

ハイナー・ミュラーとアメリカ

——ハイナー・ミュラー『ハムレットマシン』における
〈空間〉と〈風景〉の表象について——

山本彩加

はじめに

ハイナー・ミュラー (Heiner Müller, 1929-1995) のテキストについて論考する際、DDR (ドイツ民主共和国、旧東ドイツ) 出身であるという点は、言明されなくとも論拠の出発点となり、また〈東側〉に対する〈西側〉という対照項が、様々なかたちであぶりだされていくきっかけとなるものである。たとえば、ハンス・ティース・レーマン (Hans-Thies Lehmann) は、ベルリンの壁崩壊以前の1982年の段階ですでに、『空間-時間』(*Raum-Zeit*) という論考において「重要な点は、ミュラーのテキストに見出されるポエジーとフランスのポストモダニズムの思考体系が対応関係を示すということである」という点を強調し、ドゥルーズ/ガタリの『アンチオイディプス』(1972)、『千のプラトー』(1980) をはじめとしたポストモダニズム思想との親和性について論述している。そして「ミュラーのテキストはフランスのポストモダニズムが、そこに到達するまでいたった思想の変容の過程を、そのテキストの中で一気呵成に成し遂げてしまう」と結論づけている。⁽¹⁾ またこの論においては、上述の思想的、哲学的文脈からだけではなく、〈西側〉のいわゆるポップカルチャー、SF (Science Fiction) やハリウッド映画などとの繋がりもミュラーのテキストから読解しうるものとして言及されている⁽²⁾。

このレーマンの論にも明らかのように、時に「引用の織物」と評されるミュラーのテキストは、古典から現代思想に至るまでジャンルや時代を問わないイメージを凝集したもの、イメージを喚起するものとして無数の「読み」を誘発する。さらにそこには、ミュラー自身の出自に強く結び付くイメージ、自作の戯曲、小説、散文、詩など、数々のテキストの自己引用⁽³⁾が頻出する。しかし、そのような重層的構造をもつテキストであるからこそ、前提となる知識や情報を持たない読み手にもまた、自身の個人的体験へと立ち返るような契機を誘う装置として、テキストそのものが受容されていくように思われる。すなわち、ミュラーのテキストは、冒頭に示したように「DDR 出身である」ミュラーという作者の個人的な背景に深く依拠したものでありながら、その受容においては、〈東側〉に留まらぬものとしてなり得ている。

ここで、上述のレーマンの論考に関連して、1992年に上梓されたミュラーの自伝『闘いなき戦い』⁽⁴⁾において『ハムレットマシン』(Hamletmaschine, 1977)についてミュラー本人が発言した以下の一節を引用したい。

<引用1>

マシンのメタファーはひょっとしたらソフィアの住まいの向かい側にあった発電所と関係があるのかもしれない。アメリカ旅行、そもそも西側へ旅行することがなかったら、『ハムレットマシン』はあんな風には書かれなかったでしょう。鍵となったのはドゥルーズ＝ガタリのカフカ論、周辺を、周辺部の活性化をこの本は扱っていたからです。犯罪性もある種の周辺です。『ハムレットマシン』を私の希望通り『ハムレット』とセットで上演するなど当時はありえなかった。DDRの終焉までそれは禁じられていた。

(下線部、筆者。『闘いなき戦い』238)

上記引用した自伝『闘いなき戦い』は、ベルリンの壁崩壊後の1991～92年、編集者四人のインタビューにミュラーが応えるかたちで編集されたものである。⁽⁵⁾「語られた自伝」である『闘いなき戦い』において、ミュラーの発言を字義どおりに受け取ることについては、十分に慎重を期さねばならない。だがしかし、自伝が出版される約10年前、冒頭に引用したレーマンの考察と相関を示すものを、このミュラーの発言にも読み解くことができるのではないだろうか。ドゥルーズ／ガタリへの言及とともに、<西側>、特にアメリカ旅行の体験が、テキスト執筆に大きな影響を与えたことを、ミュラーは述懐している。

