

ROHM Theatre Kyoto
Repertory Premiere
レパトリーの創造

Gisèle Vienne and Etienne Bideau-Rey
Showroomdummies #4

ジゼル・ヴィエンヌ、エティエンヌ・ビドー＝レイ「ショールームダミーズ #4」



レパトリーの創造

ジゼル・ヴィエンヌ、エティエンヌ・ビドー =レイ
「ショールームダミーズ #4」

日時 || 2020.2.8(土)19:00、9(日)15:00

会場 || ロームシアター京都 サウスホール

ごあいさつ

本日はロームシアター京都2019年度主催事業、レパトリーの創造ジゼル・ヴィエンヌ、エティエンヌ・ビドー=レイ「ショールームダミーズ #4」にご来場いただき誠にありがとうございます。

ロームシアター京都では、劇場の公共性を体現する取り組みの一つとして、劇場の財産として未永く上演されていく作品を生み出す《レパトリーの創造》というプログラムを、2017年度より実施しています。

タグを組むのは、現代のフランス舞台芸術界の最先端を体現するジゼル・ヴィエンヌ。2007年のヴィラ九条山の滞在をきっかけに、その後2010年と2018年のKYOTO EXPERIMENTに参加、2017年には京都芸術劇場 春秋座の主催プログラムにも登場し、いまや京都にとって重要なアーティストの一人となりました。今回は、自ら製作した人形を用い、美しくも危険な物語世界をつくりあげる彼女が、エティエンヌ・ビドー=レイと共に手がけた初期の代表作『ショールームダミーズ』を、当劇場のレパトリーとして再創造します。

ダンサーの生身の身体とマネキンを舞台上で共存させ、エロティシズムやフェティシズムの本質に迫る本作は、マゾッホの小説『毛皮を着たヴィーナス』から着想を得たもので、2001年の初演以来、世界各国で上演され、バージョン3を数えるまで進化を続けてきました。その最新バージョンとなる今公演では、初めてキャストを女性に限定し、オーディション等を経て選抜された6名のパフォーマーが演じます。ステレオタイプの“男女”から離れた、より自由な眼差しで“規範と欲望、快楽”の関係を描き出し、鑑賞者を思わぬ深淵へ誘うことでしょう。

最後に、本公演の実現にあたりご支援・ご協力を賜りました、在日フランス大使館／アンスティチュ・フランセ日本、京都信用金庫、ホテル アンテルーム 京都をはじめとする皆様に感謝を申し上げます。ご挨拶とさせていただきます。

ロームシアター京都

プログラムディレクター 橋本裕介

ROHM Theatre Kyoto Repertory Premiere
Gisèle Vienne and Etienne Bideau-Rey
“Showroomdummies #4”

Saturday, February 8, 2020, 7:00 p.m.

Sunday, February 9, 2020, 3:00 p.m.

South Hall, ROHM Theatre Kyoto

Greeting

Thank you for coming to today's performance of Gisèle Vienne and Etienne Bideau-Rey's *Showroomdummies #4*, part of the ROHM Theatre Kyoto Repertory Premiere 2019.

This program launched by ROHM Theatre Kyoto in 2017 to create a repertoire of new, timeless productions that will continue to be staged as the theatre's legacy and as part of our efforts to embody the public nature of a theatre.

Our collaborator this time is Gisèle Vienne, an artist who exemplifies the cutting edge of the French performing arts today. After participating in a residency at Villa Kujoyama in 2007, she was later part of the Kyoto Experiment lineup in both 2010 and 2018, and also brought her work to Kyoto Art Theater Shunjuza in 2017. In this way, she is an artist who has cultivated a special relationship with Kyoto.

Known for using puppets that she makes herself to conjure up a narrative world full of beauty yet fraught with peril, Vienne here recreates *Showroomdummies*, her major early work made with Etienne Bideau-Rey, for the ROHM Theatre Kyoto repertoire.

Matching the live bodies of dancers with mannequins to hone in on the true nature of eroticism and fetishism, this performance is inspired by the Leopold von Sacher-Masoch novel *Venus in Furs*, and has continued to evolve ever since its premiere in 2001 across multiple stagings in different countries and three versions.

This production is its latest iteration, featuring six performers cast from open auditions and who are, for the first time, all women. The resulting performance liberates its gaze from the stereotypes of male and female in a portrayal of the relationship between norms, desire, and pleasure that invites audiences into an abyss unforeseen.

In closing, I would like to express my gratitude to all those who have generously helped make this production a reality, especially the Ambassade de France and Institut français du Japon, Kyoto Shinkin Bank, and HOTEL ANTEROOM KYOTO.

Yusuke Hahimoto
Program Director, ROHM Theatre Kyoto

ジゼル・ヴィエンヌ、エティエンヌ・ビドー =レイによる

ディレクターノート

『ショールームダミーズ #4』は2001年に初演した作品の4回目の再演にあたる。過去は、絶えず動き続けており、生き生きと、現在の一部を成している。過去の作品を再演し、レパトリーという概念が提起する問いに考えを巡らせるには、あらゆる動作を作品の核をなすものとしてひとつひとつ検証してゆくことが必要となる。

今回の再演は、20年近くも前に着手したアーティスティックな試みとそれに伴い生み出された省察にふたたび向き合い、さらなる命を与えてゆくものである。その渦中にある私達を突き動かしている様々な思考や問いについては、ジル・ドゥルーズが1967年に著した『マゾッホとサド』における「冷淡な者と残酷な者」の中であますところなく説き明かしている。

