The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	マリネッティの「連鎖的シンテジ」 : 秩序への回帰が意味するもの
Author(s)	菊池, 正和
Citation	言語文化研究. 2019, 45, p. 59-79
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/71632
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

マリネッティの「連鎖的シンテジ」
―秩序への回帰が意味するもの―

菊　池　正　和

Le sintesi «incatenate» di F.T. Marinetti
―Ciò che vuol dire il ritorno all'ordine

KIKUCHI Masakazu

Sommario: Conclusi gli anni esaltanti del teatro sintetico, l'attività drammatica di Marinetti segna un ritorno ad una rappresentazione più distesa ed ampia, proponendo un genere ibrido che sviluppasse azioni teatrali di ampia portata a partire da unità narrative discontinue e frammentarie derivate dal teatro sintetico: le sintesi incatenate.

Ma questo tentativo delle sintesi incatenate furono un insuccesso giustificato dall'intrinseca debolezza strutturale, continuamente sbilanciata tra il dibattito ideologico e la ricerca di una drammaturgia revoluzionale. Questo fallimento costrinse il leader del futurismo a riconvertirsi nella produzione più giocosa e inventiva, in cui elementi autoriflessivi si impadroniscono della scena e la sintesi recupera il suo ritmo rapido.

キーワード：イタリア演劇，フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ，第二未来派

1．はじめに

本稿では，フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ（1876–1944）が「連鎖的シンテジ」（Sintesi incatenate）という劇構成のもとに1920年代の後半から30年代の初頭に制作した戯曲群を主に取り上げ，そこに現れる内容や劇作法を分析することで，その多岐にわたる文学活動の晩年におけるマリネッティの思想の変化を跡付けることを目的とする。

1960年に出版され，現在もマリネッティ研究の1つの基準点であり続ける『マリネッティ戯曲全集』を監修したCalendoliは，その序論において，約40年にも及ぶマリネッティの劇作活動を以下の4つの段階に区分している。まず，1909年の *Fondazione e Manifesto del Futurismo*（「未来派創立宣言」）に先立つフランス語で書かれた象徴主義的な3作品を第一段階とし，1915年の *Il teatro futurista sintetico*（「未来派総合演劇宣言」）発表以降の「シンテジ」というごく短

い様式で提出された戯曲群を第二段階と規定する。そして，この第二段階の特徴として「即興の爆発の中にも自らの高い資質を示しながら，最も真率で自発的な表現の中に，その本質において実験的・挑発的な作家の独創性の発揮」を指摘している。その後，再び「ある程度の長さと広がりを持つ戯曲に回帰して，詩的・人間的な現実を付与された本当らしい登場人物を表現しながら，想像力がその中で自由に羽ばたく創作のうちに自らの論争を表現しようと試みた」20年代後半の作品群を第三段階，「青年時代の挑発的な着想を回復し，様々な演劇形態のうちに，未来派が提起する文明の是認を求めて戦いを再開する」それ以降の作品を第四段階としている（Calendoli 1960: LXXX–LXXXI）。

論者は，このCalendoliによる時代区分を踏襲したうえで，別の箇所[1)]で，その第一段階と第二段階に関して，マリネッティが数々の「宣言」（manifesto）において表明した演劇理論と，その実践の結果として成立した「総合演劇」（Teatro sintetico）の作品とを関連付けながら，その特徴について精緻な考察を行った。本稿で取り上げることになる第三段階，第四段階との連続性や変化を検証するうえで基準点となるので，その概要を再提示しておきたい。

マリネッティ演劇の出発点はフランス象徴主義であり，その過剰に張り巡らされた類推の網や隠喩を多用した劇作法は，終生彼の演劇の基底をなすことになる。その後，未来派を創立するが，その運動の中心的トポスとなった「未来派の夕べ」（serate futuriste）における聴衆との関係性から新しい演劇の在り方を着想する。それは，舞台と客席，演じる側と観客との間の境界を消失させ躍動を生み出すというものであった。当時，大衆の娯楽として流行していたヴァラエティー・ショーにヒントを得て，ついに「総合演劇」の理念を明文化する。その中心概念は「シンテジ」（「総合・要約」の意）と呼ばれる，短さを本質的要素とした劇的断片であり，わずかな台詞や仕草のうちに無数の状況や感覚を凝集する。それが実践に移された戯曲においては，複数の空間を同時に提示する「浸透」や，人間の心理や感情を物体の生に外在化させた「オブジェドラマ」[2)]などの優れて独創的な劇作法に加え，驚愕の惹起や触覚への刺激を提案することで，劇行為の内側に観客を引き入れることに，ある程度までは成功したと言える。マリネッティが提出したこうした理論や劇作法は，同時代の前衛運動に留まらず，第二次大戦後の演劇にも重要な影響を与えることになった。

このように1910年代半ばからの約10年間にマリネッティによって提出された才藻奇抜な「総合演劇」は，堕落したリアリズムや心理描写に抗して，「演劇が現実の写真的な複製や因習の連続以上のより良い何かである必要」（Tilgher 1930: 63）を改めて証明し，同時代のイタリア演劇史に変革の新たなページを開くことになった。その一方で，「総合演劇」以降，すなわち再び「ある程度の長さと広がりを持つ戯曲」に回帰した1920年代後半からの戯曲に関しては，革新的な推進力の喪失が指摘されることになる。Salaris（1985: 172）はそれを「あらゆる意味での*秩*

1）菊池（2016）を参照されたい。

2）登場人物の心理状態を周囲の事物に託して提示したり，物体が俳優を代替して中心的な役割を果たしたりする劇作法。

序への回帰（*rappel à l'oldre*）」と看破し，Antonucci（2005: 114）は「マリネッティの演劇における退行の証拠」であると断罪する。他の未来派運動全般と同様演劇においても，20年代後半以降の作品は「英雄的な年代」（anni eroici）を過ぎて下り坂に差し掛かったものとして従来十分な研究がなされてこなかったのである[3)]。

本稿では，なぜ，マリネッティはある程度成功を収めた「総合演劇」という演劇形式から離れて，再び「ある程度の長さと広がりを持つ戯曲」に回帰する必要があったのかという素朴な疑問を出発点に，当時の社会状況やファシズムとの関係も視野に入れながら，後期の戯曲群の内容と劇作法を分析していく。Calendoliが「ある程度の長さと広がりを持つ戯曲」と呼んだ作品群について，マリネッティ自身は「連鎖的シンテジ」を始めとして様々な用語を用いてその構成を定義している。本稿で取り上げる作品とその構成を，以下に年代順に記しておく。

作品タイトル	出版年[4)]	マリネッティ自身による構成の定義
Il tamburo di fuoco（『火の太鼓』）	1922	象徴主義的な三幕劇
Bianca e rosso（『白い女と赤い男』）	1927	3つのシンテジ Trisintesi
Prigionieri（『虜囚』）	1927	8つの連鎖的シンテジ 8 sintesi incatenate
Vulcano（『火山』）	1927	8つの連鎖的シンテジ 8 sintesi incatenate
L'oceano del cuore（『心の大洋』）	1927	5つの連鎖的シンテジ Cinque sintesi incatenate
Luci veloci（『素早い灯火』）	1929	6つのシンテジからなる未来派的ドラマ Dramma futurista in sei sintesi
Il suggeritore nudo（『裸のプロンプター』）	1929–30	11のシンテジからなる未来派的同時性 Simultaneità futurista in undici sintesi
Simultanina（『シムルタニーナ』）	1931	16のシンテジからなる未来派的気晴らし Divertimento futurista in 16 sintesi
Locomotive（『機関車』）	1960	6つのシンテジからなる未来派的気晴らし Divertimento futurista in sei sintesi
Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia（『サンテリアの未来派建築でイタリアを再建する』）	1960	多くのシンテジからなる上演に値する気晴らし Divertimento rappresentabile in molte sintesi

