

本田 晃子

演劇と建築の零度

構成主義運動における労働者クラブ建築

はじめに

20世紀初頭のロシアでは、革命と歩調を合わせるように、「演劇の十月」と呼ばれるラディカルな演劇の革新運動が始まる。そして1920年代半ばより展開されたロシアにおける建築のモダニズム運動の直接的な起源の1つは、間違いなくそこで出現した新しいタイプの演劇と、その舞台美術であった。

「革命は劇場に向かって言う、私にはあなたが必要だ、と。(…)私はあなたを必要とする。協力者として、探照灯として、助言者として。私はあなたの舞台の上に、私の友、そして敵たちを見ることを欲する。私はそれらについて自分自身の目で見ることが欲する。そして私はあなたのメソッドを通して、それらを学ぶことを欲する」¹とは、当時の教育人民委員A.ルナチャルスキーの言葉である。革命直後のロシアにおいて、演劇は現実の影あるいはそれを映し出す鏡ではなく、現実の進むべき道を指し示す、非再現的な(無対象の)自立したイメージであった。

演劇に付与されたこのような性質は、ロシアにおけるモダニズム建築の特異性、すなわち舞台(美術)との類比的な関係にも反映されている。革新的な建築家たちの一部は、当時の構成主義の舞台美術や街路の演劇の方法論に範をとった、反装飾・反再現、軽量化とテンポラリティなどの方向へと進んだ。また群衆劇のような、閉ざされた空間ではなく都市の街路や広場を用いて行われたマス・ページェントは、建築物やそれを取り巻く都市環境、そこで営まれる生活までも一個の舞台装置あるいはミザンとして眺めるような視点をもたらした。

都市空間とそこにおける日常生活への革命-演劇の流入は、祝祭的・演劇的なものと日常的なものの奇妙な混交空間を作り出していったが、この両者の中継地点となったのが、プロレタリアートの文化形成の場として考案された労働者クラブと呼ばれる一連の建築群である。本論では、革命演劇によってもたらされた建築・都市空間および都市住民としての大衆の変容のプロセスを、2人の構成主義建築家A. ヴェスニンとその弟子であるI. レオニドフの、実現されることなく理念上かつ紙上の建築にとどまった労働者クラブ設計案に見ていきたい。

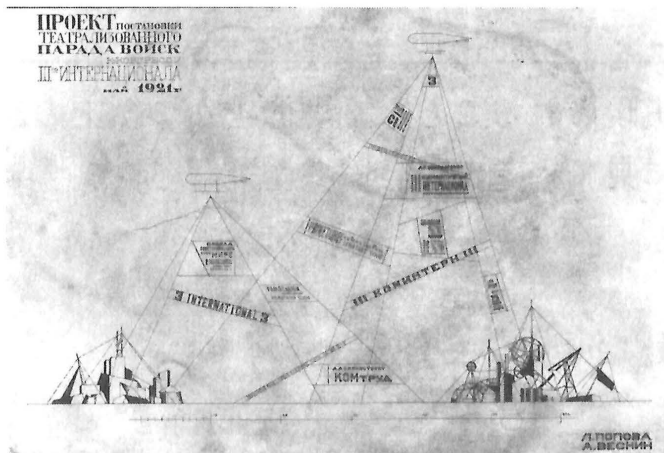
1. 演劇から建築へ

モダニズムを推し進めたいいわゆるロシア・アヴァンギャルド建築のなかでも、その主流となった構成主義建築運動の母体OSA (現代建築家協会)²において主導的な役割を担ったヴェスニン兄弟、とりわけ末弟のアレクサンドル・ヴェスニンは、構成主義建築家としての本格的な活動を開始する以前に、舞台美術家として演劇活動に深く関わった経歴を持つ人物である。

アレクサンドルは2人の兄レオニード、ヴィクトルとともに古典的な建築教育を受けた後、しかし彼らとは異なり、プロフェッショナルな建築家としての道へ進む代わりに、1910年代当時盛んな活動を見せていた未来派、立体未来派などの絵画サークルに傾倒することになる。そしてこれらの絵画運動に参加したアーティストたちが構成主義の名の下に、平面から空間へ、芸術から生活へと歩を進めた時、彼もまた演劇という空間を目指した。

ヴェスニンは1919-20年にかけてまずマールイ劇場での舞台美術(『フィガロの結婚』、『検察官』等)に携わる。しかし1921年ルナチャルスキーの脚本による歌劇『オリバー・クロムウェル』のエスキスが「あまりにも過激すぎる」³ために却下されると、この劇場を離れる。その直後の5月、彼はV. メイエルホリド演出、I. アクショーノフ脚本の下、第3回コミンテルンを記念したホドゥインカ原における群衆劇の美術に、構成主義の美術家L. ポポーワとともに参加することになる。「闘争と勝利」をテーマとしたこの群衆劇は、経済的な理由のために結局実際に開催されることはなかったが、演劇的スペクタクルを劇場の閉鎖空間から解放し、広場へと導入する先駆的試みの1つであった。そこには200人の騎兵隊、2300人の赤軍兵、16門の大砲、5機の航空機、装甲車、バイク、プロジェクター、軍楽団、そして無数の観

客が参加することになっていた⁴。当初の構想では、これらの人員と物資を用いて、重量感のあるマッシヴな「資本主義の城砦」から、剥き出しの骨格によって構成された軽やかな「未来都市」へと、演劇的に演出された軍事パレードが行われる予定だった【図1】。ここで留意しておきたいのが、アレクサンドル・ヴェスニンの公共空間における構成主義運動の出発点は、劇場のような屋根や壁といった建築的に囲い込まれた空間ではなく、広場や街路といった流動的な場であり、少数のプロの役者ではなく無数のアノニムな兵士たち、労働者たちの参加による祝祭的な集団行動であったということである。



【図1】第3コミンテルンのためのデザイン画(1921年)

革命の翌年のメーデー、そして革命1周年祭にはじまり、1920年の『冬宮襲撃』【図2】において頂点を迎えることになる祝祭的なマス・ページェントは、当初より演劇との近似性と相違が多く、理論家の注目を集めた。例えば、演劇批評家のA.ピオトロフスキーは、「どんなに単純な祝祭であろうと、祝祭と名がつくものには、そこに参加する人々の精神的状態にかかわりなく、見世物的、儀式的要素が必ず存在する。この点で祝祭と見世物(演劇)は近い。“誰がどこでどのように動き、どのように話すか”というドラマトゥルギーの基本的な問いは、祝祭の儀式にとっても、見世物(演劇)の台本にとっても、重要なものである」としつつも、両者の違いを、「演劇においては行動の主体と方法がイリュージョ



組織された赤軍兵へと変わる労働者たち



労働者側舞台(背景は工場のセット)

【図2】『冬宮襲撃』(1920年)

ンに基づくのに対し、祝祭の場合は現実のものである、という点である」⁵と述べている。同様にメイエルホリドも、「われわれが参集したいと思うのは、一同に介して創造するため、つまり<行為する>ため」⁶であるとし、そこにおける非再現的身振り、即自的な行為そのものとしての身振りに注目している。また、V.シクロフスキーもこのようなマス・ページェントを「民衆的な集団の祝祭劇、力の顕現、群衆の歓喜は、今日という日の輝かしい結果の肯定である。群衆の祝典劇は、窓と特設の雛壇から見物する者がいない時、しかるべきものとなり、さもなければパレードや農奴のバレエ、角笛音楽の楽団になってしまう。それゆえ群衆の祝祭劇はすでに仮面舞踏会でも演劇でもないのである」⁷とし、そこにおける見る側／見られる側の対称性を指摘している。

彼らは一様に、集団的で非再現的、フットライトに象徴される自他の境界を無化する集団的祝祭の起源を、古代ギリシャにおけるディオニュソスの酒神礼賛(ディテランボス)の儀式＝ドラマに見出している。このような思潮は既に19世紀末の象徴主義の時代から顕著に現れていた。例えばこの時代の代表的思想家V.イワーノフは、集団的祝祭劇にまさにニーチェの『悲劇の誕生』に描き出されたような宗教儀礼的側面を見出し、そこに既に求心力を失った教会に代わって人々を組織する理想的共同体の契機を見ていた⁸。そしてこのような思想を受け継いだP.ケルジェンツェフらプロレトクリト⁹の理論家たちにとっても、集団的祝祭は言葉(文学)だけでなくあらゆる種類の芸術の調和的総合(それはひいては社会的諸要素の調和的総合にも通ずる)であり、大規模な聴衆＝参加者の身体に直接的かつ全体的に作用することが可能であるという点でも、新しい共同体形成のための最大の武器として考えられていた¹⁰。

