

聖なる踊り子 ——シャルロッテ・バラの舞踊美学における宗教性¹⁾

山口庸子

キーワード： シャルロッテ・バラ、アスコーナ、モダンダンス、オリエンタリズム、舞踊と宗教性

はじめに



図1 シャルロッテ・バラ
『ゴシックのヴィジョン』

イタリア語圏スイスのテッシン州マッジョーレ湖畔にあるアスコーナは、現在ではロカルノ近郊の高級保養地として知られている。このアスコーナには、1900年ごろから第二次世界大戦の終わりごろまで、市街の北側にある「モンテ・ヴェリタ（真理の山）」を中心とした芸術家コロニーがあり、数多くのヨーロッパの知識人を惹きつけていた。なかでも舞踊家たちは、モンテ・ヴェリタと密接な関係を持っていた。ドイツ語圏のモダンダンスである表現舞踊（Ausdrucksstanz）の父と呼ばれるルードルフ・フォン・ラーバンは、1913年に、舞踊学校のサマーコースを、アスコーナで開いている。そこにメアリー・ヴィグマンやシュザンヌ・ペロテら代表的な弟子が集まり、モンテ・ヴェリタは、舞踊史上重要な位置を占めるようになった。

このモンテ・ヴェリタには、ラーバンやヴィグマンらドイツ表現舞踊の主流派以外の、もう一人の重要な舞踊家がいた。それがシャルロッテ・バラ（Charlotte Bara, 1901-1986, 本名シャルロッテ・バツハラッハ Charlotte Bachrach 図1）である。バラは、「ゴシック舞踊」「神聖舞踊」などと称される宗教性の強い舞踊を得意としていた。このバラを、著書『生ける彫刻』のなかで、「聖なる踊り子 *santa ballerina*」と呼んだのは、イタリア未来派の写真家アントン・ジュリオ・ブラガーリア——『未来派のフォトディナミズモ』という理論的宣言で有名である——であった。（図2）

さまざまな生活改革運動が、サナトリウムのあるモンテ・ヴェリタの頂上の敷地を中心に展開されたのに対し、1927年から1928年にかけて建築されたバラの個人舞踊劇場テアトロ・サン・マテルノは、モンテ・ヴェリタのもう一つの文化の中心を形づくっていた。バラの舞踊美学も、ヴィグマンの舞踊美学の対極にあったと言われる。心の奥底

に秘められた衝動や欲望を「外に押し出すこと Ausdruck = 表現」を追求したヴィグマンに対して、バラの舞踊美学は、「調和 Harmonie」に基づいていたとされる。1980年の夏、晩年のバラをアスコーナに訪ねたエーバーハルト・ライアーに、バラはこう語ったという。「私は、あのヴィグマンよりも、ずっと抒情的でした。ヴィグマンは、何よりも表現であり、ダイナミズムであったのですが、私は運動の美学に重きを置いていました。身体の調和が保たれねばならなかったのです。わたしは、音楽、衣装、身体の表現、そして動きの美しさが、調和的な統一を形づくるように努力しました。」²⁾

この主張は全体としてみれば当を得ているといえようが、当時の批評を仔細に検討すれば、必ずしも美しい調和のみを目指したわけではなく、また必ずしもヴィグマンと対立するわけでもない、バラの舞踊の様々な側面が見えてくる。1990年代以降のドイツ語圏モダンダンス研究の進展にともなって、バラに関する資料は次第に増えつつあるが³⁾、日本語で紹介される情報は、いまだ断片的なものに留まっている。⁴⁾ 本稿の目的は、ドイツ表現舞踊のある一面を代表した舞踊家としてのシャルロッテ・バラの舞踊美学を、特にその宗教性に焦点を当てて論じることである。第1章では、バラの経歴をかなり詳しく紹介する。第2章では、表現舞踊自体がもつ（疑似）宗教性と関連させつつ、バラの舞踊美学に見られる宗教性とその受容を検討する。その際問題となるのは、オリエント風舞踊、ゴシック舞踊、第一次大戦と死の舞踊、の3つの側面である。

1 シャルロッテ・バラの経歴⁵⁾

(1) ブリュッセル

シャルロッテ・バラは1901年4月20日、ドイツ系ユダヤ人で富裕な絹織物商人であったパウル・バッハラッハとその妻エルヴィーラ（旧姓バッハマン）の娘として、ブリュッセルに生まれた。父親のパウルは、常に娘の活動の後ろ盾となり、建築家カール・ヴァイデマイアーに、バラの個人劇場テアトロ・サン・マテルノの建築を依頼するなどしている。完成したテアトロ・サン・マテルノで、ヴァイデマイアーとともに、カバレットに出演した写真も残っており、演劇的な才能もあった人物と思われる。⁶⁾

エルパーフェルト出身の母親のエルヴィーラは、有名な表現主義詩人エルゼ・ラスカー＝シューラーと、ともに学校に通った友人であった。ナチスの政権掌握後に亡命したラスカー＝シューラーは、この縁を頼って一時期アスコーナに居住し、テアトロ・サン・



図2 ブラガーリア『生ける彫刻』所収「聖なる踊り子 シャルロッテ・バラ」



図3 コルベ『尼僧』

マテルノで朗読会も行っている。エルヴィーラもまた、文学的・芸術的才能に恵まれていた。彼女は、英語とフランス語に堪能で、ブリュッセルでは文学に関する講演を行い、またバラに演劇の古典を教えたという。

