

ポーランド演劇の現在形

現代ポーランド演劇を知るためのミニハンドブック

teatr
polski
dzisiaj

はじめに

事業報告詳細

二〇一五年主催企画	06
二〇一六年主催企画	07
二〇一六年連携企画	08
二〇一六年主催プログラム・クレジット	09
ディスカッション・レクチャー・トーク採録	
[ディスカッション]ポーランド演劇の伝統と革新	12
[レクチャー]クリスチャン・ルパの演劇	23
[トーク]ポーランド演劇の最前線	28
[トーク]クリスチャン・ルパ×F/Tキャンパス	39
[トーク]クリスチャン・ルパ	
[Woodcutters — 伐採 —]をめぐる冒険	44
[Woodcutters — 伐採 —]公演バンフレット	
僕の中の狂気を探っていくークリスチャン・ルパ	54
トーマス・ベルンハルトと『伐採』について	56

ウェブマガジン「T Focus」

vol.4 クリスチャン・ルパの『伐採』	58
vol.7 『Woodcutters — 伐採 — 』	
鴻英良×ピョートル・ルツキ対談	60
掲載誌より	
[オーストリア文学]トーマス・ベルンハルトの『伐採』と	
クリスチャン・ルパの演出	67
[みずす]ベルンハルトの小説を舞台にかける	
クリスチャン・ルパへのインタビュー	72
[悲劇喜劇]インタビュー 巨匠クリスチャン・ルパが誘う	
演劇の旅	80
[シアターガイド]クリスチャン・ルパインタビュー	84
プロフィール	87
開催概要・クレジット一覧	88

はじめに

横堀応彦

この報告書はフェスティバル／トーキョー(以下、F/T)が二〇一五年と二〇一六年に行ったポーランド演劇に関するトーク・シンポジウムの採録をまとめたものである。

この年代に開催されたF/Tのコンセプトには「新しい人」というキーワードが通底している。この言葉は様々な解釈が可能である一方、「ベルリンの壁崩壊以後に生まれた世代」という具体的な対象も含意しており、既に日本国内で紹介されたことのあるアーティストを繰り返し招聘するのではなく、スタッフ自らがその地に赴いて、まだ紹介されていない「新しい人」を探してくる——これは毎年アジアの一カ国を特集する「アジアシリーズ」において特に顕著である——ことがプログラムの基本的な方針となっている。ここに収めたポーランド演劇に関するプログラムも同様のコンセプトに基づき、副ディレクターの小島寛大(二〇一六年三月に退職し、現在は京都芸術センターに勤務)、制作の十万亜紀子と筆者の三人が中心となり企画・実施してきた。

本冊子にも収録しているクリスチャン・ルパによるスペシャルトーク

の冒頭で鴻英良が言及しているように、一九七三年にイエジー・グロトフスキが来日した際その案内役を務めたのは若かりし頃の鈴木忠志であり、その鈴木が一九八二年の第一回利賀フェスティバルでタデウシュ・カントルの『死の教室』を招待したことは日本とポーランドの演劇交流を語る上で重要な出来事である。その後カントル作品は一九九〇年に『くたばれ!芸術家』と『私は二度と戻らない』で再来日を果たし(PARCO劇場)、一九九二年にオープンしたシアターX(カイ)は『ヴィトカツツイのびつくり箱』と題したオープンニング企画を行うなど両国の演劇交流は続けられていたものの、カントル、グロトフスキ以後のポーランド演劇について日本で紹介される機会は少なかった。フェスティバルのチーム内でもポーランド演劇に関する知識が乏しい中、「新しい人」を紹介する目的が達成できたのは、ポーランドの政府系機関であるポーランド広報文化センター(以下、IP)およびアダム・ミツキエヴィチ・インスティトゥート(以下、IAM)両機関の多大なる協力のおかげである。IPのミロスワフ・ブワシチャック前所長、マリア・ジュラフスカ現所長ならびにマルタ・

カルシ前副所長、IAMのマーチン・ヤコビー前アジア部長、バルバラ・トロヤノフスカの各氏に心からの御礼を述べたい。特にIAMからは毎年十二月にクラクフで行われる演劇祭ディヴァイン・コメディ(Divine Comedy)その年にポーランド国内で上演された優れた演劇作品が集まるショーケースを視察する機会を賜り、多くのポーランド演劇に直接に触れる機会を得られたことは大変貴重な経験となった(なおスタッフの十万は二〇一六年の同演劇祭に審査員としても参加している)。

現代ポーランド演劇の動きについて日本語でまとまって手に入る情報は多くない。本報告書もその一助となるべくIPからの支援を得て作成したのだが、現在ほぼ唯一の情報源となっているのは国際演劇協会日本センター(ITI)が毎年発行している『国際演劇年鑑』である(同センターのホームページ上でe-bookが閲覧可能)。F/T15では同年鑑に寄稿している岩田美保氏(クラクフ在住)に協力を依頼し、ポーランドから二十〜四十代の三世代にわたる演出家を招いたイベント「ポーランド演劇の現在形」(二〇一五年十一月二十四日から二十九日まで東京芸術劇場アトリイースト)を実施した。来日した演出家は生年順にグロトフスキ・インスティトゥート代表で劇団Teatr ZARを主宰するヤロスワフ・フレト(一九七一―)、ヴロツワフ・ポーランド劇場の専属演出家(当時)であり

るのはヴァリコフスキ(日本に移しかえると平田オリザ、松田正隆と同年代)とヤジナ、一世代下ではクレチエフスカとクラタ(岡田利規、三浦基と同年代)だが、この四名はいずれもルパの弟子にあたるルパはカントル、グロトフスキと並び「二十世紀ポーランド演劇の三聖人」と称されるが、ルパ作品の来日は長い間叶わなかった。

筆者がルパの『Woodcutters ― 伐採 ―』を観劇したのは二〇一五年のアヴィニョン演劇祭であったが、まず何よりそのスケールの大きさに圧倒された。以来ヴァリコフスキやヤジナら才能豊かなベテラン演出家たちを紹介する前に、まずは彼らの師匠であるルパを紹介したいと思うようになった。日本で初めて紹介するにあたっては、その作家の一番いい作品を招聘したい。同作はそれまでのルパ作品の集大成といわれ、「1000%ルパ」の作品と評判になっていた。様々な幸運が重なったことに加え、先述した政府系機関からの支援もあり、招聘を実現することができた。後に述べるように、ルパ作品の製作は年々困難になっており、この機会を逃すと次は無かったかもしれない。ルパが『屠殺場』(ムロジェック)で演出家デビューしたのは一九七六年のことであり、以来初来日まで実に四十年の年月を要したことになる。

F/T16では『Woodcutters ― 伐採 ―』(二〇一六年十月二十一日から二十三日まで東京芸術劇場プレイハウス)の上演に加え

二〇一三年にクラクフの国立スタテリー劇場で『アクロポリス』(ヴィスピヤンスキ)を上演したウカシユ・トゥファルコフスキ(一九八三―)、当時クラクフ国立演劇大学演出コース在籍中で二〇一五年にTRワルシャワで『ある島の可能性』(ウエルベック)を演出したばかりのマグダ・シユペフト(一九九〇―)の三名。告知文に「現代ポーランド演劇の見取り図を描く6日間」と掲げたように、連日トークや上映会、ワークショップを実施した。そのうち本報告書には、最終日に行ったデイスカッション「ポーランド演劇の伝統と革新」の採録を収めている。

トークを行う中で、三人が共通して影響を受けた演出家として挙げた名前がクリスチャン・ルパであった。ポーランド国立演劇研究所が二〇〇八年に発行した国内の演出家を紹介する書籍(アンナ・R・ブジンスカ『古典とトラブルメイカー』では十名の演出家を取り上げられており、生年順にアンジェイ・ワイダ(一九二六―二〇一六)、イエジー・ヤロツキ(一九二六―二〇二二)、クリスチャン・ルパ(一九四三―)、ミコライ・グラボフスキ(一九四六―)、ピョートル・チエブラク(一九六〇―)、クシシュトフ・ヴァリコフスキ(一九六二―)、パヴェル・ミスキエヴィチ(一九六四―)、グジェゴシユヤジナ(一九六八―)、マヤ・クレチエフスカ(一九七三―)、ヤン・クラタ(一九七三―)となる。このうち現在ヨーロッパのフェスティバルでよく名を見かけ

て、複数の関連企画を実施した。八月三十日には駐日ポーランド大使館において全プログラム発表記者会見と演劇学者、ヴロツワフ・ポーランド劇場ドラマトウルク(当時)であるピョートル・ルツキ氏によるレクチャー「クリスチャン・ルパの演劇」を行った。その翌日にはルツキ氏と演劇批評家でカントル『死の演劇』の共訳者でもある鴻英良氏による対談を実施。本報告書には、レクチャーの採録および対談(ウエブマガジン「FiFocus vol.7」より転載)を収めている。

公演直前に行った「F/Tトーク」では、二つのレクチャーを実施した。一つ目は、寺尾格氏(専修大学教授)による「トーマス・ベルンハルトとウィーン演劇」と題したレクチャーで、原作者トーマス・ベルンハルトの人物像や作品の魅力についてお話をいただいた。本報告書には、同氏が公演終了後に執筆した劇評を初出誌「オーストリア文学」の許可を得て転載している。二つ目のレクチャーにはポーランドから毎年十月にルブリンで行われている国際演劇祭Konfrontacje Teatralneでキュレーターを務めるグジェゴシユ・レスケ氏を招き、最も若い世代のポーランド演劇について映像資料を用いながらお話をいただいた。「ポーランド演劇の最前線」と題したこのレクチャーの採録も収録している。

『Woodcutters ― 伐採 ―』製作元であるヴロツワフ・ポーランド劇場と連絡を取り合う中で、劇場側より「ルパは作品の上演と

同じくらい観客との対話を重視している」という話を聞き、終演後のアフタートークではなく——もつとも四時間半にわたる上演の後にトークを行うことは（こと日本においては）考えづらいが——二日目の開演前に九十分間のスペシャルトークという形で実施した。観客から寄せられた多くの質問の中にもあったように、ルパ作品は長い時間をかけて行われる俳優たちとの共同作業プロセスから成り立っている。その中でも最大の特徴は彼が長い時間をかけて作り上げた「内的独白」と呼ばれる独自の方法論にあり、詳しいメソッドについてはあわせて収録している「F/Tキャンパス」の参加学生向けに行ったトークにおいて語られている。ベルンハルト役を演じた主演俳優のピョートル・スキバをはじめ、演技力豊かな俳優たちと「内的独白の文法」を共有した上に成立するルパの演劇は、舞台の隅から隅までを満たす一体性において他の演出家の追隨を許さず、それが巨匠と言われる所以でもある。演出家としてデビューして以来、ルパ作品の多くは国立スターリー劇場で製作されてきたが、二〇〇六年ヴロツワフ・ポーランド劇場のインテンダントに演劇批評家のクシシュトフ・ミェシコフスキが就任してからは、同劇場からも多くの作品が生み出され、二〇一四年に製作された『Woodcutters—伐採—』もそのうちのひとつである。

スペシャルトーク後半では芸術と政治の関係について語られている。製作元が宙に浮いた状態となっていた『審判』は、二〇一七年にヴァリコフスキが芸術監督を務めるワルシャワのノヴィ劇場をはじめ複数の劇場が製作元となり（パリのフェスティバル・ドートンヌやブリュッセルのクンステン・フェスティバル・デザールなどヨーロッパの大規模フェスティバルが共同製作に名を連ねている）、十一月に初演された。クレチエフスカやクラタより下の世代の若手演出家の活躍も目覚ましい。「ポーランド演劇の現在形」で招聘した演出家のうち、フレトは二〇一六年に欧州文化首都ヴロツワフの演劇部門ディレクターを務め、国際演劇祭シアターオリンピックスを成功に導いた。トゥファルコフスキは一連の騒動でヴロツワフ・ポーランド劇場の専属演出家から解任されたものの、二〇一七年にリトアニア国立劇場で新作『ロキス』を上演した。シュペフトは二〇一六年にヴァウジフ・ドラマティチニ劇場で市民キャストとともに上演した『シェーベルト』が同年のデイヴィーン・コメディで若手演出家賞を受賞しており、今後の活躍が期待されている。

次回の総選挙が行われる二〇一九年は日本・ポーランド国交樹立百周年にあたり、現在「ポーランド芸術祭2019」（仮称）の実施も計画されている。ポーランドと日本、それぞれ政治と文化の緊張関係が続いているが、今後も機会を見つけて両国の芸術文化交流に務めていきたい。この報告書がその交流を推進する一助となれ

が、日々刻々と変化しているポーランドの政治と芸術をめぐる状況について少し補足しておきたい。二〇一五年に行われた大統領選挙および総選挙ではそれまで政権を担っていたリベラル中道右派政党「市民プラットフォーム」に代わり、難民反対などを掲げる保守派政党「法と正義」が勝利し政権与党になった。司法改革法案をはじめ、さまざまな国家主義的な改革を行っていることは日本のメディアでも報じられているが、特に人工妊娠中絶をほぼ全面的に禁止する法案の成立を目指した際には、反対する女性たちが黒い服に身を包み、全国でおよそ十万人以上が参加した一大デモが起こり、各地でストライキに発展した。

ミェシコフスキは二〇一五年の総選挙で野党「モダン」から出馬、下院議員に当選し、文化メディア委員会の副議長となった。しかしメディア統制を強める現政権下において、二〇一六年八月末をもって彼は突如としてインテンダントの職を解かれることになった。これらの一連の事態に抗議する形で、ルパは二〇一六年秋に同劇場で初演予定だった新作『審判』（カフカ）の製作取りやめを発表。十年間にわたって築き上げた優れたアンサンブルは解体を余儀なくされ、俳優やスタッフたちは別々の劇場へ離散することになった。ルパが二〇一六年に発表した新作『ヘルデンプラッツ（英雄広場）』（ベルンハルト）はリトアニア国立劇場が製作元となっている。その後しばらく

ば、企画者の一人としてこれ以上の喜びはない。

二〇一八年三月

*なおポーランドの現代演劇状況については国立演劇研究所がオンラインで発行している Polish Theater Journal (<http://www.polishtheatrejournal.com>) が参考になる。収録されている全論文は英語でも公開されているので、あわせて参照いただきたい。



二〇二五年主催企画

タデウシユ・カントル生誕100周年記念

「ポーランド演劇の現在形」

十二月二十四日(火)―十一月二十九日(日)

東京芸術劇場アトリエイースト他

来場―四三名

ワークショップ参加者―五十二名

現代ポーランド演劇の見取り図を描くことを目的に企画された本シリーズは、ポーランドから二十代〜四十代の若手演出家三名を招聘し、六日間にわたって行われ、日本では手に入る情報も少なかったポーランド演劇の現在について、観客と共に理解を深める貴重な機会になった。初日は企画者でもあるドラマトゥルクの横堀応彦がポーランドの最新の演劇を紹介する国際ミーティング「Polka New Theatre」について報告し、ポーランド広報文化センターの久山宏が日本におけるポーランド演劇の受容に関する講演を行った。二日目は、演出家のウカシユ・トゥワフルコフスキとマゲダ・シュベフトがそれぞれの活動について、演劇と政治問題との関係に言及しながら紹介した。三日目と五日目に開催されたグロトフスキの記録映像上映では歴史的に貴重な映像資料を紹介、ヤロスワフ・フレトによる明解な解説を手がかりに「持たざる演劇」の思想について理解を深めた。最終日のディスカッションでは

十二月二十六日(水)―二十七日(金)

東京芸術劇場リハーサルルーム

講師―ヤロスワフ・フレト (Jaroslaw Fred) (演出家、

Teatr ZAR 代表)、クロトフスキ・フックス(アート代表)、シ

モーナ・サラ (Simona Sala) (Teatr ZAR)

ディスカッション「ポーランド演劇の伝統と革新」

十二月二十九日(日)

東京芸術劇場アトリエイースト

登壇者―ヤロスワフ・フレト、ウカシユ・トゥワフルコフスキ、マゲダ・シュベフト

司会―岩城京子(演劇研究者)

※十二頁参照

共催：ポーランド広報文化センター Co-presented by

Institut Polski w Tokio

後援：駐日ポーランド共和国大使館 Under the auspices

of the Embassy of the Republic of Poland in Japan

二〇二六年主催企画

レクチャー「クリスチャン・ルバの演劇」

八月三十日(火)

駐日ポーランド共和国大使館

来場―八十一名

講師―ピョートル・ルツキ (Piotr Rudzki) (演劇学者、

ウロツワフ・ポーランド劇場ドラマトゥルク)

演劇を通して見える現代ポーランドの社会変化について観客も交えて多角的に議論した。また、二日間にわたって行われたワークショップには異なる背景をもった約二十名の若手俳優たちが参加。レクチャーやゲーム的な要素を織り交ぜたプログラムを通じて、身体についての新たな視点が与えられた。



Teatr ZARによるワークショップ

プログラム一覧

トーク

「国際ミーティング (Polka New Theatre) レポート」

十二月二十四日(火)

東京芸術劇場アトリエイースト

登壇者―マゲダ・シュベフト (Magda Speech) (演出家、久山宏 (ポーランド広報文化センター)、横堀応彦 (ドラマトゥルク、F/T15ディレクターズコミッティ)

来場―三十名

講師―寺尾格 (専修大学教授)

ドイッ・オーストリア演劇の専門家である寺尾格 (専修大学教授) を講師に招き、『Woodcutters ― 伐採―』の原作者トーマス・ベルンハルトの生涯と作品、同作の舞台となったウィーンの演劇事情に関する事前レクチャーを実施した。一九八八年にウィーン・ブルク劇場で初演された『ヘルデンブラッツ』(「タラス・パイマン演出」) は上演後たちまち大きなスキャンダルをもたらしたが、その背景やベルンハルト作品の特徴である罵倒の語り口について戯曲および記録映像を参照しながら解説が行われた。後半には『Woodcutters ― 伐採―』に登場する人物と、そのモデルになった実在の人物との対応関係にも話が

トーク

「ポーランドにおける演劇活動の現在」

十二月二十五日(水)

東京芸術劇場アトリエイースト

登壇者―ウカシユ・トゥワフルコフスキ (Ukaz Twardowski) (ウロツワフ・ポーランド劇場専属演出家、マゲダ・シュベフト

司会―横堀応彦

イェジー・グロトフスキ作品映像上映＋トーク

「アクロポリス」

十二月二十六日(木)

東京芸術劇場アトリエイースト

「不屈の王子」

十二月二十八日(土)

東京芸術劇場アトリエイースト

Teatr ZARによるワークショップ「俳優の身体」

は「ルーベ(拡大鏡)」を意味し、人々が知覚する世界に拡大鏡を当てて日常生活では意識化されない心理的な部分から登場人物が形成されていく、そうして観客は「認識の道具としての演劇」に誘われていく、といった内容が語られた。

※十二頁参照

共催：ポーランド広報文化センター

後援：駐日ポーランド共和国大使館

F/Tトーク「トーマス・ベルンハルトとウィーン演劇」

十月十九日(水)

東京芸術劇場アトリエイースト

来場―三十名

講師―寺尾格 (専修大学教授)

「F/T16 全プログラム発表記者会見の第一部として『Woodcutters ― 伐採―』を製作したウロツワフ・ポーランド劇場のドラマトゥルクによるクリスチャン・ルバの演劇に関するレクチャーを実施した。カントルとグロトフスキにならぶポーランド演劇三聖人のひとりであるルバが初めて日本で紹介されることへの喜びが語られたあと、ルバが俳優たちに求める「内的独自」や「即興可能なコンディション」といった考えが紹介された。続いて、ポーランド語の普通名詞でルバと



F/T16 記者会見

及び、四時間二十分にもわたる大作を観劇する上で、背景・知識を知ることができた。

F/Tトーク「ポーランド演劇の最前線」

十月二十日(木) 東京芸術劇場アトリイースト
来場 二十一名

講師 ― グジェンシユ・レスケ (Grzegorz Reske) (アープロテアサー)

F/T15で実施したF/Tトーク「ポーランド演劇の現在形」の続編として、最も若い世代のポーランド演劇シーンを紹介するトークを実施した。講師がジェネラルプロデューサーを務める国際フェスティバルKonfontage Teatraneでは、国外から様々な演劇作品を招聘しながら、一〇一六年は岡田利規・チェルフィッチュが参加した。ポーランドの新進演出家特集も行っている。映像を用いながらルバの孫世代にあたる若手演出家の作品が紹介され、レポートリ制度を持つ公共劇場システムの中で様々な実験が行われていることが語られた。これら若手演出家の多くはルバが長く教鞭をとるクラクフ国立演劇大学で演劇を学んでおり、ポーランド演劇における彼の存在の大きさが改めて示された。

※二十八頁参照

スペシャルトーク

十月二十一日(土)

東京芸術劇場ブレイハウスロビー

のポーランド演劇との出会いから日本とポーランドの演劇交流について報告し、横堀はポーランド演劇の魅力や『Woodcutters ― 伐採 ―』を招聘した理由について実際の観劇体験を交えながら語った。



主催 ― ポーランド広報文化センター、Culture.pl

後援 ― 駐ポーランド共和国大使館

特別協力 ― 3331 Arts Chiyoda、株式会社ソルバック(SOLBACK)

協力 ― 株式会社 徳間書店、株式会社 Juice、チンパンロード、

ポンチキヤ、フェスティバル/トキョー

来場 八十五名

登壇者 ― クリスチャン・ルバ (Christian Lupa)

モデレーター ― 鴻英良 (演劇評論家)

初来日を果たしたクリスチャン・ルバが日本の観客と対話する場として公演二日目の開演前にスペシャルトークを実施した。前半はモデレーターの鴻が代表して質問し、ルバが生涯をかけてトーマス・ベルナルトの作品に取り組んできた経緯や今回『伐採』を舞台化した理由について、現代ポーランドの社会状況や民主主義をめぐる諸問題などに言及しながら語られた。後半は客席から作品の出身に関する質問が多く寄せられ、ルバはそれらに対してひとつひとつ丁寧な答えていった。あらゆる質問に対して真摯に回答するその身振りからも、ルバにとって観客との対話が作品上演と並んで重要な行為であることが示された貴重な機会となった。

※四十四頁参照

スペシャルトーク「F/Tキャンパス」

十月二十三日(日)

東京芸術劇場アトリイースト

参加者 ― 二十八名

講師 ― クリスチャン・ルバ

司会 横堀広彦

舞台美術や文化政策に関心を持つ学生が参加する合宿ワークショップ「F/Tキャンパス」の参加者を対象にしたルバの特別トークを開催した。前日に

二〇一六年主催プログラム

『Woodcutters ― 伐採 ―』

翻案・美術・照明・演出 ― クリスチャン・ルバ

原作 ― トーマス・ベルナルト

十月二十一日(金) ― 十月二十三日(日)

東京芸術劇場ブレイハウス

全三ステージ/来場 ― 一〇九七名

一九八〇年代から現代のポーランド演劇を築いてきた演出家であり、二十世紀ヨーロッパ最後の巨匠とも評されるクリスチャン・ルバの四時間二十分の超大作。舞台化が困難とされる作家トーマス・ベルナルトの小説を翻案・演出した本作は、自殺した女優の葬儀後に開かれた「アーティスティック・ディナー」会場が舞台。招かれた芸術家たちは、いつ終わるとも知れぬ晩餐会で互いの不平不満や自慢の応酬を繰り返して、やがてアーティストの偽善性、国立劇場、国家体制を痛烈に批判し始める。音楽・空間設計にも長けたルバは、辛辣な言葉をラウエルの『ボレロ』と共に過熱させ、まるでガラスボツクルのような回転舞台と映像を巧みに用いて、登場人物の心理描写に深みをもたらした。偏った政治状況と理念を失った芸術に対してベルナルトが抱いた嫌悪感は、国家が文化・芸術の価値観を押しつけて始めている現代ポーランドのみならず、画一的な価値観に傾倒している現代社会にも警鐘を鳴らした。

『Woodcutters ― 伐採 ―』を鑑賞した学生からは、照明や音響が作品にもたらす効果や「内的独白」による俳優たちの演技、本作の主題であった芸術家同士の愛憎などに関する様々な質問が寄せられた。それらの質問に対するルバの真摯で丁寧な回答からは、彼の演劇観や芸術観を垣間見ることができた。学生にとっては、ルバとの対話を通じて演出家の頭の中を覗くことが出来る貴重な機会となった。帰り際にルバは、未来ある若者たちに向けて、非妥協的であると同時に、他者に対して開かれていることの大切さを説いた。

※三十九頁参照

二〇一六年連携企画

トーク「クリスチャン・ルバと現代ポーランド演劇の魅力」

九月十一日(日) 3331 Arts Chiyoda

来場 二十七名

登壇者 ― 久山宏、横堀広彦

ポーランド広報文化センターとアダム・ミツキエツチ・インスティテュートが共同実施したポーランド最新のグラフィック・デザイン展「EYE ON POLAND」の関連イベントとして現代ポーランド演劇の魅力を紹介するトークイベントが開催された。ポーランド文化に関する熱心な観客が集まり、久山は自身



Photo: Jun Ishikawa

『Woodcutters - 伐採 -』クレジット

翻案¹⁾ 美術、照明デザイン・演出—クリスチャン・ルバ
 原作—トーマス・ベルンハルト
 原作翻訳—モニカ・ムスカラ
 衣裳—ビョートル・スキバ
 編曲²⁾—ボグミフ・メセフ
 映像—カロール・ラコフスキ、ウカシユ・トウファルコフスキ
 出演—ビョートル・スキバ、ハリナ・リシヤック、ヴオイチエフ・ジェミアンスキ、マルタ・ジェンバ、ヤン・フリッチ(ワルシャワ国立劇場)、エヴァ・スキピンスカ、ボジエナ・バラフスカ、アンジェイ・シエレメタ、アダム・シチシチャイ、ミハウ・オパリススキ、マルチン・ペンシユ、アンナ・イルチュック、クシエンズワヴァ・デウベルヴ
 演出助手—オスカル・サドフスキ、セバスタン・クリシヤク(クラクフ国立演劇大学)、アマデウス・ノサル(クラクフ国立演劇大学)
 舞台監督—エヴァ・ワルル
 字幕—マグダレナ・カバタ
 技術監督—ヤドヴィガ・ジエミナカ
 演出部—アダム・ブラチエック、グジエユシユ・クロツ、バヴエウ・スタナシエック、ウカシユ・シシユカ
 照明—バヴエウ・オルシエフスキ、ダリウシユ・バルトウド、カジミエシユ・ブラハルスキ

音響—マチエイ・カバタ、マルチン・ニホイエフスキ
 衣裳進行—ヨアンナ・ズポロフスカ
 ヘアメイク—マテウシエステンブレック、マリアンナ・バルトツカ
 制作—マグダレナ・プワイエフスカ
 製作—ヴロツワフ・ポーランド劇場

【東京公演】

技術監督—寅川英司
 技術監督助手—河野千鶴
 舞台監督—渡部景介
 演出部—中原和彦、荒牧大進
 大道具—リー・チー、リウ・ヤン、リー・シヤオピン(Tanjin Grand Theatre / Propel Performing Arts & Media co., Ltd)
 小道具—フー・シン(Tanjin Grand Theatre / Propel Performing Arts & Media co., Ltd)
 照明コーディネーター—佐々木真喜子(株式会社ファクター)
 音響コーディネーター—相川 晶(有限会社サウンドウィーズ)
 映像コーディネーター—遠藤豊(LUFTZUG)
 小道具コーディネーター—小山内ひかり
 衣裳—藤谷香子(FAFA)
 字幕—上野詩織(舞台字幕/映像まぐろち)
 翻訳—久山宏
 テクニカル通訳—クシントフシヤニコルポトボヴィン

チ、小山ひとみ
 宣伝美術—阿部太一(GOKIGEN)
 フロント運営—後藤由香理(TEAM#BISCO)
 記録写真—石川 純
 記録映像—三上 亮、須藤崇規
 制作—十万里紀子
 制作助手—菅井新菜
 広報—小倉明紀子、武田侑子
 インターン—石川瑞季、程美形、森洋介、横山愛里
 プログラム・コーディネーター—横堀応彦
 協力—岩田美保
 特別協力—ポーランド広報文化センター、Propel Performing Arts & Media Co.,Ltd
 後援—駐日ポーランド共和国大使館、オーストリア大使館、オーストリア文化フォーラム
 主催—Adam Mickiewicz Institute / Culture.pl
 主催—フェスティバル/トーキョー
 *1—クリスチャンルバと出演者による即興、ジェミーエブナー、フデリックマイヨロッカー作品からの引用、及びオーストリア版『Woodcutters』(2014年)月、ヴェレナ・ラーチャーによる「バスタヤンマン」シーンからの台詞を基に。
 *2—オーストリア版『Woodcutters』ミチスラフ・メイサ編曲によるインリー・パーセル作『Cold Song』を編曲。

