . . social crisis”)」を示してオリヴァー家の人々と打ち解け、とくにパートやジャイルズといった男性たちを惹きつける (27)。

Vulgar she was in her gestures, in her whole person, oversexed, over-dressed for a picnic. But what a desirable, at least valuable, quality it was—for everybody felt, directly she spoke, “She’s said it, she’s done it, not I,” and could take advantage of the breach of decorum, of the fresh air that blew in, to follow like leaping dolphins in the wake of an ice-breaking vessel. (28-29)

マンレイサの仕草や服装の俗っぽさやあざとさ、教養の欠如などに気づきつつも、オリヴァー家の人々は彼女が場をリードしてくれることをありがたく思わずにはいられない。下線に示したように「彼女が言った、彼女がやったんであって、私ではない」と内心で弁解しはするが、むしろ喜んでマンレイサに従っている。階級や慣習によって縛られた村での生活が氷であるとすれば、その飾り気のない言動によって社交上の行き詰まりを次々と打破していくマンレイサはその氷を割って進む船、オリヴァー家の人々はその後を追いかけるイルカにたとえられる。マンレイサは卓越したストーリーテラーでもあり、彼女が「自分の人生の標本、噂話のいくつかの断片 (“a sample of her life; a few gobbets of gossip”)」を物語れば、周囲の人々は「みんな耳をそばだてる (“they all pricked their ears”)」(29)。マンレイサは『幕間』の登場人物のなかでもひととき強いオーラを放つ存在であり、彼女のリーダーシップは自らが率先して行動することで自然と周囲の人々を追従させるカリスマ的なスタイルを取る。

「わたしたちは例外なく、肌の下は肉と血でできている (“we’re all flesh and blood under the skin”)」というマンレイサの信条は社会的な階級の違いに拘らないという点で平等志向ともいえるが (27)、それは個々人の差異については考慮しないということでもある。野外劇の休憩時間中に、誰かが先に行動して示さない限り村の人々は用意されたお茶やケーキに手を出すことが出来ないのだと気づいたマンレイサは、この時も先導役を引き受けるが、内心では「民主主義なんてばかばかしい (“It’s all my eye about democracy”)」と呟く (71)。彼女は個人的な権威によって集団を牽引するタイプのリーダーであり、そこに共同体を構成する個人たち1人1人への顧慮はあまり感じられ

ない。これ以降の場面ではマンレイサの役割は限定的なものに留まっており、彼女は作中で主要な役割を果たす女性登場人物のなかでは最も作者からの距離感を感じさせる。

マンレイサはタスマニア出身とされていたが、もう一人イギリス国外からやってきたのではないかと噂されているのが野外劇の脚本から当日の演出までを一手に引き受ける女性芸術家ラ・トローブ (La Trobe) である。彼女は軽食堂の経営や、女優業など、様々な紆余曲折を経てここに行き着いたとされるが、実際の素性は謎に包まれており、村人たちからは「名前からしても多分純粋なイギリス人ではないのではないか (“With that name she wasn't presumably pure English”）」と噂され、「目とか彼女の雰囲気など (“eyes and something about her”）」がロシア人を連想させる、と実際にロシアを訪れたことがあるわけでもない人に無責任な推理をされたりしている (40)。同性の恋人と暮らしていることを示唆する記述もある彼女は「そのうちに村の掟のどれか——節制だろうか？ 上品さだろうか？ ——を破ってしまいそうだった (“One of these days she would break—which of the village laws? Sobriety? Chastity?”）」と村での生活にも不安を感じており、近隣住民との関係も親密とは言い難い (143)。ただ毎年の彼女の試みがこの村の住人たちの記憶に何らかの爪痕を残してきたのは確かなことのように、マンレイサにラ・トローブについて問われるとオリヴァー家の人々も饒舌になる。

“Are they going to act?” Mrs. Manresa asked.

“Act; dance; sing; a little bit of everything,” said Giles.

“Miss La Tobe is a lady of wonderful energy,” said Mrs. Swithin.

“She makes everyone do something,” said Isabella.

“Our part,” said Bartholomew, “is to be the audience. And a very important part too.” (41)

アイサはラ・トローブについて下線部で「皆に何かをさせる」と述べているが、この点に関しては作中で当然のように「パジェント (pageant)」と呼ばれている野外劇の前提について確認しておく必要があるだろう。Ayako Yoshino によれば、20 世紀初頭に Louis N. Parker らによって企画され一世を風靡した「パジェント」は中世以来の聖書の場面を題材にとった宗教的なパジェントとは異なる「創られた (invented)」演劇のかたちであり、あらゆる階級の人々を大勢参加 (動員) させてイギリスの歴史に題材を取った劇を上演し一体感を作り出そうとするナショナリスト色の強いイベントであった。1909 年にヨークで行われたパジェントには実に 1 万 6 千人の市民が参加し 50 万人の観客を集めたという (Yoshino 50)。ラ・トローブが演出する 1939 年の野外劇も、この「創られた」パジェントの延長線上にある試みであることは間違いない。もっとも、観客と役者たちはお互いに顔見知りである様子から判断して、その規模はかつて話題をさらったパジェントに比べるとずっと小ぢんまりとしているようだ。ラ・トローブの試みにおいて重視されているのは大勢の人々を参加させるということではなく、上演に関わるひとりひとりの長所を引き出すという点にある。先の引用部の会話に続けて、ルーシー・スウィジンは次のように解説する。

