

偶有性の演劇——太田省吾とバストリオの近くて遠い関係について

わたしは驚いていたのだった。こんなふうに演劇が作れるのか、という素朴な驚きである。こんなふうに、が、どんなふうになのかの説明を試みるのがこの文章の趣旨になる。ところで、バストリオの今野裕一郎さんは、

太田省吾が『聞こえる、あなた？—fuga#3』でやりたかったのは、今作のバストリオ……のような上演だったんじゃないかな。

という、わたしが観劇後に投稿したツイートに興味を示してくれた。そこで、せっくなので、太田省吾とバストリオの本作をつないでいる線について、やや長い私見を述べさせてもらいたい。それでわたしがどういうふうに驚いたのかも説明されるはずである。

いわずもがな、太田省吾（1939-2007）は、1977年に初演された『小町風伝』をきっかけに、「二メートルを五分で歩く」遅いテンポと台詞が削ぎ落とされたテキストからなる「沈黙劇」の地平を切り拓いていった劇作家・演出家だ。1999年には京都造形芸術大学（現・京都芸術大学）に新設された「映像・舞台芸術学科」の学科長に就任。舞台芸術に関わるまったく新しい実験的・実践的な教育現場を作り上げた。そこで撒かれた未来の種は着実に芽吹いていき、現在では若手・中堅に当たる上演系芸術の担い手たちが、それぞれの現場でユニークな活動を展開している。

今野さんは映像・舞台芸術学科で佐藤真に師事してドキュメンタリー映画について学んだという。だから太田省吾と直接的な関係があるわけではないようだが、わたしは、たしかに、太田省吾とバストリオの「近しさ」を感じていたのだ。バストリオは太田省吾が目指した地平のなにかしらを共有している、のかもしれない。確かなことはわからない。でも、もしもしていたら、と見えない線を引いてみる。

1. 太田省吾と「沈黙劇」の頓挫

2005年に上演された『聞こえる、あなた？—fuga#3』（京都芸術劇場・春秋座）は、太田省吾が最晩年に手掛けた、作・演出としては最後の作品になる。わたしは、氏の逝去後に発売されたDVD-BOX『太田省吾の世界』に収録された本作を視聴したのだが、そこでもっとも強く印象に残ったのが、身体と空間のアンバランスなちぐはぐさだった。俳優のひとりひとは身体に負荷をかけて力んでいるのに、身体の配置も含めた舞台空間／セノグラフィの設計は、とても散漫なのだ。舞台上に張り巡らされた水道管のあちこちから水がポタポタと漏れ出たり、滴り落ちたりしていて、俳優たちは舞台のあちこちで寝そべったり、呆けたりしている。さらに加えて、後方のスクリーンには舞台を上空から見下ろしたリアルタイムの映像まで流れ、ラストシーンではカメラに記録された映像が早回しの逆再生でスクリーンに映し出される。

つまり本作は、一方では張り巡らされた水道管・カメラのメディウム・メディアを介して、複数の・多視点的な空間のコラージュが志向されている。他方で、俳優のパフォーマンスは不可視の制約(負荷)を引き受けることで、代替不可能な——絶対的に彼女／彼でなければならない——固有の身体の現前を目指している。身体に中心化されるフィクションの構築と、メディアに媒介された知覚をパッチワーク的に組合わせる時空間の構成。どうにもチグハグなのだ。けれどわたしはこのチグハグさに太田省吾の苦闘を見たような気がしたのだった。

どうしてそんなことになったのか？ 端的に言えば、太田省吾の演劇論で繰り返し語られる〈生命存在の肯定〉という思想的主題に孕まれていた困難が誤魔化しのきかないところまで追い詰められていったからだ、と思う。

「現代の基本的な課題として、生命存在としてのわたしたちをそのものとして肯定する方法が問われ」ている(『舞台の水』)。太田は繰り返し〈生命存在の肯定〉を口に——文章に——していた。また、そのためには要約・概念化するまなざし——たとえば「この」花をバラと名付ける＝カテゴライズするまなざし——を退ける、「〈これ〉を〈これ〉とするための方法」が必要だと主張した。けれども、その裏には「生の肯定」をわざわざ強調せねばならないほどに強烈な「生の空虚」が抱え込まれていたことも思い出しておきたい。

この世に生まれた自分の根拠や生きる目標を考えだそうとする時、それは自分を偶然の産物とは思わずにすむようにし、偶然を嫌い、偶然から遠ざかろうとしているのだとはいえないだろうか。偶然を認めるとわたしたちの生の根拠を失くすように思えるのだ。(「出あいの風景」)