上の表に見られるように，伝統的な三幕構成に回帰した『火の太鼓』を除いては，いずれも複数のシンテジを連ねて戯曲を構成している。ただ，1915年の「未来派総合演劇宣言」の中で提唱された「シンテジ」とは，「ほんの数分の，わずかな言葉や仕草のうちに，数えきれないほどの状況や感性，思想や感覚，出来事や象徴を要約した」（TIF: 114）劇的断片であったはずである。マリネッティはどのように，またいかなる理由や意図から，これらの劇的断片を連鎖さ

3）しかし，1980年代以降の未来派研究では，1920年代から30年代の造形活動をも広く取り上げた総合的な展望が示されるなど，第二未来派の活動研究をも視野に含めた先鋭的な研究も見られるようになっている。本研究もこの第二未来派再評価の延長線上にある。

4）ここでは便宜上出版年を記しておくが，論証に必要な際には初演の年や制作年代をその都度記すことにする。

せているのだろうか。まず次章では，Calendoliが第三段階の戯曲として名前を挙げている『火の太鼓』から『素早い灯火』までの作品を取り上げて検証していくことにしたい。

2．秩序への回帰　―1920年代後半の「連鎖的シンテジ」

2.1　秩序への回帰の出発点

マリネッティは，伝統演劇の構成へと回帰した三幕物の戯曲『火の太鼓』に，「巨匠バリッラ・プラテッラ作曲の間奏曲とルッソロの騒音楽器[5]による断続的な伴奏付きの熱と色彩と雑音と匂いのアフリカのドラマ」と副題を与えたうえで，「昨日までの親愛なる中傷者」[6]に対して，次のようにその創作の意図を言い放っている。

> イメージや音楽，照明とルイジ・ルッソロの騒音楽器を介して，私は舞台上で騒音の叙情的な演劇化を図りたかった。私は総合演劇を通してその目的に到達することは出来なかった。従って，関連する劇的発展とともに，この印象主義的な戯曲を書いたのである。君たちの伝統的な嗜好に何ら譲歩したということではない！　君たちは近いうちに超未来派的な劇的シンテジを目の当たりにすることであろう！（下線は論者）　（TM2004: 195）

マリネッティの言うように，確かに「印象主義」というラベルと伝統的な幕構成への回帰は一時的なものではある[7]が，「総合演劇」すなわち短い劇的断片である「シンテジ」では，「騒音の叙情的な演劇化」が叶わなかったという述懐は示唆的である。副題にもあるように，この戯曲においては，騒音のほかに，未来派同人リッチャルディが提唱した「色彩の演劇」(Il teatro del colore)[8]の影響を思わせる各幕に固有の色調も導入されているが，こうした未来派の革新的な要素が，単一の「シンテジ」の内側では十全に表現できないという意識が存在したことは確かである。伝統的な三幕劇への回帰には，安定した劇形式の中に未来派演劇の革新的な劇作法を組み入れたいというマリネッティの意図があったのではないか。

また，この戯曲は，野蛮で未開の地アフリカに，愛や詩の力によって善悪を超えて進歩をもたらそうと奮闘する部族長の称揚を主題としているが，「未来派自体の発祥地として，延いては，未来派運動の勝利の寓意を入念に作り上げるための特権的な場所として描かれた，活発で

5）未来派画家で作曲家でもあったルイジ・ルッソロによって制作された。擬音を中心に27種類の音を出すことができる。音の種類によって名称が変わり，ウルラトーレ（うなり楽器），ロンバトーレ（とどろき楽器），クレピタトーレ（パチパチ楽器），ストロピッチャトーレ（摩擦音楽器），スコッピアトーレ（爆発音楽器），ゴルゴリアトーレ（ゴロゴロ楽器），ロンザトーレ（ブンブン楽器），シビラトーレ（ヒューヒュー楽器）などがある。

6）未来派の総合演劇においては，中傷者も演劇を構成する重要な要素と捉えられていた。

7）実際，『火の太鼓』が書かれた1922年以降にも「驚愕の演劇」や「触覚演劇」など，伝統的な幕構成を排し，総合演劇の系譜に連なる革新的なシンテジを多く制作している。

8）アキッレ・リッチャルディの「色彩の演劇」に関しては，菊池（2017）を参照されたい。

共感覚を引き起こす1つのアフリカ[9)]」（Schnapp 2004: XX）がトポスとして選ばれているという事実も論者には重要であると思われる。この『火の太鼓』と同年には，長編小説 *Gli Indomabili*（『御しがたい者たち』）が書かれているが，この作品でもマリネッティは，1912年の *Manifesto tecnico della letteratura futurista*（「未来派文学技巧宣言」）で理論化して以来 *Zang Tumb Tumb*（『ザン・トゥム・トゥム』1912）などで実践を重ねてきた「自由な状態の言葉」（Parole in libertà）[10)]を部分的に放棄し，自身の最初の小説 *Mafarka il futurista*（『未来派マファルカ』1909）と同じ，寓意的ではあるが伝統的な文体とトポスとしてのアフリカに回帰している。劇や小説の形式の再点検とトポスとしてのアフリカ，この時期のマリネッティに未来派運動の出発点への回帰という意識があったことは間違いない。Calendoli が「秩序への回帰」とした第三段階の出発点を1922年の『火の太鼓』に設定したことは，かなりの妥当性を持つものと評価できる。

ただし，短さや簡素さを原則とした単一のシンテジだけでは，自らの革新的な劇作法を支えきれないという意識を「秩序への回帰」の萌芽と考えるのであれば，第三段階の出発点はその数年前まで遡らせることができると主張したい。1920年にマリネッティは，自身のフランス語戯曲 *Poupées électriques*（『電気人形』1909）の第二幕だけを抽出し，それを3つの場面（scena）に分けたうえで「劇的なシンテジ」（sintesi drammatica）と称して，*Elettricità sessuale*（『性的電気』）というタイトルを付し，イタリア語で刊行している。内容が連続した複数の場面を繋げた作品に「シンテジ」の名称を用いたのは，これが最初であった。また，翌21年1月にパリで発表した *Il Tattilismo*（「触覚主義」）や同年10月にカンジュッロとともに起草した *Il teatro della sorpresa*（「驚愕の演劇宣言」）は，従来の「総合演劇」に「触覚」や「驚愕」という新たな要素を付加する提案であったが，裏を返せば従来の「総合演劇」の限界を認識していたからこその梃入れの側面を持っていたと言える。これらの宣言は，それに続くマリネッティの「総合演劇」の第二期[11)]を導く理論的支柱であったと同時に，従前の「総合演劇」の劇作法の不備を認識し清算へと向かう契機でもあったのである。新たな要素を付加して「総合演劇」を更新し続ける一方で，伝統的な幕構成を再採用して『火の太鼓』を著した1920年代前半のマリネッティは，自らの劇作法について模索していたと言える。それを端的に示しているのが，1923年の4月に初演された（出版は1927年）*Bianca e rosso*（『白い女と赤い男』）である。一組の恋人ドルチェとフォルテは，お互いに相手に言い出せない胸の内（精神）を抱えており，それが「赤」と

9）エジプトで生まれ18歳までそこで過ごしたマリネッティは，「未来派創立宣言」において，その冒頭では「モスク型のランプ」や「東洋風の絨毯」に言及し，過去主義者としての死と未来主義者としての再生のイニシエーションを表象する側溝への自動車転落について語る際も，彼を再生させた側溝の泥土をスーダン人の乳母の黒い乳房に重ね合わせている。未来派の出発点にはアフリカのトポスが存在していた。

10）1912年に発表された *Manifesto tecnico della letteratura futurista*（「未来派文学技巧宣言」）において提唱されている。

11）マリネッティの総合演劇に関しては，明瞭に2つの時期に区分することができる。「ヴァラエティー・ショー宣言」を経て，参戦主義のキャンペーンによって条件づけられた1914年から，「未来派総合演劇宣言」発表の翌年である1916年までの3年間が第1期，戦争やファシズムから距離を置き始め，カンジュッロとともに「驚愕の演劇宣言」を起草した1921年から，宣言「総合演劇と驚愕の演劇の後で，我々は純粋要素による抽象的反心理主義的演劇と触覚演劇を創案する」を発表する1924年までの3年間が第2期と考えられる。詳細は菊池（2016）を参照されたい。

