

Title	クルト・ヨースについて(身体をキャプチャーする：表現主義舞踊の系譜)
Sub Title	Vortrag uber Kurt Jooss(Capturing the Body : Expressionist Dance Then and Now)
Author	Patricia, Stockemann
Publisher	
Publication year	2003
Jtitle	Booklet Vol.10, (2003.) ,p.38- 52
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000010-04211246

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

クルト・ヨースについて

Vortrag über Kurt Jooss

パトリツィア・シュテッケマン
Patricia Stöckemann

訳/相澤 啓一 übersetzt von Keiichi Aizawa

クルト・ヨース (Kurt Jooss 1901-79) とは何者だったのか? キーワードで答えるなら次のようになるだろう。ルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban) の弟子であり、1927年エッセンの Folkwang 学校 (Folkwangschule) を創始したひとりで、1927年から1933年まで、そしてまた1949年から1968年まで、この Folkwang 学校の舞踊科の責任者を務めたほか、国際的な振付家であり、ドイツ・タンツテアターの開拓者であった。ヨースは彼の時代の舞踊のあり方を作っていただけでなく、つねにその後続く世代の発展を視野に入れて活動していた。ビルギット・クルベリ (Birgit Cullberg) はヨースの下で学び、ピナ・バウシュ (Pina Bausch) は1955年から1959年まで Folkwang における彼の弟子だった。ラインヒルト・ホフマン (Reinhild Hoffmann) は60年代終わりにはそこでまだ彼の指導を受けていた。ヨースが1962年、Folkwang-Ballett を設立したとき、ピナ・バウシュはアメリカから戻ってきてそのバレエ団のダンサーになった。バウシュは Folkwang-Ballett のために彼女の最初期の振付作品を制作した。やがてヨースが1968年に引退したとき、彼はバウシュにバレエ団の指導を託した。

ラバン、ヨースそしてピナ・バウシュという名前によって、ドイツのタンツテアターの道筋は築かれてきたのである。

ヨースは1901年、ヴァッセラルフィンゲンという南ドイツの小さな村で生まれた。彼は3人兄弟の末っ子で、両親は農業とビール醸造で生活する地元の名士だった。ヨースは良家の教育を受け、ピアノを習い、村で彼の父が演出した素人劇団の上演に参加した。芸術的な天分は明らかだった。1919年にアビトゥア (大学入学資格) を取って高等学校を卒業すると、シュトゥットガルトで音楽を勉強することにし、そこでは演劇の講義も受けた。しかし、どちらの分野の教育にも彼は満足できなかった。ヨースにはいずれも、あまりに非芸術的だと思われたのである。

ヨースは踊ることが大好きだった。祖母からワルツを学び、団員として活躍した青年運動では民族舞踊と新作ダンスづくりが盛んになされていた。しかしそれらは、一緒に何かをやっているということの喜びにすぎなかった。ヨースが芸術の域に達した当時の新しいダンスに初めて接したのは、シュトゥットガルトでラバンの孫弟子に当たる人の下でダンス・コースに通ったときだった。ラバンの名前をヨースはそれ以外にも2冊の本を通して知っていた。それは、フリッツ・ハンナ・ヴィンター (Fritz Hanna Winther) の『芸術と義務としての身体づくり (Körperbildung als Kunst und Pflicht)』と、ハンス・ブランデンブルク (Hans Brandenburg) の『モダン・ダンス (Der moderne Tanz)』という本である*1。そこで読み、また挿し絵の中に見たものに、ヨースは大いに感激したのであった。

ラバンは独立した芸術形式としての舞踊というイメージを作った。それは、もはや女性だけのものではなく、男性ダンサーも平等の役割を持つような舞踊だった。それまでモダン・ダンスといえば、もっぱら女性だけのものだった。そうした動きのパイオニアだったイサドラ・ダンカン (Isadora Duncan) は女性の未来をダンスの中でテーマとして取りあげ、姉のエリザベス・ダンカン (Elisabeth Duncan) 率いる学校では女性だけを入学させた。ベス・メンゼンディーク (Bess Mensendieck) は女性だけのための体操を考案していた。そもそも第一次世界大戦前のモダン・ダンス運動を引き起こし、担ってきたのは女性たちだった。それはたとえば、ウィーンのヴィーゼンタール姉妹 (Wiesenthal)、バルト地方出身のゼント・マエーザ (Sent M'ahesa)、ハンブルク出身のゲルトルートとウルズラのファルケ姉妹 (Gertrud, Ursula Falke)、アメリカ人ルース・セント・デニス (Ruth St. Denis)、それからダンサーのゲルトルート・ライスティコフ (Gertrud Leistikow)、ルーツイエ・キーゼルハウゼン (Lucie Kieselhausen)、ニディ・インペコーフェン (Niddy Impekoven) などである。そしてマリー・ヴィグマン (Mary Wigman) のような人々は、独特の踊り方で、まったく新たな世界の到来を予告していた。

ヨースは1920年に、ラバンがシュトゥットガルトに滞在していることを聞いて、彼の授業を受けようと訪ね、弟子となって、やがて大学での音楽と演劇の勉強をやめてしまう。ヨースにとってラバンの授業は魅力的な世界を開いてくれた。ヨースはそこで、ラバンの教える運動法則や緊張法則に接し、空間をその諸次元ごとと把握するとはどういうことか、また、跳躍したり、回転したり、振り向いたり、床に崩れおちたりする中で空間をさまざまな方向に向かって突き破るやり方を、自分自身の体で体験していった。跳躍スケール (Schwungskale)、およびダイナミックな即興は、ベーシック・トレーニングだった。この跳躍スケールとは、ある跳躍の終わりが次の跳躍の始まりとなるときにできあがるものである。ラバンが当初導入したスケールのひとつが「6スケール」だった。そこでは身体は高一低、

