

カントルの宇宙におけるオブジェ、マネキン、俳優たち

マウゴジャータ・ジェヴルスカ

(Małgorzata Dziewulska)

翻訳：関口時正

タデウシュ・カントル生誕100周年記念レクチャー

(第6回タデウシュ・カントル研究会)

日時：2015年4月12日(日)午後3時~4時半

場所：京都市美術館 PARASOPHIA ルーム

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

後援：PARASOPHIA 京都国際現代芸術祭

1 『死の教室』の記録映画について

今日ここで上映される映画は、『死の教室』1975年初演当時のヴァージョンの公演を記録したものである。そこでは演劇的イベントが映画の言語に翻訳されている。舞台を映画によって記録する時、何を撮るか、画面をどう構成するか、どのようなリズムでモンタージュするかといった事柄によって、誰が表現主体なのかという問題は——原則としてほとんど変化はないとしても——より複雑にならざるをえない。初演後まもなく『死の教室』を目にしたアンジェイ・ヴァイダにとって、この作品は、それまで彼がポーランド演劇として見てきたすべてを超えるもののように思われた。当時彼は映画『大理石の男』の撮影中だった。すぐれた撮影監督のエドヴァルト・クウォシンスキ [Edward Kłosiński] をはじめ、その頃のポーランドとしては例外的にプロフェッショナルな制作チームに恵まれ、滅多なことでは手に入らないカラーフィルムも自由に使えた。たまたまその撮影作業に数日の空きができるということになり、じゃあ、すぐにクラクフに行って『死の教室』を記録しよう、とヴァイダは思ったのである。

当時カントルは、前衛画家、舞台美術作家としては知られていたが、演劇作家としてはせいぜいが実験好きな演出家という程度の認知度しかなかった。比較にならぬほど影響力のある映画を作りつづける監督としてのヴァイダの地位は——たとえ政治的な監視や介入を被る度合いもまた強かったとはいえ——カントルよりもはるかに高いものだった。結果として、二人の出会いはあらゆる予想を超えた出来事となる。その後いくども『死の教室』の記録は作られたにもかかわらず、40年を経た今でも、世界はあいかわらず、他のものではない、このヴァイダが撮った映像を見ているのだ。

そこで出会ったのは、二つの強烈な個性だけではない。それは、二つの伝統、二つの美学、二種類の力学の出会いだった。ポーランド・ロマン主義の血脈につらなり、それゆえポーランドではわかりやすい空間的想像力を有するヴァイダが直面していた問題は、当時進行しつつあった、ポーランド的英雄神話の見直しだった。一方、カントルにとっての問題はまったく別で、どのようにして死者たちが舞台に戻って来られるようにするかということだった。しかも彼の死者は、社会の崇敬をかちえた英雄ではなく、むしろ社会から忘れ去られた人々だった。カントルは、その最初期の舞台から、さまざまな藝術的手法を組み合わせたシステムを構築しつづけ、死者たちの驚くべき帰還を可能にしてきた。そのシステムを支配するのは藝術的空想の原理ではなく、彼が言うところのリアリティ [realność] の原理だった。

ヴァイダの世界とは対蹠的に異なるカントルのシステムの美学コードは、反ロマン主義的アヴァンギャルドの伝統、ヴィトカツィの過激なふるまい、当時はまだ知る者も少なかった作家ブルーノ・シュルツのインスピレーションに由来するものだった。

ヴァイダは、カントルの舞台を可能な限り忠実に再構築するために自分の映画技術を駆使しようとした。カントルに傾倒する者として、自分は助手に過ぎなかったとへりくだりもした。しかし映画の人間としての直覚に唆され、結果的にかなりの介入を実行する。まず第一に、カントル個人のクローズアップを頻繁に行った。第二に、舞台となった地下室に「少々新鮮な空気を通して」、映画としてより広範な観客に訴求できるものにしようとした。しばらく日光の下で芝居をさせようというのだった。彼はカントルに対して、三つの場面を屋外で撮りたいという提案をする。その中には、当時は廃墟同然だったクラクフのユダヤ人地区¹も含まれていた。すると不思議なことが起こった。カントルが承知したのだ。自分の地下室を開け、登場人物がそこから出ることを許したのである。