ここで、<引用1>の発言を元に、ひとつの問題を提起してみたい。引用下線部にある「あんな風」とは、『ハムレットマシン』のどのような面を指しているのだろうか。そして続いて言及される、「周辺部の活性化」とは、どのように「あんな風」となったテキストと結びついていくのであろうか。さらに、自伝の中でも、なかば作者自身にも整理のつかない経験として曖昧に語られている『ハムレットマシン』における「アメリカ旅行」の体験、テキストに内在する「アメリカ」のイメージとは、どのように表象されているものなのであろうか。

たとえば、同じく『闘いなき戦い』において、ミュラーは以下のように発言している。

<引用2>

合衆国での私の根本体験は風景だった。生まれて初めて私は風景に対する、空間に対する感覚を覚えた。アメリカにおける本質的な次元は時間ではなく、空間なのです。私たちはこの国の端から端までかなり長い距離を横断した。……沼地に半分ほど埋もれた工業施設はみな

錆つき、そして岸には農場の荒れ果てた古い家屋。＜端＞というものを持つこのような資本主義とは、実に奇妙なものでした。ヨーロッパでは資本主義にはもう＜端＞はないか、あるいは見るのがとても難しくなっている。アメリカではこの＜端＞が生きたものであり、いたるところにまだ手の付けられていない風景が、社会的にもいまだ所有されていない風景が存在するのです。人の侵入をよせつけぬ、空飛ぶ円盤の伝説がそこで生まれたのではと思わせる風景。ネバダやアリゾナ、あるいはグランド・キャニオンではそのことを実に納得させられる。

(下線部、筆者。前掲書 228)

ミュラーの初めての渡米は1975年のことである。テキサス大学オースティン校から東ドイツ演劇と文学の講師として招かれ、学生たちを前に講義をおこなった。そして自身のテキスト、『モーゼル』(Mausser, 1970)の世界初演となる学生劇団の舞台に立ち会っている。「帰ったときにはすでに、私はもう戻ってこないものとあきらめられていた。」⁽⁶⁾と自伝の同じ章でミュラーは語っているが、ビザの期限が切れてもなお続行したアメリカ滞在は、約9カ月におよんだ。

補足的であるが、自伝『闘いなき戦い』の章構成において、ひとつの国名がひとつの章として冠されているものは、<USA>(アメリカ合衆国)のみである。他は<Frankreich usw.>(フランス、その他)、<Sowjetunion, Ostblock>(ソ連、東欧圏)のようにまとめられているが、それは、いわゆる<西側陣営>(フランス他)と<東側陣営>(ソ連他)といった二つの括りを前提として編集されているともいえよう。この点について、<東側>と<西側>の対立関係とは、また別の位相で、<USA>(アメリカ合衆国)はとらえられていると、そのような編集の意図を考えることもできるだろう。<東側>と<西側>の二項対立のみではない視点への契機を、それら二つに<USA>を関連させた三極構造にすることで、より明確に打ち出しているといえるのではないだろうか。

たとえば、上述のように<USA>(アメリカ合衆国)のみ単独項が設けられている点について、『闘いなき戦い』の他章でも数多く言及されているアメリカ出身の演出家ロバート・ウィルソン(Robert Wilson)との関わりを含め、注目することもできるだろう。⁽⁷⁾ウィルソンの依頼により、ミュラーがドイツ版のテキストを手掛けた『シヴィルウォーズ』(the CIVIL warS, 1984)での共同作業に関する、以下の発言を引用してみよう。

<引用3>

ウィルソンのテキストは、ウィルソン自身に実にもごとくに記述しているのですが、気にならなければ気づかない天気のようなものです。まさに意味を持つと気になってくるアメリカのテレビ放送そのもの。私にはそういう書き方ができなかった。この二つのまったく異質な要

素が実際にぶつかり合うのが製作面での醍醐味でした。二つの機械^{マシーン}が目に見え耳に聞こえる形で互いに対抗して仕事する最後の部分などはとくにそうです。傍目にはわからなくても、障害が緊張になりかわっていた。思うに、それは私たちにとって重要な経験だった。子供の遊びへと退行すること、伝統的な演劇を攻撃すること。(下線部、筆者。前掲書 266)

