

### バレエ映画のテーマと様式

FUKAYA, Kiminori / 深谷, 公宣

---

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / Journal for Research in Languages and Cultures

(巻 / Volume)

21

(開始ページ / Start Page)

153

(終了ページ / End Page)

168

(発行年 / Year)

2024-01-25

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00030980>

# バレエ映画のテーマと様式

深谷公宣

## はじめに

映画は、草創期から踊る身体を撮影し、その魅力を追求してきた。本稿では、映画で採り上げられた踊りのうちバレエに着目し、代表的なバレエ映画のテーマと様式を抽出したうえで、その変遷を概観する。

### 1. マイム、あるいはグロテスク——バレエと初期映画

バレエは踊りとマイムで構成され、ダンサーは発声しない。初期の映画も、役者の声を伝えることができなかった。バレエとサイレント映画は、声の不在という点で類似している。けれども、類似性の裏にはもう少し複雑な関係性がある。

古代ローマにミムス劇、パントミムス劇として流行したマイムは、ルネサンス期にはアルレッキーノなどとともにコメディア・デラルテによって発展した。言語によって事柄を整理しないマイムには、グロテスクな要素が現れやすい。グロテスクな要素とは、ヴォルフガング・カイザーが述べた次のようなものである。

ルネッサンスにとっては、古代美術に刺激された特定の装飾模様の名称であるグロテスコということばの中に、単に遊び半分の明朗なもの、屈託のない空想的なものばかりがこめられていたのではなく、同時に、われわれの現実の秩序、つまり道具に類するものや植物的なものや動物的なものや人間的なものなどの諸領域のはっきりと分離した、静力学的でシンメトリカルな、実物大に釣り合った、そういった秩序が廃棄されていたような世

界をまのあたりに見る、胸苦しい無気味なものも込められていたのである。(カイザー20)

ダンスにおいても、グロテスクな要素はしばしば顕在化する。バレエの身振りについて詳述した『マイム』で、ジョアン・ローソンは、英パントマイムの父とされるジョン・ウィーバーが18世紀に『マイム小史』で試みた「グロテスク・ダンシング」の説明を紹介している。ローソンによれば、ウィーバーはこう述べている。

グロテスク・ダンシングという語で私がいおうとしているのは、もっぱら、自然からかなりかけ離れたようにみえるキャラクターのことである。たとえば、ことばの自然な意味において、ハーレクインやスカラムーシュ、ピエロなどは、われわれの職業の匠のなかに置かれるとグロテスクではあるけれども、あらゆる喜劇的な踊りを会得している。(Lawson 150)<sup>(1)</sup>

「喜劇的な踊り」の「会得」という記述から、18世紀にはグロテスクな要素が意図的に表現されていたことがわかる。それは技であり、様式であった。

バレエのキャラクター・ダンスは、グロテスク・ダンシングの延長線上にある。そもそも、つま先立ちや極端な外への開脚、重力に反した身体運動など、バレエのコレオグラフィには、グロテスクな動きが潜在する。物語の面でも、バレエが依拠する民話やおとぎ話の幻想的でロマン主義的な世界は、グロテスクな要素を内包している。それは、病弱な若い女性が彼岸へ移ることで恋愛が成就不可能となるなど、「死」や「性愛」として形象化される。このように、バレエのマイムや踊りはグロテスクと密接に結びついている。

一方、初期映画におけるグロテスクは、メロドラマの作品に見出せる。18世紀末以降フランスで発展した演劇ジャンルであるメロドラマは、物語の主要場面を音楽で強調することで観客の感情を揺さぶるのが特徴である。そのため、古典悲劇と比べると煽情的とみなされ、長いあいだ低く評価され続けてきた。このジャンルも元はマイム（パントマイム）から始まっている。G・W・グリフィスのサイレント映画におけるグロテスクな表現は、メロドラマの伝統をうまく利用している。

このように、マイムとそのグロテスクな造形表現において、バレエと初期映

画は類似している。けれども、類似の背後には、両者をめぐる状況の変化があった。社会の近代化が進んだ20世紀初頭、ロマン主義的な思潮が芸術諸分野で相対化されると、19世紀バレエにみられるロマン主義的な要素は作品の絶対条件ではなくなっていく。クラシック・バレエを大成したマリウス・プティパの死は、この変化に拍車をかけた。コンスタンタン・スタニスラフスキーの影響を受けたアレクサンドル・ゴルスキーは、自然主義的な振り付けでプティパの様式美を相対化した。<sup>(2)</sup>後述する『瀕死の白鳥』を制作したミハイル・フォーキンも、プリミティヴィズム的な表現が耳目を集め出したディアレフのバレエ・リュスに活動の場を見出す。イザドラ・ダンカンやロイ・フラーをはじめとする形式にとらわれない自由なモダン・ダンスが人気を高めたことも、そうした変化の一部になった。