“Woodcutters” Credits

Adapted, Stage Design, Lighting and Directed by Krystian Lupa
 Based on the novel by Thomas Bernhard, translated by Monika Muskała
 Also incorporating improvisations by Krystian Lupa and the cast; quotations from the work of Jeannie Ebner and Friederike Mayröcker; and dialogue from “Sebastiansplatz” by Verena Lercher
 Costumes: Piotr Skiba
 Music Arrangement: Bogumił Misala
 Improvisation on Henry Purcell’s “Cold Song” theme in “Sebastiansplatz” by Mieczysław Mejsa
 Video: Karol Rakowski, Łukasz Twarkowski
 Performers: Piotr Skiba, Halina Rasiakówna, Wojciech Ziemiński, Marta Zięba, Jan Frycz (guest appearance from the National Theatre in Warsaw), Ewa Skibińska, Bożena Baranowska, Andrzej Szeremeta, Adam Szczyszczaj, Michał Opaliński, Marcin Pempuś, Anna Ilczuk, Krzesiśława Dubielówna

Assistant Directors: Oskar Sadowski; Sebasian Krysiak, Amadeusz Nosal (State Higher School of Theatre in Krakow)
 Stage Manager: Ewa Wilk
 Prompter: Magdalena Kabata
 Technical Manager: Jadwiga Ziemińska
 Stage Assemblers: Adam Buraczek, Grzegorz Kloc, Paweł Stanaszek, Łukasz Szyszk
 Lighting: Paweł Olszewski, Dariusz Bartoń, Kazimierz Blacharski
 Sound: Maciej Kabata, Marcin Niebojewski
 Dresser: Joanna Zborowska
 Hair & Makeup: Mateusz Stępnik, Marianna Bartnicka
 Project Coordinator: Magdalena Pyszewska
 Produced by Polski Theatre in Wrocław

Tokyo Production

Technical Manager: Eiji Torakawa
 Assistant Technical Manager: Chizuru Kouno
 Stage Manager: Keisuke Watanabe
 Stage Assistants: Kazuhiko Nakahara, Hiromichi Aramaki

Set: Qi Li, Yang Liu, Xiaoping Li (Tianjin Grand Theatre, Propel Performing Arts & Media Co., Ltd.)
 Props: Xin Hu (Tianjin Grand Theatre, Propel Performing Arts & Media Co., Ltd.)
 Lighting Coordinator: Makiko Sasaki (Factor Co., Ltd.)
 Sound Coordinator: Akira Aikawa (Sound Weeds Inc.)
 Video Coordinator: Yutaka Endo (LUFTZUG)
 Props Coordinator: Hikari Osanai
 Costumes: Kyoko Fujitani (FAIFAI)
 Surtitles: Shiori Ueno
 Translation: Koichi Kuyama
 Technical Interpretation: Zabko-Potopowicz Krzysztof, Hitomi Oyama
 Publicity Design: Taichi Abe (GOKIGEN)
 Front of House: Yukari Goto (TEAM#BISCO)
 Photography: Jun Ishikawa
 Video Documentation: Mikami Ryo, Takaki Sudo
 Production Coordinator: Akiko Juman (Festival/Tokyo)
 Production Assistant: Niina Sugai
 Public Relations: Akiko Ogura, Yuko Takeda
 Interns: Mizuki Ishikawa, Ching, Mei Tung, Yosuke Mori, Airi Yokoyama
 Program Coordinator: Masahiko Yokobori
 Special cooperation from Instytut Polski w Tokio, Propel Performing Arts & Media Co., Ltd.
 Endorsed by Embassy of the Republic of Poland, Austrian Embassy Tokyo, Austrian Cultural Forum Tokyo
 Co-presented by Adam Mickiewicz Institute / Culture.pl
 Presented by Festival/Tokyo



Photo: Natalia Kabanow

ポーランド演劇の伝統と革新

日時 二〇二五年十月十九日(日) 十五時半―十八時
会場 東京芸術劇場アトリイースト

登壇者 ヤロスワフ・フレト(演出家、俳優。Tear ZAR主宰、グロトフスキインスティテュート代表)
ウカシユトウファルコフスキ(ワロツワフ・ポーランド劇場専属演出家)
マグダシユベフト(演出家)
司会 岩城京子(演劇研究者)

岩城——簡単にお三方をご紹介いたします。

まずヤロスワフ・フレトさん。彼は二〇十六年ワロツワフという街で開かれるシアター・オリピックスのディレクターをなさいます。Tear ZARとどう、二〇〇三年に設立された劇団の主宰、およびグロトフスキ・インスティテュートの代表でもあります。次に、ウカシユ・トゥファルコフスキさんです。彼は今、ワロツワフのポーランド劇場の専属演出家であるとともに、舞台美術家、映像作家でもあります。映像や音楽、美術といった、かなり領域横断的な融合された作品を作る方です。ご自身のグループであるIP Group(アイデンティティ・グループ)

レム・グループ)を率いてらっしゃる演出家でもあります。最後がマグダ・シユベフトさんです。彼女は現在クラクフ国立演劇大学コースの四年生であるにもかかわらず、第一線の演出家として活躍なさっています。つい数日前にワルシャワの市立劇場であるTRワルシャワ劇場でミシェル・ウエルベックの原作を元にした新作を発表なさったばかりです。

あとは皆さんにお任せして、作品を紹介していただければと思います。
フレト——まずフェスティバル／トーキョーからこのような機会をいただいたことに感謝申し上げます。今回ポーランド語でお話しでき

ることを非常に嬉しく思います。演劇人として、母国語で話ができるのは非常に大切なことだと思います。本日のテーマにでもありますが、現代ポーランド演劇は非常に多様で、その多様性が力でもあります。

私が主宰するTear ZARは、グロトフスキ・インスティテュートの中で活動する劇団です。機関としての劇場ではなく、グロトフスキ・インスティテュートとともに活動する何人かの演出家と俳優が造る「星座」のような組織で、協力しながら活動しています。Tear ZARという名前そのものが活動内容を示しています。ZARとは、ジョージア(グルジア)・コーカサス

地域の葬式の際に歌われる歌で、二千年以上の伝統を持っています。つまりTear ZARは音楽的な演劇で、歌手は中心的な役割を果たします。音楽と身体動作、歌唱がドラマチックを作るのです。Tear ZARの俳優は歌手俳優と呼ばれています。私たちが活動のなかで意識していることすべてが、歌から生み出されたものとも言えるのです。

私たちの演劇的探究の中心にあるのは歌と歌唱です。各作品で私たちは特定の伝統音楽を選びます。例えばコーカサスとかサルデーニャ、コルシカなどの地域に注目し、その地域の伝統音楽を意識しながら芝居を作ります。その地域の団体と共同練習を行いながら、歌い方などの伝統を学びます。そして歌を芸術的に加工して舞台に移し、演劇作品へ変換するのです。

これから過去に上演した二つの短い映像をお見せします。これは『アンヘリ』(スウォヴァツキ作)という作品の一部です。

〔映像上映〕

この芝居は『Gospids of Childhood』という三部作の三作目として、ロンドンのバービカン・センターで初演しました。その後、変更を加え、スペインのサラゴサ県ベルチテで上演したものが最終的な形になりました。上演は一九三七年の内戦の時に破壊された教会の中行いました。その教会があるベルチテという町は、フランシスコ・フランコの軍とマヌエル・アサーニャの軍との激戦があり、その最中に教会を含めた町の大部分が破壊されました。後にフランコが記念としてその町の形をそのまま残すと決めたため、現在でも戦争の爪痕が残っています。

次に『アルミン・シスターズ』という作品の一部を見ていただきます。二年前に作った作品で、テーマはアルメニア人の文化と大虐殺です。今年はそのジエノサイドから百年にあたります。舞台の核となるのはアナトリアのアルメニア人の歌唱法です。ほとんど現存せず、イ

スタンブールにある五つのアルメニア系教会でしか継承されていません。

〔映像上映〕

このプロジェクトについてはドキュメンタリー映画もあります。ドキュメンタリーでは、歌唱法についての研究と、研究のためのアナトリアへの旅を撮影しました。私のTear ZARのプレゼンテーションは以上です。あとはディスカッションの時に詳しくお話しできると思います。
岩城——ではトウファルコフスキさんお願いします。

トウファルコフスキ——こんばんは。私も最初にフェスティバル／トーキョーと横堀広彦さんに感謝の言葉を伝えたいと思います。ご招待のおかげで来日でき、これからご紹介する私の研究と芸術活動にとって非常に重要な体験ができました。この一週間、東京を見学しましたが、日本芸術における技術へのアプローチと理解はとても魅力的で、私がヨーロッパや日本以外のアジア諸国で経験したテク

ノロジーに対するアプローチとは異なっているように感じる事ができたのは貴重でした。

本日は時間の制約上、作品の予告編だけを上映したいと思います。今日お見せする映像は二〇〇九年に制作したIP Groupの予告映像です。IP Groupという名前は、インターネット・プロトコルのIPが連想されるように意識的に選びました。もし成功してお金持ちになったら、インテレクトチュアル・プロパティ・グループ(知的財産グループ)になるという可能性もありますが(笑)。

〔映像上映〕

私たちは五人の創作者でプロジェクトに関わっています。私以外には、作曲家のボグミウ・ミサラ、テキストとドラマツルギー担当のアンカ・ヘルプト、映像アーティストのヤクブ・レフ、そして建築家のピョートル・ホロマンスキが美術装置デザインに協力しています。最初からインターデザインリナリー・アート(学際的芸術+視覚的美術+演劇)を作るグループを目指

していたので、演劇は活動の一部分にしかすぎません。私たちはそれ以外に映像アートや音楽なども作り、展示会や展覧会なども開いています。例えば現在はトルンの近代美術博物館での展覧会の準備をしています。

一般的に演劇は新しい技術を用いて、新しい物語の作り方を研究する傾向にあります。演劇において先端技術は頻繁に使用されていますが、理論的な側面から見ると、テクノロジーが演劇の道具に過ぎないのではないかと感じることがあります。そこで私たちは、技術がないと成り立たないような世界、俳優とテクノロジーが同等の地位であるような作品を目指しています。「新しいテクノロジーを用いた新しい物語の語り方」を探ることが、私たちの活動の中心にあるのです。それによって先端技術の可能性を調べています。現在制作中の最新作はグリム兄弟の物語を元に大人向けの芝居になる予定で、舞台でVRを採用する可能性を探っています。

次に上映するのは『KUNIKEN / 愛は死

〔映像上映〕

されているあらゆる設備を利用しました。この作品はジュリア・クリステヴァの『黒い太陽』という本に基づいています。うつ病に関する非常に面白い本です。このプロジェクトは芝居と言っても、芝居の周辺の部分を扱う、パラスィアターと言ってよいプロジェクトです。観客は役者の声しか聞こえず、完全な暗闇の中に一人ずつ入場するので、自分がどこにいるかさえわかりません。最初の三十分は完全な暗闇の中で、十五台のスピーカーの音、そして女優の声しか聞こえません。その三十分が経った後にはじめて、照明を使います。それは虚構を作り出す効果があり、舞台側の様子は観客の想像力で補われています。そして、芝居というよりも儀式が終わった時点で幕が上がり、非常に明るい光が流れ込み、一瞬何も見えなくなります。まるで砂浜で過ごす時のような非常に心地よくなる瞬間のようで、観客は劇場から出て来たがらなくなるくらい気持ちのいい瞬間です。

より冷たい』という作品の一部です。この芝居は二部作で、ラース・ノレン・クリニケンとライナー・ヴェルナー・ファスビンダーの映画を基にしています。現実と映像を区別できないような作品を目指していました。ドイツの映画監督ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーは三十六歳で夭折するまで四十二本の映画を撮ったのですが、彼は自分の人生が映画になるほど映画を撮りたい、という夢をよく語っていました。この作品では舞台に七台のカメラを設置し、演技と同時に録画とモニタージュを行っています。

〔映像上映〕

続いて、最近ヴロツワフのポーランド劇場とホリゾント(地平線)映画祭が共同制作した新作を紹介したいと思います。この作品では、演劇の技術性を別のアプローチで提示しています。すなわちハードウェアに注目し、その可能性をできる限り使い尽くそうとした作品です。建築物としての劇場空間や、そこに設置

多様性が見えてくるのではないかと思います。

シュベフト——確かに私の作品の一部はドキュメンタリーを基にしていますが、文学作品の演劇化をすることもあります。横堀さんに私のすべての作品の中に共通点があるかどうか考えてみるように言われました。すると、ひとつの共通点に気づきました。それは非演劇的な課題を扱っていることです。今まで演劇で語られないようなテーマ、非常に難しい挑戦になるようなテーマを芝居にしようとすることです。そのようなテーマは一般的な演劇に存在しませんし、俳優たちにとっても非常に難しいという側面があります。長い伝統の中で、演劇の有り様や行うべきものについては様々な定義や考え方があります。そのような定義に揺さぶりをかけ、その向こう側にある新しい発見をすることは非常に楽しい活動です。

ここでは最新作の三つをその例として挙げます。ひとつは『私を愛したイルカ』という作品で、異種動物間のコミュニケーションをテーマ

に、人間とイルカの愛について語りました。次の作品はブルガリアのソフィアで上演しましたが、ドキュメンタリーに基づく芝居で、震災や人間の失敗、敗北の意識がテーマでした。そして二週間前に初日を迎えたミシェル・ウエルベックの小説『ある島の可能性』を舞台化した芝居では、二千年後の世界の視点から現在の現在はどういう風に写るかということを探ろうとしたのです。

私は新しい芝居やテーマに取り組みるときは、同じスタッフと繰り返し協働することもありますが、原則的には、各プロジェクトについて新しいメンバーを探して創作をします。ポーランドの芸術大学で教えられるような伝統的な演出家のあり方は、作品を自分一人ですべて完全に掌握しているのですが、私はそのようなあり方からは離れ、チームワークを重視します。新作を制作する際は、まずテーマを選んでそれをチームに紹介し、チームのメンバー一人ひとりの感受性、価値観を取り入れなが

ら新しいアイデアにたどり着くという方法を採用しています。

私たちは整理された美学や完全性の概念から解放された、観客の感受性に刺激を与えることを目標としています。私は観客の鑑賞力、観察力が否応なしに強化されるような演劇が非常に好きです。観客が観察力を上げた状態で劇場から出て、舞台を鑑賞するのと同じような感覚で現実世界を見始めた作品は成功したと考えています。

最後に紹介したい映像は芝居ではなく、カントルの劇団クリコット2の有名な双子の俳優が出演している短編映画です。クラクフが欧州文化首都だった年に、ジェイムズ・ジョイスの『フィンネガンズ・ウェイク』の映画化をするようにという依頼が来たという、非常に不思議な経緯で映画を作るようになりました。ジョイスの原作は非常に実験的な文学作品で、ポーランド語訳もありますが、ポーランド読者が読んでも非常に難解です。その作品を基にして脚本を作り、プロジェクトを成功させ

るのは奇跡に近いのではないかと……と思いましたが、最終的にこの物語を非常に分かりやすいアクションを中心とした映像によって語ろうと決めました。ジョイスの作品では十六世紀の女海賊が登場します。彼女は悪党の伯爵の命令により宴会に参加できず、報復として伯爵が育てていた双子の子供を一人ずつ拉致しました。そしてその双子を世界旅行に連れて行き、魔法をかけて二人を混乱、墮落させ、性を転換したりしました。宮殿の場面はヴァヴェル城の大聖堂で撮影しましたが、現在では撮影許可が下りないでしょう。

〔映像上映〕

岩城—— シュペフトさんありがとうございます。休憩後にディスカッションを再開しようと思えます。

後半

岩城—— まずは私から質問させていただきます。

みなさんからお答えいただく形にします。後半は客席のみなさまからの質問を伺おうと思っていますので、少し質問など考えながら話を聞いていただければと思います。

あまりにもお三方の作品が多様なので、共通の質問をするのがかなり難しいのですが、映像を拝見して思ったのが、出会い・遭遇がお三方に共通しているテーマだと感じました。グロトフスキが言っていた出会いというものを、どのように作ろうとしているのかということに非常に興味がありました。その出会いは日本で言うところの客席と演者の出会いだけでなく、精神的・霊的なものとの垂直の出会いと言いますか、そういうものを感じさせるものを作っているように感じました。先ほどトウファルコフスキさんもパラ・シアターと仰いましたが、グロトフスキも出会いによって身体や魂や心を解放していく場としてのパラ・シアターについて言及しています。彼もまたヴロツワフで活動しましたが、その影響などもあるのかなと思います。

お三方とも、かなり親密な観客との出会いの空間を作っているように思えたので、観客あるいは垂直の出会いという点に関してどのような空間を作りたいと考えてらっしゃるのかを伺えればと思います。まず、ヤロツワフさんはTeatr ZARが客席を五十人くらいに抑えているということも聞きましたので、その辺りも含めて伺えればと思います。

フレト—— 制限するというか、それ以上ギャバの大きい場所がないのです。観客が五十人未満の回もあります。でもその状況にも長所があって、フェスティバルなどの機会、より大きな劇場で上演するとき観客が多くなると苦しくなります。自分の中で自分のアートを裏切るような気分、観客を「鑑賞者」に変える心苦しさを感じます。ここでわざと観客と鑑賞者の対比を持ち出しましたが、私にとって演劇というのは私たちが招待する観客一人一人に個別に届ける芸術です。「鑑賞者」という現象が現れるのは、組織化した演劇、機関としての劇場において、より広い水平的

なコミュニケーションが行われる時です。「観客」と「鑑賞者」とは別物で、「出会い」「遭遇」は、観客との出会いについてしか話れないと思えますし、鑑賞者との出会いはまずないと思っています。

私の作品では、観客は最終段階からずっと自分の場所を持っています。というのは、まず演劇の構造を考える上で建築という要素があります。舞台の作り方によっては、観客はどうしても芝居の一部しか見られず、その限られた情報を基に、自分の意識の中でその芝居をモニターするプロセスを行っているのです。そしてそのプロセスは最初から観客の存在を前提としています。その意味で、舞台空間作りは出会いのためのプロジェクトになります。言うまでもなく、私の劇団は普通の劇場で上演することはほとんどありません。観客の重要性を考えながら、毎回毎回新しい舞台を作っています。

岩城—— 追加で伺いたのですが、映像で見させていただいた『アルミネ・シスターズ』と『ア

ンヘリ』では観客はどこに座っているのでしょうか？

フレト——舞台を両側から挟む形で座っています。その状況で観客はお互いを見ることができません。その間の九メートル幅の空間で芝居を行っています。

岩城——人が何度も倒れる、あるいは板を踏みつけるといった、かなり身体的な振動を伝えようとする空間だということが分かりますが、その振動が伝わる空間の限度がそのサイズだということなのでしょうか？

フレト——振動が伝わるのが広さの限界であるというより、空間は、ある意味、音楽的な絶対芸術的なものです。私たちが舞台をデザインするときは、最初からその音響的な特性を考えて、まず舞台の床を作ります。床の音響は木箱で拡大されます。そして観客は同じ床に座っているのです。そのように私たちの表現は、観客の興味をかきたてる「奇妙な」出来事ではなく、観客とともに参加する一つの反響空間なのです。

完全に切断されています。アプリを入れることで観客は俳優が見ているVRを覗き込み、まるで俳優の頭の中に入るような感覚で舞台を見ることが出来ます。もちろんVRを別に準備しなければなりません、その技術を通してVR上で俳優が自分自身に出会うような瞬間を実現できます。観客はその瞬間に舞台に立っている俳優と、俳優が見ているVRの両方を見ることが出来るので、例えば俳優の姿とその俳優の頭、意識の中に起こる精神的な分離あるいは精神病のような現象の両方を見ることが出来ます。間接的ですが、これもある種の不思議な親密さにもなると思っています。

岩城——ありがとうございます。ではシユベフトさんも同じ質問にお答えいただけますか？

シユベフト——今の答えを聞きながら様々な考えを用意できました。私は個人的に伝統的な構造物を持つ劇場空間が好きではありません。機関としての劇場の空間とは異なる、偶然の場所で起こるような演劇が好きです。そ

トウファルコフスキ——私の場合は芝居によつて状況が全く違います。第一に私は芝居を上演する舞台(それぞれに限定条件があります)に適用させなければなりません。例えば『黒い太陽』という芝居は、防災規則によつて上演時間が四十分以内に制限されています。今準備中のグリム兄弟に基づいた芝居は四〇〇—四五〇人を収容できる大舞台で上演する予定です。当初は私の好きな別の舞台で作る予定でした。二十メートル×十四メートルの非常に素晴らしい舞台で、二二〇人の観客が入り、私にとつて理想的な舞台でした。

興行きがあり様々な形で移動ができながら、実は観客との近さを感じるような舞台にもなります。でも、どうしても採算が立たないので、その舞台で上演することはごく稀にしかありません。

「近さ」の話題に戻ると、『KINKEN』の芝居は、今お話しした舞台で上演しました。芝居ごとに、観客と一緒にいつづけるか、『KINKEN』の場合は観客を置いてきぼ

のため、野外や放置された古い建物などで芝居を上演してきました。組織化した演劇、公共劇場に演劇を観に行くという行為には、観客から見るといくつか決まった型——一定の服装であるとか、発言すべきか、ふるまうべきか——というか、劇場に行く観客には、そうした一連の文化的な義務があります。私になるべくそれを回避したいと思っています。そうしたものがあるために、演劇は深刻で堅苦しいものになってしまいます。私にとつての演劇は舞台で俳優が見せるものよりも、広くて面白くて興味深く、未知の世界です。最新作も五十人ほどの観客を対象にしていますが、私たちが使う空間は普段リハーサル用の舞台になっていて、私たちはそこに駐車場の方向に向けて屋外舞台を作り、寒さから俳優を保護するような構造を作りました。例えば二階のバルコニーから自分の舞台を見ると、なんてつまらない場面になってしまったかと、思ってしまうので、もしかして私は、遠くから見てもよく見える舞台作りはできないかもしれませ

りにするか、毎回その戦略を探します。また非常に重要な側面は、俳優の習慣です。第一は精神病院が舞台になっています。私は、俳優が観客にアクセスできないような空間が欲しくなりました。舞台上に巨大なガラス製の箱を設置し、俳優は開始から一時間四十分ほど、ずっとそのボックスの中で演技します。観客はまるで水族館の動物を見るような形でそのボックスの中を覗きこむのです。でも俳優たちはガラスに映る自分たちの姿しか見えず、観客を見ることはできません。

観客との「近さ」の問題を考える時に、重要なのはカメラの使用です。それはまさに親密性の管理方法と考えています。例えばカメラを俳優の頭に設置して、その俳優の目線で見た舞台を画面に映し出して観客に見せること、ある意味で観客が俳優の目で舞台を見ることが出来るので、より「近く」感じるはずですよ。

現在準備中のプロジェクトでは、VRを採用しようとしています、その場合は俳優がVRの眼鏡を装備しているので、外界からは

ん。

岩城——ありがとうございます。質問の方向性を変えますが、ポーランドには国立演劇系の保守的な機関としての劇場と、自主的なインディペンデント系の劇場の二つがあると思います。フレトさんやトウファルコフスキさんの活動はインディペンデント系だと思えますが、そういったグループで芝居を作る利点と、国立系の劇場で仕事をする利点をそれぞれ伺えればと思います。

付け加えますと、ちょうど先月にポーランドで政権交代があつてかなり右翼政権である「法と正義」という政党が与党になって、それで新たな検閲が生まれたということも聞いています。そういったことも含めて、もしかしたら国立劇場での演劇活動にとつて、障壁になるようなことが今後あり得るのかということもお尋ねできればと思います。

フレト——トウファルコフスキは検閲のある劇場で初日を迎えようとしている最中なので、まず口火を切つて答えてもらったほうがいいと

思います。

トウファルコフスキ——最近ポーランドで起こったスキヤンダルが、私が専属している劇場でも起こったことは事実です。私たち芸術家はいずれも、新政権の方向性を心配していて、独裁政権を目指しているのではないかと、暗澹たる思いで観察しています。今回のポーランド劇場での芝居を検閲しようとする政治家の試みは前例のない出来事でした。ポーランドでは共産主義時代にも検閲がありました。が、あくまで検閲官は芝居ができてから検閲しました。しかし今回は初日前に芝居を見ずして圧力をかけようとしたのです。

岩城——エルフリーデ・イエリネクの芝居です。よね？

トウファルコフスキ——そうです。素人である文部大臣は就任四日目にして、その芝居を中止するように圧力をかけました。最初は劇場の補助金を削減するという脅迫をしましたが、劇場が要求を退けたので、日本では県知事にあたるドルヌイ・シロンスク県知事に手

紙を送りました。現在の政権は、以前も政権を握ったことがあり、その時代も芸術家をめぐる見せしめの裁判がいくつもありました

が、全て俳優側が勝利しました。あの時のバカバカしく信じられない様子は、カフカの小説にもないのではないかと思います。その時、右翼の雑誌やメディアの発言を引用して展覧会を開いた芸術家に対して裁判が起されました。引用された発言には非常に反ユダヤ主義的で反外国人的なのが書かれていましたが、裁判では雑誌を引用したに過ぎない芸術家の方が反ユダヤ主義宣伝罪で有罪になりました。

新政権になって二週間目ですが、疫病は免疫に対して二倍強くなって戻ってきたと、私たちは感じています。このように状況が変わると、逆にインディペンデントな社会は特権的な立場にあるというそういう簡単な問題ではないと思います。現在私たちの目の前で起こっているような愚かな政治手段はまるでローラーのように全てのさまざまなアートの形に圧力をかけると思います。インディペンデント

るはずのお金は、これから技術的に疑わしい、

国民の誇りを高める歴史的な大勝利を語るような、国家的な映画作品の制作に回されるかと思っています。もう一つの変化は演劇と観客との関係に関係していますが、政治的な圧力がかけられてしまうと、演劇はどうしても芸術としての抽象性を失ってしまいます。その抽象的なコミュニケーションが除かれると演劇は政治的なものになってしまいます。演劇は周囲の現実へのコメントとなり、それ以外のものは存在し得なくなるのです。

岩城——ありがとうございます。日本の現実とも少し連結するような話でした。もし質問があればみなさんからも伺えればと思います。

来場者 A——皆さんが主に演劇活動を行っている場所に関して、ヴロツワフならヴロツワフ、クラクフならクラクフといった地域差はありますか？

シュペフト——私はプロジェクトごとに別の街で行います。クラクフの影響を語るなら、その表れは私が芝居で絶対やりたくないような

ものですか？

トウファルコフスキ——私は実際に街より地域より、その地域で仕事している団体、劇団の方が大事だと思っています。その座組によって演劇の雰囲気が変わります。主に演劇のやり方、仕事に対してのアプローチを決めるのは人の集まりなので、そのチーム間には、確かに都市ごとに非常に大きな差があります。

フレト——私はお二方に大賛成です。ポーランド演劇の多様性は集団性が形作ります。豊かなものとして理解された「集団性」です。集団から組織(劇場)ができるだけでなく、組織(劇場)から集団が生まれるのです。今日のポーランドでは幸いなことに、機関としての劇場にも多様なチームがあふれているのです。

岩城——もしあればあとひとつくらい伺えると思いますがいかがでしょうか？

来場者 B——非常に貴重なご意見を聞かせていただき、また、ワークショップも見学させていたいただき、演劇の原点というものに触れさ

系劇場とは言いですが、完全に民間のもではなく、様々な補助金や政府の支援を受けているので、経済的な圧力のメカニズムは公立劇場と変わらないと思います。今回の政権は一部の劇場やアーティストではなく、怒濤のように全体的に制度を変えようとしているのはと心配しています。

しかしある意味で、メディアとしての演劇は観客と俳優をより強くするために存在するので、私たちは抵抗する道を必ず見つけられると思います。まさにメディアこそが、人間性を守るものなのです。そしてポーランド演劇の一番の強さは社会性です。ポーランドでは、演劇なしでは人間がどういう方向に向かつて進んでいるのかわかることができない、演劇こそ人間を政治的な誘惑に屈しないようにする助けになるのです。

