

第一次世界大戦後の芸術運動

—セルゲイ・ディアギレフの場合(その1)—

佐藤 俊子

- I はじめに
- II 1918年
- III 1919年
- IV 1920年

I はじめに

1918年11月、とにもかくにもヨーロッパは休戦を迎えていた。4年ぶりの平和は人々を酔わせ、戦前の「良き時代」を呼び返してくれたかに見えた。事実、少なくとも休戦に続く10年は過去4年間の異常な緊張の緩和と希望の時期であるように思われた。だが、まもなく、第一次世界大戦が実は何もかも解決しなかったことが明らかになってくる。ついには1929年の経済恐慌、1933年のファシズムの台頭とヒットラーの政権確立、1936年のスペインの内乱、と情勢は悪化の一路をたどり、人々が喜び迎えた戦後は単なる「二つの大戦に挟まれた谷間」にすぎないことが徐々に暴露されることになる。4年に及んだ長い大戦はもっぱら混乱と不安と絶望とを色濃く残したにすぎなかったのである。大戦で、4年の才力が束になって消え、1,000万の健康な、才能の芽を包した若者が自然の生命の秩序に逆らって、突如、群をなして地上から去った。大量の若者の死は避けて通るにはあまりにも深刻な現実であった。自然の秩序も社会の秩序も無力と化していた。人々はそれにどう対処するか、この異例のリアリティにどう答えるか。それが「良き時代」ときっぱり絶縁せざるをえない究地に追い込まれた現代芸術の運命であり課題であったと思う。

一般的傾向として、戦後の人々は戦争について考えることを好まなかった。彼らは戦前に名をあげた大家たちを信用しながらなかった。学校であてがわれたり、戦争に責任のある老人たちの愛読したものを共有しようとしなかった。

彼らはひたすら自分たちが直面した「幻滅」を表現する手段を探索していた。そこにのみ、彼らにとって信頼に足る真実が存在すると思えたからである。

当然、そこでは新しい手段が唯一の手段であった。ときには軽薄なまでの新奇なスタイルもエネルギーに求められた。また、人々は信用ならない事物の外観を見捨てて、内省に赴き、心理学者や精神分析学者と手を組んで、人間の心の未知なる深奥に踏み込むことになる。傲慢になること、不寛容になること、偏狭になること、をあえて旗印としながら、芸術家たちはそれぞれ孤立し、バラバラの道を歩み始めるのである。不動のものには不信を、たえず移ろうものの、あいまいなものには注意力を向けた。「ぼくはもはや自分が信じないものに、家庭でも、祖国でも、あるいは教会でも、その名がなんであろうと仕えたくはない。できるだけ自由にできるだけ完全に生活や芸術のなんらかの様式で自分を表現してみたいんだ。」^[1] ジョイスの『若き日の芸術家の肖像』はおそらく戦後のことごとく若者たちの肖像でもあったろう。大戦という形で示された気狂いじみた国家主義や愚劣な国家的偏見に対する強度な反撥はまた戦後の若者たちを亡命者、あるいは無国籍者に追いやった。彼らはもはや国民的であろうとも、地域的であろうともしなかった。リルケはパリとオーストリアのあいだを、ジョイスはトリエステとチューリッヒとパリのあいだを、T. S. エリオットはハーバードとソルボンヌとオクスフォードのあいだを、揺れ動いていた。とりわけパリは単にフランスの首都パリであるにとどまらず、「旅行者たちが安く手に入れたフランをきながら紙吹雪のように撒きちらし、刻苦する芸術家や故国を捨てた作家たちが最少の収入で暮らしながら多くの同類たちと相会することのできた

国際都市のパリ」²⁾でもあった。新大陸と旧大陸のあいだに交流が盛んになり、休戦をとりまとめた実力者であるとは言え、文化的にはいまだ後進国のアメリカがコスモポリタンの立場からヨーロッパの崩壊に関心を寄せ、ヨーロッパの文化的状況に積極的に参加するようになったことも戦後の特徴であったろう。生来、無国籍のバレエがこのような状況のもとで、にわかに活気づかない筈はなかったと思う。

バレエは動きの芸術である。バレエにストップはない。停止して見えるときでさえも、バレエは亡命者たちのように、たえず揺れ動いている。その舞台は無国籍の空中である。鳥のように大気を飛ぶだけではなく、常に大気の中に浮ぶのがバレエ・ダンサーというものだ。これほど大戦後の不安に似合った技術が他にあったであろうか。また、バレエの修練は試行錯誤である。じっと考え込むだけでは正しい動き方は決して会得できない。ダンサーたちはあたかも旅行者のように動きまわりながら、ある一瞬にふとからだで感じる。それがバレエの発見である。愚かしくもあり、労費的でもある。しかし大戦後のように、過去のすべてが信用ならなくなった時代にはいかにもふさわしい様式であったのではあるまいか。

本稿の目的は戦前、すでに事実上の亡命者として祖国ロシアを離れており、戦中も活動を続行しようと奮戦してきたセルゲイ・ディアギレフの大戦後の軌跡をたどってみることである。³⁾

無論、言うまでもなく筆者はディアギレフ・バレエの舞台に立ち合っているわけではないのである。したがって筆者のこの一連の論稿はいわば幻の追求のようなものである。ダンスのステップの詳細に踏み込むことが目的でもなく、往年の新聞を読み返してそのセンセーショナルな各種の批評記事を集めることが目的でもない。ただ第一次世界大戦をはさんで1909年から1929年までという、ヨーロッパ世界のもっとも変動の激しい時期と平行して活動し、文学、音楽、絵画などの巨匠たちと交流しつつ、各ジャンルの新しい芸術の創造に貢献し、生涯を通じて、休むことなく、迷うことなく、自分の意志をつ

らぬき、行動することに激しく情熱を燃したロマンティストの行動の詳細を明確に知りたいというのが、強いて言えば、この論稿の目的であろうか。物質的な豊かさを追うことのみが人生の目的のように考えられている現代の荒々しい価値観から逃亡しようとするとき、仕事の核のところでは物質的配慮を完全に無視し、生涯、人並みの家族も住居も持たず、ホテル住いを各所で繰り返しながら、傍目には強引に、あるいはえこじに守り通した、いわば精神的価値の創造に奉げられたその生き方はわれわれを常に励まし続けるものである。画家コンスタンチン・コロヴィンはディアギレフに向かって、「ありがとう。あなたが生きておられることを感謝します」と言ったそうだが、われわれにもまた、彼に感謝すべきことは有形無形を問わず、多々あるように思う。生命的芸術の宿命であるのだが、その演出や作品の実相にたとえ密着して迫ることができないとしても、それぞれのアーティストがどう行動し、どう生きたか、ということの記録が伝統と歴史に寄与するものは絶大である。ディアギレフの20年の精力的な行動をできるだけ鮮明に知ることは現代的と名づけられるものの源流として、20世紀の芸術の発展を考察する上にも貴重な手がかりと多くの示唆を与えてくれる筈である。

