

# 越境する芸術家ヒューホ・クラウス——民族の記憶と前衛性——

岩本和子

## 0. ヒューホ・クラウス Hugo Claus とは？

ベルギーでは20世紀になると、1830年の独立以来主流であったフランス語文学に対し、オランダ語による文学も本格的に台頭してきた。地域運動、オランダ語の公用語化、公用語の地域一言語主義へと向かう一連の言語制度改革や、経済的發展などによる北部フランデレン地域の「民族意識」の高まりといった変化もその背景にある。そしてフランス語圏より10年ほど遅れたと言われるオランダ語圏象徴派の代表的作家ウースティネが亡くなった1929年に生まれ、20世紀後半のオランダ語圏を代表する作家となるのが、本稿で論じるヒューホ・クラウスである。

1929年にブルッヘで生まれ、第二次大戦中、ナチ占領下でのフランデレンの一地方で少年時代を過ごしたクラウスは、19歳で発表した最初の小説で文学賞をとりベルギーの文壇に華々しく登場した。以後の生涯で約50の文学賞を受賞し、晩年には何度かノーベル文学賞候補者にもなっている。しかしアルツハイマーに冒され2008年3月19日、自ら定めた日に（ベルギーでは合法である）安楽死を遂げた。おそらくあと1年待てば、メーテルランクに継いでベルギー人2人目のノーベル賞作家になった可能性はかなり高い。主要作品は1983年出版の『ベルギーの嘆き *Het Verdriet van België*』である。故郷の街を舞台のモデルとし、第二次大戦前・中・後をルイという少年の眼を通して描いた自伝的要素の強い物語で、ドイツ軍占領下でベルギー・ナショナリズムを貫くか、ドイツと手を組んでベルギーからのフランデレン独立を目指すか、あるいは大ゲルマン帝国の傘下に入るか、大人たちの苦境や確執、裏切りが容赦なく描き出される。大国に翻弄される小国の運命として、しかも多言語・多民族国家として常に分裂の可能性に晒されてきた小国の運命も垣間見える。この小説を含め、クラウスの作品（詩や戯曲なども）の殆どがフランス語にも訳されて来た。21世紀の現在、フランス文学で一つの主流となっている、過去への回帰、フランス人や移民や亡命者たちの民族の記憶を辿り直すという傾向の中で、クラウスのテキストも今日改めて見直され、また日本に紹介する意義もあると思われる。

本論に入る前に、「越境する芸術家」の意味するところも示しておきたい。まずクラウスの芸術活動がジャンルを超えた多彩・多才なものだということにある。印刷業の父を持ち、早くから神学校の寮生活を送るが14歳で出奔、働き始めた。季節労働でペンキ塗りなどを経験しながら詩作や絵を始める。画家ではまずアンソール、文学ではアメリカのフォークナーの影響を強く受け、19歳で小説を書き、さらに本論で紹介する芸術グループ *Cobra* に加わり詩人・画家として活動、24歳頃からは小説と並行して戯曲や批評、映画のシナリオも執筆し、さらに自ら演劇や映画の監督・演出も数多く手がけた。規範や純粋さを嫌い、自由や前衛性を求める傾向は、作品内容にとどまらず、諸ジャンルを交錯させ融合させる姿勢にも現れている。その意味で映画はテキストとイメージ、さらに動きや音や音楽のすべてを取り込む、クラウスにとって最も好ましいジャンルであったかもしれない。

しかし、とりわけその映画作品において、前衛的な作品の傍らでベルギーあるいはフランデレンの「民族的」歴史や伝説も多く手がけ、極端な民族ナショナリズムの称揚を感じさせるものがあることに筆者はひっかかりを感じている。例えば1302年の黄金拍車の戦いを題材としたヘンドリック・コンシャンスの歴史小説『フランデレンの獅子』（1838年出版）や、フランデレンの自然や暮らしを礼賛するティンメルマンズの小説『パリタア』（1916年出版）の映画化（いずれ

もクラウスのシナリオ、演出)がある。またフランス語によるベルギーの「国民的小説」と言えるシャルル・ド・コステルの『ウーレンシュピーゲル伝説』(1867年出版。16世紀のスペイン支配からの独立戦争を題材とする)をもとにオランダ語で戯曲を書き舞台演出も行っている。これらはフランデレン民族中心のナショナリズムが露骨に称揚される作品ではないのだろうか。

一方で、言語の越境という側面に注目したい。繰り返すがクラウスは「オランダ語圏を代表する」作家と言われる。しかしフランデレン地方出身の作家には珍しく、ベルギーのフランス語圏でも翻訳出版によって広く受容されてきた。フランデレンを舞台とし、その風土、生活、歴史をテーマとするテキストが多いにも関わらず、特に近年見られる、行き過ぎたフランデレン・ナショナリズムには距離を置いていたようなのである。ベルギーのオランダ語作家とは、グローバルな枠から見れば特殊なマイノリティの立ち位置にあることは間違いない。クラウスはそのようなアイデンティティを前提とし、逃れられない「民族の記憶」をある意味で戦略的に用いつつ、同時に時代や体制の枠、さらには芸術の枠をも常に超えようとした異端児でもあったのではないか。「恐るべき子供 *enfant terrible* =異端児」とは、コクトーの作品になぞらえてクラウスに繰り返し冠せられた称号でもある<sup>1</sup>。

1930～50年代に強まるオランダ語への意識、1960年代のフランデレンの大きな政治・文化改革運動のただ中にいながら、クラウスはベルギーのフランス語圏、さらにはフランスやパリとのつながりも緊密に持ち、その芸術傾向や思想において外に十分開かれていたのではないだろうか。彼自身は自分を「フランス語を話すフランデレン主義者」と称しているが、フランス語で教育を受け、19世紀末以来の隣国フランスのモダニズムやシュルレアリスムの洗礼を受け、季節労働者としてパリ滞在中にアントナン・アルトーと知り合うことでその影響も受けている。言語的越境は彼にとって容易だったと思われるが、それとともに自身が考える以上にパリからの芸術潮流を内面化していたのではないだろうか。