“One year, we had *Gammer Gurton’s Needle*,” said Mrs. Swithin. “One year we wrote the play ourselves. The son of our blacksmith—Tony? Tommy?—had the loveliest voice. And Elsie at the Crossways—how she mimicked! Took us all off. Bart; Giles; Old Flimsy—that’s me. People are gifted—very. The question is—how to bring it out? That’s where she’s so clever—Miss La Trobe. (41)

ある年は16世紀の喜劇を上演したかと思えば、別の年は村の住民たちに脚本を共同執筆させたり、上演内容は年ごとに転変しており、やや行き当たりばったりな印象を与えかねない程だが、住民たちの「才能を引き出す (“bring it out”）」するというところに注力するという点で、ラ・トローブの試みには一貫性があるとスウィジンは指摘している。

彼女の見立てがあながちの外れなものでないことは、野外劇の幕間に彼女が次の幕の準備に追われるラ・トローブにねぎらいの言葉をかける箇所からも確認できる。突然現れたスウィジンは「私が演じてこなければならなかった役割はなんてちっぽけなものなのでしょう。でもあなたが、私は……クレオパトラだって演じられたはずだ、と思わせてくれました (“What a small part I’ve had to play! But you’ve made me feel I could have played . . . Cleopatra”）」と言い残して去っていく (104)。あまりの唐突さにラ・トローブも呆気にとられ、その場に居合わせた村の住民たちも、スウィジンさんはちょっと「変わり者 (“Batty”）」だからと目くばせし合う。何事も無かったかのように準備作業に戻るラ・トローブだが、スウィジンはきつと「あなたは私の演じられていない役割を呼び起こした (“You’ve stirred in me my unacted part”）」つまり、劇のおかげで普段の生活では自覚しないままになっていた潜勢的な可能性に気づくことができた、と言おうとしていたのだと思い至る (104)。スウィジンの意図を汲み取ったラ・トローブの喜びようは“Glory possessed her”というたった3語で表わされるのみだが、この場合は表現の簡潔さがかえって、感覚の強烈さを強調していると思われる (105)。ラ・トローブがここで感動するのは、スウィジンは野外劇の背後にあるラ・トローブの意図 (ラ・トローブ自身がそれをはっきりと自覚していたかどうかはここでは問わない) を的確に読み取っていたからだろう。ラ・トローブの狙いは人々をひとつの方向へと導くことというよりは、ひとりひとりの中に眠っている可能性を刺激して呼びさますことだったのだ。Melba Cuddy-Kean が言うようにラ・トローブのリーダーシップは特定の方向に導くというよりは人々を変容させる「監督や案内人というよりはプロンプターや触媒 (“a prompter and catalyst rather than a director and guide”）」のような働きをしている (279)。

しかし、ラ・トローブはすぐに、自分の仕事はこれで終わりではなかったということを思い出す。

Ah, but she was not merely a twitcher of individual strings; she was one who seethes wandering bodies and floating voices in a cauldron, and makes rise up from its amorphous mass a re-created world. (104-105)

ラ・トローブは自分には個々人に働きかけるだけでなく集団全体を統率するという役目もあるの

だと自らを戒める。下線に示した「鍋」や「無定形の塊り」といった表現から、この場合ラ・トロープはもはや集団を個人の集まりと捉えてはおらず、ひとつの「塊り」とみなしていることがわかる。

人々のことをひとつの「塊り=大衆 (“mass”）」として扱う時、ラ・トロープはマンレイサと同じように、あるいはひょっとするとそれ以上に、権威主義的なリーダーに近づいていく。しばしば指摘されているように、村の住民たちを思い通りに操作しようと躍起になるラ・トロープの振る舞いには軍事的指導者や独裁者を連想させる面がある。天候が予測できないなかで上演を野外で行うか屋内に移すか悩む彼女の様子は「デッキ上を行ったり来たりする指揮官」(“a commander pacing his deck”) のようだとして描写されている (43)。彼女は裏では「威張り屋 (“Bossy”）」と呼ばれており、村の住民たちはラ・トロープに指図されることを嫌っているのだが「誰かが指揮を取らなければいけない (“Someone must lead”）」と判断し、野外劇の監督という枠組みの中においてのみ彼女をリーダーとして信任する。ラ・トロープの場合、マンレイサのようにその人格によって周囲の人々を魅了するようなカリスマ性はほとんど感じられない。

### 3. リーダーシップとオーサーシップ

ただし、劇の最終幕においてラ・トロープは観客たちの期待の斜め上に行くような秘策を用意していた。子どもたちに鏡やブリキ缶、燭台など「反射させるのに十分なくらいにぴかぴかしたものでなんでも (“Anything that’s bright enough to reflect”）」を持たせて舞台に上がらせる。観客たちはそれらに映り込んだ自分たちの姿を見出すのである (125)。観客たちははじめ訝し気に、やがて興奮気味に「私たち自身! (“Ourselves!”)」とささやき合う。ここでひとつ検討しておきたいのは、この場面で通常の一人称複数の代名詞「私たち (“We”）」ではなく「私たち自身」という再帰代名詞 (reflexive pronoun) が執拗に繰り返されることの意味である。