バレエにおけるロマン主義の相対化は、映像技術が未開発の段階にあった映画界の状況に合致していたと考えられる。プティパが様式化した19世紀のバレエは上演時間が長く、当時の技術で撮影するには制約があった。反面、バレエ・リュスやモダン・ダンスのような20世紀の新しいダンスは上演時間が短く、映像化しやすい。ロイ・フラーやデニ・ショーンのモダン・ダンスが映画に採り上げられた背景には、そうした事情も考えられるだろう。

1910年代になると、撮影・編集技術の向上により長編物語映画の制作が普及する。上演時間の長い19世紀のバレエ作品も、長編映画への適合可能性があったと考えられる。けれども、バレエと映画の関係性を遠ざける変化も、同時代には開発された。顔のクローズ・アップである。これは、バレエの舞台公演では不可能な表現技法である。上述したグリフィスのメロドラマでこの技法が効果的に使われたことはよく知られている。こうして映画におけるグロテスクは早くも、バレエの舞台鑑賞とは異なる視覚経験を打ち出した。1920年代から30年代に、身体全体でグロテスクを表現しようとする欲望が多様なジャンル映画で展開されると、バレエを映画の題材にするより、ミュージカル映画やメロドラマの一要素として採り入れるケースが増えていく。<sup>(3)</sup>

クラシック・バレエからバレエ・リュス、モダン・ダンスへの転換点と映画の草創期との関係性を振り返ってみると、両者の近接性や影響関係を理解するには、次の点を考慮する必要があることがわかる。すなわち、身体表現技法、時代の思潮、テーマや表現様式である。ここまでの考察でも、20世紀初頭にこれらの点が複雑に絡み合っていたことがみてとれる。したがって、それ以降も

バレエと映画の関係性には時代ごとの紆余曲折があることが予想できる。このような視点から、以下では、21世紀初頭までの主なバレエ映画の特徴を検証してみる。

## 2. ロマン主義の転回点

### ——『瀕死の白鳥』と『カメラのための振り付けの研究』

作品の長編化やトーキーの技術により、映画においては自然主義的な身振りや台詞が主流となっていく。その結果、マイム中心のバレエと台詞中心の物語映画の親和性は、早い段階で弱まっていた。したがって、アート映画や実験映画の題材にバレエが採り上げられるのも、ごく自然なことだったかもしれない。本章ではその例として、ミハイル・フォーキンの『瀕死の白鳥』とマヤ・デレンの『カメラのための振り付けの研究』(A Study in Choreography for Camera, 以下、『研究』)に注目し、そのテーマと表現様式を考察する。

『瀕死の白鳥』はフォーキンがヴァツラフ・ニジンスキーとともに、アンナ・パブロワのために制作した作品である。1925年にフォーキン自身の手により映画化された際にも、パブロワが出演している。晩年のプティパに見出されながらバレエ・リュスでも活動したパブロワだが、その衣装や振り付けは19世紀のクラシック・バレエを基盤としていた。ヴァン・ヴェックテンは、1920年のエッセイでパブロワについて、「クラシックの舞踊手という偉大な流派から出た最後のダンサー」と述べ、バレエ・リュスに適合したタマラ・カルサヴィナや古代ギリシャの舞踊をモチーフにしたイザドラ・ダンカンよりも、マリー・タリオーニ、カルロッタ・グリジ、ファニー・エルスラーなど、19世紀に活躍したバレエ・ダンサーの系譜に近いと指摘している(444)。

白鳥のテーマはA・L・テニソンの詩「瀕死の白鳥」に由来するが、それは当然『白鳥の湖』を連想させる。とはいえ、異なる点もある。『白鳥の湖』には、魔法によって姿を変えられてしまった人間という幻想的な物語が想定されている。これに対し『瀕死の白鳥』には、そうした物語性が希薄である。『変身譚』のデイドーの逸話をもとにしたというテニソンの詩は幻想的とも受け取れるが、川の下流で鳴く瀕死の白鳥と荒涼とした自然の描写は、魔法のきかない厳しい現実世界である。パブロワ自身、この作品を踊る際、レニングラードの公園にいた白鳥を念頭に置いていたという(Crawford)。このように考えると、『瀕死の白鳥』では、『白鳥の湖』に比べて幻想的・ロマン主義的な要素が

薄れている。実際、前者の白鳥は後者と違い、「性愛」の対象となっていない。「死」がテーマではあるものの、前者の白鳥はまだ生きており、彼岸に行ってしまったわけではない。よってこの作品は、19世紀的なバレエの世界観を踏まえつつ対象化し、メタ的に表現するものである。『白鳥の湖』にロマン主義的な幻想性があるとすれば、『瀕死の白鳥』はそれを別の方向へ転回させたといってもよい。

