

フーゴー・フォン・ホフマンスタール 「ラインハルトの仕事」¹⁾

Hugo von Hofmannsthal, «Reinhardt bei der Arbeit» (1928)

ラインハルトについては、すでに数え切れないほど多くの文章が、あらゆる言語によって書かれてきた。だが、その本質は極めて単純である。ラインハルトの力は、要するに劇場という複雑な機構の真只中にある。一人の演劇人を目がけて押し寄せる数限りないものごと——詩句、演技、リズム、舞台装置、劇場運営——彼はこうした無数のものごとに総力をあけて立ち向かい、劇場全体を征服していく。彼ほどに劇場全体を支配できる者は、今後百年間は、まず現れることはないであろう。

今日では彼は国際的によく知られた人物であるが、私が見るところ、その名声と影響力の国際性は、オーストリア・ドイツ演劇という彼の出自に由来する。というのも、オーストリアやドイツの演劇とは国際性を基本とし、あらゆる方向から影響を受け入れてきたからだ。それは過去 300 年間の、つまりは 16～18 世紀にかけての普遍的ヨーロッパ文化から手渡された遺産である。ドイツの真摯な舞台のレパートリーとは——芝居もオペラも——実に戯曲の世界文学なのである。グルックやモーツァルトのオペラは、ワーグナーやヴェルディやベルリオーズのオペラと並んで、いつでも上演可能な演目である。芝居の舞台でも事情は変わらない。ソポクレスやモリエールやカルデロンが——シェイクスピアはいうにおよばず——日常的なレパートリーとして、ゲーテやシラー、バーナード・ショー、ハウプトマン、イブセン、トルストイと並んで、上演されるのである。もう一度繰り返すが、シェイクスピアはいうにおよばず、である。というのもドイツ・シェイクスピア協会の年鑑の統計には、ときには年間 3000 回におよぶシェイクスピアの上演が記録されるからだ。しかもそれは、ベルリンやウィーンの劇場だけが、シェイクスピアのある一つの作品をシリーズ上演した結果ではない。シェイクスピアは、ドイツ語圏全域で上演されるのである。バーゼルやインスブルックの劇場も、カッセルやケーニヒスブルク〔現在のカーレニングラード〕やヴィースバーデンの劇場も、負けず劣らず意欲的である。商用や観光で一年

間ドイツ語圏の国々をくまなく旅し、劇場のポスターを注意して見れば、そのおどろくべき事実に気づくかもしれない。そう、おそらく『シンペリン』や『ヴェローナの二紳士』や一部の「歴史物」——例えば『ヘンリー六世』——は例外かもしれない。だがそれ以外のシェイクスピアの全作品の舞台上演を見ることができるのである。いわゆる代表作のみならず、『尺には尺を』、『トロイラスとクレシダ』、もしくは『ジョン王』、『ヘンリー八世』といった作品も確実に見ることができる。こういった、あらゆる時代とあらゆる国々の劇場作品を網羅したレパートリーは、ドイツ演劇の大いなる長所であり、誇りである。ドイツ演劇はいまや百年をはるかに越える伝統に支えられた、ゲーテをはじめとする 18 世紀末の我々の偉大な詩人たちの遺産である。19 世紀に何度か、そして今また強力になった民族主義も、ドイツの舞台の普遍的な精神の本質を何一つとして変えることはなかった。しばしば多大な犠牲を払って宮廷劇場を維持してきたドイツの小君主たち、諸大学、知識人組織、150 年に渡ってドイツの劇場の観客となってきた、平均すれば非常に教養のある中流市民たち、ジャーナリストたち——あらゆる階層の国民が、政治的・社会的な見解の相違にもかかわらず、「高級な演劇レパートリー」の、この国際的で時代を超越した特質を維持することに関しては、意見を同じくしている。事態はこの教養ある観客が無残に破壊されてしまわない限り、変わらないだろう。今日のドイツでは教養市民階級のみならず、労働者団体もその一部である。6 世代を経て国民の血肉となったこの精神の指向に、ドイツの舞台の誇りは基づいている。ある点においてはヨーロッパ最高の舞台であるという、決して不当とはいえない自負の拠り所もそこだ。実のところ私には、ドイツ人の役者としての才能まで、同じように高く評価することはできない。この点に関しては明らかにロシア人がドイツ人よりも優れている。ロシア人と並んで、イタリア人も挙げておこう。ロッシ²⁾やサルヴィーニ³⁾やリストーリ⁴⁾やドゥーゼ⁵⁾のような役