カントルが表象した世界にとって、地下室という舞台の選択は決定的だった。劇評家たちは好んでその世界を悪夢として記述した。観客の内部では、到底脱出不能な本物の地下室についての抑圧された記憶が蘇った。

と、私が今書いたようなことを、カントルは言っていない。舞台上に現出した世界が具体的にどういふ歴史的出自をもつか、彼は語らなかった。意識下の内容物を名指すことが、それらの作用を弱めるといふことを彼は知っていた。観客の記憶との、そして集団的潜在意識との高度なゲームを彼は展開した。その過激な美学のおかげで、記憶痕跡²が作用するメカニズムを隠し通すことに成功したのだ。数ある『死の教室』評の中で、記憶痕跡について名指しで書いたのはただ一人、自分の文章を「葬られざる者たち」³と題した評家だけだった。

ヴァイダが提案した屋外撮影は、クラクフのユダヤ人の歴史を参照するものだったが、同時に昇華の精神を持ちこむものでもあった。それと違ってカントルが選んだのは、低俗にとどまること、格下げられた状態にありつづけること、恥じを晒しつづけることだった。「息苦しい地下室で、のべつまくなし同じ調子で続く大騒ぎ」——女優のマリア・スタングレット [Maria Stangret] は、『死の教室』初演の舞台をそう回想している。

ヴァイダは2007年、画像をデジタルで再構成したDVDお披露目の際、「映画制作後に」再会した時のカントルのこんな言葉を紹介している——

「われわれの試みは失敗だった。あんな風にすべきじゃなかった」

ヴァイダはヴァイダで、自分なりの結論としてこう語っている——

「すべては空が台無しにした。空は本物だからだ（……）空を背景に芝居をするか、地下室で芝居をするか、どちらかにしなければならない」。

2 カントルの宇宙におけるオブジェ、マネキン、俳優たち

藝術における心的外傷体験表現について語る者が往々にして言うような、戦争やジェノサイドについて証言することが、カントルの目的ではなかった。大量死というものを経験した歴史がはっきりと示したのは、人間の状況が——啓蒙主義者やロマン主義者がうけあつた特権とはうらはらに——物質のそれ

¹ いわゆる「カジミエシュ地区」(Kazimierz)

² エングラム (engram) とも。

³ J-P.サルトル作『墓場なき死者』 *Morts sans sépulture* (1946 初演) のポーランド語題の借用。

と何ら変わらないということだった——このことが一つ。もう一つは——フォルムという問題をどう解決するかということだった。絵画や文章による証言は、抒情的な慨嘆の限界を超えて初めて、自らの言語を見つけて初めて、フォルムという方程式を解くことができる。カントルがめざしたのはこれだった。

彼は早くから画家として、名誉剥奪される人体、屍体という戦争の衝撃を前にして、絵画をどうするかというディレンマに直面していた。現実には体験される恐怖や無力感と藝術との繋がりが失われそうになる時、彼はいつも物体〔オブジェ〕に戻っていった。命なき物質という驚くべき現象について絵画に語らせたいという欲求を懐いていた。抽象絵画やアンフォルメルアンフォルメルの絵画につきまとう形式主義的な読解に飽き足らぬ彼は、時として自分の絵に立体的な物体を貼り付けた。恐怖の感情と繋がりつつも、きわめて捉えがたく、脆く、逃げ足の速い、あの根本的な何ものか、つまり「リアリティ」との紐帯を、紐帯が存在することを、物体が保証してくれることを彼は願った。

