

[シンポジウム報告]

タデウシュ・カントル生誕 100 周年記念展  
「死の劇場——カントルへのオマージュ」シンポジウム Part2  
「カントルと各文化圏における文学・演劇」

日時：2015 年 11 月 14 日（土）

会場：京都市立芸術大学ギャラリー @KCUA

主催：京都市立芸術大学

共催：ポーランド広報文化センター、Culture.pl、日本スラヴ学研究会

協力：クリコテカ、タデウシュ・カントル財団

後援：ポーランド共和国大使館、日本ポーランド協会関西センター、NPO 法人フォーラム・ポーランド組織委員会

司会：加須屋明子

加藤有子「カントルとヴィトカツィ——ヴィトカツィ原作作品をめぐって」

伊藤 愉「メイエルホリドとカントル」

福田桃子「カントルとフランス現代演劇——ジョエル・ポムラを中心に」

井上暁子「カントルとドイツ・バウハウスの関係」

丹羽良徳（出展作家）「関係ないけれども、ドイツで湖に落ちた時の話」

全体討論

20 世紀演劇を代表するポーランドのタデウシュ・カントル（1915-1990）生誕 100 周年を記念する展覧会「死の劇場——カントルへのオマージュ」（企画・加須屋明子、京都市立芸術大学ギャラリー@KCUA）が 10 月 10 日から 11 月 15 日まで京都市立芸術大学ギャラリーで開かれた。私たちは、カントルの「死の劇場」から何を受け継ぎ、次の世代へと伝えてゆけるのか——こうした問いに答えるために、展覧会ではカントルに加え、ポーランドから 4 名、日本から 3 名 1 グループを交えながら、カントルの現代的な解釈、継承を立体的に構成しようと試みた。またカントルの活動紹介については、日本国内個人蔵のカントル作素描 9 点のほか、1975 年『死の教室』のクシシュトフォリ（クラクフ）での初演時のポスターや、1990 年パルコ劇場での公演ポスターを展覧会に出品。また、フォクサル画廊（ワルシャワ）所蔵のカントルの演劇『死の教室』、『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』やハブニング『手紙』、『レンブラントの解剖学レッスン』の記録画像、カントルの芸術に関する記録保存施設であるクリコテカ制作のカントル紹介映像なども会場にて紹介したほか、2 回の関連シン

ポジウムや『死の教室』、クリコタージュ『こぞの雪はいずこ』、『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』、『くたばれ！芸術家』、『ここには二度と戻らない』、『今日は私の誕生日』記録DVDの上映会も実施。また建築家、松島潤平により、カントルの世界をイメージした会場構成を実現し、カントルの現代的解釈に迫った。(加須屋明子)

シンポジウム Part 1 「カントルの受容とその今日的継承」(10月10日)では、ポーランドから来日した演劇研究者、クリコ2の元俳優、展覧会出展作家などが、それぞれ現代ポーランド演劇とカントル、カントルの美術作品の受容と継承、同時代的反響、カントルのとも言える自作品について語った。

シンポジウム Part 2 「カントルと各文化圏における文学・演劇」は、日本の研究者と作家による、各言語圏の文学・演劇とカントルをめぐるシンポジウムである。カントル生誕100周年に先立ち、2014年から東京と京都を中心にカントルをめぐる研究会、シンポジウムや作品の上映会が頻繁に行われた。登壇者の多くはカントルを同時代的に受容した世代であり、カントルの与えた衝撃、影響の大きさや同時代的受容を知ることができた。その一方、カントルとその作品が神話化、神格化される傾向もあるように筆者は感じた。今回は、カントルがポーランドや日本以外の地域で現在どのように受容されているのか、カントルの作品にポーランドやその他の文化圏の作品がどのように関係しているのか、という観点から、同時代的に経験していないながらもカントルに注目していた文学、演劇専門家が報告を行った。

