

ローラン・プティ 《若者と死》

— 「生」の象徴としての「若者」 —

深 澤 南土実*

Roland Petit's *Le jeune homme et la mort* (1946)

—Representation of 'real' young man

FUKASAWA Natsumi

abstract

The purpose of this paper is to clarify and reveal the significance of Roland Petit's *Le jeune homme et la mort* (1946) through the analysis of its original scenario, choreographies and interpretations and some critical essays. Above all, representations of five male dancers are analyzed.

This work is the most famous work by Les Ballets des Champs-Élysées, and it was considered the most outstanding 'event' at that time. Therefore, it was called 'new ballet' in the post-war French dance. Although Jean Cocteau's original story is not so particular, in this work, dancers were required to provide not only their own interpretation and technique, but also their own sense and even their ability of expression. Especially, the representation of 'suffering' or 'emotion' of 'Le jeune homme' heavily depends on the capability of male dancer. And, a chair, a table and also the narrow floor give unique effect. In conclusion, the essence of this work lies in : 'real' young man appears in ballet theater.

Keywords : *Le jeune homme et la mort*, Roland Petit, Jean Cocteau, Les Ballets des Champs-Élysées, Modern Ballet

はじめに

第2次世界大戦終了直後におけるローラン・プティ振付《若者と死》*Le jeune homme et la mort* (1946) の上演は、フランスの芸術界でも傑出した「事件」、「伝説のクリエーション」と言われ¹、当時の最も革新的な作品となった。この作品は前年初演のやはりプティ振付の《旅芸人》とともに、ヨーロッパのモダンバレエの始まりを告げた²。20分にも満たないこの作品は、時を経ても初演時のような衝撃を与え、「重要な現代フランス・バレエ」、「傑作」として再演され続けている³。

本稿の目的は、《若者と死》について、コクトーの脚本はプティの振付でどのようにダンスに反映ないし表象されたのか、この作品が初演から現在までプティあるいはダンサーにどのように解釈されて踊られてきたのか、さらには作品全体がどのように批評・評価されてきたのかのそれぞれを映像・文献資料を通して究明し、作品の意味するものを探究することである。

キーワード：若者と死、ローラン・プティ、ジャン・コクトー、シャンゼリゼ・バレエ団、モダンバレエ

*平成22年度生 比較社会文化学専攻

1. ジャン・コクトーの脚本とプティの振付

1.1 創作の経緯

1945年10月、ボリス・コフノが芸術監督、プティがメートル・ド・バレエと振付家兼ダンサーとなり、シャンゼリゼ・バレエ団が設立された。プティにとって最初のバレエ団である同バレエ団において、コフノは、バレエ・リュスやその後続くバレエ団に関与した芸術家、例えばピカソやコクトー、ベラルール、プレヴェールなどの一流の芸術家達に台本や音楽、衣裳や装置のデザインを依頼した。オペラ座出身の若く勢いのあるダンサー達の新たな発想が結集した同バレエ団の公演は、新鮮でシックな味わいを観客に与えた。コフノ主導のシャンゼリゼ・バレエ団においては、プティの情熱や振付の独創性が認められた。しかし、プティは同バレエ団にも満たされないものを感じ⁴、1948年に同バレエ団を去り、自身のバレエ団を結成する。とは言え、プティ自身が一流の芸術家、とくにコフノの経験や造詣の深さと鑑識眼を学び、かつ自身が恵まれた境遇にあったのはこの同バレエ団においてであったと言える。

《若者と死》の創作の発端は、1911年にフォーキンがニジンスキーと《薔薇の精》を創作したように、コフノとプティとコクトーが、1946年当時のバレエ・スター、ジャン・バビレと新しい現代の《薔薇の精》を創作しようとしたことにあった。コクトーはバビレにニジンスキーの「活気」を感じていた⁵。

この作品の特殊な点は、音楽が稽古時と本番では異なるという「偶然的な同時進行性の神秘」の実験をコクトーが行い、本番ではバッハの曲を使用したことである⁶。本番では別の曲で踊るというダンスの創作方法はプティの振付作品では例外であったし、また荘厳なバッハの曲を使用することは当時のバレエ作品ではあまりないことだった。踊りのステップやタイミングは曲との繋がりを必ずしも持たず、即興的要素を含んでいた。後世のダンサーは稽古時から曲に合わせたが、それでもダンサーのタイミングやセンスで踊る部分も多い⁷。コクトーは、《若者と死》はバレエではなく無言劇と断定していた⁸。さらにバビレは「全ての身振りが感情と結びついていた。これは振付けではない。全ての身振りに必然性がある⁹」と語っていた。以上からわかるように、《若者と死》は、脚本、振付、ダンサーの演技において新たなダンスの表象形態を創作しようとの想いや試みの一つの結晶であった。