以上のことを念頭に、民族の記憶へのこだわりと芸術の前衛性に注目し、本稿ではまずクラウスの芸術活動の出発点でもある1948～51年の時期に焦点をあてることにした。この3年間は、前衛芸術グループ *Cobra* の活動期でもあり、そしてフランデレンを舞台としたクラウスの最初の小説『メッツシルス家』の執筆・出版の時期とも重なるからである。「天才的作家の作品につきまとう魅惑のすべて、観念のすべてがすでに含まれている初期の著作があるものだ。『メッツシルス家』はまさにそのような著作である<sup>2</sup>。」との指摘もある。それ以後のクラウスの芸術活動を方向づける一つの鍵が、すでにこの時期にあるのではと思われるのである。まずは *Cobra* がどのような前衛芸術グループであったのか、クラウスがどのように関わったのか、さらに小説『メッツシルス家』の特徴との関連を確認していきたい。

## I. *Cobra* の活動について

1948年から51年の3年間、コペンハーゲン(Co)、ブリュッセル(Br)、アムステルダム(A)の詩人や画家による前衛芸術グループが短期間だが大きな足跡を残した。ヨーロッパ芸術の絶対的中心地パリとの差異化、当時一世を風靡していたシュルレアリスムとの差異化が大きな指針であった。少し遡ると、1943年1月にクリスティアン・ドートルモンがルーヴァン・カトリック大学で「未来はシュルレアリスムのものである」と題する極めて斬新で挑発的な講演を行い、同年8

<sup>1</sup> 死の直後のベルギー(フランス語圏)やフランスの各紙追悼記事において、ほぼ枕詞のように使われた。例えばブリュッセルの有力新聞 *Le Soir* (2008年3月20日 p.2) の見出しは <L'éternel enfant terrible> (永遠の異端児) だった。

<sup>2</sup> «Préface» par les traducteurs, in Hugo Claus, *La Chasse aux canards*, Traduit du néerlandais par Elly Overziers et Jean Raine, Bernard Grasset, 2003, p.9. (1953, Editions Fasquelle)

月にはそれが『シュルレアリスムの今とこれから』としてパリで出版もされた<sup>3</sup>。この講演は、ドートルモンがフランスのシュルレアリスムから徹底的に吸収同化してきたものと同時に、のちのCobraの思想に繋がる、シュルレアリスムとは乖離するものが示されていた。例えば彼はこう述べる。「匿名性は大いに結構である。」匿名的芸術として民間伝承や民族芸能への関心はCobraの根本思想の一つとなるはずのものだった<sup>4</sup>。後の1979年にドートルモンはブリュッセルのジョゼフ・ノワレとの対談でこうも語っている。「我々の感性はシュルレアリスムを通して形成された。我々はブルトンやエリュアールのテキストをすべて読んで、各々がそれらに衝撃を受けていた。」<sup>5</sup>グループとしての自覚は「革命的シュルレアリスムグループ *groupe surréaliste-révolutionnaire*」だった。それは後継の意味も含む「ポスト・シュルレアリスム」ではなく「シュルレアリスム後」であり、同時にパリではなくベルギーのシュルレアリスムを引き継ぐものだったとされる<sup>6</sup>。本来、画家マグリットを中心に、ベルギーの「シュルレアリスム」はブルトンらのそれとは異なり、精神分析理論の導入すなわちオトマチスムによる無意識の追求には関心を示さず、むしろ絵画と言語の関係や我々の事物認識そのものを問題化する傾向にあったことはよく知られている。パリを意識した上でのブリュッセルの差異化、新しい独自の芸術探求は、19世紀以来連綿と続いているベルギーの性（さが）でもあった。

Cobraの成立事情を見ておこう。1948年11月8日、ベルギー人ドートルモン Dotremontと5人の友人たち（ベルギー人ノワレ Noiret、デンマーク人ヨルン Jorn、オランダ人アペル Appel、コンスタン Constant、コルネイユ Corneille）がパリのサン・ミシエル河岸通り「カフェ・ノートルダム」に集った。実はその直前にブリュッセルで、ドートルモンとヨルンの二人は5、6枚の小さな布に「絵-言葉 *peinture-mots*」を創って遊んでみていた。エクリチュールとデッサン、文字と形態の同時的出現、作品の共同発生 *co-naissance*、共同制作の実験的試みだった<sup>7</sup>。そしてパリでのこの日、彼ら「実験的芸術家たちの共同戦線」は「一つの伝説を創った。ブリュッセルからコペンハーゲンへの旅、書くから描くへの旅、笑うから泣き、叫び、笑い、創るへの旅の伝説を。真実から伝説に至るほどに徹底的に誇張されたカオスのリズムを。」<sup>8</sup>6人は、その場で新たなグループの綱領を作成する。そこでは、パリで開催された前衛芸術に関する講演内容に反撥した3都市の代表が、教条的な理論を脱して、国際的な活動、実験的で組織的な共同作業をすることが確認される。ただし、実践においては意見を共にするが、理論的統一性において徒党を組むことは避け、国別に各々が活動し、グループ間の弁証法的試みを目指すとする。また同じ方向を目指すどの国の芸術家でも歓迎する姿勢も示している。そして6名の署名と、仮の名称及び所在地として「COBRA エプロニエ通り 32番地、ブリュッセル」と記す<sup>9</sup>。

Cobraは複数の候補から選ばれた名称だが、ドートルモンによればそれは「～主義 -isme」を避けるためであり、また生物の名にもかけてあるという<sup>10</sup>。実際「コブラ」は、以後のメンバーの作品中に意識的にモチーフとしても用いられることにもなる。国際的・実験的な活動を目指し、明らかに意図的にパリを回避して（結成の場所がそのパリであったというのは皮肉だが）結成されたグループのメンバーは、いったん自国へと帰って行く。その後は手紙で連絡し合い、展覧会

<sup>3</sup> Jean-Clarence Lambert, *Cobra, un art libre, précédé de Cobra dans le rétroviseur* par Pierre Alechinsky, Galilée, 2008, p.51. (1983, Le Chêne / Fonds Mercator)

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>5</sup> Cf. *Ibid.*, p.67.

