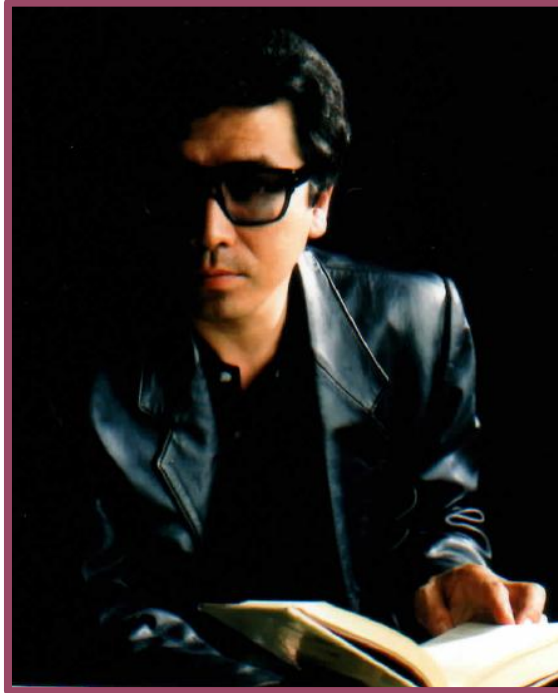


Entrevista a Kei Jinguji



Kei Jinguji es el director de la compañía teatral japonesa Ksec-Act, que lleva más de treinta años representando clásicos españoles por escenarios nipones. Desde el año 2002, la compañía Ksec-Act ha sido invitada a teatros de España, así como a participar en diversas ocasiones en algunos de los más prestigiosos festivales de teatro clásico de España.

<http://ksec-act.com/>

Traducción y colaboración de Akihiro Yano

El pasado año se celebró el treinta aniversario de la compañía Ksec-Act, que, desde sus inicios, se han dedicado a representar clásicos españoles. ¿De dónde nace este interés por el teatro español?

Don Quijote de Cervantes y *La vida es sueño* de Calderón son los puntos de partida. En cuanto a la primera obra, considero que la idea del *Don Quijote* fue novedosa; procuraba introducir los libros, es decir, la ficción, en la vida cotidiana, que se nos presenta aburrida, y ejercer sobre ella lo que proponen los textos. Embiste contra los molinos y se topa con su aspa. Lo que hace Don Quijote no está más allá de la realidad. Sin embargo, su idea, su principio del acto, es decir, la fusión entre la ficción y la realidad y la «poetización» de la vida cotidiana son muy novedosas.

La obra calderoniana *La vida es sueño* está relacionada con el concepto propio de Japón: *mujou* (fugacidad). El ser humano interpreta algún papel en el escenario de «este mundo», pero la muerte nos quita los vestidos y nos conduce a todos a un mismo lugar, el cementerio. No es importante la longevidad de la vida, sino la honradez a la hora de interpretar el propio papel.

En *Don Quijote* el protagonista actúa conforme a su locura, y en *La vida es sueño* se ve la vida con la ágil conciencia de sí mismo.

Desde 1980, Ksec-Act ha representado más de una quincena de piezas de dramaturgos españoles: Valle-Inclán, Casona, Arrabal, así como los áureos Cervantes, Lope, Calderón...; pero de entre el listado de autores que han llevado a escena, hay un nombre que se repite a lo largo de los años: Federico García Lorca, de quien Ksec-Act ha representado *Así que pasen cinco años*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*. ¿A qué se debe esta atracción por la dramaturgia lorquiana? ¿Cómo fue su primer contacto con la obra del famoso poeta granadino?

Estaba en cuarto de carrera y tenía veinte dos años cuando encontré los libros de Federico García Lorca. Además, formaba parte de un grupo



teatral y representamos *Don Quijote* y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. El tema es el amor sensual, que consiste en el deseo de unirse con otro ser. Mientras el ser humano tenga el cuerpo sexual, sigue teniendo este deseo, ya que el sexo no es solo sinónimo de reproducción. El deseo se da antes y después de ella y solo el otro ser satisface este deseo, mientras que únicamente la muerte lo corta.

El amor sensual y la muerte están siempre presentes en las obras lorquianas. Me encantó el tema de la impotencia que se destaca en *Yerma*, al mismo tiempo que me impresionaron el amor sincero y el gran deseo por la vida.

