

The Old Vicの軌跡：英国演劇の殿堂への転換期

著者	西尾 洋子
出版者	法政大学多摩論集編集委員会
雑誌名	法政大学多摩論集
巻	31
ページ	97-122
発行年	2015-03
URL	http://doi.org/10.15002/00010616

法政大学「多摩論集」第31号
2015年3月

The Old Vicの軌跡
— 英国演劇の殿堂への転換期 —

西 尾 洋 子

The Old Vicの軌跡

— 英国演劇の殿堂への転換期 —

西 尾 洋 子

1 はじめに

2014年春、シェイクスピア (William Shakespeare 1564–1616)の生誕450年を記念し、世界各地で様々な催しが行われた。英国では、文豪の誕生日とされる4月23日、上空37000フィートの航空機内でシェイクスピア全作品を1時間に凝縮したパフォーマンスを行い、故郷ストラトフォードでは、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー (RSC) が『ヘンリー四世第一部』を上演後、劇場の屋根から花火を打ち上げた。一方ロンドンの劇場グロブ座では、2年越しで200か国をめぐる『ハムレット』の巡回公演が開幕した。今現在シェイクスピアがイギリスの誇る最大の文化輸出品であることの証左が、至るところに示される。

振り返れば2012年の夏季ロンドン・オリンピックも、シェイクスピアのページェントと共に幕を開けたのだった。開会式の総合演出を司るのはアカデミー賞受賞歴を持つ映画監督のダニー・ボイル。総勢15000人のボランティアを動員し、200回以上のリハーサルを重ねた一大セレモニーは、まさに長きに渡る演劇文化の伝統を誇る英国ならではの演出力の賜物であったと言えるだろう。「驚きの島々— The Isles of Wonder —」と名付けられた式典のモチーフに用いられたのがシェイクスピアによる戯曲『テンペスト』。その一節を、現代の英国演劇界を代表するひとりケネス・ブラナーが朗々と詠じた。

Be not afear'd; the isle is full of noises,
Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not.¹

怖がる事は無いよ——この島はいつも音で一杯だ。

音楽や気持の良い歌の調べが心を浮き立たせてくれる、悪いことなんか無いさ。

『テンペスト』が書かれたのは、17世紀初頭のこと—それから実に400年という時を経てなこうして華麗な演出とともに世界的舞台で蘇るのを目の当たりにすると、英国の歴史と演劇とが分かちがたい絆でもって結ばれ、今日のイギリスの文化と繁栄を形成してきたことが改めて想起される。

オリンピックに先立ち6月には、女王エリザベスⅡ世の在位60周年を祝うジュビリー・パレードがテムズ川を豪勢に彩った。王室行事として水上パレードを行うのは350年ぶりという事で、英国内はもとより世界各国が祝典の中継を見守った。遡ること16世紀後半の英国といえば、同じく女王の時代—エリザベスⅠ世が絶対王政を敷き、統治していた頃である。海外進出が進み、世界の一大勢力へと国力を増大させた英国では、知性教養の誉れ高い女王の理解と庇護のもと、演劇文化も大きく花開いた。それが英国ルネッサンスと呼ばれるエリザベス朝文学の隆盛を生み出す。シェイクスピアの本拠地として芝居小屋グローブ座が建てられたのが1599年。その後ピューリタン革命の波にさらされ17世紀後半には取り壊しという憂き目にあったが、それから300年以上の空白時期を超えて20世紀末元の立地であるテムズ川をのぞむサウス・バンクにかつての姿で劇場が復元された。舞台を三方向から客席が取り囲み、中央部分には屋根がなく土間から天空に突き抜けた独特な形も当時のまま。現在のグローブ座(Shakespeare's Globe)は数々のシェイクスピア作品上演のみならず、レクチャーやエクシビジョン、バックステージ・ツアーなどで連日、世界中から数多の客を呼び込んでいる。周辺は賑やかで、公演看板を背景に記念撮影する姿も後を絶たず、劇場それ自体が一大観光名所と化しているのが一目瞭然だ。

このグローブ座からさらに南へ歩くともうひとつ、シェイクスピア上演の輝かしい歴史を背負った劇場が建っている。オールド・ヴィック—The Old Vic Theatre—。19世紀の君主ヴィクトリア女王にちなんだ愛称で知られる劇場だ。マチネのない日中に訪れると、グローブ座の賑わいとは対照的にひっそりと佇む四角いシアターが目に入る。開館以来200年、幾度か名称を変え、時代の波に翻弄されながらも今日まで存続してきた由緒ある劇場のひとつだ。2004年からはアメリカ人俳優ケヴィン・スペイシーが芸術監督を務め、定番レパートリーを中心に古

The Old Vicの軌跡

典作品や現代のストレート・プレイなどを上演している。

19世紀から20世紀初頭にかけてロンドンでは、勅許劇場とは別に数多くのマイナー劇場が生まれた。浮き沈みの激しい演劇界で、消えていく劇場も多い中、幾多の経済的危機や戦禍も乗り越え今なおその姿を留めるオールド・ヴィックは、後世に続く英国的な舞台芸術の基礎を生み出した。テムズ川をはさみウエスト・エンドと隔てられた南岸に位置するこの地域は、客層も北側とは異なり、主に下層労働者階級の集う場所であった。ヴィックは場末の見世物小屋から一転、シェイクスピア劇の殿堂となり、ナショナル・シアター・カンパニーの本拠地としていわば「国民的劇場」の役割を担うまでの変貌を遂げる。さらに、英語によるオペラ上演を推進し、ENO（イングリッシュ・ナショナル・オペラ）や、英国ロイヤル・バレエ団を生み出す原動力ともなった。その舞台裏には、革新的な劇場経営を行った二人の女性支配人、エマ・コンスとリリアン・ベイリスがいた。世紀の転換期、叔母と姪の二代に渡る女性マネージャーが、ヴィックを舞台に英国の芸術史上果たした役割とは何か。演劇にはむしろ素人であった彼女らを記録的成功に導いた要因とは如何なるものであったのか。それを探る中で、現代の活況に通じる英国演劇を巡る諸相のみならず、時代とともに移りゆくロンドン社会、文化、庶民と芸術との関わりが見えてくるのではないだろうか。

2. 発展の基礎—エマ・コンスの時代

(1) 前史—マイナー劇場からの出発

1923年8月18日付の英国紙*The Times*に、次のような見出しの記事が掲載された。

“The Old Vic. A Notable Stage History.” — 「オールド・ヴィック劇場。劇場史に金字塔」。リードは次のように続く。「ウォータールー橋の南側で民衆劇場オールド・ヴィックが来月より秋公演を開始。今シーズンあと二作でシェイクスピア全作品の上演を達成。かつていかなる劇場経営者も成し遂げたことのない快挙」。

この「快挙」と称えられたシリーズは、当時から遡ること約十年前—1914年9

月、劇場経営者のリリアン・ベイリスによって開始された。時はおりしも第一次大戦の始まる動乱期。そのような時期に前人未到の連続公演を企画し、障害を乗り越え着々と上演を重ねていった。そこに至るまで、どのような光と影の道程があったのだろうか。