1.2 脚本と映像の検討

コクトーはエッセイ「ある無言劇について」で《若者と死》のあらすじなどを記し、作品を4局面に分けている。第1局面では屋根裏部屋にいる若者の部屋に女性がやってくる。第2局面は二人の踊りと女性が部屋を出て行くところまで。第3局面は残された若者が首を吊るに至るまでの踊り。第4局面で舞台装置が変わり、死神と化した女性が現れ、若者を連れて行く。

以下の本節と次節では、コクトーの脚本とプティの振付、また各々のダンサーの技や振付に着目し、それらを残された映像で比較、検討する。《若者と死》は、初演から今日に至るまでの約65年、ほぼ20年間隔で秀逸な5人の男性ダンサーによって踊られた。5人のダンサーは、初演のジャン・バビレ(1923～)、ルドルフ・ヌレエフ(1938-1993)、ミハイル・バリシニコフ(1948～)、ニコラ・ル・リッシュ(1972～)、熊川哲也(1972～)である。5人は古今ともにバレエ界の時の最高のダンサーであるばかりでなく、プティ自身の意図でプティによって彼らのために《若者と死》が再構成され、それが映像として残されたため、それぞれのダンサーによって表象された《若者と死》の考察が可能である。

本研究で利用した各ダンサーの映像資料は以下の通りである(括弧内は女性ダンサー)。

1. ジャン・バビレ 記録映像の一部を含む二つの映像(初演のナタリー・フィリップール、クレール・ソンパール(1960)):
Patrick Bensard, *Le Mystère Babilée* (Paris, 2000).
2. ルドルフ・ヌレエフ スタジオ撮影(1966)(ジジ・ジャンメール): *Zizi JEANMAIRE Dances Roland PETIT* (2008).
3. ミハイル・バリシニコフ プティが映画「ホワイトナイツ」(1985)のために再構成した短縮版-約7分半(フロランス・フォー
ル): ホワイトナイツ (2005)

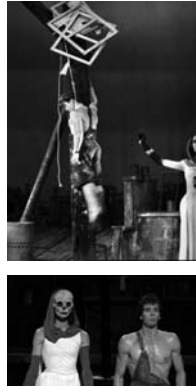
4. ニコラ・ル・リッシュ パリ・オペラ座での実際の劇場での記録映像 (2005) (マリー・アニエス・ジロ) : パリ・オペラ座バレエ : カルメン / 若者と死 (2006)
5. 熊川哲也 スタジオ撮影の映像 (2006) (ダーシー・バッセル) : 熊川哲也《若者と死》(2007)

以上の5点の中で、作品の全編が市販されている映像はヌレエフとル・リッシュと熊川の3点である。ル・リッシュと熊川の映像は1年間隔でしかないが、やはり振付には差異が見られる点や、ダンサーによって解釈が異なる点が興味深いために使用した。パリシニコフの映像は短縮版であるが、重要な要素を含んでおり比較対象とすることが可能であった。また映像技術により見え方が変化する点に関しては、近年、筆者が鑑賞した舞台上演と照合して、可能な限りそれを補った。

表1は、脚本から抜き出した文章と映像の一部のショット写真である。脚本の文章の下線は、5点の映像を比較して、相違の見られる箇所である。備考欄には、表2のシーン番号、特徴などを付記した。