ウィルソンのテキストについて、ミュラーは「アメリカのテレビ放送そのもの」と言及し、「私にはそういう書き方ができなかった」と、自らのテキストを対置する。そして「二つのまったく異質な要素」がぶつかり合うことこそが、「醍醐味」であったと述べる。この発言から考えうる、ミュラーとウィルソンの共同作業の過程にもまた、上述の〈東側〉と〈USA〉と〈西側〉の三極構造とも繋がる、二項対立の中間に位置する「ぶつかり合い」への、ミュラーの姿勢を伺うことができるのではないだろうか。すなわち、自身の出自とはあきらかに異なる、資本主義あるいは消費社会の象徴ともとれるような「アメリカのテレビ放送そのもの」として、相手を認識したうえで、その両者の差異からこそ生まれるものを見だし、受け容れていく姿勢である。

〈引用2〉にもみられるように、ミュラーのアメリカでの体験とは、「風景の〈端〉の発見」という新鮮な驚きに、ひとつの契機を持つものであった。本稿は、自伝『闘いなき戦い』に語られたミュラーの渡米体験、およびその渦中における「風景の〈端〉の発見」とはどのようなものであったか、それらの問題提起を踏まえたいうで、いかに『ハムレットマシーン』というテキストに「アメリカ」というイメージが映じられていくか、考察していく試みである。

1. 『ハムレットマシーン』(1977) まで

まず、概略的であるが、『ハムレットマシーン』(1977)の成立過程を確認したい。『ハムレットマシーン』は、1976年当初、東ベルリンのフォルクスビューネにおけるベンノ・ベッソン演出『ハムレット』上演用台本を手掛けた際、ベッソンや演出助手のマティアス・ラングホフらとの幾度ものやり取りを経て、シェイクスピア『ハムレット』の翻案と改訳の過程から、なかば副産物的に執筆されたものであった。そして翌1977年、西ドイツの演劇誌「テアター・ホイテ」に、わずか2ページほどのテキストとして発表された。自国DDRでは上演不可能とされたテキストであったが、1979年、フランス・パリでのジャン・ジュルドウイユによる世界初演をはじめ、〈西側〉諸国で次第に注目を集め、のちの受容に向けてのきっかけのひとつとなった。さらに、1986年、ロバート・ウィルソンの演出によって、ニューヨーク、ハンブルクでの公演が行われる。この公演は、ミュラー本人も大いに称賛するものとなった。

では一方で、本稿の主題となる渡米(1975年)以前までのミュラーのテキストにおける「風景」のあらわれとはどのようなものであったのだろうか。『ハムレットマシーン』の比較対象として、ここで振り返ってみたい。ひとつの例として、『ゲルマーニア ベルリンの死』(Germa-

nia Tod in Berlin, 1956-71) の最終景、ヒルゼの独白を引用してみよう。年老いた労働者ヒルゼが、叶わなかったドイツ革命の「風景」を、ローザ・ルクセンブルクの幻影とともに、死の間際に幻視する場面である。

ヒルゼ ローザ、川の水です、あなたを洗い落としたのは。

奴らにゃあなたの赤い血落とせるはずがない

たとえ奴らがわしら^{しほ}搦ってシャボンたくさんこしらえたって。

霊安室は寒かったですか。同志、おぼえていますか

あのときおそばではじめてお目にかかったのを まるで今のように思えます、一月でしたね

あなたのお眼がみえなくなったのは、^{ひつぎ}棺台のうえで。…… (中略) ……

あなたも見る眼をおもちでしたらご覧になれます、ライン [川] やルール [川] の彼方に

わたしの手塩で赤旗の波が輝く有様が。⁽⁸⁾

ヒルゼが死に際に見る「風景」は、二つの川の向こうに見える「赤旗の波」の遠景となって描かれる。この独白における「風景」は、ひとりの老人のかつての革命への夢とドイツという国家の歴史が分かちがたく結びついたものである。⁽⁹⁾

