



ローデンバック『死都ブリュージュ』における民族性の問題

岩本, 和子

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学国際文化学部紀要, 17:1*-32*

(Issue Date)

2002-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81001244>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81001244>



ローデンバック『死都ブリュージュ』における民族性の問題

岩 本 和 子

ローデンバックの『死都ブリュージュ』は、世紀末象徴主義芸術の小説ジャンルにおける稀な成功作とも位置づけられる。しかし北国フランドル地方の古都の陰鬱なイメージを余りにもステレオタイプ化し単純な「異国趣味」に堕してしまった一面も持っている。筋だても一見、三面記事的なありふれたものである。主人公は死んだ妻の面影を追い求め、妻と瓜二つの女優に恋し、やがて幻滅と嫉妬に責めさいなまれてこの女優を絞め殺すというものである。しかるに、なぜこの陳腐な物語がフランスの読者に受け入れられたのか。また対照的に、同国のベルギー人には読まれなかったのか。ここには作家の民族的アイデンティティの問題と、テキストの送り手の問題が関係していると思われる。19世紀を通じてフランス語によるベルギー文学が自らの独自性の確立を目指して闘い続けてきた、到達点の一つの形をこのテキストに見ることもできるのではないか。

象徴主義文学の枠内で様々に論じられてきた『死都ブリュージュ』について、本稿ではとくに民族性の問題に視点をおいて改めて検討したいと思う。

I パリの読者へ

1898年12月25日、フランス象徴派詩人の巨匠マラルメのあとを追うように、ローデンバックはパリの地で早すぎる死を迎えた。「火曜会」を通じてのフランス人文学者たち、とりわけマラルメとは親密な交流があったことはよく知られており、それはローデンバックにとって重要な意義を持つものであった。そこでまず作家とフランスとの拘わりを確認することから始めたい。

ベルギーのガン（ゲント）大学で法学博士号取得後、23才のローデンバックは法律事務研修のため1878年から1年ほどパリに滞在する。しかし法廷よ

りも劇場に足しげく通い、詩作品の雑誌寄稿や作家達との交流に情熱を傾け、むしろ文学サークルで名声を得ていく。その後ベルギーの詩人達－ヴァン・レルベルク、エルスカン、ヴェルハーレン、モッケルら－が続々と活動の場を求めてパリへ上ることを考えれば、ローデンバックはその流れの先鞭をつけたとも言えよう。ただしパリの空気は彼の肌には合わず、一旦帰国してガンの法律事務所に入る。そして、『若きベルギー』誌の創刊号からの寄稿者となる。1885年にブリュッセルのエドモン・ピカールの招きを受けてその法律事務所で働くことになる。ピカールは当時、ベルギー法曹界の権力者であると同時に、『若きベルギー』誌と対抗しつつ共に「ベルギー文芸ルネサンス」を担っていた『現代芸術』誌の主幹でもあった。ローデンバックは後者の雑誌にも協力することになる。⁽¹⁾

1888年、ローデンバックはパリに戻り、生涯この地に住みつく。ガンでもブリュッセルでも結局精神的安住を見出せなかったためと言われる。⁽²⁾ しかしパリでのその後の執筆活動においてはもっぱら故郷ベルギー、とりわけ北方フランドル地方への郷愁をテーマとした詩や小説を書き続けることになる。その心情は作家自身の次の言葉で説明されるだろうか。「芸術活動のための強烈な力を有するフランスの首都」こそが、作家達にその「小さな故郷を書かせるのだ。」首都は「後退を促しノスタルジーを創出するのだ」と。さらに彼は言う。「もはや所有していないものをこそ、人は愛するものだ」と。⁽³⁾ P. ベルトランによれば、ローデンバックにとってフランドルという「小さな故郷」は、パリにいて語り理想化することでこそその偉大さが見えてくるのであって、そのような力の源はブリュージュにもガンにも、ブリュッセルにさえなかったという。彼のパリでの成功は「フランス文学」という巨大な力にまず依存し、その枠内で、異国への郷愁という独自性を最大限発揮することにあっただ。⁽⁴⁾

『死都ブルーージュ』*Bruges-la-Morte*（以下『死都』と省略する）は1892年2月4日から14日まで10回の連載で『フィガロ』紙に初発表された。4ヶ月後には、序文と2つの章、最終部を加筆して、単行本として出版される。

反響は初めは少なかったものの、数年後にフランスで次第に購読者が増えていったという。⁽⁵⁾ ローデンバックが自著の読者をベルギー人ではなくフランス人に想定していたことは、まず出版方法から明らかであろう。1877年から1889年までは彼の作品はパリとブリュッセルの両方で出版されていたのだが、移住後の1889年以降はすべての作品についてパリの出版社のみとつき合うことになり、言ってみれば故国への配慮が見られなくなるのだ。⁽⁶⁾ そして実際に作品はフランスの読者にこそ迎えられたのであった。それに対してベルギー、とりわけブリュージュの住人たちはこの「死都」を偽りのイメージとして、むしろ激しく非難することになったのである。

とりわけ『フィガロ』紙との関係は注目に値する。実はすでに『死都』出版4年前の1888年6月と9月に、彼は同紙の「世界一周」というコラムに、フランドル、オランダ、ブルターニュ諸都市についての「詩的」ルポルタージュを依頼され執筆しているのである。扱ったのはブリュージュ、ゲント、ワルヘレン島、サン＝マロであった。⁽⁷⁾ 従ってブリュージュを舞台とした物語は同紙にとって、そしておそらくはローデンバックにとっても、このルポルタージュの延長としての性格を持っていたのではないかと考えられる。つまり、フランス人のための、見知らぬ土地の紹介である。

それに応えるように、フランス人読者の評価も主に北方の異国情緒という面に向けられていた。例えばA.ステューヴェンスStevensは「連載第1回から私は自分がブルージュにいる気がした。あの、北のヴェニスに」と、また南仏に住むA.ドーデは「たとえあなたの北国が私の南国からどれほど離れていようと」と形容する。⁽⁸⁾ マラルメも、ローデンバック宛の手紙の中で、この作品におけるフランドル都市の魅力を賞賛するのである。「この都市の沈黙と死にゆく影の透明さは別として、あなたは間違いなくその数々の魅力を喚起させてくれます。」⁽⁹⁾ ただし同じ手紙の中でマラルメは、詩人の立場から『死都』における詩的な要素も高く評価している。つまり「詩を小説に、小説を詩に至らせる現代的な企て」を実現した⁽¹⁰⁾ 希有な作家として、言葉そのものの独自性をも指摘したのであった。いずれにしてもパリの人々の印象は、

次のように要約できるであろう。「北国の異国情緒と、今日流行のデカダンスの雰囲気との混合、すなわち北の都市の憂鬱、フランドルのベギン会修道会の神秘主義、中世建築の暗さ、死んでいることで美しい都市、生の拒否、などである。」¹⁰⁾

それではローデンバックは、どのようにして「フランドル」という印をテキスト化しているのだろうか。またなぜその試みにこだわったのであろうか。我々は次章以降、テキストの構造や諸要素を分析しつつこの問題を考察していきたいと思う。

II テキストの時間構成について

『死都』の物語の時間に関してまず気づくのは、ブリュージュの年中行事によって季節が示唆されていることである。物語は11月のある日暮れ時に始まるのだが、その翌日が「マリアさまのご奉獻の日」と設定されている。また結末はブリュージュの伝統的な祭りであるキリストの「聖血行列」の日であることから、翌年5月のこととわかる。ただ、初めと終わりはこのように確定できるのだが、その間6ヶ月の時間的推移の指標はきわめて少なく、曖昧である。時間に関する記述は以下のようなものに限られるのだ。妻に似た女性を見かけた衝撃の日以来、主人公ユーグがその女性にやっと再会したのは「一週間後の月曜日」である。以来、彼女すなわち女優ジャーンがフランスのリールからやってきてブリュージュで行なう週2度の公演の度に逢瀬を重ねる。やがてユーグは彼女のために街外れに家を買うことで、「出会った日からすでに数カ月して」「うその人生」を始める。やがて女中のバルブが主人の不倫のうわさを知るのは「三月のある日曜日の復活祭」の日のことである。