先述のように、バラはユダヤ人であったが、1928年にカトリックに改宗している。「聖なる踊り子」と呼ばれたバラの舞踊の宗教性を育む上で、バラがブリュッセルの修道院付属学校で学んでいることは、無視できない要素であると思われる。少女の頃のバラは、聖書の物語に魅了され、修道女の衣装を着せた人形遊びに夢中になったという。後年バラの舞踊のパートナーを長く務めた舞踊家・作家のヨー・ミハリーによれば、バラの舞踊には「オリエント風舞踊」と「聖書風舞踊」の二つの方向性があり、ミハリーは後者が前者よりも優れていたと評価している。⁷⁾ その聖書的なもの、より広範にはキリスト教的なものへの傾斜は、この少女時代から芽生えていたのであろう。

このようなキリスト教的な作品の系列には、例えば1923年に発表された『修道院にて』が含まれている。バラの回想によれば、表現主義の彫刻家ゲオルク・コルベは、バラのこの作品にインスピレーションを得て彫刻『尼僧』(1923、図3)を制作したという。

1911年、バラは、イサドラ・ダンカンの弟子でベルギー人のジャンヌ・デフォーに初めてダンスを学ぶ。1915年以降は、ローザンヌで、ロシア系ユダヤ人の舞踊家アレクサンダー・サハロフ(後出、図8)の教えを受けた。バラにとってサハロフは「本当の師であり、彼女の踊りのスタイルの本質的な部分に影響を与えた」⁸⁾。まだサハロフの弟子であった1917年、バラはブリュッセルで、『ミイラの踊り』でデビューを果たす。バラの持つ宗教的舞踊の二つの方向性のうち、『エジプトのレリーフ』(後出、図9)など多くのオリエント風舞踊の端緒となった作品である。また後に述べるように、『ミイラの踊り』は、第一次大戦の衝撃の下に始まったと思われるバラの舞踊のなかで、「死の舞踊 Totentanz」の系列に含まれる最初の作品でもある。デビュー後のバラは、さらにオランダで公演するが、ここでジャワ出身で当時のヨーロッパで有名であった舞踊家ラデン・マス・ヨジャニ王子の宗教舞踊から大きな影響を受けた。バラの印象では、ヨジャニ王子は、「最高の『神秘的舞踊家』」



図4 バラ『日本の春』

であった。⁹⁾ 後には、インド出身の舞踊家でやはりヨーロッパで活動していたウダル・シャンカルとも共演している。またバラは、オリエント風の舞踊で知られた舞踊家セント・マヘサの「シヤムの舞踊」が特に気に入ったとも述べている。¹⁰⁾ 東洋的なもの、オリエント的なものへ強い憧れは、アメリカ人の舞踊家ルース・セント・デニスを初めとする多くのモダンダンサーに共有される特徴であるが、バラはドイツ語圏において、その傾向を代表する舞踊家であったと言えるだろう。詳細は全く不明ながら、『日本の春 Printemps Japonais』（図4）と題する、キモノ風の衣装を着て桜の花（？）のような花を髪と衣装に散らせたバラの写真——むしろポッティチェリか何かの模倣と解釈すべきかもしれないが——が残されていることも、バラのオリエンタリズムを探る上で興味深い。



図5 フォーゲラー『シャルロッテ・バラ』

(2) ヴォルプスヴェーデーベルリン

第一次大戦中の1918年、戦争のためブリュッセルから逃れたバラは、母親エルヴィーラとともに、有名な芸術家コロニー、ヴォルプスヴェーデーに画家ハインリヒ・フォーゲラーを訪ねている。フォーゲラーは、エルヴィーラの姉妹ゼルマの嫁ぎ先であるレーンベルク家を介して、すでにバッハラッハ家と交流があり、1911年にはブリュッセルのバッハラッハ邸を建築していた。フォーゲラーとの関係は第2章で改めて

取り上げるが、レティツィーア・テデシによれば、バラはこれ以前の1916年にもフォーゲラーのもとを訪れている。このとき彼はバラを毎日デッサンし、またバラは毎晩、コロニーの芸術家のために踊り、その観客のなかに建築家ヴァイデマイアーもいたという。¹¹⁾ フォーゲラーはバラをモデルとした印象的な肖像画『シャルロッテ・バラ』（1918、図5）をはじめ、数枚の絵と多くのスケッチを残している。

1919年、バラはベルリンで演出家マックス・ラインハルトの劇場「カンマーシュピール」のマチネに登場し、好評を博す。この時から1920年代の前半が、バラの舞踊活動の絶頂期であったと考えられる。バラはベルリンで、ヴィグマンの相弟子で協力者でもあったベルテ・トリュンピが1924年に開校した舞踊学校に学び、またヴィグマンの弟子で、抽象舞踊の先駆者と言われるヴェーラ・スコロネルにも強い影響を受けた。スコロネルの幾何学的でモダンな群舞（図6）を考えれば、これは一見意外な感じがするが、後出の『エジプトのレリーフ』（図9）のような作品を考え合わせれば、バラの舞踊には、

身体そのものの存在感よりも、それが形づく
る抽象的な形や線が人を引きつける部分
があったようであり、そこにスコロネルと
の共通点が感じられる。また、このように
バラはヴィグマンの孫弟子にあたるわけ
であるから、ヴィグマンの影響があっても不
思議はなく、テデシは、バラがルートヴィ
ヒ・クラゲスのリズムに関する哲学に取り
組んだのは、ヴィグマンの影響であると
指摘している。¹²⁾



