

ハイナー・ミュラー演出『カルテット』(1991) における男性観・女性観・歴史観

高橋 慎也

序 章

本論ではハイナー・ミュラー (Heiner Müller, 1929–1995) 演出『カルテット (Quartett, 戯曲成立 1981 年, ミュラー演出 1991 年)』の成立背景, 筋 (プロット) と演出方法, 劇評などを検証することを通して, この舞台作品に表現されている東西ドイツ統一後のミュラーの男性観・女性観・歴史観を明らかにしてゆきたい。戯曲分析と舞台分析のための資料としては下記の文献および舞台上演ビデオを用いる。

- 1) 原作戯曲: Heiner Müller: Quartett in: Heiner Müller: Werke 5, Die Stücke 3, Suhrkamp Verlag, 2002 (以下 Müller 2002 と略記)
- 2) 日本語訳: 岩淵達治・越部 暹・谷川道子訳 『カルテット——ハイナー・ミュラー・テキスト集 3』未来社 1994 (以下 岩淵 1994 と略記)
- 3) 1991 年ベルリン・ドイツ座における舞台上演ビデオ: ベルリン自由大学演劇学研究所ビデオ・アーカイブ所蔵 DVD Medienlabor & Medienarchiv, Institut der Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin (以下 『カルテット』(1991) と略記)

『ハイナー・ミュラー・ハンドブック』(以下『ハンドブック』と略記)の以下の記述によれば、『カルテット』はミュラーの他の作品と比べ圧倒的に上演回数が多い戯曲である。

『カルテット』（ラクロ原作）は、他の作品を大きく引き離して最も多く上演されているミュラー作品である¹⁾。

これには主に下記の理由が挙げられよう。

- 1) 原作のピエール・アンブロワズ・フランソワ・ショデルロ・ド・ラクロ（Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos, 1741–1803）『危険な関係』（仏：Les Liaisons dangereuses, 独：Gefährliche Liebschaften）が近代の恋愛文学の古典的名作として多くの読者に親しまれている
- 2) 原作同様に男女の恋愛ゲームないし恋の鞘当てを表現しているので、多くの観客の関心を引きやすい
- 3) ミュラーの他の難解な戯曲に比べると、劇の筋自体は圧倒的に理解しやすい
- 4) 『危険な関係』が戦後、ロジェ・ヴァディム監督によって映画化されてから次々と映画化されているので、小説を読んでいない多くの観客にも親しまれている
- 5) 登場人物の多い原作とは異なり登場人物が二人だけの対話劇なので、舞台化しやすい
- 6) それぞれの登場人物が一人二役をこなしてカルテット＝四重奏を奏でるという構成のため俳優の演技術が試されるので、俳優の演技欲を刺激する
- 7) 俳優の演技力が問われる舞台なので、観客が俳優の演技術を吟味することができる

ラクロの原作小説『危険な関係』とは異なるミュラーの戯曲『カルテット』の特徴は主に下記の点にある。

- 1) 時空間として「フランス革命前のサロン」と「第三次世界大戦後の

1) Hans-Thies Lehmann / Patrick Primavesi: Heiner Müller Handbuch Leben-Werk-Wirkung. S. 27. Verlag J.B. Metzler, 2005

地下壕」を重ねて二重に設定している

2) 登場人物をヴァルモン子爵とメルトウイユ侯爵夫人の二人に絞っている

3) 主要登場人物の一人ヴァルモンは恋敵との決闘によって殺されるのではなく、メルトウイユが盛った毒ワインを自ら仰いで自殺する

4) ヴァルモンの自殺を看取ったメルトウイユの独白によって終わる

ラクロの原作小説を大胆に簡略化したこの戯曲を、ドイツ統一後の1991年と1994年にミュラーみずから演出した舞台上演ビデオには、1990年の東ドイツ崩壊とドイツ統一を経たミュラーの男性観・女性観そして歴史観が反映していると捉えることができる。そこで本論ではまず1991年演出の舞台に焦点を当て、その特徴を明らかにしてゆきたい。

第1章：ハイナー・ミュラーの戯曲『カルテット』の概要

1-1：戯曲『カルテット』の登場人物

『カルテット』は二人の登場人物がそれぞれ一人二役を演じることによって二人四役となり、一種の四重奏（カルテット）を奏でる劇構造となっている。

『カルテット』は以下のト書きによって始まる。

Zeitraum: Salon vor der Französischen Revolution / Bunker nach dem dritten Weltkrieg

(時空間：フランス革命前のサロン／第三次世界大戦後の地下壕)²⁾

原作『危険な関係』の時代設定であるフランス革命前の時期を、来るべき第三次世界大戦後の時空間と重ねて設定しているのが『カルテット』の

2) Müller 2002, S. 45 岩淵 1994 8頁

大きな特徴となっている。登場人物は下記の二人だけであり、舞台上演版でもこの二人の性格は原作とほぼ同様に設定している。

メルトウイユ：未亡人で女盛りの侯爵夫人。結婚によって夫という男性の支配と束縛を受けて結婚生活に絶望し、夫の死後には未亡人として自由な恋愛を享受する生活を選択する。自分の愛人の恋愛感情や他人の恋愛をもてあそぶ恋愛ゲームに喜びを見いだしている。同様の性格を持つヴァルモンとは一時愛人関係を結ぶも解消し、互いに恋愛ゲームの顛末を披瀝しあって楽しむ同志となっている。ただしメルトウイユにとっては愛人との肉体関係とは、心理的関係とは無縁な「機械 Maschine」としての肉体が触れ合うことによって快楽を得る物質的な関係である。ヴァルモンが、貞淑の鏡として知られる高等法院長の妻トゥルヴェル夫人に恋していることを知って嫉妬し、世間知らずの処女である姪のセシルを誘惑するようヴァルモンにけしかける。筋の展開が進むにつれメルトウイユはヴァルモン役を、さらにはセシル役を演じてゆく。

ヴァルモン：貴族階級の社会的な役割を見いだせないまま、女性を誘惑しては捨てるという恋愛ゲームに生きがいを見いだしている中年のプレーボーイ子爵。これまでは恋愛ゲームにうつつを抜かしてきたが、トゥルヴェル夫人には本物の恋愛感情を抱き始めている。筋の展開が進むにつれヴァルモンはトゥルヴェル夫人役を、さらにはセシル役を演じてゆく。

1-2：筋の展開

『カルテット』の原作戯曲の筋(プロット)要約は下記の通りである。①、②などの番号は本論後半で記述する舞台上演ビデオの各場面と対応する。

①メルトウイユがヴァルモンとの恋愛を振り返りつつ、「機械」としての肉体の快楽の奴隷となっている我が身を嘆く一方で、ヴァルモンとの悦楽に満ちた性行為を懐かしむ。ヴァルモンを「私の命、私の死、私の恋人 Mein Leben Mein Tod Mein Geliebter」と呼ぶ。

