

# ロバート・ウィルソンのイメージ実験と 現代演劇における視覚性 —『浜辺のア インシュタイン』を中心に—

PARK HANA

## 序論

現在、「イメージ演劇」という概念は、様々な演劇作品に対する評価の一環として使用されている。しかし、時として、あまりに安易に使われている「イメージ演劇」という用語の価値をめぐっては、もしかすると本来の意味が、かえって見失われてしまっているのではないだろうか。「イメージ演劇」の誕生の革命的価値は、そもそも「反戯曲中心主義」としての、自律的なヴィジュアル・イメージの可能性を周知させたところにあった。「イメージ演劇」の概念を最初に規定したボニー・マランカ(Bonnie Marranca, 1947-)によると、「イメージ演劇」はかなりの特殊性を持った演劇形式であり、許容範囲をリー・ブルーア(Lee Breuer, 1937-2021)、リチャード・フォアマン(Richard Foreman, 1937-)、ロバート・ウィルソン(Robert Wilson, 1941-)の実験作業<sup>1</sup>と具体的に明示している。

その中でも、とりわけロバート・ウィルソンは、「イメージ演劇」を世界的な規模に広げた人物として評価されていることは言うまでもない。彼の特有のイメージボードによる作品設計や視聴覚的表現、夢を思わせる場面などは、彼の作品を「イメージ演劇」の標準として認識させるものとなった。しかし、よく知られている通り、1989年、

ドイツの劇作家ハイナー・ミュラー(Heiner Müller, 1929-1995)との協働作業を皮切りに、ごく最近の作品に至るまで、彼の作品製作に「必ず」と表現していいほど既存の戯曲が介在している<sup>2</sup>。

「イメージ演劇」の誕生とともに持っていた、既存の文学的演劇ではなく、イメージ、すなわちヴィジュアル(Visual)とアウラ(Aura)によって支配される演劇<sup>3</sup>という定義とは逆に、最近のウィルソン演劇には、文学的要素が付きまとうのである。

しかし、そのような現在のウィルソンの作品は、相変わらず「イメージ演劇」という用語で評価されることが多い。例えば、2009年『クラップの最後のテープ(Krapp's Last tape)』が韓国で上演された時、批評家のベク・ロラはイタリアの批評家Renato PalazziとRossella Battistiによる「ベケットのウィルソンではなく、ウィルソンのベケットとして完璧な反転を成し遂げた」<sup>4</sup>という評価を引用しながら、自身も肯定的な評価を下している。2012年、The Guardianの『クラップの最後のテープ(Krapp's Last tape)』の記事でも、演出家ウィルソンのヴィジュアルデザインとサウンドデザインの素晴らしさを礼賛し、クラップを演じたウィルソン自身の演技について言及している<sup>5</sup>。こうした評価は結局、従来の意味と変わらない「イメージ演劇」という枠組みをそのまま適用したものと言えるだろう。しかし、このような状況は、残念ながら戯曲をベースにした諸作品を戯曲をベースにしない初期のウィルソンの諸作品のように、「イメージ演劇」という用語で同一に評価することが正しいか否かの是非について言及せず、ひたすらヴィジュアル表現だけを強調し

ているのである。

現代の韓国演劇を代表する演出家であるヤン・ジョンウン(1968-)に対しても、しばしば「イメージ演劇」という評価がなされてきた。演劇評論家チャン・ウンスはヤン・ジョンウンについて「イメージ中心の演出で名を固めた演出家」<sup>6</sup>と表現し、イム・イヨンは彼の方式について「舞台をイメージで満ち、イメージをミザンセースに発展させること」<sup>7</sup>と評価している。しかし、彼の作品を「イメージ演劇」と評価するにあたって注意すべき点は、彼の作品のほとんどは戯曲ベースで制作されており、ウィルソンの初期のような反戯曲主義的な作品がほとんどないということである。同じことは、特に、韓国での蜷川幸雄(1935-2016)に対する評価についても、ヤン・ジョンウンと類似している。例えば、ミン・ギョンチャンは蜷川の『ロミオとジュリエット』について、翻訳劇の多様な問題を視聴覚中心の演出美学に置き換え、ダイナミックに表出した<sup>8</sup>と評価し、彼の作品の中の視覚的スペクタクルについても言及している。しかし、蜷川作品もすべてが戯曲ベースの作品であるにもかかわらず、それを「イメージ演劇」と似た意味で理解してよいかどうかは、これまで十分に議論されてきたとはいえない。繰り返しになるが、そもそもイメージ演劇は「反戯曲中心主義的」な作品に対して使われた用語である。したがって、イメージ演劇はテキストとの関係を厳格に分離することで成立する概念であり、芸術表現の特徴と可能性も本来の意味から見いださなければならないことは明らかである。この点を見落として印象的なヴィジュアル表現が

使われていることだけで、「イメージ演劇」という評価を下すことは、ともすれば、語の濫用につながる恐れがある。

周知のように、アーサー・ホルンバーグ(Arthur Holmberg)は、ウィルソンの作品史を4つの時期に区分している。すなわち、第1期を沈黙の時期(1964~1975)、第2期を言語解体の時期(1976~1985)、第3期をテキスト受け入れの時期(1986~1988)、第4期を古典テキスト再解釈の時期(1989~現在)<sup>9</sup>としているのである。このうち戯曲を一切使わずに作品を制作した時期は、第1期と第2期であり、第3期以降は戯曲がベースに作品制作が行われていた時期である。つまり、同じウィルソンの作品といっても、時期によって制作プロセスに違いがあるということである。それにもかかわらず、ホルンバーグでさえ最終的には「イメージ演劇」という用語でウィルソンの作品を包括的に説明してしまったということには疑問が残るのである。

アメリカの前衛演劇を代表する演出家であり、パフォーマンス研究者であるリチャード・シェクナー(Richard Schechner, 1934-)は、『ヒューマニズムの終わり』の中で、創造者という意味の単語を使って、「作品作家(Auteur)」という概念を提示している。

作品作家は、上演テキストと戯曲テキストに対して等しく責任を持つ。作品作家によって書かれたテキストは、他の演出家がそれを利用して新しい作品を作る土台を、容易に提供しない。イプセンやブレヒトが書いた戯曲

なら、誰でも舞台化できる。しかし、ブルーアやウィルソンやフォアマンとなると、それを書いた張本人である彼ら以外に、誰がそれらのテキストを舞台化できるだろうか<sup>10</sup>。