シュペフト——私たちはこれからアーティストへの自由の制限を体験するでしょう。それ以外に二点注目したいと思います。まず、本当に価値のある素晴らしい芸術活動を援助す

せていただいたという思いが強いです。特に新しい演劇を目指す試みというのは素晴らしいと思います。シュペフトさんが最初に公演なさったときに、心に残ることがありました。『私の愛したイルカ』という作品を、紹介いただいたとき感じたのですが、私の場合は十代の頃に犬が死んでしまい、それが心の中にトラウマとして残っていたのです。今回映像を見せていただいた時に、新しい演劇としての問題提起があると気がきました。その中で芸術と実験というお話がありまして、アナキズムの理論というものが提示されましたが、もう一度そこを、説明いたしませんでしょうか。

シュペフト——非常に深い質問ですが、答えは簡単だと思います。私たちは誰しも、私たちが芸術を作る大事な理由は、完全に自分の自由の領域を広めて、何一つ強制されない、指示されない場所を見つけることにあるのではないか。演劇のなかで、私たちは、指令や禁止令や義務から成り立っている現実の外で生きられるのです。

イルカの作品についていえば、アナーキズムの語は極めて具体的な科学的アナーキズム理論の文脈で出てきます。もちろん、先に実践があつてから理論が生まれるわけですが、科学者の女性とイルカの関係についての実験から、「科学者が未知な領域に入ろうとするときに、どんなことが起きてどんな想定外なことが起きて、実験の目的の実証がどんなに無理にみえても、中止することはできず、行けるところまでは行かなくてはならない」という理論が生まれました。

岩城——ありがとうございます。

横堀——皆さまありがとうございます。今回ポーランド演劇の多様な姿を紹介できたことを大変嬉しく思います。せっかくこれだけ重要な情報が集まりましたので、今回伺ったお話などを何かしらの形で多くの方と共有する機会を設けたいと思います。日本ではなかなかポーランド演劇に触れることができませんが、ロンドン大学教授マリア・シエフツォヴァさんという方が書いた本がありまして、その中

でTear ZARのことも触れられています。私は今年三回ポーランドに行き、皆さんの作品や、トゥファルコフスキさんが映像で関わっているクリスチャン・ルパの作品を観ました。そしてポーランドで三十年以上にわたり演劇活動をなさっている岩田美保さんを通じて皆さんと直接お話しすることができました。

ポーランド広報文化センターをはじめ主催の関係団体にも感謝を申し上げます。このような企画は来てくださる方がいらつしやらないと成立しませんので、今回トークに来ていただいた方、そしてワークショップの参加者の方、見学にも多くの方に来ていただきました。そのような方にも感謝を申し上げます。そしてゲストのお三方、通訳の久山宏一さん、ジャブコさん、最後にモデレーターになつていただきました岩城京子さんに感謝の言葉を申し上げて、またぜひフェスティバル／トキョーでポーランド演劇と出会う機会を設けることができたらと思います。東京で再会できるのを楽しみにこの場を締めさせていただきます。

たいと思います。

通訳：クシントフ・ジャブコ、ポトボヴィッチ



(写真右から) 岩城京子、マルタ・カルシ、横堀応彦、ウカシュ・トゥファルコフスキ、マグダ・シュベフト、ヤロスワフ・フレト、クシントフ・ジャブコ=ポトボヴィッチ、小島寛大

クリスチャン・ルパの演劇

認識の道具としての演劇——ルパールペ＝拡大大鏡

日時 二〇二六年八月三十日(火) 十五時—十六時

会場 駐日ポーランド共和国大使館

講師 ピョートル・ルツキ(演劇学者、ウロツワフポーランド劇場ドラマトゥルク)

1. 序論——演劇は常に政治的である

アリストテレスの見解では、演劇は強い感情的経験すなわちカタルシスを与えるべきものでした。彼は『詩学』のなかで悲劇の定義を簡潔に提示しましたが、それによると、「悲劇は美学的なレベルを超えて心理療法的・政治的レベルに向かう、明確に規定された目的を持つ」というものでした。悲劇とは、劇場を出た後に、観客がギリシャの民主的ポリス(国家)——そこにおいて、古代演劇は最盛期を迎えました——の善き住民になるようにするために存在したのかも知れません。という私の推測への根拠は、悲劇に普遍的な価値を与えようとしたアリストテレスの著作には記されていませんが……。間違いないのは、演劇(劇場)は、その見世物芸術としての歴史が始まった場所としてのアゴラ(広場)や法廷と並んで、古典的な古代ギリ

シャ期のポリスの最も重要な機構だったということです。憶えておいていただきたいのですが、古代ギリシャで民主主義が生命を持ったのはわずか二世紀間にすぎなかったたので、単なる娯楽ではなく本質的なコミュニケーション行為としての演劇の繁栄もまた、それだけの期間しか続かなかつたのです。

古代ギリシャと同じく今日においても、劇場空間は、支配的な社会文化秩序や存在するタブーを侵犯する(虚構世界で展開するが故に、これもまた起り得ることです)危険な営為の可能性を与えるものです。こうした知/経験とどう対処すべきか……これは、演劇の受容者が決めるべき問題です。支配的な目的を持つ、従って、民主主義を軽視する目的を持つあらゆる政治制度が、芸術からその力を奪おうとするのは不思議ではないのです——演劇は、公認されている、唯一認可されている秩序、歴史または伝統のヴィジョンへ

の脅威になるからです。

演劇の政治性に関する考察という文脈において、援用する価値があるのは、ハンナ・アーレントが『人間の条件』のなかで述べた概念です。それによれば、単なる動物的存在を超えた社会的存在として人間を開示し発見する、そして人間の類例のない特徴を生み出すものは、言葉であり、新たに着手される行動（職人が得意とする物づくりとは別物としての）です。行動と言葉は常に人間と人間の間で行われ、アーレントの見解では、それらは「行動する人」の本質を明るみに出すという潜在的可能性を持っています——仮に、行動が物の世界のみに関係するとしても同じです。行動の内容と意味は、芸術作品のなかで客観化され得るものですが、それらは、自らに特徴的な手段を用いつつ、事件を「全き意味で」提示します。しかし、アーレントが主張するように、行動と言葉が持つている類例のない「開示」の形態は、関係性のなかに置かれた対象物の間の「生命のある流通」と「分ち難く」結びついていきます。従って、その「生命のある流通」を表す、それにふさわしい唯一の芸術分野は演劇なのです。今日、私たちは、こう付け加えて言うこともできるでしょう——演劇は、単に表すだけでなく、体現する、と。演劇外の現実に関与するだけでなく、それは自己言及的であり、そのことよって己れの「真实性」を強めるのです。あるいは別の言葉を使うならば、舞台の虚

動に先行する、または、アクションの解決に続く）ではなく、演技者自らの経験です。彼らのプシケ（精神）、すなわち、カール・グスタフ・ユングによれば「意識的または無意識的なすべての心理のプロセスの総体」の蓄積です。従って、内的独白は、登場人物を十全に規定する可能性の内的な記録となります。それが、リハーサルの過程で明らかにされる／創造される／発見されるのです。社会的存在となる／教育を受ける（こちらの方がよくあることかもしれない）過程で忘れ去られた、または、無意識に押しやられ、捨てられたものが、内的独白を構成する場合もある、いや、ほとんどの場合は、それらが内的独白を構成するのです——一方においてそれは、文化的な価値や規範を超越しており、他方において人が纏う「個人としての外見」、または果たされている社会的役割に収まらないからです。

即興可能なコンディション

俳優に対するルバのもう一つの、同じく根本的な期待について述べましょう——それは、即興可能なコンディションです。これは、リハーサル中の俳優と上演中の俳優の双方に関わります。芝居のリハーサルというプロセスでは、それは、俳優としてのクリシエ（使、果たされる凡庸になった手法）や癖に従うのではなく、状況や共演者にたえ

構世界が現実世界と同じ力を獲得する、さらには現実世界より強くなりさえするので——タデウシュ・カントルやクリスチャン・ルバの演劇を見れば、そのことが了解されます。演劇における生命のある流通は舞台の世界に関わるだけではなく、まずは、舞台と観客の関係に関わるものなのです。

II. 演出家と俳優の仕事

内的独白

ルバは、演出家としての実践活動を始めた当初から、俳優たちに、彼らが解釈する人物に代わって、いわゆる内的独白を紡ぎ、それを記録するようにと、言い聞かせてきました（俳優たちにそれを強制したとは言わないことにしましょう）。演劇的なテキストに記された状態で登場人物たちが存在している場合、内的独白はある程度まで、コンスタンチン・スタニスラフスキー・システムにある、「置かれた状況」と「もしも」への備えの対応物です。しかし、その文学的な土台がないとき、とっかかりになるのは、筋書き（ストーリー）上の状況の概要です。内的独白は「演技者が登場人物に抱く幻想または夢になります。俳優創造の材料になるのは、登場人物の伝記（舞台上の行

ず開かれていること、生きて存在すること、すでに試みられて基地の演劇手段を用いないことを意味します。それだけでなく、俳優としてではなく登場人物としての一個の人間との作業を行う必然性と関連しています。ルバは、演技者が演劇テキストの影響下で、己れの言動や独白を書くことを期待しています——それによって、俳優たちが図式的な道に踏み込むのではなく、可能な限り長く、演劇的な繰り返し——リハーサル、その後は上演を重ねるなかで——の効果を目指すのではなく、演技空間に身を置かれるたびに、創造的で生き生きとした行動を起こすようになることが保証されるのです。しかし、俳優たちは、舞台創造の全プロセスの間だけではなく、観客に繰り返し上演するときにも、即興可能なコンディションにあらねばなりません。ルバが期待しているコンディションに入るとは、リハーサル初期に行われる即興によって容易になります——ひとりで、ペアで、集団での即興です。即興は超域のきつかけになることもあれば、現実を支配している規範や関係性が無効になるが故に、アルノルト・ファン・ヘネブ（一八七三—一九五七）が『通過儀礼』のなかに記述している、「過渡期」という状況になることもあります。こうも言えるでしょうか——俳優は舞台で「本当に」話したり行ったりしなくてはならないので、アーレントの概念に戻らなければ、話したり行ったりするふりをしたり、演じてはならないのです。

ルパは、リハーサルの間、構築されつつある舞台世界における人物の行いと言葉の動機（モチベーション）、いやときには、小動機（ミニモチベーション）の子細な分析を行い、人物の精神の最も手の届きにくい無意識的な層を覗き込もうとします。私たちの知っている世界にルパ（固有名のルパは、ポーランド語の普通名詞で、ルパを意味します）、すなわち拡大鏡を当てて、この上なく小さく日常生活では最も意識化されていない心理的な部分から、登場人物が作られていくのです。

III. 演劇性

舞台上での俳優／人物の「真実」の行いと言葉は、観客に現実世界を眺めているという幻覚を与えますが、これは幻覚にすぎません。実際には、観客が観ているのは、構成された演劇芸術作品です。演劇と観客の世界の間には、細い赤線——自然主義者がいうところの「第四の壁」の遺物——が引かれています。この世界にはリズムがあり、登場人物の行いと会話、場面間の対位法的な関係性、そして芝居に随伴する音楽の上に築かれています。

『Woodcutters — 伐採 —』では、モリス・ラヴェルの《ボレロ》が上演中二回響き渡ります。いや、舞台全体がラヴェルの作品と同じ

す。そしてまたしても、私たちは、ルパ・ルーベ越しに、私たちが外見には知っている世界が、こうしたツールのおかげで、秘密めいた認識不可能な新しい色彩と連想を獲得していくところを観察するのです。それは、ヴェルナー・ハイゼンベルクの「不確定性原理」の芸術的対応物なのかもしれません。

IV. 認識の道具としての演劇

まず、ルパが著書『ユートピア2——貫通』に記している宣言を読みましょう——「私は演劇を通して何を語ろうとしているか——私がそれを知っていた験しはない。芝居づくりは私にとって認識の行為である……これは、新陳代謝のプロセス（誘導されたプロセス）に絡め取られることである。これは、予感、特に精密な規定が不可能な予感を発酵させる行為である。思想として展開すべき思想は思想にとどまるべきであり、私はそこから舞台を作りはしない。」こうした未知の世界への旅行に、観客は招待されている／巻き込まれていく／誘導されていくのです。ルパの芝居の催眠的なリズムに身をゆだねること、身体を一種のトランス状態に導くこと、自意識的で支配的な「我」を超える可能性、身体から流れ出る信号に開かれた状態が、私たちに、未知のもの、文化の地平線上に隠れている未知のもの

ように構築されているともいえます——一人一人の人物が「芸術家の晩餐会」に集まるところから穏やかに始まります。やがて人物たちが取り交わされている会話に感情的に入り込むにつれて、あるいは、晩餐会に招待されたものの時刻を過ぎて現れない主客、すなわち国立劇場の俳優を待ち受けることを巡ってイライラが募るにつれて、状況は緊迫してきます。俳優の到着とともに沈静化しますが、やがて高揚し、第二幕で頂点に達します。登場人物たちが晩餐会から去っていくにつれてゆつくりと落ち着いていきます。帰帰するもう一つの音楽的モチーフは、ヘンリー・パーセルの歌劇『アーサー王』の一部『The Cold Song (冷たい歌)』です——類稀なカウンターテノールヴォイスを駆使した、忘れることのできない歌手クラウス・ノミの歌唱バージョンと、ポーランドの作曲家ミェチスワフ・メイザの即興バージョンによつて奏でられます。ノミの生涯と芸術を知っている観客にとつて、彼の歌唱は、補足的な二連の感情的連想を引き起こし、それが芝居のさまざまな場面によつてかきたてられる感情にかぶさってきます。ここにさらに、その場で起こる場面とあらかじめ録画されていて、スクリーン上で眺められるシーンのリズムカルな衝突を付け加えましょう。あらかじめ録画された場面は、実生活にも、伝統的演劇にも存在しない人物の微細な反応、身ぶりとも呼べないような小さな身ぶり、あるかなきかの表情の変化を見つめる可能性を与えてくれます。

のを眺めさせてくれるのです。ルパは文化秩序の断層と分裂を研究し、不条理の水泡が潰れる様を観察します——二十一世紀の人間は、それを普通は無視します、つまり一時的な侵犯であり、一過性の混乱として扱って、予想不可能な或る新しいものとしては扱わないのです。こうした「危険」な領域に潜り込むこと、それによつてかろうじて、私たちは人間と人間によつてつくられた文化を発展させることができるのです。

通訳 | 久山宏二



ポーランド演劇の最前線

日時 二〇一六年十月二十日(木) 十九時—二十一時半
会場 東京芸術劇場アトリエイースト

講師 グジエゴシユ・レスケ(アートプロデューサー)
司会 横堀応彦

レスケ——今回クリスチャン・ルバの芸術的なキャリアの中で最高の芝居が日本で上演されることに對し、ポーランドの演劇人は全員感動しております。全ポーランドの演劇人を代表して皆さまにお礼を申し上げます。

私は演劇研究者ではなく、フェスティバルのキュレーターです。必然的にこれから私の申し上げることは主観的だと思えます。ポーランドの演劇の非常に精密な地図を描くというのは私の力を越えていますから。ポーランドには国立の演劇研究所があり、演劇の研究及び資料の収集にあたっています。ここが発行しているポーランドの演劇事情をまとめた本によりますと、ポーランドでは年間四三〇の演劇フェスティバルが存在し、一五九〇の新演目が

上演されるそうですから、私ひとりでポーランドの演劇地図を描き出すのは元々無理な課題であるというのがお分かりいただけると思います。

明日から三日間、日本の演劇史のヒーローとなるクリスチャン・ルバについてお話したいと思います。ルバが演劇人として独立したのはかなり遅く、以前は物理学、版画、そして映画大学で学んでいたこともあり、演劇の演出に集中するようになったのは三十歳になってからです。彼がクラクフの演劇大学で学んだ時期は、ポーランドの演劇史に大きな足跡を残したカントル、スヴィナルスキ、ヤロツキといった大演出家はまだ健在でした。ルバは八十年代の半ばには演劇の中心地・クラクフ最大の

の経験を基にお話することができます。九十年代の半ばから演劇に関心を持ち、一九九六年に初めてルバが演出した作品、プロッホ原作の『夢遊の人々』を観ました。ここでは、当時の演劇を政治とからめてとらえる必要があります。

九十年代半ばの状況を説明しましょう。一九八九年にポーランドで共産主義が倒れ、新しく現れたのがネオ・リベラリズムの思想です。これが当時のポスト・社会主義の荒廃した国で唯一機能した思想でした。それから二十年経ち、こうした思想が今日の若い演劇人にどのような影響を与えたのか、はつきりと見えるようになってきました。例として、当時の巨匠のお芝居を取り上げましょう。たとえばヤロツキはムロジェック、アーサー・ミラー、デュレンマットの戯曲の演出にとりかかり、ワイダも古典的な、心理主義的な芝居を作っていた時代です。当時私は十代の半ばでしたが、通りを歩けば現実が急激に変わってきているのに、劇場に行っても心理的であり

アリストテイクな、ここ二、三十年のポーランド史を精算するような芝居しかありませんでした。演劇と現実の乖離が非常に大きかった。今になってみれば、あれはあれで優れた芝居でしたが、私たちの世代にとって、現実の表現でありませんでした。すべてが変わったのは一九九七年一月の二日間でした。ドラマ劇場でヴァルリコフスキがエウリピデスの『エレクトラ』を上演します。翌日ワルシャワのTR劇場でヤジナが『熱帯の狂気』という芝居を作りました。その公演を観て、俳優というのは台詞を語るだけでなく、叫んだり踊ったりできるのだと気づきました。音楽もいわゆる劇伴ではなく、音楽が舞台上の出来事をもっと積極的に説明するような、しかもヘビメタルやハードロックといった音楽が使われていました。しかも俳優たちが叫んでいる内容は、彼らに襲い掛かっている、ポーランドの現実の変化を現代の世代に届く言葉で喋ったものだったのです。また大学を卒業していないような若い二人が首都の大劇場で耳目を集めたこと

劇場であるスターリー劇場で演出を始め、母校である演劇大学でも教鞭を取りました。彼の特長は、ヴィスピヤンスキやヴィトカツィといった、いわゆるポーランドの古典的なレパトリリーだけでなく、かなり早い段階でオーストリアの作家に興味を持ったことです。たとえばクービン、ムーゼル、プロッホ、そしてこれから皆さんがご覧になる『伐採』のベルンハルトです。ここで興味深いのは彼がオーストリア文学のテキストとどのように取り組んだのかという問題です。これについてはやや詳細にお伝えします。これが一九九〇年に始まるポーランドにおける演劇革命の源になったと考えられるからです。

一九九〇年代の演劇革命については私自身

が大事件でした。若い世代は演劇に目覚め、二人の芝居チケットを買うための列に何時間も並びました。二人の舞台はある意味、ポツプカルチャーの中心になったのです。ヤジナと当時私生活上のパートナーでもあったチェレツカという女優が二人揃って、それまでロックスターが載るような雑誌の表紙を飾りました。こうした演劇のルネサンスはその後一度も起きていません。それは、演劇が文化の消費の中心になるという革命でした。まもなくヴァルリコフスキとヤジナはTR劇場の芸術監督に就任します。この時ヤジナはまだ二十代でした。これはポーランド演劇に先例のない出来事でした。その後十年間、ルバの直接の教え子である二人がTRと活動する時期が続きます、間もなく二人は国際的に活動するようになります。一九九〇年代のアヴィニョン演劇祭をはじめ、西欧、中欧の演劇祭のキュレーターがポーランドを訪れました。この二人はそういった動きの渦中にいたわけですが、さほど豊かではなかった。ポーランドの劇場で

仕事をしてきた二人が、他の演劇人の夢見ることもできなかったような予算を使える、国際的な企画を指導する立場に就き、優れた作品を生み出しました。同時に、彼らはその後、後継世代にとつてのモデルになりました。若い世代はその後十数年間にわたり、第二のヴァルリコフスキやヤジナになるのだという気持ちを持って活動を続けました。

今から皆さんに『アポロニア』という、二人が共同で作った最後の作品をお見せします。これはアヴィニオン演劇祭での上演記録ですが、これを見るとこの舞台がいかに巨大志向であったかが分かります。コラージュの手法も使われています。

〔映像上映〕

カメラで俳優が演じているところをリアルタイムで撮影しています。

舞台の幅は二十メートル以上もあります。意図的に、舞台の左側と右側に座っている観客の観る世界が異なるようにしているのです。

りかつての演劇に戻るようなアプローチを取ります。と言うのも、最近では、彼らより一代上のクラタやクレチエフスカが持つていた非常に攻撃的な心理主義がやがて彼らの批判の対象になってきたからです。この二人は、まったく別の世界から演劇界に入りました。

まずはザダラから。外交官の父親を持ったため、彼はアメリカで生まれ、アメリカの大学を卒業しました。そのことが彼の演劇活動に影響を与えています。と言うのも、彼は最近しばしばポーランドの古典を上演しますが、古典をポーランドの現状に対する注釈として利用するのではなく、むしろそのルーツに戻り、作品元来の意味は何かについて考えるというアプローチを取る。これは彼が海外で教育を受けたことと関係していると思います。彼の一番評価の高かった作品は、昨年上演されたアダム・ミツキエヴィッチの『父祖の祭』です。これはポーランド演劇の最重要テキストであるとともに、ジャンルを問わず、ポーランド文学の最高峰です。十九世紀初めに書かれ

舞台上では俳優たちがカメラに向かって演じ、観客はリアルタイムで見ている俳優を同時にスクリーン上にも見るのです。

間もなく次の世代が登場します。ヤン・クラタや女性演出家のクレチエフスカは、ルパが提唱した「俳優自身の経験を基にした深い心理分析」という流れを継承します。この二人の作品はより現実に対する批判が込められています。ヴァルリコフスキやヤジナの作品はもう少し普遍的な要素、ジェンダーや性の問題が強調されました。彼らは「若くて才能のある演出家」と呼ばれましたが、次世代のクラタやクレチエフスカ、これから紹介するシエンパカやザダラといった演出家は「より若く、より現実に不満を抱く演出家たち」と呼ばれることとなります。

今からクレチエフスカ演出の『夏の夜の夢』を見ていただきたいと思います。これは彼女の演劇スタイルだけでなく、彼女の世代のスタイルを大変よく表していると思います。様々なジャンルの芸術を統合するような演劇です

た大作ですが、これまで一度も全編通して上演されていませんでした。ザダラはテキストを全く省略せず、十二時間の上演として作り上げました。ロマン主義時代に書かれた、直線的なナラティブのない、ある種断片的集まりのような原作を、彼はそのままの形で上演したのです。音楽も美術も、極めて後退的（古典的）です。

今からザダラの『フォルテピアノの無いショパン』をご覧ください。日本人にとつて身近なショパンについての演劇です。ザダラの作品が全てそうであるように、この作品も古典的な舞台装置の上で展開します。彼の私生活上のパートナーであり、演出家であり女優、そして何よりピアニストであるバルバラ・ヴィンツカとの共同作品です。ショパンが書いた二作のピアノ協奏曲を素材にしました。舞台上でワルシャワの国立フィルハーモニーが演奏を行い、その前でヴィンツカさんもピアノを演奏する。そして彼女はスコアに合わせて自分のピアノ・パートを演奏すると同時に、台詞を語ってい

ね。ある時、彼女の芝居を観た女の子が「今の劇場は台詞を言う場所というよりは、踊りを踊る場所になってしまったのですか？」と聞いたそうです。ルパの作品、そして先ほどお話しした『アポロニア』と共鳴する部分もある気がします。

〔映像上映〕

これは高度に残酷かつ攻撃的な芝居です。十年程前からたびたび議論にのぼるのですが、この芝居の特徴は、暴力性、特に俳優の心理を過激に利用した暴力性ですが、こうした俳優の「利用」「搾取」には限界を設けるべきではないかという議論です。

ルパ自身こういった限界演劇、残酷演劇の時代を経験していますが、そういった時期を経て今回の『伐採』のような作品に戻ってきたことを私は大変嬉しく思っております。

続いて、スチエンパカとしてザダラといったより若い世代についてお話しします。彼らの世代はかつての巨匠たちとの対話を行う、つま

くのです。その歌詞はショパンの音楽の構造についての講義であると同時に、古典的なテキストを現代の民族主義的な目的のために利用することに對する抵抗でもあります。ポーランドでは大変残念なことに、ショパンはナショナリズム高揚のために度々使われるからです。

〔映像上映〕

ポーランドでは私生活上のパートナーであると同時に演劇活動の上でもパートナーであるカツプルが存在します。これからご紹介するのは女性のシエンパカさんと男性のデミルスキさんのデュオです。今ご紹介した三人の演劇は批判的演劇という名で呼ばれています。これから紹介するデュオは現実に対して批判的であると同時に、自分たちの演劇に対しても自己批判的であるという意味で傑出しています。

シエンパカとデミルスキは古典的な演劇テキストから離れ、デミルスキがシナリオを書いていました。ここ二十年の活動を見ていくと、ポーランドの現状に鋭く反応していることが分か

ります。同時に彼らは自己否定を始めます。それは、自分たちと同じような政治的傾向を持った人々には届かないという意識です。『ヤクブ・Sを代弁して』という作品をご紹介します。このヤクブ・Sは十九世紀に貴族に対して農民革命を起こし、今日の歴史学では犯罪人として扱われています。この作品では彼の肉体的な相貌を示そうとしました。なぜヤクブ・Sは暴力的な革命を行ったのか。それはそうしなければ社会で存在することができなかったためだ、という描き方です。つまり、今日のポーランドでも同じように貧しい人々による革命が起こりうるというのがテーマです。

この二人の作品は近年のポーランドを支配してきたネオ・リアリズムへのアイロニーが特徴です。もう一つの作品タイトルがアイロニー性を良く表しています。『ダイヤモンドは仕事を始めた石炭である』

今から皆さんにご覧いただくのは『善について』という芝居です。ウォーターゲート事件

ト』では過激さが増し、俳優たちは劇場の周りの公共空間に繰り出し、通行人たちのインターアクションに入っていく。それによってある種の驚愕、ハプニングの要素が加わっていきま。観ていると、次に何が起こるかかわからないという不安感を覚えます。

衣装も音楽の使い方も派手で、演劇というよりは3Dのコンピューターゲームを見るような印象でした。しかし最近の十代の観客に対しては非常に強く訴えかけるところがある。ちょうど一九九七年に『熱帯の狂気』が与えたショックと似ているのではないかと考えています。

そして彼らは西側の財力のあるプロデューサーが作品を国際的に売ってくれるという幻想を抱かなくなっています。ルバ、ヴァリコフスキ、ヤジナといった世代は西側からメセナの役割を果たす人々が現れ、西側の社会でも有名にしてくれましたが、そういった信仰がだんだん薄くなってきた先ほどスチエンブカのお話をしましたが、彼らは近年の批判的演劇の

を告発し、映画化されて有名になったジャーナリストが死の床に臥して言葉を発している。そして政治家と対立するような行動を取ったことに意味はあったのかと自問自答する内容です。この作品には二人の女優が登場します。「エイミー・ワインハウス」と「ソニー・ミュージック・エンターテイメント」という役名の女性です。芸術家・アーティストとビジネスの関係、それを問いかけるのがテーマです。

〔映像上映〕

テレビの中で起きていることを再現しながらそれを批判する、そんな内容です。

今の場面は見る度に胸が痛みます。ポツプカルチャーのスターであったエイミー・ワインハウスが元夫からDVを受けて強制的にコンサートツアーを続けざるを得なくなる。このことが彼女の自殺の直接の原因になったと言われています。クレチエフカやヴァリコフスキのような大きな舞台装置は使われておらず、むしろ日常生活の中のオブジェから構成される

時代を経て、こうした批判が届くのは似たような考え方を持った小さな集団に過ぎないという考え方を共有するに至ったからです。

最後により若い世代の演劇人をご紹介します。数年後には間違いなくポーランドの演劇を牽引する人々だと思います。ここで若いという表現を使いましたが、年齢的に若いという意味では必ずしもありません。複雑な経歴を経て演劇に出会った人たちが、演劇に新しい価値、つまり私が思うに、新しい観客グループの気持ちに共鳴するような新しい価値を与えているのだと考えます。

〔映像上映〕

これはスウィフトの『ガリバー旅行記』を基にした公演の上演映像です。パクワが脚本を、ユリア・マルクが演出を手がけました。コンピューター・グラフィックスを使いながら、この舞台は『ガリバー旅行記』という物語が現代でもいかに有効であるかを示しています。今私たちが見ている滑稽な場面ではヴァリコフスキ演

