

パドミニ・チェターに聞く——身体による攪乱

ヘリー・ミナルティ

舞台芸術の世界に関わるようになって15年ほどだが、パドミニ・チェターほど、芸術表現と発言とが同じくらい鋭く、また芸術と実生活が直結しているアーティストに出会うことは多くない。TPAM2020で紹介された新しいソロ作品『哲学的実演1&2』（『Philosophical Enactment 1&2』）と、併せて開催された講演「思考する身体」は、このことを垣間見せてくれた。

私はキュレーターとして、約20年にわたるパドミニの振付作品の軌跡にあまりなじみのない観客が『哲学的実演1&2』をどう受け取るか興味をもっていた。蓋を開けてみれば、このソロ作品は、彼女がアーティストとしてこれまで批評的コメント（観客や批評家からの）を受け取りながら取り組んできたことを、自ら省みるような内容だったといえよう。そうした人々の反応に通底するのは、パドミニ・チェターの作品を見るのは「簡単」ではない、という強いインパクトだ。パドミニもこれを意識しており、「そうした意見を後の作品に反映させた」と講演でも話していた（2012年に作られた『Wall Dancing』などは直接的な反応だ。またその一年前に作った、最も難解なソロ作品といわれる『Beautiful Thing 2』（2011年）のことを、パドミニは「キュレーターたちへの遺書」だと冗談交じりに言っている。これまで彼女に作品を委嘱した人々も含めてである）。

事実、パドミニの作品は見る者に忍耐と集中力を要求する。だから「易しくはない」ということになる。そしてほとんどの作品は、その攪乱的な繊細さの世界に入っていくために、観客も「問い」の精神を持っていることを求めてくる。これは私たちが見慣れた娯楽的なスペクタクルとは逆の方向であり、また同時に、これ見よがしに知性に訴える、しばしば「アンチ・ダンス」などと括られるような作品とも逆である。パドミニが用いる、緩慢な動きなどの振付言語が、大部分の観客に負荷を強いることはわかっていた。しかし2006年に、初めてジャカルタで彼女の『3 solos』（2003年初演）の舞台を見て以来、極度の緊張感を伴いながら、非常にゆったりとしてもいるパドミニ独特の遅い動きにこそ私は惹かれている。それは速度をコントロールしながら空間の中に身を置く独特のやり方であって、あたかも動きが時間を彫り出しながら、空間をエネルギーで満たし、それが観客の感覚そして／あるいは視線を引き付ける、という感じだ。

舞台芸術に関わっているジョグジャカルタの友人が、パドミニの悪名高い

『Beautiful Thing 2』を見た後に話してくれたことを覚えている。これはもともと大きな額縁舞台と最新の照明機材で初演された作品だが、2018年のこの時は地下にあるギャラリーで、照明も最小限しかなかった。約70人収容の狭い空間で（椅子は数脚しかなく、ほとんどはマットを敷いた床に座っていた）、観客同士の距離が近く、演者と向き合った彼らの間には親密な空気が生まれていたのだが、私の友人の話では、観客は眼前に展開されるパフォーマンスに対して身体的に直接反応していたというのである。

彼によれば、作品が始まって数分も経たないうちに、観客の呼吸が深くなり、肩や顎の力が抜けていった。これこそいつも私が驚かされる点であり、緩慢な動きは観客も緩慢にするのみならず、繊細さと官能性が滲み出るような空間をもたらすのだ。極度の男性性やマチズモの表現が溢れ返る世界で（アジアのコンテンポラリーダンスも含めて）、この深く官能的な体験は、身体と精神の両方に関わる感覚に厚く覆われた女性的なエネルギーすなわち陰陽の“陰”の方へと私を導いていく。

TPAM のレクチャーを、パドミニは、ラディカルなモダニストの振付家であるチャンドラレーカー（1928～2006年）の作品の解説から始めた。彼女のもとでパドミニは10年強にわたって踊り手を務めていたのである（1990～2001年）。パドミニは自らの舞踊の習練を語る際、この充実した時期のことをよく引き合いに出す。残念ながら私自身はチャンドラレーカーその人に会ったことはなく、その作品

『Sharira』（2001年）を初演の10年後に見た時には既に故人であった。けれども書かれたものを読んだり、アーカイヴを調べたりしているうちに、私はこの人物に、女性としてもアーティストとしても、驚くほど魅了されてしまった。彼女を簡単に説明することなどできないが、生き方の点でも芸術においても、真の意味で、正面切ったラディカルな人であった、とっておこう。ここ2年ほどパドミニと仕事をしているが、打ち合わせの合間などにチャンドラレーカーの話を中心に色々聞かせてもらっている。

