

タデウシュ・カントル 身体と記憶－美術と演劇の 相関関係

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学美術学部 公開日: 2020-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 加須屋, 明子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0000000306

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License.



タデウシュ・カントル 身体と記憶－美術と演劇の相関関係

Tadeusz Kantor Body and Memory: The Relationship Between Art and Theater

Akiko Kasuya 加須屋明子

はじめに ポストドラマティックとポストヒューマン

ハンス・ティース＝レーマンは著書『ポストドラマ演劇』において、タデウシュ・カントルの演劇をポストドラマ演劇の代表的な一つと位置付けている¹。変容する現代社会では、舞台はそこで観客と共にコミュニケーションが発生し、社会について、舞台について振り返る契機となり得るはずであるが、戯曲を重視するドラマ観だけではそうした社会の要請や舞台の可能性に答えきれない、とレーマンは考える。「アニミズム的によみがえる謎めくオブジェや装置を駆使したタデウシュ・カントルのようなポストドラマ演劇」は、「新しい演劇全体を理解するのに決定的」なのである。カントルの演劇作品はまさに、舞台上での出来事が同時に観客と共に省察する契機をもたらし、そこにこそカントルの演劇作品の同時代性、先進性が表れている。また、ルイーゼ・ルパージュはレーマンの提唱する「ポストドラマ演劇」が知覚様式の変容した現代のメディア化された世界に必要なと示唆した²。カントルはポストドラマ演劇の先駆者であると同時に、彼の作品において、特徴的な身体と記憶とが交錯する。それはカントルが美術と演劇との往還を活動の最初期より密接に行ってきたことと関わりが深い。

美術と演劇との交差に限らず、諸ジャンルの交錯や新たな分野の参入は近年盛んに見られるようになっており、とりわけ興味深い実践が積み重ねられてきた。例えば美術展示において、インスタレーション空間へ身体が介入してはじめて作品が完成する場合も多く見られ、パフォーマンスが会場の中で行われることもしばしば起きる。美術館の展示室を舞台として繰り広げられるダンスは、演劇専用スペースでの実施とは異なる条件のも

と、新たな可能性を生み出している。あるいは舞台美術を現代美術作家が手掛けることによって、美術家の平面や立体に対する認識が舞台へともたらされるケースも増加している。こうした異ジャンルからの歩み寄りによって、美術から演劇へ、あるいは演劇から美術へと世界を拡張し変容させてきただけでなく、新たな身体性の発見や時間・空間概念の拡張につながる場合も多く見られる。また通常はいずれかの分野でまず活動が認められ、そののちに活躍の場が広がったり、あるいは異なるジャンル間の共同作業によって新たな制作が実現するケースが多い³。

これに対して、一人の作家の活動において、演劇と美術の両者ともに重要な位置を占め、いずれの分野でも（もしくは二つ以上の他領域で）高く評価され、その存在を示す特徴がポーランドの時代を代表するような作家、例えばスタニスワフ・ヴィスピアンスキ（Stanisław Wyspiański 1869-1907）やスタニスワフ・イグナツィ・ヴィトキューヴィチ（ヴィトカツィ）（Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939）らに顕著であり、タデウシュ・カントルもまた、その活動の最初期より、美術アカデミーにて絵画を学びながらも、演劇活動をいち早く実施し、両者にまたがる活躍で広く認められながら、両方の分野を切り開き、新たな表現を生み出してきた点で特徴づけられる。

カントルについては、クリコ2の演劇活動、特に1975年「死の教室」にはじまる一連の「死の演劇」について国内外で高く評価され、多くの研究がなされており⁴、一方で美術作家としての先駆的な作品の分析も行われてきた⁵。2015年の生誕100周年記念年には世界各国で多くの記念展、シンポジウムや上映会などが開催された。しかし美術と演劇との両者、それらの往還がどのようにして生まれてきたのか、両者の関係に着目しつつ分野を横断

して論じられることは少ない。とりわけ、初期にカントルが様々なスタイルを模索しつつ、美術および演劇界へ大きなインパクトを与え時代をけん引することへとつながったのか、その総合的視野に立つ解明はいまだこれからの課題である。よって本論では、そうしたカントルの制作の姿、特にカントルが国際的な名声を確立するに至った「死の演劇」確立以前、60年代末までの、カントルが次々と新たなスタイルを取り入れながらダイナミックな変化と模索を続けた変遷の時期について、美術と演劇との交錯に注目し、また同時代の社会に対して与えた衝撃と影響という観点より明らかにする。

1. アカデミー卒業から独立劇場

タデウシュ・カントルは1915年ヴィエロポーレ・スクシンツェに生まれ、タルヌフの高校で学び、クラクフ美術アカデミーにて絵画を学んだ。故郷は戦前によく見られたポーランドの町で、カトリック的なものとユダヤ的なものが混在し、共存していた。後にカントルは以下のように回想している。

「大きな市場といくつかの凸凹道の東ポーランドの典型的な小さな町。市場にはキリスト教の信者のための聖人像が入ってる拝殿のようなものがあります。そこにあった井戸の近くに、特に満月の時はユダヤの結婚式が行われていました。こちら側にはキリスト教会、牧師館と墓地、向こう側にはユダヤのシナゴグ、狭いユダヤの道、ちょっと変わった墓地もありました。両者は平和に共生していました。こちらには壮大なカトリックの儀式、行進、旗、農民、カラフルな農民の衣装。向こう側には神秘的な儀式、熱狂的な歌と祈り、黒ローブ、キツネの帽子、燭台、ユダヤのラビがおりました。」⁶

カントルの父は教師で、ガリツィア自治区にて政治活動に活発に参加し、第一次世界大戦時にポーランド軍に入隊。その後家族の元へは戻らず、第二次世界大戦時にもポーランドの志願兵として戦った。1940年にドイツ人に逮捕されてアウシュヴィッツに送られ、1942年4月1日に殺された。カントルの母ヘレナと姉は、母方の叔父の神父を頼って牧師館で暮らし、そこでカントルは生まれ、成長した⁷。1921年に叔父が亡くなると市場近くのアパートに引越し、1925年にタルヌフへ移り、カジミエシュ・プロジンスキ高校に通う⁸。