表現様式についてはどうであろうか。『瀕死の白鳥』に、グロテスクな要素はほとんど感じられない。『白鳥の湖』ではグロテスクがロットバルトや黒鳥に託され、昇華される。『瀕死の白鳥』には悪魔も黒鳥も登場しない。映像撮影技術に関しても、ダンサーの感情を強調するクローズ・アップは回避される。白鳥の踊りには広い意味でマイムの要素があるが、『瀕死の白鳥』のそれは洗練された振りに埋め込まれており、限りなく詩的な身体が出現している。ここにも、ロマン主義的な思潮とは一線を画した身体表現が見出せる。

ただし、グロテスクが最小限に抑えられているとはいえ、踊る身体が無味乾燥に表現されているわけではない。踊り手から、死を前にした苦しみが滲み出てくるからである。その苦しみは、処刑前のイエスに生じた受難に近いかもしれない。パトスの純粋性が、感動を呼ぶ。少年時代、パブロワの『瀕死の白鳥』を映像ではなく神戸の劇場で観た淀川長治は、次のように述べている。「これはこのあと何人の舞踊家でこの舞踊を見たことか。しかしパブロワのこれを見たときのこうふんはもう2度と呼びもどすことは不可能だった。見ていて涙をふくハンカチを私は咽喉につめこむほど涙を落として泣いた」(14)。この感動は、「死」への抵抗を、パブロワの身体表現から直接感じ取ったことに由来するのではないか。淀川の視点は、物語ではないコレオグラフィへ、すなわち身体そのものへと向かっている。ここにあるのは、ロマン主義的で主観的な感傷ではなく、見る主体と見られる客体の距離を超えた情動である。

『瀕死の白鳥』にみられるダンサーと観客の関係性をコレオグラフィへの焦点化と捉えた場合、興味深いのは、マヤ・デレンの『研究』である。本作は、キャサリン・ダナムのカンパニーに属していたダンサー、タリー・ビーティのダンスを撮影、編集した作品である。ミュージカル映画『ストーミー・ウェザー』にも出演しているダナムはハイチのダンス研究で知られる人類学者であったが、デレンはその研究に関心を持っていた(Crawford)。デレンの制作意図は、映像内でダンサーの動きがこれまでになかった地理学を生み出すこ

と、また、脚の回転によって遠い場所を近くに感じさせることだったという (Greenfield 21)。

ビーティは黒いタイツに上半身裸で踊るが、これはバレエ・リュスやモダン・ダンスが人間本来の身体の線を強調するために採用してきたプリミティヴィズムの様式である。一方、主な振りには、クラシック・バレエを象徴するピルエットである。ここではそれが、終盤に登場する多面の仏像と結びつく。カメラのパンと編集は、回転するダンサーに観る側の視点を近づけ、巻き込んでいくような感覚をもたらす。すなわち、身体運動が球体を構成するクラシック・バレエに特徴的な振りが、映像表現によってよりダイナミックにみえるのである。

ここで注意したいのは、本作が『カメラのための振り付けの研究』と名付けられていることである。テーマはバレエの「振り付け」であり、ダンサーの動きは、カメラの可能性を引き出すために考えられている。ハリウッドでイマジナリー・ラインが想定されてきたことからわかるように、自然主義的な物語映画でカメラが360度回転することはあまりない。だが、本作ではダンサーのピルエットと共振させる形で、そうしたカメラの動きを誘発している。ダンサーの顔が多面の仏像と共振する様子を捉えるカメラのクローズ・アップは、顔の複数の様相 (ダンサー／仏像) を提示することを目的としたものであろう。したがって、それはメロドラマ的なグロテスクを表現するものではない。この点において、本作は『瀕死の白鳥』の系譜に連なる。

180度開脚し膝を直角に曲げて立つ重心を低くしたダンサーが野外や部屋の一室で踊るショット、下方からジャンプを捉えたショットなど、公演芸術としてのダンスを舞台鑑賞する際にはない視覚経験が、『研究』には随所に採り入れられている。いずれの場合も、ダンサーがカメラの可能性を引き出すために配置、演出されている。すなわち、本作はクラシック・バレエ (ピルエット) とバレエ・リュス (生きた身体の強調) の両方の要素を織り込みながら、映像でしか表現できない身体のあり方を追求している。単にバレエをそのまま映像化したのではなく、バレエと映画というふたつのジャンルをかけ合わせることで生まれる新たな芸術表現の価値観、可能性を考察した作品である。

