

ガートルード・スタイン 「さまざまな劇」¹⁾

Gertrude Stein, «Plays» (1935)

『書く方法』という私の書いた本のなかで私は根本的
と私が考えるひとつの発見をし、それは感情に訴えるの
はセンテンスではなくパラグラフだということだ。パラ
グラフは感情的であるのにセンテンスはそうではないと
いう言語に気づき、それについてはほかのことにも気づ
いた。この違いは矛盾ではなく連携でありこの連携がセ
ンテンスとパラグラフについて人を絶え間なく考えさせ
るのであり、なぜなら感情を揺り動かすパラグラフとは
感情を欠いたセンテンスから構成されるからだ。

私は演劇についての根本的な事柄に気づいた。私が演
劇について気づいた事柄も矛盾ではなく連携でありそ
れこそが演劇について人を絶え間なく考えさせるので
ある。

その何かとはこういうことだ。

演劇についての根本的な事柄とは、舞台上で描かれる
場面はしばしば、ほとんどつねにと言っていいかもしれ
ないが、観客の感情との関係においては切分された時間
のなかにあるといえるかもしれないということだ。

これはつまりこういうことだ。

あなたの前で演じられている劇に対して、観客のひと
りとしてのあなたの感覚、言い換えればその劇にまつわ
るあなたの感情はつねに、あなたが見てあなたが聞い
ている劇に遅れていたり先行していたりする。だから観客
の一員としてのあなたの感情が、劇の行為と同時に進行
することはけっしてない。

一人の観客としてのあなたの感情の時間が、あなたが
見ている劇の感情の時間と同じではないという事実、こ
のことが演劇について人を絶え間なく悩ませるのだ。な
ぜならそこで知るべきなのは、なぜそうなのかについて
だけでなく、おそらくはなぜそうである必要がないか
でもあるからだ。

これは知るべきことであり、誰でも知っているように
知識とは得ようとする過程で得られるものである。

ゆえに私は、演劇について自分が得なければならな
かったことやおそらく得たであろうことをこれからあな
たに話そうとしてみる、そうすることで私は自分がこれ

まで演劇についてやそれぞれの劇について感じてきたこ
とのすべてを話すことになるだろう。

劇とは、読まれるか聞かれるか見られるかのどれかで
ある。

そしてここでの問いは、ある劇を読むことと聞くこと
と見るもののどれが最初に来てどれが最初なのかという
ことだ。

私はあなたに尋ねる。

知識とは何か。もちろん、知識とはあなたが何を知っ
ているかであり、あなたが何を知っているかとはあなた
が本当に何を知っているのかということだ。

私は演劇について何を知っているのか。

知るためにはつねに戻らなければならない。

私が初めて見た劇は何であったか、その時すでに私は
劇と自分自身とのあいだに流れる時間のテンポの違いや
目の前で劇が進行しているときの人の感情というものに
困惑させられた。私は自分の最初の演劇体験においてす
でにこうしたことに悩まされていたことを知っているとい
えるといえるのではないかと思う。見ているものと感情
とは連れ添って進まなかったのだ。

見えるものと見えるものから感じるものとが同じテン
ポで進んでいかないということが、劇場にいるという状
態を誰もが不安になるものになっているのである。

ジャズバンドはこのことつまりあなたを劇場のなかで
不安にさせるものから成り立ちそれじたいを目的として
成り立っている。ジャズバンドはこのテンポの違い、誰
かとそれを行っている者たちやそれを見聞きしている者
たちを含めた全員とのあいだのテンポにおける差異にす
ぎないものから成り立っている。もちろん劇場にいると
きのこのテンポの差異はこれほど激しくないがいぜん
としてそこに存在し実際に誰しもを不安にさせるので
ある。

そもそも劇場にはカーテンがありそのカーテンがす
でにカーテンの後ろ側にある物事とこれから同じテンポを
共有することはないという感じにさせる。カーテンの片
側にいるあなたの感情と反対側にあるものたちとが連れ

1) [訳注] 翻訳に際しては、以下を底本とした。“*The Major Works of Gertrude Stein Volume XI. Lectures in America,*” *The Geographical History of America*, Tokyo: HON-NO-TOMOSHA, 1993, pp. 93–131. 底本は1935年のRandom House版（初出）の
リプリントである。初出は以下の通り。Gertrude Stein, *Lectures in America*, New York: Random House, 1935.

添って進んでいくことはない。人は必ず、対するものの後ろ側か前かにいるだろう。

不安と一緒に進んでいくために速度を上げたり落したりしなければならぬところに存在する。これこそが誰しもを不安な気持ちにさせるものなのだ。

そしてこれこそが演劇であるというのは間違いなのかそうではないのか。

演劇が刺激的であるのと同じように刺激的な事柄もあるが、それらはあなたを不安にさせるのかさせないのか、もしそれらが不安にさせたり不安にさせなかったりするのであればそれらはなぜ不安にさせなぜ不安にさせないのか。

いずれも刺激的で、かつ人を不安にさせたりさせなかったりする三つの異なる種類のものについて考えてみよう。一つ目は、現実的な出来事が起こりそれに行方者として加わっているなんらかの現実の場面。二つ目は刺激的ななんらかの本、三つ目は、ある刺激的な行為をそれに加わらずに見ている演劇。

ではそこに行方者として加わっている現実の場面で人は時間について何を感じ、何が人を不安にさせたりさせなかったりするのか。

そしてその行為をする前あるいは後の時間、その時のあなたの気持ちは劇場にいるときと同じだろうか。それは同じであって同じではない。だが同じでないほうが多い。

もしあなたが現実の荒々しい状況に参加しているとして、あなたが会話し、彼らか彼女が会話し、場面が進行してより刺激的になりそこでとうとうそれが起きるとき、実際に起こるのが何であれそこでそれが起きるとき、そのときそれが起こる瞬間とは興奮の除去なのか興奮の完了なのか。現実の事柄においてそれは興奮の完了であり、演劇においてそれは興奮の除去であり、この違いにおいて、完了か除去かの違いとは、舞台上で見られるものにかかわる感情と本当に何かが起きている現実の提示にかかわる感情との違いなのである。このことを『アメリカ人の形成』からの短い抜粋から説明できればと思う。

この人、私がいま描写を始めているその人はマーサ・ハースランドであり、これは彼女のごく幼い時期における彼女の状態における行為における短い話であり、そのときこの人はとても若い人で、彼女は走っていて彼女は通りにいてそれはぬかるんだ通りで、彼女は傘を持っていてそれを引きずっていてそ