表1

局面	ジャン・コクトーの脚本	映像シーン	備考
	幕が上がると、若い画家がベッドに仰向けに横たわって、壁に片足を凭せかけている。彼の頭と片方の腕は赤い毛布の上。彼は煙草を喫っている。シャツは着ていないし、靴下も履いていない。ただ腕時計、古靴、それから所謂ポイラー・マンの青服とされているマリーン・ブルーのつなぎの労働服を着ている。その服は色とりどりの汚れでまるでアルルカンの衣裳のように見える。		初演から現代まで変化のない、コクトーの示したポーズと雰囲気。ベッド、煙草
第1	若い画家の苦悩、無気力で意気沮喪した状態が表現される。彼は時計を見たり、あちこちを歩き回ったり、梁にくくりつけられた紐の下に何度も立ち停ってみたり、時計が時間を刻む音をためらうように聴いてみたり、静まりかえった階段の方に聴き耳を立ててみたりする。パントマイムが昂揚して舞踊になってゆく(モティーフの1つには、腕時計に見入る男が軽快に円を描く素晴らしい動作がある)。扉が開く。エレガントでしかも活発そうな褐色の髪の娘が、黒い手袋をはめ、きわめて短い薄黄色(グラディヴァ風の黄色)の小さなドレスを身につけ、帽子を被らずに入ってくる。入ってきた扉を閉じると、彼女は不機嫌そうに爪先立ちで床を踏み鳴らす。若い男は娘に飛びかかるが、彼女はそれを押しやり、大腿に部屋を横切る。彼はその後についてゆく。彼女は椅子をいくつか押し倒す。		表2①②③④⑤ バレエのステップと日常的動作の組み合わせ。 机、椅子
第2	2人の踊りの場面。若い娘は彼を侮辱し、邪慳にし、肩をすくめ、それから彼を足蹴にする。場面は次第に昂揚して、踊りとなる。2人の身体が絡み合い、やがて振りほどかれ、煙草は、棄てられ踏みつけられる。娘はその哀れな男を踵で3度足蹴にする。男は憐れな姿でうずくまるがやがて身体を痙攣させながら、煙が重たく立ち昇るように極端にゆっくりと、つまり怒りに歪んだ稲妻のように起き上がり爪先立ちになると、ピルエットをする。 主人公たちは部屋の左端まで移動すると、そこで若者は腕を伸ばして紐を指し示す。すると娘は彼に媚びるような態度を取り、彼を腰掛けの所まで連れてゆき、馬乗り座らせる。それから自分は迫持の下の椅子に乗り、例の輪差をしっかりと補強すると、若者のところに戻り彼の頭をその絞首台に向けてやる。若い男は反抗し、激怒して娘を追いまわす。若者は娘の髪をつかむが、結局逃げられてしまう。ドアが音をたてて閉じる。	 	表2⑥⑦⑧ 頭や脚を小刻みに動かして繰り返す振付。 高い身体的表現能力を生かした力強い超絶技巧の連続。 椅子、机、煙草
第3	若者が扉にびたりと身を寄せている。やがて彼は踊り始め、頂点に達する。彼は椅子をつつまた一つと空中で振り回して壁に叩きつける。それからテーブルを絞首台の所まで引いて行こうとし、よろめき、倒れ、起き上がり、背中ですそのテーブルを裏返してしまう。苦悩のあまり彼は両手を心臓に当てている。苦悩のあまり、彼は叫び声をあげる。それは眼に見えても、耳には聴こえてこない。苦悩はそのまま彼には拷問のような苦痛となる。彼は例の輪差をじっと見つめ、伸び上がって、自分の首をそれにくぐらせる。	 	表2⑨⑩⑪ ジャンプやターン、フォールが多い。 椅子、机

第4	<p>部屋はどこかへ行ってしまい、もとのままなのは、三角形をした床の部分と家具類、絞首台の残骸、吊り下がっている男とランプだけだ。夜空が覆いかぶさり、煙突や屋根窓、ネオン広告、軒庇、屋根などが波のうねりのように取り巻いている。遠くにはシトロエンの文字が順にエッフェル塔に光って見えている。</p> <p>屋根づたいに死の女神がやって来る。舞踊会用のドレスに身を包んだ色白の若い女性で、厚底の履き物を履いている。赤い頭巾が、骸骨の仮面をつけた彼女の小さな頭を包んでいる。彼女は長い赤い手袋をはめ、腕環とダイヤモンドの首飾りを身に着けている。チュールの引裾が、彼女に従って舞台上に滑り込んでくる。差し伸べる彼女の右手が空中を指し示す。彼女はやがてフット・ライトの方に進み、向きを変え、舞台を横切って、部屋の右端に立ち停まり、指を弾く。例の若い男は首をゆっくりと輪差から外すと、梁をつたって床の上に降りてくる。死の女神は骸骨の仮面と頭巾を脱ぐ。それはあの黄色のドレスの若い娘。彼女はじっと動かずにいる若者に仮面を被せる。彼は彼女の周囲を巡り、数歩進んで止まる。すると女神が両腕をさし伸ばす。この所作は、骸骨の仮面の彼を押しやるように見える。こうして2人の踊り手の葬列が屋根づたいにしずしずと進んでゆく。</p>		<p>表2 ⑫⑬</p> <p>初演からコクトーの描写に忠実な舞台装置、「死」の衣装や振付</p>
----	--	---	---

以上のように映像で確認すると、現在までほぼ脚本通りであることが確認できる。もちろん、このコクトーの脚本は初演の直後に書かれたものであるため、コクトーが当初創案した内容よりも振付に関して描写を増やしていることを考慮しなければならない。そのためであろうが、初演のバビレは特に脚本通りであるが、その後に変化した箇所が4点ある(表1 下線部)。コクトーは、ストーリーの大筋を指定しており、時にはダンサーの動きや振付に関しても記しているが、プティが振付を変化させてきたことが認められる。

