

フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ、エミリオ・セッティメリ、ブルーノ・コッラ 「未来派の総合演劇（非技術的—力動的—同時的—自律的—非論理的—非現実的）」¹⁾

Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli e Bruno Colla, « Il teatro futurista sintetico » (1915)

何度も我々が希求してきた偉大な戦争を待ちながら、我々未来派は街頭や大学におけるもっとも激越な反中立主義的活動と、イタリア的感覚に基づいた自身の芸術活動をかかわるがわる行いつつ、最大の「危険」に満ちた偉大な時を準備することを望んでいる²⁾。イタリアは、フェンシング選手のようにもっとも勇猛、頑強、柔軟、俊敏であり、5万人もの死者を数えるであろう勝利の知らせ、もしくは敗北の知らせにも動じぬ、拳にも平然としたボクサーのようであることだろう。

なぜなら、イタリアが電撃的に決断を下し、敵へと身を躍らせ、あらゆる努力とあらゆる起こり得る災厄について持ちこたえるすべを学ぶためには、新聞や雑誌は必要ないからである。こうしたものに関心を持ち関わっているのは少数派に過ぎない。多かれ少なかれこれらは、退屈で、邪魔で、速度を落とすものであるものの、情熱を冷まし、跳躍を断ち切り、戦う人物に疑念の毒を注ぐことはかなわない。未来派によって強化される戦争は、我々に図書館や読書室で枯死する〔marcire〕のでなく、行進する〔marciare〕ことを課している。**すなわち我々は、劇場を通じてでなければ、今日イタリア精神を戦闘的に感化することはできないと信じている。**実際、観劇に行くのはイタリア人の90パーセントである一方、本や雑誌を読むイタリア人は10パーセントにすぎない。必要なのは**未来派演劇**、すなわちイタリアの眠気を誘う舞台の上で単調かつ憂鬱な行列を続けている、過去主義的〔passatista〕演劇にまったく対立しているそれである。

吐き気を催させ過去主義的な公衆にもすではねつけられている、歴史的演劇に対して主張をしようというの

ではなく、あらゆる現代演劇を我々は糾弾するであろう。なぜならそれは完全に、冗長で、分析的で、パダンティックに心理主義的で、説明的で、希釈され、小心で、静的で、警察のように禁止でいっぱい、修道院のように独房に分割され、無人の廃屋のようにカビ臭いからである。つまるところ、平和主義的および中立主義的演劇は、戦争の凄惨な、転覆的で総合された速度とは相反するものである。

我々は、以下のような未来派演劇を創造する。

総合的な

すなわち非常に短いもの。わずかな時間、わずかな言葉やわずかな身ぶりに、状況、感性、理念、感覚、出来事やシンボルを圧縮することである。

演劇を革新しようと望んだ著作家たち（イブセン、メーテルリンク、アンドレーエフ、ポール・クローデル、バーナード・ショー）は、冗長さ、小心な分析、前もった長話を含む技術から解放されることによる、真の総合に達することをまったく考えていなかった。こうした著作家たちの作品を前にして、公衆は彼らの苦悶と彼らの慈悲をすすっている怠け者どもの態度をとり、舗装路に斃れた馬の実に緩慢な苦悶をうかがっている。拍手一すすり泣きが起こり、ようやく公衆の胃袋は呑み込まれたあらゆる消化不良な時間から解放される。あらゆる幕は、引見してくれる大臣（劇の展開：接吻、発砲、口での暴露）を忍耐強く待っているのと同然である。こうした過去主義的ないしは半未来派的な演劇はすべて、出来事や概念を最低限の言葉としぐさで総合する代わりに、多くの風景、広場、街路を、一つの部屋にサラミのよう

1) [訳注] 翻訳に際しては、以下を底本としている。Luciano De Maria (a cura di), *Marinetti: Teoria e Invenzione Futurista*, (2. ed., Milano: Mondadori, 1983), pp. 113-122. 初出は以下の通り。AA.VV., *Teatro futurista sintetico*, *Lacerba*, Istituto Editoriale Italiano, Milano: 1915. これ以外にも、「未来派運動本部 (Direzione del Movimento Futurista)」名義による、パンフレット (1915年9月11日付) 形式で発表されたものなど、改訂を含む複数の版が存在する。

