

題名	ダンスー感情に生きたかたちを与える
Title	Moving People: Dance as the Living Shape of Emotion
著者名	ジョン・ノイマイヤー
Author(s)	John Neumeier
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	Inamori Foundation: Kyoto Prize & Inamori Grants
受賞回	31
受賞年度	2015
出版者	公益財団法人 稲盛財団
Publisher	Inamori Foundation
発行日 Issue Date	9/30/2016
開始ページ Start page	170
終了ページ End page	202
ISBN	978-4-900663-31-2

ダンス —感情に生きたかたちを与える

ジョン・ノイマイヤー

稲盛博士、私と共に京都賞を受賞されるお二方、友人の皆様、そしてご列席の皆様、最初に今一度、思想・芸術部門におきまして第31回(2015)京都賞という栄えある賞をいただきましたことに対し、心からのお礼と感謝を申し上げますとともに、今回の受賞が私にとって大きな喜びであることをお伝えしたいと思います。

京都は、ハンブルク・バレエ団を率いてこれまで幾度か公演を行ったことのある土地であるとともに、能の素晴らしい舞台に感動し、創作の着想を得るといふ最高の喜びを味わわせてくれたまちです。この上なく美しい京都の街で、今、こうして皆様の前に立っておりますと、京都賞を頂くまでの長い道のりにさまざまな出来事や出会いがあったことが思い出されます。

まず思い出すのは、私が人生の方向を決める際に最も大きな影響を受けたジョン・J・ウォルシュ師(師のことは、後ほど詳しくお話します)のことです。私が大学1年生だったとき、ウォルシュ師はサバティカル(研究休暇)を利用して日本に滞在し、伝統的な演劇について学ばれました。大学に戻ったウォルシュ師が、熱く生き生きと語る能や歌舞伎の話に、私はイマジネーションを掻き立てられ、日本とその文化に対して今も衰えることのない興味を抱き、魅せられたのでした。能や歌舞伎の作品やその技法についての師の熱のこもったお話を聞き、その実演を拝見したことからはじまった私の旅は、ここ京都でまさに一周しようとしています。私の恩師であるウォルシュ師がこの場にいらっしゃればどんなに良いかと思いますが、大変残念なことにウォルシュ師はすでにお亡くなりになりました。しかし、ダンサーとして、振付家として、そして芸術家としての私を成長させてくれたさまざまな土地や時代、経験を思い出す時、そしてそれについて語る時、ウォルシュ師は常に記憶の中におられます。これからお話しする多くの方々についても同様です。

物心ついてからというもの、私はいつも踊りたいという思いを抱いていました。踊るとはどういうことなのかちゃんと分かっていなかった頃からです！正直なところ、踊ることが自分の運命だと悟った、いや、そう心に決めたのがいつのことなのかよく分からないのです。踊るという芸術の形について最初に印象を抱いたのは、幼い頃、母親にアメリカのテクニカラーのミュージカル映画に連れて行ってもらったことでした。私は、劇中の音楽や色彩や、とりわけ登場人物の踊りの虜になりました。そして、ダンスを踊っていた登場人物が踊るのをやめてしゃべり始める度に、嫌気が差し、本気で腹を立て、映画が退屈でたまらなくなりました。もちろん、家では

Moving People: Dance as the Living Shape of Emotion

John Neumeier

Dr. Inamori, Fellow prize recipients, friends, ladies and gentlemen—to begin, I would like once more to express my sincere thanks, gratitude and the great joy I feel at receiving this prestigious award—the 2015 Kyoto Prize, in the field of Arts and Philosophy which I have accepted with deep humility.

Standing before you today, in the sublimely beautiful city of Kyoto, where I have several times had the privilege of presenting performances with my company—the Hamburg Ballet—and where I have also had the great pleasure of experiencing—of being moved and inspired by the extraordinary Noh Theatre plays I have seen here—I am reminded of certain events and encounters leading me along the path to becoming an Kyoto Prize laureate.

I recall that, during the first year of my university studies, a man who was to become the most important influence in determining the direction of my life, Father John J. Walsh S. J., (of whom I will later speak more fully,) took a sabbatical, traveling here to Japan to study Japanese traditional theatre forms. Upon returning to the university, it was his enthusiastic and vivid descriptions of Noh and Kabuki Theatre that first fired my imagination and my own lifelong curiosity about, my fascination with and love for Japan and its culture. I regret very much that this remarkable mentor cannot be with me today in Kyoto to complete the circle, begun when I listened to his truly impassioned descriptions and witnessed his demonstrations of the art and techniques of Noh and Kabuki theatre. Unfortunately, Father Walsh has since passed away, but he is remembered, along with many others of whom I will speak, as I reflect on and recount the stations, stages and experiences leading to my development as a dancer, choreographer and artist.

As long as I can remember, I have always wanted to dance—even before I knew exactly what dance was! Quite honestly, it would be impossible for me to determine a particular moment when I consciously chose or decided dance was my destiny. My first impressions of the art form came from the technicolor American musical films my mother took me to see as a child. I loved the music, the color, and especially whenever the characters danced. I hated—I really became angry—and found the cinema extremely boring whenever movement stopped and the dancers started to talk. Of course, at home, I tried to imitate what I had seen on the screen and my family's living room could become an enormous stage when I threw myself about in my own form of "dance" to whatever music inspired me at the moment. I was drawn as a child to everything theatrical. This could be simply dressing up in improvised costumes and just

スクリーンで見たものの真似事をしました。その時々インスピレーションを与えてくれたあらゆる音楽に合わせて自作の「ダンス」に興じると、自宅の間は大きなステージに早変わりするのです。子どもの頃の私は、舞台に関するすべてに夢中でした。即席の衣装に身を包み、他の誰かになりきるだけでよかったのです。幼い私にとって、このように他の誰かに変わるといことが、何より楽しい遊びだったのでした。

子どもの頃を振り返ると、今も忘れられない思い出が一つあります。それは、ある日曜日の午後、母親が、私をバレエの公演に初めて連れて行ってくれたことです。それは、毎年、ツアーでミルウォーキーを訪れるバレエ・リュス・ド・モンテカルロのマチネ(昼興行)でした。これからどんなことが始まるのか皆目見当もつかなかった私は、劇場が近づくにつれ「バレエ」とはどんなものなのだろうと期待に胸を膨らませていました。ようやく舞台のはるか上方の座席に座ると、場内が暗くなり、オーケストラの演奏が始まって、『 Coppélia 』の幕が上がりました。ピンクのチュチュを着たバレリーナが舞台上に登場し、ドリーブ作曲の美しい音楽にのせてつま先立ちで踊り始めます。その息をのむような踊りを天井桟敷から見つめていた時の、信じられないほど素晴らしく忘れたいその光景を目にして覚えた興奮と高揚感——幸福感を、私は今でも昨日のこのように覚えています。私はうっとりしながら、心の中で祈っていました、どうか、ダンサーが踊りをやめて話し始めたりしませんようにと！いろいろなバレエ作品で構成された長時間のプログラムでしたが、最後まで誰もしゃべらなかったことが私には大きな救いであり、心からの喜びでした！こうしたバレエとの初めての出会いがきっかけで、神秘的なほど美しいこの世界に自分も加わりたいという強い思いが私の中で膨らんでいきました。ただしその世界は、ウィスコンシン州ミルウォーキーという、当時、プロのバレエ団も大きなバレエ・スクールもなかった中西部の都市に住む子どもにとっては、はるか遠い世界に思えました。ダンスの世界が手の届かない世界に思えたのは、目を見張るような素晴らしいその光景を、舞台のはるか上方から見ていたからというだけではなく、単に、その世界にどうすれば入ることができるのか、どうすればその魅力的な世界に足を踏み入れるにふさわしい人間になれるのかということが、全く分からなかったからです。

子どもの頃、自分の将来についての考えやなりたい職業はたびたび変わりましたが、形を変えることはあっても、私の興味は初めから常に、芸術に関するものでした。それが芸術と呼ばれるものであることは後に知りました。物心ついた頃に最初になりたいと思ったのがカトリックの神父だったことも、おそらく舞台芸術に夢中だっ

pretending to be someone else. At an early age this act of transformation was for me the most interesting way of playing.

Looking back at my childhood, one event remains unforgettable. It was a Sunday afternoon when my mother took me for the first time to see a live ballet performance. It was a matinee program of the Ballets Russes de Monte Carlo, which, at that time, passed annually through Milwaukee on tour. Approaching the theatre, I didn't really know what to expect and was in great anticipation of what a "Ballet" might really be. Finally, in my seat truly high up above the stage, the auditorium darkened, orchestra music began and the curtain went up on the ballet "*Coppelia*." A ballerina entered the stage wearing a pink costume, a pink tutu, and began to dance on her toes accompanied by Delibe's lovely music. Viewing this breathtaking performance from the extremely high perspective of the top gallery, I remember as if it were yesterday, the feeling of excitement and exhilaration—the happiness I felt at witnessing this, for me, incredible unforgettable vision. I sat entranced, while silently hoping and praying that the performers would not stop dancing and start talking! It was a great relief and pure pleasure that throughout this long program of ballets, each quite different in character, no one said a word! This first introduction to ballet instilled in me an intense longing to become a part of this mysteriously beautiful world—a world that seemed, however, so very far away for a child growing up in the Mid-Western city of Milwaukee, Wisconsin—a city having at that time no professional ballet company and no major ballet school. Not only because of the high and distant perspective from which I viewed this fantastic, astonishing spectacle did the realm of dance seem so out of reach—I simply couldn't imagine how I could ever enter—could ever be worthy of entering that magical world.