1) [訳注] 翻訳に際しては、以下を底本とした。Hugo von Hofmannsthal *Gesammelte Werke in zehn Bänden, Reden und Aufsätze 1914–1924, Herausgegeben von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979, pp. 295–309.

2) [訳注] エルネスト・ロッシ (1829–96)、イタリアの俳優。国際的に活躍し、悲劇を得意とした。

者において世代から世代へと絶えず新たに花開いた最高級の役者の才能を考えると、そう思えてくる。フランス演劇、いや、より正確に言えばパリの演劇は、社交劇やレビューや笑劇においては他の追随を許さない。この演劇においては、パリ自身の姿が、無数のプリズムを組み合わせた鏡の中に映し出されるのである。だがそれはレパートリーの限られた演劇でもある。扱われるのはパリという一つの都とひとつの瞬間だけである。その瞬間とは、要するに今このときだ。それがパリ演劇の強みでもあり弱みでもある。イギリス演劇には輝かしい過去がある。史上最高の劇作家、シェイクスピアと、そのほぼ200年後におそらく史上最高の役者ギャリック⁶⁾が、イギリス演劇によって生み出されたのである。考えてみれば素晴らしいことだ。だが今、この国の演劇は病気だ。その病床には、バーナード・ショー、グランヴィル・パーカー、ゴールスワージーといった、賢明な、熟練の医師が集い、空しい努力を重ねている。英国の舞台ではなかなか高級なことが試みられることがある——実際、非常に高度な、素晴らしいことが何度も試みられているのだ。グランヴィル・パーカーの短かった劇場運営や天才的画家・演出家ゴードン・クレイグらの非凡な才能をぜひ思い出していただきたい——だが、そういったまさに高級な試みは、水流に書き込まれた文章のようなものである。河はとうとうと流れていき、文字は消えてしまう。多少とも高級な試みは、常にごくわずかな者の関心をひくばかりだ。一部の作家、画家、資産家、キューナード夫人のような女性のパトロン、彼らが意気投合し、レビューの高い、独創的な公演をスタートさせる。その結果といえば、多少の反響は呼ぶものの、少数者のサークルの範囲を超えるには至らないのである。大部分の観客、つまり国民は、芝居を見たくないと企業家を頼りにする。企業家は商業的成功しか考えないので、観客はますます自分たちの趣味から抜け出すことができない。企業家は観客を教化するのではなく、観客の言いなりになってしまうのである。

ラインハルトはここ20年間というものの、一つまたは複数の劇場で監督を務めているが、常に自分の趣味によって観客を導いてきた。まさにそのために彼は今日のヨーロッパにおいて、大衆にも芸術家にも文化エリートにも、等しく至高の権威とみなされている。彼はこの20年であらゆる国の劇作家の戯曲を数え切れないほ

ど上演してきた。だが、あえて言わせてもらおうと、その選択の基準が彼の趣味以外のものであったためしは一度もない。趣味、そしていまこの瞬間にこの作品をどうしても上演したいという欲求、ほとんど無邪気なまでの、子供のような想像力の衝動である。まさにこのような面を持っている人物であるがゆえに、彼は自己模倣もしないし、手馴れただけの仕事を繰り返すこともないのである。彼が新しい仕事に着手する様子は、子供が新しい玩具に手を伸ばすのと似ている。そこには夢想家特有の天真爛漫さがある。彼は観客を魅了する前に、まず自分自身を魅了したいのだ。舞台芸術に関する限り、「シュピールン〔演技する、演奏する、遊ぶ、等の意味を持つドイツ語の動詞〕」という重層的な言葉は、私の知る他の誰よりも、彼においてこそ、その本来の深い意味を表す。