En el 2002 Ksec-Act viene por primera vez a España y entra por la puerta grande: el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, con la representación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Desde entonces han sido invitados a festivales y teatros de todo el país con diferentes montajes: *Don Quijote*, *Amor de don Perlimplín* (cuyo argumento se amplió con *Ligazón* de Valle-Inclán), *Numancia*, *La Celestina*, *Fuente Ovejuna*; espectáculos que siempre han obtenido una excelente acogida entre el público y han contado con muy buenas críticas. ¿Ocurre lo mismo en su país?, o, como se suele decir, “Nadie es profeta en su tierra”. ¿Observa diferencias entre las apreciaciones del público japonés y el español, llegan de la misma forma a unos y a otros?

La aceptación del público español sobre nuestras representaciones no es idéntica a la del público japonés. Podemos pensar varios motivos, pero aquí solo mencionaré que la aceptación sobre el teatro tiene mucho que ver con el nivel cultural y la calidad cultural.

Desgraciadamente, hoy en día el teatro japonés está dependiendo del gran oportunismo y de los intereses comerciales. En Japón no hay muchas obras teatrales que muestren qué es verdaderamente teatro. Hace mucho tiempo *Yerma* de Víctor García y últimamente la obra de La Fura Dels Baus me han impresionado mucho. Sobre todo la obra de la La Fura, con la que me sentí tan emocionado que, al acabar, no podía levantarme.



El teatro se relaciona profundamente con el interior del ser humano y, a través de esa interiorización, uno conecta con algo sobrehumano, por eso es capaz de traspasar la frontera de los países. En este sentido, creo que el teatro llega tanto al corazón de los españoles como al de los japoneses.

Hay mucho que comentar de las magníficas adaptaciones que ha realizado Yoichi Tajiri, traductor y adaptador de la compañía. La mayoría de sus propuestas universalizan aún más las obras originales, pues reducen el texto a lo imprescindible, a un mínimo hilo argumental, para centrarse y remarcar aquellos pasajes relacionados con las emociones que nos son comunes a todos. Estoy pensando en la soledad que se refleja en *El Quijote*, el honor y la aceptación al fracaso y a la muerte en *Numancia*, la fuerza de la colectividad en *Fuente Ovejuna*. Entiendo que es un proceso de acercamiento de las obras al público, aunque por el camino se pierda gran parte del texto. ¿Es así cómo cree que deben representarse los clásicos hoy en día?, ¿se debe sacrificar el texto para hacer más actual o entendible el mensaje?

El teatro no es literatura. El escritor expresa a través de la escritura, sin embargo, el teatro se cansa de lo que puede expresar a través del texto y siente que hay limitaciones, con lo cual intenta superarlas. Esta es la diferencia entre la literatura y el teatro.

Hay una teoría teatral: convencer al público de la opinión del autor tratando encantarle psicológicamente. Pero yo no lo creo. Para mí el teatro sirve para que el talento de los actores florezca y para alumbrarlos en la estructura del escenario.

En primer lugar, un grupo de actores se concentran en la dirección y después existe un texto y un escenario para acentuar la particularidad de los actores. Creo que el teatro ofrece el espacio donde se descubre la habilidad especial del cuerpo humano. Me parece inapropiado que el autor siempre tenga derecho a interpretar y que la interpretación distinta al original sea considerada errónea. En estos casos hay una respuesta de antemano, lo cual quiere decir que no hay descubrimiento. Me parece una tontería que haya determinada exactitud en la expresión artística, puesto que «el encuentro» es el punto de partida del teatro.



En los montajes referidos, además, se prescinde de personajes secundarios, o de los alegóricos en el caso de *Numancia*, mientras que se incorporan coros a la manera de las tragedias griegas o del teatro clásico japonés, el teatro *noh*, introduciéndose en todas ellas lo que podríamos denominar el personaje de “la colectividad”. ¿Es una forma de hacer que el espectador tome conciencia de que forma parte de un engranaje social? ¿Qué opina de la función social del teatro?

Primero pensamos en diálogo y coros. El diálogo es la relación entre el individuo y el otro. Sin embargo, para que el diálogo sea verdadero, tiene que haber coros en el interior de nosotros, es decir, un sitio común.