- ②ヴァルモンが登場し、社交界では貞淑の鏡として知られるトゥルヴェル夫人に恋していることをメルトウイユに告げる。恋を低級なもののみなしているメルトウイユは反発かつ嫉妬し、自分の若い愛人との交わりのすばらしさを強調して中年になったヴァルモンを挑発する。そしてトゥルヴェル夫人の代わりに、世間知らずの処女である姪セシルの方を誘惑するように勧める。ヴァルモンはまずこれを断り、平民と異なる貴族の崇高な使命は「時間を殺すこと die Zeit totzuschlagen」であると嘯いて、トゥルヴェル夫人の愛情を獲得する方に関心があると語る。さらに「退屈 die Langweile」のあまり恋愛ゲームにいそしんできた自分の魂の中に「虚無 das Nichts」を抱えていること、それを癒すためにセシルを誘惑してみようとメルトウイユの説得に応じる。メルトウイユはそれに満足し、男の肉体は女性が快楽を得るために取り換え可能な乗り物ではない、として女性の男性への性的な優位性を誇る。ヴァルモンはそれ以上の対話を退屈だとして拒み、自らの家系に巣くう悪徳について語るメルトウイユの言葉に応じて、セシルを誘惑すべく退場する。
- ③一回目の二人四役の四重奏芝居が始まる。メルトウイユがヴァルモン役を演じ始める。彼女はヴァルモンとなって、トゥルヴェル夫人への愛を語り始める。「肉体は、それ独自の精神を持つ DAS FLEISCH HAT SEINEN EIGENEN GEIST」と説きながら、トゥルヴェル夫人との肉体関係を求める。ヴァルモンが登場しトゥルヴェル夫人役を演じ始める(ここから二人四役の四重奏カルテットが奏でられてゆく)。彼はトゥルヴェル夫人となって肉体関係を持つことを拒絶する。ヴァルモン役メルトウイユは自分の中の「無意味さ Nichtigkeit」に減ぼされてしまうとトゥルヴェル役ヴァルモンに告白し、そこから救済してもらいたいと訴えかける。ヴァルモン役メルトウイユとトゥルヴェル役ヴァルモンは恋愛問答を続けてゆきながら、互いの心の距離を縮めてゆく。ついにトゥルヴェル役ヴァルモンはヴァルモン役メルトウイユに裸体を示しながら、肉体

の欲望を超えられるか否かを試すに至る。ヴァルモン役メルトウイユはその試練に耐え、トゥルヴェル役ヴァルモンに服を再び着るように促す。ここで二人四役の芝居がいったん終了する。

- ④ヴァルモンがメルトウイユに芝居を継続するか否かを尋ねる。メルトウイユは、どんな芝居を続けるのかと問い返す。
- ⑤二回目の芝居が始まる。ヴァルモンはヴァルモンとして、セシルを誘惑する自分自身の役を演じる。メルトウイユはセシル役を演じ、ヴァルモンの救済を拒む場面を演じる。二回目の短い芝居が終わると、メルトウイユが「姪の抹殺 Die Vernichtung der Nichte」と宣言する。
- ⑥ヴァルモンはメルトウイユに、トゥルヴェル夫人が遂に自分の誘惑に乗ったことを告げる。するとメルトウイユが「あなたは娼婦です、ヴァルモン Sie sind eine Hure, Valmont」と宣告し、ヴァルモンは「女王様、私への罰をお与えください Ich erwarte meine Strafe, Königin」と返答する。メルトウイユが「ご婦人の犠牲 Die Damenopfer」と宣言すると芝居が再開される。
- ⑦三回目の芝居が始まる。ヴァルモンは再びトゥルヴェル役を、メルトウイユはヴァルモン役を演じる。トゥルヴェル役ヴァルモンは、ヴァルモンの求愛を受け入れ、死ぬ覚悟であることを語る。それを聞いたヴァルモン役メルトウイユは、トゥルヴェル役ヴァルモンに毒入りのワインを差し出す。トゥルヴェル役ヴァルモンはその毒ワインを飲んで自殺する。
- ⑧一人残ったメルトウイユが語る次のセリフで終幕となる。

「ひとりの娼婦の死。今、私たちは独りぼっち／癌 私の恋人 Tod einer Hure. Jetzt sind wir allein / Krebs mein Geliebter」

以上のようにミュラーによる『カルテット』筋書きは、原作『危険な関係』のストーリー展開を踏襲しつつも大胆に翻案・簡略化して、メルトウイユとヴァルモンがこれまでの恋愛や情事を回想しながら進行する対話劇

となっている。これは古典を素材として用いながら再構成して現代に対応した新たな戯曲を創作するという、ブレヒトからミュラーが継承した「素材価値 Materialwert」³⁾を持つ作品としての古典劇観に対応している。その結果、『カルテット』のテキストは一方では『危険な関係』と二重化した多声的テキストとして読解可能であるとともに、ミュラー独自の作品としても解釈可能となる。フランス革命前の貴族階級の腐敗を背景とした悪漢恋愛小説『危険な関係』は、第三次世界大戦を生き延びた支配階級の男女の悪漢恋愛戯曲『カルテット』の創作材料として再利用されるのである。その際に特徴的なことのひとつは、ミュラーが主人公二人を恋愛への純な情熱を胸に秘めた男女として、単なる悪漢ではない人間として描いている点である。

1-3：原作との相違点

『カルテット』の筋の概略を提示したので、次に原作『危険な関係』との相違点を本論の分析にとって重要な観点に絞って、改めて指摘したい。『危険な関係』についてデジタル版『集英社世界文学大事典』には次のように記述されている。

『危険な関係』 Les Liaisons dangereuses フランス

1782年刊。175通の手紙で構成された書簡体小説。69～75年にかけて駐屯したグルノーブルの社交界がモデルになったと言われる。79年執筆開始、82年4月出版、初版2000部はまたたく間に売り切れ、5月に2000部再版、生前に少なくとも50版を重ねたベストセラー。主人公メルトゥイユ侯爵夫人はかつての愛人ヴァルモン子爵と共謀して、貞淑で徳高いトゥルヴェル法院長夫人の墮落を企てる。同時に若

3) vlg. Brecht, Bertolt: Schriften Zum Theater I, GW Bd. 15. „Materialwert“, S. 105 Suhrkamp Verlag, 1985