図6 ヴェーラ・スコロネル

1921年には、アルフレート・リヒャルト・
マイヤー出版社から、バラの写真のほかフォーゲラーの肖像画やモイセイ・コーガンの
木版画などの図版付きで小冊子『シャルロッテ・バラ』が刊行された。1923年には、文
化映画の先駆者ハンス・キュルリスによる約12分のサイレント映画『シャルロッテ・バ
ラのごシック舞踊』が撮影されたが、残念ながら、映像はすべて失われてしまったと考
えられている。¹³⁾ この映画の題名から推測するに、中世キリスト教文化に取材した「ゴ
シック舞踊」は、この頃までには彼女の大きなメルクマールとなっていたと思われる。
1924年には、版画家フーゴ・ヴィンディッシュの知己を得て、ヴィンディッシュがホル
バインの版画をもとにデザインした衣装で、初のグループダンス『死の舞踊』を上演し
た。1927年には、マクデブルクで開かれた第1回舞踊家会議に参加、ここで舞踊関係者
の統合を目指した準備委員会のメンバーに選出されている。準備委員会には、ラーバン、
ヴィグマン、パヴロワ、ヨース、トリュンピ、シコフスキー、シュライアー、シュレン
マー、ディアグレフら錚々たる舞踊家・批評家たちが名を連ねており、当時のバラの評
価の高さがうかがわれる。バラの活躍の場はドイツ国外にも広がり、ウィーン、パリ、
フィレンツェでも公演している。未来派の写真家ブラガーリアや、詩人のガブリエレ・
ダンヌツィオに称賛されたのはこのフィレンツェ公演の時である。

(3) アスコーナ

バラは1924年、アスコーナに舞踊学校を開校し¹⁴⁾、夫となったカール・リュッター
スとともに、学校を経営した。リュッタースは、エミール・クレペリンに学んだ精神科
医であり、バラと結婚するまでは、スイスのゾロトゥルンの療養施設の医者であった。
ヴィグマンと精神科医ハンス・プリンツホルンの恋愛関係などに見られる、モダンダン
スと精神医学の結びつきが、ここにも表れているのは興味深い。リュッタースの、バラ
の作品内容への関与がどの程度であったのかは明らかになっていないが、彼は医業の傍



図7 ラースロ・モホイ＝ナジ『テアトロ・サン・マテルノ』

ら挿絵画家・舞台芸術家として妻の活動を支え、学校では理論を担当し、解剖学、生理学、心理学、性格学、身振り学、観相学、一般美学および文体論を教えた。学校には4つのコースがあり、運動芸術、音楽、話術、理論が教えられていた。

1927年から1928年にかけて、画家・彫刻家・建築家のカール・ヴァイデマイヤーによって、スイス最初の現代的多目的劇場、テアトロ・サン・マテルノが建

築され、学校もここに移る。ル・コルビュジエらを範としたこのモダンで魅力的な小劇場の詳細に本稿で立ち入ることはできないが、アスコーナにやって来た多くの芸術家たちが、この劇場にも立ち寄ったことは指摘しておくに値する。図7は、バウハウスで活動した写真家ラースロ・モホイ＝ナジ撮影によるテアトロ・サン・マテルノである。

バラは、1930年代から第二次大戦中までテアトロ・サン・マテルノで年に1回から数回の公演を行い、第二次大戦後は、厳しい経済状況を経て1952年から再び舞台に登場する。またバラは、テアトロ・サン・マテルノで客演公演や講演会、朗読会など様々な催しを行って、この劇場を地域の文化の中心とした。バラが舞台を引退したのは、1958年7月、それから28年後の1986年12月7日、バラはロカルノで死去した。

2 シャルロット・バラの舞踊美学とその受容

(1) 宗教性

表現舞踊における宗教性

舞踊学者のヘルムート・シュライアーは、1992年の論文「表現舞踊、宗教、官能性」において、表現舞踊の持つ宗教的側面を指摘し、その第一の例として、シャルロット・バラを取り上げている。「宗教学的および、神学的観点から考えれば、バラの舞踊ではもはや、神が宗教の源泉や讃仰の対象であるのではなく、むしろ舞踊そのものに神性が認められているのだ。それゆえ、シャルロット・バラは、正当にも『舞踊の聖性の告知者』として賛美されたのである。宗教的なカテゴリーへの回帰は、明らかに不可避的なものである。宗教自身による宗教理解は無視されているのだが、人々は自覚的に舞踊を聖なるものとして崇め奉ろうとしたのだ。」¹⁵⁾シュライアーが、表現舞踊の宗教的側面の第二の例として挙げるのがヴィグマンである。彼は、ヴィグマンの舞踊では、「非合理的なもの」が、「代替宗教」の役割を果たしていると指摘している。¹⁶⁾