高校3年生の時に、クラクフの中央広場にある織物会館で見た、ヘンリク・シェミラツキの作品に触発されて、カントルは描き始めた。ユリウシュ・スウォバツキ劇場のシェミラツキの緞帳にも触発された。ヤツェク・マル

チェフスキの絵画からも影響を受け、自然を背景に立つ死を描いて、当時の数学と物理学の教師、ユゼフ・サルビルに贈呈したという⁹。またスタニスワフ・ヴィスピアンスキも尊敬し、1932年にヴィスピアンスキについて論文をまとめ、ヴィスピアンスキの演劇の2場面の舞台装置を手掛けた¹⁰。

1933年に高校を卒業してクラクフに移り、最初はヤギェウォ大学で法学を学び始めるが、すぐにズビグニェフ・プロナシュコ運営の、ルドヴィク・メホッフアー素描絵画学校に通い始めた。プロナシュコに才能を見出され、1年後にカントルはクラクフ美術アカデミーで学ぶことを決意する。1934年9月より、アカデミーのヴワディスワフ・ヤロツキのアトリエで学び始め、2年間を過ごし、またカジミエシュ・シュルスキによる「夕方の素描」コースで学んだ。当時の美術アカデミーの教育は、素描の手法を伝えることを重視し、まずは技法をしっかり学ぶことが最優先であった。3年目にはイグナツィ・ピェンコフスキのスタジオに変わったが、教育方針に大きな変更はなかった。技術の習得のみを目指すようなこのスタイルにカントルは大いに失望し、後に以下のように回想している。

最初の三年間は怠惰に過ごした。絵画科の教授たちはつまらなかった。既知の効果を生み出すためのトリックや手法をただ教えてくれるだけのようには思えた。未来の名声が予言されたが、教授たちはその方法を知らず、彼らのプログラムにそれは組み込まれてはいなかった。¹¹

3年間絵画科で学んだ後、続く最後の2年間（1937/38、38/39年）はカロール・フリッチュのもと、後の活動にもつながる様々な実験的活動を行う。フリッチュの装飾絵画専攻は、美術アカデミーでかつて教鞭を執っていたヴィスピアンスキと関連が深く、ヴィスピアンスキの没後、様々な学科改変を経つつ、いわゆる空間構成と関連して、舞台デザインや壁画がカリキュラムに取り入れられていた。

最後の二年間は、カロール・フリッチュのスタジオで過ごした。今では誰もそれをスタジオとは呼ばないだろう、最大でも生徒は4人を超えることはなかった。私たちは好きなことを何でもやることができた。カンバスや紙や壁に描き、模型を構想した。フリッチュは時々覗きに来て、大抵これまでに経験した不思議な旅の話をするのだった。彼は公平でユーモアにあふれ、その時に私は自分の責任において行動を開始したのだ¹²。

当時、カントルがタルヌフから移り住む直前のクラク

フでは、1929年から31年にかけて、クラクフ美術アカデミーで学ぶ学生たち、レオポルド・レヴィツキ (Leopold Lewicki 1906-73)、ヘンリク・ヴィチンスキ (Henryk Wiciński 1908-43)、マリア・ヤレマ (Maria Jarema 1908-58)、ヨナシュ・ステルン (Jonasz Stern 1904-1987)、アンジェイ・ストプカ (Andrzej Stopka 1904-73) らによって第一クラクフ・グループが結成された (1933年までは公式には名乗っていなかった)。1933年に公式な展覧会が行われる。彼らはアカデミーの伝統的な教育方針に逆らい、また「若きポーランド」のボヘミア的な雰囲気にも対抗し、当時国際的な広がりを見せる前衛様式に惹かれ、新たな社会を築こうと夢を抱いた。クラクフ・グループの創始者たちはポーランド共産党に所属しており、ポーランド青年協賛同盟の大学支部を形成した。グループのメンバーたちは、作品とプロパガンダ、抗議活動、政治的活動とを織り交ぜ、その結果警察から取り締まりを受けたり逮捕されたりした。彼らは討論会や講演を企画し、 маниフェストを出し、様々なイベントの装飾をデザインし、スターリ劇場の反ファシスト運動のためにも装飾デザインを手がけた。劇場は、クラクフ・グループが彼らの芸術的・社会的活動を宣伝するための場所として用いられた。クラクフ・グループの作家たちは自身の劇団を結成、政治的風刺がテーマで、右翼の政治的立場や国際的なファシストの指導者たちを嘲笑するテキストを、アダム・ポレフカ (Adam Polewka 1903-56) が手掛けた。ステルンとマリア・ヤレマは舞台装飾や人形制作に携わった。演劇は様々な労働組合で上演され、人気を博した。しかし1937年にポーランド芸術家とデザイナー協会から、会費滞納という名目でグループの作家たちが除名され、その結果、クラクフ・グループの主な代表者たちは町を去った。

カントルもこうした動向に触れながら、まず美術アカデミーでの素描教育を受け、続いて1937年秋以降はフリッチュのもと、大いに触発されて独自の作品制作を開始する。フリッチュの影響下で、カントルの演劇への関心は再び高まった。ポーランドの古典的な演劇作品を研究し、多くの舞台デザインのスケッチを行い、様々な技法を試し、素描や絵画作品を発表していった。彼の才能はフリッチュに認められ、年次作品は優秀賞と賞金が与えられる¹³。1938年から39年にかけて、多くのカントルのノートやスケッチが残されており、そこには舞台デザインに関するものが多くみられる。カントルが実際に舞台美術を手掛けた早い例は、クラクフ美術アカデミーで上演された1938年 (あるいは、ユゼフ・フロバクによれば1937年) の『タンタジ-ルの死』 (メーテルリンク作『マリオネットのための戯曲』1884年収録の3部作の1つ) である¹⁴。カントルによれば「後に訪れる不吉な未