オールド・ヴィックの歴史は1818年、テムズ川の南岸、現在のウォータールー駅からほど近い場所にロイヤル・コバーク劇場としてその幕を開ける。新しい橋が開通してほぼ一年後、テムズ川北の地域からの客の流れを期待して建てられたようだ。名前は劇場の基石を据えたサクス・コバーク殿下にちなんだもの。当時この辺りは、ランベスの沼地と呼ばれた荒っぽい土地柄で、上流階級の集う場所には程遠かった。劇場として勅許を与えられていたのはウエスト・エンドにあるドルリー・レインとコヴェント・ガーデンの二つだけ。それ以外の小劇場は正規の芝居を上演することは許されず、演目は限られていた。したがってこの劇場でも煽情的なメロドラマのような地元の観客層に応えるものが主だった。1831年に伝説的名優エドモンド・キーン (Edmund Kean 1789-1833) を招いてシェイクスピア劇の名場面を六夜に渡り上演したこともあったが、キーンによれば「これほど無知で粗暴な観客の前で演じたのは初めて」だったという。実際、彼がタイトル・ロールの将軍オセローを演じた際に観客たちは、副官イアーゴを演じた地元で馴染みの俳優をひいきして、キーンを憤慨させたと伝えられる。キーンの他にも1820年から30年代にかけて名優たちが一晩か二晩出演、フェルプス (Samuel Phelps 1804-78)、マクレディ (William Macready 1793-1873)、グリマルディ (Joseph Grimaldi 1779-1837)、パガニーニ (Niccolo Paganini 1782-1840) らがヴィックの舞台史に名を残す。

1833年に改装が行われ、ヴィクトリア王女 (後の女王) の訪問を記念してロイヤル・ヴィクトリア劇場と改名された。以来、今日に至るまで《ヴィック》という愛称を持つようになる。だが格調高い名前とは裏腹に、周辺の物騒な土地柄のせいもあり、オープン当初期待されていたテムズ川北からの客の入りは予想をはるかに下回り、客席は主に地元の労働者階級が占めていた。当然、客層に合わせて入場価格も下がった。オープン当時、ギャラリー席は1シリングでスタートしたが、1830年代半ばには2ペンスに値下げされた。(さらに80年の後、シェイクスピア劇の殿堂として隆盛を誇った時代にも、ギャラリー席は相変わらず2ペ

The Old Vicの軌跡

スで入れたようだ。) 1830年から1890年の間に存在したロンドンの安劇場は「ギャフ」(見世物小屋)と呼ばれ、若い下層労働者階級の男女を主な観客層としていた。劇場界全体で見ても、これら労働者階級の観客の方が、ウエスト・エンドに通う中産階級以上の観客数をはるかに上回っていたようである²。1840年頃までには演目もどんどん低級化し、「ロンドン中で最低」と評されるまでになってしまった。

ヴィックはその後1871年に競売に出され、ニュー・ヴィクトリア・パレスと改称、ミュージック・ホールになった³。華やかな名称に反し、演目の不振と客層の低下により劇場は傾く一方で、1880年ついに一時閉鎖。だが幸いその年の暮れ、社会改良運動家として名をはせたエマ・コンス (Emma Cons 1838-1912) によって新たな命を吹き込まれる。彼女と、後に詳述する姪リリアン・ベイリス (Lilian Mary Baylis 1874-1937) という2人の女性支配人が、まさにオールド・ヴィック劇場の著しい再生と飛躍をもたらすことになる。のみならず、英国の演劇史においても重大な転換期を画することになるのだ。では、実際にどのような施策のもとで件の劇場が再生していったのだろうか。

(2) エマ・コンスによる刷新—社会改良事業への情熱

1838年生まれのエマ・コンスがオールド・ヴィックを引き受けたとき、既に42歳に達していた。当時すっかり場末の芝居小屋と化していたホールを彼女が買い取った背景には、何があったのだろうか。直接の動機は演劇の関心とは異なるものだった。元来エマは社会改良事業に傾倒しており、禁酒運動にも熱心で、ホールを買い取る前年には「コーヒー・ミュージック・ホール・カンパニー」を設立している。ミュージック・ホールといえばアルコール抜きには考えられなかった当時の常識を覆し、酒もギャンブルも娼婦も排除した、大人も子供も楽しめる家庭的な施設として「ロイヤル・ヴィクトリア・ホール・コーヒー・タバーン」と名称を変え、エマはホールの再出発をはかる。この事業は主にランベス地区の労働者と下層中流階級のために健全な娯楽を提供することを目的としていた。ヴィクトリア朝特有のモラル向上運動の一環と言えよう。アルコールに代わり手軽に紅茶やサンドイッチを楽しめる娯楽施設をエマが画策した裏には、労働者階級の生活向上への強い信念があった。

週末ごとに夜ミュージック・ホールで酔っぱらった観客が、妻を殴るといった乱行に及ぶ状況をみかねてエマは、娯楽施設の刷新を構想したと伝えられる。後にエマの後継者リリアン・ベイリスが、英国を代表する名優ローレンス・オリヴィエに語った言葉が興味深い。「もし酔っぱらって妻を殴った連中がいなければ、私達がこの建物を買い取ることはなかったし、あんたがハムレットを演じることもなかったのよ」⁴。さらに言えば、この劇場が結果的にオリヴィエ率いるナショナル・シアター・カンパニー（国立劇団）の本拠地になることも当然あり得なかった訳である。

劇場プログラムに添えられたシェイクスピアの引用が、エマの禁酒運動の精神を物語る。

「若いころ、血を煮えたぎらせる酒に手を附けたことはない」（『お気に召すまま』）
「ああ、神よ。自分の正気を狂わせる敵を口に流しこむ人間とは」（『オセロー』）

エマは、高い希望と志に燃えてヴィックの再生を図った。もちろんそうした社会改良への思いが即座にホールの運営で結実したわけではない。経済的苦難も少なくなかった。再開した一年半後には2800ポンドの赤字を計上している。カウンシル側からはこの企画存続への懐疑の声も上がったが、エマに引き下がる意志は無かった。出演料を安くあげるため地元のアマチュアによるバラッド・コンサート等も催された。他方で、経済的損失は出しても、モラル面での成功は明らかだった。上演に際しホール内に静寂のため注意を喚起するなどの努力の甲斐もあり、客のマナーは徐々に改善された。ホールの社会的な認知度は上がり、地域の治安も格段に向上していった。地元の聖職者らのお墨付きもあり、慈善団体からもその功績は認められ、資産家の友人達からの寄付も含め、エマは様々な支援を受けていた。彼女は、女性として初のロンドン州議会（LCC）の参事会員に名を連ねたほどの人物で、同時代の女性達からは「ヴィクトリア朝の女性社会活動家の中で、最も聖人的かつ長期的展望のあった人」と評されている。彼女はオールド・ヴィックの新しい幕開けに寄与したのみならず、社会から深く敬愛され模範とされる人物でもあった。ではそんな彼女の志向はどのように形成されたのか。ここで少々生い立ちを振り返ってみよう。

比較的裕福な音楽家の家庭に生まれたエマ・コンスではあったが、父の病のため生活は楽ではなかったようだ。母の苦勞を見て、エマ自身14歳で働き始める。

The Old Vicの軌跡

ナショナル・トラストの創始者のひとりとして知られるオクタヴィア・ヒルと年代で、早くから交流があったことも、彼女に少なからぬ影響を与えたに違いない。女性の自立を促す「女性協同組合」で働き始めたエマは、美術評論家であり社会改革家であるジョン・ラスキンらと出会い、装飾美術家として活動、さらに労働者の厳しい生活状況を知るにつけ、社会改良への問題意識を深めていったと見える。姪のリリアンによると、エマの精力的な活動の背後にあった原動力は<passion for beauty>すなわち「美への強い情熱」だったという。エマ自身こんな言葉を残している。「知的、芸術的娯楽がなければ、そして美と調和と秩序を理解し愛する力を使わなければ、彼らはせっかく新しく快適な住まいを与えられても、たちまち古びた巣窟状態にしてしまうでしょう」。このように、芸術と社会改良のふたつの路線が自ずとエマの中では結びついていったのである。

