

早稲田大学講演

演劇と政治：リミニ・プロトコル

今日は「演劇と政治：リミニ・プロトコル」と題して少しお話をいたします。

日本で、全国テレビ局のニュースや文化番組がゴールデンアワーにいつせいに、非常に変わった演劇の企画をレポートする、というようなことがありましたでしょうか。あるいは、日本有数の企業の年次総会に、200 人の観客を連れて乗り込んだ人物が、この会議場は舞台であると宣言した、というようなことをお聞きになったことはありますでしょうか。今ご覧になっていますのが、ドイツで起こったことです。2009 年 4 月 9 日の「ダイムラー・ベンツ株主総会」というプロジェクトで、リミニ・プロトコルの活動はメディアの関心を引き、地方の、芝居を見る習慣のない人々をさえ驚かせ、注目させました。

リミニ・プロトコルの三人は途方も無いことをやってのけました。株主総会には毎年 6,600 人の小株主が出席します。そのうちの 200 人ほどから小額の株券を買い取りました。株主でなくては会場に入れませんから。つまり株券を入場券代わりに、200 人の「参加する観客」を着席させました。この 200 人は、大企業の株主総会という、延々 8 時間に及ぶ壮大なスペクタクルを現場で体験するのみならず、積極的に参加することさえできました。全体の経過は、権力争いを主題とする芝居と同じです。違うのは、ここでは王様ではなく、危機状態に陥った大企業の首脳陣から議長が登場し、内部の「共犯者」の助けを借りて、まさに演劇的な手段を用いて株主を、芝居の国民を、とり鎮めようとするだけです（ダイムラーは 18%の売上減を発表しなくてはなりません）。その前夜に HAU で行なわれた説明会で、全体の流れと個々の発言者の役割が、利害関係者に説明されました。さまざまなタイプの株主、観客席にいて役割を果たす者、特別室で特別サービスを受けるジャーナリスト、法律の専門家、それにダイムラーの代表も一人、総会での自分の役どころと利害を説明しました。こうして全体の流れと登場人物が、芝居の筋のように誰の目にも明らかにされました。

アンサンブルの中心は壇上の 6 名の理事と 20 名の監査役です。壇の背後には、想定外の質問が出た時に、プロンプターのように、彼らに回答をささやいて教える者が控えています。

通常とは違う結果が出たり、人目を惹くような行動が起されたりしないことは初めから明らかでした。出席すること自体が大芝居だったのです。この種の総会の経過と結果はいつも同じです。総会は大企業トップの方針に何の影響も与えません。むしろガス抜き、あるいは恥部を隠して民主主義をよそおう無花果の葉、カムフラージュとして役立つのです。株主はポテトサラダや一見民主的な議事進行とセットで並べられます。多少の不満のはけ口は与えられるでしょうが、何一つ変えることはできません。

さてリミニ・プロトコルが狙ったのは、演劇の手段を用いて何かを考えるのではなく、やがて共演者になる観客とともに出来事の現場に行き、この行動と、自分もともにした確実

な共同の体験から、物事を見る新しい視線と、共同でじっくりと考える新しい考え方を活気づけることでした。政治的なメッセージや呼びかけを密かに意図してはいません。そういうものを差し出すつもりはないのです。結論を出すのは共演者たちです。それぞれが自分の結論を。いずれにせよ彼らはこの経験によって市民として成長しました。通常なら排除されるか、間接的にしか知ることのない、権力が行なうゲームを見抜く力を得たのです。

演劇は答えを与えません。問いを出すのです。ただし、問いを出す力の強さが問題です。

ダイムラー・アクションはリミニ・プロトコルの最近の大当たりでした。とんでもないことをしてくれるこの三人組に私が初めて注目したのは2002年、彼らがボンの、以前の国会議事堂で一種の同時通訳の形で国会の討論を真似て見せたときです。そのときも普通の市民が参加を申し出て加わりました。参加者は、ある政党の一人の政治家を選び、番がくると演壇に登って、マイクを通してその政治家の演説を一文ずつ聞いて、そのとおりに復唱します。自分が他の人物の論理を伝え、作り出す声になることで、いわば、その人物の意見を身体的に把握し、考え直すわけです。そして副次的なことですが、国会の機能の仕方も学びます。自分が口にしたことに同意していなくても、受身の役割から能動的な市民の役割に移行します。つまり象徴的な意味で選挙の一票としての声を持っているだけではなく、自分の声で一つの意見を表現し、「声をあげる」ことを感覚として知なのです。わたしはすっかり惹きこまれました。このアクションの題は「ドイツ2」でした。

