

Title	ラインハルト演出「奇蹟」アメリカ公演（一）：その興行的戦略
Author(s)	大林, のり子
Citation	演劇学論叢. 2010, 11, p. 323-343
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97465
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

ラインハルト演出「奇蹟」アメリカ公演（一）

——その興行的戦略——

大林 のり子

はじめに

マックス・ラインハルト演出によるパントマイム劇「奇蹟」のアメリカ公演は、一九二四年のニューヨーク公演を皮切りに、一九三〇年までシカゴ、フィラデルフィア、ボストン、ボルチモア、ワシントン、クリーブランド、セントルイス、カンザスシティ、ロサンジェルスなど、アメリカ各地を巡るロングラン作品となった。

ニューヨーク初演以来の評判は、主として、劇場内部を教会に作り替えた大がかりな装置や色艶やかな衣装、そしてラインハルトによる空間演出と群衆場面に関するもので、それらの効果をもつて観客を劇的空間の中に呑み込んでゆく豪華なスペースタクル演出は、ラインハルトのひとつのスタイルとして広く知られるようになる。

たとえば、「奇蹟」の日本語訳（高橋健二訳）が所収された『近代劇全集』の作品解説に、秦豊吉が次のように記している。

（前略）神々しい暖かさと荘厳な美しさはこの作の生命であると同時に、ラインハルトにとって打つてつけの脚本たらしめた。いふ迄もなく「奇蹟」を奇蹟たらしめた所以はその壮麗大規模な演出にある。ラインハルトのこの演出なくして「奇蹟」はない。

エエデキンドはラインハルトの功績を賞揚して「彼は不可能を可能にした人間だ」といつた。彼は近代舞臺の革命を成就した不世出の鬼才だ。彼が舞臺監督として残した幾多の燦然たる業績は我々をして振り仰がしめるに足るものがあるが、彼が千九百二十四年三月ニューヨークのセンチュリー座で試みた「奇蹟」の演出は恐らく彼會心の作であつたらう。「奇蹟」は、その前ベルリンのサーカス劇場、ロンドンのオリンピックア座でも演ぜられたが、センチュリー座のそれは、ラインハルトがその本領を遺憾なく發揮した大がかりのもので、世界の視聴をあつめたものであつた。」

このように一九二九年の日本でも、アメリカにおける「奇蹟」

が「壯麗大規模」で「大がかりなもの」、そして「彼會心の作」と紹介されていることから、この上演が当時いかに評判となったかということが読み取れるように思う。

事実、「奇蹟」がアメリカでヒットし、ロングランの演目となつて広くラインハルトの名を高めた作品には違いない。しかしこの上演には、なにかしらショービジネス市場の中で戦略的に商品化されたパッケージのイメージも付きまといっているように思う。お金をかけた贅沢な装置美術、優雅な音楽と美しい視覚効果、観客は劇場に入ると、そこが劇場ではなく教会になつていくことに驚き、そして尼僧の格好をした案内係に導かれて教会へと入つていくのである。舞台音楽を奏でるオーケストラの座席も教会の椅子にするなど、細かいところも全体のイリュージョンに調和させるような配慮がなされていた。こうした基本的な手法を見れば、この演出が贅沢なアミューズメントパークの要素を満たしているときえ感じられる。

そもそも一九二〇年代のラインハルトによる大規模な演出は、ヨーロッパでは一九一九年に始まったザルツブルグ音楽祭における教会広場での「イエーターマン」や教会内部で上演された「大世界劇場」などホーフマンスタール作の祝祭劇演出が知られる。いずれも教会で上演された作品で、教会という空間において「奇蹟」にも共通点があるように思われる。けれどもザルツブルグの上演では歴史的な街の持つ空気さえも演出に取り込もうとする方法が取られているのに対し、一九二四年の「奇蹟」

では、既成の劇場内部を教会に作り替え、そのファンタジックな空間において物語が演じられていく。それはむしろ劇場という空間内に限定されたイリュージョンに収まっているように思われる。

一般的に、劇が生み出されたバックグラウンドから切り離されることで、その意味が失なわれたり変容するといったことは、演劇が国境を越え海を越える場合には、多かれ少なかれ孕む問題のひとつであろう。おそらくラインハルトの「奇蹟」についても、彼が根ざしていた地域性から切り離されることで、より幻想的でファンタジックな側面が強調されるなど、新たな一面を得た可能性は大いに考えられる。

本稿では、「奇蹟」のアメリカ公演の周辺を探ることによって、海を越えた上演が、どのような力に作用され、演出家あるいは作品自体に新たな展開をもたらすのか、といった問題について、その一端を明らかにできればと思う。このアメリカ公演に関して、その実現にかかわった人々、その興行的な戦略と、それによつて作品にもたらされた変化の有無について検証してみたい。

一 パトロンの存在——オットー・H・カーン

ラインハルトのアメリカ公演には、ニューヨークの資産家オットー・H・カーン (Otto H. Kahn, 1867-1934) の存在が大きく関わっている。彼はユダヤ系ドイツ人としてマンハイムに生

まれ、ドイツで銀行家としての経歴をスタート、一八八八年にロンドン支店へ移りロンドンの市民権を得る。そして一八九三年にニューヨークへ渡り、数年後に銀行家の娘と結婚、一八九七年には義父のキューン・リープ社 (Kuhn, Loeb & Co.) の共同経営者の一人となった。

彼はマンハイムにいた一〇代の頃から芸術への造詣が深く、ロンドンでは伯母たちの紹介で社交界と繋がりを持ち、ヘンリー・アーヴィング、ベアボム・トリ、グランヴィル・バーカーなど多くの芸術家と親交を持った。そうした経歴を見込まれ、一九〇三年にニューヨークのメトロポリタン・オペラハウスの筆頭株主となる。それ以来、彼はヨーロッパの舞台芸術をアメリカに移入する重要な役割を担った人物の一人として知られる。

ヨーロッパの芸術をアメリカで上演するというカーンの活動に関しては、時にアメリカ国内の愛国主義や唯物主義が高まる中で、文化的な摩擦を引き起こすこともあったようである。たとえば、カーンが就任した当時、メトロポリタン・オペラハウスの興行主にドイツ人のハインリッヒ・コンリートが着任。そのオープンニングの公演には、イタリアのテノール歌手エンリコ・カルーゾが呼び寄せられた。その後も、カーンはヨーロッパの都市でオペラを聴き、情報を集め、イタリアやフランス、ドイツなどの都市から、すぐれたオペラ歌手をアメリカに招聘する。カーンは、オペラを音楽と言語がともに響きあう一つの芸術と

して、翻訳上演には賛成せず、原語での上演を基本としていたが、そのことでアメリカ人オペラ歌手の活躍の場が制限される、またはアメリカ人の観客を遠ざけるとして、批判されることもあった。また、当時のメトロポリタン・オペラハウスは現在よりもずっと南の39thストリート西側に位置していたが、その設備は手狭で、舞台装置が雨ざらしになることもあったという。

