

韓国の怪優シム・チョルジョン

2018年4月に開催予定の「ハムレットマシーン」フェスティバルに韓国のシム・チョルジョンが参加する。20年間に渡り、「ハムレットマシーン」の主演俳優として活動し続けてきた彼の魅力に迫る。

『沈哲鐘～たった一人の俳優...世界を広げる～』 韓允禎 韓国京郷(キョンヒャン)新聞文化部記者

ソウルのと真ん中、1階に食堂や商店が並ぶマンションの鉄門の横に「世界で一番小さな一坪劇場」という小さな立て札が掲げられている。家具や生活備品が一切ないリビング。白い布が壁と壁、壁と天井に三重に取り付けられ垂れ下がっている。

午後7時30分の公演時間が近づくと、まだ夕日が残っている窓に黒い幕が下りてきて、円筒形のスタンドの明かりが点く。黒ズボンに白のTシャツとワイシャツを着て首に労働者のようにタオルを巻いた沈哲鐘が一人芝居「生きるか死ぬかそれが問題だ」の公演準備を終える。

案内係がドアを開けて「いらっしゃいませ」と嬉しそうに観客を迎える。観客は緊張と期待で室内を見回している。観客が座布団に座ると沈哲鐘が四色のリボンの中から一つ選んで、手首に巻きつけながら「このリボンが解ける瞬間、幸運が訪れます」と言う。そしてヘッドフォンと目隠しを配る。続いて始まる演劇。さっきまで近所のおじさんのようだった彼が、突然35年の経歴の俳優になる。固い表情でひざまずいて床を見ながら、認知症にかかった母親に言い聞かせる。

「お母さん、他の事はみんなは忘れてしまっても数字だけは忘れちゃダメだよ。9番のバスに乗って、1号線の電車に乗って徳寿宮の前に来て『哲鐘！ 迎えに来い』と言えばいい。私が誰だか分かる？ あんなに可愛がっていた長男だよ。母さん、みんな忘れてしまっても良いけど数字だけは忘れないで…。言ってみて、いち、に、さん、よん…」その独白の中に男の過去が一つずつ明らかになる。赤い太陽と青い海、その前に立っている子供。小学校の時クレヨンを持たずに学校に行って先生に叱られた日々。絵だけ描いていると怒る父親の前で自分を庇おうと守ってくれた母親のまなざし。東京旅行の時、夕飯に何を食べるかで父と言い争った記憶。7年前に死んだ父、その父を追うように記憶を捨て去った母親。

彼は突然「私はハムレットだった」と叫んで、「亡くなった父親の棺の上で母親は浮気相手の男と交尾する」と言うセリフを何度となく繰り返す。自らを照らす照明の中でスキンヘッドの沈哲鐘の見開いた目は、グロテスクに観客を直視する。

続いてパッフェルベルのカノンが徐々に流れてきてテーマは愛に変わる。配られたヘッドフォンをつけるとレナード・コーエンの太い低音で歌う「Famous Blue Raincoat」が聞こえ、俳優の吟ずるような声がこの歌の間に挿入される。「私なしではひと時も生きていけないと言っていた彼女はどこで何をしているのだろうか。愛とはすれ違うこと。一緒に死を迎えることはで

きないんだね。」

最後の章は目隠しをして聞く死のドラマだ。「死とは何か。一体何だろう。腹が減っていても舌先に当たるちょっとしょっぱいラーメンの味が分からないと言うことなんだろうな。徳寿宮の石垣塀にもたれかかって満開のバラを眺めながら、あのトゲに刺されたら痛いだろうとも考えられないことなんだろう。憎むことも懐かしむこともできないことなんだろう。そうやって消えていくことなんだろうな」「Over the Rainbow」の旋律の中の最後のセリフ。「あなたは、死後に何になりたいですか？ 私は青い空になりたい」。

