

# エンリコ・プランポリーニ 「未来派の舞台環境」<sup>1)</sup>

Enrico Prampolini, « L'atmosfera scenica futurista » (1924)

## 舞台総合—舞台造形—舞台力学—多次元 的舞台空間—俳優—空間—多表現的劇場

現代の舞台芸術は完全なる未来派的環境の下で発展している。伝統的な二重舞台 [l'arcoscenico] は我々未来派が1915年に発した反逆の叫びによって決定的に崩壊させられる。この年、マリネッティとセッティメリが発した未来派総合演劇についての宣言と時を同じくして、私は初めて自らの未来派舞台美術および振り付けの宣言にて、新たなる未来派舞台技術についての基礎を築いたのであった(1915年3月の『バルツァ・フトウリスト [Balza Futurista]』、続けてイタリアおよび外国の15を超える雑誌で掲載された)。

こうした我が「舞台システム」の預言的かつ根本的な諸原則を要約し整理する中で、私はイタリア演劇のノロマな策謀家(役者頭 [capicomici] や劇場支配人)たちを想起するであろうし、今日外見上のあらゆる理論的側面は、技術的実験の光の中で、その具体的な実現を見出す。すなわち、1919年のローマの人形劇場、1920年のローマのアルジェンティーナ劇場、1921年のプラハのシュヴァンドヴォ劇場、1922年のプラハの国民劇場、1923年のローマの独立劇場においてである。

過去において舞台の芸術は表現するというより、ギリシア演劇や中世演劇がそうであったように、示唆するものにとどまっていた一方、経験的なものではあったといえ、ワーグナーが成しとげた急激な発達の出現以降、それは舞台上の活動を構成する要素として参加をするものとなっている。

舞台美術上の示唆は、18世紀の我が国の舞台美術家たちがその時代の舞台作品のためになした遠近法的なつくりもの [finzione] によって提供されていたものだが、今日それは魔術と非現実の舞台構成の造形的な上演 [rappresentazioni plastiche] へと変容するのである。

舞台美術、すなわち支配的で伝統的な舞台装置は、見せかけの現実の描写として、視覚的世界の真実めいたつくりものとして了解されているが、決定的に断罪される

に値する、なぜならそれは静的な妥協であり、舞台のダイナミズム、演劇活動のエッセンスと正反対のものだからである。

ここ近年においてヨーロッパ諸国の劇場で達成された舞台の実験が、経験主義的で、偶然なもので、一過性へと流れ込んでいったのは、こうした装置の実験が、舞台技術と精神生活の状況を用意する美学的で精神的な諸問題について熟思したり、考察ないしは要約したりすることのないまま、固有の舞台装置のヴィジョンに命を吹き込もうとする個人や、各々の欲望の産物だったからである。

未来派の舞台改革の価値はまさしく、二重舞台において作用する時間の尺度と空間の次元を考慮し、イタリア未来派と一貫した芸術的諸傾向から創造された、精神と思考の新しい美的潮流と関係を持つ舞台—演劇上の発展を予見しながら、時間と空間の中に固有の着想を位置づけたことにある。

アヴァンギャルドの造形が、近代産業が生み出す形態や、電信へ向かう詩情へと固有の靈感を向けるように、舞台芸術は、現代生活の造形的ダイナミズムや活動へと向かう。

未来派の舞台環境を活気づける基本的諸原則は、精神主義、美学および未来派芸術そのもののエッセンスである。すなわちダイナミズム、同時性、人間と環境の間の活動の統一である。これとは逆に、伝統的な舞台技術は、演劇活動の生命力のためのこうした基本的諸原則を見過ごし未解決なままで置いたことによって、人間(ダイナミックな要素)と環境(静的な要素)、総合と分析の二元的対立を生みだしたのである。

我々未来派は、演劇活動の生きた舞台装置の総合において、人間的要素を環境の要素に浸透させつつ、この舞台装置の統一に到達したことを公表した。

演劇と未来派芸術は、つまり、舞台空間における運動からリズムを与えられた、精神世界の一貫した投影なのである。

未来派的—舞台技術の活動半径は以下のことを求めて

1) [訳注] 翻訳に際しては、以下を底本としている。Enrico Crispolti (a cura di), *Prampolini dal futurismo all'informale*, catalogo della mostra, Roma: Carte Segrete, 1992, pp. 207-209. 初出は以下の通り。Noi, serie 2, n. 6-9, gen. 1924, pp. 6-7.