こうしてみると、時間的指標はもっぱら3つの大きな行事、しかもブリュージュ独特の宗教的行事のみに限られていることがわかる。そして現実中存在する一つの都市を舞台とした季節の移り行きに物語の進行を合わせ、一見写実主義小説ふうの衣をまといつつ、実は正確な日付も、時代や年の特定さえ

なされていないのである。おそらく読者はこの物語の時代設定を作家の生きた19世紀末と考えることができるだろうが、実はその根拠はないのである。明示されるのはただ、カトリックの祭祀による秋から春への時間進行のみである。「このテキストのブリュージュは時間の外をただよっているように見える」と指摘する者もいる。¹⁰ 少なくとも中世以来毎年繰り返されてきたはずの宗教行事の指標は、線的な歴史的時間を無化するものではないだろうか。それはまた時間の永遠性を表す象徴ともなり得るのである。

季節と時刻の設定にも注目しておこう。物語は11月に始まり5月上旬に終わるのであるから季節の中心は冬である。生き物や世界は「死」に向かう時である。この時ユークはといえば偽りの生を「生きている」。逆に復活祭を過ぎて「聖血行列」により「キリスト」が人々の面前に現れた時、ユークにとっての世界は終わる。要するにユークは「死」を生きているのだ。また、一日の中の時刻についても特徴がある。冒頭は11月の暮れ方に始まり、ユークの散歩は常に夕暮れ時である。またジャンヌとの逢瀬も夜に限られる。灰色の街を薄暗がりか闇が支配する。時刻の観点から見ても、テキスト全体が「闇」すなわち「死」を呈示していると言えるのだ。

薄暗がりや闇の支配は、メーテルランクの『ペレアスとメリザンド』においても重要な要素であった。ただし、メリザンドの出現から死までは、春から夏、秋へと、季節は生命の誕生と活動をなぞるようなものであった。そして、物語世界は一種の「異界」「夢の世界」の出現ではあったが、その中でドラマは上昇してから下降する半円を描いていた。¹¹ それに対して『死都』におけるドラマはひたすら「負」の方向へと引きずられ、世界の徹底的な否定、「無」化が目指されていると言えないだろうか。

Ⅲ 空間構成と事物主義

『死都』のテキストにおいて一種の時間の抽象化が起っているとすれば、空間描写に関しても同様の現象があるように思われる。従来の評者たちは、ブリュージュの街、教会の内部、ユークの邸内などがきわめて写實的に微細

に、いわばフランドル派絵画のように描き出されていることを指摘し、フェルメールやファン・アイクの精緻な事物描写にこのテキストを例えることによってその「フランドル」性を説明してみせた。我々もそれは否定しない。ブリュージュは白・黒・灰の微妙なニュアンスによってまさに絵画的に描写されているからである。

(…)町のどの通りでも、家々の正面が無限の細かい色合いの変化に富んでいる。薄い緑色のペンキを塗った家、目地の白い色褪せた煉瓦の家があるかと思えば、すぐ横には、渋い木炭画、腐蝕銅版画の色の黒い家々が並ぶ。隣の家の色調がいくらか明かったのを、この黒色がつぐない補っているようだ。そして、ともかくこの全体から、灰色が発散し、漂い、岸壁みたいに並んだ石の壁沿いに広がって行くのである。³⁰

ユグの家室内は、妻の形見の品々に埋め尽くされ、それらの事物の一つ一つに目配りがなされている。

亡き人の指の跡が、そのまま消されずに、家具のいたる所に残っているように見えた。ソファにも、長椅子にも、肘掛け椅子にも、亡き人が一度は座ったことがあるからには、その体がそのまま残っているふうだった。カーテンの襞も、亡き人がつけたままに、かわらぬ姿をとどめていた。そして、鏡の中の化粧用スポンジ、ハンカチなどは、その奥に故人の面影が深く眠っているのだから、そのつややかな表面に触れるにもどれほどにか慎重にやらしてもらわねばならぬかと思われるのだった。けれど、ユグがとりわけ大事にし、どんなことがあろうと壊してはならぬと思っていたのは、亡き人のポートレートだった。いろんな年齢の時のポートレートが、暖炉の上、円卓の上、壁の上など、そこいら中一面に置いてあった。それから、何にもまして、－ もし万一のことがあったら、魂も粉々に砕かれてしまうと思えるほどに、－ そっくりそのまま、

大切に守ってきた髪の毛があった。これだけは、筆筒の引き出しにも暗い小箱の中にもしまい込みたくなかった。(p17)

次の例は、聖血行列の祭りの早朝に女中のバルブが用意する聖器の数々の列挙である。

銀の燭台を戸棚から出してきた。金メッキをした銀製の小さな花瓶、香を焚く焔炉なども出した。ひとつずつの品を布でこすって磨き上げ、金属面が鏡みたいにぴかぴかになるまでにした。また、上質のテーブルクロスも取り出してきて、いくつかの小テーブルにかぶせ、ひとつひとつの窓の前にそれを置いた。一種の仮祭壇というしつらえだった。十字架像、聖母マリアの小さな像などを中心にして、何本かの蠟燭を立て、マリアさまの月5月にふさわしい、かわいい祭壇が出来上がった…
(pp241-242)

さらに主人公は、いやむしろ「語り手」はフランドル派の絵画やその他のフランドル芸術に直接言及し、時には絵画作品そのものを言葉で描写することもある。ユーグの日々の散歩は、あたかもブリュージュの街のあちこちに保存されているフランドル芸術の精髓へと読者を導くことを目的としているかのようにさえ思われてくる。例えば、ノートルダム教会の側面礼拝堂奥にあるシャルル豪胆王とマリー・ド・ブルゴーニュの墓 (p73)、サン・ソヴール教会内の「ステンドグラスの花園」と「老いを知らぬ見事な絵画ープルピュス、ファン・オルライ、エラスムス・クエリヌス、クライエール、永遠に萎れぬチューリップの花環に飾られたセヒェルスなどの絵画」、「三つ折り絵屏風や祭壇の装飾衝立」(p202)、エルサレム礼拝堂の一番奥の「墓の中のキリスト像」(p205)、そしてとりわけユーグが好んだのは「サンジャン病院」の中の「神のごときメモリンクの無垢な傑作群」であった。(p205) 病院内をさらに進むと「とうとうユーグは芸術の聖域にたどり着いた。そこ

には比類のない何枚かの絵があり、聖女ウルスラの名高い聖遺物匣が光を放っている」(p206)。

女中のバルブは復活祭の日に珍しく外出を許され、ベギーヌ会修道院へと向かう。その時、彼女が通る中庭の草原は「ヤン・ファン・アイクの牧場」さながらの「過越の小羊と見まがう羊が一匹、草を食んでいる」風景として描出されるのである。(p158)

ところで、こういった一見写実的な「事物」の描写も、微視的な視点から少し離れてみると、むしろどれもが非現実的なものであることに我々は気づくことになるであろう。まず、ブリュージュの街についてだが、実はユーグはその風景を運河の水面上に見ているのである。悲しみにうつむきながら歩き回る時、ユーグの傍らには常に静止し淀んだ運河が寄添っているのである。冒頭の描写もすでにそれを象徴するものとなっている。「[ユーグの] 部屋の窓は、ロゼール河岸通りに面していた。この河岸通り沿いに家があって、水に影を映していた。」(52)

部屋の中の小物についても、これらはすべて妻の思い出に結びついたもので、「死者」の、すなわち「不在」の象徴としての事物なのである。また、絵画作品の描写については、まさしく描かれた人物や事物自体が「今・ここ」への「不在」を象徴することになるのではないか。しかもユーグが好む絵、つまり語り手があえて言及する絵は主に中世フランドルの宗教画である。ブリュージュはここで「中世」というユーグの生きている時間とはおそらく別の、架空の時間をテキスト上に現前させることになるのだ。それは素朴で純粹な時代であり、敬虔で人々は死の概念に強く支配されていた時代である。そしてユーグもまた中世人たちのように罪による地獄の業火を恐れ、神秘を信じているのである。