そのためヨーロッパ式のリハーサル室や工房などを備えたレパートリーシアターの構想が立てられる。カーンをはじめ十三名の資産家が投資して「地元の俳優と作家を育て、センスを高め、アメリカのドラマを鼓舞する」という目的を掲げたニューシアター (New Theatre) が、一九〇六年に着工され、セントラルパーク西側の62th—63thストリートに一九〇九年にオープンする。しかしこの設備の整った豪華な劇場の建設費は三〇〇万ドルに達したとも言われ、「もつとも非アメリカ的な建造物」「金持ちの道楽」として激しい攻撃の対象となり、二シーズンで他者の手に渡った。ちなみに一九〇九年のニューシアターの座席の値段は、ボックス席が一晩四〇ドルに設定されていた。二シーズン目には、一週間に六ドルほどの給料で暮らす貧しい地域の人々のために一〇セントから一五セントで見られるような金額設定を設けるも、時すでに遅く、劇場は閉じられることになった。⁴⁾

ヨーロッパの舞台芸術文化の移入に対する摩擦がある中で、カーンは、ヨーロッパの革命的な舞台芸術をアメリカに紹介す

る支援を続けた。一九一〇年代以後では、一九一五年にディアギレフのバレエ・リュス、一九一七年にジャック・コポー、一九二二―二四年にモスクワ芸術座などの公演、その他にも多数のヨーロッパ舞台芸術のアメリカ公演に助力している。

カーンによるこうしたメセナの活動は、彼が採算に関わらず、ヨーロッパの革新的な舞台芸術を移入しようとする姿勢によつて、アメリカの芸術家に少なからず影響を及ぼすことになった。メトロポリタン・オペラハウスの他の株主や興業主が保守的な立場を保とうとする中でも、彼の姿勢は貫かれた。たとえばディアギレフの公演を、周りの反対を押し切つて実現させたのもカーンであった。結局、ディアギレフの公演は興行としては赤字になるも、アメリカの芸術家たちに強いインパクトを与えることになる。アメリカの批評家であるケネス・マクゴワンは、一九一五年のディアギレフや一九一二年のラインハルトの舞台美術に注目し、「新しい舞台創造 (New Stagecraft)」と名づけた新たな舞台芸術の潮流をアメリカに生み出していった。

カーンが関わつた芸術家のうち、コポーに関していえば、一九一七年のアメリカ公演は、ニューヨークでガーリック劇場の自由な改装を許された環境で、二年間フランス語のレパトリーシアターを展開する。コポーの評伝を記したJ・ラドリンが記しているように、フランス語を理解する少ない観客層のために、毎週異なる演目を上演するというハードスケジュールでは、劇団の共同性を柱とする俳優訓練の成果を当時の公演で充

分に示すには至らなかったようである。むしろガーリック劇場で試みた定式舞台が帰国後のフランスの舞台改造案の下敷きとなり、一九一九年以後の彼のパリにおける活動の基礎となった。ケネス・マクゴワンや舞台装置家ロバート・エドモンド・ジョーンズがアメリカ演劇の将来に役立つ発想の源泉を求めて一九二二年にヨーロッパを訪れた際には、パリのビュー・コロンビエ座を何度も訪れたという。

また、スタニスラフスキイの公演がアメリカ演劇に与えた影響については、すでに知られている通りであるが、カーンの関わりからすこし記しておくならば、カーンの評伝を記したコブラーが、次のように記している。

コポーの試みとは違って、機知に富む大胆な興行主モリス・ゲスト (Morris Gest) とその共同経営者であるF・レイ・コムストック (F. Ray Comstock) と組んでスポンサーとなったカーンの次の演劇移入において、言語は障害とはならなかった。一八九七年にコンスタンチン・スタニスラフスキイとウラジミール・ネミロヴィッチ・ダンチェンコによつて創設されたモスクワ芸術座は、俳優の描写力と、ロシアや海外、近代や古典戯曲理解に関する新しい演出理念によつて言語を超越した。ゲストは「モスクワ芸術座は、もはや言葉を必要としない、彼らの沈黙は他の人々の言葉よりも雄弁だ」と述べた。

このモーリス・ゲストについては、後で取り上げるが、ラインハルトの「奇蹟」においても重要な役割を果たした人物である。カーンは一九二〇年代以後、ゲストらと組んだことで興行的な成功も得られるようになる。それにはゲストによる宣伝手法を始め商業的な戦略に負うところもあつた。

まず「奇蹟」のアメリカ公演は、こうしたカーンの存在なしには実現しなかつた。ラインハルトの「奇蹟」は、出演者の人数や会場の大きさなどから見ても、それ相応の資金援助が得られなければ実現しない。一〇年代にいち早くヨーロッパの革新的な舞台芸術をアメリカに持ち込もうという彼の野心と、それに投資をするだけの十分な財力が原動力となつた。そして一九一一年十二月にロンドンのオリンピア劇場で幕を開けた「奇蹟」上演にカーンが関心を示し、アメリカ公演の可能性を打診したことで、最初の計画が始まる。同じころ、興行主ウィントロップ・エイムズの手によつて一九二二年一月に最初のラインハルト演出によるアメリカ公演となつた「ズムルン」が、ニューヨークで上演されており、その話題性も「奇蹟」アメリカ公演企画を後押しした。ただし、この最初の企画は、一九一四年の公演予定日まで決まつたところで、第一次大戦の影響から実現には至らなかつた。

現在、プリンストン大学図書館にカーンが遺した多くの文書が保管されている。この一〇年代の計画については、カーン自ら「奇蹟」招聘に奔走した様子を示す資料が残されている。そ

の中には、一九一三年に彼が「アメリカン・ミラクル・カンパニー」を立ち上げ、資金援助者となる株主を募るための企画書や、出資金として三五〇〇〇ドル集め（当初は五〇〇〇ドルを用意する予定であつた）、ラインハルト側から出された見積もり約一六六〇〇ドルを事前に支払う計画の文書なども残されている。もちろん、この三五〇〇〇ドルがプロダクションの経費すべてではなく、ラインハルト側から費用を負担する部分も含めた細かな契約が交わされていた様子も見て取れる。ちなみに一六六〇〇ドルの見積もりの中には、一九一四年六月から一五年三月に予定していた上演期間に必要な広告費二五〇〇ドル、コスチューム代四〇〇〇ドルや会場に予定されていたマディソン・スクウェア・ガーデンのリース料四五〇〇ドルといった項目も見て取れる。

ここで一点、注目しておきたいのは会場である。ニューヨーク公演において、マディソン・スクウェア・ガーデンを使うことは、当時、ラインハルトが「奇蹟」上演のために強く希望したことであつた。というのも一九一〇年代のラインハルトの活動の流れの中で、パントマイム劇「ズムルン」を、既成の劇場の舞台に花道を使い観客と舞台の距離を縮めようとした試みに次いで、「オイディプス王」をギリシャ時代の劇場空間に近い場として、サーカス場や円形劇場で上演したことは知られている。その流れの中で、「奇蹟」は、円形大劇場により適した表現としてのパントマイムという考えを推し進め、具体化しよう