いる。

1. 総合の純粹さを通して、本質的要素を要約する。
2. 造形的能力を通じて、次元的な説得力を与える。
3. 力学と関わっている、諸力の活動を表現する。

## 総合—造形—力学

魔法の三角形は、未来派の舞台装置の技術的革新の三つの異なった様相を、同時に区別し要約する。

真実めいた諸要素の経験的で絵画的な描写からなる、舞台美術から、色彩の表面の建築的概略である、舞台総合〔scenosintesi〕へ。

舞台環境の造形的諸要素の量的構築からなる、舞台造形〔scenoplastica〕から、輝かしい舞台環境のダイナミックな諸要素の空間—色彩的建築である、舞台力学〔scenodinamica〕へ。

## 図式

舞台総合：二次元的舞台環境—色彩的要素の優越—線的総合の幾何学的要素としての建築の介在—二階建ての舞台活動—色彩的抽象—諸平面。

舞台造形：三次元的舞台環境—造形の優越—遠近法的—遠近法—絵画的なつくりものとしてではなく、生きた造形的現実としての建築の介在—ステージの廃止—三階建ての舞台活動—造形的抽象—量感。

舞台力学：四次元的舞台環境—空間的建築の要素の優越—環境と演劇活動の統一と同時的発展の根本的にダイナミックな要素としての、リズムのある運動の介在—描かれた舞台装置の廃止—色彩的諸空間の輝かしき建築—多次元的で多表現的な舞台活動—ダイナミックな抽象—空間。

## 多次元的舞台空間

現代舞台芸術の地平の前に開かれた未来派舞台装置の可能性についてのこの図式から、演劇の将来を見すえる諸問題のより複雑でパノラミックなヴィジョンへ向かう、舞台と解釈の技術を超えて進む我々の探求が生じる。現在のロシアやドイツの演劇における何人かの大胆な巨匠やレジスール〔regisseurs〕たちが、二重舞台の形式を枠づけ、単純なものであろうと複雑なものであろうと、舞台装置の技術的メカニズムを完璧にするシステムを見出すことになお手間取っている一方、我々未来派は18世紀の舞台の道具方のこうしたヒステリーがすでに乗り越えられていると考える、なぜなら我々は伝統的二重舞台を、未来派的な多次元的舞台空間に置き換えているからである。現代の劇場の舞台と二重舞台は、もはや新しい演劇の感覚の技術的かつ美学的な要求に対応

していない。二重舞台の立方体的次元のように、舞台の水平面は、舞台の四角形〔quadro scenico〕と遠近法的に固定された視点に従属し、舞台活動の最新の発展を束縛し阻んでいる。舞台と二重舞台の廃止にともない、伝統的な三次元の領域から逸脱することで、舞台活動の技術的な様々な可能性はより広い一致を見いだす。垂直の、斜めの、多次元の新しい要素の介在のために平面を切り刻みながら、空間においてリズムを持った造形的平面の球体的膨張をとまなう、二重舞台の立方体的抵抗をこじ開けることで、未来派の多次元的舞台空間の創造へと至るのである。劇場の空洞で運動する輝ける造形的諸要素の多次元で電気的—ダイナミックな建築。この新しい演劇的建設はその位置によって、遠近法的な視覚の角度を水平線の向こうへと越えることを可能にし、これを同時かつ相互浸透的に頂点およびその対極に移動させることで、舞台上の活動の視覚および感情による無限の角度の遠心的な拡散へと向かうのである。