また、あくまでも便宜的な分類であるが、『ゲルマーニア ベルリンの死』は、ミュラーの＜ドイツ史劇＞のひとつと数えられる。⁽¹⁰⁾ そして、ミュラーの作品譜を俯瞰するならば、上述の＜ドイツ史劇＞を多く執筆した時期から、ギリシア劇やシェイクスピアをはじめとした＜古典改作劇＞の時期へと移行していったということも指摘される。⁽¹¹⁾ この『ゲルマーニア ベルリンの死』の最終景においては、ドイツという国家の歴史、そこに生きる労働者たちといった存在が、『ハムレットマシン』と比較して、テキストにいつそう色濃くあらわれていることが、そのような区分からもまず考えうる。

1-1. <空間>への志向と停滞—『ハムレットマシン』第一場

ミュラーがアメリカで体験した「風景」への感覚とは、ミュラーの発言にもあらわれているが、起点があり終点がある＜端＞の存在を認識することから生まれたものであったともいえる。そして、それは本稿の主眼であるミュラー自身にとっての、ミュラーのテキストにおいてあらわれる「アメリカ」について、＜西側＞の資本主義国家としてのアメリカとはまた異なった表象を見出す過程ともいえるのではないだろうか。以下、『ハムレットマシン』の第一場と第四場を比較考察しながら、論を進めていきたい。まず、第一場、冒頭部分を引用する。

家族のアルバム

私はハムレットだった。浜辺に立ち、寄せては砕ける波に向かってあだこうだと喋っていた、ヨーロッパの廃墟を背にして。鐘の音が国葬を告げていた。……私は葬列をおしとどめ、柩を健でこじあけた、刃先が折れたが、残った刃で柩をこじ開け、産みの父親の肉体を切り刻む、……私は地面に身を横たえて、世界が腐敗と同じ歩調で回転するのを聞いていた。……

(『ハムレットマシーン』 第一場)⁽¹²⁾

「ハムレットだった」と過去形で語りだす語り手⁽¹³⁾、シェイクスピア『ハムレット』の古典世界を前提として、<第一場>冒頭は語りだされていく。まず、ここに描かれる場面は、語り手の「あだこうだ」という曖昧な独白によって次第に浮かび上がる、輪郭をはっきり持ちえないおぼろげなものとして立ち現われていく。廃墟を「背にして」いる語り手自身の視線が捉えているものについて、独白のなかからは捉え難い。「浜辺に立ち」と語られるものの、語り手の意識が向かっているもの、テキストが示唆するものは、浜辺に「立っている」状態であり、動きではない。「寄せては砕ける波」に向かって語り手が為すことは、波音に対して語りかけるという、音と音が打ち消しあうような行為である。「ヨーロッパの廃墟」を背に負ったまま、動くことのできない語り手の不毛が意識される。波打ち際に立つ語り手の前方には海が迫り、背後には、浜辺に打ち寄せられた瓦礫のような廃墟が覆いかぶさるイメージをとらえることもできる。そして読み手もまた、語り手が「国葬」を告げる「鐘の音」を聞き「世界が腐敗と同じ歩調で回転する」様を聞くように、独白が続いていく過程へ、視線ではなく、耳を澄まさざるをえない。そして第一場の独白は、以下のように終わる。

私は母上、あなたをまた処女に戻してあげましょう、あなたの王が流血の婚礼をあげられるように。……あなたが腹を痛めて産み出したものを見分けがつかますか。さあ、結婚式にいらっしやい、娼婦よ、デンマークの陽射しを浴びて堂々と。この陽は生者も死者もひとしく照らしている。……それから君の心臓を食べさせておくれ、オフィーリア、私の涙を泣いてくれる君の心臓を。