労働者のために席料を安く抑えていたヴィックは、集客数があつたとしても財政的にはほとんど常に厳しかった。ホール内でのコーヒーや紅茶などの売上も、アルコールに比べ利益は薄く、経営難のため一時閉鎖に追い込まれたこともある。だが1881年10月に再開した折、ひとつの転機を迎える。ウィリアム・ポウル(William Poel 1852-1934)を新たなマネージャーに迎えたのだ。彼はシェイクスピア上演の革新者として演劇史に名を残す舞台人で、その指揮の下1882年6月1日グランド・シェイクスピア・ナイトが催された。演目は『マクベス』『オセロー』『ハムレット』などから抜粋した合唱曲で構成されており、出演者のうち少なくとも3人は正規劇場の舞台でも知られた存在だった⁵。ここに於いて、それまでのヴィックの‘non-theatrical’な方針からの離脱は驚きに値した。また、バラッドのリサイタルがオペラティックなレパートリーに傾倒し始めたのも、同じくポウルに起因する。例えば1882年6月5日、イタリア・オペラからのシーンが英語で歌われたり、1883年6月7日にはグランド・オペラティック・コンサートが催されたりした。ポウルがいた二年間にヴィックは「演目の質を向上させた」と評価する声もあったが、1883年12月、フランク・ベンソンのシェイクスピア劇公演ステージ・マネージャーを務めるためポウルはヴィックを退く。

1884年にはエマは事実上、ヴィックのマネージャーを務め無給で働いていた。正規の劇場ライセンスを取得すれば演目も広がるが、それには運営上、高いハードルがあった。ライセンス条件を満たすためには建物内を禁煙にせねばならず、

さらに安全性を高めるための改修工事の必要があったからだ。ただでさえ金銭面での苦勞が絶えなかったホール経営には大きすぎる負担である。エマが目指していたのは特に「劇場」というわけではなかったので、ミュージック・ライセンスのままプログラムを組んだ。では、具体的にどのような演目が舞台に乗ったのであろうか。

「演劇」的なプログラムとしては、シェイクスピア作品の名場面をバラッド・コンサートと組み合わせ、朗読やリサイタルの形で提示することもあった。一方、音楽面ではもう少し冒険的な試みがなされ、1889年以降オペラの部分コンサートが催されたが、パフォーマンスというよりリサイタルの趣であったと言える。ここでのオペラは原語ではなく、あくまで庶民に理解の容易な英語で歌われたことに注意を促しておきたい。当時「本物」のオペラは、通常コヴェント・ガーデン劇場で行われるようなイタリア・オペラとみなされていて、ヨーロッパ大陸から訪英した外国人名手による原語公演で、年に二か月から二か月半、特別に催されるのが恒例であった。Grand opera for grand people—すなわち、上流階級の聴衆に向けた高価な贅沢品だったといえる。一方、ランベス地区でもオペラ・コンサートは人気を博しており、エマはライセンスの枠内でプログラムを拡張していった。1つのコンサートに約20曲の抜粋をタブローと組み合わせて提供するといった具合で、1891-2年のシーズンには、9作のオペラから抽出されたセレクションを15回公演。*Il Trovatore*, *Faust*, *La Sonnambula*, *The Daughter of the Regiment*といった外国ものに加え、地元で人気の*Maritana*, *The Bohemian Girl*, *The Lily of Killarney*など。出演者の多くはアマチュアで、少数の著名なプロ歌手が無料奉仕もしくは格安で出演していた。中でも有名なのがスターリング (Antoninette Sterling) というアメリカ人クエーカー教徒で、自分の「比類なき声を神から授かったのは、罪人の改心を促すため」と信じていた。その信念はヴィックにうまく適合し、スターリング家はヴィックと半世紀に渡り関わることになった。そして世紀末、いよいよヴィック史上大きな転換期を画する姪のリリアン・ベイリスを迎えることになる。

3. 継承と革新—リリアン・ベイリスの時代

(1) シェイクスピア・シリーズ

オールド・ヴィックの経営者としてエマ・コンスが関わった年月は32年。それに対しリリアン・ベイリスは25年と比較的短い、実のところ20世紀にこの劇場を有名にした功績は、主にベイリスの働きに帰せられる。教育面では叔母よりも恵まれていたとは言えず、文化的教養や実務経験でも劣るはずの彼女だが、興味深いことにそのことが却って強みとなった。つまり、劇場経営の因習から自由であったことで、他の劇場がやらないような革新的な手法を試みる大胆さがベイリスの成功の鍵となったのである。では、具体的に何が功を奏したのだろうか。

ベイリスの行った劇場運営策のうち、第一に挙げるべきは「シェイクスピア・シーズン」と呼ばれる企画であろう。世紀初頭まだオールド・ヴィックは芸術的に世に認められた劇場というよりも、安価で庶民に音楽的娯楽を提供する福祉施設といった趣で、慈善団体の基金の助成に頼る部分が多く、劇場内部の設備も十分なものとは到底言えない代物だった。音楽一家に生れたベイリスは音楽的素養はあるものの、特にシェイクスピア戯曲に詳しいわけでもなく、むしろ演劇方面では素人といって良かった。そんな彼女がなぜシェイクスピアに目を向けたのか。

1912年がヴィック史上、一大転機となる。6月24日74歳のエマ・コンスが逝く。ヴィックは姪リリアンに託された。叔母の不在は大きな喪失に違いなかったが、同時に一種の解放でもあったようだ。彼女は数か月のうちに新機軸を打ち出す。まず12月にシアター・ライセンスを取得。これで完全な長さのオペラや演劇が上演できる状態になった。この時点では宮内長官もロンドン州議会（LCC）も、まさか彼女がオールド・ヴィックを本格的な劇場兼オペラ・ハウスに変えていくことになるとは思わなかったろう。実はリリアン自身、周到なヴィジョンがあったわけではない。とにかく財政的な理由から早急に打開策をとる必要に迫られていたのだった。

シェイクスピア公演の企画は、1912年2月、ジョージ・オウエン（George Owen）とブリッジズ・アダムズ（W.Bridges-Adams）の提案に端を発する。そのプロジェクト自体は成功しなかったが、1914年初頭までにベイリスは、ロジーナ・フィリッピ（Rosina Filippi 1866-1930）による最初のシェイクスピア・シー