ウルフは『幕間』の原形となる “Poyntzet Hall” (やがて「ポインツ・ホール (“Pointz Hall”）」と改められる) の物語を構想し始めた 1938 年 4 月に、この新しい物語の構想について「『私』は拒否され、『私たち』が取って代わる」 (“I rejected: “We” substituted”) と書いていた (*A Writer’s Diary* 89)<sup>5</sup>。この記述に注目した Mark Hussey は、『幕間』はウルフの関心が個人の意識から、集団的なものへと移行したことを示していると論じた (151)。しかし、第 2 次世界大戦の開戦間際という歴史的な文脈において、集団的な価値を強調することは戦時動員のレトリックに容易につながっていく可能性があったことにも注意しておく必要があるだろう<sup>6</sup>。出来上がった『幕間』のテキストには「私たち」という言葉に対する警戒感のようなものも見え隠れする<sup>7</sup>。劇の幕間時間中にパーカー夫人 (Mrs. Parker) から私たちは「文明化 (“civilised”）」されていますよね、と問いかけられたジャイルズは思わず「私たち? (“We?”)」と問い返し、彼が同性愛者なのだろうと推測したドッジの方を見やって「彼 [ジャイルズ] が自分自身ではなく、彼 [ドッジ] を軽蔑できるのはちょっとした幸運だった (“It was a bit of luck—that he could despise him, not himself”）」と考える (76)。このやり取りは、イギリス人であること、異性愛者であることといった本質を共有することに基づく「私たち」という概念は、その定義を満たさない人々を排除するという発想と隣り合わせであることに



注意を向ける。

野外劇の最終幕において、ウルフは疑似生物学的に定義されるような「本質」を共有することに基づく「私たち」が抱える問題点を克服しようと模索するなかで「私たち自身」という言葉にたどり着いたのかもしれない。そのニュアンスを明確にするために『幕間』と同時期に執筆された「斜塔 (“The Leaning Tower”）」というエッセイを参照してみたい。この中でウルフは、W.H. オーデン (Auden, 1907-1973) やルイ・マクニース (Louis MacNiece, 1907-1963)、スティーブン・スペンダー (Stephen Spender, 1909-1995) といった若い男性詩人たちが社会的なメッセージを発信しようとしながら自分たちは知識人階級の遺産という「斜めになった塔」から抜け出せないでいると分析した。彼らの詩は「説教臭くて学者ぶった、拡声器を通したような調子 (“the pedagogic, the didactic, the loud speaker strain”）」になっていると批判するウルフは、自分と読者を塔の内部に属していない「私たち」と呼び、未来の文化を作るのはオーデンのようなエリートの男性詩人たちではなく「私たち自身」なのだと主張した<sup>8</sup>。そのためにはまず、「私たちは批評家にならなければならない (“We must become critics”）」とウルフは述べて、次のような呼びかけで文章を結んでいる (277)

It is thus that English literature will survive this war and cross the gulf—if commoners and outsiders like ourselves make that country our own country, if we teach ourselves how to read and how to write, how to preserve and how to create. (*Essays* 278)

『幕間』のラ・トローブは上演を指揮するリーダー、権威 (authority) であると同時に、上演される劇の作者 (author) でもあった。ラ・トローブが人々の姿を鏡に反射 (reflect) させることで彼ら、彼女らに自分たち自身の在りようについて自省 (reflect) するよう促したのと同じように、このエッセイにおいてウルフは1人1人が反省的 (reflexive) な思考力を涵養して「批評家」となれと呼びかける。ここにおいて作家ウルフの試みと作中の登場人物ラ・トローブの試みは重なり合う。

しかしラ・トローブはウルフの「代理人 (surrogate)」であるばかりでなく (Esty 99)、「芸術家の自己言及的な像 (self-reflexive artist figure)」でもある (Pridmore-Brown 410)。彼女がしばしば軍事指導者の戯画と化すことは既に触れた通りだが、観客たちに掲げられた鏡に続いて蓄音機から流れるメッセージにはラ・トローブという人物の両義性が凝縮されている。「落ち着いて私たち自身について考えてみましょう (“calmly consider ourselves”）」というメッセージ内容そのものはウルフ自身が主張したとしてもあまり違和感の無いものだ (127)。しかし、その意味内容は複製技術によって増幅させた音声を観客たちに聴かせるという「斜塔」の詩人たちを思わせる手段によって裏切られている (Johnston 267)<sup>9</sup>。民主的なメッセージを発信しようとしつつも、そのメッセージを伝えるためには一方的な伝達方法に頼らざるを得ないラ・トローブの姿を通して、ウルフは30年代後半以降、政治情勢を意識して書くことを余儀なくされた自分自身の姿を反省的に捉えようとしていたのかもしれない。ウルフにおいて、共同体にはどのようなリーダーが望ましいのかという議論は、共同体において文学の書き手はどのような役割を担うべきなのかというオーサーシップ

(Authorship) を巡る問題と密接に関連していたのである。

蓄音機を通した呼びかけがあった後、舞台上には牧師のストリートフィールド (Streetfield) が登場し、ラ・トローブにも登場して観客たちの賛辞を受けるように促すが、彼女は牧師の呼びかけには答えず、牧師はやむをえず彼女は「無名の存在に留まることをお望み (“wishes it seems to remain anonymous”）」なのでしょうと取り繕う (132)。ラ・トローブは共同体のリーダーにはなり切れない。というより、最終的に自分からその権利を放棄してしまうのである。