II 1918年

1918年、大戦終結の年はまた、ディアギレフ・バレエの10周年にあたっていた。バレエ・リュスが霧濃い北の都ペテルブルグから南下して、パリをゆるがせたのは1909年春のことであったから。しかし、ディアギレフはバレエを愛し、若さを愛していた。バレエ・ダンサーたちの敏活さ、柔軟性、跳躍力を愛していた。故に、ディアギレフは誕生日を烈しく嫌悪した。老いにかかわる一切の才月を数える行為を憎み、死に話題の及ぶことを極力避けたものらしい。老いとは石のように動かなくなることである。バレエは動きである。心もからだもよく動くことがバレエの条件である。バレエ・ダンサーは老いてはならない。少なくともバレエにかかわ

ているあいだは年令を数えてはいけない。それがダンサーのたしなみであり、己れへの規律である。というわけで、ディアギレフは疲れも休息も知らぬかのように、相変らず、あたふたとヨーロッパをかけまわっていた。ブノワの指摘のように、彼の専門は「希望を抱くこと」⁹⁾であり、理想を追い、情熱を燃やすことであった。その限りでは、彼は若さの味方であり、戦時下と言えども、そのことを片時も忘れなかった。

1918年1月、ロシア革命政府は戦争批判の宣伝を開始し、アメリカ大統領ウィルソンは十四箇条の平和の原則を発表、各方面に平和への希望が高まりつつあった。確かに戦争はすでに4年という長期にわたり、絶頂を越えてはいたものの、いまだ終結の見通しは立っていなかった。戦時下であり、食糧事情もままならぬとき、バレエ活動が沈滞しがちであり、そのマーケットも限定されるのは当然であった。その上、ニジンスキーによるアメリカ巡演の大失敗以来、ディアギレフにとってアメリカとの契約は絶望的であり、南米からの誘いにも確信が持てず、応じかねていた。ともかくヨーロッパで生き抜くこと、それが当面、バレエ団に課せられた課題であった。

おのれに避けようもなく負わされた危機をどう受けて立つか、それはその人間の持つ実力の最もよく暴露されるところである。バレエ史上には輝かしいディアギレフ・バレエの初期よりも、むしろ波瀾に富む後期にひかれるのはその故である。モンテルランの言う「倫理は意志が、芸術は結果だけが問題である」¹⁰⁾ということばは正しい。しかし、私が大学で20年、中世から現代までという膨大な英文学史を講じて覚えたことは作品というものはいつのときも生れるべくして生れているということである。この時代にしてこの作家、この作家にしてこの作品、というように、たとえ作家が時代に逆らうように見るときも、あるいはあえてインパーソナルな姿でその天才を発揮するときでさえも、学生たちに納得してもらうには困らない程度に、時代、作家、作品はそれぞれ有機的に連なり、つじつまが合っているのである。それはなにも文学に

限ったものではないだろう。不條理きわまりない、直感の支配的なバレエにおいても、それが生きて呼吸する（よいダンサーは常に呼吸法の名手である）人間の営みである以上、決して例外ではないと思う。

1918年1月から3月末まで、ディアギレフの尽力にもかかわらず、バレエ団の仕事は皆無であった。マドリードのマネジャーはスペイン巡演をとりきめようと懸命であったが、ポルトガルの革命のため、手間取っていた。ディアギレフは、1年のうち1ヵ月間は給料半額でリハーサルに当てることができるという団員との契約条件にもとずき、団員たちをリスボンに留めてグリゴリエフの指揮下に練習に励ませていた。この長すぎる休暇はもちろんディアギレフにもダンサーたちにもありがたくないことであったが、ドイツ軍が最後の総攻撃にうつっていた時局を思えば、じっと耐えるより仕方がなかったであろう。

スペイン巡演の手筈が整い、戦火のリスボンを出立することができたのは3月28日、スペインの町バリアドリドでバレエ公演の幕を上げることができたのは3月31日、復活祭の日曜日であった。バレエ団はスペイン中、地方の小都市までくまなくまわった。もちろん、首都マドリードではアルフォンソ十三世（1886-1931）が来場され、ボックスでディアギレフと長時間にわたり、親しく語り合ったと伝えられる。どこでも熱狂的に迎えられ、とりわけ「シェヘラザード」、「イーゴル公」のような異国情緒豊かなバレエが喜ばれたようである。ただし、小さなスペインの町では高額の入場料は取れず、収支は到底合わなかった。ダンサーたちは基本給を支払われたのみに留った。

それにしても、スペインはディアギレフ・バレエ団にとって、ありがたい国であった。大戦中のヨーロッパの安全な中立国として、居心地よい避難所を折々、提供してくれたばかりでなく、アルフォンソ国王の好意的支持と救援を与えられ、さらにスペインの作曲家、画家、ダンサーたちとの協働の仕事にも着手することができたのである。しかもマヌエル・デ・ファリヤ

のようなスペイン最高の作曲家、ピカソのようなスペイン最高の画家であった。振付師として実力を上げつつあったマシーンはスペイン舞踊の研究に余念がなく、毎晩のように、労働者たちの集まる小さな酒場へダンスやマイムを見に出かけていた。バレエ団の存続が危ぶまれ、気短かなダンサーたちのうちには南米の興行主と契約して去る者も少なくないという時期にである。バルセローナの公演をもってスペイン巡演を終るといふ頃になっても、バレエ団に先の見通しはまったく立っていなかった。団員たちは文字通り飢餓に瀕していたのである。

