

歴史パノラマとしてのマヤコフスキー《ミステリヤ・ブッフ》

楯岡求美

1. 戯曲『ミステリヤ・ブッフ』について

マヤコフスキーの『ミステリヤ・ブッフ』¹は1918年にロシア革命一周年を記念する作品として発表され、メイエルホリドの演出によって上演された。マヤコフスキーは聖書の物語を演じる中世の聖史劇(ミステリヤ)をドタバタ喜劇(ブッフ)の形式へと落とし込んだ。いわば、聖史劇を道化芝居の演劇言語に翻訳したともいえる。

1921年に大幅に加筆改訂された第二版もメイエルホリドが演出し、両バージョンとも傑作とされ、ソ連戯曲の「古典的作品」として高く評価されてきた。しかし、実際のところ、通史としての演劇史では言及すべき作品として取り上げられはするが、上演作品として取り上げられることはロシア国内でも非常に稀である。²1918年の初演の時にも、国家的祝祭だったこともあり、あからさまな批判はないものの、批評家による評価はどちらかというところ冷ややかであった。³

もちろん、メイエルホリドが首席演出家を務めていたアレクサンドリンスキー帝室劇場で上演しようとしたものの、異化や言語解体の未来派的手法を駆使し、聖書を冒瀆するような表現の多いマヤコフスキーの戯曲が俳優陣に受け入れられず、急遽、新たに俳優をかき集めて短期間で上演せざるを得なかった、という事情はある。⁴しかし、その後においても、この戯曲の評価点は「最初の革命戯曲」であることに尽きるように見える。革命から内戦、干渉戦争へと続き、他の芸術家たちがまだ革命をテーマとしてとらえきれなかった中、最初に直接革命を扱った戯曲を書き上げたのがマヤコフスキーだったのは確かだ

¹ 戯曲テキストは *Маяковский В.В. Театр и кино. Т. 1. М., 1954* を使用。以下、引用に際し、ページ数のみ記す。第一版 (C. 137-210) については、マヤコフスキー (小笠原豊樹新訳) 『ミステリヤ・ブッフ』土曜社、2015年を、第二版 (C. 211-322) についてはヴラジーミル・マヤコフスキー (佐藤恭子訳) 『ミステリヤ・ブッフ』『現代世界演劇2』白水社、1971年、275-365頁を参照した。

² 戦後、ソ連国内では、風刺劇場 (V. プルーチェック演出、1957年)、ワフタンゴフ劇場 (テレビ版、E. シーモノフ演出) のほか、60年代にウラジオストク、カウナスなどで第二版が再演されている。1969年にはチェルカスキーにより、アニメーション (一部実写を含む) が制作された。日本では、新劇合同公演『奇想天外神聖喜歌劇』(長谷川四郎による改作、観世栄夫演出、1967年)と改題されて上演されたほか、『ミステリア・ブッフ』の題名では神奈川芸術文化財団 (加藤直演出、串田和美美術、2003年)、「地点」(三浦基演出、2016年)の上演がある。

³ K. Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre: Tradition and the Avant-Garde*, edited by L. Milne, (London: Thames and Hundson, 1988), p. 42.

⁴ *Ibid.*

あり、ソ連期には最初の戯曲を寿ぐことは新しい国家の誕生を明確化するためにも不可避だったに違いない。一般に大規模なカタルシスを引き起こす戦争にしても、テーマとして芸術作品へと作りこむにはある程度の時間的距離が必要となるのが普通である。ソ連において、最初期からレーニンの主導で革命の重要な武器としてテコ入れされた映画でも、エスプリー・シューブのドキュメンタリー『ロマノフ王朝の崩壊』（1927）やエイゼンシュテインの『十月』（1928）など、十月革命そのものを取り上げた作品が制作されるようになるのは、10年たってからのことだった。演劇では、1920年にペトログラードの野外群集劇として『冬宮襲撃』（エヴレイノフ作・演出）が上演されるが、1918年の作劇は圧倒的に時期が早い。芸術文化の統制を任されていた教育人民委員のルナチャルスキーにとって、革命一周年当時には革命を象徴する芝居は『ミステリヤ・ブッフ』のほかに選択肢が無く、「我々の革命の影響下に構想された唯一の戯曲であり、よって戯曲には情熱的で大胆で快活で挑発的な革命の刻印が押されているのが、マヤコフスキーの『ミステリヤ・ブッフ』なのである」⁵として高く評価せざるを得なかった。彼のこの宣言の後、『ミステリヤ・ブッフ』は革命の「勝利」のマニフェストであるという評価が定着し、A. フェヴラリスキーが1971年に『ソ連最初の戯曲』⁶という題名を冠した『ミステリヤ・ブッフ』に関する単行本を刊行することでこの評価は標語のように確定した。100年の時間を経て社会体制が大きく変わった現在、この作品を再評価する時期だと言えるだろう。