Although my thoughts about my future and what profession I wanted to pursue when I grew up changed regularly as a child, my interests had from the beginning, in one form or another, to do with what I would later learn was art. Even my very first wish, when I was quite young, to become a Catholic priest was probably related to my fascination with all things theatrical. Both my parents were Roman Catholic and my mother was of Polish origin. Therefore, we very often attended the Polish church, an impressive and very ornate basilica which was perhaps the most elaborately beautiful church in Milwaukee. Although a visit to church always had a sense of the spiritual about it, I think it was also the strangely exotic, candle-lit atmosphere, the evocative music and chanting, the incense, the ceremony of ritual entrances, processions and liturgical gestures which contributed to the feeling that the mass itself was a form of theatre—a strange and solemn choreography. I felt drawn towards the spiritual life, but

たことと関係があったのでしょう。両親はともにローマ・カトリック教徒で、母親はポーランド系でした。そのため、私たちはたびたびポーランド・カトリック教会に通いました。そこは、華麗なバシリカ聖堂が印象的な教会で、おそらくミルウォーキーで一番美しい教会だと思います。教会に行くことには神聖な意味がありましたが、ろうそくのあかりが照らす妙に浮き世離れた雰囲気、心に訴えるような音楽と聖歌、香り、儀式の中で行われる入堂・聖歌を歌いながらの行進・礼拝時の仕草から、ミサそのものが一種の演劇だという感覚——風変わった荘厳な振付だという感覚——を抱くようになったのだと思います。私は神聖なものに心を引かれましたが、それと同時に、豪華な刺繍が施され、色鮮やかで時にはゆったりと長い儀式服に身を包む神父に変身した自分を想像していたのかもしれませんが。私には、神父が変身している、つまり即席の衣装を着た時の私と同じく、「別人になった」ように思えたのです。神秘的な光景をじっと見つめていた教会でのこうした時間は、ミルウォーキーに住む子どもの平凡な日常生活とはおよそかけ離れたものでした！私は、その不思議な「別の世界」の一員になりたいと思ったのです。ミサは、間違いなく私が初めて経験した「芸術」でした。

ダンスを習い始める前の幼い時期に、児童の作品を見るために私たちの学校を定期的に訪れていた美術の先生が、私の絵の才能を見出しました。その先生から、絵を習うよう強く勧められ、私はミルウォーキーの美術館付属のレイトン美術学校という伝統ある学校に入って、線画と色彩画を学び始めました。ところが、その学校で私はとても心細い思いをしました。というのも、当時の私はわずか8歳で、他の生徒はほとんどが十代かそれ以上だったからです。その後、私の両親は、修練院で絵を教えているという噂を聞きつけました。ノートルダム教育修道女会の修練院がミルウォーキーにあり、そこでは土曜日の朝に線画と色彩画を教えていたのです。そのカリキュラムは非常に体系的で厳しく、しかも専門的でした。最初は、果物や花などの静物をチャコールのみで素描します。数カ月たつと、今度はパステルチョークを使って色を塗る段階へと進みます。翌年になると、少しずつ水彩画の技法を学び、さらに長い時間を経て、先生が大丈夫だと判断した生徒は、油絵の専門的な技法を学ぶのです。

今にして思えば、私は、その後の人生にとって重要な教訓をこの時期に学んだような気がします。線画と色彩画の正しい技法を学ぶことで、私は、どのような芸術形式でもその質や価値を高めるには、実践で身に着けた卓越した技術が不可欠だということに——たとえそうした技術が、後年になって否定されることになったとしても——

perhaps at the same time imagined myself dressed and transformed in the richly embroidered, colorful and sometimes flowing vestments which the priests wore. They seemed to me men transformed—similar to the “transformation” I had experienced in my dress up outfits. These moments in church, watching earnestly, a mysterious spectacle, were so different from the normal everyday life of a young boy growing up in Milwaukee! I longed to be part of this strange “other world.” The mass was clearly my first experience of “art.”

From an early age, before I studied dance, a talent for drawing was observed by an art teacher visiting our school periodically to evaluate the students’ work. She strongly suggested that I should have additional drawing lessons. Therefore, I was enrolled in a traditional institution in Milwaukee called the Layton Art School which was connected with the local art museum, to study drawing and painting. However, I felt quite lost there, being at the time only eight years old while most of the other students were in their teens or older. Later, my parents heard about art studies at a nuns’ convent. The nuns of the Notre Dame had a convent in Milwaukee where, on Saturday mornings, they taught drawing and painting. Their curriculum consisted of a very systematic, strict and serious study program. We began at first still life drawing of fruit and flowers, sketching only with charcoal. After many months, we progressed to adding color using pastel chalks. The next year we began a very slow process of learning watercolor technique and much much later, when our teacher felt the individual student was ready, we learned a precise method of oil painting.

In retrospect, there was here in this process an important lesson for my future life. By learning the precise handwork of drawing and painting, I came to understand that the quality and value of any art form depends on a learned, practiced and mastered technique—even if this technique may later be rejected. It became clear to me that essential to creation, was the mastery of a technique. Discipline in any art form ensures liberty and freedom to articulate during the spontaneous act of creation. For a choreographer, the training and discipline of his instrument, his own body, is essential. This technique, skill or knowledge, however, is of course not a guarantee that the creative result will be inspired or a true work of art. Along with the valuable tool of technique, life experience teaches us to connect our work with reality—with the conflicts, challenges and concerns of our fellow men. But that personal aspect which makes a work of art unique and undeniably individual can neither be learned, taught, nor calculated. Even the most perfect technique has not the power to invoke or guarantee inspiration. In other words, there is no set, single or perfect plan to becoming

気付いたのです。はっきりと分かったのは、創作に不可欠なのは、技術の熟達だということでした。どのような芸術形式であれ、自発的な創作行為における表現の自由は鍛錬によって必ず身につけることができます。振付家の場合、自らの道具、すなわちその肉体をトレーニングで鍛えることは絶対条件です。しかし当然ながら、こうした技術、スキルあるいは知識を身につけたからといって、創作のインスピレーションが得られたり、創作の結果、真の芸術作品が生まれるとは限りません。技術という重要なツールだけでなく人生経験も、自らの作品を現実——葛藤、困難、不安——と結びつけることを私たちに教えてくれるのです。ただし、芸術作品を、誰も真似のできなない独自の作品にする個人的な側面とは、学ぶことで身につくものでも、教えられるものでも、計算によって得られるものでもありません。完璧な技術であっても、インスピレーションを呼び覚ましたり引き出したりする力はないのです。言い換えるなら、偉大なクリエイターになるためのたった一つの明確な、あるいは完全なプランなど存在しないのであって、それは一人一人全く異なる道筋なのです。

私の場合、子どもの頃、最初は道筋もプランもなく、何らかの明確な方向性も見えないように思われました。画家になろうと勉強していたものの、踊りたいという衝動が消えることはなく、その欲求に抗うことはできませんでした。長い間、ダンスのレッスンを受けたいと密かに思っていた私は、両親にレッスンを受けさせてほしいと頼みましたが、ダンスに対する私の思いの強さを理解してもらえず、真剣に受け取ってもらえませんでした。しかし、ようやくタップダンスのレッスンを受けさせてもらえることになりました。その理由は、タップダンスの方がバレエよりも馴染みがあり、厳しくなさそうだったからだと思います。その後、私はアクロバティックなダンスを習うようになり、そしてついに近隣のバレエ・スクールに通わせてもらえることになったのです。初めてのバレエのレッスンは、特別で忘れがたい経験でした。それはまるで、新しく不思議で素晴らしい何かを発見しているかのようでしたが、それと同時に、私の本質的な部分に戻っていくようでもありました。そしてこの経験は私を笑顔にしてくれたのです。

しかし、自分が夢見たあの魅力的な世界に入るにふさわしい人間だとは思えず、しかもどうすれば入ることができるのかも分からなかった私は、時々、わざと他の職業に就くことを考えて気持ちを紛らわせていました。たとえば、思春期の頃には、将来は精神科医になろうと心に決めていました。たぶん、人間行動に見られる不可解でどこか異常で病的な、あるいは超自然的ですらある側面に、かねてより興味があったか

a great creator. It is a truly individual path.

In my case, there seemed at first no path or plan at all, nor certain clear direction indicated during my own childhood. Although I was studying to be a painter, the urgency to dance persisted—the desire remained undeniable. For a long time, I had secretly wanted to take dance lessons and asked my parents. Not understanding the urgency of my wish, they did not take my request seriously. Eventually however, I was allowed to take tap dancing lessons—perhaps because that seemed a more familiar and less extreme form of dance. Later, I progressed to acrobatic, then finally I was allowed to study ballet at this neighborhood school. My first ballet class was a very special and memorable experience. It was as if I were discovering something new, strange and wonderful—but at the same time, returning to something that was an intimate part of me. The experience made me smile.