い恋人同士ダンスニ騎士とセシル・ヴォランジュも標的となる。背徳の2人は誘惑のあらゆる戦略・戦術を用い、ついにヴァルモンはセシルとトゥルヴェル夫人の攻略に成功する。共犯関係の背徳的展開はあまりにも古典的な教訓的結末を迎える。ヴァルモンは決闘でダンスニに殺され、セシルは修道院に入り、トゥルヴェル夫人は悔悟から狂死し、メルトウイユ夫人は破産したうえ天然痘でその美貌（びぼう）を失いオランダへと逃亡する。サミュエル・リチャードソン、クレビヨン・フィス、ルソーらの伝統的な書簡体文学の手法を極限まで駆使した極めて観念的な心理小説で、ボードレールを除けば19世紀はこれを完全に無視したが、20世紀に入りジッド、ジロドゥー、マルローらが高く評価、第二次大戦後その冷徹な人間本性の解剖は革命的再評価の時期を迎えた⁴⁾。

(永見文雄)

こうした書簡体小説の『危険な関係』に比してミュラーの『カルテット』の主筋はメルトウイユとヴァルモンとの対話に絞られ、原作を大幅に簡略化している。特に大きな変更点として挙げられるのは下記の点である。

- 1) ヴァルモンの死に方：原作ではセシルの若い愛人ダンスニとの決闘によってヴァルモンは死に至るのに対し、『カルテット』のヴァルモンはメルトウイユの差し出す毒ワインを仰いで自殺する
- 2) 終幕：原作では美貌も名声も失ったメルトウイユの都落ちを綴るセシルの母の手紙で終わるが、『カルテット』ではヴァルモンの自殺を見届けたメルトウイユの独白で終わる

4) 出典：ジャパナレッジ Lib

本論では下記の翻訳を参照した。

ピエール・ショデルロ・ド・ラクロ 『危険な関係』 竹村猛訳 角川文庫
2004年

- 3) 文体と構成：原作では編集者が冒頭に登場してから書簡体で複数の登場人物がそれぞれの視点から物語るが、『カルテット』では最初から最後までメルトウイユとヴァルモンの対話劇として進行する
- 4) 作品の主たる内容：原作ではメルトウイユ、ヴァルモン、トゥルヴェル、セシルの書簡だけでなく、その他多くの関係者の手紙によって物語が進行する。その内容はメルトウイユとヴァルモンの恋愛ゲームの顛末だけでなく、セシルとダンスニとの出会いと恋愛、裏切り、セシルの母親の述懐など多様である。それに対し『カルテット』ではメルトウイユとヴァルモンの物質としての肉体が交わる男女の性的関係の描写が主たる内容となっている

『ハンドブック』では『カルテット』の特徴として『危険な関係』の骨組みだけを残すことによって「クリシェーの破壊」を行った点を挙げている。つまり恋愛ドラマのクリシェーとしてある恋愛感情、恋愛関係、恋人同士の間置かれた家庭環境・社会環境などを主要な内容とする戯曲ではないと指摘している。こうしたクリシェーとは対照的な特徴として『ハンドブック』が挙げているのは、肉体関係が異質の物質同士の接触であり、相互の孤独を確認する行為として描かれている点である⁵⁾。

1-4：『カルテット』執筆の経緯

『闘いなき戦い』⁶⁾ のインタビューによれば、『カルテット』の直接的な執筆動機はミュラーが1980年にケルン劇場で上演された自作『マウザー Mauser』を観劇し、演出家クリストフ・ネルがこの戯曲を男女関係に絞って演出したことに注目したことだった。さらに個人的な事情としてミュ

5) Hans-Thies Lehmann / Patrick Primavesi, S. 272

6) ハイナー・ミュラー『闘いなき戦い—ドイツにおける二つの独裁下での早すぎる自伝—』谷川道子、石田雄一、本田雅也、一條亮子訳 未来社1993 „Krieg ohne Schlacht Leben in zwei Diktaturen“ Verlag Klepenheuer 8 Witsch, Köln 1992

ラーが挙げているのがワープロの使用と妻の不倫関係である。それについて彼は次のように述べている。

その頃私は、ローマのとある別荘の最上階に住んでいた。すでにその前から書きはじめてはいたのですが、後半の三分の一か半分はそこではじめてワープロで書かれた。そのことがテキストにも影響している。それ以前のものよりも機械じかけという性格が濃い。階下には私の妻が他の男と同居していて、その男は妻に首っ丈だった。そのことからエネルギーをかき立てられていたのも確かだった⁷⁾。

つまりミュラーの妻の不倫関係という社会道徳に反するも純粋な愛であるという複雑な愛憎関係が、『カルテット』の内容に重なっているのである。また『カルテット』の男女の肉体関係が物質としての肉体の異物間接触として描写されている理由として、ミュラーはタイプライターに比して物質性の強いワープロの使用を挙げている。この点はメディアの物質性が戯曲内容の物質性に反映するという点でメディア論的な観点から見ても興味深い。

ミュラーはまた『カルテット』は「テロリズムの問題を反映させたもの」であるとし、自伝的インタビューの中で次のように語っている。

モラルは社会的ではない。この二つを同一視することはできない。テロリズムに対して道徳的に憤慨すること、それは重要ではないし、偽善だと思う。だからこそ私にとってプレヒトの『ファッツァー』の中の中心命題、すなわち「謙虚」という単語が非常に重要に思われるのです。謙虚さを持ちつつ人を殺す、これはテロリズムの神学的な根源

7) 『闘いなき戦い』256頁

です⁸⁾。

一読した限りでは読者が『カルテット』とテロリズムとの関連性を見いだすのは困難である。この引用を踏まえて考察すると、ミュラーが「謙虚さを持ちつつ人を殺す」行為としてのテロリズムを、常識的なモラルには反するが社会的行為として条件付きで肯定し、道徳的判定を超える宗教的な行為とみなしていると捉えることができる。『カルテット』の中で「謙虚さを持ちつつ人を殺す」行為を行っているのはメルトウイユであり、殺されるのはヴァルモンである。メルトウイユは自分と同類のヴァルモンを一方では愛しながら、他方では自分とは異なる女性に愛を抱いてしまった彼を赦すことができずに、彼の自殺を誘う。ヴァルモンの死後のメルトウイユは社会的・道徳的束縛と男性支配を超越した女性として自由を享受する一方で、絶望的に孤独となる。彼女の恋人として残されるのは「癌 私 の恋人 Krebs mein Geliebter」⁹⁾と表現されるように、自己増殖を繰り返しながら死に至るだけの人生である。彼女の孤独は、反道徳的だが社会的な目標を達成したテロリストの孤独と重なる。

『カルテット』執筆の本来の目的に関してミュラーはさらに次のように述べている。

『カルテット』は表面的にはそれとなんの関係もないような材料や素材を使って、このテロリズムの問題を反映させたものなのです。種本としたラクロの『危険な関係』を、私は最後まで読み通したことは一度もない。主な拠り所は、ハインリヒ・マンが自分の翻訳につけた序文でした。『カルテット』執筆に際しての主要問題は書簡体小説のた