Coro es, por así decirlo, la subconsciencia del héroe que está conectada con la comunidad. Por supuesto, también se puede referir al espacio geográfico. Por ejemplo, el «lugar teatral» no está creado por la *Numancia* de España, sino que está creado por coros. Los coros están en un estrato distinto del propio de los héroes (los personajes), dónde actúan. Las escenas protagonizadas por los coros son un estrato básico de la obra, diferente al de los héroes y es desde allí donde los observan. Al mis tiempo, en cuanto al público, los coros funcionan como un reflejo de él. Por lo tanto, los coros no solo sirven para expresar la presencia de la colectividad, sino también para extender el espacio teatral y acumular estratos.

Coral es la relación de los hombres. Si existen las personas, el teatro y el diálogo están asegurados. En ese sentido todos los hombres son coros.

El que sobresale extraordinariamente de entre ellos; es decir, el que posee un conciencia muy fuerte de sí mismo es un héroe. Por así decirlo, los coros dan un certificado de existencia a la conciencia de sí mismo del héroe. ¿La función social del teatro? Si los coros son la conciencia del pueblo, el teatro funciona para criticar a los héroes.

Hablemos ahora de la escenografía y de la utilería. En general, podríamos decir que las escenografías de *Ksec-Act* son sencillas, sin grandezas, pero de lo más efectistas y cargadas de simbolismo. ¿Qué valor tiene para ustedes este tipo de puestas en escena? ¿Se debe a un



intento de efectuar un juego actoral más dramático? ¿Es un rescate de la emotividad teatral en el sentido más carnal?

El espacio teatral debe de ser interiorizado por el cuerpo. Es decir, pienso que la esencia del teatro es espacio e interiorización. Para eso, sin duda, hace falta el arte y el espacio que determina nuestro cuerpo. El cuerpo interioriza el espacio; quiero decir que, psicológicamente, sacraliza el espacio. El problema es cómo y dónde descubre ese espacio.

El espacio sagrado debe ser un lugar espeso de significados y debe tener un punto central. Ese punto existe en el espacio a veces, pero creo que se presenta dentro de la vida cotidiana, en la sensación de que hay un núcleo en nuestra memoria y conciencia. Está en algún lugar simbólico.

El baño, el autobús, el aula de una escuela. En *Numancia* creamos el lugar desde el espacio vacío, considerando que está sucediendo algo.

La memoria del cuerpo es más intensa que la memoria lingüística. Esto lo consideramos muy importante. Por ello intentamos descubrirla hasta llegar al límite la expresión corporal, que se puede formar solo en el propio espacio. Podemos calificar ese descubrimiento de punto extremo y de un particular estilo teatral.

Al respecto, nunca podré olvidar la imagen con la que se iniciaba la *Numancia*: con la recreación a partir de una tela blanca de la enorme seta de humo que produce el estallido de una bomba atómica, de cuyo interior surgieron los personajes. A mi entender, utiliza todos los elementos que pone sobre el escenario con una función muy precisa, a veces para configurar pequeños mensajes más o menos implícitos para el espectador. Podría hablarnos un poco de todo esto.

En su *Poética*, Aristóteles se refiere a la mimesis, o sea, a la imitación como principio del arte. No se refiere a la imitación visual y superficial, sino al punto extremo de la actitud activa que uno puede concretar libremente de cualquier forma en su interior. En la escultura “Catedral” de Auguste Rodin se expresa ‘catedral’ con la imagen de dos



manos compuestas. En este caso, las manos son una parte de un todo. También en el teatro se puede expresar el cuerpo entero con las manos.

Interiorizar lo que hay en el exterior es la mimesis. Es decir, toda la utilería que hay en el escenario es necesaria. La tela blanca de *Numancia* funciona para sugerir lo que puede pasar desde ahora y como forma de arte, utilería y vestidos.

Asimismo, muchos de los elementos que la conforman (telas, cuerdas, tabloncillos de madera...) poseen la función de crear pequeñas piezas artísticas insertas en la totalidad del espectáculo: a veces se emplean para dar vida a coreografías o con ellas se crean imágenes que recuerdan al arte pictórico. De este modo, además de teatro, los espectadores disfrutan de la pura belleza de las imágenes recreadas sobre el escenario. ¿Existe para usted una comunicación, una relación entre el teatro y otras artes, y, más concretamente, entre sus puestas en escena y la pintura?