本稿では、『ミステリヤ・ブッフ』における時間に注目し、戯曲と現実社会との関係性を再考することを目的とする。本考察では、基本的には1918年に書かれた第一版のみを扱う。マヤコフスキーは1921年に第二版を発表するにあたって、内戦や干渉戦争に関する情報や固有名を取り入れながら大幅に加筆修正するとともに、読者＝潜在的上演者に対し、各自でテキストを加工するように呼び掛けている。⁷ 革命から内戦、ネップへと特にこの時期の3年の間に戯曲を巡る政治・社会環境は大きく変わったし、その後も大きな変化が期待されたからである。両テキストの比較は別稿に譲ることにする。

2. 従来の評価：演劇の革新と革命の礼賛

ルナチャルスキーは戯曲の新奇性を全面的に理解し、評価していたのだろうか。『ミステリヤ・ブッフ』の上演を革命の旗印として称揚する一方で、「ただ、未来派の芸術家諸氏の傑作に関して多少危惧するものがあるとすれば、マヤコフスキーの詩が生み出す激しい

⁵ Луначарский А.В. Коммунистический спектакль // Владимир Маяковский: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей. СПб., 2006. С. 404-405.

⁶ Февральский А.В. Первая советская пьеса: «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., 1971. С. 272.

⁷ Маяковский. Мистерия-буфф // Театр и кино. Т. 1. С. 211.

音の洪水があまりにも新奇な塵芥をまき散らし、それが過去の塵芥同様、観客の前にはかなり直接的な障害となるのではないか」⁸とも書いており、全面的に賛同しているわけではないことをかなりはっきりと表明している。

他の先行研究でも、戯曲のなにが革新的であるのか、評価は定まっていない。革命を「ノアの方舟」のアレゴリーとして描いていることを指摘するとともに、マヤコフスキーが第二版の序文およびプロローグで示した新しい演劇のスタイルや時代の変化に対応した改作の勧めに注意を向ける議論がもっぱらである。しかし、この戯曲においてなにが革命的／革新的なのか、という問いを立てた時、その答えをすぐに見つけ出すのは実は難しい。

本作は、それまでの未来派の語法と比べ、ザーウミヤネオロギズムも、解体された文章も多くはない。マヤコフスキー自身の最初の戯曲『悲劇 ウラジーミル・マヤコフスキー』（1913）のモノログ性、抽象性、反ドラマ性に比べれば、多数の登場人物が、ユートピアを求めて冒険するストーリーにも、演劇の革命としての新奇さを見出すことは難しい。

言語表現やストーリー構成に新奇さを見るのが難しければ、プロスツェニウムや幕の廃止、客席と舞台との境界を廃止するなど、メイエルホリドの演劇革新への同調に革命との連動を見るしかない。J. カーティスをはじめ、多くの研究者がこれまで指摘してきたように、伝統的な演劇の手法が新たな段階へと展開させる実践であることがこの戯曲の重要な目的のひとつであることは確かである。⁹ 第一版のプロローグでは従来の演劇を上演してきた有名劇場を思わせる幕を破って芝居が始まる設定となっていて、攻撃的な態度は明確である。メイエルホリドは、幕の代わりにポスターを破り捨てる演出をした。¹⁰ 第二版のプロローグではモスクワ芸術座的な心理主義的リアリズムへの明確な対抗が宣言される。

他の劇場では、どう見せるかなんて重要ではない。／ やつらにとっちゃ
舞台は / 鍵穴。／ 大人しくそこに座ってな、ってね、(中略)
ソファーに座って鼻声で話す / マーニャおばさんやら / ワーニャおじさん。
そんなの我々の興味などひかない、 / おじさんもおばさんも、－
おばさんたち、おじさんたちなんぞ、 / 自分の家で探してくれ。
我々も本当の生活をお見せしよう、 / でもそれは、
これまで見たことないような見世物のお芝居にすっかり形を変えちゃったよ。[c.214]

鍵穴、つまり第四の壁を象徴する額縁舞台（プロスツェニウム）を、舞台と客席との境

⁸ Луначарский. Коммунистический спектакль. С. 404-405.

⁹ J. A. Curtis, "Theatrical Battle of wits: Bulgakov, Maiakovskii and Meierkhoid," *The Modern Language Review* vol. 108, no. 3 (2013), p. 923.

¹⁰ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 232.

界の撤廃を宣言している。

この戯曲の上演に際し、心理主義やリアリズム演劇のような観客に本物らしさを錯覚させる旧来の演劇手法は使われたいし、演劇のサーカス化を明確に意識して書かれた¹¹ 最初の戯曲であるということは言えるだろう。

しかしこれらの要素もまた、理念としては、すでに 1907 年にメイエルホリドが出版した彼の論文『演劇の歴史と技術によせて («К истории и технике театра»)』¹² で表明されている内容であり、ルドニツキーが『「ミステリヤ・ブッフ」はまさにメイエルホリドが夢に見続け、とうとうドクトル・ダッペルトウットがヴォロジンスカヤ通りの演劇スタジオで備蓄してきた武器を実践で試すことができる場であった』¹³ と指摘するように、メイエルホリドがコミッサルジェフスカヤ劇場での実験的な象徴主義演劇の諸作品以来ずっと、アレクサンドリンスキー帝室劇場においてさえ部分的に、試みていたことである。マヤコフスキー自身も『悲劇 ウラジーミル・マヤコフスキー』の上演に際して経験済みのことであり、従来の演劇形式に対する攻撃のみをもって「革命的」な作品とは言い難い。