<sup>6</sup> Cf. Éric Clémens, «1948 Début de l'aventure Cobra, Les Irréguliers», in *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, ouvrage dirigé par Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Vrydaghs, Fayard, 2003, p.411.

<sup>7</sup> Cf. Jean-Claude Lambert, *op.cit.*, pp.155-156.

<sup>8</sup> Christian Dotremont, Transcription d'un logogramme tracé en 1975, Cf. Jean-Claude Lambert, *op.cit.*, plat verso.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.70. 綱領はこの日ロネオでタイプ打ちされ、1949年発行の『小コブラ *Le Petit Cobra*』第1号で初めて公開される。

<sup>10</sup> Christien Dotremont, *Entretiens Tervuren* (novembre 1978), Cf. Jean-Claude Lambert, *op.cit.*, p.71.

開催や雑誌の発行を通して共通の「場所」を創っていく。国籍を超え複数の場所性を実践するかのように、フランス、ドイツやスウェーデンあるいはキューバまで集いの場とした<sup>11</sup>。展覧会については、第1回の国際展が1949年3月19～28日にブリュッセルのパレ・デ・ボザールで開催された。ベルギーの芸術の中心的な場所である。ドートルモンらの43枚のタブローやデッサン、オブジェが展示され、何よりも3都市の「アウトサイダー」が一同に会したのである。第2回は同年8月に同じ場所で展覧会を開催、テーマは「諸時代を超えるオブジェ」だった<sup>12</sup>。同年11月にはアムステルダム市立美術館で「コブラ実験芸術国際展」<sup>13</sup>、1951年10月6日～11月6日にリエージュのパレ・デ・ボザールにてCobra最後の国際展が開催された<sup>14</sup>。雑誌はブリュッセルのCobraが3年間で10号を出し、またコペンハーゲン、アムステルダムでも独自に雑誌発行を行っている。集团的冒険であること、規範に反抗すること、自由、自発性、実験、探求、「非規則性 *irrégularité*」。そして「物質的なエクリチュールによって *Par l'écriture matérielle*」エクリチュールと絵画の境界を超えること<sup>15</sup>。これらが「共通の実践」であり、詩と絵の共同創造、また写真や映画への関心の強さも特徴となる。文字と造形の融合の冒険は「ロググラム *logogramme*」(漢字のような表意文字)への関心へ向かう。そしてCobraのもう一つ重要な要素が民族性や起源への関心である。元々20世紀初頭のモダニズムの特徴の一つに起源へのノスタルジーはすでにあつた。フランスのシュルレアリスムは、19世紀末芸術の流れも汲みつつケルト文化へと惹かれていた。Cobraはまずそのようなフランスとの差異化のための起源、民族の記憶を求めた。デンマークのヨルンはスカンジナビア(北欧)に当然ながら拠り所を見出した。オランダ人、ベルギー人も土地に根ざした民衆文化や民間伝承、そして祭りに強い関心を持った。ただしヨルンによればそれは決して土地への帰還という排他的愛国主義ではなく、「普遍的民間伝承 *folklore universel*」なのだという。「民衆芸術は一般に、極端な民族主義や排他的愛国主義といった観点から考察される。しかし遙か遠く離れた国々の民衆芸術の中に、驚くほどの類似が見出せる。東方と西方の間に違いはない。民衆芸術は、真の意味で国際的であるただ一つのものなのだ<sup>16</sup>。」Cobraにおける国際性、集団性と民間伝承へのこだわりとは、このように折り合いをつけるのである。

ブリュッセルでは1949年3月からアレシンスキーが参加し、以後中心的な役割を果たしていく。ドートルモンの自宅を仮の本拠地としていたブリュッセルのCobraは、アレシンスキーが借りたアトリエ・デュ・マレに移り、ここを「国際研究所」として創作、研究、議論の場とする。そして彼の友人であったJ.ラシーヌ、ハウシュ Heusch、彫刻家レインハウト Reinhoud、グラフィックデザイナーのオリフ Oliffや、ドートルモンの友人たちが集結する<sup>17</sup>。ちなみにアムステルダムではコンスタンのアトリエが前衛芸術家グループの集合場所となり、ここで雑誌『反射 *Reflex*』(2号のみ)の発行も行っている<sup>18</sup>。アレシンスキーは特に *logogramme* の実践とともに、民衆文化に直結する「祭り」のテーマへのこだわりが強く、これがブリュッセルのCobra全体の「親和力」の一つにもなったと言われる<sup>19</sup>。アレシンスキーの到来とともに刊行されたCobra第3号は、1949年6～7月にベルギー映画資料館が北部海岸のリゾート地で開催した映画祭(実験的・詩的)の特集だった。<*cinémasurréalifeste*>と名指された映画祭は、実験的映画が「感性的知識と詩的探求

<sup>11</sup> Éric Clémens, *op.cit.*, p.414.

<sup>12</sup> Jean-Claude Lambert, *op.cit.*, p.177.

<sup>13</sup> Pierre Alechinsky, Dotremont et *Cobra-forêt*, Galilée, 1988, p.33.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>15</sup> Cf. Éric Clémence, *op.cit.*, pp.414, 419.

<sup>16</sup> Jean-Claude Lambert, *op.cit.*, p.171.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.185.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.185.

の領域にもたらしてくれるもの」<sup>20</sup>を強調することでパリのシュルレアリスムを相変わらず意識しているが、<feste>に織り込まれた祝祭性にも注目したい。ベルギーの前衛的映画はやがてパリとの差異化を果たし独自の発展を遂げることになる。