言い換えれば、「作品作家」の作業には高度な固有性が認められるので、他の演出のアプローチを簡単には許さないということである。マランカは彼らの言語テキストについて、「伝統的な戯曲テキストではなく、上演の大まかな展開だけを暗示するシナリオのような前段階のテキスト (pre-text) に過ぎない」<sup>11</sup>と発言した。ウィルソンの初期作でも、このような性質はつきまとう。したがって、私たちはマランカが初めて「イメージ演劇」という用語を用いた時点にもう一度立ち返り、「イメージ演劇」という概念の核心を再探索しなければならぬのではないだろうか。

そのように考えたとき、戯曲ベースの現在のウィルソンの作品を「イメージ演劇」と呼んでもよいだろうか。マランカの地点に立ち返ると、厳密にそうしたウィルソンの作品を「イメージ演劇」と呼んで済ませるのは難しい。これまでに「イメージ演劇的性格を持っている」と婉曲に表現されたり、「イメージ演劇の垂流」と評価された作品は数多く存在した。先にあげたヤン・ジョンウンの評価にしても、「イメージ演劇」の曖昧な定義のせいで、中途半端な批評が絶えなかったというほかはない。例えば、「動き、交感、即興、美術と音楽性が重視される共感覚的なミザンセーン」<sup>12</sup>や「独創的な様式美」が彼の個性的な舞台美学だと評価されながらも、「公演の性格を一言で規

定するのは難しい」<sup>13</sup>という結論に至ったり、「イメージ創造に大きく力を入れたにもかかわらず、劇的な空間のイメージ化に成功できなかった」<sup>14</sup>という曖昧な苦言を受けたりもした。このような評価はヤン・ジョンウンが創造したイメージ性が、それらの上演に依拠している戯曲テキストとの関係性とともに解釈されることが多いからである。しかし、そのことは同時にまた、最近の戯曲ベースのウィルソン作品とヤン・ジョンウンの作業を同一に評価してもよいのだろうかという疑問を呼び覚ますことになる。なぜならウィルソンとヤン・ジョンウンのイメージ実験の違いは、少なくともウィルソンにはある時期には戯曲なしに視覚性を創造したという地点があったことを誰もが知っているからである。演出家としてのキャリアの出発点から、戯曲をもとにしたヤン・ジョンウンや蜷川とは違い、ウィルソンは感覚的なイメージだけを使って演劇作品を作り出したという前提に、私たちはもう少し目を向ける必要がある。このような違いを明確に論じることをできるようになるために、私たちは現時点から戯曲なしに創造されたウィルソンの視覚性の問題を再探索しなければならないのではないだろうか。

「イメージ演劇」の名に本当の意味で値するものと、単なる「イメージ演劇的なもの」との違いはどこにあるのか。ひとまず、そのことを「イメージ演劇」の世界的な基準を立てたウィルソンの初期作品を分析することによって、その意味を明らかにすることに本論文の目的がある。以下、私たちは、ホルンバーグの時期区分による第1期と第2期を中心に分析し、その中でも特に、この二

つの時期の集大成と呼ばれる『浜辺のアインシュタイン』における視覚性の生成過程を検証することを通じて、「戯曲のないイメージ演劇」の芸術表現としての可能性を改めて提示しようと目論んでいる。

## 第1章 戯曲のない時期のウィルソン

前述の通り、戯曲なしに製作されたウィルソンの作品史を2期に分けて説明する。二つの時期は①戯曲なしに制作されたという点、②障害をもった児童との協業、③言語的認知過程を視覚的イメージに還元したという点の三つの共通点を持つ。

「イメージ演劇」の従来の概念に基づいて考えるなら、第1期と第2期の実験性向は同じと考えてもいいだろう。しかし、ホルンバーグはあえて第1期と第2期は視覚的表現法と反言語的性向において異なっている点を強調している。彼は視覚的な表現法について、第1期の視覚性が多かれ少なかれ純真で単純だったなら、第2期ではもっと洗練されて形式的に変化した<sup>15</sup>と評価する。次に、言語に対抗する方法が第1期では「沈黙」と表現されたが、第2期では言語解体への変化をしたと説明する。言い換えれば、言語に対するウィルソンの態度が沈黙という消極的な形態から分解して再配列する積極的な形態に変化したという意味として解釈できる。

このような変化の最初の変数は協働作業員である。ウィルソンの初期の作品について「治療演劇 (Theater of Therapy)」と解釈する場合があるが、これは彼の初期の協働作業員が障害を持つ児童たちだった<sup>16</sup>からである。Bill Simmer は実際に「重要な共同作業員だった聾者のレイモン

ド・アンドリュースと自閉症患者のクリストファー・ノウルズがウィルソンとの協業後、自立性を持つようになり、日常生活が可能になった」<sup>17</sup>とやっている。あるいは、障害児童に対する治療よりも、観客を精神的抑圧から解放しようとした行為から、治療演劇の価値を論じるべきである<sup>18</sup>というアプローチも存在する。しかし、ウィルソンの作業が彼らを一般的なコミュニケーションの世界に導こうとしたというより、逆にウィルソン自身が彼らの特別な認知体系を学ぶことを望んでいたという点で「セラピー的」という解釈は一般化されたのかもしれない。ホルンバーグは協業者たちに対してこのように述べている。

第1期ではウィルソンが言葉を無視したのだとすれば、第2期では、言葉の弱点とおもちゃで遊ぶようにたわむれながら、言葉を脱構築したのである。第1期のミュージックが聾者レイモンドだとすると、第2期ではクリストファー・ノウルズがインスピレーションを与えた。彼は自閉症児で言語を絵のパズルのようにもてあそびながら、思いがけないパターンを作って再配列した<sup>19</sup>。

ウィルソンは1期目の協働作業員であるレイモンド・アンドリュースとの出会いを通じて、初めて一般的なコミュニケーションの認知作用から脱することになった。ウィルソンは彼との作業で彼が耳を通して声を聞くのではなく、体から聞いていることを知った<sup>20</sup>。その後、アンドリュースを通じて得た新しい認知作用は『聾者の視線 (Deafman Glance)』(1970)でゆっくりと静かで誇