来を暗示するように、メーテルリンクの陰鬱な城から遣わされる3人の侍従たちは魂の無い死の機械へと変形され、月は細く額縁に釘付けになっている。一時的な人形小劇場の監督は内なる葛藤に直面している。彼はかつてバウハウスの黄色本を買ったが、この瞬間にも登場人物たちが世界に広がり、愚かで狂暴な人間の獣の群れに追われていることを知らない。ウォルター・グロピウス、ラシュロー・モホイ＝ナジやオスカー・シュレンマー、パウル・クレーやその他多くの人々。困難だが粘り強く、彼はその奇妙で魅力的なテキストについて説明を試みた。比喩的な抽象、機械的奇抜さ、三人のバレエ、人間と機械、サーカス、三角形、球体、円柱、立方体、音、色、同時性、同義的形態、恍惚とした喜びの中、構築、無対象、純粹さ、抽象の解放された世界...「一時的な (そして憂鬱な) 人形小劇場」の監督はそれを強調しがちだが、メーテルリンクの演劇の偉大な謎に関しては、忘れてはならないのはヴィスピアンスキの魔法、ヴァヴェルやプロノヴィツェの小屋、あるいはカフカの屋根裏部屋でつる恐怖、ブルーノ・シュルツのイラクサやゴボウで覆われたゴミ箱であった。「一時的な (そして憂鬱な) 人形小劇場」の監督が構想を練っている際、彼を悩ませたのはこの板挟み、この葛藤である」。¹⁵ カントル自身も認めるこの葛藤、バウハウスの精緻な理論に基づく色や形態の構成や機械を取り入れた脱人間的在り方と、それと対照的な記憶の底から立ち現れる情景、抒情的な世界の両極端に揺れる様は彼の以後の活動においても見て取れる。カントルの美術アカデミー修了作品、『バラディーナ』¹⁶ 舞台のための一連のスケッチは、1938年暮れから1939年初頭にかけて制作された。1939年にクラクフ美術アカデミーを卒業、それは第二次世界大戦の勃発と、ナチによる占領と同時期であった。

1939年から1945年までの占領期、カントルは家の塗装工として働き、一時はクラクフの劇場でも内装の仕事を請け負った。ドイツ軍によってあらゆる活動が禁止され、アカデミーも閉校となるが、かわりに応用芸術高等学校が1943年まで継続。そこでは芸術を巡る多くの議論がなされ、その中でもカントルは主導的な立場を占めた。カントルによれば「全員がアカデミーでは絵画は学べないと感じ、独自に学ぶしかなかった。直感的方法で学んだが、共通していたのは、戦前の美術に見られた反抗と否定の強い本能に対する抵抗感だった。ただし、その影響は大きかった。偉大な前衛画家たちの名前は戦争中の雄叫びのように雄々しく聞こえた。しかし個々の差のほうが大きかった」。¹⁷ カントルは1942年から44年にかけて、実験的独立地下劇場 (Niezalezny Teatr Poddziemny) を作り、監督をつとめた。美術アカデミーの学生卒業生たちを中心に、主に画家たちが中心となって結成され、年

年齢は18歳から25歳くらいまで。この実験的独立地下劇場は、占領下、秘密裡に2つの上演を実現する。1943年の、スウォバツキの『バラディーナ』と、1944年のヴィスピアンスキの『オデュッセウスの帰還』である。こうした演出を手掛けていた時期は、カントルがバウハウスやロシア構成主義の知識をどん欲に吸収する時期と重なるが、また多くの抽象画家を含む芸術家たちが次々と強制収容所へ送られるなどして悲惨な犠牲が続く時期でもあり、鎮魂のための祈り、レクイエムでもあっただろう。

『バラディーナ』初演は1943年5月22日、クラクフのエヴァ・セドレツカ個人宅で行われた。当時カントルは、バウハウスと構成主義から強い影響を受け、『バラディーナ』でもこの原則が取り入れられる。カントルによれば「当時私たちが影響されたのは、シュレンマーやモホイ＝ナジら、バウハウスの残滓でした。私たちは前衛演劇を選ばず、歴史的、伝統的なドラマ、つまりバラディーナを選んだのですが、狙いは冒涇でした。通常ヒロインはヴェールを身にまとう最も美しい女優によって演じられることが多かったのですが、私たちの演劇では、鉄板でできた衣装でアフリカの呪物のようでした。当時、それは革命的なこととみなされ、といっても実際には革命を起こしたわけではなかったのですが、とにかく注目を集めました。愛国主義者やアカデミックな人々は私が国の伝統を汚したと言って非難しました」¹⁸。『バラディーナ』において、円、円弧、直角などの幾何学的形態やブリキ、黒テープ、布などが用いられ、ロマン主義文学の不可触のセックス・シンボル、しばしばファム・ファタールの原型とされるヒロイン「ゴブラナ」役にも抽象的な機械構成が取り入れられ、木材を銀紙で覆った銀白色のオブジェには弦が取り付けられて、弦はうめき声のような、金属的な音がした¹⁹。

『バラディーナ』の上演後、カントルは『オデュッセウスの帰還』の演出にとりかかり、幾何学的・抽象的ないわゆる構成主義的形態から、「生活から直接」取り入れた現実へと向かった。『オデュッセウスの帰還』初演は1944年、マグダ・ストリエンスカの自宅で行われた（図1、2）。

オデュッセウスはスターリングラードから機関する泥だらけの軍服を着王したドイツ兵士となった。その部屋には装飾は施されず、舞台と観客の間には仕切りがなく、幻想の空間ではなく現実が舞台となった。戦争で破壊された箇所はそのまま使われ、レンガや瓦礫が通から持ち込まれ、古く埃まみれの箱を屋根裏から下した。緑地帯から拾ってきたナチスの拡声器や泥だらけの腐った板、泥だらけの車輪、作られた大砲、ヴィスワ川の船になった鉄の鎖、裏庭の便器などが用いられた。



図1 《オデュッセウスの帰還》独立地下劇場, 1944, fot. Zbigniew Brzozowski クリコテカ提供



図2 《オデュッセウスの帰還》独立地下劇場, 1944, fot. Zbigniew Brzozowski クリコテカ提供

「まだ少し伝統的なところが残っていました。まだ美学的な側面が残され、芸術的なイメージ構成が追及されていました。ですがそれは間違いだった。それで、私たちはそれをやめて、現実の対象について考えはじめたのです。私の当時のノートによれば「私は自分の過去と決別する」とあります。まだその時には、最下層の現実と呼んではいみませんでした、既にそこにありました。（中略）そしてそこで、私が今もある意味では、多少の例外を除けば従っている概念、すなわち現実という概念に思い至ったのです²⁰」。イタカ島となった部屋は崩壊し、幻想は力を失って現実が侵入した。