Cuando hablamos del teatro, el teatro incluye algún elemento de la literatura, la música y la pintura. Sin embargo, aunque los juntemos, no es teatro. Si el punto de partida de la pintura es un lienzo, ¿qué es el punto de partida en el teatro? «El teatro desnudo» y «los actores que no están actuando» no pueden ser punto de partida, porque están demasiado vivos y son reales.

En la pintura, puede ser un lienzo blanco, pero el teatro no. Comparando con la pintura y la música, el teatro es más complicado e inestable, y menos perfecto, puesto que el teatro siempre está en fase transitoria hacia lo que no es. No se garantiza un punto estable de partida en el teatro como ocurre en otras artes. Entonces, el orden a seguir es: primero crear el lugar común y luego empezar a examinar la estructura triangular de la lengua, la forma y la expresión, a fin de convertir en teatro lo que no es teatro. En este sentido, no hay relación ni contacto con otras artes.

En cuanto a la caracterización de los personajes, observamos en ellos una fusión de elementos tanto modernos y clásicos, como occidentales y orientales. En algunas obras vemos a personajes que visten de forma



contemporánea, o atemporal, –siempre de forma sobria–, con el *oshiroi* –el maquillaje blanco característico del teatro japonés–. En realidad, en todos sus montajes se aprecia la fusión de las dos culturas. ¿Es complicado para usted hilvanar la tradición teatral japonesa con los clásicos españoles? ¿En la actualidad, existen semejanzas entre el teatro español, y por extensión el occidental, y el teatro japonés? ¿Cuáles son las mayores diferencias?

Primero, no tengo ninguna intención de unir el teatro japonés con el español. En la expresión del teatro clásico japonés hay una manera de enganchar al público con el ritmo y la lengua. Presionan físicamente el cuerpo y con esa tensión corporal implican al público. Esta manera tiene algo que ver con mi teoría del teatro. Esta técnica se puede aplicar al teatro clásico español y además al texto de García Lorca.

En cuanto a la diferencia y la semejanza entre el teatro occidental y el japonés, es demasiado general, por lo tanto no puedo contestar.

El trabajo actoral es, quizá, lo que más impacta al público español. Desde los movimientos característicos de la tradición japonesa, hasta la proyección de la voz de los coros, realmente sobrecogedora. Nada se deja a la improvisación, o al menos esa es la sensación que transmiten. Me imagino que todo ello es el resultado de horas y horas de ensayos. ¿Podría explicarnos cuál es el sistema de trabajo con los actores? ¿Se realiza un trabajo de laboratorio teatral previo?

Uno de los trabajos de un actor es articular las palabras. Cuando un actor articula una frase, no solo transmite, sino también tiene que hacer resonar la voz hasta en el fondo del cuerpo. El actor no necesita convencer al público con todo el cuerpo, sino obligar al público a ir hacia el actor y participar del mismo espacio.

No recurre a la lógica, sino al sentimiento. Por ese motivo es necesario compartir el ritmo físico. *Kokyu ga au* (Uno tiene simpatía con el otro.) Es necesaria tal simpatía...

El actor oprime su propio cuerpo al dejar de respirar, levanta la voz desde la tripa, su cintura toma una determinada postura y da voces al cuerpo



para resonar. Con eso el actor expresa con todo el cuerpo e implica al público. Es una de nuestras expresiones.

Así, cada vez tiene más importancia que la voz resuene por todo el cuerpo y, al final, la función de la lengua no llega a tener importancia para comunicar. Antes de esto se debe poner más énfasis en compartir o guiar a la comunidad a tener el mismo ritmo. Esto no es nuestro, sino que adaptamos la tradición de *Kataribe* (el antiguo cuentacuentos) a nuestro estilo.

No se realiza un trabajo de laboratorio teatral previo. Entrenamos hasta comprobar la lengua del autor y la forma corporal de los actores, y reproducimos las expresiones conectadas entre ambas: lengua del autor y forma corporal.

¿Qué es lo que le produce mayor descontento de su trabajo como director y cuál es el aspecto más gratificante? ¿Cómo es la relación entre la dirección y los actores?

Podemos dejar escritas la pintura y la música, pero el teatro no. Solo el teatro es como una experiencia pasajera. Claramente las tres disciplinas artísticas resultan igual en cuanto a que se basan en la relación entre la obra y el público. En todo caso, las pinturas y las composiciones musicales son independientes, mientras que es difícil de imaginar el teatro sin público.