もちろん、政府をボルドーに移して空家同然のパリ、その上、1917年の『パレード』の失敗のあとのパリに望みはなかった。それでも、徐々に大戦終結への気配がヨーロッパ中に流れ始め、人々は漠然とではあっても、とにかく休戦まで、どうにか耐えて待てばよいという見通しを持つようになっていた。ロシアとの休戦で、東部戦線から解放されたドイツ軍は1918年春以来、西部戦線に全力を傾注し、大攻勢を行ったが、アメリカ軍（1917年4月の参戦以来、アメリカは豊富な物資と200万の兵力をヨーロッパに送り込んでいた）によって増強された連合軍が7月には反撃に成功し、ドイツ軍の敗北はほぼ動かしがたいものとなっていた。ディアギレフはなんとか戦火を生き延び、休戦後に備えるために、ロンドンに目を向けた。交渉にはいつもより手間取り、その上、バレエ団がヨーロッパの南端スペインから激戦地フランスを通り抜けてロンドンまで到着するには、少なからぬ障害があったが、ともあれ、ロンドンの興行主オスワルド・ストールとの契約成立のおかげで、1918年9月5日、コロシアムで4年ぶりのロンドン・シーズンを開幕することができたのである。1914年のドゥルアリー・レイン劇場での華麗な大成功のあとに、ミュージック・ホールに出演することは悲しむべき後退とも見えたが、バレエ団を解散の憂き目から救済する唯一の途であったろうし、観客の層を拡大するという意味ではプラス要因になっていたのではあるまいか。ディアギレフはバレエ団のためにも、観衆

のためにも、最善の効果をあげるべく、慎重に演目を選んでいった。

まず、観衆を飽きさせないために、二、三のバレエを交互に上演する方針を立てた。戦前に人気の高かったフォーキンの『クレオパトラ』を初日のマチネーに、夜の部にはマシーンの『上気嫌な女たち』を配した。マシーンの振付師としてのロンドン・デビューがどのように受け入れられるか、ディアギレフはかなり神経質になっていた。マシーンはパリでは成功であったが、スペインでは必ずしもそうではなかったからである。しかし、幸いなことに、ロンドンの初日は成功であった。これに勇気を得て、『謝肉祭』、『イーゴル公』から『ポロヴェツ人の踊り』、『パピヨン』、『シェヘラザード』、『サトコ』、『レ・シルフィード』、『タマル』のようなフォーキン・バレエの再演、『夜の太陽』、『ロシア物語』のようなマシーン・バレエのロンドン初演を年内に仕遂げることになる。しかし、新作はついに一つも発表されなかった。各々、食糧を入手して、生き抜くだけで大変な年であった。メンバーを次々と失いながら、バレエ団を存続させるだけで精一杯の年であった。

こうして、ディアギレフ・バレエ団がロンドンのミュージック・ホールで奮戦するうちに、11月11日、大戦はドイツの休戦協定の調印をもって、完全に終結した。それはイギリスにとって、大英帝国の栄光と拡大の時代の終わりと言苦難と懐疑の時代の始まりを合図する分岐点にすぎなかったが、予想外に長引いた戦争に疲弊したロンドン市民は、当分のあいだ、戦勝者の喜びと安堵感に酔っていたかたとしても無理はない。その平和ムードに乗って、ディアギレフ・バレエはさらにロンドンに留まり、久々に規則正しい公演活動を翌年の12月20日まで順調に続けることになるのである。

III 1919年

ディアギレフは引き続き、ロンドンでバレエ団の充実に尽力していた。戦火を越えて生き抜き、蓄積した力を誇らなければならなかった。

この頃のディアギレフの日常の様子をグリゴリエフは次のように伝えている。「ディアギレフはロンドンでとても幸せそうに見えた。バレエ団の連続的成功から押して、当分のあいだはロンドンに留まることができると考えた。彼は従来通り、舞台はすべて見ていた。しかし、リハーサルにはめったに立ち合わなかった。というのも、リハーサルは午前中に行われており、彼は早起きを嫌ったからである。むしろ彼には、ベッドに横になりながら電話で話したり、新聞を読んだり、新しい上演のプランをねったり、われわれ仕事仲間と会ったりしている方がふさわしかった。」⁽⁶⁾ ここには、1909年にパリで旗上げて以来、戦前に6年、戦中に4年と、すでにヨーロッパで10年の実績を積み重ねたディアギレフの強い自信と多少の疲労が見える。プノアの指摘した通り、「望みを抱くこと」に片時も疲れないのがディアギレフの特徴であったとしても、バレエ・リュースとともに10年戦い抜いた彼は今や47才という活動期の絶頂にあり、また同時に肉体的にも精神的にも一つの曲り角にさしかかっていたのではあるまいか。心痛もまったくないわけではなかった。1914年以来、一度も帰っていない祖国への思いはいかばかりであったろう。フォーキン、ニジンスキー、マシーンと振付面でも三世代を経て、36曲というレパートリーを整えた時点で、バレエへの疑問や反省がまったくないという筈もなかったであろう。その上、過去にディアギレフが全精魂を傾けたニジンスキーがこの年の3月に発狂していたし、さらにスペイン・バレエ上演の計画に沿ってスペインから同行してきた若いスパニッシュ・ダンスの名手フェリクス・フェルナンデスも、⁽⁷⁾同じ頃、ロンドン教会の祭壇の前で踊っているところを逮捕され、不治の狂気と宣告されるという、眼前の悲しい事件もあった。ディアギレフもバレエ団も確実に時代とともに動き、戦前とは明白に異なる戦後を生き始めていたのである。