もうひとつの着眼点は庶民になじみのある平易な言葉、ポスターに書かれるスローガンの言葉で書かれたという点である。ソ連期を代表する演劇評論家であり、アヴァンギャルド演劇をじかに目撃した最後の世代に属する K. ルドニツキーも演出の方法に注目し、『「ミステリヤ・ブッフ」において演劇のサーカス化が初めて実現された』¹⁴ として高く評価したが、重視したのはわかりやすさという観点である。ルドニツキーは戯曲の言語について以下のように述べている。

あまり教育を受けていない非常に広範囲の層の観客に初めて語り掛けるにあたって、未来派たち、とりわけマヤコフスキーは、ただちに言葉を簡略化し、込み入った複雑な語彙やイメージの使用を放棄した。明確で的確ながら、ぞんざいな表現が『「ミステリヤ・ブッフ」の詩的言語の特徴となっている。マヤコフスキーは、ノアの方舟という聖書の有名な伝説のパロディという庶民にもなじみのあるイメージを使い、登場人物の性質も認識しやすく、理解しやすいものになっている。¹⁵

¹¹ *Маяковский В.В.* Либретто «Мистерии-буфф» для программы спектакля в честь III Конгресса Коминтерна (1921). // *Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах.* Т. 2. М., 1956. С. 359.

¹² *Мейерхольд Вс.* Театр. (к истории и технике), в сборнике «Театр. Книга о новом театре», СПб., 1908. С. 123-176.; *Мейерхольд Вс.* Статьи, письма, речи, беседы. Т. 1. М., 1969. С. 23-64.

¹³ Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre*, p. 42. ドクトル・ダッペルトウットはメイエルホリドのペンネーム。

¹⁴ Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. С. 228.

¹⁵ Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre*, p. 43.

良く知られた「ノアの方舟」のストーリーを下敷きに、サーカスや見世物といった庶民の文化に溶け込んだ芝居形式を利用し、シンプルな言葉で戯曲を書いたのは、誰が正しく、誰に賛同すべきなのかという選択肢をわかりやすい形で啓蒙的に提示するためであるという考え方である。上演当時、『本の隠れ家』誌の記者は、『ミステリヤ・ブッフ』は「ふつうの戯曲などではなく、ソヴィエト・コミューンに対する大袈裟な礼賛」であり「ごく凡庸な趣味」の観客を対象として、「非常に単純な筋書きによって大袈裟な万歳や喝采が起きることが保障されている」¹⁶と皮肉を込めて書いている。

しかしながら、もしもこの戯曲が革命後に（すでに）到来した未来のユートピアについての宣言だとしたら、第三幕「新しい約束の地」では、ユートピア社会がどのようなものであるのか、もっと具体的な描写があってしかるべきだろう。だが、第一版の場合は特に、新しい社会を観客に対して描いて見せるはずの第三幕がかなり短くあいまいで、具体的なイメージは示されていない。

仮に詩人の立てた問いが、「誰が勝利者か」または「革命に賛成すべきか」というものであったとしたら、革命一周年という上演時期からも、啓蒙的プロパガンダとして肯定的解答になることは、幕が開く前からほぼ自明である。だとすれば、このような図式的な構図をテーマとする戯曲はダイナミズムを持たず、ドラマツルギーとして優れているとは言い難い。

3. 戯曲の筋立て

すでに述べたように、『ミステリヤ・ブッフ』の筋立ては創世記に描かれる洪水とノアの方舟の物語を下敷きにしている。プロローグの付けられた芝居の筋立ては以下の通りである。

プロローグ

7組の不潔な人々が、革命を讃え、死後の喜びではなく、この地上で暮らせることが望みだと訴える。今までの劇場に自分たちのための衣装はないが、「すべてを新しく！」というスローガンが劇場には輝く、幕を開ける、と宣言し、古い劇場の幕を破り捨てて芝居が始まる。

第1幕 全宇宙（地球の極北）

革命の洪水に飲み込まれ、「清潔な人々」と呼ばれる貴族階級やブルジョアなど、富と権力を独占する人々と「不潔な人々」と呼ばれる労働者が7組ずつと女性がひとり極

¹⁶ Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. С. 231.

地に逃れ、そこで洪水を逃れるため、方舟を建設し乗り込む。

第2幕 方舟

- (1) 洪水から逃れるが、食べ物が無い。清潔な人々たちは皇帝を担いで帝政を宣言し、不潔な人々を使役して食物を集めるが、皇帝が食べ物を独占したのに怒って皇帝を船の外に突き落とし、共和制を宣言する。
- (2) 共和制下でも食料集めは不潔な人々の仕事となり、清潔な人々だけで独占する。不潔な人々の不満が爆発し、女性と学生のふたり以外の清潔な人々を船から外に落とす。
- (3) 自由は得られたが食料が無い。空腹に耐えるため、不潔な人々は仲間の鍛冶屋に頼んで鉄の体に作り替えてもらう。
- (4) 海の向こうから水面を歩いて人間がやってくる。神の救済を期待する不潔な人々に対し、自分は普通の人間であると宣言し、彼ら自身の力で世界の向こう側まで、約束の地を探すよう諭す。
- (5) 同意した不潔な人々は、船のマストを上って世界の果てへと出かけていく。