た、少し錆びついた世界です。五年ほど前からこういった新しい流れが始まったわけですが、これが表現しているのは大きな舞台づくりと小さなテーマ、つまりある種の危機の感覚だと思えます。

より豊かな、より大規模な演劇を継承している人物もいます。やはりクラクフ演劇大学の出身のガラバチエフスキです。非常に個性的で、どこかの流派に流し込むことはできない。彼はある種過激な舞台構造を持った演出を行います。観客席の前にスクリーンを置き、観客はリアルタイムで撮影された映像を見ることとなります。

一つは『バラディナ』（ポズナンのポーランド劇場）、もう一つは『ロベルト・ローバー』（ワルシャワのTR劇場）という作品です。観客は映像を見ることとなりますが、その撮影には劇場空間のすべてが使われます。たとえば劇場の地下室、小道具の工房、そういった場所が映され、観客は公演ごとに違う映像を見るのです。

さらに、スターリー劇場で演出した『ハレツ

劇のような大きな舞台装置が見えますが、いかに安っぽい素材で作られています。

次に二本のお芝居をご覧くださいと思います。これらの作品は、いわゆる公共のレパートリーシアターで作られたものではありません。今までの演劇は自分たちのことを語る、自己表現になり得ていると思えなかった若い世代に届けるための演劇です。

マルタ・グルニツカという方が作った『女性たちの合唱』は、グロトフスキが創始して、ヴォエジミエシュ・スタニエフスキの劇団ガルジエニツェが継承した伝統でもありますが、ポーランドでは未だに下位に置かれる女性たち、つまり解放されない女性たちにもつわる古典的なテキストと、現代の社会批評的なテキストを集めて作られました。プロの俳優、アマチュアの俳優、若い人たち、そして中高年層が合わさった作品です。

〔映像上映〕

『女性たちの合唱』というタイトルですが、

冒頭には音声がありません。音が静寂から最大音量に至るまでのグラデーションを描くようになってくるからです。

数カ月前に彼女は新しいプロジェクトを発表しました。ちょうどポーランドの世論が右派と左派に大きく分かれた時に、ネオ・ファシストと言っているような極右派の代表と左派の人々、つまりこのようなプロジェクトがなければ決して集まらないような人々を集め、ポーランド憲法を読み上げる作品です。『女性たちの合唱』のようなクロススタイルで作られました。本作はポーランドの憲法記念日、五月三日に初演されましたが、その後色々な街で再演されています。

続いて、ユステイナ・ソプチュクという方が創設した劇場21というグループの紹介です。このグループは初めてプロの俳優として、自閉症やダウン症を抱える方々を集めて作品を作りました。ギャラをもらい、彼ら自身がやがてプロとして独立し、指導者として演劇経験を伝えるワークショップを開くこともありま

す。こうした知的あるいは心理的障碍を抱えている方々は、天から与えられた才能を持っていると思います。真実を、ごく簡潔な表現でつかみ取る天才たちです。劇場21のメンバーである、ダウン症を抱えた俳優が行ったある言葉を、本日の講演の後半部のモットーとしてお伝えしたいと思います。「観客は俳優を見ている。同様に、俳優は観客を見ている」実際、ここ二年間のポーランド俳優たちは、観客を見ることに力を注ぐようになりました。

続いて、アンナ・スモレルについて紹介します。彼女はフランスで俳優教育を受けてから帰国し、ポーランドのレパートリーシアターの演出家になりました。そして公共劇場システムから出て、ある提案を行いました。ポーランドの行政システムに対して新しい大きな課題を突き付ける、完全に水平的な民主主義を導入できないか、という提案です。演出家が技術スタッフ、美術スタッフといった人々と全く同じ立場で作品に携わり、さらには批評家も同等に扱う。そしてギャラも平等に分け合う。

自己分析を始めます。そうした分析を通じ、実際の自分とは異なるけれども、現実が存在し得る自分自身のイメージを舞台上で構築していく内容です。

カラシンスカと同じようなプロジェクトを行った人物にジェミエルスキがいます。この企画は俳優たちの反対によつて残念ながら実現しませんでした。劇場から外に出るための十二の試み、つまり古典演劇から外に出るための試みを実行しようとした。

ジェミエルスキと同じような指向を持ち、それを実現させた人物にミハウ・ブシエヴィツがいます。彼は、俳優ではなく劇場のスタッフを使いました。

〔映像上映〕

『技術の問題』という作品です。舞台上三人の道具係が登場して、どうして演劇と関わるようになったのか、それまでの紆余曲折を話しますが、次第に彼らが大変優れたパフォーマンスであることが分かってきます。脚本

コピーライトの問題が生じてきますが、おそらくポーランドで初めて、作品の著作権者が作品に関わった全スタッフであるような作品ができました。

彼女の作品の中には俳優たちが実名で登場します。今から皆さんにご覧いただくのはアンスキがイディッシュ語で執筆した『ディブツク』という芝居です。俳優たちは物語の役柄になると同時に、現実の名前に戻ったりします。こうしたことを通して、今日の問題を告発している芝居です。演劇空間や美術がいかに禁欲的であるかにも、注目ください。

〔映像上映〕

次にアンナ・カラシンスカをご紹介します。と思います。彼女は元々映画監督でしたが、TR劇場で演劇にも携わるようになりまし。彼女が主導して大変上手くいったプロジェクトをご紹介します。空っぽの舞台上に四人の俳優が登場し、メディアやインターネットに流布している自分たちのイメージについての

はこの三名のスタッフと共に書かれました。つまり出演者が作者なのです。

最後に皆さんにご紹介したいのがマクダ・シュペルトです。観客に目を向けた演劇の例として彼女を挙げます。当時彼女の作品はポスト・ヒューマンドラマ演劇であると思われました。踊りを中心とした『私を愛したイルカ』、そして最近『ある島の可能性』という作品がそうです。一つ目の作品ではイルカの鳴き声を使っていました。彼女の最新作は『ジュベルト 弦楽交響楽団のための12の音楽の断片』という題で、六人の俳優と六人の年長のアマチュアの方が出演しています。シュペルトの『死と乙女』が使われています。彼らが作曲家と温雅について話すだけでなく、自身自身の経験について舞台上の人物たちが物語るという内容です。(写真を見ながら)非常に装飾の無い舞台であることが分かります。出演者は普段着で舞台上上がり、実際に存在したキオスクも使われています。

〔映像上映〕

ルパさんの最も若いお弟子さんのシュペルトさんの作品紹介を持って、ポーランド最新の演劇シーンのご案内をしてきた私の講演を終わりにしたいと思います。ご清聴ありがとうございました。

横堀——レスケさん、大変貴重なお話をありがとうございました。プロデューサーの視点から、二〇一六年に何が起きているかを、映像を交えながら伺うことができ、大変嬉しく思います。私から一つだけ質問をさせてください。レクチャーの中で観客をテーマにした発言がありました。私も先週ルプリンで『シュペルト』を観て、今年観劇した作品中五本の指に入るくらい、大変素晴らしい作品でした。終演後シュペルトさんとお話していると、彼女としては、観客とどのように関わるかは大変難しい問題である、観客の反応が大変良い場合もあれば、割と保守的な反応をされる回もあることを聞きました。翻って日本では、

私たちは去年アンジェリカ・リデルというスペインの女性アーティスト兼、パフォーマー兼演出家の作品を上演しました。内容が過激な、時間半の作品だったこともあり、「長い」というお叱りの指摘を何件も受けました。それに懲りずに今年も四時間半の作品を公演します。これに関して、ポーランドの演劇を見る観客の嗜好は現在どうなっているのでしょうか？

レスケ——講演の冒頭に、ポーランドで年間いかに多数の作品が封切られるかお話ししました。この多さが、観客の嗜好は一つではないということの証左になると思います。話がそれますが、現在のポーランドの公共劇団・劇場は大きな問題を抱えています。一九八九年の体制転換以降、大きな経営組織の転換は行われてきませんでした。結果として、公共劇場は資産・予算が減り、稼ぐためにミュージカルといった純粋な娯楽作品を上演する傾向が増えています。娯楽を求める一般の国民たちはそれだけで自分は芸術とお付き合っているという満足感を得ているのかもしれない

パはベルンハルトと生前一度だけ会っているようですが、自分たちが同じ世代を共有していることからできる種の対話ができたと伺っています。他の演出家にとっては、ベルンハルトはルパの専有物であり、タブーという感覚ですから、イエリネクの方が度々扱われます。彼女の方が世代的に接近しやすいという印象を与えるのではないのでしょうか。たとえばクレチェフスカは絶えず原作者と連絡を取りながら演出をしていると聞いております。

ポーランド演劇におけるドイツ・オーストリア文学の影響は必ずしも強いとは言えないと思います。おそらくロシア語圏の文学の方が影響は強い。ドイツの戯曲作品というよりは、最近二十年間のポーランドの演劇と非常に密接な関係を持っているドイツの劇場を通して、ドイツの演劇がポーランドに入っているといった方が正しいかもしれません。

横堀——それは最後の、ご質問をどうぞ。
来場者——レスケさん、非常に難しい内容の講演をどうもありがとうございました。私は

んが、決してそうではない。本当に新しいことはフェスティバルで起きています。たとえば私たちのフェスティバルに足を運ぶ方は本当に新しいこと、面白いことに興味を持っている方々ですね。例えば今回岡田利規さんの作品を二回上演させていただきました。大変緩慢な時間の流れの中で、日本語の洪水のようなお芝居が続きましたけれども、誰一人退屈することなく最後まで観続けてくださいました。

一つエピソードをご紹介します。フェスティバルの大変有力なスポンサーの方が岡田さんの作品をご覧になった後、「これは演劇がひどいのか、それとも私の頭が悪すぎるのかな？」とおっしゃいました。その後彼とは長いディスカッションを行いました。私は何とか彼を説得することができ、彼も素晴らしさを理解してくださいました。このこと自体が、彼がいかに新しい演劇に対してオープンであることの証明だと思えます。

横堀——ありがとうございます。私ももう一つ、ご質問があるのですが、その前に、本日お

幸運にもルパ演出作品をいくつか観ています。そこで思ったのですが、先ほどルパ作品は人間の深層心理、戯曲で描かれている人間の深層心理を探索するというお話があったと思います。それはスタニスラフスキーが提唱した、戯曲に与えられた状況と自分の経験を探索し、自分の経験を戯曲の状況に活かす、ロシア語では「身体的行動の記憶」と言うのですが、ルパはそれを発展させた人だと思えます。ルパが学んだクラクフ演劇大学はスタニスラフスキー・システムの教育もとてもちゃんとしていると思うのですが、日本ではそれを学べる学校は「校もありません」。とても基本的な情報を知りたいのですが、クラクフ演劇大学ではスタニスラフスキー・システムはどのように教授されているのでしょうか？

レスケ——今の、質問はどちらかといえば演劇研究者の方に出していただいたほうがいいと思います。ポーランドの演劇大学ではスタニスラフスキーの影響が強すぎると言ってもよいかもしれません。たとえば演劇学校でグロト

越しになった皆さんの中で、ご質問があればお受けしたいと思えます。ではまず寺尾先生から、**寺尾格**（専修大）——二つあります。まず、ルパ以外にポーランドでベルンハルトを手がける方はいるのでしょうか？ また、ベルンハルト以外で、ドイツ・オーストリアの作家は今のポーランド演劇にどのくらいの影響を与えているのでしょうか？

レスケ——ポーランドの演出家はベルンハルトをおそらくは恐れているのではないかと。しかしルパは作家が作品を書きながらも意識していなかったことを発見したのではないかと思えます。ベルンハルトは散文・戯曲ともに素晴らしのですが、ルパは原作にない要素を絞りだすことに成功したと思います。そういう意味で、彼以外の演出家はベルンハルトを取り上げるのを恐れています。今シーズンにウッチという街でベルンハルトの『喜劇役者』が上演されました。ベルンハルト文学、あるいはオーストリア文学の特長は、国家と社会との間の緊張関係を描いている点特徴的だと思います。ル

フスキ式の音声・身体の訓練が教授されている話は聞いたことがありません。

ルパはクラクフで演出の仕事に就く前、イエレニャ・グラという地方の劇場で芝居を作りましたが、その際自分の演劇について「何かを表される、何かが現れてくる」という表現を用いています。つまり人物の心理的構造を表すうえで何かを表される、現れてくる。その中で俳優の経験というものも使います。しかしこの方法は、しばしば非常に危険な領域に行くことがあります。あまりに深く、俳優の自我に踏み込むことになり、俳優と仕事をすることには、演出家がかから物事を眺めているようなヴィジョン、スーパーヴィジョンが必要であると述べています。そうして登場人物の中にあまりに深く入り込んでしまった俳優を日常に連れ戻すことが必要だとルパは提唱しています。過激な心理主義に対して、彼の弟子のクレチェフスカはハリンガー・メソッドを取り入れたと言われています。

横堀——最後に、ルブリンのフェスティバルの

最後にルパの『英雄広場』が上演され、それがルプリンにおける初めてのルパ作品上演だったと聞いたのですが、その反応をお伺いしたいです。この度東京でも初めてルパの作品が上演されますので。

レスケ——この作品はリトアニアのヴィリニュスで初演を迎え、その後クラクフでポーランド人観客向けに上演されました。私はどちらも拝見させていただきましたけれども、大変激しい反応がありました。本作は悲劇的内容にユーモアを絡めている、しかも現実の諷刺にもなっている。原作はオーストリアの一九八〇年代の現実を描いていますが、それを二〇一六年の視点から見ているというような芝居です。リトアニアでもポーランドのクラクフでも反応は活発だったのですが、ルプリンの観客席は静まり返っていました。静かな舞台に対して静かな反応が返ってきたという印象でした。その静けさはちょうど岡田利規さんの『部屋に流れる時間の旅』を観た後の観客の反応と似ていたかもしれません。しかし、しばらくして

から大きな拍手が沸きました。拍手喝采で、観客は何度もカーテンコールを要求しました。それはルプリンの観客がいかに集中して芝居を観たのかということの証左だと思います。

横堀——ありがとうございます。ますます明日からの東京公演が楽しみになりました。ご自身のフェスティバルが終わった直後に東京までご足労いただき、大変お疲れ様でした。久山さんは『伐採』の字幕を担当されています、お忙しい中大変ありがとうございます。本日はありがとうございます。

通訳＝久山宏



クリスチャン・ルパ × F/T キャンパス

日時 二〇一六年十月十三日(日) 十時半—十二時半
会場 東京芸術劇場アトリエースト

講師 クリスチャンルパ
司会 横堀応彦

——昨晚観劇した『Woodcutters — 伐採 —』で翻案・美術・照明・演出を務められたクリスチャン・ルパさんにお越しいただきました。限られた時間ですが、皆さんからの質問や感想にお答えいただく形で進めたいと思います。

舞台上の赤い線

学生 A——照明と音響についてお話を伺いたと思います。舞台と客席を区切るように照明で赤い線が引かれていて、ベルンハルト役の俳優がその線を客席側に越えた時に客電がつくことが気になりました。音響の面では、天井や舞台の上下左右から声が聞こえてきました。僕はそれらが観客の感情移入を阻害する異

化的な効果をもたらすように感じたのですが、ルパさんはどのような意図を持っていらつしやるのかお聞きしたいです。

ルパ——その読解はすごく面白いですね。まづ赤い線は私の色々な作品に登場します。この線はもちろん観客の世界と俳優の世界を分けるものですが、線が赤いこともまた重要です。赤は危険性を表しているのです。出会わなければならぬ二つの世界があるとして、その線を越えてしまうことがいかに危険かを示しています。例えば第一幕中盤「セバスチャン広場」の場面を思い出してください。そこでは死んでいるはずのヨアナが、人々から呼び出され生き霊のようにして現れます。彼らがセバスチャン広場で過ごした時代の懐かしい思

い出がその場に現実化するのです。その当時、ヨアナは客を招いては自分が最近読んだ本の話などをしていた。つまり彼女自身が生きた作品であつたと言えます。彼女は「芸術とは森であり、赤い線は森を見渡せる場所である」と言っていますが、彼女自身に線を越えさせることでその赤い線を越えるモチーフを表現しました。

音についてですが、私はある種のコスモス(宇宙)を音響によつて作ろうと考えました。つまり、あることが起きたらそのことに対しての反応が必ず起きるようにしたい。宇宙の中で起きたことが観客の中にはっきりとした反応を引き起こすような音響にしたいと考えました。例えば一幕終わり「裸の王女様」の場

面で、観客はその場面に魅了されていると同時に恐怖も感じている。その感覚を音によって表そうと考えました。また私はいつも俳優たちに「観客席に何らかの音声が生じたら、それに反応せよ」と伝えていきます。例えばクシャミをする人がいれば、そのクシャミが俳優自身の創造力を刺激するように常に感受性を広げておくのです。そして私自身も閉じられた宇宙に対して反応する人間になりたいと思っています。上演中はいつも客席後方に座って、俳優に向かって語りかけたり、歌を歌ったりしているのですが、それは宇宙の外側から毎回違う宇宙に対する作者の反応です。

「内的独白」の考え方

学生B——昨日のバブリックトークでスタニスラフスキーから受けた影響について少しお話を聞いていましたが、ルバさんが考える演劇論、特に「内的独白」の考え方についてお聞きしたいです。

このようにして自分を新しい思考に向けて絶えず挑発し続けていきます。考えが考えを挑発していく、このプロセスを私は「旅」と呼んでいます。あなたが内的独白を書くのは、知っていることを書くのではなくて、モノローグを書くことによって知るので。

「旅」を行うにあたって、大事なことが一つあります。舞台上に上がる際、これをしなければいけないという定形を決めてはいけません。それではただの人形ですから。自分の中にある思考のプロセス、想像力のプロセスを自覚めさせ、常にそれらを動かすようにします。観客席で起きたクシャミが俳優の内的独白を突き立て、俳優たちは想像力を働かせて演技に反映させます。そのようにして俳優の演じ方が変わるので。

音楽や小道具による効果

学生C——第二幕でラヴェルの《ボレロ》が二回違う形で使われていましたが、なぜこの曲

ルバ——私は大学の授業で「まず独白から始めなさい」と言っています。最初は人に話しても恥ずかしくない個人的な独白から始めます。すると人の内側にある思いを外に表現する際、それを作り変える意識の流れが出現します。我々が口から語ることは、自分の意識の中に流れているものは異なる場合があります。予感したことや気づいたことが同時に言葉になるのです。

もしあなたが俳優ならば、次のような実験をしてみてください。最近二日間のことを思い出して、その中からあなたの記憶に強く残っている二分間を思い出してください。そしてその二分間を「内的独白」として書き出します。見聞きしたことを描写するのではなく、そのとき生まれつつある感覚を現在形の時制でなるべく正確に書いてください。これは私が「内的独白の文法」と呼ぶもので、私たちの想像力を鍛えあげる最良の方法です。

役作りをする際には、この方法を使って自分の演じる役の置かれた状況について考えて

が使われたのでしょうか。

ルバ——《ボレロ》は実在のヨアナ・トゥルが好きな曲で、セバスチャン広場に集まる人々にとっては強迫観念の対象でした。作品のどの部分でボレロが流れたかを思い出してください。ゲアハルト・アウアースベルガーが酒に酔い、他人に対する振る舞いが攻撃的になっている。そんな場面で彼の妻であるマヤが一度目のボレロをかけました。一つのフレーズが繰り返される悪魔的な音楽が、酔っ払っている人々を覆い尽くすのです。

その後人々の思いが高まると、二回目のボレロが流れます。ヨアナが生き霊として現れて自分の思いを伝え、他の俳優たちがモノローグを語ります。ちなみにこのモノローグは原作には書かれておらず、それぞれの登場人物が素面のときには絶対に言えないことを俳優たちが想像して書いた内的独白のテキストです。

学生D——作品の途中でベルンハルトが片方の靴下を脱ぐ場面がありました。とても性的な感じに見えて印象的でした。



みます。想像するのは脚本に書かれている時間でも構いません。例えばハムレット役を演じるなら、彼の子供時代を想像して母親との葛藤や対立を自分で物語ってみるのです。既に知っていることを書くのではなく、自分の考えを挑発するように書いてください。

ルバ——実はあの場面で片方脱いでいる靴は、原作者トーマス・ベルンハルト自身の靴なんです。ベルンハルト役を演じるピョートル・スキバには少し小さいサイズなのですが、彼は「この靴を脱ぐことで僕は芝居から自由になれる」と言っています。彼は上演中ベルンハルト本人の靴を身につけることで、原作者が自分の演技に満足しているかどうかを絶えず考えながら演じています。靴を脱ぐことで作家による縛りから解放され、自由になることができるのです。性的な印象というあなたの感想は正しい解釈だと思います。裸足で床を触ることが、次に出てくる「裸の王女様」の思い出を引き起こしていきますから。

東京公演での笑い

学生E——とんでもないものを観てしまったと思いました。これから生きていく中で、ずつとこの作品と付き合っていかなければならないと感じています。うまく言葉に出来ないの

ですが、四時間二十分を通して愛のリアリティを感じられるくらい、生の世界と接することができました。

ルバ——実は昨日皆さんがご覧になった上演に私は満足していません。特に後半は私の狙いから逸れてしまいました。第二幕は即興の要素が多く、毎回俳優たちが自由に台詞を付け加えていきますが、昨日の上演では俳優たちの演技があまりにもネガティブでした。自分が演じている人物を守るのではなく、悪態をつくというか、何かを憎んでいるようでした。私はこのような演じ方を必ずしも認めることが出来ません。

ネガティブな印象を持つ相手がいれば、その人に対して我々は愛憎を抱きます。ところがその場から外へ出て自分の言葉で書き始めると、急にその人たちのことが好きになる場合があります。うまく説明できませんが、私自身もそういう経験をします。最後のモノローグでベルンハルトは「いや私は彼らのことを愛している」と語りますが、東京の観客が

も、他の人と生きていく限り妥協的であらざるを得ません。最後の場面でマヤを目の前にしたベルンハルトは、こうして自分はまた妥協の世界に入ってしまうのではないかと感じます。そして彼女はやはり畏であり、そこに嵌るとまた彼女に依存してしまおうと危機感を感じます。そこから逃れるために、彼は自分の汚れたものを（彼のよく使う言葉を借りれば）「消毒」し、浄化するのです。そして自分の本当に守りたい価値を守る。畏だと感じて逃げることは、これはベルンハルトの作品に度々出てくるモチーフです。そんな自分の非妥協性に対して、彼は大きなツケを払わなくてはなりません。それは孤独な生活であり、芸術界の人々から憎まれる存在になるということでした。それは彼が遺書で自分の死後に作品の発表や戯曲の上演を全て禁じたことへと繋がっていきます。

ベルンハルトは実の母親と実の父親が結婚しない状態で生まれた子供でした。その後母親は別の男性と結婚し、妹と弟が生まれます。

がこのシーンで笑いが起こったことはとても面白く、なぜこのような反応が起こったのかと考えてみました。もしかすると日本の方は理解できず、当惑されていたのではないのでしょうか。私たちヨーロッパの人間としては、このベルンハルトのような考え方はよく分かるものです。ある人間に対して度を越した攻撃をしてみました後、すぐに自分も結局はあの人たちと同じような人間なのだと気づく。責めていたものは彼らではなく、実は自分の自我であり、自分の中にある欠点と戦おうとしていたのだと。我々はよくそういったことに気付く経験をします。

パーティーを成功させようと必死になつているマヤを見ながらベルンハルトは「彼女は本当のことを言っていない」「誠実に欠ける」と散々悪口を言います。ですが二幕の最後で二人だけが残されると、急に自分の目の前にいるマヤが、絶望感に取り憑かれた老女にすぎないことに気がつきます。歌手としての成功

そんな三人兄弟の中で、彼は残りの二人に対して不信心を持ちながら育つたそうです。あるときベルンハルトの誕生日に、妹が危険な崖まで行って花を摘んでくれました。ところが彼はその花を見て「そのあたりの市場で買ってきたんだらう」と言い、妹を傷つけてしまう。ですがその後、苦労して花を取りにいった妹に対して屈辱を与えてしまったことがあつたとき号泣したという話を聞いたことがあります。彼はそういう人間だったんです。

——お話は尽きませんが、時間になりましたので、これで終わりにしたいと思います。

ルバ——皆さんの大学生活が実り豊かなものになりますように。そして皆さんが夢を叶えられますように。夢を実現するには、非妥協性を守りつつ、他の人々に対して開かれたような気持ちになることが大事です。とても難しいことですが、ぜひ実現してください。

通訳 久山 宏一

を収められずに歳を重ねてしまった絶望感、パーティーが失敗してしまった絶望感、アル中の夫を抱えて生きていかねばならない絶望感。すると二人がまだ若く親しかった頃の思い出が蘇り、これまで感じていた嫌悪感が急に共感に変わります。この人とまた近しくなりたいという願望が生まれ、同情を感じるようになるのです。

非妥協的であること

学生 F——私もそのシーンのことが気になっていました。檻の囲いの中にいる人々のことを「彼らは妥協して墮落してしまった」と罵倒し続けていたベルンハルトに、最後の最後で愛しい思いが生まれる。それを見て私は、彼も歳をとって妥協の方に傾いて、囲いの中の人間になってしまふのかなと思いました。でも最後に彼は妥協せずに『伐採』を書くという道に走る。その爽やかさに少しはつとしました。ルバ——人はいかに非妥協的であろうとして



クリスチャン・ルパ『Woodcutters — 伐採 —』 をめぐる冒険

日時 二〇二六年十月二十二日(土) 十時—十二時半
会場 東京芸術劇場プレイハウスロビー

講師 クリスチャンルパ
モデレーター 鴻英良(演劇評論家)

鴻——今回の作品『Woodcutters — 伐採 —』については、八月の記者会見に来日されたビョートル・ルツキさん(ヴロツワフ・ポーランド劇場ドラマトゥルク)とも色々な話をしましたが、昨日実際に観た時の印象も含めて、まずは私からルパさんに伺いたいことを話していきます。

「ご存知のように、本作のもとになった小説『伐採』は一九八四年トーマス・ベルンハルトによって書かれました。ルパさんが舞台化した二〇一四年は、それからちょうど三十年後にあたります。原作の小説はウィーンを舞台にしていました、今回の舞台は現代ポーラン

ドと関係があるのではないかという匂いがします。さらに付け加えると、作品の中でイプセンの『野鴨』が頻繁に登場しますが、これは一八八四年に書かれたものです。つまりベルンハルトは一八八四年に書かれた『野鴨』を意識しつつ、ちょうど百年後に『伐採』を書いた。そして更に三十年後にルパさんが舞台化した。この三つの時代とそれぞれの作品がどういう関係にあるのかということを考えることが、この作品について考える為の出発点になるのではないかと思います。

イプセンの『野鴨』の問題性について簡単にお話します。『野鴨』はノルウェーが産業資本

「る」というものがありますが、『野鴨』は伐採された森によって復讐された人々の物語であるといえます。つまりその当時の社会的・政治的・経済的な諸問題と密接に関係している作品というのが、一般的な理解です。

ところで昨日私が上演を観ながら思ったのは、一九八九年に起きた社会主義圏の崩壊後のポーランドにおける政治的・社会的・文化的状況の大いなる変化の中で、いったいポーランドに何が起きているのかというようなことが、この作品の重要なテーマなのではないかということでした。端的に言えば、ポーランドが社会主義からグローバル金融資本主義へと経済的・文化的に移行していく中で、芸術家達のポジション、あるいはその批評性や劇場の構造的変化、そういったものが描かれていたのではないかと思ったわけです。私はカントルが死んだ翌年の一九九一年に彼の最後の舞台である『今日は私の誕生日』という作品を見る為にポーランドのクラクフに行きましたが、そのときに驚いたのはクラクフの中心的な場所

であるマーケット広場の横に入った路地にマクドナルドが出来ていたのです。このようにしてアメリカ文化というようなものが急速にクラクフだけではなくてポーランド全体に入り込んできた。その後も何度かポーランドに行っていますが、あるときグダニスクに行くと街の通りを歩くと国際金融資本主義の銀行だらけなんですね。例えばアルゼンチンの経済を崩壊に追いやったサンタデルという銀行がありますが、そういった銀行が軒並み街を占拠していました。そのように文化が変容していったことが二〇一四年のポーランド文化との間にどういう関係を切り結んでいるのか。その中で人々の生活や、文化人、芸術家達の生活がどうなっているのか。そういうことを念頭に置きながら、三十年前に書かれたオーストリアのベルンハルトの小説の世界が、全くそのまま舞台化されるのではなくて、そこにある種の変更を込めながら作品が作られていったのではないかという風に私は想像したわけです。私がポーランド演劇と関係するようになって