多次元的舞台空間、将来の演劇のための未来派の新たな創造は、技術と演劇の魔術の新たな世界を切り開くのである。

## 空間—俳優

伝統的演劇においても反伝統的な現代演劇においても、常に俳優が演劇活動にとって支配的な、唯一の不可欠な要素と考えられている。これに対し、クレイグ、アッピアやタイロフのような、現代演劇の最新の理論家や教師たちは、俳優の機能を制御しその重要性を削減している。クレイグは俳優を、一種の色班として定義している。アッピアは作家、俳優と空間の間にヒエラルキーを定めている。タイロフは俳優を、舞台上の多くの要素の一つ、すなわちオブジェとみなしている。

私は、俳優を演劇活動にとって無用な要素、そしてそれゆえ演劇の将来にとって危険であると考えている。

俳優とは、最大限の未知なるものと最小限の保証を提供する解釈の要素である。

ある演劇上演での舞台の概念が舞台への脚色においては一つの絶対的なものを表現するのに対し、俳優が表現するのは常に相対的な部分である。実際、俳優の未知性は演劇上演の意義を歪曲かつ限定するものであり、結果の効率を損なっている。ゆえに私は、解釈の要素としての演劇における俳優の介在が、舞台芸術にとって最も馬鹿馬鹿しい妥協の一つであろうと考える。

その純粹な表現において了解された演劇は、実際のところ人間的な外見を越えて、謎めいた、悲劇的な、劇的な、喜劇的なものの顕現の中心である。

グロテスクな人間性のこの断片が舞台の天井下で動き

回り、それ自体を感動させるのを待っているのを、我々は今日も十分に目のあたりにしている。舞台上での人間的要素の顕現は、精神的抽象の神殿である劇場を支配しなければならない彼岸 [al di là] の謎を台無しにする。

空間とは環境の形而上的オーラである。

環境すなわち人間の活動の精神的投影。

それならば何者が、演劇活動の内実を高め投影できる舞台環境においてリズムを与えられた、空間以上のものとなるだろうか？

舞台の雰囲気 [l'ambiente scenico] と鑑賞する公衆の間の、表現の干涉的でダイナミックな要素としての俳優の機能において、空間の人格化は芸術と舞台技術の進化にとって最も重要な征服の一つを構成するものである。なぜならそれによって、舞台の統一という問題が決定的に解決されるからである。

空間を支配的な舞台上の個人として、また演劇活動とその諸要素をそれ自体は副次的なものとして動いていると考えつつ、舞台環境の一連のリズムにおいて作動する舞台環境の力学と俳優—空間の力学との同調から、こうした舞台の統一が達成されるであろうことは明白である。

## 多表現的演劇と未来派の舞台環境

演劇的解釈の多表現的な新しい地平の発見へと向かう舞台技術の総合的メタモルフォーゼ。

絵画、すなわち舞台総合から、造形、すなわち舞台造形へ。そこから、運動の中にある造形計画の建築、すなわち舞台力学へ。三次元の伝統的舞臺から、多次元的空间舞臺の創造へ。人間の俳優から、俳優—空間の舞臺における新しい独立へ。ここから、未来派の舞臺環境が放射的に広がる中心である、舞臺空間の多次元建設が大胆にそびえるダイナミックな丘陵としての、螺旋状に段をなす谷の中心に建築的に浮かび上がるのがすでに見えている、未来派の多表現的演劇へ。演劇は、集団生活における精神的教育の超越的有機体としての機能を担うために、実験上の例外、個人生活の挿話的即興であることを放棄しなければならなくなるだろう。演劇は視覚の体操のための体育館から、思考の体操のための体育館にも成長しなければならない。

未来派の多表現的演劇は、活動する抽象的な諸力の強大な中心となるだろう。あらゆるスペクタクルは、永遠に続く物質の超越の機械による儀礼、精神的で科学的な謎の魔術的な顕現となるだろう。

**精神的ダイナミズムの神秘的な儀式として理解された、活動のパノラミックな総合。**

**将来の新しい宗教のための精神的抽象化の中心。**

(訳：太田岳人)