第3幕

第1景 地獄

最初にたどり着いた地獄では、悪魔たちが不潔な人々を捕まえようと襲ってくるが、その悪魔たちを逆に不潔な人々が蹴散らし、地獄を破壊する。

第2景 天国

次にたどり着いた天国では、天使やギリシア以来の賢人たちが雲をご馳走に歓迎するが、不潔な人々は言葉ばかりの天国に満足せず、天国を破壊して、先へ急ぐ。

第3景 約束の地

ようやく「約束の地」らしき町の門が見える。しかし、そこは彼らがもともと住んでいた町より清潔ではあるが、あまり変わりが無い。気落ちして戸惑う不潔な人々を自由になった道具などの事物たちが出迎え、ともに働こうと誘いかける。人と事物とが輪になって太陽のコミュニオンを寿ぐ歌を歌う。(幕)

4. 芝居における時間の表象

『ミステリヤ・ブッフ』が劇の冒頭から描く洪水＝革命は、初演当時、実際に外で起きていた現実の事件を踏まえている。つまり劇中の物語は「今」、「ここで」起きていることだし、扱われている登場人物は俳優や観客自身を含む人々、つまり「私たちについて」の物語である。

ここで問題となるのが、舞台上で描かれる時空間と劇場外の時空間とのズレである。

すでに過去に印刷されたテキストを読む文学や、撮影記録されている素材が再生される映画と違い、一般的に演劇の特質であり醍醐味は、観客と舞台上の俳優とが同じ時間に同じ空間を共有するライブ感にあるとされる。しかしながら、見過ごされがちなことだが、舞台上で演じられる物語の中の時空間は、結局はすでに幕が開く以前に書きあげられたテキストもしくは想定されたプロットをなぞることしかできない。つまり、ある出来事が今ではない「いつか」、ここではない「どこか別の場所」で生じた（かもしれない）ことが再現されている。それはフィクションであろうとノンフィクションであろうと、過去の物語であろうと未来の空想であろうと違いはない。演者がある時々の自らの感情の生起に合わせて表現を行うコンテンポラリー・ダンスなど一部のジャンルを例外として、一定の物語をなぞる限り、舞台芸術もまた、物語と今との時空間は一致することはなく、俳優が演じるという行為もまた、常にこのズレを抱えていることになる。

特に、近現代の多くの演劇が土台としている心理主義的リアリズムでは、俳優は役を演じながら、舞台上で起きる出来事が観客にとって自分たちの日常の延長であると思わせようとする。舞台上で愛し合い、悲嘆にくれるが、もちろん本当にその事件が舞台上で起きているわけではなく、俳優がそのように見せかけているだけである。わかりやすい例は殺人のシーンだろう。登場人物が「人を殺した」としても、それは舞台上で実際に殺したわけではなく、誰も本当に死んだとは思わない。演技手と観客との共通了解、いわゆる演劇の約束事（ルール）である。メイエルホリドはこの手法について、錯覚を利用した欺瞞であると批判した。¹⁷ しかし、メイエルホリドのようにアクロバットを多用するなど、非日常的な身体表現によって観客の感覚を揺さぶったとしても、歌舞伎同様、パフォーマンスを行う俳優の動きのきわどさによる緊張感と物語の時空間とが二重になっただけで、物語時間の乖離が完全に解消されるわけではない。

5. 時間のベクトルの通過点として表現される〈今、ここで〉

レフ・クレシヨフは、映像作品においてふたつ以上のショットの連なりによって意味が発生することを見抜いて理論化した。演劇においてもまた、複数の要素間の関係性において意味が発生するメカニズムは同じである。そのためメイエルホリドは、エイゼンシュテインが映画において急激に発展させた衝突のモンタージュと同じような手法を多用して芝居を構成し、ひとつの場面のなかで正反対の性質のものを対立が際立つように組み合わせたり、対照的なエピソードを併置したりした。最も効果的な手法は聖なるものをカリカチュアによって引き下げ、常識を反転させることでタブーを打ち破り、思考の自由を勝

¹⁷ Мейерхольд В. К истории и технике театра (1907 г.) // Статьи, письма, речи, беседы. Т. 1. М., 1969. С. 81-87.

ち取るという方法である。先に見たように、ルドニツキーは完全な演劇のサーカス化の初の試みとして『ミステリヤ・ブッフ』を評価している。「聖書の伝説（過去）を改作し、本物の革命（現在）と「約束の地」のユートピア・イメージ（未来）を一つにまとめ上げてしまうという無謀で画期的な試みを実現させるために、俳優たちはクラウンやアクロバット演者でなければならなかった」¹⁸と指摘する。モンタージュとサーカス化の手法を効果的に使い、聖書の世界を革命に置き換える、つまり世界を逆さにすることで観客や同時代の社会に衝撃を与えようとしたという考え方である。たしかに「ブッフ」形式を選んだ動機の説明にはなっている。しかしながら、ミステリヤ（聖史劇）という枠組みを選んだ理由はなんだろうか。