しかし彼の想像力は、通常の間人とは比べ物にならないほど多くのものを求める。この欲求を満たすためには、偉大な戯曲家の作品が必要となる。さもなくば、少なくとも人間のある側面を特殊な形で映し出す、非常に独特な現代作家の作品である。それらが彼の「芝居」の下敷きとなる。そして彼の欲求をひとまず満たすような豊かな劇的な生命を作品に与えるためには、さまざまな、おびただしい役者たちが要るのだ。ちょうど偉大な画家が、パレットにおびただしい色彩を必要とするように。ラインハルトの求める舞台美術家、音楽家、技師、舞台照明家、振付師——彼らは他の劇場監督の下では考えられぬほど多くのことを求められ、そして使い尽くされる。ラインハルトは要求し、それぞれをそれぞれの限界を超えた地点にまで高めていく。つまり、劇場のために尽力する、もしくは劇場のために使うことのできるあらゆる人々、あらゆる考案、あらゆる才能、あらゆるアイデア、あらゆる神経、あらゆる知性を手の届く限り探し求め、使い尽す。そして彼のその腕は非常に長い——だが彼はこれらすべての素材や人間を実にあっさり使い切ってしまう。そして自分自身も同じように使い尽す。肝心なのは「彼の演劇」が出来上がることなのだ。その演劇とは、刻々と移り変わる、最高の輝き・調和・密度を求める彼の想像力に厳密に従うものでなければならない。なぜなら彼は企業家ではないし、創設者でもなく、台本係でもないのである。先駆者や前衛ですらない。金や権力を求める人間ではないし、思想家でも体系主義者でもない——彼は幻想家なのだ。そしてこの幻想家は

3) [訳註] トマツ・サルヴィーニ (1829-1915)、イタリアの俳優。リストーリ一座で悲劇役者として活躍した。

4) [訳註] アデライデ・リストーリ (1822-1906)、イタリアの女優。悲劇を得意とし、国際的に活躍、ときにはサラ・ベルナルよりも偉大な女優と評された。

5) [訳註] エレオノーラ・ドゥーゼ (1859-1924)、イタリアの女優。形式的な写実主義から脱し、内面的な感情表現において傑出していた。

6) [訳註] デイヴィッド・ギャリック (1717-1779)、イギリスの俳優・劇作家。シェイクスピアの喜劇と悲劇の両方で名声を博した。

幻想の実現を望み、同時に減多にないほどの統制力やエネルギーを有している。

国境や時代の違いによる制約を彼くらい感じない人間はいなかった。この点において、彼はオーストリア・ドイツ演劇の偉大な伝統の、真の継承者である。ヴァイタリティーに溢れる人間であるので、彼は、はるか彼方のものであれ、昔のものであれ、すべてを一つの生命とみなすことができる。彼はどんなものも歴史的に見ることはない。全てを直接自分の目で、そして演劇人の想像力をもって、見るのである。馴染みのない芸術家、見知らぬ文明、遠く隔たった時代——このような制約は彼には存在しない。ダイアナ・マナーズ夫人であれ、フィレンツェのマリア・カルミであれ、ブダペストのダーヴァス嬢であれ、一人の美しい女性を見、派手な身振りの出来そうな体つきを見、ある程度表情の作れそうな美しい顔を見ると、彼は試してみるのだ。孤独な先駆者ゴードン・クレイグは、舞台を照明の変化によって支配すること、「色と形と動きからなる、常に変化する迷宮」を作り出すことを夢見ていたが、ラインハルトはクレイグから多くのものを借用した。それは事実であるが、しかしそれは借用したものから新しいもの、より力強いもの、本当の演劇によりふさわしいものを作り出すためにすぎなかった。何か借用したときは、常に貰った以上のものを与えてきたのである。彼は日本の舞台を一部借用し、ギリシア・ローマの舞台からも借用した。カトリック教会の儀式や祭礼行列にも多くを負っている。ヴェネチア、この世界で最も幻想的で演劇的な、歴史と建築の集積からなる町は彼の想像力を絶えず、尽きることなく刺激した。山村で村人の行列を見ても、美術館で一枚の絵を見ても、彼は想像力の糧となるものを得ずにはいないであろう。だがこうしたすべての物から彼がつくり出すのは完全に統一された、まったく個人的なものである。そしてどうやらそれは無限であるらしい。