ポイント・ホールに住むオリヴァー家の人たちを筆頭とする村の住民たちがイギリス社会を代表しているとしたら、マンレイサとラ・トローブは現行のイギリス社会の体制に対する右派的なオルタナティブと左派的なそれを、それぞれ代表していたとみることができるだろう。しかしマンレイサは村の外部からやってきた来客という立場に留まるし、村の住人であるラ・トローブにおいても、彼女のリーダーシップが発揮される範囲は野外劇の上演に関係することに限定されており、野外劇の上演が終わった後でも他の住民たちとの距離感が縮まることはない。野外劇の終わりに登場する牧師のストリートフィールドにしても、タバコの吸い過ぎで指が黄色くなっていることから「彼もそんなに悪い人ではないんだ」 (“He wasn't such a bad fellow”) と納得してもらえると調子で、権威あるリーダーとして機能しているとはいは言い難い (129)<sup>10</sup>。

結論を言えば、『幕間』に共同体全体をまとめあげることのできるリーダーとして機能できる人物は1人もおらず、むしろ誰かの思い通りには決して動こうとしない普通の人々のしたたかさが際立っている。野外劇の幕間ではアイサが村の住人たちの考えを代表するかのよう、ほそりと以下のように眩く箇所がある<sup>11</sup>。

“On, little donkey, patiently stumble. Hear not the frantic cries of the leaders who in that they seek to lead desert us. Nor the chatter of china faces glazed and hard. Hear rather the shepherd, coughing by the farmyard wall; the withered tree that sighs when the Rider gallops; the brawl in the barrack room when they stripped her naked; or the cry which in London when I thrust the window open someone cries . . .” (107)

ロバへの言及は、これよりも前の箇所アイサが、干し草とカブのどちらを選ぶか決められないまま飢え死にするというビュリダンのロバのエピソードに言及していたことを踏まえたものだ (41)<sup>12</sup>。指導者たちのメッセージよりはむしろ羊飼いや、乱暴されそうになって悲鳴を上げている女性 (これも前の箇所でアイサが目にした、ホワイトホールの衛兵による女性のレイプ事件の記事を踏まえている) の声に耳を傾けるべきだと自らに言い聞かせる。『幕間』において共同体の要とされるのはリーダーではなく、それ以外の無名の人々なのである。

#### 4. ドッジの存在

オリヴァー家の4人、バート、スウィジン、アイサ、ジャイルズが登場するのは、少人数のグルー

プを社会全体の縮図に見立てるためには最低限、複数世代の男女を含める必要があったからだとして理解できるし、マンレイサやラ・トローブ、ストリートフィールドは様々なリーダーシップのスタイルを比較検討するために物語的に必要な存在だったのだろうと考えれば説明しやすい。難しいのはマンレイサの友人として登場するウィリアム・ドッジの存在である。彼の存在にマンレイサの同伴者という以上の積極的な意義があるのかどうかはこれまであまり論じられてこなかった。ひとつ言えるのは、彼の存在によってマンレイサとラ・トローブの対立が先鋭化しづらくなっているという点だろう。パートやジャイルズがマンレイサに惹きつけられていく一方で、スウィジンとアイサはドッジを屋敷の中や温室に案内するなどして彼と親交を結んでいくことで、ラ・トローブを抜きにして人間関係の対称性が保たれている。ドッジの存在がなければ、物語はよりあからさまにマンレイサ（右派）とラ・トローブ（左派）の綱引き合戦の様相を呈していたことだろう。もう少し踏み込めば、ドッジが絶縁体のように介在しているために、ラ・トローブは他の登場人物たちからの孤立を深めているのだとも言える。ラ・トローブとそれ以外の主要登場人物が実際に言葉を交わす箇所は先ほど引用したスウィジンがラ・トローブに話しかける箇所のみだ。

物語の終盤、上演がはけて観客たちが次々と家路に就いていくなかで、野外劇の幕間時間中にもラ・トローブに声をかけていたスウィジンはもう一度ラ・トローブに挨拶して感謝の念を伝えたいと考えるが、ラ・トローブは観客からのお礼など聞きたくないのだろうと考えた兄のパートに制止される。彼は「役者たちに感謝すればいい、作者でなく……それかわたしたち自身、観客にね(“Thank the actors, not the author . . . Or ourselves, the audience”）」と言い残し、先に屋敷の中に入っていく(138)。スウィジンはひとり戸外に残されるが、そこにドッジが現れる。

“The play’s over,” he said. “The actors have departed.”

“And we mustn’t, my brother says, thank the author,” Mrs. Swithin repeated, looking in the direction of Miss La Trobe.