この2人の女性の、単に芸術の領域のみに留まらない結びつき自体にも私は惹かれる。チャンドラレーカーはこう唱えて道を開いたのだ。「舞踊は寺院や宮廷に帰属するものでもなければ、国家に帰属するものでもない。舞踊を人民のもとに、身体のもとに取り戻すべきだ」*。そして彼女は、舞踊や振付の言語においてインド人の身体がどんなものであり得るのかを考え、バラタナーティヤム、ヨーガ、カラリパヤットゥ（南インド・ケーララ州の格闘技）、チョウ（格闘技および部族的・民俗的な伝統に裏打ちされた準古典的な舞踊）などのさまざまなインドの伝統的な身体技法の探究へとたどり着いた。チャンドラレーカーの批判および芸術上の立場には歴史的背景があり、それはある問題への応答である。すなわちインド舞踊において各地に根ざす他の様式よりもバラタナーティヤムを優越させるナショナルな言説、そしてさらに重要なことだが、いかにしてこの国家独立後の言説が、彼女の生きた時代に、インド古典舞踊の実践における（頹廢的とはいわないまでも）ナイーブな姿勢へと帰着したか、という問題である。そうして舞踊は、踊り手自身が生きている現実から遠く隔たったものになってしまったのである。

* Bharucha, R., 1995. Chandralekha: Women Dance Resistance. New Delhi: Harpers Collins India. p.52.

パドミニは、チャンドラレーカーの活動のおかげで自分は脱植民地主義やアイデンティティをめぐる問いから解放され、異なる道を進み、現代の異なる問いに向き合えるようになった、としばしば語る。パドミニの最初の振付作品『Fragility』

（2001年）からチャンドラレーカーは協力的だった。これがパドミニにとってチャンドラレーカーの作品に出演する最後の年ともなり、そこから彼女は新しいステップへと進んだのだ。

チャンドラレーカーは何も遺産を残そうとしないことで知られていた。ラディカルで反骨心に富んだ人柄の一側面である。とはいえパドミニは、問い続ける姿勢を受け継いだ。ただし問いの中身は異なる。両者ともに緩慢な動作を重視するが、チャンドラレーカーとは違い、パドミニは何らかのイメージを提示したり、既存の舞踊形式を自らの土台に据えようとは考えない。彼女にとって緩慢な動きは、ただそこに内在する政治性ゆえに、本質的な意味で必要なものなのだ。ゆっくりと動くことで初めて、体の中で起きていることが捉えられる。そして技術的には、遅い動きは速い動きと同じくらい難しい（速い動きより難しいとはいわないまでも）。それは時計によって計測される近代的な日常の時間の流れに逆らうことでもあるのだ。また体幹を重視する点も両者に共通している。とはいえ、チャンドラレーカーが一時は舞踊や振付から離れ、12年後の1985年に復帰したのに対し、パドミニは活動をずっと続けながら、チャンドラレーカーの踊り手という立場から、1人の振付家へと移行した。こうした2人の諸々の相違点とそれぞれの辿った軌跡が、身体の物質的側面を掘り下げる上での各々の特色につながっている。

医者の家系で、自らも化学を学んだパドミニは、いつも健康や身体に関わる言説に取り巻かれていた。身体各部の運動に対する厳格で分析的なアプローチで知られるアイヤンガー・ヨーガに没頭することで、彼女の活動の糧となっているこうした私的探究はいつそう豊かなものになった。突き詰めていけば、パドミニは舞台の上と同じように、日々の中を、生活の中を、動いている。生活と芸術が彼女の身体政治の中で一つに結び合っている。それぞれに流れるエネルギーに大きな違いはないのだ。

こうした姿勢はチャンドラレーカーの生活／芸術のあり方と深いところで響き合う。たとえ2人の生き方がかなり違っていたとしても、である。パドミニがレクチャーの中で語っていたところによれば、チャンドラレーカーは若い踊り手や他のアーティストたちと付き合いの中で、振付家と踊り手としての関係を築くだけでなく、生の全体を共有し、政治的な意味も含めて自分とともに動くよう求めたという。この話に私が最も強く打たれるのは、そこに究極の攪乱的特質が表れているからだ。グローバルな現代芸術のマーケットの世界で、芸術をめぐる交流が資本主義的な取引によって支配されてしまう必然性はないのだと思い起こさせてくれる、このような場面は貴重である。そして改めて納得されるのだが、自分なりの芸術を実践することによって生きるアーティストこそが最も大胆でラディカルかつ攪乱的な身体なのであり、その作品は多くの場合、人々の批判的精神による旺盛な関与と、異質な感覚的体験に開かれた姿勢とを求めるものなのだ。

翻訳：武藤大祐