

[書評]

アン・セアシー著 『冷戦中のバレエ：米ソ交流』*

齋藤 慶子

はじめに

本書は、雪解け期の米ソ文化外交におけるバレエ交流を対象に、複雑な異文化受容のありようについて考察したモノグラフである。雪解け期の米ソ文化交流において最重要視された芸術ジャンルの一つがバレエであった。著者は、米ソ両国で書かれた批評文や、その他アーカイブ史料の検討をつうじて、誤解や曲解さえも内包する異文化理解のプロセスをつぶさに観察し、提示する。また、この雪解け期にメディアによって作り上げられたイメージが、21世紀の現在にも人々のナラティブに影響を及ぼしていることを指摘する。

著者のセアシー氏(以下、敬称略)は、20世紀のソ連とアメリカの音楽文化を専門とする音楽学者である。2021年からワシントン大学助教に就任した若手研究者で、音楽、政治、舞踊の交差をテーマに、積極的な研究活動を行っている⁽¹⁾。2016年にハーバード大学に博士論文『米ソ冷戦期バレエ交流 1959-1962』を提出したのち、2017年にニューヨーク大学バレエ芸術研究所フェローシップの支援を受けて研究を深化させた。その成果が本書である。

本書の特徴の一つとして挙げられるのが、ロシア語文献および資料も丁寧にあたったうえで米ソのバレエ交流を語っていることである。舞踊をつうじた米ソ交流については、アメリカにおける冷戦研究の文脈でとりあげられてきた。その際、アメリカ側の情報源に依拠して書かれるものがほとんどであった⁽²⁾。ペレストロイカ期以降にロシアのアーカイブ

* Anne Searcy, *Ballet in the Cold War: A Soviet-American Exchange* (New York: Oxford University Press, 2020).

(1) 近年の刊行：Anne Searcy, “Dancers on a Grid: Musical Minimalism Arrives at New York City Ballet in 1983,” *Journal of the Society for American Music* 16, no. 4 (2022), pp. 381-398; Searcy, “Alexei Ratmansky’s Abstract-Narrative Ballet,” In: Kathrina Farrugia-Kriel, and Jill Nunes Jensen, eds., *The Oxford Handbook for Contemporary Ballet* (Oxford: Oxford University Press, 2021), pp. 490-502.

(2) アメリカ側の情報源に依拠している研究の例として、本書第4章において以下の文献が挙げられている。Nancy Reynolds, “The Red Curtain: Balanchine’s Critical reception in the Soviet Union,” *Proceedings of the Society of Dance History Scholars* (Riverside: University of California Riverside, 1992), pp. 47-57; Naima Prevots, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1998), pp. 81-87; Jennifer Homans, *Apollo’s Angels: A History of Ballet* (New York: Random House, 2010), pp. 376-379; David Caute, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War* (Oxford: Oxford University Press,

DOI : 10.14943/jbr.14.103

が広く公開され、ロシアの資料へのアクセスがより自由になる。2015年には、ロシア現代史研究者のカドラ・マクダニエルがボリショイ劇場バレエ団の初アメリカ公演(1959年)を取り上げたモノグラフで、ロシアの一次資料にもあたっている⁽³⁾。しかしながら、カドラの論調には、ソ連の人々の発言や作品にことさらに政治イデオロギーを強調して読み込むきらいがあり、ソ連文化の他者性を強調する結果になっている。

一方、ロシアでは、文化外交としてのバレエ研究の積み重ねが十分になされているとは言い難い。考えられる第一の理由は、ロシアにおけるバレエ研究は、芸術史の枠組みで語るのが主流であり、社会史的なアプローチをとるものが少ない事である。第二に、ロシアの研究者たちのもっとも大きな関心が、ロシアバレエが目覚ましい成果を上げた19世紀後半および20世紀初頭に集中していることが挙げられる。結果的に、20世紀の文化外交としてのソ連バレエについての先行研究は、ロシア以外の国に偏った状態が2023年現在も継続している。