2. 戦後 若手美術家によるクラクフ・グループ2 と劇団クリコ2

戦後、カントルはスケッチを携えてアンジェイ・プロナシュコを訪れ、彼はスターリ劇場の舞台設営に雇われた。1945年6月、スターリ劇場小ホールでのゾフィア・ナウコフスカ作『彼の戻る日』舞台が彼の舞台作家としてのデビューだった。監督はいエジ・ロナルド・ブヤンスキ。幾何学的形態を取り入れ、戦時下の実験的地下劇場での経験を生かしながら舞台デザインへと取り入れてゆく。戦後のポーランドにおける、舞台美術を含めた芸術の状況は、1945年から1949年（公式に社会主義リアリズムが国の唯一正式の様式と定められた年）、1949年から1955年の雪どけまで、1955年以降の3つの時期に分かれる。1945年にクラクフにて若手造形作家グループが結成され、中心となったのは、カントルほか、タデウシュ・ブジョジョフスキ、カジミエシュ・ミクルスキらであった。同年7月に、若手造形作家グループ展がクラクフの作家連盟にて開催され、カントルは本展のオープニングでスピーチを行い、その原稿がアーカイブに残されているが、そこではグループの若手作家たちに影響を与えた作家たちとして、セザンヌ、ピカソ、ブラック、マコフスキ、ヴァリシェフスキ、キリコ、アルプ、ミロ、クレー、モンドリアン、マレーヴィチらの名前が列挙され、独立地下劇場の活動がかつて支えた画家たちの造形的想像力について言及している²¹。実際のところ、グループのメンバーたちの関心は多様で、表現方法も多彩であったことから、展覧会はグループ全体の統一された様式を示すものではなかったが、同時代の実験的な表現を各自が試み、カントルもまた模索を続けていた。1946年6月から7月にかけて、クラクフの芸術宮殿にて「フランス現代絵画素描展」が開催され、パリで活躍する同時代のフランスの画家たちによる抽象表現に、カントルは大いに触発され、夏の間に精力的に制作を続ける。²² その3か月後、1946年10月にクラクフの美術宮殿にて開催された「若手造形作家グループ展」では、カントルほか、ブジョジョフスキ、マリア・ヤレマ、ミクルスキ、ノヴォシエルスキらが出品しており、カントルによれば「初めての直接のフランス現代絵画との接触を受け、その影響が表れた」。²³ 当時、カントルはスターリ劇場にて、アンジェイ・プロナシュコやカール・フリッチュと共に舞台美術の仕事に携わっており、特にプロナシュコは急進的な構成主義者として大きな影響力を持った。

1947年1月から7月にかけて、カントルは奨学金を得て約6か月の間、パリに滞在する機会を得た。彼にとって初めての経験であり、多大な刺激を受け、同時代的な動きを大いに吸収する。この時期のパリではシュルレア

リズムが復活し、市内の各所画廊にて関連展覧会が開かれていた。カントルはこうした画廊や美術館で同時代的な美術の動向に触れたほか、劇場、博物館、科学博物館や古書店などに出向いた。帰国後、クラクフにて記した文章では「傘」について言及されており、傘の持つ素晴らしさ、驚きの要素、傘の骨の持つ興味深い構造、折りたたまれ、再び開かれる印象的な構成は、自身が関心を持つ空間の性質に似ており、それを「傘的空間」と呼びたいと書き記し、後にカントルの作品において何度も繰り返し登場する、傘（もしくは傘の骨）という重要なモチーフへの注目が語られている。²⁴ また同時期のドローイングでも、傘と三角錐を模したと思われる形態が出現している。²⁵ カントルはこの1947年のパリ滞在によって、作家としての自身の在り方に大きな影響を受け、アンフォルメルやアンバラージュ制作を開始するきっかけとなったことがうかがえる。

フランスからの帰国後、1947年10月よりカントルはクラクフ美術アカデミーで教えはじめた。1948年3月にはクラクフの作家クラブにて「第三回若手造形作家グループ展が」開催される。1948年12月に、クラクフの芸術宮殿にて「第一回現代美術展」を開催。ミエチスワフ・ボレンプスキ（1921-2012）が企画し、カントルも運営に携わって展示デザインを手掛けており、クラクフほか、ワルシャワ、ウッチ、ルブリン、ポズナニの37名の作家の作品120点余りを展示する大規模な試みであった。この展覧会は、当時の政府の文化政策への圧力に対抗して企画され、戦後初めて、ポーランドの幅広い現代美術の動向が紹介された。本展の準備を通じて、戦前に活躍していた作家たちと若手作家たちの交流が復活し、様々な異なる作風の作家たちが共に集まり、戦後の新しい社会に対応する新たな表現を獲得するための模索と、その一定の成果とが示される。しかし1949年初頭、スターリン主義のもとでポーランド政府当局からの指示により、この展覧会は会期満了を待たずに終了させられてしまう。同年2月に文化芸術省主催の造形芸術シンポジウムにカントルも出席するも、6月には社会主義リアリズムが公式に文化政策の柱として発表され、ポーランドの美術は政府によりある方向を義務付けられた。1950年にカントルはクラクフ美術アカデミーの職を解任され、以後、カントルは政府の強硬な文化政策、社会主義リアリズム強制への抗議の意味も込めて1954年までは公の場での作品発表からは遠ざかる。しかし一方で、1950年暮れにはクラクフ国立劇場での舞台デザイナーとして採用され、1951年から1963年までは、クラクフのスターリ劇場にて舞台デザインの仕事に従事し、数多くの舞台美術を手掛けた²⁶。この時期、カントルは（展示はしなかったが）多くの平面作品を制作し、当時関心を持って取り組んでいた構成