同じようなディレンマをカントルは演劇でも、オブジェやオブジェ化した人物の助けを借りて解決しようとした。そして『死の教室』において、彼は彼らの奇妙な彷徨、彼らの発作的な死と再生の繰り返し、彼が言うところの「塵芥捨てる場と永遠との間」をせわしなく往来しつづける彼らの運動というものを発明するにいたる。

自転車の上の少年——写真

これは『死の教室』の実際の舞台写真ではなく、あくまで舞台に由来するオブジェで、今でも見ようと思えば見られるものの写真である。芝居が存在しなくなった後、この《自転車の上の少年》は独自の生を営みはじめ、補足的な役割を果たしはじめ、『死の教室』のアイコンの一つとなった。日常的リアリティを否定しながらフォルムを探求する典型的な例である。人形を自転車に縛りつける方法は常識を逸脱し、特別な反応を惹き起こす。

塵芥運搬車の双生児——写真

ヴィトカツィの戯曲『小さな館で』⁴にもとづき 1961 年に上演された舞台のための《塵芥運搬車の双生児》というオブジェである。80 年代、昔の芝居で使ったオブジェの一連の複製をカントル自身が制作したうちの一つ。手は動いたが、顔は動かなかった。命あるものとないものとの衝突を通じて、卑しい身分や疎外といった記号を通じて、オブジェは個性を獲得していった。「魂」を獲得していったと言ってもさほど言い過ぎではない。多分に謎めいた機能をオブジェは果たしはじめる。

ここには、あらゆるカントル演劇のオブジェ、マネキンそして人物像に欠かせない、客体と主体の特徴的な混じり合いが見られる。カントルが彼らを形容する時好んで使ったのは、蔑まれた、尊厳を剥奪された、無防備な、不真面目な、滑稽なといった言葉だった。彼らは見る者の裡に情緒的反応を呼びさました。そうした情動を、カントルは利用すると同時に、許さなかった。突如として観客からオブジェたちを奪い去り、彼らの活動を停止させ、アイロニカルな、時に奇怪な処置を講じて、彼らの力を打ち消した。嘲笑し、辱めることによって、動き回るアイコンが声〔発言権〕を獲得する可能性を潰したのである。

『死の教室』の中で効果的に用いられる音楽——ある戦前のワルツ、ありふれたヒット曲がある。しかしその音楽が——「見出された音楽」が——独特な仕方で延々と、強迫観念的に繰り返されるために、観客が安易な感傷に浸ることは不可能になる。そんなことが狙いではないからである。カントルは、『死

⁴ 日本初演の題は『幽霊の館』。ロジャー・バルバース演出、演劇集団「円」公演、1985 年、SPACE PART 3。

の教室』を始めとする「死の演劇」をずばり「構築された感動の演劇」と呼んでいる。そこに内部矛盾があることは百も承知で、「感動の構成主義」という言葉さえ使っている。そして「観客は泣くはずだ、と私はシニカルに、冷静に仮定する」と付け足した。

吊るされた男の入った箆筒——写真

これもまた 80 年代に制作されたオブジェ。ヴィトカツィ原作で 1961 年に上演された芝居『小さな館で』に由来する箆筒である。この箆筒が——「レディメイドの場所」が——演技をする唯一の空間だった。その中に、ハンガーに掛けられた衣裳にも似た数人の俳優が入った。空間の強制的で極端な制限は、人物たちの活動にとっても強烈な制限となり、箆筒という物体の常識的な意味合いを覆した。