ルドニツキーが指摘するように、新しい世界の誕生を誰でも知っている聖書の創世記になぞらえたと考えるのはもちろん理解しやすい説明であるが、同時にそれでは聖書への安易なアナロジーに留まり、従来のキリスト教的世界観から抜け出す方法になりにくいともいえる。終幕にユートピア的世界がすでに存在するものとして与えられるのであれば、結局、神、または神に準ずるような人間を超越する存在が世界を創造し、そのシステムに人間が受け身の形で組み込まれているという既存の考え方を、革命をもってしても解体出来なかったということになってしまう。しかし、マヤコフスキーは地獄や天国といった非日常的時空間の存在を否定していないとはいえるかもしれないが、少なくとも神の威光を改めて確認しようとしたわけではない。「普通の人間」のセリフは直接的に人間以外の他者による救済を否定している。

普通の人間 どこだつて？ / 目を皿にして預言者を探すのはやめるのだ、
すべて爆破してしまえ、今まで敬ってきたもの、敬っているのをすべて、
そしてそれは、約束の地はすぐそばに— / ほら、ここにある！
以上。 / 決めるのはあなたがただ。私は黙る。[c.182]

地獄や天国もドタバタ劇の手法で破壊することで、キリスト教やギリシア的アイデアによる救済も嘲笑され、否定されている。戯曲は救済の預言や未来への期待という信仰告白とはなっていない。

鴻英良は『ミステリヤ・ブッフ』を再考する上で、「叙事詩という形式が、古代ギリシアにおける暗黒時代の終わりを告げる革命の記録として残されたもの」¹⁹であり、『ミステ

¹⁸ Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. С. 229.

¹⁹ 鴻英良「叙事詩と革命、もしくは反乱」キャサリン・ブリス・イートン（谷川道子、伊藤愉編訳）『メイエルホリドとブレヒトの演劇』玉川大学出版部、2016年、297頁。

リヤ・ブッフ』も革命の記録としての叙事詩的性格を有していると論じている。その際、鴻は、ベンヤミンのブレヒトの叙事詩演劇に関する論考「叙事詩的演劇とはなにか」(1939)を挙げ、ベンヤミンが叙事詩演劇形式の重要な特徴としてエイゼンシュテインのモンタージュ理論を彷彿とさせる衝突のメカニズムを挙げていることに注目する。

その基本形式は、互いに判然と異なるシチュエーションとシチュエーションとの衝突による、ショックという形式である。²⁰

つまり、対立する要素間の衝突・闘争の歴史を時系列に並べ、世界構造の生成と展開の意味を読み取ろうという試みが叙事詩のジャンルであり、歴史的転換点において叙事詩が多く書かれるのは、古い世界観の転倒を前に、過去の歴史的事例を意味づけ直し、未来を見通そうとする欲求が強まることから求められる創作形態だからである。

しかし、一般的に、ある具体的な時間（瞬間）を捉え、とどめ、指し示すことは、我々には出来ない。その瞬間はすぐに過去になってしまうからである。仮にその瞬間の人間の行動を掬い取ったところで、その切り取られた瞬間の行為を見るだけで意図を推し量ることはできない。その人物がどのような性格なのか、目的や動機は何か、どのような状況が彼をそのような行為へと突き動かしたのか、そういった意味は行為の連続性をみることによってはじめて理解しうる。ある人間の世界観、倫理観はいわば行為の連続が作り出すベクトルがどのような未来に向かって伸びているのかという考察を通して表現されうる。我々は決して「いまここ」という一瞬を捉え、留めることはできず、その一点を通過するベクトルとしてしか示されない。その意味で歴史を時系列のベクトルで示す叙事詩の形態が必要とされるのである。

ミステリヤ（聖史劇）は、神とその奇蹟の存在を前提としていることにおいて特殊なジャンルであるとはいえ、歴史を俯瞰し、来し方行く末を通時的に示すことで世界観を提示するパノラマ的構造において、叙事詩と同じ構造を持つ。マヤコフスキーは『ミステリヤ・ブッフ』で創世記以来の人類の歴史をアポカリプス（終焉が想定されている未来）まで語り直し、その先の未来をさらに語り続けようとしている。ジャンルとしてのミステリヤの必要性は、マヤコフスキーにとって、単に心理主義的リアリズムではない演劇にするために手取り早く従来の演劇を否定するやり方として採用したのではなく、歴史の語り直しと未来への通過点として現在を示すという目的と合致するジャンルだったからである。

もちろんミステリヤという過去の形式を歴史的に再現することが目的ではないことは、

²⁰ ベンヤミン（石黒英雄編訳）「叙事詩とはなにか」『ヴァルター・ベンヤミン著作集9 ブレヒト』晶文社、1971年、17頁。

ブッフという道化芝居の形式に変換していることから明らかであるが、もう一つ注目すべきは、扱われる事件の順番である。現実の歴史事実からすれば、戯曲の書かれた直近の事件として、革命は到達目標点として最後に描かれるはずである。本来のミステリヤでも、神による救済と栄光を寿ぐ場面で幕を閉じる。しかし、『ミステリヤ・ブッフ』では洪水＝革命が冒頭に置かれている。しかも、革命の洪水が起きた後に「方舟」の上で繰り広げられるのは、革命によって打破されたはずの王権（帝政）の確立であり、その後続くブルジョワ階級による富の独占である。奇妙なことに、マヤコフスキーの作品では、革命の後に救済されるべき貧しき人々の苦難と救済への渴望がただ繰り返されている。