張された風景として表現された。第2期の協働作業であるクリストファー・ノウルズの認識システムはウィルソンに言語を物質化した音として認識させた。

特にクリストファーの言葉の使い方に興味があった。[...] 彼は言語を分解し、再び統合していく作業を繰り返す<sup>21</sup>。

ウィルソンは、微粒分子のようなノウルズの言語体系を作品に積極的に活用した。彼の言語体系を図式化するため、動き、表情、絵など多様な方式を使って幾何学的グラフィックに作り上げた。この言語システムは『ヴィクトリア女王への手紙』(1974)の土台となった。

二つ目の変数は、思想的基底の変化である。チュ・ソヒョンは「イメージ演劇の思想的基底をハプニング、パフォーマンスアート、ポストモダンアートのような芸術ジャンルの前衛的な流れから、20世紀初めのアバンギャルド芸術と直接的・間接的な影響関係にある」<sup>22</sup>と見ているが、ホルンバーグは第1期についてシュルレアリスム的な童話のようなものと分析している。第1期は全体的に詩的、叙事的、神話的なイメージで満たされている。このような現象に対してホルンバーグは「純粋さ」に言及しながら、具体的に第1期のスタイルを19世紀の幻想劇場と子供たちの絵と童話になぞらえた<sup>23</sup>。それに比べて第2期の実験はミニマリズムの性向が強かったと言える。この時期にウィルソンは、ミニマリズム的な芸術思想アーティストとの接点が多かった。代表的なものとして『浜辺のアインシュタイン』はミニマリズム

信奉者たちの集団創作品といっても過言ではないほど、形式と構造が単純で簡潔に表現されている。ミニマルな構造について、ベク・ロラは『浜辺のアインシュタイン』を垂直・水平・斜めのイメージに区分し、時間性と空間性、葛藤のような概念と関連付けたりもした<sup>24</sup>。

ウィルソンの初期実験は、一般的言語との分離と含意的イメージの創造のための段階的発展過程だったのである。第1期では「沈黙」と「無視」という形式で、言語を否定したが、第2期のウィルソンは言語的実験に果敢になり、鋭さを増していった。彼は協働作業者との相互作用を通じて発見した新しいコミュニケーションを図る過程で、象徴的な表現方法を誕生させた。この表現方法をマランカは「イメージ演劇の言語」と表現しながら、そこにはダンス、演劇、視覚芸術、音楽、大衆文化、技術、操作された音響、パフォーマンス演技、非西歐式技法などパフォーマンス的の局面が含まれている<sup>25</sup>と説明する。一般的にウィルソンの演劇的言語として取り上げられる舞台技法であるスローモーション、行為の反復性、音楽の物質性、垂直性と水平性などは第1期から少しずつ現れ始めるが、今の形になったのは第2期の実験からである。したがって、ウィルソンの作品をイメージ演劇として解釈可能にする正当性は、初期1、2期に発現したと見るべきである。以上をこれからの議論の前提とした上で、次章では、第1期と第2期のビジュアルイメージの表現方法を分析することを通じて、戯曲なしに創造されたウィルソンの視覚性の特徴を見てみよう。

## 第2章 ウィルソンのイメージ実験—第1期

「多様なイメージを融合して並列させる方法とそれに時間性を付与する方法を探すことに集中」<sup>26</sup>していたウィルソンにとって、アンドリュースとの交流は作品の全体的構図を視覚的に置き換えるきっかけとなった。『聾者の視線』はアンドリュースの内面的世界に存在する幻想の世界を描いた作品<sup>27</sup>であり、儀式のような場面がゆっくりと静かに繰り返されるのが特徴である。

極度に遅い動作で彼女は少年に牛乳を注ぎ、柔らかな動作で少年を刺してテーブルに戻り、ナイフをきれいに拭く。舞台の左側では兄（レイモンド・アンドリュース）がこの事件を目撃して悲鳴をあげる。その儀式（パターン）は幼い少女に繰り返される。また兄が悲鳴をあげる<sup>28</sup>。

『聾者の視線』で最も有名なこの殺人の場面は、一定の行動パターンが静かで穏やかに繰り返される。とはいえ、観客はこの場面で悲劇を感じられない。ただ、行為としての意識と緩慢な行為のなかで分節化される時間性だけを感じるだけである。この場面で殺人という行為は、舞台上で反復的に露出され、倫理的、道徳的意味を喪失している。それは個別的なイメージとして舞台に存在し、こうしたイメージは独立的に舞台に現れては消えることを繰り返すだけである。初期作の反復性についてマランカは永遠な循環と表現し、「ウィルソンの初期作業は永遠な循環というテーマに特別な関心を持っており、従来のドラマ演劇が持っていた

因果論的な構造を排除して一つの連続線を追求している」<sup>29</sup>と述べている。

第1期の視覚性の創造される条件は3つに圧縮できる。第一の条件は、身体イメージにおける、しばしばウィルソンに特有の舞台技法と言われるスローモーションである。ウィルソンは、柔軟で自然なゆっくりした動作を通じて彼らを人格から分離させ、一つの個体、個人として提示<sup>30</sup>し、巨大な絵の中の人物として描いている。上記の『聾者の視線』の殺人イメージの例がこれに該当する。第二条件は象徴的な人物イメージである。第1期のイメージ実験は、象徴的な人物イメージを用いて童話的な心象を具現化した。例えば、ステファン・ブレヒト (Stefan Brecht, 1924-2009) は、『聾者の視線』の象徴的人物イメージについて、イメージ上の人物 (figure)、個人 (an individual)、実在の人 (actual person) の3つの分類に分け、これらは人間の実在の姿を抽象化させ、ある傾向を個体化させた場合であり、実在的態様、生活の多様な次元の実装であると述べている<sup>31</sup>。このうち、イメージ上の人物である魔女、踊る少女、魔術師と個人である少年が次第にイメージ化していき、観念的なイメージとしての役割を遂行する。例えば、魔女と魔術師は生死を超越した存在であり、少女は子供の本質とエネルギーを表す。彼らは対比と並置の構造の中で強く対立し、戯曲のないウィルソンのイメージの塊から、一種の流れと童話的想像力を感じることができるようになっているのである。第三の条件は、色の対比を通じたイメージの対比である。つまり、舞台上のオブジェ、衣装、照明などすべての可視

的なものが色で表現されるウィルソンの含意的イメージの対比を通じてウィルソンは彼に特有の視覚性を導き出しているのである。例えば、『聾者の視線』序幕は生と死という原理的テーマを黒と白、明と暗として表現している。