太田の〈生命存在の肯定〉論は、生きる意味に絶対的な必然を見出したいという欲望と、そんなことは到底不可能であり、ある時代のある地域に生を享け、特定の国・民族・人種・階級・宗教・ジェンダーに属するこれこれの者であることに必然的な意味はない、偶然の産物に過ぎないという偶有性——他でもありえた——の不安を源泉とする「生の空虚」の両極において成立していた。

そこで——少なくとも 80 年代後半以後の——太田が採用した上演の戦略(のひとつ)が「沈黙劇」だった。それは、意味的・ドラマ的な解釈のまなざしを「～ではない」と突き返す絶対的な否定性、すなわち「沈黙」のパフォーマンスによって、意味的・ドラマ的な解釈が決して届かない深淵／無としての〈これ〉を人間存在の本質としてほめかしつつ、そこに〈この人〉でなければならない絶対的な必然性を見出し、肯定する方法だった、と言える。

『聞こえる、あなた？—fuga#3』でもその沈黙の形式は部分的に引き継がれたが、結局、「演劇に未来はあるか？」と題されたシンポジウムでは、太田自身が「[沈黙は]充実しているの？ 充実っていうのはあるの？」という疑問を抱かざるを得なくなってしまう。深淵としての〈これ〉は単なる捏造、見せかけに過ぎないという虚構化・相対化の視線を退けることができなくなったのだ。こうして沈黙劇——身体の直接的現前——による〈生命存在の肯定〉の企ては頓挫するこ

とになった。

とはいえ、沈黙劇の“頓挫”は、1970年代後半以後、ファッションや旅行や映画や演劇、諸々の文化的価値がアイデンティティ（らしさ）を意味づけるための差異化の記号として商品化される消費社会の潮流において、歴史的な必然であったと思われる。広告イメージが「現実」の欲望を作り出し、映画やテレビに媒介されて「現実」の感情やアイデンティティが作り出されるのであれば、それ自身固有であるはずの「身体」も、ステレオタイプな劇＝ドラマの模造品として相対化され、知覚されるようになるからだ。逆に言えば、少なくとも1981年に初演された『水の駅』の時期から、太田は生活世界のリアリティをすべて根こそぎに虚構化する——軽薄な、と言われた——消費社会の到来にこそ抗っていたと考えるべきだろう。

いずれにせよ、その果てにあるわたしたちの〈身体〉はもはや虚構的な統一性すらも失い、YouTube、Twitter、Instagram、Netflixのようにデジタル資本に包摂されたメディア・文化産業が提供する無数の小さな物語がランダムに接続される一時的な仮宿のようなものになっている。ユーザーの好悪を統計的に処理するアルゴリズムに準じて、民族・宗教・政治・ジェンダー等のアバター的アイデンティティ（無数のキャラ）が出力／再編／再生産されるバーチャルな場所としての〈身体〉である。そこで自覚される相対的な生の偶有性——「これ」はわたしでなくてもいい——は、生の空虚と不安、その反動としての自閉の身振りをますます強固なものにしている。

では、それ自身の固有性を剥奪する社会的・政治的・経済的な諸システムへの懷疑と抵抗としてあった〈生命存在の肯定〉の筋道は、もはや完全に有効性を失ったのだろうか？ いや、しかし——バストリオの『一匹のモンタージュ』は、『聞こえる、あなた？』において試みられようとした〈生命存在〉を〈肯定〉するまた別の筋道／方法を実現しているのではないか？

2. 『一匹のモンタージュ』における〈生命〉の隠喩

わたしのうちに『聞こえる、あなた？』と『一匹のモンタージュ』を繋いだ印象の結び目は、なによりもまず〈生命存在〉の〈朗らか〉な肯定の感覚だった。しかしその〈生命〉の隠喩は、〈いま・ここ〉の〈私〉を基礎づける、社会的な意味世界を超越した〈類〉としての人間存在ではない。

会場となったSCOOLの真っ白な空間には、妙に生活感のあるさまざまな小道具が散りばめられ、左手奥の備え付きのキッチンではたいてい誰かが何かしら——わたしは料理を連想した——をしている。明確なドラマの筋はない。終演後のアフタートークによると、各々が「作者」として自分自身のパフォーマンスのタスク・プロット・テキストを作り出しているとのことだ。（「作」には全員の名前がクレジットされている）。じっさい、彼／彼女らのパフォーマンスには演出的なタスクや振付、演技のメソッドや戯曲のプロットを引き受けるさいの緊張やこわばりがなく、いくつものフィクションのフレームを出たり入ったりしながら、それぞれが独自の時間を紡ぎ出していく。