シュライアーによれば、戦間期の新しい舞踊に見られるこのような「宗教的」あるい

は「疑似宗教的」な傾向は、時代と社会の深刻な危機に端を発するものであった。彼はこの危機を、オランダの著名な宗教学者ゲラルダス・ファン・デル・レーウの『天上に舞踊あり』（1930）に依拠しつつ、「人間生活の統一性」の喪失から説明している。ファン・デル・レーウによれば、近代社会といわゆる未開社会における宗教性の違いは、その宗教性が生活全体と結びついているか、宗教の領域だけで孤立しているかにある。いわゆる未開社会では、踊りは同時に祈りであり、スポーツ、美学、官能でもある。言い換えるなら、未開人は、個々の分割された領域を順番に移動して時系列的に全体性を経験していくのではなくて、同時に複数の文脈に属し、多層的な意味を一挙に経験できるのだ。「われわれは踊る、その時われわれは祈らない。あるいはわれわれは祈る。その時われわれは踊りはしない。未開人は同時に祈り、踊る。舞踊を通じて、人々が聖なるものと崇める諸力が呼び出される。舞踊は人生全体と共にある。（…）宗教的な意味のなかには、他のあらゆる意味も保たれている。スポーツ的な意味も、美学的な意味も、社会的な意味も、官能的な意味も。[…] 舞踊とはそれ自体が偉大なものであるが、舞踊は他のすべての生活領域と関連づけられており、これらの生活領域自体がそれほどはっきりと互いに区別されないがゆえに、舞踊はつまり、本質的に宗教的なのである。』¹⁷⁾

シュライアーによれば、近代生活において生活領域が細分化されてしまったために、人間は異なる領域にまたがる全体的な体験をすることが不可能になった。そのことが人々を、表現舞踊に駆り立てた理由であり、また同時に表現舞踊が、一種の疑似宗教的な姿を取らねばならなかった理由でもある。¹⁸⁾ 別の言い方をすれば、それは、人間が生活における全体的な「経験」から切り離されてしまった結果陥った「新しい貧困」の現われであった。ファン・デル・レーウの論文とほぼ同時期、1933年のエッセイ「経験と貧困」のなかで、ベンヤミンは指摘している。「あの重苦しいまでの、さまざまな思想の氾濫は、この新たな貧困の裏面をなすものなのだ。というのも、ここで起こっていることは真の蘇りではなく、単なるメッキ現象にすぎないからである。』¹⁹⁾ 占星術やヨガの英知、クリスチャン・サイエンスや手相術、グノーシス主義や菜食主義、スコラ哲学や交霊術、とベンヤミンが数え上げる「メッキ現象」の目録なかに表現舞踊は含まれていないが、表現舞踊の疑似宗教性は、まさしくこの「メッキ現象」の一つであった。表現舞踊の中心地アスコーナは、また神秘主義者や菜食主義者の溜まり場でもあった。表現舞踊は、ベンヤミンが挙げている他の諸現象と、至るところで繋がり合っていたのである。

「聖なる踊り子」バラ

バラの舞踊の宗教性は、バラ自身にも、バラの観客であった同時代人たちにも強く意識されていた。バラの師サハロフの友人で、バラをモデルにした版画を制作した彫刻家・

版画家のモイセイ・コーガンは、友人に宛てた手紙のなかで、バラはサハロフ夫妻（図8）を超えた「最も神聖で最も深遠な女性」とであると、熱烈な賛辞を述べている。「君がサハロフとクロティルデのことを尋ねたので答えるが、この二人は私にはもはや存在しないも同然だ！芸術に仕える真の神女、芸術の真の庇護者はシャルロツテ・バラだ。[...]君に言い

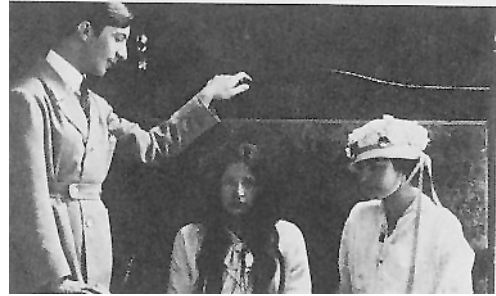


図8 バラ（中央）とアレクサンダー、クロティルデ・サハロフ夫妻

たいのだが、彼女は私が今まで会ったなかで、最も神聖で最も深遠な女性だ。彼女こそ、私がかつてサハロフが満たしてくれるだろうと期待した憧れなのだ。私はロツテを見て、彼女が踊るのを見たときには泣いてしまった…」²⁰⁾

コーガンの手紙にある「サハロフが満たしてくれるだろうと期待した憧れ」とは、シュライアーが指摘している人間生活のすべてを意味で満たしてくれるような宗教的体験のことであろう。事実、サハロフの舞踊は、舞踊批評家フランク・ティースが指摘するように、「宗教的舞踊」を目指したものであった。「彼の宗教的舞踊は、正確かつ意識的に、司祭的なもの、荘厳さ、修道僧的な恍惚を目指しており、また、この聖なる出来事が心のうちにもたらしたものを、芸術的に完成させつつ、リズムと色彩、線によって再現するのである。」²¹⁾ 先述のように、バラが、サハロフに師事し、彼から「踊りのスタイルの本質的な部分」に影響を受けたのも、まさに宗教的なものの再現という方向性において、この師弟が一致していたからであろう。

バラも、舞踊が本質的に「祭祀的」あるいは「魔術的」なものであり、現代こそ「祭祀的な舞踊の復興」のなかに「慰めと鼓舞」を見出す時代であると主張している。²²⁾ だが、バラや、おそらくサハロフが考えていた宗教性は、前近代社会に実際に存在したような生活全体に浸透した宗教性ではなくて、近代化によって、また、まさしく近代化の特質として、他の生活領域から分断され内面的な孤独化に陥った宗教性を、古代オリエントや中世ヨーロッパなどの過去に投影した代替物であったように思われる。コルベの彫刻『尼僧』のモデルになった作品『修道院にて』のように、バラの宗教性は、多分に隠遁者的なものであり、ラーバンのように、大人数による素人ダンスを演出することで、「日常」と「祝祭」を再結合を目指すような試みは行っていない。²³⁾ このような、いささか時代錯誤的な中世的な宗教的理解が、熱狂的な支持者を生む一方で、多くの論者が批判するバラの舞踊のわざとらしさ、その「疑似宗教」的な印象の原因であったように思われる。それは、バラの資質の問題もあったであろうが、それ以上に、近代のただなかに前近代を回復しようとする、表現舞踊の宗教性そのものが持つ矛盾の表れ——その必