主義やアンフォルメルなど抽象的表現を実験的に取り入れており、多くの舞台美術と関わる中で、それと並行して自身の実験的作風を確立してゆく重要な胎動期と位置付けられるだろう。作家や評論家たちとのネットワークの形成にもつとめた。カントルはブジョジョフスキ、ヤレマ、マジヤルスカ、ミクルスキ、ノヴォシェルスキ、ローゼンシュタイン、スカルジンスキ、ステルンら、かつての若手視覚芸術作家グループ GMP と、芸術家クラブ KP のメンバーと共に、1955 年秋にクラクフ芸術家の家に展覧会を開催したが、これはポーランドにおける「雪解け」の印とも受け取れる。また同年、実験的演劇集団クリコ 2 を設立。1957 年には、上記 9 名を中心に、他にも多くの作家たちが集まって、戦前のクラクフ・グループを引き継ぐ「第二クラクフ・グループ」が設立され、約 5 年間の凍結を経て、現代的な動きが再稼働し、第二次世界大戦後のポーランド前衛芸術シーンを担う重要な運動基盤が次々と形成された。その過程で、カントルが美術作品制作と演劇活動とを同時に並行して推し進め、新たな独自の道を切り開いていったことはとりわけ興味深く、特筆すべきである。演劇と美術のみならず、多方面にまたがる活躍を繰り広げた作家として、先述のようにポーランドでは S. ヴィスピヤンスキや、S.I. ヴィトキエヴィチ、あるいはユゼフ・シャイナ (Józef Szajna 1922-2008) など枚挙にいとまなく、その意味ではポーランド芸術の特徴の一つと言えるかもしれないが、カントルの場合、この傾向は際立っており、場面に応じて立場を使い分けるのではなく、両者は分かちがたく、その創造行為の根本を形作る。自身も述べているように、決して彼は「描く演出家」でも「演出する美術家」でもなく、ジャンルの垣根を超え、両者を包括する一つの創造的活動として考えていた²⁷。カントルは社会主義リアリズムの教義の強制に強く抗議するだけでなく、従来の制度的な演劇概念や芸術概念からも決別を目指した。創造的革新を推進し、演劇においてはレパートリーの原理や、シーズンごとに計画的に初演を行うこと、組織の形成などの、一般的な劇場の形式に反対し、芸術的な理由以外の演劇公演に反対の立場をとった。自由な演劇、制度的な組織のない劇場を目指したのである。

クリコ 2 劇場の初演は、1956 年のヴィトカツィ作、カントル監督、ヤレマ衣装の《烏賊》と、カジミェシュ・ミクルスキのパントマイム《井戸、つまり思考の深み》の二作であった。1958 年 5 月には、クシシュトフォリ画廊が地下にオープンし、6 月に第一回第二クラクフ・グループ展開催。クシシュトフォリ画廊は第二クラクフ・グループの展示活動の拠点になったほか、クリコ 2 の演劇活動も同画廊にて行われ、重厚なレンガの壁で囲まれた、カフェやギャラリーの併設された総合的空間として長く創

造活動を支えた。カントルのこうした活発な美術と演劇にわたる活躍が同時代に与えた影響は大きく、1960 年の「プロジェクト」誌に掲載された「ポーランド舞台芸術 50 年」においても、カントルが自身の造形芸術における実験的、革新的手法によって舞台美術のあり方を大きく変えたと位置づけられている²⁸。

3. アンフォルメル演劇、ゼロ演劇、ハプニングとクリコタージュ

カントルが美術と演劇との融合をさらに推し進めたのは、1960 年代初頭、スタニスワフ・イグナツィ・ヴィトキエヴィチ作『小さなお屋敷で』（初演 1961 年 1 月 14 日クシシュトフォリ画廊、クラクフ）においてであった。カントルはこれを「アンフォルメル演劇」と呼び、絵画作品でカントルが実践していたアンフォルメル形式を演劇においても実現してゆく（図 3）。



図 3 《小さなお屋敷で》クリコ 2, 1961 撮影者不明 クリコテカ提供

俳優たちは事物と同列に扱われて個性を失い、舞台衣装は引き裂かれた。カントルにとって、いかに旧来の慣習的な芸術概念を払拭しつつ、現実と関わるかは大きな課題であった。ここからさらに「最下層の現実」を取り入れ、アンバラージュ作品の発表を始める時期と『狂人と尼僧』（初演 1963 年 6 月 8 日クシシュトフォリ画廊）（図 4、5）にて「ゼロ演劇宣言」を行った時期とが重なる。

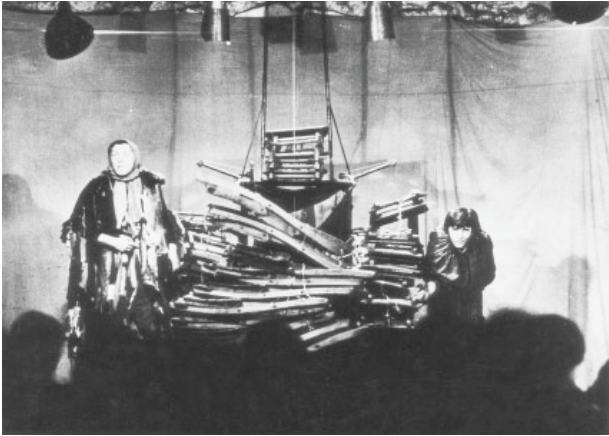


図4 《狂人と尼僧》クリコ2, 1963, 撮影者不明 クリコテカ提供



図5 《狂人と尼僧》クリコ2, 1963, 撮影者不明 クリコテカ提供

カントルは「ゼロ地点」に立ち戻ってリアリティを取り戻そうとし、1963年11月30日から12月16日にかけてクシシュトフォリ画廊にて「大衆展」を開催。いわゆる「芸術作品」「芸術的行為」という概念からかけ離れる物たちを会場に混在させ、がらくた、取るに足らない周辺のもの、恥ずべきもの、素描や書類、手紙、写真、新聞、カレンダー、自身の過去の残骸を、いかなるヒエラルキーもなく選択することもせずに展示した（総計937点にのぼるという）²⁹。本展覧会の与えたインパクトは大きく、同時代の芸術家たちに広く注目され、話題となっただけでなく、その後も繰り返し参照されており、作品の在り方や展覧会概念を大きく変える先駆けと捉えることができるだろう。カントル自身にとっても、本展覧会で大きなキーワードとなった「最下層の現実」「ゼロ」「幻滅」はその後の幅広い彼の活動における原点となり、以後、彼のハプニングや舞台の中でも繰り返し出現するようになる。それまでのアンフォルメル手法から逸脱変容し、「物そのもの」に注目し、様々なアンバラージュ作品を手掛けてゆく。