6. 救済はどこにあるのか

はたしてこの戯曲は革命の最終勝利を宣言するマニフェストなのかという疑問がわく。戯曲第一幕ですでに洪水という革命が地表を覆うのだから、戯曲は「革命後」の世界を描いているわけだが、不潔な人々、つまり肯定的人物であるはずの労働者階級はなんの富も幸せも得られない。方舟を建設後、繰り広げられるのは、古代から近代へ搾取の歴史プロセスであり、かなりの分量が割かれている。

フランス人 （中略）約束した通り、平等に分配しようじゃないか。ある者にはドーナツを分ければ、別の者にはドーナツの穴を分ける。これこそ、民主的共和制でしょう。

ロシアの商人 誰かは種を受け取ることになるさ — 全員にスイカを配ることはできないのだから。[c.173]

方舟では、まるで革命など何もなかったかのように、清潔な人々（権力者・ブルジョアジー）が権力を独占する。不潔な人々（労働者）が搾取されるという図式に慣れすぎている読者／観客は、この展開にあまり疑問を持たないが、そもそも革命が起きて新しいパラダイムとなったはずなのに、ここで歴史的過去が繰り返されるのは奇妙である。戯曲のテーマが革命の勝利を寿ぐことであるとするならば、洪水＝革命の直後にユートピアが到来し、それがどのような世界なのかが示されるか、新たなる社会建設のありようが示されるべきだろう。もしくは、搾取に抵抗する不潔な人々の戦いを描いたのち、大団円で洪水＝革命が起きるという構成になる。

先に見たように、ルドニツキーもまた教育を受けていない労働者にとって革命の正しさがわかりやすいように聖史劇（ノアの方舟の物語）や見世物芝居やサーカスなどの手法を使っていると考えており、ルナチャルスキーの「演劇は労働者のサポーターであり、プロ

ジェクターであり、助言者であり」²¹、労働者を正しい答えへと導く装置であるという考え方を踏襲している。しかし、このような解釈は、マヤコフスキー自身の革命との関わりではなく、ソ連における一般的プロパガンダの形式を読み込んでしまっていないだろうか。

革命後の演劇状況について、ボルシェヴィキによる革命プロパガンダを目的として芝居を見せる、という枕詞を置くことにほとんど違和感を感じることがないが、改めて考えてみると、1917年の革命から日が浅いこの時期に、イデオロギーの統制が取れていたと考えるのは、ソ連において検閲が強化され、表現が制限されていた時代のイメージを重ね合わせすぎている、またはソ連時代の公式見解を刷り込まれているからではないか。

マヤコフスキーの戯曲では、洪水はそもそも不潔な人々の努力によって、もしくは不潔な人々を支援する形で起きるわけではなく、人間を超越する力(стихия)の反乱として起きており、不潔な人々もまた、災害に巻き込まれた被害者として登場している。つまり、『ミステリヤ・ブッフ』で描かれている洪水＝革命は、未来派の作品で頻繁に描かれてきた事物や自然の反乱であり、世界の転倒なのであって、旧世界を解体し、原初の状況に戻すものの、ユートピアを創出するものとはなっていない。

例えば、革命後の内戦時にマヤコフスキーの「ロスタの窓」(1919-21)での活動と関連させて『ミステリヤ・ブッフ』を解釈することがある。「ロスタの窓」で極端に図式的なプロパガンダ・ポスターを毎日制作したことが、政治アジテーション表現の習得に多大な効用をもたらしたとされる。²² けれども、「ロスタの窓」の活動は『ミステリヤ・ブッフ』第一版発表後であったこともさることながら、そこで日々書き綴られたスローガンもまた、赤軍への支援の呼びかけであり、敵であるブルジョアへの攻撃であって、目標を達成し、完成された革命後の世界の礼賛にはなっていない。4コマ作品の一例を引いてみよう。

ロスタ №427 「ポーランド地主はお喜び」

- (1) ポーランドと我々は平和条約を結んだ。
- (2) だが、和解なんかできない。(ヴランゲリ将軍が口に刃物を加えている絵)
- (3) やつらに和解なんてありえない。(襲い掛かってきそうな太った資本家の絵)
- (4) さあ同志、さっさと地主貴族のやつらに墓穴を掘ってやろう。²³

注：() 内は筆者による補足。

²¹ Луначарский А.В. Станиславский, театр и революция. // Луначарский А. В. Собрание сочинений в 8 томах. М., 1964, Т. 3. С. 482.

²² Маяковский В.В. Собрание сочинений в двенадцати томах. Т. 9. М., 1978. С. 318. [<http://v-v-mayakovsky.ru/books/item/f00/s00/z0000009/index.shtml>] (2018年12月10日閲覧).

²³ Маяковский В.В. Окна РОСТА и Главполитпросвета. М., 2014. С.273.