然的な「メッキ現象」——であったと言えるだろう。

コーガンのような熱狂的な支持の一方で、この「疑似宗教的」側面を批判した批評も幾つか存在する。たとえば裸体文化運動の論客ヴェルナー・ズールは、論文「解き放たれた舞踊」のなかで、バラの舞踊が持つ瞬間的な美しさ、その「魔法」を認めつつ、同時に、「物知り女性」が頭の中から無理やりひねり出したような、「偽造」めいた浅薄さを批判している。「シャルロッテ・バラが裸で賛美歌を踊ると、おそらくはあの素晴らしく美しい手のせいで、まれに見る魔法、偽造されたゴシックと純粋なユダヤ性の驚くべき混淆が出現する。あらゆる疑念——審美主義者の観点から見てもそうなるのだが——とセンチメンタルな皮相さにも関わらず、シャルロッテ・バラのリズムには、いくつかの瞬間に、良い意味で忘れ難いものが存在する。この永遠なるものを、この物知り女性は、ふだんはこしらえてみせるのであるが。たとえばインペコーフェン、あの優美の才に恵まれた、驚くべき少女ならば、作り物ではなしに表現したのである。」²⁴⁾

宗教的舞踊以外の観点からも、ズールの批評には、二、三の興味深い点がある。管見の限りでは、出版されているバラの写真に裸体は見当たらない。だが、ズールの批評からは、身体の線をさほど露わにしないことが多い通常の写真のイメージとは異なって、バラがヌードダンスを試みていたことがわかる。また、バラの宗教的舞踊には、『ユーディット』のような旧約聖書的な主題なら見られるが、ユダヤ教正統派やカバラ、ハティシズムなどに取材した「純粋にユダヤ」(?)的なモチーフは見当たらない。にもかかわらず「純粋なユダヤ性」を言挙げするのは、ズールの——あるいは改革運動の主潮流に根強く存在した——人種的偏見の表れかもしれない。また、ズールがバラの手の美しさを称賛していることも注目される。というのも、後述するように、これは多くの批評が一致して高く評価しているバラの舞踊の第一の技法的特徴だからである。

(2) 主題

オリент風舞踊

バラの宗教的舞踊には、古代エジプトを筆頭とするオリエン트에取材した作品と、聖書や中世およびルネサンスのキリスト教文化に取材した作品という二つの方向性があった。前者にはデビュー作『ミイラの踊り』や、『エジプトのレリーフ』(図9)、『エジプトのヴィジョン』『エジプトの踊り』『エジプトの神秘』『古代エジプトの踊り』『エジプトの女』などエジプト風の商品や、先に見たジャポニズム的な舞踊のほか、『インドの神』『インドの神々の踊り』といったインド文化に取材した作品もあったよ



図9 バラ『エジプトのレリーフ』

うである。²⁵⁾

これらのオリエント的な作品に関する詳しい批評は、あまり残されておらず、バラの協力者だった舞踊家ヨー・ミハリーの評価がわずかな例外である。ミハリーによれば、バラの作品では、一般に「オリエント風舞踊」は「聖書風舞踊」に及ばなかったが、忘れ難い作品として『死の渡守』と『蓮華』がある。「しかしながら、黒い幕で覆われた舞台の後方を、冥府の渡し船がまっすぐ漕ぎ渡っていく、エジプト風の『死の渡守』は忘れ難い。バラがこの作品のために工夫したのは、『空間なき世界』と櫂の音の厳かなモノトーンだった。4メートルも移動しないこの死者の旅からは、冷気が吹き寄せて来た。同じ永遠の息吹が、といっても今度は希望に満ちたものだが、彼女の『蓮華』の奇蹟からも咲きこぼれていた。5分に満たない短い間に、バラは組み合わされた震える両手の蕾から、満開の蓮の花が咲き誇る様子を説得力を持って演じていた。」²⁶⁾

かつてリルケは、カンボジアのシソワット王の宮廷の踊り子たちの豊富な手の動きに注目し、「手首の先に、まるで俳優のように両手が登場し、動きのある独立した筋書きを演じた」と称賛した。²⁷⁾ ミハリーも、バラの手の動きの美しさは、東洋舞踊の影響であると解釈している。ただし、ミハリーは、それは単なる模倣ではなく、バラの「内面のるつぼ」において純化されているとする。「このような両手と、ほとんど動きのない身体という身振り法は、むろん学び取ったものであろう。結局のところバラは、ジャワ人の舞踊家ラデン・マス・ヨジャニと、インド人のウダル・シャン・カルというオリエントの名手に無駄に師事したわけではなかったのだ。とはいえ、もし彼女が精神的なものへの神秘的な価値の転換を経験しなければ、彼女の舞踊は、ただ表面的にオリエント舞踊を見てなぞっただけの、生気のないものに留まったであろうが。バラの舞踊芸術が、内面のるつぼのなかで純化されたということは重要である。」²⁸⁾