右-左、前-後という3つの次元の中で動く。「8スケール」、そしてその後加わった「12スケール」では、身体の跳躍方向を想定する空間身体である立方体と正二十面体に依拠している。これらは、ダンサーを取り巻く空間モデルとして想定されるものである。ラバンは、運動の法則を力、時間、空間といった要素の中に発見し、弟子たちに実地に体験させていったが、これによりヨースは、「身体とは何か、それはどのように作られているのか、どんな可能性を秘めているのか」^{★2}を意識していった。そしてヨースは、自分自身の身体と知覚が変化し始めたことを感じていた。「私はもともとダンサーにはまったく不向きだった。太っていて鈍重で、筋肉が全然なかった。しかしこの世界に足を踏み入れた瞬間から、大変化が起こった。私の全存在は内奥から感動し、魅了され、私の身体はダンスに向けて作り替えられ、不思議な形で私の全身がこのダンス芸術の中に溶け込んでいった^{★3}。[...]私はただ踊ってだけいたかった。ものに憑かれたようだった」^{★4}。

1922年、ラバンは弟子と舞踊団（タンツビューネ）（Tanzbühne）を引き連れ、そして当時21歳だったヨースも連れて、シュトゥットガルトからハンブルクに移り、そこで彼の学校やダンス・グループのための活動の場を得た。ヨースは当初からラバンの振付作品に登場し、たとえばラバンの《幻惑（Gaukelei）》という作品などで、しばしば主役を演じた。またラバンの舞踊団の室内舞踊プログラムでもヨースは、いろいろなパートナーと登場している。たとえば《奇妙な2人の踊り（Bizzarrer Zweitanz）》ではルドルフ・フォン・ラバンと、《勢いのダンス（Schwungtanz）》ではシルヴィア・ボドマー（Sylvia Bodmer）と、4人で踊るカルテット《マーチ（Marsch）》では3人の女性ダンサーと、また自作のソロ《キュクロプス（Zyklop）》といった具合である。ヨースの踊りは力と重みにあふれた、人の心をつかむエネルギーに満ちた動きによっていて、ラバンの類型分類によれば、「深みのダンサー（Tieftänzer）」として真価を発揮した。男性の運動表現と男性的な力がある、とヨースは高く評価されたのである。

ヨースはラバンの下で、タンツテアターのさまざまなあり方をいわば内面から学んでいった。彼のダンス理解や振付制作にとって決定的なものとなったのは、ラバンが1923年のある新聞記事で奨めた次の言葉だった。すなわち、新たなタンツテアターの課題は、「ダンス表現のあらゆる可能性を探り、それらを再びひとつの総合へと熔融することにある」というものである。ラバンによれば、この総合は、舞踊悲劇、舞踊バラード、舞踊喜劇、あるいは動きによる遊びと名づけてもよい。舞踊とは、「言葉や演劇や音楽ではまったく伝えられないもの、あるいは少なくとも舞踊によるほどには創造的に表現することができないものを表現するのだ。関節を動かす動きの音楽と舞踊の筋書きの芸術的な首尾一貫性とがひとつのものに共鳴しな

なければならない。そうして初めて、舞踊という出来事は、ある人生の出来事の、もしかすると典型的な人生の出来事のシンボルとしてわれわれの心の中に深い影響を与え、ショックを与え、感動的な喜びを与えてくれるのだ]★⁵。

ヨースのダンサーとしての、また振付家としての才能は、ラバンの舞踊団で大いに育ち、花開いてゆき、注目されていった。1924年、ヨースはミュンスターの劇場のあるダンス・グループの監督として招聘される。23歳の若者にとって大きなチャンスであった。彼はラバンから別れ、ミュンスターで16人のモダン・ダンスのトレーニングを受けたダンサーと「ノイエ・タンツビューネ (Neue Tanzbühne)」を立ち上げる。このアンサンブルには、ヨースの腹心の若いダンサー、ジークルト・レーダー (Sigurd Leeder) が加わっており、ハンブルクで知り合った彼とヨースは共同のダンス・プログラムを作成しているし、またラバンの弟子であったアイノ・ジイモラ (Aino Siimola) もいた。彼女とヨースは5年後に結婚することとなる。「ノイエ・タンツビューネ (新ダンス舞台)」という名前が示しているとおおり、ラバンの舞踊団 (タンツビューネ) を継承するものとして立ち上げられたが、ラバンのそれはユーゴスラヴィア公演旅行での財政難から解散を余儀なくされてしまった。ヨースのこのノイエ・タンツビューネは、ドイツの劇場の中に独立したダンス部門が成立した最初のケースのひとつとなった。それまでは、劇場に付随していたのはバレエ・アンサンブルで、これはもっぱらオペラやオペレッタの演出に用いられる舞踊シーンのためだけであるケースがほとんどだった。

ヨースもミュンスターで、オペラ演出におけるダンス監督をしたり彼のアンサンブルをそこに出演させたりする義務があった。オペラに関しては、ヨースは監督のニーデッケン＝ゲープハルト (Niedecken-Gebhard) と舞台制作のハイン・ヘックロート (Hein Heckroth) とともに上演に携わり、その際ダンスや振付のスタイルで注目を集めた。歌手はもはやアリアを歌うために立っているだけでなく、その動きもまたダンス・グループや舞踊合唱団と同様に、音楽や筋書きに即して作り上げられていった。1920年代初頭にドイツの劇場でルネサンスを迎えたヘンデルのたくさんのオペラや、ミュンスターの代表的レパートリーであるベートーヴェンの《フィデリオ (Fidelio)》やヴェルディの《アイダ (Aida)》などもプログラムに取りあげられた。