マヤコフスキー自身が『ミステリヤ・ブッフ』について「ミステリヤは革命のなかの偉大なものであり、ブッフは革命のコミカルな部分である」²⁴と書き残していることも、戯曲を評価するうえでミスリーディングとなる資料となっている。この発言からは、まるでひとつの戯曲がミステリヤ＝革命礼賛の部分とブッフ＝ブルジョアへのカリカチュアの部分とに分かれるかのようだが、もちろん不潔な人々が約束の地を探求する肯定的部分も含めて全編がミステリヤのアレゴリーとして書かれつつ、神への礼賛や悲劇性が周到に笑いを取って代わられている。画一的すぎると否定的な評価のなされやすい不潔な人々であっても、彼らのセリフは地口やツッコミ、冗談が多用される民衆の言葉であり、ブッフの要素も作品全体を貫いている。『ミステリヤ・ブッフ』は高尚なミステリヤの部分と低俗なブッフの部分とに分かれているわけではなく、本来高尚であるはずのミステリヤ全体をマヤコフスキーはブッフの形式に翻案しているのである。

7. 「救済」と退廃の循環する歴史

『ミステリヤ・ブッフ』が善悪を教える教訓劇ではないとするならば、戯曲の目指す地平はどこにあるのか。

ここで戯曲で扱われる歴史の語りに注目してみたい。第一幕前半で洪水に慌てる人々に対し、学生が洪水までの状況を説明する場面がある。

最初は / すべてが単純でした。 / 昼が夜と交代し、
ただ、曙があまりに真っ赤に空を染めました。
それから — / 法律ができて / 概念だの / 信仰だの
大都会の花崗岩の塊だの / 太陽のじっと動かない人參色 —
すべてがすこし流れるように、 / すこしくねくね動くようになって、
すこし水っぽくなりました。 / それから、凄い勢いで流れ出してしまった！（後略）[c.151]

学生は聖書の創世記に描かれている神による世界創造から革命までの歴史を洪水に至るまでの経緯として大づかみに振り返っている。ここで旧約聖書に記されたノアの方舟のエピソードを含む人類の歴史を振り返ってみると、人類の墮落への神の制裁と救済は一度ならず繰り返されてきたことに気が付く。アダムとイヴの樂園追放はバベルの塔やソドム・ゴモラの退廃を経てノアの方舟でいったん救済を得るが、その後も子孫たちは誠意を忘れて文明を発展させ続ける。モーセが神の意志によって民を約束の地へ導くものの、傲

²⁴ Маяковский В.В. Либретто «Мистерии-буфф» для программы спектакля в честь III Конгресса Коминтерна (1921). С. 359.

慢さと墮落の結果、国家を失い、ディアスポラという苦難の道を歩む。キリスト教の普及によっても階級格差や差別は消えることはなく恒常的な戦争を引き起こし、人間同士の搾取は虐げられた人々の怒りが革命として暴力的に爆発するまでになる。そもそも聖書においても神による解放は改善へのプロセスを始めるきっかけでしかなく、人間自体がユートピアへの道筋を見つける努力をしなければならないとも読める。

『ミステリヤ・ブッフ』で描かれる洪水＝革命もまた、不潔な人々に完成したユートピアを保障するものではない。『ミステリヤ・ブッフ』の方舟の上でも、革命後、生き残った人々がそれまでの状況を変える気がないために、結局はそれまで同様、人間の墮落の歴史が繰り返されてしまう。方舟の上の不潔な人々もまた、洪水以前同様、搾取されることに疑問を持たず、従順に清潔な人々の指令の通りに働く。革命は再出発の場所を与えるだけであり、どのように変わるかは人間の側にゆだねられているのである。

不潔な人々が食料を独占する搾取者たちをようやく船の外に排除したのち、「普通の人間」が登場する。水上を歩き、まるでキリストのような登場の仕方だが、自ら救世主であることも、そもそも救世主が存在することも否定し、不潔な人々に自力でユートピアの探求を促す。現世を離れて彼岸（地獄、天国）を巡る不潔な人々は、17世紀のジョン・バニヤンの『天路歷程』とは違って、天上にもユートピアを見出すことは出来ない。ちょうど天界を巡った挙句、元の地点に戻ってしまう「ネズミの嫁入り」といった民話の構造を使って、地上以外に選択肢がないことが隈なく確認されている。けれども戻ってきた最終地である地上の場面は、まるで付け足しであるかのように非常に短く、具体的なユートピアの生活は描かれていない。

8. 事物との共存というユートピア

第三幕で都市の城門にたどり着いた不潔な人々は、振り出しに戻ったかのようなことに戸惑い、意気消沈する。しかし洪水に汚れを洗い流された清潔な都市²⁵の姿を目の当たりにし、彼らを出迎えた道具などの事物たちの言葉から、そこが確かに約束の地であることを知り、半信半疑からだんだんと喜び、祝祭的な感情へと高まっていく。

事物たちは、これまで資本家たちの介入があつて不潔な人々の味方になれなかったことを謝罪し、「解放された」自分たちがこれから不潔な人々と「ともに働く」ことを約束する。エドワード・ブローンは、約束の地は「<事物>（道具や機械など）が唯一の奴隷となっ

²⁵ ジュリー・カシデイは『ミステリヤ・ブッフ』における清潔／不潔の比喩および、洪水によって洗い流された都市のイメージを手掛かりに、マヤコフスキー個人の清潔さへの固執と20世紀初頭の衛生概念の発達との関連を論じている。J. Cassiday, "Flash Floods, Bedbugs and Saunas: Social Hygiene in Maiakovskii's Theatrical Satires of the 1920s," *SEER* vol. 76, No. 4 (1998), pp. 643-657.