(『ハムレットマシーン』 第一場)⁽¹⁴⁾

「ヨーロッパの廃墟」を背にした冒頭から、独白は、ホレーシオをはじめとしたシェイクスピア『ハムレット』の世界、登場人物との交錯をあらわにしていく。

先述したように<家族のアルバム>という、きわめて個人的な歴史を映じる場の名前をト書きとして与えられながら、テキストが示すものとは、「ヨーロッパの廃墟」という風景、そして「ヨーロッパの廃墟」を背にする語り手の姿である。「私はハムレットだった」と語りだすこと

で、第一場の語り手はまず<家族のアルバム>という場の示すものを揺るがせてしまう。さらに、ここで留意したいのは、この「ヨーロッパの廃墟」とは、<引用2>下線部にある、アメリカでミュラーが発見した「社会的にもいまだ所有されていない風景」と、同じ「廃墟」のようでありながらも、決してイコールではないという点である。そこにあるのは、字義的にも明らかなことであるが、<USA>というイメージ、作者ミュラーのアメリカ体験の介在である。一方で、この<第一場>冒頭において語り手は、波打ち際に立ち、廃墟を「背にして」いることで、風景の<端>を指定しようとしている、ともいえないだろうか。それはミュラーが自伝で言及した「風景の発見」へと繋がり得るものであるかもしれない。<引用2>において、ミュラーは「アメリカにおける本質的な次元は時間ではなく、空間なのです。」と語っているが、この『ハムレットマシン』<第一場>の冒頭も、いわば、歴史が連綿と折り重なった「ヨーロッパの廃墟」を背にすることで、語り手のひとつの立ち位置である「波打ち際」という空間もまた、意識されていく。それでは、この<第一場>の「ヨーロッパの廃墟」が、相関関係にあるとされる<第四場>において、資本主義社会、消費社会そしてアメリカのイメージへといかに関わり、反転していくのか、以下論考してみたい。

1-2. <空間>の消失と沈降—『ハムレットマシン』第四場

上述の第一場の考察に関連しながら、『ハムレットマシン』第四場の考察を進めたい。『ハムレットマシン』全五場を、<第三場>を結節点とした<ソナタ形式>を成す音楽的構造である、というジャン・ジュルドゥイユ (Jean Jourdhueil) の指摘に基づくならば、<第一場>と<第四場>に、A と A' というような、相似的な関連を見出すことができる。⁽¹⁵⁾

『ハムレットマシン』は、ミュラーの他テキストと比較して<第一場>の<家族のアルバム>のように、明確に各場面ごとの場の指定が与えられたテキストである。ジュルドゥイユの<ソナタ形式>という指摘は、そのような<場>という枠組みを前提としている。区切られた五つの<場>を、<第一場>から<第五場>にいたるテキストの流れの中から対比させることで、テキスト全体の相関関係が明確化し、対照する各場のイメージが重なり合うきっかけを与えていく。

たとえば、「私はハムレットだった」と語る第一場の語り手に対して、「私はハムレットではない。もう役は演じない。」と語りだす第四場の<ハムレットの演技者>には、第一場に対する前提と呼応を見出すことができる。この引用した独白部分にもあきらかなように、第四場は、第一場のひとつの反転—「私」は「ハムレット」ではない、という反転からはじまる。そして、そのような対照関係を契機として、ジュルドゥイユの論述したような<ソナタ形式>から導きうる、第一場と第四場の相関が成立していくのである。第一場の「ヨーロッパの廃墟」は第四場において、どのように対照的に映じられていくのか、という先述の問いを、この相関的なイメージの重

なり合いになぞらわせつつ、考察してみたい。以下、第四場のテキストを引用する。

ハムレットの演技者：

私はハムレットではない。もう役は演じない。私の台詞は、私にはもう興味がなくなった。私の思想が、形象から血を吸い取ってしまう。私のドラマはもう起こらない。私の後ろで舞台装置がセットされる。私のドラマには興味をもたぬ人たちによって、私のドラマとは関係のない人たちに見せるために。私はもう一緒に演じない。……