して彼女は泣いていた。あたしは泥んこのなかに傘を捨てて、彼女は言っていた、そのとき彼女はとても幼かった、学校に通い始めたばかりだった、あたしは泥んこのなかに傘を捨てて、彼女は言ったそして彼女のそばには誰もいなかった、彼女は傘を引きずっていき苦々しさが彼女を捉えた、あたしは泥んこのなかに傘を捨てて、彼女は言っていたそして誰も彼女の声を聞かなかった、他の者たちは家へと駆け去りそして彼らは彼女を置いていった、あたしは泥んこのなかに傘を捨ててわそして彼女にはすさまじい怒りがあった、あたしは泥んこのなかに傘を捨てちゃったわ、彼女からはとばした、彼女は泥んこのなかに傘を捨てたそしてこれが彼女のなかにあるすべてのものの終わりだった。彼女は泥んこのなかに傘を捨ててしまったそしてそれが彼女からはとばしたとき、誰も彼女の声を聞かなかった、あたしは泥んこのなかに傘を捨てちゃった、それは彼女に対するすべてのものの終わりだった。²⁾

つまりこれは現実の生活における興奮と舞台の上の興奮との根本的な差異であり、現実の生活においては、刺激的な行為や刺激的な感情の有無にかかわらず、興奮は完了の感覚として頂点に達するが、舞台上における興奮とは安堵である。この二つの事柄についての記憶は異なっている。現実の生活におけるなんらかの出来事が成就するにいたる詳細を思い返すとき、あなたはそのたびにそれを完了させることができないことに気づくが安らぎを得ることはできる、つまりあなたが加わった刺激的な場面の記憶はすでに、感じるものではなく見聞きするものに変化している。だから先に述べたようにその結果あなたは絶頂感というよりも安堵を得る。興奮の頂点というよりも興奮が除去された安堵である。この点において刺激的な物語はその刺激的な物語のなかでだけ同じ働きをする、あなたが本当に刺激的な場面を思い出すときのようにあなたはそれをいわばコントロールできる、それはあなたが実際にコントロールする力を持っていない舞台上のものに対してとは違う。刺激的な物語にはちょうど刺激的な出来事を思い出すときと同じように結末を見つけることができそれゆえにまた始めから繰り返すこともできる、だが舞台は違う、それは現実ではないがあなたがコントロールできる範疇にもなく、刺激的な事柄についての記憶や刺激的な本を読む場合とは違う。演劇の物語の結末をあなたがどれほど熟知していたとしても、それは刺激的な事柄についての記憶や刺激的な事柄

2) 『アメリカ人の形成』、*The Making of Americans* (Harcourt, Brace&Co.), p. 232.

について書かれた物語やあるいは不思議ではあるが刺激的な事柄について聞いた話でさえそうであるのとは違い、それはあなたがコントロールできる範疇にはない。この違いの理由は何でありこの違いが演劇に何をもたらすのか。それはもちろん不安を生み出すことに一役買っており、その不安の原因は劇を見ている者の感情はつねに劇に先行したり遅れたりするという事実である。

これらすべてに加えて理解しておくべきことがある、あなたが刺激的な行為に参加している登場人物たちにどのように引き合わされているのかということだ、それはあなた自身が行為者の一員であるときにもいえる。そしてこれもまたよくよく考えてみなければならないことだ。そして現実の刺激的な事柄と刺激的な本、刺激的な演劇との関連で考えられなければならない。あなたは登場人物にどのように引き合わされているのか。

というわけで、あるものを刺激的にし、その刺激が人を不安にさせたりさせなかったりする三通りのものがある。読んでいるときわくわくさせる本、自分が加わっている出来事や自分が加わっている行為、そして自分が見ている演劇である。

それぞれの場合で、それがもたらす興奮と不安、そして人の感情が先行または遅れる状態は異なっている。

まず、何であれ自らが参加している刺激的なもの。ここで人は感情のうえでは前に後ろに進み、そして参加している出来事その出来事の極度に重大な局面、自分の希望や愛情や恐れがこの極限の危機に荷担している局面において、その人は感情とほとんど一体となったその人であり、その行為と感情とは連れ添って動く、この協調はほんの一瞬にすぎないが確かに存在するものであり、さもなければ人は一切の結果が得られないためそこには一切の完了がなく、その人が参加した状況がもたらすものは何もなく、よって本能的に、どんな人々も刺激的な一瞬を次々に生きているとき、人は出来事と感情や行為や興奮が一体になるまでそれを続けて続けて続ける、愛することや憎むことや喧嘩することや失うことや成し遂げることが起こるときにはそのようにして起こるのである。だがそこに、そこにはそのすべてが感情と一直線になって存在する瞬間がありその瞬間がなければならない、さもなければその興奮と行為には成功も失敗もなく、したがって誰も生きつづけることができない、そう、むろん生きられないのである。

それが生の生きられ方なのだ。

そう、むろん私たちの日常にはほどほどの、時には過度の、そして非常に多くの場合、ほどほどではない量の興奮が存在し、それらが起こるときにはこのようなかたちで起こるのである。

ではあなたが本を読んでいるときはどうか。まあ、もしその人がかつて体験したどんな刺激よりもはるかに刺激的な本であったとしても、まったくこのようにはいかない。そもそも人はいつでも本の結末を見ることができその興奮を鎮めることができる。誰でも自分たちがこれまでに遭遇した刺激を思い出し何度も何度もそれを反芻して味わうことで楽しめるのとちょうど同じで、人はその鎮められた刺激を享受することができるが、その強度は毎回薄れていき毎回終わりまで辿り着く。何度も何度も繰り返し本を読むのが好きな人々は、あたかも快く響く遠くの雷鳴が轟き轟き、轟くほどにより遠のきより心地よく轟きやがて二度と轟かなくなるようにこの興奮を絶え間なく得ている。それはあまりにも何度も読んだためとうとういかなる刺激もほんのかすかにもはや得られなくなるまで続き、そうするとその刺激を忘れてしまってもう一度始められるまで待たねばならない。

ところで演劇も、こうしたすべてのもの、つまりあなたの感情をかき立てるものとそれに関連した興奮とをまた別の方法であなたに与える。

もちろん他の多くの人々に対してこうしたことをする、つまり多くの人々に刺激を与えることは他の多くのことにもできるが、先に述べたように知識とはあなたが知っていることであり私は当然ながら自分の知っていることをあなたに伝えている、そうしているのも私がとても本質的に知識を信じているからだ。

だからそこでもう一度、演劇は何をし、それをどのように行うのか。

舞台の上では何が起り、人はそれをどのようにどのように感じるか。それが知るべきことであり、知ってそれをそうと伝えるべきことだ。

劇場であなたにもっとも強い印象を与えるものは、目に見えるものか耳から聞こえるものか。聞くことはそれにどれほど関係していてどれほど関係していないか。耳から聞こえるものは目で見えるものに取って代わるか。それはそれを助けるのか邪魔するのか。