However, feeling unworthy and ignorant of how I might ever enter the magical world of my dreams, I sometimes deliberately distracted myself with thoughts of other possible future professions. In early adolescence, for example, I was determined to become a psychiatrist. I imagine it was because the strange, somewhat abnormal, psychotic or even supernatural aspects in human behavior had always fascinated me. I can't explain why, but the concept of "madness," the shadowy side of human nature did have great interest for me. I loved horror movies!

Still standing at a crossroad, uncertain of what direction my future should or could take, I entered Marquette University as a very young man, majoring in English literature and Theatre Studies, hoping to achieve a liberal arts education. But, in fact, this attempt to pursue an academic direction led me surprisingly in another! Marquette, a Jesuit university, was very well known for its excellent theatre department directed by a priest named Father John J. Walsh S. J.—whom I mentioned at the beginning of my address. Father Walsh not only taught theatre history and the technique of acting (based on Constantin Stanislavsky's method), but directed plays and musicals in a professionally functioning theatre in which we performed almost every weekend. Our theatre, Teatro Maria, was well known and extremely popular in the city. Father Walsh believed that dance was an important aspect in the education of an actor, and our curriculum included many movement classes. In the very first class which I attended, and which he, in fact, was himself teaching, he noticed me. Father Walsh seemed to have seen my talent immediately and very soon convinced me that my calling, my vocation was clearly to be a dancer. He arranged that, in addition to my dance studies at

らでしょう。なぜか「狂気」という概念、つまり人間の本質の闇の部分に強く心を引かれていたのです。ホラー映画が大好きだったものですから！

相変わらず岐路に立ったまま、これからどの方向に進むべきか、どの方向に進むことができるのかが分からなかった私は、マーケット大学に入学し、英文学と演劇学を専攻して教養教育を修めることにしました。ところが、こうして学問の道に進もうとした結果、なんと私は、それとは違う道に進むことになったのです！イエズス会系の大学であるマーケット大学は、冒頭で私が触れた、ジョン・J・ウォルシュ師という神父が指導する優れた演劇科があることで大変有名でした。ウォルシュ師は、演劇史や演技手法(スタニスラフスキー・メソッドに基づく)を教えるだけでなく、プロが公演を行う劇場で、芝居やミュージカルの演出をしておられ、私たちは、その劇場で、ほぼ毎週末に芝居を上演していました。このマリア劇場(Teatro Maria)は、市内では名の知れたとても人気のある劇場でした。ウォルシュ師は、俳優教育ではダンスが重要だと考えておられたので、私たちのカリキュラムには体を動かす授業が多く盛り込まれていました。そして、私が初めて出席したウォルシュ師の講義で、私の動きが師の目に留まったのです。ウォルシュ師はすぐに私の才能を見抜かれたようで、私にこうおっしゃいました、君の天職はダンサーしかない。そして、大学でダンスの勉強を続ける傍ら、ミルウォーキーから約90マイル南にある、ミシガン湖畔のシカゴのベントリー・ストーン・アンド・ウォルター・キャメロン・バレエ学校(Bentley Stone & Walter Camryn School of Ballet)に通うための奨学金がもらえるように取り計らってくださったのです。さらにウォルシュ師が、シーラ・ライリー(Sheila Reilly)というバレエの先生に、マーケット大学演劇科で週3回のダンスの授業を担当してくれるよう頼んでくださったおかげで、私は大学在学中に、徹底したバレエ教育を受けることができました。そのため私は、大学での英文学、演劇、ダンスの授業とマリア劇場での公演のリハーサルや本番に加え、週に2日は1時間半かけて電車でシカゴに通い、バレエのレッスンを2つ受けた後で夜の列車に乗り、午前0時30分にミルウォーキーに戻るという生活を続けました。しかし、翌朝の講義は絶対に休まないと心に誓っていました。毎週木曜日になると、シカゴのバレエ学校でスタジオの床を磨かなければなりませんでしたが、これは、奨学金をもらっていることへのお返しのもりでした。

the university, I should have a scholarship to study at the Bentley Stone and Walter Camryn School of Ballet in Chicago, a city approximately 90 miles south of Milwaukee on Lake Michigan. As Father Walsh had also arranged for a ballet teacher, Sheila Reilly, to come three times a week to Milwaukee to give dance classes to our theatre department, I was able to have a very complete ballet education during my university years. Therefore, in addition to English literature, theatre and dance studies at the university, rehearsals and performances at Teatro Maria, I traveled twice each week one and a half hours by train to Chicago and returned, after two ballet classes, with the night train, arriving in Milwaukee at 12:30 AM. The next morning, however, I was determined not to miss my early lectures at the University. On Thursdays each week, I had to scrub the floors of the ballet studios in Chicago—a symbolic gesture in payment for my scholarship.

It was truly an intensely, busy, challenging but exhilarating time for me. But it was also at this time, that the desire not only to dance, but to make, to create dances ignited. At our Teatro Maria I created my first choreography, arranging at first incidental dances for plays such as Hugo von Hofmannsthal's "Everyman" and for musicals such as "Annie get your Gun" and "Peter Pan." Later, I choreographed my first ballet, "The Hound of Heaven," based on Francis Thompson's poem. At last, I had begun to realize the dream of creating a work entirely of movement—a choreography—in which no one spoke or sang! As a result of my past art studies and prophetic of future experience, I designed the costumes for this first ballet myself.

An additional and extremely important influence in my development as a choreographer at that time was Sybil Shearer, an artist to whom Father Walsh had introduced me. Shearer was a modern dancer and dance creator, who had been legendary in the 1940s and 1950s in New York as a solo artist. Shearer was an extraordinary dance innovator possessing an exceptionally individual, completely unique style and a movement vocabulary which was far ahead of its time. Being extremely sensitive and shunning the commercial aspects of her profession, Sybil had chosen to leave the chaos and competition of the New York dance scene to settle in the serene harmony of the Middle Western country side. There, in Northbrook, a small town between Milwaukee and Chicago, she lived and created dances inspired by a closeness and communion with nature. Working in her beautifully designed house situated in a meadow, she prepared solo concerts but also did group choreography with a small company of dancers. I was fortunate to become one of these few dancers working with and learning from this unique artist. Sybil's dancing and choreography

この時期は目が回るほど忙しく大変な時期でしたが、充実した時期でもありました。しかし、バレエを踊りたいという欲求に加え、バレエ作品を創作したいという思いに駆られるようになったのも、この時期でした。私はマリア劇場で初めて振付を手がけました。最初はフーゴ・フォン・ホーフマンスタールの『イエーダーマン』という演劇や、『アニーよ銃をとれ』や『ピーターパン』といったミュージカルの劇中で踊りです。その後、フランシス・トンプソンの詩を基にした『天の獵犬』という作品で、初めてバレエの振付を手がけました。ついに、台詞も歌もない体の動きだけの作品——舞台舞踊——を創るという夢の第一歩を踏み出したのです！それまで芸術について学んだことの成果として、そしてその後の私を予言するかのように、このバレエ作品で私は衣装も自分でデザインしたのでした。

他に、振付家としての当時の私の成長に極めて大きな影響を与えたのが、シビル・シアラーという、ウォルシュ師から紹介された芸術家です。シアラーはモダン・ダンスのダンサーで、ダンスのクリエイターでもあり、1940年代から1950年代にかけてのニューヨークで、ソロ・アーティストとして伝説的な人物でした。彼女は、他の追従を許さない独自のスタイルと、時代のはるか先を行く動作語彙を持った非常に革新的なダンサーでありダンス・クリエイターでした。鋭い感受性の持ち主であったシアラーは、ダンスの商業的要素を嫌い、競争が激しく混とんとしたニューヨークのバレエ界を離れて、穏やかな調和のある中西部の田舎町での暮らしを選んだのです。ミルウォーキーとシカゴの間にあるノースブルックという小さな町に移り住んだ彼女は、身近にある自然との触れ合いに触発され、いくつものダンスを創作しました。そして、草原に建てられた美しい自宅で創作に励みながら、ソロ・コンサートの準備をする傍ら、少人数のダンサーと一緒に踊る作品の振付も手がけていました。幸運にも私は、そうしたダンサーの一員となり、このたぐいまれな芸術家から多くのことを学びました。その後の私の動作語彙に最も大きな影響を与えたのは、間違いなく彼女の舞踊と振付です。彼女の創作は、内に秘められた霊的なものから生み出されるようで、その驚くほど独特の動きや一度見ると忘れられないダイナミックな身体的イメージは、見る者を圧倒しました。

こうした並外れたダンスの特有の性質、すなわち感情に与える影響については、なかなか言葉で表現することはできません。例を挙げるならば、シビルは、台詞も具体的な行為も、物語風の喜劇的な場面も使わず、体の動きだけで私を笑わせた初めてのダンサーでした。すべてが、体の巧みな動きと感情の表出という方法で伝わるのです。

had surely the greatest single influence on my own later movement vocabulary. Her invention seemed to flow from an inner secret spiritual source, impressing the spectator with the wonder of her original movement invention, dynamic and unforgettable physical images.