2. 5人のダンサーによる「若者」

表2は、前節の5人のダンサーの映像資料から《若者と死》の特徴的な振付であると考えられる13シーンを選び出し、そのショット写真を並列し、番号を付記したものである。コクトーの脚本と照らし合わせると、この13シーンはコクトーの意図を体現していることが明確であり、かつ5つの映像にはほぼ必ず登場する象徴的な振付であると考えられるシーンである。

例えば、シーン①は、コクトーが第1局面で「時計が時間を刻む音をためらうように聴いてみたり」としている振付の一部である。シーン⑧は第2局面の「娘はその哀れな男を踵で3度足蹴にする」の振付であり、またシーン⑨は第3局面の「彼は椅子を一つまた一つと空中で振り回して壁に叩きつける」のその通りの振付である。

斜線部分は、バビレの映像の場合には、閲覧したが入手不可能な映像シーンである。その他の場合には該当するシーンがなかったか、あるいはシーンの順番の違いによる空白を示す。

5人のダンサーの振付の比較をした表2の①、⑥、⑧～⑬の各シーンは、多少変化していても、ほぼ初演のままであることが明らかとなった。

表1と表2の①～⑬の各シーンを比較検討すると、以下のようになる。①はコクトーの脚本の再現であり、《若者と死》に特徴的なバレエのステップと日常的な動作の組み合わせの一例である。②の振付はル・リッシュと熊川のみである。このシーンはバビレの⑪とバリシニコフの⑫の振りに類似しており、それらの発展型と言えるだろう。この点は、後述する⑤と関連している。④では若者にとって椅子というものが後に登場する女性のように、性的対象のように振る舞われる。⑤は年代とともに異なるが、いずれも男性の優れた身体能力の高さを示す振付である。バビレの場合も、女性が去った後に机の上で逆立ちをしないが、⑪のような片足を上げるポーズをする。このポーズを発展させたのが後年の⑤のル・リッシュらのポーズであろう。続く⑥⑦⑧は、5人のダンサーに共通の振付であり、初演から変更されていないシーンで、いずれもコクトーの脚本の通りである。⑧の冷酷な女性が無残にも足で若者の顔を蹴るという行為は、サディスティックな残酷さゆえに強い印象を与え、《若者と死》の象徴的なシーンといえる。⑨と⑩の順序は変化している。ヌレエフとル・リッシュと熊川は、女性が走り去る前にバビレとバリシニコフの⑩の机と関わる振付を行う。⑩でバリシニコフは⑤のル・リッシュらのポーズをする。⑪のバビレのポーズは、②のル・リッシュ、熊川のポーズに影響している。⑫については、バリシニコフのシーンも他の3人と同様なのだが、バリシニコフはバビレの⑪のポーズを机を引いた後に行うため、本稿ではそ

表 2

局面		ジャン・バビレ	ルドルフ・ヌレエフ	ミハイル・バリシニコフ	ニコラ・ル・リッシュ	熊川哲也
第 1	①					
	②					
	③					
	④					
	⑤					
第 2	⑥					
	⑦					
	⑧					
第 3	⑨					
	⑩					
	⑪					
第 4	⑫					
	⑬					

れを⑫に挿入した。⑬については、ダンサーの立ち位置が入れ替わっている他は、5人ともほぼ同様である。

以上のように比較すると、この作品はコクトーの考案した筋書き通りに進行はするが、少なからず変更されてきたことがわかる。プティが話すようにダンサーの個性や技術、特徴に合わせて振付を変化させたシーンもあるが¹⁰、全く変わっていないシーンや振付が発展したシーン、順番が前後したシーンもある。特にヌレエフの場合には、首を括るが、部屋はそのままの状態が終わるし(⑫)、また女性役の衣装が、一般的に不吉な色とされている黄色のドレスではなく、黒いレオタードである。映像資料1以外のバビレの踊る3本の映像も確認すると、女性が舞台上に登場する時間が後世の作品よりも早く、二人の絡みやユニゾンも多く、それ故にコクトーの「無言劇」という言葉が示すように、男女の会話のやりとりが聞えてくるようなシーンが多い。初演では女性はより残酷であり、若者を邪険に蹴りつけるシーンが一度ならず二度もある。バビレの踊りはコクトーの書いた脚本通りに正確にシーンを再現していた。後には、⑤のような若者のソロの踊りの見せ場が増えていったと言える。また、女性は初演の時ほど踊らず、あくまでミステリアスな存在として強調させられてきたことが明らかである。