(『ハムレットマシーン』 第四場)⁽¹⁶⁾

「ヨーロッパの廃墟」を背にした第一場の語り手に比して、ハムレットの役とハムレットの背負うドラマを脱ぎ棄てた第四場の語り手の背中にあるものは、廃墟の瓦礫ではない。＜第四場＞でテキストに示されるものは、第一項末尾でも言及したように、＜第一場＞の「ヨーロッパの廃墟」に対する、＜USA＞というイメージ、そして作者ミュラー自身の体験を仲介したものであるともいえるような、資本主義／消費社会への結びつきであると考えてみたい。

そのように語りだされた＜第四場＞にあらわれていくのは、家族の歴史でも国家の歴史でもなく、むしろ、語り手の後ろで、円滑かつ消費社会に適合した「舞台装置をセット」する、名もない第三者である。それら、もはや「風景」へと捉える以前の問題—視界へと捉えることもできない、第三者たちは、テレビの向こうの存在として、続くト書き部分において、「ハムレットの演技者に気付かれず」に、「冷蔵庫と三台のテレビを運び入れる」のである。

以下、『ハムレットマシーン』全五場において、最も長い独白が続いていくが、その発端のひとつとなるものは、上記引用の「テレビ」に対する嫌悪である。その嫌悪をともなったまま、テキストは群衆と国家権力が対立する暴動の場面へと進行していく。ハムレットの仮面を脱ぎ捨てた語り手は、「私のドラマがこれから演じられるとしたら、私の登場する舞台は前線の両側、二つの前線の間、二つの前線の上だろう」と、ドラマへの一瞬の希望をよぎらせながら、暴動へと否応なしに巻き込まれていく。さらにここではまた、＜第一場＞とはまた違ったかたちで、「空間」への意識が問題化されていく、と言い換えてもいいだろう。＜第一場＞においては、「ヨーロッパの廃墟」を背にすることから「波打ち際」に立つ、という語り手の立ち位置をテキストから考察した。

一方、＜第四場＞のテキストは以下のように続く。「私は防弾ガラスの扉の後ろから押し寄せてくる群衆を眺め、私自身の不安の汗のにおいを嗅ぐ。……恐怖と軽蔑に身を震わせながら、私は殺到する群衆の中に私自身をみる、口から泡を吹きながら私自身にこぼしを振り上げている私の姿を見る…」(15)。

＜第一場＞と比較して＜第四場＞においては、なぞらわせるべき古典世界-そして「ヨーロッ

パの廃墟」はもはや存在しない。テレビが映し出す消費社会への嫌悪と、暴動のなかにおいても、いずれの対立の側にも属すことのできない「私」があらわになるばかりである。そして「私」は視線もすべての感覚も捨て、すなわち「空間」そのものから逃れるように、自分自身のなかへと沈降していく。

(作者の写真)

私はもう食べることも、飲むことも、息をすることも、女や男や子供や動物を愛することもしたくない。私はもう死にたくない。私はもう殺したくない。

(作者の写真を引き裂く)

私は封印された私の肉体をこじあける。私は自分の血管、骨髄、脳髄の迷宮の中に住みたい。

私は自分の内臓の中に引きこもる。自分の排泄物、血管の中に座を占めよう。……

私の思想は傷跡。私の脳髄は傷跡。私はマシンになりたい。掴む手、歩く足、痛みもなく、思想もなく。⁽¹⁷⁾

消費社会、さらには、いわゆるアメリカ的なエンターテインメント性につながるテレビへの嫌悪⁽¹⁸⁾を契機として動き出した<第四場>の語り手の独白は、みずから「マシンになりたい」という希求を発することで、これまでのイメージのひとつの集約をみせる。この場面において、語り手が求める「マシン」とは、何らかを生産するものでも媒介となるメディア装置としてもない。それは、自分自身の血管の中にひきこもることを望む、完全に周囲の空間を遮断してしまうものだ。つまり、ここにおける「封印された私の肉体をこじあける」という独白を通じて求められる「マシン」とは、みずからの周囲の空間と時間を遮断し、そして「風景」への感覚も失わせるものとして示されている。