Es más, sin público no hay teatro, es decir, el espacio de creación de la obra teatral es escenario. En este sentido, todo depende del aplauso del público, tanto lo difícil como las satisfacciones.

¿La relación entre el director y los actores? Es como la relación entre Don Quijote y Sancho Panza, porque como ellos, nosotros trabajamos juntos...



Para ir cerrando la entrevista, podría decirnos qué obra teatral (española o no) le gustaría dirigir algún día.

El príncipe constante de Calderon de la Barca.

KSEC-ACT 演出家、神宮寺啓へのインタビュー

去年、劇団 Ksec-Act は30周年記念を迎えました。Ksec-Act は当初からスペインの古典演劇を上演してきました。スペイン演劇への興味はどこから生まれるのですか？

僕のスペイン演劇の出会いの原点は、セルバンテスの「ドン・キホーテ」とカルデロンの「人生は夢」であった。「ドン・キホーテ」についてはまず、その発想の奇抜性であった。ドン・キホーテはぬるま湯につかったようなこの日常性の中に、書物＝ポエジーを入れ込み、現実の世の中で実践しようと思いついた。風車に飛びつき羽根にしがみつくとのは現実の域を越えてはいない。だが、ドン・キホーテの発想、即ちポエジーと現実の融合、そして、日常の詩化という彼の行動の原理は奇抜この上ない。

「人生は夢」については、日本独自の概念「無常」と結びつけた。人は「この世」という芝居の舞台で何かの役を演じているが、死によって衣裳が剥ぎ取られ、墓の中では皆一緒になってしまう。人はその生きる長さが問題ではなく、どれだけ立派に演じられたかが重要と説く。その思想は、僕の考えるスペイン文化の根幹をなしている。

己の狂気を演じ続けたドン・キホーテと研ぎすまされた自意識で人生を見つめる「人生は夢」は、僕を興奮させた。

1980年から Ksec-Act はスペイン劇作家（バジェ・イン克蘭、カソナ、アラバル、それから黄金世紀の作家、セルバンテス、ロペ、カルデロン、など）の15以上の作品を上演してきました。しかし、上演してきた劇作家の中で、繰り返されている名前があります。それはフェデリコ・ガルシア・ロルカ。Ksec-Act は彼の『五年経ったら (Así que pasen cinco años)』『血の婚礼 (Bodas de sangre)』『ベルナルダ・アルバの家 (La casa de Bernarda Alba)』『ドン・ペルリンプリンの恋 (El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín)』『イェルマ (Yerma)』『Doña Rosita la soltera』を上演しました。ロルカの劇作術に引かれるのはどうし



てですか？また、この著名なグラナダの詩人の作品に初めて触れたのはいつでしたか？

F・G・ロルカに出会ったのは大学4年生、22歳の時であった。演劇グループを持っていた僕は、3年生の時は「ドン・キホーテ」に続いて「ドン・ペルリンプリンの恋」を上演した。テーマは性愛。性愛とは、他者との繋がった欲望。人が性的な身体を持ち主である限り、性愛はある。性的な身体は生殖する身体とは限らない。生殖の前にも後にも、あるいは外にもある。そして、他者によってしか満たされぬこの欲望＝性愛は死によって断ち切られる。

ロルカ作品の中に偏在するこの官能的な性と死。そして、「イェルマ」で突出した「不可能」のテーマは僕を虜にした。と同時に F・G・ロルカのその愛の切実さと、祈るような精への渴望が心に強く響く。

2002年、Ksec-Act は初めてスペインに来て、アルマグロ国際古典演劇祭という大きな扉を開けて登場しました。そしてカルデロンの『人生は夢』を上演しました。それ以来スペイン全土のフェスティバルと劇場に招待されて、様々な作品を上演してきました。『ドン・キホーテ (Don Quijote)』『ドン・ペルリンプリンの恋 (Amor de don Perlimplín)』(物語の筋はヴァジェ・イン克蘭の『リガソン』によって書き足された。)『ヌマンシア』『ラ・セレスティーナ』『フェンテ・オベフーナ』などです。それらの芝居は観客の素晴らしい評判とよい批評を受けました。あなたの国でも同じことが起こりますか？それとも、よく言われるように、「故郷で予言者でいることは誰もできない<有名人も自分の国に帰ればただの人になる>」？日本人の観客とスペイン人の観客の評価の違いはありますか？芝居は同じように、スペイン人と日本人の観客に届くのでしょうか？