ゴシック舞踊

ミハリーによれば、バラの「神秘的な価値の転換」をよく表しているのは、聖書の人物たちを題材にした舞踊であって、特に『受難劇』は、素晴らしい出来であったという。「ましてや彼女が『受難劇』を踊ったとき、それを彼女が、彼女に特有の、小さな声で歌いながら、歌と踊りで語って見せたときには、そのような内容に対する、とらわれのない感受性をまだ持っている人々にとっては、本当に大地が揺れるほどの衝撃であった。」²⁹⁾ 『復活』『ヴェロニカの聖顔布』『失楽園』『ジャンヌ・ダルクの幻視』『受胎告知の天使』など、キリスト教的なモチーフを扱ったと思われるバラの数多くの作品群のうち³⁰⁾、特に中世キリスト教文化に取材した「ゴシック舞踊」は、彼女のトレードマークであり、また一方で厳しい批判的でもあった。表現主義詩人で舞踊批評家のエルンスト・プラスは、バラは「行列」（キリスト教の祭礼に用いられる）にとらわれすぎだと述

べているし、同じく舞踊批評家のフリッツ・ベーメも、バラはグリューネヴァルトとブリューゲルから引っ張って来たイメージを陳列しているが、ダンスのテクニクがないと非難している。³¹⁾

これに対して、舞踊批評家ジョン・シコースキーは、その著『舞踊の歴史』のなかで、バラをモダンダンスにおけるゴシック様式の「最も有名で最も才能のある舞踊家」と位置づけている。「ダンカンに続いてセント・マヘサのエジプト風様式ダンスとルース・セント・デニスのインド風ダンスが発展したように、モデルネのダンスの様式は、ある種のゴシック芸術を生みだした。この副次的な傾向を代表する、最も有名で最も才能のある舞踊家はシャルロッテ・バラである。表現力に恵まれた、とっつきにくいところのある踊り手で、その動きはゴシック様式の線の角ばった形や纏れを模倣しようとしている。」³²⁾ もっとも、シコフスキーは、バラを手放しで称賛しているのではなく、バラのゴシック舞踊は、ゴシック本来の荒々しさを持たず、いわば飼い慣らされ、ラファエル前派のように「市民的に近代化」されていると批判するのであるが。「彼女が目指しているゴシック様式には、古いゴシックに見られる激烈な、エクスタシー的な勢いはあまりなく、角のとれた、柔らかな、市民的に近代化されたゴシックであって、中世の精神よりは、イギリスのラファエル前派の方に近い。」³³⁾

バラの舞踊には、魂の深部の神秘的な閃きのような瞬間はあったが、多くの論者が指摘するように、20年代の後半以降はマンネリ化し、口当たり良く無難にまとめられたことが多かったのであろう。アメリカの演劇学者カール・テプファーは、バラの舞踊は、エクスタシー的な側面を持つてはいたが、それが破壊的な暴力に陥ることはなく、あくまで「平和的」であって、「近代世界から宇宙的なものへの離脱」を目指していたと解釈している。³⁴⁾

第一次大戦と死の舞踊

しかしながら、バラの懐古趣味ないしは平和志向は、必ずしもバラの資質のみからは説明できない。なぜならすでに触れたように、バラは少女時代から宗教的傾向を示していたとは言え、それを強く呼び覚ましたのは、第一次大戦による社会的危機であったと考えられるからである。この点でバラは、ヴィグマンら他の表現舞踊家と軌を一にしていると言えよう。ヴィグマンが言うように「若い世代は戦争の間、混乱し苦しんでいた。この世代は、彼らの感情と抗議のはげ口を求めている」のである。³⁵⁾

バラのこのような側面に細やかな理解を示しているのはフォーゲラーであり、バラをモデルにした肖像画が非常に強い印象を与えるところから見ても、バラとフォーゲラーの間には、芸術家としての信頼関係が結ばれていたと思われる。後の1928年から1929年、フォーゲラーはアスコナ近郊の社会主義者コロニー、フォンターナ・マテルナの実

験に関わっているが、彼にアスコナ移住を決意させたのは、バラとの友情も与っていたのではないか。フォーゲラーは、ヴォルプスヴェーデにおけるバラの滞在を振り返って、バラの舞踊における戦争の重要性を、以下のように指摘している。「私は、この訪問から非常に多くのものを得た。というのも、ロッテ（バラ）と名乗るようになったこの娘が、舞踊家となって、時代に、戦争に、強く心を動かされ、その結果、彼女の内側から、新しい芸術的な表現手段が語りかけることになったからだ。その表現手段は、時代の典型であったが、しかしおそらくその卓越した現れであった。彼女の身体は、ロシア人の舞踊家のもとで並はずれた訓練を受けていた。[...]彼女のダンスの動きは主にゆっくりとしたテンポで行われ、そのテンポで彼女は、悲しみや崩壊や死を表現した。」³⁶⁾

彼女と同じく時代の流れに揺さぶられつつ、新しい方向を模索していたフォーゲラーは、バラをモデルにして、『戦争における女性の苦悩』（図10、1918）や『戦争の暴虐』（1918）など、戦争をテーマとした一連の作品を制作している。³⁷⁾ この際、フォーゲラーも、バラの両手の動きに魅了されている。『戦争における女性の苦悩』および同年に描かれた肖像画『シャルロッテ・バラ』（図5）を見ると、女性の細く美しい両手と大きく描かれた悲しげな顔、そして固くすくんだような身体によって、全体として醸し出される殉教者的な雰囲気は共通している。「芸術家にとっては非常に魅力的なことに、身体