### 3. 抑圧された声の行方——『赤い靴』と『ホフマン物語』

『瀕死の白鳥』や『研究』にはない要素を加え、バレエ映画の新領域を開拓したのが、マイケル・パウエル＝エメリック・プレスバーガー監督の『赤い靴』である。それは、長編のフィクション形式でバレエを描くことに成功した作品として、傑出している。本作はトーキーであり、踊り以外の場面で役者が声を発する点で『瀕死の白鳥』や『研究』と異なる。この映画は、ここまで述べてきた19世紀以来のバレエの伝統や映画の表現様式・技術を含みつつ、新たなテーマも提示している。すなわち、バレエ映画を特徴づけるのに考え得る要素がすべて出揃っている。

『赤い靴』はアンデルセンの同名童話が下敷きとなっている。主人公ヴィッキー・ペイジ（モイラ・シアラー）はプリマとして成長し、結婚後に興行主レルモンツ（アントン・ウォルブルック）と不和になるも、和解して踊りに復帰する。だがそれが結婚生活の破綻につながり、非業の死を遂げる。この映画のストーリーは、赤い靴を履くと踊りを止められなくなるという原作の枠組を応用している。成就し得ない「性愛」とそれが招く「死」というテーマには、ロマン主義の名残がある。それを象徴するかのように、本作には『ジゼル』の一場面が導入されている。また、物語のなかで重要となるバレエ作品『赤い靴』でも「死」が表現され、それがヴィッキーの行く末の予兆となっている。

一方で本作には、バレエ・リュスの伝統も加わっている（Moor, Powell & Pressburger 205）。レルモンツは、バレエ・リュスの創設者ディアギレフを想起させる。サドラーズ・ウェルズ・バレエ団（現・英国ロイヤル・バレエ団）から主役のモイラ・シアラーと共に本作に起用されたレオニード・マシーンはバレエ・リュス出身である。また、本作で披露される作品には、バレエ・リュスのレパートリーが複数、使用されている。サドラーズ・ウェルズ・バレエ団を率い、イギリスで本格的なバレエ団の組織化を目指していたニネット・ド・ヴァロワも、バレエ・リュスに所属していた。こうしたバレエ・リュス的な背景が作り上げる本作の世界観には、舞台美術に起用されたハイン・ヘックロスが貢献している。ドイツ表現主義の影響下でタンツ・テアターを提唱したクルト・ヨースのバレエ団で仕事をした経験を活かし、彼はモダニズム的な革新性を持ち込んでいる。<sup>(4)</sup>



映像表現においては、ダンス・シーンで観客席に海の映像を重ねるなど、特殊効果が用いられている。『赤い靴』における映像について、グリーンフィールドは、デレンの『研究』の影響を指摘している(25)。ここには、『研究』同様、舞台公演ではなく、映像という形式でバレエの踊りを表現することの意味を追求しようという実験的な姿勢がある。

このように、19世紀の古典バレエやバレエ・リュス、映像実験など、前章までに述べた特徴がみられるのに加え、『赤い靴』には新しい要素も加わっている。たとえば、レルモントフとヴィッキーの関係性は、「スヴェンガリ・トリルビー」のテーマを思い出させる。このテーマはジョルジュ・デュ・モーリアの小説『トリルビー』に由来し、アーチ・メイヨー監督『悪魔スヴェンガリ』など、何度か映画化もされている。魔力をもつ音楽の教授スヴェンガリがトリルビーに催眠術をかけて恋人と別れさせ、自分の妻にしたてたうえて歌手としてコンサートツアーに連れ出すという物語である。19世紀に女性ダンサーが主体となったバレエにおいて、男性プロデューサーや振付師がダンサーの生き方を左右する場合、スヴェンガリ・トリルビーのテーマを想起させずにはおかない。さらに『赤い靴』では、このテーマはヴィッキーが悩む結婚生活かダンサー復帰かという問題、すなわち「人生か芸術か (life or art)」のテーマとも結びつく。<sup>(5)</sup>

ミュージカル映画では、たとえば『ファニー・ガール』のファニー・ブライス(バーブラ・ストライサンド)がプロデューサーのジークフェルト(ウォルター・ピジョン)に対抗する様子を描き、権力転覆の可能性を表現することに成功している。スーザン・スミスによれば、それは「声」の獲得というモチーフと関係する(Smith 56)。このことに照らせば、『赤い靴』は、ダンサーから「声」が奪われる映画だといえる。したがって本作はトーキーでありながら、マイムのもつグロテスク性も感じさせるつくりになっている。踊りたいという欲望は、彼女の「声」としては抑圧されるが、「赤い靴」によって表現される。その欲望が彼女の意に反して死を招く様子は、狂気の踊りによって死にいたるジゼルと重なる。「スヴェンガリ・トリルビー」「人生か芸術か」「声」というテーマは、「死」や「性愛」という従来のテーマの変種のようにもみえるが、それらが加わることで、『赤い靴』はバレエ映画の要素を包含し、かつ精密化した作品になったといえる。