僕らの作品に対するスペインでの評価は、日本とは同一ではありません。いろいろな理由が考えられますが、演劇への評価は、その国の文化水準と、その資質によるところが大きいと言っておきます。

残念ながら、今日の日本の演劇は、大量の順応主義と商業的利益によって匙加減されてしまっていると思います。「演劇とは何か？」を見せる作品に、中々日本では見つけられない。かつては、僕が知る限り Víctor García 「Yerma」あるいは最近では LA FURA DELS BAUS の作品などは終演後、席を立つ事が出来ないほど、感動を覚えました。

演劇は国を越境する事が可能だと思います。それは人間の内部に深く関わり、内面化する事を通して、人間が人間以上のものに接するという演劇である限り、それは言える事と思います。

文学よりも更にタフに鍛えられて、「国有の美」を創り出す演劇は、スペイン人であろうと日本人であろうと観客の心に届くものと信じています。



劇団の脚色家、翻訳家の田尻陽一が行った素晴らしい脚色について言及することがたくさんあります。彼の提案によって、原作はさらに普遍的なものになります。というのも、その提案によって、テキストを必要なもの、最低限の話の筋に絞り、集中して、我々すべてに共通する感情と関連する部分を再び示すからです。『ドン・キホーテ』に映し出されている孤独、『ヌマンシア』における挫折と死に対する名誉と受容、『フエンテ・オベフーナ』における集団の力について言っています。普遍化の過程でテキストの大部分を失うことになりましたが、彼の提案とは作品を観客に接近させるプロセスだと考えています。今日古典演劇はそのように上演しなければならないと思いますか？メッセージを現代のものにし、理解できるものにするためにテキスト（原作）を犠牲にしなければならないのでしょうか？

演劇は文学ではないのです。作家は書く事で表現するが、演劇は書かれた事で表現しうる事に飽き、また、限界を感じ、それを越えようとします。その違いが文学と演劇芸術にはあります。

観客を心理で釣っていった最終的には作家の意見を観客に心理的に了解させるという演劇観がありますが、僕はそうは考えない。僕は役者が持っている資質が舞台という構造の中でどのように開花するか、どのように新しい照明をあてられるかという考え方です。

演出を中心とする役者集団があって、その人間の特殊性を生かす為にテキストがあり、舞台がある。その人間の身体が持っている特殊な可能性を見つける場を提供するのが演劇であると思う。また、作家が解釈権を持っていて、その解釈が違ふとあの舞台はダメだということもおかしい。あらかじめ正解があるというのは、逆にいえば、発見が無いという事になってしまう。芸術表現に正確などという莫迦なことはない。「出会い」こそ、演劇の原点なのだから。

さらに、上記した芝居において、脇役と『ヌマンシア』においては寓意人物が、なくされています。一方でギリシア悲劇、日本の伝統芝居、能のようにコロスが参加しています。コロスは全ての作品に取り入れられています。それを「集団」という役として名づけることができるかもしれません。観客が社会の歯車的一部分であるということ意識させるための方法なのでしょうか？演劇の社会的役割についてどう思いますか？

まず、「対話とコロス」のことを考えてみよう。対話とは、個と個の別々のものの関係だが、この場合、本当の対話が成り立つ為には、我々の内部にコロスが、つまり共同の場がなければならないと思う。

言い換えると、コロスとはギリシャ悲劇の中でも、実は共同性に繋がるヒーローの潜在意識だということだ。もちろん、この場合、地理的な「場」と言い換えてもいいだろう。



スペインならスペインのヌマンシア、という場所がつくっているのではなく、劇的「場」というのは、実際にはコロスが作っている。ヒーローたちが（劇的行動者）行動している層とは違う層でコロスが成り立ち、そのコロスが作っている場面が劇の基層をなしている。コロスは劇中でヒーローたちとは別の次元にいてヒーローたちを見守るといふ観察者の要素を持っていると同時に、観客側から見ると、コロスは観客の分身になっている。だからコロスの意味はただそういう集団がいるということじゃなくて、コロスがいることによって劇的空間が広がり、重層化することになるわけだ。