しかしながら、彼らが楽観的に集団行為それ自体の発現として称揚する群衆劇は、もちろんそれほど単純なものではない。ルナチャルスキーの「自己を感じ取るには、大衆は自己を外在化しなければならないが、ロベスピエールの言葉によれば、それが可能なのは大衆自身が自分のための見せ物になる場合だけである」¹¹と述べるように、集団的スペクタクルを通じた「大衆＝プロレタリアート」の階級集団としての自己意識の獲得のためには、即自的な役柄への没頭だけでは不十分であり、客観的な形象(仮象)なき自己の外在化という矛盾を止揚せねばならなかった。

群衆劇においては、大部分の参加者は労働者、あるいは赤軍兵士という自ら自身の役を演じ、そのような意味で理論的には役者本人と役柄との間の距離は限りなくゼロに等しくなる。その一方で、『冬宮襲撃』を除くほとんどの

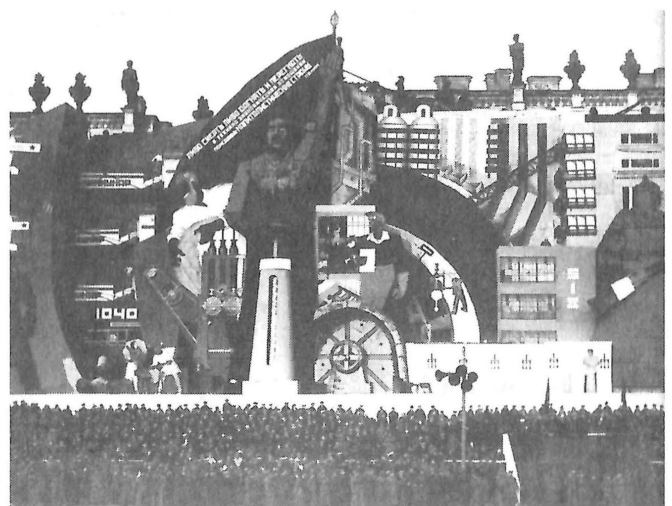
シナリオは、いわば人類史全体に敷衍された支配階級と被支配階級の闘争として描かれ、そこに登場する民衆もまた中性的で抽象的な集合体として表現された。闘争の最大限の普遍性を保証するために、そこで描かれる民衆とは極限まで匿名化・集団化され、既存の所与の形象には回収不能な形象として現出せねばならなかった。彼らはまさにディオニュソスの従者、「時を超え、あらゆる社会的領域の外に生きる者」¹²となるのである。したがって祝祭劇の参加者は、自己自身であると同時に時間的・空間的固有性を喪失し、遍在すると共にいかなる時空間にも帰属しない存在という二重性をその身体に引き受けることになる。

このような「ディオニュソス的な状態の客観化とは、仮象におけるアポロンの救済ではなく、個体の破壊および、個体と根源的存在との一体化を表す」¹³ものであるのならば、それはまさに顔の否定としての顔である。とりわけ集団的祝祭劇の様相を撮影した新聞写真において、大衆(マス)は内容であると共に、コミュニケーションの媒体・形式ともなる。この種の写真では、反イメージとしての個々の顔は保持されながらも、圧倒的な数多性のなかでその固有性が無意味化されるような契機が映し出されているのである【図3】

(1930年代に入るとアノニムな群衆に代わって、巨大な労働者やレーニンの像が現れる。そこでは群衆はこの像の巨大さ＝偉大さを際立たせると同時に、同じフレームに入ると、まるで像を反復するかのように一様に正面を向いた彼らの個別の顔は完全に溶解してしまう。そしてこの顔を失効した群衆は、当の像によって代理-表象されるという依存関係へと入っていくことになるのである【図4】)。



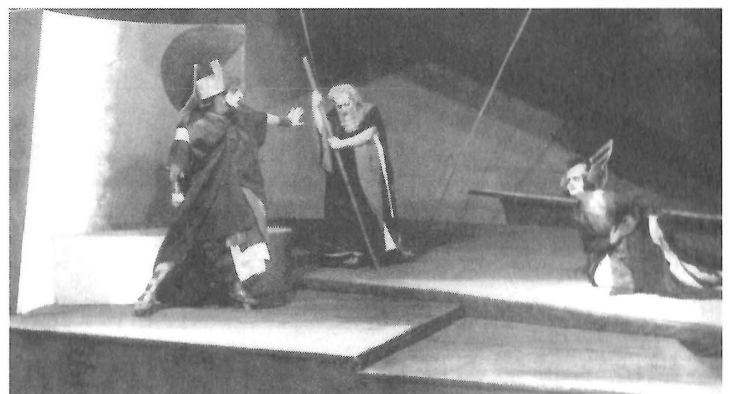
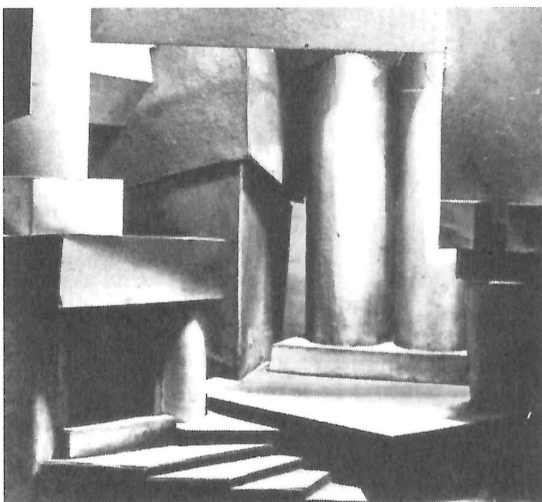
【図3】革命7周年記念祭(1924年)／レニングラード



【図4】革命14周年記念祭(1931年)／レニングラード、冬宮前正面

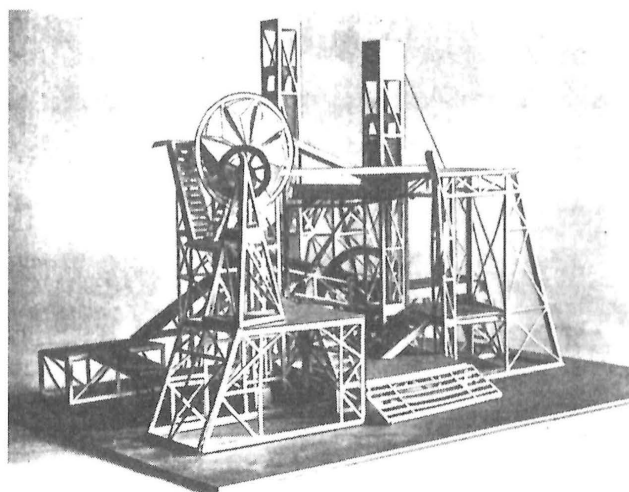
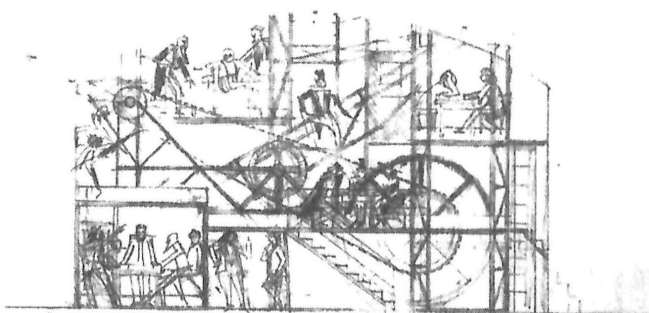
またこのような集団的祝祭劇は、舞台となる都市もまた文字通りの意味で張りぼてとして、脱歴史化・脱場所化していく。実在の都市は書き割りの(しかしより本質的であるとされた)建築群によって被覆される。そこでは都市はこの非在の理想都市としての建築、建築的皮膜と相関していくことになる。アヴァンギャルドが世紀末のモデルネ建築批判として盛んに取りあげたファサードイズム(うすっぺらさ)あるいはファサードと内部空間の乖離・断絶は、書き割りの平面へと完全に還元された平面=建築よって、ほとんど逆説的に超克されるのである。