明るいグレーの照明のもとに灰色の壁、その壁はすき間から灰色のれんがをのぞかせている。床は白で、黒人の女性が背を向けている。[…] 彼女の左側に幼い黒人の少年が白いシャツを着て座っている。少女は白いシーツをかけて寝ている<sup>32</sup>。

白黒の対比的な色合いは否定的、または不完全なイメージを形成する。その後の色味は、緑と赤に変わり、生命のイメージと悪魔的なイメージを対比的に表現する。アンドリュー・ポッターの評価のように、ウィルソンの初期作品は豊かな色感と質感を持ち、『聾者の視線』はそのような色感を基に視覚的發展を構築した作品<sup>33</sup>と言える。

第1期のイメージ実験の収穫は、「イメージ演劇」の絶対的価値である言語からの解放のための様々な試みが行われたことにある。ホルンバーグの表現によると、伝統的な語りの代わりに、各イメージは内面の人生が表現する感性を探求する。ウィルソンは演劇をドラマから叙情詩に変えた。ゆっくりした動きは無我の境に及んだ。そしてこの段階で言語は追放され、沈黙が支配した<sup>34</sup>。この時期のウィルソンは、沈黙という非言語的土台の上に、ゆっくりと凝縮された身体イメージと象徴的人物イメージ、対比される色感を通じて戯曲

を退出させ、視覚的イメージの先行を告げる狼煙を打ち上げたのだと言える。

### 第3章 ウィルソンのイメージ実験—第2期

『浜辺のアインシュタイン』(1976)はウィルソンが最初に歴史的コンテクストを用いた作品であり、人物が持つ普遍的特性を象徴的人物イメージとして使用した。言語からの解放のために彼が選択した方法は「ドラマに代わる象徴的イメージを探ること」である。彼は既存の文学的テキストにイメージを代入していた従来の演劇における演劇方式から脱して、想像力を刺激する「何からのものたち」の塊から象徴的なイメージを探し出すのである。ホルンバーグは「何らかのものたち」について「ウィルソンがひとつに織りあげていく広範囲の異質な視覚的、言語的素材」<sup>35</sup>と説明する。彼は具体的な例としては、「文学テキスト、新聞、オペラ、ポップソング、広告、株式報告書、踊り、歴史、自閉児、過去の巨匠による、または最新の画家たちによる絵画、建築デザイン、タップダンス、葉書など」<sup>36</sup>を挙げている。ウィルソンのイメージ演劇が持つ弁別の特徴は、イメージを構成するプロセスの違いに見いだせる。しかし、このようなプロセスを理解できないまま表面的な表現方式に執着するようになる瞬間、それは「イメージ演劇的なもの」になってしまうのである。代表的な例として、キム・スンヨルはヤン・ジョンウンについて韓国のイメージ演劇の旗手と表現しながらも「毎回古典を採択するが、再解釈する姿勢、あるいは言葉以前の果敢な体の駆使でイメージ演劇の所期の目的を達成している」<sup>37</sup>と評価している。これは先に明らかにしたイメージ生成

のプロセスの上に理解されるべき「イメージ演劇」の弁別点を見過ごした評価と言える。明確にすべき地点は、視覚性を表現する方式ではなく、イメージ生成のプロセスの違いを克服することである。『浜辺のアインシュタイン』には種の進化、19世紀の産業革命、相対性の時代などをアインシュタイン、汽車、宇宙船などの視覚的イメージで象徴している<sup>38</sup>。ホルンバーグは、『浜辺のアインシュタイン』の主要ヴィジュアルモチーフは汽車、裁判、宇宙船であり<sup>39</sup>、[knee play-汽車-法廷-宇宙船]構造的に繰り返されていると分析している。まず、汽車のシーンは、行為者の遅く反復的な動きとオブジェと動線の垂直性と水平性が特徴的である。ホルンバーグはこの場面について、「水平と垂直、対角線の変化と反復、変化、反転のイメージ、人物の無関係性、機械的な行為者、音声の物質性を表現の基盤として使用し、強烈で迫力溢れる雰囲気を作り出す」<sup>40</sup>と評価した。次の法廷シーンでは、初めてアインシュタインを連想させる人物イメージと相対性理論を連想させる舞台イメージが現れる。最後の宇宙船のシーンでは、きらめく光で表現された原子爆発とアインシュタインを象徴する公式が描写された。各場面にアインシュタインを描写するようなイメージがあるが、どれもアインシュタインという具体的な人物を指し示してはいない。ここでウィルソンが提示するイメージは、単に想像力に触れるためのスイッチとして使われるだけで、演出家が観客に周知させようとする意味や解釈を持たないからである。そのことは、解釈に対するウィルソンの価値観に関係性を見出すことができる。

「私は本文についての私の私的な解釈を聴衆に強要したくありません」そして、彼（ウィルソン）は「すべてを理解することにあまり関心がありません、経験もまた一種の理解です」と言っていました<sup>41</sup>。

これに対して、多くの「イメージ演劇的なもの」はイメージを演出家が行う戯曲の解釈を表現するシンボルとして使っている。例えば、ヤン・ジョンウンの『パール・ギュント』は、ペールの幼児的世界を形象化するために、車輪のない三輪車、おむつをつけたトロール、巨大な遊び場のような舞台などの視覚的イメージを利用する<sup>42</sup>。また、『ヴォツェク』では愛の両面性を回転舞台を用いて視覚的に表現したりもしている。ヤン・ジョンウンの視覚的イメージの目的は、最終的に観客を演出家の意図に目を向けさせることである。

『浜辺のアインシュタイン』の中で、ウィルソンは映画、ダンス、造形的オブジェ、オペラなどを横断する。それぞれ異質な分野の統合はウィルソン演劇の性向と評価されている。ホルンバーグは「演劇、バレエ、オペラ、パントマイム、公演芸術、儀式など伝統的な劇的ジャンルを超越する」<sup>43</sup>と表現し、mercurynewsのあるレビューでは「演出は壮観であり、夢のようで興味深く、とんでもなく狂わせると述べ、フリッツ・ラングの映画『メトロポリス』との類似性に言及」<sup>44</sup>している。ベク・ロラはウィルソン演劇の脱ジャンルの、あるいは複合ジャンルの特徴は、「現代の多様な芸術的メディアを演劇言語として利用しようとしたウィルソンの実験精神に関係する」<sup>45</sup>と評価した。