ヨースが思い描いていた芸術的な舞台舞踊にとってのキーワードはダンス・パントマイムだった。彼の振付はつねに、ダンス・パントマイムのさまざまな形式にとっての解決策を追い求める試みであった。ダンス・パントマイムは彼にとって、「絶対的な舞踊から演劇への移行形式」であった。しかし彼が求めたのは次のことだった。「パントマイムは純粹に舞踊的な視

点から構成されなくてはならない。すなわち、筋書きの視点が舞踊の視点を凌駕することはあってはならないのであって、どんなにドラマチックな緊張の場面でも、動きの力が支配してはならない」*6。パントマイムは彼にとって、パントマイム的な身振り言語や様式化された記号言語といったものと一切関係なかった。そのような形でパントマイムを理解してきた古典的・ロマン主義的な19世紀的バレエとはヨースは無縁だったのである。むしろ逆にパントマイムとはヨースにとって、ドラマチックな出来事の中に根拠がある動き、筋書きというたて糸によってひとつのまとまりある全体へと個々の動きをまとめあげるような、そうした動きがダンスの中に持ち込まれたものことなのである。この考え方にヨースはその後も固執する。パントマイムという概念を、彼はやがてタンツテアターという用語によって言い換えてゆく。タンツテアターのさまざまな分野、たとえば舞踊喜劇、舞踊悲劇、そして舞踊ドラマなどを彼は次々と振り付けて作品化していった。

当初彼は、既成のリレットや音楽を利用していた。たとえばエゴン・ヴェレス (Egon Wellesz) の《ペルシャ・バレエ (Persisches Ballet)》(1924) やパウル・ヒンデミット (Paul Hindemith) の《悪魔 (Der Dämon)》(1925) がその例である。しかしやがて、彼は自作の筋書きを書き始める。《カシエメ (Kaschemme)》(1926) では、彼は大都会の場末の飲み屋を描いて、さまざまな人物がそこに登場する。亭主と女亭主、「隣のマドンナ」、ピアニスト、3人の「女」と2人の船乗り。これらの登場人物はいずれも彼の人生をコピーしたものであるが、誇張された描かれ方は、ジョージ・グロス (George Grosz) やオットー・ディクス (Otto Dix) といったヴァイマル時代の表現主義の社会批判的画家たちの描く絵によく似ている。

ヨースの振付の中心には、憧れと欲望を、強さと弱さを兼ね備えた人間がいる。それまでになかったやり方で、ヨースは社会理論的テーマを取りあげ、あらゆる社会階層の人物をかつて見たこともないような雄弁さでタンツビューネに登場させた。ヨースは動きの形を通して人間の振る舞い方をとらえ表現することに成功した。「タンツテアターの意味は、実際に行動しさまざまな悩みを抱える人間の性格へと凝縮してゆく舞踊詩人の思想なのだ」とヨースは1935年に書いている。

すでに《カシエメ》において、ヨースはシーンをフェードアウトで移行させたりカットしたりする手法を採り入れ、映画的な手法を利用した。これはその後の彼の仕事の特徴となってゆく。たとえば1932年の《大都会 (Großstadt)》という作品が代表的である。この作品ではヨースは、大都会というテーマを正面から取りあげ、さまざまな社会層を、社交ダンスや鋭いリズムによる対比、日常生活に関わる様式化された動きや身振りによって特徴づけていった。繁華街の雰囲気はフォックス・トロット (アメリ

カ風4拍子ダンス)でとらえ、裏庭はブルースで、労働者の社会環境はミュゼット・ワルツ、そしてドゥミモンド(退廃した上流階級)はチャールストンで描いていったのである。

他方でヨースは、日常の現実とまったくかけ離れたテーマ群として、メルヘンを扱っている。ヨースはメルヘンを愛し、繰り返し彼の振付作品に登場させている。自分で書いたメルヘンもあれば、既存の作品を利用したものもある。メルヘンに登場する原型となっている人物は、とりわけ舞踊によって描きやすい。ヨースは両極端なキャラクターを登場させるのであるが、彼はそうしたものがダンス・パントマイムにとって欠かせないと考えていた。すなわち、善と悪、現実的なものと非現実的なもの、戦闘的なものと平和的なもの、喜劇的なものと悲劇的なもの、といった対比である。

ヨースの作品の中で一晩がかりの上演となる大作として最初の作品となった《花嫁出迎えの旅(Die Brautfahrt)》、4幕でのダンスによる夏のメルヘンは、1925年に初演された。この作品は当時23歳だったヨースと彼の率いるノイエ・タンツビューネに大成功をもたらした。その14年後、彼はこの台本を再び取りあげ、イギリス亡命中に《春物語(A Spring Tale)》というタイトルで新しい振付作品としてリメイクしている。(私はこの作品を詳しく取りあげてみたい。というのも、この作品は彼のレパトリーの軽妙で明るい部分を代表しているからである。)

このメルヘンに登場するすべての登場人物たちは花嫁の旅行と一緒に同伴する、という筋書きで、これはヨースの創作である。すなわち、王子と王女、妖精、魔女、幽霊、魔法使い、妖怪、蛇である。そこでは2つの世界が対置されている。ひとつは若くて陽気な王子と彼の兵士、小姓、祈禱師、他方には王女とその母である女王、侍女、小間使い女たちの堅苦しい宮廷である。この2つの世界はいわば第三の領域である妖精や魔女や妖怪の世界によって浸食されている。これらの異なった世界が会い相互関係が生ずることから物語が生まれる。すなわち王子は、2人の友人を伴って花嫁出迎えの旅に出かける。というのも、彼の国では女王がいないからである。しかし、求愛する王女のいる女性たちの宮廷への旅は、妖怪や森の精や魔女によって邪魔される。とはいえ密かに祈禱師が若い2人のカップルのために力を働かせ、2人は冒険の連続の後、結ばれる、という筋書きである。