“So I thank you,” he said. He took her hand and pressed it. Putting one thing with another, it was unlikely that they would ever meet again. (140)

ラ・トローブに挨拶しようとしてそれをパートに止められたスウィジンのところにドッジが現れるのは「たまたま」とは思えない。ラ・トローブとスウィジンを出合わせたくない、という意図が働いていると考えるべきだろう。このような処置はウルフの限界を示していると言えなくはない。エッセイ「斜塔」では作者の権威を否定し、読者自身が批評家となり作家へと育っていく可能性について語っておきながら、ウルフは芸術家が普通の人々と対等に話す様子を想像することは出来ず、ドッジという人物を配置することでそのような場面を描くことを回避したとも取れる。

ただ、ドッジとスウィジンやアイサとの親交がウルフにとっての限界を示していることは確かであるとしても、この出会いを別の可能性を示唆するものとして受け取ることは可能かもしれない。引用の下線部で「2人が再び出会うということはありそうになかった」というのはスウィジンが高齢であることや開戦を予感してのことだろうが、年齢や性別、住む場所も異なるスウィジンとドッ

ジとの間に友情が芽生えるということは、なんらかの本質を共有することを根拠とする排他的な「私たち」とは異なる共同体の在り方を示しているようにも思える。

## 5. 「私」ではなく「私たち」でもなく

もうひとつドッジの登場箇所を確認したい。野外劇の幕間時間中にアイサが彼に屋敷の温室を案内する場面である。スウィジンとの場合と同じように、ドッジはアイサとは気兼ねなく話せると感じ、アイサもまたドッジが相手であれば、まるで生まれてきた時からずっと見知った相手と話しているかのように、思いついたことを恐れずに口に出せることに気づく。この場合においてもまた、お互いが気兼ねなく話せるということは、戦争の危機を念頭においた「前に一度も出会ったことがなく、今後二度と出会うことがなさそうだ（“we've never met before, and never shall again.”）」という不吉な予感に縁どられている（78）。しかしドッジが「突然の死という破滅がのしかかっている（“The doom of sudden death hanging over us”）」と口にした時、温室の開け放されたドアから野外劇の次の幕のリハーサルをしているらしき音楽が聞こえてくる。

They had left the greenhouse door open, and now music came through it. A.B.C., A.B.C., A.B.C. —someone was practising scales. C.A.T. C.A.T. C.A.T. . . . Then the separate letters made one word “Cat.” Other words followed. It was a simple tune, like a nursery rhyme — (79)

「A.B.C.」という音階練習に「C.A.T.」というアルファベットが載せられ、3つの「別々の文字」が組み合わさって「猫」というひとつの言葉を形成する。「C」「A」「T」というそれぞれの文字が異なるということは、それらが集まってひとつの意味を成すことの障害ではなく、むしろ文字と文字との差異こそが意味生成を可能にする条件に外ならない。「言葉」はなんらかの本質を共有することに基づく「私たち」に代わる共同性のモデルを示唆しているかのようだ。

同じ音楽は別の場所にいるパートとスウィジンのところにも届く。

From the garden—the window was open—came the sound of someone practising scales. A.B.C. A.B.C. A.B.C. Then the separate letters formed one word “Dog.” Then a phrase. It was a simple tune, another voice speaking.

“Hark hark, the dogs do bark,  
The beggars are coming to town . . .”

Then it languished and lengthened, and became a waltz. As they listened and looked—out into the garden—the trees tossing and the birds swirling seemed called out of their private lives, out of their separate avocations, and made to take part. (80)

簡単な歌はやがてワルツとなり、庭の木々や鳥たちが音楽に応えているかのように動く。鳥たち

は「それぞれの個別の生から、別々の慰み事から呼び出されて、役割を演じているかのよう」に見える。この下線部の記述はあくまでも鳥たちの動きを描写するものだが、人間たちの共同体の在り方についてのモデルを想像しようとする試みであることは明らかだろう。この引用の直前ではパートが妹のスウィジンを見て「アフリカに飛び立つ前に電線にとまっている鳥のように椅子の端っこに腰かけている（“perched on the edge of a chair like a bird on a telegraph wire before starting for Africa”）」と形容しており（80）、人間と鳥との類縁性が示唆されている<sup>13</sup>。

そして作中で描かれる野外劇は観客たちに同じような変化を促す。次の引用は物語の序盤の、開演を待ちわびて手持ち無沙汰に感じ始めている観客たちの様子を描写した箇所である。

They stared at the view, as if something might happen in one of those fields to relieve them of the intolerable burden of sitting silent, doing nothing, in company. . . . We aren't free, each one of them felt separately, to feel or think separately, nor yet to fall asleep. . . . So they fidgeted. (45)

この野外劇の開演直前部分では「何もせず一緒にいる」ことは「耐え難い重荷」として受け止められる（下線部）。観客たちは一様に「別々に感じたり、考えたり」することができないと感じているのだが、そのことがお互いに共有されることはなく「それぞれが別々に感じている」という逆説的な事態が生じている（波線部）。

2つめの引用は野外劇の終盤で、蓄音機を使ったラ・トロープからの呼びかけが途絶え、代わりに音楽が流れだす箇所からのものだ。観客たちの反応は開演前とは大きく異なるものとなっている。

The tune began; the first note meant a second; the second a third. . . . On different levels ourselves went forward; flower gathering some on the surface; others descending to wrestle with the meaning; but all comprehending; all enlisted. (128)

「私たち自身」のある部分は花を摘むように感覚的な美を味わっているし、別の部分は劇の意味を解釈しようと躍起になったりと、思い思いの行動をとっているが、それでいて全体に一種の共通理解のようなものが生じていて、お互いがそこに共に参加しているのだということをはっきりと自覚している。

開演前はみんなが同じように不自由だと感じていたが、このこと自体は一体感や帰属感、安心感といった感覚をもたらさない。感じていることは同じでも、感じ方が「別々」だったからだ。2つめの引用ではこれが反転して、「私たち自身」はそれぞれに思い思いの関心にふけりながら、それでいて孤独感は生じない。観客たちは最後には「一緒にいるということには、喜びが、こちよいい喜びある（“there is joy, sweet joy, in company”）」と感じながら家路に就く（133）。