ズンに同意していた。フィリップは女優兼演出家で、「民衆の劇場」(People's Theatre)を提唱する活動家の一人だった。彼女が共鳴したのはイタリア、ミラノの慈善運動組織で、「上演レパートリーにより犯罪を減らし、民衆の知性を向上させ、初等教育と有権者の責任ある義務との間の橋渡しをする」という理念を掲げていた。フィリップはこれに倣い「最高の作家の最高の作品」を低価格で提供することで、同じ目的を追求しようとしたのである。当時「民衆劇場運動」は勢いを増しており、ジョージ・アレキサンダー (George Alexander) とハーバート・トゥリー (Sir Herbert Tree) といった有力なアクター・マネージャーがその理念とフィリップの活動を積極的に支持した。トゥリーは「我々の民衆協会 (People's Society) はより広い地域へと拡張されるべきだ。地方自治体の運営する公設の劇場を建て、さらには国立シェイクスピア劇場を確立するのだ」という構想を語った。ヴィックにおける観客反応をフィリップは次のように表現している。「観客は素晴らしかった。役者との間に無線通信のようなコミュニケーションが感じられた。それはウエスト・エンドでは決して体験できなかったもの」であったと。劇場は設備面での難点が多かったが、伝統的な馬蹄型からは温かく親密な空気が醸し出され、観客とステージの交流が力強い感度で可能だったという。伝説的な女優エレン・テリーも、出演回数は少ないながら、ヴィックでの公演に手ごたえを感じ、好ましく思っていた様子である。フィリップはベイリストと、互いに資質を認め合いながらも衝突が多く、やがてヴィックを去り、後任にはシェイクスピア・スチュアートが就くが、興行的には成功とは言えなかった。

ブレイク・スルーが訪れたのは、第一次大戦期であった。8月の大戦勃発で英国の劇場をめぐる状況はカオス状態に陥った。数々のツアーはキャンセル、劇場は閉鎖、俳優達は出る幕がなくなった。ところが演劇界の混乱がヴィックにはむしろ好機となる。1914年9月9日、*The Era*に小さな広告が載った。「求む：経験のあるシェイクスピア役者。ロイヤル・ヴィクトリア・ホールにて特別公演」。そこで有能な人材が引き寄せられ、マシソン・ラング (Matheson Lang 1879-1948) とハティン・ブリットン (Hutin Britton 1876-1965) 夫妻の協力を得て三つのオープニング公演『じゃじゃ馬ならし』『ハムレット』『ヴェニスの商人』が実現した。一般にシェイクスピア劇といえ、多数の役者と凝った舞台セットが必要で金要りとされていたが、ラング夫妻は低コストの舞台で奇跡的な成功を収めた。

The Old Vicの軌跡

ベイリスは彼らに全幅の信頼をおきながら、同時に神の導きに依る所も大きいと考えた。ある夜、彼女は夢を見る。夢の中で、神かシェイクスピアか定かではないが「シェイクスピア劇を上演する自分の劇団を」と促す声を聞き、そのお告げに奮い立ち、ラング夫妻の助力を得て自らヴィック・シェイクスピア劇団を組織する方向に向かったのだという。

(2) 芸術監督ベン・グリートの登場

だが、ラング夫妻も長くはヴィックに留まらず、数々の衣装やセットを残して翌年、地方巡演に出る。次なる救世主がベン・グリート (Ben Greet 1857-1936) であった。50代後半のグリートは、すでに35年のキャリアを持ち舞台経験も豊富であったが、ランベス地区を訪れたのはこの時が初めてだった。少年の頃から熱心に舞台通いしていた彼は、他の事には寛容だった父親にヴィックへ行くことだけは禁じられていたという。ヴィック界隈はそういう土地柄であった。

役者兼ディレクターを務めた彼は、ヴィックにおけるシェイクスピア公演によって戦時下の人々の支えとなることを自らの使命と心得、初期は無給で働いた。英国に加え米国での上演経験も豊富で、野外劇の実践で慣らしていた彼にとって、ヴィックの粗末な舞台セットや衣装は特に問題とならなかつたようだ。エリザベス朝の方式に近い裸舞台での上演は、派手な視覚効果よりも言葉の力を重んじる演出法であり、エマ・コンスの時代にも活躍したポウルの実践と通底していた。華美なセットより簡素な舞台づくりを好んだグリートの手法は、経営面でもベイリスに好都合だったに違いない。

後年ベイリスは、インタビューの中で次のように回想している。

「まともな背景セットなんか無かつた。台詞に頼るしかなかつたの。他にないんだから」。幸いにもこの状況は、ベイリスの起用した芸術監督の意図した演出法に合致した。20世紀初頭このスタイルが広まったのは、主にウイリアム・ポウルの功績による。彼は1883年エマ・コンスの時代にヴィックを離れて以来、次のような持論を展開、実践した。「エリザベス朝、ジェームズ朝演劇のためにシェイクスピアは芝居を書いたのだから、当時と同じような舞台設定で行うのが最善の方法だ」。それは客席が三方向から取り囲む張り出し舞台で、セットは少なく、ほとんど裸舞台。衣裳はエリザベス朝風で、台詞の多くは観客に向かって発せられると

いうものだった。ポウルは19世紀末に流行ったスタイルをよしとしていなかった。具体的には役者と聴衆を隔てる額縁舞台で、高価な凝った舞台背景、時間のかかる場面転換（時には15分もかかった）、人気役者を見せるための原作の大幅なカットなど。ポウルは自分の理念を实践するため、主にアマチュアの役者を使った。結果は必ずしも芳しくなかったが、この手法はグランヴィル・バーカーに感銘を与え、革新的なシリーズ公演に用いられ、成功を収めた（1912-14）。それはちょうどベイリスがシェイクスピアに目を向けた時期に符合する。

シェイクスピア上演はヴィックにとっていくつか利点があった。ひとつは、著作権使用料を払う必要がないこと。二つめに、有名な芝居なので進取の気性に富んだ役者が演じたがり、有能な人材を集め易いこと。さらに、学校の授業でも扱われているので、広い年齢層から集客が見込めること、等々。

1914年10月に始まった最初のシーズンは、1915年4月末まで続いた。オペラとシェイクスピアの組み合わせによる演目は、目を見張るような夥しさであり、30週にも満たない期間に16のオペラと16の芝居が上演された。作品数だけみると、二つの劇場が多額の費用を投入し三シーズン以上かけて行うくらいの数であった。シーズンの終わりには、ベイリスとグリートは野心的な企画「シェイクスピア誕生記念祭」を行った。一週間のフェスティバルに三つの劇『ハムレット』『じゃじゃ馬ならし』『マクベス』を上演し、誕生日には大物俳優による特別マチネが催された。オペラに比べ劇の集客数は芳しくなかったが、たとえ客の入りが少なくともベイリスは上演にこだわった。「半ダースのシェイクスピア学者が来てくれるよりも、シェイクスピアを聞いたこともない1人の無学な若者が来てくれることの方が嬉しいのです」という言葉には、ギャラリー席の客層にこそ良質の芸術を届けたい、という彼女の信条が集約されている。そんなわけで席料は安く抑えられ、たとえ客席に5人しかいなくても幕は上がった。

(3) 「国民の劇場」へ

他になす術がなく踏み出したシェイクスピア公演だったが、やると決めたらとことんやるのがベイリスの流儀だった。第一次大戦中、外の混乱状態にもかかわらずヴィックは興行を続けた。爆撃の知らせが入ると、ベイリスはこうスピーチしたと伝えられる。「お客様、ドイツ皇帝にヴィックの邪魔はさせませんよ。この

The Old Vicの軌跡

美しい劇を続けましょう。もし上の階のお客様で安全のため下に降りたい方がいらっしゃれば、一階ストール席へどうぞ。追加料金は頂きませんから。脱出した方は直ちにお帰り下さい。我々は劇を続けます」。

劇中の台詞が現実の状況と呼応して、絶妙な効果を生んだ例もある。英国史劇『ジョン王』の上演中、劇場の外では実際に爆撃が起り、舞台上ではファルコンブリッジが次のような劇的な台詞を述べた。「このイングランドはこれまでも、これから、奢れる征服者の足元に屈することは決してない」。ベイリスはこの言葉を気に入り、大戦終結までプロセニウム舞台の上に掲げていたという。