「マゾッホの小説では、すべてが宙吊りにおいて頂点に達する。マゾッホこそが小説の中に宙吊りの技巧を小説的動力として純然たる形で導入した張本人だと言っても過言ではない。というのは拷問や痛みといったマゾヒズムの作法が真に物理的な意味で吊るすという動作を伴うから(主人公は作中で壁に掛けられたり、磔にされたり、宙吊りにされたりする)というだけではない。刑の執行人たる女性自身が静止ポーズをいくつもとってみせ、それが彫像や肖像画、あるいは写真を思わせるからでもある。鞭を鳴らしたり身に纏った毛皮をうっすら開いたりする動作を中断してみせるからでもある。彼女の姿が鏡に映し出され、そのポーズが留め置かれるからでもある。こうした「写真的な」場面、映し出され留め置かれたイメージの数々が、2つの観点からみて最大の重要性を有しているという点については、のちほど言及してゆきたい。その2つとは、ひとつはマゾヒズム一般という観点であり、もうひとつはマゾッホ固有の芸術という観点である。写真的な場面、イメージは、マゾッホが小説にもたらした創作上の功績のひとつを形づくっている。そしてまた、いわば凍りついたカスケードのように、マゾッホ作品においては同様の場面が様々に異なるレベルで繰り返されている。たとえば『毛皮を着たヴィーナス』の中で、刑の執行人たる女性の見せ場は夢想され、演じられ、真剣に起動され、様々な人物のうちに割り当てられ移し替えられている。[中略] マゾヒズムとは夢想の芸術である。[中略] マゾヒスト的夢想というよりもむしろ、夢想のマゾヒスト的芸術というべきなのだ。[中略] 実のところ、マゾヒズムの表現形式とは待つことである。マゾヒストとは待つことを純然たる形で享受している者のことである。

[中略] 翻って、マゾヒストの主人公を、法に服従しその状態に満足している者、として提示するだけでは不十分となろう。マゾヒズム的服従に込められている嘲弄や、その表向きの従順さの内にみる挑発や批判的な力は時に指摘されてきた。単にマゾヒストは法を反対側から攻撃しているのである。我々がユーモアと呼ぶものは、もはや法から出発してより高みにある原則の方へと昇ってゆく運動のことではなく、法から出発して帰結の方へと下ってゆく運動のことなのである。我々はみな、過剰な遵法によって、法を覆す方法をいくつも知っている。つまり法の厳密な適用によって法の不条理を証明し、法が本来禁止して遠ざけるはずの無秩序をこそ法に期待しようとしているのである。人は法を言葉通り、文字通りに受け取る。つまりその究極にして第一の性質には異議を唱えない。そうしてあたかも、法が、その性質によって、我々に対し禁じている快楽を自分のためにとっておいているかのように振る舞う。そうである以上、法を飽くことなく観察し、どこまでも受け入れることによって初めて、法が秘める快楽の一端を味わうことが可能となるのである」

〈翻訳(引用含む): 平野暁人〉

Directors' note

by Gisèle Vienne and Etienne Bideau-Rey

Showroomdummies #4 is the fourth re-staging, of the work that was premiered in 2001. The past is always on the move and it lively forms a part of the present. To re-stage a piece of work from the past and to reflect on the questions that the idea of repertory proposes, it is necessary to consider movement as the essence of the work.

This re-staging is to prolong the artistic experiment and reflections initiated almost 20 years ago. Various thoughts and questions that animate us amid this re-staging are thoroughly described in Gilles Deleuze's "Coldness and Cruelty" which he wrote in 1967 and was published as part of the book *Masochism*.

"In Masoch's novels, it is the moments of suspense that are the climactic moments. It is no exaggeration to say that Masoch was the first novelist to make use of suspense as an essential ingredient of romantic fiction. This is partly because the masochistic rites of torture and suffering imply actual physical suspension (the hero is hung up, crucified or suspended) , but also because the woman torturer freezes into postures that identify her with a statue , a painting or a photograph. She suspends her gestures in the act of bringing down the whip or removing her furs; her movement is arrested as she turns to look at herself in a mirror. As we shall see, these "photographic" scenes, these reflected and arrested images are of the greatest significance both from the general point of view of masochism and from the particular point of view of the art of Masoch. They are one of his creative contributions to the novel. The same scenes are reenacted at various levels in a sort of frozen progression. Thus in *Venus* the key scene of the woman torturer is imagined, staged and enacted in earnest, the roles shifting from one character to another. (...) the art of masochism is the art of fantasy. (...) there is no specifically masochistic fantasy, but rather a masochistic art of fantasy. (...) Formally speaking, masochism is a state of waiting; the masochist experiences waiting in its pure form.

(...) While the sadian hero subverts the law, the masochist should not by contrast be regarded as gladly submitting to it. The element of contempt in the submission of the masochist has often been emphasized: his apparent obedience conceals a criticism and a provocation. He simply attacks the law on another flank. What we call humor - in contradistinction to the upward movement of irony toward a transcendent higher principle - is a downward movement from the law to its consequences. We all know ways of twisting the law by excess of zeal. By scrupulously applying the law we are able to demonstrate its absurdity and provoke the very disorder that it is intended to prevent or to conjure. By observing the very letter of the law, we refrain from questioning its ultimate or primary character; we then behave as if the supreme sovereignty of the law conferred upon it the enjoyment of all those pleasures that it denies us; hence, by the closest adherence to it, and by zealously embracing it, we may hope to partake of its pleasures."

(Quotation in English: Gilles Deleuze "Coldness and Cruelty" in *Masochism*, New York, Zone Books, 1991)

ジゼル・ヴィエンヌ／エティエンヌ・ビドー＝レイ インタビュー

インタビュー：高嶋慈（美術・舞台芸術批評）
構成：鈴木理映子

——お二人はマリオネットの学校で出会われたそうですが、そこでの経験が『ショールームダミーズ』に結実するまでにはどんな経緯があったのでしょうか？

ジゼル フランス国立マリオネット芸術高等学校は、コンテンポラリーな視点を持った学校で、伝統的な人形劇だけでなく、オブジェクトシアター^(注1)にかかわるあらゆること、ダンスや演劇、絵画などのビジュアルアートについても学ぶことができました。私たちはそこで、人形劇とその演技法、ムーブメントを学びましたが、あくまでもそれは、自分自身の関心を表現するためのスキルでした。私たちが当初から関心を持っていたのは、身体表現、身体への問いです。それを人間と人形、つまり人工的な身体との関係の中でやってみようというのが、1999年に学校を卒業し、カンパニーをつくった時の動機です。ちょうどその頃、ベルギーのP.A.R.T.S^(注2)というダンスの学校に招かれ、その卒業生のダンサーとコラボレーションすることにもなり、ダンスと人形劇との共通言語を突き詰めていった結果、『ショールームダミーズ』（2001年）が生まれました。