カントルは「自らの悪夢に忠実だった」というヤン・コットの表現は、悪夢を捉えて正確な物的事実の中に定着する能力がカントルにはあったということの意味している。物質を利用して、ある種の危機を表現し得たということである。リアリティの不安——あるいは逃亡する記憶、あるいは恐怖、あるいは悪夢、あるいは痕跡と名づくべきか——というものの重さを持ちこたえることのできる物質。しかし芸術家の課題は、どのようにして命なき物体が生き生きとした影響力を持つよう強いることができるかということである。カントルの比喩的な表現では、本物のオブジェとは「死者が進んでそれを取りにやってくるような」ものだった。そのような奇妙な条件を満たすために、さまざまな戦術が考案された。オブジェから生活上の有用性を剥ぎとらねばならず、それが本来あるべき場所から別の不自然な場所に移す必要があった。『死の教室』の四列の長椅子は、学校ではない場所に、それらにとって不自然な、深い地下に置かれた。

オデュッセウスの部屋と板——動画の断片

1944 年、ドイツ占領中に行われた地下抵抗演劇⁵の舞台となったオデュッセウスの部屋を、やはり後になって再現したものである。カントルが自分の「貧しいオブジェたち」の原型とみなした、最初の「見出された品物」はありふれた木の板だった。それは、屋外に立つ便所から取り外してきた、一枚の朽ちた板である。芝居を上演した個人の住宅の中、その板は、河の船着き場付近で拾ってきた、錆びた鎖で天井から吊るされた。「人々に疎まれる作業、卑しい下回りの仕事に関わりのある」、使い古された痕跡が目立つ、ぼろぼろのオブジェ。それはやがて思想的合言葉となってゆく。

この板は現在博物館の中に吊り下げられていて、そこにはまた何の変哲もない桶が一つ置かれているが、それが賞賛される理由は、それがある芝居に参加したということである。今日それはある種の物神の役割を果たしている。しかし晩年の 10 年間にカントルが制作した複製オブジェのほとんどが、これまで見てきたように、単純なオブジェではなく、藝術作品だった。カントルはそれらを、自ら望んで勝ち取ったギャラリー「クリコテカ」⁶に収蔵する。そこには「リアリティ」と「博物館」という一種の矛盾があり、矛盾は、やがてカントル自体の博物館化という現象が進行するにつれて、深まってゆくことになる。けれども当時重要だったのは、廃棄処分という、舞台美術や大道具小道具の避け難い運命をどのように防ぐかという実際的な問題だった。オブジェもまた、永遠に博物館収蔵品としての権利を享受できれば、それは解決できそうだったのである。

したがって私たちはまたしても峻別を迫られる——カントルのテキスト、マニフェストや演出スコア

⁵ スタニスワフ・ヴィスピャンスキの戯曲『オデュッセウスの帰還』に基づく、同名の公演。

⁶ <http://www.cricoteka.pl/en/>

に記述されたオブジェと、オブジェ自体は別物なのだ。テキストの中ではカントルも論弁性を許容していたけれども、藝術実践においては認めなかった。マニフェストに含まれたメッセージは、作品に含まれたメッセージを補完することもあれば、否定することもあった。一見するとカントルのテキストは記録文書的な性格を有するよう見えるが、同時に、作品の受容をあらかじめ形成し、作品を整理する枠組みの強制をも目的としていた。彼は絶えず作品を整理し直した。その結果、彼のテキストも、メモも、ドローイングも、成立年代が混乱し、矛盾する日付だらけになっていった。

オデュッセウス像——写真

これは占領中に地下抵抗演劇で上演された『オデュッセウスの帰還』のオリジナル写真である。このオデュッセウス像を、後日カントルは自分の演劇に登場するあらゆる人物の祖形と呼んでいる。像は命なき物体の特徴を有していた。彼はこれを「他の物体たちと癒着し合う、黙りこくった、不格好な、動かぬ塊」と描写している。この時点ですでに、命ある人物と命なき物体という演劇上の区別に対して疑義が提出されていたのである。「役者たちはあなたにとってパートナーなのか、それとも、オブジェと同じく、加工する上で扱いやすい、いわば命を吹き込まれたオブジェに過ぎないのか？」——かつてジャーナリストにそう尋ねられたカントルは、憤然として応じた——