冒頭、「今野」が「閉じ込められている感じが嫌でこういう場所でやるかどうか迷った。風通しを良くするために、なるべくいつでも出入りできるように作った」といった趣旨の内容を観客に伝え、「高橋」と「中澤」が「ウクライナのどこかの街の人が来てた服」（と発語して）のポケットに入っていたという設定で、ひまわりの種を取り出し、「中澤」がその種を植えるような動作をする。郷愁を誘う音楽（上演テキストには「ウクライナの歌」とある）。それからモノローグ、ダイアログ、演劇的な場面、ギターの弾き語り、サックス演奏、音響、ドローイング、ダンス、ワークショップの実演、プロジェクション、アップルウォッチを用いた小芝居、そして「休憩」までも含みこんだメディアを横断する諸パフォーマンスは、断片的なシークエンスを繋ぎ合わせながら、空間で詩を編むように展開していく。

こうして振り返るだけでも、音、光、身体、小道具、映像、演劇、さまざまな感性的な媒体が自由に使用され、凄まじく高密度な情報が上演の瞬間瞬間に生起していたことが察せられるだろう。そして、本作における〈生命〉の隠喩は、この高密度な情報の生起と関係する。終幕手前のシークエンスに目を向けてみよう。

坂藤 野良猫が窓の外からこちらを見てた。見てるとどっちがどっちか分からなくなった。
そのときわたしは、同時に一匹だった。

これまで使用されてきたビニール、スカート、キャミソール、ギター、キャンプチェア、傘、銀のたらい、ペットボトル、植物、種、おにぎり、黄色いケース、色とりどりの布、落書き、そして、上演空間に注がれ、滴り、醸され、描かれ、書かれ、響いてきた情動と知覚の痕跡が散乱した場所に立った「坂藤」はそうした言葉を口にする。そこから舞台中央に歩を進めた「坂藤」と近距離で向かい合った「鈴木」は、

坂藤 この距離だとうつるかな
鈴木 うつると思う

と、言葉を交わし、上空を見上げた二人の「ば」の破裂音で荒々しいサックスの音色が、雷鳴のようにほとばしる。その暗がりの中、スクリーンにはクローズアップされた茶猫の写真が映される。

観劇時にも——にこそ——了解されたが、「うつる」は、上演テキストにおいて「映る／感染る」と書かれている。これはまた「移る」「憑る」とも翻訳できる。上演の途中で何度か——意味的・形象的に——言及される COVID-19、細菌や粘菌、直前に床に投げ捨てられるマスクといった要素と結びつく「感染る」は、新型コロナウイルス感染症をめぐる社会的・医学的・生態学的な文脈を呼び起こす。それは同時に、タイトルに明示されている「モンタージュ」や、壁に投影されるイメージとの結び目で「映る」に転じ、相互の目に「映る」姿形、さらに「坂藤」の「どっちがどっちか分からなくなった」との繋がりから、姿形というよりも主観的・現象学的な世界

が相互に投影される官能＝感応的な憑依(憑る)の文脈を形成する。

さらに、「感染る」「映る」から「移る」への換喩的なズレ込みによって、飛沫する＝「移る」ウイルスや細菌がクローズアップされるとともに、ウイルスなり細菌なりが体内に侵入し、免疫細胞の働きが高熱その他の症状として身体に現れることと、他者の身体の投影＝「映る」、想像的な憑依＝「憑る」が重層的な媒介となり、二人の身体の上に、そのどちらでもあり、どちらでもない、「一匹」の想像的身体を投影するのである。

これを言葉遊びだと勘違いしてはいけない。こうした換喩的にズレつつ重なる意味の類縁が、この場面の提示によって一挙に串刺しされ、まったく同時に、どの意味にも還元されない相互翻訳的な関係の生起として了解されるのである。

だからひとまずこのように言ってみる。(本作における)バストリオ的〈生命〉とは、「うつる」に凝集される相互翻訳的な関係の密度である。太田省吾が『聞こえる、あなた？』で手をかけながら果たせなかった〈肯定〉の糸口は、こうした意味での〈生命〉に隠されている。