ベギン会修道院自体、テキストの記述とは異なって実はローデンバックの時代にはすでに完全に廃れており、修道女はわずかしかなかったという。現在では、ここの建物に住み、かつてのベギン会修道女と同じ衣と規律を採用している女性たちは、別の宗派に属するのだという。⁹⁹ つまり『死

都』に描かれた修道女たちは、19世紀末のブリュージュにはすでに存在していなかったはずなのである。

こうして、ローデンバックの「ブリュージュ」は細部にこだわり写実的であればあるほど、逆にユークの物語の舞台と思われる19世紀末の「現実の」街からは遠ざかり、非現実的な別の世界を創出することになると言えないだろうか。それは魂の状態に呼応する一つの神話的世界であり、またすべてを無化する「死」の世界にも通ずるものだ。我々はそれをファン・アイクの作品の一つ『アルノルフィーニ夫妻の肖像』に書き込まれた鏡の中の風景に例えることもできるだろう。この絵は夫妻が結婚の誓いの儀式を行なう室内の様子を精緻に描き出したものである。この室内の壁に掛かった凸面鏡が、ずっと手前にあるはずの入口に立つ訪問者をも含めた部屋全体を、改めて忠実に映し直しているというものである。この絵においても事物は精緻に書き込まれるほど、創造による非現実的世界を暗示し、そして鏡の中の別世界へと見る者を誘うことになるのである。

ローデンバックが選んだ都市ブリュージュは彼の「心象風景」に他ならなかったのだ。それは何よりも幼年時代に祖父のもとへ遊びに行った思い出の地にすぎず、それゆえ当時の活力ある港町の雰囲気は抹消されているのである。従ってテキストの描写の出発点は作家の、そして主人公の内的風景であり、それが外在化したときに「どこか手ごたえすら感じさせる奇妙な現実感をそなえはじめる」¹⁰⁰ ことになるのである。

IV 沈黙の美学

『死都』における時間と空間の「不在」と「永遠性」、それに起因する「死」の概念の支配を見てきた。次に、同じように「死」と結びつく要素として「沈黙」のテーマに目を向けることにしよう。このテーマはメーテルランクの『ペレアスとメリザンド』でも支配的なものであった。ローデンバックはそれをどのようにしてテキスト化しているであろうか。

ローデンバックは7歳ほど後輩にあたるメーテルランクとはきわめて似通っ

た経歴を持つ。共に、ガンの有名校サント・バルブ男子高校、ガン大学法学部、パリでの弁護士修業と文学修業を経て、故郷でのしばらくの活動ののち、フランスへの永住を果たす。このような共通の人生を辿りつつ、二人は同じ世紀末の象徴主義の潮流の中で、フランドル民族性を表現する新たな「言語」の探究に向かい、その手段の一つとして「沈黙」の美学を見出したのである。

メーテルランクは例えば『ペレアスとメリザンド』の中で、「沈黙」について「水が眠っているのが聞こえそうな」と表現した。バシュラルによればそれは「物質化された静寂」としての「水」の役割を明らかにしたものであり、このように我々が「沈黙」というものを理解するには「何か口をつぐむもの」を見る必要があるという。⁴⁷⁾ メーテルランクにおいては、登場人物たちは話し続ける。そしてコミュニケーションの奇妙なずれ、いわば切断面を「見せる」ことで「沈黙」を象徴させていたと言える。⁴⁸⁾

それでは『死都』における「沈黙」はどのように表象されているだろうか。まず『ペレアス』と異なるのは、主人公自身がきわめて寡黙で、家政婦以外は話し相手もなく、殆ど無言であることだろう。もちろん『ペレアス』という戯曲においては登場人物どうしの対話からテキストは織りなされるのであるから、たいてい誰かがしゃべっているというジャンル上の必要性はあるだろう。しかし『死都』においては登場人物の背後にいる「語り手」が饒舌に語ることになる。この「語り手」は、「沈黙の都市」のイメージを完璧にすることに専ら没頭しているように思われる。それはまず前述したような静止した風景や「事物」の精緻な描写によって行なわれるであろう。さらにここで注目したいのが、音の事物化である。つまり「語り手」は物語の中で響いた音を、ことごとく「視覚化」し一種の静止した事物として我々に呈示することで、テキストの静寂を保持しようとしているかのようなのである。

この種のイメージで最も頻出するのはブリュージュの中心に聳えるペフロワ（鐘楼）の鐘の音であろう。例えば次のように描かれる。

その日は特に、妻を亡くしたこの男にとって過去を思い起こすのがつら

かった。11月の灰色の空のせいだった。消え去った年月の灰を振りまくかのように、鐘が空中に音の粒々を振りまいていた空のせいだった。
(p54)

妻を亡くしたユークにとって、ここで鐘の音は悲しみの暗い大気の色、そして死者の灰のイメージとなって自らを包み込むものとなるのだ。灰色、そして黒といった単色は、ブリュージュの街の形容に一貫して用いられているものである。鐘の音はこの街の色にも呼応するのである。

毎日が夜で、万聖節の趣を呈しているブリュージュの街の通りの灰色は、なんとも侘しい。(…) 鐘の音までがそうだった。どちらかといえば、鐘の音は黒と思えそうだが、ふわりと脹れて空に溶けると、同じく灰色のざわめきとなり、運河の水の上を流れ、飛びはね、波打って行く。
(pp129-130)

また次のような描写もある。「死んだ街ブリュージュのために、ようやく生き残ったいちばん高い鐘楼から、またお告げの鐘が降り落ちてくる。深い悲しみを泣くかのように。」(p186) この直前に、日暮れ時に降り出した霧雨が激しい雨となり、ユークの悲しみを増す記述がある。鐘の音は、その雨のイメージとごく自然に呼応して「降り落ちてくる」ものとなったのは明らかである。また「香煙」のイメージにもなる。「日がな一日、鐘は目に見えぬ黒い香炉を振り動かして、音の香煙をあたり一面に振りまいた。」(p198) ジャーヌとの生活に初めて罪の意識を感じはじめた時には、鐘の音は次のようにユークに警告を発する鳥の姿となる。

それに、鐘の音までが、一緒になって襲いかかってきた。この頃、ユークは、毎晩のように、日ましにまさる苦悩、ジャーヌに対する恋の苦悩、亡き妻への哀惜、自分の罪や地獄落ちの確かさへの恐怖をかかえて、さ

まよい歩いていた……鐘の音の説得の調子は、初めのうち、親しみをこめ、さとして聞かせるふうなのだが、程なく、慈悲心をかなぐりすてて、叱責をぶちまけてくる、一塔の周囲を舞う鳥にも似て、いわばユークのまわりに、まざまざと姿を見せ、はっきりと生々しく、— こちらを押さえつけ、頭の中に侵入し、手込めにし、暴行を働き、惨めな人間の愛をむりやり奪い取り、罪を抜き去ろうと追ってくるのだった。(p214)

テキスト最終部のイメージは圧倒的である。まるでブルージュを覆う大気全体を、いや、この世のすべてを鐘の音が満たし埋め尽くしてしまうかのようである。その音は「鉄の花びら」となって我々の眼前に迫ってくる。

沈黙の中に、鐘の音が響いてきた。鐘という鐘が、いちどきに鳴り出して、聖血の行列がその礼拝堂に帰りついたのを告げていた。これで終わったのだ、美しい行列も……存在していたすべてのものも、歌うたっていたすべてのものも—生命に似たもの、暁の蘇りも。通りという通りは、ふたたびがらんと空しくなった。街もまた、ひとりぼっちの孤独な姿にかえろうとしていた。