振付の特殊な点は、高い身体能力を生かした力強い超絶技巧が多く取り入れられており、ジャンプやターン、フォール(落下)が多いことである。また、⑧の肩立ちのポーズなどの机や床を利用した数々の技は当時のバレエ作品としては珍しい振付である。若者が首を括るシーン(⑫)では、若者が実際に紐を首に掛け、両足を椅子から離す。この時には片腕の力だけで身体を支えるための腕力が必要となる。大抵のダンサーは片腕で支えるが、首だけで紐に吊られるダンサーもいる。危険かつ難解な技巧が要求されるシーンである。

また、クラシック・バレエのステップと日常的な動きの組み合わせや、頭や脚を小刻みに動かして繰り返すなどの振付も多く、緊張感のある劇的なシーンが多く見られる。

バレエ界の技術の向上とともに、プティは若者役の振りにアクロバティックで難解な技を増やし、そこに若者の内面を表現させている。しかし初演のバビレが繰り返すピルエット、また机や椅子に飛び乗るジャンプや演技は今日のダンサーよりも迫力がある。ダンサーの表現からは各々のダンサーの若者役に対する解釈の相違が見えてくる。バビレは怒り、荒れ狂う。ヌレエフは常に少々感傷的である。ル・リッシュの表現は若者の苦悩や弱さを感じさせる。だがその一方で、身体には力がみなぎる。熊川は、プライドを傷つけられた若者の心情を表現する。例えばル・リッシュは非常に高いジャンプをし、その最も高い位置から床に崩れ落ちる。これらの超絶技巧の連続と、苦悩の心理描写との対比は見る者の目を奪う。ダンサーの身体能力や表現性、または解釈により作品の見え方が多に異なる点はこの作品の最大の特徴であり、見所とも言える。すなわち、振付の変化の相違よりも、ダンサーの解釈によって作品の印象が大きく左右されるのである。

物語は室内という密室での出来事であり、使用される道具は日常的なものである。煙草、腕時計、ベッド、机、数々の椅子などが踊りとともに作品の進行に重要な役割を果たす。プティ振付作品の中で、椅子を使用したダイナミックなダンスは《若者と死》から始まった¹¹。椅子や机を使用する振付には難解な超絶技巧が多いばかりでなく、ダンサー達はそれらを振り回し、壊し、倒し、それらに上り、飛び越える。若者は女性に煙草の煙を吐き付けられる。登場人物はダンサー2人であるが、その舞台空間に存在するセット、特に煙草、椅子、机が第3、第4の、あるいは第5の登場人物としての役割を担っている。つまり、屋根裏部屋の中を飛び回るのはダンサーだけではない。若者が机を引きずって倒す姿や、椅子を大きく振り回す振付は、言葉に表すことの出来ない若者の苦悩、悲痛な叫びや焦燥感、絶望を非常に巧みに表現している。若者の感情の高まりは椅子や机の利用により相乗効果をも持って表現されていると考える。

3. 「若者」が表象するもの／作品への批評と評価

3.1 プティとダンサーにとっての「若者」、「死」が比喩するもの

元来、《若者と死》はバビレの才能に端を発する。1966年にヌレエフが踊るまで若者役をほぼ独占して何百回と踊ってきたバビレは、作品を「コクトーが私達に生命を吹き込んだもの」だから、再演する時に脚本や振付を変化させるべき作品ではないと考える。バビレ自身も「作品の重要な点は現実の男性(real man)が踊っていること」、「若者は私自身であった」と語る¹²。バビレは、映像として作品を残す意図を持たず、後世のダンサーへの指導を拒否したこともあった¹³。プティも《若者と死》におけるバビレは「素晴らしい現代性」を持ち、「他

者が真似ようとしてもとてもできない範」であると認める¹⁴。また、プティは若者役について「誰にでも踊って欲しくない。素晴らしいダンサーにだけ踊ってほしい。テクニックが必要なので難しい役」と話す。実際に「多くの場合、ダンサーはこの作品の力に負ける」ため、踊るダンサーには厳しい要求をした。さらに、プティは若者役に必要な要素として次の5点を挙げている。「男性的 (masculine) で、少しの狂気 (crazy) を持ち、真剣に恋する男であり、超絶技巧 (great technique) を有し、自然 (natural) であること」¹⁵。このことは、まさにダンサーが表象すべき若者を振付家自身が示したことで非常に興味深い。