2010年代以降に集中して、上述のマクダニエルのほか、ボリショイ劇場バレエ団のイギリス公演⁽⁴⁾やフランス公演⁽⁵⁾、および日本公演⁽⁶⁾を扱った研究も現れ、ソ連バレエの文化外交史研究は新しい段階に入ったと言える。その中で本書は、既成概念にとらわれず、二項対立的思考のくびきから解放されたかのような論の展開が非常に魅力的な一冊となっている。異文化間の接触に付随して起こる文化摩擦の理解に寄与するものとして高く評価することができる。

本書の議論の中心は、複雑な文化受容の様相にある。文化外交においてバレエが重用された理由として、言葉を必要とせず、非政治的であると信じられてきたことが挙げ

2003), pp. 490–493; Yale Richmond, *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2003), p. 125; Bernard Taper, *Balanchine, A Biography* (New York: Times Books, 1984), pp. 273–289.

(3) Cadra Peterson McDaniel, *American-Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's American Premiere* (Lanham: Lexington books, 2015).

(4) Lorraine Nicholas, “Fellow Travellers: Dance and British Cold War Politics in the Early 1950s,” *Dance Research* 19, no. 2 (2001), pp. 83–105; Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012).

(5) Stéphanie Gonçalves, “Ballet, propaganda, and politics in the Cold War: the Bolshoi Ballet in London and the Sadler’s Wells Ballet in Moscow, October–November 1956,” *Cold War History* 19, no. 2 (2019), pp. 171–186; Stéphanie Gonçalves, “Dien Bien Phu, Soviet Ballet, and the Cold War: The First Paris Tour, May 1954,” *Dance Chronicle* 42, no. 1 (2019), pp. 53–77.

(6) 半谷史郎「国交回復前後の日ソ文化交流 1954–61年:ボリショイ・バレエと歌舞伎」『思想』987号、2006年、32–51頁；齋藤慶子「バレエと政治：チャイコフスキー記念東京バレエ学校(1960–1964)と冷戦期のソ連の文化外交」『境界研究』8号、2018年、78–87頁；齋藤「『バレエ大国』日本の夜明け：チャイコフスキー記念東京バレエ学校1960–1964」文藝春秋企画出版、2019年；齋藤「フルシチョフ期の日ソ文化交流：バレエを中心に」『ロシア・東欧研究』49号、2020年、1–25頁。

られる。著者はこれに異議を唱える。舞踊は観客に多様な解釈を許すゆえに、逆説的に、受け手の有する経験や文化的背景が理解を左右するのだという。著者はこのことを、Transliterationという言葉を使用して説明している。この言葉は通常は「翻字」や「音訳」などと訳され、ある言葉を別の言語のアルファベットで記すことを指す。これにより、原語には含意されていなかった意味で解釈される場合がままある。著者はこれをバレエに置き換える。観客の理解には、それまでの観劇体験や培ってきた美学、本人が置かれている社会状況が影響するという。つまり発信者が意図したのとは別の方法で受容されるという事態が発生しうるのである(6、7頁)。本書は、このようなTransliterationの様々な実態を紹介する。

本書の体裁は全体で183ページとコンパクトながら、ジェンダー論、米ソ外交史、舞踊史、民族表象、帝国主義論、批評論といった多様な切り口から検討がなされている。重要なタームについては、先行研究を丁寧に参照しつつも、自説の論述に必要な程度に過不足なくクリアな説明を行っているのが見事である。各節の議論がそれぞれに充実しており、とてもすべての論点を本稿で網羅することはできない。以下では軸となるものに限定して紹介する。

本書の構成と内容の紹介

イントロダクション

第1章 冷戦下の歓迎：ボリショイ・バレエの1959年アメリカツアー

第2章 アメリカの成果をロシアで披露する：アメリカン・バレエ・シアターの1960年ソ連ツアー

第3章 嗜好の問題：ボリショイ・バレエの1962年アメリカツアー

第4章 「バレエは花である」：ニューヨーク・シティ・バレエの1962年ソ連ツアー

エピローグ：21世紀の交流

第1章は、1959年のボリショイ劇場バレエ団のアメリカ公演に対してアメリカの批評家がかくしたアンビバレントな評価の分析を行う。ダンサーのパフォーマンスは激賞された。ウラノワとプリセツカヤという相反するパーソナリティをもったソ連の新旧女性スターダンサーを、ハリウッド俳優との比較において語ることにより、彼女らのイメージの脱政治化が実現された。