It is difficult in words to express or describe the particular quality or emotional impact of these extraordinary dances. Sybil, for example, was the first dancer who made me laugh because of movement alone, without reference to text, specific action, or narrative comic situation. All was communicated by means of physical coordination and emotional commitment. Instinctively, one could recognize in the disconnected, incongruous and isolated movements one's own human frailty, weaknesses, confusion and sometimes desperation. Her dance astounded and moved us. The relentless energy of her sometimes unexpectedly aggressive choreography was also a revelation to me. A violence impossible to realize within the vocabulary of classical ballet erupted in the strength of her precise, almost Karate-like percussive movements. But, perhaps most unique was Sybil's lyric quality, evident in her unbelievable balance, in her soft but heavy port de bras and upper body movement. She created a modern lyricism. Modern art, modern dance seems so much more adept and capable to express aggression, to portray anger and chaos and to distort the natural harmony of the human body. Sybil invented a poetic movement quality which had nothing to do with the romantic gestures and cliché poses of 19th-century ballet, but suggested rather the sublime concentration of the Noh-dancer. This was the truly pure, the spiritual in movement. Only later did all this, which I had been fortunate enough to see, to learn and to be part of, unconsciously mutate, in another form, into my own choreography.

The work with Sybil, which meant commuting to Northbrook several times a week, added, of course, another degree of stress to university studies, theatre productions and ballet classes in Chicago. It was however dancing with Sybil's small group that I was first noticed by a major critic, Claudia Cassidy, who was then a highly respected but feared writer for the Chicago Tribune newspaper. Reviewing the first concert in which I danced, Cassidy wrote primarily of the genius of Sybil herself. But, near the end of her article she wrote "Among the dancers there was a tall, dark-haired boy named John Neumeier who made you watch him without trying. I am very much afraid he is a dancer."

The third influential person in my development as an artist was Vera Volkova, a teacher of classical ballet. After graduating from Marquette University, I was determined to concentrate completely on my classical ballet studies, considering this technique to

とぎれとぎれでつじつまの合わない、単発的な動作を見れば、人間の弱さや脆さ、混乱、そして時には絶望が直感的に感じ取ることができます。彼女のダンスは、見る者を驚かせ、感動させました。時に想像以上に攻撃的な振付が持つ激しいエネルギーは、私にとって大きな衝撃でもありました。クラシック・バレエの動作語彙では表現しえない激しさが、正確で、まるで空手のように何かに衝撃を与える力強さからほとぼり出てくるのです。しかし、おそらく誰にも真似できないのは彼女の叙情性かもしれません。それは、彼女の信じられないようなバランス、しなやかで力強いポール・ドゥ・ブラと上半身の動きによく表れていました。彼女は、近代における叙情主義を生み出したのです。モダン・アート、モダン・ダンスは、攻撃性を表現すること、怒りや混とんを描写すること、そして人間の肉体が持つ自然な調和を乱すことに、何にも増して長けているように思われます。シビルの創り出す詩的な動きは、19世紀のバレエに特有のロマンチックな仕草やお決まりのポーズとは無縁ではあるものの、能の演者が醸し出す崇高な集中力を連想させるものでした。それは体の動きにおける極めて純粹で霊的なものでした。幸運にも私は、それを実際に目にして、それを学び、そしてそれに参加することができたわけですが、その後、知らず知らずのうちに別のかたちで自分の振付にこれを取り入れていたのです。

シビルと一緒に仕事をすること、週に数回はノースブルックに通わなければならないということでした。そのため、私には、大学での講義、劇場での公演、シカゴでのバレエのレッスンに加え、さらなるストレスがかかることになったのです。しかし、シビルのところで他のダンサーたちと踊っていたおかげで、初めて私のことが、シカゴ・トリビューン紙の当時有名だった辛口批評家、クラウディア・キャシディの目に留まったのでした。私が出演した最初のコンサートの論評で、キャシディは主にシビルのたくいまれなる才能について触れていましたが、最後のあたりでこう記したのです。「ダンサーの一人である、ジョン・ノイマイヤーという背の高い黒髪の青年には思わず見入ってしまった。彼は末恐ろしいダンサーである」

芸術家としての私の成長に影響を与えた3人目の人物は、クラシック・バレエの先生だったヴェラ・ヴォルコワです。マーケット大学を卒業した私は、クラシック・バレエのレッスンに専念しようと決心しました。それは、クラシック・バレエのテクニックこそが最も習得が難しいものの、創作の自由を手に入れるための最も完全な鍛錬になると考えたからです。大学に通っていた頃は、他のさまざまな活動にエネルギーを費やし神経をすり減らしていたので、勉強をきちんと終えて、立派なプロの

be the most challenging but most complete discipline to prepare myself ultimately for the freedom to create. During the university years, there had been so many diverse activities demanding energy and attention that I felt the concentration on a single discipline—that of classical ballet—was necessary to properly finish my studies and prepare myself for a successful professional career.

In answer to my question, who was the greatest teacher in the world for male dancers, an acquaintance from the New York City Ballet replied “Vera Volkova in Copenhagen.” I was determined, therefore, to study with Volkova at the school of the Royal Danish Ballet. At the last moment however, I discovered that it was, at that time, impossible for foreigners to study at the Danish school. I then decided to go to the Royal Ballet School in London. The atmosphere there, however, seemed cold, completely impersonal, negative, and definitely not creative! Feeling quite depressed, I visited Vera Volkova during the Easter holiday. Immediately sympathetic, positive and extremely kind, she proceeded to give me private lessons. Volkova gave me confidence, was encouraging and it was her skill as a perceptive pedagogue, who used spontaneous verbal images to underscore her corrections, that made a professional ballet dancer of me. That year, in early spring, my encounter with the émigré Russian teacher had truly the sense of springtime for me. My professional life began to blossom!

After our first meeting, I returned several times to work with this remarkably inspiring teacher. She sensed in me the potential to be a creative artist and was the first in Europe to encourage my instinctive desire to become a choreographer.

It was, however, at the Royal Ballet School in London that a strange series of coincidences and seemingly missed chances occurred that determined the next step in my journey. During a class in character dancing, I was “discovered” by the ballerina of the Stuttgart Ballet, Marcia Haydée, who visited our school with her partner Ray Barra. Barra would later play an important role in the establishment of my first company in Frankfurt, becoming my ballet master and close associate. Several days before their visit, the director of the Royal Ballet, Ninette de Valois, who had rehearsed and coached me for a school performance in Roland Petit’s ballet “*Ballabile*,” finding me talented promised to speak to George Balanchine, director of the New York City Ballet about me during the forthcoming tour of the Royal Ballet to the USA. At that time, a career in the British Royal Ballet was impossible because foreign dancers were not allowed to be employed in England. Haydée and Barra, in the meantime, had offered me a job with John Cranko’s new company in Stuttgart—a city I had until then never heard of. I considered their offer interesting, but waited for de Valois’ return and her news. When

ダンサーになるためには、一つのこと——クラシック・バレエの鍛錬——に集中する必要があると感じたのでした。

ニューヨーク・シティ・バレエ団の知り合いに、男性ダンサーが教を乞うなら誰が一番いいのかと尋ねたところ、「コペンハーゲンのヴェラ・ヴォルコワ」だと教わりました。そこで私は、デンマーク・ロイヤル・バレエ団のバレエ学校でヴォルコワの指導を受けようと決心しました。ところが、土壇場になって、当時そのバレエ学校では外国人の入学が認められていないことが分かったのです。そこで私は、ロンドンのロイヤル・バレエ学校に行くことにしました。しかしながら、この学校の雰囲気は冷たく、人間味に欠け、暗いうえに、全く創造的ではなかったのです！すっかり意気消沈した私は、復活祭の休暇中にヴェラ・ヴォルコワのもとを訪ねました。前向きでとても親切だった彼女は、すぐに私に同情し、さっそく私に個人レッスンをつけてくれました。そして私に自信を与え、励ましてくれたのです。私がプロのダンサーになったのは、自然にあふれ出る言葉によるイメージを使って直すべき点を明示するという、洞察力ある教師としての彼女の技術のおかげでした。その年の春の初めに、ロシアからの移住者だったこの先生と出会えたことが、まさに私には春の訪れを意味しました。プロのダンサーとしての人生が花開き始めたのです！

この日以来、私はこの非常に刺激的な先生のもとに何度も通って教を乞いました。先生は、独創的な芸術家としての私の潜在的な才能を見抜いてくださっただけでなく、振付家になりたいと本能的に思っていた私を、ヨーロッパで誰よりも早く励ましてくださったのです。

ロンドンのロイヤル・バレエ学校で、偶然やチャンスの喪失とおぼしき出来事が不思議にも続いたことが、私の人生の次なるステップにつながりました。シュツットガルト・バレエ団のバレリーナだったマリシア・ハイデが、当時パートナーだったレイ・バッラとともにロイヤル・バレエ学校を訪れた際、キャラクター・ダンシングの授業で私を「見出して」くれたのです。バッラは後に、私が初めてフランクフルトで会社を興した際に、バレエ・マスターとして、また近しい同僚として、重要な役割を果たしてくれることになる人物です。ハイデとバッラの2人がバレエ学校を訪問する数日前のこと、ロイヤル・バレエ団の監督だったニネット・ド・ヴァロアが、ローラン・プティ作の『バラビレ』をバレエ学校で上演するため、私に稽古をつけ指導をしてくれていました。その際、私の才能に気付いた彼女は、ロイヤル・バレエ団の次のアメリカ公演で、ニューヨーク・シティ・バレエ団監督のジョージ・バランシンに私のこ

at last she did return, de Valois passed me in the school hallway without so much as a word. Immediately, I accepted and signed the Stuttgart contract. Incredibly, several days later, again passing de Valois accidentally in the corridor, she stopped and coolly explained that she had indeed spoken to Balanchine and that I could join the New York City Ballet in autumn! However, feeling responsibility to the already signed agreement, I declined Balanchine's offer and made plans to begin my professional career in Stuttgart—expecting to spend just one year in Germany!