ポーランド両大戦間期文学専門の加藤は、ヴィトカツィ、すなわちスタニスワフ・イグナツィ・ヴィトキューヴィチの戯曲とカントルの関係について、『死の教室』とその原作であるヴィトカツィの戯曲「脳腫瘍氏」を照合しつつ論じた。ロシア演劇史、ロシア文化史を専門とする伊藤氏は、カントルの『今日は私の誕生日』に潜むメイエルホリドへの参照を浮かび上がらせ、演劇史に照らして背景を明らかにしたうえで、「歴史」、「芸術家」をキーワードに解釈した。プルーストを中心としたフランス小説と演劇専門の福田氏は、最初にフランス演劇の特徴を示し、現代フランス演劇界を代表する劇作家ジョエル・ポムラの作品を紹介した。そして、2008年のポムラの『ピノキオ』に見られるカントル的な要素(人形、教室、観客と俳優の関係性等)を検討した。ドイツ・ポーランド国境地帯の文学を専門とする井上氏は、カントルの学生時代の作『タンタジルの死』と1987年『愛と死の機械』で使われる人形について、ドイツのバウハウスとの関係から論じた。展覧会出展作家の丹羽氏は、出展中の自身の作品(国会前の反原発デモを逆走し、そのまま富士山頂に上るパフォーマンスのビデオ作品。撮影は報告者の伊藤)のほか、自作について、共産党をめぐるシリーズからゴミの山に命名する近作、最新作の直島でのプロジェクトなどを映像を交えつつ紹介した。

各報告に対し、展覧会と関連イベントの企画者である加須屋氏から、的確なコメントと質問が寄せられた。特にカントルとの影響関係について、本質的な問いが多く投げかけられ、報告の補足となるようなやり取りが展開された。最終討議ではさらに会場からの質問も踏まえ、全体の報告のキーワードとなった「影響」や作家の創作法など多岐にわたる議論が行われた。

なぜカントルがすごいのか、天才とまで言われるのか、「すごい」という一言で片付けられるものを分節化し、より丁寧言語化する作業の一つとして立案したシンポジウムであった。その難しさを再確認しつつも、確かな成果はあったように思う。

本シンポジウムの報告原稿や討議は、カントル生誕 100 周年記念事業報告書に収録予定である。(加藤有子)

## カントルとヴィトカツィ——ヴィトカツィ原作作品をめぐって

加藤 有子

1955年にクラクフで演劇集団クリコ2を立ち上げたカントルは、代表作となる1975年の『死の教室』(Umarła klasa)まで、同作を含めて七作品にポーランドの両大戦間期の作家、画家であるスタニスワフ・イグナツィ・ヴィトキューヴィチ(1885-1939)、通称ヴィトカツィの戯曲を使った。『死の教室』以外の六作品は、タイトルも原作を踏襲している。しかし、「自律的演劇」を掲げたカントルは、ヴィトカツィを上演するのではなく、「戯れ」(gry z Witkacem)るのだと強調し、ヴィトカツィの戯曲を参照して自作を読むことを拒む発言をしている。このような自作に対するカントルの解説は読みの方向を規定し、ヴィトカツィの原作と積極的に対比する研究は少ない。

本発表では作者カントルの意図や言葉を一度保留し、ヴィトカツィの戯曲「脳腫瘍氏」を通してカントルの『死の教室』を読み直す。改めて照合すると、俳優のセリフの多くがヴィトカツィのこの戯曲からの一字一句たがわぬ引用であることがわかる。さらに、俳優のセリフを基準にすると、『死の教室』は、舞台装置を同じくしながら、「脳腫瘍氏」のテキストのみで構成された部分と、老人たちが幼年期に通った学校の教室に戻る場面の二つの世界を交互に切り替えて構成されていることが見えてくる。本発表では『死の教室』に二度登場する機械仕掛けの自動ゆりかごに着目する。「脳腫瘍氏」と比較すると、ゆりかごをめぐる場面が同戯曲における息子イジドゥルの生誕から死、すなわち母親によって窓から投げ捨てられて死ぬまでの物語に対応して作