そしてあなたが本当に起きている何か刺激的な出来事に参加しているときそれはどうなのか。目に見えるものと耳から聞こえるものとは同時にあるいは同じ程度にあなたに影響するかそれともしないのか。あなたは聞くのを先延ばしにできるか、見るのを先延ばしにできるか、そのどちらのほうがり興奮するのか。刺激が何か本当に起こっているものによって刺激された本当の刺激であるとき、その刺激を完了させることにはどちらがどう関係するのか。そのとき少しずつ、聞くものが見るものにと取って代わるのか、それとも見るものが聞くものにと取って代わるのか。そのふたつは連れ添って進むのかそうで

ないのか。そしてあなたが参加した刺激的な何かが完了を迎えるとき、聞くものは見るものにとって代わるのか代わらないのか。見るものは聞くものにとって代わるのか代わらないのか。あるいは、その両者は連れ添って進むのか。

これらすべてはとても重要なことで、私にとって重要であり重要でありただ重要である。もちろんこれは大いに演劇に大いに大いに関係している。

刺激的な本を読むこととの関連で言えば、たんに見るということよりも問題はもっと複雑になる、なぜなら読書において人はもちろん見ているが聞いてもいて、物語がもっとも刺激的になるときは見るよりも聞くほうが多いのかあるいはそうではないのか。

私はこれらすべての問いをあなたに提示する、なぜなら書くことにおいてこれらすべてのことは本当にもっとも完全に本当に刺激的なことだからだ。まったくもってそのとおりだ。

そして人は質問をすることで答えるのではなく人は知ることについて決定していると人は言うかもしれない。知ることとはあなたが何を知らるかであり、これらの質問に答える人が誰もいなくてもこれらの質問を問うことに知識はそのなかにある。知識とはあなたが何を知っているかである。

では劇場のなかであなたの大方の印象を決定づけるのは見えるものか聞こえるものか、演劇における場面が進行するにつれ、現実の物事がもっとも刺激的な状態であるときおそらくそうであるように聞くことが見ることに取って代わるのか、あるいは何であれ現実の物事が起きている状態のときにおそらくそうであるように見ることに聞くことに取って代わるのか、あるいは何であれ本当に刺激的な物事が本当に起きている状態のときにおそらくそうであるように見ることに聞くことの混じり合いがいつそう混じり合っていくのか。

もし演劇を見ているその人の感情が、もしそこで何か本当に本当の事が起きていて彼らがそれに参加したりそれを見ているときであれば予想される動きをしたりしなかったりするとして、演劇を見ているその人の感情が最高潮になると訪れるものが達成感ではなく安堵であるとき、そのとき見ることに聞くことの混じり合いはこのことに何か関係があるのか、この混じり合いは劇場のなかにいるときの感情の不安、劇場のなかにいる人の感情は劇場のなかの出来事につねに遅れたり先行したりするという事実とおそらく関係がある不安と関係があるのかないのか。

そして、誰しもが知っていたりいなかったりするかなり沢山の事柄がある。

聞こえるものは見えるものにとって代わるのかそれを補助するのかそれを邪魔するのか。

見えるものは聞こえるものにとって代わるのかそれを補助するのかそれを邪魔するのか。

これらのことについて沢山のことを人は映画から知るべきだったかもしれないと思う、それが光景から音へとどのように変わりそれ以前には本当の音がどれだけありどれほどの光景が音でありそうでないものがどれだけあったのか。言い換えれば、映画は感情と時間との関連において光景と音を理解する新しい方法を間違いなく備えていたのだ。

実際のところ私自身のような人間を、演劇について物語と演技との関連というよりも感情と時間とに関連した光景と音という観点からたえず考えるように仕向けたものは、映画が必然的に起こった実験と同じ一般的な認識様式であると言えるかもしれない、当然ながら一方が行った方法は本来もう一方とはなんら関係がないけれども。私自身は映画にいかないし、もしくはこれまでめったに実質的にはけっしてない、それに映画が私の著作を読んだこともけっしてないかめったにない。だがそこには、一方の場合にももう一方の場合にも、感情に関連した時間の問題や、観客の感情に対する出来事の関わり方を解き明かしたいという同じ衝動がある事実が変わりはない。一方にももう一方にも、見ることに聞くことの関係という問題を解き明かしたいという同じ衝動がある。

つまり、それは現在の時間、つまり、私たちが今生きていてそれを経験し今そのなかでまさに生きている現在の時間の コンポジション 組成のなかに生きている誰しもにとって不可避の問題なのだ。

『説明としての コンポジション 創作』のなかで説明しようとしたように、芸術の務めとは、現実存在する現在つまり完全に現実に存在する現在に生きることであり完全に現実に存在する現在を完全に表現することである。

だが、現実の生活であれ本であれ舞台上であれただちに場の非常に重要な一部となるもうひとつの質問に立ち返ると、その行為者たちは、彼らに対して感情を抱く人の見ることや聞くことや意識にどのように導入されるのか。それぞれの場合でどのように行われ、それはその人の感情の進み方とどのような関係があるのか。

現実のある場におけるその行為者たちは、その場において彼らのかかわる行為にどのように導入され、現実のある場における現実の行為者たちは、彼らとともにその刺激的な場のなかに存在しようとしているあなたとどのように引き合わされるのか。それはどのようにして起こるのか、つまり、それはいつも偶然のなりゆきとしてなのか。

そして、ある本の一場面における行為者たちは、その本の読者にどのように導入され、読者は彼らをどのように知っていくのか、つまりいかにして読者は彼らに本当に導入されるのか。

そして、舞台上の人々つまり演技をする俳優^{アクトー}という人々はどうなのか、彼らは観客にどのように導入され、なぜ彼らはそのようなかたちで導入されるのかその理由は何なのか、そして観客の感情に何が起り、観客の感情とどのような関わりがありどのように影響するのか。