さて、1921年の新経済政策の開始と共に、国内の多くの劇場は独立採算化を要求され、それまでのような経済的な側面を無視した大規模な祝祭劇は次第に困難になっていった。その中でヴェスニンらの活躍の舞台も、モスクワでの初の児童のための劇場となったサツツ記念劇場や、カーメルヌイ劇場といった屋内劇場へと移行していくことになる。カーメルヌイ劇場の演出家A.タイーロフは、モスクワ芸術座の自然主義やスタニスラフスキー・システムを攻撃する一方で、メイエルホリドの様式化とも異なった道を探求していた。彼はイタリアのコメディヤ・デラルテの再評価を目指しつつも、メイエルホリド的な舞台と客席の境界の解体には断固として反対し(実際、カーメルヌイ劇場のプロセニウム・アーチは厳然と存在し続けた)、プロフェッショナルとしての職業役者の重要性を高く評価した。革命後彼が演出したラシーヌの『フェードル』(1922年)とチェスタトンの『木曜日と呼ばれた男』(1923年)は大きな論争を呼び起こし、そのような意味では大きな成功を収めることになった。ヴェスニンが装置と衣装デザインを手がけた『フェードル』の美術は、パリへの客演の際にジャン・コクトー、ピカソ、レジェなどから高い評価を受けている【図5】。

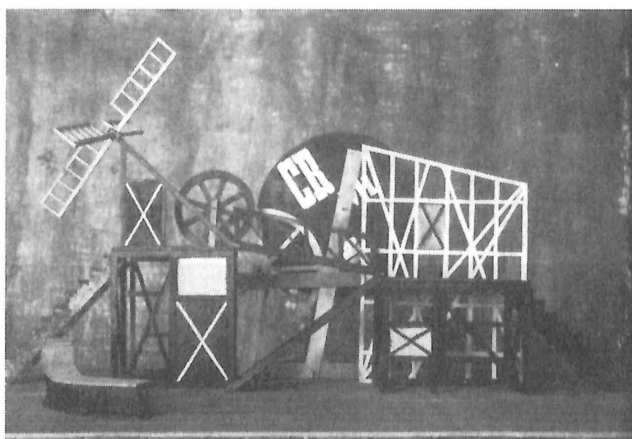


【図5】『フェードル』(1922年)舞台装置と上演の様様

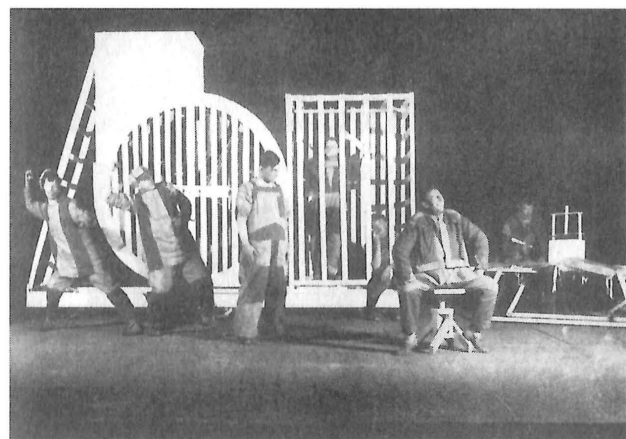
ヴェスニンにとってカーメルヌイ劇場での3作目の、そして最後の作品となった『木曜日と呼ばれた男』も、伝統的な舞台の書き割りや背景幕を排し、また『フェードル』では脚本の性格上未だ古典主義的な面影のあった舞台装置に代わって、構成主義の機械の美学が全面化した、リフトやベルトコンベヤーなどに着想を得たと思われる大がかりな装置が前舞台全体を占めた【図6】。ポポーワの『堂々たるコキュ』(1922年)【図7】やステパーノワの『タレールキンの死』(1922年)【図8】のような作品は、立体未来派の絵画や初期構成主義の立体作品に見られる、三角錐や立方体などの幾何学的な図形という独立したエレメントの構成(コンストラクション)から成り、いわば彫塑的インパクトを有していたのに対して、ヴェスニンの『木曜日と呼ばれた男』の舞台装置は、個々の独立した図形には分離不可能な、より複雑な空間的構造を示すものであった。



【図6】『木曜日と呼ばれた男』(1923年)のデザインのスケッチ(左)と舞台模型(右)



【図7】ポポーワの美術による『堂々たるコキュ』(1922年)



【図8】ステパーノワの美術による『タレールキンの死』(1922年)

構成主義舞台美術は、先行した構成主義運動におけるA.ガン、A.エクステル、A.ラヴィンスキーらによる家具などをはじめとしたプロダクトデザイン、

あるいはパヴィリオンや街中のキオスクのデザインなどを、より総合的に統御された空間の中へと移植する試みであったといえよう。C.ロダーは、「環境全体に対応する“新たな生活様式”の実験的総合の実現を可能にする、そのような一種の創造的な冒険のアリーナ、それが劇場であった」¹⁴としている。そのような意味で、構成主義の演劇空間は新たな都市空間、新たな社会環境のイデア的な箱庭であった。

しかし、演劇による現実の一方的先導は、次第に現実と虚構の双方向的なプロセスへと転じていく。ポポーワが美術を担当した1923年のメイエルホリド演出『大地は逆立つ』では、初期構成主義のマシニズム、すなわち機械そのものと言うよりは、機械のイメージを利用したデザインはもはや退潮し、現実の生活や労働の中で実際に使用されている機械が舞台へと導入されるようになる。ロダーはこのような変化を、「『大地は逆立つ』の制作は、現実の環境を変容させようとした構成主義それ自体が、(…)まさにその環境によっていかにして変容させられたかを示すものである」¹⁵とし、これを構成主義の凋落の始まりと捉えている。またこの年になると、他ならぬ教育人民委員のルナチャルスキー自身の手によって、「オストロフスキーへ戻れ！」というスローガンが唱えられ、劇場は現実の生きた鏡に戻ることが要請された¹⁶。

だが見方を変えれば、この時期には既に革命演劇の本質は、そして構成主義の主要な舞台は建築へ、そして都市へと転移していたとも言えるだろう。同年、モスクワでは労働者パレス・コンペティションが開催され、そこに出品されたヴェスニン兄弟のプロジェクト案が嚆矢となって、建築における構成主義運動が本格的に活動を開始する。

2. アマチュア演劇サークルと労働者クラブ建築

1920年代に出現した社会主義建築は大別して2つのカテゴリから成る。その第1がいわゆるドム・コムーナと呼ばれる生活を共同化した集合住宅であり、もう1つが労働者クラブと呼ばれる施設(規模が大きくなる場合には宮殿 дворецとも呼ばれた)である。ドム・コムーナが物理的な新しい居住形態を通して、新しい集団組織を形成しようとしたのに対して、労働者クラブは労働者のための労働の合間の「交流、休息、アマチュア創作活動の場」¹⁷という風に規定された。

最初のクラブ建築が出現するのは1919年のペテルブルクにおける労働者

宮殿であり、1918年の第1回全ロシア・プロレタリア文化-啓蒙組織協議会における「クラブとはいかにあるべきか」という問いかけが皮切りとなって、様々な分野の専門家によって、来るべきクラブの様態が議論され始めることになる。

最初期のクラブ理論家A.ペトロフは自著『人民のクラブ』において、クラブの前身として人民の家(народный дом)や人民大学(народный университет)と呼ばれた、帝政期から続く学校外教育の場を挙げているが、当初よりクラブとは私的・家庭的空間としてとしての性格と、啓蒙・教育あるいは社会的ディシプリンのための公共空間という、2つの機能が相互交錯する場であった。

革命直後から1919年頃までのいわば前クラブ的空間では、居場所を失った労働者たちが暖をとり食事などの配給を受ける、文字通りの意味での家(дом)としての性質が勝っていた。ペトロフはこのような初期のクラブを、農民たちの「会話・遊び・食事」という炉辺での家族の団欒(очаг)の慣習を利用したものだとしている。つまりそれは、家を失い、農村から都市へ流入した大多数の労働者たちが慣れ親しんだ空間概念を利用することで、彼らの欠損を階級集団という新たな家族(もっともそれは本質的に反-家庭である)へとすり替え、補完する装置であった¹⁸。

しかし1920年代初頭になると次第にクラブ空間の組織化が進んでいくことになる。それは主に、数千人規模の会議用ホール(兼劇場)、科学や芸術を学ぶための教室、図書室、セルフサービスの食堂、体育室や競技場、温室などから構成された。これらの空間では、政治集会や各種の自主的な教育-学習活動から単純なゲームまで多様な活動が行われたが、当初よりその本質を体現するものとして考えられてきたのが、演劇だった¹⁹。そしてこの一般労働者を主体としたアマチュア演劇活動の第一義性は、逆にクラブという建築概念・建築空間のありようそのものを様々な形で規定していくことになるのである。