主義の世界へ突入して行く時代の物語です。森や国有林を伐採し、伐採した材木を輸出することによって資本を獲得していくという産業構造を背景にして書かれた作品です。ただし国有林伐採は犯罪行為でもあったので、それに関与した人の一人は刑務所に送られてしまう。他方もう一人は何故か逮捕されることもなく、大金持ちになっていく。この二人の息子達の間で起る物語というのが『野鴨』の基本的な構造になります。もちろんそれ以外にも女性関係など複雑な関係があり、そこには呪われた物語が展開していきます。最も有名な台詞の一つに「それは森の復讐であ

たのはタデウシユ・カントルのテキストを英語から日本語に翻訳したことがきっかけで、何度かカントル本人に会うようになりました。あるとき彼はマーケットのテロルはコミュニズムのテロルよりも悪質かもしれない」と語っていました。これは彼が亡くなる直前に遺した言葉なのですが、作品を作り続けてきたカントルが社会主義ポーランドの崩壊後新たに登場してきたマーケットの理論を「マーケットのテロル」と名付けて、更に悪質なものの中に我々が入り込んでいるのだ、ということを書いたわけです。そのようなことも踏まえて、今回ルパさんは一九九〇年以後のポーランドにおける政治的・文化的・社会的な状況を念頭に置きつつ、ベルンハルトの作品を書き直して舞台を作ったのではないかと想像されるわけですが、ポーランドの政治的・文化的・社会的な状況と自分の活動というようなものをどのように考えているのか、まずはお伺いできればと思います。

さらに我々日本の演劇観客が最初にポー



ランド演劇に出会い、衝撃を受けたのは一九七一年にグロトフスキの『実験演劇論』が翻訳出版されたことです。彼が求めていた「貧しい演劇 (poor theatre)」という概念は日本

の前衛的な演劇に決定的に重要な役割を果たしました。

彼の舞台作品が日本で上演されることはありませんでしたが、グロトフスキ本人は一九七三年に一度来日しています。そのときに日本を案内したのは、『実験演劇論』の書評を書いた縁もあって当時まだ三十三歳だった鈴木忠志でした。グロトフスキから「何か日本の文化的なものが観たい」というリクエストがあり、鈴木忠志は能を観せようと思いましたが、上演が行われていなかったので、鉄仙会能楽堂に案内して観世寿夫の稽古を観てもらうことにしました。観世寿夫はそのとき仕事を踊りましたが、それを観たグロトフスキは能の演劇の本質にある種の感銘を受けて「能の本質はブレイキの暴力である」と言いました。それを聞いた鈴木忠志は、演劇の本質をこのように語る人間がいるのかと思い極めて感動的なエッセイを書き残しています。このように日本演劇とポーランド演劇は色々な形でつながりを持っていますが、言うまでもなく我々

はポーランド演劇の全貌を知っているわけではありません。そういう意味でポーランド演劇の全貌と、例えばグロトフスキ、カントル、ルバ、この三人の演劇人の理念的なある種の関連、共通性もしくはサイン、そういったものをどのように自覚しているのか。このようなことについてもお話いただきたいと思っています。

ルバ——非常に幅広い面から質問をしていただきました。色々な問題群の中から、私が大変優れた小説であると考えられる『伐採』をどのように舞台化したか。この作品を巡る冒険にまずは話を絞りたいと思います。

トーマス・ベルンハルトという人は様々な特徴、書き方、思考を持った作家ですが、その中でも注目すべきは物事を統合してジャンルを提出する天才だったということです。本作の場合は現実が起こった出来事をもとにして非常に挑発的かつ普遍的なメッセージにまで至りました。すなわち、ベルンハルトが実際に関わっていたトーンホフという名の芸術家グループの運命に関するものです。そのリーダー

だった人物が、作品に出てくる晩餐会のホストを務める作曲家ランパースベルクです。ベルンハルトは当初歌手になろうという気持ちを持っており音楽大学でも勉強したそうですが、彼のパトロンになったのがランパースベルクでした。そしてベルンハルトは「君は歌よりも文学

トウルが自殺したことでした。彼女を追悼する芸術家夕食会が開かれ、招待を受けたベルンハルトはその夕食会に赴くことになりました。

的な才能があるから、そちらをやった方がいい」と言われた。つまりこの作曲家を中心とする芸術家のグループは、ベルンハルトが作家になる「父親」だったわけです。そしてベルンハルトは芸術的な繋がりがだけではなく、私的な友人たちもその中に見つけました。例えばハントケやシュレーミンといった、当時のいわゆるオーストリア・アヴァンギャルドな作家たちとも親友になりました。その後彼は非妥協的な芸術家の道を探求して、結局このグループとは決を分かち我が道を歩き始めることになりました。そして長い歳月が絶った後、このグループの人たちと再会することになったのです。そのきっかけになったのは彼自身深い結びつきを持っており、このグループのメンバーでもあったヨアナ・

的に守っていくことがいかに難しいかということに気付かされるのです。これがこの小説の中心になっている芸術的なテーマです。

実際に行われた芸術家晩餐会の模様を、ベルンハルトは非妥協的に小説に書いていきました。そこでは実際に生きている人達も登場させましたが、社交界や芸術界のある種の規範を越える程あからさまに書いてしまったために、スキヤダルとなり訴訟が起きました。小説の再販は禁じられ、既に印刷された書籍も本屋から撤収されたのです。なお『野鴨』のモチーフはベルンハルトが自分で考え出したものではなく、実際に晩餐会の客達はウィーンの大劇場でエクダル役を完璧に演じていたと評判の俳優を待ち受けていたのです。ここでも現実の出来事から普遍的なメッセージをジーンターゼとして掘み出してくるベルンハルトの才能が発揮されました。

彼の普遍化の才能がいかに素晴らしいかを示すエピソードがあります。私はこの作品を二年前に中国で上演しましたが、その際今行

われているような観客とのトークで次のような質問を受けました。「ルベさん、もしやあなたは中国の芸術家をこのように批判しているのですか」と。私は「これは中国の芸術家が主人公ではなく、オーストリアの芸術家についてのドラマです」と答えましたが、質問者は満足せずに「でもあなたは中国人向けに何か台詞を書き加えたのでしょうか」と言われました。つまり質問者は、これが中国の芸術家の話だと思ひ込んでいたわけです。もしかすると、この演劇作品が持つある種の過激性が「これは自分の問題ではないか」と観客に思わせるような浸透力を持つていたのかもしれない。ベルンハルトの作品では、社会の表面で生きていく人間の知的な言説が我々の無意識の言語で語られているように思います。私とベルンハルトの付き合いは長く、最初は案内人のようでしたが、今では友達、兄弟のように感じています。

ベルンハルトの親友だったインゲボルク・バツハマンは「ベルンハルトは新しい文学的なスタイル

ルや文体を発見したただけではなく、思考法を発見した人間である」と言っています。一般の人間が怖れ恥じているような内面的な言語で語りかけ、子供の魂のように書く作家でした。それが彼にとって文学の素材に値する一番興味深い素材であると思われたからです。そしてこのテーマは、私自身の演劇のテーマになりました。この作品を制作するにあたり私が立てた戦略は、原作と付き合う一方で、原作から離れてベルンハルトの書き方に対して抵抗感を持つているモデルについて知ることでした。するとベルンハルトが悪態の限りをしているような人たちが、例えば二人の女性作家が現実では大変興味深い人間であることが分かりました。そして俳優達には自分の役のモデルとなった人々を愛する論理の中に入って行くことを求めました。つまり俳優によって演じられた人々が、ベルンハルトの悪魔から自分を守り延命する立場に立つのです。作品で描かれる芸術家晩餐会、ある女優の自殺や告別式を通して、芸術家達の本質を露出させ、カ

タストロフィーへと破滅させていく機会になります。

この作品を作った二〇一四年当時のポーランドは文化が社会の余白、片隅に追いやりられてしまった時代で、大変厳しい状況でした。ご指摘のあった資本主義の問題に加えて、政権がとる文化政策によって政治と芸術との接点が無くなり、文化人はますます社会の余白に追いやられました。それに耐えられなくなった結果、芸術家が自分の身体をコマーシャルの世界や政治の世界に身売りするような状況が起きています。

しかしその後のポーランドでは、魂の抜かれた資本主義に加えて、民主主義にまつわる危機も起きています。ポーランドの国や社会が本当の意味での民主主義を受け入れるところまで成長していないことに加えて、現在の右派政権が非常にナショナリズムで超カトリック、大衆迎合的な政策をとり、ある意味で全体主義的な政権を目指しているのです。ちょうどこれは一九三〇年代のナチス政権に近い状

況下にあると言えるでしょう。そのような中、一方では政権に身を売ろうとする、神をも奉るといような宗教的、愛国主義的な作家が出てくるわけですが、他方で政治に屈しようとしないうる作家は社会の裏に隠れている真実を表わそうとするので、最も政権から嫌われることとなります。我々の『Woodcutters — 伐採 —』が初演されてから約二年経ちましたが、この作品が持つているメッセージ性は今申し上げた状況の中で明らかに変わってきています。

鴻さんからいただいた質問について、ひとまず全部駆け抜けたつもりです。この後は、こちらにいらつしやる観客の方々からの質問にお答えする形で、皆様にもつと届くようなお話をしたいと思います。

鴻——ではまず二つの質問を読み上げます。「貧富の格差が拡大し、恵まれない人は非寛容なナショナリズムに巻き込まれているように見えますが、どのように考えられていますか。」「同情する余地は多いにあるように思います。」

不幸を繰り返さない為には、どうすべきでしょうか。」

ルバ——大変難しい質問ですね。まさに二十世紀の人々が議論し、実践して答えようとした問いですが、その結果はいつも不幸なものでした。例えば社会主義者は人々の不幸を撲滅しようと考えて共産主義国家を設立しましたが、それが新しい不幸を生んでしまいました。そして第一次世界大戦によって屈辱を受けた国であるドイツは、世界に冠たる国にならなくてはいけない、自分たちも発展する権利があるのだという考えの先に、自分たちが最も良の人類である思想すなわち人道主義そのものの破壊を生んでしまいました。

二十世紀とは、自分の夢にあわせて世界を改革できるまで人類は成長したのだと人々が思い込んだ時代でしたが、それはユーロピアに過ぎませんでした。そして自分の理念に従って世界を変えようという理想が過剰になつてしまった世紀でした。人間は良い存在になるべきです。他の人間に対して開かれた人

間になり、その人間を理解しようとする。彼らを批判するだけではなく、彼らを批判して悪態をつくだけではない、そのような良い人間になるべきです。しかしそのようなプロセスを無理に促進することは出来ず、急速に実現にすることは出来ません。

私たちの中には他の人間を全部敵だと思ふような猛禽類の本能が眠っています。人間それぞれが秘密や素晴らしい美を持った世界であることを認められない、そういう本能が眠っています。我々はそれを受け入れなくてはならず、それに耳を傾けなくてはなりません。人道的になるプロセスは、それ自体のプロセスに沿って進まなくてはならず、私たちがそこに手を突つ込むことは許されません。どうすれば人道的な人々が世界を管理出来るようになるかについて、私たちは魂を賭けて考える必要があるのです。そこに芸術家の大きな役割があります。

しかし実際はカツコツきの「民主主義」社会の中で、政治的な競争に打ち勝った人間が世

界を支配しています。彼らの手によって「民主主義」は、憎悪や悪、あるいは既にあったものへの郷愁を実現する為のツールになってしまふ。実際に選挙で勝つのは善の声ではなくて憎悪の声です。私自身も新しい理想的な社会モデルを発見している訳ではなく、もしそうであれば芸術家ではなく政治家になっていたでしょう。芸術家である私たちは、我々の観点から、どのように新しい社会モデルを実現するについて考え、慎重に取り組まなくてはなりません。悪ではなくて善が支配するような新しい社会モデルの実現に至るまで、わたしたちはゆつくり内面的に成長していかなければいけないと考えています。

たしかに民主主義というのは唯一のツールですが、そのツールに私が失望を感じていることも確かです。しかし私は悲観主義者ではありません。人間がより良く、より豊かに、より創造的に生きることのできる社会の実現は不可能ではないという信頼を持っています。私たち芸術家の役割は、魂のなかにそうした可能性

がないと思われませんが、どのようなことを考えながらそれを視覚的・空間的に立ち上げていくのでしょうか。またその作品制作においてスラニラフスキーシステムとのある種の関連性があるのではないかと想像されますが、いかがでしょうか。

ルバ——私は長い時間をかけて「経験の内的独白」という独自のメソッドを作りました。スタニスラフスキー・システムをもとにしていますが、作業を行う中で手を加えたことや捨て去ったものもあります。舞台化にあたって一番私が惹かれるのは、死んだ人々の魂を呼び戻す降霊の儀式です。これは現実にとーンホフに参加していた人々の魂を、舞台制作を通して呼び戻していくプロセスです。

このお芝居にはピョートル・スキバが演じているトーマス・ベルンハルトという作者と同じ名前の人物が登場しますが、これは小説で描かれたベルンハルトを舞台に映したのではなく、現実のトーマス・ベルンハルトをめぐる私自身の冒険を舞台化したものです。すなわち小説

性を作っていくことだと考えます。将来の社会や憲法がどのようなものであるべきかについて、私自身の答えはまだ出ていませんが。

鴻——ベルンハルトの小説と実際の舞台との違いに関心を持っている方も多いようです。例えば一幕の最後でトーマスとヨアナによる「裸の王女様」のシーンがありますが、あのシーンは原作にあるものなのか、それとも付け加えたものかなど。その他にも色々原作に付け加えた部分があるのでないかと想定されますが、どのように手を加えたのかについて具体的に話していただけですか。

ルバ——原作の中には、ベルンハルトとヨアナがそれぞれ駆け出しの作家と女優だった若い頃に一緒に二人だけで仕事をしたという一節があります。ベルンハルトは彼女のために一幕物の戯曲を書き、その音声を録音していました。自分たちの夢を実現する為の学校のようなものを二人で開き、共同作業を通して自分たちのあるべき将来の姿を夢見ていました。その当時のテキストは殆ど無くなっているのですが、

の主人公でも舞台の主人公としてのベルンハルトでもなく、現実のトーマス・ベルンハルトそのものなのです。これはある意味で現実のトーマス・ベルンハルトの権利を篡奪する行為です。ただ描かれているものを舞台化するところから一歩先に行き、その人物に成り代わる。その人物の権利を奪った結果として、ピョートル・スキバはトーマス・ベルンハルトの秘密を舞台上で開示することができたのです。

さらにベルンハルトが実際に出会った人々の作品を挑発してきます。単にベルンハルト一人の語りではないのです。作品に登場するリグロスという女性作家のモデルになっているのはイグネルという作家ですが、この作家が書いているヨアナについてのテキストも劇中で使用しています。このようにしてベルンハルトの語りといグネルの語りとの対立が生まれます。

作品に登場するジェームスとジョイスという若い作家たちは、原作に少しかけてきますが十分に描かれておらず、この小説の中の空白であると考えました。イグネルは回想の

ベルンハルト自身が何とかして発掘したいと思った作品が「裸の王女様」でした。私はこういうモチーフに惹かれるタイプで、無くなってしまうテキストには何かがあると思ってしまう。消えてしまったテキストを再現する、すなわち自分が若かりしベルンハルトに成り代わり彼に代わってテキストを書いています。これこそ冒険です。彼自身のテキストに加えて、それらと無関係なものにならないように私が彼に代わってテキストを書き加えていきました。こうして書き加えた部分のことを私は「聖書外伝」と呼んでいます。聖書外伝とは、キリストの生涯に感動を受けた人々が自分たちのことを記したテキストのことですが、キリスト教の歴史を遡ると聖書外伝は悪魔の書物であると言われ、火あぶりの刑にかけられた時代もありました。まさにそういったことを指して、このように呼んでいます。

鴻——今の話とも関連すると思いますが、ベルンハルトのテキストは極めて強度が高く、簡単に視覚的イメージに変換することが出来ず、中々若い作家たちがベルンハルトを苛立たせた張本人と書いていたので、そのエピソードを使うことにしました。彼らはこの晩餐会に耐えられず、トイレに逃げてタバコを吸っていましたが、彼らは晩餐会に集まった人々に対して全く別の方向からコメントします。これを第三の語りとしました。なお若い作家達のトイレでの語りは、ベルンハルトが書いたものではなく俳優達の即興によるものです。実際彼らは俳優としても駆け出しなので、私は彼らに「自分たちが俳優として置かれた状況を利用しながら、若い作家が置かれている状況を再現してほしい」と伝えました。即興を繰り返すうちに、この俳優達がすっかり若い一人の作家になりきるような状況が作れたのです。

鴻——次の質問です。「ヨアナの台詞にもあるように、作品にはある種のステイグマが問われているように思いました。それは芸術家一般のステイグマのようにも捉えられますが、ポーランドで活動するルバさんご自身が抱えているステイグマというものも具体的に反映されている

のでしょうか。」そしてもう一つ、「作品全体がグロトフスキの「貧しい演劇」とは対局にあるような感じがしますが、その総合芸術的な舞台構成やスタイルはどのようにして生まれてきたのでしょうか。」

ルバ——グロトフスキは戦後すぐにポーランドで活躍した人でしたが、彼にとつてのステイグマは個人の中ではなく社会全体に関わるものでした。アウシュビッツのホロコーストなどの歴史から人間性を救済していく必要性を感じた彼はニューエイジの人間で、人間の魂の可能性、超域的な魂の可能性を信じた人でした。グロトフスキは魂の無限の可能性を信じた人が、私はむしろニューエイジの理想の危機を意識しているリアリストで、彼以上に啓示のようなものを信じていると思います。私自身のステイグマについて語ることは、芸術家が陥るべきでないある種の露悪主義のひとつですので、控えたいと思います。むしろヨアナ・トゥルという神秘的な夢に取り憑かれた女性の悲劇を描いたトーマス・ベルンハルトこそステイグマを

が言葉にすることのできない別の領域を発見した人物であることは確かです。あらゆる革命とは、それまで光が当たなかった闇の中に入つて行く行為です。最初の精神分析家はフロイトではなく、最初に人間の無意識を発見したのはドストエフスキでした。そして興味深いことにドストエフスキの同時代人は、彼が発見した無意識の世界というものを全く知らなかったためにそれを受け入れることが出来ず拒絶しました。

フロイト以前にもう一人精神分析発見者がいるとすればニーチェです。彼は『ツァラトストラかく語りき』の中で「君の身体は一番賢いと言われている君の理性よりも賢いのだ」と言いました。「耐えろ、我慢しろ」という身体に対して、理性は「それは無意味だ」と言う。つまりあなたの身体が望む限りは耐えなくてはいけない。ここであなたが意識的な決断をしてもそれを変えることは出来ない。誰かと別れて、この人間の為に我慢する価値は無かったとあなたは言うかもしれない。もう耐えず

もった芸術家であると言えるでしょう。

鴻——続いている質問です。「どのようにして芸術というものは自由であるべきなのか、芸術というものは政治から自由になることはできるのか。」

ルバ——芸術は政治から自由でなくてはいいけません。そして政治が原因で芸術が死んでなりません。政治によって買収された芸術はもはや芸術的キツチュにありません。芸術が自由でないところに芸術的キツチュは生まれません。例えばキリスト教芸術の価値がどのような運命を辿ったか考えてみましょう。キリスト教あるいはカトリックの歴史の中には建築・音楽・絵画などキリスト教芸術が芸術の最先端だった時代がありました。それは神を信じるのが個人の魂の奥底に入り込んでくる行為であった時代で、当時は神との接触こそが自由だったのです。ところがこれは例外なく言えることですが、今日のポーランドにおける宗教的、教会的、カトリック的な作品に傑作はありません。駄作ばかりです。

我慢しなくても、苦しみは続きます。つまりあなたの思想はあなたの知っている領域から来るのではなく、あなたの思想の根拠は知らないところにあるのです。あなたの身体があなたに対して喜べと言うが、あなたはなぜ幸せなのか分からない。

それに対してユングは心理分析家以上の存在でした。彼は賢者であり哲学者でもありました。ユングは長年にわたって私の師匠でした。今生きている人物の中に師匠を見つけれなかった私は、もう別の次元にいる死んだ人だけが師匠になりうると思いました。私は今もユングの直感に満たされていると言っていると思いますが、彼の赤い糸は切れたと思っています。

鴻——昨日、覧になった方にとっては作品の構造が明確になったと思いますし、これからご覧になる方にとつても重要な情報が聞けたのではないかと思います。演劇を構造化して観ていくという観客の姿勢がうまい具合に構

いずれも精神的な商品の産物であり、嘘の産物です。こうしたことが社会において宗教が占める位置の変化をよく表しています。今日の宗教芸術に自由はありません。

ジャン・ポール・サルトルは『芸術とは何か』の中で、次のように書いています。芸術家というものは元来政治家に対して反抗的なものである。政治家というものは自分の権力にすることが目的としている。それに対して芸術家は時を越えるということ、存在しないものへの変化を目指すものである。よって両者は対立的な関係にある。その中で政治家が出来る唯一のことは、芸術家にお金を払うことではなく、芸術家に対して寛容であること、芸術家に生きる場所を与えるということである。なぜなら芸術に価格、値段というものはないからです。

鴻——最後の質問です。「ユングなどの心理分析についてはどうお考えですか。」

ルバ——ユングについて語ることは難しいですが、彼は人間が自分で理解していない、自分成されていったのではないかと思います。ルバさん、ありがとうございます。

通訳 久山宏二

本トークの採録は、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター機関紙「舞台芸術」二十号にも掲載されています。



僕の中の狂気を探って行く

——クリスチャン・ルパ

岩田美保（ポーランド演劇研究者）

テーブルしかないみすぼらしい部屋で、車いすに乗った妻（M.ハイエフスカ・クシシュトフィク）が楽しかったかつての日を思い出しながら、ふっと舞い上がったひとひらの羽毛を見つめる。時間が止まったようにな長く静かで美しい場面に、劇場全体が息を詰める。私が好きなトーマス・ベルンハルト原作、クリスチャン・ルパ演出の『カルクヴェルク（石灰工場）Kalkwerk』（一九九二年、クラクフ・スターリ劇場）の一シーンである。

初めてルパ作品を見たのは、一九八八年。ロベルト・ムーゼル原作ルパ脚本演出『特性のない男』。クラクフ演劇大学俳優科卒業公演であった。伝説的演劇作品にも事欠かないクラクフで、一般興行ではない学生の卒業公演が町中をあれほど沸かせたのは初めてだっただろう。だれもが、二日ばかり、前後編各四時間の大作を見ようと走った。使い古された演劇大のホールに同世代ばかりの学生俳優。しか

し、ぎつしり詰めかけた観客は役者の息づかい、張りつめる空気に締め付けられ、一瞬にしてルパの魔術にとらわれてしまった。時間と空間の濃密さ、非常に知性の高いテキストで極度に緊張した脳感覚が、終演後も長く残った。

クリスチャン・ルパは、一九八〇年代から今日まで圧倒的な演劇世界を築いた孤高の演出家である。物理学、版画、映画監督と巡った後、クラクフ演劇大舞台演出科で学ぶ。その学生時代には、当時随一とされたスターリ劇場演出家K.シフィナルスキ、そして日本でも知られる『死の教室』のT.カントルに出会い、大きな衝撃となったと語る。卒業後、チェコとドイツの国境に近いイエレナ・グラの劇場で発表したポーランド前衛作家S. I. ヴイトキェヴィチの戯曲作品で頭角を現し、八〇年代半ばにクラクフ・スターリ劇場に移ると、主に小説、特にオーストリア人作家のものを原作とし自ら脚本化し

た傑作を、次々と世に送った。スターリ劇場から独立した後も、国内外各地から招聘され国際的な評価を得るに到っている。

同時に母校でも長年教鞭をとり、K.ヴァルリコフスキ、P.ミシキェヴィチ、G.ヤジィナといった九十年代半ばからのポーランド演劇ブームの中心になる優秀な演出家や俳優を育ててきている。今やポーランド人の俳優なら誰しも彼の作品に出たいと願うほどのオーソリティーである。

では、そこまで彼が評価され求められているのはなぜなのか。彼の作品の特徴は、美術、音楽、空間構成、俳優、時間、脚本といくらかでも挙げられるのだが、なによりもその哲学的考察、心理学的分析、人文的倫理観にあるように思われる。「真実には正と負の真実があって、人はどうしても心地よい正の真実を好み、居心地の悪い負の真実には目を伏せる。若き日の理想も夢も偽善と、ごまかしにまみれ、日和見主義に陥って行く」（『伐採』制作日記）。そんな私たちの日常にルパは鋭い刃を突きつける。ヒューマニズムを問いつける深い精神性は、四十年にわたる彼の作品群を貫き、研ぎすまされ、ここ晩年になって一気に顕在化し、強い怒りとなって新しい展開を始めていく。求めるもの、訴えるものという極めて基本的な、しかし忘れ去られがちな芸術活動の根幹をなすものが、ここにはつきりある。制作活動を「僕の中の狂気を探っていく」（『伐採』制作日記）

と言うように、自らに対して誰よりも容赦なく問い詰め詰っている。

「次程に大きくなる疎外感。僕には君らの世界を理解できない。芸術から一体、何を期待してるんだ。精神性の意味がどんどん縮まってる。良心や真実の役割も意味も消えようとしている。もう真実など誰も必要としないじゃないか」（最新作『ラ・セ・せん（SPIRALIA）』より）。

すべてに生暖かい癒しと慰みを求め、自己肯定ばかり善とする風潮を感じる昨今。なぜ私はルパの作品を見に行くのだろう。四時間以上という長い時間の末に、私は楔を打ち付けられ、鋸で挽かれ、精神の生体解剖を自ら見つめる。静寂の中に血の流れるのを感じながら、身動きもできず息を詰めて。



トーマス・ベルンハルトと『伐採』について

池田信雄（ドイツ文学者）

小説家・劇作家トーマス・ベルンハルトの人気と評価は、死後三十年が近づいている今も衰えを見せないどころか、ますます高まる一方である。といつてもそれは、日本を除く世界の話で、日本では、彼の作品は比較的少数の読者にしか知られていない。ヨーロッパの劇場ではベケットやブレヒトと並んで舞台に上ることの多い彼の戯曲はまだ一編も日本語での上演がない。私が訳した長編小説『消去』は刊行後十二年を経て今年ようやく新装本が再刊されたが、その新装本の裏表紙に出版社が記したのは「カフカやムジールと肩を並べる二十世紀ドイツ語圏の最重要作家と評価されるベルンハルトとは、いったい誰なのか」という問いかけだった。

トーマス・ベルンハルトは、数々のスキヤンダルを巻き起こしたことも知られるオーストリアの作家で、一九三二年にオランダで生まれた。保守的なカトリックの支配する故郷で父なし子を生むことを恐れた母親がオランダの産院で生んだのだ。一九五七年に詩集『地上に

て地獄にて』を発表。一九六三年に書き下ろした初の長編小説『霜』で作家としての地位を不動のものにした。劇作家としては一九七一年の『ボリスの供宴』がデビュー作である。三十篇弱の中長編小説『石灰工場』『ワイトゲンシュタインの甥』『伐採』、自伝的作品『消去』等、二十編弱の戯曲『座長ブルスコフ』『リッター・デーネ・フォス』『ヘルデンブラッツ』等）を発表した。東西の壁が崩壊する前の一九八九年二月に、若い時に患った結核以来引きずった持病の肺の疾患で死去した。

今回のルパによる舞台化の元は戯曲でなく小説である。『伐採』『木を刈る』は、一九八四年に刊行されるとすぐオーストリアの書店から警察の手で回収された。小説ではアウアースベルク夫妻の名で登場する作曲家ゲアハルト・ランパースベルクとその妻で歌手のマーヤが、不当な中傷によってはなはだしく名誉を傷つけられたと訴えた裁判の判決にもとづき店頭からの回収が命じられたのだ。ただし判

決の効力が及んだのはオーストリアだけで、版元のあるドイツや隣国スイスでは自由に売られていたから、おびただしい数のオーストリアの読者がドイツから本を郵便で取り寄せたのだった。世に出る前のベルンハルトを手厚く庇護し援助しつづけた原告のランパースベルク夫妻は、年月をおかずに名誉毀損訴訟を取り下げ、一件落着となった。ベルンハルトのほぼすべての小説作品に作家の分身とおぼしい一人称の語り手が現れ、誇張と毒舌と罵倒が山盛りのモノローグを展開するのだが、小説『伐採』におけるように、あたかも日本の私小説に通うような作者と同定できる人物が登場するのは珍しい。この小説では登場人物全員に実在のモデルがいて、中にはいまでも毎年ノーベル文学賞候補に名前の拳がる一人だけ存命の女性詩人フリーデリケ・マインレッカーやその伴侶で戦後オーストリアの大前衛詩人エルンスト・ヤンドルも含まれているが、その二人にも遠慮のない悪口が浴びせられる。