私は彼が頭角を現し、「おもしろい若手劇場監督」から、ドイツ演劇界の第一人者へと登りつめていった年月をよく覚えている（キャリアを開始したとき、彼は26歳だった）。それは三段階に分けられる。まず彼は自分の劇場の中で確かな地位を確保した。ついでベルリン第一の、さらにはドイツ第一の地位を手にいれていったのである。最初の段階とはゴーリキーの『どん底』の上演である。つまり「リアリズム」演劇だ。このラインハルトの上演で卓越していたのは、まずは配役である。この作品にはおびただしい役があり、しかもどの役も大役ではないのだが、そのすべてに卓越した役者を配したのだ。その三分の二は新顔の、ラインハルトによって発見された人々であった。アンサンブルは見事なものであっ

た。公演全体の背後に、あの秩序とリズムの本能の存在が初めて感じられた。それによって芝居の一つ一つの瞬間にはアレグロからレント、フォルテシモからピアノシモにいたるさまざまな素晴らしいニュアンスがつけられていた。以後、彼の公演では何度も感じられることになる感覚である。舞台全体としては、同じころスタニスラフスキーがやり始めていたものに似通った質を持っていた。次の段階はしかし『真夏の夜の夢』である。まったく異なる世界の扉が開く。『どん底』では非の打ち所のないニュアンスの演技が次々に繰り広げられていたのに対し、ここでは演技はほとんど二の次であった。それほどまでにすべては躍動し、踊り、音楽に近づいていたのである〔別出の「『真夏の夜の夢』1905年公演の演出の手引きから」参照〕。三つめの段階はソポクレスの『オイディプス王』である。またもやまったく新しい世界、まったく新しい演出スタイルである。それは圧倒的な舞台効果を伴っていたので、ミュンヘンの巨大な展示会場で初演されたのち、2年間あらゆるドイツの都市を回り、さらに北欧、オランダ、ポーランド、ロシアで上演されたのであった。この3つの公演を手がかりに、「ジャンルとしてのラインハルト」とでもいうものの本質が何であるのか突き止めることは、ただ一点を除いてまったく不可能である——そもそも台本に用いたのが、かけ離れた時代・文明の産物である、まったく相違った文芸作品なのだから。その一点とは、性格の異なるこれらの公演それぞれに独自のリズムを与え、そのリズムによって公演を有機的・情熱的・活動的に統一していく力である。作品をそのように統一したのはもちろん戯曲家ではあるのだが、卓越した演出家ラインハルトをもってしてはじめて、それがこれほどはっきりと舞台上で感じ取れるようになるのである。

ラインハルトの長所を挙げてみよう。彼は心の奥深いところで、すべての戯曲に宿る、動きの流れを捉える。そしてこの動きの内なる変化を感じ取る天才的な本能を有している。運動の変化は観客にも感じとれるようにしなければならない。そしてリズムの魔法によって、観客を一種の陶酔状態へと導くのである。この点において彼のなすことは、指揮者の仕事によく似ている。だがここに第二の要素が加わる。彼は上演する戯曲、戯曲が上演される空間、そして観客全体を、統一体の三要素として捉えている。そしてこの三要素を常に掌握し、それぞれの統一的な関係をいきいきと保つこと——彼の並々ならぬ意志力のすべてはそこに向けられているのである。彼にとっては、劇場公演のプロセスは舞台の上ではなく、観客の想像力の中で完結する。そして彼は、芝居を行う空間を、観客の想像力を虜にするもっとも重要な手段と