本稿の主眼のひとつは、資本主義社会、消費社会そして<西側>の象徴として見られがちなアメリカというイメージが、ミュラーのテキストにおいては<東側>と<西側>のあいだに介在するような、また別のアメリカの表象として見出すことは可能であるか、ということであった。その問いへの手段として、『ハムレットマシン』の「風景」の映じられ方が、いかにそれぞれの場で独白する語り手へと結びつき、交錯を深めていく発端となるか、という点について考察をおこなった。そのような語り手の混乱の在り様もまた、冒頭に引用した作者ミュラーのアメリカにおける「風景」への極めて新鮮な感覚へと重なり合うものとして、ふたたび意識されるのではないだろうか。

結びにかえて

本稿は、自伝『闘いなき戦い』におけるハイナー・ミュラーの発言および『ハムレットマシー

ン』のテキスト構造の分析を通して、ミュラーのテキストに映じられるアメリカの表象を、〈東側〉に対する〈西側〉、社会主義に対する資本主義、といった二項対立的側面とはまた違った視点から考察することを目的としたものである。このような問題提起を通じて、ミュラー自身が身をもって体験した、初の渡米での「風景」の発見とはどのようなものであったかということについて、そして、その発見が、以降のテキスト、特に『ハムレットマシーン』において、どのように反映されていったかということについて、ひとつの考察を試みた。そしてそこに大きく関わるのは、作者ミュラーの「風景の〈端〉」の発見への驚き、という体験であった。ふたたび本稿冒頭の〈引用1〉下線部での発言に戻るならば「西側への旅行がなかったら、『ハムレットマシーン』はあんな風には書かれなかった」こと、および続く「周辺部への活性化」とは、『ハムレットマシーン』をひとつの装置としてテキスト構造の分析を深化させることで、アメリカでの「空間」および「風景」への意識化の過程にあったという点へと、関連を見出すことができると考える。

さらにまた、冒頭において提示した問い、作家ミュラーの個人的体験である「風景の発見」とテキストの結びつき、テキスト構造の骨組みとみなされうるものについて、今一度論考を整理するならば、ひとつの契機としてアメリカという場の体験によってもたらされた、「空間」と「風景」への意識の仕方の転換が、作者とそのテキスト双方に、深い影響を与えたといえる。

そしてなかでも、『ハムレットマシーン』というテキストにおいて、その影響は〈東側〉、〈西側〉にくわえての〈USA〉という表象に見出すことができるともいえよう。すなわち、再三の引用ともなるが、ミュラーがアメリカで体験した「生まれて初めて」の「風景に対する、空間に対する感覚」の発生の過程、そして、そのようなあらたな「風景」認識を通じて、みずからの身体を意識していく流れが、『ハムレットマシーン』には映じられているともいえないだろうか。停滞でも反復でもなく、眼前に揺らぐ表象を矛盾のままに受け容れるように、絶えざる変容と移動の只中で「風景」へと視線を向け、「空間」へと身を晒すこと、ハイナー・ミュラーの様々なテキストの根底に共通して見出しうるそのような志向性について、二項対立から離れたアメリカのイメージの模索とともに、見出す起点を得ることができたといえよう。

注

ハイナー・ミュラーのテキストに関する引用は、Suhrkampより出版されているハイナー・ミュラー全集（Heiner Müller, *Heiner Müller Werke vol.1-9*, hrsg. von Frank Hörnigk, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.）を参照した。日本語訳の引用には、すでに邦訳の出ている、早稲田大学出版部『ゲルマニア ベルリンの死 ハイナー・ミュラーの歴史を待つ戯曲集』（1991）、未來社『ハムレットマシーン—シェイクスピア・ファクトリー』（1992）、同学社『闘いなき戦い』を、それぞれ参照および使用したが、適宜変更させていただいたことをお断りしておく。

(1) Hans-Thies Lehmann, Raum-Zeit. In: *TEXT+KRITIK* 73. München (text+kritik GmbH) 1982. ss.71-81.