られていることがわかる。

さらに、ゆりかごの場面では東欧ユダヤ人の民衆言語であるイディッシュ語の子守唄が歌われることに注目したい。「脳腫瘍氏」からの一字一句たがわぬ正確な引用を貫く『死の教室』において、カントルが唯一、書き換えているのがこの子守唄だ。原作では有名なポーランド語の子猫の子守唄であった。ナウコフスカ『メダリオン』のように、戦後のポーランド文学において、窓から子供を投げ捨てるイメージがワルシャワ・ゲットー蜂起のイメージとして知られていたこと、イディッシュ語の子守唄を歌う女性を人々が輪になって囲み、通り過ぎざまに足蹴にしたり、唾を吐く身振りをすることなどを考え合わせると、『死の教室』のゆりかごの場面において、カントルは原テキストに第二次世界大戦中のユダヤ人とホロコーストの物語を重ね書きしているという読みが成り立つ。

## メイエルホリドとカントル

伊藤 愉

1991年1月、カントルの死からおよそ一ヶ月後に上演された『今日は私の誕生日』にはメイエルホリドが登場する。第5場、秘密警察のような三人組の男によって拷問されるメイエルホリド、背景にはロシア赤軍の軍歌であるポーリュシユカ・ポーレが流れ、スピーカーからはメイエルホリドの言葉が流れる。この言葉は、メイエルホリドが1939年に逮捕され、拷問を受け、日本を含む各国のスパイであるとの自白を強要され、まさに銃殺されようとしている時期にソ連人民委員会議長のV・モロトフへ宛てた手紙だった。

1940年2月、粛清によって命を絶たれたメイエルホリドの名は、その後、人々の「記憶」には彼は残っていたが、公に口にするのはタブーとなった。メイエルホリドが公的に名誉回復されるのは、1955年11月である。しかしそれでも、メイエルホリド個人のその死に関する情報は詳らかにならなかった。それが、ソ連崩壊直前の1989年、『演劇生活』誌上の第5号でこの詳細が報じられ、メイエルホリドの粛清の詳細が初めて明らかになる。カントルの『今日は私の誕生日』でのメイエルホリドのテキストはこの時のものだった。このように歴史に帰ってきたメイエルホリドをカントルは召喚したのだった。

ヤン・コットは、カントルの演劇を「本質の演劇」と呼び、「本質とは、我々のうちであとに残るもののことである」と言う。「本質とは、偶然と、そこには選択があ

るといふ錯覚とを払拭された人間のドラマである。本質とは痕跡である」と。そして、そこにシェイクスピアの『マクベス』における戦いの終わった戦場から使者がやってくる場面を重ね合わせている。「『あの血みどろの男は何者だ？ あの様子なら反乱軍の動静もよく知っていよう。新しい情報がきけるかもしれぬ』。半裸で全身血まみれのこの使者は、姓も名も持たない無名戦士であり、歴史の本質そのものである。そうした本質を私はカントルの演劇に見るのだ」。

ヤン・コットが言う歴史の本質とは、『今日は私の誕生日』のメイエルホリドそのものである。メイエルホリドが処刑された1940年、カントルは、ナチスによって占領されたクラコフのアトリエで、最初の稽古を始めていた。全体主義体制における、芸術家の自立性、それを目指す芸術家の運命といったものが、カントルによるメイエルホリドの描写から読み取れる。メイエルホリドの言葉に刻まれた肅清の痕跡は、メイエルホリド個人の傷跡であると同時に、自立的な芸術家、というある一つの形象の歴史的な傷跡でもある。

## カントルとフランス現代演劇——ジョエル・ポムラを中心に

福田桃子

テキスト中心主義・エリート志向が根強く、カントルのような横断的な演劇が生まれにくいフランスにおいて、ジョエル・ポムラ Joël Pommerat (1963-) は特異な位置を占める演劇人である。2008年にパリ・オデオン座で初演された寓話劇『ピノキオ』には『死の教室』を連想させる教室があり、照明と舞台設計を担当するエリック・ソワイエもカントルの名に言及している。『ピノキオ』に偏在する暴力・死のテーマ、白塗りの顔で登場する俳優の姿などは、死のイメージと笑いが共存するカントルの世界にも通じているだろうか。