この作品は、動きのユーモア、グロテスクな喜劇、奇怪な登場人物、叙情的要素と演劇的要素の交替、楽しさとまじめさの入り交じった点に、成功の秘密がある。すべての登場人物はダンスをする役割を与えられており、にも関わらず現実的な、あるいはパントマイム的な身振りに陥ることはない。すべてはダンスとリズム的動きと「動きの流れ」の中にまとめられており、18世紀のラモー、クープラン、スカルラッティといった作曲家の音楽でまとまっている^{★7}。振付は男性シーンと女性シーンの対比によってい

て、男性の動きの特徴は悪魔的・戦場的なものへ、それに対し女性の性格は茶番やわざとらしい技巧的なものへと、ヨースは導いている。男性グループと女性グループは当初交互に登場し、やがてくっついては分かれ、混乱を生じたりしたのち最後にはひとつにまとまってゆく^{★8}。

ヘックロートによる舞台制作は、簡単に動かせる少数の装飾によって構成されている。こちらに四角い部分品からできた玉座があると、あちらには王女の陣営として布で覆われた台がある、といった具合。コスチュームも装飾の一部として機能していて、森の精の頭部を覆う緑のヴェールは、木と精霊とを同時に、あるいは森全体を表している。さらにコスチュームは登場人物の分類にも役に立っている。白い服や明るくボリュームあるカツラは王女を描くのに、逆に、細いズボンとヒップを覆うような長いジャケット、それに小さな王冠は王子を描くのに、それぞれ用いられている^{★9}。

この《花嫁出迎えの旅》という作品を携えて、ノイエ・タンツビューネは1925年、ハノーファー、ハンブルク、ベルリンに客演している。反響は圧倒的で、クルト・ヨースを中心とした若いダンス集団にとっては、それまでやってきたことが正しかったことの確証以上の収穫があった。共通のことがらに邁進できるよう、ダンサーたちはひとつのアンサンブルに統合された。ヨースは芸術上の責任者とされたものの、彼のグループとの共同作業をあくまで、一種の協力プロセスと考え続けた。そこにはチーム・ワークと連帯、ともに考え、実験を好み、創造的なプロセスに参画する人々の存在が欠かせなかった。ノイエ・タンツビューネでは多くのことが喜んで議論された。そして全員が、他のどこにも存在しない何かを芸術的に作り上げ、創作していきたい、という共通のモチベーションに突き動かされていた^{★10}。《花嫁出迎えの旅》に対する反響が示すとおり、彼らのグループはとてもうまくいっていた。ある批評家は、彼らの文句のつけようもないアンサンブルのすばらしい成果を褒め称え、他の批評家は、「最高のモダン・ダンス・グループのひとつ」とノイエ・タンツビューネを持ち上げ、また別の批評家は、ダンスが「哲学でも定言命法でも世界苦でもなくて」、「時間の振り子」に生き生きとした刺激が与えられた点がはすばらしいと称讃した。そして主要な役どころを演じたダンサーたちが褒められた。王子のジークルト・レーダー、祈禱師のクルト・ヨース、戦士のイエンス・ケイト (Jens Keith)、妖精を演じたエドガー・フランク (Edgar Frank)、小姓を演じたエルザ・カール (Elsa Kahl)、王女を演じたフリーダ・ホルスト (Frieda Holst)、宮殿護衛のイーダ・ウルヤン (Ida Urjan)、蛇のアイノ・ジイモラたちである。

地方都市にすぎないミュンスターは、ノイエ・タンツビューネのおかげで、1920年代半ばには一躍広い注目を集めることとなった。マリー・ヴィグマンすら、この作品を見て次のように称讃を隠さなかった。「ミュンスターのダンス・グループはクルト・ヨースというきわめて才能のある、創造

的なダンサーにして監督をもっている。彼の《花嫁出迎えの旅》のような振付を見逃すわけにはいかない。なぜなら、この作品は、遊び心に満ちていながら、振付の傑作としての風格をすでに有しているからである」^{★11}。

偉大なダンサー、マリー・ヴィグマンのこのような称讃を受けて、若い振付家ヨースは嬉しかった。彼自身、芸術家としての彼女に大いに魅了されていた。すでにハンブルクのラバンの舞踊団にいた頃、ヨースはヴィグマンのダンスを見て強烈な印象を受けていた。彼女がグループをどのようにアレンジし、どのような形式によって内容を伝えたか、それは彼にとって啓示のようなものであり、多くを学ぶことができた。動きを舞踊として磨きあげ、振り付けてゆくこのヴィグマンの能力が、しばしばラバンには不足しているとヨースは感じていた。他方でヴィグマンには、劇場でのダンスにとって決定的に必要な男性的要素が欠けていると感じていた。というのもヴィグマンの作品は女性だけによって演じられるからである。しかしラバンとヴィグマンの2人は、ヨースのような若い世代にとって、モダン・ダンスの指導的人物だったのである。