もちろんこうした個人主義的な「私」ではなく本質を共有した「私たち」でもない内的な差異を保持した「私たち自身」という理想は左派的な批評家からは、リベラルな、あまりにリベラルなものだ、という批判を受けるだろうし、その批判はある程度は正しい。だが『幕間』が提示する共同

体のヴィジョンは畢竟「取るに足らない少数 (fraction)」のための贅沢品にすぎなかったと断じる前に、ウルフがこの作品を執筆したのが1938年の4月から1941年の初めにかけてという時期であったことについてもう一度考えてみたい。

イギリスという共同体の存立そのものが脅かされているかに見えた状況下でウルフは「1830年のことが1939年でも寸分変わらない (“1830 was true in 1939.”)」とされるようなイングランドの田舎の村を舞台とする物語を書き続けた (37)。『幕間』において変化していないものとして提示されるのは村の風景だけではない。ヴィクトリア朝のメロドラマをパロディにした野外劇の第3幕を観て「彼ら [ヴィクトリア朝期の人々] はあんな風だったのですか (“Were they like that?”)」と問いかけたアイサに対して、スウィジンは「ヴィクトリア人 (“The Victorians”)」などというものが存在したとは思わない、「ただあなたや私やウィリアムが違った格好をしているだけ (“Only you and me and William dressed differently”)」と答える (118)。歴史的な変化をほとんど被らない本質としての「イギリス的性格」などというものがあるのだという発想は、現代の読者を困惑させるものだろうし。スウィジンの返事を聞いた周囲の人々の生煮えな反応から察するに、そうした発想は1930年代末の人々にとってもさすがに真面目には受取りかねるものになっていたのかもしれない。にもかかわらず、劇の終わりに夕日を浴びて佇む役者たちの美しさに打たれた観客の一人、リン・ジョーンズ夫人 (Mrs. Lynn Jones) は「みんな着替え／変化しないといけないというのは残念ね (“What a pity—must they change?”)」とため息をつく (133)。ここでイギリスの「田舎 (countryside)」がリベラリズムとイギリスらしさを関連付ける議論の中で好んで用いられたイメージであったことも言い添えておいてよいだろう (Stapleton 276)。野外劇は「私たち自身」がイギリスの過去の延長線上にいる存在であることを示すことで、19世紀的なりべラル・ナショナリズムの残滓を活性化し、それぞれの自由に価値を置く「イギリス的性格」の価値を再認識させるに至る (37)。この瞬間において、『幕間』のリベラリズムはナショナリズムに根差したポピュラーな感情と一致していたのである。

『幕間』においてウルフは、19世紀的なりべラル・ナショナリズムの残滓を活性化することで、20世紀的なナショナリズムやファシズムに対抗可能な共同体のモデルを提示しようとした。リーダーの権威に頼らない共同体を構想することは、ウルフにとって文学の書き手と読者の関係を問い直すことを要求するものでもあったが、厳しい見方をするなら、ウルフはドッジという7人目の登場人物を設けてスウィジンやアイサがラ・トローブと出会う機会を制限することで、この書き手と読者の問題を徹底的に探究することを回避してしまったとも言える。とはいえ、文学的作品の意義はそれが提示する解決策の有効性よりは、それが提起する問いに焦点を当てて語られるべきだろう。『幕間』は文学の書き手と読み手が本当に共通の地平に立った時、どのようなことが起こりえるのか、という宿題を私たちに残したまま終わっているのである。