3. 「水」の衰弱

両作を結びつける〈生命〉の隠喩としての「水」に着目したい。沈黙劇の形式を決定づけた『水の駅』の舞台装置が、細長い水が流れ出る取っ手の壊れた蛇口であったことはよく知られている。戦後の焼け野原にボツンと残された水場という同作の舞台設定を鑑みれば、「水」は焼け野原をうろつく——死者とのあいだに引かれる境界を曖昧にした——ひとびとが求めてやまない生命と再生の象徴である。その後の作品でも「水」の要素はさまざまに変奏されて取り入れられていくが、『聞こえる、あなた？』における「水」は、いかなる神秘的な象徴性も帯びることなく、むき出しになった水道管から無意味に漏れ出るものになっている。

それでは、『一匹のモンタージュ』ではどうなっているかというと、『聞こえる、あなた？』でかろうじて人間に所有されない自然として位置づけられていた「水」が、コンビニの棚に商品として並ぶようなペットボトルの「水」になり、無造作にぶち撒けられる。

太田省吾は「水」が暗示する生命の神秘はフェイクにしか見えないことを、すでに知っていただろう。それでも、水道管から漏れる「水」が床に溜まっていく、偶然を装った必然の仕掛けを導入することで、〈世界〉の統一的な全体性をかすかに予感させながら、同時に、入り組んだ水道管の分岐した端々から漏れ出る「水」の存在によって、別様にありえるかもしれないという偶然性が織り込まれた空間を構想してみせた。そこではコスモポリタンな〈生命〉的共同体を夢見るのではなく、たまたま隣り合うひとびとがバラバラなままに出会いうる時空間の生起が目指されていた、はずなのだ。

「出あいの風景」という先に引用したエッセイの続きでは、張り巡らされた水道管のイメージを先取りする「偶然の網の目」の力について語られている。

しかし、もう一度言うが、わたしたちの生に貴重さが感じられるのは偶然の力を感じる時

だ。偶然の網の目を通して、今ここにすることが貴重さを感じさせる。／とすると、「出あい」は、偶然を嫌って生きようとしているわたしたちに、時おり偶然の力を届けられる賜物にちがいない。（「出あいの風景」）

しかし、「偶然の網の目」から、「今ここにいることの貴重さ」を導き出す論法は、結局のところ、あらゆる合理的な法則を超えた神秘として、偶然の「出あい」を運命化するものではないか？ここにも「沈黙」の否定性に内的必然の発露を期待する「沈黙劇」の技法と同様のロジックが見いだせる。「出あい」の意味は「今ここにいることの貴重さ」という事後的な物語に回収されることで、運命的な必然性に転化するのである。

『聞こえる、あなた？』に看取される俳優の「力み」のうちにも同様のメカニズムが働いている。その「力み」とは、偶然の「出あい」を必然に転化しようとする——が、失敗し続ける——ことの「無理」であり、そのような劇的作法に立脚したドラマ的なコミュニケーションにおいて、多視点的・分散的な舞台構成に内在していた「偶然の力」を制約し、規制するという矛盾の露呈だったと言える。

それでは、すっかり象徴的な強度を衰弱させた「水」が登場する『一匹のモンタージュ』において、偶然の「出あい」はどのように位置づけられるだろうか。

4. バラバラなままで隣り合う

まずなによりも指摘しておかなければならないのは、『一匹のモンタージュ』では、そもそも偶然と必然を対立させる枠組みそのものが破棄されている、ということだ。

たとえば、「今野」の水をまく身振りの唐突さからは、心理的な動機も、舞台上のなにかしらに影響を与える意図も感じられない。何らかの語りうるドラマがそこにはない。「とにかくやりました」というふうなのだ。

もちろん、個々の実演者はコロナ渦を契機に家で料理するようになったこと、野生動物やハイイロオオカミにまつわる寓話的な物語、サクスの演奏が原因で前歯を抜歯したエピソード、相互的な身体感覚の同期を試みるパート、家族に関する対話など、演劇的な登場人物を演じたり、パフォーマーとして振る舞ったり、演説的な、あるいは詩的な語りを見せたりすることもあるが、それら次々と移り変わる諸断片の意味や状況を捕捉するのは極めて困難であり、ドラマ的な時間性は完全に解体されている。さらに別のシークエンス、ノイジーな身振り・音響・タスク・プロジェクションがほとんど直接的な関係を取り結ばないまま同時並行で進行するため、個々人の「行為」や「出あい」の必然的な意味など導かれようがない。