みなしている。彼が芝居の空間をひっきりなしに取り替えるのは、そのためだ。多くの無知な人々によって、無数の新聞記事によって取り沙汰され、世間の注目を集めるためと解釈されてはいるけれども。実際のところ、彼の行動を導いているのは、断じて外面的な効果についての思考ではなく、あるヴィジョンを実現可能にする条件を求める、絶え間なき探求心なのである。この条件に絶対に欠かすことができないのが、彼にとっては空間なのである。ひとつの空間が観客をどのように包み込み、一体化していくのか。高さを生かして壮麗な雰囲気、教会風にするのか、あるいは広さによって荘厳に、ギリシア・ローマの劇場風にするのか、神秘的に、洞窟を思わせるようなものにするのか、あるいはロビーのように楽しく、快適にするのか——こうしたことに彼は何ヶ月間も、時には何年間も夢をめぐらしている。そしてその夢は、最後にはいつも実現するのである。彼はまずベルリンで普通の大きさの劇場〔「小劇場」〕を手に入れ、悲劇、喜劇、現代劇、仮装劇を上演した。2年後に彼が手に入れたのは、1つのみならず3つの劇場であった。芝居の仕事を始めた劇場〔「ドイツ劇場」〕のほかに、非常に大きな劇場〔「新劇場」〕、そして3つ目はごく小さな劇場であった。栈敷席も廻廊もない、特別客車のように簡素で上品な、革張りの安楽椅子を備えた、300席の劇場である。壁に装飾はなく、美しい羽目板だけがはってあった。彼の念頭にあったのは、バイオリンの胴体にできるだけ良く似た建物、やはりバイオリンのようにごくわずかな振動にも反応し、余韻を響かせることのできる建物であった。これが有名な「室内劇場」であり、親密な効果、言葉による効果——気の利いた言葉、機知に富んだ言葉、心に迫る言葉——を狙ったあらゆる作品がここで上演された。バーナード・ショー、オスカー・ワイルド、メーテルランクやクヌート・ハムスン、ゲーテのいくつかの作品、そして何といたってストリンドベリの晩年の超自然的な作品などである。その後、彼はおよそ考えられる限りの空間で芝居をしたといってよい。サーカスで、ウィーンの人里離れた宮殿にあるゴブラン織りの緞帳の掛かった広間で、ザルツブルク大聖堂のファサード前の野外広場で。カトリック教会の中での上演もあれば、ウィーンのロートウンデ⁷⁾など、8万人の収容力を有するような展示会場を使ったことも何度かある。彼が舞台照明を操る名手であることも忘れてはならない。光と影の力によって、空間は変えることができる。ロンドンのオリンピックホールで『奇跡』を初演したとき、会場は自動車の展示会やスポーツフェスティバルを行う

ために建てられたものであったが、ラインハルトは大胆にも2万人か3万人の観客を一かたまりの群集として扱うことをしなかった。目の前に舞台装置として中世の教会を建ち上げ、その中にこの大勢の観客を共演者として入れたのである。教会の壁の一部は本物の材料を使っていたが、残りの部分は展示会場内に作りだされた膨大な闇によって表現したのであった。一方、何万人もの観客と何千人もの共演者を包みこんだ空間全体には、ゴシック様式の丸いガラス窓から魔術的で幻想的な光が差していた。その窓は暗い群衆のはるか上方にあり、私の見間違いでなければ、ノートルダム寺院の有名な丸窓「ローズ」の3倍の直径を持っていた。3年前にザルツブルク大聖堂前の広場で、古くから伝わるエヴリマン劇の主題による私の新たな脚本〔『イエーダーマン』〕を彼は上演した。そのとき、イエーダーマンに死期が迫っていることを警告する、姿の見えない亡霊の口から発せられる呼び声は、そのファサードの手前に舞台が組まれていた教会の中から聞こえてきただけではなかった。5千人の観客に夕闇が迫りつつある中、その声は町中の教会の塔から響いてきたのである。叫び手の一人は、町のはるか上方に建つ中世の城の最も高い塔の上に配置され、その叫び声は悲痛な、不気味な響きとともに、他の声よりも五秒ほど遅れて、出たばかりの月の光とともに、はるかな高みから、冷たく、よそよそしく、観客の心に舞い降りたのである。