としたものであった。「ズムルン」ですでに関係のあったイギリスの興行主チャールズ・コ克蘭が、そのラインハルトの目論見に賛同し、採算を度外視した金銭援助をして、その試みを実現させたのがロンドンの「奇蹟」初演であった。いわば「奇蹟」の上演にとって、劇場ではない円形の大空間を使うことは、欠くことのできない要素の一つであったといえる。

ロンドンのオリンピア劇場で行われた上演は、規模の大きなものであった。客席数が四〇〇〇〜五〇〇〇人ほどの空間で、群集が一八〇〇人登場したという記録もある。⁽⁸⁾ロンドン公演のあとには、ドイツ国内やヨーロッパ各地での公演も実現させた。一九一四年のアメリカ公演のプランにおいてマディソン・スクエアを確保したのは、そうした演出方法をアメリカにも再現しようとしていたと見ることもできる。一方でラインハルトは、古い劇場の伝統に縛られないアメリカにこそ、適した空間になるのではという考えも示し、一九一三年にラインハルトがカーンに宛てた手紙で、次のように記している。

私は、まさにアメリカの精神にあつた劇場の形、つまりアメリカの生活形態に最も適した、まさにアメリカであるようなものをまず考えます。アメリカの偉大な作家…ロングフェロー、エドガー・アラン・ポー、ウォルト・ウィットマンなど、叙事詩人たちが描いたような、日常のリズムでありながらドラマチックなもの。それは新しい劇作家の

世代を取り入れる新たな劇場を形成する可能性があります。なぜアメリカでは、窮屈なイタリアバレエ、現代ヨーロッパの覗きカラクリの手間のかかる展開を繰り返そうとするのでしょうか。なぜ国の自然に一番叶うような、今日までのプロセスを足場としながら努力しないのでしょうか。⁽⁹⁾

一九〇九年にニューヨークで、ヨーロッパの伝統的なレパトリシアターを模して造られたニューシアターが「非アメリカ的」として批判された状況に照らしてみれば、ラインハルトがヨーロッパで進めていた劇場改革の文脈とは別の意味で、この主張は、当時のアメリカ国内でも受け入れられる素地があったと考えられる。つまり、「奇蹟」における会場選びにおいて、通常の劇場ではない場所で上演することは、一九一〇年代のラインハルトとカーンによる計画では、重要な要素として扱われていた。

その後、一旦白紙に戻ったラインハルトのアメリカ公演の話が再燃するのは一九二二年である。ラインハルトがザルツブルグ音楽祭にカーンを招き、そこで再びアメリカ公演の話が持ち上がることになった。一〇年代の時とは違いカーンは興行主モーリス・ゲストに実務を任せ、具体的なやり取りについては彼を介して進められた。

コ克蘭やカーンのように採算を度外視しても投資しようとする人々にとって、「奇蹟」がどのような魅力を持ったのかと

いう点も今後検討していきたい課題である。しかしここではまず、彼らの援助が、ラインハルトの舞台や、さらに芸術の新しい潮流にどう関わったのかという点に絞っておきたい。

二 興行的な戦略——モーリス・ゲスト

カーンのような芸術に理解のある気前のよいパトロンに対して、興行を成功させるための商才に長けた興行主の存在は、より直接的な形で舞台製作に力を及ぼそうとする。そうした力は「奇蹟」の上演においても、いろいろな形で示されることになった。

モーリス・ゲストは、ロシア生まれのユダヤ系アメリカ人で、一九〇九年にはデイビット・ベラスコの娘と結婚している。ベラスコの紹介でカーンはゲストと仕事をしようになったとされる。先に挙げた二〇年代のモスクワ芸術座や蝙蝠座、エレオノーラ・ドゥーゼなどのアメリカ公演にもゲストが興行主として関わっている。

一九二二年にラインハルトのアメリカ公演企画が再開された時、初演からすでに一〇年以上も経っている「奇蹟」がそのまま候補に挙がったわけではなかった。最初に候補となったのは、一九二二年のザルツブルグ音楽祭で初演されたホーフマンスタール作「ザルツブルグ大世界劇場」である。カルデロンの作品を基本としながら、新たな要素を加えた作品で、コレギエン

教会の中で上演された。この作品はカルデロンが描いたゴシック的な世界劇場の考えに基づいて、世界が神の前で演ぜられる演劇であり、この世界の営みが芝居の中に反映されるという基本的な発想に従った形式になっている。未生の者たちは、神、天使、世界、好奇心、死神、敵対者といった人々が見守る中、神からそれぞれ「王」「美」「知恵」「金持」「農夫」「乞食」の役を与えられる。ホーフマンスタールの加えた要素は、乞食の役に当たった者が、それを素直に受け入れず反抗する部分で、その結果引き起こされそうになった世界の混乱と、「乞食」が「知恵」の助言を受けて回心し、行動を起こさずに役を全うし終えるという結末である。

これは当時戦争を体験したホーフマンスタールの世界観を反映したものとも言われる。またホーフマンスタールは中世のアレゴリー劇の形式について歴史的以上の価値を持つという確信を早くから持っていたとされるが、戦後になり、さらに伝統への結びつきを強く意識するようになる中で生み出された作品の一つといえる。⁽¹⁰⁾

この作品のアメリカ公演計画に際しても、ラインハルトは既成の劇場ではない場所で行うことを希望する。会場の手配を担当していたメトロポリタン・オペラハウスのアシスタント・マネージャー、エドワード・ツイーグララーに宛てたラインハルトの手紙には、次のように記されている。

次に、この件では、私の考えでは、十分な高さのある、適した空間を借りる必要があります。この空間は、少なくとも高価な劇場である必要はありません。(たとえば、どちらも問題になるでしょうけれど、マティソン・スクエア・ガーデンやヒッポドロームのようなところで) 普通の劇場の方向は要求しません。できればブロードウェイのアルモニー (軍隊倉庫) やそれに似た場所が丁度よいのです。そこにゴシックの教会をつくりあげれば¹⁰⁾。

しかし、このラインハルトの希望した場所は、最初の公演予定の時期に確保できなかったため、延期が余儀なくされた。

その後、ザルツブルグの教会で上演された形をそのままアメリカに持ち込むことが難しいとされる中では、いろいろな変更点が模索されることになる。たとえば「大世界劇場」のアメリカ公演の企画では、言語の問題がひとつの争点となった。アメリカ側では、英訳者を選び翻訳準備も進められた。それに対しホーフマンスタールは、自分の作品が叙事的な重々しい文体で訳されることを危惧し、「大世界劇場」をパントマイム劇に改変することも考えるに至った¹¹⁾。

言語の問題は、俳優にとっても深刻であった。ゲストは、オーストリア人俳優のモイッシン演ずる「乞食」を評価しながら、英語で上演することも重視した。したがって、モイッシンには英語で台詞を言うことが条件とされた。そういったことも、パント