## 註

- <sup>1</sup> Tratner など、ウルフ夫妻が労働党の活動に関与していたことを引き合いに出してウルフをソーシャリストと呼ぶ研究もないではない (36)。だが、Michael Freedman が論じるように戦間期のイギリスにおいては自由党が党勢を減じたことを背景に進歩的なリベラルが労働党に接近することは珍しくなかったし (327-28)、近年出版されたウルフの夫レナード (Leonard) の伝記における記述も彼の政治的信条は基本的にはリベラルのそれであったという見解を裏付けている (Leventhal and Stansky 171)。夫に比べて政治的活動に消極的だったとされるウルフをあえてソーシャリストと呼ぶのはやや負荷の強い行いと言わざるを得ないだろう。
- <sup>2</sup> Allen McLaurin の “Consciousness and Group Consciousness in Virginia Woolf” および Michael Whitworth の *Virginia Woolf* における pp. 144-48 の議論を参照。
- <sup>3</sup> この著作でもそうだが、当時の一般的な議論では共同体 (community) と国家は必ずしも明確に区別されず、同義語として使用されることが多かった。本稿においても両者の厳密に区別することは行わない。
- <sup>4</sup> 以下、引用文中の下線および波線はすべて引用者による。
- <sup>5</sup> Hussey が論拠とした日記の部分は、レナード編による *A Writer's Diary* においては「私」も「私たち」も共にダブルクォーテーションで強調されている。だが、その後出版された Anne Oliver Bell 編の 5 巻組の *The Diary of Virginia Woolf* においては “‘I’ rejected; ‘We’ substituted: to whom at the end there shall be an invocation? ‘We’ . . . composed of many different things . . .” となっており、「私」に取って変わるとされた「私たち」の箇所だけはシングルクォーテーションによる強調が施されている。筆者はウルフの日記の実物を確認できたわけではなく、確かなことは言いづらいが、仮にウルフがここでシングルクォーテーションとダブルクォーテーションを意識的に使い分けていたとしたら、“substitute” を自動詞的ではなく過去分詞的に捉え「『私』は拒否され、「私たち」は取って変わられる、最終的に誰に祈りが捧げられればいだろうか? 『私たち』 . . . 沢山の異なるものたちから構成される」という風に訳出できる可能性はないだろうか。この場合、ウルフの到達目標はシングルクォーテーションで強調された均質な「私たち」ではなく、ダブルクォーテーションで強調された様々な内的差異を含む『私たち』だった、と解釈できる。
- <sup>6</sup> 野外劇の上演が終わった後に登壇した村の牧師ストリートフィールド (Streetfield) は劇を観て「それぞれが全体の一部なのだ……私たちは異なる役割を演じてはいるが、同じなのだ (“Each is part of the whole. . . We act different parts; but are the same”)」と感じたと語るが、カリフォルニア大学バークリー校のバンクロフト図書館に収蔵されている第 2 次世界大戦中期の募兵ポスターには飛行服らしきものを身につけた男性の写真を囲むように “HE’s Doing His Part, Are YOU Doing Yours?” と大きく印字したものがある。このポスターはオンライン・データベースで閲覧できる (130; “He’s Doing His Part”)。
- <sup>7</sup> ウルフは死の直前にホガース・プレス (Hogarth Press) で印刷業務を担当していた John Lehmann 宛に再度原稿を見直したいと書き送っていたことが分かっている (Lee 759)。レナードは『幕間』の冒頭に付された短い解説文で、修正は行われたとしても限定的なものに留まったことだろうと断っているものの、私たちの手許に遺された『幕間』を完成版とみなすことが適切かどうかには議論の余地がある (2)。
- <sup>8</sup> 編者による注によれば、このエッセイは 1940 年にブライトンで行われた社会人教育協会 (Worker’s Educational Association) での講演を活字化したものだった (278 n1)。つまり単数の孤独な読者 (a reader) というよりは聴衆 (Audience) の存在を念頭においた呼びかけだったことにも留意しておくべきだろう。
- <sup>9</sup> 左派のプロパガンダを連想させる手法を用いるラ・トローブがロシア系の血をひいていないのではないかと噂され

るのは、事実ではなかったとしても単なる偶然ではないのだろう。

- <sup>10</sup> 野外劇の序盤にエリザベス I 世に扮して登場する Eliza Clark について、雑貨屋を営んでおり「タバコ販売の認可を得ている」(“licensed to sell tobacco”)との記述があるのはタバコがエリザベス朝の時代に新大陸から持ち込まれたという史実を踏まえてのことだろう (57)。タバコにかけられた高い関税は、莫大な関税収入をもたらし、イギリス政府はその財源に「依存」するようになっていった (和田 36)。タバコの身体を舐まれるストリートフィールドの姿は、内外の批判にもかかわらず植民地経営から撤退できずいた当時のイギリスに重なる。「観客の一人 (“one of the audience”）」として語りますと断った上で野外劇についての自分の解釈を披露するストリートフィールドは、住民たちの「代表 (representative) 」というよりは内憂外患を抱えたイギリス社会の「見本 (representative) 」として機能していると考えた方がよいだろう (130)。
- <sup>11</sup> 野外劇にはエリザベス I 世に扮したイライザが登場するが、アイサという名前の正式な形である Isabella も Elizabeth という名前の変形の一つとされる (パートリッジ 81)。20 世紀と同年とされるアイサはオリヴァー家の 4 人の中でもとりわけイギリスという共同体の象徴としての性格が強い (14)。
- <sup>12</sup> もともとの思考実験ではロバは「干し草とカブ」ではなく、同量の干し草の山の間で迷うことになっている。下線に示した「リーダーたちの血迷った叫び」か「陶器の顔たちのおしゃべり」はそれぞれファシズムと社会主義、あるいは大陸系の全体主義とイギリス国内に潜在するファシスト的傾向を念頭に置いていっていると考えられる。
- <sup>13</sup> 『幕間』における動物の比喩についてエコクリティシズム的な観点から分析した研究としては岩崎雅之「『幕間』における「わたしたち」の<共>性」がある。

## 参考文献

- Bell, Clive. *Civilization: An Essay*. Penguin, 1947.
- Benziman, Galia. “‘Dispersed Are We’: Mirroring and National Identity in Virginia Woolf’s *Between the Acts*.” *Journal of Narrative Theory*, vol. 36, no. 1, 2006, pp. 53–71.
- Burns, C Delisle. *The Challenge to Democracy*. 1934. Unwin Ltd.
- Cuddy-Kean, Melba. “The Politics of Comic Mode in Virginia Woolf’s *Between the Acts*.” *PMLA*, vol. 105, 1990, pp. 273–285.
- Esty, Jed. *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*. Princeton UP, 2003.
- Forster, E. M. “Post-Munich.” *Two Cheers for Democracy*, Harvest Book, 1966, pp. 21–25.
- Freeden, Michael. *Liberalism Divided: A Study in British Political Thought 1914–1939*. Oxford UP, 1986. 01 November 2019.
- “He’s Doing His Part, Are You Doing Yours?” *Calisphere*, uploaded by UC Berkeley, Bancroft Library, <https://calisphere.org/item/ark:/28722/bk0007v043w/>.
- Hobson, J. A. “The War and British Liberties: The Claims of the State Upon Individual.” *J. A. Hobson: A Reader*, edited by Michael Freedon, Unwin Hyman, 1916, pp. 195–197.
- Hussey, Mark. “‘I’ Rejected; ‘We’ Substituted’ Self and Society in *Between the Acts*.” *Reading and Writing Women’s Lives: A Study of the Novels of Manners*, edited by Bege K Bowers and Barbara Brothers, UMI Research Press, 1990, pp. 141–152.
- Johnston, Judith L. “The Remediable Flaw: Revisioning Cultural History in *Between the Acts*.” *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*, edited by Jane Marcus, Macmillan, 1987, pp. 253–277.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. Vintage, 1996.
- Leventhal, Fred and Peter Stansky. *Leonard Woolf: Bloomsbury Socialist*. Oxford UP, 2019.