そしてユークは、ただ切りもなく、つぶやいているばかりだった。「死んだ……死んでしまった……死んだ街ブリュージュ……」と、機械のように、気抜けした声で。それはまるで、倦みはてて、のろのろと後を引く、最後の鐘の音、衰え切った小さな老婆さながらに、鉄の花びらを、けだるげに一枚一枚、— 街にふりかけるためなのか、墓にふりかけるためなのか、— ばら撒くともみえる鐘の調べに合わせてのつぶやきとも思えるのだった。「死んだ……死んでしまった……死んだ街ブリュージュ……」と。(p273)

さらに、鐘の音以外の音も、同様の技法によってことごとく視覚化されている。その数例を挙げておこう。亡き妻の声、そして生き写しのジャーヌの

声は「低い金属的な声、ブロンズを含んだ銀の声」と形容され（p98）、聖血行列の歌声は「かぼそくて途切れがちなソプラノの歌の花環」となる（p259）。この行列の鈴の音は、ひとつになって「霰」となる（p261）。

さて、本来「音」とは時間的な現象である。従ってそれを視覚化した瞬間、時は止まることになる。つまり、音を「沈黙」させることは時を静止させることにもつながるのである。ローデンバックは「動く」ものをことごとく静止した別の事物に、とりわけ「色」のイメージに固定化し、静止画像のように描写していることにも注目したい。これを「沈黙」の美学を一層押し進める操作と看做することができるのではないか。

例えば運河に降り注ぐ雨は涙、針、捕われた小鳥といったイメージに次々と変えられている。

外は、相変わらず細かい雨が降りしきっていた。秋の終わりによく降る霧雨だった。まっすぐに、涙のように降り落ちて、水溜まりをつくり、空気にしみ入り、運河の水面に無数の針を突き立て、濡れた網にとらえられた小鳥が、網目にからまってもがくように、人の心をつかんで凍えさせる、そんな細かい雨……（p63）

ブリュージュの街を行き来する人々は灰色か黒の色彩イメージに還元されている。彼らは個々に生活し動いているはずであるにもかかわらず、次の例に見られるように生命を失い一つに融解し、都市の風景と一体化したイメージと化しているのである。

この「ブリュージュの街」灰色は、修道女たちの頭巾の白色と、司祭たちの法衣の黒色、この街をたえず行き来し、いたる所にしみ込んだと見える白色と黒色とが混ざってできたものとも思える。永遠に漠とした喪の期間がつづくようなこの灰色の、神秘的妖しさ。（p129）

ジャーヌとの出会いの場面も色の通過によってのみ表される。

動転のあまりに、心臓が止まりそうになった。死ぬかと思うほどだった。耳の所で、血管がずきずき鳴った。白いモスリン、花嫁のヴェール、初聖体拝領の少女たちの列がつづいて通り過ぎ、目が朦朧としていた。そのあと、すぐ近くに、黒いシルエットが浮かび出て、自分の横を歩いていった。(pp86-87)

おそらく実際には賑やかに聞こえたはずの少女たちの話し声も、テキスト上には全く痕跡を残していない。花嫁と少女たちの「白」の群れに続いた「黒」というコントラストによって、ユークの衝撃が見事に視覚化されていると言える。

家政婦バルブが出席したベギーヌ会修道院での復活祭のミサの様子についても、色彩が印象的である。

その人〔修道女〕たちは、聖職者席すなわち聖歌隊席のすぐそばに並んだ二列の、木彫りの椅子席に座を占めた。ずらりと頭巾が並んでいた。白いリンネル製の羽根が、動きもせずと並び、ステンドグラス越しに注ぐ太陽の光を受けて、赤や青に染まって見えた。(pp161-162)

すでに明らかであるが、イメージとしての色彩はきわめて単純化されたものである。ブリュージュの通りや建物、人々、ユークの悲しみにまつわるものはすべて黒か灰色、宗教的な清純さは白で、この三つの色がテキストの大部分を覆う支配的なものである。引用例での赤や青は、それに対して、外部からのいわば異質な光の色であると考えられるだろう。特にここで表されているのは、太陽の光の色であり、ステンドグラスという聖なる物を通した神の光、希望の光の色である。もう一つ頻出するのが金色である。これは死んだ妻の髪の色であると同時に、宗教儀式に関係する聖器の色でもある。また

光そのものの色でもあって、少なくともユークにとっては宗教的で特権的なものであることは間違いない。

色彩イメージの例を最後にもう一つ見ておこう。

ああ、ブリュージュの通りのこの灰色は、いつになっても同じだった。

ユークは、自分の心が次第次第に、この灰色と同じ色に染められていくのを感じていた。こちらの心までが、この沈黙の広がり、通る人もない空しさに影響されていくのだった。— 通るのは、ただ、黒いマントを着、顔を頭巾に包んだ何人かの老婆だけ、まるで亡霊にも似て、サン・サン（聖血）の礼拝堂へお灯明をあげに行って、帰る途中の老婆だけだった。（p182）

黒は死の象徴でもある。ここではブリュージュの人々自体が「死」となり亡霊となる。音や動きの視覚化は時間の停止であり、死であり、そしてまさにそれゆえにこそ、「永遠」の時間の表徴ともなるのだ。メーテルランクもこう言っている。「言葉は時間のものであり、沈黙は永遠のものである。La parole est du temps, le silence de l'éternité.」⁹⁹ ローデンバックは「ブリュージュ」という一つの世界の中の音と動きを視覚化という手段で見事に沈黙させ、この永遠の時間の美学を実践し得たのだと言えよう。

V 風景写真と都市の影

「沈黙」と時間の静止に関与するものとしてもう一つ注目しておきたいのが、単行本出版の際にローデンバック自身が選んで挿入した35枚にものぼるモノクロ写真である。それがいかに意図的に行なわれ、また作品にとって重要な意味を持つかは、序文に見る通りである。

（…）そこで、ブリュージュという舞台装置が小説の発展と切り離せぬものである以上、本書でもところどころに風景写真を挿入しておく必要

があった。すなわち、河岸、人気のない街の通り、古い家々、運河、ベギヌ会修道院、教会、金銀細工の信心用具、ベフロワ（鐘楼）などの写真を。(…) (p50)

しかし、1892年のフラマリオン Flammarion 初版本に挿入されたこれらの写真は、出版事情のせいではしばしば起こることではあるが、以後の諸版では同社・他社のすべての版において削除されてしまった。それに伴って序文全体、あるいは上記引用箇所部分のみが省略されることにもなったのである。²⁹ 1998年のフラマリオン版に至ってようやく、初版本の体裁そのままの、全写真を伴ったテキストが復活することになった。（本稿引用のために参照しているのはこの1998年版である。）そのためもあって、同書の編者J.-P.ベルトランとD.グロイノフスキの解説ではもっぱら写真の重要性に焦点が当てられることになった。以下、この解説を参考にしつつ、テキストの重要な部分としての写真の意味を我々も考察していくことにする。

各写真には1ページ全体が使用され、そのページの裏は白紙なので、35枚の写真は量的にはテキスト全体の約1/3を占めることになる。写真集と言ってもよいほど、視覚的インパクトは強い。なぜこのような操作をしたのだろうか。まず考えられるのは、商売上の理由であろう。35枚の挿絵を画家に注文する代わりに、すでにストックされていた写真を選ぶのは経済的である。また同時に観光案内的な効果も狙って、ブリュージュという都市の視覚的な魅力によって読者の気を引こうとしたのではないか。

ところで19世紀末は、写真技術の発達に伴い、とりわけ肖像画や写実絵画との間で芸術論争が激しくなった時代である。そして写真はたいてい絵画に劣るものと看做されていた。前者は現実を物質化し、余りにも露骨に呈示するものだというのがのである。ゾラやモーパッサンら自然主義作家たちでさえ、「生活」を撮ることは必然的に陳腐なものとなり、芸術家の才能による独創性やヴィジョンを欠いたものとなる、と主張したのである。³⁰ ましてや小説作品に写真挿画を持ち込むことは、その芸術的価値を貶めることにしかなら