図10 フォーゲラー『戦争における女性の苦悩』

のほんのちょっとした動きの変化のたびに、隙間なく完成した、表情豊かな彫像が出来上がるのだ。——それで私は、リアルなスケッチを重ね、ロッテの肖像画も描き上げたが、そこでは、表情豊かな両手を胸の上で重ね合わせ、隙間なく完成された彼女の動きの一つが再現されていた。」³⁸⁾ コルベの彫刻作品『尼僧』（図3）に表現されている身振りとの類似性から考えても、胸の上で両手を重ね合わせたこの悲嘆の身振りは、バラの舞踊の典型的な振り付けの一つであったのだろう。そして、フォーゲラー、コーガン、コルベなど、多くの造形芸術家にバラが注目されたのは、彼女の舞踊が持つ「隙間なく完成した、表情豊かな」造形性のゆえであったろうと推察される。

崩壊や死の主題に関して特に注目されるのは、バラが幾度も取り上げている「死の舞踊」のモチーフである。すでに別のところで論じたように、第一次大戦後のヨーロッパは、「あらゆる時代を通じてもっとも豊かな」死の舞踊の表象を産み出していた。³⁹⁾ バラのデビュー作『ミイラの踊り』や『死の渡守』などのオリエ

ント風の作品も広い意味での「死の舞踊」の系列に含まれるであろう。1920年にはサン＝サーンスの音楽で演じたソロダンス『ダンス・マカブル』、1924年にはグループダンス『死の舞踊』、さらに1943年にも『死の舞踊劇』が上演されている。ヴィグマンが彼女の重要なモチーフとなる『死の舞踊』の最初の作品を、バラの『ミイラの踊り』と同じ1917年に発表していることも注目される。バラの舞踊は、確かに第1次大戦という時代の激動のなかにあったのである。

これらの「死の舞踊」のうち、最も評判が高かったと思われるのが、1920年の『ダンス・マカブル』で、1920年3月8日付の『フォス新聞』は、この死の舞踊をこう評している。「シャルロッテ・バラは驚愕すべき才能である。驚愕すべきだというのは、彼女が昨日カンマーシュピールで演じたサン＝サーンスの『死の舞踊』が、腐敗し、墮落し、死に瀕し、朽ち果てつつあるものに対する、若い娘にしては不気味なほどの鋭い感覚をもって踊られたからである。」⁴⁰⁾ どの舞踊を指しているのかは不明だが、ブラガーリアも、バラの作品のなかでは、「グロテスクなもの、不気味なものへの感覚が、明朗さや滑稽さと思いがけず入り混じり、この直観的な舞踊家の、表現力の素晴らしい幅広さが示される」⁴¹⁾ と指摘している。従って、バラはヴィグマンとは違って、身体の動きを「静止の徴」として扱っており、「人間の身体の凍りついた、永遠化されたイメージ、すなわちミイラのイメージ」が、彼女の美学全体を覆い尽くしているというテプファーの解釈は、いささか厳しすぎるように私には思われる。⁴²⁾ ヴィグマンとは異なる方法ではあったが、バラの宗教的舞踊は、少なくとも1920年代初頭には、確かに時代と社会の危機に向かい合っていたのである。

注

- 1) 本論文は、平成18 - 21年度科学研究費補助金を受けた基盤研究(C)「女性のパフォーマンス空間としてのアスコーナ」(課題番号18500462)による研究成果の一部である。
- 2) Layer, Eberhard: La Santa Ballerina. Zu Besuch bei Charlotte Bara in Ascona. In: Ballett-Info, Oktober 1980, Nr. 8, S. 6.
- 3) ドイツ語文献は、本稿の各注を参照。英語文献では、今のところ、以下に唯一まとまった記述が見られる。Toepfer, Karl: Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910-1935, Berkeley/Los Angeles/London 1997, S. 171-175.
- 4) 長谷川章『世紀末の都市と身体——芸術と空間あるいはユートピアの彼方へ』ブリュッケ、2000年、191頁、287-288頁。山口庸子『踊る身体の詩学——モデルネの舞踊表象』名古屋大学出版会、2006年、237-241頁などがある。
- 5) 以下の伝記的記述は、おもに次の文献を参考にした。Stadler, Edmund: Theater und Tanz in Ascona. In: Szeemann, Harald (Hrsg.): Monte Verità. Berg der Wahrheit. Ausstellungskatalog. Milano 1978, S. 130-132; Peter P. Riester nach Charlotte Baras Aufzeichnungen 1980: Charlotte