(2) 『カルテット』（*Quartett*, 1980）のト書き“Zeit-Raum”について、スタンリー・キューブリック『2001年宇

- 宙の旅』(2001: *A Space Odyssey*, 1968) のドイツ語タイトル “2001-Odyssee im Welt-Raum” との連関や、後述の『ハムレットマシーン』の一節「私は機械になりたい」(Ich will eine Maschine sein.) の引用元のひとつとされる Pink Floyd “Welcome to the Machine” (1975) への言及などが示される。
- (3) 短編小説『父』(1977) における「父」、「父の逮捕を黙って見送った<裏切り>」のイメージ、妻インゲの自殺(1966年)の体験に基づいた『死亡通知』(1975)以降の女性像のイメージの反復などがあげられる。
- (4) Heiner Müller: “Krieg ohne Schlacht-Leben in zwei Dikaturen” (Kiepenheuer & Witsch) 1992.
- (5) 『闘いなき戦い』の成立過程について、谷川道子氏の解説を引用する。「…最初は千ページを越したといわれる原稿を協力者の四人が切り詰め、まとめあげ、それにミュラーが再度手を入れて、原書で四百ページを越す本書ができあがった。ミュラーの「後書きにかえて」の日付が1992年4月だから、数週間にわたったというインタビューそのものが行われたのは、1991/92年の冬のことであったろうと推測される。」(『闘いなき戦い』370)
- (6) 『闘いなき戦い』p.227.
- (7) ウィルソンとの交流については、『闘いなき戦い』pp.265-273。(二七、ロバート・ウィルソン/友人たち)などに詳しい。
- (8) ハイナー・ミュラー、市川明、越部暹、吉岡茂光編訳『ゲルマーニア ベルリンの死 ハイナー・ミュラーの歴史を待つ戯曲集』早稲田大学出版部、1991年、pp.203-204.
- (9) 中島裕昭氏は、この場面について「レーニンもロシア革命を補完するものとして期待したドイツ革命は、ここでは誤解の彼方に現れる幻想でしかない。しかしひじょうに印象的な、あえて言えば美しすぎるイメージとなっている。」と述べている。(磯野守彦、佐竹謙一、矢橋透、高橋博幸、中島裕昭、西澤康夫、森下留美、辻宏一、樋泉克夫『世界は劇場/人生は夢』水声社、2001年、p.121.)
- (10) <ドイツ史劇>の代表的なものとして、他に『戦い—ドイツの光景』(1951-74)、『グンドリングの生涯 プロイセンのフリードリヒ レッシングの眠り夢叫び』(1975/76)、『ゲルマーニア3』(1995)が挙げられる。
- (11) 明確なジャンル分けやテキストの成立年代での分類は、あくまで形式的なものであるといえるが、1975年の渡米をひとつの転換点とみなす本稿において、対照項のひとつとして考察に援用すべく、<古典改作劇>に対する<ドイツ史劇>として、『ハムレットマシーン』以前のテキストである『ゲルマーニア ベルリンの死』を取り上げた。
- (12) ハイナー・ミュラー、岩淵達治、谷川道子共訳『ハムレットマシーン—シェイクスピア・ファクトリー』未来社、1992年、p.6.
- (13) 『ハムレットマシーン』のテキストにおいては、「語り手」とする指示は見られないが、本稿では、<第一場>と<第四場>の比較をはじめ、各場の形式がいかに対照されうるか、という点に言及するため、<第四場>の<ハムレットの演技者>という指示に連関させ、<第一場>においても「語り手」として対照的に言及することとする。
- (14) 同書、p.9.
- (15) 全五場のうち、<第三場>を結節点として、たとえば、<第一場>(「私はハムレットだった」)—<第四場>(「私はハムレットではない」)そして、<第二場>(「わたしはオフィーリア」)—<第五場>(「こちらはエレクトラ」)という箇所などの対照をもとに、<1-2-3-1'-2'>という反復と変容を伴ったテキスト構造が<ソナタ形式>として指摘されている。(Heiner Müller Handbuch, hrsg.von Hans-Thies Lehmann, Patric Primavesi, Stuttgart, J.B.Metzler, 2003, ss.221-226.)
- (16) 同書、p.13.
- (17) 同書、p.18.