しかし、このような脱ジャンルの性向は、単にイメージ演劇だけに限ったことではない。レーマンによると、「ポストモダン演劇の分類方式として、脱構築の演劇、マルチ・メディア的演劇、復古的で伝統主義的/慣習的演劇、身振りと動きの演劇」<sup>46</sup>などを明示している。それゆえ、「イメージ演劇的なもの」あるいは「イメージ演劇の垂流」と評価されるものは、もう少し広い視線で解釈される必要があるのである。それにもかかわらず、現代演劇で視覚性あるいはイメージに対する評価の帰結が「イメージ演劇」という一つの形式で整理されることは、未熟な判断と呼ばれても仕方がない。ヤン・ジョンウンの演劇が「イメージ演劇」として評価を受け始めたのは、彼の制作期の中で、第3期である『ヴォツェク』、『ペール・ギュント』などの時期である。しかし、彼の作品全体をイメージ演劇として拡大解釈する様相が見られる。キム・スンヨルはヤン・ジョンウンの制作期のうちの第2期に当たる作品である『幻—マクベス』について「言語をミニマルに簡素化する代わりに、リアルな躍動的動作および舞台装置の色感、ライブ音楽などの付随道具が主となり、イメージの氾濫を浮き彫りにした」<sup>47</sup>と評価した。しかし『幻—マクベス』は、韓国的、伝統的なイメージの実験が行われた作品である。彼の評価とは異なり、『幻—マクベス』の視覚性は「イメージ演劇」というよりは「文化相互主義演劇」という評価の方が適しているのである。

## 結論

「イメージ演劇」という用語がマランカによって確立された後にも、ウィルソンの演劇の形は発

展を続けた。1970年代にマランカが定義したイメージ演劇は、当時の文化・芸術環境、芸術家たちの抵抗精神、果敢な実験意識のもとに育った時代の産物であった。彼女は、1970年代は、毎晩、革新的な上演が行われ、新しい演劇、舞踊、音楽、パフォーマンス公演が観客を魅了した<sup>48</sup>と回想する。確かに当時の「イメージ演劇」は新しい芸術を標榜する抵抗の動きであった。しかし、現在の「イメージ演劇」は演劇史の一部として研究されて学習されている「技術的なもの」に転落してしまったことは否めない。マランカの言葉を借りれば、「イメージ演劇」が成し遂げた革新は、オフブロードウェイ、地域の代表的な劇場、ブロードウェイ、オペラハウスなどで上演される新・旧世代の舞台演出、公演様式、デザインの概念に染まっている<sup>49</sup>と表現している。現在になって現れ始めた—あるいは更に早い時期から現れたかもしれない—「イメージ演劇」という用語を使うにあたってのあいまいさは、初期の革新的性向がなくなり、「遺物」として残ってしまったためかもしれない。

当時の主流演劇といわれた「戯曲中心主義演劇」を真っ向から否定する態度、自ら非主流になろうとする精神の現身在ウィルソンの初期演劇だと考えなければならない。「イメージ演劇」という用語の価値を「反戯曲中心主義」あるいは「反言語主義」から求めることも同じ脈絡である。初期のウィルソンの演劇実験は、戯曲から脱するための方法を模索することから始まった。『聾者の視線』に見られるゆっくりと繰り返される身体イメージから感じられる視覚性は、従来、当然視されてき

た戯曲の存在が追放されたことを知らせる儀式の一部のようなものであった。その儀式は、彼の最初の協業者であるレイモンド・アンドリュースからそれぞれの内面にある非論理的童話の存在を認知することを通じて模索されたのである。彼が見せた非論理的童話は、演劇を理解することとして受け入れていた従来の観劇態度を「経験」の対象に変えてしまった。彼は過去の産物として存在する戯曲ではなく、現在の我々の内面に存在する各自の童話に接近することを望んでいた。ウィルソンは、そのアプローチとして、よりゆっくりした行為と反復的で破片的な場面と対比的な色が衝突する視覚的世界を創造した。

まるで内面の意識のような第1期の製作実験は、第2期でより積極的かつ感覚的な形で現れた。第2期の代表作である『浜辺のアインシュタイン』はオペラと言われるが、この意見に反対する者も少なくはない。その理由は、ウィルソンが用いている表現様式の多様性に起因する。第1期の実験の結果物は様々な領域で、新たにあるいは一段階発展した形で表現された。第1期で現れ始めたゆっくりした行為と反復性は『浜辺のアインシュタイン』でルシンダ・チャイルズのミニマルで幾何学的な振り付けと出会い、さらに強烈な視覚性を呼び起こすことになった。第2期は作品を構築する態度にも変化を見せた。個人的で曖昧なものから普遍的なコンテクストのイメージにテーマが移ることになった。例えば、『浜辺のアインシュタイン』はウィルソンの内面世界で浮遊する歴史的な概念、種の進化、産業革命のイメージ、相対性理論、核爆発、大量殺傷などの広範囲なイメージの

結晶体である。しかし、普遍的なイメージを採用するからといって、観客に自分の解釈を求める態度は一切見られない。これはイメージ演劇誕生の理由と同じく、主流演劇が固守していた姿勢、提示されたドラマの意味や解釈を周知させようとする態度から抜け出し、一種の視覚的経験の一環としてアプローチしようとしたためと解釈できる。

「イメージ演劇」と「イメージ演劇的なもの」の違いは、感覚的なイメージを利用して作品のスペクタクルを作ることと、既存の言語ではなく新しい演劇言語を作って疎通しようとする姿勢から探すことができる。前述したように「イメージ演劇」は誕生の時に持っていた革命的価値が消え、ただ表現形式の一部として残ってしまった。現在現れている「イメージ演劇的なもの」は、すでに時代の遺物として残ってしまった「イメージ演劇」の表現様式を踏襲した結果物として見なければならぬ。

以上の議論は、「イメージ演劇」の用語的曖昧さと現代に制作されている「イメージ演劇」あるいは「イメージ演劇的な作品」をめぐる、ごく限定的な議論に過ぎない。現在のウィルソンはもはや戯曲なしに制作した初期のウィルソンではない。これは「イメージ演劇」という用語の定義が下されて以来、基準を立ててきたウィルソンも初期の「イメージ演劇」とはかけ離れていることを示唆している。しかし、シェクナーの主張どおり、「イメージ演劇」という用語は、単に戯曲の有無で区分するのではなく、特定人物で区分しなければならないのなら、ウィルソンの演劇は依然として「イメージ演劇」の標準だと言えるだろう。現