ディアギレフ・バレエのメンバーは初期の「ペテルブルグの人々」から、1914年を境として「モスクワの人々」へ、さらに1918年を境として「ヨ

ーロッパの人々」へ、と移り変わった。バレエ団の仕事も、ロシア語、フランス語、片言の英語が混り合い、入団したばかりの6名のイギリス人ダンサーたちを戸惑わせながら、否応なしに国際色を増していった。国際化とはヨーロッパにおいては抽象的な概念でも啓蒙的なかけ声でもなく、それなくしては生きてゆけないという、きわめて具体的・日常的レベルでの要請である。そこでは生身の人間のコンタクトが国際的なものであり、日々消費される生身のことが国際的なのである。相互に近接している、いわば隣組的な国家集団であるヨーロッパでは各地域間の相互交流は地形的にも時間的にも経済的にもきわめて容易であり、一年中水量の豊かな河川は国境を越えてゆるやかに流れるすぐれた交通路である。一国の歴史が常に一国の歴史内でおさまらないのがヨーロッパの近代史なのである。自明のこととして相互に分ち合っている共同の基盤を持ち、高度の流動性を前提として形成された言語や民族を包するヨーロッパは何事も国家主義の立場で仕切ることのできた日本とは違う。一国が自然につながってゆく国際的關係の中にヨーロッパがあり、その構造と仕組になじむことがヨーロッパに生きるということのようだ。バレエ・リュースは新しいメンバーに「ヨーロッパの人々」を迎え入れたばかりでなく、従来のロシア人メンバーもまた「ヨーロッパの人々」に変貌しつつあったと言えよう。ヨーロッパ的国際關係の中に沈潜し、その中で思考し、通じ合い、助け合うことなしに、ヨーロッパに生き残れないということを、バレエ団全体が戦時下に体験済みであった。しかも国家主義が大戦という巨大な破壊力で威力を失ったばかりであり、戦後のパリでは講和会議が進行中という状況であってみれば、一バレエ団の国際化が促進されるのは自然の流れであり、きわめて容易であったろう。むしろ、堂々とヨーロッパに生き残り、国際色を増したバレエ団がそれでもなお、バレエ・リュースの特性をいかに主張するか、それがディアギレフに負わされた新しい課題であったと思う。

1918年9月5日に開幕したコロシアムのシー

ズンは1919年3月29日まで、6ヵ月以上にもわたり、休戦を通過しながら順調に続いた。最終日の演目はマチネーが『シェヘラザード』、夜の部が『レ・シルフィード』であった。

ストールのもう一つの劇場、アルハンブラのシーズンは4月30日から7月30日まで。初日のプログラムは『上気嫌な女たち』、『ペトルーシュカ』、『レ・シルフィード』の三本であった。劇場はいつも満員であり、観衆のバレエ熱は日々に高まる一方であった。たくさんの花束とカーテン・コールは戦前を思い起させた。5月8日には『火の鳥』、5月23日には『ナルシス』が再上演され、6月4日にはカルサヴィナが約束通り、バレエ団に復帰して、久々に『謝肉祭』と『シェヘラザード』を踊った。しかし、ここにも戦後はあった。ディアギレフの全公演の鑑賞用パスポートを贈られ、劇場へ日参していたシリアル・ポーモントは、「カルサヴィナはすばらしい歓迎を受けた。しかし彼女は戦前のカルサヴィナではなかった。私は彼女のテクニクについて言っているのではない。彼女自身について言っているのだ。彼女はやせて悲しげであった。彼女の目の中には悲劇的な表情があった。ボルシェビキ革命の結果として負うた、彼女のロシアでの苦勞と損失は払いのけようもなく深く痛ましい記憶を彼女に残していた⁽⁹⁾と、当時の印象を語っている。

カルサヴィナのバレエ団への復帰に次ぐこの年の事件はもちろん、マシーンの傑作として後世にまで名高い『奇妙な店』と『三角帽子』の初演がようやく果されたことである。『奇妙な店』(La Boutique Fantasque)の構想はすでに1917年からねられていた。かってマリンスキー劇場で見たことのあるレガート兄弟⁽¹⁰⁾振付による『人形の妖精』に話題が及んだとき、ディアギレフはこのバレエのテーマを使って、まったく新しいシナリオによるバレエを作ろうと活気づいた。彼はパリとローマの種々の図書館で、ロッシニのあまり知られていないいくつもの音楽を探し出した。その中から適当と思われるものを選んで後、イタリアの作曲家レスピーギ⁽¹¹⁾(1917年に交響詩《ローマの噴水》を発表して

創作期の頂点にあった)を招いて、その編曲を依頼した。ディアギレフとともに1917年の南米公演には同行せずスペインに留ったマシーンはさっそく仕事を開始し、団員たちがバルセロナに戻る頃にはすぐにもリハーサルにかかるよう準備を整えていた。大戦で契約もままならぬ時代に、なおかつやがては再びバレエの盛んな時代が来ることを確信しての堂々たる奮闘が2年後に実ろうとしていたのである。

ディアギレフが全精魂傾けて仕事に当たった非常時のような時期が何回かある。1909年のパリ初演までの幾才月。1913年のニジンスキー解雇後の幾才月。そしてその次は1919年、戦後はじめての新作バレエ発表に到る幾才月であったのではあるまいか。一つの仕事に熱中して、10年を経過するのはたやすい。しかし、その仕事の勢いを衰えさせずに10年以上持続するには、それなりの戦略もタイミングも必要である。ディアギレフのこの際の戦略は何よりも国際化を余儀なくされたバレエ・リュースにヨーロッパの新鮮で優秀なアーティストを迎えて、バレエ団を活気づけることであった。もちろんその第1はすでに手配ずみのレスピーギの起用であった。この頃の彼はすでにローマに移り住み、創作も快調に進み、名声も絶頂期にあったが、20年ほど前の1900年にはペテルブルグの王立歌劇場の第1ヴィオラ奏者として活躍したこともあり、リムスキー・コルサコフの影響を受けたということである。青年時代にリムスキー・コルサコフに師事したディアギレフとは合通ずるものがあつたのではあるまいか。第2の戦略はアンドレ・ドランの起用であった。これはこの新作バレエの装置・衣裳の担当として決定していたバクストをあえて変更しての起用であり、ディアギレフとしてはおとなしい旧友バクストを憤怒させ、二人の仲を悪化させてまでの、強い意向をもっての新起用であった。バレエ団とともに10年暮してきた高令のロシア人バクストよりも、マチスやピカソらとともにフォーブからキュービズムへかけての新しい絵画運動の主たるメンバーであり、まだ39才の若々しいフランス人ドランを起用することに、バレエ団10年の才月が

知らず知らずのうちに沈澱させたマンネリズムを脱皮する希望をかけたのだと思う。さらに幸運なタイミングとしては、マシーンの成熟があった。マシーンは1914年、18才の時からヨーロッパで暮し、ヨーロッパで勉強し、ヨーロッパで自己形成した人間である。モスクワ時代にはいまだ振付師としては無論のこと、ダンサーとしても、おそらく人間としても、何一つ仕上がったものは持っていなかった筈だ。したがって、バレエ団の国際化、ヨーロッパ化にとって、マシーンこそ有能な期待の持てる人物であったと思う。ディアギレフにその才能の芽を見出され、18才から24才までという、年令的にもっとも周囲の影響を受けやすい、しかももっとも成長のめざましい時期に、芸術的にはディアギレフやラリオノフらの教示のもとにあり、技術的にはチェケッティの指導のもとにあり、なおかつ戦時下の4年間、ありあまるほどの自由な研究時間を与えられて研修に励んだマシーンが成功しない筈はなかった。マシーンはフォーキン・バレエその他のバレエでダンサーとしての技をみがき、振付師としても、1915年に『夜の太陽』、1916年に『ラス・メニーナス』と『キキモラ』、1917年に『上機嫌な女たち』、『ロシア物語』、『パレード』など、六つのバレエを作り、それぞれ各ジャンルの巨匠たちとの協働の仕事に貴重な経験を重ねていた。ディアギレフに守られたバレエ団というシステムの中で、若い日々を存分に研究とリハーサルに専念できたことは彼の才能のために幸せなことであった。