20世紀初頭、自由なモダン・ダンスは、因習で凝り固まったバレエのシステムに対する反逆から、エネルギーとモチベーションを得ていた。規則から解放された個性的な舞踊表現を求めていたのである。マリー・ヴィグマンやハラルド・クロイツベルク (Harald Kreutzberg) といった指導者たちは、第一次大戦後、方向を定め、新たな基準を作り出していった。しかし新しいダンスが大衆運動化していけばいくほど、ディレッタンティズムがはびこるようになっていった。技術的・芸術的なレベルは、多くの達人によって、誤って個性と見なされたものによって置き換えられてしまい、個人的な感覚が芸術的に形作られた表現であるかのように勘違いされていった。表現主義舞踊は、個人をあらゆることからの規範と見なそうとした自らの理想によって、自らの首を絞めていった。ヨースは表現主義舞踊の画期的な効果を認識し、自らも1920年代にはこの運動に身を投じていた。しかし、表現のクオリティーの点で判定基準と見なされた主観的パトスは、ヨースには異質なものと感じられていた。彼は1926/27年にクラシック・バレエの基礎を見ようとしてジーグルト・レーダーとともにパリとウィーンに出かけており、たしかにドイツのモダン・ダンスが成し遂げた発展はきわめてはっきり見えたものの、同時にモダン・ダンスに体系や学習方法というものが欠如していることも痛感せざるを得なかったのである。そのような体系や学習方法などはモダン・ダンスには存在していなかった。しかしヨースとレーダーは、モダン・ダンスに未来があって、数百年にわたって育ってきたバレエのような伝統を作り上げていこうとするなら、「ダンサー教育の首尾一貫した体系」がどうしても必要であると考えた。2人の見解は一致していた。「ドイツには舞踊学校は十分すぎるほどたくさんあり、もし新たな舞踊学校を作るなら、舞踊教員のダンスや振付の様式を伝

えるのではなくて、きわめて広い基礎の上に立って教育をするためのものでなければならない」。

1927年、ヨースはエッセンでの Folkwang 学校創設に関わった。これは舞踊、音楽、演劇に関する教育施設である。ヨースはここで舞踊科の責任者となり、彼の考える専門ダンサー教育をすぐ実践し始めた。舞踊科主任教員ジークルト・レーダーとともに、ヨースはコンセプトとカリキュラムを作り上げた。その目標は、将来のモダン・ダンスに、特定の様式に結びつかないさまざまな構成要素を伝えるということだった。様式とは振付をもって初めて形成されるのだ、というのがヨースの考え方であった。多くの表現主義舞踊の仲間とは違って、ヨースはモダン・ダンスにとってのバレエの重要性を認識しており、またクラシック・ダンスの基礎をも教育の中に取り入れていった。伝統的なバレエと新しいダンス・フォームを織り交ぜた芸術的なダンスを作るからこそが、ヨースの芸術ヴィジョンだったのであり、それは時間割の中にも反映している。すなわち、モダンな体操とクラシック・バレエ、モダンな社交ダンスと歴史的な舞踊、これらが Folkwang での生徒たちにとっての学習素材だった。こうして彼らは、舞踊芸術の過去と現在のさまざまな動きの素材や動きの技術と取り組んでいったのである。ダンス・ノーテーション (Tanznotation) (ラバンによって開発された、身体の動きを書き留めて記録する方法) や舞踊史といった学科によって、実践練習に理論的な補強が加えられた。しかし教育の基礎はラバンの、動きと空間の理論であった。正二十面体の空間モデルは、人間の動きの可能性や動きのフォームをきわめて包括的に考えるための有効な枠組みだった。他方、ラバンの表現理論、すなわちオイキネティック (Eukinetik) があった。これはヨース自身もその開発に関わり、その後もずっと深めていったものである。

Folkwang ではヨースはこのオイキネティックという科目を自分で教えていた。彼は模範を示すよりはむしろ研究することを通して、(ダンスによる) 表現という領域を学生たちとともに追求しようとしていたのである。ラバンの下で、彼は舞踊の中に「身体と心の分かちがたい一体性」を経験し、「あらゆる身体の動きに先立ってまずは内面的動き、心の動きがあること、そしてあらゆる心理的な動きは何らかの形で身体の緊張や動きと結びつくものであること」を学んでいた^{★12}。そこから多くのダンサーは、「舞踊とは表現である」というモットーに舞踊を還元する根拠を引き出していた^{★13}。しかしヨースによれば、苦悩をダンスによって表現するには苦悩する顔をするだけでは不十分である。表現を把握し、それに振付によるフォームを与えるには、表現をめぐるさまざまな関連全体をより深く洞察することが必要だ、とヨースは要求したのである。

力、時間、そして身体の「アンザッツ (=運動の始まり、Ansatz)」という要素の関係から、動きの質が帰結され、したがって動きの表現が帰結

される、というのがオイキネティクの教えによる認識であった。そこでは、強い動きと弱い動き、速い動きと遅い動き、そして中心からのアンザッツと周辺的なアンザッツなどの区別がある。これらの要素のひとつでも動きのたびに変動するなら、質や表現はどのように変わるのだろうか。

ヨースは学生たちに、このような問いを通して、舞踊における表現は感情に関わる事柄などではなく、動きの種類を通して伝えるべきものだということを強調した。彼は学生たちに動きの質を、即興や練習を通して体験させ、わからせていった。とりわけ、中心からの動きと周辺的な動きというアイデアはヨースにとって、オイキネティク研究の初期段階において重要なテーマだったし、その後も研究し続けることとなる。彼はその例を日常生活の中で次のように見出している。「もし誰かに何かを示そうとするとき、腕や足といった四肢を使ってそれを示すことだろう。決して身体の中心からの動きによってそれを示したりはしないだろう。そんなことをしたら、その表現はあまりに誇張された謙譲表現となって嘘っぱちなものになってしまう」^{★14}。