——この作品については、初演から現在まで、3つのバージョンがつくられています。今回さらに4つ目に取り組む意味をどのように考えていますか。

エティエンヌ この作品は初演から今まで、ずっと進化をしてきましたし、その間に私たちも文楽や能といった日本の伝統芸能、ミニマリズムに影響を受けてきました。ですから今回日本で、日本人のキャストとこの作品を再創造するには、大きな意味を感じます。オーディションにあたっては、よりさまざまな感情、心理を表現するためにも、6人ともタイプの違う人で、なおかつそのことがチームとしてのダイナミズムにつながるような組み合わせにしたいと考えていました。そのためにも、バックグラウンドの異なる人を選びたかった。実際、ダンサーだけでなく、俳優も交えた今回のキャストिंगにはとても満足しています。

ジゼル 『ショールームダミーズ』では、社会によって規定された身体が、その社会の秩序や法を乗り越えることによって制裁や罰を受ける危険性にさらされる、と同時に、快感を感じるといったことが起きます。ある秩序を超えていくことから、あらたな秩序が生まれてくるさまが描かれているわけです。日本人のダンサーとしてしっかり仕事をするのは初めてですが、彼ら6人の体にはやはり、日本に関する文化的インフォメーションも入っているはずで、その身体性、それぞれの個性も踏まえたうえで、これからどう作品が書き換えられていくのが重要です。パフォーミングアーツのような一過性の表現を扱いつつ、どのように歴史をつくっていくか。それが、「レパートリー」に関して私たちが考えなくてはならない問題です。2019年の「いま」を語るのに、2001年とまったく同じものを見せるのは偽りです。作品の根幹は保ちつつ、どのように時代に合わせ書き換えることができるのか、その本質となる動きを考えることが必要です。それが歴史に対してオープンであるということだし、歴史をつくっていくことだと思います。

——今回のリクリエーション版でのいちばん大きな変化は、出演者が女性のみになったことです。男性出演者の存在は“マネキンに恋をする男性の物語”という見方、男性の欲望が女性を操っているのではないかといったフェミニズム的な批判など、ジェンダーの対立軸を通して、作品の図式をシンプルに見えますが、今回はより“フィメール・ゲイズ(女性のまなざし)”へと作品が開かれていくように感じます。

エティエンヌ おっしゃる通り、扱っているテーマが、男と女の間だけに膠着しないように「女性のみ」という選択をしました。

ジゼル エロティシズムや欲望、愛、フィーリングは、男女だけでないあらゆる人間の間で起こりうるのみならず、たとえば音や空間との間にも生まれるものです。今回のクリエーションでは、そうした多方向性を体現するため、観る人のすべての感覚を刺激しようとしています。

エティエンヌ 男性がいなくても、エロティシズムを感じさせる状況をつくりたい。もちろん声高に「これがあるべき姿だ」というわけではない。でも、女性が自分のためにより魅惑的になるのは自然なこと、そこには男性の視線があるはずだ」という方がおかしかったんだとは感じてもらいたいですね。

ジゼル ほかに女性がいるにもかかわらず、男性が一人いることによって、その作品自体が男性の視線で語られる物語になってしまうといった現象は、この作品に限らず世界中のいろいろなところで起きています。男の人が何か作品を発表するときは、アートや世界について語ることができませんが、女の人やゲイのアーティストの場合は、その視点のプリズムを通してしか作品が読解されないことが多い。これはアンバランスですね。こうした(ヘテロ)男性寄りの不均衡をリバランスしたいと

も思っています。生物学的な性別の対比を置かなくても女性性、男性性を考えることはできますし、女性だけでもそれを語ることは可能です。

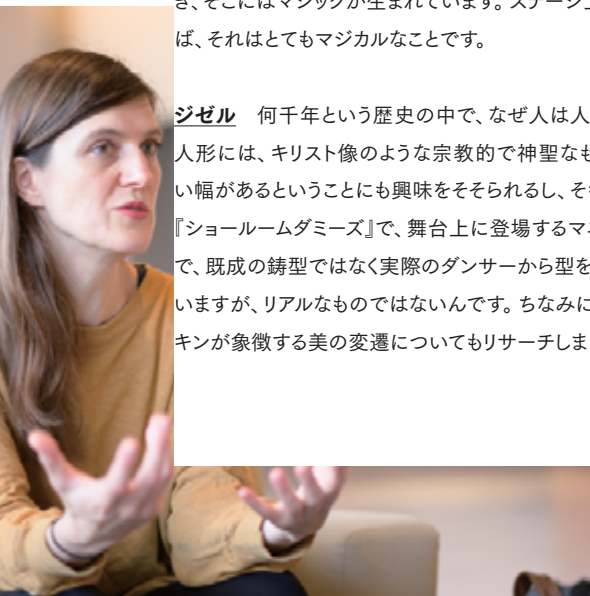
——ただその一方で、この作品は、見られる身体としてのマネキン、化粧を施したマスク、ハイヒールといった、いわゆる記号的な女性性を扱っていますし、そのことは出演者が女性のみになることでより印象を強めると思います。

ジゼル ハイヒールやドレスは、社会的なコードとしての女性性であって、本当の女性性はそれとは違い、もっと複雑で掴みにくいものです。この作品に登場するハイヒール、マスクに通底するキーワードは「異性装」です。私は、女性が女性的に装うということも、そのひとつとして捉えることができと思います。そうした「女性性」がつくられたものであるということを知りながら、快感を覚えているわけです。これはどういうことなのでしょう。また、女性装をする私の友人に、メイクをしたり、ドレスアップする時にピエロのような感覚に陥ると言った人がいました。このことにも私は興味を抱き、トランスベスタイトの過程で生じる快感について考えています。

——人形を使うことについては、どう考えていますか。人形は不老不死でありながら、あくまでも意志や感情を持たない不完全なものです。またオブジェクトとしての身体、フェティッシュといった側面も持っています。そもそもお二人のクリエイションにとって人形とはどのようなものなのでしょう。

エティエンヌ 私にとって人形は造形物です。いろいろな用途に使われますが、意思を持って動くことはない。そこに魅力を感じます。特に今回のマネキンは、パペットのように動きをつけることもできない。そのマネキンが舞台上でどのように変化して見えるのか。人形が子供の遊び道具になるとき、そこにはマジックが生まれています。ステージ上の造形物が人格を得て、何かを語りだすとすれば、それはとてもマジカルなことです。