ているユートピア的な機械化された社会主義国家として提示される」²⁶ と解釈しているが、マヤコフスキーは決して人間を道具たちよりも優位な立場には設定していない。

小作人 あんたらのご主人の名前はなんと言うんだ？
事物たち 主なんか、誰もいないよ！ 俺たち、だれのものでもない。[c.203]

不潔な人々と物と機械は輪になって、太陽の光ふりそそぐ庭を囲んで円を組む。

(中略)

全員 なんだって俺たちはくびきに繋がれた去勢牛みたいに唸ってたんだ？
俺たちは待って、待って、何年も待ったが
いまだかつて、気が付かなかったよ
すぐそばにこんな幸福があるなんて。[c.207]

ここで「全員」とあるのは、円陣を組んだ不潔な人々と道具などの事物との連合であり、人間も事物も対等な同志となっている。とはいえ、ここでも、道具たちは「ともに働く」と言っているだけで、不潔な人々に豊かにすることを約束してはいないし、労働者の所有物になるとも言っていない。あくまで自立した、人間と対等なパートナーとしての存在を主張している。パン屋が対等なパートナーであるはずの砂糖を舐めて甘いことに興奮する場面はもっとも祝祭的のシーンであるが、このように考えると少しカンニバリズム的要素のあるギャグである。

パン屋 (大工に) 砂糖をさ、俺、ひと舐めたんだよ。
大工 それで？
パン職人 いやあ甘かったね、ただただ甘かったよ。[c.206]

戯曲は新しい関係性を結び直したところで終わり、新しい生活がどのようになったかは描かれない。『ミステリヤ・ブッフ』第二版に寄せたコメントでも、マヤコフスキー自身、次のように述べている。

『ミステリヤ・ブッフ』とは、道である。革命の道である。我々がこの先どんな山々をさらに粉々に破壊することになるのか、だれひとり正確に言い当てることはできない。[c.211]

²⁶ エドワード・ブローン (浦正春・伊藤愉訳) 『メイエルホリド 演劇の革命』水声社, 2008, 210 頁。

つまり、戯曲は革命の勝利やユートピア到来への礼賛ではなく、旧世界のパラダイムが解体され、終了したことを確認し、具体的な内容はわからないものの、人間と事物が同等の存在価値をもつものとして関係を結び直し、まったく新しい世界を創造する未来に向けた宣言となっており、未来派の世界観の最終的な勝利宣言としてこの戯曲は書かれているのである。

革命をきっかけにして始まったユートピア探求の道は始まったばかりであり、どうなるのか、その先は道を行く人々の行為にかかっている。

聖史劇は一般的に俳優と観客とが声を合わせて神を寿ぐ歌を歌って終わる。その歌は、本当に最後の審判が到来し、永遠の安寧と救済を得られた時の予行演習として歌う。対照的に、マヤコフスキーの戯曲第一版の最後は世界中の人々への呼びかけとなっている。

鍛冶屋：行こう！ / 街々を、村々に行って / 我々の魂を旗にして掲げよう。
泥地から這い出せ / みんなだれでも / 木賃宿の板床に厭きたのならば。
(中略)
全世界がコミュニンだ。[c.208]

芝居の終演が、始まりの宣言となり、舞台上で演じられていた出来事への参加への呼びかけとなっている。観客は、終演後、劇場から出てすぐに、劇場の外で現実に行進する革命後の未来の建設に参加することが求められている。新しい生活を創ろう、というマヤコフスキーの呼びかけに観客が賛同し、行為を引き継ぐとしたら、ここにおいて「いつかどこか別のところで」起きていたはずの舞台上の物語の時空間が、芝居の終了時に観客が生きている現実の時空間と接続されることになる。

『ミステリヤ・ブッフ』は演劇の時空間を劇場外の現実の時空間と一致させる新しい演劇表現となっているのである。

結論

戯曲『ミステリヤ・ブッフ』第一版は、革命を問題の最終解決として安易に寿ぐ単純なプロパガンダではない。ルドニツキーは戯曲で使用される言語の平易さから、この戯曲において未来派的要素は、結末が変わらず未来志向であることぐらいである²⁷ と事実上、未来派らしい特性に欠けると評した。しかし、終幕は未来への到着の大団円ではなく、未来へ出発するゼロ地点である。だとするならば、旧体制の瓦解によって獲得された絶対的

²⁷ Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre*, p. 43.

な自由と主体性を確認する極めて未来派的なイデオロギーを実現させた戯曲である。ミステリヤとブッフの結合は、歴史を俯瞰的かつポレミックに提示する叙事詩の手法によって舞台上のフィクションと現実との時間のズレを修復し、マヤコフスキーおよび観客たちが自分たちの生きる革命期の現在において合流することを試みる、演劇表現の限界を突破しようとする革新的な演劇実験だったのである。