若くして不治の死病を宣告され死を覚悟しつつ生きたベルンハルトの誇張と毒舌と悪口はしかし自国の戦後史やそれをいっしょに生きた芸術家仲間だけでなく、作者の分身にも向けられていることを忘れてはならない。自死を遂げた愛する死者ヨアナとその埋葬を回想するシーンがベルンハルト特有の死に隣接した文学空間を生んでいる。読者の神経を逆なでにする毒舌がかなわぬ愛情の裏返しである

ことに気づくと、小説の世界は一瞬にして優しさに包まれる。ブルク劇場の俳優が憧れる無垢な自然はベルンハルトの世界にはありえない。「森、喬木の森、伐採」というリフレインには、チーホフの「桜の園」に響くような斧の音が木霊しているのだ。

vol.4 クリスチャン・ルパの『伐採』

二〇一六年九月 配信

URL: http://www.festival-ekyo.jp/16/ft_focus/vol4/

池田信雄（ドイツ文学者）

ポーランドの演出家クリスチャン・ルパは自ら翻案したトーマス・ベルンハルトの小説『伐採』を、国立ヴロツワフ劇場の舞台に掛け、二〇一四年のポーランドの演劇賞を総なめにした。

ルパがベルンハルトの作品を手がけたのは、一九九二年に小説『石灰工場』を翻案し演出したのが最初で、次が一九九六年に戯曲『リッター・デーネ・フォス』、同じ一九九六年に戯曲『イマヌエル・カント』そして五年を隔てて二〇〇一年にベルンハルト最後の長編小説『消去』の翻案を舞台に乗せている。『伐採』の上演の前年に小説『混乱』をフランスで演出し、二〇一五年には小説『伐採』にまさるとも劣らぬスキヤダルを巻き起こした戯曲『ヘルデンブラッツ』を上演している。小説が四つ、戯曲が三つである。ドストエフスキの『カラマーゾフの兄弟』、リルケの『マルテの手記』、ローベルト・ムジールの『特性のない男』、ヘルマン・ブロッホの『夢遊病者たち』、ゴンプロビッチの『フェルデイドウルケ』等、ルパはベルンハルト以外にも長編小説の傑作を舞台

化するのに長けた人だが、とりわけベルンハルトを自分の本領と考えていることは確実である。ちなみに、ルパが手がけた作品のうち『リッター・デーネ・フォス』、『消去』、『ヘルデンブラッツ』の三作を翻訳した私には、彼がいままで手がけたのはどれもベルンハルト文学の核心をえぐり出すのいうってつけの作品だと思われる。

ルパの『伐採』は、すでに昨年スペイン、北京、南仏アヴィニョンで上演されて絶賛を博し、今年も東京の他、上海、ソウル、パリでの上演が決まっている。ルパのこの舞台は、いままでより数倍の発信力を勝ち得た感がある。

ただどういいうわけかドイツ語圏ではルパの名はまだあまり高くない。オーストリアのグラーツでも二〇一四年、現地の役者を使ったルパ演出の『伐採』が上演されたのだが、ドイツ語圏の主要全国紙の劇評は沈黙したままだった。ドイツではクラウス・パイマンというベルンハルトと二人三脚を組んだ演出家が健在で、その力があまりに大

きせいいかも知れない。その状況は変わるべきだが、これだけ包囲網が整った以上、ドイツ語圏の主要都市でルパ演出のベルンハルト作品が上演される日は近いと思われる。

ベルンハルトの小説は一人称語り手のモノローグで構成されていることが多いが、そのモノローグは実は語り手の伝達する多数の人間の声から成るポリフォニックな構造を持っていて、それぞれの声に役者を割り当てればそのまま演劇になってしまう。そのことに気づいたのはベルンハルトが先かクラウス・パイマンが先か詳らかではないが、一九七一年の『ボリスの供宴』から死の前年の『ヘルデンブラッツ』にいたる十七年間にほぼすべてパイマンが初演して二十編もの戯曲が生み出されたのである。ところがどの戯曲でも、登場人物はみな長大な長台詞を延々と語りつづけ、受け渡しはなきに等しい。とはつまり戯曲の体裁は取っているものの構造的には小説との間にほとんど差がないのである。

翻案を行わないパイマンと対照的に、クリスチャン・ルパは上にも述べたがベルンハルトの戯曲の演出と共に小説の舞台化に取り組んできた。『死の教室』の演出で日本でも熱狂的ファンの多いポーランドの鬼才演出家タデウシュ・カントルと深層心理と集合的無意識の研究で知られる心理学者カール・グスタフ・ユングを師と仰ぐルパにとって、死をテーマとするベルンハルトの小説は、無尽蔵の鉱脈であるに違いない。

覗きからくりのようなガラス箱の回り舞台とビデオを巧みに使った舞台、そしてなによりもいずれ劣らぬ優れた役者たちが発するポーランド語の美しい響きに引き込まれ、四時間以上の長丁場がまたたくうちにすぎること請け合いです。



前に、ルパが手がけた作品のうち『リッター・デーネ・フォス』、『消去』、『ヘルデンブラッツ』の特色を翻訳した私には、彼がいままで手がけたのはどれもベルンハルト文学の核心をえぐり出すのいうってつけの作品だとと思われる。

ルパの『伐採』は、すでに昨年スペイン、北京、南仏アヴィニョンで上演されて絶賛を博し、今年も東京の他、上海、ソウル、パリでの上演が決まっている。ルパのこの舞台は、いままでより数倍の発信力を勝ち得た感がある。

ただどういいうわけかドイツ語圏ではルパの名はまだあまり高くない。オーストリアのグラーツでも2014年、現地の役者を使ったルパ演出の『伐採』が上演されたのだが、ドイツ語圏の主要全国紙の劇評は沈黙したままだった。ドイツではクラウス・パイマンと

vol.7 『Woodcutters — 伐採 —』

鴻英良×ピョートル・ルツキ対談

二〇一六年十月配信

URL: http://www.festival-tokyo.jp/16/ft_focus/vol7/

構成文 鈴木理映子

グロトフスキ、カントルに並ぶポーランド演劇の巨匠、クリスチャン・ルパ。緻密で繊細、鋭い批評精神に貫かれたその美学は、どのように生まれ、育まれたのか。ルパが拠点とするヴロツワフ・ポーランド劇場のドラマトゥルク、ピョートル・ルツキ氏に、演劇批評家でカントル『芸術家よ、くたばれ!』の翻訳も手がけた鴻英良がインタビュアー。芸術家と国家システムの退廃をえぐる『Woodcutters — 伐採 —』に織り込まれた、ルパの唯一の希望とは――。

鴻——今日はまず、現代のポーランド演劇の概略と、そのなかでのルパの活動の位置づけからお話したいと思いますが。というのも、日本の演劇人や観客のポーランド演劇に対する関心は根強く、今回のクリスチャン・ルパの『伐採』の上演についても、グロトフスキや

カントルを中心とした現代演劇の流れのなかで、ルパがどのような役割を果たしてきたのか、その作品の特色はどういったところにあるのかということに、日本の観客の多くが関心を寄せていると感じているからです。

日本の現代演劇は一九六五年ごろに始まりますが、その流れにおいては、三つの外国演劇の著作が重要な役割を果たしたと言われています。アントナン・アルトの『演劇とその分身』、ピーター・ブルツクの『何もない空間』、そしてグロトフスキの『実験演劇論』です。要するに、「持たざる演劇」は、「ベスト」、「何もない空間」と並ぶ、日本の現代演劇のキーワードだったんです。また、一九七一年には、寺山修司が主宰した天井棧敷の機関誌『地下演劇』でカントル特集が組まれ、多くの人が彼に興味を持つようになりました。カントル

は一九八二年に初来日し、鈴木忠志が中心となって開催した日本初の国際演劇祭「利賀フェスティバル」に参加しますが、その鈴木は、一九七一年に『実験演劇論』の邦訳が出版された際に日本を訪れたグロトフスキの案内人を務めてもいます。この時、グロトフスキは鈴木案内で青山の鏡仙会能楽研修所に行き、観世寿夫の仕舞を観て「能の本質はブレイキの暴力だね」と言ったそうです。ゆつくりと歩いていたのがだんだん早くなってパツと止まる。身体は確かに止まるんだけど、内部にわきあがっていたエネルギーがワツと前に出てくるように感じられる。それを聞いた鈴木は、「自分の考えていた身体論をグロトフスキはこんなふうに言い当てるのか」と感激したそうです。このようにして、七十年代を通じて強まったポーランド演劇への関心は、その後のアカデミア・ルフのクルコウスキやテアトルシネマの招聘、そしてこの『伐採』の上演にも受け継がれていると思います。ルツキ——一九八九年のポーランド民主化以前の演劇史を振り返ってみると、カントルとグロトフスキの活動は対極にあったということができそうです。その二人のあり方が、八十九年以後のルパの活動において一つにまとまってきた、ということはあるかもしれません。

まず、カントルについてお話ししましょう。カントルは戦時中（一九四二年）に画家や左翼活動家たちの参加する地下劇場を立ち上げ、演劇活動を始めました。この頃彼は、ユウリシユ・スウォヴァ

ツキの『パラディーナ』やヴィスピアンスキの『オデュッセウスの帰還』を演出していますが、それらはいずれも戦争をテーマにしており、個人の住宅で上演されたものです。もちろん、当時はそこだけが演劇ができる唯一の場所でもあったのですが、戦後、社会主義政権のもとで劇場が再興されても、彼がそこで作品を上演することはありませんでした。また、カントルは正式な演劇教育を受けてはいません。彼は画家で、総合芸術家です。ですから画家としての活動と演劇活動は彼の中で同時進行していたし、素材の扱い方についても、抽象的でありながら物質性を伴った、いわば演劇的タシズムを探索していました。一九五五年、彼は戦前にあった前衛劇団「クリコ」を引き継ぐかたちで、「クリコ2」を創立します。そして一九七五年の『死の教室』までのあいだは、『小さな館』や『水鶏』といったヴィトカツツイ[※]の作品を上演し続けていました。彼は、マルセル・デュシャンがそうしたように、ヴィトカツツイの言葉をレディメイドのものとして扱いました。ここでは、言葉と動きとが、それぞれに独立していたんです。彼は折に触れ、自らの創作活動に名前をつけ、マニフェストを発表していきますが、その最初の名前は文学から独立した「自主劇場」でした。『死の教室』は、その後『ゼロの演劇』、「不可能の演劇」といった宣言を経たひとつの到達点であったと思います。またこの作品は、おそらくポーランドでは初めて、ホロコーストについて、明確に発言した演

劇です。

では、グロトフスキはどうか。彼は俳優としての教育を受けた後、演出家としての勉強もしています。その頃ヴィトカツツイの『靴屋』という作品をクラクフの古城で上演しようとしたことがあるそうですが、許可がおりませんでした。もし実現していれば、ヴィトカツツイは、カントルとグロトフスキ、そしてルバをより明確に結びつけるポイントになっていたかもしれませんね。グロトフスキは一九五九年にルドヴィク・フラシエンと共にオー・ポレの劇団「13列」の芸術監督となりました。「13列」というのは彼らが拠点とした劇場が本場に小さくて、十三列しか席がなかったからです。ただ、これはカントルがつくっていたようなプライベートな集団ではなくて、公的な機関としての劇団で、レパートリー上演も行う組織です。この劇団は十年後にプロツワフに拠点を移しますが、『アクロポリス』や『コルディアン』といった重要な作品は、オー・ポレで作られていました。しかし、その劇場では、同時に、共産主義政権を讃えるような大衆的な演劇も上演されていたのです。それから、もうひとつ、グロトフスキの経歴で重要なのは、彼が東洋の美学をヨーロッパの演劇に持ち込もうとした、その最初の試みがインドのカーリダーサが著した『シヤクンタラ』であったということです。インドの演劇では、すべての動き、ジェスチャーが意味を持っていますね。グロトフスキはしかし、こ

の作品を通して、むしろ完璧な記号のシステムをつくりあげることできないと悟り、ポーランドのロマン主義の伝統に立ち戻るので。グロトフスキが演出した古典作品を観て、文学研究者たちは激怒しました。しかしそれは、ロマン主義の神話が、現代においてどのような意味を持つのかを探る試みだったと私は思います。

そして、いよいよルバの話をししましょう。彼は物理学を学んだ後に美術大学に進み、さらにクラクフの演劇大学の演出コースを卒業しています。一九七五年の『死の教室』のプレミア公演を観ていて、この作品に完全に魅了された者の一人でもあります。一緒に観た友人が褒めなかったので、その時話していたカフェのテーブルにあった砂糖を、相手の顔にかけてしまったそうですよ。ルバはその後、卒業制作でヴィトカツツイの戯曲を上演。その作品が評価され、イエレナゴラのC.K.ノルビッド劇場で働くこととなります。大都市ではない、小さな田舎の町で活動を始めたのは、グロトフスキも同じです。

カントル、グロトフスキ、ルバ。この三人に共通するのは、誰も、戯曲を忠実に舞台化したりはしなかったということです。グロトフスキの言葉を借りれば、彼らにとつて演劇は「乗り物」であり、われわれを、美学を超え、政治や形而上学の領域へと連れていくものなのです。ヴィトカツツイもまた、「二十世紀において、形而上学や宗教といったものを経験できる場所は演劇だけだ」と言っています。た

だ、そのための方法はそれぞれに異なります。カントルが組織として

ベルンハルトからルバへ。受け渡された絶望と希望

の演劇、劇場からの逃走を図つたのだとすれば、グロトフスキは自分のための劇場をつくろうとした。彼は美術家と共に作品ごとに異なる劇場空間を設計しました。『アクロポリス』では俳優たちが劇中で装置をつくっていました。そういう試みを通じて観客との距離感を変えていこうとしたのです。一方、ルバはオフの演劇をつくったことはありません。機関としての劇場のなかで作品をつくりつつ、劇場空間の可能性を広げていくというやり方です。俳優に関しても、同じことがいえると思います。グロトフスキやカントルの俳優たちが、あ

鴻——一九八九年にポーランドは民主化され、その翌年にカントルが亡くなります。それから二十五年あまりが経つなかで、ポーランド演劇はどのような課題を抱え、クリスチャン・ルパはどのようにそれに応えてきたのでしょうか。私は『伐採』の台本を読みながら、ふと、カントルが死の直前に遺した言葉を思い出しました。それは「マーケットのテロルは、コミュニズムのテロルより悪質かもしれない」というものです。

ルツキ——グロトフスキの助手だったエウジェーニオ・バルバにインタビューした際に、「この時代には、グロトフスキが生きる場所はないかもしれない」という話が出ました。つまり、現在では国家や公共のお金がかつてのように実験的な活動に振り向けられることはないだろう、ということです。私はその意見に賛成せざるを得ませんでした。皆がお金を稼ぎ、すべてのものが商品になるこの世界で、創造を主要な目的とするような場所は存在しづらくなっていると思えます。八十九年まで続いた政治的検閲は、今では経済的な検閲に代わりました。真の意味での演劇創造の目的は娯楽でも、お金を稼ぐことでもなく、人々の意識の領域を広げていくことにあります。しかし、文化省も地方の行政も、そうした芸術にお金を出さ

なくなっています。

この二十五年、ルバの活動は常に、若い世代に影響を与えてきました。彼らにとってルバは、乗り越えるべき対象であり、模倣する対象、あるいは否定の対象でもありました。いずれにせよ、ルバとの関係性というものを表明することなしに演劇活動をする者はいません。九十年代の初めには、ルバの作品は、芸術至上主義的だと批判されていました。政治的なメッセージに欠けると。しかし、「政治的」という言葉の意味を捉えなおさなくてはいけないと私は思います。レフ・ワレサ(元ポーランド大統領)が登場する芝居なら政治的なのか。そうではなくて、社会にとっての重要なテーマを扱う作品は、すべて政治的なのです。

鴻——『伐採』の冒頭では、のちに自殺したという女優のインタビュー映像が流されます。その中で彼女は、ベケットの『勝負の終わり』を意識した現代戯曲論を交えて、自分が企画したワークショップについて話しています。そして、そのワークショップには誰も来なかった、というんです。この場面は、非常に重要な問題提起になっていると思います。今、芸術至上主義と政治性についての話がありました。要するに、ルバはここで、美学的なものとの政治的なものが、どうかたちで一つの演劇空間の中で出会うのかを問うている。劇中では彼女の自殺の意味が絶え間なく議論されますが、この問題は、その議

論とも繋がっています。

それからもうひとつ、私になったのは、この作品にはイブセンの『野鴨』*2への言及がたびたび出てくるということです。たとえばディナーテーブルにいた登場人物たちの様子は、レオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』の変奏です。この場面に十三人の登場人物はいませんが、カーテンコールには十三人が出てきます。そしてこの十三というのは『野鴨』においても非常に重要な数字です。つまりここでは、誰がユダで、誰がキリストであるかが問われている。『野鴨』の初演は一八八四年で、ベルンハルトは、そのちょうど百年後に小説『伐採』を書いた。彼が『野鴨』を意識していたのは間違いないと思います。では、さらに三十年後の二〇一四年に『伐採』を翻案、演出したルバは、イブセン、ベルンハルトが描いた人間のありようをどう捉えていたのでしょうか。

ルツキ——劇中に登場する女中の名前はマリア・マグダレーナです。「マリア・マグダレーナを呼んでこい」というせりふは明らかに聖書への言及です。パーティーが行われる屋敷の主人は、箱型の舞台装置を回しながら「みなさんを芸術のゴルゴダへの道」に招待します」というんです。ですから、宗教的な連想というのは、ルバ自身の狙いでもあります。

ルバにとって、何より重要なインスピレーションの源泉となっている業績のない人が、劇場の慣習を破るためにワークショップを開こうとした、という話は、まったく別の文脈で、ほんのちよつとだけ、出てきますけどね。ですから、あの映像の中で話されていることのほとんどは、演じている女優、マルタ・ジェンバの即興です。また、ベルンハルトの小説の舞台はオーストリアのウィーンですが、ルバはそれをポーランドに置き換え、ある種の遊びを用意しました。小説では、パーティーに集まった面々は、ブルク劇場(ドイツ語圏の現代演劇を代表する劇場)の俳優を待っているという設定ですが、舞台版ではそれが、ポーランド国立劇場、テアトル・ナロドヴィで『野鴨』を演じている俳優を待っているということになっています。そして実際に、それを演じる俳優は、ただ一人、国立劇場からわれわれの劇場に客演しているんです。そこに現実とフィクションとの戯れがあります。どこまでが現実でどこまでがフィクションなのか、その境目を曖昧にするのも、ルバの意図したこと。す。

鴻——この作品について、ポーランドではどんな議論がされていますか。ルツキ——『伐採』についてはもう、絶賛の嵐でしたね。はじめのうちは「芸術家の世界を扱った、閉ざされた業界の芝居だ」というような見方もよく目にしましたが、長い間上演されるにつれて、「これは芸術家の業界話ではなく、理想を持つすべての人間に当てはまる話だ」と理解してもらえたようです。お金でも名誉でも、自分が達



のはベルンハルトです。『石灰工場』『英雄広場』など、ルバは多くのベルンハルト作品を演出してきました。彼は非常にベシシスチックな小説家で、人間にも、芸術家にさえも希望を与えることはあります。しかし、それは、これから変わっていくかもしれない道のりへの第一歩でもあるわけです。ですからルバは、ベルンハルトが書く絶望こそを、私たちが現在おかれている状況から外へと踏み出す唯一の希望だ、と捉えているのだと思います。

『伐採』の舞台化において、ルバは、小説にはない要素をいくつもつけ加えています。鴻さんが重要な人物として指摘された女優のヨアナ・トゥルについてもそうです。小説には、葬式の後でディナーに招待された、とだけ書かれていて、彼女がどういう人物であったかは一切説明されていません。国立劇場の女優で、芸術家としてはそれほど

成した成果を売り物にはいけない、というのがこの作品のテーマで、それはすべての職業に対していえることです。グロトフスキも同じことを、「神聖な芸術家」と「売春婦としての芸術家」という言葉を使って問題にしています。

この芝居は、パーティーを開いたホストの妻と、(客人の一人であった)ベルンハルト本人との対話で終わります。そこで妻は「ここで今夜見たことは書かないでください」という。しかし、ベルンハルトは実際にそれを書いていますよね。リハーサルでルパは、「このシーンについて」ベルンハルトはこの世界の外側にいるように存在する」と言っていました。彼も芸術家たちのサロンの一員ではあったけれど、自ら身を売るようなことはしまいと意識していた。だからといって彼が特別優れているわけではなく、多少はましだというだけです。

鴻——ベルンハルトが屋敷を去り、歩いていく場面の演出はうまいですね。あの終わりがたはとても美しかったです。

ルツキ——初めてリハーサルで観たときは、いい芝居だとは思わなかったんです。私自身、グロトフスキやカントルに学んできましたから、文学を舞台化するのには演劇じゃない、演劇は自立すべきだと思っています。ところがルパはこの『伐採』を文学で終わらせてしまっているじゃないかと。でも、今は違います。複雑な状況を前にどこへ向かえばいいのかわからないでいる芸術家の姿が、あの結末には見事に表現

されている。ですから私も、鴻先生のご意見に大いに賛成します。

※1 スタニスラフ・ウイキエウイチ(一八八五—一九三九)——画家、写真家、小説家、劇作家、芸術理論家。グイトカツツは筆名。ポーランドの前衛芸術の先駆者で、純粹形式フォルマリズムを提唱し、不条理劇の完成に取り組んだ。ロシア革命を目撃し、共産主義の必然と脅威を体験、ソ連のポーランド侵攻に際して自殺。

※2 『野鴨』——『野鴨』では、十三歳の少女の自殺への道程が描かれ、「食卓の13人目」という台詞も印象的に用いられる。

トーマス・ベルンハルトの『伐採』と クリスチアン・ルパの演出

二〇一七年三月二十日発行 三十三号

寺尾格

トーマス・ベルンハルトの小説『Woodcutters — 伐採 — (Holzfällen)』を原作とする日本語字幕付きポーランド語の上演が、ポーランドの巨匠とも言われるクリスチアン・ルパの翻案・美術・照明・演出で行われた。フェスティバル／トーキョーの目玉企画である。様々な凝った工夫によって、四時間半の長丁場にもかかわらず、ほとんど苦痛を感じさせずに緊張感を持続させて、非常に良い舞台であった。ただし本邦初のベルンハルト作品の本格上演であったことを考えると、やはり「原作」と「翻案」と「演出」、何よりも「ドイツ語」と「ポーランド語」による印象の相違が、かなり大きかったようにも思える。

もちろんそのような元の作品との相違・ズレ・視差 (Parallax) は、決して否定的にのみ理解するべきではない。今回の『伐採』上演は、ベルンハルトの小説作品と他の戯曲作品との相違はもとより、さらに「上演」の持つ問題性を広く明らかにしてくれるからである。ドイツ

ツ語とポーランド語(および日本語)との雰囲気の違いのみならず、そもそも小説とその翻案・舞台化との相違、すなわち「読まれる」ことで「内的なイメージ」を喚起する小説言語と、「語られ・聞かれ・見られる」ことで「現前」の存在感を訴える演劇言語との相違、つまり言葉の「意味」に対する「知覚の身体性」というパフォーマンス的機能の本質的な違いという問題につながるからである。従って、今回のベルンハルト作品の上演は、現代演劇における様々なジャンルの境界を横断する試みへの考察を誘因するという点においても、「良い舞台」であったと評価することができるだろう。

長編小説『伐採』の内容は、ウィーンに住む音楽家夫妻アウアー・スベルク家での、共通の友人の葬式後という設定で、ブルク劇場の有名な男性俳優が主賓となつての「芸術家の晩餐会」という趣向である。前半ではベルンハルト自身とおぼしき主人公の「私」が、玄関入

り口の部屋に置かれた安楽椅子にひとり座り、奥の音楽室で主賓を待ちながら歓談している主人や客たちへの悪口を、自虐的な回想を交えてつぶやき続ける。後半、俳優が到着してからの晩餐会のテーブルでも、やはり居並ぶ「芸術家たち」への辛辣なコメントが延々と続く。

小説の背景となるベルンハルトの伝記的な事実だが、十八歳で肺膜炎にかかったベルンハルトは、終油の秘跡を受けるほどの悪化を経て、療養の過程で結核にかかってしまう。サナトリウムで祖父の死の知らせを聞き、さらに一年後に母も死ぬ。その後、新聞記者などを経て、ザルツブルクの音楽大学に入り、一九五七年にブレヒトとアントナン・アルトーを比較して論じた卒業論文で卒業。私家版の詩集を出したものの、まだお先真っ暗な修業時代にパトロンとして現れたのが、音楽家のランバースベルク夫妻であった。その後のベルンハルトは、ケルンテン州、マリア・ツァールにあるランバースベルク夫妻の屋敷に居候を三年間も続けて、夫妻の膨大な蔵書を読んだり、大勢の芸術家たちと休暇を共に過ごしたり、親しく付き合うことになる。『伐採』の晩餐会に集まった芸術家たちへの批判的な言辞は、そのまま三十年前の、自分の修業時代の自分と彼らとの関わりへの批判的、自虐的な回想へとつながるのが、小説全体の通奏低音である。

さて、ベルンハルトの小説の多くは、主人公の内的モノローグの堆積のパスpekテイヴの位相を並列させつつ、しかしその相違は語り手の内的モノローグに集約される。それによって、語り手自身の抑圧構造は内向化し、より潜在化される。それを心の声として顕在化させるのが、ベルンハルトに特有の自虐的な文体である。

他方、ベルンハルトの劇作品の特徴は、複数の俳優が舞台上に存在する場合であっても、語るのとはもっぱら一人だけの長弁舌(Grad)が続く。小説における内的モノローグと、表面的に見ればほとんど変わりが無いように思えるかもしれない。しかし、演劇における「語り手」の存在が、内的モノローグの場合と本質的に異なるのは、必ず同時に舞台上の「聞き手」、さらには観客という「聞き手(見手?)」と共に現実化される点である。語りの「受け手」の二重の存在は、従って、語り手の内的モノローグに完全に回収しつくされることがない。それこそが演劇の「上演」を構成する際の最も本質的にも言える「現前」の効果である。

語り手のみならず、聞き手もまた舞台上(と観客席)に「現前」している。その結果、ひたすら語り続ける人物は、ひたすら耳を傾け続けなければならない聞き手に対して、沈黙を強いる抑圧者として存在する。と同時に、語り手の強迫観念もまた、おのずと明らかにならざるをえない。このあたりは大学の教壇に立つ身としては痛い所だろうが、黙って聞いている者も、黙って聞いているという事実

積である。そこでは「……私は思った」という主人公の心の直接引用が、地の文の中にコンマの多用と共に示される。同時に他者の語りもまた、「……と彼/彼女は言った」という形で、ただし主人公の心の声として表明される。従って、それぞれの引用部分を実際のそれぞれの語り手に引き渡すことによって、そのまま舞台への翻案が一応は可能である。小説と舞台作品とのハードルは低そうに見えるのだが、しかしベルンハルト自身が小説と舞台作品とを厳密に区別していたという事実は重要であろう。演出家のルパ自身がインタビューの中で明らかにしているように、『石灰工場』の舞台化の意図をベルンハルト本人に連絡したところ、丁寧だが断固たる拒否(！)の答えが返ってきたそうである。従って演出家のルパによる舞台への翻案は、作者ベルンハルトの死後に初めて試みられることになった。ちなみに昨年のフランスのアヴィニオン演劇祭では、リトアニアの劇団による『ルデンブラッツ(英雄広場)』の上演が行われて、右翼ポピュリズムに揺れるヨーロッパという文脈の中で、ベルンハルト作品のアクチュアリティが評価されたそうである。