リミニ・プロトコルは既成の職業劇団に対するアンチテーゼの企てです。演劇の周辺から生まれました。都心の大劇場から出発したのではなく、劇場外の事柄を取り上げます。自分たちが見つけたものごとを示すための形式を探します。彼らが求めるのは演じて見せることではなく、演劇と戯れることです。

リミニ・プロトコルの公演では演劇の素人が自分自身を演じます。彼らは、その人だけの固有の履歴と職業を踏まえた「日常生活のエキスパート」です。

リミニ・プロトコルは直接性を求めます。そのためには本物とかかわらなくてはなりません。

ミュラーとウィルスンは比喩的演劇の代表者です。リミニ・プロトコルはむしろプレヒトやその先駆者に近い位置にあります。彼らのコンセプトは芝居というよりパフォーマンスの性質を持ちます。[ハンマーはあくまでもハンマーであって、なにかのシンボルではない]。ドイツではパフォーマンスと演劇はまったく別のジャンルです。

丸元教授が一年半ほど前にベルリンにおいでになり、私が、早稲田大学でリミニ・プロトコルについて話し、彼らのDVDを見せたいのですが、と申し上げた時、先生のお顔は何のことかわからない、と語っていました。その名はまだお耳に入っていなかったのです。そ

の後インターネットで調べたところでは、シュテファン・ケーギはすでに早稲田で一度講演をしていました。「ムネモトピア」をもって日本に来た時のことです。

そして私自身、予想していなかったのですが、リミニ・プロトコルの残る二人がフェスティバル/トーキョーに招かれて、2009年2月ににしがも創造舎で「カール・マルクス：資本論、第一巻」を上演し、日本でも成功を収めました。この公演は後にNHKが放映しました。一方ケーギはこの秋また東京に、今度は「カーゴ・ソフィア」をもって来ます。東京での題は「カーゴ・トーキョー」になります。観客は、移動映画館に改造されたトラックに乗せられ、ブルガリア人の運転手によって町中運ばれます。このように、リミニ・プロトコルは日本でもすでに決して無名ではありません。

リミニ・プロトコルは現在のドイツ演劇シーンにおいて私にとってもっとも興味深いものです。今から30年前、私は早稲田大学に留学して千田是也と村山知義のプロレタリア演劇を研究していました。それで、現在でも私は、もっとも広い意味で演劇と政治に関わるすべての現象にとくに注意を惹かれるのです。

ご記憶でしょうか。2007年から8年にかけて萩原健氏が演劇博物館で「集団の声、集団の身体／1920、30年代の日本とドイツにおけるアジプロ演劇」というプロレタリア演劇についての展覧会を催されました。その時カタログに何か書くようにとご依頼を受け、定められた字数は3ページ分なのに、80ページも書いてしまいました。それ以来、この運動の子孫を今日どこに探せばいいのか、類似の傾向あるいは萌芽はどこにあるか、という疑問が頭から離れません。1920年代に日本、ドイツ、ヨーロッパ全体を巻き込んでいた、あの身をもって政治に関わる演劇は本当に死滅したのでしょうか。

プロレタリア演劇運動の構想とモンタージュ形式を集中して研究した人なら知っていることですが、あの時代に築かれた芸術の基礎は、イデオロギーとは無関係に、今日も存続していますし、その経験は政治的、経済的状況が変わっても、いつでもただちに再びアクチュアルになりうるものです。いずれにせよ今日のドイツ演劇の作り手たちは80年前の演劇が示していた多様な面を形を変えて再び取り上げ、彼らの並外れた構想に利用しようとしています。

ドイツでは「ヴェンデ20周年」の今年、「ただの娯楽ではないが、政治的主張の増幅にとどまるのでもない、芸術と演劇の形式をめぐる論争」が再開されています。

リミニ・プロトコルとは、この種の「試みの配列」である。というのが、1969年生まれのヘルガルト・ハウク、同じく1969年生まれのダニエル・ヴェツェル、そして1972年生まれのシュテファン・ケーギ、三人の標語です。

三人はギーセンで応用演劇学を学ぼうちに知り合いました。1982年に設立されたばかりのこの研究所からは、彼らより前にアンドレ・ポレシュらが出て既成の演劇界の背景を探求しています。ドイツの大学の付属機関で、演劇の理論と実践を結びつけ、同時代の実験