現実の場において、現実の場では当然のこととして、あなたは自分もその一人である現実の場にかかわるすべての行為者たちをすでに非常によく知っていたりいなかったりする。より一般的には知っていないより知っていることのほうが多いが、これはある刺激的な場における刺激の要素であり、自分自身を含めてその刺激的な場に参加している人々をすでに知っているということは、それはかなり当然のこととして現実の場にある刺激的な場における刺激の要素であり、非常に多くの場合あなたは彼らを非常によく知っているが、その場が刺激的である限りその刺激を生み出すものは、その場におけるあなた自身を含めた彼ら行為者がまさしく見知らぬ者たちでもあったということかもしれない、というのは彼ら全員が、彼らが行動し感じ話すだろうとあなたが予期したかたちとは違うように行動し話し感じるからだ。そしてあなた自身を含めた行為者たちが、あなたの考えていた彼らの行動のし方や感じ方や話し方とは違ったかたちで感じ行動し話すが、場を刺激的な場にし、ひとつの現実の場であるこの場のクライマックスをクライマックスの除去ではなくクライマックスの成就にするのである。これが現実の場のありようだ。もしある現実の場において、彼ら全員が見知らぬ者同士であつたら、互いにまったく知らなかったとしたら、そのことで何か違いが生まれるだろうか。確かに生まれるだろう、もしある現実の場において全員が見知らぬ者同士であるとすれば、それが本当に刺激的な場になることは実質的に不可能だろう、なぜなら一般的に言って、自分自身を含めた自分の知っている人々がする自分の知っている行動のし方と、ひとつの刺激的な場であるなんらかの場を刺激的な場にする人々の行動のし方や感じ方や話し方とのあいだには矛盾があるからだ。

もちろん平時であれ戦時であれ、刺激的な出来事が見知らぬ者同士のあいだで起こるようなほかの刺激的な場面もあるが、その場合、刺激を起こすという目的においては、全員が見知らぬ者同士ではなく、他の人々が互いにとってもあなたにとっても、同様にあなた自身があなた自身にとっても、あまりにも完全に見知らぬ者同士で

あるため、その人々は集団の一員としての本当の個人ではなく、そしてそうである限りにおいて、そこには利点と不利な点がある、つまりあなたは完了の連続を通り過ぎてゆくが、完了の連なりがあまりにも互いに密接しているため、それがすべて終わったとき、あなたはそこを、それが起きたということを思い出すことができない、つまり心に再現することができないのである。これは演劇との関係において考えなければならないことであり、これはとても、面白いことである。ある刺激的な出来事の現場にいるあなたたち全員が見知らぬ者同士であるような場合、聞くことと見ることに何が起こるのか。あなたがあなた自身にとって、あなたが他の人々にとって、そして他の人々があなたにとって、他の人々が互いにとって、つまりあなたたち全員が見知らぬ者同士のある刺激的な出来事の現場にいるとき、あなた自身を含めた全員が誰ひとり互いについて知っているという意識をいささかも持ち合わせていない場所で、聞くことと見ることの違いがわからないことで不都合はあるのか、それは思い返すという観点からみて不都合なのか。

だが、ある刺激的な行為においてほかの行為者とはまったく面識がなく誰もあなた自身のことを知らないという場面における刺激的な経験というものは比較的まれであり、平均的な人の経験における刺激にしては通常の刺激の素材ではないと言えるかもしれない。

先に述べたように、その場の行為者たちに対する標準的な紹介がなにもされなかった場で起こる種類の刺激では、行為や感情はとても荒々しくなるため、光景や音や感情が実感されることはあまりにも少なくなるため、それを記憶し思い返すことはできない、よってある意味で、それは何ものともまったく関係がなくなる、なぜなら実際にはそれは刺激的な感情や刺激的な興奮であるよりも刺激的な行為であるからだ。両者は同じものではないと私はいえると思う。これらのことは、演劇が舞台の上の人々が何者かについてあなたに知らせたり知らせなかったりするやり方と何か関係があるのだろうか。おそらくイエスでありおそらくノーだろう。

普通の暮らしのなかで、人は刺激的な出来事が起こる以前にその刺激的な出来事を共有している人々のことをかなり詳しく知っている、そして愛であれ喧嘩であれ闘争であれ刺激におけるもっとも刺激的な要素のひとつとは、慣れ親しんで知っていることをよく知っていることである、激しい行為をおこなうとき全員がいつもと同じように行い当然のように同じでしかなかったことが、よく知っている状態という観点からするとあまりにも完全に異なったため、完全に知っていることが何ものなくなりこれまで知っていたことの割合が消えてしまう、これこ

そがその出来事をその現実の出来事を刺激的にするものであり、その出来事を完了へと導くものであり、あなたの感情のなかでその割合が新たな割合を獲得し、したがってそれは刺激の除去ではなく完了となるのである。新たな割合は安堵にはなりえない。

では、日常生活において、人はどのようにして誰かと自然に知り合い、よく知っているという親しみの感覚をもつようになるのか。それはもちろんよく知っている状態が先送りにされることによってである。

そして人は、本のなかや舞台上の人々に対してこのよく知っている感覚をどのようにして得るのか。あるいは得るのか。

もちろん日常生活において、このよく知っている状態とは、偶然や意図や自然な成りゆきの結果であるが、いずれにせよ人をよく知っている状態にするこの慣れ親しんだ感覚は徐々に得られるものである。

本においても同じことが試みられている、つまり言うてみれば、本のなかの人物たちを互いに知り合わせるのと、読者を彼らに知り合わせるということ二重のことが行われているのである。これが本には必ず風変わりな二重性があること、つまり登場人物のあいだで起こるよく知っているという状態は徐々に得られるよく知っているという状態であるのに対し、登場人物たちと読者のあいだのよく知っているという状態は強制的なプロセスまたは培養されたよく知っている状態であることの理由である。もちろんそれは二重の時間を生み出しているのだが、これについて私たちはあとでべつの時に検討する。

ではしかし、演劇においてははどうだろうか。

演劇においては、知り合いになることに絶対不可欠な親しみの感覚を生み出すことは不可能である、なぜならそもそも、俳優がそこにいるとき、彼らはそこにいて彼らはそこにいて彼らは即座にそこにいるからだ。

人が戯曲を読むときそして人は非常によく戯曲を読むが、いずれにせよ人は少なくとも私はシェイクスピアの戯曲を沢山読んだけれども、そのとき人はいつも自分の指を少なくとも最初の第一場のあいだはずっと登場人物の一覧に添えておく必要があった、そしてある意味でその戯曲が上演されるときにも同じことをする必要がある。人はそのために自分のプログラムを持ち、さらに自分も行為者のひとりとして同じく行為者である俳優たちと知り合いになったりなっていくようにしたりせねばならず、人はそのために自分のプログラムを持つのである。したがって、舞台上の登場人物たちに紹介されることには非常に多くの異なる面がある。そして、これも演劇の刺激である不安と非常に多くの関わりがある。

私と同じようにそれが誰であれ、私が育った当時に育

ちオークランドとサンフランシスコで育った人はみな、当然のように足繁く劇場に通った。当時の俳優たちは西海岸に出かけるのが好きで、そこから戻ってくるには金がかかるがそこに留まるのには金がかからないのでみなそこに滞在した。さらにそこには非常に沢山の外国の俳優たちがやって来て滞在しにやって来ており、滞在している俳優たちはみな演技をしたからそこでは舞台の見ものが非常に多く行われていて、子どもたちは連れだつてあるいはひとりで出かけ、もっと年上の人々と一緒に出かけた、また誰もが通う 25 セントのオペラもあり劇場は自然なもので誰もが劇場に出かけた。当時の私は本当に足繁く通った。私は本当に沢山の戯曲も読んだ。戯曲を読むのがかなり好きで戯曲を読むのがとても好きだった。すでに述べたように、戯曲を読むときにはまず誰が誰かを理解するために登場人物の一覧を行き来し、やがては知っている状態に気づかなくなる必要があった。それから韻文があり、それから徐々に人物描写があった。