マイム劇への改変を進めるきっかけとなったようである。

同時期にゲストが扱ったモスクワ芸術座の場合と比較してみると、判断の違いが見えて興味深い。先にも挙げた通り、モスクワ芸術座に関しては、ロシアで上演されている形体そのままにロシア語で、装置なども船便で送られたもので上演されている。それはモスクワ芸術座の演出が俳優の演技術と不可分なものであったこと、そして、俳優の演技にこそ見るべきところがある、というゲストの判断であったろう。一方で、ラインハルトに対しては、英訳による上演を要望していく。基本的には、アメリカ国内における外国語上演には勝算がないというゲストの判断が働いていたと考えられるが、むしろラインハルトの場合には、英語上演を積極的な宣伝効果として利用した経緯も見られた。

上演作品決定について、まだ検討が進められる中、ケネス・マクゴワンによる雑誌記事が出された。ゲストの戦略の一つとして徹底した宣伝活動があったというが、マクゴワンが記した記事には、次のような記述がみられた。

(中略) この秋、ニューヨークにマックス・ラインハルトが来る。

モーリス・ゲストは、偉大なるドイツの演出家のためにアメリカ人俳優による四〜六作品を準備している。——ゲスターカーン劇場のオープンは十一月の予定である¹²⁾。

ここには、英語上演によってアメリカ人俳優を起用することが明言されており、名の知れた演出家ラインハルトによる演出作品に話題性を持たせようとする広報戦略が見て取れる。

また、この上演に関しては、ヨーロッパの舞台芸術をそのまま紹介するといったスタンスではなく、むしろ、当時ラインハルト自身が言及していた「アメリカの精神にあつた劇場」、さらには、彼がザルツブルグなどで試みていた祝祭劇の考えに従えば、アメリカにおける祝祭劇の実現に重点が置かれていつたと見ることもできる。

上演作品選択の最終段階に入ると、ゲストらアメリカ側の意向として、すでにロンドンでの成功もあり、作品も広く知られている「奇蹟」を候補にする案が有力になっていった。その申し出に対して、ラインハルトは「奇蹟」上演は経費が高つくことを理由に難色を示し、他の候補をいくつか挙げている。しかしゲストは、オットー・カーンの後ろ盾もあり、ラインハルトのアメリカデビューを完璧な形で実施できる準備があるとして、「奇蹟」の上演を強く推した。その時ゲストは「ヨーロッパで可能になったことが、アメリカで出来ないはずがない」⁽¹⁴⁾と強気に語つたという。

パントマイム劇に決まったことにより、俳優については国籍を問わず選抜が可能となり、ドイツ語圏からも、映画「カリガリ博士」で知られていたヴェルナー・クラウスなどが起用されている。

一方、会場についての検討も進められた。その状況を舞台美術を担当したノーマン・ベル・ゲッツ (Norman Bel Geddes, 1893-1958) が次のように記している。

翌日我々はヒッポドロームとセンチユリー・シアターの視察に出かけた。その舞台や、観客席、ギャラリー、ロビー、地下など。プロデュースのモリス・ゲストと、金銭的な援助の中心であつたオットー・カーンが同行したが、ゲストは私によそよそしかつた。ゲストは五年前のセンチユリー・ルーフでの私の仕事に対して、まだ支払っていないかつたことを思い出し、私を歓迎することが難しい様だつた。これは今度のプロダクションにとってよい予兆ではなかつた。しかし私は決意した。その夜私は二つの劇場の舞台のために「奇蹟」の木炭のドロイニングを作成した。ラインハルトはいずれも喜び、特に彼はヒッポドロームのほうを推したが、選択は最終的にはゲストによつてなされた。⁽¹⁵⁾

ヒッポドロームは、一九〇五年に六番街の43th—44thストリートに開場した五〇〇〇人を収容するバラエティ劇場である。⁽¹⁶⁾一方、センチユリー・シアターは、カーンが一九〇九年に建設したニューシアターの後身で、一六〇〇人ほどの客席を持ち、建設当時は舞台機構が複雑すぎると批判を受けるほど、充実した装備がなされた劇場である。当然、ラインハルトはその二か

所が候補となれば、円形空間であるヒツポドルームで上演することを希望した。しかし、引用の最後に記されているように、会場の決定には経費に関わるマネージメントを行っていたゲストが決断をくだすことになった。

ゲストがセンチュリー・シアターに決定した要因の一つには、舞台装置に関する方針が急に変更されたこともあったようである。ゲストは、ロンドンで使用された古い装置や衣装をすでにニューヨークに搬送してあり、新しい舞台装置を製作することは予定していなかった。前項でゲストがアメリカ人俳優の起用を宣伝戦略としたことを考えれば、若きアメリカ人舞台装置家の参加もゲストによる仕掛けにも思われるが、実際には、ゲストは経費の点で難色をしめた。当時の状況をゲッツが次のように記している。

ラインハルトはシユテルンがロンドンのオリンピック劇場のためにつくったものは、ヒツポドルームにも、センチュリー・シアターにも合わないと説明した。そして、むしろアメリカ人がデザインを担当するということは、すばらしい宣伝になるだろうと指摘した。

一方、ゲストはこの仕事から私を締め出そうと必死だった。アメリカ人デザイナーを起用するというアイデアには魅力を感じても、すでにロンドンから古い道具や衣装が届いており、それらを送り返す費用などが彼を躊躇させた。

つまりゲッツの起用はラインハルト側の要求によるものであった。ラインハルトは以前にアムステルダム国際エキシビションに出展されていたゲッツによるダンテの「神曲」のための舞台装置ドローイングを見て、その作風に注目していたという。そしてアメリカ公演のための新しいデザイナーとしてゲッツに白羽の矢を立てたのだった。ラインハルトとゲッツの間については事項に譲るとして、この決定によって必要経費は当初予定していたよりも大幅に増え、初日の幕が上がるまで、ゲストとゲッツの間で、金銭的な小競り合いが続くことになる。

こうしてなされた会場の選択は、アメリカの「奇蹟」公演が、ヨーロッパのそれとは別物であることを示す、もつとも象徴的な出来事である。それは金銭的な理由による修正というだけではなく、いわばヨーロッパ公演において重視された劇場空間に対する問題意識が、アメリカ公演では最優先すべき要素とはならなかったということでもある。

「奇蹟」の上演規模について、一九一三年一〇月のオーブニングからカーンとゲストの間に交わされた決算報告書をざっと参照しておきたい。

公演期間中、一週間ごとにまとめられた決算書の項目は細かく記されている。たとえば一九二四年一月の書類を見ると、会場費五〇〇ドルから始まり、製作スタッフとして約五〇〇ドルそこには舞台監督、六人のステージマネージャー、ラインハルトのアシスタント一人が含まれる。舞台裏方には、二〇人の

道具係、一六人の技術係、二一名の小道具係、十九名の衣装係、医師一名。全体で約三五〇〇ドルを支払っている。出演者は、二二名の主要俳優、三〇名のバレエダンサー、五三名の女性合唱団、二七名の男性合唱団、二九名の特殊技能者¹⁸⁾、一八名の子どもたち、一七三名の群衆。出演者全体で一二五〇〇ドルである。オーケストラには、四名のディレクターと一名のオルガン奏者、そして五五名の楽器奏者と記され、およそ五〇〇〇ドルが支払われている。さらにマネージメントとしてモリス・ゲスト他数名のマネージャーやアシスタントの給与に約六〇〇ドル。広告宣伝費用に二四〇〇ドル。加えてラインハルトには収益の一〇パーセントの四三〇〇ドルが支払われ、フォルメラ、ファンパーディングにも著作権としてそれぞれ一五〇ドルずつ計上されているといった内容である。