内的モノローグに統合された小説のイメージ世界と、語り手を俳優身体に分割させた演劇世界とは、もちろん語られるテキストの位相が全く異なる。小説のイメージ世界では、「……私は思った」という一人称の視点と、「……と彼は言った」という三人称の視点とは、別を示す存在であることによって、語り手を実は裏側から支配している。つまり語り手によって相手を抑圧している側もまた、抑圧されている側によって抑圧されざるをえない。沈黙を強いられた側も、自らの存在を通して、沈黙を強いられているという状況を示すことによって、沈黙を強いた側を無言の中で告発することができる。そのような相互的な関係性を、言葉の論理とは別の次元で提示するのが、演劇的な「現前」である。

さて、以上の原理的な相違を確認したうえで、今回のルパ演出に目を向けてみたい。ただし残念ながらポーランド語は全く理解不能であり、また字幕を通しての一回限りの観劇であったために、翻案の細かな部分に関しては言及する資格が評者にはない。全体的な印象評価にとどまらざるをえないのだが、ただし大きな流れは原作の小説の展開に沿っていたので、小説との相違も比較的良好に理解できた。第一部がブルク劇場の俳優を待つ場面、休憩後の第二部が俳優を主賓とする晩餐会の場面となるのは、小説の構成と全く同じだが、翻案にあたっての演出家の工夫は数多くある。重要な相違は、映像処理、自殺したヨアナの扱い、そして俳優の語りに対する距離感の造形の仕方であろう。

最初に観客が席に座りつつある間に、すでに舞台正面には自殺したヨアナの大きな映像が映し出されていた。故ヨアナがブルク劇場の

俳優のために「歩き方」を指導する予定だったが、誰も俳優が来なかった事態へのインタビュという設定である。ヨアナが質問に淡々と答えつつ、心理的にも、経歴としても、大きく傷ついた様子は、小説では主人公のモノログとして説明的、懐古的に語られるのだが、それを演出家のルパは、ヨアナ自身の直接の言葉に変換して、映像化している。これによって、ヨアナの自殺の原因を明示せず、遠因として暗示しているにとどめている。同様に葬式に関わる場面など、舞台との距離感の処理に映像を利用することは、特に目新しくはないのだが、かなり効果的に原作との相違を際立たせている。

というのも、モノログによる過去の回想の映像は、例えば若き日のヨアナとの演劇の練習や、アルコール中毒のヨアナの乱雑な部屋への最後の訪問などのような舞台上での提示と「並列」されるからである。それによって映像による強制的な二次元化への距離感が生まれる。つまり映像化の故に、現実の三次元の舞台上へのヨアナの登場は、過去の記憶をめぐるメディア的な相違を感覚的に提示する演劇的效果を産出することになる。その頂点が、ヨアナの好んでいたポレロのレコードを聞く場面であり、ここでは亡くなったヨアナを偲びながらポレロを聞いている人々の前に、亡霊としてのヨアナが現れる。過去の「現前」に対する、このように多重的な処理を舞台化する手際が、ルパ演出による舞台表現の主調と思われる。

が、そのような「とまどい」こそが、実は演出意図ではなかったかと思うに至った次第である。

さらに大きな「とまどい」は、常に舞台袖に「現前」する主人公の存在と、「語り」の主体の混乱と、驚くべきことに、ほとんど間断なく聞こえる正体不明のうめき声(?)のような音声の挿入である。上演後に確認したところ、あれは二階席で見ているルパ本人のマイク音声であったと聞いて、深く納得した。いわゆる伝統的な意味での舞台のロゴス的な身体性を欠落させ、メディア化された「声」の身体感覚によって、逆説的に「現前」を強調したのが、今回のルパによるベルンハルトの舞台であろう。

同じポーランドの演出家カントールによる『死の教室』の舞台においても、カントール自身が舞台端にずっと、沈黙したままで立ち尽くしていたとは、荒川宗春氏の「指摘」である。俳優たちの、間の多い、沈黙がちのボンボンとした語りは、ポーランド語の雰囲気もあるのだろう。いずれにせよベルンハルトの饒舌な「罵倒」とはかなり異なったスラヴ的な、あるいはチェーホフ的な印象をすら強く感じたのは、たぶん私だけではなかったのではないだろうか。

池袋 東京芸術劇場 二〇一六年十月二十日〜二十三日

小説の基本的な構成は、ベルンハルトとおぼしき主人公が、目の前の客たちに対する語り、および客たちの発言の引用とその引用に対する語り、さらに過去の出来事への連想と、その連想に対する語りというぐあいに、様々なレベルでの語りの連鎖である。語り、その語りに対するメタレベルでの語り、さらにその上のレベルでの語りという、多重なメタ性を主人公ひとりだけのモノログ世界に凝縮させたのが、ベルンハルトの散文である。それに対してルパの演出舞台では、ベルンハルトのモノログへの凝縮を、一方では各俳優に振り分けた語りによって分散化し、平板化するとともに、しかし他方では、主人公と思しき人物を左の舞台袖に常に座らせることによつて、演劇的な「現前」を強調した舞台へと変換している。

ルパ演出の舞台では、あえて語りを平板化することに意を注いでいるようにすら思えた。饒舌なベルンハルトに対して、むしろ断片的な沈黙をも許容する舞台化の工夫のひとつが上述の映像化処理であり、もうひとつがマイクの使用である。登場人物はいずれもヘッドマイクをセットされて語っていた。野外オペラやミュージカルでもない限り、ストレートプレイでの舞台上でのマイク使用は例外的な事態であろう。また登場人物たちは横に並んで長く座り、非常に動きの少ない会話が続く。しかも字幕を見る必要もあるので、しばしば「誰が」語っているのが不分明になるために、最初は少々とまどったのであ

ベルンハルトの小説を舞台にかける

——クリスチャン・ルパへのインタビュー——

二〇一七年三月日発行 三月号

編集解説 飯島雄太郎



オーストリアの作家トーマス・ベルンハルト（一九三二—一九八九）は、あたかも読者に「感染」するような偏執狂的なモノローグによつて作品が進展するという独特なスタイルを構築したことで、戦後文学史に不動の地位を築いた作家である。昨年代表作『消去』の新装版がみすず書房より刊行された他、松籟社から自伝五部作の刊行も始まっており、国内においても徐々に読者層を獲得しつつある。

そのベルンハルトの作品が、フェスティバル／トーキョーの一環として、二〇一六年一〇月二日—三日、東京芸術劇場プレイハウスで上演された。演出したのは、現代ポーランドを代表する演出家、クリスチャン・ルパである。ミュージルやプロッポ、ドストエフスキー等、長編小説の舞台化を得意とすることから、「翻案の巨匠」とも呼ばれるルパであるが、中でもベルンハルトは本領と言つてよい。¹⁾

今回上演された『Woodcutters — 伐採 —』もまた、ベルンハルト

うしてもそこから治癒できない。最初に『石灰工場』のポーランド語訳を読んだのですが、その後原書でベルンハルト全集を手に入れ、それ以来ずっと読み続けています。まず、ベルンハルトの小説には一人称のモノローグの主というか、「語り」を考える上で鍵になる人物がいます。その人物の抑えることのできない内的な独白、それを俳優の台詞に変えていく。だからトーマス・ベルンハルトは俳優に新しい可能性を与えてくれる作家だと私は考えています。

個人的なベルンハルトとの付き合いという点について申し上げますと、『石灰工場』に魅了されまして、早速ベルンハルトに手紙を書きました。一九八八年のことです。たぶんその手紙は熱に浮かされた病人が書いたような文面だっただろうと思いますが、その最後のところで『石灰工場』を舞台化できないだろうかとお願ひしました。残念ながら答えはネガティブなものでした。彼が言うには、自分の作品の戯曲化は自分でやる、と。いい戯曲はたくさんあるのだから、演劇人はそちらに手を伸ばして下さい、と言われました。

初見——先日ベルリンのシャウビュローネで『石灰工場』のプロイス演出を見たとき、同じことを考えていました。戯曲を舞台に載せるというのは、演出家にディテールを任せているところがあると思うのですが、小説作品を舞台に載せるということに関して、プロイス版『石灰工場』を見たとき若干疑問に感じました。『石灰工場』の原作では、

の長編小説『伐採』を原作とする。²⁾ 戦後オーストリアの実在の芸術家たちをモデルにした愛憎劇を、ルパは芸術の自律性をめぐる寓話に仕立て上げた。終演後には、ポーランドにおける芸術の自由を求めるスピーチがなされ、舞台のアクチュアリティを大きく印象づけることになった。

インタビューは一〇月一九日、東京芸術劇場会議室にて行われた。聞き手は初見基と飯島雄太郎、通訳は久山宏一（ポーランド広報文化センター）が担当した。

飯島——本日はルパさんのベルンハルト観を伺えればと思い、ここに来ました。

ルパ——まず、一言申し上げたいのですが、オーストリアにはトーマス・ベルンハルト病というものがあります。私はその患者の一人です。ド

コンラートの語りはさまざまな人々の証言という形で間接的に再現されます。そのため、コンラートがどのような人物か、読者が想像をめぐらせる余地がある。『石灰工場』の舞台化は一人芝居だったのですが、演劇として役者を割り当てると、ある定まった声に限定され、観客の想像力が制限されてしまうのではないかと。ルパさんは最初に『石灰工場』の舞台化を考えられたということですが、戯曲をやつてくれというのが彼の答えだった。なぜ戯曲ではなく、小説作品の舞台化を考えたのでしょうか。

ルパ——まず、『石灰工場』が私にとつての最初のベルンハルト作品だったということ。作品を読んだ感動を創作活動の刺激にしたいと思つたということですね。これに限らず、私はこの時期、戯曲を上演することが好きではなく、幅広い視点から小説作品を上演することに関心を持っていました。³⁾ その方が不可能なことを可能にするという課題を私たちに突きつけてくるからです。その後の一九九二年に『石灰工場』を翻案・演出して、私はベルンハルトの小説の戯曲化を認められるようになります。

この間の流れについてお話ししますと、私が手紙を書いた一年後の一九八九年にベルンハルトが亡くなりました。私は彼の弟で、著作権継承者のペーター・ファビアンという人に連絡をとりました。⁴⁾ 今は親友と言つていいような間柄です。結果として現在、私はヨーロッパで

活動しているトーマス・ベルンハルト基金の代表を務めています。皆さんご存知のように、トーマス・ベルンハルトは自身の作品のオーストリア国内での上演、出版を禁じる遺書を書きましたけれども、その遺書の例外として扱われる八人のうちの一人に私は選ばれました。もちろんトーマス・ベルンハルトの劇作家としての仕事も取り上げるに値すると思いますから、その後、彼の戯曲も上演してきました。たまたもつと刺激がつよいのが、私にとっては散文です。^⑧

先ほど一人称の語りと言いましたが、『石灰工場』という作品には中心になってくる人物、つまり一人称の語り手であるコンラートは直接には出てきません。証言者、目撃者の声が組み合わさって作られている。それによって、この中心にいる人物に隔靴搔痒の感があるのですが、それだけにまさに真実の人物であるという感じがします。つまり、いろんな声、あるいはいろんな人物の組み合わせのなかから一人の人物、非常に秘密めいているが、それゆえに真実めいた人物の姿が見えてくる素晴らしい作品だと思います。あなたのご覧になったプロイス版というのがどういう上演だったか私は存じ上げませんが、私ども。

飯島——翻案についてお聞きしたいのですが、ルパさんは戯曲を上演された際にもかなり独特な変更をなされたと聞きました。今回の『伐採』の台本もかなり改変されている。^⑨ご自身で読み、場合によ



Photo: Jun Ishikawa

ては書き加える、そういった翻案作業がルパさんの創作にとってどういう意味を持っているのか、お聞きしたいのですが。

ルパ——『石灰工場』について言いますと、演出するというのはこれ自体、一つの有機的なプロセスだと思います。つまり、その作品の内部に入ることですが、この作品のなかに入っていくというのが、やがてだんだんと拡大していきます。そうしますと、亡くなった作家に代わってその作品を書き続けるということが始まってきます。そういう意味で、私の体内に入ってくるベルンハルトの魂、あるいは亡霊というのでしょうか、そういうようなものに導かれて、語りを新たに作りあげていく。そして完全に作者とアイデンティファイする結果、付け加えが生まれてきます。その付け加えの部分のことを、アポクリフと私は呼んでいます。^⑩

トーマス・ベルンハルト病ということを申し上げましたけれども、その病の結果ここまで来てしまったという風に感じています。一つ例を挙げましょう。例えば今回上演する『伐採』という小説のなかで、パーティーに集まった人たちがたいへん興味深い話をしてたという風に仮に書いてあつたとすると、これを舞台の上の現実に変えるということは、実際にどのような会話があつたのか、何について話されていたのか、誰が話していたのか、という具体化をとまなうプロセスです。^⑪ですから、トーマス・ベルンハルトの小説というのは一言で言って、具

体化を促す胚子といえますか、出発点としてそこにある。文学としてあるということ、それが舞台の上にあることはまったく別の出来事です。その二つを結びつけるために具体化というプロセスが必要とされる。彼の作品ほどそれを促してくれる作品はない、というのが私の考えです。

もう一つ、『伐採』の場合には別の状況があります。それはこれがモデル小説だということ。つまり、実在の文学者をモデルとする人物たちが出会い、かつて同僚であつた人々の間で葛藤が生まれるという状況を題材にしている。私はこの小説を舞台化するにあたって、彼らが現実にもどろい人物で、どうい世界観を持っていたのか、ということ調べていきました。結果として私は、このモデルの部分調べ、舞台化していくことによって、ベルンハルトの作品に出てくるマリオネット的な人物と、血と肉の通つた現実の人物の間の対話を舞台の上に出せるのではないかと考えました。

飯島——原作は戦後オーストリアの芸術家たちの狭い人間関係を扱つた話だと思いますが、今回台本を読み、そうしたローカル性が払拭されている印象を受けました。

ルパ——その通りだと思います。この作品はローカルなものから始まるのだけでも、よく考えてみると、そのなかに普遍的なモチーフがある。かつての友人たちが自分を芸術家として生んでくれた、とベル

ンハルトは作中で言っています。つまり、この作品はそういった人物たちとの過去と現在を清算することによって、精神的な自殺といえますか、父親殺しを行っているのです¹⁵。そういう元型的なモチーフを扱った作品です。ローカルであるのはおそらく見かけに過ぎないと私は思っています。その実、普遍的なエネルギーがこめられているのです。

では、この作品はいつ、何について書かれているのか。芸術家になろうと人間が思ったとき、眼の前の世界からは隠されている真実に妥協することなく到達しようという非常に大きな夢を抱くけれども、やがて自分で当初の志を裏切っていく。そしてお金を持っていく人、権力を持っている人たちに、自分の身を売っていくようになる。そういった芸術家の墮落、変形、そこそこがこの作品のテーマです。その意味でも、この作品は非常に普遍的な作品だと私は思っています。

初見——『伐採』は私も非常に好きな作品で、翻訳を提起したことがあるけれども実現しませんでした。それはともかく、翻訳の場合にはどうしても原文に対する裏切りが必然的に伴わざるをえない。舞台化の場合なら別の意味でも原作への裏切りというのが問題になるかもしれません。しかしルパさんは、普遍的で核心的な部分さえ押さえれば成功とお考えでしょうか。翻訳の場合は裏切りを極力少なくしようとするわけですが。

¹⁶す。そうしなければ、本当に命のある芝居はできない。

裏切りについて申し上げますと、「忠実な裏切り」という言葉を使いたいと思っています。忠実とは一体何か。自分が魅了されたテキストそのものの魅力に対して最後まで忠実である人間、この感動に忠実な人間のことを「忠実な」という言葉で呼びたい。テキストというものにはある意味で輪廻転生だと考えています。その輪廻転生の根っこにあるものが作品に対する魅惑だということなんです。そして、なぜその作品なのか、どうしてその作品を舞台にかけなくてはいけないのか、その一点については忠実でないといけない。その代わり表層的な枝葉に限っては裏切ってもかまわないと私は考えています。

飯島——一般的にベルンハルトといえば、ミザントロープというか、人間嫌いの作家として捉えられています。今回の台本を拝読して、ベルンハルトのナイーブな胸の内を覗き見るような感触を抱きました。ベルンハルトの人間嫌いという評言についてどのように思われますか？ルパ——ミザントロープという言い方をされましたが、これはいつたいうことか。彼の最大の小説である『消去』のなかで、ガンベッティという生徒とベルンハルト自身を思わせる人物、ムーラウの対話が出てきます。そのなかで、ムーラウは、「あなたは否定主義者だ」とガンベッティに言われた時に、「私は誇張の詩人である」という答え方をするわけです。確かに、ベルンハルトの主人公というのは何かを怖がって

ルパ——ベルンハルトが翻訳者について語った言葉があります。ベルンハルト自身、翻訳者のことを憎んでいた。人殺しと呼んでいたわけですね。しかし、同時にこれは必要なことでもある。言語というものが他の言語に分かれていつて、そして世界中に流れ広がっていく。あの意味で、不倫の子といいますが、完全な婚姻によつたわけではない子供が生まれてくる。場合によっては混血児が生まれてくる。しかし、それがまさに国際化ということなのです¹⁶。

私、実は夢のなかでベルンハルトが芝居の上演に来るというのを、何回か見えています。それくらいベルンハルトに私の芝居を見られるのを怖がっているのだからと思います。何度かペーター・ファビアンと話しまして、ベルンハルトがパイマンという演出家をどのように扱っていたかを聞きました。非常に縛りが強くて、こういう風にしなくちゃいけないと言っていたかと思えば、意外に自由を与えていたということが分かりました。そして、このパイマンの芝居の記録を読んでいますと、イライラしまして、もつといいものをベルンハルトから作れるのではないかという気持ちを抱きました¹⁷。

私の基本的な考えは、舞台というのはテキストから生まれるのではなく、リアリティーから生まれるというものです。つまり、テキストというのは作品が開いた花のようなものですが、舞台というものは創作の根っこからはじめなければならないというのが私の考えで

いる。自分の失敗を怖がっている。人との葛藤を怖がっている。結果としてシニクなポーズを纏うわけですけども、これはそのシニクムを通して、読者をして物事の本質を捕まえさせる、そのための一種のツールだと私は考えています。ですから、トーマス・ベルンハルトの作品というのは、結論を提示するものではなく、読者を何らかの形で挑発するものなのです。そのシニクムが読者の内面に重大な変化をもたらす。それによつて読者とベルンハルトの間の対話、あるいは論争が生まれるようにするためのツールとしてベルンハルトの否定主義を考えています。それを通して読者は真実に辿り着く。

よくベルンハルトとカフカが比較されます。二人のペシミストであるというわけです。私は大きな違いがあると思っています。カフカを読んでいますと、彼のニヒリズムに自分の体が縛られていく感じがする。逆にトーマス・ベルンハルトから感じられるのは、攻撃力、エネルギー、そしてユーモアです。攻撃力というのは、何一つ自分の攻撃にしないものはないような、全体的な攻撃力のようなもの。それを読んで、読者が鬱状態の暗い気持ちになるかと言えば、決してそうではない。逆に何かエネルギー、パッションがかき立てられる。それが大きな違いだと思います。

(1) ルバのベルンハルト作品の上演は八作品『石灰工場』(一九九二)『リッター、デーネ、フォース』(一九九六)『イヌエル・カント』(一九九六)『消去』(二〇〇二)『山々の頂に憩いあり』(二〇〇六)『混乱』(二〇一三)『Woodcutters - 伐採 - 』(二〇一四)『ベルデンブラッツ』(二〇一五)に反ぶ、これは、デビュー以来、多くの作家を手掛けてきたルバの中でも突出した数字である。

(2) 『Woodcutters - 伐採 - 』の原作は、一九八四年に発表されたトーマス・ベルンハルトの長編小説である。ベルンハルトともしき主人公が、ダンサー、ビデオグラフィである旧友ヨアナの葬儀で、かつての芸術家仲間たちと再会する。それをきっかけとして、主人公は晩餐会に招待されるのだが、そこはスノビッシュな会話に興じる旧友たちの頹廢的な姿があった。主人公は隅っこに安楽椅子に陣取り、内的独白を繰り返しながら、毒舌交じりに彼らへの愛憎半ばする感情を吐露する。実在の人物をモデルとすることから、名譽毀損裁判を起され、芸術と司法をめぐる論争を巻き起こしたことも知られている。

(3) 以下にスピーチの全文を引用する。「皆様、アーティストのボイスと独立、その自由が奪われていきます。毎日のようにポーランドの急速に悪化する状況のニュースが報道されています。ポーランドの政府は司法制度から始め、マスメディアやカルチャーに手を出し、民主主義体制を次々に壊していきます。何年にもわたってヴロツワフのアートル・ポルスキー(ポーランド劇場はアーティストの自由表現の舞台として、観客の視界を広め、思考に刺激を与えるところでした。しかし、政府から新経営責任者が押し付けられた時点で、劇団員やアーティストが劇場の将来に絶望を覚えました。ポーランドのアーティストは政治的な争いの場になり、政治家が自分の価値観をアーティストに押し付けようとしています。味方になるか反対するかという選択肢しか残されていない私たちは「愛国者」か「敵」の生き方が押し付けられています。これが私たちの暮らしている現実です。ご清聴ありがとうございます。ありがとうございました。」ポーランドでは、二〇一五年の総選挙で難民排斥を掲げる保守政党「法と正義」が政権与党となつて以降、芸術やマスメディアに政府が介入する事例が相次いでいる。『Woodcutters - 伐採 - 』の制作元であるヴロツワフ・ポーランド劇場は、元来、前衛的かつ挑発的な作品を多く取り上げることによって知られていたが、二〇一六年、政権の後押しのもと就任した新監督ツェザリ・モフフスは、ナショナリズムを押し出した演目への転換を主張しており、現在反対運動が巻き起こっている。

くことから、芸術家たちの頹廢を問題化することへと作品の重点がシフトしていることである。その意味で『Woodcutters - 伐採 - 』は原作を忠実に再現したのではなく、原作の設定を元に創造された別の作品と言つてもよい。

(17) 『Woodcutters - 伐採 - 』ではヨナのアパートがこうした付け加えの一例にあたる。原作では、ヨナの名は単に自殺した芸術家として言及されるに過ぎない。しかし、ルバはヨアナに台詞を与え、芸術家の精神の気高さを象徴させた。

(18) 原作『伐採』の内容の大半は、一人称話者の過去の回想や、晩餐会の出席者たちへの罵詈雑言で占められているため、彼らが客観的に見てどのような人物で、晩餐会の席上でどのように振る舞ったのか、ということが作品を読むだけでは見えてこない。『Woodcutters - 伐採 - 』は、出席者たちのそれぞれに役者を割り振り、台詞を与えることによって、晩餐会のシーンに具体的な形象を与えた。

(14) 音楽家ランパースベルク夫妻や、作家のジーニー・エプナー、フリーデリケ・マイツッカー等、実在の芸術家を連想させる人物が作中には登場する。中でもランパースベルクは重要である。というのも、彼が本作を名譽毀損で訴えたことによつて、芸術の自由をめぐる論争が巻き起こり、『伐採』はオーストリア文学史に名を残すことになったからである。ランパースベルクは、自身創作を行うのみならず、若き芸術家たちの支援者でもあった。自宅のトーンホーフを芸術家たちの創作や発表の場所として提供していたのだ。トーンホーフには多くの文学者や音楽家が入りしていたが、他ならぬベルンハルト自身もその恩恵に預かった一人である。

(15) 駆け出しの詩人だった若きベルンハルトは、一九五七年ランパースベルク夫妻と出会った。少なくとも出会った当初は、両者の関係は蜜月と言つてよいものだったと言われている。このことは、オペラの共作を行っていることや、一九五八年に出版された第二詩集の献辞において、ランパースベルクを「絶好のタイミシングで出会った。ただ一人の、そして真の友人」と激賞していることからも窺うことができるだろう。したがって、『伐採』という作品は単に友人たちを中傷する目的で書かれたものではなく、かつての交友関係を回想すること、過去を乗り越えようとする、一種のセラピー的な意味合いが、そこにはあつたものと考えられる。

(16) ベルンハルトのポーランド国内における紹介者としての側面がルバにはある。『消去』の上

(4) 一九七〇年発表の長編小説。自然科学者コンラートは、妻を殺した筈で逮捕される。彼は、人里離れた石灰工場に暮らしながら、妻を実験台に、いつ終わるともしれぬ研究に従事していた。保険外交官である「私」は、コンラートが友人たちに語った言葉を収集し、事件の真相に迫ろうとする。邦訳にトーマス・ベルンハルト『石灰工場』(竹内節訳)早川書房、一九八一年。

(5) フィリップ・プロイス(一九七四)。オーストリア出身の演出家。プロイスは『石灰工場』を二〇一四年、ベルリン・シテビューローで演出した。インタビューで言及されているのは、その再演である。

(6) 文学作品の舞台への翻案は、単に二過性の実験的なものではなく、八〇年代後半以降のルバの創作活動に一貫した、自家菜と籠中の方法である。そのため、ルバは小説と戯曲の関係を刷新した演出家として評価されている。

(7) インタビュー中、ルバが自身で述べているように、ベルンハルトは遺書の中で、小説作品も含めた自身の全作品の上演を禁じている。そのため、ルバは著作権継承者であるフービアンに手紙を書き、詳細な演出プランを知らせることで、『石灰工場』の上演許可を取得する必要があつた。

(8) 一九九八年ウィーンで設立。ベルンハルト、ならびに祖父のヨハネス・フロイムビヒラーの遺稿を管理し、両者の業績を広めることを目的として活動している。

(9) ベルンハルトの遺書には次のように書かれていた。「オーストリア政府がどのように自称するにせよ、オーストリアの国境内部において著作権の存続する限りは、生前私自身が発表したものであろうと、私の死後とくに現存する遺稿であろうと、それらのうちから、いかなる形式であつても私の手になる私によつて書かれたものは、上演も、印刷も、単に朗読会を催すだけであつても私にはならない。」もつともルバが『石灰工場』をベルンハルトの死後まもなく上演していることから窺えるように、この禁令には多くの例外があつた。

(10) (注釈1)で挙げた作品のうち、実に半数の四作品『石灰工場』『消去』『混乱』『Woodcutters - 伐採 - 』が小説を原作としている。

(11) 原作に存在しない人物や台詞の追加、キリスト教的なモチーフの挿入、オーストリアからポーランドへの舞台設定の変更など、数多くの改変が『Woodcutters - 伐採 - 』ではなされている。総じて言えるのは、これらの改変によつて、主人公が旧友に抱く愛憎を書

演時には、自身で原作のポーランド語への翻訳も手がけている。

(17) クラウス・パイマン(一九三七)ドイツの演出家。ベルンハルトの戯曲の大半の初演を手がけた。一九八六・九九年にかけてオーストリアを代表する劇場、ブルク劇場の芸術監督をつとめたことでも知られている。ブルク時代のパイマンについては、寺尾格『ウィーン演劇あるいはブルク劇場』論創社、二〇一〇年を参照。

(18) パイマンは、ベルンハルトの演出家としてまっさきに名前の挙がる存在である。パイマンを批判するルバの発言からは、自らの演出に対する不敵なまでの自負を読み取ることができるところ。ルバ研究者のマガダレーナ・パタンによれば、パイマンがベルンハルトの社会批判的な側面を重視するのに対して、ルバは個人の内面性に重きを置く点で、両者の演出は好対照をなす。

(19) この点はルバ独特の稽古方法とも関連する。ヴロツワフ・ポーランド劇場のドラママツルク、ビヨトル・ルツキによれば、ルバは、稽古に際して、俳優たちに登場人物になり代わつて的内的独白の記述を求める。こうした的内的独白によつて、役者は、役を自身の生と関連づけ、内的的に把握することが可能になるとされる。

(20) したがって、原作を忠実に再現することよりも、ルバが作品をいかに読んだのか、という「読み」を提示することにルバの演出の眼目はある。こうした主観性を押し出した傾向から、ルバの演出は、しばしば「ロン・バルトの作者の死」が引き合いに出されて論じられる。

インタビュー

巨匠クリスチャン・ルパが誘う演劇の旅

二〇一七年一月日発行 一月号

クリスチャンルパ 演出舞台美術作家
聞き手 田中伸子 (The Japan Times)

「貧しい演劇」の提唱者イエジー・グロトフスキ、日本でも上演され評判を博した『死の教室』で名高い前衛演出家のタデウシユ・カントル。彼らを輩出した演劇大国ポーランドから、ヨーロッパ最後の巨匠と謳われる演出家クリスチャン・ルパが自国の演劇賞（一四年）を総なめにした舞台『Woodcutters — 伐採 —』を提げての初来日を果たした。フェスティバル／トーキョー16のメインプログラムである今作品はオーストリアを代表する作家トーマス・ベルンハルト（一九三二—一九八九）の一九八四年の小説をルパ自身が翻案し舞台化（演出・翻案・美術・照明）したものだ。これまでも、ベルンハルトの戯曲・小説の演劇上演で高い評価を得ているルパが今回の最新作で当代の観客へ伝えたい事とは何なのだろうか。来日した演出家への単独インタビューから、実際に舞台を観た観点から、舞台が孕む現代性、さらには本作が日本の演劇人に鳴らす警鐘について考えてみた。