戯曲を読むことにはこれら三つのことが非常に明白に存在していたことを私はかなり明確に思い出せる、いつもしていることの模倣ではないやり方で何かに精通していく方法、だがどれがどの登場人物かを覚えていなければならない状態。それは日常生活や本における場合とはとても異なっていた。

それから韻文の要素が存在した。戯曲と結びついた韻文は戯曲と結びついていない韻文よりもいっそう生命感に溢れた韻文になった。まずそこには非常に多くの短い寸劇があり時には一行しかない台詞もあった。

私は『ヘンリー 6 世』のことを思い出す、私はそれを読み読み返しももちろん演じられているのを見たことはなかったが読むのは好きだった、なぜならそこにはとても多くの登場人物がおり生き生きとした言葉を含んだとても多くの寸劇があったからだ。戯曲の韻文の言葉はほかのどんな種類の韻文の言葉よりも生命感に溢れ、私が自然とそうだったが人が自然と生命感に溢れた言葉を好むのであれば人は韻文の戯曲を読むのが好きである。子どもの頃の私は韻文の戯曲を手に入れることができれば必ずすべて読んだ。散文の戯曲は読んであまりよくない。散文の言葉は戯曲でないときのほうが生き生きとする。なぜそうなのかは言えないが、それはただ事実である。

つまり私にとって戯曲を読むことが一方にあり、非常に沢山の演劇やオペラを見ることが別のこととしてもう一方にあった。

あとになってすぐずっとあとになって私には一方に戯曲の執筆があったが、その頃には演劇を見ることはもはやなくなっていた。私が最初の戯曲を書いたとき劇場

通いは実質的に完全に途絶えていた。実際、私は非常に沢山の戯曲を書いたが、それらの戯曲を書き始めてから私が実質的に一度も劇場に足を踏み入れていないのはかなり確かなことである。もちろんまったく意図的ではなかったし、一般的に言って本当に不可避な物事つまりなくてはならない物事は意図的には行われえないと言えるかもしれない。

しかし、私が実際に上演を見た戯曲について話を戻す、そして私が実際に書いた戯曲の話に続ける。

それから私が育ったオークランドとサンフランシスコではそこで上演されている非常に多くの劇を見るのは自然なことだった。さらにそこでは無味乾燥なオペラが山ほど上演されていたからこうしたすべてのことは充分に自然なことであり私はそれをどう感じていたか。

一般的に言って幼い頃のあらゆる回想、ある子どもが演劇に対して感じたあらゆる気持ちには2つのものがある。ひとつには、ある意味それはサーカスのようだということ、つまりそこにはどの劇場にも共通した動きや光や空気、そして大量の光のきらめきや天井のたっぷりした高さ、それからいくつかの瞬間、その瞬間はごくごくわずかだがいぜんとして存在する瞬間がある。人がひとつの劇全体を理解するには、思春期をかなり先まで進まなければならない。

実際にひとつの劇全体のなかに生きている思春期の頃、その頃までには劇場は明るく満たされた空間から成り立つものになりひとつの劇にはふつうはひとつの瞬間しかない。

これは確かに誰にでもあった経験であり、完全に自分だけのものであったと思う。

『アンクルトムの小屋』は私が初めて見た劇ではなかったかもしれないが私が初めて見た劇にほぼ近いものだ。本当はロンドンで見た『ピナフォア』が私の初めての劇だと思うが、その劇場はあまりにも大きすぎ舞台を見たことをまったく思い出せない、私が唯一覚えているのはその劇場からある劇場のような感じを受けたことだ。私が本当にその舞台を見たのかどうかは疑わしい。

『アンクルトムの小屋』では氷を渡って逃亡するところだけを覚えているが、それは上下に動く氷の塊が舞台上の人々よりも自然と私の目を捉えたからだろうと想像する。

もうひとつはオペラ、サンフランシスコの25セントオペラと『ファウスト』の戦いである。だが私がこれを思い浮かべる理由の大部分は、兄が私に『ファウスト』の戦いのことを話したからだ。実際、私はかなり頻繁にオペラを見たので、次第にオペラのほうが詳しくなった。それから『バッファロー・ビルとインディアン

の襲撃』があった。もちろん皆が鎌を集めてインディアンに真似をする場所で育った者ならば誰でもインディアンに注目するだろう。それから『ローエングリン』があり、そこで私が見たのは少年に変身している白鳥だけであり、私たちがそれを見たいと言い張ったため私たちと父親は家に帰るオークランド行きの最終ボートに乗り遅れたが、いつもとは違って兄と私は自然と気にならなかった。

かなり頻繁にオペラを見ていたにもかかわらず私が舞台上の音としてまっ先に思い出すのはオークランド劇場で英国人の俳優の演じたりシュリユーの演技と彼が繰り返しヌムール、ヌムールと叫ぶ声だった。これが自分の耳で聞いたものとして最初に思い出すもののだから、前にも言ったように演劇について見るものと聞くこととの関係を知ることほど興味深いことはない。あなたが聞くのか見るのかを知る手掛かりに少しでもなるものはつねにもっとも興味深いものだ。そして一方はもう一方とどのような関係にあるのか。あなたが何をどのように知るのかを発見することは重要なことのひとつである。

それから私は、ハムレットを演じた〔エドウィン・〕ブースのことを飛び抜けてよく覚えているのだが、そこでもまた私が唯一注目したこと、いささか奇妙にも注目したことは、劇のあいだ彼が女王の足下に横たわっていたことだった。子どもなら劇中のもっとほかのところに注目するのではないかと思うだろうが、これが私の覚えていることであり、彼が見ていた劇よりも私はそこにいた彼に注目したのであり、私はそこで劇が続いていることを知っていたが、それはささいな劇である。このようにして私は、二つのことが一度に起きていると初めて感じたのだ。これは人が感じるようになるにちがいないことである。

その次に私が知ったのは思春期でその頃ははっきりなしに劇場に通っていて非常に多くの場合はひとりだったが、そのすべてが私にとって自分の外部で内部でもあるような存在を生み出していた、客の興味を惹きつける仕掛けの場合はすべて自分の内側にあるものであるため現実味は上だが、劇場はあまりにも現実であり、それまで拒絶の感情を持たなかった私を本当に私自身の外側に連れだし外部の存在にしてくれたのは劇場だったのである。それは主に日々の忙しない生活のなかでのことであり、感情面においてではなかった。