ポムラの教室では、観客である子供たちとの関係が重要である。殺し屋たちに首をつられて瀕死のピノキオを助けた妖精は、学校で一生涯懸命勉強すれば本物の少年にしてあげると約束する。そして教室の場に移る直前、白塗りの司会者が客席の子供たちに「石ころは花になれるか」「ピノキオは先生に怒られたときに口答えせずにいられるか」などと問いかけ、答えさせることで、教師と生徒のような関係が築かれる。場が教室になると、ピノキオと、6体の人形、そして悪童役の俳優が着席していて、司会者は上着を羽織り、教師に姿を変える。ある提出課題に憤る教師に対し、舞台上の生徒たちからは何の反応もないが、客席の子供たちの笑い声が聞こえてくる。気を取

り直してピノキオを褒める教師を、前述の課題の主である悪童が挑発し、しまいには踊り出す。舞台上の生徒たちの沈黙とは対照的に客席の子供たちの嬌声が響き、劇場全体がひとつの教室になるかのようだ。

一見類似しているかに見えたカントルとポムラの教室は、かえってその作風の違いを際立たせている。宗教性、反復、儀式的な要素が印象にのこる『死の教室』に対し、『ピノキオ』は客席の子供たちを教室に参加させつつ、ピノキオと同じように人生をはじめの彼らを祝福しているかのようなやさしい明るさをたたえている。

## カントルとドイツ・バウハウスの関係

井上 暁子

カントルは、クラクフ美大アカデミー在学中ドイツ・バウハウスに傾倒し、その影響のもとに舞台『タンタジルの死』（1938）を制作し上演した。この舞台の原作は、ベルギーの詩人・戯曲家メーテルリンクによる「マリオネットの三部作」（1894）のひとつである。

カントルによる『タンタジルの死』は、上演から約50年後、『愛と死の機械』（1987）という二部構成の舞台の前半に据えられ、蘇った。『タンタジルの死』の記録映像が残っていないため、それがどこまで「復元」と呼べるのかは不明だが、本報告では、『愛と死の機械』の記録映像から、登場人物や自動機械の造形と動きの特徴を明らかにし、カントルとドイツ・バウハウスの関係について考察した。

第一部で目を引くのは、マリオネットで表される登場人物である。死に神＝女王に仕える「三人の侍女」は三体の巨大な自動機械として表され、タンタジルや姉は、針金と木片から成る簡素な作りの手動機械で表される。これらの自動・手動機械の造形や動きには、ドイツ・バウハウスの「メカニック・キャバレー」や「棒のダンス」の影響だけでなく、キリスト降誕祭を模したポーランドの伝統的なミニチュア人形劇「ショプカ」の影響が指摘されている。

ドイツ・バウハウスに加えて「ショプカ」の影響が指摘される主な理由は、手動機械を操る役者の身体が舞台上で果たす役割にある。それは、ドイツ・バウハウスとカントルの舞台の決定的な違いともいえる。前者において、役者やダンサーは固有の身体としてではなく、舞台空間独自の法則や可能性を探求するために存在しているのに対し、カントルの舞台において、役者は台詞を述べ、手動で機械を操る。彼らの操る手動機械は、三体の巨大な自動機械とは異なり、大きさや作りに明らかな違いがあ

り、役者の固有性や身体性の代替となっている。

第二部では、ドイツ・パウハウスが追求した抽象はその終焉を宣告され、機械だけが「象徴化」の道具となる。その端的な例は、舞台中央に据えられた円形のレーン（「愛と死の機械」）と、『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』などでおなじみのメランコリックな音楽（その合間には時折、足を踏み鳴らすような響きが入り混じる）にあわせて、その上を回転するタンタジルと婚約者の葬列／婚礼である。しかし、本舞台は、「死」を免れえぬ運命の歯車に象徴させることでは終わらない。舞台撤収を指示する声とともに、黒い布で梱包された物体が舞台中央部に運び込まれ、祭壇のごとく据えられた二本の蠟燭の間に横たえられるが、その覆いはカントルの手ではぎとられ、そこから女の足が露わになる。そもそもカントルの舞台において、「死」は第一次世界大戦の記憶と結びついていた。機械化・大量破壊兵器の使用により、個々の死者の身体性や固有性が破壊される一方で、「国家のための尊い犠牲」という意味づけが過剰に行われたのが第一次世界大戦だったとすれば、カントルは「象徴化された死」にもう一度、固有性・身体性を取り戻させることで、「機械化が行き着く先の死」を描いたと言える。