

点景のアヴァンギャルド

フローリアン・イリエス著、山口裕之訳

『1913』

河出書房新社 二〇一四年十二月

たとえば『1934』あるいは『1900』——年号を作品のタイトルに据えるという選択がもたらす喚起力の可能性と限界を体現している作家は決して少なくはない。アルベルト・モラヴィアは、わが身をハインリヒ・フォン・クライストになぞらえ嘆きつつファシズム体制下に生きるイタリア人ドイツ文学翻訳家の自堕落と憂鬱を、『1934』（一九八二年刊、邦訳・千種堅訳、早川書房八三年刊）と題した小説に描いた。それをルイジ・ピランデッロにノーベル文学賞が与えられた年とみるか、ヒトラーが総統の座に就いた年、もしくはファシスト政府がスペイン王党派支持を表明し二年後バルセロナ沖からの砲撃対象を予告した年とみるか——視点を定めるのは読者の知識と志向に懸かっている。そしてベルナルド・ベルトルッチは、一九〇一年生まれの幼なじみふたりを狂言廻しに二十世紀という時代を五時間三十二分に凝縮するために『1900』（一九七六年公開）を映画のタイトルに選んだ。それを無謀とみるか勇敢とみるかは観客の思想と嗜好に懸かっている。

あるいは沢木耕太郎のように、「危機の宰相」と「テロルの決算」を合わせて収録するために、『1960』（二〇〇四年刊）と表題をあたえ、年号のもつ喚起力を恃みに、山口二矢、三島由

紀夫、岸信介、田中角栄といった人物たちを糾合する手立てを講じた作家もいることをわたしたちは知っている。

もちろんこれらに年号となにかを組み合わせて、たとえば『万延元年のフットボール』のように異化効果を狙った例まで加えるとなると、作品タイトルにおける年号の喚起力の可能性と限界をめぐる考察のひろがり果てがみえなくなるかもしれない。

さていま、わたしたちの前にあるのは、第一世界大戦勃発の前年、一九一三年を彩る出来事を十二章つまりは十二カ月に分けて連続スナップショットよろしく綴る『1913』と題されたひとりの美術史家の手になる書物である。

冒頭つまり一月に起きたルーヴル美術館からの「モナ・リザ」失踪事件、あたためてきた『変身』の構想をつづりはじめたカフカ、スターリンにフロイト、レイ・アームストロングにシェーンベルク、ダンヌンツィオにリルケ、トマス・マンにキルヒナー、シュペングラールにアドルノ、ユングにピカソにプルースト、ガートルード・スタイン……たぶん万華鏡（というより、ここはやはりカレイドスコープと言うべきかもしれない）が一見造作なく散っては寄り合う図柄のなかに、はっと目を射る眩しい風景を発見したときのように、著者フローリアン・イリエスは一九一三年という世界大戦前年の十二カ月に、どれほどの才能が文学、絵画、科学、音楽を問わず文化全般にわたって開化し、ゆたかではなやかな実りをつけはじめていたかを、コラージュとよぶにはあまりに恣意性を捨象した体で列挙していく。誰一人すぐそこにカタストロフが迫っている予兆すら感じることのないまま、たとえば『トーテムとタブー』の仕上げに勤しむ

フロイトはユングとの亀裂を深めている。タイタニック号沈没に打ちのめされたシュペングレーは『西洋の没落』の執筆に専念することで、敗北感と憂鬱から逃れようと足掻いている。

近代社会学の父マックス・ウェーバーは、「近代性（モデルニテ）」を理解するために思考を鍛え、この年「世界の脱魔術化」という概念に逢着したことよって資本主義社会における不可思議を合理化する手掛かりを得る。ウィーン美術学校を退学になったアドルフ・ヒトラーは、細々と水彩画を描きながら画家として世に出る機会をうかがっていたが、やがてミュンヘンへと居を移す。同じころスターリンも亡命者としてウィーンにマルクス主義をめぐる思索と執筆に明け暮れていた。ふたりはシェーンブルン公園を散歩しながらすれ違っていたかもしれない——とイリエスは読者に目配せを送る。

こうして矢継ぎ早に一九一三年の出来事が人間模様を一筆書きでなぞるようにして描かれていくのだが、なかに幾人かしっかりと描き込まれている人びとがいる（おそらくかれらがイリエスにとって時代の徴なのだろう）。先に挙げたフランツ・カフカがそうだ。そしてオスカー・ココシユカ。「風の花嫁」とトラークルの名づけたアルマ・マラーの肖像画が、どんなふうにも生まれ、そして作曲家グスタフ・マラー未亡人との恋がいかにして破綻したのが過不足なく素早く描かれる。あるいはこの年の夏、形而上絵画なるものが「イタリア広場」としてわたしたちが知っているジョルジョ・デ・キリコ作品とともに誕生したことも、フロイトとシュニッツラーの関わりが世紀初頭における精神分析学と文学との相補的というより蜜月関係跡づけていることも、この美術史家は見逃さない。

こうして断片が重なっていくなかで徐々に時代の輪郭は濃さと太さを増していくのだけれど、それが読者の眼にどう映るかはさまざまだろう。ストラヴィンスキーが『春の祭典』をシャンゼリゼ劇場で上演したとき、十二音階音楽による革命が達成されたとする著者の暗示に肯くひともいれば、エズラ・パウンドがアイルランドの若い作家の才能を見いだし励ましたからこそ、『若い芸術家の肖像』と『ダブリン市民』は完成に漕ぎつけたという示唆に膝を打つひとも、いやエルンスト・ユンガーの逃走の物語こそがこの年の収穫だったのだという主張に賛同するひとも、いややはり『失われた時をまとめて』の第一巻が、二十世紀アヴァンギャルドに決定的影響をあたえることになる書物の刊行こそがこの年一九一三年最大の事件だったのかもしれないという囁きを心の中で繰り返すひとだっているにちがいない。

おそらく読者がどの文化圏や言語圏に馴染みがあるかによつて、この美術史家の描きだす群像劇の登場人物たちは主役か脇役かその役回りを入れ替えるのだろう。それがもし英語圏であれば、初めて映画の契約書に署名するチャップリンや初めてトランペットを手取るルイ・アームストロング、そして『ヴァニティフェア』誌の創刊に目を惹きつけられて当然なのかもしれない。けれど何といても本書が描く群像劇の華やぐ舞台はウィーンであり、そのスタープレイヤーがフロイト、シュニッツラー、シーレ、クリムト、ロース、ワイトゲンシュタインであることに異存はないだろう。まだ意識の縁に上らないまま夢が、そして新しい音楽や建築が、論理や倫理が一斉に生まれようとしている——その中心にウィーンがあり、か

れらがいたのだという、アヴァンギャルドのもつとも多感で華やかな季節をめぐる批評的まなざしの先にみえる風景が、じつは十九世紀スイスやイタリアで生まれた点描派の絵画のように、光と色彩の凝集点としての斑点の集合が生成する点景による風景に酷似していると思いいたるとしても、それはけっして強引な読みなどではあるまい。点景としてのアヴァンギャルド——そんな見立てもありなのだ、イリエスの試みは教えてくれる。

(和田忠彦)