ないという。同時の人々がいかにこの問題に関心を持っていたかは、例えば1898年1月に『メルキユール・ド・フランス』誌が著名人に対して「写真挿画つき小説についてのアンケート」を実施したことからもうかがえる。²² 写真に対して好意的な返答もあるが、多くは「写真は現実そのもので、デッサンは非現実的」であることから、虚構の創造物である小説には後者がふさわしい、といった意見であった。例えばピエール・ルイスは特に人物肖像に言及し、アタラにしろ、ボヴァリー夫人に出てくる農業振興会会長にしろ、誰もそのモデルにはなり得ない、従って写真を容認はするが実際には小説には使用できないとの見解を示している。

さて、『死都』の場合、読者受けを狙って挿入したと思われる写真は、結局本の価格を吊り上げることになった。価格が上がれば対象読者は上流階級の人々、つまり知的レベル、美学的鑑識眼の高い傾向の人となる。その人々は写真に対する偏見がより強い。それも初版出版当初は読者数がのびなかった理由らしいのだ。ローデンバックがこういった状況をどれだけ認識していたかはわからないが、『死都』の写真が本来重要な意味を持っていた事実は変わらない。テキストの一部としてのその効果を具体的に確認しておきたい。

写真は主にブリュージュの街、しかもほとんどが人物のいない建物や通りだけの光景であり、白黒のモノトーンとともに、「沈黙」の支配する雰囲気を一層深める役割を果たしていることはまず間違いない。詳細に見れば、35枚中12枚に人物が写っており、全部で約40人、そのうちはっきりしているのは24人のみである。いずれも遠景に影のように見えるだけで、顔はもちろん、その存在さえ注意しなければ気づかないほど目立たないものである。ところで1枚だけ、写真ではない手描きの絵がある。ベギン会修道院へ向かう女たちが比較的近距離から、顔の表情も明瞭に描かれているものである。絵画においては人物の匿名性や虚構性が保持できるのだということをまさに証明するかのような1枚の挿入である。ローデンバックはこれらの写真をすべて、観光写真を専門に扱う「レヴィ／ヌルダン Levy et Neurdein」社に提供してもらったという。²³ 実は同社保存のネガには通行人で一杯の通りの光景も

数多くあったらしい。しかも採用されたネガの検証によって、印刷段階で人物がわざわざ消されているものも見つかったという。⁹⁹「無人の街」のイメージ作りには意図的な操作があったことがここでも実証されるわけである。

同様の操作はほかにもある。鐘楼がテキスト全体を支配し、「書物の上に長々と、いくつもの高い塔影がのびてくるのを感じとっていただけるように」という序文どおり、街の様々な場所から撮影された写真のほとんどに、鐘楼が写っているのである。さらに、淀んだ運河の配してある写真も多いが、編者によるとここでも手が加えられており、特に構図の下の方が暗い運河の黒の色調になるように、ネガの枠組みがしばしばずらしてあるのだという。つまり日の光に反射する水の部分は切取られているのである。¹⁰⁰

初めの連載時にはなく、あとから追加された写真であるとはいえ、このように意図的に選択され手を加えられた「作品」は、テキスト本文の内容にも呼応している。ユーグの散歩に合わせて街の光景が次々と現れるようにしてあるのだ。ユーグがサン・ソヴール教会の中へ入る場面では、あえて建物内部、すなわち柱廊とパイプオルガンの写真が現れる。また、サン・ジャン病院メムリンク美術館内の聖女ウルスラの聖遺物匣の写真もユーグの視線に合わせて挿入されている。ユーグの辿る道筋にはほとんど必然性はない。あるとすれば、それはブリュージュの静寂を象徴する町並み、歴史的・宗教的記念物を網羅的に紹介しようとする、むしろ作家の意図によると思われるのである。

意図的な操作はさらに時間レベルにも見られる。一枚一枚の写真は基本的には「現実」の光景である。しかしこれらの全体を眺めてみたとき、奇妙な感覚に捕われるのである。ほとんどが同じトーンで、似通った家や通り、運河が執拗に呈示される。それは過剰とも言える繰り返しである。しかも、風景はある目的地に向けて順に展開されるのではなく、夢遊病者の偶然の移動についていくかのようで、街のあちらこちらの一角がふいに出現するのである。時には同じ場所が別の角度や異なった距離から現れてもくる。また、明らかに同一の運河と家並みをわずかにずれた位置からとった2枚の写真があ

るが、よく比較してみると、同じ場所の木の大きさが全く異なっている。別の例では、物語の季節は晩秋の記述であるのに、写真の中では広葉樹の葉の生い茂っているのが見られる。ネガの調査によるとこれは春の風景であるらしい。あるいはまた、朝か午後にとったと思われる日光の濃い影があるものが、夕暮れ時の記述に添えられている。

写真撮影の日時も年も、実際はらばらであつたらしい。1892年当時のものから、古いものでは1870年代のものもある。ここには時間的な秩序は存在しない。木の成長や伐採の謎もこれで解けるわけである。錯覚は、白黒写真という当時の写真技術にも負っている。それは暗いモノトーンの寒々としたイメージを、実は錯覚でしかない「現実」の呈示によって創り出すためには最適であろう。こうして写真という「写实的」であるはずの35枚の挿画に、主観的な「虚構」が入り込み得たことがわかった。そのとき無人の街は、ある場所、ある時刻の实在のイメージであるにも拘わらず、奇妙に非現実的な様相と永遠の時間性を帯び始めるのだ。その効果を最大限に発揮できるのがまさに当時の写真だったのである。

VI 都市の支配と他者の侵入

『死都』は一見写实的な描写を伴った小説であり、情念の苦しみから恋人を殺すという三面記事的な枠組みを持ち、主人公の複雑な心理状態を追うものである。しかし精緻なイメージ群は、全体としては非現実的で異質な世界を我々に差し出すことを見てきた。これを、ゴルセーは情念的事件の物語と併存する、幻想物語的な側面であると指摘する。⁹⁹ しかしはたして幻想物語の枠内にもおさまリ得るものであろうか。というのも、幻想小説 *conte fantastique* とは、一般的な定義に従えば「神秘的な事象が現実性ある物語の中に突然起こる」ものである。ところが『死都』の場合、冒頭から主人公の彷徨するブリュージュという都市は死者の影に浸された非現実的な世界として呈示される。やがてこの神秘の世界に外から侵入してくるのは、死者の像が生身の姿となって出てきたかのような、きわめて現実的な踊子ジャヌ

である。そして彼女の死とともに、ブリュージュは再び「死」の世界に還って物語は終わる。これは、いわば逆転した「幻想小説」と言えないだろうか。

それではふつつ「現実」の側に身をおき、不可解な現象を解明していくべきテキストの確固たる「語り手」は、ここでは存在しないのであろうか。序文では、「ブリュージュの街」自体が「主要人物のひとり」であると宣言される。そしてこの都市という「登場人物」はユージュや他の登場人物たちの行動いっさいを監視し、コメントする役割を担っているようにも見える。しかしあたかも都市自体に語らせるために、たとえば鐘楼や運河、家などが擬人化されることはない。あくまでも主人公の歩みとともに、彼を通して都市自身の存在は間接的に、しかし確かに感じられるのである。ここでは都市「ブリュージュ」の声の性質を他の登場人物たちとのかかわりから見ておくことにしよう。

まず、都市が「主要人物の一人」として人々の行動を導くべく力を及ぼすことに関して、2、3の例を引いてみよう。

その夜は、足の向かうまま歩き回っているうち、いつもより以上に、暗い思い出に取り憑かれた。思い出は、暗い橋の下から湧いて出てきた。橋の表面には、どこから滲みだしてきたとも知れぬ水が、いくつもの人の顔を浮かび上がらせているのだった。表戸を閉ざした家々、死に際の人のどんより曇った目さながらの窓、水に細手の階段の縮んだ影を浮かべているみたいな切り妻からも、何かしら死の匂いが立ちのぼってきた。(p70)