ヨースは日常の出来事の観察を通して、中心からの動きのほうが周辺動きよりも一般により多くの熱を放射すると結論づけた。それは中心からの動きが呼吸器官である肺や心臓と近いことと関係するからだろう、と彼は考えた^{★15}。クラシック・バレエでは周辺の動きが支配しているのに対し、モダン・ダンスでは中心からの動きが前面に出てくる、とヨースは見ている。彼の確信するところによると、「この両者のカテゴリーが協調することで、芸術形式としての舞踊のあらゆる語彙をカバーするスペクトルが広がってゆく」^{★16}のである。そしてそのために、フォルクヴァングにおけるダンス教育が基礎づくりをしなくてはならない、と彼は考えた。

ヨースの創作活動にとってオイキネティクはきわめて重要な要素となった。オイキネティクやコレウティク（＝合唱舞踏、Choreutik）に関する認識を深めながら、彼は日常の動きをより正確に分析し、直観的に把握し、明晰に記録されたキャラクターや状況を舞踊上演に取りあげて再現できるようになっていった。

1928年、ヨースはフォルクヴァング学校に付属するフォルクヴァング＝タンツテアターシュトゥディオ（Folkwang-Tanztheaterstudio、フォルクヴァング・ダンス演劇スタジオ）を創設する。これは、優秀な生徒や卒業したダンサーたちを集めた実験的なグループである。フォルクヴァング・ダンス演劇スタジオによって、ヨースはミュンスターで始めていた振付部門の仕事を継続したのだった。1930年にヨースがエッセン・オペラのパレエ責任者のポストを引き受けたとき、彼のダンサー・グループはこのエッセン・オペラの唯一の常設アンサンブルとして契約を結び、以後「フォルクヴァング・タンツビューネ（Folkwang-Tanzbühne）」と名乗るこ

ととなる。

1932年のシーズンのプログラムは、信じられないほどのエネルギーを投入したものであったのみならず、ストラヴィンスキー (Stravinsky) のバレエ音楽と熱心に取り組んだ内容であった。フォルクヴァング・タンツビューネの振付家兼監督として、ヨースはストラヴィンスキーを取りあげ、《ペトルーシュカ (Petruschka)》、《兵士の物語 (Die Geschichte vom Soldaten)》、《プルチネルラ (Pulcinella)》などを取りあげた。すでに亡命に入っていた1934年、ヨースはパリのオペラ座でストラヴィンスキーの《ペルセフォネ (Perséphone)》をイダ・ルービンシュタイン (Ida Rubinstein) とともに初演している。

エッセンでヨースは舞台制作のハイン・ヘックロートや音楽監督のフリッツ・コーエン (Fritz Cohen) とともに、機械的で鋭くつんざくと同時に新しい和音を伴うストラヴィンスキーの音楽の響きに新世界を開拓する振付法の創造に成功した。ストラヴィンスキー音楽はヨース自身の振付創作上の特徴と親近性を多くもっていた。たとえばストラヴィンスキーの伝統理解がそれである。ストラヴィンスキーもヨースも、真の伝統とは、閉ざされた過去などではなく、現在に対し刺激を与え、「教えを与え」る生き生きした力のことだ、と考えていた^{★17}。そしてストラヴィンスキー同様ヨースもまた、一昔前のさまざまなモデルや技法や筋書きを素材として用いながらも、その様式に回帰するのではなく、独自の新たな言語を獲得し、その中に別の構造を入れ込もうとした。こうしてヨースは古典舞踊や社交ダンス、ジャズなどの要素をたしかに取り込んでいったのだが、その際必ずダイナミズムやリズムを変更し、自分の振付法の特徴にあうように改変していった。またどんなテーマを取りあげるかの選択に際しても、ヨースは次第に歴史的な作例に回帰していった。その最たる例が1929年に初演された《亡き王女のためのパヴァーヌ (Pavane auf den Tod einer Infantin)》であり、これはモーリス・ラヴェル (Maurice Ravel) の同名の音楽によるものであった。そしてヨースは、ストラヴィンスキーの音楽の特徴でもあったように、異化効果をあげるためにグロテスクなものを利用し、また距離を置いて突き放すためにグロテスクにデフォルメされた社交ダンスや原初的な特徴を描き出したキャラクターを利用した。現代というプリズムを通して一昔前の作品を見、それを質的に変化させるといった方法から、新たな古典主義の特徴が生まれたわけで、そこにはストラヴィンスキーの1920年代以降の作品やヨースの仕事も含まれると見てよい。ヨースはモダン・ダンスを次第に、古典的特徴を色濃く備えたフォルムへと導いていった。表現主義的な自由ダンスの信奉者たちとは異なり、ヨースはバレエ言語に反対する立場をとらなかったし、むしろ自分の目的のためにはそれを利用する術を心得てもいたが、最終的にはドイツにおけるクラシック・バレエに対するアンチテーゼとなるタンツテアター構想を打ち立てたのであった。彼の作品の多くはタンツテアターの古典的作品となった。たとえば

《亡き王女のためのパヴァーヌ》、《大都会》、《緑のテーブル (Der grüne Tisch)》などである。

ヨース自身は1920年代終わりに次のように書いている。「表現主義は創造性を求めるあまり脇道に逸脱してしまったが、その時代はもう終わった。初期のジャズの引きつった叫びも、表現主義の詩の痙攣する原初的な叫びも、また自由で独自の『野蛮』な世界を作った表現主義舞踊も、過去のものとなったのだ。われわれは芸術的フォルムが新たに生まれつつある時点に生きている。すなわち舞踊に関していうならば、恣意的かつ偶然的な動きのカオスから脱却し、芸術の理に適った制約と儉約の中で、真に本質的で重要なものだけを、なるべく純粹に育てるとのことである」^{★18}。