パウエル＝プレスバガーが続いて製作した『ホフマン物語』は、『赤い靴』

のテーマや表現様式をさらに先鋭化している。ホフマンの幻想世界は19世紀のバレエ作品の多くに物語を提供した。『赤い靴』同様、本作でも、それはバレエ・リュス的な世界観として提示されている。だが、『赤い靴』で試みた舞台美術や映像実験は、より革新的な表現へと発展している。

とりわけ大きな変化は、「声」のテーマを表現する様式である。『赤い靴』では、レルモントフとヴィッキーの関係性の浮き沈みがリアリズム的な物語として表現された。リアリズム的な物語が均衡を保つためには、内面と声の一致が前提となる。すなわち、登場人物の発言（声）は、その人物の思考（内面）を表す、といった合意が、表現者と受け手に共有されている必要がある。けれども、「人生か芸術か」の問題に直面し、ヴィッキーの内面と声の均衡がずれ始めたとき、グロテスクな要素（カイザーのいう「無気味なもの」）が顕在化する。ところが、『ホフマン物語』にはリアリズムの前提がなく、三つの異なる物語が終始オペレッタの形式で展開する。また、この映画では、歌のパートと踊りのパートを分離させている（森176）。よって、登場人物の内面への焦点化は回避され、バレエ・リュス的な装飾世界が、表層空間として繰り広げられる。ここでは「声」は、リアリズム的な物語が下敷きとなる『赤い靴』と異なり、もっぱら装飾として機能する。『赤い靴』がバレエ映画として考え得る要素を詰め込んだ作品だとすれば、『ホフマン物語』は、「声」を人物の内面からバロック的に外化することで、前作にはない境地を開拓した前衛的な作品であるということが出来る。

#### 4. パウエル＝プレスバーガー以後 ——テーマと様式の新たな展開

ここまで論じてきたバレエ映画のテーマと様式の例をまとめると次のようになる。テーマとしては、「死、性愛、スヴェンガリ・トリルビー、人生か芸術か」、様式としては「マイム、クローズ・アップ、映像実験（特殊効果）」である。「声」に関しては、内面の声と装飾の声に分けられ、前者がテーマに、後者が様式に該当し、両方にまたがるということが出来る。これらのテーマや様式は、ロマン主義的な特質やグロテスク性の強弱に関係している。本章では、パウエル＝プレスバーガー以後のバレエ映画において、それらがどのように継承され、変化を遂げているか、「死」と「性愛」のテーマを軸に概観する。

## (1) 死

近年のバレエ映画で「死」のテーマに最接近した作品に『ブラック・スワン』がある。作中では、主人公ニナ（ナタリー・ポートマン）の自我を揺るがす現象が次々に起こる。彼女が眼にする分身や背中への傷、振付師による性愛への誘惑などである。これらは、黒鳥を踊れるか否かという彼女の不安と関係している。バレエ作品としての『白鳥の湖』のグロテスク性がロットバルトや黒鳥に現れるとしたら、『ブラック・スワン』はそのグロテスク性を前に葛藤する女性の物語である。

分身のモチーフは、内面と声の不一致を比喩的に表している。ニナは白鳥の役が欲しいが、黒鳥への適性が疑問視されていることもあり、役への希望を声をあげて主張することができない。発せられない声が、分身や幻想へと姿を変える。<sup>6)</sup> その分身や幻想が、グロテスクなものとして現れてくる。

『ブラック・スワン』のグロテスクは、映画ならではの技法で表現される。第一に、クローズ・アップの多用である。不安や痛みが引き起こす神経過敏な表情を、カメラは至近距離で捉える。第二に、映像による特殊効果である。鏡やガラスを用いてイメージを増幅させる構図には合成を含めた特殊効果が用いられている。この様式には、上述した『赤い靴』の踊りの場面が反響している。ヴィッキーはショウ・ウィンドウに自分の分身を見出し、観客席が壮大な海に変わる幻想的な映像を前にして踊っていた。これらの場面は、自分の分身という幻想に出会う『ブラック・スワン』と重なる。さらに、得体の知れない何かが追いかけているかのようにニナを背後から追跡するショットを織り交ぜることで、グロテスク性は強調される。

物語の終盤でも、そうしたグロテスク性がよく表現されている。『白鳥の湖』の舞台に立ったニナは、白鳥の踊りでミスを犯すが、黒鳥としては堂々と踊る。伝統的な『白鳥の湖』の舞台で見せ場となる32回転のフェットは、ニナ本人の黒鳥への変身として表現される。踊りの技術を最大限に発揮させるオリジナルのバレエと異なり、映画の黒鳥はニナの踊りの技術ではなく、特殊効果を用いて描かれる。