「出あい」の断絶を示す、象徴的な台詞を引用しよう。

中條 ごめなさい、聞いたとしても、たぶんわからない、と思うんです
本藤 はあ

中條 僕のおばあちゃんのことならわかるんですけど、本藤さんのおばあちゃんなんで

「あなた」のおばあちゃんのこととはわからない。つまり、彼／彼女たちは「たまたま隣り合うひとびとがバラバラなままに」、言い換えれば、コミュニケーションの不可能性を前提とした宙吊りの場所で、希望も絶望もなく、「出あい」の必然を求めるでもなく、ただバラバラなままに隣り合っている。

それは、ときに太田が嘆いてみせた「コミュニケーション不全」の無残な露呈だろうか？ コミュニケーションを統括する共通の基盤が壊れているという意味ではたしかにそうだ。たとえば、たびたび話題になるように「演劇」で思い浮かべられる「演劇」は百花繚乱であり、常に同じ対象を指し示しているとは限らない。誤読・誤解を前提にしなければ〈他〉とのコミュニケーションが成立しない不安定な情報環境の中では、「あなた」の「おばあちゃん」と同じ意味を受け取り、共有するという発想はあらかじめ断念せざるをえない。

しかし、そのうえで演劇は、文化的・政治的・社会的・非人間的な〈他〉との絶え間ない交渉が「偶然の網の目を通して」開始されるコミュニケーションの媒体となりうる、新たな「集合」のフォルムを発明しなければならない、のではないか。そのためには、太田が想定していた運命的な「出あい」の美学とは異なる「出あい」のフォルムが要請される。もちろん、わたしはバストリオがすでにこのプロジェクトに着手し、独自の展開を試みていると言いたいのだ。

5. 〈偶有性の演劇〉と「出あい」のフォルム

前節で、わたしは「偶然と必然を対立させる枠組みそのものが破棄されている」と述べたが、それは偶然性の次元そのものの消滅を意味しない。むしろ逆である。「偶然の網の目」を、「偶然の網の目」のままに〈繁殖〉させるフォルムを編み上げていくのだ。

前節で確認したとおり、モンタージュ的な時間の断片化は、コミュニケーションの主体の同一性を担保していたドラマ的時間の統一性を破壊する。それは同様のドラマ的時間に属していた他者とのつながりも断ち切ってしまう。

こうした時空間の構成によって、実演者たちはバラバラの非関係のままに他人たちと隣り合うことが可能になった。ただし、これは帰属性の宙吊りというより、複数化であることに注意したい。絶え間なく生起する複数のフィクション＝関係性の侵食は他人たちの帰属性を複数化し、上演において付与されるあらゆる属性や立場性を相対化する。つまり、どのような関係で定義される存在になろうと、それはすべて相対的な偶然であり、主体の固有性の根拠となる必然性の次元は、少なくともリテラルにはそれを主張する基盤を喪失する。あらゆる属性、事象、形象が他でもありえたかもしれないという偶有的な水準に移行するのである。

橋本 まだ水はありますか
まだ空気はありますか

まだ音はありますか
まだ色はありますか
まだ言葉はありますか
まだ生きものはいますか
まだ川はありますか
まだ感覚はありますか
まだ心はありますか

「橋本」の口を通じて流れる「まだ」と「もう」のあいだで宙吊りにされたアレゴリカルな〈現在〉は、「必然」が追放された諸事象・事物の震えを象徴的に伝えている。他でもありえたかもしれない確率的な偶有性に寄って立つならば、水、空気、音、色……のように、〈現在〉の人間の生活様式を規定している諸概念でさえ別様でもありえたという可能性の空間に置き直される。

ただし、それは「本当にあるのだろうか？」という存在論的な懐疑ではないことに注意したい。つまり、太田の演劇論と実践を強く規定していた、死から見返された人間の有限性（実存）を見つめる態度ではないということだ。太田は必然性の様相で現実を見ようとしたが、バストリオは偶然性の見地から現実を見ようとしている。バストリオと太田省吾はさまざまな既成の枠組みの外から〈生命存在〉を見返そうとする態度において限りなく近接するが、必然と偶然のどちらに依拠するかにおいて決定的に分岐するのである。

だから、太田省吾の演劇を〈実存の演劇〉として、バストリオの演劇を〈偶有性の演劇〉と呼んでみてもいいだろう。もちろん、偶有性に条件付けられたフィクションの構想を、じっさいの上演に結実させるのは並大抵のことではない。そのひどく困難な挑戦を、バストリオは実現してみせたのである。では、それはどのような「出あい」を可能にするだろうか？　しばらく塩漬けにしていた「水」のモメントから〈偶有性の演劇〉に見いだされる「出あい」のフォルムにアプローチしてみよう。