街は、ユージュの上にまた、影響力を及ぼしつつあった。じっと動かず、高貴な白鳥を浮かべて静けさを守る運河からは、沈黙の教えを学ばされ、黙りこくった河岸は、忍従の模範を示し、どこでも視界をさえぎってそびえる、ノートル・ダムやサン・ソヴールの高い鐘楼からは、何にもまして信仰と禁欲の生活へのすすめが降り落ちてくる。ユージュは、本能的

にそちらの方へと目を上げて、救いを求めようとした。けれど、塔は、この男のみじめな人間愛に嘲罵をもって報いてくるのだった。(pp188-189)

ユーグはこれまでもまして、妻に対するわが身の罪深さを覚えた。急に、風が起こった。岸辺のポプラ並木が悲鳴をあげた。水が騒いで、すぐかたわらの運河では白鳥たちが難渋していた。何百年、何世紀とここに住む白鳥たちで、— 伝説によると、— ひとつの紋章の中からここへ降ってきたということだった。ブリュージュの街は、この白鳥たちを永久に養育する定めを負わされていた。(p233)

このような例は、テキスト中のいたるところに読み取れる。そしてこの都市の雰囲気、支配力は、もう一人の「主要人物」であるユーグの魂の状態に直接影響を与え、互いに呼応し合うことになる。ところでユーグの内面の声は、しばしばテキストの「語り手」の声と一体化し、直接読者に向けられるかのような印象を与える。これは自由間接話法の頻繁な使用による効果であると思われる。次はそのごく一例である。

自殺を考えたこともあった。それもまじめに、ずっと前からだった。ああ、あの女を、自分はどんなに激しく愛していたことか。あの目が今も自分を見つめている。あの声はどうなったのだ。自分が追いかけて続けてやまなかったのに、地平線の向こうに、遠く遠く消えて行ってしまった。あの女のいったい何が、こんな気持ちにさせるのだろう。今は死んで、どこにもいない身だというのに、ここまでまったく自分を縛りつけ、この世すべてから引き離してしまう程の力を及ぼしてくるのだから。舌先に、いつまでも消えぬ灰の味だけを残すという死海産の果実みたいな、恋があるのだろうか。

ユーグが自殺の執念に打ち勝つことができたのも、また亡き妻のため

だった。(…)だから、生きてきた。祈りもした。どこか天の国で、妻が自分を待っているのだと想像して、慰めにもしてきた。教会で、オルガンの音に聞き入りながら、妻を思うこともあった。(pp71-72)

テキストは基本的に三人称過去形の、いわゆる伝統的な小説の形式を用い、物語に対する第三者としての「語り手」の存在を暗示するものである。それが、引用文のように主節を省略して登場人物の「内的告白」を直接呈示するかのように装うことで、「語り手」の声を曖昧にすることができるのである。「語り手」の声はそのあり所を明確にせず、極力姿を消そうとしているかのようである。だとすれば、ローデンバックは、ユークの行動を支配する「都市」にもまた、直接語らせようとしたのではないだろうか。そのことからユークの行動を絶えずコメントするのは実は「都市」自身なのだとも考えられよう。

G.ミショーはこのようなユークとブリュージュという二人の「主要人物」の関係が4つの段階に分けられると考えている。それによると、まず冒頭では孤独なユークは過去の思い出の投影すなわち「死」としてのブリュージュに対峙している。次に女優ジャーヌとの出会い以後は「生きた都市ブリュージュ」と拘わることになり、この時「死都ブリュージュ」は置き去りにされる。やがて罪の意識からユークは再び「死の都」へと戻り、この時にはジャーヌが排除される。最終部では「死都ブリュージュ」はさらに死に、ジャーヌは死んだ妻と一体化し、ユークは完全な孤独の中にひとり残される、というものである。⁷⁾

この過程を参考にするならば我々は次のことにも気づく。「死都」と寄添う第1段階ではユークの内面の声が発出するのに対し、ジャーヌとの出会い以後は、ユークとジャーヌは外側から客観的に描かれることが多くなり、物語は主に二人の対話、即ち実際に発せられた声によって進行するというものである。そして、第3、第4段階では再びユークの内的独白が増えるのである。つまりユークの行動を支える暗黙の「語り手」は「死んだ都」としての

ブリュージュであって、その声がしばしばユグと一体化するのだと考えることができる。そのために「死都」からユグが遠ざかるとき、この「語り手」はユグを外から描写することになるのである。ブリュージュはこの物語の中では基本的に「死んだ」つまり時間の外にある永遠化された都市であるのだが、ジャーヌとの日々においては「生きた」「現在」の都市という別の世界に変質しているのだと言えよう。

それでは、都市をこのように変質させるジャーヌの出現は何を意味するのだろうか。他の2人の女性すなわち死んだ妻とバルブとの比較から考えてみよう。まず、「死んだ妻」について何よりも特徴的なのは、常に「彼女elle」という代名詞でのみ言及され名前が与えられていないことである。もちろんユグの思い出、意識の中以外で姿を見せることもない。しかし、危うい存在である彼女の「死」こそがユグにブリュージュを選ばせ、ジャーヌとの関係を結ばせ、さらに殺人の動機にもなるのであるから、その支配力はきわめて大きく、テキストの隅々にまで及んでいる。それは我々が考えた「語り手＝死都」とに重ねることさえできるのではないか。いわゆる「運命の女 *femme fatale*」とも言える「彼女」は都市と一体化し、ユグの行動を促すと同時に監視し批判もする者なのである。

女中バルブは敬虔なカトリック教徒で、ブリュージュの地に根ざした典型的なフランドル女性と言える。彼女を、教会や修道院の影につきまとわれた、死んだ妻同様の一種の「媒介者」と考える評者もいる。⁸⁹ しかし、死んだ妻が「不在者」として闇の中からユグを罰するとすれば、バルブはむしろ具体的な「存在者」としてブリュージュの街と一体化し、目に見える形で、つまり主人の元を去ることでその不倫を罰するのである。いずれにしても、妻とバルブは「死んだ都市」の側にいる者たちである。

それに対し、ジャーヌは明らかに外からの侵入者であり、「現実」の側に属す者である。言い換えれば、死に対する生、精神に対する肉的なもの、聖に対する俗である。我々はジャーヌがフランスのリールから毎週月曜日に公演のためにブリュージュへやってくる劇団の一員だと知る。上演演目はフラ

ンスのマイアベアのオペラ『悪魔ロベール』である。このオペラはロマン主義作品特有の情熱と華やかさ、そして雄弁さ、冗長さと共に、悪魔による修道女の誘惑、死者の復活をテーマとする。つまり沈黙のカトリックの街ブリュージュとは明確に対立する一つの象徴なのである。

ローデンバックが読者として想定し、目配せを送っているのがフランス人であるとすれば、ジャーヌという異質な「他者」は実際には読者にとっての「我々」の、まさに現実の出現ということになる。確かにある意味ではユーグにとってのドラマはジャーヌとの出会いにこそあり、これが主要な事件あるいは冒険なのだとも考えられよう。非現実的な世界から現実の世界にしばらくの間移行するという、前述の逆転した幻想小説である。フランス人読者にとっては、ジャーヌは例えば同時代の自然主義小説に見られる、ナナやニニといった娼婦の系列に繋がるものと看做すことも可能なのではないか。

ただ、ジャーヌ・スコット Jane Scott という明らかにフランス人的ではない、むしろイギリス的な名前には注意すべきだろう。（英語読みではジェイン・スコットとなる。）この名前についての説明はテキスト内にはない。一説では、19世紀末の芸術傾向の一つの流行であった、イギリスから輸入されたラファエル前派の女性像の具現化を暗示する名、またスコットランドを舞台としたシェイクスピア劇のオフィーリアのイメージを連想させる名と解釈されている。⁹⁹ さらに彼女は、ヨーロッパ全体における同時代の芸術志向の典型的な表象であるのだというメッセージとも解釈できるだろう。また同時にジャーヌは、いかにも作りものの芸名と、実は染めているのだという偽の金髪によって、理想の女性像のパロディとも化してしまうのだ。