こうしてみると、テーマにおいても表現様式においても『ブラック・スワン』は『赤い靴』の系譜に連なっているように見える。ニナの死を連想させるエンディングは、その系譜を強化する。彼女は『白鳥の湖』のクライマックス

で、演出により、高所から落下する。このイメージは、『赤い靴』でヴィッキーが転落死する場面と重なるだろう。どちらにおいても、死への恐れが切迫感をもって観る者に迫る。一方でそれは、『瀕死の白鳥』のイメージをも思い出させる。ニナの落下地点にはマットレスが敷いてあり、通常なら死の危険はない。だが彼女は控え室で、ライバルのリリーに化けた自分の分身と格闘し、その腹を鏡の破片で突き刺したまま踊っていたため、落下した後力尽きる。彼女は「完璧よ」と呟くが、生死の行方は明示されない。観客は『瀕死の白鳥』を観た淀川長治のように、死なないでほしい、との思いを抱くだろう。生死の境界に置かれたニナと彼女の腹の傷は、『瀕死の白鳥』同様、イエスの磔刑を想起させ、力強いパトスを生み出す。

## (2) 性愛

『ブラック・スワン』では「女好き」とされる振付師ルロイ（ヴァンサン・カッセル）がニナに対し、黒鳥への適応を求める。彼は、黒鳥には性愛への覚醒が必要であるとし、彼女を誘惑する。ここには『赤い靴』同様、スヴェンガリ・トリルビーの関係性と、それを誘発する性愛のテーマがある。この点からも、『ブラック・スワン』と『赤い靴』との類似は際立っている。オスターヴァイスは、『赤い靴』でヴィッキーのキャリアに有害だとされた愛が、『ブラック・スワン』ではニナのプリマへの野望や性愛の成熟を推進するとし、両作品の違いを指摘している（75）。けれども、抑圧された性愛がグロテスクと死を招く点では、共通している。

性愛のテーマやスヴェンガリ的な人物は、21世紀への転換期から初頭にかけて製作されたバレエ映画にも存在している。『バレエ・カンパニー』では芸術監督のミスターA（マルコム・マクダウェル）が、『センターステージ』ではダンサー兼振付師のクーパー（イーサン・スティール）や芸術監督のジョナサン（ピーター・ギャラガー）が相当するだろう。しかし、彼らと女性ダンサーとの関係性は、「スヴェンガリ・トリルビー」と呼ぶほど強力ではない。これらのバレエ映画は、かつてほどそのテーマには縛られていないようにみえる。

こうした新たな展開を考えるうえで参考となるのが、1980年代に制作された『フラッシュダンス』である。この作品にも、スヴェンガリ・トリルビーと類似の構図がみとれる。昼は溶接工、夜はクラブ・ダンサーとして働きなが

らダンス・スクールへの入学を目指すアレックス（ジェニファー・ビールス）は、雇用主のニック（マイケル・ヌーリー）と恋愛関係に陥る。ニックはアレックスの預かり知らぬところでオーディションの根回しをするが、それを知った彼女は反発する。だが結果として彼女はオーディションに合格し、ニックとの恋も実る。ここには、スヴェンガリ・トリルピー的な構図が透けてみえる。一方で本作には、そこからの脱却の兆しもある。ニックが、スヴェンガリのような強い権威をふるう存在として描かれていないからである。本作のグロテスク性は、強いプロデューサーや振付師による抑圧ではなく、人種や階級格差など、社会的不平等がもたらすものとして現れる。ニックは、クラブでのアレックスの挑発的なダンスに魅了され、彼女に声をかける。これは性愛志向ではあるかもしれないが、『赤い靴』のレルモントフのように「人生か芸術か」を、すなわち性愛とダンスの二者択一を、迫るものではない。性愛は解放的に表現され、平等に扱われている。「人生か芸術か」の選択に関わるのは、ムラタという人種への偏見や製鉄所の労働者という階級格差が原因でバレエ・スクールに入学できないアレックスが受けている社会的抑圧のほうなのである。こうして『フラッシュダンス』には、ハイアートあるいはエリートとしてのバレエという伝統的な価値観がもたらす社会的不平等の問題が浮かび上がる。ただし本作の難点は、不平等な扱いを被るアレックスを救い出すのが雇用主のニックであり、結果的に階級格差（雇用主と労働者の主従関係）が解消されていないということである。

『バレエ・カンパニー』や『センターステージ』でも、芸術監督や振付家とダンサーとの性愛は、『赤い靴』や『ブラック・スワン』のように、ダンサーの「声」の抑圧につながるものではない。前者において中心となるダンサー、ライ（ネーヴ・キャンベル）は、恋人の浮気が発覚した後、新たな恋人と恋に落ちるなど、「芸術」とは別の「人生」を送る。『赤い靴』でレルモントフがヴィッキーの結婚に反対したような逸話は語られない。ライに口出しをする母も、『ブラック・スワン』でニナの自室の施錠や友人との食事に反対する母ほど、大きな抑圧となっていない。