「白」と名付けられ外在化された「アルターエゴ」として同時に舞台上に登場する。そしてこの4者が互いの葛藤のうちに相争うといった筋立てである。「実在と非実在との叙情的－劇的な浸透に収斂する肉体と精神の同時性の悲劇」（Orazi 1923: 15）であるこの戯曲は，それぞれ異なる色彩の背景幕の前で展開する「3つのシンテジ」（trisintesi）から構成されている。「色彩主義」や「精神の外在化」，「浸透」や「同時性」といった未来派が考案した数々の劇作法を1つの戯曲内で表現するために，複数のシンテジを必要としたのである。

2.2 連鎖的シンテジの実践と限界

このようにマリネッティは，複数のシンテジで戯曲を構成することで，より安定した劇形式の中に，未来派演劇の革新的な劇作法やそれに伴う推進力を十全に実現したいと考えた。その結果生まれたのが，「連鎖的シンテジ」（sintesi incatenate）と定義された *Prigionieri*（『虜囚』，初演1925），*Vulcano*（『火山』，初演1926），*L'oceano del cuore*（『心の大洋』，初演1927）のいずれも1927年に出版された3作品である。各作品を構成する複数のシンテジは，単一のシンテジのみで成立していた「総合演劇」の場合と比べて，個々の長さこそ同様に短いものの，相互のシンテジ間に物語性や時間の推移，論理の展開が不可避的に生じてきており，予測不可能な要素の闖入や組み合わせ，時間や空間の同時的な浸透等によって観客（読者）の精神に躍動や驚きをもたらすことは，ほぼなくなっている。むしろ，断片的に提示される緻密さを欠いた曖昧なプロットの中に，戯曲の主題も実験的な劇作法も埋もれているという印象を受ける。

また，これらの「連鎖的シンテジ」に共通する特徴として，Calendoliも指摘していたように，「詩的・人間的な現実を付与された本当らしい登場人物」の存在が挙げられる。それぞれが固有の名前や外観，性格を持っている。このことは，「総合演劇」における登場人物が「男」や「女」，「医者」や「執事」，「観客」，「劇評家」といった普通名詞や，「死」，「意志」など概念の擬人化，人格が与えられる場合でも「マリネッティ」や「ボッチョーニ」といった未来派同人であり，異様な状況に反応するだけの彼らには性格も与えられていなかったことと対照的である。マリネッティは，現実性を付与された登場人物たちが紡ぐ物語の秩序において何を表現しようとしたのか。Calendoliの言う「創作のうちに表現しようと試みた彼の論争」とはどのようなものであったのだろうか。

『虜囚』では，夢幻的な雰囲気の内に，戦争捕虜で牢獄に閉じ込められている囚人たちの自由への抑圧された欲望とその実現の不可能性が象徴的に描かれている。彼らの欲望を喚起するのは，残虐な看守の美しい妻ロジーナである。夜中に牢獄の中に忍び込み，夢とうつつの間にいる囚人たちに自らの官能的な気配と痕跡を残すことで囚人たちに不可能な自由の幻影を呼び起こす。しかし，囚人たちはロジーナの顔を見ることはない。ロジーナ自体も嫉妬深く暴力的な夫の「虜囚」であり，電灯を常に下に向けることを余儀なくされているのだ。ロジーナは復讐のために夫を殺害し逮捕されるが，時を同じくして，スペイン熱が猖獗を極め，檻から虎も逃

げ出して，街はパニックに陥っているという情報が牢獄にもたらされる。その後，逃げ惑う人々が城塞の扉を破ったためか，暗闇のなか囚人たちの前に紫の頭巾をかぶった黒い塊が現れる。囚人たちはそれを見て，虎かロジーナか，あるいは死の象徴か，敗走する兵士のパニックか見分けることができない。兵士がその黒い塊を撃つと中から薔薇に包まれた美しい裸の美女が現れる。

Calendoli（1960−1: LX）は，この晦渋な戯曲においてマリネッティは「1つの精神状態に完全な叙情的表現を与えることに成功している」と述べ，「その精神状態は，孤独の中で消耗することを余儀なくされ，自発的にあるいは不本意ながらも，自らの衝動にブレーキをかけ抑えつけることを強制されて，加虐的な捌け口や復讐，暴力，肉体の犠牲のうちに残酷な代償を見出している欲望の切迫によってもたらされる」ものであるとしている。この戯曲が幕やその内側の場といった従来の劇形式ではなく，シンテジの連鎖によって構成されていることが機能しているとすれば，それは，こうした抑圧された精神状態の表現の成功にあるだろう。単一のシンテジの内に現れる，機械的で不自然なリズムのダンスや二分間の沈黙，投光器に照らし出された廃墟や草叢，一輪の赤いカーネーションや手紙など無生物によるオブジェドラマといった未来派の劇作法は，それが不規則なリズムで，いくつかのシンテジで繰り返されることによって，観客（読者）に一つの象徴的な意味を喚起するようになる。それは，囚人たちの焦燥や欲望である。連鎖的シンテジの内に断片的に提示されることによって，その間隙を想像力が補完し，一層強い印象を残すのである。

『火山』におけるテーマは，約言すると，自然の圧倒的で崇高な力と人間の創造力との対決であり，前者に対する後者の敗北である。この対決は2つの形をとって展開する。1つは炎や色彩をめぐる競争である。エトナ山麓の街をマリオとエウジェニアが訪れる。愛の情熱を常に掻き立て更新してくれるような物質を探し求めて世界中を旅していた2人は，「愛と名付けられた有名な溶岩性の混合物」（la famosa miscela lavica chiamata Amore）を求めてそこに来たのだ。その物質さえあれば溶岩は冷却固結することなく燃え続けるという。街ではこのマリオとエウジェニアの愛の情熱を讃える競争が催されることになる。出場するのは詩人セレーナ，花火師ポルポラと月，そしてエトナ山である。セレーナは愛の詩を情熱的に朗唱し，ポルポラは花火を用いて色彩のスペクタクルを作り出す。そして電灯がすべて消された夜の街には，満月の甘美で叙情的な光が浸透する。そんな折にエトナ山が噴火する。自然と人間とのもう1つの対決は，このエトナ山の大噴火と溶岩の流出という状況に対するアプローチの相違として現れる。「溶岩流停止装置」（macchina fermaleva）を発明した火山学者のマッサードラが科学的－合理主義的アプローチでエトナに対峙するのに対して，現地の住民たちは，守護聖人に神への仲裁を祈願することで溶岩の流れを止めようとする。そして，噴火や流出する溶岩に自らの愛の情熱と同等のものを見たエウジェニアは火口に飛び込むのである。一瞬，溶岩の流れは止まるが，また流れ出して街を襲う。「溶岩流停止装置」に何かが絡まり機械が故障したのだ。機械に絡まって

いたのは炭化したエウジェニアの遺体であった。

8つのシンテジから構成されるこの戯曲において，観客（読者）に最も強い驚愕や異化効果を引き起こすのは「舞台美術家たち」（Gli scenografi）と題された第6シンテジであろう。まさにこの『火山』上演中の舞台裏が提示され，政府高官が2人の舞台照明技師に最後のシンテジのエトナ山の大噴火の場面を最大限の色彩的効果を発揮して実現するように厳命し，技師たちがそれに懸命に応えるという，いわばメタ演劇的な劇中劇である。このシンテジに関しては未来派的な活力や躍動を感じるが，他のシンテジにおいては，花火の鮮やかな色彩や清かな月影の銀，あるいはスポットライトのように特定の登場人物を包む多色の光などが効果的に使われているという印象を受けるものの，それが自然の力と人間の力の対決といったマリネッティの主題を際立たせているようには思われない。Antonucci（2005: 114）も指摘しているように，「思想的な論争と舞台における«色彩»の探求とのバランスが常に不均衡で，場面としても詩学としても内在的な弱さを持っている」ために，この戯曲が成功しているとは言い難い。