1965年にフォード財団の招聘によってカントルは妻と共に約半年間アメリカに滞在し、ニューヨークを拠点と

しながら、カリフォルニアやロサンゼルス、サンタモニカ、シカゴ、バッファローなどにも出かけ、同時代の作家たちと出会い、新たな動きに触れた。1965年12月10日、ワルシャワの美術愛好協会のカフェにてカントルの最初のハプニングが行われた。カントルとフォクサル画廊を運営する作家や批評家たち³⁰によって準備され、食事、髭剃り、石炭運び、座ることなど14の日常生活の行為が約1時間にわたって行われた。カントルが演劇において取り入れた、現実を取り入れる手法「クリコタージュ」との継続が示唆され、このハプニングも同じく「クリコタージュ」と呼ばれた。この形式はまさに、プロの作家や芸術という概念からの離脱をもたらす、様々な形式の統合というよりもそれらの「崩壊」に基づいて構築され実施された³¹。同年12月18日には、クラクフの美術史家協会にて第二回目のハプニング「分割線」（「クリコタージュ」の変形版）が45分間行われ、クラクフの美術史家や作家たちが参加した。

1967年1月21日、ワルシャワにてハプニング「手紙」を行う。8人の本物の郵便配達人が、長さ14メートル、高さ2メートルの手紙を持って、オルディナツカ通りの郵便局からフォクサル画廊まで運んだ。4人が定期的に画廊で待ち受ける観客たちに手紙の行進状況を伝えたが、画廊に到着した後、手紙を破壊してしまった。開始から終了まで1時間半であった。もしこの時に、プラカードを掲げて町を行進すれば当局からの介入もしくは妨害を受けた可能性があるが、たとえサイズが巨大であっても郵便配達人が手紙を配達するという日常的行為として偽装した点は秀逸であり、また雪景色のワルシャワの通りを、制服をまとい行進する郵便配達人たちの姿はパレードもしくは儀式のようにも思われ、厳粛さと超現実的なおかしみとを誘う。この日常における非日常性は、フォクサル画廊で待ち受ける観客（フォクサル画廊とゆかりの深い作家や批評家ら、あるいは友人知人たち）だけでなく、むしろ通りでこのハプニングをたまたま目撃したワルシャワの人々にとっても衝撃的な事件となったのではないだろうか。ここで「最下層の現実」は、つかの間存在して失われた封書という物質そのものではなく、出来事へと移行している。手紙に何が書かれていたかは、到着後に破壊されてしまったため不明ながら、封書という形式の持つメッセージ性や伝達機能と合わせ、本ハプニングもまた、この後展開してゆくカントルの舞台活動と密接に関係している。

1967年4月4日、クシシュトフォリ画廊にて1日のみ、カントルのサンパウロ・ビエンナーレ出品予定作品が展示された。数時間のみの展示であったが、多くの観客が詰めかけ³²、当時のカントルの活動に対する注目度や関心の高さが伺える。同年4月28日には、クシシュトフォ

リ画廊にて、クリコ2による S.I. ヴィトキエヴィチ作『水鶏』の初演が行われた。これはカントルによって「ハプニング演劇」あるいは「イベント演劇」と呼ばれ、カントルが実践してきたハプニングの手法が取り入れられた。

スーツケースを持ったり、リュックを背負ったりし、帽子とぼろごろのコートを羽織った旅人風の俳優たちが舞台をうろつき、混沌と騒音の中で、優雅にふるまう本物の給仕たちとの落差がおかしみや物悲しさ、なつかしさと哀愁を誘う舞台となった（図6、7）。

1967年5月9日から11日にかけては、ワルシャワのフォクサル画廊でカントルの個展「アンバラージュ」が開催され、1965年から67年にかけて制作されたカントルのアンバラージュ作品が展示された。1967年8月23日に



図6 《水鶏》クリコ2, 1967, 撮影者不明 クリコテカ提供



図7 《水鶏》クリコ2, 1967, 撮影者不明 クリコテカ提供

は、「海のパノラマ的ハプニング」を実施。オシェキで開催された第5回コシャリン野外展³³の枠で、オシェキ近くのワジにて、「海のコンサート」「メドゥーサの筏」「エロチックなバブヤージュ」「砂の上の農耕文化」という4部構成で行われ、全体で約2時間続いた。「海のコンサート」では、作家のエドヴァルト・クラシンスキ（Edward Krasinski 1925-2004）が黒いフロックコートを着て、半分海に浸かりそうになりながら、波に向かって指揮棒を振り、「メドゥーサの筏」はテオドル・ジュリコーの《メドゥーサ号の筏》の劇的なポーズからヒントを得てシーンが再構築された。カントルは黒い帽子と縞模様のガウンを羽織って砂の上を歩き回り、メガホンで指示を与えた。参加者は招待されたゲストや友人の作家たちや、一般の観光客からも選ばれた。「エロチックなバブヤージュ」では、女性の身体は動く物質として扱われ、砂にトマトソースとオイルを混ぜた中で転げまわった。「砂の上の農耕文化」では、注意深く砂の中に等間隔で新聞を植えた。最後に船から海へ、フォクサル画廊で保管するはずの記録を入れた箱が投げ落とされた。観客と参加者合わせて1600人ほどにのぼった³⁴。本ハプニングも、観光客も含む多くの人々に目撃され、その衝撃的な光景は日常性に突如侵入する裂け目として強く記憶され、また以後も語り継がれて多大な影響を及ぼすこととなる。

1967年9月から翌年1月にかけて開催された第9回サンパウロ・ビエンナーレで、カントルの「アンバラージュ」展出品作品が展示され、同作品が第二位を獲得、また同年10月1日から2年間、クラクフ美術アカデミー絵画科の教授に就任する。