一方、作品については、プロコフィエフ作曲の『ロミオとジュリエット』（ラヴロフスキー振付）および『石の花』（グリゴローヴィチ振付）の振付が時代遅れのものとして低評価に甘んじた。両作品とも話の筋をもつ典型的なソ連のナラティブ・バレエであったが、前者は1930～50年代に社会主義リアリズムのバレエでの実現を目指した「演劇バレエ(drambalet)」で、プロットを舞踊で語ることに重心が置かれた。後者は雪解け期に徐々に

市民権を得つつあった「舞踊シンフォニズム(choreographic symphonism)」というジャンルに区分することができる。ナラティブを否定はしないが、音楽に含有されるものとして理解し、振付は音楽に立脚して行われる。アメリカの批評家たちは、現代作品といえばプロットレスのネオクラシック・スタイルを期待していたので、両作品に違いを見出すことができず、保守的であると断罪した。

ボリショイ・バレエ・ツアーに対するこのような相反する評価は、西洋哲学に伝統的な実体二元論に端を発すると著者は指摘する。振付を精神的行為、パフォーマンスを身体的行為に区分し、性別二元性(gender binary)の論理で読み解く。女性はより生物学的で身体的であり自然に近いのに対して、男性は伝統的に芸術監督や振付家を担ってきたことを挙げ、これを当時のアメリカ政界(特に外交分野)のほとんどを男性が占めていたことと並置する。音楽、舞台装置デザインなどの仕事を政治的行為、パフォーマンスを非政治的行為とする構図が浮かび上がる。ソ連文化を承認することがやがて共産主義の承認へとスライドしていくのではないかという危惧を抱いていたアメリカの批評家たちは、伝統的なジェンダーの二元論を転用することでその恐れを克服したのである。

第2章では、1960年のアメリカン・バレエ・シアターによるソ連ツアーのレパトリー戦略を検討する。冷戦下でも、好戦的な態度がつねに文化外交の最適解であるとは限らないことを示す事例である。バレエ団ディレクターのルチア・チェイスは当初、レパトリーをアメリカで作られた作品でそろえるつもりだった。これまでの先行研究では、アメリカバレエがもたらすものでもっともソ連が脅威に感じていたのは、解釈の幅を統制することが不可能であることを理由として、抽象的な作品だとされてきた。しかしながら著者の調査は、『ビリー・ザ・キッド』(コーブランド作曲、ローリング振付)、『フォールリヴァー伝説』(モートン・グールド作曲、デ＝ミル振付)といったナラティブ作品の、不道德で、性的な意味で挑戦的な要素がより問題視されたことをあきらかにした。これらは社会主義リアリズムが描く英雄的な主人公像にも反していた。

交渉ののち、ツアーのレパトリーはロシアの古典作品とアメリカの現代作品とで構成され、ダンサーには国際的な陣容が整えられた。その中で『ロデオ』(コーブランド作曲、デ＝ミル振付)、『ファンシー・フリー』(バーンスタイン作曲、ロビンズ振付)といったコメディ作品にアメリカの振付を披露する使命が課された。しかし実際には、それらの作品はソ連の演劇バレエのスタイルにきわめて似ていたのである。

第一に、伝統的なバレエの動作と無言劇(silent acting)の一種の混合で構成されており、音楽もそれに従属したラフな形式で書かれた。これは演劇バレエもまた特徴とするところである。さらに演劇バレエでは特に1930～40年代に民族フォークロアをベースに作品が作られた。アメリカのバレエに取り入れられたタップダンスは実際には複雑な出自をもつのだが、ソ連の観客は逆説的にそれが「アメリカ的」と受け止めた。なぜならソ連の

観客は、踊りのスタイルと政策を読み解くための基準系を獲得していたのである。

第二に、ジェンダーへのアプローチも両者は似ていた。男性ヒーローが「過剰な男らしさをもつ普通の人(hyper masculine everyman)」であることが共通していた。ホモフォビアの傾向をもった当時のソ連の観客も納得させることができたのである。