先の2作よりさらに「連鎖的シンテジ」という劇構成が機能していないのが『心の大洋』である。5つのシンテジから構成されているが，短さや簡潔さもなければ，場面の急な転換や観客（読者）を驚かす独自の劇作法も見られない。場面は時間や物語の推移に沿って展開していく。「シンテジ」と名前こそついてはいるが，実質は伝統的な五幕劇に等しいと言える。この戯曲のテーマは，人生という大洋を如何に渡るかということをめぐる2つの考え方の相違である。王家を捨てモンテビデオで修道院に入るために，大西洋横断船«ダンテ号»に身分を偽り乗船したスペイン王妃のシモネッタは，神への信仰に寄り添って人生の大洋を渡るつもりである。その態度は，船上でジベルティが「人生や，神慮の反映でもある世俗の美を放棄することは果たして正しいことなのか」（TM2004: 328）と求婚しても変わることはない。失意のジベルティが海に身を投げても，彼は神の飢えを満たすに相応しいほど成熟した甘い果実だったのだと神慮として受け止めるのである。一方，ジベルティの自死を苦しみからの卑劣な逃亡として断罪するのが，船長のパルンボである。実証主義的－合理主義的な態度で人生の大洋を渡る彼には，最後までシモネッタの考え方が理解できない。劇の終局で，船が何かに衝突してあわや沈没する事態に陥った際の，2人の事故の受け止め方は対照的である。「船が衝突したのは，難破船の残骸でもなければ岩礁でもない，それは人間を一瞬死の恐怖に突き落とした後に再び生を与えることで，人間に教訓を与えようとする神の厳格な意思である」（TM2004: 347）と考えるシモネッタに対し，パルンボは「今回の事故はせいぜい，船が座礁した際に内部に浸水するのを防ぐ防水閉鎖装置を改良するエンジニアにとって教訓となるくらいだ」（TM2004: 348）と受け止めるのである。

先にも述べたように，この戯曲においては「連鎖的シンテジ」という劇形式をとる必然性はほとんどない。物語性が勝ちすぎていて，「総合演劇」の実践から生み出された革新的な劇作法は影を潜めている。複数のシンテジから戯曲を構成することで，より安定した劇形式の中に未

来派演劇の革新的な劇作法やそれに伴う推進力を実現したいという，いわば物語性と革新的な劇作法との共存を目指した「連鎖的シンテジ」の試みは，その限界を露呈していたように思われる。マリネッティ自身もその限界を自覚していたのか，この作品を最後に「連鎖的シンテジ」という表現は使われなくなる。

2.3　転回点としての『素早い灯火』

前節で取り上げた3作品から2年後の1929年に出版された『素早い灯火』は，そうした意味において，それ以降のマリネッティの方向性を示唆する作品であると思われる。まず指摘しておきたいことは，「6つのシンテジからなる未来派的ドラマ」（Dramma futurista in sei sintesi）という定義である（下線は論者，以下の下線部も同様）。この作品以降，『裸のプロンプター』が「11のシンテジからなる未来派的同時性」（Simultaneità futurista in undici sintesi），『シムルタニーナ』が「16のシンテジからなる未来派的気晴らし」（Divertimento futurista in 16 sintesi），『機関車』が「6つのシンテジからなる未来派的気晴らし」（Divertimento futurista in sei sintesi），そして『サンテリアの未来派建築でイタリアを再建する』（以降，『イタリア再建』と略記）が「多くのシンテジからなる上演に値する気晴らし」（Divertimento rappresentabile in molte sintesi）と，最後の作品を除いてすべて劇構成の定義に「未来派的」（futurista）という表現が含まれている。この事実は，マリネッティがこの『素早い灯火』以降，未来派としての自意識を回復したことを明示しているように思われる。また，この戯曲の舞台が，10年後のアフリカに設定されていることも示唆的である。第2章において，未来派にとって特権的なトポス，出発点としてのアフリカの重要性を指摘したが，ここでマリネッティは再び原点のアフリカに回帰している。ただし，「10年後」，近未来のアフリカである。ここからは次の展開へと再スタートを切るマリネッティの決意が窺えよう。

それでは，この戯曲でマリネッティはどのような方向に舵を切ろうとしているのだろうか。『素早い灯火』の初演がトリノで行われた1929年1月4日当日に，マリネッティ自身がトリノの日刊紙『ガゼッタ・デル・ポーポロ』にこの戯曲についてのコメントを寄せている。

> この6つのシンテジからなる未来派的ドラマは，反心理学的で超スピードの，そして驚くべき出来事や夢中にさせる叙情的な打撃が相次いで起こり，それらがもつれ合うことで映画に対する関心にも打ち勝つことを決意する，典型的な総合演劇に属している。（TM2004: 380）

この発言から読み取れるように，「連鎖的シンテジ」において物語性と革新的な劇作法との共存を図っていたマリネッティは，心理描写や出来事の論理的な展開を否定することで，物語性を放棄し，総合演劇の革新的な推進力を再び志向しているように見える。

実際のところ，登場人物が固有の名前や外観，性格を持ち，それに基づいて断片的で不明瞭

ながらも辛うじて物語が展開するという意味では，この『素早い灯火』は，上に引用したマリネッティの意図を十分に反映してはおらず，過渡期の作品と言えるであろう。文学者で第一次世界大戦の傷痍軍人であるムゾドゥーロと彼の2番目の若妻フロフロ，そして先妻との娘で献身的なペルリーナが，10年後のアフリカ，イギリス人とアラブ人が石油の利権をめぐって争っているエジプトの村落バッサブラで暮らしている。各シンテジの中では，ムゾドゥーロがイタリア本国から受けている密命，ペルリーナやフロフロに言い寄るいかがわしいアラブ商人やイギリス軍人，そしてペルリーナが実の子ではないという事実の発覚から父娘の近親相姦的な愛情，といった3つのプロットを中心に状況が動きを見せるものの，その動きに方向性や展開はあまり見られない。マリネッティ自身が言うように，驚くべき出来事や叙情的な打撃の継起を提示することが戯曲の中心になっているという印象を受ける[12)]。

本章ではここまで，マリネッティの劇作活動に関して4つの段階に区分したCalendoliの研究を出発点に，1920年頃を起点にマリネッティの劇作嗜好がそれまでの短さを基本原則とした「総合演劇」から，ある程度の長さと広がりをもった劇構成へと回帰する過程を検証してきた。そこでマリネッティが企図していたのは，総合演劇の作品を構成していた「シンテジ」と呼ばれる劇的断片を複数連鎖させて戯曲を構成することで，個々のシンテジが持つ革新的な推進力や劇作法は維持しながら，物語性の中に自らの主張を表現することであった。この物語性と革新的な劇作法との共存を目指した「連鎖的シンテジ」の試みは，しかし，その両者のバランスの不均衡から早々にその限界を露呈してしまうことになる。そして，マリネッティは物語性を放棄して，未来派演劇の黄金時代であった総合演劇の方向へと再転向を図るのである。

3．是認を求めての再転向

前章の最終節で，マリネッティの再転向の契機に未来派としての自意識の回復を指摘した。マリネッティは「未来派的」という形容詞を意識的に付加して，20年代後半以降の戯曲の構成を定義していた。そこには，未来派演劇がそれまでに提起してきた革新的な劇作法や問題意識に対する強烈な自負があったはずである。ただし，「連鎖的シンテジ」の失敗を経ての再転向においては，そこに省察と周囲から是認されることへの欲求が加えられることになる。本章では，自己言及的な要素と当時のアクチュアリティを多分に含むようになった晩年の戯曲群を取り上げて，その点を検証していきたい。