的演劇の形態を中心に研究している所はほかにありません。2000 年から、この三人はありとあらゆる形で実験を続けています。誰が誰とともに作品を準備するにせよ、彼らは何としても表現の罫を避けようとします。つまり快適なこと、従来の演劇論とかかわりのあること、視覚的なだけのこと、表面的なだけのことは一切しない、ということです。

2002 年に「世界演劇」フェスティバルを主宰したマティアス・リリエントールが芸術家の明晰な名前ということを主張しました。このフェスティバルは今日ではヘベル・デア・ウーファ（HAU）と名称を変え、多数の作品が上演されていますが、彼が主張した「明晰」とは、「地名」と「作品のジャンル」との組み合わせ、ということでした。

「プロトコル」という名は、彼らの演劇の性質にまさにぴったりであるように思われました。プロトコルとは、『ドゥーデン・ドイツ語辞典』によれば、「ある事件、ある会議などの、言葉どおりの、あるいは要点のみの記録」です。リミニ・プロトコルの演劇公演は、この時代のある一つのテーマが持つ本質的な面のコラージュです。

劇団名を考えていた夜、イタリアのリミニでドイツ人観光客らが騒乱に巻き込まれたというニュースが報じられ、「リミニ・プロトコル」の名が全員一致で決まりました。

（驚かないで下さい。ドイツでもこの変わった名から即座に何かを思い浮かべる人はいないのです。逆に考えてみますと、日本のロックグループ「エレファント・カシマシ」の名を説明するのもとても難しいでしょう。）

このように、いわば実用的な命名でしたが、このグループのスタイルと自己認識にふさわしい名です。彼らの標語はこうです。誰か一人を中心に群れることはしない。目標は仕事をする中から生まれてくる。彼らが考えるのは、「会計をべつべつにする効果的な仕事のネットワーク」です。三人はそれぞれの違いを大事にし、なじみのない話にも互いに耳を傾け、かなり長期の別行動もあえてしようとしています。新しいものを発見し、想像力を広げるためです。

彼らの成果をおよそ a) 舞台上演、b) 土地に即した活動、の二つに分けて考えることができるでしょう。どちらもドイツの舞台に限りません。ヨーロッパ全土、ラテンアメリカ、アジアで客演しました（演出はそのつど現場でその土地に合わせて変更されます）。ベルリン演劇祭にもたびたび招待されました。西巣鴨は 3 回です。

三人は 2003 年度次世代演出家に選ばれ、2007 年にはミュールハイム劇作家賞を受賞、2008 年には「ヨーロッパ・プライズ・ニュー・シアトリカル・リアリティズ」を受けました。

作品制作のために共同作業をする人々を、彼らは初めパフォーマーと呼びましたが、すぐに「エキスパート」という概念を確立しました。エキスパートとは、「それぞれの固有の生活歴を通して、一定の経験、知識、能力のエキスパートである人々」です。フローリアン・マルツァハーによれば、「意識的に素人芝居の逆を主張する概念である。主役は、彼ら

にできないこと（まさに芝居）によってではなく、彼らが舞台上に存在する根拠によって、評価される。……しばしばそれは見栄えのしない、過去の生活から、あるいは職業から得た知識である。彼らのあるプロジェクトにふさわしいと思わせるものは、具体的な経験、社会的機能、あるいは自己自身に対するきっぱりした態度である。」

エキスパートがある役を演じるというのは、彼らが自分自身の生活という役を演じる限りでのことです。演劇論にのっとって構想されてはいますが、上演が高度の「本物性」を獲得するのはエキスパートによってです。エキスパートは舞台上で、その時実際にしたいと思わないことは何もしません。当然のことながら彼らは何かに縛られたり、あらかじめ何かを決められたりすることには抵抗を感じます。とはいえ舞台に立つことは初めは魅力的です。一回ごとに経験を積むわけですから、すぐに、あらかじめ決められた枠組みからはみ出したり、テンポがずれたり、共演者と合わなくなったりします。何回か舞台に立てば、もう以前のその人ではなくなり、以前のとおриには振舞えなくなります。プロの俳優より変わりやすいのです。一方では、手馴れて型にはまらないように、リミニ・プロトコルは揺さぶりをかける事もします。たとえばある時、いろいろな国の観客がいるから英語で上演すると決めたことがあります。外国語と格闘することが演劇的体験になりました。その時その時の必要に応じることで、上演はそのたびごとに新しい挑戦になります。舞台に慣れていない人たちとともに仕事をするには、プロの俳優相手のときと比べて、どれほど細かい配慮が必要であるかを想像する力がリミニ・プロトコルの三人にはあります。個人の特異性、感受性、ある期間内の親近性や馴れ馴れしさ、こういったすべてを考慮しなくてはなりません。