戦時下のロンドンでは他の劇場は軒並み閉鎖か、興行中だとしても現実逃避の軽い演目が専らという状況だった。商業的な利潤を追求する世の経営者達は、大衆が好むのは軽い娯楽と見ており、深刻なドラマはいかなる類も舞台から消えていた。その読みは大筋では正解だったが、一方でシェイクスピアのような重厚な芝居を求める少数派の飢餓感は増していた。背景には、より深い現実逃避と道徳的感化を希求する人々の志向が働いていたのかも知れない。この時期ロンドンでシェイクスピア舞台を覗ようとすれば、ヴィックに向かう以外に方法はなかった。しかもシェイクスピアのグローブ座が元々建っていた場所から数百ヤードしか離れていない立地というのも因縁めいていた。兵士達は優遇され、半額で入場できた。戦地の傷を抱えて帰還した兵士の精神的回復には、シェイクスピアが効果的だと考えたベイリスの采配である。負傷兵や同盟国からの避難民らは無料で入れた。戦地から戻ってきた役者の中には、精神的トラウマで一言も台詞が発せられない、あるいは舞台上に上ることさえ出来ない者もいたが、『マクベス』の稽古を通して徐々に歩けるようになり、ついには役者として舞台に復帰したケースもあったという。

シェイクスピア・シーズンは、ベン・グリートの後もロバート・アトキンズら敏腕演出家の協力を得て、1923年11月の『トロイラスとクレシダ』まで十年近くも続き、公認されたシェイクスピア全作品上演の記録を樹立する。興行的に成功を見込めないマイナーな作品も上演するというリスクを負ってのシリーズ公演は、果敢な挑戦であった。最後の作品が上演されたのは、ちょうど作家の戯曲を収めた初の「全集」(F1)出版300年記念の前夜にあたり、こうしてヴィックは20世紀のシェイクスピア上演に新たな地平を開き、同時期の英国内のシェイクス

ピア公演数を著しく増加させた。1929年にはジョン・ギールグッドを中心として「オールド・ヴィック・カンパニー」が結成され、後世に語り継がれる名優たちが、続々とこの劇場の舞台を踏むことになる。ローレンス・オリヴィエはじめ、エディス・エヴァンス、ラルフ・リチャードソン、マイケル・レッドグレイヴ、ヴィヴィアン・リーといった時代を象徴する俳優陣が登場し、ヴィックの地位は著しく高まっていく。英国の劇団代表として海外から招聘され公演を行うこともあった。こうして名実ともに「シェイクスピアのオールド・ヴィック」は世界的な定評を確立し、世紀後半には「ナショナル・シェイクスピア・カンパニー」の本拠地としてさらなる発展を遂げ、ついには「国立劇場」の先駆的地位を獲得するまでに至ったのである。

4. 二人の女性支配人が遺したもの

(1) モーリー・カレッジ劇場内に設けられた学習機関

上演と並んで、ヴィックの果たした社会的な貢献のひとつに教育的プログラムが挙げられる。これは労働者階級の男性のみならず女性のためにも開かれた、いわば生涯学習施設のような役割を担っていた。そこでは日々の労働とは直接関係のない科学的テーマの講義が行われた。事の起こりは1882年、エマが科学誌『ネイチャー』のコラムを通じて、科学者らにヴィックでの講演を呼びかけたことに始まる。反響は科学者側も聴衆側もともに上々で、翌年には火曜夜のレクチャーが定着する。そのうち生徒から「フルタイムの夜学機関を設けてはどうか」と声上がり、それを受けて1884年劇場内すべてのオフィス、化粧室、楽屋、作業場がモーリー・メモリアル・カレッジに利用されることになった。ミュージック・ホールとして開場後三年、ヴィックはエンターテインメントから教育の場へと広がりを見せる。カレッジの名は繊維業で富を築いたブリストルの議員サミュエル・モーリー (Samuel Morley 1809-86) にちなむものだった。彼は宗教心あつく、禁酒運動にも熱心な慈善家で、その莫大な援助がエマ・コンスとヴィックを支えることになった。元来、世俗的娯楽に対しては懐疑的だった彼が支援に乗り出した背景には、ヴィックが周辺地域に及ぼすモラル向上効果があった。委員会

The Old Vicの軌跡

の活動を通して舞台を見る機会を得たモーリーは、公演を思いのほか楽しみ、エマに多額の資金援助を約束する。ただし、それには運営ポリシーを彼の理念に合わせるという条件が伴った。元来、禁酒政策に熱心だったエマも氏の理念を快く受け入れ、こうしてヴィックはレクチャーと禁酒会合の両方を発展させていった。

ヴィックがカレッジを開く以前から、他にもこうした成人のための夜間教育機関は存在していた。ひとつはライシラム劇場のワーキング・メンズ・カレッジ、もうひとつはリージェント・ストリートのポリテクニクである。これら既存の機関とヴィックのモーリー・カレッジとの決定的な違いが二つあった。第一に、モーリー・カレッジ設立当初の数年間、レクチャー施設は完全に劇場内に寄生する形で運営された。舞台裏、ステージの下および周辺が学びと活動の場で、時には数百人という生徒達が劇場内のカレッジで学んでいた。生徒はヴィックで催される土曜の夜のヴァラエティを除くすべての演目に正規料金の半額で入ることもできた。これを機に科学のみならず音楽を中心とする舞台芸術へ親しみを深めていった若者が、少なくなかったことであろう。第二の違いは、女性を男性と同等に受け入れたことである。校長も初代と二代目はいずれも女性、カレッジ・カウンシルのメンバーのうち少なくとも三人は女性であった。二代目校長に就いたキャロラインは亡くなるまで無給で職務を全うしたうえ、個人的援助も頻繁に行っていた。やはり女性にも等しく門戸を開いた教育機関では、女性スタッフによる尽力が大きかったことが窺える。

そして男女を問わず、ここで学んだ労働者階級の人々が、ヴィックの舞台芸術を鑑賞する新たな観客層としても育っていく。社会の底辺部で生きる人々に健全な娯楽と教育機会を提供したいというエマの思いが、様々な形で結実していったのだ。

(2) 俳優の育成—女優と若手俳優

俳優の養成といった点でも、ヴィックの果たした役割は大きい。シェイクスピア・シリーズ初期に芸術監督を務めたベン・グリートはベッドフォード通りで演劇学校を運営しており、そこで育てた役者をヴィックに送り込んだ。中でも筆頭に挙げられるのが女優シビル・ソーンダイク (Sybil Thorndike 1882-1976) であろう。32歳でヴィックに初登場した彼女は、戦時下の劇場で立役者となる。出征

した若い俳優に代わり、シビルは数々の男性役も務めた。歴史劇の国民的英雄ヘンリー五世、悲劇の王子ハムレット、喜劇『ヴェニスの商人』の下男ランスロット・ゴボーまで幅広い役柄を演じ、好評を博す。シェイクスピアの生きたエリザベス朝では女優が存在せず、すべて男性俳優が演じていたが、ここではまさにその裏返しが行われていたことになる。シビルはまんざらでもなかったようだ。というのも、シェイクスピア劇においては、圧倒的に男性が中心で、女性は特に悲劇においては従属的な役柄が多い。したがってこの時期は、通常回ってこない主要な男性役を女優が演じられる稀有な機会でもあった。