How different the course of my artistic quest would have been had the timing been otherwise and I would have returned to America after that one year in England! But I joined the Stuttgart Ballet, became a soloist and after a time resumed my creative activities choreographing ballets for the young choreographers group in Stuttgart called “Die Noverre Gesellschaft.” One of my first works was the ballet “*Haiku*” originally inspired by Yukio Mishima's modern Noh play “*Hanjo*,” but based finally on a lovely Haiku written in the Japanese poetic form by my friend Joan Schwartz. Becoming a great public and critical success, the ballet “*Haiku*” was filmed for German television. It was precisely this ballet for which I designed and, in fact, sewed myself the Japanese inspired costumes, that was influential in determining my future. Another Japanese connection!

The success of the ballet “*Haiku*” resulted in invitations to create works for companies in America and England, and led eventually to the offer of becoming director of the Frankfurt Ballet. Frankfurt was particularly important for me as it was there that I began to formulate and develop my concept of a modern ballet ensemble, to create original choreography and experiment with new forms for traditional ballets such as my version of “*The Nutcracker*,” “*Daphnis and Chloe*” and “*Le Sacre*,” ballets which remain in the repertoire of my company today. After less than three years in Frankfurt, I was offered the directorship of the much larger, more prestigious ballet in Hamburg where I have remained artistic director until the present date—now (unbelievably!) in my 43rd year.

When I consider the development of my life and work in the light of what I have related thus far in my address, the diverse threads of my past education, inclinations and experiences seem strangely to have been woven into the fabric of my present situation and existence. Although the calling to the priesthood, the possibility of becoming a painter and, for a time, imagining a career as a psychiatrist may seem incongruous and unrelated to the burning desire to express myself in dance, I suppose that this

とを話してくれると約束してくれたのです。当時、イギリスでは外国人ダンサーの雇用が禁じられていたため、ロイヤル・バレエ団に参加することは不可能でした。一方、ハイデとバッラからは、シュツットガルトという、私がそれまで聞いたこともなかった都市で、ジョン・クランコが新たに創設するバレエ団に加わらないかという話がありました。私はその申し出に興味を持ったのですが、とりあえずド・ヴァロアの帰国を待つことにしました。ようやくアメリカから帰国したド・ヴァロアと学校の廊下ですれ違ったものの、彼女は私に声もかけてくれませんでした。そこで私はすぐさまシュツットガルト・バレエ団からの申し出を受け入れ、契約書にサインしたのです。信じられないことに、数日後、偶然にもド・ヴァロアと再び廊下ですれ違いました。その時、彼女は立ち止まり、事務的にこう言ったのです、バランシンに話したところ、秋に、ニューヨーク・シティ・バレエ団に参加できることになったと！しかし、すでに契約を交わしていたシュツットガルト・バレエ団に対する責任を感じた私は、バランシンの申し出を断って、シュツットガルトでプロのダンサーとしてのスタートを切ることにしたのです。ドイツには1年だけ滞在するつもりで！

この時、もし逆のタイミングで物事が起こっていたら、私はイギリスでのあの1年間の後にアメリカに帰国し、芸術家として今とは全く違う道を歩んでいたでしょう！しかし実際には、シュツットガルト・バレエ団に参加し、ソリストとなったのちに創作活動を再開し、「デイ・ノベル・ゲゼルシャフト(Die Noverre Gesellschaft)」という、シュツットガルトの若き振付家集団のためにバレエ作品の振付を行いました。私が振付を手かけた最初の作品の一つが『俳句』です。この作品はもともと、三島由紀夫が能の謡曲を近代劇に翻案した『班女』から着想を得たものですが、最終的には、私の友人であるジョアン・シュワルツによる美しい俳句を題材にしました。観客からも批評家からも高い評価を得たこの作品は、ドイツのテレビで放送する目的で映像化もされました。日本的な衣装のデザインとその製作を自ら手掛けたこの作品こそが、まさしく私の将来に大きな影響を与えることになりました。これも、私と日本のつながりを示す一つの例なのです！

『俳句』の成功で、アメリカやイギリスのバレエ団から創作の依頼が来るようになり、ついにフランクフルト・バレエ団から監督就任の話が舞い込んできたのでした。フランクフルトは、私がモダン・バレエの組曲というものについて独自の概念を形づくり、発展させるようになった思い出の土地です。この町で私は独自の振付を生み出し、『くるみ割り人形』、『ダフニスとクロエ』、『祭典』などの古典的な作品に新たな

combination of dreams, longings and various interests did, in fact, come together in my eventually becoming a choreographer. A choreographer designs and “paints” with human beings in time and space, so, of necessity, a combination of movement and design is always present in choreography. Also, in the type of ballet that interests me, the psychological motivation of the characters was always an important factor, resulting from a continued interest in psychiatry which began in puberty. Analysis of the forms and manifestations of madness and its possible expression in dramatic dance situations find, in fact, a prominent place in some of my most successful ballets.

For “*A Streetcar Named Desire*,” an empathetic understanding of the interior landscape of the central character, Blanche DuBois, was of paramount importance in portraying through movement this tragic figure from Tennessee Williams’s well known drama. Without a personal imagining of the inner emotional structure of such a person, creating Blanche would have been impossible or merely superficial. Perhaps most importantly, my lifelong fascination with the Polish/Russian dancer, choreographer, painter and humanist Vaslav Nijinsky would be the most convincing example of how my early occupation with psychiatry manifested itself in one of my most well-known, successful and moving dance portraits, the ballet “*Nijinsky*” created in the year 2000. Already at age 11, I read a biography of Nijinsky, “*The Tragedy of Nijinsky*,” written by his school comrade Anatole Bourman. My fixation with this great artist had from that moment not only to do with the sensational aspects of his legendary performances and glamorous life as the superstar of Diaghilev’s Ballets Russes—but with the private Vaslav and the tragedy of his descent into madness. This early fascination and later psychological research into the exact nature of Nijinsky’s madness became an essential part of the ballet “*Nijinsky*,” as well as in the ballet “*Le Pavillon d’Armide*” and earlier in my version of “*Le Sacre du Printemps*” entitled simply “*Le Sacre*.” In my version of Stravinsky’s masterpiece, the dance of the chosen virgin was, in fact, inspired by eye witness accounts of Nijinsky’s last dance in the Suvretta House Hotel on the afternoon of January 19, 1919. Of course, becoming and remaining a director for more than 45 years now, one must of necessity become a kind of psychiatrist to deal with artists—that group of very uniquely individual, extremely sensitive, highly emotional and very delicate people, who, in their desire to realize themselves as artists sometimes need psychological guidance.

Also religious beliefs and the fascination with the spiritual aspects of humanity have continued to this day to concern me and form an important theme in such ballets as “*The Silence*,” “*Messiah*,” “*Requiem*,” “*Magnificat*,” the “*Christmas Oratorio*” and most

かたちを与えるという実験的な試みを行いました。ちなみにこれらの作品は、今も私のバレエ団のレパートリーとして残っています。フランクフルトでの生活が3年もたたないうちに、今度は、フランクフルト・バレエ団よりもはるかに大きく、しかも格式の高いハンブルク・バレエ団から監督の話が舞い込みました。こうして芸術監督に就任し、今日に至るわけですが、なんと今年で就任43年になります！

ここまでお話ししたことを踏まえ、私の人生や作品について考えてみますと、不思議なことに、かつて受けた教育や私の思い、そして経験といったさまざまな糸から、今日の私という織物が織り上げられたような気がするのです。神父になりたかったこと、画家になったかもしれないこと、そして一時期、精神科医としての将来を思い描いたことは、ダンスで自己表現をしたいという私の熱い思いとは矛盾した無関係なことのように見えるかもしれません。しかし、夢、憧れ、そしてさまざまな興味が一つになって、最終的に振付家としての私が生まれたのだと思います。振付家は、時間と空間を、人という存在を使ってデザインし、「色彩」を加えます。つまり、身体の動きとデザインの統合は、振付の中に必ず存在するのです。また、私が興味を引かれる種類のバレエにおいて、登場人物の心の動きは常に重要な要素ですが、これは思春期から抱き始めた精神医学への飽くなき興味から生まれたものです。狂気の形態や現れ方の分析、そしてバレエの劇的なシーンにおける表現といったものは、実のところ、私の最も高い評価を得ている作品たちの中で、きわめて重要な意味を持っています。

テネシー・ウィリアムズの有名な戯曲である『欲望という名の電車』の場合、ブランチ・デュボアという主人公の内面を共感的に理解することが、この悲劇的な主人公を身体の動きで表現する場合に何より重要でした。ブランチの内なる感情の構造を自分のものとして想像できなければ、この人物像を創り上げることは不可能だったでしょうし、出来上がったとしても表面的なものになっていたでしょう。そして何よりもまず、ポーランド系ロシア人のダンサーにして振付家、そして画家であり人道主義者でもあったヴァスラフ・ニジンスキーに私が若い頃から魅せられていたことをお話しすれば、2000年に創作した『ニジンスキー』という、人物を身体の動きで表現した作品として最も有名で高い評価を得た作品の一つに、私の幼い頃からの精神医学に対する関心が表れている理由をお分かりいただけるでしょう。11歳の時にはもう、アナトール・ボーマンという、ニジンスキーの学生時代の友人が書いた『ニジンスキーの悲劇(The Tragedy of Nijinsky)』という伝記を読んでいました。これを

importantly in the “*St. Matthew Passion*.” Like pieces of mosaic stones, all these early interests, intuitions, desires and dreams have now come to form the complete picture of myself as a man, a choreographer and an artist.