1968年3月8日、抑圧的なゴムウカ政権に反対する学生たちのデモが発端となった、いわゆる「3月事件」³⁵が始まる。同日、カントルはニュルンベルクへ赴き、3月29日から4月3日にかけて「コラージュの原理」シンポジウムに参加し「コラージュからアッサンブラージュへ」展（4月4日－5月12日、ニュルンベルク近代美術インスティテュート）に出品。3月28日から5月半ばにかけて、カントルの絵画やハプニングを撮影するドキュメンタリー映像「カントルはそこにいる」撮影が始まった。カントルはこの撮影のためにいくつかのシーンを準備、ハプニング「巨大なアンバラージュ」「サイとの会話」「レンブラントの解剖学講義」を実施。大きな車に、家具や、巨大なアンバラージュ、例えば聖ピョトルの4mの腕やクレオパトラの3mの鼻などを乗せて通りを走り抜け、動物園ではサイと会話、ビストロでは荷物を担いだ後ろ姿の人物がカントルと会話し、答えのない問を繰り返しており、大きな部屋ではレンブラントの解剖学講義にちなんで服のポケットから中身を出して調べ続け、トイレトペーパーで覆われた人物（マリア）が広

場の中央に立つ、など、ニュルンベルクの日常空間へ現実的でありながら非現実のシーンを挿入し、撮影を続けた³⁶。「レンブラントの解剖学講義」は、「パノラマ的海のハプニング」などと同様に、歴史的に著名な絵画作品を引用しつつ、横たわる人物の服をカントル自身が「解剖」してゆく。ポケットからは、ハンカチや写真、ペン、帽子、歯ブラシなどの日用品、「最下層の現実」とカントルが名づけるものたちが次々と取り出されて中が空になる。ポケットから取り出されたのは、「本物の、歪められない、個人的な、忘れられた、恥ずかしく、くしゃくしゃの」記憶の断片である。³⁷ このような、衣服のポケットから取り出された日用品、「記憶の断片」は、1960年のクシシュトフォリ画廊で開催された「大衆展」での展示内容とも重なってくる。またカントルの舞台にしばしば登場する、見捨てられたものたち、最下層の現実とも呼応している。すなわち、すでに述べてきた通り、カントルの総合的活動において、クリコ2で行う演劇活動は、カントルが指揮をとりながら（「スコア」を書き、演奏するようにして実施する）ハプニングとも地続きであり、かつ相互に切り離せない重要なものである。

10月30日には、クシシュトフォリ画廊でカントルのハプニング「マリア・ヤレマへのオマージュ」が開催された。約40分にわたって続けられ、クラクフ美術アカデミー学生らが参加。翌年1969年1月24日には、フォクサル画廊「レンブラントの解剖学講義」が繰り返された。ハプニングは原則的にはその都度、1回限りの実施と考えられるが、本ハプニングは後にワルシャワのフォクサル画廊、パリ、オスロでも繰り返し行われている。ここからも、演目が繰り返し上演されることの多い演劇との近さを感じられ、ジャンルにこだわらずカントルが視覚芸術—身体性—演劇という連続性の中に偶然性を取り入れ、新たな表現を目指し領域を解体、再構築していったことがうかがえる。

1969年4月30日から5月12日にかけて、クリコ2はローマに赴き、国立近代美術ギャラリーで5月2日3日に開催された演劇祭に参加。これはクリコ2の初めての国際公演ツアーであり、ポーランドのグループとしても初めてのイタリアへの招待であった。この演劇祭では『水鶏』が演じられ、当時すでにヴィトカツィのテキストについて知識のある批評家からは、テキストの扱いについて議論が起きたという。³⁸ いわゆる伝統的な演劇概念を離れ、ポストドラマ演劇の開拓者と後に評価されるカントルについて、同時代の評価が二分されたことも、時代を率いるカントルの先鋭性を物語るのではないだろうか。

以後、カントルとクリコ2は国際的にも目覚ましく活動を発展させてゆくが、同年10月以降のクラクフ美術ア

カデミーでの授業継続の契約は打ち切られた（1969年9月28日の文書による）。³⁹

結論

カントルの活動について、50年代初期から60年代末に至るまでの足跡を辿りつつ、カントルの目指した表現の可能性について検討を行ってきた。こうした多岐にわたる活動がやがて70年代のカントルのマルチプル作成⁴⁰や、「不可能の演劇」⁴¹、そして「死の演劇」⁴²へとつながる。

徹底的に作品や作家性の概念を覆し、越えてゆこうとするカントルの作品は常にみずみずしく、ラディカルであり、同時にまた、あたかも埋もれていた記憶を呼び覚ますような、郷愁を誘う繰り返し、ある意味で輪廻の思想とも近いものへと昇華されていった。その作家性を準備したのは、幼年期を過ごした故郷ヴィエロポーレの街並み、カトリックとユダヤ教との共存する文化的背景であり、また高校時代にラテン語教育を基本とする高度な教育を受けたタルヌフの町であっただろう。しかしそうした土壌の中より、カントルが作家として目覚め自らの形式を確立してゆく素地には、演劇と美術との深いかかわり、それを可能にするポーランドにおける伝統とクラクフでの作家たちの交流が背景として存在していた。また若く希望に満ちた初期の時代にパリやニューヨークを訪れ、当時の新しい動きにじかに触れることができたことは、作家の模索の時期において大きな意味を持っている。

カントルが作家としてのキャリア形成の早い時期より西側諸国から招聘され、展示やハプニング実施の機会を得たことも、ポーランドの美術界演劇界にとっても大きな刺激的な事件であった。当時、共産主義政権下のポーランドの作家たちにとって、移動や情報の流通は制限されていたことから、カントルの活動を通じて同時代の動きに触れることができる貴重な得難い機会であり、そこからポーランド社会の現実と向き合う力を得た作家たちも多かったに違いない。さらにまた、そうした同時代性とともに、カントルの他に類を見ない卓越性は時代を経て今なお、衝撃を与え続けており、カントルの影響は絶大なものがある。汲んでも汲みつくせない泉である。

註

- 1 ハンス＝ティース・レーマン著『ポストドラマ演劇』向学社、2002年、p75.
- 2 Louise Lepage, Posthuman Perspectives and Postdramatic Theatre, in: *CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN / CULTURE, LANGUAGE AND REPRESENTATION*, Cultural Studies Journal of University Jaume, VOL VI, 2008, p138.