1時間の公演が幕を下ろした後、室内は沈黙。人生と愛、死まで一時間に凝縮させた公演の中で、それぞれのシーンが走馬灯のように駆け巡っていった。50代の観客ジョン・ソクキュ氏は「俳優が繰り返し聞かせてくれるセリフの中に吸い込まれていく特別な経験」と語った。再び近所のおじさんに戻った沈哲鐘は私に「演劇を見るのは大変だったでしょう」と言いながら、キッチンからミネラルウォーターを持って来てくれた。2012年5月、「光化門の時代」と呼ばれるオフィスビルで始まった一坪劇場は「慶熙宮の朝」マンションを経て、今の「大宇マンション」に至るまで続いている。彼が台本、演出、舞台、照明まですべての役割を務めるレ

シム・チョルジョン©Kim Young-Ho



パートリーは、最初から今まで「生きるか死ぬかそれが問題だ」の1作品だけだ。多い時で25人、少ない時は1人の観客の前で200回以上の公演を行ってきた。うんざりしないかと尋ねると「全くうんざりしない。私は一坪劇場ではこの演目だけしかしたくない」と言った。公演を見た後、その言葉を理解した。それはその公演が自分の人生が込められた舞台、観客の人生を込めることができる舞台、つまり究極の演劇だったからである。

一坪劇場以前に、彼は弘益大学前の名物だった小劇場シアターゼロを運営していた。1998年の駐車場通りにオープンしたシアターゼロは演劇、ダンス、音楽、巫劇、パントマイム、パフォーマンスなどの実験性の強い舞台を紹介しながら、弘大前を若さと実験、サブカルチャーの象徴になるまで大きな役割を果たした。彼と彼の仲間が葬儀に使う神輿(喪輿サンヨ)を持って街中を闊歩したり、車を叩き壊すアバンギャルド的なことを行い、その風景を韓国演劇界の1シーンとしてねじり込ませた。劇場の屋上の手すりに本物の人間のようにはばやりと座っているオブジェは芸術が孤独な人間の所作であることを雄弁に物語っていた。ところが建物の所有者が変わって取り壊すこととなり、2004年閉館することになった。建物を買収したKT&G(タバコ高麗人参公社)はそこに複合文化空間を開館したが、元祖であるシアターゼロの入る余地はなかった。彼の努力と多くの文化人や芸術家の協力の下、KT&Gの支援を受けて弘大前の別の建物に2008年劇場を開いたが、2011年に再び閉館。増える一方の赤字に対処するのが困難だった上、ひどい肝硬変のため、ややもすると余命いくばくもないという人生になるかもしれないという宣告を受けてしまった。

★続きはartissueWEB版で

沈哲鐘 シム・チョルジョン

1960年釜山生まれ。1983年に国立劇場研修院を修了した後、「原始人になるための豊唾者の所作」(1986年バタンゴル小劇場)を発表。その後、演出家、俳優として活動。「本」「脱却」「エレファントマン」「99ストレス儀式」などの演出・出演。演劇「ハムレットマシーン」の俳優として20年間の長期公演を行う。映画「刑事」「暗殺」などにも出演。劇団シアターゼロの代表であり一坪劇場を運営している。

次回公演

die pratz 現代劇作家シリーズ8

「ハムレットマシーン」フェスティバル 参加

2018年4月20日(金)～22日(日)@d-倉庫

artissue



10

舞台芸術専門誌
前衛(的)芸術
みんなのアバンギャルド

特別企画 今求められる「ハムレットマシーン」

『ハイナー・ミュラーの「ハムレットマシーン」——ユートピア喪失の時代に——』市川明

『過去／未来からやってくる亡霊HM?』谷川道子

『「ハムレットマシーン」フェスティバル開催に向けて』金原知輝

『ハイナー・ミュラーと演劇の革命』西堂行人

韓国の怪優シム・チョルジョン

『沈哲鐘～たった一人の俳優...世界を広げる～』韓允禎

artissue

発行・編集 artissue編集部
編集部 金原知輝 林真由子
http://www.d-1986.com/artissue/
E-mail/ artissue2@gmail.com
デザイン/林慶一

カンパ募集!!