3.1　自己言及的な劇作法　―『裸のプロンプター』と『シムルタニーナ』

本節では，高速のリズムと喜劇的な展開を回復した同時性の劇作法のうちに，未来派の自意

12）Verdone（1988: 173）も，この作品の想像力は「舞台上の «妙案»」（le «trovate» sceniche）が相次いで起こる軽快さに現れているとしている。

識に対する省察が展開する2つの戯曲を取り上げて，その省察の内容を確認したい。

1929年に発表された『裸のプロンプター』は，マリネッティが明確に舞台実験に回帰した最初の作品である。「未来派的同時性」という定義が端的に示しているように，11のシンテジの間には時間的な繋がりや論理的な展開はほとんどなく，劇場や街路，ホテルや砂漠といった様々な空間において，恋愛や政治，戦争，検閲といった雑多な状況が並置されている。また，それぞれのシンテジの内部においても厳密な意味でのプロットは存在せず，ナンセンスに限りなく近づく対話が切り取られているだけである。こうした一貫性のない各シンテジの連続性を辛うじて担保しているのが，この戯曲で例外的に固有名詞を与えられているマリオ・アップラウジ（Mario Applausi）とリンジェーヌア（L'Ingenua）の2人の登場人物[13]と，繰り返しその存在を観客（読者）に思い出させるプロンプター席への言及である。遍在的な触媒の機能を果たす2人は，各シンテジに違う衣装を着て，違う役柄として現れるが，プロンプター席への頻繁な言及と相俟って戯曲の大きな枠組みを緩やかに支えている。

この『裸のプロンプター』が大きな枠組みとして提示しているのは，伝統的な演劇に対する風刺であると同時に，未来派演劇に向けられた中傷や無理解，そして当時の状況に対する風刺でもあったと思われる。かつては喝采を博していたが，今では口笛でやじられる過去の劇作家となったアップラウジが，俳優たちに舞台を追われ，プロンプターの穴に落とされるところから劇は始まる[14]。即興で演じられるという俳優たちに対して，アップラウジは「劇作家の転落」（la caduta dell'autore）という筋書きを提示する。従って，その後の不連続で錯乱した各シンテジの内容は，理屈の上では俳優たちの即興であり，アップラウジがプロンプター席から助言を与えていることになる。中でも最も示唆的なシーンが最後のシンテジに訪れる。アップラウジ扮する劇作家の化身「原稿の美男神」（Il Venero dei manoscritti）が原稿を体中にまとってプロンプター席に現れ，劇作家のテクストの高みに到達できない俳優たちを批判する。すると「観客」[15]は，彼にプロンプターの穴から出て身にまとった原稿を脱いで裸になるように促す。さらに「舞台の風」（Il vento del palcoscenico）がプロンプターの不要を叫ぶ。

> 私たちはもはやプロンプターは必要としない。助言や用心深さ，既に作られたものや既に書かれたものなどない方がより良く生きられるだろう。他人に助言された100の素晴らしいものより，自分自身の1つの過ちの方がましだ。 （TM2004: 405）

13）この2人と「端役」のジュリオ以外の登場人物の名前は「性格俳優」，「悲劇」，「喜劇」等で，固有名詞は与えられていない。ただし，この2人に関してもアップラウジ（Applausi）は「喝采」，リンジェーヌア（Lingenua）は「純真な女性」を意味するので，純然たる実際的な固有名詞ではない。ただし，この2人には心理的な奥行きが与えられているのは事実である。

14）俳優と劇作家との衝突はピランデッロ演劇の影響を感じさせる。1920年代後半から30年代初頭のマリネッティの戯曲には多分にピランデッロの影響が指摘されるが，それについては稿を改めたい。

15）勿論，登場人物としての「観客」であり，戯曲『裸のプロンプター』の上演を観劇する実際の観客ではない。

それに対して劇作家の化身は，人生から芸術を抽出するために彼が払った犠牲を嘆き，「裸になったプロンプターとは，芸術や詩の苦しみを脱ぎ捨てた姿なのだ」（TM2004: 406）と反発するが，最後には「栄誉」（La Gloria）からも見放されて死ぬことになる。

ここでアップラウジが具現化しているのは，第一義的には否定されるべき伝統的な演劇であり，既に書かれたものや用心深い助言よりも即興や過ちを犯す勇気を好むという態度は，まさに未来派の芸術に対する姿勢を表していると言える。しかし同時に，「かつて喝采を博していたが，今では口笛でやじられる」劇作家の姿には，マリネッティ自身の姿も投影されている。芸術や詩を生み出す苦しみを理解しようとしない「観客」の無理解に対する劇作家の反発は，マリネッティ自身の声でもあったのである。さらに，この戯曲のプロンプター不要論には，当時のファシスト政権との矛盾した関係も影響しているのであるが，それについては後章で詳述したい。

「同時性」の劇作法が，首尾一貫しないバラバラのシンテジによって表現されていた『裸のプロンプター』に対して，より分かりやすい形で1人の登場人物の中に具現化しているのが，1931年に出版された『シムルタニーナ』である。主人公のシムルタニーナ（Simultanina）は，その名前が明示しているように，同時性（simultaneità）そのものを具現化した存在である。

> 「私は新しい同時的な人生の理想に従って，絵を描き，夢を見て，タバコを吸い，眠って，そして恋人たちの一人に手紙を書くの。全部同時にやるのよ…退屈しないように」 （TM2004: 410）。

すでに最初の台詞でシムルタニーナはそう宣言する。また，彼女が描いているのは「航空絵画」（Aeropittura）[16]である。まさに，未来派の態度を体現した登場人物だと言える[17]。そのシムルタニーナの前に6人の求婚者が現れる。「美食家」，「スポーツマン」，「蔵書家」，「先生―詩人」，「トラブルメーカー」，「女たらしで気取り屋のフリーライター」である。各シンテジに彼らが1人ずつ現れてはシムルタニーナに求婚し，その次のシンテジでは，その求婚した1人が幕前に出て観客に対して自身の考えを表明するというパターンで劇は進行していく。そして彼女の招待に応じて家に集まった6人を前にシムルタニーナは言い放つ。

> とても残念だけど，あなたたち全員と結婚することは出来ないわ（…中略…）だから，シムルタニーナは明日，明後日，いや今日いますぐにでも…自殺することを宣言します！ （TM2004: 435–436）

16）ダイナミズムやスピード，同時性を芸術表現のテーマとしてきた未来派芸術は，未来派創立当初の自動車を主題とする作品創作に続き，1930年代に入ると，航空技術の発達と並行して飛行機を主題とする作品創作を始める。接頭辞aero-（ラテン語語源の「飛行機」「航空」の意）を付して「航空絵画」（aeropittura），「航空詩」（aeropoesia）などである。この『シムルタニーナ』出版と同年の1931年には「航空絵画宣言」が出されている。

17）Ferrigni（1932）はそれに加えて，シムルタニーナについて「女性であると同時に人生や愛，あるいは各々がその中に自らの理想や必要を具現化するあらゆるものを表現しうる女性像である」と述べている。

シムルタニーナが6人の求婚者のいずれをも選ばないのは，1つの人格を選ぶことが彼女の同時性の理想に反するからである[18)]。彼女は同時に「教養があり，衝動的で，スポーツマンで，思慮深く，兵士であり，天才的な画家であり，優雅な間抜けである」ような理想の夫を探していたのである。また，その後の展開も秀逸である。死んだシムルタニーナを前に祈りを捧げている求婚者たちの後ろに，看護婦に扮装したシムルタニーナが座っているのである。彼女は生と死の同時性をも実現していることになる。そして彼女はその場を抜け出すと飛行士とともに空へと舞い上がる。

ここまで未来派の同時性の理想を陽気に体現してきたシムルタニーナであったが，戯曲の最後は未来派自体の風刺になっている。未来派の福音を説く飛行士に対して，シムルタニーナは冷めた態度で応じるのである。