1932年、ヨースは現在もっとも有名な作品《緑のテーブル》を、パリの国際振付家コンクールで、彼のフォルクヴァングのタンツビューネによって初演した。ヨースはこの8つのシーンからなる死の舞踏の作品により、一等賞を獲得した。

この作品のアイデアとドラマトゥルギーは、中世の死の舞踏の描写から得たものであった。ヨースはその種の死の舞踏を描いた帯状壁画を、リュエベックの聖母マリア教会堂で見たのだった。そこでは、あらゆる階層の代表者、教皇や皇帝からゆりかごの子供に至るまで、骸骨によって擬人化された死とともに一緒に踊るのである。死は彼らすべてを連れていくというのが、この壁画のメッセージである。死が踊りながら犠牲者を選んでゆくモチーフを、ヨースは《緑のテーブル》という作品で取りあげたのだった。

さらにアルフレート・クービン (Alfred Kubin) の《戦争 (Der Krieg)》という題の線描画により、ヨースはインスピレーションを受けた。そこでは戦争は、人間の体の形をとりつつ、顔を隠す戦闘用ヘルメットと鎧をまとった足で地上を大股で無情に行進していくのである。大鎌を手に持った中世後期の死神の姿と結びついたこの身振りは、ヨースの「死」の動きにも再現されている。

この《緑のテーブル》というダンスの全体構想にとっては、苦しみや死の原因を作る戦争が、大きな役割を演じている。そこでヨースはきわめて個人的な記憶や経験に立ち返っている。というのも彼は、第一次世界大戦の始まりを13歳の子供として体験し、武器がガチャガチャ音を立て、軍隊が動員され、戦場に赴く兵士たちとの別れのシーンを身をもって体験していたからだ。彼の2人の兄もこうして戦場へ駆り出された。「別れ」と題されたシーンの中で旗手が最初に登場するとき、ヨースは1914年8月当時の戦争礼賛気分を、きわめて禁欲的なフォルムで描こうとしている^{★19}。

彼は、作家でジャーナリストのクルト・トゥホルスキー (Kurt Tucholsky) の警告を意識していた。1930年代はじめまで、トゥホルスキーは雑誌『ヴェルトビューネ (Weltbühne)』で、軍国主義をうち破り、軍

拡をストップさせ、平和を求める政治家の言葉を信じてはいけない、と主張していたのだった。これらのトゥホルスキーの記事からヨースは、戦争の背後には戦争で儲けようとする連中がうごめいているのだということを読み取っていた。そうした戦争をけしかける「黒幕たち」は、《緑のテーブル》で具体的な姿をとっている。こうした登場人物とともに、戦争の無意味さとはてしない繰り返しを描くバレエが始まり、そして終わる、というのがヨースの作った構成だった。これらの黒幕たちが、生と死とをめぐるダンスの枠組みを形作っているのである。この始まりと終わりの間におかれるさまざまなシーンでは、死神がひとりひとりの犠牲者をどのように別々の形で呼び寄せて死に至らしめるかが、描かれるのである。

《緑のテーブル》は形式の上では組曲であり、それぞれ完結したシーンの連続である。これらの各シーンが並べられてゆくことで、戦争のシナリオ、すなわち8つのシーンに分けられた死の舞踏が生まれてゆくのである。ヨースの平和主義的な態度、動きによる表現に依拠した彼の舞踊言語、純粹な動きによって内容を伝えようとする振付の目的、これらがこの《緑のテーブル》という作品において、すばらしい表現を生み出している。フリッツ・コーエンは、2台のピアノのための音楽を書き、ハイン・ヘックロートは衣装と照明監督を担当した。舞台を飾っていたのは黒い幕だけだった。ヘックロートとコーエンは、もうずっと前から、ヨースのもっとも親密な芸術上のパートナーだった。

パリで《緑のテーブル》の成功を収めると、当時31歳のヨースの前には、国際的な舞踊界の幕ダンスの世界が開かれていた。彼のアンサンブルは、外国公演に際しては、ヨース・バレエ団 (Ballets Jooss) と名乗るようになっていた。

パリでのセンセーショナルな大成功から1年後、ドイツにおける政治状況は劇的に変化してしまった。ナチスが政権の座についたからである。エッセンのナチの地区本部は1933年、ヨースに対して、アンサンブルの中のユダヤ人、中でも作曲家フリッツ・コーエンを追放するよう求めた。それに対してヨースは、屈することなく、アンサンブルを連れて亡命してしまう。支援者であったドロシィとレオナルド・エルムハースト (Dorothy, Leonard Elmhirst) 夫妻の助けを借りて、ヨースは南イングランドのダーティントン・ホールに、やがて1941年以降はケンブリッジに、妻アイノ・ジイモラと娘アンナ (Anna)、さらにその後生まれた次女クリスティーナ (Christina) とともに亡命する。ダーティントン・ホールで、ヨース・バレエ団は住まいと仕事の場所を提供され、ヨースはジークルト・レーダーとともに、ヨース・レーダー・ダンス・スクール (Jooss-Leeder School of Dance) を開設する。このイギリスから、彼は毎年自分のグループを引き連れて、世界各地に何カ月にも及ぶ客演に出かけた。そしてイギリスでは《鏡 (The Mirror)》、《クロニカ (Chronica)》、《パンドーラ (Pandora)》