現在、「artissue」は編集部の自費のみで運営・発行しています。まだ試行錯誤の段階ですが、応援して下さる皆様からのカンパをお願いします。集まったカンパは今後の運営資金として大切に使用させていただきます。これから前衛(的)舞台芸術について多くの方に紹介していきたいと思っています。いくらでも構いませんのでご支援のほど宜しくお願い致します。誌面広告も募集しています。

振込先: 郵便振替 00130-9-359857 「artissue」 ※備考欄にカンパとご明記下さい。
他行からの振込 ゆうちょ銀行 019 当座 0359857

ハイナー・ミュラーと演劇の革命

西堂行人 Kojin Nishido 演劇評論家 明治学院大学文学部教授

演劇評論家。2017年4月から明治学院大学文学部芸術学科演劇身体表現コース教授。著書に『ハイナー・ミュラーと世界演劇』（論創社、1999年）。近著に『[証言]日本のアングラ』『蜷川幸雄×松本雄吉―二人の演出家の死と現代演劇』（作品社）。編著『唐十郎特別講義』（国書刊行会）がある。

1.危機の時代とミュラー

危機の時代にハイナー・ミュラーが呼び出される。

わたしはこれまで幾度となく、この相関関係を確認してきた。わたしたちが東京で「世界演劇講座」を通じてミュラーを取り上げてきたのは、1994年が最初だった。時代は、まもなく大きな断絶期を迎えようとしていた。1995年には阪神淡路大震災があり、地下鉄サリン事件が起こった。天災、人災を問わず、日本国内に何か大きな亀裂と深淵がある。ミュラーはそうした「穴」の所在を探り当てる指針になるのではないかとわたしは直観した。

21世紀が始まり、2002年に金沢、03年に東京で、「ハイナー・ミュラー／ザ・ワールド」(HM/W)のフェスティバルを開催した。その前年、すなわち2001年に米国同時多発テロがニューヨークで起こった。歴史的な大きな危機の前後にも、ミュラーは登場する。「ザ・ワールド」としたのは、1995年前後の国内事情とは違って、2001年は世界中を巻き込むグローバル化の中での事件だったからだ。しかしわたしにとっては、両者は地続きに感じられた。日本の危機は帝国化した先進諸国のそれとほぼ相似形で訪れる。しかもその予兆は、実は世界のいたるところで顕在化し噴出していたのである。

2003年を境に、ミュラーに関するプロジェクトは跡絶えている。その理由はいくつかあるが、この年をピークに、それ以後、日本国内の演劇が急速に保守化していったことも、ミュラーの存在を見えなくさせている理由の一つだろう。言い換えれば、2003年までは、日本国内で、演劇革命の状況は決して“悪く”はなかったということになる。

Heiner Müller



それから14年経って、ミュラーを再起動させ、時間の停止に楔を打ち込もうとする者たちが出てきた。小さな萌芽かもしれないが、決して小さくはないムーブメントだとわたしは考える。また、そう念じたい。

もっともわたしは、ここ10年近く足を止めていたわけではない。大阪を中心に「世界演劇講座」を継続し(2006年～)、そこから生まれたプロジェクトとして、太田省吾に絞った企画に関わってきた。太田のエッセイ集のタイトル「なにもかもなくしてみる」という言葉に触発されて、幾人かの劇作家が短編戯曲を書き、リーディングを試みた。

そしてリーディング後にディスカッションが行なわれた。さらに2002年にHM/Wを開催した金沢で、太田省吾のミニフェスが2013年と15年に開催されている。

こうした企ては、2011年3・11以後の「なにもかもなくしてしまった」日本人の状況に対応している。太田の言葉は、沈黙にいたる言葉の喪失を描いたものであり、それは生活や共同体の歴史を失っていく東北の状況と不可分だった。危機の時代に太田省吾もまた「呼び出されていた」のである。