ユーグが借りてやるジャーヌの家の正確な位置が、巧妙に特定できなくしてあるというドワズレの指摘も興味深い。実在のブリュージュの中に、鐘楼や教会、修道院などの歴史的建造物はもちろん、「ロゼール川通りに面して」いて聖血行列を窓から見おろせ、反対側では水に影を落とすユーグの家も、地図上でその位置を確認することができる。それに対してジャーヌの家については、いくつかの手がかりが示されているにも拘わらず容易に特定できな

いのである。例えば「ユーグはジャーヌのために緑の野と風車小屋の郊外へみちびく遊歩道のほとりに、一軒の明るい家を借りて」やったこと、街なかを抜けて通うために暇なブルジョワたちの好奇の目に晒されること、人気の少ない地域にあること、ベギーヌ会修道院の近所にあること、などのおおよその手がかりはある。「まもなく町中の人々は、そしてシスター・ロザリーもジャーヌの家のことを知った」とあるが、ドワズレは「読者を除いて」皆が知っているのだと気づく。「まるで、男は自分の後をつけてくるものを巻こうとしているかのようなのである。あまりにもジャーヌに対する所有欲と嫉妬が強いので、彼は誰一人としてジャーヌの家を見つけだせないように用心しているのである。」⁹⁴ あまりにも生々しい肉体としての存在感を持った彼女を「生きた」ブリュージュの中に位置づけることは、虚構の街ブリュージュのイメージを破壊してしまいかねないのだ。ユーグが追い求める真の理想美は結局は「不在」の妻に付与されている。それは現実の時空間の外にある理想のブリュージュの中にしかないイメージである。

Ⅶ 「ベルギー文学」としての『死都』

「ローデンバックの小説にはほとんど筋らしい筋がない。それに対しパウルショットの台本に拠るコルンゴルトのオペラ『死の都市』は、めりはりの効いたドラマを展開する。」これは、1920年に初演されたコルンゴルトのオペラ作品評である。⁹⁵ ローデンバックの『死都』はフランスで受容され、20世紀になると戯曲やオペラ、映画へと、様々な形で脚色・作品化され、テキストは一人歩きを始めることになる。その時フランドルの「神話」はその本来の意味を失うであろうことは、シャルル・ド・コステルの『ウーレンシュピーゲル伝説』やメーテルランクの『ペレアスとメリザンド』などの場合と同様である。異なる文脈の中では必然的にテキストは別の物となるのだ。ローデンバックにおいてもこの事実を最後に確認しておきたいと思う。

例えばコルンゴルトの作品は、どのような経緯で創られたのだろうか。ローデンバックは元来詩人であり、『死都』出版後まもなく、パリの人々のため

に一幕韻文劇『ヴェール *Le Voile*』を執筆する。これは生前に上演される唯一の戯曲となるのだが、初演は1894年5月21日、コメディ・フランセーズにおいてであった。フランス古典劇の殿堂がはじめてベルギー人作家を受け入れた一つの「事件」でもあった。『死都』同様にフランドルの宗教的・神秘的雰囲気を重要なテーマとする作品である。その後、作家みずから『死都』を戯曲化した『幻影 *Le Mirage*』も執筆、1901年に死後出版される。初演はドイツ語翻訳テキストにより、1903年ベルリンにおいてであった。このテキストによってオーストリア人作曲家コルンゴルトはインスピレーションを受け、自らのオペラ『死の都市 *Die tote Stadt*』を創造することになる。歌詞はパウル・ショット Paul Schott（コルンゴルト自身と、有名な評論家でもあった彼の父との合作で、そのペンネーム）による、ドイツ語であった。初演は1920年12月4日、ハンブルクとケルンで同時に行なわれた。翌年にはウィーン歌劇場でも上演され、まもなくヨーロッパおよび北アメリカの主要な歌劇場のレパートリーに組み込まれ、しばらくの間世界的な受容層を獲得することになる。

プッチーニも『死都』のオペラ化を計画したことがあるというのが、結局世界に『死都ブリュージュ』と原作者ローデンバックの名を知らしめすことになったのは、ドイツ語テキストによるドイツ・オペラとなったのである。それは単に異なった芸術ジャンルにおける再編にとどまらず、言葉、物語、テーマなどあらゆる側面において大きな変質を伴うものともなった。詳細な比較は本稿では行なわないが、重要な相違点のみを指摘しておきたい。

まず登場人物達たちの名前である。ユークはパウル Paul、女中バルブはブリギッタ Brigitta、ジャーヌはマリエッタ Marietta と変えられる。重大な変化は亡き妻にマリー Marie という、生き写しの女優との重層性を露骨に示す名が与えられたことであろう。さらに原作には存在しない、主人公の友人フランク Franck が登場し、相談相手として、また女優への恋のライバルとして、冷静に友の行為を見守り判断し最終的には現実の世界に引き戻す役を担う。マリエッタはリールから劇団の一員として仲間と共にブリュージュ

に乗り込んできたことは同じである。しかし原作にはない、劇団員たちの登場、マリエッタとの派手な掛け合い、そしてオペラには不可欠の華やかな歌と踊りの場面を繰り広げるのである。

本章冒頭で引用したオペラ批評中の「めりはりのきいた」印象は、おそらく物語における諸テーマの二項対立を明確化したことにも起因すると思われる。つまり、パウルや彼の友人、女中の属すブリュージュという「北」に、フランスあるいはイタリア的な雰囲気を持ち込むマリエッタたちの「南」が対置され、さらにマリーとマリエッタにおいては死と生、聖と俗、精神と肉体といった対立が極端なまでに強調して描かれるのである。またマイアベアのアダルトのオペラ『悪魔ロベール』は、原作におけるジャンヌの衝撃的な出現の舞台装置という役割をはるかに越えて、醜悪なまでの「俗」の世界、きらびやかな快楽の世界を徹底的に見せるために、劇中劇として挿入されるのである。

何よりも根本的な相違は物語の冒頭と結末で、そのためにローデンバックの創造した世界は完全に逆転してしまうほどになる。原作は秋の夕暮れ時に始まり、物語は基本的に街の薄暗がりの中で進行する。それに対してオペラは「日の光の注ぐ秋の午後」の室内で幕を開け、前述のようにマリエッタや劇団員たちとの激しいやり取りや舞台の華やかな光の世界を展開させることになる。そして結末は驚くことに、女優を絞め殺したあとでパウルは夢から目覚めて、日光に照らされた室内にいる自分を見いだすのである。そこにはフランクがおり、マリエッタが忘れた傘を取りに戻ってくる。彼女は、亡き妻の面影のみを追いつけて現実を見ようとしなかったパウルに微笑みとともに別れを告げ、立ち去っていく。パウルはフランクに誘われて、死の支配するブリュージュの街を離れる決心をするのである。⁹³

いったい何が起こったのだろうか。オペラでは、主人公の狂乱と殺人はすべてが夢の中、つまり非現実の出来事となり、それを光に満ちた確固たる現実世界が包み込む形になっているのである。ここでは現実世界はブリュージュであり、フランクやブリギッタのいる社会である。逆に非現実世界はマリエッタの世界、劇団による饗宴、情念にかられた殺人ということになる。亡き妻の

幻影は、現実の都市ブリュージュから夢の世界へと主人公を誘う象徴的な存在となるだろう。パウルはその二つの世界を跨ぎ、最後にはこちら側へと戻ってくるのである。あえて単純化すれば、現実＝北方＝ゲルマン世界であり、非現実＝南＝ラテン世界という図式も見えてくるのではないか。そして主人公が最後に属す世界は前者となる。ここでは暗黙のうちに、ドイツ人の送り手と受け手を前提とした一種の民族主義的な観点が織り込まれてはいないだろうか。オペラとはもともと民族主義、国家主義的な面を持っているものであろう。それは一種の祝祭であり、ある国、ある民族の精神を高揚させる総合芸術なのである。他の民族・文化のステレオタイプ化による人種差別は、多かれ少なかれ特にこの芸術ジャンルにおいてはしばしば見られるものではないだろうか。