- Bara: Leben und Tanz. Oder das Ascona der Charlotte Bara. In: Ferien Journal Ascona 1985; Schütze, Karl-Robert: Charlotte Bara. 1901-1986. Brüssel, Worpswede, Berlin, Ascona. Berlin 2000; Tedeschi, Letizia: Charlotte Bara, die „santa ballerina“ und Carl Weidemeyer, der „touche-à-tout“. Anmerkungen zum Theatro San Materno in Ascona. In: Carl Weidemeyer 1882-1976. Künstler und Architekt zwischen Worpswede und Ascona. Ausstellungskatalog. Mailand 2001, S. 159-185; dies: Ein Theater für den Tanz. Die Begegnung zwischen Charlotte Bara und Carl Weidemeyer. In: Sinnsuche und Sonnenbad. Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità. Zürich 2001, S. 157-168.
- 6) Oppenheimer, Wolfgang: Persönliche Erinnerungen. In: Carl Weidemeyer 1882-1976, S. 291.
- 7) Jo Mihaly über Charlotte Bara (Auszüge), zitiert in Schütze: a.a.O., S. 37.
- 8) Layer: a.a.O.
- 9) Stadler: a.a.O., S. 130.
- 10) Schütze: a.a.O., S. 7.
- 11) Tedeschi: Charlotte Bara, die „santa ballerina und Carl Weidemeyer, der „touche-à-tout“, S. 184, Anm. 22.
- 12) A.a.O., S. 167.
- 13) この映画は、これまでローフス・グリーゼ制作とされており、バラ自身もそう述べていたようだが、グリーゼ自身は、自分は撮影シーンの背景の幕を担当したに過ぎないと訂正している。Schütze: a.a.O., S. 41.
- 14) Tedeschi: Charlotte Bara, die „santa ballerina und Carl Weidemeyer, der „touche-à-tout“, S. 167.
- 15) Schleier, Helmuth: Ausdruckstanz, Religion und Erotik. In: Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller unter Mitarbeit von Alfred Oberzaucher und Thomas Steiert. Mit 196 Abbildungen. Wilhelmshaven 1992, S. 170.
- 16) A.a.O., S. 171.
- 17) Leeuw, Gerardus van der: „In dem Himmel ist ein Tanz...“ Über die religiöse Bedeutung des Tanzes und des Festzuges. München/Berlin 1930, zitiert in: Schleier: a.a.O., S. 174-175.
- 18) Schleier: a.a.O., S. 175. 舞踊と聖性に関しては、山口、前掲書、1-50 頁も参照。
- 19) 「経験と貧困」、ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』浅井健次郎編訳、ちくま学芸文庫 1996 年、374 頁。
- 20) Kogans Brief zitiert in: Berger, Uwe: Georg Kolbe und der Tanz. Berlin 2003, S. 60.
- 21) Thiess, Frank: Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst. München 1923, S. 78.
- 22) Baras Bemerkung, zitiert in: Schütze: a.a.O., S. 60.
- 23) 山口、前掲書、17 頁を参照。
- 24) Suhr, Werner: Der entfesselte Tanz. In: Deutsche Musikjahrbuch. Vol.3 (1925), S. 243.
- 25) Schütze: a.a.O. S. 51-55 の作品タイトルを参照。
- 26) Jo Mihaly über Charlotte Bara (Auszüge), zitiert in Schütze: a.a.O., S. 36.
- 27) 山口、前掲書、105 頁を参照。
- 28) Jo Mihaly über Charlotte Bara (Auszüge), zitiert in Schütze: a.a.O., S. 36.

- 29) A.a.O.
- 30) Schütze: a.a.O. S. 51-55 の作品タイトルを参照。
- 31) Toepfer: a.a.O., S. 174.
- 32) Schikowski, John: Geschichte des Tanzes. Berlin 1926, S. 151.
- 33) A.a.O., S. 151.
- 34) Toepfer: a.a.O., S. 173.
- 35) Sorel: Walter: Mary Wigman. Ein Vermächtnis. Berlin 1986, S. 127.
- 36) Vogeler, Heinrich: Werden. Erinnerungen mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942. Hrsg. von Joachim Prieewe und Paul-Gerhard Wenzlaff. Berlin 1989, S. 217f., zitiert in: Schütze: a.a.O., S. 63. なお「ロシア人の舞踊家」とはサハロフである。
- 36) Vogeler, Heinrich: Werden, zitiert in: Schütze: a.a.O., S. 63.
- 37) Schütze: a.a.O., S. 63.
- 38) Vogeler, Heinrich: Werden, zitiert in: Schütze: a.a.O., S. 63.
- 39) 山口、前掲書、187-192 頁参照。
- 40) „Vossische Zeitung“, zitiert in : Schütze: a.a.O., S. 30.
- 41) Bragarlia, Anton Giulio: Scultura Vivante. Milano 1928, S. 30, übersetzt und zitiert in : Tedeschi: Charlotte Bara, die „santa ballerina und Carl Weidemeyer, der „touche-à-tout“, S. 171.
- 42) Toepfer: a.a.O., S. 175. ただしテプファーは、プラスの評を引きつつ、1920 年の『ダンス・マカブル』は、肯定的に評価している。

図版出典

- 図 1 Schütze, Karl-Robert: Charlotte Bara. 1901-1986. Brüssel, Worpsswede, Berlin, Ascona. Berlin 2000, S. 40.
- 図 2 Bragarlia, Anton Giulio: Scultura Vivante. Milano 1928, S. 25.
- 図 3 Berger, Uwe: Georg Kolbe und der Tanz. Berlin 2003, S. 32.
- 図 4 Tedeschi: Charlotte Bara, die „santa ballerina“ und Carl Weidemeyer, der „touche-à-tout“, S. 172.
- 図 5 Schütze: Charlotte Bara, S. 61.
- 図 6 Rudolf Lämmel: Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der Rhythmischen Gymnastik und des Neuen Tanzes. Berlin 1928, Abb. 40.
- 図 7 Tedeschi: Charlotte Bara, die „santa ballerina“ und Carl Weidemeyer, der „touche-à-tout“, S. 175.
- 図 8 Tedeschi: Charlotte Bara, die „santa ballerina“ und Carl Weidemeyer, der „touche-à-tout“, S. 167.
- 図 9 Schütze: Charlotte Bara, S. 53.
- 図 10 Berger: Georg Kolbe und der Tanz, S.59.