代のイメージ演劇について議論するためには、ウィルソンの制作変化の分岐点となる第3期と第4期、そして現在までの作品まで扱わなければならない。しかし、現在問題視されている「イメージ演劇」という用語の濫用についての論点についての疑問は、初期イメージ演劇の形態を分析することによって若干解消されたものと思われる。今後の課題は、現在ウィルソンの演劇で現れている戯曲ベースの製作方式を「イメージ演劇」の範囲として解釈してよいかどうかについての更なる議論が必要であろう。

- <sup>1</sup> 1977年のボニー・マランカの定義によると、イメージの演劇は既存の言語中心主義的な演劇の原理と形式に対する新しい代案として1970年代に登場した新しい様式の演劇だという。彼女は当時のリー・ブルーア、リチャード・フォアマン、ロバート・ウィルソンの実験作業の中で共通の形式をまとめ、イメージ演劇という概念に最も適した例だと言及した。Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, New York: Drama Book Specialists(Publishers), 1977, p.x.
- <sup>2</sup> 2000年代以降を基準にウィルソンの足跡を見てみると、2005年にヘンリック・イブセンの『ペール・ギュント』を、2007年プレヒトの『三文オペラ』、2008年と2015年にゲーテの『ファウスト』、2009年にシェイクスピアの『ソネット集』とベケットの『クラップの最後のテープ』を公演するが、これはウィルソンの演劇にとって重要なポイントだったテキストとの関係が「決別」から「共存」へと変化したことを示している。
- <sup>3</sup> Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1977, p. ix.
- <sup>4</sup> 백로라(ベク・ロラ), 「윌슨과 베케트의 ‘크라프’ - 로버트 윌슨, 《크라프의 마지막 테이프(Krapp's Last Tape)》」 연극평론 Vol.58, 2010, 41p. (「ウィルソンとベケットの『クラップ』-ロバート・ウィルソン, 『クラップの最後のテープ (Krapp's Last Tape)』」, 演劇評論 Vol.58, 2010, p. 41.)
- <sup>5</sup> <https://www.theguardian.com/stage/2012/aug/26/krapps-last-tape-review> (2021年7月4日閲覧)

- <sup>6</sup> 장은수(チャン・ウンス), 「연극보다 더 연극적인 오페라<보체크>-그 대비적 이미지의 극적 효과」, 연극평론 Vol.46, 2007, 158p. (「演劇よりも演劇的なオペラ<ヴォツェク>-その対比的イメージの劇的効果」, 演劇評論 Vol.46, 2007, p.158.)
- <sup>7</sup> 임이연(イム・イヨン), 「양정웅과 스티븐 그린 블랫: 애도극으로 『햄릿』 읽기」, 고전 르네상스 영문학 Vol.25 No.2, 2016, p.160. (「ヤン・ジョンウンとスティーブン・グリーンブラット:哀悼劇で『ハムレット』を読む」, 古典・ルネサンス英文学 Vol.25 No.2, 2016, p.160.)
- <sup>8</sup> 민경찬, 조준희(ミン・ギョンチャン、ジョジュンヒ), 「나아가와 유키오의 <로미오와 줄리엣> 시노그래피 연구」, 기초조형학연구 Vol.19 No.5, 2018, p.215. (「蜷川幸雄の『ロミオとジュリエット』セノグラフィー研究」, 基礎造形学研究 Vol.19 No.5, 2018, p.215.)
- <sup>9</sup> Arthur Holmberg, *The Theater of Robert Wilson*, New York: Cambridge University Press, 1996, p.1-44.
- <sup>10</sup> Richard Schechner, *The End of Humanism: Writing on Performance*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982, 31p
- <sup>11</sup> Bonnie Marranca, p.x-xi
- <sup>12</sup> 장은수(チャン・ウンス), 「공감각적 미장센의 글로벌 무대미학: 연출가 양정웅」, 한국연극학 Vol.1 No.48, 2012, p.380. (「共感覚的なミザンセースのグローバル舞台美学:演出家ヤン・ジョンウン」, 韓国演劇学 Vol.1 No.48, 2012, p.380.)
- <sup>13</sup> 장은수(チャン・ウンス), 「연극보다 더 연극적인 오페라<보체크>-그 대비적 이미지의 극적 효과」, 연극평론 Vol.53, 2009, 152p. (「演劇よりも演劇的なオペラ<ヴォツェク>-その対比的イメージの劇的効果」, p.164.)
- <sup>14</sup> 권경희(クオン・ギョンヒ), 「이미지로 끌어낸 자아 찾기, 그 명쾌함과 단순함-<페르귄트>」, 연극평론 Vol.53, 2009, 152p. (「イメージで引き出した自我探し、その明快さと単純さ-<ペール・ギュント>」, 演劇評論 Vol.53, 2009, p.152.)
- <sup>15</sup> Arthur Holmberg, p.9.
- <sup>16</sup> ウィルソンのセラピー性向について様々な意見があるが、その中でクリストファー・インネスは『Holy Theatre』で観客を自分の内面世界に導く行為を一種のドラマ治療(Drama Therapy)と解釈している。Christopher D. Innes, *Holy*