こうして大戦後初の新作バレエ発表のための準備は十分に整えられた。あとはスタッフと観客の相方の期待に答えて、6月5日の本番がダンサーたちの体調に乗って進行してくれさえすればよかった。音楽を指揮したのはフランスの指揮者デフォッス、配役はロボコワ、マシーン、ネムチノワ、チェルニチェワ、等々であった。グリゴリエフは「ダンサーたちは全員すばらしかったし、それぞれの役柄にぴったり合っていた。とりわけ、カンカンを踊ったロボコワとマシーンは公演のたびごとに大喝采を博した¹³⁾」と報告し、シリアル・ボーモントは「ドロップ・

カーテンが上った。遠くの方に權こぎの汽船がのんびりと浮ぶ入江を見おろす窓から流れ込む太陽の光を浴びた、非常に奇妙な店があった。店主と番頭が店を開けた。客たちがやってきた。人形が持ち出され、動き始めた。その瞬間からバレエは絶え間ない賞讃につれて展開した。ときにはライフル銃のような音をたて、ときには爆笑した。カンカン・ダンサーが登場するや、ロボコワ/マシーン/の猛烈なかけ声が上った。緞帳が降りるとともに、賞讃の叫びは文字通り耳をつんざくようであった。しかし協力者たちが舞台へ呼び出される番になったとき、ドランは彼に対する温かい歓迎におびえ、舞台にひきずり出されなければならなかった。マシーンは優雅なおじぎをくりかえした。一方、ロボコワは半ば泣きながら、半ば笑いながら、悲しみと喜びのあいだを引き裂かれているように見えた¹⁴⁾と、初演の興奮を伝えている。

『奇妙な店』の成功に自信と勇気を得たマシーンは翌7月22日、『三角帽子』を発表することになる。ドランが舞台装置と衣裳をデザインした『奇妙な店』がロボコワとマシーンのカンカンを加味してきわめてフランス的なバレエであったのに対し、ピカソとファリヤが協力して作られた『三角帽子』は無論、スペイン的なバレエであり、この二つの新作はディアギレフ・バレエのレパートリーを豊かにし、かつ西欧化するものであった。

『三角帽子』(Le Tricorne) の計画も1918年に着手されていた。1916年以来、3年にわたってスペイン滞在の機会が多く、その間にディアギレフはスパニッシュ・ダンスに魅了され、本物のスペイン舞踊のステップとリズムを基礎とした新しいバレエをレパートリーに入れたい、という望みを抱くようになっていた。それに適当な振付師のいないところから、彼はマシーンをそのスペイン・バレエの振付師に仕上げることを考え、マシーンをスペイン舞踊の研究に没頭させた。しかもその後ただちにマヌエル・デ・ファリヤに音楽を、バブロ・ピカソに舞台装置と衣裳のデザインを、それぞれ依託した。ダンサーについては主要パートはスペイン人を起

用したいと考え、探索と交渉を開始したが、女性舞踊手では中立国スペインを離れて参戦国へ赴く危険をおかそうという者はなく、かろうじて得られたのはフェリックス・フェルナンデのみであった。しかも、この若く優秀なスペイン舞踊手をロンドンまで同行しながら、『三角帽子』上演以前に発狂のために失ったことはかえすがえすも残念な事件であった。しかしながら、かえってそのためにマシーンが奮起し、振付のみでなく、フェルナンデが踊る筈だった主役、粉屋の主人をみずから踊ることとなり、「粉屋の踊り」のソロで一躍名を高めたのである。ピカソのデザインは絶讃を浴びた。「装置の青とばら色と黒は衣裳と完全に調和し、それによってピカソはスペインの烈しく性急な血気と古典的規律を調和させるという困難な課題を解決することができた⁹⁹とアンドレ・ワルノ¹⁰⁰は書いている。ロンドン初演には家庭の事情で立ち会えなかったファリャの音楽（アンセルメが指揮した）もスペインの民謡を好んで用いながら、ファリャの自由な創造による部分が少なくなく、バレエ・リュースのレパートリー中の珠玉の演目となったばかりでなく、音楽会でもよく演奏されるファリャの名曲が誕生したのである。ファリャはアンダルシアの海に臨むカジスの町に生れ、マドリッドに移り、さらに作曲修業を志して、1907年から1914年の大戦勃発までパリに留まり、ドビュッシー、デュカ、ラベルらと交友を結び、彼自身の音楽表現のための真の技術を探索した。その期間はちょうどディアギレフ・バレエがロシア的作風で世界の十字路パリを中心に活動していた時期とほぼ重なっているものであり、この相方ははからずも大戦で逃避したスペインの地で再会し、スペインの民族音楽を基礎とした本格的音楽とスペインの民族舞踊を基礎とした本格的バレエを作ろうと力を合わせるのきはわめて自然な成り行きであったと思う。バレエの台本はアラルコンの有名な小説によっており、中心主題は粉屋の美しい女房（カルサヴィナ）に横恋慕した愚かな代官（ウォイジコフスキー）が民衆たちからかわれ、ばかにされ、敗北する物語である。専制的な代官の権力

の失墜を祝う村人たち全員のにぎやかなホタは、『奇妙な店』のバレエ化されたカンカン踊りとともに、場内を湧かせ、大戦後の解放感と熱狂を明示するスペクタクルであったと思う。

アルハンブラ劇場におけるシーズンは7月30日で終了した。もっと延長できないのが残念であったが、ロンドンは休暇のシーズンに入って空っぽになり、止むなくバレエ団のメンバーもそれぞれ休暇に向い、ディアギレフは4年ぶりに愛するヴェニスへ赴いた。