エキスパートたちはたいてい観客席に向かってまっすぐ話します。対話というより話し掛けるのです。そのためリミニ・プロトコルの公演は何かを演じるのではなく伝えることになります。その伝達の仕方には、20, 30年代のシュプレヒコールを思わせるところがあります。もちろん伝達者は一人一人ですし、強烈なパトスがあるのでもなく、むしろきわめて自然に語るのですが。こうした「報告シーン」と「筋のシーン」が交互に続きます。リミニ・プロトコルは瞬間の博物館とでもいうようなものを作り出します。現代の多様な人物が一時集められ関連付けられるのです。

内容的には、公演ごとに一定の分野のテーマを選びますが、結局はエキスパートたちの個々の特性が最終的な構想を決定します。見つけ出した素材全体を選択、組み合わせて、フィクションが成立します。演出家の「虚構」から生まれるものではありません。台本と舞台作りの手法（20年代の様式の手法も同様でした）にモンタージュを使うことで、一貫したイリュージョンが浮かび上がります。

「ヴァレンシュタイン」のテーマは挫折、裏切り、モラル、戦争でした。配役はシラーの戯曲のテーマと登場人物に沿って行なわれました。登場人物は全員、自分の職務を実行するさいに服従、責任、利己心間の葛藤に陥ります。

シラーの戯曲は、10 人のエキスパートの複雑な、直線的ではなかった生活史を使って書き換えられます。

- 市長候補者、自分の党の党員が陰謀を企てたため市長になれなかったのですが、自分も少し違反行為をし、選挙で賭けをしてだまされます。(選挙のチラシによれば、犬を飼っていません。子どももいません。)
- シラー・ファン、シラーの台詞を暗記しています。
- 二人の米軍兵士、ベトナム戦争に従軍し、殺人狂の上官をヴァレンシュタインのように殺害しました。今はある平和団体で活動しています。彼にとってヴァレンシュタインの陣営はニクソンの陣営を意味します。
- ボーイ長、「ヴァレンシュタイン」に登場するのはワイン醸造主任ですが。) 彼は舞台で選挙戦中に政治的に正しい料理としてトマトソースのスパゲティを作ります。東ドイツ海軍でコックを勤め、後にはヴァイマルで政府主催レセプションのボーイとしてお偉方に給仕していました。
- なんとしても刑事になりたかった男、出国を申請した女性に恋をして、彼女に味方したために職を失いました。1995 年に離婚、1998 年からヴァイマル警視庁長官として、東ドイツ時代に自分をクビにした者たちの上司です。
- 女性の占星術師、誕生時のホロスコープから人の生涯を判断し、ヴァレンシュタインや選挙の候補者との類似を指摘します。
- 高射砲部隊助手、学校で「ヴァレンシュタイン」を読み、その一部を歌わされました。アメリカの爆弾のことを語ります。
- 情事仲介エージェンシーの女性社長（女性は支払い無用です、ロシア人女性も斡旋します）、シラーの愛のたくらみに対抗するものとして。
- 国防軍兵士、現実そのものの、本物で完璧なコソボ駐屯地で訓練を受けました。そこでは砲撃、暴行、見せ掛けの処刑が何日も続きました。突発事故が何回もあり、彼は人間らしく行動しましたが、指揮官としての適性を認められませんでした。目下失業中です。

舞台はあるときはくもの巣、あるときは丸い誕生日のホロスコープのように見えます。シークエンスが急速に交代します。テレビで 2,3 分ごとにコマーシャルが入ったり、後で展開される別のシーンが映ったりするような感じです。

その間ずっと、何がどのように作られるのか、はっきり見ることができます。錯覚を作り出すことはありません。

シラーの戯曲はドイツの知識人の間では日本の『忠臣蔵』の内容のようによく知られていますから、観客は自分でシラーの筋と関連付けることができます。それほどよく知らない人のために、2 ページのプログラムの 1 ページを使って粗筋が書いてあります。ただしシラーの翻案を意図するのではなく、今日の具体的で差し迫った人間の運命と多様な陰謀を