「いいですか、あなた、よく弁えていただきたい。そもそもオブジェが扱いやすいなどということはない。オブジェは極めて扱いにくいものなのです」

それは、オブジェというものの常識的理解とカントルの範疇との間に横たわる、特徴的な齟齬だった。まだ商業劇場で舞台美術作家として働いている時代に、カントルは、自分が必要とするオブジェは、一般的な意味のオブジェとは全く別物になるに違いないということを発見していた。役者の表現を補助するだけの舞台道具とは全く異なるものであると。

クリコタージュの一場面——動画の断片

これは「クリコタージュ」と呼ばれるシリーズ中の小品『こぞの雪、今いずこ』のいくつかの場面。機械的な動きをせよという要請に役者がどう立ち向かうかを示している。俳優は死んだ人間に自らの身体を貸し出す準備のために、自分の心的内容を棄て去って「空っぽ」になることを求められる。彼は死者を演じてはならず、自らを死者に「仕立て上げ」ねばならない。影武者にならねばならない。従って役者は、人間の姿をしてはいるが、同時に血の気のない存在、亡霊に似通う。半分生きているが半分死んでいる、ある種耐え難い、奇妙な存在。しかしまた、排除できない、拒否しがたい現存性を持つ存在。

ここに登場する人物たちは、構成主義のマリオネット、ダダイスト、ヴィトカツィ演劇の登場人物、ハプニングの演者——といった、カントルの先輩たちが創造してきたフィギュアの遺産からも何かを受け継いでいるようだ。マネキンもまたそうした役者の特徴を共有していた。

兵士たちのマネキン——写真

『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』の舞台で使われたマネキンの兵隊。彼らは、召集された新兵が第一次大戦の前線に出発する場面で、両開きの扉の背後にじっと立っている。扉は、ナチスが強制輸送に使った家畜用車両を彷彿とさせ、マネキンたちの裸体は、全裸になる必要があった新兵の身体検査ばかりか、ガス室の中の裸体の群れをも連想させる。こうして第一次大戦は同時に第二次大戦となっていた。

神父と神父の人形——動画の断面

これも舞台『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』に登場する神父の二重のイメージである。命なき状態と命ある状態についての問いかけをめぐる複雑な舞台上のゲーム。ピエロでありマリオネットである二人の双子の伯父が、本物の神父とそのマネキンを見分けられるかどうか、確かめている。このマネキンは、意識の模造品——人を馬鹿にした、サーカスマがいの模造品のようだ。

カントルは存在を増殖させていった。単なる物に始まり、オブジェ、人間とオブジェの合体したビオ・オブジェ、双子、ダミー、マネキン、そしてアンバラージュ…と、物体化の度合いの異なるさまざまな段階の存在、中間的な地位しか持たぬ、境界線上の存在の一大ギャラリーが物体と人間の間でできあがっていった。

子どもたちのマネキン——動画の断片

記録映画のために特別にアレンジされた、『死の教室』の子どもたちのマネキンの映像である。謎めいた現存性。カントルはマネキンについて、「《運命》、《宿命》の容赦ない強大な力をみごとに表現する子ども」と言った。たえず消えゆこうとする、しかし表面下でたえず脈打つリアリティが、マネキンには表現されている。カントルの想像力の構造を、数々の未知の廊下、忘却された部屋に向かって開かれた足場と形容した論者もいた。

カントルが多くを学んだ作家・画家のシュルツにとって、蠟人形のマネキンは大事な出発点だった。それは、20世紀前半の、人形をめぐる近代的な強迫観念のあらわれであり、誰かが形容した通り「日常性の神話的な昇天」だった。シュルツのマネキン蠟人形は、一定の緊張の下で永遠に停止させられたがゆえに苦悩する、一種の狂人だった。