ジゼル 何千年という歴史の中で、なぜ人は人の形をしたオブジェクトをつくり続けてきたのか。人形には、キリスト像のような宗教的で神聖なものから、安っぽい世俗的なもので、非常に広い幅があるということにも興味をそそられるし、そもそも「人形」とはなんなのかと考えさせられます。『ショールームダミーズ』で、舞台上に登場するマネキンはエティエンヌと私がいちからつくったもので、既成の鋳型ではなく実際のダンサーから型をとっています。そもそもマネキンは人間を模していますが、リアルなものではないんです。ちなみに、この作品をつくるにあたっては、20世紀のマネキンが象徴する美の変遷についてもしらべました。



——人の形をしたものに幅があるのは、それが、人間の欲望と根本的に関わっているからではないでしょうか。

ジゼル 欲望はもちろん、人形は死も虚無も、宗教のドグマも表象することができます。最近、パリで19世紀から20世紀にかけての黒人の人形の展覧会がありました。ヨーロッパの人形ってほとんどは白人なんですよ。黒人の人形は商業ベースに乗らないので、手作りされていたんです。その展覧会を観ることで、背後にある政治的なこと、美のあり方について考えることができます。

——日本のダンサーとのコラボレーションでは、言葉の違いも課題の一つになってくると思います。稽古の中では“abandoned wave”“letting go”といった、とてもユニークだけれど日本語には訳しづらい言葉もよく出てきました。単なる動きの指示ではない、ダンサーから何かを引き出すための言葉について、稽古場ではどんなことを考え、実践していますか。

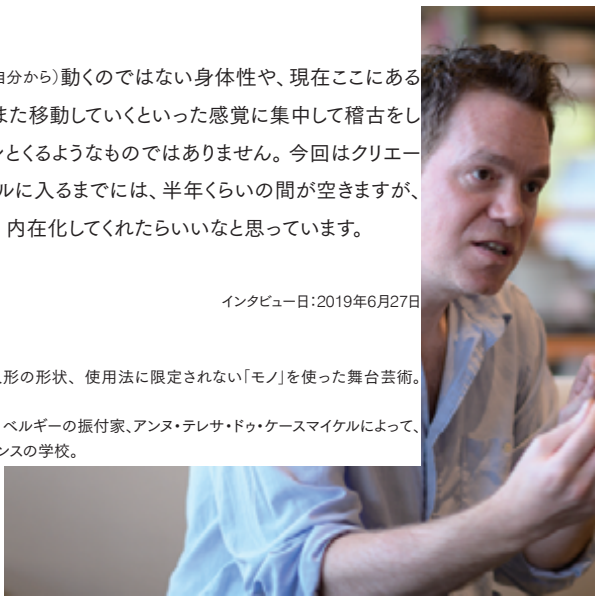
ジゼル コントロールされている心身をどのように解放していくか。ダンサーに限らず、社会に生きている以上は誰もが制約を受けているわけですが、どのようにそこから離れつつ、存在感を放つのか。それが今、参加してくれている6人が取り組んでいる仕事です。メディアが発達している現代だからこそ、“今、ここにいる”ということは重要だし、ライブパフォーマンスならではの意味もそこにあると思います。そして最終的にたどりついてほしいのは、私たちが“grounded body”“global body”と呼んでいる身体性です。それは身体を部分ではなく、全体でとらえるもので、ダンサーの能力をより引き出す、有機的なあり方です。また、相手の身体性によっても響く言葉は違ってきます。稽古場では、演出・振付アシスタントのアキ(仁田晶凱)さんが中心になって、ダンサーたちに言葉を投げかけています。今回の作品は、私たちと彼との間のコラボレーションという面も持っていると思います。

エディエンヌ 今回は“letting go”のような、(自分から)動くのではない身体性や、現在ここにある身体にも過去があり、その記憶を持った身体がまた移動していくといった感覚に集中して稽古をしました。ですが、こうした感覚は短い期間でピンとくるようなものではありません。今回はクリエイションの第一期で、第二期で本格的なリハーサルに入るまでには、半年くらいの間が空きますが、その間にそれぞれが、このコンセプトをあたため、内在化してくれたらいいなと思っています。

インタビュー日:2019年6月27日

(注1) 生活用品や図形を生物に擬態させるなど、従来の人形の形状、使用法に限定されない「モノ」を使った舞台芸術。「フィギュア・シアター」とも。

(注2) Performing Arts Research and Training Studios ベルギーの振付家、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルによって、1997年にブリュッセルで設立されたコンテンポラリー・ダンスの学校。





©Patrick Chiha

ジゼル・ヴィエンヌ

1976年生まれ。哲学を学んだ後、フランス国立高等人形劇芸術学校に在学。振付家、演出家、美術家として活躍。小説家のデニス・クーパーとのコラボレーションのほか、写真やインスタレーション作品も積極的に発表している。2018年には、KYOTO EXPERIMENT で鮮烈な印象を与えた『CROWD』で、フランスの批評家協会賞の最優秀賞を受賞。

Gisèle Vienne

Born in 1976, Gisèle Vienne studied philosophy and then later attended L'Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette. She is a choreographer, director and visual artist. In addition to her collaborations with the novelist Dennis Cooper, her output includes photography and installations. In 2018, Vienne received the Grand Prix award in dance from L'Association de la Critique for *CROWD*, which also left a vivid impression on audiences during its recent run in Japan at Kyoto Experiment.



エティエンヌ・ビドー＝レイ

1975年生まれ。ベルギーのサン＝リュック美術学院、リエージュ王立美術アカデミー、フランスの国立高等人形劇芸術学院で学ぶ。振付家・演出家の活動の他に、ドローイングや彫刻も制作。2000年に初めてジゼル・ヴィエンヌと共に手掛けた舞台作品で、マルセル・ブルースティン・ブランシェ職業財団賞を受賞。

Etienne Bideau-Rey

Born in 1975, Etienne Bideau-Rey studied at the St-Luc Institut in Tournai, Royal Academy of Fine Arts of Liège, and L'Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette. In addition to being a choreographer and director, he is a visual artist with a focus on drawing and sculpture. In 2000, he received the Vocation Award from the Fondation Marcel Bleustein-Blanchet for his first theatre piece created in collaboration with Gisèle Vienne.