秋のロンドン・シーズンはストールの競争相手のマネジャー、サー・アルフレッド・バットとの契約が成立し、9月29日、エンパイア劇場で開幕することができ、12月20日まで続いた。このシーズン中の新作は『パレード¹⁰¹』のみであった。上演されたのは11月14日である。すでに大戦中の憂鬱なパリで初演されたこのバレエはむしろ戦後の無国籍者の大勢集まるパリにふさわしく、フランス人、アメリカ人、支那人（マシーンが踊って絶讃された）などが、ピカソの考案になる異様な衣裳で登場して、観客を煙に巻いたらしい。この大衆をいささか、いらだたせるような騒々しいファンタジーはいかにも奇抜さ、新奇さを求める戦後の舞台にふさわしいものであったのではあるまいか。

大戦後、ディアギレフは引込み思案をしりぞけ、結成後10年のバレエ団にあえて危険を犯させ、時代の美学的趣向を新しい手法で表現することを絶えず求め、現状に甘んずることなく、メンバーを更新し続けた。「若さ」は従来にも増してディアギレフによって守られていた。こうして十分に力を貯えたディアギレフ・バレエは10年前と同じように、パリへ戻ることに、オペラ座をめぐすことを考え始める。ディアギレフはロンドンとパリのあいだを頻繁に往復し、この年のクリスマス・イブにはオペラ座に復帰するのである。そしてディアギレフ・バレエの20年代はフランス文学は無論のこと、イギリス文学やアメリカ文学が栄え、世界中の迷える画家や音楽家が集まる無国籍の芸術家たちの都、パリの奔放な20年代と合流し、現代芸術の実験と興奮の坩堝の中へ、より深く沈潜して行くこと

になる。

IV 1920年

1919年のヴェルサイユ条約、1920年の国際連盟の成立をもって、一応、西欧世界には平和の外観が整い、戦後の復興時代が始ったかに見えた。戦火をくぐり抜け、危機を経て、かろうじて生き残った人々は、それだけ一層強く、「生きたい」と欲し、戦時下には思うにまかせなかった「行動をしたい」という熱望にとりつかれていた。ヨーロッパの中心パリはますます国際的な都市となり、モンパルナスは国際的盛り場となって、世界中の芸術家や作家たちを惹きつけていた。われわれはこの1920年代を「狂気の時代」とも、「奔放の時代」とも、「不安の時代」とも呼び慣らし、よく知っているつもりだが、その実相に迫ることは死の実相に迫ることに等しく、きわめて困難である。しかし、史上最大とも言える大量の死を経験した直後のこの時期ほど、死との張り合いの中で生が真剣に考えられ、生のエッセンスの凝縮体としての芸術作品が次々と生産されたときはかつてなかったのではあるまいか。ともあれ、このような質の時代に生きる条件はひたすら精力的であること、専心と熱狂を豊富に持ち合せていること、であったと思う。専心と熱狂は若さをもたらす。若さはまた不幸な争いや悔いをもたらし。ディアギレフ・バレエの1920年代もまさにこの戦後の精神的葛藤の渦中にあったと言える。

ディアギレフ・バレエ団の1920年の目ぼしい事件を拾ってみると、久々のパリ、オペラ座への復帰、6年ぶりのストラヴィンスキーとの提携、舞台美術のピカソやドランに加えて、マチスの参加、マシーンの四つの新作の発表とメートル・ド・バレエ就任、そしてディアギレフとマシーンの不和、等々。

ディアギレフ念願のパリ、オペラ座は1920年の1月、2月、5月の3ヵ月にわたり、40回の公演を申し出ている。すでにディアギレフは前年の12月からパリにおり、クリスマス・イブにはもうオペラ座で、パリでは初演の『奇妙な店』と旧作『ポーロヴェツ人の踊り』（1909年のパ

リ初公演以来の定評ある演目の一つで、このときちょうど500回目の上演に達した)を上演し、コラリーの客演で人気を集めるなど、着々と、戦後初の本格的パリ公演の準備を進めていた。

しかし、誇り高い国際都市パリの自負心を前にして、しかもパリとはなにかにつけてライバル意識の強いロンドンですでに公表済みの『奇妙な店』と『三角帽子』だけが切り札というのでは、パリ本公演の演目としてはきわめて不十分のように思われた。まして過去に対する信任を失い、何事によらず「新しさ」を求めて止まなかった当時のパリ人には、どうしてもなんらかの新作が用意されなければならなかった。幸運なことに、バレエ団としては、マシーンが一作ごとに振付師として腕前を上げつつあったし、ストラヴィンスキーの『うぐいすの歌』のスコアを入手したばかりというタイミングのよさで、さっそく仕事に着手することができたのである。

元来、『うぐいす』*Le Rossignol* はアンデルセンの童話をもとに、オペラとして、1908年、モスクワの自由劇場（この建設計画がつぶれて、モスクワ上演は実現しなかった）からの依頼で書き始められたものである。しかし、パリで初公演を遂げたばかりのディアギレフの『火の鳥』の作曲に追われ、オペラ『うぐいす』の方はちょうど第1幕を仕上げたところで中断、放棄してしまった。第2、3幕を書き加えて完成したのは1914年で、ディアギレフ・バレエのパリ・シーズン中にオペラ座で初演された（1914年5月26日）。期間をおいて作曲された1幕と2、3幕の音楽上のふぞろいが気がかりであつたらしく、その後、1917年に、エルネスト・アンセルメの意向もあって、このオペラの2、3幕を交響詩の形式に凝縮、さらに1920年2月2日、パリ、オペラ座で、バレエ『うぐいすの歌』*Le Chant du Rossignol* がやはりアンセルメの指揮で演奏されたのである。ストラヴィンスキー自身としてはこのバレエ化の話が聞かされたとき、「マチスのような偉大な芸術家、マシーンのような振付師といっしょに仕事をするということが非常に魅惑的であつたにもかかわらず、

私はこのアイディアに気乗りがしなかった。それはこの曲が本来コンサート用のもので、バレエ化することはまったく不必要に思われたからである。その精妙で、すみずみまで心をくばった作曲の仕方、そのなにもふんにも靜的な性格は舞台の演技や舞踊の動きにうまくマッチしそうになかった⁹⁾と述べ、きわめて消極的だったのだが、それでも、しばらく途絶えていたディアギレフとストラヴィンスキーとの結合によるバレエの仕事が再度燃焼する口火を切ったことを考えれば、ディアギレフにとっても、マシーンにとっても、バレエ団にとっても、さらに世界のバレエ史にとっても、非常に意義深い事件であったと言わなければならないだろう。ストラヴィンスキーはこの年からパリに定住し、次のバレエ『プルチネラ』*Pulcinella* に取り組むことになる。(この後のディアギレフとの提携で生れたバレエ曲は1922年の『きつね』と『マヴラ』、1923年の『結婚』、1928年の『ミューズを導くアポロ』である。)