出演者の数は、ロンドンの初演時に比べれば人数ではかなり縮小されているようにも見える。しかし使用されたセンチユリー・シアターが一六〇〇席ほどの劇場であったことから見れば、約三五〇人の出演者に、五五名のオーケストラという人数は、決して少ない数ではないだろう。

一九二四年一月一日〜一九日の一週間の例では、七回公演の収益として四三〇〇ドルという数字に対して、先の項目について支払った額は、およそ三六〇〇ドルとなっており、収支は黒字になっていることもわかる。ロングラン公演の中では、徐々に収益が減っていく傾向は否めないが、それに合わせて支

出も調整されている様子も見て取れる。

また、ゲストによる宣伝戦略は、新聞や雑誌に記事を掲載するのに加え、芸術家の伝記的な書籍を同時に発売する準備を進めるといった徹底ぶりである。ラインハルトの「奇蹟」の演出台本を所収した『マックス・ラインハルトとその演劇』¹⁹⁾は、ゲストのもとで広告宣伝を担当していたオリバー・M・セイラーの編集によってカラーの舞台装置スケッチなども掲載された三八〇頁の分厚い書籍として一九二四年に出版された。同じくゲストが手掛けたモスクワ芸術座についても一九二五年にセイラー著で『モスクワ芸術座の内部』²⁰⁾が出版されている。またアメリカ公演の記念パンフレットも、充実した内容のものがつくられた。同時期に上演されたオリエンタルなバレエやミュージカルでも、衣装や装置のカラースケッチが掲載された大判の記念パンフレットが販売されているが、同様に、ラインハルトの「奇蹟」公演記念パンフレット²¹⁾もまた、舞台衣装や装置がカラーで掲載され、さらに、ラインハルト自身に関する情報、演出論、作品概要などが、A4サイズで三二ページに渡って紹介されている。

ゲストによる製作段階の関与を見ると、判断基準はおおよそ観客主導の立場からなされていることが分かる。つまりアメリカの観客に受け入れられるかどうかという点で、英語上演を推進し、アメリカ人俳優を起用するなど、観客を意識しながら企画を展開している。それらはもちろん興行的な収入を得るための

仕掛けである。特に会場決定においては、ラインハルトが「奇蹟」演出の基本であると考えている要素にも関わらず、ゲストの判断が優先された。

ただし、この会場選択については、ラインハルトの主張する円形劇場が、主としてヨーロッパの既成の劇場に対するアンチテーゼを含んでいたのに対し、そうした伝統を持たないアメリカにおいて、その役割がそれほど重視されなかったとしても不思議ではない。そして、「奇蹟」のアメリカ上演が、ゲストの商業主義的な判断によって、作品の本質をゆがめられ、商業主義に染まったと結論付けるのは早計であるように思う。むしろアメリカに適した形で上演しようとする姿勢、アメリカ人俳優やデザイナーの起用についての柔軟な態度は、たとえば観客と舞台の境界を取り、互いの関係を結ぼうとするラインハルトの基本的な芸術観の延長線上にあると考えられる。

そこで次の関心となるのは、このラインハルトの芸術的な方向性とゲストの商業主義的な方向性の混合から生まれた作品の演劇史的な再評価である。しかしその前に、もうすこし「奇蹟」を取り巻く状況を確認しておく必要がある。

三 共同製作の現場

——舞台美術家ノーマン・ベル・ゲッツ

舞台美術家ゲッツの起用については、ゲストによる興行的な事情からではなく、あくまでラインハルトの芸術的な要求によるものであったと先に述べた。それはゲストにとっては、思わぬ出費を招く予定外のことであった。

一方、この要求に応えたのは、金銭面を支えたカーンである。カーンによる援助は、当初四〇万ドルを上限としていたが、その後、援助を追加することも承諾し、最終的に「奇蹟」上演に関するカーンの援助は六〇万ドルに達したとも言われている⁽²²⁾。

この明らかに経費をかけた大規模な装置が実現され、評判と なっていったことに関して、その背景を見ておきたい。たとえば、カーンがヨーロッパの舞台芸術の移行の中で、愛国主義者との摩擦があったことは先に述べた。そこでは作品の完成度や質の高さとは別に、ヨーロッパとアメリカの文化的な緊張関係の中で、贅沢なヨーロッパの舞台芸術に対する批判なども見られた。そうした文化的状況に照らしてみると、ゲッツというアメリカ人舞台美術家の関与は、ラインハルト演出における装置美術への贅沢な投資を正当化する理由になったと考えられる。加えて、ゲッツが当時おかれていた立場も関係している。

そもそもゲッツの舞台デザインの源流には、一九一〇年代に

アメリカで上演されたヨーロッパの舞台があった。その一つが一九二二年のラインハルト演出「ズムルン」である。当時、エルンスト・シュテルンが手掛けたシンプルでモダンな装置美術は、バレエ・リュスのバクストの美術と並んで、当時のアメリカの芸術家に影響を与える。一九一〇年代のヨーロッパから持ち込まれた二つの舞台については、ゲッツも同様に、大きな衝撃を受けている。彼はその当時の興奮を手紙に書き記している。

私の心臓は高鳴り、今や多くのことを悟った。私は舞台上に、もっとも色鮮やかで、今までの私の未開発な想像力の霧を晴らす何かを見出した。ラインハルトが作家の複雑な物語をどれほど楽しく描き出したことか。今まで私はこんな風に制限がメリットへと転化したのを見たことがない。私が常にドラマの表現にとつて基本的だと考えていた、言葉を話すことをせずに、彼はすべてを身振りで語らせた。彼は静けさを味方につけた。私は劇がこうした方法で舞台化されれば、言葉を聞いて理解しなければならぬ劇よりもっと人々に理解されうると感じた。もっと言えばドイツの劇団であつても、言葉が理解されないというリスクなしに世界のどこでも上演することができるのだ。私は劇に言葉がないことを三幕ぐらゐまで気付かず⁽²³⁾にいた。

当時ゲッツは、パントマイム劇という手法で上演された「ズ

ムルン」の表現において視覚的な要素が雄弁に語っていることにも注目していた。

ズムルンを見て私は確信した。私がいつも信じていたような演劇は可能であり必要とされるということ。あなたはどう思うだろう。ラインハルトはデザイナを起用する。エルンスト・シュテルンはエメラルドグリーンに対して広い範囲を白とピンクに塗った。装置の細部や衣装、色や形もシンプルに統一されている。時に彼は装飾的に過ぎたり様式や気品を損なうこともあつたが、全般的に率直でシンプルなものを作り上げた⁽²⁴⁾。