『センターステージ』では、主人公のジョディ（アマンダ・シュル）が気分転換に訪れたジャズ・ダンス・スクールで、振付家デビューを控えた花形ダンサーのクーパーに見出され、恋愛関係に陥り、彼の新作に抜擢される。他方、別れた妻に未練があるクーパーにとって、ジョディとの恋愛は遊びに過ぎな

い。そうした苦境にありながら、ジョディは新作で主演となり、踊りを成功させる。その結果、彼女はクーパーが新しく作るカンパニーのプリンシパルに迎えられる。けれども恋人にはクーパーではなく、つらいジョディを陰で支えた同級生のチャーリー（サシャ・ラデツキー）を選ぶのである。この選択は、スヴェンガリ・トリルビーのテーマを軽やかに乗り越える。そこでは、抑圧された性愛がグロテスクに表現されることもなければ、スヴェンガリ的存在の誘惑や「人生か芸術か」に思い悩む主人公の姿もない。彼女は「人生」のパートナーも、「芸術」に携わる自由も、両方手に入れる。

この二作品に共通するのは、19世紀のバレエにあった「死」の影がほとんどないこと、「性愛」が抑圧されていないこと、「スヴェンガリ」的存在とダンサーが対等にわたりあうことである。結果として、グロテスク性はほとんどみられない。『バレエ・カンパニー』は、自然主義演劇のように、バレエダンサーやバレエ団の様子をバックステージまでも含めて明らかにする。内面と声の一致したリアリズムが、抑圧によってグロテスクな死に変化することなく提示される。ロバート・アルトマン特有のセミ・ドキュメンタリーのような群像劇は、内容と声の一致という前提を越えていない。『センターステージ』では、ジョディがクーパーの新作で赤い衣装と靴を身につけて踊るが、『赤い靴』のように踊り続けなければならない運命にはない。彼女は「人生」を自らの意志で選択する。『センターステージ』のバレエ・シーンで披露される赤い靴や衣装は、性愛もしくは死の象徴や、それがもたらすグロテスクではなく、伝統的なバレエで用いられてきた白いチュチュに対するオルタナティブと捉えるべきだろう。

『センターステージ』で注目すべきは、ジョディ以外の人物にも選択の道が開かれていることである。たとえばジョナサンの作品で、アフリカン・アメリカンのエヴァ（ゾーイ・サルダナ）が、エリート・ダンサーのモーリーン（スーザン・メイ・プラット）の代役として踊る。これは『フラッシュダンス』でアレックスがムラータであったことを想起させる設定である。アレックスが目指すダンス・スクールで受験者は白人のバレエ経験者ばかりであり、彼女は異質の存在であった。それにもかかわらず合格を勝ち取ったことで、有色人種にもバレエの世界で活躍する希望が垣間みえた。有色人種には狭き門とされてきた芸術ジャンルへの道が、『センターステージ』では解放される。

一方、エヴァに主演の座を譲るモーリーンは、エリート主義的な母の存在に

悩まされながらバレエを続けており、「人生か芸術か」の選択を迫られているように見える。だがそこに「死」が待ち受けているわけではない。彼女は医学生との恋人と出会うことによって「人生」を選択していく。こうして、この二作品では伝統的にバレエがテーマとしてきた「死」から解放され、「生」が肯定されるのである。

## おわりに

テーマという観点から振り返ると、『瀕死の白鳥』の「死」は、白鳥が此岸にとどまりそれに抵抗するという点で、ロマン主義的な19世紀のバレエからの転回を示していた。様式の面では『研究』が、メロドラマとは異なるクロス・アップ、物語映画には数少ない360度撮影によって、単なるグロテスクとは異なる方向性を追求した。

ロマン主義的な要素の回避や新たな映像表現技術を経由したあと、従来のバレエや映画のテーマ・様式を総合的に捉え直したのが『赤い靴』であった。『ホフマン物語』はその成果をさらに、「声」の外化というかたちで推進した。

20世紀半ばまでのテーマ・様式は、その後のバレエ映画でも展開される。『ブラック・スワン』のクロス・アップや特殊効果は、伝統的なバレエのグロテスク性に立ち戻る。「死」や「性愛」, 「スヴェンガリ・トリルビー」のテーマや特殊効果を用いた様式は『赤い靴』とも共振しており、バレエ映画の正統性を感じさせる。他方、『バレエ・カンパニー』, 『センターステージ』では、「性愛」の抑圧が弱まり、「人生か芸術か」の悩みが「死」を招き寄せることもない。これらは正統的なバレエ映画の要素を希薄化した、新たな型のバレエ映画だということができる。