ソ連ツアーのプログラム構成は現地の批評家にも高評価を受け、観客にも歓迎された。しかしながら、ソ連こそがバレエの本拠地であるという考えを突き崩すまでには至らなかった。このツアーは、ソ連の価値観を転覆させはしなかったという理由で、先行研究は注目してこなかった。しかし一方で米ソ両国がお互いの価値観をわかちあう機会となり、相互理解を促進したと著者は評価する。

第3章は、1962年9月から3か月にわたって行われたポリショイ劇場バレエ団によるアメリカツアーを対象に、嗜好のヒエラルヒーをめぐる両国の認識の差を検討する。同年の10月にはキューバ危機が勃発するなど、米ソ間の政治的関係がきわめて厳しい状況の中で行われたツアーであった。20世紀の新しい「帝国」として世界の覇権争いに鎬を削る二つの超大国にとって、国際的な舞台を席卷することもまた競争の一部であった。

該当のツアーで問題となったのが、米ソ両国における芸術としてのバレエの位置づけの差異であった。アメリカでは、バレエはエリートの観客のためのハイ・アートであるという考え方が定着していた。ソ連では、他のジャンルとの比較においてバレエはハイ・アートであると認識されてはいたが、全国民が享受できることが目指されていた。

1962年のポリショイ・バレエのツアーでは、『スパルタクス』（ハチャトゥリアン作曲、ヤコブソン振付）公演においてその問題が前景化した。本作は、舞台にあふれる物量および人の数、音楽のスタイル、時代考証へのこだわりなどの点で『ベン・ハー』などのブロックバスターのアメリカ映画作品と似ていた。メロドラマティック、つまり大衆的な演出のバレエ『スパルタクス』がアメリカでは高評価を受けるだろうというソ連側の期待はしかし裏切られた。公演当時から指摘されていたアメリカ映画との類似性は、米ソ間の文化ヒエラルヒー感覚のずれを露呈させたのみならず、ひとまわり前の年代の映画との比較になり、時代遅れとみなされた。つまり、ソ連はアメリカの観客がバレエ芸術をどう読み解くかを想像できていなかったといえる。

アメリカの批評家たちは、ハイ・アートとしてのモダニスト・スタイルを支持することで、アメリカバレエの優位性を誇示しようとした。著者は、次章にもまたがる論点として、米ソの批評家たちが国内バレエに利するように議論を誘導していた可能性を指摘する。

第4章は、1962年10、11月にニューヨーク・シティ・バレエ団が行ったソ連公演を扱う。キューバ危機の最中の公演であったために、先行研究でもっとも注目されてきた。当事者たちが予期しなかったほどの熱狂的な歓迎ぶりの理由を、先行研究は、振付家としてのバラシンの成長、あるいは冷戦におけるアメリカの勝利に見出してきた。それに対し著者

は、米ソの資料を検討することで新しい見方を提示する。

当時のソ連バレエでは、主要な美学が演劇バレエから舞踊シンフォニズムへと徐々に移行していた。論争を重ねながら時間をかけてシフトしていく過程は、雪解け期の他の文化ジャンルの経験にも似ていると著者は述べる。各批評家によるニューヨーク・シティ・バレエ団の公演評にも、新旧のソ連のバレエスタイルとの個人的な距離が投影された。

ソ連の批評家たちは、政治的な正当性を担保するための二つの課題を背負っていた。まず、国際問題への発展を避けるために、 balan sin と彼のカンパニーを侮辱してはいけなかった。また同時に、ロシアバレエの優位性を主張することが求められた。これらの困難な条件を課せられながらも、批評家たちは工夫により様々な意見を表明することができたと著者は指摘する。この重層的なディスコースを、著者はアレクセイ・ユルチャク著『最後のソ連世代』⁽⁷⁾中で論じられるソ連後期の言論の特徴と重ねて検討する。

balan sin と、ソ連の批評家の間で争点となったのが、音楽の捉え方であった。19世紀の絶対音楽理論を引き継ぐ balan sin は、ネオクラシック・スタイルのバレエにおいて、いかなるストーリーの介入も許さなかった。ソ連では、演劇バレエと舞踊シンフォニズムでそれぞれ考え方を異にするものの、意味内容を伝えるという部分は一致していた。ソ連の批評家たちは、balan sin のネオクラシック・スタイルの作品について考察する際にも、舞踊シンフォニズムの枠組みを援用することで、先の条件を克服したのである。