また、ゲッツは、ディアギレフの舞台を見た感想についても記している。

レオン・バクストの仕事は、これまで私が見たこともない色合いを装置や衣装に用いていた。彼は装飾性と精巧さを信頼し、快楽的な興奮をもたらす色彩を使った。(中略)彼は私にエルンスト・シュテルンを思い起こさせた。なぜなら二人はまったく正反対だったからだ。バクストはすぐれた画家で、一方シュテルンは演劇的観点においてより優れている。ロシア人はフラットなドロップを使い、バレエの伝統である二次元的な一連の装飾を背後に掛ける。それ

が劇場で仕事を始めたころのスタンダードであったのだが、シユテルンはその装置形式を一切使わなかった。彼は三元を取り入れようと奮闘し、新しい方法を生み出した。一方で、シユテルンと「ズムルン」は、バクストがそうした効果を断念して達成することのできた豪華な色彩の豊かさ(26)に欠けた。

ゲッツは、この二つの舞台をデザイナーの目的的確に分析しながら、舞台美術家という仕事に新たな可能性を見出していった。そしてそれは、先にも挙げた批評家ケネス・マクゴワンを始め、ロバート・エドモンド・ジョーンズといった舞台美術家たちの一連の活動の流れの中にあつた。

以後、一〇年以上を経て、アメリカ国内に生まれた新しい舞台芸術の潮流の中で、ゲッツは若手気鋭の舞台美術家として頭角を現しつつあつた。そのゲッツがラインハルトの「奇蹟」を手掛けることは、いわばアメリカの舞台美術が広く認知され、ラインハルトの要求に充分に応えるだけの力を持っていることを示す格好の機会にもなつた。ゲッツの名をあげて「奇蹟」の舞台装置を賞賛する批評の中には、そうしたアメリカ国内の機運を反映した論調のものも少なくない。

また、この舞台製作には、ニューヨークの七か所の大道具製作所が作業場として提供され、また、作業にあたる人材確保のために、背景画家、装飾美術家、壁紙職人による組合を立ち上げ、

登録者には仕事を依頼した。その組合メンバーには、アメリカの舞台装置家たちの名前も連ねられた。(26) こうして造られた巨大な舞台装置は、新しい技術を搭載した装置としても評判となつた。

「奇蹟」は今まで舞台化されたことのないもつとも規模な上演というだけでなく、将来の舞台や映画の発展に役立つ実用可能な新しいオペレーション技術を紹介した。その一つは、すべて可動式の背景であつた。九つの夢の場面それぞれを大聖堂とは別に準備した。それらはすばやく、気付かれないように置き換えなければならなかつた。まるで魔法のように。開発した方法は、溝にそれぞれ可動式の背景を載せ、人力の代わりに電動で動かした。モーターは、舞台上部や下部への移動も可能にする。裏方が働くのは緊急時のみである。(27)

「奇蹟」の舞台は、アメリカの舞台芸術が培ってきた技術やデザイン力を結集して、初演時のヨーロッパ公演の内容を凌ぐ大がかりな装置を実現させた。それは、アメリカ文化の発展・推進に貢献するという点で評価され得る側面を持つていた。つまり、ヨーロッパ文化をアメリカに取り込んでいく過程において、鑑賞にとどまらず、共同製作という形へと一歩進んだ試みとしてこの上演を位置付ける可能性を示している。

その共同製作のひとつとして、ラインハルトとゲッツの関係について見ておくと、たとえば、ゲッツは舞台装置や衣装をデザインするにあたって、ザルツブルグにあるラインハルトの邸宅に一月滞在し、作品の解釈や演出に関する意見交換を行いながら製作にあたった。両者の芸術的な信頼関係については、ザルツブルグを去るゲッツにラインハルトが贈ったとされる言葉に示されている。

あなたとの仕事は、純粋な喜びでした。私が二十五年以上の中で協力した多くの芸術家の中でも、これほど着想が早くて隙のない理解を持った人に出会ったことはありません。私はあなたのプランを遂行することが劇場において行われてきたあらゆる舞台装置を凌ぐだろうと確信しています。今まで海を隔てられていた、一生のうちに遅れて出会った人、会話することもできなかった人、その人は常に自由で、足かせのない、独創性と創造性に満ちていて、まさにその人が最も深い理解と調和による一致を感じさせてくれたことは、私には奇蹟のように思われます。⁽²⁸⁾

ちなみにこの言葉は、ラインハルトが若い才能をいかに信頼し、共同作業を進めていったのかといったことを紹介する文章として、当時の記念パンフレットにも引用されており、そういう点でも、この上演がアメリカにおいて果たした役割の一端を

見ることができ。

ラインハルトは、アメリカ国内での実製作に関わることにいては、経費も含めた決定権をゲッツに一任している。そのことについてゲッツが次のように記している。

私の仕事はいよいよ私にまかされ、ラインハルトはすべての上演に関する決定を私の自由裁量とした。それはラインハルトの言葉でいえば、私が動きのシナリオ、視覚的な演出のためのスケッチなどあらゆる細かい作業をし、たとえば装置、衣装、照明のための見積もりに至るまで準備することを意味した。

ロンドンや、それに続く上演で「奇蹟」は、マディソン・スクエア・ガーデンに似た、多少それより大きめのアリーナで作られた。私の課題は、いかにこの大きなサーカス形式の上演を、劇場のプロセニウムに適合させるかということだった。センチュリー・シアターに決まったが、それは三つのバルコニーを持つ水平の舞台を、高く、円柱のゴシック教会に作り替えることだ。

しばらくして私は観客席にも装置を作らなければならぬだろうと決意した。つまり劇場全体をステージとして観客席の平たい床も加えて舞台を広げる。私は観客たちに、教会の中にいるように感じることを望んだ。ショーではなく礼拝に来ているように。⁽²⁹⁾

実際に、ゲッツが立てた計画は、劇場内をそっくりそのまま教会へと改装する形となり、その教会は、アメリカにおける「奇蹟」の評判を高める一要素となる。そしてこの既成の劇場につくられた教会は、会場選択の経緯でもすでに触れたように、ラインハルトがヨーロッパで行った「奇蹟」上演の試みとは別の、アメリカにおける「奇蹟」を体現している部分と考えられる。

とはいえ、ゲッツが劇場の既成の内装を完全に消し去り、教会へと変貌させたのは、ラインハルトが求める演劇空間を実現するために取られた結果でもあろう。たとえばラインハルト自身が記念パンフレットに寄せた文章に、教会という空間がいかに神秘的で、超自然的な場所であるかということに言及している。そして最後に次のように締めくくっている。

教会、特にカトリック教会は、まさに我々の近代の劇場の揺りかごである。それは、偶像破壊者の犠牲となった。彼らは劇場から果てしない喜びを奪い取った。

これらの言葉には、教会という非日常空間に、劇場の本来の姿を再発見すべきだというラインハルトの考えが読み取れる。いわば「奇蹟」における教会は、彼の考える演劇的な空間を象徴するものとして劇中に描かれ、それを既成の劇場ではない場所に置くことで、劇場空間の再考・再生を進めようとする装置であったのではないだろうか。もちろんその根拠については、