といった舞踊演劇作品の振付を書き続けていった。

やがてヨースが1949年、亡命生活を終えてドイツに帰り、再び Folkwang の舞踊科責任者を引き受けたとき、彼は教育計画を国際スタンダードに合わせた。つまり、ナチズムの支配が長らく続いた後、Folkwang 学校を再び国際的な教育の場とし、改めて様式を作り出す力のある研究機関へと向けて充実を図ったのだった。1951年には彼はエッセン市の援助を受けて、新しいアンサンブル、すなわち Folkwang・タンツテアター (Folkwang Tanztheater) を作っている。この団のために彼は新たな振付作品を作ったが、財政難のためこの団は2年しか続かなかった。1962年にはヨースは学校に付属するスタジオ・グループ、Folkwang・バレエ団を設立したが、これは今日でも、新たな名称である Folkwang・タンツシュトゥディオ (Folkwang Tanzstudio) の下に存在している。このグループは現在、ヘンリエッタ・ホルン (Henrietta Horn) に指導されており、全体の芸術監督はピナ・バウシュが務めている。

Folkwang・バレエでヨースは若い才能ある振付家の後継者たちに、実験や、あるいはジャン・セブロン (Jean Cèbron)、アントニー・テューダー (Antony Tudor)、ルーカス・ホーヴィング (Lucas Hoving) といった著名な振付家たちと一緒に仕事をできるような機会を与えた。その後も彼は、生徒やダンサーたちに包括的なダンス教育と一般教育を与えるという教育的使命を追及し続けていった。それは、1968年に定年退任するまで、またその後も外国での客演講師として、1979年に亡くなるまで続くのである。

今日まで残っているヨースの4つの作品の中でも、とくに反戦作品《緑のテーブル》は国際的レパートリーに数えられ、娘アンナ・マルカード (Anna Markard) によって練習を積まれている。この作品は今でも変わらぬ今日性を持ち続けている。ここに、ヨースが1957年の Folkwang 学校での講演、「舞踊における様式の問題 (Stilfragen im Tanz)」において述べたことが、まさに結実しているといえよう。すなわち、彼は次のように述べていたのである。

「テーマの真の表現となっているものこそ、よいものだ。そうした真正さと無関係のものは、悪いものだ。したがってダンサーおよび振付にとっての課題とは、厳格な自己批判と妥協なき鍛錬によって、特定のコンテンツに対してつねに真正で本質的な動きを見出すこと、つまり振り付けることである。この要求から生ずるのは、1本の狭い道だけである。それは、本質的なもの、エッセンスへと至る、険しい小径なのだ」。

おそらく後に、ピナ・バウシュもこれとまったく同じことを述べたのであろう。というのもバウシュは、彼女の師であるクルト・ヨースから何を学んだか尋ねられたとき、次のように答えているからである。「それは、真率さということでしょう」、と。

註

- ☆1 — Interview mit Kurt Jooss von Michael Huxley, Kreuth, September 1978, JAA.
- ☆2 — Interview mit Kurt Jooss von Ruth Foster, 16. April 1973, JAA/Ordner VIII.
- ☆3 — Kurt Jooss, Mein bisheriger Essen, November 1927, JAA/Ordner I.
- ☆4 — Interview mit Kurt Jooss von Ruth Foster, 16. April 1973, JAA/Ordner VIII.
- ☆5 — Rudolf von Laban, Das Tanztheater, 1. November 1923, Zeitungsartikel ohne weitere Angabe, DTK.
- ☆6 — Kurt Jooss, Das Persische Ballett und die Pantomime im allgemeinen, in: Theater der Stadt Münster, Nr.3, 1924/25.
- ☆7 — Magdeburger Anzeiger, in: Die Neue Tanzbühne. Kritik in Schlagworten, Beilage zum Prospekt 2, TS.
- ☆8 — Artur Michel, Vossische Zeitung, aus: Die Presse über Die Brautfahrt von Kurt Jooss, in: Die Neue Tanzbühne, Prospekt 2, TS.
- ☆9 — Vgl. Silke Bake, Der neue Tanz am Theater, Die Arbeit von Kurt Jooss in den 20er Jahren (Magisterarbeit), Berlin 1995, S.93ff.
- ☆10 — Alfred Schlee im Gespräch mit Frank-Manuel Peter, 6. April 1990, DTK.
- ☆11 — Alle zitierten Kritiken sowie Mary Wigman über die Brautfahrt, aus: Die Presse über "Die Brautfahrt" von Kurt Jooss, in: Die Neue Tanzbühne, Prospekt 2, TS.
- ☆12 — Interview mit Kurt Jooss von Ruth Foster, 16. April 1973, JAA/Ordner VIII.
- ☆13 — Kurt Jooss, Choreographische Harmonielehre, in: Neue Musik-Zeitung, Bd.49, H.7, Stuttgart 1928, S.217.
- ☆14 — Kurt Jooss, Article for the Dancers Federation Bulletin, um 1936, JAA.
- ☆15 — Lecture I von Kurt Jooss im Gulbenkian Theatre, Hull 1972, JAA.
- ☆16 — Attitudes and Arabesques behind the Scenes of Ballet with Anatole Chujoy, Jooss on Jooss, März 1937, JAA/Presse.
- ☆17 — Vgl. Michail Druskin, Igor Strawinsky, Leipzig 1976, S.116ff.
- ☆18 — Kurt Jooss, Choreographische Harmonielehre, in: Neue Musik-Zeitung, Bd.49, H.7, Stuttgart 1928, S.217.
- ☆19 — Interview mit Kurt Jooss von Tobi Tobias, Oral History Project, Dance Collection, The New York Public Library, September 1976, S.38.

(パトリツィア・シュテッケマン/ヴァイグマン協会理事)