しかしなぜ、クラブ建設においてアマチュア演劇がこのように中心的な意義を有することになったのだろうか。

その基本的な背景となったのは、既に述べたプロレタリートの演劇を通じた共同体の組織化の理念である。前述のケルジェンツェフによれば、クラブなどを通して行われる演劇教育は、その総合芸術としての性質によって、労働者の人格と身体の多面的・調和的な陶冶を可能にするものであった²⁰。

演劇理論家のピオトロフスキーは、ペテルブルグなどにおける祝祭劇での参加者の組織化の問題を指摘することで、このような傾向に拍車をかけ

た。彼によれば、祝祭劇には自然発生的な参加の喜びや熱狂は必ず必要だが、それが一連の意味を持った行動となるには、集団的行為の組織化と秩序化が不可欠であった。しかし現行の状態は、軍隊の上意下達のシステムをモデルにし、このような生き生きとした集団の歓びを殺してしまっている。したがって彼は、群衆劇に必要なのは、一定の演劇訓練を受けたアマチュア集団であり、彼らからなる演劇サークルであると考えた²¹。そして大規模な群衆劇に代わって、職業集団や地域住民などによって形成されるクラブの演劇空間が、そのようなアマチュア俳優の訓練と上演の場として選ばれたのである。

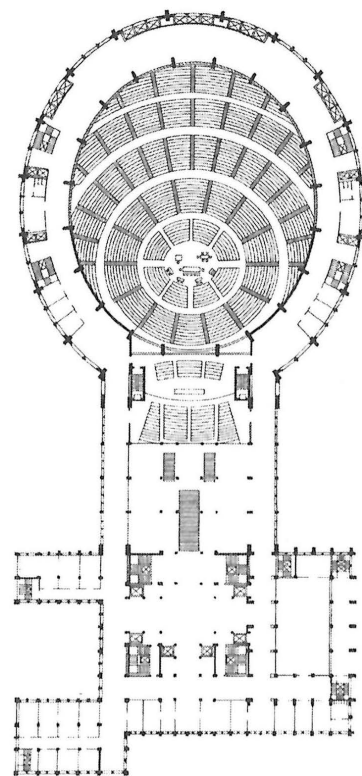
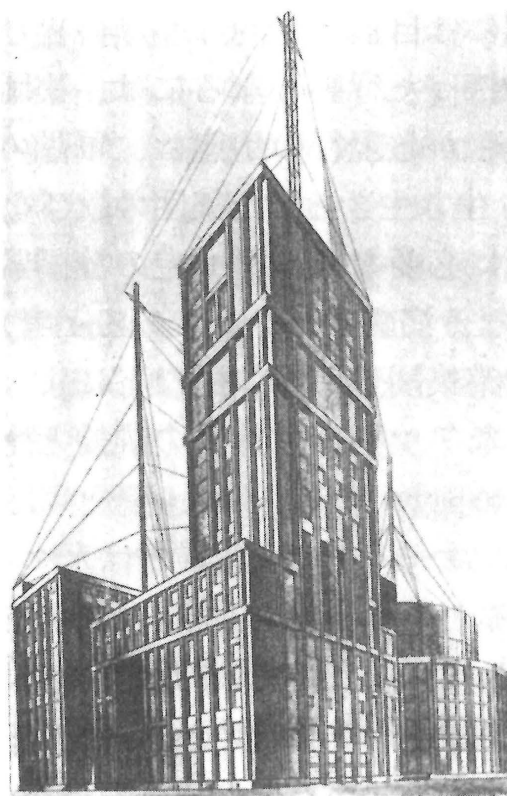
また構成主義者I.アクショーフは、劇場とは人々と彼らの社会生活を形成する人民の「工場」であるという理論を展開し、構成主義の中でも演劇そのものの意義を否定するより尖鋭な生産主義的傾向に対して、ヴェスニンらの舞台美術を擁護した²²。彼にとっては、テーラー・システムに範をとり、機械＝舞台装置の運動と連携するメイエルホリドのビオメハニカに代表的な演劇の身体訓練や舞台環境は、機械の運動と密接に連動した新しい労働現場において、労働者たちにどのように振る舞えばいいのか、いかに自分自身の身体を知覚し統御すればいいのかを教示し、彼らに新たな身体概念を与える場であった。

したがって彼らによって理想化されたクラブ内劇場空間は、19世紀までの劇場とは大きく異なった、あるいはそれに鋭く対立するものとして立ち現れなければならなかった。ペトロフによれば、「劇場のホールが始まる場所で、クラブは終わる」のであり、「劇場、あるいはその独自の萌芽形態は、舞台も舞台裏もなく、俳優と観客が演劇に熱中し、共にクラブの一員として時を過ごす時、人民のクラブにとっての確かな意義となる」²³。またA.ペトロフスキーによれば、労働者クラブの演劇活動においては、俳優と観客、幻想と現実の物理的・象徴的な乖離を生み出す「舞台」は必ずしも必要ではなかった²⁴。

だがクラブ理論家による新しいタイプの演劇を中心としたクラブ空間の理想的組織化に対して、建築家たちの側からの認識は低かった。このような隔たりは、1923年のモスクワの労働宮殿コンペにおけるヴェスニン兄弟の、構成主義のマニフェスト的な色彩を帯びたプロジェクト案【図9】の出現に至るまで残存し続けることになった。

モスクワ建築家協会(MAO)の主催で開催されたこのコンペには、新しい時代のあるべき社会主義建築の姿を暗中模索する建築家たちの状況を象徴す

るかのように、多岐にわたるスタイルのプランが提出された。ヴェスニン兄弟案は、その中でもとりわけ目を引く存在であったという²⁵。彼らは、労働宮殿とは「宮殿」という「それ自体の豊かさという理念にふさわしい外観」でなければならないというコンペの綱領を大胆に読解



【図9】労働宮殿(1923年)

し、旧来の「宮殿」のイメージを一掃するものとなった。8000人用の大ホール、2500人用の中ホール、500人までの小ホール、そして革命広場とオホートヌイ・リヤットをつなぐ巨大な通路のみからなるこの建築物は、ほぼ無装飾のシリンダーと矩形の複合体で形成された。コンペの優勝案は、古典主義的な建築様式を採用したN.トロツキーのプランとなり、ヴェスニン案は3等となったが、彼らのこのデザインは、若手建築家たちを中心にソヴィエト・ロシアの建築界に大きなインパクトを与えることになった。

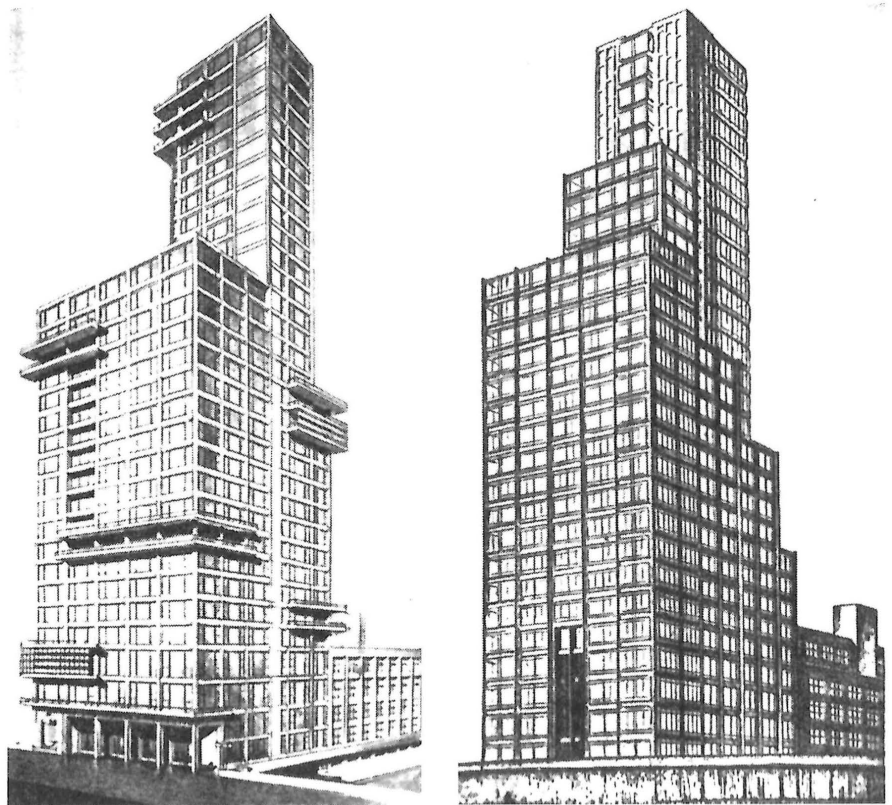
ヴェスニンのデザインは、総体的には同時代の欧米のモダニズムの動向と歩みを一にするものである。アクソノメトリーやパースペクティヴのノーテーションは、1922年に開催されたシカゴ・トリビューン社屋の設計コンペにおけるW.グロピウスやM.タウトらの設計案【図10】に類例を見出すことができる。しかしながら一方でヴェスニンとこれらの設計の相違を明確に浮かび上がらせるのが、視点の運動の理論である。ヴェスニン兄弟自身は後年この設計案を評して、「平面図(プラン)を設計しながら、我々は同時に断面、ファサード、パースペクティヴ、アクソノメトリーなど全ての容積-空間のコンポジションを作り上げた。そのような方法が、集団のための宮殿の姿には必要だったのだ」²⁶としている。このような特権的な定点を持たないあらゆる場所からの対象への視線、不断に動き回る動的な眼差しへの意識には、明ら