朝倉千恵子

東京藝術大学大学院修了。2014年よりパフォーマンスの制作を始める。現在、俳優としてフリーランスで関東を拠点に活動中。2017年、MEDIA PRACTICE16-17にて『日々淡々とその日にそなえる』『そのあとふりかえる、わたし、別のわたし、別のだれか』を発表。2017年よりチェルフィッチュ『三月の5日間 リクリエーション』に参加。2019年、MEDIA PRACTICE18-19にて『流れうつるわたしの複数』を発表。

Chieko Asakura

Graduated from the Graduate School of Tokyo University of Arts. She has been creating her own performances since 2014 and is now based in Kanto region as a freelance actor. In 2017, she presented *Gently Prepare for the Day Every Day* and *After that I Look Back Me, Another Me, Somebody Else* at MEDIA PRACTICE 16-17 and also started participating in Chelfitsch's *Five Days in March Re-creation*. In 2019, her was presented *Reflected and Shed Multiple Me* at MEDIA PRACTICE 18-19.



大石紗基子

5歳よりバレエを始める。2005年、フランス、マルセイユ国立バレエ学校に入学し、首席で卒業。2006年、Cellule d'Insertion Professionnelle に所属し、マルセイユバレエ団やBallet D'Europe で経験を積む。2009年、CCN Ballet De Lorraine (ロレーヌバレエ団)に入団。その後ウィリアム・フォーサイス、トワイ・サープ、マース・カニンガム、ジゼル・ヴィエンヌ、マーサ・グレアムなど多種多様な振付家の作品を踊る。現在はフリーランスダンサーとしてフランスを拠点に多数のプロジェクトに参加している。

Sakiko Oishi

Started ballet at the age of five. In 2005, she entered Ecole nationale supérieure de danse Marseille in France and graduated first on the list. She joined Cellule d'Insertion Professionnelle in 2006 and experienced working with Ballet National De Marseille and Ballet D'Europe. After joining CCN Ballet De Lorraine, she has also danced in the works of various choreographers including William Forsythe, Twyla Tharp, Merce Cunningham, Gisèle Vienne and Martha Graham. She is now based in France as a freelance dancer and is participating in a number of projects.



高瀬瑠子

幼少よりモダンバレエを始め、後に橋バレエ学校にてクラシックバレエを学ぶ。Austria Ballet Company-Tokyoを経て、現在は骨で動ける身体を探し、コンテンポラリーダンサーとして関西を拠点に活動中。こうべ全国洋舞コンクールモダンダンス部門1位受賞。青木尚哉、中村恩恵、近藤良平等の作品に出演。自作自演も発表する傍ら、白井晃演出、森山開次振付『Lost Memory Theatre』『夢の劇』、CM等に出演し、踊りを通して演劇やメディア活動での表現も探求している。

Yoko Takase

Started modern ballet from an early age and learned classical ballet at Tachibana Ballet School. After working at Austria Ballet Company-Tokyo, she is now based in Kyoto as a contemporary dancer and is looking for a body that can move with its bones. She has won the modern dance section of Kobe National Dance Competition. She has performed in the works of Naoya Aoki, Megumi Nakamura and Ryohei Kondo. While making and performing her own work, she has appeared in *Lost Memory Theatre* and *Dream Play*, both directed by Akira Shirai and choreographed by Kaiji Moriyama, and in TV commercials; searching for expressions in theatre and media through her dance.



花島 令

NY、カナダ、ヨーロッパなどでトレーニングを積み、2012年に英国 Rambert School を卒業。カンパニーデラシネラ、印象派、NODA・MAP、I COULD NEVER BE A DANCER ほか多数の作品に出演。舞台だけではなく大学や美術館、世界遺産でのパフォーマンスのほかに、海外フェスティバルに招聘されるなど幅広く活動。現在フリーランスとして関東を拠点に活動中。PV・映画、舞台等の振付も行う。

Rei Hanashima

After receiving trainings in New York, Canada and Europe, she has graduated from Rambert School in UK. She has appeared in a number of works, including stage performances by Company Derashinera, Mari Natsuki Impressionism, NODA MAP and also in I COULD NEVER BE A DANCER. She performs not only in existing theatre buildings but also at university, art museums and a World Heritage site and has been invited to overseas festivals. She is now based in Kanto region as a freelance dancer and also choreographs for promotion videos, films and stage performances.



藤田彩佳

5歳よりバレエを始める。法村友井バレエ学校で法村牧緒らに師事。高校卒業後にスイスのルードラベジャールバレエ学校に入学しクラシックバレエや、グレムテクニックをミシェル・ガスカルらに師事。卒業後ポルトガルのkale companhia de dançaに入団。退団後Noism準メンバーとして活動。現在フリーランスとして関西を拠点に活動中。

Ayaka Fujita

Started ballet at the age of five at Homura Tomoi Ballet Company and School with Makio Homura and others. After leaving high-school, she entered L'Ecole-Atelier Rudra Béjart Lausanne in Switzerland and learnt classical ballet and Graham Technique with Michel Gascard and others. After graduating from the school, she has joined kale companhia de dança in Portugal and then Noism as an Associate Member. She is now based in Kansai region as a freelance dancer.



堀内 恵

大阪ダンス&アクターズ専門学校卒業。2年間ニューヨークに留学。日本に帰国後、ニューヨークで学んだモダンダンス、コンテンポラリーダンスをベースに自分のスタイルを追求している。現在フリーランスとして関西を拠点に活動中。また、フィルムカメラで自身が撮影した写真の展示活動も行っている。

Megumi Horiuchi

Graduated from Osaka Dance & Actors School. After studying in New York for two years and returning to Japan, she is searching for her own style based on contemporary dance. She is based in Kansai region as a freelance dancer. She also exhibits her photographic work that she has taken with a film camera.

演出・振付・舞台美術

ジゼル・ヴィエンヌ、エティエンヌ・ビドー = レイ

出演朝倉千恵子、大石紗基子、高瀬瑠子、
花鳥 令、藤田彩佳、堀内 恵**音楽**

ピーター・レーバーク

照明

アルノー・ラヴィッセ / パトリック・リウー

振付・演出アシスタント

仁田晶帆

ヌリア・ギウ・サガッラ、テオ・リブジー

音響

瀬口 翔

衣装スタイリスト

Ryang、濱田阿紀

衣装製作

山口清治

ヘアメイク監修

広沢友唯 (LEVRE)

舞台監督

川村剛史 (ロームシアター京都)

制作長野夏織、齋藤啓、寺田貴美子 (以上ロームシアター京都)、
川崎陽子**記録映像**

松見拓也、金 成基、片山達貴 (compass kyoto)

広報協力・記録

鈴木理映子、高嶋 慧

宣伝写真

金 成基、松見拓也

デザイン

尾中俊介 (Calamari Inc.)