念頭において、『ヴァレンシュタイン』の時代の葛藤の状況を現時点に移して見るのです。そうすることで観客はシラーを身近に感じ、オリジナルを読み直してみたいと感じます。舞台に立っているのは俳優ではなく、その姿も過去の挫折もありのままの本人です。彼らが報告するのは考え出したことではなく、すべて実際に起こったことです。観客が舞台に対して保っている批判的な距離は、舞台上で出来事に反応している人物への共感が強まるたびに、破壊されます。挫折したマンハイムの市長選候補者は、今だったら、誰が私を選んでくれるだろう、誰が同情してくれるだろう、と問い、負けた選挙の時より 500%も多い票を獲得します。

舞台は絶えず変化します。人物が退場し、また登場すると、観客も同じ流れに引き込まれ、自分の物の見方や偏見を打ち破り、舞台で起こっていることをそのままに見るしかなくなります。するともう次のシークエンスが始まっています。こうしてしだいに、注意深く見守る観客の頭の中ですべての筋が集まって一つのイメージを描き、細部が全体像を構成してゆきます。

リミニ・プロトコルの「ヴァレンシュタイン」は5年程前に初演され、2009年9月末、ドイツ総選挙の前の週末に HAU で新たに制作されました。選挙という状況にびったりの企てでしたが、リミニ・プロトコルの作品の賞味期限がきわめて短いことにも気付かされました。レパートリーにして何度も上演を繰り返すことはできません。この種のパフォーマンスにとって型の決まった反復は死を意味します。それこそなんとしても避けねばならないことです。上演はそのたびに実験です。リハーサルはしても結果は確実ではありません。プロは三人しかいないのですから。

9月には新しい現在の状況を探りいれました。選挙の予測までして、残念ながらその予測は当たってしまったのですが、それでも5年前の新鮮さは失われていました。エキスパートたちは、職業として役を演じる俳優ではありません。何度も繰り返せばやる気がなくなるでしょう。それに彼ら自身も、舞台に立つことによって、また客の入りによって、変わります。市長選候補者は、その後政治から引退していたのですが、幕が下りた後で語りました。この5年間にはずいぶんいろいろなことが起こりました。それらを使って新しいテーマで新しい作品を作ったほうが良かったでしょうに、と。

そうはいってもリミニ・プロトコルの公演を支える組織力はたいしたものです。多数のエキスパートが外国から、アメリカ、ブルガリア、リトアニアからやってきます。職業を持っていて、時間が自由にならない人たちです。彼らが演劇の経験を通して変わってゆきます。同じ上演は二度とありません。

次に比較的長いフィルムを見ていただくのですが、その前にリミニ・プロトコルのこれまでの舞台作品の中で私にとって最も重要なものについて簡単にお話したいと思います。（「ダイムラー株主総会」や「ドイツ2」のような地域性のある活動についてはここでこれ以上

検討しません。パフォーマンス研究の材料としてお勧めします。)「ムネモパルク」についてはシュテファン・ケーギ自身がここ早稲田大学ですでに語っていますから省略していいでしょう。もちろんこの三人組のすでに 70 を越える作品のすべてにここで触れることはできません。私が深く考えさせられたのは、ケーギの「ラジオ・ミュツィン」です。ここには異なる階層出身の 4 人のミュツィンが登場します。ミュツィンというのは、イスラムのモスクで定められた祈祷の時刻を呼び知らせる人のことです。カイロの政府がミュツィンに代えてラジオ放送を使うと決めたことが背景になっています。イスラムの宗教共同体で非常に重要な地位にある人びとが職を失うわけです。4 人は、自分の宗教との関係、モスクでの職務、あるいは名誉職としての働きについて語り、祈祷の意味と進行を説明します。最初に 4 人が客席の四隅から大声で祈祷に集まれと呼びかけると、未知の文化の宗教行為が持つ直接的聴覚的な作用を受けて、鳥肌が立ちます。全体がユーモアたっぷり、アラビア語で演じられ、字幕がつきますが、邪魔にはなりません。らくに台詞についてゆけて疲れません。そして最後に、自分が、直接尋ねたり調べたりしないまま、いかに多くの偏見をもって生きているかを感じさせられます。テロリズムの時代にイスラムというテーマに出会って、このことを特に強く思います。私が見た上演では 4 人のミュツィンは終演後総立ちの喝采を浴びました。