- Lewis, Pericles. *Modernism, Nationalism, and the Novel*. Cambridge UP, 2000.
- MacKay, Marina. *Modernism and World War II*. Cambridge UP, 2007.
- McLaurin, Allen. "Consciousness and Group Consciousness in Virginia Woolf." *Virginia Woolf: A Centenary Perspective*, edited by Eric Warner, Palgrave, 1984, pp. 28–40.
- Pridmore-Brown, Michael. "1939-40: Virginia Woolf, Gramophones, and Fascism." *PMLA*, vol. 113, no. 3, 1998, pp. 408–421.
- Stapleton, Julia. "Resisting the Centre at the Extremes: 'English' Liberalism in the Political Thought of Interwar Britain." *British Journal of Politics and International Relations*, vol. 1, 1999, pp. 270–292.
- Tratner, Michael. *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*. Stanford UP, 1995.
- Whitworth, Michael H. *Virginia Woolf*. Oxford UP, 2009.
- Wood, Alice. *Virginia Woolf's Late Cultural Criticism: The Genesis of The Years, Three Guineas and Between the Acts*. Bloomsbury, 2013.
- Woolf, Virginia. *A Writer's Diary*. edited by Leonard Woolf, Hogarth Press, 1953.
- . *Between the Acts*. Harcourt, 2008.
- . *Jacob's Room*. Oxford UP, 2000.
- . *The Diary of Virginia Woolf*. vol. 5, Harvest Book, 1984.
- . *The Essays of Virginia Woolf*, edited by Stuart N. Clarke, vol. VI, Hogarth Press, 2011.
- . *Three Guineas*. Harcourt, 2006.
- . *To the Lighthouse*. Harcourt, 2005.
- Yoshino, Ayako. "Between the Acts and Louis Napoleon Parker — the Creator of the Modern English Pageant." *Critical Survey*, vol. 15, no. 2, 2003, pp. 49–60.
- 岩崎雅之「『幕間』における「わたしたち」の〈共〉性」『ヴァージニア・ウルフ研究』第33号、2016年。pp. 16–31。
- パートリッジ、エリック『英米人名語源小辞典』吉見昭徳訳、春風社、2021年。
- 和田光弘『タバコが語る世界史』山川出版、2004年。

# Leadership and Authorship in Virginia Woolf's *Between the Acts*

SAKAI Yusuke

One of the most debated aspects of *Between the Acts* is whether it is a work of liberal feminism or that of national collectivism. While critics have proposed various plausible answers to this question, they have overlooked the anachronism of imposing the late twentieth and early twentieth-first centuries opposition between liberalism and nationalism. Between the nineteenth century and the early twentieth century, liberal writers associated their belief in individual freedom with the unique character of English people. Such an argument was on the ebb for a while, but, it was revived again in the late 1920s and 1930s in an effort to rebuff fascism and communism. Meanwhile, there was growing anxiety that liberal democracy would not survive without adopting a more communitarian approach and decisive leadership. Virginia Woolf's last novel, this study argues, should be placed in this context. By writing *Between the Acts*, Woolf sought to consider a leader's role in a community.

Manresa and La Trobe, two women characters in the novel, represent two different styles of leadership: one seeks to lead others charismatically, and the other seeks to arouse people's potentialities. Of the two, La Trobe is a far more complex and ambivalent character because, despite her good intention to transform the community to a more democratic one, she relies on dictatorial means to convey her message to the audience. It is important to note that, being a dramatist for a village pageant, La Trobe is at once a possible leader and a writer for the community. In addition to parodying continental dictators, Woolf used La Trobe as her surrogate and self-reflexive figure through whom the writer attempted to evaluate the place of authorship in a future community. Rather than telling people what to do or what to believe, both La Trobe and Woolf seem to encourage people to become better critics and play more active roles in the production and reception of English literature.

Woolf might have found it difficult to imagine the scene where the dramatist figure communicated with other characters. Woolf's surrogate and self-reflexive figure hardly speaks with other central characters throughout the novel except for a brief encounter with Lucy Swithin. Instead, Woolf interposed another character, William Dodge, between the dramatist and members of the Oliver family. His one-day friendship with Isa and Lucy intimates an alternative model of community in which individual differences and the unity of the whole are made compatible. Although such a liberal model of a community might sound hopelessly idealistic, in the years from 1939 to 1941, it was not out of touch with the popular form of nationalism that associated liberal values with the national identity of Britain.