さて Cobra はリエージュの王立協会やヴァン・ズイレン男爵の庇護も受け、1951年10月6日から1カ月間、リエージュのパレ・デ・ボザールでの最後の国際展を開く。合わせて機関誌 *Cobra10* 号も刊行され、そしてこれらがグループとしての活動の最後となる。旧弊を打ち破り自由と解放を目指す芸術運動が、「中心」パリに対する周縁において、むしろ国家や体制と歩みを共にし支援を受けるといった状況も興味深い。しかし少なくとも Cobra の解散が反抗的姿勢の弱化などというものではないことは指摘しておこう（ちなみにアレシンスキーはずっと後にブリュッセル自由大学の教授となる）。Cobra とは「少しだけ組織された3年間だけの運動」<sup>21</sup>という、戦後ヨーロッパ各都市を結んだ芸術活動の一つのステップであり、試みられた実験や探求はメンバーであった芸術家たちにそのまま引き継がれていく。アトリエ・デュ・マレはアレシンスキーが出奔したあともドートルモン仲間たちが引き継ぎ、詩と造形芸術の融合を掲げ続けて新たに『ファントマ *Phantoma*』という雑誌を長期刊行することになる。「国際性」も維持するが、南仏やイタリアへも眼が向けられていく。またアール・ブリュットや素朴絵画、反芸術など、20世紀後半の広範な前衛芸術へと影響を与え続けていく。1959年のヴェネツィア展覧会にはアレシンスキー、アペルらの元 Cobra の仲間も結集する。アレシンスキーについて言えば、1951年に妻ミシェル・デンダルトとともにパリに移住、1955年には日本に赴き、書と出会う。今日でもベルギーの前衛画家として活動し続けているが、Cobra のモチーフとも重なる渦巻き、蛇行線、アラベスク模様が多用され続けている。最近の2005年にはベルギー王立美術館でアレシンスキーの特別展が開催されたが、一連の作品『ぼた山 *Terril III*』<sup>22</sup>では、伝統的な祭りであるバンシュのジルや、ワロニー地方の鉦山の風景、ぼた山（鉦山の排土の捨て場所）などを通して、民衆文化への讃歌も明確に表明されている。

## II. ヒューホ・クラウスと Cobra

クラウスが Cobra に近づくのは、主にこのアレシンスキーを介してだった。1948年、Cobra 結成の時期に、すでに詩作を手がけていたクラウスは、19歳で小説『メッツシルス家 *De Metsiers*』<sup>23</sup>を執筆し、天才若手作家としてフランドレン文壇で名を知られつつあった。パリでのアルトールとの出会い、シュルレアリスム運動への強い関心から、実験的な詩を書き、また造形的表現にも関心を抱いていた。クラウスがこの時期にブリュッセルで Cobra と関わるのは必然だったとも言える。しかしそれにはフランス語という言語媒体も必要であったことに注意しておきたい。（筆者の言語理解についてもまた問題があることをお断りしておく。クラウスに関するオランダ語文献に本稿の段階ではあたれず、限られたフランス語文献のみを参照したため、推測に頼ることになるが）、『メッツシルス家』は1950年に（仏語訳は『かも猟 *La Chasse aux canards*』として1953年に）出版され、ベルギーの文学賞レオン・クリン賞を受賞する。フランスで言えばゴンクール賞に相当する、最も権威ある賞である。それによって Cobra メンバーによる認知があったのではないだろうか。クラウスのフランス語によるコミュニケーションに支障があった痕跡は全く見られ

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>21</sup> Christian Dotremont, *Entretiens Tervuren*, *op.cit.*, p.35.

<sup>22</sup> *Alechinsky de A à Y*, (brochure de son exposition, du 23 novembre 2007 au 30 mars 2008), Musée Royaux des Beaux Arts, Belgique.

<sup>23</sup> 仏語訳は *La Chasse aux canards* で Fasquelle 社から。邦訳は後述のように澁澤龍彦による仏語からの重訳のためタイトルは『かも猟』となっている。

ない。神学校ではフランス語での教育を受け、ごく自然なフランス語話者でもあったと思われる。改めて確認しておきたいのは、パリでの Cobra 結成の際に作成された「綱領」はフランス語であり、ブリュッセルでの活動も媒体言語は主にフランス語だったことだ。しかしそれはデンマーク語やオランダ語の混在も妨げはしない。ハイブリッド性もまた Cobra が標榜するところだったのだ。アムステルダムも一つの場とするグループにあって、オランダ語という共通性によるクラウドと Cobra の接近もなかったとは言えないだろう。ただこの時期のベルギーにおいて、オランダ語（フランデレン地方）の作家で Cobra に近づいたのはクラウドが例外的だったとも言われる。フランス語を介したブリュッセルでの出会いがやはり重要で、その状況はランベールによれば以下のようなものであった<sup>24</sup>。

1950年、ブリュッセルはまさに、Cobraによる前衛芸術活動の中心都市の感があった。アトリエ・デュ・マレで展覧会や議論、企画、出版活動のすべてが行われていた。Cobra 第6号出版時に画廊アポロが4月8日から15日のわずか1週間だが「国際中継展」を開催した。この時に「時代の偉大な攪乱者にして創造者」として新たに参加依頼をされた芸術家の中にクラウドもいた。オランダ語の実験的詩人はその早熟でまれな才能によってある程度は知られていながらそれまでフランデレンでは独自の存在として孤立していた。ドートルモンや仲間たちがグループに誘ったとき、即座にクラウドは同意する。そして「詩人にして画家」、「画家あるいは詩人」として作品を出品し活動に参加する。アレシンスキーとは詩テキストと挿絵で共同制作を行い6月には小冊子『形無き過程 *Zonder vorm van proces*』を刊行する。さらにコルネイユやアペルらがパリに移住してサントウイユ通りの倉庫をアトリエとした同年12月頃、クラウドはアペルと共同で、自作の詩7篇とアペルのデッサン7枚の「手作り本」を制作、『楽しく意外な週 *De blijde en onvoorziene week*』として出版する。同様の方法での2冊目はコルネイユのグワッシュとの制作を試みる。民衆起源の歌をジャズという芸術に高めたジャズマンのチャールズ・パーカーを讃えるというテーマだった。完成は見なかったが、民衆文化と芸術の融合を目指す Cobra の方向性が反映された例ではないだろうか。