シムルタニーナ：あなたは，機械で愛も交わすの？

飛行士：何をするにも機械だよ。機械は物事を容易にするし，むだ話から解放してくれる。率直にべとつかずに誠実さや正確さを教えてくれる。ボディの光沢ときたら！俺は同時に存在することもできる。つまり大地の完璧な恋人ってわけさ。同時にあらゆる場所にキスできるんだからな。疲れ知らずで，勇敢で，好きなだけ繰り返せる。

シムルタニーナ：（皮肉をこめて）先生みたいな言い方ね。学校の机に座ってるみたい…うんざりだわ！…　（TM2004: 440）

また，この飛行シーンは，送風機の風で髪やスカーフをなびかせながら，実際には窓辺に置いた2つの椅子に座り，実在しないハンドルを握って，まるで空を飛んでいるかのように跳ね上がるようト書きで指定してあるのだが，Calendoli（1960−1: LXXI）はこの故意に因習的にした演出の裏に，マリネッティが感じていた未来派の限界を指摘している。「他のすべての幻想と同様に，シムルタニーナも，その躍動にもかかわらず，地上にくぎ付けになったままなのである」。

本節では，マリネッティの未来派としての自意識の回復を契機として生まれた，自己言及的な要素を多分に含んだ2つの戯曲を取り上げて検討した。同時性の劇作法を駆使することで躍動感のある戯曲を創ることには成功したが，そこには未来派自体に対する風刺やその限界の自覚が混じるようになったことも確認されたといえよう。

3.2　外側に開かれた自意識　―『機関車』と『イタリア再建』

本節では，マリネッティの自己言及性が，より外側に開かれた2つの作品『機関車』と『イ

18）Giovannetti（1931: 5−6）は，「すべての偏った崇拝者たちから永遠に逃れるのはまた人生でもある。（…中略…）各々が彼女の中に自らの楽しみしか追求しないので，エネルギーを統一する意志である彼女は，全員の手からすり抜ける」とシムルタニーナの統合性を指摘している。

タリア再建』を検討していきたい。前節で取り上げた2作品においては，いずれも風刺が未来派芸術自体に向けられていた。それに対して，本節で取り上げる戯曲においては，風刺が外側に向かうと同時に，その中で相対的に未来派運動の位置づけが図られることになる。なお，この2作品は，マリネッティの生前には出版されなかったために制作年代が完全には確定していないが，いくつかの手がかりから1920年代後半から30年代初頭にかけて制作されたと考えられる[19]。従って可能性としては，第2章で取り上げた「連鎖的シンテジ」と同時期に制作されたということも考えられるが，先述した劇形式の定義やこれ以降吟味していく内容の特徴から，本稿においてもCalendoliの区分を支持し，「連鎖的シンテジ」の使用による秩序への回帰の時期を抜け出し，新たな段階に入った時期の作品であるとみなしている。

『機関車』において風刺され，その中で未来派運動の位置づけが図られているのは，均質を望む単調で順応主義的な社会であり，また当時の政治状況である。主人公のジョヴァンニ・インプレチージ（Giovanni Imprecisi）[20]は，準急列車が通過する駅の駅長で，「遅延も早着もなく，決して脱線することもなく生きるのはなんと悲しいことだ！」と不平を漏らしている。一方で彼の妻は，「決して脱線することもなく」，「田舎のごみを持ち帰り，« 陰口 » という名の石炭を補給するために各駅に止まる」（TM2004: 448）ような単調な日常を好む順応主義者として描かれている。また，インプレチージに非日常をもたらす登場人物も明確な寓意を伴って風刺されている。「詰め綿商人」（Il mercante d’ovatta）は，国際連盟の職員で「反諍いの詰め綿」（l’ovatta antirissa）と涙を拭う「外交用の純リネンのハンカチ」（fazzoletti di puro lino diplomatico）を売る一方で，「あらゆる論争がなくなると免職になるので，未熟な国々を詰め綿で窒息させている」と告発されているし（TM2004: 449–450），「時間の色と同じ灰色の服」を着た「時計の解放者」（Il liberatore di orologi）は，「時計こそが奴隷のような生活を作っており」，「時間を薄切りにする刃は，しばしば，まな板の上で切れ味が鈍り，あるお客には分厚い3時間を，別のお客には薄い3時間を切ってしまうことになる」と不平等を訴え，時間から解放されることを説く（TM2004: 450–451）。また，「列車の誘惑者」（Il seduttore di treni）は，常に丸い鏡を持っており，反射光で運転士の目を眩ませることで，脱線や衝突をしかかっている列車を止める（TM2004: 452）といった具合である。まさに当時の国際政治の偽善や，時間に支配される人々の生活の告発，そうした状況で奇行で驚かせながら啓蒙する未来派の姿が描かれているといえよう。

この3人が契機となって，それまで習慣や順応主義に支配されていた駅に様々な予定外の混

19）『機関車』に関しては，第3シンテジに登場する「劇評家」の口を借りて，マリネッティは自らの劇評の一形式である「測量」（misurazione）について言及している。マリネッティが『帝国』（«L’Impero»）誌においてこの「測量」を行っていたのは1926–27年である。また，この『機関車』の定義には，『シムルタニーナ』や『イタリア再建』と同様「気晴らし」（Divertimento）という表現が入っている。この事実はこれらの3作品の制作年代の近さを表していると考えることができる。また最初と最後のシンテジに登場する「作者」が行う料理の暗喩は1930–32年頃によくなされていた。

20）インプレチージとは「不正確」という意味で，「正確」な列車の運行を司る駅長としては不適切な名前である。Schnapp（2004: XXIX–XXX）は，他の登場人物のあり得ない名前を指摘して，この戯曲が不条理演劇と定義されうると指摘する。

乱を引き起こすというのが大まかな展開であるが，最後の「自由な状態の列車」（Treni in libertà）というシンテジでは，不条理演劇ともいえる展開を見せる。夜，インプレチージの駅には11台の列車が止まっている。そこに入った乗客は全員盲目になるか発狂するという全長200キロメートルのトンネルを前に怖気づいているのだ。各電車には異なるタイプの乗客が乗っている。ある電車には新郎新婦だけが，また別の電車には「最高上機嫌世界会議」（Congresso Mondiale dell'Allegria Suprema）に向かう気ままな遊び人だけが，そしてまた別の電車には「平和」（Pax）という至福の街へ向かう自殺者の群れが…といった具合である。最終的に各列車の乗客が入り乱れて，混乱のうちに衝突と爆発の危機を迎えるが，その瞬間，「作者」が舞台前面に現れて閉幕の挨拶を述べる。

> 怖がらないでください！　爆発は起こりません！　はい。それでは，明日の人生に不可欠な同時性を鍛えるためにためらわずに飲める，このブレンドした食後酒を差し上げましょうね。（下線は論者）
>
> （TM2004: 475）

マリネッティが提唱した，一切の統語法や正書法から解放された言葉の状態を指す「自由な状態の言葉」（Parole in libertà）を想起させる「自由な状態の列車」という表現からは，均質的な人生を送る各列車の乗客をあらゆる規則から解放し，バラバラな状態にすることで，トンネルが表象する待ち構えている人生の暗黒を克服しようという未来派的な提案が窺える。「作者」の最後の口上にある「明日の人生に不可欠な同時性」や「ブレンドした食後酒」という表現も，上記の解釈の妥当性を裏付けているように思われる。

『イタリア再建』において風刺され，その中で未来派運動の位置づけが図られているのは，都市計画と建築の分野である。この戯曲の背景には，未来派建築の限界の認識とその発展への示唆がある。1926年に結成された「グルッポセッテ」（Gruppo sette）や1928年3月にローマで開催された「合理主義建築のためのイタリア運動展」（Il movimento italiano per l'architettura razionale）など合理主義建築の台頭に対して，マリネッティは，第一次世界大戦のため1916年に28歳の若さで逝去した未来派建築家アントニオ・サンテリアの理論を援用し展開することで論争を試みているのである[21]。戯曲は，古い都市計画の破壊と新しい空中都市の建設をめぐって，未来派建築の理念を具現化した「速度主義者」（I velocisti）と合理主義建築の理念を具現化した「空間主義者」（Gli spaziali），そして過去を精神性の源として古い街ヴェネツィア[22]を保持しようとする「過去主義者」（I mollenti: 澱んだ水の意）の3者の対立から始まる。途中でしかし，常に速度の更新を目指し，相対性や不平等性に重きを置くために一時的・暫定的な建築を志向