Recalling and recounting for this address the experiences leading to my development as an artist, it becomes clear to me that the seemingly diverse, if not diametrically opposed events encountered on my quest have, in fact, not only resulted in the reality of becoming an actively working and prolific choreographer, but have contributed to the formation of a very personal definition of dance itself. Although rooted in the values and experiences of the past, my definition is not merely theoretical and intellectually proposed, but has unconsciously evolved and has been practically realized, developed and manifested in the more than 150 ballets I have created.

In researching the nature and specific function of the art, one must first determine that particular aspect unique to dance alone which is its essence. It is important to understand, that when I speak of “dance,” I am referring to theatre dance and not to any form of religious dance ritual where movement might be understood as prayer, nor do I refer to types of folk or ballroom dance in which the pleasure is derived from the actual physical doing of the dance itself rather than its presentation and the consequential emotional response of an audience. I am discussing dance as an art form performed by professionals, who hope wordlessly to communicate with an observing public. I believe this art is unique, firstly in that it presupposes the living presence of the dancer and depends for its effect on his skills in execution and the radiating power of his presence. The human being is, therefore, of necessity its center. This central human being is also both instrument for and subject of every ballet. Like any performing instrument, the human body must be trained, must become articulate in order to communicate directly and most freely with other human beings. These observing human beings possess the same instrument—their body as well as the completeness of their humanity—and may therefore relate intimately to the wordless images projected from the stage. Dance is not communicated rationally. It is impossible to “understand” ballet because this particular art form cannot, to any great degree, communicate specific information. It is impossible for instance, to communicate abstract ideas or facts. You cannot dance the daily news. Nor is dance a form of sign language in which a particular gesture may convey a specific rational meaning. In dance, wordlessly recognizable feelings, sensations and emotions are projected to an audience who, without understanding facts, dates or clarifying tenses may recognize a familiar emotion directly, with reference to

きっかけに芽生えたこの偉大な芸術家に対する私の強い関心は、彼の伝説的なバレエやディアギレフのバレエ・リュスでのスーパースターとしての華々しいキャリアといったセンセーショナルな側面だけではなく、私生活や狂気へと向かうその悲劇にも向けられました。こうした幼い頃からの強い関心や、彼の狂気の本質に関するその後の精神医学的分析が、『ニジンスキー』、さらには『アルミードの館』、そして私が初期の頃に『春の祭典』を振り付け、『祭典』と名付けた作品の本質的な要素となっています。私が振り付けたストラビンスキーのこの傑作の中で、生贄の踊り(選ばれし生贄の乙女)は、実は、1919年1月19日午後スヴレッタ・ハウスというホテルでのニジンスキー最後のバレエを見た人の話から着想を得たのです。もちろん、45年以上も監督を続けていると、芸術家——非常に個性的で、異常なほど感受性が強く、感情の起伏が激しく、極めて繊細であり、芸術家としての才能を開花させたいと願うがゆえに、精神的な導きを必要とする人たちの集団——を統括していくためには、ある意味で精神科医にならなければなりません。

さらに、宗教上の信念や人間の精神的側面に対する関心は今も私の中で生き続け、『サイレンス(The Silence)』、『メサイア』、『レクイエム』、『マニフィカト』、『クリスマス・オラトリオ』、そして忘れてはならない『マタイ受難曲』といった作品の重要なテーマとなったのです。モザイク画を作る石一つ一つのように、こうした幼い頃からの興味や直観、願望や夢が、人として、振付家として、そして芸術家としての私を形成しているのです。

今回、こうして芸術家としての私の成長につながったさまざまな経験を振り返り、皆様にお話ししながら、一つ分かったことがあります。それは、正反対ではなくても、違って見えるさまざまな出来事が起こったことで、私は精力的に創作を行い、振付家として多くの作品を生み出せるようになっただけでなく、ダンスそのものに対する私自身の極めて個人的な定義の形成につながったということです。その私自身の定義は、これまでの価値観や経験に基づくものではありませんが、理論的で知性に基づいて提示されたというだけではなく、無意識のうちに進化し、私が振り付けた150以上の作品に実際に具体化され、その中で発展し、表現されています。

芸術の性質と具体的な動きについて考える時、何よりもまず、ダンスの本質であるそれのみに特有の側面を定義しなければなりません。お分かりいただきたいのは、私が「ダンス」と言う場合、それは舞台芸術としてのダンスのことを言っているの

his own human condition. One human being dancing for an audience of fellow human beings might be compared to a violin playing a violin concerto to an audience of violins. Who better senses what being bowed or plucked upon feels like, more than another violin itself—certainly better than a grand piano that may also be in the audience! Who better then to feel the exhilarating power of an enormous human leap, the elevating magic of a dancer's sustained balance on her toes, or the pain of a body contorted in grief than a creature sharing essentially the same nature?

Certain ballets or dance performances can, of course, use literature, history, biography or even music itself as its theme. In witnessing the performance however, it is not the literary or other rational reference that is paramount to our experience, but rather the direct emotional impact projected through movement images, specific physical dynamics and the emotional commitment of the dancer that moves the audience.

While watching the romantic tragedy of "*Romeo and Juliet*," we do not cry at the end of the ballet for Shakespeare's renaissance lovers, but rather as an emotional response to the actual, live performing dancers who have moved us to tears with the conviction of their interpretation. Even when using historical figures such as Vaslaw Nijinsky as I did in my ballet created in 2000, or Eleonora Duse, the famous Italian actress about whom I am at the present moment creating a new work—the present, living incarnation is essential for the success of the performance. Dance can seldom function as a documentary medium or historical lesson. Therefore, it is the human presence, created in a ballet because of the choreographer's subjective reaction to the facts studied or the inspiration gained from the myths surrounding an historical figure which move us.

My intention as a choreographer is to give emotional shape to the truth of a character, his relationships or the human situations in which he is involved by means of selected or invented movements. Of course, our rational knowledge of any particular subject may help in providing a more complex, more complete, many layered frame of reference or comprehension. The Nijinsky scholar, for example, familiar with all the facts and all aspects of the dancer's life, has additional pleasure while watching the performance in recalling those incidents or situations suggested by my ballet. The fan or expert of the actress Eleonora Duse may be disappointed or upset by the portrayal of certain relationships envisaged in my ballet, which he sees in a completely different light. But, in fact, some of the strongest ballets—some also in my own repertoire, have been created depicting nameless characters whose existence is inspired solely by the

あって、体の動きで祈りを表現しているとされる宗教儀式での踊りでもなければ、上演や上演後の観客の感情的な反応ではなく、実際に体を動かすことから喜びが生まれるフォークダンスや社交ダンスのようなものでもないということです。私が今お話ししているダンスは、見る者に対し、言葉を使わずに意思を伝えようとするプロ集団による芸術の一形式としてのダンスです。この芸術は稀有な存在だと私は信じています。その理由は、まず何よりも、この芸術がダンサーという命ある存在を前提としており、そしてその効果が、ダンサーの技量とその存在が放つパワーに左右されるからです。つまり、ダンスでは、人間がその中心に位置しなければなりません。このように中心的存在たる人間は、すべてのバレエ作品のための道具であると同時に、その主題でもあるのです。舞台上で用いられるあらゆる道具がそうであるように、人間の肉体は鍛錬され、雄弁な表現力を習得して、他の人と直接、自由に意思の疎通ができなければなりません。見る側の人たちも同じ道具——自らの肉体と完成した人間性——を持っており、したがって、言葉を使わずに舞台上で表現されるイメージに対し、各人が心の奥底から共感することが可能になります。ダンスとは、理性的にその意図が伝えられるものではありません。バレエを「頭で理解」することは不可能です。なぜなら、この独特の芸術形式は、具体的な情報を伝えることがほとんどできないからです。たとえば、抽象的な思想や事実を伝えることはできません。日々のニュースを踊りで表現することはできません。またダンスは、具体的な仕草によって特定の合理的な意味を伝えることができる手話のようなものでもありません。ダンスでは、言葉を発しなくても認識できる意識や感覚、そして感情が観客に届けられ、それに対して観客は、事実や日付は分からなくても、あるいは時制を明確にしなくても、自らが人として置かれた状況に照らして、共感できる感情を直接認識することが可能なのです。1人の人間が、同じ人間である観客のために踊るという状況は、バイオリンがバイオリンを聴衆としてバイオリン協奏曲を奏でる例になぞらえることができるかもしれません。弦が弓でひかれる時の感覚を、弦が指で弾かれる時の感覚を、他のバイオリン以上に的確に感じ取れるものがあるのでしょうか？聴衆の中にいるかもしれないグランドピアノよりもバイオリンの方が的確に感じ取れるはずですよ！では、高くジャンプした時に生まれる爽快感をもたらす力や、ダンサーがつま先でバランスを保つ時の高揚するような不思議な力、あるいは悲しみに身をよじらせる時の痛みを、基本的に同じ性質を持つ人間以上に的確に感じ取れる存在が果たしてあるのでしょうか？

emotional tension felt while hearing music, by the choreographer's instinctive choices, or by an inspiring dancer.