だがいつも巨大なサイズのものや膨大な量を扱ってばかりいるわけではない。彼を魅了するのは、釣り合いの上で巨大なものではなく、目下の課題との関係において適切なものなのだ。彼は自らに常に新たな課題を課し、この課題をやり遂げるためにはそのつど違った方法が必要となる。しかし、たとえ成功した方法であっても、その方法が彼自身以上の力を持つことは決してないのだ（仕事をする人間の方法が、その人以上の力を持つと、そこに現れるのはマンネリの仕事である。それは創造性の哀れな影だ）。彼はあらゆるシステムを回避する。演出のパターンを固定したことは一度もない。作品の写実的な趣きにふさわしいと考えれば、完全にリアリズム様式の舞台装置を使って上演することもある。また彼はしばしばいかなる労も厭わない。他の劇場監督ならごく普通の室内にごく普通の家具を置いて済ますような場合でも、高名な画家たちに助言を求めたりする。私が思い出すのは、例えばイプセンの『幽霊』の舞台装置だ。その製作にはノルウェーの著名な画家エドヴァルト・ムンクが協力したが、彼はこの部屋を作るためだけに、ベル

7) [訳註] 1873年、万国博覧会のためにウィーンのプラターに建てられた巨大な丸屋根建築物。1937年火事により消失。

リンに来て何週間か過ごさなければならなかったのである。それは中くらいの大きさの部屋で、1850年代風の一種のサロンであった。だが色彩の組み合わせと家具の形からは、この現代の宿命劇が内に孕んでいる、重苦しく、悲しく、不幸な精神の息吹が感じられた。ちょうど悲劇的な序曲がオペラのモチーフを内包しているようなものである。あるいは『オイディプス王』その他の公演では、宮殿や寺院に続くような、上に向かって伸びる大きな階段を舞台装置の中心にしたが、この着想を一つのシステムにすることはなかった。ジェミエ⁸⁾など他の演出家たちはこの階段を借用して、舞台装置の一つのパターンを作り、何年間もそれにしがみついていたのだけれども、『真夏の夜の夢』を数年前に上演したとき、舞台装置の森の木は、具象的で本物の木そっくりであり、地面には丈の高い草が生い茂っていた。何組かのカップルや、タイターニアと彼女の魔法にかけられた恋人は、ちょうど大都会の恋する若者たちが、野外に繰り出し、森の野原に着いて寝そべっているような感じで、実にリアリスティックに地面の上に横たわっていた。だが、まだ一年も前のことではないと思うが、彼は私に向かって、こう語ったのである。もうすぐウィーンで『真夏の夜の夢』を再演しようと考えている、舞台装置はなしと言ってもよく、からっぽの舞台に森を表す緑のタペストリーだけをかけてやってみるつもりだ、と。この発言の意味を考えてみれば、彼が類まれな創造力を有し、たとえば大成功したものであっても昔のアイデアは繰り返さないこと、また装置に頼らず、装置という装置を捨てる方向で仕事を進めていることは明らかである。それにしても、どんな新しい状況からでも新しい演劇の可能性を引き出してくる彼の能力は、限界を知らない、と私は思う。もし彼が先ごろの戦争で捕虜になり、交戦国の多くの芸術家のようにシベリアの捕虜収容所で数年を過ごさなければならなかったとしたら、すばらしい演劇公演を行っていたであろうことは想像に難くない。のみならず、現地の条件と制約、悲しい特殊な状況を生かして、ファンタジーを掻き立て、まったく思いがけない補助手段の創設に成功していたに違いない。きっと満州国の片隅や、アムール川の岸辺で、有刺鉄線に囲まれて、兵舎の眺めを利用し、ヨーロッパ人捕虜、シベリア人、中国人のキャストを使った比類のない『リア王』の公演をおこなっていただろう。アジアの草原が「荒野」の代わりとなり、背景の木造の野戦病院は、何らかの手段により、王の居城らしく見えるよう、工夫されたはずである。一年前、芸術を愛する寛大なザルツブルクの大神父の