特設サイト制作

増本泰斗

[ロームシアター京都スタッフ]**舞台**

島村弘之、船越美紀、石田昌也

照明

元木浩一、林いづみ、大塚咲季、掛谷柚香

音響

山川文彦、豊田英介

広報

松本花音、長野夏織

プログラムディレクター

橋本裕介

企画製作

ロームシアター京都

企画協力

DACM/Compagnie Gisèle Vienne

主催ロームシアター京都 (公益財団法人京都音楽芸術文化振興財団)、
京都市**協賛**

京都信用金庫

助成2019年度 日本博を契機とする文化資源コンテンツ創成事業
在日フランス大使館 / アンスティチュ・フランセ日本**協力**

ホテル アンテルーム 京都

Thanks to

Anne-Lise Gobin, Camille Queval, Alix Sarraide, Etienne Hunsinger, Andréa Kerr, Giovanna Rua, Adele Haenel, Tujiko Noriko

Directed, Choreographed and Stage Design by

Gisèle Vienne and Etienne Bideau-Rey

CastChieko Asakura, Sakiko Oishi, Yoko Takase, Rei Hanashima,
Ayaka Fujita, Megumi Horiuchi**Music**

Peter Rehberg

Lighting

Arnaud Lavisse, Patrick Riou

Assistant Choreographer and Director

Akiyoshi Nita

Nuria GUIU SAGARRA, Theo Livesey

Sound

Sho Takiguchi

Costume Coordinators

Ryang, Aki Hamada

Costume

Seiji Yamaguchi

Hair and Make-up Supervisor

Yui Hirosawa (LEVRE)

Stage Manager

Takeshi Kawamura (ROHM Theatre Kyoto)

Production CoordinatorsKaori Nagano, Kei Saito, Kimiko Terada (ROHM Theatre Kyoto),
Yoko Kawasaki**Video Recording**

Takuya Matsumi, SongGi Kim, Tatsuki Katayama (compass kyoto)

PR support and Archive

Rieko Suzuki, Megumi Takashima

Promotion Photos

SongGi Kim, Takuya Matsumi

Promotional Design

Shunsuke Onaka (Calamari Inc.)

Website production

Yasuto Masumoto

[ROHM Theatre Kyoto staff]**Stage**

Hiroyuki Shimamura, Miki Funakoshi, Masaya Ishida

Lighting

Koichi Motoki, Izumi Hayashi, Saki Otsuka, Yuzuka Kakeya

Sound

Fumihiko Yamakawa, Eisuke Toyoda

Public Relations

Kanon Matsumoto, Kaori Nagano

Program Director

Yusuke Hashimoto

Planned and produced by

ROHM Theatre Kyoto

In collaboration with

DACM/Compagnie Gisèle Vienne

Presented byROHM Theatre Kyoto (Kyoto City Music Arts and Culture Promotion
Foundation), Kyoto City**Sponsored by**

Kyoto Shinkin Bank

Supported byThe Agency for Cultural Affairs, Government of Japan in fiscal 2019,
Ambassade de France and Institut français du Japon**Co-operation by**

HOTEL ANTEROOM KYOTO



光輝な美しさと暗黒のオブセッション—ジゼル・ヴィエンヌの世界

岩城京子(演劇パフォーマンス学研究者)

闇の美学をつらぬき演出家、振付家、人形作家、美術家として活躍するジゼル・ヴィエンヌ。その特異な作家性は、彼女が生まれた環境により決定的に育まれた。アーティストであったオーストリア人の母は、画家のオシュカー・ココシュカの弟子であり「壁紙よりも絵画のほうが安上がりだから」と、みずからペインティングした作品で実家の壁を埋めつくすような異才であった。ひるがえてフランス人の父は、絵画よりも活字の虜であり、部屋を書庫にしまうほど「哲学に異常な熱意をもち、実にフランス的なインテリ」であった。

両親の文化的滋養を存分に吸収して育ったヴィエンヌは、おのずと美術と哲学の双方を愛すようになる。彼女がとくに魅了されたのが、ルネサンス的西洋人道主義の先にある、ロジックでは掴みきれない闇の美しさにほだされた才能たち。たとえばナチス政権が称揚した「健康で優性なるアーリア民族」という思想へ反旗をひるがえし、奇妙に歪んだ関節人形を製作した人形作家ハンス・ベルメール。あるいは光彩を捉えるパリ印象派が全盛期であった一九世紀末欧州でひたすら神秘的な暗黒世界を描きつづけた画家のフランツ・フォン・シュトゥック。また哲学的には、いわゆる西洋哲学のアウトローともいえるフーコー、バタイユ、アルトールといった思想家たちを好んで読みふけていった。

さらにここに10代のときベルリンでクラブ通いをしていたときに愛したデトロイトテクノや、デヴィット・リンチのキネマトロジー、クロード・レジの劇作術など、やはり光の消失点のかたにある暴力、死といった闇の因子をとらえる芸術に耽溺していく。そして早熟な彼女は10代後半にして、自身の作家性の基盤となる哲学をほぼ地固めし、「美術、動作、文学、音楽のすべてを融合する最適手段は人形劇に違いない」という確固たる結論に至る。そして自分の信念を貫くべく、哲学科に在籍した大学卒業後、フランス国立高等人形劇芸術学院に進学。西洋のマリオネットだけでなく淡路人形座の文楽などに感銘を受けながら、自分が断乎として信ずる世界観をさらに追求していく。