Whatever historical period or epoch a choreographer may wish to suggest in his ballet—whether pre-historic China, 18th-century France, or Renaissance Italy—when the theatre curtain rises, the performance takes place in the present. What we see, the action is happening now. It is the living presence, the concentration and involvement of the dancers, their “now” that reminds us of some part of ourselves. Dance speaks only in the present tense. There has never been nor, I believe, ever will be a movement created which signifies “yesterday I loved” or “tomorrow I will kill.” We understand, we relate only to what we see at this moment expressed through movement. Movement itself, being a primary sign of life, underlines the premise of dance as an essentially living art. It is also ever changing, and change is again an important sign of life. A ballet changes with each performance. No two performances are identical. This is the great challenge, the fascinating tension of live performance. The dance does not exist—all my choreographies do not exist—unless performed, unless embodied, incarnated by the interpretation of living dancers.

Let me remark that film can, of course, capture a dance performance making it in a sense eternal—so long, that is, as the material substance survives! Dance films are basically of two types and each serves quite a different purpose. I myself use film every day working on a new creation to be able later, in a situation more quiet and peaceful than the rehearsal room itself, to study more objectively what has been accomplished during the intense hours of creation. It is interesting that it is exactly the distance to my work which a filmed sequence provides me with, compared to the emotionally charged atmosphere during the act of creation, that makes such film documents useful in rationally evaluating the results of a rehearsal. Also, the fact that the camera may pick one particularly inspired moment during spontaneous improvisations which are never again realized during the creative process that makes such materials especially valuable. This type of ballet film is of great importance as a tool during the working process or as a document recording the process of creation, but it is meant for the private use of the choreographer or for archival purposes only, and is never intended to be seen by the general public. It is part of the laboratory of the choreographer.

Archival in nature are also the films made to document the performance of a ballet at any particular moment of its existence. Again, such films are meant to capture a specific interpretation or version, intended to document the status quo of a ballet or record subsequent changes. Dance film may, however, also become a work of art in

もちろん、特定のバレエやダンスの中には、そのテーマとして、文学作品や歴史、伝記、時には音楽そのものを使うことがあります。しかし、公演を観ている際、観客を感動させるのは、私たちの経験に優先される文学や他の理性的な言葉ではなく、ダンサーの身体の動きのイメージ、具体的な身体の力、そして感情表現を通じて直接感情にもたらされる衝撃なのです。

『ロミオとジュリエット』というロマンチックな悲劇の最後の場面を観て私たちが涙するのは、シェイクスピアが書き上げたルネッサンス期の恋人たちを想ってのことではありません。自らの解釈を信じて私たちの涙を誘う、ダンサーの実際の演技に共感するからです。2000年に私が振り付けた作品におけるヴァスラフ・ニジンスキーや、現在、私が新たに振付を手がけている有名なイタリア人女優、エレオノーラ・ドゥーゼのような歴史上の人物を題材にする時ですら、今生きている人間として具体化することが、作品の成功に不可欠です。ダンスが、ドキュメンタリーとしてや歴史の教訓としての機能を果たすことはめったにありません。したがって、私たちを感動させるのは、振付家が調べた事実や、歴史上の人物にまつわる伝説的物語から得られたインスピレーションに対する主観的反応に基づいて、バレエの中で創作された人間の存在感なのです。

振付家としての私が目指すのは、ある登場人物の真実、その人物の人間関係、あるいはその人物が関わる状況に、選んだり創ったりした動きを使って、感情的なかたちを与えることです。もちろん、特定の主題についての理論的知識は、描写や理解に関するより複雑で完璧な多層的枠組みを提供するのに役立つかもしれませんが。たとえば、ニジンスキーというダンサーの生涯に関するすべての事実やあらゆる側面に精通した研究者は、私の作品を観ながら、その作品が示唆する出来事や状況を思い起こし、さらなる喜びを味わいます。エレオノーラ・ドゥーゼのファンや彼女の専門家は、私が作品で描く特定の関係が自分の解釈と全く違うせいで、失望したり戸惑ったりするかもしれません。しかし、実際には、最も心に訴えるバレエには——私のレパトリーの中にもありますが——、音楽を聴いている時に感じる感情の緊張によって、振付家の直観的な選択によって、あるいはインスピレーションを与えてくれるダンサーによってのみ、その存在に命が吹き込まれるような、名もなき人物を描いたものもあるのです。

振付家が自らの作品で、歴史上のどの時期、あるいはどの時代を描こうとするにしても——それが、有史以前の中国であっても、18世紀のフランスであっても、あるい

itself. In this case, an exact plan and schedule must be made with precisely planned multiple camera angles, numerous takes and extremely careful editing. The enormous possibilities of this medium have also fascinated me for many years and I have been involved—either directing myself or working closely with the film director, cameramen and editors to insure that the result will represent, in a completely other medium, the original intention of the ballet. I do believe it is possible to make wonderful ballet films of high artistic quality. Such films have the added advantage of determining, because of the use of close-ups and selective editing, the focus of the viewer who, in a live performance, distracted by the confusion of the whole picture may have trouble following the principal action. Again, this medium is clearly related to my early studies and interests in drawing and painting. Following the movement of a single arm in close-up, dancing through the dimension of a cinema screen may result in a unique form of truly moving choreography—making use of the technical possibilities of modern mediums.

Film is, however, clearly a different genre and can, I believe, never replace or become a substitute for the impact, suspenseful and exciting experience of watching the living dancer's performance.

Ballet must be constantly reborn. New life must be bestowed anew at each and every performance. As creator and choreographer, this living nature of dance means for me personally that none of all the many ballets I have created is completed. The constantly changing and evolving nature of my ballets is quite different to that of a finished painting hanging in a gallery or a published book on a library shelf. I consider each a work in progress until the day I die. Watching a performance of my work, I observe critically, reserving the right to correct, change and re-work. The challenge for me is trying to see each ballet as if for the first time. This act of constantly seeing an old work as new is, for me, part of the responsibility but wonderful adventure of my work which keeps me also in a constant state of movement! To evaluate, criticize and determine the current validity, relevance and honesty of each work as it is being performed now, I must first ask myself, do I believe what I see, and most importantly, does it move me. If my work does not move me, if I can no longer find a part of me in my work, why should it affect anyone else? Never have I been able to create characters in a ballet whose attributes, qualities or even negative aspects I could not find, in some degree, as a part of my own human nature. I must use my creative imagination to determine if I could possibly be the vain, unhappy lover Don Juan, if I could feel the forgiving love of Julie in *"Lilium,"* or if I could experience the heartless jealous hate of

はルネッサンス期のイタリアであっても——、ひとたび幕が上がれば、その演技は現在のものとして始まります。私たちが目にするもの、つまり動作は今行われているのです。私たちに自分の中のある一部を思い起こさせてくれるもの、それは、舞台上のダンサーという命ある存在であり、彼らの集中力と関与であり、彼らの「今」なのです。ダンスは、現在形でのみ語りかけます。「昨日は愛していた」とか「明日殺す」といったことを表す身体の動きは、私の知る限りこれまで全くありませんでしたし、将来も存在することはないでしょう。私たちが理解し、そして語るのは、身体の動きで表現された瞬間に、私たちが目にしたものだけなのです。身体の動きそれ自身は、生きていることの主たる証であって、本来、生ける芸術であるというダンスの前提を明示しています。それはまた刻々と変化し、そして変化もまた生きていることの重要な証です。バレエは、公演のたびに変化します。したがって、二つとして同じ公演はありません。これが、ライブ・パフォーマンスが持つ大きなやりがいであり、人を引きつける緊張感でもあります。命あるダンサーによって演じられない限り、表現されない限り、そして具現化されない限り、ダンスは存在しないのです。つまり、私の振付もすべて存在しないのです。

ちなみに、映像化すれば、ダンス・パフォーマンスをある意味で永遠に残すことができるのは言うまでもありません。ただし、記録媒体が失われなければの話ですが！基本的にダンスの映像には2つの種類があり、それぞれが全く異なる目的に役立っています。私は、新しい作品を創作する時、毎日映像を利用しています。そうすることで、後でリハーサル室よりも静かで落ち着いた環境で、濃密な創作作業での成果をより客観的に見直すことができるからです。興味深いことに、映像として残されたシーケンスを見る時に感じる作品との距離感が、創作作業中の情感あふれる雰囲気を感じる距離感よりも大きいからこそ、こうした映像がリハーサルの成果を理性的に評価する際に役立つのです。また、こうした映像が特に貴重なのは、創作作業の過程では二度と再現できないアドリブの中でも特に素晴らしい瞬間が、カメラで捉えられる可能性があるからです。こうした種類のバレエ映像は、創作作業における一つのツールとして、また創作過程の記録資料として極めて重要です。ただしそれは、振付家の私的使用や記録保存目的に限ったことであって、決して一般の目に触れることを意図したものではありません。いわば、振付家の実験室の一部なのです。

ある一瞬のバレエの演技を記録にとどめるために作成される映像も、本来、保存を目的としたものです。この場合も、こうした映像は、特定の演出や特定のバージョン

Jago in “*Othello*.”