シビルはベイリスのことを「変わった人」と評しつつ、気に入っていた。実際ベイリスは役者に対して容赦なく、シビルが3人目の子供を出産した折も、その数日後には寝室にやってきてハムレットのリハーサルを始めるよう促したという。すべては劇場のためだった。

ベイリスは実際の上演に対し、どのような観察眼を持っていたのだろうか。シビル・ソーンダイクが『リア王』に出演した際のエピソードに、その一端がうかがえる。兄ラッセルがリアを演じ、シビルは王のお抱え道化フル役を演じていたリハーサル中、ベイリスがこう述べたという。「シビルはラッセルの影—shadowのよう」であったと。この観察は、ふたりの役柄を鋭く言い当てている。というのも、戯曲の中にリアとフルの次のような対話がある。娘の冷淡な口ぶりに気分を害し、以前の威厳を取り戻すべく「誰か俺を知っているものはないのか？この身はリアではない。…分別が鈍ったのか。誰か教えてくれないか、この俺が誰かを？」と問う老王に、道化が「リアの影法師さ—Lear's shadow」（一幕四場）と答える。王の取り巻きが皆主人のもとを去っても、道化だけはまるで影のように王の後をついて行き、次第に王は道化よろしく逸脱した台詞を語り出し、ふたりの立場が転倒し、交錯するかのような展開を見せる。戯曲『リア王』に現れるこうした流れを考えると、兄の面影を宿したシビルの道化は、台詞に重層的な意味を響かせる効果を生んだことだろう。シビルはベイリスの指摘を、戯曲全体を通して演じる際の重要なモチーフとしたらしい。

また、シビルがマクベス夫人を演じる際に、ベイリスが掛けた言葉も示唆に富んでいる。「マクベス夫人は演じ易いでしょ。愛する夫の出世を望む妻の心境は、あなたが（夫）ルイスに抱く思いと重なるもの」。このように自己を投影して、マ

The Old Vicの軌跡

クベス夫人を現実世界に存在する等身大の人間のように扱う見方は、現代でこそ意外性はないが、当時としては比較的馴染みの薄いものだった、とベイリスの伝記を著したエリザベス・シェイファーは指摘する⁶。確かにシェイクスピアの登場人物を現実社会の人間像になぞらえて「読む」潮流は19世紀の間に高まったものの、舞台上では20世紀初頭の段階でもなお、メロドラマ風に誇張された極端な人物として演じることが、依然慣例であり、人物の内面に複雑な動機を見出だそうとするスタニスラフスキー的発想は、当時の英国では一般的とは言えなかった。そのため、シェイクスピアのキャラクター表象という問題は、ベイリスとグリートがしばしば対立する火種ともなった。英国演劇界で長年慣らしたグリートにとっては、上記のようなベイリスの捉え方は、「もの知らずのナンセンス」以外の何物でもなかったと見える。

シビルが見たベイリスは「とにかくエキセントリック。服装には無頓着で、教育も教養も不十分」なコックニーだった。「もし彼女やヴィックの観客達がちゃんと教育を施されるまで待っていたら、あるいは品位、品格が備わるまでシェイクスピア劇団の結成を先延ばししていたら、スタートできたかどうかさえ怪しかったでしょう」とシビルは語る⁷。つまりベイリスの偉業は、なり振り構わず大胆に行動し続けたからこそ成し得た業であったと言える。シビルによれば「リリアンには物事を進めていく上で並外れたエネルギーがあった。それに、人々に対する愛情があった。心底、人間を愛していた。外見は聖人に程遠かったけれど、信仰心が篤く、神への畏敬の念も使命感も人一倍強かった」という。グランヴィル・バーカーもまたベイリスを「奇妙な女性だ。劇についてまともな知識があるとは思えないが、彼女は何か大層なものを持っている」と評した。

(3) 広報の革新：オールド・ヴィック・マガジンとBBC

ヴィックの独特な広報活動のひとつに、劇場オリジナルの冊子があった。1919年に始まった『オールド・ヴィック・マガジン』がそれである。この冊子は、劇場と観客をつなぐ独自のコミュニティ感覚を生み出す役割を果たした。ベイリスが誌面で明確に劇場のポリシーを表明している。「民衆の劇場とオペラ・ハウスは、常に最貧民にも手の届くものであるべきだ」。誌面では、上演予定の演目がいち早く紹介された。ベイリスは宣伝のために批評家達にチケットを無料配布するとい

う一般的なやり方を好まず、新聞を通しての広告という手段よりも、劇場が発行するリーフレットで周知するやり方を採った。「舞台を酷評されるリスクを冒してまで、批評家にタダで観劇させる道理はない。なぜ、批評家に無料で観劇させてあげて、舞台を酷評されなくちゃいけないの」というのが彼女の言い分だった。したがって、批評家達も観劇するには自分でチケットを買わねばならなかった。それにそもそも、ヴィックが主に観客層と狙うランベス地区の住民は *The Times* の類の新聞を読まない、ということも宣伝に日刊紙を利用しながらなかった理由のひとつだったようだ。

『マガジン』には公演予告の他に、劇団員による個人的なエッセイも載った。内容は、新しい役柄への抱負、過去の劇場体験、時には休暇中の冒険談まで多岐に渡った。新規レパトリーに関しては、脚本や作家、作曲家らについての紹介、解説文が掲載された。また、ヴィックの劇場史やベイリス家のバックグラウンドに加え、劇団寄付への感謝、お願い等もしばしば含まれた。つまり『マガジン』は観劇ガイドであると同時に、ヴィックをより身近に感じさせ、読者に一種の身内意識を抱かせる役割も果たしていたといえる。この冊子を多くの人々が楽しみ、支援者の輪が広がり、コミュニティ・スピリットが培われていった。それは他の劇場に類を見ない、ヴィック特有の現象とあって良かった。ヴィックを語る際、「家族的」「親密な」劇場空間と形容されることが多い一因は、こんなところにも在ったとみえる。

ベイリスは、新しいテクノロジーも積極的に活用した。映画上映を試みたのもそのひとつだが、1920年代は特にそれが顕著で、1926年、車を手に入れ運転を習得。前年には初めて飛行機に乗っている。ラジオやテレビの可能性にもいち早く注目し1923年にはBBCとラジオドラマを巡って交渉、ヴィックの舞台放送に加え、自らもラジオ出演した。そのスピーチのひとつでこう語っている。「劇場は着飾るための場所ではないし、良質の演劇はオックスフォードやケンブリッジで学ぼうとする人達だけのものではありません。それは働く男女にこそ差し迫って必要とされるものなのです。職場や家庭の壁を超えて、驚きと感動の世界に触れることが必要な人々に。芸術はすべからく富める者と貧しき者をつなぐ役割を果たします。そこには階級差が存在しません。芸術は国と国をつなぎます。(中略) 劇場はおそらく市井の人々にとって最も重要で近づきやすく理解しやすい芸

The Old Vicの軌跡

術なのです」。このように自らの理念を広くアピールするうえで、ラジオは格好のメディアだったに違いない。

ベイリスの功績は学術界でも認められ、1924年オックスフォード大学から名誉修士号を授与される。当時まだ女性としては二人目という荣誉ある称号だった。

(4) 役者の登竜門としてのオールド・ヴィック

ベイリス亡き後20世紀半ばにも、シェイクスピア全作品の五年間にわたる上演が計画された。目的は「シェイクスピアの家」としてのオールド・ヴィックの地位を維持すること、加えて若い役者たちにシェイクスピアの主役級や幅広い役柄を演じるチャンスを与えることであった。ギールグッドも、オリヴィエもリチャードソンも20代のうちにハムレットを含む様々な大役をヴィックで演じた。このような機会は商業劇場では通常、知名度の高いベテラン俳優のみに与えられる特権であった。一方ヴィックは、若い頃に厚みのある古典劇を体験させることで、次世代の俳優を育てる役割を自ら任じていたのである。