2) 1914年7月に第一次世界大戦が勃発すると、当初イタリア政府は中立の立場を表明していたが、未来派を含めた参戦派の知識人たちは熱烈な議会外運動を展開した。1915年5月、ついにイタリアが同盟国側で参戦を開始すると、マリネッティら未来派のメンバーは実際に従軍活動に赴いた。

に詰め込むことで、多くの場所の真実（驚きとダイナミズムの源）を醜くも破壊しているのである。ゆえにこうした演劇はまったく静的なのである。

我々が確信しているのは、機械的に、簡潔さの力により、最も迅速で単刀直入な我々未来派の感覚と完璧に調和した、完全に新しい演劇に到達することができるということである。我々の芝居の幕は瞬間、つまり数分ほど持続するだけのものとなろう。この本質的で総合的な簡潔さをもって演劇は維持されるとともに、映画との競争にも勝利することだろう。

非技術的な

過去主義的演劇とは、才気を歪曲し縮減することを強いる文学形式である。この形式、とりわけ抒情詩や散文の中においては、技術の要求が支配している。すなわち、1) 公衆の趣味に沿わないあらゆる観念をはねつける。2) 到達された演劇的構想（数ページで説明できる）を、二幕もの、三幕もの、四幕ものへと薄めて引き伸ばす。3) 興味深い登場人物の回りを、まったく無意味な人々に取り囲ませる。奇人、変人、その他の迷惑を振りまく人など。4) 30分から45分までの時間を一幕ごとに使おうとする。5) 以下のことを案じながら各幕を構成する。(a) 7-8ページもの全く無用な出だしで始める。(b) 構想の10分の1を第一幕に、10分の5を第二幕に、10分の4を第三幕へと配分する。(c) 各幕を上昇的に構築する、すなわちそれぞれの幕は大詰めの準備にすぎない。(d) もし第二幕が楽しく第三幕が引き込まれるようなものならば、第一幕がいささか退屈であってもおかまいなしである。6) いつでも100行にも渡る不可欠なせりふ、またはそれ以上に準備のための無意味なせりふに依存する。7) 入場や退場を正確に指示するため、1ページ以上は費やす。8) 表面的なヴァラエティの規則を、仕事全体、各幕、各場、各セリフに、体系的に適用する。それはこうした事例である——ある幕は昼間、ある幕は夕方、またある幕は夜中に設定する。ある幕は悲愴、ある幕は苦悩、またある幕は崇高に支配させる。二人の会話を引き伸ばさなければならない時には、それを中断する何かが起こる。壺が落ちたり、マンドリンの伴奏が流れたり……そうでなければ、常に二人の登場人物を、座ったり立ったり、右へ左へと常に動き回らせる一方で、実際には幕の終わりまで何も起こらないのに、何かしらの爆弾が始終外で炸裂している（例：裏切られた夫が妻から証拠をもぎ取る）かのように思わせるやり方で、対話に変化をつける。9) 筋書きのもっともらしさに大仰にこだわる。10) 公衆があらゆる舞台上の活動の「どのように」や「なぜ」、とりわけ終幕において結局主

人公たちはどうなるのかということ、常に最大限に理解しなければならないように試みる。

演劇における我々の総合的な運動によって、我々が破壊したいのは、単純化をなすのではなく、さらに教条的となり、愚かしくも論理的で、小心で、規則づくめで、締め付けるものである、古代ギリシャから今日に至っている「技術」である。**すなわち、**

1. 公衆がその習慣と幼児じみた本能性によって、登場人物の特徴を一連の出来事から生じるものとして見ようと望み、芸術の価値を賛美するためにその登場人物自身が実際に存在するかのように幻惑される必要がある、その一方で作者がほんのわずかな行文だけでこうした価値を示すことにとどめれば、公衆がそれを認めなくなるといった理由から、**1ページで十分な部分に100ページを費やすのは馬鹿げている。**

2. 生そのもの（それは芸術の分野で展開しているものに対し、無限なほどにより束縛され、より規制され、より予見可能な活動によって構成されている）が大部分反演劇的でありつつ、そちらの側において無限の舞台のための可能性をも提供する時、演劇性の偏見に反抗しないのは**馬鹿げている。すべてが演劇的になるのは生が価値を持つ時である。**