8) 『闘いなき戦い』254-255頁

9) 岩淵1994 36頁 Müller 2002, S. 65

めのドラマトゥルギーを見出すことだったのですが、最終的には芝居をこえるものとなった、二人が四人を演じる¹⁰⁾。

この説明から、ミュラーの当初の執筆意図は書簡体小説を戯曲化する技法の開拓という、文体技法に関することだったことが分かる。その関心に沿って執筆を進めていくうちに、結果的にミュラーの執筆当初の意図を超えて「二人が四役を演じる」戯曲として結実した、という説明である。「二人が四役を演じる」戯曲となったことで『カルテット』は多声性と多層性を増し、演出家と俳優の創作意欲を刺激するとともに、観客の解釈意欲をも刺激する作品に仕上がっている。

1-5：『カルテット』上演歴

『カルテット』は1982年に、東ドイツ出身の演出家ベルンハルト・クラウス・トラージェレーン（Bernhard Klaus Tragelehn 1936-）演出によってボーフム劇場で初演されている。その後ミュラー生前には1985年にデミトリー・ゴツチェフ演出、1987年にはロバート・ウィルソン演出とミュラーと親しい演出家による上演も加わり、ミュラーの人気演目として現在に至るまで上演が続くことになる¹¹⁾。ミュラー自身の演出による『カルテット』上演は1991年にドイツ座、1994年にベルリーナ・アンサンブルで俳優・演出を変更して二回行われているが、ミュラーが短期間に自作を複数回演出するのは例外的である。それだけにこの二回の『カルテット』演出は、

10) 『闘いなき戦い』255頁。『危険な関係』をロジェ・ヴァディムが1959年に映画化した作品を、ミュラーが参照した可能性がある。この映画では舞台を現代に移し、メルトウイユとヴァルモンは夫婦関係にある。ヴァルモン役の俳優はジェラルド・フィリップ、ヴァルモン夫人役はジャンヌ・モローが演じている。この映画の終幕は原作に即して醜く変身したヴァルモン夫人の没落を描いている。

11) 上演歴に関してはwikipediaの“Quartett”の項目を参照した。（最終閲覧日：2021年9月30日）

ドイツ統一後のミュラーが抱いていた男性観、女性観、恋愛観、歴史観、世界観さらには宗教観をも窺わせる舞台となっている。

第2章：ミュラー演出『カルテット』（1991）の制作経緯，俳優・スタッフ，演出の特徴，劇評

2-1：舞台制作の経緯

『カルテット』（1991）の舞台制作の経緯については下記の文献で紹介されている。

Stephan Suschke: Müller macht Theater Zehn Inszenierungen und Ein Epilog, Theater der Zeit, 2003

ズシュケは1990年代のミュラー演出の舞台制作に参画した演出家である。この著作の解説によれば『カルテット』（1991）の制作経緯は下記の通りである¹²⁾。

- 1) 1990年のミュラー演出『ハムレット／マシーン Hamlet/Machine』がベルリン・ドイツ座で上演された後、ドイツ座がミュラーに次の舞台の演出依頼を行う
- 2) ミュラーはその依頼を受諾し、1970年に執筆したが東ドイツ当局の上演許可が下りなかった自作『マウザー』の上演を決定する
- 3) 実際の上演の際には『マウザー』という総合演目の許、全5作品（『マウザー』、『ヘラクレス2 あるいはヒドラ Herakles2 Oder Hydra』（1972）、『カルテット』、『ヴォロコラムスク幹線路V Wolokolamsker Chausee V』（1987））、ハインリッヒ・クライスト『拾い子 Der Findling』（1811）、『ヘラクレス13 Herakles13』（1991））を断片的につなぎ合わせた舞台作品として公演に至る
- 4) それらの自作5作品の中に、シェイクスピア『マクベス』、カフカ『審

12) Suschke S. 144

判』、エルンスト・ユンガー諸作品、ブレヒト『都市住民のための読本』から引用されたテキスト断片が挿入される

- 5) 1991年5月、ミュラーは旧東西ドイツの複数の劇場で活動する俳優たちの中から配役を決定して舞台稽古を開始する
- 6) 俳優陣の協力体制が十分には整わなかったために、統一感のある舞台に仕上げるのにミュラーは腐心する
- 7) 東西ドイツ出身の俳優たちの政治的姿勢も異なり、そのことも舞台全体の統一感を生み出す障害となる

ここに記載された上演作品リストから、ミュラーは自分自身の演劇活動を総括するとともに、ドイツ・ヨーロッパの近現代演劇史全体をも回顧することによって、演劇そのものの歴史性と現代性を問い直そうとしていたことが推定できる。

2-2：登場人物と俳優、舞台美術家

『カルテット』（1991）は『ヘラクレス2 あるいはヒドラ』と『マウザー』の終演後、同じ舞台装置を用いて三番目に上演されている。その配役と舞台スタッフは下記の通りである。

配役

メルトウイユ侯爵夫人：ダグマール・メンツェル Dagmar Menzel

ヴァルモン子爵：ヨルク・グートツーン Jörg Gudzuhn

上演スタッフ

ドラマツルグ：アレクサンダー・ヴァイゲル Alexander Weigel

演出・ドラマツルグ助手：シュテファン・ズシケ Stephan Suschke

舞台装置・舞台衣装：ヤニス・コウネリス Jannis Kounellis

ダグマール・メンツェルとヨルク・グートツーンは東ドイツ出身の名優である。メンツェルは当時、ベルリン・ドイツ座のアンサンブル・メンバーであり、『ハムレット／マシーン』（1990）では王妃ガートルード役を演じ

ている。ゲートツーンはミュラー演出の他の舞台にも出演している常連俳優であり、『ハムレット／マシーン』では国王クロディアス役として優れた演技を見せている。舞台美術家のヤニス・コウネリスはギリシャ人の前衛芸術家であり、ミュラーとは1980年代以降に交流を続けている。ズシュケの解説によれば、ミュラーはコウネリスが創作した鋼鉄、石炭、火、麻袋などの素材から成る作品が有する「アルカイックな瞬間 das archaische Moment」に関心を持ち、コウネリスに衣装美術・舞台美術制作を依頼するに至った¹³⁾。この解説からはミュラーが『マウザー』全舞台を「アルカイックな舞台」として、すなわち人類の始原的状況を表現するような、歴史的変遷を越えた時空間として演出しようとしたことが窺われる。

2-3：劇評

ミュラー演出『カルテット』上演年が1991年とかなり前であることから、現在インターネット上で閲覧できる劇評は、ベルリンの左翼系全国紙『ディー・ターゲスツァイトウンゲ die tageszeitung; taz』のものだけである。この劇評末尾に述べられている文章を紹介したい。

Immerhin der Versuch einer Nuancierung im sonst grell und schattierungslos ausgespielten Stück, das seine schönen bissigen Worte dieses Mal nicht auf des Messers Schneide, sondern wie auf einem breiten Tortenheber plaziert.¹⁴⁾