ストラヴィンスキーの躊躇は別として、『うぐいすの歌』はいかにも新作らしく、パリ人好みのものに仕上がっていった。アンリ・マチスの協力も呼び物であったろう。その装置と衣裳について、アンドレ・ワルノーは「色彩の調和の術を思うままに扱うことのできたマチス、色に夢中の彩色工マチスは『うぐいすの歌』において、簡明さによって高みに到達すべく、自分に厳しい規律を課した。死によって見張られた、高い起された寝台は大がかりな効果を生んだ。衣裳、わけても登場人物の白と黒の衣裳はその簡明さの中に、非常に確かな趣味をもって処理されていた¹⁰⁾と絶賛して書いている。楽しく変化に富むマシンの振付を踊ったのはほんものうぐいすをカルサヴィナ、機械仕掛のうぐいすをイジコフスキー、死をソコロワ、王をグリゴリエフというキャストであった。このシーズンの他の演目は『気妙な店』、『三角帽子』、『ポーロヴェツ人の踊り』、『タマル』などであった。

パリからローマへ、ローマからバレエ団としてははじめてのミラノへ、ミラノから6年ぶり

のモンテ・カルロへ、とバレエ団は巡演に入る。ミラノの受入れはきわめて冷たく、観客も少なかったが、イタリアの暮しはディアギレフを若返えらせた。久々のモンテ・カルロの眺めはバレエ団の昔を思い起させた。そして再びパリへ、5月8日が初日であった。カルサヴィナとマシンのがはじめて『レ・シルフィード』を踊った。『プルチネラ』が初演されたのは5月15日である。指揮はアンセルメ。

『プルチネラ』*Pulcinella* はイタリアの作曲家ベルゴレージの音楽(ディアギレフがイタリア旅行中、各地の音楽学校、図書館で発見したものなど)とプルチネラの恋の冒険に関する詩集を素材として、新しいバレエを作ろうという提案であった。ナポリ音楽に心ひかれていたストラヴィンスキーは最初から非常に乗気で、親友ピカソとマシーンとの協働も喜び、度々の打合せも労をいとわなかった。マシンの振付にもじきじきに立ち合い、そのせいか、ストラヴィンスキーのスコアはいつもより調子がよく、踊りやすいものに仕上がっていた。イタリアの民衆芸コメディア・デラルテにヒントをえて作られたマシンの振付は見事であったらしい。詩的で、しかも滑稽味があるプルチネラはマシーン自身が踊り、女性はカルサヴィナ、チェルニチェワ、ネムチノワが交替した。この成功をストラヴィンスキーは当事者の一人として、次のように伝えている。「これは疲れる仕事であったけれども、真の成功に終わったこの作業に参加することを私は楽しんでた。『プルチネラ』は、すべてが調和し、あらゆる要素—主題、音楽、舞踊、装置—が首尾一貫した、同質の全体を形成するという、ごくまれにしかない、上演の一つであった。振付については、変更不可能であったいくつかのエピソードは別として、それはマシンのもっとも美しい創造の一つであった。彼はそれほどナポリ劇の精神に完全に同化していた。その上、彼自身のタイトル・ロールを踊った演技はどんな賞賛も及ばないほどのできばえであった。ピカソも、奇蹟をもたらした。色彩、デザイン、驚くべき発明の才のどれが、このすばらしい人間のもっとも魅力的なと

ころか、私はきめかねた²⁰⁾

5月27日、もう一つのイタリア滞在の所産とも言うべき『女の手管』*Le Astuzie Femminili*が初演の運びとなる。このオペラはイタリアの作曲家チマローザの音楽をレスピーギが編曲し、ディアギレフがイタリア滞在中に選定した優秀な歌手たちとマダム・セールの装置・衣裳で入念に準備され、上演されたのだが、なぜかパリ人を熱狂させることができず、ディアギレフを失望させた。しかし、モスクワからディアギレフのもとへ来て以来、ようやく10作のバレエを仕上げたマシーンは、彼の希望通り、メートル・ド・バレエ (*maitre de ballet*) として、プログラムにその名を掲載されることを許された。こうして三つの新作を加えてのパリ・シーズンはまずまずの成功で、1920年を快調にすべり出したが、戦後の緒経費の上昇で、経済的には深刻な赤字であった。

パリの春が1909年以来、今ではディアギレフのバレエなしでは訪れないように、ロンドンの夏もまた、バレエ・リュッスのシーズンとしてすっかり慣例化されていた。パリからロンドンに居を移したバレエ団は7年ぶりに戦前の華麗な劇場、コヴェント・ガーデンへ戻ることができた。

さらにマシーンによって新版『春の祭典』が振付けられ、この年の最後を飾ることとなる。初日は12月15日。1913年5月29日の初演²⁰⁾のときと同様、パリ、シャンゼリゼ劇場であった。初演のスキヤンダルは大戦の向う側に遠のいていた。と同時に、かつての振付師ニジンスキーはサナトリウムに閉じ込められており、主役のいない、入り組んだ群のバレエを記憶している人間は誰もいなかった。『春の祭典』の振付は全面的にマシーンに委ねられた。それはバレエ団のメンバーが急速にヨーロッパ化する中で、徐々に再現されたところの、音楽も装置も振付もロシア人という、バレエ団にとってはなつかしい昔を思い起す仕事であったかもしれない。