「今野」が唐突に床に撒いた「水」は、その後も「今野」や「黒木」の手で、水差しや霧吹きなども使われて、床を徐々にびしょ濡れにし、ときおりタライかバケツかに注ぎ込まれる。すでにお気づきかもしれないが、バストリオのパフォーマンスにおける「水」の使用は、それ自体が「生命」のメタファーとして機能しているわけではない。むしろ、それは、諸関係の結び目のひとつでしかない。しかし、逆に言えば、諸関係と複数の結び目を形成することによって、健康や自然を表示する消費的な記号でしかなかったペットボトルの「水」が、事象としての〈具体性〉を帯び始める。「うつる」の例と同様に、「水」に結びつく諸要素の文脈・枠組みがめまぐるしく変転するなか、ブレやズレをとめないながら凝集されていく相互翻訳的な関係の密度が〈具体性〉の強度として顕在化する。

ここで言う〈具体性〉は、「水」の本質化でも実体化でもない。諸関係が凝集される仮宿としての〈具体性〉である。冒頭で「中澤」が撒いた種、映写されるミドリムシ、上演の終盤で「中条」がタライに満たした水に顔を突っ込む行為、さらには民間航空機がウクライナの上空を迂回

するフライトマップ、赤いテープの境界線が空間を複数のに分断していく光景、あるいは、水と生物と血と境界の結節点になる

坂藤・橋本 朝になるとヒグマが川にやってきた
ヒグマは海を引きちぎって食べた
山が海を噛み砕くと波が走った
ヒグマの胃のなかでわたしは溶けた

というテキスト、その他もろもろ—アメーバ、空気、接触、換気、しゃべること、粘菌、吹き抜ける風、エクアドルの木、燃やした匂い、野生動物、森——との物質的・概念的・イメージ的な連関のネットワークは相互に絡まりあい、他でもありうるかもしれないという確率的な偶有性の感覚を帯同しつつ、さまざまな仕方では区切られた国や事象や人体や道具や動物や微生物たちとの相互翻訳的なコミュニケーションの回路を開いていくのである。

太田省吾が一面で遠ざけようとしていた〈偶然性〉の結び目が〈他〉との関わりの中でつねにすでに不可避に発生し続けてしまうこと。互いに無関係だと思われているさまざまな事象・現象を横断する多方向的な関係性が、次々と〈他〉の意味や形象と絡まりあいながらそれらの意味や形象を異なる枠組み・文脈に転移し、翻訳し、複雑に〈繁殖〉し続けてしまうこと。ここで境界は超えるものではなく、すでに不可避に超えられてしまう仮の線引きにすぎない。

「偶有性の演劇」における「出あい」のフォルムとは、無数の偶発的な関係性がランダムに接続される一時的な仮宿——バラバラなままに隣り合う身体やバラバラなままに隣り合うモノモノ——を媒介（メディアム）に、相互翻訳的なコミュニケーションが編み上げられる〈繁殖〉のフォルムなのである。

ここで言う〈繁殖〉は、雌雄間の生殖関係に限定されない、トロープ（転義的比喩）の作用を介した意味や形象の自己増殖を指している。ドラマ的・実存的主体の対話的・超越的コミュニケーションに限定されていた情報伝達の回路は、主体を仮宿に、対話や沈黙の形式を〈繁殖〉のフォルムに変える〈偶有性の演劇〉によって、必然に閉じられていた〈肯定〉から、〈他〉がすでに常に織り込まれてしまう「偶然の網の目」の〈肯定〉に開かれたのである。

したがって、わたしは驚いていたのだ。こんなふうに演劇が作れるのかと、素朴に驚いていたのだ。『聞こえる、あなた？—fuga#3』が頓挫した〈生命存在の肯定〉という劇の理念は、〈いま・ここ〉の〈これ〉を肯定する意思を完膚なきまでに捨て去った「コミュニケーション不全」の〈他人行儀な仮宿たち〉によって、ふたたび、しかし不可逆的に更新されたフォルムを通じて、〈朗らか〉に〈肯定〉される筋道を見いだした。演劇に未来はあったのだ。

しかし、もしかしたら——太田が「虫男」に発見した〈生命存在〉はむしろ初めから〈偶有性の演劇〉を予感していたのではないかと。バストリオの演劇はわたしたちと複数の歴史に開かれたメディアムとしての太田省吾が翻訳的に接続される回路をも指し示してみせるのだ。