(何はともあれ、一般には毒々しくも陰影に乏しいように演じ終えられてしまうこの作品の中にニュアンスの豊かさを与えようとする試みではあった。ただ今回、この舞台はその華麗で辛辣なセリフをナイフ

13) Suschke, S. 144

14) <https://taz.de/!1702189/> 1991年9月17日付(2021年5月15日閲覧)

の刃の上に置くことなく、幅の広いケーキサーバーの上に置いたようになっている。)

この劇評は『カルテット』上演が、原作戯曲の有している鋭利なセリフの魅力を活かしきれていないことを指摘して、この舞台には相対的に辛めの評価を与えている。1991年上演版のミュラー演出『カルテット』は5作品連続上演のうちのひとつの演目であったことも、『カルテット』の劇評の少なさの原因ともなっていることが推定できる。ただ後述するように、この上演には原作戯曲とは異なるシーンが追加されており、そこに東西ドイツ統一後、すなわち共産主義国家東ドイツ崩壊後のミュラーの歴史観の反映を見ることができる。メンツェルとゲートツーンの緊迫に満ちた名演技も見どころであり、論者自身にとっては実に興味深い上演となっている。

2-4：演出の特徴

まず『カルテット』(1991)の舞台進行を簡潔に紹介したい。下記に記されている時間は、本論で映像資料として用いたDVDの開始時間からの数値である。また各場面に関する論者の解釈を略記する。①、②という数字は本論で先に記した『カルテット』の筋を示している。

舞台空間	開演前に観客に見えている舞台空間後方の舞台装置は、同時に上演された他の作品のものとはほぼ同一である。『カルテット』でも舞台中央後方には床から天井まで伸びる柱が設置され、その頂点付近が明るい光で照らされている。柱の後方の舞台奥には廃棄物のように、二つの古びた衣装箆が置かれている。舞台前方の空間は演目ごとに多少変更されており、『カルテット』上演の際には舞台前方の上手・下手には書物机と椅子が置かれている。後方の柱と前方の机の間の空間には15個の黒い壺が置かれている。『カルテット』上演の舞台空間は、この黒い壺と柱の光に観客の関心が向くように構成されている。
------	---

	<p>論者解釈：舞台中央の柱は核兵器爆発によって発生したキノコ雲をイメージさせる。と同時に天上からの救済の光とも解釈できる。</p>
① 00分 ～04分	<p>薄明りの中、舞台上手から白いワンピースの若い女性が登場し、黒い壺の後方を裸足でゆっくりと下手のほうに歩んでゆく。女性は下手から退場し、すぐに薔薇の花束を抱えながら舞台に戻ってくる。同時に上手から男性が麻袋を持って登場し、麻袋から取り出した靴を黒い壺に叩きつけるように次々と入れてゆく。叩きつける際にはバンバンという大きな音が響く。男性はこの行為を上手から下手へと続けてゆく。女性の方は花束を抱えながら舞台中央の壺の後ろから舞台前方までゆっくりと歩みでる。女性は下手に少し動いて、薔薇の花束を床にバラバラと落とす。彼女の白いワンピースの所々に赤い血のシミが付いているのが、観客にははっきりと見えるようになる。女性は後ろ向きになり、靴を壺に叩きつけている男性の方にゆっくりと歩み始める。舞台中央で女性、男性、柱がほぼ縦一直線に並ぶ。壺の後ろまで達すると女性は右を向き、上手にゆっくりと歩んでゆく。舞台は次第に暗闇に包まれてゆく。</p> <p>論者解釈：戯曲『カルテット』冒頭ト書きに記された時空間設定通りに、この冒頭シーンの時空間は「フランス革命前のサロン」と「第三次世界大戦後の地下壕」を同時に示している。後方の柱の光は旧世界を破壊する兵器爆発の光であり、新世界を生み出す光でもある。同時にその過程で犠牲となった死者たちの救済の光でもある。白いワンピースの女性は自らも旧世界の抑圧体制の犠牲者であり、かつ犠牲者の魂を鎮魂し救済する聖母でもある。薔薇の花束を床に落とす行為は、死者を哀悼・追悼する行為である。黒い壺は犠牲となった民衆を象徴する骨壺であり、男性が壺に靴を叩きつける行為は死者の眠りを覚ます行為である。この冒頭シーンはミュラーが、「眠りから覚めた死者たちの前でこれから、彼らを死に追いやった二人の芝居が始まる」という演出意図を観客に提示する場面となっている。</p>
② 05分 ～10分	<p>かなり暗い照明の中、ヴァルモンとメルトウイユが同時に登場。ヴァルモンは上手袖上の小部屋に黒い衣装の貴族姿で、メルトウイユは舞台中央に赤・白・黒の衣装姿。顔に過剰に白い化粧。彼女は手に持った白い布をハサミで切り刻みながら冷静な声で語り始め、切り取った布で目を覆い隠しながら語り続ける。彼女の右手首には切り取った白い布が巻かれている。メルトウイユは上着を脱ぎ、胸元の開いた深紅のワンピース姿となり、手首の布を切り取ろうとする。この間、ヴァルモンは上の方で彼女のモノローグを表情も変えずに静かに聞いている。</p>

	<p>論者解釈：メルトウイユが白い布で目を覆い、それを外す行為は彼女が男性支配社会に拘束され、さらにそこから解放される過程を示している。と同時に手首に巻かれたままの白い布は彼女の自傷行為ないし自殺未遂を暗示し、メルトウイユが犠牲者でありつづけていることを表す。過剰に白い化粧は犠牲となった女性達の死化粧を暗示し、メルトウイユをこうした女性達の代表として提示している。この場面ではヴァルモンがメルトウイユよりも優位の位置にいることが二人の俳優の空間配置によって示される。</p>
③ 10分 ～27分	<p>暗い照明の中、ヴァルモン登場。メルトウイユは床に散り敷かれた薔薇を拾い上げ、舞台上手の机にある椅子に座り、ヴァルモンとの対話を始める。彼女の右手首に巻かれた白い布を解くと、手首に紅い血糊が見えてくる。ヴァルモンが暗闇の中から現れる。白のドレスシャツと黒のコート・ズボンの正装。顔には道化ないしは喜劇役者を連想させる過剰に白い化粧、口紅、細い眉¹⁵⁾。床の薔薇を拾い上げ、メルトウイユの机に置く。その後、下手にある椅子に腰を下ろし、メルトウイユとの対話を続ける。ヴァルモンのセリフ回しと身体表現は、冷静な語り口と身体表現を示すメルトウイユとは対照的に、感情表現過多でコミカルさを示す。メルトウイユは立ち上がると床に置いたハサミを拾い上げ椅子に戻って、ヴァルモンが人生の退屈さと無意味さを半泣きになりながら語るセリフを冷静に聞き続ける。</p> <p>論者解釈：この場面ではメルトウイユのヴァルモンに対する優位性が示され、前場の二人の力関係が逆転する。恋愛ゲームに虚しさを感じるヴァルモンは人生の無意味さに囚われている。他方、メルトウイユの方は若い恋人との恋愛ゲームを楽しむ自由な女として示される。女性による純粋に肉体的快楽の追及をミュラーはここで、女性を男性支配から解放する手段として肯定的に描いている。しかしそれは代償としての女性の孤立と孤独を生み出す。</p>
④ 27分 ～45分	<p>一回目の二人四役の芝居開始。メルトウイユはヴァルモンを、ヴァルモンはトゥルヴェル夫人を演じる。メルトウイユは黒いコートを再び纏い、ヴァルモンは黒いコートを脱いで白いドレスシャツ姿になる。メルトウイユはハサミを持ったまま下手の机に腰掛けながら、ヴァルモンとしてトゥルヴェル夫人を誘惑するセリフを語る。ヴァルモンは上手の机に座りながら、トゥルヴェル夫人となってその言葉をじっと</p>