劇のプロットに関する分析を経なければ断定はできない。他の作品演出として、本物の教会で上演を行う試みもなされており、それらとの関連性も考慮する必要があるだろう。しかし、「奇蹟」におけるカトリック教会が、既存の教会で上演することを前提とした作品ではなかったことは、ある程度自明のこととして良いように思う。そして、教会という空間が、従来の劇場に失われた演劇的な空間を取り戻すための題材として象徴的に提示される必要があったと考えられる。

「奇蹟」のプロットや構成に関する作品分析については、場をあらためて行いたいと思うが、ここで簡単に内容を確認しておこう。パントマイム劇の作者については、テキストをカール・フォルメラ（Karl Vollmoeller, 1878-1948）、音楽をフンパーディンク（Engelbert Humperdinck, 1854-1921）が手掛けた。フォルメラについては、ホーフマンスタールと同様ゲオルゲ・サークルに所属した経歴もあるオーストリアの作家で、舞台や映画の脚本も手がけた人物である。

「奇蹟」は、フォルメラが、メーテルリンク「尼僧ベアトリークエ」ケラー（Gottfried Keller, 1819-1890）の「七つの伝説」や、ジョン・ダビッドソン（John Davidson, 1857-1909）の詩「尼僧のパラッド」に取り上げられた中世の宗教伝説を、ラインハルトのパントマイム劇のために再構成したものである。上演テキストは、場所の設定と登場人物の動きなど、基本的なプロットのみ記したもので、たとえば本稿の最初で引用した『近代劇全集』に和

訳されている他、アメリカ公演のパンフレットにも同様の台本が掲載されている。

ストーリーの基本は、奇蹟を起こす聖母像と尼僧の話で、教会で聖母像に仕える尼僧が、外界からの誘惑に負けて教会を出ていくが、いろいろな経験を経たのちに、悔い改め、罰を受けることを覚悟してもとの教会へと戻ってくる。ところが教会では、尼僧が出て行ったあと聖母像が台座から消えるという不思議な出来事があり、実は、不在の間、聖母像が彼女の身代わりをしていたという話である。ケラーやメーテルリンクでは、出て行ったあとの尼僧は騎士と恋に落ち結婚、そして子どもを儲けるといった運命をたどるのだが、フォルメラーのパントマイム劇では、教会を出た後、次々と尼僧は環境を変えていく。この顛末の中には、次々と死の影が付きまとう。たとえば森の中で出会った騎士と恋に落ちるが、盗賊に襲われ、騎士は盗賊に殺されてしまう。盗賊にさらわれたあと、王子に救い出されるも、王との親子間の争いで王子も命を落とす。

フォルメラーのテキストにおいて、象徴的に加えられた人物として吟遊詩人がある。この人物は、尼僧を外界へと誘惑する役回りに始まり、各場面ごとに尼僧に関わった相手に不幸が起るのを静かに見守り、尼僧を次の世界へと導く狂言回しでもある。「奇蹟」における教会が、劇場空間を象徴してたと考える根拠の一つに、この人物の存在がある。ヨーロッパ公演では、吟遊詩人が、命を落とした人々を見降ろして楽器を奏でる姿は、

死神とのダブルイメージが強調されていたものであった。⁽³⁰⁾

ニューヨーク公演のパンフレットに記された場面割は九場、そのタイトルのみ書き記しておく。合わせて、傍線の後には、ラインハルトの演出台本に記された背景設定および主要なモチーフ、メインカラーの指定も示しておく。

- | | |
|-----|------------------------------------|
| 第一場 | 大聖堂——(薄暗い、古い石) |
| 第二場 | 騎士——夏の森(タバストリー)、緑、青緑、青 |
| 第三場 | 伯爵——晩餐会(ステンドグラス)、青紫、紫、赤紫 |
| 第四場 | 王子——結婚式(エナメル)、朱色、黄色、アイボリー、
ゴールド |
| 第五場 | 皇帝——戴冠式(金の財宝)、ゴールド、アイボリー、
深紅 |
| 第六場 | 裁き——尋問(人形)、深紅、茶 |
| 第七場 | かいばおけ——かいばおけ(祭壇画)茶、アイボリー |
| 第八場 | 死の舞踊——冬の森(教会の骸骨)白、グレー |
| 第九場 | 大聖堂——クリスマスの夕べ、グレー |

この場面割を見て分かるのとおり、九場面のうち教会の場面は最初と最後のみであり、他は別の場所に設定されている。にもかかわらず、ゲッツが劇場内装を教会に作り替えた背景には、教会が劇全体を取り巻く空間を象徴する要素であるというラインハルトの演出意図があったと考えられる。

ゲッツによるデザインと、ロンドンのシュテルンによるデザインとの違いについては、ウーイン大学のエッダ・フューリッヒが次のように記している。

エルンスト・シュテルンのロンドンでの装置が、一五世紀のフランボワイアン様式に模して製作されたのに対して、ベル・ゲッツの装置はフアンタジックなコスチザン章学に基づく色調で、それぞれの場面の雰囲気を助けるだけでなく、その表現は象徴的な意味をもち、それは音楽のライトモティーフと同様、ストーリーの流れを示唆した。⁽³⁸⁾

これを見ると、シュテルンの装置の方が、歴史的様式を取り入れており、ゲッツよりもリアリステイックなものであったようにも取れる。しかし、残されたデザイン画を見る限りでは、衣装については、確かに、シュテルンの方が歴史的なデザインになっており、「奇蹟」の基本となるゴシック教会の伝統に従い、後期ゴシック様式を反映させている。それに比べてゲッツの衣装デザインは、より象徴的な表現を試み、それは獨創性に富んだフアンタジックなものとなった。

しかし教会の表現について言えば、シュテルンの装置デザインは、円形劇場という場所ということもあるだろうが、会場周囲の壁面をステンドグラスにしているものの、むしろ平面的なシンプルな印象である。一方、ゲッツの作り上げた教会は、正

面奥に祭壇がおかれ、ゴシック教会の特徴である太い柱が手前に向かって数本つくられるなど、かなりリアルな造りになっている。彼がプランを練る段階で、同様式で建てられたフランスのモン・サン・ミッシェルを訪れるなど、その様式についての理解を深めたという記録もある。

シュテルンとゲッツを比べると、少なくとも歴史的な要素に関する意識については、シュテルンの方が強い。ヨーロッパ公演においては、歴史的な劇場や演劇に対する関心が、改革の根底にあったことを考えれば、デザインにそうした歴史性が含まれていることも意味を持つだろう。その点において、アメリカ公演におけるゲッツは、そうしたヨーロッパの歴史的背景から切り離されたデザインになっていると言える。両者ともに象徴的な表現を用いる点では、共通している。しかしゲッツの手掛けた教会は、造り込まれた印象を受ける。そこには、既成の劇場内での仕事であったことも影響したに違いないが、加えて、アメリカ文化には無い中世のゴシック教会の雰囲気、ある程度再現する必要もあったと考えられる。

彼のデザインに関する批評の中には、ゴシック様式に関するゲッツの解釈に触れたものも見られる。

ゲッツ氏のゴシック様式は、様式や構造からみれば、厳格な分析によるものではない、しかし彼は様式の精神をつかみ、つくられた建築が成し遂げるよりもさらに中世を再

現した。彼は堅固さ真実さ強大さの印象を、神秘的で触知できない素材、光、すべての建築の曲線にある天使像などを駆使することによって生みだした。(中略)