かにアレクサンドル・ヴェスニンのマス・ページェントでの経験が反映されていると言えるだろう。

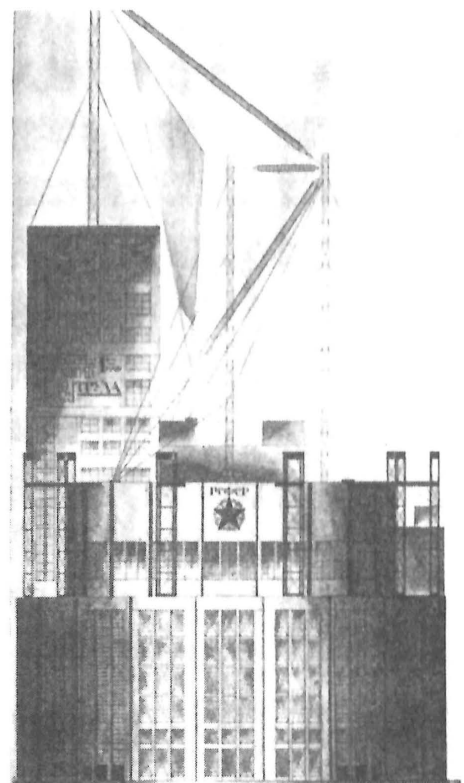
労働宮殿のファサードのデザイン【図11】もまた、欧米のモダニズムには見られない点である。労働宮殿のファサードと、アレクサンドルの第3コミンテルンの群衆劇や『木曜日と呼ばれた男』の舞台装置のデザインは、アジテーション広告の機能を担った文字や数字などの使用、実際的な意味と言うよりはシンボリックな記号としての意味合いの方が強いラジオ放送のためのアンテナというモチーフの利用などの点で、とりわけ類似している。

それは自ら情報を発信し、大衆の視聴覚に働きかけるスペクタクル的-プロパガンダ的な建築なのである。建築空間を目指しながらも同時に空間への直接的な翻訳を妨げるようなこのファサードの絵画的平面性もまた、メイエルホリドラの舞台美術(彼は自然主義的な奥行き再現ではなく、あくまで平面で舞台美術の問題を解決することに様式化の原理を見出していた²⁷⁾)と共通の根を有する、ロシア構成主義建築の紙上建築的な特殊性を示していると言える。

以上のような点から、アレクサンドル・ヴェスニンによって代表されるロ



【図10】シカゴ・トリビューン社屋の設計コンペ(1922年)におけるW.グロピウス(左)、M.タウト(右)の設計案



【図11】労働宮殿のファサードのデザイン

シア・モダニズムとしての構成主義建築が、現実の都市・建築空間というよりは、革命を記念・反復した祝祭的・演劇的空間に起源を有するものであることが示唆されるであろう。彼らの労働宮殿のデザインの発想はまた、演劇用ホールを備えたクラブというよりは、クラブ建築というものの自体が彼らにとってはまず大衆に感覚的にアピールする一個の演出装置であったことを示している。クラブ理論家I.フヴォイニクは同様の観点から、クラブのファサードは「クラブのプロパガンダのための器官」として、あるいは「クラブ広告のための武器」²⁸として機能するものでなければならないと指摘している。またペトロフスキーも、クラブ建築そのものが「広告」として受容され、その「インテリア(обстановка=舞台装置)とエクステリアとは、クラブにとって第一の、最も価値ある展示物である」²⁹としている。そのような意味でクラブとは単に演劇活動のための場であるだけではなく、それ自体が演劇的スペクタクルの空間を都市という規模に転移させる舞台装置でもあったと言えるだろう。

ヴェスニン兄弟のこの労働宮殿プロジェクト案を皮切りに、構成主義の勃興と歩調を合わせる形で、次々に新しい建築理念に基づいた労働者クラブのデザインが姿を現していった。イワノヴォ・ヴォズネセンスキー、ロストフ・ナ・ドヌー、エカテリノスラヴァなどにおける人民の家や労働宮殿の設計では、「合理性」「労働の科学的組織化」のテーゼが掲げられ、OSAの中からもヴォロトインツェフのような建築家兼クラブ理論家が出現することになる。と同時に、クラブ自体の性格も、人民の理想的な「家」から、次第に「新しい社会のプロトタイプ」へと変貌していく³⁰。

このような潮流の中、1920年代中盤から後半にかけての短い間ではあるが、一部の構成主義建築家たちと、演劇の十月から誕生した新しい演劇グループは、相互影響しつつ新たな建築-演劇空間を切り開いていった。そこで出現したのが、空間全体が舞台装置的な可変性・可動性を保持するクラブ建築案である。青シャツによって代表される路上や広場、カフェの一角などを上演の舞台とした若手労働者のアマチュア演劇集団の出現が、このような動きの原動力となった。彼らは革命直後に時事ニュースや風刺、政治宣伝などを文字の読めない大衆にも伝達するために考え出された「生きた映画」などの軽演劇から生まれ、ビオメハニカのような俳優の身体技術、あるいはサーカス的な要素などを取り込み、20年代中盤から活発な活動を見せた。

これらのタイプの演劇では、観客との距離がほぼゼロのインタラクティブな関係、刻々と変化するニュースや政情に対応するための当意即妙の演出、

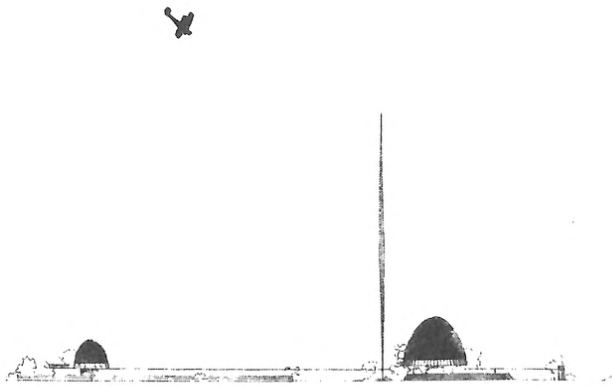
高い即興性が必要とされた。また路上を移動しながら上演する都市の流動性そのものを具現化したようなゲリラ的スタイルのために、舞台装置は必要最小限かつモビリティの高いものでなければならなかった。ソヴィエト建築史家ハザノワは、「アマチュア劇場の新しい見世物の舞台空間のリズムに対応するためには、《可動的な》、さらには文字通り柔軟な空間が必要とされていたのであり、当時は未だ実現不可能であったが、クラブのアジプロ演劇の移動する建築に似た、キネティックな建築が必要だった」³¹としている。このようなクラブ建築とは、まさに「一瞬のモンタージュ」³²のごとく、次の瞬間には消えてしまうような建築、あるいは街路のダイナミズムそのものへの建築の解消であるとも言えよう。