ここ20年余りの日本および世界に襲来した3つの危機、それに対抗する芸術の抵抗。それに倣えば、わたしたちは2017/2018年に4つ目の危機に遭遇していると言わざるを得ない。言うまでもなく、日本の戦後史上、最悪の事態が今まさに進行しているからである。安倍晋三政権のかつてない暴政と次々と塗り替えられていく民主主義。戦後平和の象徴だった「憲法9条」までもが平然と踏みにじられていく。いわば戦後思想の死、日本の文化の壊滅である。

ハイナー・ミュラーが召喚されているのは、そうした時代である。ミュラーはかつて「国家度が高まるとシェイクスピアが流行する」と言った。国家と国家が衝突し、世界の危機が招来される。シェイクスピア劇にはすでにそれが書かれていたのである。

ハイナー・ミュラーが登場する舞台が、図らずも準備された。2018年春。わたしたちは、そこで何が可能なのか。時代はその行く末を問おうとしている。

2.『ハムレットマシン』は21世紀の何を映すのか

1979年、フランスの演出家ジャン・ジュルドゥイユによって初演されたハイナー・ミュラー

作『ハムレットマシン』は、その後、世界中の様々な劇場に出だし、文字通り世界中を駆け巡った。

1977年、西ドイツの演劇雑誌「テアター・ホイテ」に発表されたわずか三頁足らずの小テキストは、まずケルンの劇団に響応された。が、この極上の素材を彼らはいま調理できず、上演は半ばにして頓挫した。“何故自分たちは上演できなかったのか”が一冊にまとまるほど、前代未聞の厄介な代物が世に誕生してしまったのだ。上演は難しいが、どこか強烈に惹かれるところがあって挑戦してみたいなる。この清濁あわせもったファルマコンは、旧東ベルリン在住の皮肉屋の手を離れて、野心的な演出家が腕前を競いたくなる絶好のテキストとして、世界に向けて発信された。

『ハムレットマシン』は、ドイツ(ただし東独=DDRでは長らく上演禁止だった。)はもとより、フランス、ベルギー、スペイン、イタリア、オーストリア、アメリカ、カナダ、南米と飛び回り、アジアにも持ちこまれた。なかでも、ニューヨーク大学の学生を使って上演されたロバート・ウィルソンの『ハムレットマシン』(1986)は、ミュラー自身が唯一賞賛する上演であり、難解で上演が不可能とされるテキストを見事に可視化したものとして声望を獲得している。ウィルソンは2017年になって、イタリア・フィレンツェで同作を新作上演している。わたしは未見だが、いずれヨーロッパのどこかで観る機会を得るだろう。この作品は、2017年のヨーロッパ演劇賞に輝いた。

ところでウィルソンは、1986年の初演にあたって、従来あるようなテキストの演出を試みなかった。すなわちテキストから意味を読みとり、解釈を施して、俳優の演技によって世界を構築=再現するという方法をとらなかったのである。その代わりに、鉱物的な塊として結晶されたミュラーの言語を解凍し、ウィルソン自身が造形したインスタレーションの空間に人物を散りばめ、あたかも空間に詩を書くように絵柄を配置していったのだった。

舞台には、一台のテーブルと三脚の椅子、そして一本の木が配されている。三人の女優が椅子に腰かけ、その前に老女が座り、その間を縫うようにして、オフィーリア、ハムレット、ガートルード、クローディアス(とおぼしき人物)らが泳ぐように運動する。それと対称的に、他の俳優はオブジェの如くに林立する。

一つの場面が終わると、この構図はそっくりそのまま九〇度回転し、次の景へと引き継がれる。そして登場人物たちのしぐさまでもが、ほぼそっくり反復されるのである。こうして五つの景と導入部を含めて六つの場面が、下手の壁を最初の背景(ホリゾン)として始まり、次々と移動して『ハムレットマシン』の言葉が複数の俳優たちによって<朗読>されていくのである。ただし四番目のシーン「スケルツォ」(実際のテキストでは第三景)では、ホリゾン幕が舞台と客席を遮るように降ろされる。それをスクリーンとして、テキストの言葉のテロップとともに映像が流されるのである。