- Theatre* New York: Cambridge University Press, 1981, p.244-245.
- <sup>17</sup> Bill Simmer, *Robert Wilson and Therapy*, The Drama Review Vol.20, No.1. 1976, p.109.
- <sup>18</sup> 유림(ユ・リム), 이미지의 연극 공연 텍스트 창출 방법에 대한 연구: 로버트 윌슨(Robert Wilson), 리차드 포먼(Richard Foreman), 리 브루어(Lee Breuer)의 공연 작품들을 중심으로, 중앙대학교원: 연극학과연극학전공 석사, 2000, p.50. (「イメージ의演劇公演テキストの創出方法に関する研究: ロバート・ウィルソン(Robert Wilson)、リチャード・フォアマン(Richard Foreman)、リー・ブルーア(Lee Breuer)の公演作品を中心に」、中央大学大学院: 演劇学科演劇学専攻修士、2000、p. 50。)
- <sup>19</sup> Arthur Holmberg, p.9.
- <sup>20</sup> 유림(ユ・リム)、上同、p. 49.
- <sup>21</sup> Arthur Holmberg, p.4.
- <sup>22</sup> Bill Simmer, p.59.
- <sup>23</sup> 주소형(ジュ・ソヒョン), 「이미지 연극(The Theater of Images)에 대해서」, Performance & Theory (21), 2006, p.76. (「이미지演劇(The Theater of Images)について」、Performance & Theory (21)、2006、p. 76。)
- <sup>24</sup> Arthur Holmberg, p.9.
- <sup>25</sup> Bonnie Marranca, 김・송기영(김・ソンギョヌ)訳, 「20世紀末のアバンギャルド: 이미지演劇は反텍스트演劇ではない」、PAF: the performing arts & film review Vol. -No. 71、2010、p. 105.
- <sup>26</sup> Arthur Holmberg, p.4-5.
- <sup>27</sup> Arthur Holmberg, p.187.
- <sup>28</sup> Arthur Holmberg, p.4.
- <sup>29</sup> Bonnie Marranca, p.96.
- <sup>30</sup> Stefan Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, New York: Shurkamp, 1978, p.124-125.
- <sup>31</sup> Stefan Brecht, p.119-121.
- <sup>32</sup> 김승열(김・スン요르), 한국연극에서의 양정웅과 극단 '여행자'의 독자성, Performance & Theory (14), 2004, p.156. (「韓国演劇でのヤン・ジョンウンと劇団「ヨヘンジャ」の独自性 - 이미지의氾濫がもたらした新しい演劇の流れ」、Performance & Theory (14)、2004、p. 156。)
- <sup>33</sup> Laurence, Shyer, *Robert Wilson and his collaborators*, The sarabande Press, 1989, p.161.
- <sup>34</sup> Arthur Holmberg, p.9.
- <sup>35</sup> Arthur Holmberg, p.19-20.
- <sup>36</sup> Arthur Holmberg, p.156.
- <sup>37</sup> Arthur Holmberg, p.14.
- <sup>38</sup> Arthur Holmberg, p.18.
- <sup>39</sup> Arthur Holmberg, p.12.
- <sup>40</sup> KELD HYLDIG, *The Mystery of the Self: ROBERT WILSON'S STAGING OF PEER GYNT*, University of Bergen, 2019, p.47.
- <sup>41</sup> 박연숙(박・요ンス), 「[페르귄트] 유아적 자아의 도피와 공허의 수용」, Performance & Theory Vol.-No.48, 2012, 368p. (「『페르귄트』 유아적 자아의 도피와 공허의 수용」, Performance & Theory Vol.-No. 48、2012、p. 368。)
- <sup>42</sup> Arthur Holmberg, p.8.
- <sup>43</sup> Arthur Holmberg, p.1.
- <sup>44</sup> <https://www.mercurynews.com/2012/10/27/review-philip-glass-and-robert-wilsons-wondrous-exhausting-einstein-on-the-beach/> (2021년 7월 10일)
- <sup>45</sup> 백로라(백・로라), 「로버트 윌슨 연극에 나타난 이미지의 구조와 지향성 - 해변 위의 아인슈타인과 햄릿머신을 중심으로 -」, 한국연극학 Vol.0 No.25, 2005, p.40. (「로버트・윌슨演劇に現れたイメージの構造と指向性 - 『浜辺のアインシュタイン』と『ハムレットマシン』を中心に」、韓国演劇학 Vol.0 No. 25、2005、p. 40。)
- <sup>46</sup> Hans-Thies Lehmann, 谷川道子外5人訳, 『ポスト드라마演劇』, 同学社, 2002, p. 26.
- <sup>47</sup> 김승열(김・スン요르), 上同, p. 159.
- <sup>48</sup> Bonnie Marranca, 김・송기영(김・ソンギョヌ)訳, p. 98.
- <sup>49</sup> Bonnie Marranca, 김・송기영(김・ソンギョヌ)訳, p. 98.

#### 参考文献

#### 書籍(海外)

1. Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, New York: Drama Book Specialists(Publishers), 1977
2. Stefan Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, New York: Shurkamp, 1978
3. Christopher D. Innes, *Holy Theatre* New York: Cambridge University Press, 1981
4. Richard Schechner, *The End of Humanism: Writings on Performance*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982
5. Laurence, Shyer, *Robert Wilson and his collaborators*, The sarabande Press, 1989
6. Arthur Holmberg, *The Theater of Robert Wilson*, New York: Cambridge University Press, 1996

## 書籍(国内)

1. Hans-Thies Lehmann, 谷川道子外5人訳、『ポスト  
ドラマ演劇』、同学社、2002

## 論文

1. Bill Simmer, Robert Wilson and Therapy, The  
Drama Review Vol.20, No.1. 1976
2. 유림(ユ・リム), 이미지의 연극 공연 텍스트 창출  
방법에 대한 연구: 로버트 윌슨(Robert Wilson),  
리처드 포먼(Richard Foreman), 리 브루어(Lee  
Breuer)의 공연 작품들을 중심으로, 중앙대학학  
원: 연극학과연극학전공 석사, 2000, p.50.(「イ  
メージの演劇公演テキストの創出方法に関する研究:  
ロバート・ウィルソン(Robert Wilson)、リチャード  
・フォアマン(Richard Foreman)、リー・ブルーア  
(Lee Breuer)の公演作品を中心に」、中央大学大学  
院:演劇学科演劇学専攻修士、2000)
3. 김승열(キム・スンヨル), 한국연극에서의 양정웅과  
극단 '여행자'의 독자성, Performance & Theory  
(14), 2004, p.156. (「韓国演劇でのヤン・ジョンウン  
と劇団「ヨヘンジャ」の独自性 - イメージの氾濫も  
たらした新しい演劇の流れ」、Performance & Theory  
(14)、2004)
4. 백로라(ベク・ロラ), 「로버트 윌슨 연극에 나타난  
이미지의 구조와 지향성 - 해변 위의 아인슈타인 과  
햄릿머신을 중심으로 -」, 한국연극학 Vol.0 No.25,  
2005, p. 40. (「로버트・윌슨演劇に現れたイ  
メージの構造と指向性 - 『浜辺のアインシュタイン』  
と『ハムレットマシン』を中心に」、韓国演劇学  
Vol.0 No.25、2005)
5. 주소형(ジュ・ソヒョン), 「이미지 연극(The  
Theater of Images)에 대해서」, Performance &  
Theory(21), 2006, p. 76. (「이미지演劇(The  
Theater of Images)について」、Performance &  
Theory(21)、2006)
6. 장은수(チャン・ウンス), 「연극보다 더 연극적인  
오페라<보체크>-그 대비적 이미지의 극적 효과」,  
연극평론 Vol.46, 2007, 158p.(「演劇よりも演劇  
的なオペラ<ヴォツェク>-その対比的イメージの劇  
的效果」、演劇評論Vol.46、2007)
7. 권경희(クオン・ギョンヒ), 「이미지로 끌어낸 자아  
찾기, 그 명쾌함과 단순함-<페르킨트>」, 연극  
평론 Vol. 53, 2009, 152p. (「이미지로引き出し  
た自我探し、その明快さと単純さ-<パール・ギン  
ト>」, 演劇評論Vol.53、2009)
8. 백로라(ベク・ロラ), 「윌슨과 베케트의 '크라프'  
-로버트 윌슨, <<크라프의 마지막 테이프(Krapp's