Cobra 6号でクラウドは4枚の自作の詩に囲まれたデッサン『鉱物 *Delstof*』<sup>25</sup>を発表する。文字テキストと絵とを自身で融合させた作品である。鳥や女性、眼などと思われるデッサンをそれらの単語を含む詩（文字）があたかも額縁のように取り囲んでいる。また7号では『若くして死んだ芸術家についての対話』という詩に自ら軽快なデッサンを挿入させている。これらの詩はオランダ語で書かれているが、あえて説明や翻訳もないようである。基本的にフランス語の雑誌である Cobra だが、言語横断性やエククリチュールの規範からの逸脱、国際性がこのような形でも実践されているように思われる。1951年にパリのサン・ミシェル通りの書店での Cobra 展に3枚の絵画を出展する。この頃描かれた3枚の絵が2008年のベルギー王立美術館での「Cobra」特別展で展示され、我々もカタログで作品を眼にできたが<sup>26</sup>、人物、子供、あるいは鳥やコブラと思われるモチーフを素朴な線、原初的な線で描いている。アレシンスキーらのスタイルとも確かに繋がる。10月のリエージュでの国際展後にグループ活動が終焉を迎えて後も、仲間たちとの共同制作や、展覧会への出品は続けている。

クラウドがオランダ語とフランス語のポリグロットであったこと、そして芸術活動の出発点において Cobra に参加したこと。それが後のクラウドの芸術性にどのような影響を及ぼすのかはこれから考察を進めていきたいが、少なくとも「フランデレンのオランダ語作家」として偏狭な

<sup>24</sup> Jean-Claude Lambert, *op.cit.*, pp.235-237.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>26</sup> 出品作品のタイトルは「夜の出来事」（1950、油絵）「人物」（1951、墨とグワッシュ）「無題」（1951、グワッシュ）：COBRA (Musée des beaux-arts de Belgique, Bruxelles, 7 novembre 2008- 15 février 2009), Hazan, 2008, pp.232-233.

民族主義に留まらない、そしてジャンルを超えた芸術家になる方向性が定められたことは間違いないだろう。戦後ヨーロッパで、とりわけ「中心」から距離をおいたマイノリティとして、最先端の前衛性ととも民族の過去の記憶を注視し、それを普遍性にも向かわせること。一つの中心に寄りかからず、複数の人々と多様な視点を持つこと。次にそれらを同時期の小説テキストでも確認しておくことにしよう。

### Ⅲ. 『メッツシルス家』にみるヒューホ・クラウスの特性

『メッツシルス家』が執筆されたのが19歳、つまり1948年のこととされている。終戦後、若者たちが自由と新たな芸術を求める時代の空気の中で、フランデレンの天才詩人の処女小説の仏語訳もベルギーのファスケル社から『かも猟』のタイトルで出版された。詩と絵画でCobraに参加しつつ、小説ジャンルでも同時期に前衛的な試みをすでに始めていた頃である。

実はクラウスの生涯の仕事を通して（戯曲やシナリオなどもすべて含めて）この小説第1作目だけが邦訳されている。1957年に澁澤龍彦が訳した『かも猟』だが、仏語版からの重訳だった。著者名もフランス語式にユゴー・クラウスとなっている。小牧近江との共訳として村山書店からB6判194ページで出されたが小牧の「あとがき」によれば、1956年、ロンドンでの国際ペン大会後、ベルギーに立ち寄り新進作家ユゴー・クラウスに会った。話がはずみ『かも猟』を日本に紹介すると小牧が切り出し、快諾を得たのだという。小牧は翻訳家として糧を得ていた若い友人澁澤に、訳を依頼したのだという<sup>27</sup>。さらに1987年7月、澁澤の単独訳として王国社から出版された『かも猟』の「あとがき」を読めば、元々からこの翻訳には小牧の手は全く入っておらず、澁澤独自のものだったとわかる。また1987年9月とは澁澤の死の直前であり、この「あとがき」は彼の絶筆となったようである。戦後の日本を代表する前衛／異端作家の芸術活動の始まりと終わりにクラウスが関わっているというのは興味深い因縁である。

澁澤は言う。「おもしろいのは、このアメリカ人の出てくる戦後風俗が、昔ながらのフランドルの農村風景と重ねられて描かれているということであろう。クラウスの筆が描き出す現代ベルギーの農村風景は、あのブリューゲルの彩管が描き出す中世フランドルのそれとそっくりではないだろうか。ブリューゲルの絵のお好きな方は、きっと『かも猟』を読んで、なるほど、よく似ているわいと思うにちがいない。それこそフランドルの風土にふかく根ざした伝統というものであろう。」<sup>28</sup>フランデレンの土地と作家を結びつけるために、澁澤はブリューゲルというある種ステレオタイプ化された象徴的な人物を参照させる。また第二次大戦末期のフランデレンという歴史の記憶を、アメリカ兵の駐屯と土地の人々との関わりから描き出していることも澁澤は重視している。日本人にはあまりなじみのないフランデレンの異国情緒を強調し、それをこそテキストの特性とみなしているようである。作家クラウスのイメージをフランデレン人ナショナリストとして差し出したままにしてしまったのである。さらに澁澤はこう締めくくる。「ベルギー文学にはとんと明るくないので、私はユゴー・クラウスが現在、ベルギー文壇でどういう地位を占めているのか一向に知らない。もし存命ならば、おそらくは中堅作家として活躍していることであろうと想像するよりほかはない。」<sup>29</sup>1987年といえば、クラウスの主要長篇『ベルギーの嘆き』（1983年）の仏語訳（1987年）も出て、ベルギーでは大反響を呼んでいた時期である。澁澤の関心がそこまで、以後日本への紹介はほぼ途絶えてしまったのである。

時代を先取り、実験的な試みを諸芸術ジャンルで実践すること。小説ジャンルでクラウスが感

<sup>27</sup> Cf. 出口裕弘「解題『かも猟』ユゴー・クラウス『澁澤龍彦翻訳全集3』河出書房新社、1997年、pp.439-441.

<sup>28</sup> 澁澤龍彦「あとがき」、ユゴー・クラウス『かも猟』王国社、1987年、pp.189-190.

<sup>29</sup> 同書、p.190.