15) 原作戯曲では「喜劇役者 Komödiant」という言葉をヴァルモンが自嘲気味に語るセリフがあるので、それを踏まえたミュラーの舞台演出だと推定できる。
Müller 2002, S. 49

聞く。メルトウイユは男らしい堂々としたセリフ回しと身体表現を示す一方で、ヴァルモンは女らしい神妙な表情を示す。メルトウイユがゆっくりと上手に歩み、ヴァルモンに近づき後方に立つと、ヴァルモンはややおびえたような表情を見せる。メルトウイユは舞台中央にダイナミックに動いて、誘惑の言葉を熱弁する。ヴァルモンはトゥルヴェル夫人としてとまどいながらおずおずと女性らしく話し始めるが、だんだんと感情を高ぶらせてゆく。メルトウイユのセリフ回しも誘惑の言葉を重ねるにつれて熱情的となる。誘惑の言葉を語るメルトウイユとそれに必死に抗するヴァルモンの対話は、対決から和解へと展開する。ヴァルモンがトゥルヴェル夫人として、メルトウイユ演じるヴァルモンの股間に触れる原作のシーンは、ミュラー演出では変更されヴァルモン自身が自分の股間に触れる。つまりヴァルモンがトゥルヴェル夫人とヴァルモン自身との区別がつかなくなった状態を示す。トゥルヴェル夫人になり切ったヴァルモンは、女性として自分の胸元を開き乳首を露にし、さらにズボンを脱いで白い下着姿となる。

論者解釈：ミュラー演出のこの場面は、ヴァルモンが男性としての役割に限界を感じ、男性であることをやめて女性に変身したい願望を強く抱いていることを示している。それに対しメルトウイユは男性としての役割も十分に演じきれぬ女性として演出されている。さらに、この場面でのヴァルモンの身体表現はコミカルで観客の笑いを誘う。つまりミュラーはここで、ヴァルモンを明確に喜劇役者 Komödiant として提示している。

<p>⑤ 45分 ～47分</p>	<p>二人四役の芝居を終え、メルトウイユとヴァルモンは本人に戻る。ヴァルモンは再び黒いコートを纏い、そのコートを脱いだメルトウイユは胸元の開いた赤いワンピース姿で下手の机に腰掛ける。二人は次のような短い会話を交わす。 「ヴァルモン：女であることに慣れてしまえそうな気がしますよ、侯爵夫人。 メルトウイユ：私もそうなれるといいのに。」¹⁶⁾ „VALMONT Ich glaube, ich könnte mich daran gewöhnen, eine Frau zu sein. MERTEUIL Ich wollte, ich könnte es.“¹⁷⁾ ここから原作にはない場面が展開する。上手の机にあった薔薇の花をヴァルモンが手に取って下手のメルトウイユにゆっくりと歩み寄り、彼女の両乳房の間に薔薇を差し入れる。二人はじっと見つめあい、接吻を交わそうとするが唇が触れようとする瞬間にヴァルモンはメル</p>
---------------------------	---

16) 岩淵 1994 28 頁

17) Müller 2002, S. 59

	<p>トウイユから離れる。そして次の芝居に移るか否かを彼女に問いかけ、新たな芝居を始める。</p> <p>論者解釈：この場面は、前場同様にヴァルモンが女性変身願望を強く持っているのに対し、メルトウイユは女性として生きたい願望が乏しいことを示している。またメルトウイユとヴァルモンの心の中に、お互いへの愛情が残っていること、その成就をトゥルヴェル夫人を愛してしまったヴァルモンが拒否することを示している。原作にないシーンを挿入しているため、当時のミュラーの恋愛観が窺われる場面ともなっている。</p>
<p>⑥ 47分 ～57分</p>	<p>二回目の二人四役の芝居が始まる。ヴァルモンはヴァルモン自身を、メルトウイユは自分の姪セシルを演じる。演技中に一瞬だけ、ヴァルモンが役から抜けて「どうです、名優でしょう、侯爵夫人」というセリフを語る¹⁸⁾。ヴァルモンはセシルを誘惑する際の自分自身の役を大声かつオーバーアクションで仰々しく演じる。大げさすぎる演技に観客席から笑い声が漏れる。舞台中央で背中を向けて立つヴァルモンをセシル役のメルトウイユが前から強く抱きしめると、ヴァルモンは力が抜けたように腕をぐったりと下ろす。メルトウイユが腕をほどくと、ヴァルモンは再び演技過剰にセシルへの誘惑の言葉を語り始める。メルトウイユの方は上手の机に置いてあったハサミを手に取り下手に移動する。床に倒れたヴァルモンが、腹這いでメルトウイユに必死で近づき彼女の足元にひれ伏しズボンの前を広げる。メルトウイユがチョコキョキと音を立てながらハサミでズボンの中のペニスを切り取る仕草をする。するとヴァルモンは「これは復活なのです Das ist die Auferstehung」と恍惚として喜劇的に語る¹⁹⁾。メルトウイユがハサミをヴァルモンに突き出すと、彼はそれを取り上げてメルトウイユを抱きかえ尻を打とうとする。彼女はそれを逃れると高らかに笑いだすが、すぐにセシル役に戻って芝居を続ける。ヴァルモンが「愛は死のように強い」というセリフを高らかにゆっくりと叫び、手袋をはめる²⁰⁾。「セシルを死によって永遠の生へと救済したい」という願いをヴァルモンが高らかに宣言する。この間にヴァルモンが前向きに両腕を横に広げると、メルトウイユは後ろ向きとなって両腕を上挙げて手を組み合わせ、二人で十字架の姿勢を取る。その後にヴァルモンは手袋をゆるくはめた両手でメルトウイユの首を絞めようとするも失敗し、首から手を放す。メルトウイユは「姪の抹殺 Vernichtung der</p>