3. 劇場-建築の消失点

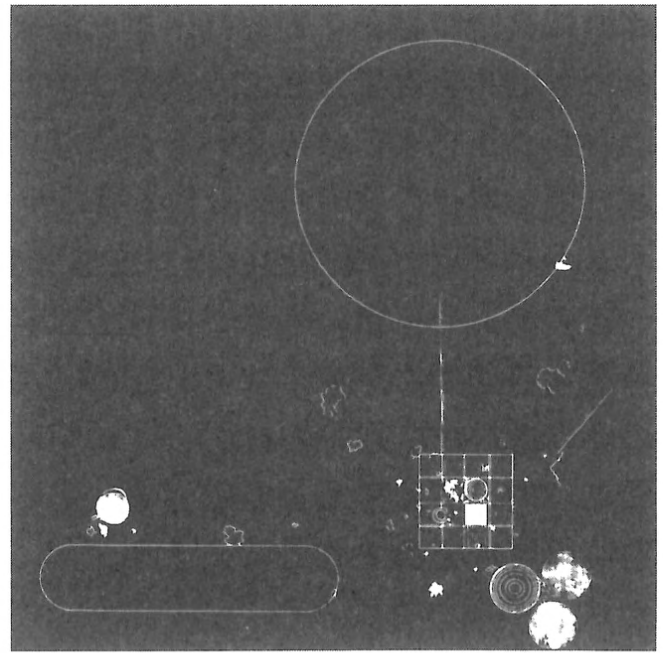
物質的な建築空間の最小化と最大限の可動性の実現とは、1929-30年頃に生じた社会主義都市論争において反アーバニズムを唱えた非都市派の理念、すなわち建築の運動への解消という大きな流れの一環としても読解することが出来る。社会学者のM.オヒトヴィッチや、構成主義建築の理論家であるM.ギンズブルグを中心としたOSAの非都市派のグループは、道路や自動車などの交通の発達と、ラジオやテレビなどのマスメディアの発達によって、資本主義のヒエラルキー的な社会構造と疎外を体現した大都市の物理的過密状態は解消可能であると考えた。彼らが理想としたのは、巨大な公園＝都市であり、そこに敷設された幹線道路沿いに展開される、最大限軽量化・簡素化された住居であった。彼らの構想の中では、労働者クラブもまた規模を縮小され、機能の多くをマスメディアなどによって代行されることになる³³。

アレクサンドル・ヴェスニンの門下生であり、構成主義の次世代を担う人物として期待されていた建築家イワン・レオニドフの、1920年代末から1930年にかけて発表された2つのクラブ案は、このような傾向の極北を示すものであった。なおかつ、そこではクラブ内劇場、そして演劇の意義自体が否定されていく。

1928年に発表された新しい社会タイプのクラブのプロジェクト案【図12】は、彼のコスミズムが最も明確な形で示された作品である。文字通り、新しい社会のための「新しい人間」を作り出すことを目的としたこのクラブは、700人規模のホール、図書館、温室、8つのラボ、オープン・エアの競技場、子供



バリエーションA立面図



平面図

【図12】新しい社会タイプのクラブのプロジェクト案(1928年)

のための遊技場、巨大な公園から構成されていた。2500平方メートルの正方形のグリッドで分割された中央棟(温室部分)は、全面ガラスのパネルで覆われる予定であった。

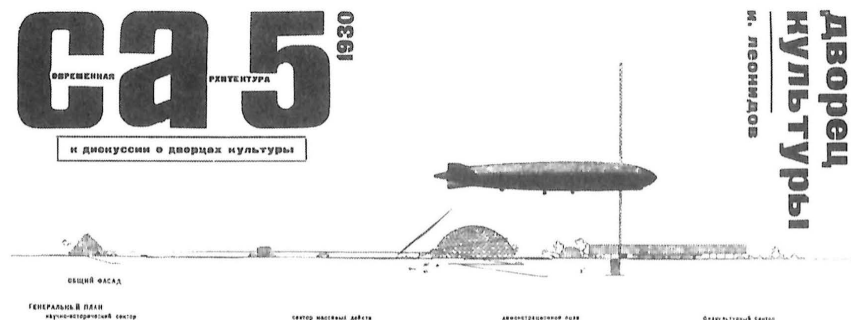
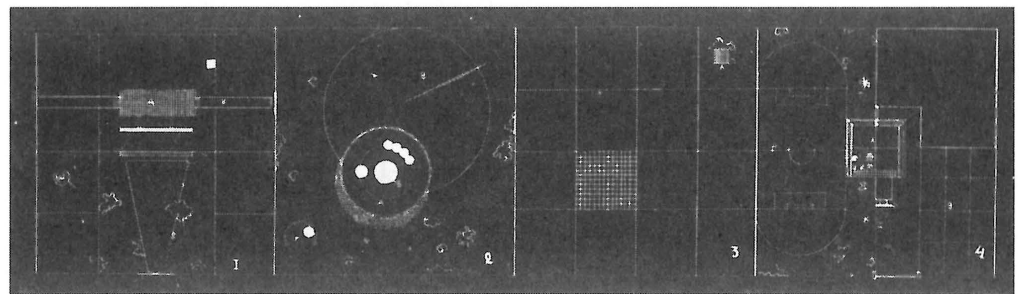
レオニドフのガラスの壁面の理念は、ヴェスニン兄弟のショーウィンドウとしてのガラス建築とは一線を画している。ヴェスニン兄弟のレニングラード・プラウダ社屋のデザイン案は、壁面を総ガラス張りにし、そこに最新のニュースなどを投影するほか、内部での新聞編集の仕事の過程そのものをスペクタクルとして提示するものであった。クラブ理論家のフヴォイニクもまた、クラブの壁面をガラス張りにすることで内部における活動を可視化し、クラブ建築そのものがクラブの広告となることを企図していた³⁴。つまりここでは、クラブ内部の舞台上で上演される劇のみならず、アマチュア演劇をはじめとしたクラブ内活動それ自体が一個の見世物となるのである。そしてこのガラス壁の透明性は、スペクタクルに対する一方通行的・非対称的な眼差しを保証することになる。

しかしレオニドフにとってガラスという素材の意義は、常に内外の透過性およびそれによる建築という物質的障壁の無化という点にあった。「今日の技術の状況は、周囲の環境から分離する壁ではなく、(…)個人とその生活を最も広い可能性において、彼の周囲の世界のダイナミズムに巻き込む、ガラスの壁を建設することを可能にしたのである」³⁵というのが彼の言だが、レオニドフにとってガラスの透明性とは、室内という奥行きを街路へと送り返し、

かつまた街路のダイナミズムを内部へと取り込むという自由な相互運動を促進する装置であった。このようなガラスの透明性に基づいた透過性への志向は、空間を内外に分断するという壁というものの基本的な機能を無効化するという意味で、ある種建築の自己否定的な身振りであるとも言えるだろう。

レオニドフのもう1つのクラブ案は、1930年に発表された、モスクワのプロレタリア地区のための文化宮殿プロジェクト案【図13】である。

旧シーモノフ修道院の敷地に計画されたこの巨大なクラブのコンペは、モスクワ地区の金属工労働者組合が主体となり、モスクワ、ペテルブルグを中心に、数多くの応募案を集めた。その中でもレオニドフのプロジェクト案は、



【図13】モスクワのプロレタリア地区のための文化宮殿プロジェクト案(1930年)の平面図(上)と立面図(下)

コンペの規定を大きく逸脱しており、構成主義陣営と当時台頭し始めていたプロレタリア建築家たちのグループの間の激しい論争の火種となった。クラブの巨大なフィールドは4つの正方形に区切られ、科学と歴史のセクション、集団行動のセクション、パレードなどのデモンストレーションのセクション、体育用セクションに割り当てられていた。半球の建築物の内部は大ホールになっており、会議や各種イベントなどの用途に合わせて座席や空間の仕切り、演壇の位置などが自由に設定・変更可能になっていた。また体育セクションのガラスのピラミッド型建築の内部には、クロークルームやジム、屋内プールに加え、人工のビーチまでもが構想されていた³⁶。

これら2つのクラブ建築に共通するのは、敷地の広大さに対する建蔽率の低さであり、非都市派のクラブにおけるように、建築素材、情報技術と交通の発達によって、建築の物質性や重量といったものを最大限切り詰めていこうとする、いわば「虚の建築」への志向である。彼によれば、「映画、ラジオ、

テレビ、航空機、写真」³⁷といった技術こそが彼のクラブを先導するものであった。

レオニドフは、このような技術に則ったプロレタリアの文化活動とは、「クラブの枠内に限定されるべきではない」と考えていた³⁸。1927年のいわば彼の出世作となったレーニン研究所プロジェクト案以来一貫して、レオニドフにとっての新たな建築とは、そこに人々が集合する具体的な場であるというよりも、離散した人々の間の距離を半ば空想的なメディアによって解消し、また同時にこのメディアの受容を通して、彼らを「新しい人間」として再組織化する装置であったと言える。ソヴィエト建築史家のハン＝マゴメドフは、レオニドフのクラブの特色を、所属する職業集団や居住地域ではなく、興味関心によって結びついた集団のための文化拠点として考案されていた、という点に見出している³⁹。レオニドフ自身の作品が、現実には建設された建築空間ではなく、建築雑誌というマスメディアによって媒介され、巨大な影響力を有するようになったのと同様に、彼の描き出したクラブもまた、空間的な直接性をもった結びつきではなく、20世紀的な視聴覚技術やマスメディアによって結びついた人々のための、もしくは彼らを結びつけるための、遍在する非場所であったといえる。