国立劇場付きの俳優は夜が更けて到着するや否や、いかに自分が偉大な俳優であるかを延々と話し続けるのだが、その言葉に耳を貸すものはいない。その後、居間での歓談の場で、客の一人の籠が外れ暴言が口をつく。それを機に、居合わせた芸術家たちからは他者に対する辛辣な放言、国立劇場に対しての不平、さらには国家体制批判が吹き出す。次第に語調も強くなり、事態は收拾のつかない状態へ（その間流れているラヴェルの『ボレロ』が人々の過熱する精神とシンクロする）。アーティストたちの偽善性、小市民的な姿が無残にも露見する。語り手として一部始終を観察していたトーマスは晩餐会からの帰り道、この夜の様子を世間に知らしめ、芸術の、世の仮の平静をかき乱すことを心に誓うのだ。

一幕、四時間二十分に及ぶ大作に身構える観客たちの不意を衝き、予定開始時間の少し前から、悪夢の晩餐会のきつかけとなったヨアナへの生前インタビューの様子がスクリーンに映し出される。一幕では所々でこのようにモノクロ映像による回想シーン、または回り舞台を使つての俳優による懐古シーンが挿入され、なぜ女優ヨアナはこの現実世界から逃避したのか、彼女が求めたものと現実世界との齟齬とは何だったのかを探る形で劇が進む。続く二幕、国立劇場の俳優が到着してからの晩餐会では、俳優たちの激しい言い争い、それを眺めるトーマスの毒舌、心に響く強い台詞（言葉）が劇を推し

『Woodcutters — 伐採 —』より。

ベルンハルトの実体験が元となった小説『Woodcutters — 伐採 —』。出版直後に登場人物のモデルとなった友人夫婦から名誉毀損で作家が訴えられ、発禁処分になったという曰く付きの作品なのだが、まずはストーリーを紹介しよう。

かつての恋人で女優のヨアナの自殺を知り葬儀に参加したトーマス（ベルンハルト）は同じく参列者で旧知の友人夫妻に招待され、その夜彼らの家で催されるウィーンの芸術家たちの集まりに参加することに。最初は故人について、流行りの芝居、業界内の噂話に花を咲かせていた人々、劇場関係者、音楽家、作家、画家も、会の主賓である国立劇場の役者の到着を待つうちに酒が進み、各人の本音を露呈し始める。イプセンの『野鴨』で老人エクダルを演じている

進め、一気にフィナーレへと傾れ込む。

『Woodcutters — 伐採 —』を今日取り上げる意義

当初、小説『Das Kalkwerk』(石灰工場)早川書房、一九八一年)の舞台化を希望したルパは作者のベルンハルトに上演許可を請う手紙を出したと言う。返事は「ノー」。作家自らが舞台化する予定だという理由により断りの返事を受けるも、作者の死後に親族から上演権利を得てからは戯曲よりも小説を好んで舞台化していると話してくれた。

今回の『Woodcutters — 伐採 —』の舞台化を決めた理由としては、ベルンハルトが墮落した僚友からの決別を誓う、とても個人的な話であると同時に「芸術とは」といった本質的な問いを含んだ作品で、ポーランドの現状を言い当てた予言的な作品であると思つたから、とルパは言う。「ポーランドは体制変換を成し遂げ（一九八九年）、現在、芸術とはどうあるべきかという問いを迫られています。社会的にも芸術的にも暗い時代にある現。ポーランドにおいて、芸術家たちはその現実にもどくように気付きそれと戦つていくのか、どうやって芸術活動を行けば良いのか、アクチュアルなテーマとしてますます重要になってきています。それ故にこの劇が現実性を持つのです。実際、本来なら戦うはずの芸術家たちがベルンハルトが書いたの

と同じように、ある種の破壊、墮落のプロセスを否応なく辿らざるをえない現実があるのです。そこにもこの劇の現実性を見ました」

共和制の樹立により民主化を果たしたポーランド。自由主義経済という新しい物差しの下で芸術の価値を問いかけた今作が思いがけない場所でアクチュアリティを示した例をルパへのインタビューから紹介しておこう。

「この芝居を昨年中国で上演した際に、観客から出た質問に私は驚愕しました。『なんであなたは中国の芸術家をこんなに批判するのですか?』というものでした。それに対し、これは中国の芸術家の為に書かれたものではなく、オーストリアの芸術家の為に書かれたものですよ、と答えたのですが、その人は『じゃあ、あなたは中国人むけに何か書き加えたのではないですか?』と言うのです」

そう、オーストリアで起きた事件を題材にした芝居が二〇一六年の日本で堂々とアクチュアリティを発揮するその理由はこの中国でのエピソードが示すように、これが遠く離れたヨーロッパの一部の人たちへ向けた誹謗中傷に収まっていけないところにあるようだ。事実、二幕の厳しい中に本音を含んだ諷刺を聞きながら筆者自身、我が身を振り返る瞬間が何度もあった。例えば、「日に日に彼女たちは自分の中の文学を、まったくもって下劣な国の庇護対象者として存在するために、殺していった……」いつ何時、自分がこうならない、

て、その人物の秘密に辿り着くことが出来るのです。よく俳優から聞くのは舞台上別の人物を演じている時の方が私生活の時よりも充実していると言うのです。かつて私が芝居の題材にしたマリリン・モンロー『Persona Marilyn』〇九年初演はその意味でもとても特徴的な人物だと思えます。彼女が本当に自由だと感じるのは別の人物を演じている時で、自分自身でいる時、自分は自閉的なんだと語っているのを読みました。俳優が自らの内的独白の作業を通し、劇中人物の核心に迫っていく、さらにその上に個々の身体、個性を付け加えていくということ、このプロセス全体を私は『旅』と呼んでいきます。その『旅』を通して、俳優がその人物の命を生きるようになっていくのです。この経験させるためには時間とある種の条件というのを与えなければなりません」

さらに、「演劇のこのプロセスを劇場で観客と共有することによって初めて演劇の儀式性、祝祭性、演劇の力へと繋がっていくのだと思います。つまり観客にはそのプロセスの間ずっとそこに居てもらわなければならぬわけです。私は決して四時間の芝居を上演することを前提に芝居を作っているわけではなく、観客と『旅』を共有するためにどれだけの時間が必要なのかということを考えて作っています」と話してくれた。

と言えるだろうか。

ルパはさらにこう付け加える。

「若い頃、人は世界を変えたいと思いついて『我々が新しい世界の管理の仕方を教えるんだ』と唱えます。しかし、やがて権力に自分の身を売るようになっていくのです。同じことが政治家、研究者、芸術家たちにも言えるのだと思えます。本来、芸術家というのは妥協なしに真実の側に立つべきです。つまり政治家が最も頻繁に身を売ることに加担する、嘘に寄る側の人間であるとすれば、芸術家は真実の側にいなければならないというのが作者の考えです。これは決して芸術家に限ったことではありません。つまり嘘とは何か、理想とは何かと言ったことについての世界の全ての人に関わる物語であると思います」

演劇を通じた「旅」を観客と共有する

実際に舞台を観た者として、この大作を成立させるための絶対条件が俳優たちの演技、存在であることを強く感じた。インタビューの際、彼独自の稽古方法を形容した言葉で、徐々に発展していく即興的な「ラボラトリー・リハーサル」とはどう言ったものなのか、と質問したところ、俳優のあり方について語ってくれたので、そこから素晴らしい俳優たちの秘密について探ってみることにする。

「俳優は劇中人物(役)に成り代わり内的独白をすることによつ

演劇の可能性

様々なことがスマートフォンひとつで行なってしまう今日、演劇が生き残る道はあるのだろうか。最後にこの問いを巨匠へぶつけてみた。

「日本には『引きこもり』という言葉がありますが、バーチャルリアリティ、インターネットの世界に浸る現代人にとつての救済が演劇で、その演劇をメディアの洪水の中から守っていくことが自分の仕事だと思っています。私は芸術の境界領域にとっても関心がありまして、その意味において演劇は色々なものを総合するのに格好な場所なのです。生の俳優の演技と映像を結びつことも、インスタレーションの要素を加え、美術的な作品にすることも可能です。私は自分をそのような境界領域を旅する人間であると考えています。『壁のような問題が現れた時にどうやって突破すれば良いのか迷ったなら、方法、手段を変えなさい』とピカソは言っています。これは私にとつての信条でもあります」

ルパの作品は現在も世界中のフェスティバルで喝采を浴びている。パリのフェスティバル・ドートンヌでは、このルパ人気を象徴するように、年末にかけてルパの代表作『Woodcutters - 伐採 -』『英雄広場』『ワイトゲンシュタインの甥』(ベルンハルト作)を連続上演する。

通訳 久山宏

インタビュ

クリスチャン・ルパ

二〇一七年二月二日発行 二月号

取材文 佐藤友紀
通訳 久山宏一

ポーランド演劇の巨匠こと、クリスチャン・ルパが自身の作品『Woodcutters - 伐採 -』で来日。七十三歳、今も第一線で活躍する牽引者だ。鋭い視点で社会を見つけ続ける彼に、作品について話を聞いた。

ポーランド演出家クリスチャン・ルパの名前を最初に教えてくれたのは、フランスの女優ジュリエット・ピノシュだった。彼女は映画のみならず、デヴィッド・ルヴォーやイヴォ・ヴァン・ホーヴェと組んだり、振付家アラム・カーンとダンス作品をコラボレートしたり、常に刺激的な活動をしているが、「今度、イザベル・ユペールと一緒にルパの舞台に出る企画があるのよ」とうれしそうに教えてくれたのだ。「私もポーランド系だし」と。

そのルパが、フェスティバル／トーキョー16に参加するため、演出作

い言葉がいくつも登場する。「小説にはどんな人間か分からないキャラクターが出てきて、秘密は秘密のままだったりするけれど、舞台だとそうはいかないよね。生きた人間としてちゃんと立ち上がってこなければ、単にワケが分からない人になってしまうから。その人物が何を考え、何を希望していたか。そういうところまでちゃんと明らかにするべきだと思うんだ。翻訳者の忠実とは戯曲そのままに忠実になるのではなく、原作者の続きを書くことだと思う。聖書における聖書外伝のようにね。それこそが、作品に対する忠実なんじゃないかな」

ルパのこの考え方は、原作ではほとんど登場しないヨアナという女性に命を吹き込んだことにも最も顕著に表れている。すでに自殺しているヨアナは、インタビュ・フィルムなどで観客に強い印象を残すのだ。

「確かに原作ではヨアナは隠れた存在で自殺した彼女の告別式に、何年も会わなかった人々が集まることから、物語はある種の破壊に向かつていく。おのおのの人物の暗部がさらけ出されることによつて。僕はこの芝居は三つの世界があると思った。一つは芸術家たちのグループ。彼らはベルンハルトを芸術家にしてくれた。いわば親のような存在なんだが、若い時は権力に抗つても自分たちの理想を追い求めていたのに、やがてそうした気持ちを裏切つて、社会にも観客に対し

品『Woodcutters - 伐採 -』を持って来日した。

「確かにピノシュとユペールに仕事をしようとおファーしたことがあつたよ。『伐採』と同じ作者トーマス・ベルンハルトの『兄弟(姉妹)』という作品があつて、それを二人とやれたらいいなと思つたからね。ピノシュは即OKをくれたんだけど、ユペールは集中型の女優で、ベルンハルトの戯曲では自分の力を十分発揮できないと思つたのかもしれない。で、断られてしまったんだが、その後、ポーランド語に翻訳して上演したものを三回も観に来てくれたんだ。そしてあなた、あの戯曲に何か自分で付け加えたの？」と聞くから、「いいえ、何も。テキストのままだよ」と答えたなら、「出演しなかつたのは、残念だったわ」といつてくれたよ(笑)」。

もつとも、同じベルンハルトの戯曲でも『伐採』には「エイミー・ワインハウス」や「9・11」といった、ベルンハルトの生きた時代には合わな

ても身を売るようになる。一方、ベルンハルトはそうした芸術家と自分を切り離して、一切妥協することなく、故に極端な孤独に陥つていく。ヨアナはその中間にいる存在で、犠牲者と言えるだろう。芸術家の危険を身に染みて感じて、自殺することによつて、自分を解放するわけだから。つまり、ベルンハルトにとつては、精神的な恋人のような存在だ」

実は、ルパが区分化した三つのグループに入らない人物もいる。ヨアナのパートナーのジョン。芸術家グループからは明らかに見下されているのだが、なぜか心に残る人物だ。

「ベルンハルトも当初、自分が嫌がついている芸術家グループと同じように、彼に対して嫌悪感を抱いていたからね。ただ、ヨアナがパートナーに選んだ彼という人物に深く入つていくに従つて、むしろ彼の劇的な部分、ドラマ性に気付かされる。アルコール依存症だったヨアナにずっと寄り添うことができた彼の在り方とか、ハツとさせられるドラマがあつて。そういう逆転も面白いよね」

面白いと言えば、まるでガラスの温室のような舞台セットについても聞かなければならぬだろう。「戯曲を読んで、ナレーションを分析していた時、あのイメージが浮んだんだ。ガラスの箱というのは殻を表わしていて、何かを隠し持つている。と同時に、水槽にも見えるから、人の関係性が浮んでくるよね。あとは一生過す部屋というか、刑

務所の監獄にも見える。ベルンハルトは最初、自分だけあのガラスの箱の外に座っている。それは偶然の選択なのだが、むしろ内側の芸術家たちからはじき出されたと捉えてもいいかもしれない」

演出家には、最初からキッチンとしたコンセプトがあつて、すべての登場人物のフォーメーションとか配置なども決め込んでいるのかと思つたが、意外な思い付きも大切にするかと？

「まさにそうなんだよ。僕は演出にはイニエーションとインスタレーションが必要だと考えている。イニエーションは道が始まるところ。インスタレーションはそれをどこに置かかということ。いずれにしても道の始まりである門を大切にしなければ、その旅がどこに行くのか分からない。とにかく正しい乗り物を見つけて、でも予測がつかない部分を残しながら、なおかつそのプロセスがちやんと始まるようにするのが演出家の仕事だと僕は思っている」

話を聞いていると、とてもエネルギーで前へ前へと進む現在進行形の姿が何ともチャームング。そう言えばポプ・デイルン、マーティン・スコセッシと最近話題の七十代クリエイターには何か共通点があるように見えるが。

「われわれの世代は人類が第二次世界大戦という未曾有の惨劇を経験して、破壊の脅威も味わい、十九世紀の理想の終焉を目撃した後、新しい理想が生まれるのを知った。人間を解放する新しい何

か、他者や異質なものに対してもちゃんと受け入れられる心。十九世紀にはすでに神がいないと分かったわけだけど、新しい哲学を信じて、生きてきた。ヒッピーとかフラワーチルドレンとかだよ。でも現在、そういう夢は死んだ。逆に新しい悪意、ナシヨナリズム、ファシズム、憎悪が出てきているだろう。ただし、あまりにナイーブと言われようと、フラワーチルドレンとしての思想、生き方は創作を通じて追い求めている。妥協することはなしに、ね」

プロフィール

飯島雄太郎 (いじまゆうたろう)

一九八七年生まれ。国書刊行会を経て京都大学博士後期課程在籍。専門はオーストリア文学。論文に「群集」のための演劇：「スポーツ劇」について、『現代詩手帖』五十九巻三号、「死者を語る言葉：トーマス・ベルンハルト」『ルタ遊び ある遺稿』における言語懷疑について、「『研究報告』三十号」、波多野爽波の現代性について、『週刊俳句』三十五号）、他に地点『フレイト』ドイト語字釋作成等。趣味は中華料理を作ることと古本を売りさばること。

池田信雄 (いけだのぶお)

一九四七年東京生まれ。ドイツ文学者。二〇一二年まで東京大学総合文化研究科教授。ジャン・パウル、ノヴァーリスを中心とした近代ドイツ文学および現代オーストリアの作家研究のかたわら、現代ドイツ語圏文学の紹介者でもある。トーマス・ベルンハルトの小説『消去』『私の買った文芸賞』を始め、多数の文学作品の翻訳のほか、ウェンダーの『ペグリン』、天使の詩などをドイツ映画の字幕翻訳も手がけた。二〇一四年から南ドイツ在住。

岩城京子 (いわきまきこ)

演劇研究者。パフォーマンス・アーツ演劇・舞踊(な)を専門とするフリージャーナリストとして活動。東京エロメンを拠点に世界二十四カ国で取材、相英両文で執筆を行う。ロンドン太子ホール・エミヌス校演劇学部修士課程首席修了。現在同大学博士後期課程在籍。ならびに同校非常勤講師。主な執筆先に、ABA、新潮、朝日新聞など。公演プログラムなども寄稿多数。近年はフリーのアーティスト・コラクターとして、フェスティバル・トキョーやウエールズ国立劇団などに協力。二〇一五年にシリア五カ国キレター・研究者からなるScene / Asiaプロジェクト設立。チーフディレクターを務める。

岩田美保 (いわたみほ)

ポーランド演劇研究者。一九八五年京都府立大学卒業。一九八六年ポーランド・ヤギェウォオホ留学。ポーランド文学部などで文学、演

劇を学び、通訳、翻訳の傍ら、自らパフォーマンス活動を展開し、現代演劇・美術批評にも関わる。ポーランドクラクフ市在住。

ウカズ・ツヴァルニツキ (Ukasz Twardowski)

一九八三年生まれ。演出家、舞台美術家、映像作家。IP (Identity Problem) Group 主宰。二〇〇七年より現代ポーランド演劇を代表する演出家クリスチャン・ルベの創作活動に参加し、二〇一〇年に自身のカンパニー IP Group を創設。二〇一三年にはクラクフ国立劇場「アクトロギス」を演出し、大きな成功を収めた。ウロワフ・ポーランド劇場の専属演出家を経て、現在はフリーの演出家として活動している。

鴻英良 (おおとりひら)

一九四八年生まれ。演劇批評家。専門はロシア芸術思想。ウオカ！アート・センター・グローバル委員、国際演劇祭ラオオン芸術監督。京都造形芸術大学舞台芸術研究センター副所長を歴任。「シアターアーツ」舞台芸術などを数々の演劇雑誌の編集長も務めた。著書『二十世紀劇場 歴史としての芸術と世界』朝日新聞社一九九八など。

クシチャン・レクケ (Krzysztof Rejzke)

一九八〇年生まれ。アートプロフェッサー。ルブリン大学で美術史を学んだ後、クラクフ大学とワルシャワ大学の大学院で文化政策を専攻。二〇〇三年から二〇一三年までポーランドで最も歴史のある独立系劇団 Powsinnum Theatre のプロデューサーを務めた。二〇〇七年からルブリンの国際演劇フェスティバル Konfrontacje Teatralne (http://konfrontacje.pl) のエネル・ルベ・フェスティバルを務め、二〇一三年から二〇一七年まではマルタ・カイルと共同でプロジェクトを行った。

久山宏 (ひさやまひろ)

ポーランド語通訳、翻訳。東京外国語大学非常勤講師。東京外国語大学ロシア学卒業。早稲田大学院博士課程(ロシア文学)中退。アダム・ツィキ・ウイナチキ(ポーランド、ポズナニ市)より、博士号(ロシア文学)取得。ロシア・ポーランド文学、ポーランド文化、比較文学研究。

クリスチャン・ルバ (Krzysztof Lupa)

一九四三年生まれ。演出家、舞台美術家、作家。物理、絵画、グラフィックデザイン、舞台演出を学び、七十六年ムロジエック「屠殺場」

で演出家でデビュー。劇作、演出のほか美術・照明デザインも手がける。八十年以後は国立スタリイ劇場を拠点に創作活動を行い、主にロシア、ドイツ、オーストリアの作品の翻訳・演出に取り組み。特に舞台化が難しいとされるトーマス・ベルンハルトの戯曲・小説作品の翻案。演出では「アイニエルカント」「石灰工場」「消去」「英雄広場」など高い評価を得ている。近年の主な作品に「Factory 2」「Persona Marilyn」「Waiting Room 0」など。

佐藤友紀 (ともき)

山形出身。早稲田大学卒業後、出版社編集プロダクションを経てフリー。映画、舞台を中心にオフロ、ピーター・ブルック、パトリス・シロー、ビナ・バウシ、モリス・ベジャールの追っかけも。

鈴木理映子 (すずきりえこ)

編集者、ライター。演劇情報誌「シアターガイド」編集長を経て、二〇〇九年よりフリー。演劇専門誌、広報誌、公演プログラムの取材・執筆のほか、「F」アドキヤント(F「T」09-13)、「ポストドラマ時代の創造力」(白水社)、「現代演劇」の編集(ライムアート社)などの編集を担当。共著『戦後、ニシカルの展開』(森話社)。青山学院大学「AC」現代演劇批評アーカイブ (archival) の開設携わる。

田中伸子 (のぶこ)

City University (London) Arts Management 修士課程修了。中央大学文学部卒業。二〇一〇年より英字新聞「The Japan Times」で演劇担当ライターとして、演劇・ダンス記事を執筆。国内の演劇関連雑誌上演プログラムなどにも執筆を行う。海外、特にヨーロッパ、英国での演劇関連の取材を多数おこなう。日英翻訳、英国のプロデューサーも務めながら、パリンガウチサイト「Palingaou」を始動。

寺尾格 (てらおのり)

一九五五年生まれ。専修大学教授。東京都立大学経済学部卒業後、人文学部独立学科に再入学。同大学院博士課程修了。著書に『ウィーン演劇あるいはルック劇場』(二〇一三)、翻訳に「ウレナー・シヴァーア」(かかわしきかな夫国) (二〇一三)、『フィリップ・レール』(走れゴブダイ)ほか多数。現在、オーストリア文学会誌「オーストリア文学」編集長

グロト・ツツキ (Piotr Rucki)

演劇学者、ウロツワフ・ポーランド劇場ドラマトウルクを経て、現在はワルシャワのNolowsky劇場に勤務。一九九五年から二〇〇〇年にかけテアター大学(ノド)で教鞭をとり、現在ウロツワフ大学准教授。ポーランド現代演劇を専門とし、二〇一三年に出版したグイトカワイに関する著作では、一九八九年から一九八九年までのポーランド演劇に関する包括的な視点をもたらした。一九九四年よりポーランドの演劇雑誌「Noranki Tatrak」(Theatrical Notebook)の編集委員を務め、クリスチャン・ルバに関する記事も多数執筆している。

マダ・シグナル (Magda Szepietowska)

演出家、ウロツワフ大学でジャーナリズムと批評を学んだ後、クラクワ国立演劇大学に入学し演出家としての活動を開始。二〇一四年に発表した「Dolphin Who Loved Me」はベルリンHFU劇場での100° Berlinフェスティバルで優秀賞を受賞、多くのフェスティバルで上演されるなど注目を集めている。二〇一五年十一月にはTRワルシャワ劇場でシメル・ウネベック原作「ある島の可能性」を演出した。

ヤロスワフ・フレド (Jaroslaw Fred)

演出家、俳優。Teatr ZAK主宰、グロト・ツツキ・インスティテュート代表。二〇一六年にウロツワフ(欧州文化首都)で開催されるシアター・オリンピックのディレクター。一九九九年、二〇〇二年にかけトルジヤ、アルメニア、イランを訪問し、東ヨーロッパにおけるキリスト教の最古の宗教音楽についての研究を行う。その後Teatr ZAKを創設し、メンバーとともにギリシアのアトス山、サルディニア島、コジツ島、アルメニア、トルコ、イスラエルなどを訪問した。二〇一三年にはアルメニア人虐殺をテーマとした最新作「Armenic Street」を発表。Teatr ZAKの作品は世界各地で上演され、国際的な活動を展開している。

横堀広彦 (ヨシひろし)

東京藝術大学大学院音楽研究科博士後期課程修了。ライブワイヒ音楽演劇大学においてドラマトウルクを専攻。二〇一四年より二〇一七年までフェスティバル/トーキョーにてプログラムコーディネーターを担当。立教大学・跡見学園女子大学兼任講師。

フェスティバル/トーキョー15

主催— フェスティバル/トーキョー実行委員会
豊島区/公益財団法人としま未来文化財団/NPO法人アー
トネットワーク・ジャパン、アーツカウンシル東京・東京芸術劇場(公
益財団法人東京都歴史文化財団)

共催— 公益社団法人国際演劇協会日本センター

アソシエイト共催— 独立行政法人国際交流基金アジアセンター

協賛— アサヒビル株式会社、株式会社資生堂

後援— 外務省、公益社団法人日本芸能実演家団体協議会、

J-WAVE 81.3 FM

特別協力— 西武池袋本店、東武百貨店池袋店、東武鉄道株式

会社、株式会社サシヤンシヤイ、チャコト株式会社

協力— 東京商工会議所豊島支部、豊島区商店街連合会、豊島

区町会連合会、一般社団法人豊島区観光協会、一般社団法人豊

島産業協会、公益社団法人豊島法人会、池袋西口商店街連合会、

特定非営利活動法人セファール池袋まつり、ホテルメトロポリタ

ン、ホテルグランドシヤイ、池袋ホテル

宣伝協力— 株式会社ポスター・カンパニー

平成27年度 文化庁 文化芸術による地域活性化・国際発信推

進事業(池袋/としま)東京アーツプロジェクト事業、としま国際

アートフェスティバル事業

公益社団法人企業メナ協議会 2021 芸術・文化による社会創

造ファンド採択事業

フェスティバル/トーキョー16

主催— フェスティバル/トーキョー実行委員会
豊島区/公益財団法人としま未来文化財団/NPO法人アー
トネットワーク・ジャパン、アーツカウンシル東京・東京芸術劇場(公
益財団法人東京都歴史文化財団)

共催— 公益社団法人国際演劇協会日本センター

アソシエイト共催— 独立行政法人国際交流基金アジアセンター

協賛— アサヒビル株式会社、株式会社資生堂

後援— 外務省、公益社団法人日本芸能実演家団体協議会、

J-WAVE 81.3 FM

特別協力— 西武池袋本店、東武百貨店池袋店、東武鉄道株式

会社、株式会社サシヤンシヤイ、チャコト株式会社

協力— 東京商工会議所豊島支部、豊島区商店街連合会、豊島

区町会連合会、一般社団法人豊島区観光協会、一般社団法人豊

島産業協会、公益社団法人豊島法人会、池袋西口商店街連合会、

特定非営利活動法人セファール池袋まつり、ホテルメトロポリタ

ン、ホテルグランドシヤイ、池袋ホテル

宣伝協力— 株式会社ポスター・カンパニー、早稲田大学坪

内博士記念演劇博物館

平成28年度 文化庁 文化芸術による地域活性化・国際発信推

進事業(池袋/としま)東京アーツプロジェクト事業、としま国際

アートフェスティバル事業

公益社団法人企業メナ協議会 2021 芸術・文化による社会創

造ファンド採択事業

フェスティバル/トーキョー16は東京芸術祭2020の二環として開催

されました。

*事業報告詳細及び採録に記載されている届書は、企画開催当時のものです。またプロフィールについては、発行日現在のものを記載しています。



公益財団法人 としま未来文化財団

ANJ Arts Network Japan

ARTS COUNCIL TOKYO



東京芸術劇場 Tokyo Metropolitan Theatre

TOKYO METROPOLITAN 2016 FESTIVAL

文化庁

ポーランド広報文化センター INSTYTUT POLSKI TOKIO

ADAM MICKIEWICZ INSTITUTE

TEATR POLSKI T[pl] WROCLAW

FT Festival/Tokyo

teatr polski dzisiaj

フェスティバル/トーキョー実行委員会事務局

〒171-0031 東京都豊島区目白5-24-12 旧真和中学校4階
TEL: 03-5961-5202 FAX: 03-5961-5207

発行 ————— フェスティバル/トーキョー実行委員会
編集 ————— フェスティバル/トーキョー実行委員会事務局
 十万里紀子、横堀応彦、小倉明紀子、西 菜津子
デザイン ————— 阿部太一 [TAICHI ABE DESIGN INC.]
発行日 ————— 2018年3月30日
禁・無断転載 © フェスティバル/トーキョー実行委員会

*本報告書は、ポerland広報文化センターのご支援のもと作成しました。