「奇蹟」の装置が成し遂げたこと、つまり舞台と客席、俳優と観客の一体化は観客に今までにない雰囲気誘い、新しい舞台芸術の新たな発展の可能性を暗示した。

結びにかえて

今回は「奇蹟」のアメリカ公演実現までに見られた、関係者のさまざまな思惑を確認するにとどめておく。この考察で見えてきたのは、ひとつには興行主や批評家を取り巻くアメリカの採算重視のショービジネスの手法であろう。しかしもうひとつ注目すべきなのは、ヨーロッパの舞台芸術がアメリカに受容されていく中で、単に、ヨーロッパの舞台を再現し鑑賞するというのではなく、アメリカ国内に合う形を模索しようとするアメリカ国内の機運が見えることである。

その結果、アメリカの「奇蹟」は、ヨーロッパにおける演劇改革の文脈から見れば、そもそも「奇蹟」に付与されていた芸術的な要素がほとんど骨抜きにされたように映るかもしれない。しかしそれは、同時代のアメリカの芸術的な状況の中で、アメリカ側がヨーロッパに展開された演劇改革の中から必要なものを吸収し、昇華させようとする試みのひとつとして再評価する

可能性を持つていっているのではないかと考える。

現代においては、演出家が一定期間俳優たちとワークシヨップを行い、その中で演劇を作っていくような方法が、プロの演出家のみならず地域のコミュニシアターに至るまで実施されるようになった。そこには教育的な意図があったり、啓蒙的な意味合いが含まれていたり、あるいは共同作業によって生み出される新しい表現を模索する試みであったりと、目的もまた成果もさまざまであろう。そうした活動の初期の一例として、この「奇蹟」を見直してみることが、意味あることのように思われる。

ちなみに、ラインハルトは、「奇蹟」のリハーサルのために、どの程度時間をかけていたのか。彼は、公演前の六週間を確保したいと考え、一九二三年一月一〇日にニューヨークに入る。演出家にとって未知の場所やスタッフとの創作活動は、それなりの労力を必要とすることは言うまでもない。ところがゲストは、センチユリー・シアターを事前に抑えることができず、代替えの場所も確保できていなかった。一週間遅れで急ぎよ、ベル・ゲッツが地下の映画館を稽古場として確保するが、そこには暖房設備がなく、結局、ホテルやダンスホール、劇場ロビーなども使いながら稽古が進められた。クリスマスイブに妻のヘレーナ・ティーマヒに宛てた手紙では「今までこんなに働いたことがない」とほやいているが、ラインハルトは日曜祝日返上で、毎日午前一一時から四時半と夜は七時から一一時半まで

ハーサルを行い、その合間に、改装中の舞台に関する打ち合わせなどを行っていたと記している。⁽³⁶⁾

劇場を使つてのリハーサルについては、大がかりな装置完成の遅れに加え、初日の日程が五日繰り上がり、初日の幕が上がらる前にラインハルトが舞台を使つてリハーサルを行えたのは前日のことである。そのリハーサルには休憩なしの一九時間おつ通して行われた。

注

- (1) 成瀬清他編『近代劇全集Ⅶ(獨逸編)』第一書房 一九一九年、四七九―四八〇頁
- (2) Mary Jane Matz, *The Many Lives of OTTO KAHN*, 1963 NY, P.69
- (3) *Ibid.*, P.74
- (4) *Ibid.*, P.75-76
- (5) J・ラトリン著『評伝ジャック・コポー』(清水邦子訳)、未來社 一九九四年、一一一頁において、「アメリカの演劇を愛する支持者たちは理屈の上では、喜んで自分たちの国に最上の現代フランス劇団を迎え入れたが、実際には定期的に劇場に通おうとするほどフランス語のわかる人はほとんどいなかった。決まつてやつて来てくれる限られた数の観客に應えるために、コポーはほぼ一週間に一回、上演作品を差し替えるというプログラムを組まざるを得なかつた」と記している。

- (9) John Kobler, *OTTO The Magnificent-The Life of Otto Kahn*, 1988 NY, P.134
- (7) "The American Miracle Co. Disbursement (1.12.1915)" in Otto H. Kahn Papers, Princeton University Library, Department of Rare Books and Special Collections.
- (8) Edda Leisler-Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt in Europa*, 1973 Salzburg S.95
- (6) Briele an Kahn den 21. Januar 1913 Berlin, in Otto H. Kahn Papers
- (10) 岩淵達治他訳『ホーフマンスタール選集4』河出書房新社 一九七三年、四五―五頁
- (11) Briele an Edward Ziegler den 20. September 1922 Wien, in Edda Fuhrich-Leisler Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt in Amerika*, 1976 Salzburg S.28
- (12) *Ebd.*, S.38
- (13) Kennes Macgowan, "Max Reinhardt Coming to New York in Fall", 16.2.1923 in *Ebd.*, S.39
- (14) *Ebd.*, S.44
- (15) Norman Bel Geddes, *Miracle in the Evening*, 1960 New York, P.271
- (16) Mary C. Henderson, *The City & the Theatre*, 1973 New Jersey, P.243
- (17) Norman Bel Geddes op.cit., P.271
- (18) 資料では Special Person と書かれてゐるが、その具体的な役割については未確認。

- (21) Oliver M.Saylor, *Max Reinhardt and His Theatre*, 1924 New York
- (22) Oliver M.Saylor, *Inside The Moscow Art Theatre*, 1925 New York
- (23) Savenirbook, *The Miracle*, 1924 New York
- (24) Mary Jane Matz, op.cit., P.123
- (25) Norman Bel Geddes, op.cit., PP.146-147
- (26) Ibid., P.147
- (27) Ibid., P.169
- (28) Ibid., P.291 には、組合メンバーに署名した舞台美術家名が挙
げられている。 Joseph Urban, Rovert E.Jones, Lee Simonson,
Cleon Throckmorton, Claude Beagdon, Scheldon
K.Viale, Woodman Thompson and Norman Bel Geddes.
- (29) Norman Bel Geddes, op.cit., P.293
- (30) Ibid., P.287
- (31) Ibid., P.274
- (32) アメリカ公演では、吟遊詩人に与えられていたダブルイメージ
としての死神が、独立した死神役として増やされている。
- (33) ヨーロッパ公演では「二幕と中間劇」と記録されている。『近代
劇全集Ⅷ』のテキストは出展が記されていないが、内容から見
てヨーロッパ版の翻訳であることが分かる。それぞれの場面に
つけられたタイトルは、第一幕(第一场・八場)、中間劇、第一
幕、第二幕、伯爵、第三幕、王子、第四幕、裁き、第五幕
死の舞踊、第二幕(第一场・五場)である。
- (34) Oliver M.Saylor, op.sit., PP.250-251
- (35) Edda Fuhrich, Ebd., S.59
- (36) Norman Bel Geddes, op.cit., P.301
- (37) Edda Fuhrich, Ebd., S.53