18) 岩淵 1994 50 頁

19) 岩淵 1994 52 頁

20) 同上

	<p>Nichte」と宣言する。</p> <p>論者解釈：この場面はヴァルモンの女性への変身願望、愛の死への憧れ、その成就の試みと挫折を表現している。セシルを演じるメルトウイユとヴァルモンがともに形作る十字架は、彼の愛の死への願望のシンボルである。しかしヴァルモンには愛の死を成就する力が不足している。この力不足を示すのが緩んだ手袋である。</p>
⑦ 57分 ～60分	<p>二回目の二人四役の芝居が終了。メルトウイユは胸元に差していた薔薇の花を抜き取り床に置く。ヴァルモンは手袋を脱ぐ。メルトウイユがヴァルモンを娼婦と呼ぶと、彼は彼女からの処罰を所望する。メルトウイユは上手の机に、ヴァルモンは下手の机に横たわりながら相手の糞尿を浴びたいという願望を相互に語る。起き上がると二人は床の黒い壺に手を入れ、血を指に塗る。その血でお互いの首に紅い筋を描く。メルトウイユがヴァルモンに次の芝居としてトゥルヴェル夫人の死の場面を演じることを提案する。ヴァルモンは黒いコートを脱いでトゥルヴェル夫人となり、そのコートを受け取り纏ったメルトウイユはヴァルモンとなる。</p> <p>論者解釈：メルトウイユが薔薇を胸から抜き床に置くのはヴァルモンからの愛、また彼への愛から彼女が解放されたことを示す。メルトウイユはここでヴァルモンからも自分を完全に解放するが、他者との愛の可能性を失った自己中心的で孤独な女性となる。二人の汚物願望は、彼らが反モラル的な悪人としては同類であることを示す。したがって彼ら二人は犠牲となって死んだ民衆の血を浴びて死ぬ運命にあることが、首筋に塗られた赤い筋によって暗示される。</p>
⑧ 60分 ～70分	<p>三回目の二人四役の芝居が始まる。ここでミュラーは原作を変更している。トゥルヴェル夫人役を演じるヴァルモンの冒頭の科白は原作ではヴァルモンのみが語る設定となっている。しかしこの上演ではメルトウイユがプロンプターとして前もって語ったセリフを、ヴァルモンが一文ごとに跪いた姿勢で繰り返してゆく。メルトウイユは黒いコートを纏い、威厳を持った表情でヴァルモンの前にすっくと立つ。メルトウイユが完全にヴァルモンの優位に立ったことを強調する演出である。メルトウイユが毒入りの赤ワインのグラスに接吻して床に置き、それを飲み干して死ぬようヴァルモンに勧める。彼女は黒いコートを脱ぎ捨て赤いワンピース姿となり、ヴァルモン役を降りてメルトウイユ自身に戻ると舞台右手袖上の小部屋に上がり、貴族女性の正装のドレスと鬘を身に着ける。そして舞台を見下ろして、ヴァルモンの芝居を冷静に観続ける。メルトウイユのいる場所を確認するとヴァルモンは床のワイングラスを手に取り、左右前にゆっくりとグラスを</p>

示した後にワインを飲み干すと床に叩きつける。彼はよろよろと立ち上がると、メルトウイユに向かって大声で最後の芝居を楽しむよう促す。ここでこの芝居で唯一の英語の科白“HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY“（この最も忌まわしい肉体からどうやって逃れましょうか）²¹⁾ が語られる。ヴァルモンはほとんどトゥルヴェル夫人になりきり、男性に対する女性の優位性を唱える。この時ヴァルモンはシャツを脱いで裸の胸に H というアルファベットを黒ペンで書きつける。Hの横棒が縦棒を突き抜けるように書きつけるので、二つの十字架が上半身に描かれたように見える²²⁾。またトゥルヴェル夫人を演じるヴァルモンが「私はあなたを愛していました」(Ich habe Sie geliebt.) と言うと、同じセリフをメルトウイユがヴァルモンに返す（メルトウイユのこのセリフは原文にはない）。ヴァルモンは途切れ途切れにこの言葉を繰り返す。つまり彼はトゥルヴェル夫人を完全に愛してしまったことを確信する。しかしその直後にヴァルモンはトゥルヴェル夫人として、彼の子供を産むことを拒否する²³⁾。ヴァルモンはこの芝居の最後に、激しい動きでヴァルモンへの愛を語り終えて死んでゆくトゥルヴェル夫人役を演じる。その演技を終えると冷静にメルトウイユに語りかけるも、毒が回って床に散らばる薔薇を口に含んで息絶える。ここで川を流れる水音とともに、フランツ・シューベルト作曲『美しき水車小屋の娘 Die schöne Müllerin』の中の一曲「小川の子守唄 Des Baches Wiegenlied」が女性の声で流れてくる。ヴァルモ

- 21) Müller 2002, S. 64 岩淵 1994 の翻訳では原作の MOST が抜け落ちて「この邪悪な肉体からどうやったら逃れられるか」(岩淵 1994 36 頁) と訳されている。論者が調べた範囲では、この英文の出典は明らかでない。引用文ではなく、ミュラー自身の創作である可能性もある。
- 22) この行為はヴァルモンの死と作者ミュラーの死を重ねるものであると解釈することができる。同様の行為として挙げられるのは『ハムレットマシーン』の中でハムレット役俳優がミュラーの写真を引き裂くものである(ハイナー・ミュラー『ハムレットマシーン』岩淵達治・谷川道子訳 未来社 1994 18 頁)。ここではハムレットの死とミュラーの死が重ねて描かれている。
- 23) この場面でトゥルヴェル夫人が語る「でも死ぬ前に、自分の恥部に編棒を突き刺します。あなたが種付けしたものが育ってこないことを確認するために、ヴァルモン」(岩淵 1994 36 頁) は、『ハムレットマシーン』のオフィーリアが語る「わたしは、わたしが受け入れてきたすべての精液を吐き出します」『ハムレットマシーン』 19 頁) という科白に対応する。『セメント』の登場人物ダーシャも含め、出産を拒否する女性はミュラーが描く女性像の典型である。

ンが息絶えるとメルトウイユが階上からゆっくりと舞台面に降りて、赤いドレスの前を開いてハイヒールを差し出し、ヴァルモンの頭に触れて「ひとりの娼婦の死」と宣告する。さらに舞台上の椅子に腰を下ろし、最後の科白「今、私たちは独りぼっち／癌 私の恋人 Tod einer Hure. Jetzt sind wir allein Krebs mein Geliebter」と語り終える。すると鈍い爆発音、機関銃音のような音が響いて暗転。終幕。