- s Last Tape)>」 연극평론Vol.58,2010, 41p.  
(「ウィルソンとベケットの『クラップ』-ロバート  
・ウィルソン、『クラップの最後のテープ (Krapp's  
Last Tape) 』」、演劇評論 Vol.58、2010)
9. Bonnie Marranca, 김・송기영(キム・ソンギョヌ)訳, 「20世紀末  
のアバンギャルド・イメージ演劇は反テキスト演劇  
ではない」、PAF: the performing arts & film  
reviewVol.-No.71、2010
  10. 장은수(チャン・ウンス), 「공감각적 미장센의 글로  
벌 무대미학: 연출가 양정웅」, 한국연극학Vol.1  
No.48, 2012, p.380.(「共感覚的なミザンセーヌ  
のグローバル舞台美学:演出家ヤン・ジョンウン」、  
韓国演劇学Vol.1No.48、2012)
  11. 박연숙(パク・ヨンスク), 「[페르킨트] 유아적 자  
아의 도피와 공허의 수용」, Performance & Th  
eory Vol.-No.48, 2012, 368p. (「『パール・  
ギント』 幼兒的自我的逃避と空虚の受容」、Per  
formance & Theory Vol.-No.48、2012)
  12. 임이연(임・이연), 「양정웅과 스티븐 그린블  
랏: 애도극으로 『햄릿』 읽기」, 고전 르네상스 영  
문학Vol.25 No.2, 2016, p.160.(「ヤン・ジョン  
ウンとスティーブン・グリーンブラット:哀悼劇で  
『ハムレット』を読む」、古典・ルネサンス英文学  
Vol.25 No.2、2016)
  13. Bonnie Marranca, 김・송기영(キム・ソンギョヌ)訳, 「이미지  
演劇의浮き彫りとテキスト性」,  
The Performing Arts & Film Review 23(3)、2017
  14. 민경찬, 조준희(민・ギョン찬, 조준현  
ヒ), 「나나가와 유키오의 <로미오와 줄리엣> 시노  
그래피 연구」, 기초조형학연구  
Vol.19 No.5, 2018, p.215. (「蜷川幸雄の『ロミ  
オとジュリエット』セノグラフィー研究」、基礎造  
形学研究 Vol.19 No.5、2018)
  15. KELD HYLDIG, The Mystery of the Self : ROBERT  
WILSON' S STAGING OF PEER GYNT, University of  
Bergen, 2019

## 인터넷記事

1. [https://www.theguardian.com/stage/2012/aug/26/  
krapps-last-tape-review](https://www.theguardian.com/stage/2012/aug/26/krapps-last-tape-review) (2021年7月4日閲覧)
2. [https://www.mercurynews.com/2012/10/27/review-  
philip-glass-and-robert-wilsons-wondrous-  
exhausting-einstein-on-the-beach/](https://www.mercurynews.com/2012/10/27/review-philip-glass-and-robert-wilsons-wondrous-exhausting-einstein-on-the-beach/) (2021年7月10  
日)

## **Robert Wilson's Experiment in Images and the Visibility of Contemporary Theatre - Focused on <Einstein on the Beach>**

PARK HANA

The purpose of this study is to examine the intrinsic value of the term 'Theatre of Images' used to evaluate various contemporary theater productions. The term 'Theatre of Images' coined by Bonnie Marranca, an art critic in performing arts during the 1970s, is the generic term defining theatrical dispositions of three directors — Robert Wilson, Richard Foreman, and Lee Breuer. The works of Wilson, Foreman, and Breuer represent the climactic point of a movement in image-oriented theatre as the symbolic mainstream play that extends to a novel theatrical style through innovative measures of incorporating independent visual images in the work. Hence, the revolutionary value in the emergence of the Theatre of Images is intended to be derived from the new style. However, ironically, it is an undeniable truth that the works of Robert Wilson who achieved the Theatre of Images on a global spectrum abandon the revolutionary value.

The play is so frequently incorporated in Wilson's production that it had become essential in the collaborative work with a German playwright Heiner Müller in 1989 to the recent works. The pursuit of Wilson voids the considerations of Theatre of Images as it is conventionally understood in terms of development in literature theatre. Nonetheless, the recent works of Wilson are as ever assessed with the term 'Theatre of Images'.

The transformation of Wilson's production has resulted in the reexamination of the abuse of the term, 'Theatre of Images', as there is a myriad of play-based productions being criticized as 'Theatre of Images-like' or 'imitation of Theatre of Images'. Identified as the epitome of Theatre of Images, Wilson's production is ingrained with the transition that provokes a question of which the application of the term 'Theatre of Images' for Wilson's work is debatable.

The discussion unveils based on the premise of which the origin of theatrical experiment marks the distinction between the works euphemistically criticized as 'Theatre of Images-like' and the works of Wilson. With the accomplishment of producing a performance of work devoid of play but only using creative images, Wilson has greatly inspired contemporary theatre until now. The analysis on the visibility of Robert Wilson is focused on the first and second stages of production distinguished by Arthur Holmberg, especially through a profound examination of the creative process on the visibility of <Einstein on the Beach>, known as the integration of two stages, to suggest the possibility of manifesting artistic expression from the 'Theatre of Images devoid of play'.