ソ連の批評家たちは全般として好意的な評価を与えた。にもかかわらず、アメリカでツアーの様子が報道される際には情報の切り取りが行われた。その結果、ソ連の批評家たちは後進的だとの決めつけがなされ、アメリカバレエがソ連バレエに対して勝利を収めた結論付けられたのである。

エピローグでは、この時期の米ソバレエ交流で培われた見方が現在にも影響を及ぼし続けていることを示す。共に米露での活躍が目覚ましいダンサーのデヴィッド・ホールバーグと振付家のアレクセイ・ラトマンスキーを例に、彼らにまつわる言説に今も冷戦中のナラティブが生きていることをあきらかにする。

おわりに

論点は多岐にわたるが、舞踊史の観点からもっとも注目されるべき点を挙げるとするならば、それはパラダイムシフトともいえる発想の転換である。これまで、米ソのバレエの特徴は次のような二項対立でとらえられてきた。スタニスラフスキーの演劇メソッドを参照しているソ連バレエは演劇の要素が強く、アメリカのバレエはプロットレスで抽象的な作品が代表的であると。このような整理は、振付家本人の主張によってさらに強化され

(7) アレクセイ・ユルチャク著、半谷史郎訳『最後のソ連世代：ブレジネフからペレストロイカまで』みすず書房、2017年。

た。例えば balan ンは自分のネオクラシック・スタイルの作品にストーリーを読みとろうとする他者の試みを頑なに退けた。批評家たちは彼の意見をいわば尊重するように、彼の作品を描写するための新しい言葉を生み出す試行錯誤を重ねてきた⁽⁸⁾。セアシーの新規性は、これらを一度フラットに見直したことにある。意外にも見つかった多くの共通点は、人々の言説こそが両者間の差異を過度に強調してきたことをあきらかにしたのである。

最後に、論の運びでやや気になった点と、ケアレスミスと思われる点を挙げておきたい。

第3章で、ボリショイ・バレエがアメリカで『白鳥の湖』を上演した際の現地の拒否反応について検討がなされる。アメリカの批評家たちは、前年に訪米したキーロフ・バレエ団のよりオリジナルに近いと考えられる振付を正とし、若干の変更が施されたボリショイ版を誤とみなした。このくだりで引用される批評家の言葉には、ボリショイ版が「conventional」で、キーロフ版が「incandescent」とある(81頁)。セアシーの本文では、伝統とより結びつきの強い「conventional」という語をボリショイ版に対して使用した批評家の意図の説明がなされていない。本文ではこの後、西側の価値観を代表するものとしてアメリカ批評界がキーロフ・バレエを内面化していたことが論じられる。つまり、上述の批判はボリショイを批判するための批判であって言葉そのものに意味はないというのが著者の見解である可能性が考えられる。しかしながらそこまで踏み切った意見も提示されていないので、説明不足の感が否めない。

同じ第3章でボリショイ・バレエがアメリカ公演で上演した作品が列記される。その中に『ラ・バヤデール』(ミンクス作曲、プティパ振付)の「第4幕」とあるが(75頁)、これは「第3幕」の「影の王国の場面」の間違いであろう。この頃、ボリショイ劇場では全幕でなく第3幕のみを抽出して上演するのが慣例となっていた⁽⁹⁾。

しかしこれらの指摘は、米ソのバレエ交流を題材に複雑な文化受容のプロセスをあきらかにした本書の重要性に鑑みれば、とるにたらないものである。冒頭で記した通り、本書で扱われる論点は多岐にわたっている。舞踊史の枠を超えて幅広い読者に届くことが期待される。

(8) たとえば右記。Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург, 2004. С. 140.

(9) Баядерка // Балет: 120 либретто / Деген А., Ступников И. СПб., 2008. С. 47; «Баядерка» на официальном сайте Большого театра [<https://bolshoi.ru/performances/ballet/bayadere>] (2024年1月13日閲覧).