- 3 美術館の展覧会と関連して行われる事例も多いが、世界的動向を反映する形で、1990年代以降日本各地で盛んになっている大型国際展などのプログラムでも身体表現や様々な上演芸術が積極的に取り入れられており、また京都国際演劇祭、フェスティバル／トーキョー、国際舞台芸術ミーティングなどにおいても、美術家らとの共同制作が多く見られ、実験的表現を推し進めており、興味深い。
- 4 cf. Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor : teatr*, Państw. Instytut Wydawniczy, Warsaw, 1991, Krzysztof Pleśniarowicz, *The dead memory machine : Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, Cricoteka, Kraków, 1994, Ewelina Godlewska-Byliniak, *Tadeusz Kantor : sobowtór, melancholia, powtórzenie*, Wydawnictwo Homini, Kraków, 2011.
- 5 cf. Lech Stangret ; [red. Krystyna Czerni], *Tadeusz Kantor : malarski ambalaż totalnego dzieła*, Art+Edition, Kraków, 2006.
- 6 2015年11月16日 クリコテカ館長ナタリア・ザレツカ特別講義より 京都市立芸術大学第一講義室。
- 7 こうしたカントルの子ども時代の町の様子、両親や叔父たちの物語、その悲劇的な歴史は後に『こぞの雪は今いずこ』（1982）、『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』（1983）などカントルの演劇作品に登場している。
- 8 タルヌフ時代の記憶が『死の教室』（1975）の演劇に見られる。
- 9 Jozef Stangret, *Tadeusz Kantor Drawing*, cricoteka, 2015, p.51.
- 10 Ibid. p.52. 1932年12月7日タルヌフのソクウ・クラブにて初演。
- 11 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, WAF, Warszawa, 1982, p.19.
- 12 Ibid.
- 13 Stangert, op.cit., p.61.
- 14 Stangert, op.cit. p.68.
- 15 Jan Krossowicz, *Tadeusz Kantor Teatr*, PIW, Warszawa, 1991, pp.9-10.
- 16 ポーランド・ロマン主義の三大詩人の一人、ユリウシュ・スウォパツキ (Juliusz Slowacki, 1809-1949) の著した、架空のスラヴの女王バラディーナをめぐる悲劇 (1834年執筆、1839年出版)。
- 17 Tadeusz Kantor, *Pisma: metamorfozy – teksty o latach 1934-1974*, cricoteka, 2005, p.55.
- 18 *Tadeusz Kantor 1915-1995*, cricoteka, 1999.
- 19 Borowski, op.cit., p.22.
- 20 *Tadeusz Kantor 1915-1995*, op.cit.
- 21 Józef Chrobak (red.), *Tadeusz Kantor. Wędrowka*, cricoteka, 2000, pp.159-160.
- 22 Stangert, op.cit. , pp.92-93.
- 23 Borowski, op.cit., p.28.
- 24 Tadeusz Kantor, 2005, op.cit. , pp.106-107.
- 25 Stangret, op.cit. , pp.108,118.
- 26 T.Kantor, *Wędrowka*, p.48.
- 27 T.Kantor, *Metamorfozy*, p.172.
- 28 Zenobiusz Strzelecki, "Pol wieku polskiej scenografii", *project*, No.4 (21), 1960, pp.20,21 図版ではカントルの1958年の舞台衣装図や1957年の舞台「アンティゴネー」が紹介されている。
- 29 Borowski, op.cit., p.66.
- 30 参加者名 ; Hanna Ptaszkowska, Maria Stangret, Agnieszka Żółkiewska, Erna Rosenstein, Tadeusz Kantor, Edward Krasieński, Alfred Lenica, Zbigniew Gostomski, Wiesław Borowski, Mariusz Tchorek, Krystyn Jarnuszkiewicz.
- 31 Borowski, ibid., p.85.
- 32 18時からのオープンで、観客は500人にも上ったという。
Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964-1968, Cricoteka, Krakow, 2008, p.98.
- 33 1963年から1981年にかけて野外展継続。
- 34 *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964-1968*, pp.107-112 http://www.iswinoujscie.pl/drukuj/52886/http://www.journal.doc.art.pl/pdf18/Art_and_Documentation_18_section1_anex_ptaszkowska.pdf 最終アクセス 2019年9月30日。
- 35 1968年3月8日、ワルシャワ大学で緊急集会が開かれ、不当に逮捕され、それを理由に放校処分となった2人の学生の処分撤回を訴える演説（ポーランドを代表する芸術家、アダム・ミツキエヴィチの「祖霊際」上演禁止に反対するデモ行進が行われ、そのことで西側報道陣より取材を受けた、というのが逮捕の理由であった）がなされるが、民間の警察協力義勇隊が投入されたことから、大学の自治が侵害されたと更に抗議の声が広がり、多くの逮捕者が出た。
- 36 Jozef Chrobak, Justina Michalik (ed.), *Tadeusz Kantor i Artiści Teatru Cricot 2* cricoteka, Kraków, p.21.
- 37 Leaflet, Galeria Foksal, 04, 1969.
- 38 Chrobak, Michalik (ed.), op.cit., pp.39-40. 舞台で兵士を演じたイエジ・ベレシの回想によれば、カントル自身は、会場の観客の少なさに動揺し、俳優たちに自由に演じるようにと伝えて立ち去ってしまい、残された彼らはカントル抜きで演じはじめ、観客に向けて銃を撃ち始めると観客は立ち上がりそうになるが、その時にカントルが戻ってその状況を面白がり、以後はとてもうまくいった、とのこと。 Ibid.p.39.
- 39 Ibid.p.45.
- 40 1970年2月21日、カントルはワルシャワのフォクサル画廊にて「マルチパートI」を開催、白い傘を縫い付けたカンバス40枚を展示し、観客に販売。購入客は、何らかの介入を一年間行った後再び持ち寄るという契約を結び、共同制作者となる。1年後の1971年2月20日フォクサル画廊にて「タデウシュ・カントルのマルチパートの最終段階」が行われた。
- 41 1973年5月4日ヴィトカツィ原作に基づく「美男美女と醜男醜女」初演、クシシュトフォリ画廊。原則として上演はクロークルームで行われ、部屋に入れない観客は中で起こっていることを見ることができない。そもそも観客は同時に起きる様々な膨大な要素を全て把握することはできず、したがって演劇全体の意味も解釈できないと考えられた。
- 42 1975年11月15日「死の教室」初演 クシシュトフォリ画廊。

*本研究は令和元年度科学研究費（基盤研究（C）15K02116）ならびに ICC Thesaurus Poloniae Research Fellowship 2019 の助成を受けたものである。