ダンサーたちは役柄の強烈さを以下のように語る。「苦悩と孤独を体であらわす…美女のもたらす恐怖と安堵の間の鋭い緊張」(バリシニコフ)、「身体的に難しいバレエだ…強い性的関係が含まれている」(ル・リッシュ)¹⁶。熊川は「踊るという言葉は似合わない作品」、「演じていて作品に没頭してしまう余り、若者が自分自身になってしまう、錯覚、現実」¹⁷と語り、作品への没頭ゆえに危険をさえ感じている。つまり、若者役とは、表面的な演技では立ち向かえない、非常に強い感情の表出が必要な強烈な役なのである。若者の役ダンサーには、肉体を限界まで駆使する技術的に難解な振付をこなした上で、非常にレベルの高い演技力、感情の表現が求められる。ライズの「適切な演技者がいない限り、上演可能なバレエとしてしばらくは成功するようなバレエではない」¹⁸という指摘に見られるように、《若者と死》はダンサーを選ぶ。ダンサーは作品のキャラクターの感情を身体で表現し、演じることを求められる。ダンサーの解釈によってこの作品の魅力も個性も変わってしまう。つまり、自暴自棄な若者が女性に弄ばれて自殺するという陳腐な物語にならないためには、ダンサーの解釈と表現が重要となっている。裏を返せば、作品の持つ意味や価値は内容を聞いて読むだけでは伝わらず、振付と踊るダンサーの表現にかかっている。それ故、次のような評価も現れた。「このバレエの秘密は、ステップそのものにあるのではない。かくして、後世のダンサーがこの役を演じた時は、振付の影は薄いとの評価を得た…その秘密は強い内的感情にあり…バビレの苦悩は内面から湧き出したもの…彼の素晴らしいソロは実は心の状態の身体表現であり、体操的な優れた技術によって際立たされていたわけではなかった」¹⁹。この「内的感情」とその身体表現の理解には、バビレが初演時にコクトーから直接に受け継いだという上述の「生命」(バビレ)と通ずるものがある。

《若者と死》の「死」については、様々な解釈が可能である。プティは、自身の作品《カメラ・オブスキュラ》(1994)について「男の死と宿命を象徴する魔性の女という私自身のバレエのテーマが凝縮されている」²⁰と語るが、ここには《若者と死》との共通点を見出し得る。熊川は「死」は苦悩する若者の運命、はたまた芸術家としての彼の才能、分身ではないかと考える²¹。熊川の解釈は、女性、あるいは「死」はプティの言う宿命、または靈感の源、ミューズという考え方の延長にある。松田和之は「死」が着ける骸骨の「仮面」としての機能性に着目し、コクトーがアイデンティティの付け替えが可能な仮面という小道具を用いたことで、「若者」=「若い娘」=「死」という図式を導き出す²²。

一般的な考え方からすると、若者は、「生」を象徴し未来を感じさせ、きらきらと輝く存在である。「死」は暗く恐ろしいものである。対極にあるはずの若者と「死」の同時存在は、未曾有の大殺戮を伴った第二次世界大戦終了後という時代性から考慮することも可能である。つまり、若者 (=兵士あるいは抵抗者) =死は少なくともフランスでの「現実の男性」(バビレ)自身の姿だったとも考えられる。この意味では、若者にとって避けることの出来ない運命として「死」を捉えるという、熊川の解釈は非常に興味深いものである。

3.2 批評と評価

1946年6月25日、シャンゼリゼ劇場での《若者と死》の初演を観客は熱狂的に受け入れた。それは二日後の『ル・モンド』紙の「この新しいバレエに優れた独創性という価値を与えないわけにはいかない。全てが意表を突いた」²³という批評に象徴される。特にバビレの爆発的な熱演に対する反響が多かったが、振付も「現代の若者の感情、感性、苦悩を反映したドラマ」、「愛と死のアイデンティティの永遠なる神話を暴力的な動きの中に凝縮している」との高い評価を得て、舞踊の歴史上画期的な作品に位置づけられた²⁴。作品は1947年のロンドン公演でも好評で、舞踊批評家ポーモンは作品を傑作と見なした²⁵。

作品の耽美主義的な世界観への反響も見られた。それは以下の批評に顕著である。「コクトーは魔法の達人であり、私達は色々なことを言っていたとしても彼に魅了され、心を掴まれる。このバレエには魔力と退廃が満ち

溢れているため彼の企みに引きずり込まれる。このバレエを生んだ想像力は病的ではあるけれども真実を捉えている。このバレエは人生の一面を捉えているが、極端でアブノーマルな人生である。…ぞっとするほど美しい。病的で退廃的な魅惑がある」²⁶。他方で、「パッサカリア」の使用は論争を巻き起こしました。当時まだバッハの曲は宗教音楽に近いと考えられており、それを舞台上で踊りに使用したことは物議をかました。とはいえ、「奇跡の融合」だとして好意的に受け止められていった²⁷。