21）未来派と合理主義建築家との論争については，Salaris（1992: 137–142）を参照。

22）既に1910年4月27日の宣言 *Battaglia di Venezia*（「ヴェネツィアの戦い」）で，未来派にとって古い街ヴェネツィアは否定の対象となっている。（TIF: 585）

する「速度主義者」と，空間のうちに永続する安定した建築を志向する「空間主義者」が，一見不可能とも思われる折衷的な合意を果たす。

> バッラマール：*永遠*を取り下げよう！　*その次*万歳！　外に出よう，地球から外に！
> ヴァスト：（…略…）人生を模倣するために，われわれは堅固な土台の上に，つかの間しか持たないセメントの不釣り合いで不平等なあらゆる柔軟なものを建設しよう。（斜体は原著者）　（TM2004: 489）

空間主義者でありながら「永遠」を取り下げて「その次」という時間主義者の概念を取り入れ，また宇宙へ飛び出そうとする，このバッラマール（Ballamar）という人物は，明らかに未来派の画家であり彫刻家でもあったジャコモ・バッラ（Giacomo Balla）[23]とマリネッティ（Marinetti）を合成した人格を持ち合わせていると言えるだろう。こうして「速度主義者」，「空間主義者」対「過去主義者」の構図が成立する。その後，お互いの街を破壊し合うが，外国の援助を得た「過去主義者」が勝利を収め，前 2 者の指導者は処罰を受ける。しかし，「速度主義者」と「空間主義者」を追放した「死んだ街」（La città trapassata）は，あらゆるものが動きを止め，死に彩られた陰惨な世界である。最終シンテジでは，再び「死んだ街」に対する空爆がなされ，「不平等性と独創性と速度の帝国の再興」（TM2004: 530）が期待されて終わるのである。

本章では，Calendoli が「青年時代の挑発的な着想を回復し，様々な演劇形態のうちに，未来派が提起する文明の是認を求めて戦いを再開する」と規定したマリネッティの劇作活動第四段階の作品群に関して，彼らが提起した文明の在り方について検証した。人生における多様な現実を同時的・遍在的に生きることや，社会状況や政治体制に対する風刺，建築というメタファーを通じての未来派の理念の発展と過去主義が生き延びることの不可能性などが主張されていたと言える。ただ，検証を通じて，マリネッティの未来派としての自意識の一層の高まりや変化も指摘することができた。そこでは，未来派の立場の客観視や限界を示唆するような自己批評も見られるようになった。なぜこの時期，マリネッティは自意識を強め，社会において是認を求めるようになったのか。次章においては，未来派を取りまいていた 1920 年代の社会状況，とりわけファシズムとの関係を軸に論を進めていきたい。

4．ファシズム体制下でのマリネッティ　―その矜持と保身

4.1　ファシズムとの距離

マリネッティがムッソリーニと初めて行動を共にしたのは，1919 年 1 月，ミラノのスカラ座で行われた「未来派の夕べ」（Serate futuriste）[24]で，前年に終結した第一次世界大戦におけるイ

23）1915 年にフォルトゥナート・デペーロとともに，「宇宙の未来派的再構成」に署名している。
24）「未来派の夕べ」については，菊池（2016）を参照されたい。

タリア政府の弱腰な参戦主義の反省を求める示威運動を行った時であった。その後，3月には同じくミラノのサンセポルクロ広場での戦闘ファッシの創立に参加，4月にはメルカンティ通りでの衝突から社会党機関紙『アヴァンティ！』の編集本部襲撃へと協調の度合いを深めていくことになる。

しかし，未来派のファシズムへの影響を考慮するうえで，理論的及び実践的な基盤となったのは，マリネッティがその前年に発表した *Manifesto del partito futurista italiano*（「イタリア未来派政党宣言」）[25]であった。それは，未来派の創立以来一貫して表明してきた国家主義的，反伝統主義的，反聖職権主義的な政治姿勢を具体的に綱領化したもので，女性も含む普通選挙の実施や教育の振興，1日8時間労働制や年金制度の充実，離婚制度の導入に至るまで，充分に進歩的なプログラムが提案されており，後のファシスト党の政策に色濃く反映されている。

こうしたマリネッティとファシズムとの蜜月が破綻を迎えるのが，1920年5月24，25日にミラノで開催された第2回ファシスト会議においてである。ムッソリーニによって発表された，運動の穏健化への方向転換が反動主義的，過去主義的であるとして，マリネッティら数名の未来派同人はファシズム運動から離れることになる。1924年に発表した *Futurismo e fascismo*（『未来派とファシズム』）では当時を振り返り，次のように述べている。

> 1920年5月29日，ファシストの過半数にわれわれの反王制主義的，反聖職権主義的な主張を押し付けることができなかったために，マリネッティと何人かの未来派幹部は戦闘ファッシから離脱する。
>
> （TIF: 508）

このファシズム運動からの離脱のわずか数か月後に出版された *Al di là del Comunismo*（『共産主義を超えて』）において，マリネッティは共産主義を「人間性をいつも蝕んできた官僚的な癌の最たるもの」（TIF: 473）と酷評すると同時に，公式の社会主義者の策略も受け入れることは出来ないと宣言し，無政府主義的な統治，あるいは革新的な芸術家による統治を唯一の解決策として提案する。De Maria（2010: LXI–LXII）はこの小冊子を「ファッシの退行に対するマリネッティの回答」であるとしている[26]。

このような経緯でファシズム運動から距離を置いたマリネッティであったが，そのわずか3年後の1923年頃には，体制となったファシズムに再接近することになる[27]。先に引用した1924

25）フィレンツェで *L'Italia futurista*（『未来派イタリア』）誌2月11日号に，続いて9月20日には *Roma Futurista*（『未来派ローマ』）誌に掲載された。

26）実際にファシズム側もマリネッティによるファシズム批判と受け取った。以前は未来派にも参加していた，ファシスト党幹部で文化政策の中心を担っていたジュゼッペ・ボッターイは，マリネッティに公開書簡を出し，この『共産主義を超えて』の無政府主義的な部分を激しく批判している。

27）De Maria（2010: LV, LXII–LXIII）は，マリネッティのファシズムへの再接近の理由を，主観的な理由と客観的な理由とに分けて説明している。主観的な理由としては，マリネッティの祖国愛や国家主義が，自らの政治信条の撤回をもたらしたとしている。また客観的な理由としては，「論理的な実利主義と分離した時，革命的な思想は非合理化する」という Augusto Del Noce の言葉を援用しながら，戦争や独裁のような特殊な状況において，現実も歴史も絶え間ない

年出版の『未来派とファシズム』には，「わが親愛なる偉大な友人，ベニト・ムッソリーニに」（TIF: 489）との献辞が入っている。この著作は基本的には，1913年12月にフィレンツェのヴェルディ劇場で行った演説を起点に，その後の未来派の歩みを振り返ったものであるが，それに付した序文においてマリネッティは，未来派とファシズムの共同によるイタリア帝国建国の提案を語っている。しかし，そこでは同時に未来派の矜持と自律性の回復も表明されている。「未来派から生まれたファシズムは未来派の原則を糧に成長」したのであり，同書は「未来派とファシズム，前者の後者に対する影響力，2つの運動の政治的な同盟関係と両者を分かつ相違について読者に示す」ものであるとする。また，その相違は，役割や活動領域にあるとして，「ファシズムは政治的に，すなわち我らの聖なる半島の範囲内で活動するがゆえに，そこには要求や命令や制限や禁止が生じる」のに対し，「未来派は純粋な想像力という無限の領域において活動するので，より一層向こう見ずにチャレンジすることができる」と未来派の優位性を謳うのである。（TIF: 496–497）