また、ベテランのスター役者たちにも、ヴィックは冒険的な機会を提供した。営利目的ではなかなか上演されることのない不人気な作品、例えば『アテネのタイモン』や『コリオレイナス』などの役どころを演じる機会はウエスト・エンドではなかなか望めなかったが、ヴィックでは可能だった。こうした舞台が役者の力量を証明し、演技幅を広げるのに役立ったことは想像にかたくない。

ヴィックが育てたのは役者だけではない。ひとつの劇場でこれだけ広い作品群を見られるというのは、観客にとっても稀有な機会であった。学者や舞台ツウばかりでなく、若い世代にも古典作品の魅力を届けたい、という意図で「エキサイティング」な舞台製作が行われたようである。それは英国の古典劇の受容層を世代を超えて開拓し、広く観客を育てる試みに他ならなかった。

(5) 観客の創出—スクール・マチネ

集客面においても前述のベン・グリートの功績は大きかった。特筆すべきはスクール・マチネの導入である。LCCを後ろ盾に行われたこのプロジェクトは、広範囲に渡る学校から子供たちをヴィックに集め、昼間シェイクスピア劇を見せるというものであった。参加校が四百に及んだ年もある。1915年の記録によれば、

一週間で四千人の子供たちがヴィックで『お気に召すまま』を観たという。席料は割引とはいえ、この時期、劇場経営を支える十分な収入となった。スクール・マチネは1921年まで続き、その間に多くの子供たちを劇場に呼び寄せ、ヴィックの知名度は大きく上昇した。さらに子供を契機として地域に住む家族も劇場に関心を持ち、実際に観劇に訪れる機会が広がった。ヴィックのスクール・マチネによって、初めてシェイクスピア劇に触れた子供も多く、イギリスにおける観客層を、年齢的、地域的、社会的にも広げる画期的なプロジェクトであったと言える。長じてジャーナリストになったマガリッジ (Malcolm Muggeridge 1903-90) は、子供時代はるばるクロイドンからヴィックを訪れ、マチネ公演を心ゆくまで楽しんだと、自伝の中で語っている。かようにこの試みは長期間にわたり英国演劇の観客層の開拓につながったようだ。こうして演劇文化の受容の裾野を広げたという意味でも、ベン・グリートの功績は英国演劇史上、特筆すべきものがあった。

(6) 演劇の外へ—英国に根差すバレエとオペラ

ベイリスの果たした役割は、演劇面のみならず、バレエやオペラにおいても見るべきものが実に多い。ヴィックの経営を手伝う以前、家族とともに南アフリカで音楽活動を行っていた彼女は、ダンサーとしての経験もあった。バレリーナのニネット・ド・ヴァロワとの出会いを契機に、ヴィック内で俳優のためのバレエ教室を開き、養成、出演の機会を広げた。バレエといえば、本格的なダンサーとしてのキャリアを目指すにはヨーロッパ大陸に渡る必要があった当時、英国に根差したバレエ団を育成する前身組織としてヴィック・ウエルズ・バレエ団が結成されたことは画期的な出来事だった。これが後に英国ロイヤル・バレエ団に発展していく布石となるのである。もともとオペラ的な演目は、ストレート・プレイの導入以前からヴィックにおいて長らく上演され人気を博していたが、1920年代、演劇とオペラ上演双方の高まりにより、ひとつの劇場では収まりきらなくなり、ベイリスは拡張路線に打って出る。そこでヴィックとは別に、第二の劇場サドラーズ・ウエルズを取得して31年改装オープンし、やがて演劇はオールド・ヴィックに特化し、バレエとオペラはサドラーズ・ウエルズで、という住み分けが定着していく。ここで開幕したヴィック・サドラーズ・オペラは、イングリッ

The Old Vicの軌跡

シュ・ナショナル・オペラ (ENO) へと育っていく。上演を全て英語で行う事にこだわったベイリスの理念が、英国に自立的なオペラ・カンパニーを生み出す原動力となったのである。

5. 結び

マイナー劇場から出発した芝居小屋が、英国を代表するシェイクスピア劇の殿堂としてナショナル・シアター・カンパニーを擁するまでに発展していく過程には、舞台上で展開される以上に、劇場運営をめぐる様々なドラマがあった。芸術的志向のみならず、社会改良運動にかかわる強い理念と意志が、その繁栄を導いてきたことも確かだろう。ヴィックではエマ・コンスの時代から、オペラをイタリア語などの原語ではなく庶民に分かりやすい英語で上演し、安価で提供していた。これが社会階級も文化教養も低い層にまでオペラに対する親しみを浸透させ、のちにイングリッシュ・ナショナル・オペラ (ENO) なるものへと成長していく礎を築く。バレエの発展においても、ベイリスのサドラーズ・ウェルズ劇場を基点として、英国ロイヤル・バレエ団が育っていく。このように、ストレート・プレイに留まらず英国的なバレエやオペラの発展においても、ヴィックは計り知れない功績を遺した。

オールド・ヴィックは第二次大戦中、空襲で建物が甚大な被害を受け、修復するまでやむを得ず閉鎖された時期もある。1950年の再開後、オリヴィエらのナショナル・シアター・カンパニーとともに隆盛を極めるが、ナショナル・シアター (国立劇場) が新しくサウス・バンクに開館すると同時に劇団もそちらに移り、ヴィックはその輝かしい時代の幕をいったん閉じる。しかし、社会教育的レクチャーをそなえた新しい劇場の形を模索したコンスらの働きは、今日にまで受け継がれ、現在も公演と並んで劇場付属の演劇研修所やモーリー・カレッジとして、多岐分野に渡り幅広い層に向けて教育機関の役割を果たしている。

また、ヴィックを登竜門として多くの名優たちが巣立っていった。ウエスト・エンドへの進出を果たし、さらには英国内のみならず世界的に名を轟かせるようになった俳優も少なくない。今世紀なお、映画界でも多彩な活躍をみせるアカデ

ミー賞受賞女優のジュディ・デンチ、マギー・スミスなどはその一例である。

オールド・ヴィックを支えた二人の革新的な劇場支配人、エマ・コンスとリリアン・ベイリス、二人に共通して言えるのは、その驚くべきバイタリティとパイオニア精神であった。度重なる経営危機にも大戦の惨禍にもひるむことなく、むしろ危機から好機を生み出し、60年もの間ヴィックを守り抜いた。その間に英国演劇界では数十というマイナー・シアターの経営者が希望を抱えて参入しては、やむなく退場していった。後世に残るものは何も生み出せず、永続的に残るものの基礎を作りえないままに。一方、エマとリリアンは期せずして、英国のアイデンティティ形成に深く関与する国民的演劇、オペラ、バレエの発展の基盤としてヴィックを育てることになり、最終的には英国初の国立劇場の母体を創り上げた。そこには強靱な使命感、敬虔さに裏打ちされた奉仕への情熱、さらには芸術に対する深い信頼とともに、市井に生きる人々の生活向上をひたすらに願い、母親のように親身に寄り添っていく献身的な慈愛の精神が溢れていた。