それから次第に、舞台の場面に自分の感情を連れ添わせてゆくことがひどく困難であることを実に実感し始め、さらに私は、人がつまづくところに人がつまづいたところかなり自覚的に悩まされ、あまりにも悩まされたために場面に対応する感情の時間はつねに掻き乱され

た。人々がつまづいたところやそこにある見ることと聞くこと双方の問題とは、衣裳や声であり彼ら俳優たちが何を言ったかどんな服を着たか、そして彼らが動き回ることとそれらはどんな関係があるのかということだ。それから繰り返してもう一度始めることがけししてできないということも悩みの種となった、なぜならそれは始められる前から終わっているのであり、あなたにはそれを始まりとするか終わりとするかを覚悟する時間が一切ないからだ。それから私は漠然と不思議に思い始めた、私は同時に見ることと聞くことができるが一方はもう一方を助けているのか妨げているのか、そして実際に始まる前には終わっている舞台の上の場面をどちらが助けもしくは妨げているのか。私は同時に見て聞き感じる事ができたのか、それらをしたのか。

私はこれらすべての事柄に大いに悩まされ始めた、劇場のなかで激しい感情が起これば起こるほどこれらすべての事柄にいつそう悩まされるようになった。

そしてそのあと、私は解放された。

先にも述べたようにサンフランシスコは外国の俳優たちを見たり聞いたりするには素晴らしい場所だった、というのも当時、彼らはそこに辿り着くと気に入って滞在し公演を行ったからだ。

16歳ぐらいのときだったに違いない、〔サラ・〕ベルナルがサンフランシスコに来て2ヶ月滞在した。フランス語はもちろん少しは知っていたが、そんなことはまったく関係なかった、なにかもがあまりにも遠くかけ離れた存在で、彼女の声はあまりに変幻し、なにかもがあまりにフランス的だったため、私はそのなかで心を乱されることなく落ち着くことができた。そして私はくつろいだ。

それは進みつづけるからオペラよりも良かった。それはよく知る必要がないから演劇よりも良かった。フランス演劇の流儀と慣習とはそれじたいである実体を生み出し、私が大変よく読んだ詩的な戯曲にあるのと同じものがそれじたいのなかに充足的に存在し、詩的な戯曲と同じように非常に多くの登場人物が出てくるが、彼らはあまりにも遠くかけ離れた存在であったため彼らに詳しくなる必要はなく、異国の情景と現実性が詩に取って代わり、複数の声が描写に取って代わった。それは私にとって、とてもシンプルかつ直接的な、心を揺り動かす喜びだった。

この経験は奇妙なことに、だがおそらくさほど奇妙なことではないのかもしれないが私のなかに舞台上のメロドラマへの欲求を呼び覚ました、なぜならそこでもまたすべてのことが非常に静かに起こるためそれに詳しくなる必要はなく、人々が何を感じたかは重要ではないのと

同じくそこでは何が言われたかをはっきりと理解する必要がないからだ。

このメロドラマの喜び、当時の演劇的な傾向の強い町では必ずひとつはメロドラマを上演している劇場があり、私にとってこのメロドラマの喜びは南北戦争時代のドラマにいたって頂点に達し、なかでも最高の作品はもちろん『戦時特務機関』だった。〔ウィリアム・〕ジレットは新たなテクニックを考え出した。沈黙、静止、素早い動き。もちろんこれはすでにメロドラマでも行われてきた。とりわけ『チャイナタウンの女王』のような劇の悪役たちや、通信士に準じた役どころで。だが、ジレットはそれを実行しただけでなく、それを自分で思いつき、舞台全体、劇全体をこのテクニック、沈黙、静止、素早い動きに仕立て上げたのだ。その演劇はもはや人を悩ますことはない、もちろんあなたはよく知らなければならぬがそれはすぐに済んでしまい、そのあとにはあなたを悩ますものは何もない。実際ジレットが作り出したものを、のちに映画が短篇小説と舞台とを混ぜ合わせることによって繰り返したが、それでも映画には問題があり、すなわち映画とは結局のところ一枚の写真であり、一枚の写真は味気ない一枚の写真でありつづけるが他の何かになることができるのかということだ。おそらくできるのだろうがそれは完全に別の問題である。もしできるというなら誰かがそう感じなければならない。ともあれ続ける。

それからというものの、演劇に対する興味はどんどん薄れていった。

私はオペラに以前よりも興味をもつようになった、私は出かけ人々も出かけ同好の士がほとんど一堂に会し、やがてついに、まさについに、音楽への関心がまったくなくなり、ゆえに私はこう結論づけた、音楽とは大人のためのものではなく思春期の若者のためのもので、私はちょうど思春期を後にしたのだと、そのうえ、いずれにせよその頃までに私はあらゆるオペラを知りつくしていたのでそれ以上オペラに対する関心がなくなった。

それから私はパリに移り住み、そこでは長い間まったく劇場に行かなかった。私は演劇を忘れ、演劇のことはまったく考えなかった。オペラについては時おり考えた。一度ウィーンでオペラに行きとても気に入ったが、その後だいぶあとになってシュトラウスの『エレクトラ』を見て、舞台上の会話の問題にはある種の解決策がありうることを理解した。それにその作品はニューオペラであったし、真に未知の未知のものを聴くのはかなり刺激的なことだった。

だが前にも言ったように、パリの生活に落ち着くと私は演劇を忘れ、オペラももう少しで忘れるところだっ

た。だがもちろんイザドラ・ダンカンがいたし、ロシア・バレエを見たり、あいまにスペインやアルゼンチンに出かけ闘牛を見て、私はもう一度、劇場で起きている何かについての何かを感じ始めた。

それから私は取って返した、戯曲を読むことにはなく子どもの頃の戯曲を読むときの感じにであり、沢山の登場人物と詩と描写と情景そこには森林つまり森や木々やいくつもの通りやいくつもの窓がもちろん必ずありもちろん必ずなければならない。

そのようにして私はある日突然に「戯曲集」を書き始めた。

私が最初に書いた作品のことはとてもよく覚えている。私が『何が起きたか ある戯曲』と名づけたそれは当時書いたすべての戯曲と同じく『地理と戯曲』に収められている。あなたが戯曲を書くのであればあなたは必ずそれが戯曲であることを表明しなければならないと私は思っていていつもそう思ってきたのでそうしたのだ。『何が起きたか』。『ある戯曲』。