ディアギレフの周辺を往来し、ディアギレフとの交際から貴重な示唆や体験を得た人は数多い。マシーンもディアギレフなしには、われわ

れが今日知るマシーンには仕上がっていなかったことは確かである。しかしまた、その横暴とも、身勝手とも見える強い統率者ディアギレフと争い、彼を憎み、バレエ団を去った人も少なくない。アンリ・ブリュニエールがディアギレフの死に際して、コルネーユの詩句を引用して、「彼は私に彼のことを悪く言うにはあまりにもよくしてくれた／彼は私に彼のことをよく言うにはあまりにも仇をなしてくれた²⁰⁾」と書いたことばがよくディアギレフを言い当てていると思う。マシーンもまた、彼のダンサーとしても振付師としても上昇の最中に、あるいは上昇の最中であるからこそ、ディアギレフとの衝突も度重なるようになり、ディアギレフをいらだたせ始めた。その上、ヴェラ・サヴィナ(ヴェラ・クラークという本名を、あえて有名なロシアの悲劇女優にちなんで、ディアギレフが改名し、目をかけていたバレエ・ダンサー)との恋も進行中ということで、ニジンスキーの場合と同様、徐々にバレエ団にはいづらくなっていたのである。

(つづく)

〔注〕

- (1) James Joyce : *A Portrait of the Artist as a Young Man* 『若き日の芸術家の肖像』
- (2) J. B. Priestley : *Literature and Western Man* 『文学と人間像』(筑摩書房版), P.300
- (3) 本論は拙稿「ディアギレフ・バレエ1909-1914」(『芸能』昭和52年2月号-4月号所載)及び「第一次世界大戦下の芸術運動-ディアギレフ・バレエの場合」(『北星学園女子短期大学紀要第20号』, 1978 所載)の続篇として書かれたものである。
- (4) Alexandre Benois : *Serge de Diaghilev (Les Ballets Russes Numéro spécial de la Revue Musicale, Décembre 1930)*, P.27
cf. 拙稿「セルゲイ・ディアギレフ-その情熱の源泉とゆくえ」(『ダンス・ワーク』Vol. 24所載)
- (5) Henry de Montherlant : *Carnets Années 1930 à 1944*
- (6) S. L. Grigoriev : *The Diaghilev Ballet 1909-1929*, P.142
- (7) フェリックス・フェルナンデス Felix Fernández (1896-1941) スペイン舞踊手。1917年にディアギレフはフェルナンデスとマドリッドで出会い、マシーンとバレエ団員にスペイン舞踊を教えるよう依頼した。
- (8) シリール・ボーモント Cyril William Beaumont (1891-) イギリスの著述家、出版業者。“The Imperial Society of Dancing”の会長。舞踊に関しては権威のある、多作の著述家。*Dancing World* (1921-4), *The Sunday Times* (1950-9)のバレエ批評家であり、*Dance Journal* (1924)の編集者であった。チェケッティ・メソードを成文化するのを助け、チェケッティ・ソサエティ創設(1922)に貢献した。著書には、*Serge Lifar* (1928), *The Complete Book of Ballets* (1937), *The Sadler's Ballet* (1946), *Ballet Past and Present* (1955) などがある。
- (9) Cyril Beaumont : *The Diaghilev Ballet in London*, P.134
- (10) レガート兄弟 Nicholas Legat (1869-1937) が兄。ロシアの舞踊家兼舞踊教師。ペテルブルグの帝室舞踊学校を1888年に卒業。彼の生徒にはフォーキン、ニジンスキー、ホルム、カルサヴィナ、バヴロワらがいる。1914年ロシアを去り、1923年ディアギレフ・バレエ団の教師となり、ダニロワとリファールを教えた。1929年に彼と彼の妻はイギリスにバレエ・スクールを開設。Serge Legat (1875-1905)は弟。ロシアの舞踊家兼舞踊教師。ペテルブルグの帝室舞踊学校を1894に卒業。有名な振付師の娘、マリア・プティパとの内縁関係から自殺に追い込まれたと言われている。
- (11) レスピーギ Ottorino Respighi (1879-1936) ボローニヤの音楽学校に在学、1900年12月にはペテルブルグの王立歌劇場の第一ヴィオラ奏者となり、リムスキー・コルサコフとブルックを知り、2人に作曲法を学ぶ。1901年ボローニヤに帰り、作曲の卒業証書を受ける。1913年ローマのサンタ・チェチリア音楽院で作曲を教える。以後、死までローマに住み、作曲に励み、名声を高めた。
- (12) アンドレ・ドラン André Derain (1880-1954) フランスの画家。若い頃、シャトゥでヴラマンクとともに、その後、コリウールでマチスとともに活躍。1905年頃マチスによって作られたフォーヴ・グループの主要メンバーとなる。バトー・ラヴォワールでピカソやブラックの周辺に集うグループの常連でもあった。キュービズムの信奉者。1919年、ディアギレフ・バレエの『奇妙な店』の装置をデザインした後はドラクローのロマン主義とコロヤクールベのロマンティック・リアリズムの折衷主義をとるようになった。
- (13) S. L. Grigoiev : *op. cit.* P.145
- (14) Cyril Beaumont : *op. cit.* P.136
- (15) André Warnod : *Les Peintres et les Ballets russes (Les Ballets Russes Numéro spécial de la Revue Musicale, Décembre 1930)*,

P.87

- (16) アンドレ・ワルノー André Warnod (1885-1960) 軽妙なデッサン画家。モンマルトルに定住して、多くの画家や詩人たちと交わった。文筆家、美術評論家としても名高い。
- (17) cf. 拙稿「第一次世界大戦下の芸術運動—ディアギレフ・バレエの場合」(『北星学園女子短期大学紀要第20号』所載)
- (18) アンリ・マチス Henri Matisse (1869-1954) フランスの画家。印象主義を知る頃、作品では1897年発表の『食卓』*La desserte* 頃よりはなやかな色彩効果を基調とするマチス・スタイルを確立。やがてドラン、ルオー、ブラマンクらの前衛芸術家の仲間に加わり、画風を広めた。ディアギレのための仕事は『うぐいすの歌』一作であるが、マチス51才の折の舞台装置である。
- (19) Igor Stravinsky : *An Autobiography*, 1936
- (20) André Warnod : *op. cit.* P.88
- (21) *Stravinsky in the theatre* Edited and with an Introduction by Minna Lederman, P.154
- (22) ホセーマリア・セール José-Maria Sert
スペインの画家。1914年からディアギレフと交際し、『ヨゼフ物語』(1914)、『ラス・メニーナス』(1916)、『女の手管』(1920)、『チマロシアーナ』(1924)の装置・衣裳などを担当した。
- (23) 『春の祭典』初演の模様については拙稿「ディアギレフ・バレエ1909-1914」(『芸能』昭和52年4月号所載)参照。
- (24) Henry Prunières : *Conclusion (Les Ballets Russes Numéro spécial de la Revue Musical, Décembre 1930)*, P.101