3. 結局は好感を抱かせる人物が持ち上げられ、反感を抱かせるそれが叩きのめされるのを見たがっている、群衆の未開性を満足させることは**馬鹿げている。**

4. 真実らしさにかまけるのは**馬鹿げている**（このことが不条理なのは、価値や天才性がそれとまったく釣り合わないからである）。

5. 生においても、すべての原因と結果をとまなう、ある出来事の総体はまったく把握できない時、上演されるすべてを細密な論理で説明しようとすることは**馬鹿げている**。なぜなら現実是我々の周りで反響しており、一方が一方に組み込まれ、混乱し、紛糾し、カオス化した、組み合わせる事実の断片の群れによって、我々は攻め立てられているからである。例：舞台において、規律、論理、明瞭さを常にもった、二人の人物の間の口論を上演することは馬鹿げている。一方、生の経験の中で我々は、近代人としての我々の活動が、市電、カフェ、駅における瞬間に参加するのを助けていた、論議の断片のみをほとんど見いだすのであり、それは仕草、言葉、騒音、光のダイナミックな断片の交響楽のように、我々の精神の

中でフィルムに収められる。

6. クレシェンド、準備、幕切れにおける最大の効果の配置に従うことは馬鹿げている。

7. 研究、実践と忍耐の繰り返しによって万人が（阿呆でも）獲得できる技術の重みを、固有の天分に背負わせることは馬鹿げている。

8. 調査されたあらゆる分野から飛び出した、創造の真空へのダイナミックな跳躍を断念することは馬鹿げている。

力動的、同時的な

つまり即興から、きらめく直感から、暗示的で暴露的な今日の話題〔attualità〕から生まれる。ある物事に価値があるのは、それが即興的（時間、分、秒）になされ、長い間（月、年、世紀）をかけて準備されないからであると我々は信ずる。

それが上演される場所を考えることもなしに、前もって入念にこしらえられた作品に対し、我々は打ち消しがない嫌悪感を抱いている。**我々の作品の大部分は劇場にて書かれたものである。**演劇的環境は我々の汲みつくされざる貯水池である。すなわち、疲れた頭脳に対しリハーサル朝に空っぽの黄金色の劇場から浸透する磁気を帯びた循環する感覚、思考の矛盾した集積の上に築きあげられる可能性を示唆する俳優のイントネーション、光線のシンフォニーにきっかけを与える舞台背景の運動、我々の感覚において天才的で過剰な要約にあふれた諸概念を生み出す女優の豊満さである。

『電気』とその他の未来派的総合³⁾（昨日は生きて、今日は我々によって超克され糾弾される）を公衆に提示するという、喜劇俳優たちの英雄的な戦いの先頭に立って我々はイタリア中を駆け回っていたが、これは劇場の密室の革命であった。パレルモのポリテアマ・ガリバルディ劇場から、ミラノのダル・ヴェルメ劇場まで。イタリアの劇場は群衆のしわを怒涛のマッサージュで平らにのばし、地震の震動のような笑いを起こした。我々は俳優たちと兄弟の交わりを持った。それから、旅の眠れぬ夜に、トンネルと駅のリズムでお互いの才能を厳しく吟味しつつ論じあった。我々未来派の演劇はシェイクスピア

を無視するが、喜劇役者の無駄話は考慮に入れるのであり、イブセンのせりふには居眠りしながら、一階正面席の赤や緑の反映には熱狂するものである。我々は様々な環境と異なった時間を通じた完全なダイナミズムを得ている。例を挙げよう。『愛以上に〔Più che amore〕⁴⁾のような劇の中では、重要な出来事（例：賭博場の運営者の殺害）は舞台の上で動いているのではなく、ダイナミズムがまったく欠如したまま語られているだけである。『イオリオの娘〔Figlia di Jolio〕⁵⁾の第一幕においては、一つの場において空間と時間の跳躍を欠いたまま出来事が動いているのに対し、未来派的総合の『同時性』は、二つの環境が浸透しあい、同時的な活動の中で多くの異なった時間が存在している。