私は楽しい晩餐会から帰宅したばかりで、そのときつねに何かが起きているという誰にでもわかるようなことをはっきりと理解した。

何かがつねに起きている、つねに起こりつづけている人々の生活の物語を誰もが山ほど知っている、新聞に載るような物語がいつでもふんだんに存在し、私的な生活のなかにいつでもふんだんに存在する。皆がこれほど多くの物語を知っているのにまた別の物語を語ることに何の効用があるのか。これほど多く存在し皆がこれほど多くを知っていてこれほど多くを語っているのにある物語を語ることに何の効用があるのか。この国でどれほど多くの複雑なドラマが休みなく進行しているか、それはまったくもって驚くべきことだ。そして皆がそれらを知っている、であればなぜまた別の物語を語るのか。進行中の物語はいつでもつねにある。

したがって、私が自分の戯曲のなかでやりたかったことは自然と誰もが必ずしも知らないことや語らないことだった。誰もがに私はもちろん私自身も含めているし必ずにはもちろん私自身も含めている。

したがって、私は『何が起きたか ある戯曲』を書いた。

それから『淑女たちの声』を書きそれから『先ぶれ』を書いた。これを最後にしたのはもし人が何も語らないのであれば語りうる事柄についてはなおさら語りたかったからだ。

ひょっとするとあとであなたにこのいくつかを読み聞

かせることになるかもしれない。

それから私はスペインに行きそこで沢山の戯曲を書いた。物語でないものは何でも戯曲でありうると結論づけ手紙や広告の形式の戯曲さえ作った。

戯曲を書き始める前には多くの人物描写を書いた。私はこれまでずっと、ひとりひとりをその人に行っているものが何なのかを見つけ出すことに並々ならぬ関心を抱いていてそれで非常に多くの人物描写を書いたのだ。

ひとりひとりがその人であり、ひとりひとりがその人のまま多くの人々が存在しているのだから、ひとりひとりがその人であるという状態とそこでは多くの人々が互いに知り合いであるという状態とを表現する唯一の方法は戯曲にあると考えるようになった。そんなわけで私はこれらの戯曲を書き始めた。そして『何が起きたか ある戯曲』の着想は、何が起きたかを語らずしてこれを表現すること、つまり、何が起きたかの核心を戯曲にすることだった。最初に書いた一連の戯曲ではこれを試みた。

一つの秘密と視界を覆う吹雪のなかで 役に立つこと 気の利いたとっても気の利いたことを 考えられるぐらい歳を取って しっかりとしみが並んだ 外套にうっとりと囲まれた 一匹の 虎。³⁾

第2幕

(3)

4とノーボディは負傷した、5とノーボディは繁栄する、6とノーボディはお喋り好き、8とノーボディは分別がある。

1と左手はすごく重いものを持ち上げたので完璧な発音などできなかった。

正確さという点、変てこなストーヴという点、謹厳さのあまり左が膨らむあらゆる可能性の理由という点。

(同じ3。)

幅の広いオーク、じゅうぶんに幅の広いオーク、とても幅の広いケーキ、閃光クッキー、ぴかぴか光る同じ小さな袋の詰まった広く開いて取り替えっこされたたったひとつの箱。

最高でただましなだけの、もっと左足の見知らぬ人。

レモンオレンジ林檎梨それにポテトぜんぶ入った 正真正銘の親切。

3) 『地理と戯曲』、*Geography and Plays* (Four Seas Co.), p. 205.

マーヤス. そのあとは偶然に。偶然にそのあとで。
マーヤス. 偶然にそのあとで。そのあとは偶然に。
マーヤスとマーサ. もっとマーヤスでもっとマーサ。
マーヤスとマーサ. もっとマーサでもっとマーヤス。
マーサとマーヤス. もっともっとそしてもっとマー
サでもっとマーヤス。
マリウス. それはそんな風に噂される。
メイベル. それはそんな風に噂される。
マリウスとメイベル. それはそんな風に話されそれ
はそんな風に噂される。
マリウスとメイベル. それはそんな風に噂される。
メイベル. あたしはそんな風に噂する。
マリウス. わたしはそんな風に噂しわたしはそんな
風に話す。わたしはそんな風に噂した。
メイベル. あたしはそんな風に噂する。⁵⁾

結局のところ戯曲が構造を持ち、あるものと別のもの
との関係性のなかに存在しなくてはならないように、特
定の風景はその構造を持つ、そして誰もがつねに何かを
語っていることからわかるように特定の物語は特定の
出来事ではない、そのとき風景は動かないけれどもつね
に関係性のなかに存在する、木々と連なる丘の、連なる
丘と野原の、木々と互いの木々の、あらゆる部分とあら
ゆる空の、あらゆる細部とあらゆるほかの細部のなかに
存在する、物語はあなたが物語を語ったり聞いたり
したい場合にのみ重要になるが、関係性はどのみちそこ
にある。そして私はその関係性から戯曲を作りたいと思
いじじつそうして非常に沢山の戯曲を作った。

花束を持ちて語れ

ある戯曲

ジョージ・ヘンリー、ヘンリー・ヘンリーそしてエリザ
ベス・ヘンリー。

補足的な登場人物。

エリザベスとウィリアム・ロング。

時 ルイ 11 世

場所 ジゾール

出来事はあるケーキ店と海辺で起こる。

そのほか諸々。

ある男とその飼い犬に対する歓迎、彼らにできるだけ早
く戻ってきて欲しいという願い。

ジョージ・ヘンリーとエリザベス・ヘンリーとヘン

リー・ヘンリーは反芻する。

エリザベスとウィリアム・ロング。

待ってる。

僕に感じよくしてくれってあの人たちに頼んだのは誰な
んだい。

彼女は待ってるって言ってた。

ジョージ・ヘンリーとエリザベス・ヘンリーとヘン

リー・ヘンリー。

あの人たちが僕を待っていないのだとすれば誰が眠って
いるんだ。

彼女。

エリザベス・ヘンリーとヘンリー・ヘンリーとジョー

ジ・ヘンリー。

彼女は僕と一緒に待っているだろう。

ヘンリー・ヘンリーは僕とここにいる覚悟が完璧にでき
てる。

情景。

ウィリアム・ロングがやって来て自分たちと一緒に来
てくれと頼み自分たちのことは待たないようにと頼むの
を彼らが待っていた家。

待っているあいだ彼らは眠るのだろうか。

彼らはすべてのことに満足するだろう。

何がすべてか。

一本のヒヤシンスがすべてだ。

すべてを待っているあいだ彼らは眠っているだろ
うか。

ウィリアム・ロングとエリザベス・ロングは卵の殻の
割れる音があなたに聞こえるぐらいとても静かにしてい
る。二人は一日中すべてのことで忙しかった。

エリザベスとウィリアム・ロングは彼が飼い犬を連れ
てやってくるのを待っているのにとっても忙しかった。

なぜ二人は彼と一緒にいなかったのか。

なぜなら彼らは待つことに忙しかったからだ。⁶⁾

ルイ 11 世とジロー夫人

第 2 場

ルイ 11 世はボートがお好き

セーヌ川に浮かぶ一艘のボート

沈み 流れる。

流れる葉の模様

人々は愉しみとともに。

閉じ込めておけるように

貸し付けておけ

5) *Operas and Plays* (Plain Edition) Random House, p. 92.