### 《注》

- (1) 外国語文献のうち、原書からの引用はすべて拙訳による。
- (2) ジェニファー・アン・ザールは、ボリショイ・バレエのプリマ・ダンサー、ヴェラ・カラリに関する論考で、ゴルスキーがダンスよりもパントマイムや模倣演技を強調することで、サイレント映画にふさわしい演者を意図せずに生み出していたのではないかと指摘している(42)。
- (3) アドリエンヌ・マックリーンは、ミュージカル映画において物語のパートと楽曲のパートのどちらもバレエを利用するタイプの作品があるのと対照的に、物語や人

物造型の要素としてのみバレエを利用し、踊りがまったく披露されないタイプの作品もあることを指摘する。後者は1950年代『ヴァラエティ』誌によって ballet meller (バレエ・メロドラマ) と呼ばれるようになった (14)。

- (4) アンドルー・ムーアによれば、ヘックロスはスイスの建築家・舞台演出家のアドルフ・アッピアに影響を受けている (“No Place Like Home” 114)。
- (5) ディアグレフがニジンスキーの結婚を理由にバレエ・リュスを退団させたエピソードを思い起こせば、この構図が機能するのは異性間だけに限らない。また、2018年に発覚したハーヴェイ・ワインスタインのハラスメント問題などにみられるように、この構図はいまだに存在し続けている。
- (6) 監督のダーレン・アロノフスキーは、ドストエフスキーの『二重人格』が創作のきっかけになったと述べている。

#### 参考文献

- Altman, Rick. *The American Film Musical*. Indiana UP, 1987.
- Ann Zale, Jennifer. “Ballet’s Influence on the Development of Early Cinema and the Technological Modification of Dance Movement.” *Synoptique*. Vol.5, No.2. pp. 37-56. Winter 2017.
- Crawford, Lillian. “10 great ballet films.” *British Film Institute*. 23 February 2023. <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-ballet-films>. Access on 4 September 2023.
- Greenfield, Amy. “The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Haris.” *Envisioning Dance on Film and Video*. Edited by Judy Mitoma. Routledge, 2002.
- Lawson, Joan. *Mime: The Theory and Practice of Expressive Gesture*. A Dance Horizons Republication, 1957.
- Moor, Andrew. “No Place Like Home: Powell, Pressburger Utopia.” *British Cinema Book*. 3rd Edition. Edited by Robert Murphy. British Film Institute, 2009.
- . *Powell & Pressburger: A Cinema of Magic Spaces*. I. B. Tauris, 2005. Kindle.
- McLean, Adrienne L. *Dying Swan and Madmen: Ballet, the Body, and Narrative Cinema*. Rutgers UP, 2008.
- Osterweis, Ariel. “Disciplining *Black Swan*, Animalizing Ambition.” *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*. Edited by Melissa Blanco Borelli. Oxford UP, 2014. Kindle.
- Smith, Susan. *The Musical: Race, Gender and Performance*. Wallflower Press, 2005.
- Van Vechten, Carl. “Anna Pavlova, 1920.” *What Is Dance?* Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford UP, 1983.
- Virginieselavy. “Black Swan: Interview with Darren Aronofsky.” *Electric Sheep: A Deviant View of Cinema - Features, Essays& Interviews*. January 16, 2011. <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2011/01/16/black-swan-interview-with-darren-aronofsky/> Access on 10 October 2023.
- カイザー, ヴォルフガング『グロテスクなもの』竹内豊治訳, 法政大学出版局, 1968年。
- 森佳子『オペレッタの幕開け——オッフェンバックと日本近代』青弓社, 2017年。
- 淀川長治『私の舞踊家手帖』新書館, 1996年。



## フィルモグラフィ

- 『赤い靴』 マイケル・パウエル＝エメリック・プレスバーガー監督，アーチャーズ製作，1948年。
- 『センターステージ』 ニコラス・ハイトナー監督，コロンビア・ピクチャーズ他製作，2000年。
- 『バレエ・カンパニー』 ロバート・アルトマン監督，ソニー・ピクチャーズ・クラシックス他製作，2003年。
- 『瀕死の白鳥』 ミハイル・フォーキン監督，キーストン・スタジオ製作，1925年。
- 『ファニー・ガール』 ウィリアム・ワイラー監督，コロンビア・ピクチャーズ他製作，1968年。
- 『ブラック・スワン』 ダーレン・アロノフスキー監督，サーチライト・ピクチャーズ他製作，2010年。
- 『フラッシュダンス』 エイドリアン・ライン監督，パラマウント・ピクチャーズ他製作，1983年。
- 『ホフマン物語』 パウエル＝プレスバーガー監督，アーチャーズ製作，1951年。
- A Study in Choreography for Camera.* Maya Deren, 1945.

(英文学・映画研究／国際文化学部教授)