「クロスワードパズル・ピットでの停車」(2000)では高齢女性用のホームに住む 4 人の女性の日常に起こる加速と減速がフォーミュラ 1 のレーサーの日常と対比されます。ピットでの停車中の休息はレーサーにとっては数秒間しか続きませんが、高齢女性は毎日たっぷり持っています。「サベナ化」はベルギーの航空会社サベナの破産を扱います。「デッドライン」では死というタブー視されているテーマの、技術的な面、周囲の人々に関わる面のすべてを舞台に乗せます。興味深いことに、同じ時期に日本でも「おくりびと」でこのテーマが取り上げられました。

「Black tie」にも深い感銘を受けました。韓国の女性が自分の生涯を語ります。捨てられて孤児院に送られ、養子としてドイツに売られて 68 年世代の家庭に育ち、両親を探す旅に出ますが、祖国の言葉はできません。

私はリミニ・プロトコルの DVD を多数持っています。関心のある方がそろえば、彼らの仕事について具体的な分析と討論のセミナーを何回か行うこともできるでしょう。今日のところはほんの概観を述べる時間しかありません。

「資本論、第 1 巻、2007」に移りましょう。この作品はミュールハイムで劇作家賞を受けました。

一冊の経済論、経済思想の本が異なる国々に生まれた人々の個人的な生活に及ぼした種々さまざまな影響が主題です。

「社会主義ブロックの崩壊から 20 年が経ち、資本主義は、まさに古典的な、『資本論』に精密に記述されている貨幣危機をもって、資本主義が危機に陥り易いことを説明し、東ドイツの消滅とともに永久に過去になったと思われていたマルクスのテーゼを再び登場させようと努めているようである」と H. T. レーマンは書いています。

誰でもマルクスの名は知っているが、読んだ人はほとんどいない。財政危機の時代が来ると、マルクスの未完の主著『資本論』はベストセラーになります。増大した量の新しい質への変換というマルクスの古典的なテーゼが今日また真剣に論じられています。水は温めれば水蒸気になる。株価が上れば、株式市場は崩壊する。上層階級と帝国は強大になれば革命に吹き払われて滅亡する。

そのほかにも、商品の流通、価値、交換価値、使用価値などのテーマが重要です。

なぜよりによってマルクスの『資本論』を舞台で？という問いに、リミニ・プロトコルは、『資本論』自体が演劇的な著作だから、と答えています。金銭、魂、商品の声が聞こえます。常に、まず行動です、考えるのではありません。ファウスト的なところがあります。外側から書いています。労働者、資本家・経営者といった仮面が登場します。

「資本論、第一巻」は異なる背景を持つ 8 人で上演されます。盲人も一人登場します、トーマス・シュプレンベルクです。彼は民間放送局で番組司会者をしていました。大量のレコードのコレクションを持ち、レコード盤につけた溝の高さで歌を識別します。ドイツでは 1958 年に点字の『資本論』が作られました。これは盲人としての彼にとってのみ価値のあるものです。彼はその一部を朗読します。日本ではこの役を脇水哲郎さんが引き継ぎます。脇水さんはリミニ・プロトコルでの経験を次のように語ります。

僕がやったことの半分は、ドイツの盲人の朗読した部分を

日本語で朗読したこと。(マルクス資本論の点字版)。

あとの半分は、自分の経験を語ることで、台本はなくて、

アドリブで話した。舞台に出るときのキーワードなど、演出家から指示が

あったが、タイミングなどは自分でもはかった。

今回、マルクスの資本論に近づいたとは思えない。

プロの芝居に参加できて、すごく楽しい体験だった。

日本バージョンにはさらに二人、日本人が加わりました。日本の 68 年運動はドイツとは異なる経過を辿ったからです。東京公演の後、「資本論、第一巻」はソウルとブダペストで演じられました。2008 年秋にはマルクスの町トリーアで初めての上演、続いてカール・マルクス・シュタットと呼ばれたことのあるケムニッツに客演、いずれもその名にちなんでです。

ドイツと日本の公演で、大きな違いが一つあります。ドイツでは観客はむしろ笑ってい

ます。早稲田大学の演劇学科に「滑稽なもの」というプロジェクトがあります。一度、東京とベルリンで並行して上演し、観客の反応を分析してみれば面白いことでしょう。

この反応の相違が言語の問題でないことはたしかです。ケーギの「ミュツィン」のベルリン公演はすべて、私たちには一言もわからないアラビア語でしたが、それでも言われていることの意味を理解するには字幕で十分だったのですから。