1929年3月18日，マリネッティはイタリア学士院のメンバーへの推挙を受諾し，同年 *Marinetti e il Futurismo*（『マリネッティと未来派』）を叢書 *I prefascisti*（『先駆的ファシスト』）の1冊として出版する。過去の宣言において，アカデミーを含むあらゆる権威を否定してきたマリネッティのこの行動について，Martin（1978: 33）は次のように擁護する。

> マリネッティの批評家たちは，彼のこの受諾を日和見主義に由来する行為と解釈してきたが，おそらくそれがすべてではないだろう。マリネッティは何よりもまず，ファシズムの統治下にあって徐々に人気を失ってきた未来派運動のために公的な地位を得ることを望んだのだ。

自らの政治思想とは次第にかけ離れたものへと変質していったファシズムに対するマリネッティの複雑な心理が指摘されている。

4.2 作品に現れる政治性

前節では，マリネッティを取り巻いていた政治的状況について概観してきた。最後に，本稿の第2章，第3章で取り上げた1920年代後半から30年代初頭の作品の中に読み取れる政治的要素を抽出して，制作当時の状況との関連を検証してみたい。

まずは『虜囚』についてであるが，第2章で指摘したように，Calendoliはこの作品中に，戦争中の捕虜の抑圧された精神状態とそこから生まれるサディスティックあるいはマゾヒスティックな欲望の切迫を指摘していた。この作品の初演が1925年5月であることを考慮に入れるならば，これらの抑圧された精神状態や欲望の切迫は，変化しつつある政治的・文化的雰囲気の中

ダイナミズムの餌食となり，合理的な判断が出来なくなったとしている。

で生まれたものと考えることができるのではないか。1924年夏のファシスト特殊部隊による統一社会党代議士マッテオッティの暗殺に端を発し，1925年1月には実質的にファシズムの独裁が誕生する。そして4月には，ファシスト思想の代表的なイデオローグであるジョヴァンニ・ジェンティーレが *Manifesto degli intellettuali fascisti*（「ファシスト知識人宣言」）を新聞紙上に公表すると，その10日後には哲学者のベネデット・クローチェらが *Manifesto degli intellettuali antifascisti*（「反ファシスト知識人宣言」）を発表して反論する。この『虜囚』が執筆されたのは，作家や知識人の誰もがファシズムに対して旗幟を鮮明にすることを求められた状況下であった。1924年の『未来派とファシズム』で，ファシズムとの共同を提案しながらも未来派の自律性を主張したマリネッティの内心の緊張が窺えるように思われる。

次に1929年12月に初演を迎えた『裸のプロンプター』である。前節でMartinの見解を引用したように，未来派運動のために公的な地位を得ることを望み，同年3月にイタリア学士院のメンバーになったマリネッティであったが，それまで彼が築いてきた古い体制の破壊者，新しい美の発見者というイメージの信頼性が損われ，順応主義と謗られることに加えて，国家の統制下に置かれた作家という立場には内心忸怩たるものがあったと思われる[28)]。それが「かつては喝采を博していたものの，今では口笛でやじられる」アップラウジ＝マリネッティの自己風刺につながり，「もうプロンプターはいらない。助言などない方がより良く生きられる」という声になったと思われる。また，この「プロンプターはいらない」という声については，Antonucci（2005: 137）もVerdone（1988: 174）も当時のイタリアにとっての「助言者（＝ムッソリーニ）」への言及であると気づかないわけにはいかないと述べている。Antonucciはマリネッティにファシズムやムッソリーニに対する論争的な明確な意図があったとは思わないとしながらも，さらに続けて次のように指摘する。

> マリネッティの『裸のプロンプター』は，イタリアでの生活を条件づける増え続ける順応主義や偽善を前にして，拒否とまではいわないものの，落ち着かなさや不満の明確な態度から生まれていることは否定できない。（Antonucci 2005: 137）

マリネッティは，未来派劇作家の自己風刺の裏に，当時の体制に対する抑えきれない不満とある種の諦念から来るペーソスを込めたものと思われる。

28）Antonucci（2005: 134）は，マリネッティがアカデミー会員を受諾した直後に，無政府主義的な破壊力を持つ作品である *Re Baldoria*（『たらふく王』）のイタリア初演に踏み切ったのは偶然ではなく，順応主義の謗りを避けることが目的であったとしている。

5．おわりに

本稿では，マリネッティがその革新的な劇作法において成功を収めた「総合演劇」という演劇形式から離れて，「連鎖的シンテジ」というある程度の長さと広がりを持つ戯曲に回帰した1920年代後半から30年代初頭にかけての戯曲を綿密に分析することで，マリネッティの秩序への回帰が持っていた意味を探求した。マリネッティが意図していたのは，総合演劇の作品を構成していたシンテジと呼ばれる劇的断片を複数連鎖させて戯曲を構成することで，個々のシンテジが持つ革新的な推進力や劇作法は維持しながら，物語性の中に自らの主張を表現することであった。しかし，この物語性と革新的な劇作法との共存を目指した「連鎖的シンテジ」の試みは，その両者のバランスの不均衡から早々にその限界を露呈してしまい，マリネッティは未来派としての自意識とともに，自己風刺と社会批判を横溢させた同時性の劇作法に再転向し，再び戯曲は躍動を取り戻すことになる。

また，ファシズムの台頭から独裁化という当時のコンテクストの中でこれらの戯曲を再検討した結果，未来派の創立者としてのマリネッティの矜持と，責任感から来る逡巡を指摘することができた。マリネッティ晩年の演劇作品のうちに，未来派とファシスト政権との微妙な距離感が表現されていたのである。

文献一覧

【テクスト】

Filippo Tommaso Marinetti

TIF *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2007

TM1960 *Teatro*, a cura di Giovanni Calendoli, voll.3, Roma, Vito Bianco, 1960

TM2004 *Teatro*, a cura di Jeffrey Schnapp, voll.2, Milano, Mondadori, 2004

【引用参考文献】

Antonucci G.

2005 *Storia del teatro futurista,* Roma, Studium.

Calendoli G.

1960 *Introduzione* di *Teatro* di F. T. Marinetti（TM1960), Roma, Vito Bianco.

De Maria L.

2010 *Introduzione* di *Teoria e invenzioni futurista* di F.T. Marinetti（TIF）in Milano, Mondadori, «I Meridiani»

Ferrigni M.

1932　*Cronache teatrali, 1931,* Milano, Fratelli Treves.

Giovannetti E.

1931　*La decrepitezza ideale del Futurismo - «Simultanina» come bel giouco*, in «Comoedia», Anno III, N.6, Milano.

Martin M.

1978　*Futurist art and theory 1909−1915*, New York, Hacker.

Orazi V.

1923　Recensione di *Bianca e rosso* in «Noi»（2ª serie）I, 2 maggio, in *Teatro* di F.T. Marinetti（TM2004), Milano, Mondadori.

Salaris C.

1985　*Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti.

1992　*Artecrazia - L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia.

Schnapp J.

2004　*Introduzione* di *Teatro* di F.T. Marinetti（TM2004), Milano, Mondadori.

Tilgher A.

1930　*Il teatro di F. T. Marinetti（A proposito del «Suggeritore Nudo»)*, in *Il gesto futurista* di Bartolucci G., Roma, Bulzoni, 1969.

Verdone M.

1988　*Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni.

菊池正和

2016「理論と実践の交差　―マリネッティの総合演劇―」,『言語文化研究』42，大阪大学大学院言語文化研究科

2017「リッチャルディの『色彩の演劇』と未来派演劇におけるその影響について」,『言語文化研究』43，大阪大学大学院言語文化研究科

＊本稿は平成29～31年度科学研究費補助金基盤研究（C)「未来派演劇における劇作法と舞台空間の研究」（課題番号：17K02617）による成果の一部である。