このような別の視点の導入により、ローデンバックのテキストにおける最も重要な要素が消滅してしまったことに我々は気づくのである。それは「主要な登場人物」のひとりであるブリュージュという都市、この「不在の都市」の影と、そこにジャーヌという「現実」が侵入してくるという設定である。ローデンバックが観客すなわちテキストの受け手と想定したフランス人が「現実」世界に属すとすれば、オペラにおいては「現実」をゲルマン世界（ここではフランドルとドイツは同じ側にある）の受け手が担うことになるのである。

コルンゴルトがおそらく意識的に変更し消滅させてしまったものが、「どこにもない沈黙の都市」ブリュージュのイメージであり、それこそがローデンバックの『死都』の最も根源的なものだったと言える。付加すれば、舞台上では妻の幻影がマリエッタ役の歌手の姿で視覚化されて実際に登場し、パウルと語り合う。つまり、妻はその名前だけでなく姿も現すのである。それはローデンバックが『死都』において巧妙に最も避けようとした事態にほかならない。

小説の映画化についても、同様の変質を伴わざるをえないことが問題となる。『死都ブリュージュ』と題される映画はこれまでに3回、1977年・1980

年（フランス語）、1981年（オランダ語）に製作された。⁹⁹ それぞれの解釈によってブリュージュの町並みや社会、妻やジャーヌを映像化したというのが、繊細に描けば描くほどローデンバックの世界からは離れていくことになるのだ。これは前述したような、小説への人物写真挿入の問題とも重なるものである。

その意味でも『死都』がインスピレーションを与えた芸術作品のうち、絵画ジャンルだけは都市のイメージをさほどかえず、むしろ視覚的に定着させる役割を果たすことになった。いうまでもなくフェルナン・クノップフの「見捨てられた街」及び『死都』の挿絵となる一連のブリュージュの人気のない街のデッサンがその代表である。またレヴィ・デュルメルの「ローデンバックの肖像」は、ブリュージュと『死都』のテキストと作家のイメージとを一枚の絵の中で見事に表現してみせた。絵画とは本質的に「不在」を描くものであり、事物は描かれた瞬間に必然的に「現実」から乖離した、無時間的なイメージの痕跡を画布の上に定着させるものなのである。

どこにもないもの、周縁であって、また交差点でもあるもの、それが「ベルギー文学」のひとつの特徴であることを、ローデンバックの『死都ブリュージュ』でも確認することになった。さめないままの夢、存在のあやうさ、それは書かれた物語の特徴でもあれば、テキストの運命そのものでもある。同時代のベルギー作家の典型としてローデンバックも、フランドル地方に育ちながらフランス語で教育を受け、そのために言語の使用に対して敏感にならざるを得ない状況にあった。誰に向けて、どの言語で何を書くのか。フランドル民族精神の精髓を表現するにふさわしいフラマン語は19世紀においては下層庶民の言葉であった。とは言え、フランス語を使うフランドルの上流階級の人々は、隣のフランスに常に目を向けており、民族主義的文学はここでも受け入れられにくい。ローデンバックはフランス人に向けて、フランドルを呈示することを選んだ。その時彼はフランス語という読者と共通の言語を使用しつつ「他者」でいなくてはならない。それこそが彼の文学の核となる

ものののだ。

19世紀において、フランス語による「ベルギー文学」のアイデンティティを追求し、その確立を目指した作家たち、ド・コステルやメーテルランクラとともに、ローデンバックも、確かに同じ流れの中にいた。このことを彼は『死都ブリュージュ』という、様々な芸術作品となって分岐していくひとつのテキストによって、喚起させ続けているのである。

註

- (1) 1880年代の「ベルギー文芸ルネサンス」において重要な役割を果たした3大文芸雑誌については以下の拙稿で扱った。「＜若きベルギー派＞のめざしたものーブリュッセルにおけるコスモポリタニズムー」（文部省科学研究費補助金（一般研究B）研究成果報告書『ヨーロッパにおけるコスモポリタニズムとナショナリズム』所収、1997年、pp121-137）『『ワロニー』誌にみるベルギー象徴派のコスモポリタニズムと地域主義」（神戸大学国際文化学部紀要『国際文化学研究』第8号、1997年、pp1-30）『『現代芸術』誌とベルギー文芸ルネサンス」（神戸大学「近代」発行会『近代』第85号、2000年、pp.51-82）
- (2) Cf. 倉智恒夫「ジョルジュ・ロデンバックと『霧の紡車』について」（ジョルジュ・ロデンバック／田辺保・倉智恒夫訳『死都ブリュージュ、霧の紡車』国書刊行会、1984年 所収）p.380.
- (3) Cf. *Le Monde de Rodenbach*, Etudes et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand, <Archives du Futur>, Editions Labor, 1999, pp.3-4. (G.Rodenbach, 《Paris et les petites patries》, repris dans *Evocation*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924, pp.128-139.)
- (4) Cf. *Ibid.*, p.4.
- (5) Cf. 田辺保『『死都ブリュージュ』について』（ジョルジュ・ロデンバック、前掲書）p.389.
- (6) Jean-Pierre Bertrand, 《Trajectoire éditoriale de Georges Rodenbach》 in *Le Monde de Rodenbach*, *op.cit.*, pp.269-271.
- (7) Cf. 《Dossier documentaire》 in Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Présentation

- par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, GF Flammarion, 1998, p.305.
- (8) *Ibid.*, p.290.
- (9) *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettres et textes inédits 1887-1898*, publié avec une introduction et des notes par François Ruchon, Pierre Cailler Editeur, Genève, 1949, p.66. (Lettre de Mallarmé à Rodenbach, Paris, le 28 juin 1892)
- (10) Claude De Grève, *Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte*, Un livre Une œuvre, Editions Labor, 1987, p.44.
- (11) Paul Gorceix, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique, Georges Rodenbach Bruges-la-Morte et Le Carillonneur*, Lettres modernes, 1992, p.61.
- (12) Claude De Grève, *op. cit.*, p.81.
- (13) Cf. 拙論「メーテルランク『ペレアスとメリザンド』における民族精神（1）ードビュッシーによる〈女中たち〉の削除をめぐって－」神戸大学国際文化学部紀要『国際文化学研究』第15号、2001年、pp.1-34.
- (14) Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, *op.cit.*, p.57. 訳は『死都ブリュージュ』国書刊行会（田辺保訳、前掲書）を参照した。以下、本書からの引用については本文中に原書のページのみを記す。
- (15) Cf. Pierre Maes, *Georges Rodenbach 1855-1898*, Editions J.Duculot, 1952, p.208.
- (16) 田辺保「『死都ブリュージュ』について」前掲書、p.396.
- (17) Cf. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, 1942, p.258.
- (18) Cf. 拙論「メーテルランク『ペレアスとメリザンド』における民族精神（1）ードビュッシーによる〈女中たち〉の削除をめぐって－」前掲書、p.17.
- (19) Cf. Patrick Laude, *Rodenbach, Les décors de silence*, 〈Archives du Futur〉, Editions Labor, 1990, p.126.
- (20) Cf. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, *op.cit.*, pp.8-9.

- ②1) Cf. *Ibid.*, p.27.
- ②2) Cf. *Ibid.*, pp.321-326.
- ②3) Cf. *Ibid.*, p.16.
- ②4) Cf. *Ibid.*, pp.317, 319.
- ②5) Cf. *Ibid.*, p.316.
- ②6) Cf. Paul Gorceix, 《*Bruges-la-Morte*, Introduction》 in *La Belgique fin de siècle*, Romans-Nouvelles-Théâtre, Edition présentée par Paul Gorceix, Editions Complexe, 1997, p.950.
- ②7) Ginette Michaux, 《La logique du meurtre dans *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, dans *Les lettres romanes*, t.XL, 1986, no3-4 p.227-233. (Cf. 《Lecture》 de Christian Berg in *Bruges-la-Morte*, Editions Labor, 1986, p.119.)
- ②8) