慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	「空っぽの真ん中」という風景 : ハイナー・ミュラー『落魄の岸辺メデイアマテリアル アルゴー船隊員たちのいる風景』における破局的風景の時空間
Sub Title	Landschaft als ,,die leere Mitte" : über Zeit und Raum der katastrophalen Landschaft in Heiner Müllers Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten
Author	石見, 舟(Ishimi, Shū)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2021
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.38 (2021. 3) ,p.1- 28
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20210331-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「空っぽの真ん中」という風景

——ハイナー・ミュラー『落魄の岸辺　メデイアマテリアル　アルゴー船隊員たちのいる風景』における破局的風景の時空間

石見　舟

1. 導入

1.1.『落魄の岸辺　メデイアマテリアル　アルゴー船隊員たちのいる風景』の創作史上の位置付け

1981、82 年に執筆・公開され、83 年に初演されたハイナー・ミュラー（1929-1995）の戯曲『落魄の岸辺　メデイアマテリアル　アルゴー船隊員たちのいる風景（Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten）』[1] は作品そのものの魅力のみならず、ミュラーの創作史上の位置付けから言っても重要な作品である。時系列にしたがって言えば、本作は 1977 年執筆・公開の『ハムレットマシーン』と 1984 年執筆の『画の描写』のあいだに位置している。戯曲『ハムレットマシーン』はシェイクスピア作『ハムレット』を下敷きに、様々な文学や戯曲、歴史的事件を圧縮したような小品で、公開から現在にいたるまで世界中の演劇人の関心を集めてきた。[2] 一方『画の描写』は、ズールカンプ版全集において戯曲

1) Müller, Heiner: Werke. Bd. 5. Hrsg. von Frank Hörnigk. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2015, S. 71-84.［以下、全集は W（巻数）と略記］［ハイナー・ミュラー『メディアマテリアル』岩淵達治他訳、未來社、1993 年、5-30 頁所収。］以下では本作と呼ぶか『落魄の岸辺……』と省略する。引用のさい、直後に原文と既邦訳の頁数を示した。引用については邦訳を参照し、文脈に応じて適宜変更を加えた。また既邦訳では「メディア」という表記を用いているが、本稿ではちくま文庫の松平千秋訳にならい、よりギリシア語の発音に近い「メデイア」を採用する。本文中大文字で書かれている部分は傍点で、台詞の発話者を指定する部分は太字で示した。

2) W4, S. 543-554. この作品における風景経験については拙稿を参照願いたい。

巻ではなく、散文巻に収録されたことに示唆されるように、通常の戯曲形式を踏襲しないことで、演劇という表現のあり方を根本から問い直そうとする挑戦的なテクストである。これも『ハムレットマシーン』同様あまたの演劇人の創作意欲を掻き立ててきた。[3] 本作『落魄の岸辺……』もこの二作品と同じく、戯曲の形式のみならず、演劇そのものを反省させる様々な仕掛けに満ちている。

戯曲という形式への根本的な問い直しのみならず、本作を構成する二つの主題から言っても、『落魄の岸辺……』は特筆に値する。第一に本作は――結果的にせよ――ミュラーが長年取り組んできた、古代ギリシア劇からアクチュアリティを引き出そうとした試みのほとんど最後の作品である。[4] 東ドイツの状況を扱ったいわゆる「生産劇」群の上演が 1965 年までに軒並み禁止され、作家生命が危ぶまれたとき、ミュラーはギリシア劇を換骨奪胎する方向性を模索した。たとえば 1964 年執筆の戯曲『ピロクテーテス』は、ソポクレスらによる原作が取り上げた登場人物たちの政治的駆け引きから冷戦期の政治的身振りを引き出そうとした作品である。[5] このように彼にとって古典作品に取材することは、現実逃避のためではな

石見舟「〈今ここ〉からずれる風景」平田栄一朗、北川千香子、針貝真理子編著『文化を問い直す』彩流社、2021 年、165-188 頁所収。

3) W2, S. 112-119. この作品を演劇のためのテクストであると擁護した論には枚挙に暇がない。たとえば非ドラマ的であっても演劇的であるとポストドラマ演劇の視点から論じたのは、Lehmann, Hans-Thies: Theater der Blicke. In: Haß, Ulrike (Hg.): Ende der Vorstellung. Berlin 2005, S. 63-78.

4) 「ほとんど」という留保を付けたのは、たとえば『画の描写』末尾の注釈でエウリピデス作『アルケスティス』について言及する等、本作以降もギリシア劇への関心は失われていないからである。しかし「メデイア」「イアソン」といった登場人物が現れ対話するという、いわば標準的な戯曲の形式としてギリシア劇が取り上げられたのは本作が最後である。

5) ハイナー・ミュラーはソポクレス版だけでなく、エウリピデスの散逸した版も知っていたようである。ミュラー版にはエウリピデス版の特徴も盛り込まれている。Vgl. Manuwald, Bernd (Hg.): Sophokles Philoktet. Berlin u. Boston 2018, S. 55f. または Müller, Carl Werner: Philoktets erste Begegnung mit Neoptolemos. In: Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete, Bd. 57-2. (2011), S. 297-310.

く、むしろ大胆に視点を替えることにより、現代の問題を取り出し検証するために必要な仕掛けであった。本作もイアソンの金羊皮、メデイアの子殺しに取材しているが、その目的は二人のドラマの更新ないし現代版の創生にはなく、ドラマの背景にある権力や歴史の構造を意識化させることにある。[6)]

第二に本作は、西洋の戯曲では非常に稀有な「風景」を明確な主題としている。「風景」の語は表題に掲げられ、読者／観客に対してそれに注意

---

6) 本稿でメデイア譚と呼ぶものは以下のような神話である。（以下、トマス・ブルフィンチ『ギリシア・ローマ神話』大久保博訳、角川書店、1970 年、238-252 頁、およびブリタニカ国際大百科事典を参照した。）ギリシアはイオルコスの王子イアソンは叔父に王位の返還を求め、その交換条件としてギリシア外の王国コルキスにある黄金の羊毛を所望される。イアソンは五十人の漕ぎ手を必要とする巨大な船、アルゴーを造り、これにギリシア世界の豪傑が漕ぎ手として参集する。コルキスに着いたイアソンはそこで王女メデイアと契りを交わし自らの味方につける。彼女は神の血を受け継ぐ者で、薬に関する豊富な知識を用いてイアソンに金羊毛をもたらす。彼女をも乗せたアルゴー船は凱旋の帰途、コルキス王の追跡に遭う。メデイアはこれから逃れるために自身の弟（あるいは兄）を八つ裂きにして海上にばら撒いたのであった。叔父に復讐を働いたかどでイオルコスをも追われたイアソンとメデイアはコリントに匿われることとなり、二人の息子をもうける。しかしイアソンはメデイアを裏切り、コリント王女との婚約を決める。メデイアは夫の仕打ちに怒り、コリント王女を毒薬に浸した装束でコリント王もろとも焼き殺し、続いて自身の息子を殺す。嘆き悲しむイアソンを尻目に、彼女は蛇の引く車に乗って天空へと消えていく。やがてイアソンは降ってきたアルゴー船の破片に脳天を打ち砕かれ死ぬ。メデイア譚を題材とした戯曲のなかで有名なのはエウリピデス、セネカ、コルネイユ、グリルパルツァー、ヤーンのものである。ミュラーはとりわけエウリピデス、セネカ、ヤーンを参照したという。Vgl. W9, S. 250.［ハイナー・ミュラー『闘いなき戦い』谷川道子他訳、未來社、1993 年、258 頁。］また、ミュラーはメデイア譚を本作のみならず、別の作品でも用いている。戯曲『セメント』（1972 年執筆）の「メデイア・コメンタール」（W4, S. 428ff.）や黙劇『メデイア・プレイ』（W1, S. 177）がそれである。制作年的にも、本作が彼にとってのメデイア物の集大成となった。Vgl. Case, Sue Ellen: Medea. (Übers. v. Lehmann, Hans-Thies) In: Lehmann, Hans-Thies u. Primavesi, Patrik (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Stuttgart 2003, S. 256-260.

を向けるよう促している。ミュラーは「風景」のモティーフをとりわけ1975-76年のアメリカ旅行以降、歴史や政治的経験の契機として重要視していた。またそれは演劇美学的契機としても考えられていたように思われる。[7] したがって本作を通じて、風景への意識が演劇においてどのように扱われうるかを考察することは、ミュラーの創作全体を考察することにも繋がる重要な課題である。本稿は、演劇における風景経験の仕掛けとして、テクストの同時性ないし主体の集合性を挙げる。テクストの具体的な箇所を論じることで、風景経験が主体性を問いに付し、また歴史を通常とは異なる方法で捉える様子が分かるだろう。このような主体性の転回は、演劇表現の新たな方法論を導出しうるのである。

1.2.『落魄の岸辺……』の構成と先行研究

本作は三部から成り、末尾に注釈が続く。各部の題は以下の通りである。

第一部「落魄の岸辺　メデイアマテリアル　アルゴー船隊員たちのいる風景」、
第二部「メデイアマテリアル　アルゴー船隊員たちのいる風景」、
第三部「アルゴー船隊員たちのいる風景」

このように、題名は進むにつれてカウントダウンするように減じていく。後ほど述べるように、題名が退行的な構造を持っていることは「同時性(Gleichzeitigkeit)」を考えるうえで重要である。第一部はゴミが大量に流れ着いていた岸辺の描写から始まる散文である。最後にメデイアが「地の

---

7) 「風景」という語が意図的かつ美学上重要な意味合いを付されて用いられているテクストには、たとえば『指令』(1979年執筆)、『画の描写』がある。また、「風景」が用いられなくても、風景経験が作中重要な役割を果たしていると思われる作品は『モーゼル』(1970年執筆)、『ハムレットマシーン』、『ヴォロコラムスク幹線路1、2』(1983-84年執筆) などが挙げられよう。以下の拙稿を参照されたい。石見舟「風景の戦争」『日吉紀要』第56号、2018年、107-136頁所収、および「再認される風景とその歴史性」『研究年報』第36号、2019年、1-27頁所収。

底に（Auf dem Grund）」（74 : 8）発見される。その彼女が口を開くのが第二部である。三部のなかで最長の「メデイアマテリアル　アルゴー船隊員たちのいる風景」はブランクヴァースを用いた標準的な対話形式で書かれている。ト書きは一切なく、メデイア、乳母、イアソンの三人のみに台詞が充てられており、なかでもメデイアの独白と呼びかけで構成される台詞がこの部のほとんどを占めている。最後に子殺しが行われメデイアのなかの「決算」が完了すると、彼女はもはやイアソンを認めることができない。メデイアの台詞「乳母よ　この男を知っているか」（80 : 21）に応えて「私のことを話せというのか　私とは誰」[8]（Ebd.）と始まるのが第三部である。第三部は第一部と同様情景描写に近いものであるが、第一部がカメラによるロング・ショットのように無機質に事物を描写していたのとは異なり、第三部では語り手である「私」が前面的に強調される。この「私」は第二部との関連から言えばイアソンであるのだが、他にもオデュッセウス、プロメテウスを連想させる語や句が挿入されている。のみならず「私は男の残骸　私は女の／残骸」（Ebd.）等とあるようにこの「私」は女でもありうる。最後に飛行機が上空に現れる。そのときよろめく私の背後めがけて銃撃が行われる――「私は私の血管から私の血が流れ出るのを感じた／そして私のからだが私の死の／風景に変わるのを感じた／背後から襲うのか豚野郎／残るは叙情詩　誰がよりよい歯を持っているのか／血か石か」（83 : 28）。本作のこの終わり方は非常に難解であり、意味内容を解釈しようとするアプローチは頓挫せざるをえないほどである。

各部は前部を引き受けて展開するように読めるが、他方で人物や時代、空間の設定は一貫しておらず様々な文脈を抱き込むことになる。こうした混交はミュラーの後期作品に満遍なくみられる魅力でもあるが本作はとりわけその混交具合が激しい。というのも注釈に「三部の同時性は随意に表現可能である。（Die Gleichzeitigkeit der drei Textteile kann beliebig dargestellt werden.）」（84 : 28）という奇妙な一文があるためだ。演劇表現における「同時性」とはどのようなものでありうるのだろうか。この指示はそれこ

8) ちなみにこの台詞は自伝『闘いなき戦い』のエピグラフに採用された。このことからも彼の創作全体に占める第三部の重要性が理解されよう。

そ実際の演劇上演で解消されるべき問題ではあろう。しかしまずはテクストに留まって、なぜ他でもない本作においてそのようなことが言われたのかを考える必要がある。また「同時性」という指示は、演劇美学全体を省察する契機にもなるだろうが、さしあたっては本作の個別の状況においてなされている点に注意したい。たとえばドイツ再統一以後ミュラー研究を牽引してきたノルベルト・オットー・エーケや、ミュラー研究に演劇学的見地を取り込んだカタリーナ・カイムは同時性を「三幅対（Triptychon）」のモデルを用いて捉えようとした。[9] 教会の祭壇に観音開きで展示される三つの光景は、時空間が完全に連続しているのではなく、多少の飛躍をはらんでいる。しかしながら画から距離を取って三つを眺めれば、それはイエスの生涯、最後の審判等ひとつの主題を全体として表現しているのである。それはつまり、それぞれの部分が額縁の内部で完結するのではなく、外部との参照関係をつねに持っていることを示している。したがって、先行研究も――すでに述べたような本作の創作史に占める意義も相まって――多くの引用や参照の仕方を文献学的に突き止め、それらの共通となる主題を抽出することに尽力してきた。比較参照されるテクストはたとえば、前述の『メデイア』の戯曲群、エリオットの詩『荒野』、アイヒェンドルフ、ヘルダーリン[10]、ツェラン、ブレヒト[11] 等、自己引用あるいは参照されるミュラーの他の戯曲『農家』、『トラクター』[12]、『ハムレットマシーン』等である。また研究の多くは第二部を作品全体を貫く主題として了解し、解釈しようとする傾向を強く示していた。つまり、第一部はこれからはじまるメデイア譚の前座として、そして第三部はその後日譚であるという時系列を前もって設定し読解を行ったのである。[13]

---

9) Vgl. Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie. Paderborn / München / Wien / Zürich 1989, S. 217; Keim, Katharina: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen 1998, S. 104.

10) 本作中のヘルダーリン引用については以下が詳しい。Stobbe, Johannes: Das „Theater meines Todes“. In: Kruschwitz, Hans (Hg.): Ich bin meiner Zeit voraus. Berlin 2017, S. 36-56.

11) Vgl. Eke: a. a. O. 1989, S. 223f.

12) Vgl. Keim: a. a. O., S. 107.

しかしカイムや演劇学者ウルリケ・ハースはこうした二項対立的な見方に慎重である。[14] もし彼女たちの批判が正当であるならば、メデイアとイアソンの対立を作品全体の通奏低音とみなす解釈は問題含みのものとして再検討される必要があるだろう。彼女たちの批判の根拠は、後ほど述べるように、両者は純粋に同等の資格を持ち対立しているのではないというところにある。つまり対立を成り立たせている土台そのものに欺瞞がある。[15] たとえば、男対女という対立は一見、男性的な属性を代理表象する人物イアソンと、女性性の象徴としてのメデイアとの争いを可能にしているように映る。相反する属性の対立を前提とすることで、子殺しが与える印象の強烈さ、あるいはそれが持つ意味を説明することが可能になるのである。しかしこうした二項対立に基づく説明はあくまでも一面的な把握であり、決して唯一可能な説明ではない。というのもハースが指摘するように、性別は身体に生得的に備わる属性なのではなく、持続的に遂行される

---

13) たとえば、第三部に前景化する「私」を男性的と読むのは、エーケやヤスミーネ・イナウエンである。Vgl. Eke: Heiner Müller. Stuttgart 1999, S. 223; Inauen, Yasmine: Dramaturgie der Erinnerung. Tübingen 2001, S. 200. しかし、本稿でもすでに指摘したように、この「私」には女性的要素も見られるし、カイムの指摘するようにそもそも非人間的ですらある――「それとも私は別のもの旗　血まみれのぼろ布」(80 : 21)。Vgl. Keim: a. a. O., S. 114. 他にも、両者の軋轢は植民地主義の反省のもとにおいて検討された。エーケによれば、来歴としての過去を「不足、欠陥」と見なし、自律的な未来から隔絶させる「空っぽな現在」にメデイアは立たされているという。こうした事態は傲慢な植民者であるイアソンがメデイアに問いかけることでなされる。Vgl. Eke: a. a. O. 1989, S. 213.

14) カイムの指摘については註 13 を参照。本稿で参照したハースの論考は以下の通り。Haß, Ulrike: Die Frau, das Böse und Europa. In: Text+Kritik, Heft 73 (1997), 2. Aufl., S. 103-118. これは主に『ハムレットマシーン』に焦点を当てた分析であるが、ミュラー演劇における女性イメージ全般を扱っている。

15) たとえば、エーケは、理性対自然、男対女といった二項対立を主軸に本作の読解を行っている。本稿でも検討するメデイアの子殺しの前の台詞について、エーケはメデイアの「抵抗」が原始状態への回帰ではないことを指摘してはいるものの、それが対立関係そのものを無化し、演劇表現の可能性を探る仕掛けになりうるとは認めていない。Vgl. Eke: a. a. O. 1999, S. 222.

パフォーマンスによって生み出されたイメージでしかないからである。[16] とすれば、イアソンやメデイアの行動原理は、「男であること」あるいは「女であること」から説明可能なのではなく、両者を別々の属性に分ける政治的あるいは文化的分節、すなわち性差を構造として成立させている歴史から探求される必要があるのだ。たとえば、後で見るように、産む性として規定され管理される女が男に対して最大の反抗をなそうというときに、息子殺しへと至るのは、それが次代の家父長を殺害することを意味するからである。すなわち、メデイアの子殺しは家父長制に対する衝撃として理解されうるのである。[17] しかしながら、この意義は家父長制の内部で有効であり、そうした社会構造そのものを変化させる力は見出せそうにない。[18] この子殺しは他方で、別の角度から読み取られる可能性がある。そのときこの行為には代理表象（リプレゼンテーション）に基づくドラマ構造を内破する力が見出されうるだろう。メデイアが第二部で子殺しの後に言う台詞は――多くの研究等で引用され、本作のさわりとも呼ぶべき箇所である――端的に対立構造の止揚を示していると言える。「私のこの野蛮な女の両の手で［…］私は人類をまっぷたつにかち割って／その空っぽの真ん中に住みたい（Und wohnen in der leeren Mitte）　私は／女でない　男でない［…］」（79 : 19-20）。この台詞は女による男への復讐の実行を意味するのではなく、構造としての性差そのものの破壊を意味しうる。そしてミュラーは、のちほど詳しく論じるように、その先に風景を想定していた。第三部では「風景」という語が直接示されるのみならず、多くの関連する語が見出される。

一方カイムやハースにおいてさえも、二項対立の内破と風景とがどのような関係を結ぶのかについては掘り下げて考察されてこなかった。本作を直接の分析対象とはしないものの、ミュラーの風景についての研究はたしかに散見される程度にある。しかしそれらはミュラーの他の文章を多く参

---

16) Vgl. Haß: a. a. O., S. 107.

17) Vgl. Preußer, Heinz-Peter: Medea, die Barbarin. In: Text+Kritik, Heft 73 (1997), 2. Aufl., S. 119-130, hier S. 126.

18) カイムは「メデイアの反抗的行動は、しかしながら、状況の質的変化をもたらしはしない。」（Keim: a. a. O., S. 111.）と断じている。

照することで、ミュラーの道具立てのなかの「風景」という語の意味をコーパス的に示すに留まっている。[19] 風景の演劇美学的特徴および利点について、本来であれば作者が負うべき説明の義務は、本作の「同時性」と同様つねに「随意に」という副詞によってはぐらかされているようである。「風景」という語から連想される広大無辺さは、作者による定義すらも雲散霧消させうるので、作者がこの語について語らないことが、むしろ作中の「風景」の真生さを担保するという逆説を招くからである。またミュラーのこうした人を煙に巻くような態度は、1989 年のベルリンの壁崩壊以後――死後発表された『ゲルマーニア 3』を唯一の例外として――戯曲の執筆を断念したことにも繋がるようにみえる。というのも 1990 年 6 月のインタヴューで彼は、現在独裁制が崩壊したことが創作にどれほどの影響を与えるのか問われ、以下のように答えているからだ。

> もし私が 20 歳か 30 歳だったとしたら、問題だったでしょう。でも私も 61 歳で、十分なほど書きました。私のテクストはある自律的な風景です。この風景はさらに拡張や構築がなされうるのです。政治システムいかんにはかかわらずね。[20]

この返答をもって彼は新作を発表することの重要性を相対化しようとしている。その代わりに自作の潜勢力を強調しているのだ。テクストを自律的な風景として捉えることは、たしかに作者自身や読者層の意図を超えるテクストの意義を確かめることを可能にする。それはたとえば、発表当時の時代的、社会的制約に縛られない受容の可能性を拡張することである。だが一方で、歴史的制約からのいたずらな自由を許し、受容者の恣意的な解釈に対する免罪符となりうる。しかし、テクストが風景であるというのは、

---

19) Vgl. Vaßen, Florian: „Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne“ Heiner Müllers artifizielle Landschaftsbilder. In: Zimmermann, Jörg (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung. Stuttgart 1996, S. 453-472; Ders.: „Ich bin ein Landmesser“ Heiner Müllers katastrophische Landschaftsbilder. In: Hieber, Lutz (Hg.): Der kartographische Blick. Hamburg 2006, S. 171-189.

20) W11, S. 698.

本来であればこうした無関心や無責任を許容しない。なぜならば、風景を知覚し認識するという状況は、観察する主体の地位を問いに付すこととつねにかかわるからである。すなわち受容者はある歴史的制約から自由と感じながらも、同時に距離を取り言語化することさえ難しいような別の歴史的制約のもとにある。ミュラーが風景としてのテクスト、そしてそれを実践的課題として引き受ける演劇という表現形式を取り上げ、それらに遺したのは、そうした自己省察の契機である。この自己省察は、〈今ここ〉にいる読者ないし観客としての私へ向けられた問いでありながら、つねに過去や未来の主体への問いかけでもある。つまりそれは〈今ここ〉において展開される舞台の枠内の場面を超えて、主体に歴史的視野を促すものである。ミュラー作品において見出されるのは、「私」を歴史的、社会的に様々な角度から幾重にも照らし出すことで、集合的（kollektiv）な「私」を浮かび上がらせる演劇的仕掛けである。したがって、別な言い方をすれば、『落魄の岸辺……』の目的は、メデイア譚や自作、他作品の引用を通して、それらを新しい視点から受容することに終始するのではない。そうではなくて、それらの混合体として演劇における風景の実相を探索することにあるのだ。このような問題意識のもと本作を読み込もうとする本稿の企図は事実、本作注釈の次の表現と平仄が合う――「風景は死滅した星であってもよい。この星に、別の時代から、あるいは別の空間から捜索隊がやってきて、ある声を聞き、ひとりの死者をみつけるのだ。」（84 : 28）つまり焦点は、風景を構成するひとつひとつの成分の正確な把握よりも、異質な風景のなかで「随意」の或る声（eine Stimme）ないしひとつの死体（einen Toten）という断片との遭遇についての考察に当てられているのである。本作の具体的な分析の前に、風景というものがどのように定義されるかについて見ておこう。

2. 風景を眺めることの受動性

風景とは自然そのものではなく、また人為的な像（イメージ、Bild）でもない。日常的には「風景」と言えば、たとえば緑あふれる自然、または荒涼として峻厳な自然が思い浮かぶであろう。他に「都市の風景」という言い方もあり、自然だけが風景であるのではない。この一見異なる二つの

光景が同じく「風景」と呼ばれうるのは、その前にたたずむ主体の認識の仕方が共通であるからだ。主体は通常、客体を認めて分析の対象にする。しかし風景はこうした主体の権能を凌駕する複雑さと量を持っており、主体の分析的注視を無効にする。私たちは風景を見て多かれ少なかれ圧倒されるとき、その対象を厳密に確認できないことを暗に認めているのである。このように風景を前にして観察主体は客体との距離を取り損ね、そしてそこにある客体すべてを数え上げることを断念する。こうして主体は知覚可能な事物を個別的というよりは、全的に把握するのである。つまり個々の構成要素は曖昧なまま、しかし一つの全体として風景は経験されるのである。風景は主体の認識行為の隘路であると同時に、その行為の別な働きを可能にする。すなわち、客体を分析的に認識する権能を風景は停止させることで、通常客体を措定することをもってその地位にある主体の前提を根本から問い直すのである。こうした主体の危機的状況はとりわけ見慣れぬ風景のなかに置かれたとき、より具体的な危機として触知される。そのときの具体的な身振りとして「見回し」が挙げられる。それは自身が今どのような場所にあり、どのような状況に置かれているのかを知るために必要な行為である。とりわけ視線は、頭上から足元までを見渡す垂直的移動と、周囲を見回し、何かが接近してくるのではないかと注意する水平的移動とに分解することができる。また、このようにして構成される風景経験には集合的性格が認められるだろう。というのも、分析的な視線が客体を我有化しうるのに対して、風景を我有化することはできないからである。むしろ風景は視点や身体的条件等がひとりひとり異なるにもかかわらず、ひとつの共通の風景として語ることが可能であるという特殊な性質を持っている。[21] 以上挙げた特徴については後ほど本作の具体的な部分と突き合わせて検討する。

演劇と風景の文脈において重要なのは、風景によって主体が揺さぶられる状況が、20 世紀後半以降の演劇美学と響き合う点である。つまり、裁

21) 以下を参照。菅原潤「風景／風景化と倫理」安彦一恵、佐藤康邦編『風景の哲学』ナカニシヤ出版、2002 年、102-124 頁所収、特に 119 頁。または、ジョルジョ・アガンベン『身体の使用』上村忠男訳、みすず書房、2016 年、155-160 頁。

判官のような審級としての観客の否定、劇作家ないし演出家、俳優の意図伝達の場としての演劇＝劇場の否定、イメージ性（Bildlichkeit）の否定、予測不可能性あるいは他性に対して演劇を開示するといった一連の実験的営為[22]は、風景をモデルとすることで再検討することができるのである。演劇において「風景」は、私たちの定義からすれば、つねに比喩として語られる。というのも、劇場の内部では風景の圧倒的な量および複雑さはどうしても縮減されてしまうからだ。しかしそれでも演劇において風景的なもの（das Landschaftliche）が語られうるのは、風景によって権能が一時停止されることで陥る主体の危機的状況が、優れた演劇体験においても生起しうるからである。20 世紀来の現代演劇が試みたように、舞台上演を、観客のみならず制作者もまた予期しえない出来事に出会うための場と考えるならば、まずその「予期」する主体の問題が考察される必要がある。こうしたとき、風景を前にすることでその権能が凌駕されるという主体の経験は、まさに予期しえないものとの出会いの一例と言うことができるのである。

戯曲を分析することで風景経験を観客に可能にするための方法論が探求されるだろう。風景を眺める主体はそのなかにいる。それは――現代演劇が批判するように――舞台ばなを仮想の「第四の壁」と見なし、観客を密室の目撃者とすることによって、見る観客と見られる舞台とが画される状況とは大きく異なる。そこでは見て認識する営為がある範囲にあらかじめ限定され方向付けられているのに対して、風景のなかの観察者は全方向へ感覚を働かせなければならない。それは逆説的な仕方で演劇における観客の受動性を強調することとなる。というのも、全方向への感覚がなされるのは一見、観客の知覚がおよぶ圏域が拡大充実したかのようであるが、観客が唯一主体的になすことができるはずの分析的認識行為が風景のなかにいることによって、すなわち包囲される経験によって停止されるからである。見えている、聞こえてはいるがそこからなにかしらの認識を引き出すことができないという事態は観客に無力さを覚えさせるのである。

---

22) Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater? In: Ders.: Das Politische Schreiben. 2. erweiterte Aufl. Berlin 2012, S. 17-27.

3. 同時性のもとでの歴史と破局

本作が風景的なものを呼び込むための仕掛けとして「三部の同時性の表現」を用意していることはすでに述べた。同時性によって、ドラマの単線的展開が阻害されるというのは容易に想像できる。また演劇実践の条件でもある〈今ここ〉に、〈今〉のみならず過去、そして未来も存在していることが示されるので、〈今ここ〉の排他的な自立性が疑われることにもなるのである。これは分析的認識を行おうとする主体の態度を問い直すことにも繋がる。

すでに触れたように、各部の題名が部分的に重なるように繰り返されているのは同時性を暗示している。これは互いに重ね合わされて同じ場所にあるという層状（schichtig）構造を示唆しており、これを探索するためには「考古学的」[23] アプローチが可能である。つまり過去は、タイムマシンのように現実から抜け出てそこへ没入することで見出されるのでなく、現在を穿ちながら接近していこうとする過程のなかに存在するのである。こうした層を剥いでいく分析的アプローチは、全的なものを享受する風景経験とは一見相容れないように思われる。しかし、演劇学者のギュンター・ヘーグの論 [24] に照らして見れば、この二つのアプローチは相互補完的であると言うことができるだろう。ヘーグによれば風景は建設といった人工的な営為の土台である。そして風景は量的にも質的にもその建設を上回るものである。そうでなければ、建設はそれを土台とすることは不可能だからだ。また物理的な建物の建築のみならず――ミュラーの戯曲『建設』（1964 年執筆）でも用いられるメタファーであるが――共同体の建設についても同様に考えることができる。すなわち風景は共同体的な幻想の場を

---

23) Vgl. Müller: W8, S. 268; Eke: a. a. O., 1989, S. 190; Keim: a. a. O., S. 104.

24) Heeg, Günther: Heiner Müllers TextLandschaften. Theater der Wiederholung und transkulturellen Überschreitung. (Im Erscheinen) この論考は 2019 年 3 月にハノーファー大学で行われたハイナー・ミュラー・シンポジウムにて口頭発表されたものを元としており、今夏このシンポジウムの論文集に収録・刊行される予定である。今回はギュンター・ヘーグ名誉教授のご厚意によりあらかじめ参照することができた。記して感謝申し上げる。

提供するとともに、共同体を時間的に上回るのである。つまり、風景は共同体幻想から排除された他者（das Fremde）を受け容れることができるのである。したがって、風景は全的であるということで現在性の場であるのみならず、また他者に対して開かれる可能性の場でもあるのだ。このとき風景をテクストとして、あるいはテクストを風景として受容することの意義が見出されるとヘーグは主張する。テクストを読むようにして風景を穿つことで、「慰撫する自然」として風景が隠蔽してしまいかねない過去の破局を再発見できるのだ。このように異なる時間は並存可能であり、過去は残留物として――それが認識可能か否かは措くとしても――〈今ここ〉で知覚されうるのである。

本作『落魄の岸辺……』では過去のみならず、未来も同様に示唆されている。それは、破局（Katastrophe）の予感として描かれる。第三部には以下のような箇所がある。

> 今日の若者たち（Die Jugend von heute）　それは亡霊たち
> 明日起こるだろう戦争の死者たち
> […]
> 子どもたちはゴミから風景を設計する（Die Kinder entwerfen Landschaften aus Müll）
> 女は習慣化された光明
> 両股のあいだに　死は
> 希望をもっている
> あるいは　未知の破局を逃れようとする（Vor einer unbekannten Katastrophe）
> 壊れた立像たちのあいだの
> ユーゴスラヴィアの夢
> […]
> 錆びた鎧を着て未来が伴走する（81-82 : 24-25）

明日にも戦争が起こり、次世代は死んでゆく。そしてそれよりも若い世代である子どもたちは「風景」に取り組んでいる。「子どもたち」による「設計」という箇所からは未来志向の言葉が連続するが、その対象は曖昧な

「風景」であり、素材はかつて有益だったものの残骸であるところの「ゴミ」である。さらに続く行では、――メデイアの子殺しと共鳴するように――子どもたちの存在すら危ぶまれる。未来の担い手である子どもが摘み取られることは、過去現在未来に起こる戦争からの「復興」が不可能であることを言い表している。このように本作で用意される時間性とは、破局のあった過去と破局が起こるだろう未来が、現在に層をなすようにして並存する時間性である。現在がこのように破局と破局の〈あいだ〉の時間であるというのは、本作の注釈でも示唆されている。

> 『モーゼル』が、死刑宣告を受けた者が自らの現実の死を舞台上の集合的経験にしうるような、領界侵犯の社会を前提とするように、「アルゴー船隊員たちのいる風景」は、人類がいまその準備をしている破局（Katastrophen）を前提としている。（84 : 28）

「破局」が複数形で書かれているのは注目に値する。未来の破局は一回かぎりの最終的な破局のみを指すのではないということであるからだ。未来の破局のあとにはまた別な破局が起こるのである。

この〈あいだ〉的歴史観あるいは時間性のための仕掛けとして「同時性」は期待されている。しかし注意しなければならないのは、破局を始点および終点とするような円環的な時間観念が採用されているわけではないという点だ。むしろミュラーの言葉を引き合いに出せば「螺旋」[25] 的時間がここでは扱われている。それは進歩史観に反対するものであり、「周辺部で自らを挽きつぶしながら中心部（Zentren）を荒廃させていく」[26]。未来の破局はつねに未知であるが、螺旋という歴史観は過去の破局との比較を可能にし、それによって未来の破局への予感をかろうじて捉えていると言える。破局が、人間の予測やそれに基づいて講じられる予防策にもかか

---

25) Haß: a. a. O., S. 103. この語の出典はもともと「ソフィア・ドラマ劇場での《ピロクテーテス》ブルガリア初演の演出家への書簡」（W8, S. 259-269, hier S. 268.）。ハースは、この考え方が「生産劇」と、本作もそのうちに含まれる1970 年代後半以降のミュラー作品との分水嶺であると見なしている。

26) W8, S. 268.［ミュラー、『メディアマテリアル』、115 頁。］

わらず「予期せぬ仕方」で生起するのは、それが今まで経験されたことがない、「前例」のない出来事だからである。したがって未来の破局についてはその具体的なあり様は分からない。しかし、過去に破局が起きたように、未来にもまた予期せぬ破局が起こるだろうという予感そのものは可能である。本作はメデイア譚で起こったいくつもの正当化しえない「途轍もない」殺害を同時性のもとに提示することで、それら（の変奏）が未来にも可能であることを予感させるのである。

この螺旋的時間は歴史を巨視的に捉える視点を提供する。[27] これは、様々な破局の具体的な様子を度外視し、破局の連続としての歴史そのものの方に焦点を合わせることによって、人為的破局と自然的破局との区別を曖昧にする。第三部においてそれは、蒸発と凝固という物体の形態変化として表象される。それは自然現象というよりも、むしろ超自然的現象として、したがって神話的調子を帯びながら描かれることとなる。縛られるプロメテウスを暗示する「鳥の糞の雨にうたれ　石灰の革に身を包んで（Im Kalkfell）」（80 : 21）では、途轍もない時間を要するように思われる液体の凝固が描写されている。液体の固化[28] という現象は、戦後復興のコンクリート建築の建設を想起させる。しかしすでに述べたように、破局からの復興は、破局以前の状態への復元にはなりえず、次の破局への準備でもありうる。コンクリート建築の建設と破壊もまた反復のうちでのみ捉えられるのである――「郊外を行く私の歩行　私／廃墟と瓦礫のあいだ（Zwischen Trümmern und Bauschutt）に／新しいものが育っている［…］コンクリートの原住民たち」（81 : 23-24）。

ここで眺められる風景がどのような意義を持ちうるのかについては、ミュラーが示唆したように、読者や観客に委ねられている。しかし次の点は確実に言える。本作には、人間によって今生まれる生産物は破壊された瓦礫とほとんど違いがなく、その否定的な側面が風景一帯に広がる一方、

---

27)『ヴォロコラムスク幹線路』の注釈（W5, S. 247.）を参照されたい。

28) ミュラー作品によく見られる石化については、少ない分量ではあるが、以下の論考は新しい視点を提示してくれる。Lehmann, Hans-Thies: Leben der Steine. In: Schulte, Christian u. Mayer, Brigitte Maria (Hg.): Der Text ist der Coyote. Frankfurt am Main 2004, S. 299-304.

――大分否定的な意味合いを持つとはいえ――「希望」や「新しいもの」の可能性がいまだ瓦礫とともにあるという独特の歴史観がある。まったく新しいものは、単純な進歩史観や破局の未来像を描きうるような人間の歴史観によって生み出されるのではない。そうではなくてここでの希望は、人間から排泄されるようにして流出する液体の凝固とその組み替えをそれに適した言葉で語ることで、それらのなかに別な世界の可能性を予感することにある。この文脈においてようやく、糞、石灰、血、コンクリートと「言葉」が並べられる本作の世界観を理解することができる。それは「言葉泥（Wortschlamm）」（82 : 25）とも呼び替えられ、つまり口から分泌される汚物へと貶められる。この言葉泥は、オデュッセウスのキュクロプス（単眼巨人、一般的にはサイクロプスとも）との物語[29]を背景にした「誰のものでもない体（Niemandsleib）」（82 : 25）から出て来るものとされる。言葉を泥として見なし、そこから精神性を剥奪した後で本作は「残るは叙情詩　誰がよりよい歯を持っているのか／血か石か（Der Rest ist Lyrik Wer hat bessre Zähne / Das Blut oder der Stein）」（83 : 28）という詩句で終わる。シェイクスピア『ハムレット』での主人公の最期の言葉「残るは沈黙」を透かして見ると、沈黙が叙情詩に置き換えられているという点に芸術としての詩、あるいは言語全般の可能性を見出せなくもない。しかしこの句の直後に――改行することなく――ほとんど理解不可能な問いが立てられることや、これまでの「言葉泥」が示していたように、叙情詩は最後の光明としての希望とはなりえない。このように言葉の力が貶められたあとで、それでもなお存在するとするならば、本作のテクストとしての意義はどこにあるのだろうか。それはテクストのなかに風景経験の契機を見出すことにあると言えよう。なぜならば、風景を眺めるようにしてテクストに向き合うことは、言葉の意味連関を超えて、物質的あるいは具体的な言葉との

29) オデュッセウスについては、キュクロプス族の「ポリュペモス」（82 : 26）の名前が挙がっていることから、本作との関係は明確である。「誰でもない（Niemand）」とは、この巨人に捕らわれたオデュッセウスが名乗った「名前」である。オデュッセウスたちは隙をつき、この巨人の眼を潰し脱出する。巨人は仲間に助けを求めるも、首謀者を訊かれ、「誰でもない」と答えることしかできなかった。詳しくは『オデュッセイア』第 9 歌を参照。

遭遇という出来事を捉えることを可能にするからである。本作の「私」は風景のなかに位置しながら語っている。そうした「私」はどのようにして可能となり、どのようなあり方をしているのか。次節では第二、三部を詳しく検討することでこの問いに答えたい。

4. ドラマの「私」から集合的「私」へ

第二部はメデイア譚が中心となって、いわゆる一般的なドラマが展開されているため、風景的なものは一端後景に退いているように思われる。出産によって「劣化」した女の体を「砂漠」（77, 78 : 15, 17）と呼ぶとき、メタファーとしての風景をかろうじて見出すことができるだろう。しかし風景経験があくまで主体性への問いとしてあったことを思い出せば、子殺しに及ぶ直前のメデイアの台詞は――「風景」が明言されるわけではないが――風景を前にした「私」の言葉として読むことができる。

> 私のこの野蛮な女の両の手で
> 灰汁で荒れ　刺し傷　すり傷だらけのこの手で
> 私は人類をまっぷたつにかち割って（Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen）
> その空っぽの真ん中に住みたい（Und wohnen in der leeren Mitte）　私は女でない　男でない［…］（79 : 19-20）

この台詞はすでに触れたように、メデイアとイアソンの抗争の止揚として読める。男対女の対立はたしかにメデイア譚の主題のひとつであるからだ。しかしこの枠組みの内部では、主体は男である「私」と女である「私」とに分節され、「私」の根拠、すなわち主体性の条件は等閑視されている。ドラマ的対決となる性差を止揚することに、なぜ子殺しが必要なのかについては実は明確な関係は見えてこない。

イアソンによって、野蛮人、女、妻、母という属性を与えられたメデイアにとって、「メデイア」という固有名は「文明化」された構造に絡めとられる以前の原初状態とでも呼ぶべきものを指していた――「**イアソン**　お前は私に会う前は何だったのだ　女よ（Weib）／**メデイア**　メデイア」

(75 : 11)。夫から求められなくなった自身を鏡に映して見て「これはメデイアではない」(75 : 10) と言い、子殺しのあとでは「私はメデイアである」[30] と自己認識する――「ああ　私は賢い　私はメデイア　私」(80 : 20)。つまりメデイアの主体性の回復は他でもなく子殺しによって可能だったと読めるのだ。しかしそこには論理的な欠陥がある。以下、二点について考えたい。第一にメデイアは子殺しによって、イアソンが放った「二人の息子を弟ひとりの代わりに与えた」(75 : 11) という計算式を拒否するのではなく、むしろ追認してしまっている。メデイアはイアソンの不貞を知った途端、無残に殺した弟や故郷コルキスの人々に対する罪 (Schuld) の意識が芽生えた。それを彼女は叫び声を聞き、イメージを見るという仕方で経験する――「イメージには盲目で　叫び声には耳が塞がっていたのだ (Blind für die Bilder für die Schreie taub / War ich)」(76 : 12)。これをイアソンは先ほどの言葉でもって負債 (Schuld) と読み替え、弟と息子を交換可能なものに貶めている。これに則ることで、メデイアの子殺しは動機付けられる――「今日は決算日 (Zahltag) だ　イアソンよ」(79 : 19)。しかしこの計算式が成り立つのは、家の跡継ぎとして男子を必要とする家父長制のもとにおいてである。[31] また第二に、新妻殺害から子殺しまでの事件によってメデイアははじめて能動的に振舞うように見え、主体性の回復が果たされたように映るが、これも本作では反抗の文脈からは肯定的意義を持ちえない。というのも、ここで彼女は劇作家として振舞っているからである――「見てなさい　お前たちの母親が　今お前たちに芝居を見せてあげる […] 彼女〔イアソンの不貞の相手――引用者〕の体に　これから私は私の芝居を書き込む」(78 : 16, 17)。多くの作品で書くことの暴力性に意識的で、それゆえにつねに自己省察と批判を暗示していた劇作家ミュラーが、彼女のこうした振舞いを単に主体性の回復として想定していたとは考えにくい。[32]

---

30)「メデイアに成る」というのはセネカ以来の重要な局面である。Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Tragödie und dramatisches Theater. Berlin 2013, S. 138-144.

31) 註 17 を参照。

32) たとえば『ハムレットマシーン』では、作者の写真を引き裂くという象徴的な場面がある。Vgl. W4, S. 552.［ハイナー・ミュラー『ハムレットマシーン』

それにもかかわらずメデイア譚を扱った部分の結末で「私はメデイア」と言いうるのはどうしてだろうか。すでに見たように第二部の最後でメデイアがイアソンを認めることができない点に、ドラマ的対立の止揚が読み取れる。それゆえになおさら、メデイアがイアソンの代表するギリシアないし家父長的世界内における残虐行為の担い手であるということに終始するのでは、子殺しという破局的出来事の潜在的な意味を無視してしまうことになる。加えて言えば、本作の主眼はドラマ的対立の表象にはない。たとえばそれは第三部では「死に絶えた映画館」のチケット売り場で起こる映画監督と俳優との「喧嘩」というパロディにまで貶められている点にも示唆されていよう（83 : 26-27）。第二部のメデイアが言う「私」の根拠を考察するにあたり、先ほど引いた「私は人類をまっぷたつにかち割って／その空っぽの真ん中に住みたい」（79 : 19）という台詞は重要である。というのも、人類を風景のように眺めることによってメデイアは二項対立的構造に条件付けられた主体から脱し、集合的な主体を見つけ出していると言えるからである。この限りにおいてメデイアは「私」と自称しうるのである。

ここで改めて注釈を確認しておきたい――「どの風景でもそうだが、ここではテクストのなかの〈私〉は集合的（kollektiv）である」（84 : 28）。作者によって、この「集合的」という語に明確な定義は与えられていない。主体の集合性について考察するさい、このテクストがインタヴューでも論考としてでもなく、戯曲として書かれていることは明確であるが、その点はやはり注目すべきである。つまり、テクスト中の「私」がメデイア、乳母、イアソンという個人名を持つ人物や、あるいは匿名の人物を指すというテクスト内の次元のみならず、それが俳優によって演じられることで、俳優の主体と、のみならずカメラアイ的な視線によって観客の主体もそこに組み込まれるという上演の次元も含まれているのだ。このとき観客が登場人物へ感情移入するというのとは異なる仕方で複数の「私」が重なり合い、層を成していると言える。すなわち、「私」の集合性は、風景を眺める主体の危機的状態の表象を通して可能になるのである。そのための仕掛

岩淵達治他訳、未來社、1992 年、17-18 頁所収。］

けとして、消失点（Fluchtpunkt）と見回しの二点が挙げられる。まず、消失点であるが、これは観察する主体の視界の限界を示す仮想の点である。これはカメラアイ的な視界における水平線（Horizont）上の中心点を意味する。観察者は自身の見る行為がこの点を中心として構成されるように感じるのである。この消失点とメデイアが子殺しの直前で見出した「空っぽの真ん中」とが符合する。この「真ん中」に彼女は「住みたい（Will [...] wohnen）」（79 : 19）と言っており、そこへの到達は願望でありいまだ実現していない点に注意したい。つまり男対女の対立を止揚するかに思われるこの場は、〈今ここ〉にいるメデイアにとっては仮想の「人類をまっぷたつにかち割る」未来に措定されているのである。続いて「見回す」行為である。これは風景のただなかにいる主体が、自身の置かれている状況を知るため、そして身の安全を確かめるために行う行為である。これは、すでに見たように、水平的な視線の移動と垂直的なそれとに分けることができる。第一部にほのめかされているようにイアソンは頭上から降って来るものによって死ぬ（73 : 6）ことからもこの行為の重要性はとりわけ本作では一貫している。[33] この二つの軸の視線移動は、視界のなかにいる敵を認識するというよりも、視界の彼方にある未到来の何ものかを認識するためになされる。破局をもたらすこの何ものかは視界の外にあるため、目を凝らす観察行為は無駄に終わってしまうが、それでも主体は観察を続けざるをえない状況に置かれているのである。第三部においてはこうした状況が様々なイメージや状況の断片とともに描かれており、主題はこのふたつの視線移動であるとさえ言える。そして、これらの交点こそ「空っぽの真ん中」なのだ。

最終第三部では車、船、飛行機と陸海空それぞれの移動手段が言及され、地平（Horizont）を見回す水平的な視線がより重要になる。なかでもアルゴー船の逸話を引き受ける航海のモティーフが、大移動にまつわる主体の危機的状態を描くのに重要な役割を果たしている。海の真っただなかにいる船にとって、水平線の彼方には出発地と目的地がそれぞれ別の方向に存在している。つまり船員たちは現在、出発地と目的地の〈あいだ〉に置か

33) Vgl. W8, S. 262 u. W10, S. 268.

れているのだ。この〈あいだ〉に留まることは死を意味し、したがって陸へたどり着けるかどうかは文字通りの死活問題である――「錨は最後の臍の緒／水平線とともに岸辺の記憶は失せていく（Mit dem Horizont vergeht das Gedächtnis der Küste）［…］私ともはや私でないもののあいだに薄く横たわる　船壁／氷夫の花嫁は海」（80 : 22）。そして本作では「あるいは」という留保を伴いながら陸への到達が必ずしも命を保障しないことが繰り返し示唆されている――「星々は冷たい道しるべ／天は氷のような監視を行う／あるいは不幸な上陸」（81 : 23）。[34] このように本作で描かれる乗り物による大移動は破局と隣り合わせである。つまり「私」は、拠り所を持たない宙づりの状態に、空間的かつ時間的〈あいだ〉に置かれている。こうしたとき、この状況はもっぱら航海のメタファーによってのみ表象されるのではなく、都市の風景を前にした「私」においても同様に認めることができるのである。つまり過去の破局から復興することなく、瓦礫やゴミにまみれた都市のただなかにいる「私」は未来の破局の予感を、すでに風景のなかに見出していると言える。都市の風景経験は、海のそれよりもさらに二つの特徴を付け加える。第一にはすでに触れたように、「新しいもの」（81 : 26）の可能性が、ぎりぎりのところで担保されている点である。航海では難破と到着の二つの結末しか用意されていなかったのと比較すると、この微妙な可能性への言及は注目に値する。第二の特徴はイメージ性への明確な反発である。通常見る行為は、主体と対象とのあいだの距離を前提とする。他方、都市のなかにたたずむ私は、都市の一部と身体で接触しており、距離を取ることができない。私が立つ地面の下にメデイアがいる可能性が第一部で提示されただけではなく、また私の位置する「廃墟と瓦礫のあいだ（Zwischen Trümmern und Bauschutt）」（81 : 24）という状態は、「郊外」（Ebd.）の現状として足元から地平の向こうまで続いている。こうしたイメージ性への反発はテクストの内部では「死に絶えた映画館」（82 : 26）というシュルレアルなイメージを登場させることによって――矛盾する仕方ではあるが――かろうじて示されている――「移動の途中私たちはスクリーンの破れる音を聞き／映像が入り乱れて崩れていくのを見

34)「あるいは不幸な上陸」の句はもう一度大文字で繰り返される（83 : 26）。

ていた」(82 : 26)。そしてこの映画のモティーフは第一部の、「私」を前景化させないカメラアイ的情景描写を強調し、「同時性」のもとに読み直しを要求するのである。

第三部の後半、すなわち「夜中　町と風景のあいだの窓で／私たちは蠅がゆっくりと死んでいくのを見ていた」(82 : 25-26) から始まる部分は――最後の謎に満ちた「血か石か」という問いかけと「乾あがった血が／陽にあたって蒸発する (Das getrocknete Blut / Qualmt in der Sonne)」(83 : 27) という句を例外として――過去形で書かれている。このことは第一部の情景描写が時として動詞をまったく用いなかったり、[35] 第二部が現在進行するドラマ的対立であったりしたのに対して好対照をなしている。この部分はしかし単なる「私」の過去の回想として済ますことはできない。なぜならば、「私」はここで死ぬからである。

私の死の演劇は
幕をあけた　私が山々のあいだに立ったとき
石の上の死んだ仲間たちの輪の中で
そして私の上に待ち望んでいた飛行機が姿をあらわした
考えなくても私にはわかっていた
この機械は
私の祖母たちが　神と呼んできたものであることが
風圧が高原に横たわる死骸を吹きとばした
よろめきながら逃亡する私めがけて　銃声が鳴りひびいた
私は私の血管から私の血が流れ出るのを感じた
そして私のからだが私の死の

35) 第一部最後の箇所――「地の底にはしかしメデイア　八つ裂きにされた／弟を腕に抱えている　毒物の／識者 (Auf dem Grund aber Medea den zerstückten / Bruder im Arm Die Kennerin / Der Gifte)」(74 : 8) ――は過去分詞をひとつ含むのみで、彼女が考古学的に地中に見出された過去の象徴なのか、あるいはドラマの登場人物として今語り出すのか不明である。事実この直後第二部が始まって彼女は口を開くのであるが、コリントにいる彼女は弟を抱えてはいないはずであり時間の飛躍が認められる。

風景に変わるのを感じた
背後から襲うのか　豚野郎
残るは叙情詩　誰がよりよい歯を持っているのか
血か石か
（83 : 27-28）

私のからだが私の死の風景へと転じる（Ich spürte [...] MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft / MEINES Todes）ことで、私の死の演劇が始まった（Das Theater meines Todes / War eröffnet）。私の死によって「風景の演劇」が開始されるということは過去完了形で書かれており、したがって演劇作品としての本作もまたこの死を前提にしていると言える。つまり、本作において主体が風景に凌駕されながらも、知覚を働かせるという演劇的出来事は、「私の死」のあとにはじめて生起するものであったのだ。この死がどの時点に起こったのか、すなわち、メデイア譚から現代の都市の一時的な復興までの、どの事件のあいだに位置付けることができるのかは定かではない。むしろそうした試みは、全三部の同時性を掲げることによって本作では失敗するように仕掛けられている。つまり、「私の死」はすべての出来事より先行する出来事でありうるのだ。同時に、風景は子どもたちが未来を設計するための空間を提供してもいた（Vgl. 81 : 24）。「私の死による風景の演劇」は、集合的な主体を強調するのである。すなわち、「私の死」は当人にとって決定的な終焉であり、破局であるのだが、そもそも主体性が成立するためには、主体の危機的状況が前提とされていなければならない。主体が本質的に置かれている受動性というもろさは、ある側面では、共同体による保障を要請し、それを正当化しているようにも映る。実際、注釈でミュラーが第三部に言及する箇所で、自作の戯曲『モーゼル』を引き合いに出し、「《モーゼル》が、死刑宣告を受けた者が自らの現実の死を舞台上の集合的経験にしうるような、領界侵犯の社会を前提とする」（84 : 28）と総括していたように、個人の生命よりも長く続く共同体への信頼というものは、この風景による凌駕の経験から導出可能なように思われる。しかし、この死が演劇という公共の場で描写され、観客のもとに差し出される点に注意しなければならない。つまり、私の死がつねに表