おかげで、拙作『ザルツブルク大世界劇場』をザルツブルクのカトリック教会で上演する許可が私たちに下りた。17世紀以来絶えてなかったことである（ちなみにこの神秘劇はイギリスのプロテスタントの地でも上演される。リードの大神父も最近、芸術家・役者のグループがこの宗教劇をリード中央教会で上演することを許可してくださった）。我々が公演を行った教会は18世紀の偉大な建築家の作品であった。パラディオ様式で建てられた、荘厳で豪華な館で、その中には神を祀る祭壇がある。内部はとても華麗で朗らかであった。ぴかぴかの彩色大理石で覆われ、壁龕に収まった白い大理石像で飾られているものの、ハイドンの交響曲に似たその雰囲気は素材の輝きのせいではなかった。巨大ではあるが軽やかな印象を与える丸天井が列柱によって支えられた中廊の上に乗る、その釣合の精神的な美しさが最大の要因であった。スペイン人が南米征服を行った次の世紀にメキシコに建立した教会のいくつかを思い浮かべていただければ、私のいう建物がどんなものであるか、よくお分かりいただけるだろう。中央祭壇は布で覆われ、殉教者を表す教会色、緋色一色に染められた壁掛けが、教会の壁全体に5、6メートルの高さまでめぐらされていた。ラインハルトがこの劇のためにデザインした簡素な舞台組は、同じ布によって覆われていた。広い教会の中には、中央祭壇の前方に舞台が一つあるきりだった。祭壇の手前は一段高くなった、一種の上舞台になっていた。そこから5段の階段を下りると、低くなった前舞台の上に出ることができた。脇祭壇はすべて布で覆われていた。壁掛けの緋色と壁の大理石の色だけが、ラインハルトが残した唯一の色彩であった。それにしても、そのような壮麗な、類まれな高さを持つ空間からラインハルトが引き出した効果は卓越していた。天使が劇中のさまざまな瞬間に、人間たちのさまざまな振る舞いに対して発する言葉——厳しい言葉であれ、慰めの言葉であれ、恩寵の言葉であれ——は遥か上方から、建築家が丸天井部に取り付けた小さな開廊^{ロシア}の中から響いてきたのである。そして、突如として高みから下に向けて話しかける、白い羽根をつけた天使たちは、本当に天から舞い降りたように見えた。楽屋という無味乾燥な場所からそこまでよじ登っていったようには見えなかった。実際、いくつかの開廊^{ロシア}や壁龕には通路がなく、もしくはあっても使わないので時の経つ内に壁に塗りこめられていた。というわけで、役者たちはまるで水夫のように、縄梯子を使って開廊^{ロシア}に到達したのである。

この劇のある瞬間は、かつてラインハルトの行ったす

8) [訳註] フィルマン・ジェミエ (1869-1933)、フランスの俳優・演出家・劇場支配人。民衆のための演劇を理想とし、国立民衆劇場を設立した。

すべての演出の中で、もっとも強烈なものの一つである。それはあまりにも強力であったので、教会の薄暗がりの中でぎゅうぎゅう詰めになって座っていた大勢の観客の間を、ショックのあまりの小さな叫び声とため息の入り混じった身震いが走り、一瞬、強烈な印象に観客の神経が耐えられないのではないか、と懸念された。その瞬間とは、死神が、「世界劇場」を共演した登場人物たち——王、乞食、金持ち、農夫、美女、尼——を舞台から退場させるために、順番に迎えに行くところだ。ラインハルトはこの出迎えを、死神と、その犠牲となるそれぞれの登場人物が一緒にダンスを踊ることによって表現した。そして他の場面で教会の空間を生かしたように、この場面では役者の体を使って息を呑むような効果を生み出したのである。死神を演じたのは非常にほっそりした体つきの、演技の飛びぬけて巧い役者で、申し分のない運動能力の持ち主であった。彼は劇のあいだ中、高い、緋色の布の掛かった柱の上に、彫像のように、身動きせずに立っている。この死神と、同じ高さで向き合って配置された天使は、どちらも劇の出演者というよりは、建築に付随した立像と思われたとしても不思議はなかったであろう。そして今、舞台上の出来事に介入せよ、という神の命令が伝えられた瞬間に、死神は高座を離れ、緋色の布に隠れた見えない梯子を伝って音もなく、まるで蜘蛛のような足取りで降りていく。と同時に、彼は二本の長い骨をバチとして、姿の見えない——ということは架空の——小太鼓を使って、あらゆる聞き手を震撼させるリズムを叩く（実際はオルガン席の太鼓と銅鑼がこの恐ろしいリズムを演奏していたことは言うまでもない。とはいえ、どの観客も、死神のベルトにつけられた架空の小太鼓からリズムが聞こえたと言えたと口をそろえたであろう）。