コロスというのは、舞台上では関係性を表している。人間が存在することで、すでにドラマは、対話は成立するのです。その意味で、人間は全てコロスです。

その中から異常に肥大してくる部分、つまり、自意識の強い奴が期待を背負って出てくる。これがヒーローだ。コロスがヒーローの自意識に存在証明を与えると書いてもいいですね。演劇の社会的役割？コロスが民衆の存在意識だとすると、ヒーローたちを「批評化」という役割かな。

舞台美術について、小道具について話しましょう。だいたいにおいて、Ksec-actの舞台美術は簡素で、壮大ではありません。しかし、奇抜で、象徴で満ちています。この種の舞台演出はあなたにとってどういう価値がありますか？より劇的な俳優の動きを実行する意図によるものなのでしょうか？より肉体的感覚において芝居の感動を取り戻すことになるのでしょうか？

演劇にとっての空間は、身体的に内面化された空間というようにならないとダメでしょう。つまり、演劇の本質は空間と内面化する事だと僕は考える訳です。その為には、我々の身体がどうしてもなく規定される空間、建築物＝美術を絶対に必要とします。身体が空間を内面化するということが、心理的には空間を聖化することですが、問題は、その空間をどこにどういう形で発見するかです。

さて、それを探すが、聖なる空間は濃密な意味場をなし、必ずそれが中心点を持っている事です。その中心点は、空間の中にある場合もあるが、それよりも様々な生活をしている中の、我々の記憶とか意識の核になる場所があるという感覚でいいと思うのです。ある象徴的な場所で良いと思うのです。

ある時はトイレ、バス、学校の教室。ヌマンシアは何も無い空間から、ある事件が起こっていることを意図して設定した。

身体の記憶というのは、一度蓄積されたら言語的な記憶よりも遥かに強いものです。そのことをもっと大切に考えて、その空間でなければ成立しない身体表現を



極限まで開発するのが演劇の一つの極点だし、それが演劇様式と呼べるものでしょう。

そのことに関して、『ヌマンシア』の最初の描写が忘れられません。原爆の爆発が生み出すような巨大なキノコ雲の白い布から芝居は創りだされます。その布の中から登場人物が現れました。私の考えでは、舞台上にあるすべてのものを、とても明確な役割をもって利用しています。それは、ときに、観客のために多かれ、少なかれ暗示的な小さなメッセージを作りだします。これらのことについて少し話していただけませんか？

アリストテレスが「詩学」の中でミメシス、つまり擬態あるいは真似について芸術の原理だと言及していますが、あれはミメシスというのが外観からなぞって真似する事ではなく、自分の中でどんな形でも現実化出来る事を自由にコントロールする能動性の極致を言っているのです。ロダンの彫刻の「カテドラル」は組み合わせただけカテドラルを表している。そういう場合、手は一部分でありながら実は全体なのです。演技でも手のひらのしまい方一つで身体全体の表現を表す事も可能です。

外観にあるものを全体として内側に取り込んでしまう。これがミメシスと思う。つまり、舞台上にある、美術から役者が使う小道具に至る全てのものは、必然性があるのです。

ヌマンシアでのあの白い布は、これから起こりうることの暗示として、美術、衣裳、小道具としてのフォルムとして設定した。

同様に、作品を形作る多くのもの（布、綱、木の板、など）は、芝居全体の中で挿入される小さな芸術的作品を作り出す役割を持っています。ときに、それらのものは振付に命を吹き込むために使われ、またはそれらのものによって、絵画を彷彿させるような場面を作り出しています。このようにして、芝居の他に、観客は舞台の上に何度も生み出される場面の純粋な美を楽しみます。芝居と他の芸術、具体的には演出と絵画の間に、接点、関係があるのでしょうか？

演劇をいう場合、文学の要素も音楽の要素も、そして絵画の要素もあるが、しかし、そういうものをただ寄せ集めただけでは、演劇とは言えない。何故なら、絵画の原点が白いキャンバスなら、演劇は何だろう？「裸舞台」や「素の役者」などそれ自体、原点とはならない。それ自体があまりにも生々しいのだ。

絵は、白いキャンバスそれ自体で安定した状態になり得るが、演劇はそうではない。演劇が絵画や音楽と比べて、より困難で、不安定で、そして完成度が低いのは、演劇が常にそうでないものへの変化する為の、過度的な状態に立っているからだ。演劇には他の芸術のような静止した安定した出発点が保証されていないの