化されこの処女作で試みたと思われるのはフォークナーのスタイルである。ここでもまた、フランスを介してという時代の状況が見出せるのではないか。「ナチス占領下のパリ。敵国アメリカの小説を印刷・刊行することはいっさい禁じられたものの、アメリカ小説は「闇市」においてひそかに、盛んにやり取りされていた。その重要な舞台となったのはカフェ・ド・フロールであり、貧しい学生たちはセヌ河岸の古本屋でアメリカ小説を掘り出してきてはそこで転売し利ざやを稼いでいたという。スノッブ趣味という側面もあったとはいえ、フォークナーやヘミングウェイの作品を読むことは、何よりもレジスタンスの象徴であったのだ。」<sup>30</sup>また1946年、フランス戦後の知識人を代表し若者の圧倒的的支持を受けていたJ.-P.サルトルは講演でこう述べている。「かつてアメリカ小説を読むことは、抑圧された自由への思いを燃え立たせることであり、反ファシズムという明確な姿勢の表明であった。それゆえフォークナーやヘミングウェイやドス・パソスは、戦後フランスのアイデンティティに直結する意義を担う名前となった訳である。」<sup>31</sup>

しかしそれはまた、単なるスノビズム、新しさや自由への憧憬であるだけでなく、「野蛮な活力」、未開への憧憬の表れでもあったという点に我々も注目しておきたい。「(……)文化の洗練の極みをいくフランスに対し野蛮なアメリカという前提が揺るぎなくあり、その図式の上に立って、野蛮なる活力を注入することでおのれの洗練を鍛え直したいと彼ら[サルトルやフランスの進歩的知識人]は願ったのだ。本国ではむしろ冷遇されている「野蛮」を、「フランス人にとってのアメリカ文学」として奪取しようとする姿勢には、意識せざる「植民地主義」の匂いがあるといっは誇張に過ぎるだろうが、しかしそこに一種エキゾティシズムに類する未開への憧憬を見て取ることは許されるだろう。」([ ]は筆者による補足)<sup>32</sup>

さらに時代を遡り、そのフォークナーがなぜ20世紀後半のフランスにおいて前衛として受容されたのかを確認しておきたい。以下はその手がかりを与えてくれるフォークナーの代表作『響きと怒り』の解説からの引用である。「とりわけ第1章と第2章の語り手や語り口を生み出したフォークナーの言語の冒険について簡単に述べれば、こうした冒険は、ジェイムズ・ジョイス(1882-1941)などが先鞭をつけた、いわゆる1920年代のモダニズムの言語実験の流れを汲む。フォークナーはジョイスから深い影響を受けて、主観的な言語表現、意識の刻々の流動、無意識の突然の表出、そうした現代人の心理と表現をめぐる主題を大胆に追求しようとした。そうした主題が、読者をこぼみながら古代の壺のような孤独な芸術を求めていった心境と符合するものであることは、第1章と第2章の途方もない「読みにくさ」からも明らかだろう。ただし、結果としてフォークナーは、ジョイスの流れを汲んだだけではすまなかった。なにしろ、言葉を知らないはずの人物が語り手になったとすれば、そこでなにが起こるのか、といった問題に精魂をかたむけた作家はフォークナー以外にはいないのだから、その実験精神の集中力は並外れていた<sup>33</sup>。」

それでは『かも猟』<sup>34</sup>のテキストを紹介もかねて具体的に見ておくことにしよう。フォークナーの影響がまず明らかに見て取れるのは、複数の登場人物の視点や意識を通して、出来事が重層的に語られることである。意識の中心にいる各登場人物の名前が各章のタイトルにもなっている。例えば、メッツシルス家において、おそらく前主人の死に関わり、今は女主人(母/フランス語ではLa Mère、澁澤訳では「おふくろ」とのみ呼ばれ、固有名はない)の愛人として住みついているペートルの視点から、物語は始まる。

<sup>30</sup> 野崎敏「フランス語作家」としてのフォークナー『フランス小説の扉』白水社、2010年、p.184.

<sup>31</sup> Cf. 同書、p.186.

<sup>32</sup> 同書、p.188.

<sup>33</sup> フォークナー(平石貴樹/新納卓也訳)「解説『響きと怒り』(上)、岩波文庫、岩波書店、2007年、p.325.

<sup>34</sup> テキストからの引用は、澁澤龍彦訳を使用させていただき、本文中に仏語版(Grasset, 2003)/邦訳(河出書房新社、1997)のページを示す。



ふとっちょのスメルデルスがやってくるにちがいない。暗がりの道におれがじっと眼を凝らしはじめてから、少なくとも半時間は経った。腕時計の時間を見たら、眼が痛くなった。冷たい空気に当たると涙が出てくるのだ。たしかに、あの唐変木を待ちながら、ここにこうして二人して、地べたの上、濡れた草の中に腹這いになってから、尤に半時間以上は経っている。

やつがこんな風に待たせたためしはなかった。夏の間中、やつはまるで発情した犬のように、農園のまわりをほっつき歩いたものだ。そして夜になると、アナがやつに逢いに来た。ここでは誰も、おふくろも、ヤニーも、ジュルも、そのことを知らなかった。一昨日も、おれは積み重ねた乾草のやまの陰に、彼等ふたりのすがたを見たものだ。彼等ふたりが一緒に何をしていたって、そんなことはおれの知ったことじゃない。アナはおれの娘じゃないからな。しかし、あのふとっちょのスメルデルスには、あんな風におれの猟場の邪魔をしに来る権利はないはずだよ。ところで、あの唐変木、いったいどこにいるんだろうな？ (p.11/9頁)

ポリフォニー（多声）、多視点の錯綜からテキストは織り成され、前主人の死や、娘アナとその弟のヤニーの特別な関係、ペートルの立場、また村に駐屯するアメリカ兵の存在や時代が徐々に明らかになっていく。フォークナーの影響がさらに強く感じられるのは、『響きと怒り』のベンジーにも似て、知的障壁を持ち論理的思考ができずまともな言葉の話しえない（ヤニーは簡単な会話はできるが）登場人物にも、意識の焦点化や内的独白が割り当てられることである。まずペートルによってヤニーはこう描かれる。

おれのうしろ、低い灌木の繁みがやや疎らになった場所で、ヤニーが身動きした。ヤニーもきっと、この当てどのない待機にいいかげんうんざりしているんだろう。雨に濡れてよく滑る地面の上を、おれは這った。銃をしっかりと抱き締めて。プル・オーバーを透して鋼鉄の銃身を身近に感じると、何か心の落ち着くような思いがするから妙だ。