Honesty is essential to the dancer’s projection of emotion. I, as choreographer, must believe that there could in reality exist such a situation as I have created—that in a given situation the dancer’s actions are inevitable and that such an imagined relationship, harmonious or troubled, is true and possible. To achieve a truthful interpretation, I believe a dancer must work not only on the physical, technical demands of a role, but, during creation and rehearsal, begin to work on the emotional structure of his character allowing it to evolve organically, dramatically with each performance. A dancer must enter the stage with and for an action, be aware of what he is doing and find a verb in every one of his movements!

I believe, therefore, the primary source of movement is human emotion. The primary purpose of theatre dance is, by means of movement, to move others. Dance is, for me, the living shape of emotion. As an art, dance must reflect the human being in his entirety, including intellect, sensuality and spiritual aspiration. Therefore, as choreographers, our themes are as infinite as all human experiences and, in no sense limited to that which is simply entertaining.

For me, the struggle of the human being to understand his relationship with a higher existence—a dialogue with God—has always been one of my most important themes. Therefore, of all my works, the most important and profound is perhaps my ballet to Johann Sebastian Bach’s “*St. Matthew Passion*.” Inspired by Bach’s deeply religious music, I have explored choreographically—in direct narrative episodes as well as meditative solos and commenting group dances—the works central and universal themes: community, betrayal, violence, vengeance and the power of forgiveness and love. The “*St. Matthew Passion*” is for me the prime example of the possibility dance may possess to embody a universally comprehended language.

Reflecting today on my long relationship with Japan, I would like, in conclusion, to recall a thought from my acceptance speech. I have always considered it a great honor and responsibility to be an artist. The possibility of wordlessly communicating in the work I love to do, some part of my world view, personal feelings and philosophy, I consider one of the greatest privileges of my vocation. The power dance may have to move people, to suggest a possible harmonious existence and to transmit a message of peace and reconciliation found one of its most profound realizations here in this country during the Hamburg Ballet’s first visit to Japan. The presentation of my ballet the “*St. Matthew Passion*” on the 16th of February 1986 in Hiroshima remains an unforgettable

の振付を残すためのものであって、あるバレエ作品の現状やその後の変化を記録する目的を持っています。しかし、ダンスの映像が、芸術作品そのものになる場合もあります。この場合、カメラのさまざまなアングルをあらかじめきっちりと決め、何度もテイクを重ね、極めて慎重に編集作業を行うという、正確なプランとスケジュールの作成が必要です。映像化が持つ多くの可能性に、以前から私は強い関心を持っていました。実際に映像製作に携わったこともあります。つまり、自ら監督したこともありますし、この全く別の媒体においてバレエ本来の意図がきちんと表現されるように、映画監督やカメラマン、編集者と緊密に連携しながら作業に参加したこともあります。私は、芸術性の高い素晴らしいバレエ映画を制作することは可能だと考えています。そうした映像には、ほかに決定的な利点があります。それは、実際の公演において、観客は、舞台全体の動きを把握することに気を取られ、最も重要な動きを追うことができない恐れがありますが、こうした映画では、クローズアップや選択的編集を利用することで、それによって見る者の焦点を絞ることができるという点です。そしてもちろんこの媒体も、若い頃の私の線画や色彩画に対する興味や学習と関係しています。1本の腕の動きをクローズアップで追う、そしてスクリーンという次元で踊るということは、近代的な媒体の持つ技術的可能性を活用する点で、本当に感動的な振付という独特の形態を生み出す可能性があります。

ただし、映画は明らかにバレエとは違うジャンルであり、ダンサーによる生の演技を目の当たりにした時の衝撃や緊張感漂う刺激的な経験に代わることはできないと私は信じています。

バレエは常に生まれ変わらなければなりません。公演のたびに、バレエ作品には新しい生命が授けられなければならないのです。ダンスが生ける芸術だということは、クリエイターとしてまた振付家としての私にとって、これまで創作した数多くの作品は一つとして完成していないことを意味します。常に変化し、進化を続けるという私の作品の性質は、描き上げられてギャラリーに展示される絵画や、出版されて図書館の棚に並ぶ書籍の性質とは大きく違うものです。私は、自分が死ぬその日まで、どの作品も進化を続けると思っています。上演される自分の作品を観る時、私は、修正し、変更を加え、振付をやり直す権利があることを前提として、批判的にそれを鑑賞します。私にとっての課題とは、どの作品も、初めて観るかのような目で観ることです。古い作品を常に新しいものとして鑑賞するというこの行為は、私にとって振付家としての責任の一端ではあるものの、私の作品がもたらす素晴らしい冒険でもあるの

high point of my long career because it combined an aesthetic statement with a healing vision of atonement.

Thank you for your attention.

です。なぜなら、それによって私自身も絶え間なく進化し続けることになるのですから！今、実際に演じられている作品について、現時点におけるその妥当性、適切さ、そして誠実さを評価し、批判し、判断するために、私はまず次のように自問します、私は、自分が目にするものを信じるのだろうか、さらには、その作品に感動するのだろうか。もしも私自身が自分の作品に感動しないのなら、もはや自分の作品の中に自分自身の一部を見出すことができないのなら、その作品に他の人が心を動かされるはずはありません。私はバレエ作品において、自分自身の人間性の中に見出せないような特性、資質、あるいは否定的側面を少しでも持った登場人物を創り上げられたことは、これまで一度もありません。うぬぼれが強く哀れな末路を辿るドン・ファンになれるだろうか、『リリオン』に登場するジュリーの寛大な愛情を感じることができるだろうか、あるいは、『オセロ』のイアーゴの嫉妬から生じた冷酷な憎悪を追体験できるだろうか。そうした問いに答えを出すために、私は自らの独創的なイメージーションを使わなければなりません。

誠実さは、ダンサーによる感情の表出に不可欠なものです。振付家として、私は、自らが創り出した場面が実際に存在すると信じなければなりません。つまり、ある場面において、ダンサーの動きは必然であり、創られた関係は、それが調和のとれたものであれとれていないものであれ、真実であり、存在しうるものだと信じなければなりません。誠実な役作りを行うために、ダンサーは、役柄に求められる身体的、技術的条件を満たす努力をしなければならないだけでなく、創作過程やリハーサルにおいて、自らが演じる人物の感情の構造を理解し、それが上演のたびに、根本的にそして劇的に進化するようにしなければなりませんと私は考えています。ダンサーは演じながら、そして演じるために舞台上に上がらなければならないのであり、自分が何をしているのかを認識し、自らの身体のあらゆる動きに動詞を見出さなければならないのです！

したがって私は、身体の動きの主たる源泉は人間の感情だと考えています。舞台舞踊の最大の目的は、身体の動きによって人を感動させることです。私にとってダンスとは、感情の生きたかたちです。芸術としてのダンスには、知性、官能、そして精神的願望を含め、人間のすべてが投影されなければなりません。ですから、振付家にとってのテーマは、人間のあらゆる経験のように無限に存在するのであって、決して娯楽的なものだけに限定されるものではないのです。

私にとって、より高い次元の存在との関係——神との対話——を理解しようとする人間の苦闘は、常に最も重要なテーマの一つです。ですから、私の作品の中で最も重要で深遠な作品は、ヨハン・セバスティアン・バッハ作曲の『マタイ受難曲』を使った作品でありましょう。私は、バッハの宗教音楽に触発され、中心のかつ普遍的なテーマ、すなわち、共通性、裏切り、暴力、復讐、赦しと愛の持つ力を、振付によって——物語風のエピソードや、瞑想的なソロパート、そして示唆的な群舞によって——表現しました。『マタイ受難曲』は、私にとって、世界中で通じる言語を具現化したものとしてのダンスの可能性を示す最高の例なのです。

本日、日本との長きにわたる関係を振り返り、最後に私は、授賞式で述べた謝辞の中でも触れさせていただいた内容を、もう一度お話ししたいと思います。私は常日頃から、芸術家であることは大きな名誉であると同時に、責任でもあると考えています。そして、振付という好きな仕事の中で、自らの世界観、個人的な感情や哲学の一端を、言葉を使わず伝えることができるという可能性こそが、振付家という私の職業最大の特権の一つであると思っています。人を感動させ、調和というものの存在を示唆し、平和と和解のメッセージを伝えるというダンスが持ちうる力を、この国で最も強く実感できたのが、ハンブルク・バレエ団の最初の日本公演の時でした。1986年2月16日の広島での『マタイ受難曲』のバレエ公演は、私の長いバレエ人生における最も高い到達点の一つとして、今も忘れることはできません。なぜなら、この公演は、美の表現であると同時に、償いや癒しをもたらすものであったからです。

ご清聴ありがとうございました。

稲盛財団2015——第31回京都賞と助成金

発 行 2016年9月30日

制 作 公益財団法人 稲盛財団

〒600-8411 京都市下京区烏丸通四条下ル水銀屋町620番地

Phone: 075-353-7272 Fax: 075-353-7270

E-mail press@inamori-f.or.jp URL <http://www.inamori-f.or.jp/>

ISBN978-4-900663-31-2 C0000