現在（2011年）まで、《若者と死》はほぼ毎年世界中のどこかで上演されている。少なくとも30人以上の男性ダンサーが若者役を踊ってきた。舞踊批評家のアンダーソンは、「シックなフランス・バレエ界の中で、この作品は極めてアンチ・シックだったために際立っていた」とし、若者役は「感情的苦悩」を表象していると指摘する²⁸。ライズは作品を「戦後のパリに浸透した一般的な美学を象徴した」と位置づけ、スマコフは「戦後のフランスの神経症的な空気を反映した」と評す²⁹。「安っぽいスリル物の類のもの」、「残虐的趣味のイメージ」といった批判的評価もあったが、男性ダンサーのテクニックや演技は絶賛されてきた³⁰。しかしダンサーが適役でないこととされることも少なからずある³¹。

以上から、作品が以下の評価を受けてきたことがわかる。

脚本について。ストーリーとしての《若者と死》は、他のバレエのストーリーに比して抜きん出て秀でていたとは必ずしも言えない。ストーリーに対しては批判的評価も見られ、それだけではやはり陳腐であるときえも言える。

次に振付について。屋根裏部屋という濃密な空間の中で、「若者」の激しい、時に弱々しい苦悩をダンサーの身体に表現させた作品である。バレエ作品において、かくも現実的に人間の生、とくに苦悩を露わに表現した作品というのは珍しかったはずである。煙草や机や椅子などの小道具は、若者の苦悩をより際立たせる役割を果たしている。

最後に、若者役のダンサーの表現力については、若さゆえの焦燥感や絶望感、情熱、女性への愛（エロス）を巧みに表現することにおいて、その技術力と演技力が評価されてきた。特に演技力については、若者役に対しての存在感、また若者の苦悩やその他の感情をどのように表象しているかが批評の鍵となっている。

おわりに－「生」の象徴：若者

《若者と死》は若者の現実を時に暗示的に時に明示的に表象している点で、プティの前年の振付作品《ランデブー》とも共通するコンテクストを有している。それは、第二次世界大戦直後の若者の絶望や苦悩、現実であろう。また、バビレが語るように、《若者と死》の若者は、実際に戦争を体験し、恋愛をする現実の若者、すなわちバビレ自身であり、その現実の若者がそのまま舞台上上がっている。初演のバビレが「役」を演じるのみではなく彼自身をも演じたということが、当時のバレエ作品において非常に革新的なことではなかっただろうか。観客はそれを感じとったからこそ、衝撃を受けたとも考えられる。

「若者」は「生」の象徴でもある。作品には若者の「死」に対するアンビヴァレントな感情、愛と憎しみ、欲望と恐れが表現されている。若者のどうしようもない「苦悩」から「死」への行く末や「若者」が秘める怒りや哀しさ、弱さまでも表現される。この作品は、若者の「生」を「苦悩」という感情によって表現し、若者の持つ「狂気、あふれ出る感情、欲望、情熱」³²を普遍的に表現したのではないか。プティがその時代のダンサーとともに脚本を解釈し、変化、熟成させ、洗練させてきた《若者と死》は、死と隣り合わせにある「若者」の「苦悩」に代表される「生」を、ダンサーの身体そのものが具現化・表象化したことに意味があるのではないだろうか。このようにして、《若者と死》は「若者」の「生」を表象できる表現力と技術を持った著名なダンサーによって踊られてきた「傑作」となり得たのではないだろうか。

註

1 John Franklin KOEING, *Le Danse contemporaine* (Paris, 1980), 14; Marie-François CHRISTOUT, 'Les Ballets des Champs-Élysées : A Legendary Adventure', *Dance Chronicle*, Vol.27, 2004 ; アントワーン・リビオ（前田充訳）『モーリス・ベジャールー現