論者解釈：メルトウイユがヴァルモンを見下ろすようになる空間配置は、ヴァルモンがメルトウイユを見下ろした冒頭シーンでの空間配置と逆転の関係にある。つまり冒頭シーンではヴァルモンがメルトウイユの優位に立っていたのに対し、最終シーンではこれが逆転したことを示している。「私はあなたを愛していました」という同じセリフを二人が交わすのは、両者の間の愛が残っていることを暗示する。しかしヴァルモンがトゥルヴェル夫人の方をより強く愛することになった以上、この愛は現世では成就することがない。またトゥルヴェル夫人が既に亡くなっていることから、ヴァルモンと彼女との愛の成就もない。こうした状況におけるヴァルモンの死は二重の「愛の死」となる。つまりメルトウイユとの「愛の死」であり、トゥルヴェル夫人との「愛の死」でもある。「小川の子守唄」は実際に死を迎えたヴァルモンとメルトウイユへのレクイエムとして演出されている。この二人に対して一人生き残ったメルトウイユは、孤独の中で快樂を追求しながら生きてゆくしかない。恋人としての痛は、自己増殖しながら最終的にはそれゆえに死を迎える。ヴァルモン同様、メルトウイユにも孤独な死以外の選択肢がない。生きていても彼らは死んでいるも同然であり、いずれはフランス革命によって民衆に殺害される運命にある。あるいは第三次世界大戦を生き延びたとしても、その犠牲となった民衆の血を首に塗られ、生き残った民衆によって殺害される運命にある。舞台暗転後の爆音はフランス革命ないし第三次世界大戦の予兆として解釈することができる。

第3章：ハイナー・ミュラー演出『カルテット』における男性観・女性観・歴史観

3-1：男性観

白塗りの化粧、丸く跳ね上がった細い眉の顔で登場するヴァルモンに代表される男性は、明らかに歴史の喜劇役者として設定されている。喜劇役者は悲劇役者とは異なり、英雄的な死を演じることができない。これは戯

曲『ハムレットマシーン』のハムレット、また舞台『ハムレット／マシーン』のハムレットにも共通する男性像である²⁴⁾。こうした登場人物は全員、歴史の使命を終えた時代遅れの男性であり、社会的目的を喪失している者として設定されている。

またミュラーがヴァルモンの特徴として付与しているのは女性への変身願望である。ヴァルモンに対してメルトウイユは女性の方が快楽享受能力に優れていることを誇り、トゥルヴェル夫人は女性の出産能力を誇る。トゥルヴェル夫人役とセシル役を演じるヴァルモンは、この女性二人に次第に感情移入し、最終的にはほとんど同化してゆく。『カルテット』の原作戯曲よりも舞台上演版の方がヴァルモンの女性変身願望がより強く表現されている。

この舞台ではさらにヴァルモンの自殺願望、女性によって殺されたいという願望、愛する女性とともに愛の死を迎えたい、という複数の方法による「死への願望」が表現されている。『カルテット』（1991）で実際に満たされるのは「メルトウイユによって提供された毒入りワインを飲み干して自殺する」という自殺願望だけである。「愛の死」の願望は、セシルによってもトゥルヴェル夫人によっても固く拒絶される。

原作戯曲と比べてこの舞台に特徴的なことは、「ヴァルモンがメルトウイユを愛しかつ愛される瞬間が生まれる」という場面を設定したことである。これは二人があわや接吻を交わそうとするシーンに集約されている。『ハムレット／マシーン』でハムレットがオフエーリアに愛され救済される短い場面を設定していることから判断しても、この時期のミュラーは「こ

24) ベルリン自由大学演劇学研究所ビデオ・アーカイブ所蔵 DVD „Hamlet/Maschine“ (1994年再演版の記録映像)によれば、死後のハムレットは再生した／生き残ったオフエーリアによって救済され復活する。しかし彼女の許には留まらずに、資本主義を体現する金のマスクを被ったフォーティンプラスの部下となる。ここでもミュラーは、ハムレットは喜劇役者に過ぎず悲劇役者として英雄的な死を演じることができないことを明示している。

れまで犠牲を強いてきた女性に愛される可能性がある男性像」を持っていたことが窺われる。つまりこれは「男女の恋愛関係が成就することはないが、ひとときだけは成立可能である」という恋愛観を晩年のミュラーが持っていたことを示している。

3-2：女性観

メルトゥイユが白い目隠しをしているのは、女性が歴史的現実や社会的現実を見る能力を男性によって奪われてきたことの表現である。また彼女が手首に巻いた白い布と手首にまとわりついた血糊は、男性支配の歴史と社会の中で女性が自殺ないし自殺未遂を強いられたことの暗示である。メルトゥイユがその布を取り、血糊をぬぐうのは彼女がそうした犠牲者の歴史から脱したことを示している。メルトゥイユという反道徳的な女性が示す抵抗の意志をミュラーは、明らかに肯定している。しかしメルトゥイユはこの舞台冒頭に登場する白いワンピースの女性とは異なる女性として設定されている。白いワンピースの女性は歴史の犠牲となった庶民の女性であり、犠牲者となった庶民を哀悼し鎮魂するという役割を与えられている。それに対しメルトゥイユは表面的には悪女として硬直化した旧社会体制を破壊する役割を与えられてはいるものの最終的には、蜂起した民衆によって殺害される運命にある。ただ「この悪女にも純な恋心が秘められている」としている点が、ラクロ原作とは異なるミュラーのメルトゥイユ観である。このようにミュラーは「破壊する悪女」と「哀悼・鎮魂する聖母」という一見相反する二つの女性像を『カルテット』（1991）で提示しながら、その共通性として「愛する能力」を挙げていると解釈することができる。これはかなり肯定的な女性観である。

3-3：歴史観

フランス革命と同様に第三次世界大戦は勃発する、すなわち抑圧体制か

らの解放闘争の歴史は繰り返す、というのが『カルテット』（1991）に見られるミュラーの歴史観である。「闘争終結後の自由と解放の時代も一時期は訪れるものの再び抑圧体制が成立するので、それへの抵抗運動も繰り返される」という歴史観である。したがって「抑圧体制が行使する暴力に抗うための革命の暴力は不可欠である」というミュラーの暴力観の表現をこの舞台からも窺うことができる。さらに「男女の恋愛は一時的には可能である」という恋愛観を踏まえれば、「歴史的過程において抑圧者と被抑圧者の和解は一時的には可能である」という歴史観をミュラーが有していたことも推測できる。両者を和解に導く原理は相互愛である。抑圧体制成立とそれを破壊する革命、そして一時的平和の歴史的循環、それがミュラーの歴史観の特徴である。男女の関係史も愛と憎悪と一時的和解の循環である。ミュラー演出『カルテット』（1991）はメルトゥイユとヴァルモンの哀悼劇・鎮魂劇としての側面をも有している。そうした男性観・女性観・恋愛観・歴史観さらには演劇観を、東ドイツ崩壊後また東西ドイツ統一後にミュラーが有していたことをこの舞台は表現している。