6) *Operas and Plays* (Plain Edition) Random House, p. 331.

問題にならなければ
彼らは逃げ去ってしまうだろう。

ルイ 11 世
はフランスのに金を勝ち得た
そしてかくのごとし。
彼は落ち着いた 彼女と少女
彼と妻
彼らとその母
その母とその息子パーシー。⁷⁾

レカミエ夫人
イヴォンヌ・マーリン
声をあげるのは母が願うとき
兄が釣りをするとき
父が願いを検討するとき
姉が願いを仮定するとき
彼女は言ったわ言ったわと言うように変わるだろう。
何も学ばまいと彼女の思うがままにさせておけ。
すべてを見るのだと彼女の思うまま
彼女にはそんな風に思わせておけ。

フローレンス・デコーツ
けっして落ち着くことを知らず
けっして恐れず
けっして彼らの来訪を求めず
けっしてつや消しを持たず
けっして所有したままを好まず
ゆえに残されたものはほとんどない
彼女がしたのは
ひとつかふたつ
何もかもに感謝します。

レカミエ夫人
彼らを良く思うのは浅はかだからではない。

ルイ・レイナル
彼女の座る場所は
彼らがいた場所⁸⁾

上演された唯一のものはもちろん『4 人の聖人』である。『4 人の聖人』では聖人たちを風景にした。すべての聖人たちを私が作り私が幾人かの聖人たちを作ったのは、なぜなら結局のところ非常に多くの事柄の断片がひとつの風景のなかにありこれらの聖人たち全員が一同となって私の風景を作り上げたからだ。これらの付き添い

の聖人たちは風景でありこの劇それは本当のところ風景なのだ。

風景は動かない、風景のなかで動くものは本当は何ひとつない、だがさまざまなものがそこにあり、私はその戯曲のなかにそこに存在したさまざまなものを入れた。

数羽のカササギがその風景のなかにいるつまり風景の空にいる、彼らは黒と白で彼らはスペインとくにアビラとビリニンの風景の空にいる。空にいるとき彼らは他の鳥がしているのを一度も見たことがないことをする、彼らは自分自身を上下に持ち上げ空にぴったりと張りついているようにみえる。

飛行の安定化にかんする道具の発明家で非常に有名なあるフランス人は、私が彼に話したカササギの行動はどんな鳥にも不可能であると言ったが、いずれにしてもアビラのカササギが本当にそんなことをするにせよしないにせよ少なくとも彼らはあたかも本当にそうしているようにみえる。彼らはちょうど受胎告知を描いた絵画のなかの鳥そっくりでその鳥は聖霊であり端のほうの空とても高くにぴったりと張りつくように静止している。

私の風景にはカササギたちがいてカカシたちがいる。

地面の上のカカシたちは空の上のカササギたちと同様に風景の一部である。

彼らカササギたちは彼らとあなたが望むかあるいは私が望んだとしても自分たちの物語を語るかもしれないが物語は物語にすぎない、だが空中にいる彼らはひとつの物語ではなく風景である。カカシが地面にいることも同じくひとつの物語でありうるがそれはその風景のひとつの断片である。

それからすでに言ったようにいくつもの通りや窓もまた風景であり、私のスペインの風景に加えられる。

『4 人の聖人』を書いていたあいだ私は、聖人たちがその内面だけでなく彼らを前にしても実際に聖人らしくあって欲しいと人がつねに心から思うように思い、私は彼らを感じるだけではなく目で見なければならなかった。ちょうどラスパイユ大通りに彼らが写真を撮る場所がありその写真はいつも私の注意を惹きつけた。彼らは普段着を着た若い娘の写真を撮りそれを連続した写真で少しずつ修道女に変える。これらの写真は小さく全体で 4 回か 5 回の変化を経て最後には修道女になり、これはその修道女が死んでそれを悼む家族のために行われている。私は何年ものあいだ歩いているとき立ち止まってそれを見てきたが、とうとう聖テレサを書いていたとき、これらの写真を見ることをとおして聖テレサがありふれ

7) *Operas and Plays* (Plain Edition) Random House, p. 352

8) *Operas and Plays* (Plain Edition) Random House, p. 365

た若い女性の人生から修道女の人生へとどのように生きたかを見た。そんなわけですから現実的であり私は書きつづけた。

それから今度はメデレンヌの別の窓で、そこにあったかなり大きな陶器の群像はひとりの若い兵隊が物乞いに施しを与え自分のヘルメットと鎧を脱ぎ別の者に託してそれらを手放しているものだった。

ともあれそれはまさしく若き聖イグナチウスがしたことであり、いずれにせよその姿は私が知っていた彼にそっくりだったため、彼もまた現実の存在として、写真のなかの聖テレサほど現実的ではないがそれでも現実的な存在となって、そのようにして『4人の聖人』は書かれた。

これらのことはすべてひとつの物語であったかもしれないが彼らはひとつの風景としてただそこに存在したし劇はただそこにある。少なくとも私はそのように感じたのだ。

いずれにせよ、私は『4人の聖人 ある歌唱オペラ』を実際書き、この作品で私のやりたかったことのほとんどは果たしたと思う。ある風景を作り出し、そのなかの動きは出たり入ったりするような動きで、それを見て

いる誰もが時間と同期した状態を保つことができる。私はまた、修道女たちの動きをとっても忙しく絶え間ない動きにしたかったが風景がそうであるように同時に落ち着いたものにしたいと思った、なぜならつまるところ回心者の生活とは風景の生活だからであり、風景が時おり現実に刺激的にみえることがあるようにそれは刺激的にみえるかもしれないが、その性質は、風景がかりに本当に動いてどこかに行くとしても去っていかねばならないのはそこに留まるためというようなものだ。

いずれにせよ私が見たようにそれは刺激的な劇で、動くが同時に留まってもいる、つまり冒頭で述べたようにそれが劇のなすべきことなのかもしれない。

いずれにせよ私は喜んでいる。人々はオペラが続いているあいだ素敵な時間を過ごしていると私に手紙を書く、彼らが言うにはそれは彼らが劇場にいるときにはあまり多くは起こらないことだそうだ。

そんなわけで、私が最終的に言おうとしたことをあなたは実際に見る。

そして、これがいま現在のところ私が演劇について知っていることのすべてである。

(訳：小澤英実)