- 代バレエの精髓』(西田書店、1978)。
- 2 薄井憲二『バレエ誕生から現代までの歴史』(音楽之友社、1999)、176; Audrey WILLIAMSON, *Ballet of 3 decades* (London, 1958), 98.
 - 3 Pierre MICHAUT, *Le ballet contemporain 1929-1950* (Paris, 1950); Jean LAURENT, 'Le Jeune Homme et La Mort pour la première fois un ballet au Music-Hall', *Dimanche matin*, 24-IV-1956; Cyril BEAUMONT, *Ballets of Today* (London, 1954); Jack ANDERSON, 'DANCE REVIEW; A New Argentine look at an Anti-Shocker', *The New York Times*, 19-IX-1998; CHRISTOUT. 映画「ホワイトナイト」(1985)への挿入や1990年以降のバリ・オペラ座のレパートリーへの導入、さらにDVDの発売(2006、7年)や毎年各国での再演も作品の知名度や高評価を示す。
 - 4 平田友子「ローラン・プティ研究-モダン」に関する考察『お茶の水女子大学人文科学紀要』52(1999)。
 - 5 Jean COCTEAU, *La difficulté d'être*, (Paris, 1947). 本稿ではRocher社版(New York, 1999)を用いた(197)。訳は秋山和夫訳『ぼく自身あるいは困難な存在』(筑摩書房、1991)を参考にした。コクトーだけでなく、人々はニジンスキーとバビレを比較し合った。
 - 6 'le mystère du synchronisme accidentel'. ダンサー達はジャズ曲「フランキー&ジョニー」で稽古していたが、本番直前のドレスリハーサルで曲の変更を知らされた。曲はレスピーギ編曲のバッハの「パッサカリア・ハ短調」Passacaglia in C Minor BWV582. フーガを除くパッサカリアの部分が3回繰り返される。
 - 7 Nadine MEISNER, 'Ballet National de Marseille', *Dance and dancers*, 7(1984), 33-34.
 - 8 COCTEAU, 205.
 - 9 1.2で後出の映像資料1より。
 - 10 Roland PETIT, *Roland Petit:rythme de vie:entretiens avec Jean-Pierre Pastori* (Lausanne, 2003), 60.
 - 11 Gérard MANNONI, *Roland Petit-Ouvrage conçu et réalisé* (Paris, 1984), 42.
 - 12 2010年9月22日、パリ市内における、筆者によるジャン・バビレ氏へのインタビューでの言葉。
 - 13 映像資料1より; Norma MCLAIN STOOP, Babilée:The charismatic career of Jan Babilée, *Dance Magazine*, V.53-7(1979), 68.
 - 14 MANNONI, *Roland Petit: Un Choreographe et ses danseurs* (Paris, 1992), 37.
 - 15 映像資料5より。
 - 16 ミハイル・バリシニコフほか(井辻朱美訳)『バリシニコフ・アット・ワーク』(新書館、1984)、103; ニコラ・ル・リッシュ・飛翔する魂(2000)、映像(以下、映像資料6とする)。
 - 17 映像資料5より。
 - 18 Frank W.D RIES, *The Dance Theatre of Jean Cocteau* (Michigan, 1986), 126.
 - 19 Erik ASCHENGREEN, *Jean Cocteau and the Dance* (Copenhagen, 1986), 176.
 - 20 フランソワーズ・モレシャン『モレシャンの劇場日記』(新書館、1996)、130.
 - 21 映像資料5より。
 - 22 松田和之「内在する“若い女性の姿をした死”-ジャン・コクトー『若者と死』小論」『福井大学教育地域科学部紀要第1部 人文科学 外国語・外国文学編』55号(1999)、48。
 - 23 René DUMESNIL, 'Ballet des Champs-Élysées "Le jeune homme et la mort"', *Le Monde*, 27-VI-1946.
 - 24 LAURENT; MICHAUT, 314; Audrey WILLIAMSON, *Ballet of 3 decades* (London, 1958), 98-99; Irène LIDOVA, *Roland Petit* (Paris, 1969), 8.
 - 25 BEAUMONT, 181; *The ballet annual*が行った「戦後1945年以降のバレエの新作のうち、最も印象的な作品、そして際立つダンサーは？」というテーマのシンポジウムにおいて、舞踊批評家14人のうち5人は《若者と死》を、また7人はダンサーにジャン・バビレを推した。*The ballet annual* V.7, 1953, 63-75.
 - 26 René LUQUET, 'Jan Babilée danse "Le jeune homme et la mort", Ballet de Jean COCTEAU', *Ce Soir*, 2-VII-1946.
 - 27 BEAUMONT, *The ballet annual*, V.7, 1953, 64; ASCHENGREEN, 172; WILLIAMSON, 99.
 - 28 ジャック・アンダソン(湯河京子訳)『バレエとモダンダンス-その歴史』(音楽之友社、1993)、336; Anderson, 'DANCE REVIEW; A New Argentine look at an Anti-Shocker', *The New York Times*, 19-IX-1998.
 - 29 RIES, 111; ゲナディ・スマコフ(阿部容子訳)『バリシニコフ-故国を離れて』(新書館、1986)、190-192。実存主義との関連を論じる者も多い。
 - 30 それぞれ、Mindy ALOFF, 'REVIEW'. *Dance Magazine*, XI-1983, 25; Allan ULRICHI, 'Salute to a muse of dance-PBS affectionately documents the life, and work of Zizi', *San Francisco Chronicle*, 13-X-1998.
 - 31 河村錠一郎「モダニズムの美を堪能」『ダンスマガジン』(2003年6月号)46; アンナ・ゴルディーワ「Art Express」『ダンスマガジン』(2010年9月号)、78。ヌレエフの演技については当時「コクトーのシナリオの退廃性を表現していない」との批評もあった。相澤啓三「思想としてのヌレエフ: ジーンズとバレエタイツ」『ダンスマガジン』(1991年8月号)、76。
 - 32 映像資料6より。