マネキンの化粧——動画の断片

シュルツ作品に登場する父=デミウルゴス〔造物主〕は、再度人間を「マネキンに象り、似せて」⁷創造したいと欲する。誰かがすでに書いたように、シュルツのマネキンは自らの裡に、死に対する衝撃的な同意を秘めている。しかしシュルツの宇宙では、死は理解不能な破局ではなく、命がないと表面的には見える物質への、母国への帰還を命ずる判決に過ぎない。これから先は、カントルも解決はしなかった哲学的問題に私たちは踏み込むことになってしまう。ただ言えるのは、20世紀の多くの前衛藝術家同様、カントルも精神を裏切って物質と通じたということである。物質に対する、その頑迷さと不器用さに対する愛情は、シュルツ譲りだった。したがって優先されたのは、作家と物質を一つの有機体に結ぶ、作り手と作り手が扱う素材との間の紐帯だった。〔素材に対する〕極めて職人的な関係。

最後に行きつくのは、人間=マネキンの特殊な変種、アンバラージュだ。すでに60年代、カントルはさまざまな方法で自分の芝居の登場人物を梱包していた。梱包のプロセスが興味深いのは、一見包む作業に集中しているように見えながら、実のところそれは、中に何が入っているのかと問うているからである。だがマネキンと同じで、中味について私たちは知り得ない。中は空かもしれない。アンバラージュ——人間の新種のダミー——は、ホームレスの像と血縁関係にある。安定を軽蔑し、リスクに傾斜するカントルの、ノマド的なさすらい想像力が生む放浪者の像と。

というわけで、構成主義的、モダニズム的人形のフォルムから、形のないダミーにいたるまでの——

⁷ 『旧約聖書』「創世記」1-26~27

ひょっとするとイリュージョンの最終的解体にいたるまでの——それは長い道のりだった。オブジェは、文化が賦与する意味性も象徴機能も失っていった。その終点にあるのが、アルブレヒト・デューラーの《犀》に寄せる敬服から生まれたアンバラージュ《犀》である。カントルは自分の作品《犀》を「動物マネキン」とも、別の場所では「何かわからないものの集積した塊」とも呼んでいる。1968年、彼は自分についての映画の制作に協力した。テーマは彼のアンバラージュだった。映像を見ると、ぞろっとしただぶだぶのコートを着た俳優が巨大なリュックサックを背負って、カントルとともに喫茶店の椅子に腰かけている。ところが映画の監督にしてみれば、あくまで主人公はカントルなので、とにかくカントルを撮影するのに懸命で、無名の《犀》を取ろうとしない。結局このテーマは映画の中で正しく表現されずに終わったので、私もここでそれをお目にかかる価値はないと思う。

後になってカントルはこの映画を補正するようつもりで、《犀》についてこう記述している——「ぼろ切れでぐるぐる巻きにされた不格好な包み。人間の気配は全くない。偽り欺く者か、それとも嘲笑う者か。愚弄され、貶められ、ゼロの地点へ、虚無へと向かう人間存在」。

それは、「欄外に消え去ってゆくリアリティ」を追いかけて行ったカントルの、私たちの世界とみごとに平仄の合う、旅の行程だった。

この講演原稿を準備するにあたって、下記文献を参考にした——

Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Verba, Chotomów 1990

Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013

Paweł Stangret, „Tadeusz Kantor czytany” w *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, Wydawnictwo UJ 2014

Andrzej Turowski, „...już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku...” w *Tadeusz Kantor, z Archiwum galerii Foksal* 1998 oraz “Ambaláže, atrapy, manekiny” w *Tadeusz Kantor, Interior imaginacji*, katalog wyd. Bunkier Sztuki 2005).

(このテキストは、ポーランド語原文 *Przedmioty, manekiny i aktorzy w Kantorowskim kosmosie* の日本語訳だが、実際の講演で読み上げた「です・ます」調の話体を文章体に書き改めたもの。また著者自身からその場で若干の補足があり、その一部も織り込んだ。〔 〕は訳注。関口)