リズムを連打しつつ、薄気味の悪い優雅な足取りで、死神（スペイン騎士の黒い服を着た、姿形の美しい人物であった）は最初の登場人物を呼びに行く。王である。空ろな眼窩を王に向けたまま、死神は後ずさりし、リズムの連打の力で王を玉座から引きずり下ろし、一步一步、自分の後を追わせる。それにしてもこの小太鼓の威力はすさまじく、王はぐいぐいと引っ張られ、投げ飛ばされているような有様だ。王の足取りは、楽器に導かれる生きた人間のようにではない。魂は王の体を離れ、太鼓のバチに宿ってしまったかのようなのだ。針金で宙吊りにされ、手足を泳がせる人形のように、王は小太鼓を叩く死神の後をつけ、台詞の詩句はいわば機械的にその口から発せられる。このようにして死神は王を観客の方に連れていき、そこで突然例の太鼓の連打によって、回れ右をさせ、もとの居場所へと連れ戻す。そして死神は次の

人物を呼びに行く。金持ちと美人だ。同じ手順で、舞台の前に連れ出し、そしてまた連れ戻す。これを6人の登場人物全員を相手に繰り返していくのである。この不気味な踊りが6回反復される間、観客は金縛りにあったように身じろぎもせずに座っていた。あの中世の叫び「死の恐怖に我は慄く」ティモル・モルティス・メ・コントゥルバトが思わず口をついて出ようとし、しかしそのまま凝固してしまったかのように見えた。

感覚を通して心の深みにとどく強力なモチーフを創造し、それを正しい瞬間に用いる術を心得ていれば、演出家とはかくも強力な力を発揮することができるのだ。

私はここではたった一つの出来事だけを素描した。あるラインハルトの演出の、ある強烈な瞬間についてであった。ラインハルトはこれまで100を超える演出をし、どの演出にも、戯曲自体の3、4倍の分量のある演出の手引きを書いている〔別出の『真夏の夜の夢』1905年公演の演出の手引きから〕参照〕。どの手引きの中にも作品の一つ一つの場面、テキストの一行一行について、声の強弱、間、音楽的・感情的な意味が指示されている。舞台照明の明るさや色調のあらゆる変化についても同じような指示がある。そうやって声の変化との完璧な調和を図るのである。かすかな風音から地下のとどろき、豊かな音楽の響きにいたるまで、劇の進行にともなう物音はすべて指示されている。ラインハルトのこのような音の使い方はひとときわ豊かである。さらに、ちっぽけな端役も含めた全出演者のすべての身振り、およびその身振にまつわるものについての記述。彼の記憶する、途方もない数の役者の中から、確固としたイメージに従って厳選した役者の、身体的特徴・衣装などである。さらに小道具の記述。彼の演出で美しい婦人が手鏡を手にとるとき、その形について彼が入念に考えていないことはないだろう。私はマクベスがヘカテと魔女たちのところに向かう時に手に持つ斧のために、彼が紙の上に10種類のスケッチを描くのを見たことがある。それは勇敢な男が絶望的な状況で手に取る、まさに不気味な武器であった。たとえ敵がこの世の者ではないとしても、マクベスはこの斧であらゆる攻撃から己の身を守らなければならないのである。

ラインハルトは、舞台芸術の完璧な幻想家だ。夢やヴィジョンの中では、無意味なもの、おろそかに扱ってよいものは、一つもないことを知っている。それが彼の演出の強力な長所だ。ラインハルトの演出では、たとえどんな些細なことであっても、他の演出家が何よりも大切と考えることに費やす以上の、注意深さと、力と想像力の傾注をもって扱われるのである。

（訳：坂巻隆裕）