ウィルソンはミュラーのテキストを自分の造形した空間に



ROBERT WILSON:Hamletmachine©Lucie Jansch

引きこみ、言葉を環境化していった。演出家が劇作家のテキストに引っ張られず、ウィルソン自身の劇世界へ言葉を見事にたぐり寄せ使いこなした格好の例が、この舞台なのである。

『ハムレットマシン』は、シェイクスピアの『ハムレット』を出発点としているが、決してその要約や換骨奪胎に留まらない、不思議な構成体を持っている。いわゆる古典作品の「現代化」とまったく異なる手つきで『ハムレット』劇が調理されているのだ。

たとえば、ミュラーはシェイクスピアの造形したハムレットやオフィーリアを彼の劇作品にも登場させているが、必ずしも原作と同一のキャラクターではない。原テキストから読みこんだ<ハムレット像>をできる限り拡大、敷衍し、いわば男性原理の容器として、<ハムレット>を彫琢する。それは、作者のミュラー自身をも包括しうるほど巨大な容量を持ち、同時代の民衆までもそこに集約してしまうのである。ミュラーの<ハムレット>は近代的なキャラクター(個性)をはるかに超え、それ自身が一種の機械(マシン)と化してしまったと言っていい。

オフィーリアもまた女性原理を包括するマシンであり、時には歴史や時間という概念まで、そこに収容しうるのだ。

とすれば、ハムレットとオフィーリアという<マシン>を二つの核とするこの作品は、人間存在のありかたと、氷河時代から近未来の時間まで射程に収める歴史性とが交錯する人類全体のメタファーと考えられないだろうか。多くの演出家が、このテキストに魅力を感じたのも、このテキストにスケールの大きさと、誰もが参入可能な「開かれたもの」を嗅ぎとり、自分の考えているモチーフを投げこみ、活用できる自由さを感じとったからに他なるまい。だが、この自由さ

は、同時に厄介な実現不可能性をも抱えこんでいることを忘れてはならない。ことに、近代的な戯曲の再現的演出では、どうにも太刀打ちできないのである。

1990年3月、旧東ベルリン、ドイツ座において初めてミュラー自身によって演出された『ハムレット／マシン』は、シェイクスピアの『ハムレット』と融合させた七時間半もの超大作だった。そこでミュラーは、『ハムレット』という彫刻作品と、そのデッサンたる『ハムレットマシン』を巧みに化合し、まるで演劇のもつ巨大な宇宙がまるごとぶちまけられたかのような野心作に仕上げた。演劇の歴史のもつ豊かさや厚み、それを一瞬断ち切って佇立する時間。そこでは二〇世紀演劇のアヴァンギャルドたち――プレヒト、アルトー、ベケット――の偉大な功績が逐一畳みこまれ、同時にそのいずれもが宙吊りにされ、破碎し尽くされてしまう不屈不撓の批評精神、演劇の清濁あわせ呑むファルマコンが、この作品で確実に息づいていたのである。

『ハムレットマシン』は、20世紀最後の、そして最大の実験だったといっても過言でない。21世紀を迎えた現在、戦争と革命を包括したかつての『ハムレットマシン』はどのような主題を招き寄せるのか。新たな戦争到来の危機? 革命不在の見通しのきかない絶望? それとも資源の枯渇と文明の破綻だろうか。冷戦終結後の新たなパワーポリティクスが顕在化する中、『ハムレットマシン』はどんな時代の相を浮かび上がらせるのだろうか。それを実践を通じて解き明かそうとすることこそが、今回のフェスティバルで意義であろう。

註；2は1991年に執筆した「さまざまなハムレットマシン」に補筆したものである。