だ。そうだとすると、演出はまず、共同の「場」を設定し、演劇でないものから、演劇であるもののために、言語、フォルム、表現という三角形の構造の相互検証から始める事となる。演出にとって他の芸術との接点、関係性はこの次元・意味に於いてはないといえるだろう。

登場人物の特徴に関して、西洋的、東洋的と同様に現代的、古典的要素の融合に気が付きます。いくつかの作品で、同時代の、もしくは時代とは無縁のスタイルで—いつも地味なスタイルで一衣装を着て、そしておしろい—日本の芝居の特徴である白の化粧—をしている登場人物がいます。実際、すべての芝居において二つの文化の融合に価値を置いています。あなたにとって日本の芝居の伝統をスペインの古典演劇で結びつけることは複雑なことでしょうか？現在、スペイン演劇、さらに広く言って西洋演劇と日本の芝居に類似性はあるのでしょうか？もっとも大きな違いはなんでしょうか？

まず、スペイン演劇と日本の演劇を結びつけようという意志は僕にはありません。ただ、日本の古典の演劇表現には、身体のリズムと言葉の音が観客を口説き落としていくという側面があります。生理的な抑圧を肉体に掛けて、その緊張で持って観客を巻き込んでいくという表現形態です。この方法は僕の演技論にもみられます。

スペインの古典演劇に関わらず、ロルカのテキストでも充分成立しえるものと思っています。

西洋演劇と日本芝居の類似性とその違いについては、あまりに一般的な質問なので答えられません。

恐らく、役者の仕事が最もスペインの観客にインパクトを与えたいと思います。日本の伝統的特徴的な動きから、コロスの声の発声まで本当に驚かされます。即席ですぐに何もまかせていません。少なくともそのような印象を受けます。想像するに、これらすべては何時間もの稽古の結果だと思います。役者との仕事の方法がどのようなものか説明してもらえないのでしょうか？前もって芝居についての試みは行われるのでしょうか？

役者の仕事の一つとして言葉を発する行為があるのですが、この言葉の発声の仕方は、相手に言葉の内容が分かれば良いというものでなくて、相手の胸の底までドンと響かせないといけない。全身を使って相手を意見として説得するのは無く、相手を自分にかぶれさせ、ある一つの場に参加させる事です。

知性に訴えるより、情緒に訴える。そのために生理的なリズムの共有が必要になってきます。あいつとは呼吸が合う。という時の呼吸のような生理です。

表現技術には、息を詰めるとか、腹から声を出すとか、腰をぐっと入れるとか、生理的に肉体への抑圧を掛けて、そこに言葉をぶつけて全身に共鳴させる。



それによって、全身による表現に持っていき、相手を巻き込む。これが我々の表現の一つであります。

そういう風に腹の底まで響かせる言葉の方に力点が置かれ、それが発達していくと、何かを伝える何てことは、言葉の働きとにあまり重要視されなくなる。それより、分かっている事をどれだけ共感させるか、あるいは、いかに同じリズムに共同体のメンバーを持っていくかに力点が置かれてくる。これは、我々が独自に創り出したものでなく、日本の語り部の伝統から来たものを我々風にアレンジしたものだと言っていいでしょう。

前もって芝居についての試みは行なわれません。作家の言語と役者の身体的なフォームが検証され、ぴったり合った言葉が再生されるまで稽古が続きます。

今まで、演出家として様々な作品を上演してきました。演出家の仕事の中で困難なこと、または喜びを感じることは一体なんなのでしょうか？また、演出家と役者との関係性とはどのようなものでしょうか？

絵でも音楽でも記録として残るが、演劇は作品が物として残らないから一過性の体験としてしか残らない。もちろん、絵画体験とか音楽体験とかいうのも作品と享受者の関係で成立するのだから結果としては同じだが、とにかく、作品という物が一見独立している物のように見える。ところが、芝居は見る他者がいないので演じる事というのが比較的想定しにくい訳だから、観客がいないところでは成立しない。つまり、現場しか作品と言う概念が成立しない。

そう言う意味で、困難なことも、喜びを感じる事も全て観客の拍手に掛かっているとと言える。

演出家と役者の関係は？ドン・キホーテとサンチョ・パンサの関係かな？共同作業という意味で・・・)

インタビューも終わりに近づいて来ましたが、何の芝居（スペイン、もしくはその他の国々）をいつか演出してみたいと考えているのでしょうか？

カルデロン・デラ・バルカの「不屈の王子」です。