ヴィエンヌ作品の最大の魅力は、その極端な二律背反性にある。特に『I Apologize』(04)、『Une belle enfante blonde』(05)、そして今回、再上演される『ショールームダミーズ』(01、エティエンヌ・ビドー＝レイとの共同演出)といった初期作では、思春期のイノセントな輝きとその背後にひそむ暴力性が合わせ鏡のように描かれる。どこかでガス・ヴァン・サントの映画を思わせる少年少女たちの石膏細工のような美しさは、青春の危うさと驕りに満ちており、絶対的な純粋さの裏には、暴力への欲望が埋もれていることを示唆してみせる。儚さと暴虐さ、美しさと残酷さ。光輝く美しさと暗黒のオブセッションが併置されるヴィエンヌの作品では、いわば「感情のエクストリームスポーツ」のように際から際まで感情が揺さぶられていく。より具体的に説明するならヴィエンヌは、プラトンの真善美のアイデアを基盤とする西洋哲学をふまえつつも、死、性、暴力といったディオニソスの俗世も同じほど尊重し、人間の理性のコントロールが利かなくなった場所から真実や美しさを照射しようとするところなのだ。

そういえば最新作『Crowd』では、暴徒化する群衆心理を活写すべく、クラブカルチャーを研究するとともに、英国社会学者ジュール・ス・エヴァンズの著書『The Art of Losing Control(我を失うための美学)』(2017年)を参考にしたと語っていた。つまりヴィエンヌは、論理の弁証を重ねにかさねたのちの「我を失ったエクスタシー状態」からこそ、論理で己を欺むくことのない人間の真実の姿が透けて見えてくることを知っている

のだ。そしていうまでもなくこの考えは、彼女が偏愛するアルトーの思想にじつによく似ている。ただ勘違いしてはならないのは、ヴィエンヌはアルトーへ向かっているのではなく、アルトーの先へ向かおうとしているということ。

かつてアルトーはその代表的著書『演劇とその分身』(1938年)で、論理中心主義的な西洋演劇を烈しく糾弾すべく、俳優とは、論理でも、言語でも、頭脳でもなく「魂のアスリートだ」と高らかに宣言した。この有名な言を借りるなら、ヴィエンヌは俳優たちにこれと似て非なる状態にあることを求める。つまり彼女の作品で俳優たちは「論理的な、魂のアスリート」であることを要請されるのだ。論理のない忘我状態は、単なるナルシスティックな自己耽溺に陥る可能性がきわめて高い。そうではなくすべての発話・行為・構造が設計されたメカニズムのなかで身体的に研ぎ澄まされた別次元の崇高さを求めていく。この論理と情動の二律背反性を見事に収束させていく芸術的手腕に、ジゼル・ヴィエンヌの無二の才覚がある。

さて、今回再編・再上演される『ショールームダミーズ#4』は、2001年初演ののち、2009年リ・クリエーション版、2013年ロレーヌ国立バレエ団版と3度再演が繰り返されている作家の初期出世作のひとつである。基本情報として抑えておくべきは、本作は、精神及び肉体的苦痛に対して快楽を覚える性的倒錯者を描いたレーオポルド・フォン・ザッハー＝マゾッホによる『毛皮のヴィーナス』を原作にとるということ。断るまでもなくマゾッホは、マゾヒズムの語源となったウクライナの伯爵だ。原作では、マゾッホ自身を連想させる主人公セヴェリーナが、保養地で出逢った美貌の末亡人ワンダに一目惚れし、自身の超官能主義を告白したうえで、自分を奴隷として虐めぬいてほしいと懇願する。この本筋をふまえたうえで、ヴィエンヌは『ショールームダミーズ』で、よりいっそう複雑に錯綜した権力ゲームを提示する。

ヴィエンヌは本作で、原作には存在しない思考実験を追加する。それはつまり「リアル／バーチャル」の境界を複層化する思考実験だ。具体的に説明するなら、ヴィエンヌはここで人間と人形の双方にワンダを演じさせることで、電子人格のようにワンダを複製・増殖させていく。するとセヴェリーナが翻弄されているワンダが果たして実在する人物なのか、あるいは彼が脳内で再生産しているバーチャルな記憶の産物なのかわからなくなっていく。つまりそこにいるワンダがリアルな人物なのか、仮想的アバターなのか、彼の記憶のなかの肖像なのか、全く判然としない混乱状態に観客を陥れていくのだ。しかも今回の上演では、唯一の男性パフォーマーであったセヴェリーナが舞台に登場しないという。そうすることで「独りの男性にほかの女性パフォーマーが制御されている」とも解釈されかねなかった男尊女卑の構図を避ける狙いがあるという。

人間と人形を舞台上に並べることで、ヴィエンヌは無数の哲学的問いを観るものに投げかけていく。果たして現実／仮想、人間／人形、能動性／受動性の境界線はどこにあるのか？ まるでロボットのような表情の人間よりも血なまぐさい仮面をかぶった人形に感情を動かされたとしたら、果たしてその観客の感情はフェイクなのだろうか？ ト라우マ的な記憶作用により脳内で焼き直される人物は、目のまえにいないからといって、現実には不在であると言い切れるのだろうか？ 男性不在の世界で、女性が女性性を演じるとき、それは果たして誰のための「女のパフォーマンス」になるのだろうか？ これらの問いをヴィエンヌは単なる机上の空論におさめるのではなく、肉体をともなった「フィジカル・フィロソフィー(身体的哲学)」として舞台上に現前化していく。まただからこそ今回、日本人パフォーマーたちと協働することで、いままで浮上してこなかった問いもおのずと浮かんでくるはずだ。ヴィエンヌは同意しないかもしれないが、筆者から見れば、自覚的であれ無自覚であれ、どちらかといえば控えめで受動的、なによりもまわりから浮かぬ同質性をまとうよう「訓練」されてきた日本人女性たち。そんな彼女たちが、どのようなワンダを舞台上で演ずるのか。おそらくフランスでの上演とは異なる、日本的な闇の美しさが浮き彫りになってくるはずだ。

光輝な美しさと暗黒のオ

An Obsession with Radiant Beauty and Darkness: The World of Gisèle Vienne

—ジゼル・ヴィエンの世

Kyoko Iwaki

(Theatre and performance studies researcher)

Running throughout the work of director, choreographer, puppeteer, and visual artist Gisèle Vienne is an aesthetic of darkness. Her strikingly distinct artistry was cultivated decisively by the environment into which she was born. Her mother, a prodigiously talented Austrian artist, studied under the painter Oskar Kokoschka and, claiming it was far cheaper to paint pictures than use wallpaper, filled the walls of their home with her own paintings. Her French father, on the other hand, was a man of letters rather than pictures, someone described as a “highly French kind of intellectual burning with a peculiar passion for philosophy” and who turned a room in their home into a library.