エピローグ

ふたたび21世紀の英国に目を転じよう。白熱のドラマを生みだしたロンドン・オリンピックも閉幕した初秋2012年9月のオールド・ヴィック劇場では、イブセン作の戯曲『ヘッダ・ガブラー』が開幕した。一階のストール席から二階のドレス・サークル、三階のリリアン・ベイリス・サークルに至る座席をうめる観客達の反応は、いずれも活気に満ち溢れ、舞台から発せられる個々の台詞が音楽のように共鳴し、親和的ポリフォニーを奏でる。英国演劇がハムレットの台詞にあるようにまさしく「言葉、言葉、言葉」の芸術であり、「観る」ものというより本来は「聴く」ものであった事が実感される舞台であった。

ところで、本稿の冒頭で引用した『テンペスト』からの一説は、以下のように続く。

Sometimes a thousand twangling instruments

Will hum about mine ears, and sometime voices

The Old Vicの軌跡

That if I then had waked after long sleep
Will make me sleep again; and then in dreaming
The clouds methought would open and show riches
Ready to drop upon me, that when I waked
I cried to dream again. (Act 3 Scene 2)

時には千もの楽器が揺れ動くように鳴り出して、耳もとでささやく、時には歌声が聞こえる、それを聴いていると、たっぷり眠った後でも、また眠くなって来る——すると夢の中で、雲がぼっかり割れてそこから宝物が降ってきそうな気分になって、そこで目が醒めてしまい、もう一度夢を見たくて泣いたこともあったんだ。(三幕二場)

この音楽的な美しい台詞を述べたのは、魔術的な支配力を振るう主人公の元ミラノ公プロスペローではなく、ルネッサンス精神を高らかに謳う清純な娘のミランダでもなく、劇中「怪物」と蔑まれる粗野な未開人キャリバンであった。それは高い教養も文化資本も持たず社会の低層部に生きる名もなき一般庶民が、ヴィックのオペラやシェイクスピアの言葉に魅了され、日常から離れて一時の夢をみるように素朴に聞き入った姿を思わせる。

ふたたび『ヘッダ・ガブラー』の舞台に戻ると、終幕では劇場全体から割れんばかりの拍手が沸き起こる。演劇を、舞台芸術を愛してやまない英国の精神が、世代を超えて受け継がれ、21世紀の現代も確かに息づき、そしてこれからも永く続いていく事を約束するかのよう。

そして2014年—シェイクスピアの生誕450年を記念して、日本においても関連した記念行事、公演プログラムが矢継ぎ早に催された。映画、文学、音楽、美術、漫画、バレエ、オペラ、レクチャー、シンポジウム、と多彩なメディアでシェイクスピアは受容され、四世紀半を経てもなお新たな息吹を吹き込まれている。英国の代表的な文化的アイコンであり、世界に名だたる文化輸出品としてグローバルに流通し続ける《シェイクスピア》が今現在こうして活況を呈しているのは、幾世代も越えて多くの芸術家らが脈々と受け繋いできた文化遺産の賜物に違いない。わけても19世紀、20世紀、未だロンドンにグローブ座も国立劇場も存在し

なかった時代に、シェイクスピア上演の灯を絶やさず燃やし続け、大きく育てていったオールド・ヴィック劇場が、その重要な一端を担っていたことは、疑いがない事実であろう。

【註】

- ¹ 本文中のシェイクスピア作品からの引用はStanley Wells&Gary Taylor ed. *Complete Works* (Oxford, 1988) に拠る。日本語訳は拙訳である。
- ² J. Perkin, 1993, p.108
- ³ ミュージック・ホールは飲食物を提供する娯楽施設としての機能を備えた舞台芸術用の建物で、正規の劇場とは区別される。劇場のライセンスとは異なり、演目にも制限がかかる。
- ⁴ 以下、本文中のEmma ConsとLilian Baylisの逸話および台詞に関しては、主にRichard Findlater (1975)とElizabeth Shafer(2006)の著したLilian BaylisのBiographyを参照。
- ⁵ P. Roberts, 1976, p.65
- ⁶ E. Schafer, 2006, p.137
- ⁷ P. Roberts, 1976, Forword p.viii

【参考文献】

- Booth, Michael R. & Joel H. Kaplan. *The Edwardian Theatre, Essay on performance and the stage* (Cambridge U.P., 1996)
- Crosse, Gordon. *Shakespearean Play-going 1890 to 1952* (A.R.Mowbray & Co. Ltd, 1953)
- Davis, Tracy C. & Peter Holland ed. *The Performing Century, 19th-Century Theatre's History* (Palgrave Macmillan, 2007)
- Day, M.C. & J.C.Trewin. *The Shakespeare Memorial Theatre* (J.M.Dent & Sons, Ltd, 1932)

The Old Vicの軌跡

- Dent, Edward J. *A Theatre for Everybody, The Story of The Old Vic and Sadler's Wells* (Hyperion Press Inc., 1945)
- Findlater, Richard. *Lilian Baylis: The Lady of the Old Vic* (Allen Lane Penguin Books Ltd, 1975)
- Marshall, Gail. *Shakespeare and Victorian Women* (Cambridge U.P., 2009)
- Meisel, Martin. *Shaw and the Nineteenth Century Theater* (Limelight Editions, 1984)
- Perkin, Joan. *Victorian Women* (John Murray Ltd., 1993)
- Raymond Mander & Joe Mitchenson. *The Theatres of London* (Rupert Hart-Davis, 1961)
- Roberts, Peter. *The Old Vic Story, A Nation's Theatre* (A Howard & Wyndham Company, 1976)
- Rodger Wood & Mary Clarke. *Shakespeare at The Old Vic* (Adam and Charles Black, 1954)
- Rowel, George. *The Old Vic Theatre: A History* (Cambridge U.P., 1993)
- Schafer, Elizabeth. *Lilian Baylis: A biography* (University of Hertfordshire Press, 2006)
- Schoch, Richard W. *Queen Victoria and the Theatre of her Age* (Macmillan, 2004)
- Shakespeare, William. *The Tempest in the Complete Works* ed. by Stanley Wells & Gary Taylor (Oxford, 1988)
- Sprague, Arther Colby. *Shakespearian Players and Performances* (Harvard U.P., 1953)
- T.C. Kemp & J.C. Trewin. *The Stratford Festival* (Cornish Brothers Ltd, 1953)
- 大場建治『ロンドンの劇場』（研究社、1975）
- 楠明子『シェイクスピア劇の＜女＞たち—少年俳優とエリザベス朝の大衆文化』（みすず書房、2012）
- 斎藤偕子『19世紀アメリカのポピュラー・シアター—国民的アイデンティティの形成』（論創社、2010）

高橋裕子、高橋達史『ヴィクトリア朝万華鏡』（新潮社、1993）

中山夏織『演劇と社会—英国演劇社会史』（美学出版、2003）

新熊清『イギリスの演劇—宗教と文化を交えて語る』（文化書房博文社、2003）

A. ホールズワース『人形の家を出た女たち—20世紀イギリス女性の生活と文化』石井玲子、加地永都子訳（新宿書房、1992）

W. シェイクスピア『夏の夜の夢・あらし』福田恒存訳（新潮社、1971）

W. ホッジス『シェイクスピアの劇場』井村君江訳（ちくま書房、1993）

W. ホッジス『絵で見るシェイクスピアの舞台』河合祥一郎訳（研究社、2000）