自律的、非論理的、非現実的な

未来派的な演劇の総合とは、論理に従属せず、写真じみたものを何ら含まず、自律性を持ったものであり、気まぐれに組み合わせるための要素を現実から引き出しているにもかかわらず、それ自体は現実と類似するものではないだろう。むしろ、画家や音楽家にとって、より限定されているがより濃密なひとつの生が、外部の世界にばらまかれ、色彩や形態、音や騒音から構成された形で存在しているのと同じように、**演劇的感性を与えられた人物にとっては、暴力によって神経を襲撃するような特別な現実が存在するのである。**すなわち、演劇世界と呼ばれるこうしたものから構成されているのである。

二つの宣言で特定された、未来派的感覚の最も生き生きとした二つの潮流から、**未来派演劇は生まれる。**すなわち「ヴァラエティ・ショー」および「重量、寸法と芸術的天分の値段」であり、それは、

1. 現行の、素早い、断片的な、優雅な、複雑な、冷笑的な、たくましい、つかの間の、未来派的な生に向かう我々の魅力的な情熱。2. いかなる論理も、いかなる伝統も、いかなる技術も、いかなる機会も芸術家の天分に税を課すことがないことによる、我々による最も近代的な芸術の頭脳の受容。芸術家は頭脳のエネルギーの総合的表現、**新しさの絶対的価値を創造することにただ専心しなければならない。**

未来派演劇はその観客を熱狂させるだろう、それは日々の生の退屈さを彼らから忘れさせるとともに、**最も**

3) [訳注] 未来派における「総合 (Sintesi)」「総合的 (Sintetico)」という表現は、「凝縮された」「簡潔な」「概括した」といった重要な概念の一つであるが、特に演劇の分野においては、ごく短時間に演じられる劇形式ないしは長時間にわたる舞台の場面そのものを指すものとしても用いられる。

4) [訳注] ダンヌンツィオの戯曲、1906年初演。

5) [訳注] ダンヌンツィオの戯曲、1904年初演。

高揚した独自性が刻みこまれ、予期せざるやり方で組み合わせられた感覚の迷宮を通じて、彼らを振り回すからである。

未来派演劇は毎晩、この未来派の年に必要となっている、我々の民族〔razza〕の精神に素早く危険な大胆さを教え込むであろう。

結論

1. 過去主義的な劇場をその下で死なせている技術を完全に廃止する。

2. 明確ではない、純粹な抽象、純粹な頭脳主義、純粹な幻想、レコード、肉体狂気において無意識のうちに、我々の天分がなしつつある、舞台上にすべての発見を提示する（つくりごとじみた、奇矯かつ反演劇的なものについて）。（例：F. T. マリネッティの初のオブジェのドラマ〔dramma d'oggetti〕「彼らが来る〔Vengono〕」、未来派によって発見された演劇感覚の新しい鉦脈）。

3. あらゆる手段を講じて、その怠惰の末端に至るまで、公衆の感覚を踏査し喚起しつつ、それを調和させる。舞台上の活動が平土間席と観客に侵入するであろう。

4. 文化的な歪曲の努力を忌み嫌うわずかな思想家の中に数えられる、喜劇役者と熱烈な交わりを持つ。

5. 茶番劇、ヴォードヴィル、艶笑劇〔la pochade〕、喜劇、市民劇、悲劇を廃止し、彼らの占めていた場所に未来派演劇の数々の形式を創造する。それは以下のようなものである。自由語によるせりふ、同時性、相互浸透、活気ある短詩、劇化された感覚、対話の形をとった哄笑、否定的な幕、反響するせりふ、論理外れの議論、総合的歪曲、科学的な一縷の光……。

6. 我々と群衆の間に、連続する接触を通じて、新たな未来派的演劇性のダイナミックな生気を我々の公衆に流し込むため、遠慮なしの信頼の潮流を創造する。

これが演劇に関する最初の声明である。我々の最初の11編の演劇的綜合（マリネッティ、セッティメツリ、ブルーノ・コッラ、R. キーティ、バリッラ・プラテッラの）は、エツトレ・ベルティ、ゾンカーダやペトリリーニによって、アンコーナ、ボローニャ、パドヴァ、ナポリ、ヴェネツィア、ヴェローナ、フィレンツェ、ローマの満員の公衆たちへと提示される勝利を得た。まもなくミラノにおいて我々は、電気一機械のあらゆる複雑さによって活気づけられた巨大な金属の建築を獲得するであろうし、それだけが舞台を通じて我々の最も自由な概念を発揮することを許すであろう。

（訳：太田岳人）