Brought up amply absorbing the cultural nourishment provided by her parents, Vienne naturally came to cherish both art and philosophy. She was especially beguiled by talents bound to the beauty of darkness that eludes logic and which predates the Western humanism of the Renaissance. The artist Hans Bellmer, for instance, revolted against the Nazis exaltation of the Aryan race as physically superior by creating strangely distorted articulated dolls. Or the painter Franz von Stuck, who devoted himself to depicting a dark and mystical world in Europe at the end of the nineteenth century, a time when the Parisian Impressionists, with their vibrant use of colors, were at their peak. In terms of philosophy, she buried herself in reading such thinkers as Artaud, Bataille, and Foucault—the so-called outlaws of Western philosophy.

When in her teens, from the Detroit techno she adored at the clubs she would frequent in Berlin to the cinematology of David Lynch or the theatre of Claude Régy, she was addicted to art that dealt with darker aspects like violence and death, that which exists beyond the vanishing point of light. Upon reaching her late teens, this precocious young woman had largely consolidated the philosophy that would form the bedrock of her artistry and arrived at the firm conclusion that puppet theatre is the best means of fusing elements of visual art, movement, literature, and music. To commit fully to her conviction, after graduating from university, where she studied philosophy, she then attended L'Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette. Besides Western marionnette theatre, she was also influenced by the Bunraku puppet theatre of Awaji as she continued to pursue a worldview that she could truly call her own.

The greatest appeal of Vienne's work lies in its extreme antinomy. In her early work, in particular, from *I Apologize* (2004) to *Une belle enfant blonde* (2005) and *Showroomdummies* (2001, co-directed with Etienne Bideau-Rey), the piece that is revived here in Kyoto, the innocent radiance of youth mirrors the violence latent beneath. The plaster-like beauty of young men and women who seem to have stepped out of a Gus Van Sant film brim with the dangers and shadows of youth, the buried yearning for violence indicated behind absolute purity. There is a fragility and brutality, a beauty and cruelty. Juxtaposing a radiant beauty and an obsession with darkness, Vienne's oeuvre is an emotional rollercoaster from start to finish, a kind of extreme sports of feeling. More concretely, Vienne pays equal respect to Dionysian temporalities like death, eroticism, and violence while remaining rooted in a Western philosophy tradition founded on a Platonic idea of true beauty in an attempt to irradiate truth and beauty from a place where human reason is no longer in control.

For her most recent work, *Crowd*, for instance, Vienne has said that she research club culture in order to achieve a vivid description of the mob-like psychology of the crowd, while also referencing *The Art of Losing Control* (2017) by the British sociologist Jules Evans. For Vienne knows that it is precisely from this state of losing control reached after dialectic after dialectic of logic, that the true image of human reveals itself unburdened of the self-deception of logic. It goes without saying that this is very similar to the ideas of Artaud, to whom she has a predilection. But what we should be

careful to understand is that Vienne is not simply trying to emulate Artaud, but rather trying to go beyond Artaud.

In his seminal text *The Theatre and its Double* (1938), Artaud fiercely denounces Western theatre and its rationalism by proclaiming the actor “an athlete of the heart,” one without reason, language, or brain. If we may borrow this famous phrase, Vienne demands a similar state of actors. In her work, actors are requested to be what we might call logical athletes of the heart. This state of ecstasy devoid of rationality can very easily descend into a merely narcissistic self-indulgence. Instead of this, though, Vienne seeks the sublimity of another dimension, one that is physically sharpened within mechanisms where all utterances, actions, and structures are designed. In her artistic savvy that superbly converges this antinomy of logic and emotion, Vienne has a talent like no other.

This revival and reconfiguration of *Showroomdummies* is the fourth version of what is one of the artist's early successes, premiered in 2001 and then continually restaged, first in 2009 and at Centre Chorégraphique National – Ballet de Lorraine in 2013. The key piece of information that one should first know about *Showroomdummies* is that it is adapted from Leopold von Sacher-Masoch's *Venus in Furs*, which portrays a sexual deviant who derives pleasure from psychological or physical pain. Needless to say, Sacher-Masoch, whose name is the etymological root of “masochism,” was a count from the Kingdom of Galicia and Lodomeria, then a province of the Austrian Empire and today part of Ukraine. In the original novel, the protagonist Severin, who seems modeled on Sacher-Masoch himself, becomes infatuated with Wanda, a beautiful widow whom he meets at a health resort, and upon confessing his extreme sensuality, begs Wanda to punish him as her slave. Based on this storyline, Vienne presents in *Showroomdummies* a power game that develops in a far more complex and intricate way.

Vienne adds a thought experiment not included in the original novel: one that layers the line between the real and the virtual. More concretely, what Vienne does is have Wanda played by both a human and mannequin in order to replicate and proliferate Wanda like an electronic character. Doing so, the audience is left uncertain whether this Wanda, who has such sway over Severin, is an actual person or merely the result of a virtual memory that is reproduced in his mind. The audience falls into a state of total confusion over whether Wanda is real, a virtual avatar, or a figure from his memory. Moreover, for this version of *Showroomdummies*, the character of Severin, who was the sole male performer, will not appear onstage. This is apparently a choice motivated by the desire to avoid presenting a structure open to interpretation as male domination of woman whereby the female performers are controlled by a single man.

By arranging both humans and mannequins onstage, Vienne throws countless philosophical questions at the viewer. Where is the line between the real and the virtual, between human and mannequin, between active and passive? If a mannequin wearing a bloody mask moves an audience emotionally more than a human with a robotic face, are those emotions of the audience fake? If a figure returned into the mind by traumatic memories does not exist in front of us, can we still say that it is not there? When a woman performs femininity in a world without men, who is this “female performer” for? Vienne doesn't simply expound these questions like armchair theories but rather evinces them onstage as a physical philosophy involving the body. And that Vienne and Bideau-Rey are working with Japanese performers this time will surely mean that questions until now not yet brought to the surface will naturally emerge. Perhaps the artists might disagree but, in my mind, Japanese women are, whether consciously or otherwise, modest and passive; above all, “trained” to adopt an inconspicuous uniformity. What kind of Wanda will these women perform onstage? No doubt a particularly Japanese beauty of darkness that is quite distinct from the performances in France will come into sharp relief.