象されているという事態、その反復可能性は、共同体の力を強めるというよりも、それを見聞きする観客の主体性への問いとして作用するのである。

以上見てきたように、メデイアが子殺しの直前に言及した「空っぽな真ん中」という場は、ドラマ的対立を止揚したあとで、主体の立ち位置を定める役割を果たした。つまり、それにひきつけられるように演劇における主体性は成立するのである。それは圧倒されて風景を眺める主体の構造と非常に近いものである。それは作者が注釈で言及した「三部の同時性」と「集合的な私」という仕掛けによって可能となるのである。

5. 小括

『落魄の岸辺……』は、メデイア譚にまつわる数々の破局から始まり、近代戦争、共産圏の内乱、そしてその将来的な破滅といった破局の歴史を同時性のもとに〈今ここ〉に開陳する。それに向き合う「私」は能動的に知覚を行い、認識行為を働かせようとする。しかし同時にそれを条件付けている風景が意識されることで、この能動的と思いなされていた行為は停止され、主体の受動性が意識されることとなる。主体の権能を縮減するようなこの風景経験は集合性を高める。こうした集合性が共同体へと回収される危険性は、テクスト内で断片的に示される共産圏の状況に鑑みれば十分考慮されていると言えよう。むしろ当時の社会的政治的状況が破局に違いなく、またそれが最後の破局ではないという歴史観こそ、この集合的な風景経験は提示しているのである。そしてそこには新しいものの可能性がわずかながらも残されている。過去の破局の残骸から生まれる新しいものは、同時に未来の破局を予感しつつそれへの準備でありえた。こうした過去現在未来の破局がそれぞれ異なるものでありながら重なることで、螺旋的時間感覚や考古学的複層という本作に特徴的な歴史観が提示されたのである。

風景における主体の危機的契機が、〈今ここ〉に協働して何かを示すという演劇的営為に託されている点に、ミュラーが旧来の演劇への批判を通して新しい演劇美学を見出そうとした姿勢が読み取れる。風景を眺めるという出来事があまりに質的かつ量的に一個人の営為を上回るがゆえに、ミュラー本人による注釈が漠然とした言及に留まるのは冒頭で確認したと

おりである。それは裏を返せば、彼の創作全体を貫くとされる風景を検証する役目は依然として私たち読者／観客に課せられているということである。こうした再読の試みは、ミュラーの創作を現在の布置において捉え直すだけでなく、演劇における風景という演劇美学上の方法論を考案し、応用することへ繋がるだろう。

（ライプツィヒ大学演劇学研究所博士課程在籍）

Landschaft als „die leere Mitte“

– Über Zeit und Raum der katastrophalen Landschaft in Heiner Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*

Shu Ishimi

Das Theaterstück *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (geschrieben 1981–82) beinhaltet eines der wichtigsten Merkmale der Arbeit Heiner Müllers: Landschaft als der theaterästhetische Aspekt, die nach seiner Amerikareise ab 1975 eine seiner Hauptfragen wird. Um die Landschaftserfahrung im Theater zu ermöglichen, zu welcher dieses wesentlich nicht geeignet ist, setzt der Autor in diesem Stück zwei Ausrichtungen: Die Gleichzeitigkeit der drei Textteile und die Kollektivität des Ichs. Die kritische Landschaftserfahrung hinterfragt die Subjektivität und schafft somit eine neue Geschichtsauffassung. Ein solcher Wandel der Subjektivität zeigt die neue Methode der theatralen Darstellung.

Landschaft überbietet zeitlich und materiell alle menschlichen Strebungen. Deswegen enthält sie die Möglichkeit, das Fremde, das von der gesellschaftlichen Ordnung vertrieben wurde, zu finden. Der Versuch, Text als Landschaft zu lesen, zielt darauf ab, das neue Potential des Textes, dem selber der Autor nicht Rechnung getragen hat, in unserer Gegenwart zu erzeugen.

In diesem Stück werden nicht nur Katastrophe in Vergangenheit, sondern auch die in Zukunft erwähnt. Die Wörter „Kinder“, „Entwerfen“ oder „Hoffnung“ konnotieren immer mit der Katastrophe, damit ein Wiederaufbau nur möglich ist, insofern er gleichzeitig eine Vorbereitung für weitere, zukünftige Katastrophe ist. In der Gleichzeitigkeit der Textteile ist die Zeitvorstellung der „Spiralen“ oder des „Zwischen“ angenommen. Obwohl die Katastrophe in Zukunft wesentlich unvorstellbar ist, kann man mit der Zeitvorstellung beide in anderen Zeiten

imaginieren und vergleichen. Aber hier funktioniert das Imaginieren nicht über die Darstellung der möglichen Zukunft, sondern über den makroskopischen Blick, in dem die Flüssigkeit versteinert sowie das Feste entrinnt. Damit hat „Wortschlamm“ (S. 82), das rein materiell erscheint und keine Bedeutung mehr haben kann, zu tun.

Im zweiten Textteil scheint der dramatische Konflikt zwischen verratener Medea und Kolonisator Jason durch den Mord ihrer eigenen Söhne aufgehoben, weil sie nach dem Kindermord Jason nicht mehr anerkennt. Aber da ihre Tat von einer Ratio, die von Jason durchgeführt wird, motiviert wird, bedeutet sie nicht den Aufstand gegen Jasons patriarchische Welt, sondern nur eine Reaktion innerhalb dieser Welt. Etwas Neues in ihrer Tat und Sprache ist das Entdecken von der „leeren Mitte“ (S. 79), die sie kurz vor dem Mord als die Aufhebung zwischen Mann und Frau, sogar der Menschheit als solcher beschreibt und in der sie „wohnen“ (ebd.) will. Denn sie kann als der Fluchtpunkt der Landschaft(sbilder) betrachtet werden, der zwar im Rahmen fiktiv auf der Horizontlinie steht, aber immer das Subjekt heranzieht. Medea als die die Landschaft Beobachtende erfährt die Krise der Subjektivität, die bisher die Voraussetzung der Wahrnehmung war. Solche Krise erfahren sowohl die Lesenden und Zuschauenden, als auch das Ich im dritten Textteil. Das Ich als ein Seefahrer oder als ein*e die Stadtlandschaft Beobachtende*r befindet sich im zeitlichen und räumlichen „Zwischen“, dem man für sein Leben entkommen muss. Viele Ichs in unterschiedlichen Katastrophen bilden die kollektive Subjektivität, die, wie am Ende des Stückes beschrieben wird, den sich in die Landschaft verwandelnden Tod des Ichs voraussetzt. Die Idee des Todes des Einzelnen für das Kollektive birgt die Gefahr, die Gemeinschaft zu verstärken, wie Müller in der Anmerkung den Todesurteil in der kommunistischen Gemeinschaft in seinem anderen Stück *Mauser* vergleicht. Das Theater setzt aber einen solchen Tod in eine spielerische Wiederholung, wodurch nicht die Menschen gemeinschaftlich verbunden, sondern die Subjektivität als Zuschauer immer wieder in Frage gestellt wird.