たとえば、トーマス・クツィンスキ、彼は経済史家、統計学者、現在は編集者で、東ドイツの伝説的政治経済学者ユルゲン・クツィンスキの息子ですが、そのトーマス K. が『資本論』の長大さを数字で表現して、『資本論』を一回読むのにかかる時間はワグナーの「ニーベルンゲン指輪」を90回演奏するのにかかる時間と同じだと言うと、ドイツでは大笑いです。この高度な学問的、哲学的内容を数字で疎外する、つまり無関係、でたらめにしてしまうのは滑稽だからです。クツィンスキは実際計算の大変速い人です。クツィンスキ父子は東ドイツに大いに貢献しましたが、同時に異端でもありました。（これは矛盾ではありません。「真に東ドイツに貢献しようと欲した人は異端者にならざるを得なかった」BW。）トーマス K. は西ドイツの大学とは関係がないままでした。ヴェンデの後、ある学術研究所の所長になりましたが、そこを解散しなくてはならなくなり、失業しました。彼は『資本論』に独自の東ドイツ的なアプローチをしました。一つ一つ理論的背景を直感的に説明します。たとえば、典型的な Win-Win Situation ??? とは何か、何が使用価値を持つか、何が交換価値をもつか、などです。

その他のエキスパートも登場します。映画監督（追加としてラトビアから飛行機で連れてこなくてはなりませんでしたが）、彼の母親は戦争末期に彼をひと籠の野菜と危うく交換するところでした。ドイツ学生運動の68年世代、彼は華々しい活動をしましたが今は中国で企業のコンサルタントをしています。女性翻訳家、東ドイツを逃げ出してボリス・エリツィンの伝記を翻訳しました。あとは、若い似非革命家、株式投機家、ゲーム依存症患者です。

「資本論」はデュッセルドルフのシャウシュピールハウスでもシーズン予約のプログラムに取り上げられ、上演回数はすでに55回を数えます。遅くとも30回目以降は通常は固定した演劇の形をとるようになりました。

55回自分の生涯の物語を語ると、その人に何が起こるでしょう。人は変わります。初めは不慣れで不安で一杯で、観客から承認してもらえたと感じる必要がありました。旅を重ね、言語が変わり、状況が変われば、マンネリになりません。ベルリンだけでは55回も続けられなかったでしょう。演じる人が自分の役そのものになってしまうでしょう。

たとえば、一人のエキスパートがいました。良いフィードバックを持つ、若い革命家です。彼は何度か舞台に立ったあとで、もう自分のテーゼを口に出せないと思います。違う、こんなのはクールじゃないと感じ、ジャンプの匂いをさせ始め、現実的政治家に変身し

ました。

クツィンスキは新しいジョークを思いつきました。エキスパートの即興は、全体の構想をひっくり返さない限り、許容されます。

しばしばホットニュースが挿入されたり舞台上で同時翻訳されたりします。これは稽古できないもので、作り物でない信頼性を高めます。

観客席との間の第4の壁は、観客を引き入れることで破られます。「資本論」の公演では観客は『資本論第一巻』を渡され、クツィンスキのゼミの教室に坐っているように、その一部を朗読します。

リミニ・プロトコルにたいしてドイツには相反する反響があります。右派メディアでは黙殺されるか、「リミニ・プロトコルは政治的カラオケだ」というような言い方で全面的に否定されます。

これに反してFAZは日曜版の見開き2ページを使ってリミニ・プロトコルの主役と活動を報じました。日刊シュピーゲルも同様です。ツァイト、ライブツィガー・フォルクスツァイトゥングも大きい記事を載せています。最近では、初めにお話しましたように、リミニ・プロトコルの大胆で非凡な活動はラジオ、テレビにも取り上げられています。政治の報道に囲まれた演劇です。

2006年10月の「テアター・デア・ツァイト」誌に載ったニーナ・ペータースとのインタビューでシュテファン・ケーギは、劇場は病院ではなく、「博物館です。そこでは物と人間が慌しい因果関係の世界から切り離されて出現します。瞑想のための場です」と語っています。

森鷗外記念館という博物館を運営する私にとって、この種の演劇・劇場はとりわけ親しいもののなのです。