そして彼の理念が最も直接的に示されているのが、これらのクラブのノートーションである。

彼の描く平面図においては、常に航空写真のような超長距離——対象との距離や視点の位置などの経験的な感覚そのものをノンセンスにするような非身体的隔たり——の視点が前提となっている⁴⁰。とりわけこの2つのクラブ案では、レオニドフ独自の、宇宙空間を彷彿とさせる黒地に白線で対象を描き出すスタイルが全面的に展開される。彼の作品中でしばしば飛行船や飛行機の隠喩でもって示される航空写真的眼差しとは、まさに宇宙のような、あるいはマスメディア空間のような非場所的な場を漂う、脱重力化され、どこにも帰属することのない視線である。さらにそれは、彼の作品の掲載された建築雑誌の誌面を眺める、具体的であるとともにアノニムな大衆の視線とも重複する。

レオニドフによれば、建築は人々の感覚・感情を組織するが、それらへの建築の直接的な作用関係を合理的に説明し尽くすことは困難であり、それ以前にまず建築を通じた意識の水準での組織化が必要とされる。そしてこの意識は、個人あるいはその個人の所属している社会階級の経験によって規定されている⁴¹。彼の異化された視点に基づいたノートーションはそのような意

味で、従来の身体-視覚的建築経験を喚起せず、見る者に対して無重量化された眼とそれに対応するマスメディア化された建築意識を新たに構成すること、さらにそれを通して、新しい世界のパースペクティヴを建設することを要請するものであった。よってラディカルな見方を取れば、レオニドフにとっては建築雑誌の誌面こそが、彼のクラブ建築の本来の場所(非場所)であったと言えるだろう(そしてそのような意味では、彼の建築にとっての主体であるプロレタリアとは、本質的に帰属すべき場所を持たないホームレス бездомныйな存在なのだと言えよう)。それはコンパクトかつフレキシブルであり、あらゆる空間・あらゆる人々に対して開かれ、マスメディアの流動性と不可分にプロレタリアという新しい大衆(マス)を形成していく、零度のクラブの姿なのである。

他方、このようなクラブにおいては、もはやいかなる形でも演劇という直接的であるがゆえに制限的な経験の場は淘汰されることになる。レオニドフは新しい社会タイプのクラブを発表した折に、クラブでの演劇活動の意義について質問されたインタビューに答えて、「私は、劇場はポジティブな重要性を有しているという考えに反対します。それは文化的な役割を終えたのです」⁴²と述べている。このような演劇への評価に、彼はドキュメンタリー映画とラジオの重要性を対置した。彼の理想とするスクリーンやラジオで放映されるのは、「生活そのもの」⁴³である。そしてこのような傾向を最も端的な形で表出するのが、クラブの戸外で映画やテレビを集団的に視聴するため、大気という(限定的な縁や枠を持たない)非物質的なスクリーンに直接映像を投影する、というアイディアである。

これらのクラブの青写真において、生活そのものは革命当初に追求された来たるべきそのモデル——現実には存在しなかったために、演劇という形で表出されねばならなかった——へと到達する。そしてそれ故に、この到達点において演劇という形式は必然的に解消されるのである。生活がそのあるべきモデルと一致した時、カメラによって記録された日常生活それ自体が鑑賞の対象となる。そこではプロであれ素人であれもはや俳優は必要とされず、また特別な演劇空間も不要となるのだ。レオニドフの観点からすれば、ドキュメンタリー映画という形式は、機械の眼という非恣意的な視点や、不特定多数の大衆が参加し、かつ不特定多数の大衆によって受容されるページェント＝日常生活であるという点で、演劇を克服するより純粋な形での大衆(マス)＝メディアとなる。

さらに、現実と投影された映像の境界を設定する枠さえ取り払うことによっ

て、レオニドフのクラブとは、例えばピオイ＝カサーレスが『モレルの発明』で描き出したような、映像として空気中に投影された人間と、実体を持った人間とが混在する二重化された空間となる。身体の厚み、建築の空間性や重量を、視覚-メディア技術によって、レオニドフは表層という文字通りの非在の場＝ユートピアに還元することを試みた。しかし、このようなマスメディアの絶対平面は、モレルの発明した映像装置によって記録・投影された人々が次々に変死していったように、その起源(オリジナル)までをも変容させずにはいられないのではないだろうか。とすれば、レオニドフのクラブのフィールドに現出した完全なる遍在性・可視性を実現した表皮＝スクリーンであるような身体＝ヴィジョンに対して、そこへと還元不可能な「厚み」としての不可視性、あるいはその絶対的な様態としての可死性という残余は、一体どこへと向かえばいいのだろうか。一連の1920年代のレオニドフの作品、そのノーテーションが内包する問題は、彼がこれらの作品の原理としたマスメディアの平面、建築雑誌の誌面という場を追放されることによって、彼の1930年代以降の紙上建築作品に、まさに紙というテクスチャーの「厚み」という形で半ば強迫的に回帰することになる。

おわりに

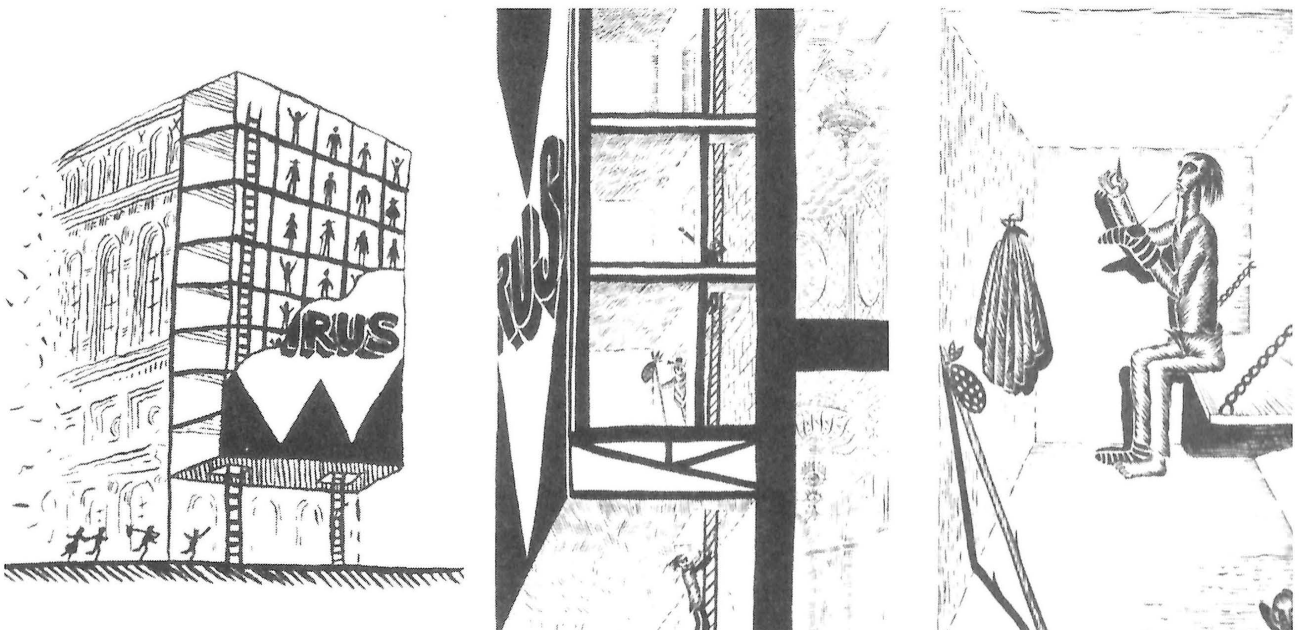
あらゆる身振りが潜在的に見世物となり、あらゆる建築・都市空間が潜在的な舞台となる、そのような状況を、1980年代以降のアンダーグラウンドのアーティストや建築家たちは、全く逆の方向から自らの作品の内に寓意的に描き出していった。そこでは日常の演劇化あるいは演劇の日常化は、すべての生活が常に他人の視線に晒された状況下にある、いわば都市住民同士の相互監視の空間へと皮肉な裏返りをみせることになる。例えばモスクワ・コンセプチュアリズムを代表するアーティストI.カバコフは、自身の共同住宅での生活の経験をテーマにした作品『共同キッチン』(1994年)などにおいて、このようないわば「悪しき公共性」の場を前景化していった。