おれは小声で、  
「ヤニー」と呼んだ。

灌木の茂みはそよとも動かず、地面にながく伸びたその影は、もとのままである。おれは舌打ちした。散々待ちぼうけを食わされた挙句に、今度はヤニーを探すのかい！ その上まぜいことに、夜がだんだん明るくなって来やがった。これで月でもものぼったら、どんな馬鹿でも、子供でさえ、おれたちのすがたを見つけ出すのに苦労はすまい。老いぼれのバール、やつだって、おれのどてっ腹に騎銃の散弾をぶち込むのに躊躇はすまい。

「ヤニー！」

あのとんちきめ、またおれに悪ふざけをしやがるな。やつこさん、退屈したと見えて、黙ってどこかへお出かけになっちゃったらしいわい。やつのやりそうなこった。

おれは半ば身を起した。黒々とした森の影からは、最前列の樹々の幹しか見分けられない。森の上方には、山毛櫨[ぶな]の樹の梢がこんもり扇のように広がっている。遠くでかすかな物音がする。鳥か、鶉か、いま飛び立った。遠くで牝牛の声。(p.12/10頁)

そのヤニーの意識と眼をとおして書かれた部分が次の例である。

(.....)その胸が僕の髪の毛を圧した。僕はそっと頭を動かした。

「まだ痛い、アナ？ 痛いのは、ここ？」

「いいえ、もう直ったわ」と彼女は言った。「けど、もうしばらく、そうやっていてちょうだ

い」

僕の顔のすぐ近く、縞模様の薔薇色の服の上を、一匹の小さな蟻が、左へ行ったり右へ行ったり、まだ左へ行ったりしている。でも、白い縞の上を決して踏み出さないから妙だ。僕がふっと息を吹きかけてやったら、蟻は飛んで行ってしまった。僕はアナが大好きだけれど、ペートルに忠告されたので、まだそのことを彼女には言ってはいない。

「ねえ、アナ」

「なあに、坊や？」

「僕、世界中の誰よりも、あんたが好きさ」

「あたしも世界中の誰より、あんたが好きよ、ヤニー」

彼女の熱い軀に触れて、僕の頬はかっかと燃えていた。突然、自転車工場のサイレンが村まで聞えて来た。一時頃になるんだろう。もういかなきゃ。

「汽車に乗り遅れるよ」と僕。

僕たちは立ちあがった。(p.28 / 29 頁)

ベンジー／ヤニーの意識を透してテキストは言語化され、抽象的思考でさえ、言葉への置き換えは不可能であるという事実のままに、視覚的に呈示されている。ベンジーにとっては例えばゴルフボールの動き、ヤニーにとっては「小さな蟻」の動きなどだ。視覚的描写が多く、言葉自体の美しさやリズムにも注意が払われどちらも詩的なテキストとなる。エクリチュールと絵画的なものとの融合、「物質的エクリチュール」への意識も感じられよう。

声や視点の複数性、ある意味では空間的複数性が特徴であるとすれば、また時間についても複数のだと言えるのではないか。物語の進展に沿ったいわば中心的な時間の流れからの逸脱が頻繁に起こっているのである。しかも異なる時間への移行はテキスト上で何の印もなく行われ、二つの時間の境界は消え去り融合しているかのようなのである。邦訳では読者への便宜であろうか、「……」という印で時間的移行がわかるようにしてあるが、少なくともフランス語版では何もなく、動詞の時制の変化から読者がそれと気づき解読するしかない。このような箇所は頻出するが、一例を示しておこう。「ペートル」の章からである。

おれたちはそれから乾草の堆積を飛び降りて、メッツシルスと小僧のそばへ行って見た。二人は腕を貸し合って寝ころびながら、歌を歌っていた。ビールも杜松子酒もすっかり飲み乾かされていた。メッツシルスは欠けた歯を出して笑いながら、

「今頃来やあがって。飲みたきや農園の納屋へ行きな！」と言った。……

「仔牛は流産してしまうし、親牛は死んでしまうし！ ムールマンのやつらはいったいどうして歳を越すだろうかな？」とおれが言った。

「他人のうちの心配よりも、あたしたちはどうして歳を越したらいいのか、考えて見てちょうだいよ。とくに、あのお嬢さんにはどうしたらいいのか！」(p.21/ 20-21 頁)

邦文では記号を境に、ペートルによる過去の回想から、「現在」目の前にいる女主人との会話に横滑りするのである<sup>35</sup>。もう一例は姉のアナの章からである。同様に、原文には「……」はなく、

<sup>35</sup> 同箇所のフランス語は次のようになっている。\*のところで時間が切り替わる。

Nous avions sauté du tas et étions arrivés près de lui et du petit Gert; ils chantaient, couchés dans les bras l'un de l'autre. Il ne restait ni bière, ni genièvre, et Metsiers riait de ses dents cassées.

—Allez donc à la ferme si vous voulez boire! Riait-il.\*

—Un veau mort-né, une vache morte! Comment les Moermans finiront-ils l'année maintenant? Dis-je.

—Tu ferais mieux de demander comment nous la finirons, et surtout comment Mademoiselle finira l'année!

アメリカ兵の足音や「今晚は」という声が耳に飛び込んでくるたびに、浸っていた過去の思い出からふと現実に戻されるさまが描かれる。

ペートルも弱いひとなのだわ。粘土のように、どうにでもなるひとなのだ。弱点ばかりであのひとを判断しては、可哀そうだわ。

思い出せるだけ記憶を遠くさかのぼってみても、やっぱり農園で働いているペートルのすがたしかないのだった。十年一日とはこのことだわ！ 父もまだ生きていた。あたしはまだほんの子供だった。そう、あの頃、あたしは房々した金髪を背中でお下げにしていた。[…中略…][ペートルは]彼女の体の上に身をこごめていた。急に体を起こして、あたしの方を向いた。「畜生」と言った……

橋の上に足音がする。男だ。アメリカ兵だ。二箇月前にやって来て、川岸に舎営している兵隊たちの一人だろう。厚いレインコートを着て、背の高い、大きな身体。足が速い。ポンプの響きのような靴音を立てる。

「今晚は」と男が言った。あたしは黙ってうなずいた。男はあたしを通り越し、振り返った。橋を渡り切った様子はない。すると、男はまた引返して来た。

アメリカ人ときたら、手をつけられねえ、とジュールがあたしに言ったことがある。女とみたら、野獣のように飛びかかっていくやつらじゃからのう。……

「今晚は」と男がまた言った。あたしのそばに来て立ちどまり、欄干に手を置いた。(pp.43-44 / 46-47 頁)

メッツシルス家の各々がいわば集団的に物語の主人公ともなり語られる対象ともなるこのテキストにあって、しかし登場人物のすべてと直接つながりを持ち、「家」「場所」の中心にいるのが母であり、その名前はなくただ「母（おふくろ） La Mère」と、しかもフランス語では大文字で呼ばれているのは、意味のあることではないだろうか。つまり「母」とは抽象化された形なき中心となっているのではないか。最終部のアメリカ兵の発砲という衝撃的な場面で、ペートルが何度も「La Mère!」と叫ぶのは現実的には異様だが、テキストとして読者に向けられたものと考えれば、一つの象徴的な記号となるのである。

(……) だが、おれの視線が集注したのは、このアメリカ人の上にはなかった。彼のそばの、道ばたに、おれは倒れている者を認めた。

それは決して発作のようなものではないはずだった。十七にもなれば、そういう発作も起こらなくなると、これは医者も証明したところである。彼はまるで十字架にかけられたかのように、両腕両脚を拡げて、そこ、葦の茂みの中に倒れていた。頭をうしろにのけぞらせて。

おれは四つん這いのままで近づいた。泥水がおれの身体を浸した。ああ、神よ！ おふくろよ！ 彼の顔面は完全にぐちゃぐちゃになっていた。血と、露出した肉しか見えなかった。鼻はなく、顎もまた消えていた。この距離では当然だ！

「ヤニー」とおれは声をかけた。

彼は石のように黙したまま、動かない眼を天の方向に据えていた。髪の毛の中にも、首筋にも、胸の上にも、血と泥がいっぱいである。

おれは銃を握り締めて、半ば身を起した。おふくろよ！ おふくろよ！ そのとき、四角張った石のかけらが飛んで来て、おれの耳を打ちひしんだ。おれはあっと叫んで、泥の中に倒れた。倒れたとき、おれの頭は何か奇妙に柔らかいもの、ピロードのように柔らかいものに当たったような気がした。

「Come on. Hurry up! (はやく来い!)」と言っている声を、おれは倒れてなお聞いていた。  
(pp.130-131 / 140 頁)

名前を持たぬ「母」という存在は普遍性を帯び、場所・土地そのものの象徴にもなる。実は他の登場人物たちについてもその個別性はさほど重要ではなく、ある種の記号にすぎないのではないかと、ということも指摘しておきたい。オランダ語原文から仏訳された際に、人物名についてはかなり恣意的な変更があったのである。例えばペートル Peter は原書ではモン Mon であり、ヤニー Yannie はベニー Bennie だったようなのだ。タイトルも元々は『かも猟』だったのをクラウス本人が『メッツシルス家』として発表、しかし仏語訳では改めて『かも猟』となる。仏語タイトルでは「事件」の中心テーマを匂わせるものだが、オランダ語テキストでは複数の登場人物たちを集団として差し出していると解釈すれば、後者はテキストそのものの性質や形式を示唆するタイトルではないか。空間・時間の複数化、脱中心化、そして絶対的中心を定めない周縁からの思考がこのテキストには織り込まれている。その中には複数の声があり、フランデレンという土地に根ざしたある一家を襲った悲劇を通して、その遙か奥から、普遍的な戦争の不条理や愛の残酷さといった明確には説明しきれないものを告発しているのではないだろうか。

クラウスは、オランダ語圏フランデレンというかなり限定された特殊な土地や民族の記憶に意識を向けながら、芸術活動において、当時の先端をいく前衛的、実験的な思想や方法を実践した。そしてフランス語圏にもヨーロッパにも受け入れられていくのである。多ジャンルにまたがる生涯を通しての芸術活動において、一方でフランデレン・ナショナリズムを体現する作家のように、また一面では民族の伝統や規範への反抗精神や自由さを持ち続けた。それは本稿で見てきたように、その活動の出発点においてすでに言語や国境を超えて、世界的な視野と普遍的な価値観をもつ素質ができていたからではないだろうか。本稿の冒頭で紹介した『パリタア』の映画化をもういちど取り上げておこう。実はシナリオは原作小説を大きく逸脱して、例えば全体の枠組みとなる設定を変え、19世紀末フランデレンの急速な産業化・都市化も批判的に描くことで、単なるフランデレンの自然と素朴な人々の讃歌にはとどまらない、現代人への鋭い問題提起を行う「別の」作品になっている。また例えば、シャルル・ド・コストルの『ウーレンシュピーゲル伝説』はフランス語小説からオランダ語戯曲になるにあたって、前者の言語的・民族的矛盾（16世紀のオランダ語圏フランデレン庶民の生活と独立運動の歴史が題材である）の解消とともに手放しのナショナリズム称揚の舞台芸術となり得た（初演はオランダのライデン大学）。しかしクラウスは同時にそのパロディ版とも言える独自の戯曲を並行して書いていた。それはのちに『歯には歯を』として発表されるが、舞台は現代フランデレンに移され、英雄ウーレンシュピーゲルや家族、仲間たちが徹底的に揶揄され、今日の北部フランデレン独立の動きを見透かすような、（ただし核兵器を用いた）独立帝国建設の背景とともに、辛辣に描き出されたものである。

ヒューホ・クラウスの多様な仕方での言語横断、ジャンル間横断の問題や、民族意識と同時にそれを越えたグローバルな視点からの批判精神などに関して、戯曲や小説作品を通してさらに追求していくことを今後の課題としたい。

\*本稿は、2012年12月22日のIReC研究セミナー「ベルギーにおける民族共存の諸相」での発表をもとに、加筆修正したものである。