1920年代の共同住宅ドム・コムーナの理想とは裏腹に、住宅政策の欠陥により長い間超過密状態に置かれたモスクワなどの大都市部では、人々は否応なく隣人たちとキッチンやバスルームなどの空間を共有せざるをえない状況に置かれた。共同キッチンとは、カバコフの言葉によれば、「中世都市の広場であり、観客と俳優が立場を入れ替えてシーンが何時間も延々と続いた

り雪崩のような速さで入れ替わっていったりする演劇でもある。そこでは登場人物も2人だったり、数え切れないほど大勢いたりするが、いずれにしても事件の場所はいつも同じなのだ。誰も第三者のままではいられないし、そんなことは不可能で、起こっていることすべてにいつも消極的にせよ積極的にせよ参加者となる」⁴⁴。

このような共同空間では、ヴェスニンら構成主義建築家たちやクラブ理論家たちが夢見た労働や生活のプロセスそのものの可視性がスペクタクル的・啓蒙的機能を果たすというアイディアは、悪夢へと反転する。「人はそれぞれ他人の注意深い監視下で生活を送っている。全員が拡大鏡の下で生活しているようなものだ。秘密などない。誰が何をもち帰ったか、何を煮ているか、昨日どんな靴をはいていたか、今日何を着ているかといったことを皆知っている」⁴⁵。完全に可視化された生活とは、レオニドフにとっては建築雑誌というマスメディアの非場所的な絶対平面にしか存在しなかったわけだが、ここではむしろ建築・都市空間、そしてそこで暮らす人間自体がこのような平面との雑種となっていくのである。

私的内部空間が可視的な外部へとトポロジカルに裏返る、そのような共同空間に適応することの出来なかった者たちは、隠れ家あるいは不可視性を求めて都市の街路を彷徨うホームレスとなる。1980年代に自らペーパー・アーキテクトと名乗り、コンセプチュアルな紙上建築作品を発表した非公式建築家たちの1人であるM.ベロフは、看板広告のようなイメージの表層からなる都市に住むことの困難を、『分厚い看板についての法律』【図14】という作



【図14】『分厚い看板についての法律』(1987年)、部分

品に描いている。ユネスコの主催による、ホームレスのためのホームという主題のコンペに出品されたこの作品では、巨大な広告看板の後ろに僅かな空間を作って、そこにホームレスたちの住居を確保するというアイデアが描かれている。看板広告という彼らの路上に晒された生に対応する平面に圧迫されつつ、またそこに否応なく癒着しながら、しかしそれによって生み出された僅かな奥行きに隠れるという意味で、さらにはこの作品があくまで紙上建築という絶対的にプレーンな建築であるという点で、この住居は常に両価的な揺れの中にある。それは私的な空間が公共的なページの平面へと不断に裏返っていく都市に暮らす住民にとって、疎外の隠喩であると共に、ぎりぎりの生存術でもあるのである。

ソヴィエト・ロシアという共同体の神話的な起源を形成(あるいは捏造)するために革命当初路上や広場で反復された祝祭的なマス・ページェントは、労働者クラブという中継点を経て、無数に反復されながら都市の日常空間へと拡散・混交し、大衆の身体そのものが大衆のためのメディアとなるという意味で、文字通りマス＝メディアとして、このような空間とそこで暮らす住人そのものを変容させていく1つの契機となった。カバコフのコムナルカ(部屋)芸術やベロフの広告-住居は、他者の眼差しの対象となった日常生活＝マス・ページェントを、物語や寓意へと変換し、さらにもう一度観者へと提示するという二重性を有している。それは構成主義建築家たちが夢想した表層のユートピア(非在所)、すなわちマスメディアの平面と混血していく都市に不可避免的に生き、自らもその表層に否応なく沈潜しながらも、同時にその生自体の平面性を前景化していくことで批評的に眺めることを可能にするという、ポスト・ソヴィエト時代の遊戯的な戦略なのである。

註

¹ Луначарский А. *Статби о театре и драматургий*. М-Л., 1938. С.87.

² 1925年にА.ヴェスニンを代表として正式発足し、建築技術の革新に基づいた建

築の合理化と反装飾を掲げる。OSAはモスクワに中心を置く一方で、全共和国にも支部を展開していたが、1920年代後半にはこのような理念の形骸化と様式化が

進行していた。当初はA. ガンらの生産主義の強い影響下にあり、彼をエディトリアル・デザイナーに迎えて隔月刊行された機関誌『現代建築』(1926～30年)は、情報の質と量、刊行ペース、デザイン性の高い誌面構成などの点で、当時の実験的な建築雑誌の中でも最も高い水準にあった。

³ Чиняков Г. *Братья Веснины*. М., 1960. С. 61.

⁴ Там же.

⁵ ピオトロフスキー「1920年の祝祭」『ロシア・アヴァンギャルド テアトルII——演劇の十月』浦雅春・武隈喜一・岩田貴編、国書刊行会、1988年、198頁。

⁶ メイエルホリド「演劇の根源を目指して」『メイエルホリド・ベストセレクション』諫早勇一他訳、作品社、2001年、60頁。

⁷ Шикловский В. *Ход коня*. М. и Берлин, 1923. С.62.

⁸ Rudnitsky, Konstantin, *Russian and Soviet Theatre: Tradition and Avant-Garde*, Roxane Parmer (tr.), Lesley Milne (ed.) (London: Thames & Hudson), 2000, p. 9.

⁹ 1920年代に展開された、プロレタリアのための新しい文化・芸術の創設を目的とする「プロレタリア文化運動」の中心的組織。1918年頃から全国的な展開を見せ、工場やクラブなどにおける労働者のための文化サークルの運営、『プロレタリア文化』をはじめとした機関誌の発行を通して、労働者の文化創造活動を促進した。最盛期には50万人近い構成員を擁していた。

¹⁰ Керженцев П. *Творческий театр*. П., 1920. С.99-106.

¹¹ ルナチャルスキー「民衆の祝祭について」『ロシア・アヴァンギャルド テアトルII——演劇の十月』、182頁。

¹² フリードリッヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』塩屋竹男訳、筑摩書房、1993年、78頁。

¹³ 同上、79頁。

¹⁴ Lodder, Christina, *Russian Constructivism* (New Heaven and London: Yale University Press, 1983), p. 174.

¹⁵ Lodder, p.178.

¹⁶ Rudnitsky, p.116.

¹⁷ Хазанова В. *Клубная жизнь и архитектура клуба(1917-1932)*. М., 1994. С.48.

¹⁸ Петров А. *Народные клубы (рабочие и крестьянские)*. М., 1919. С.11.

¹⁹ Хазанова, С.18.

²⁰ Керженцев, С.128.

²¹ ピオトロフスキー、前掲書、198頁。

²² Rudnitsky, p.90.

²³ Петров, С.69.

²⁴ Петровский М. *Принципы и методы клубной работы: Опыт методологического руководства для работников гражданских и военных клубов*. М., 1924. С.34.

²⁵ Чиняков, С. 78.

²⁶ Веснины А. и В. *Творческие ответы // Архитектура СССР*. 1935. №4. С.40.

²⁷ メイエルホリド、前掲書、19-20頁。

²⁸ Хвойник И. *Внешнее оформление общественного быта*. М., 1927. С.28.

²⁹ Петровский, С.41.

³⁰ Хазанова, С.60.

³¹ Хазанова, С.33.

³² Там же.

³³ Охитович М. *К проблеме города // Современная архитектура*. М., 1929. №4. С.133-134.

³⁴ Хвойник, Там же.

³⁵ Леонидов И. Проект клуба нового социального типа // *Современная архитектура*. 1929. №3. С.107.

³⁶ Леонидов И. Дворец культуры // *Современная архитектура*. 1930. №5. С.1-6.

³⁷ Леонидов, Проект клуба нового социального типа. Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Хан-Магомедов С. Клубы Леонидова // *Декоративное искусство СССР*. 1967. №11. С.22.

⁴⁰ 詳細に関しては、拙論「建築が飛び立つとき——レオニドフのレーニン研究所をめぐる考察」、『ロシア語ロシア文学研究』第38号収録及び「無対象都市——イワン・レオニドフのマグニトゴルスク・プロジェクトをめぐる」、『表象』第2号収録を参照のこと。

⁴¹ Леонидов, Проект клуба нового социального типа. С.111.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ イリヤ・カバコフ「共同キッチン」『イリヤ・カバコフの芸術』沼野充義編著、五柳書院、1999年、233-234頁。

⁴⁵ カバコフ、前掲書、235頁。

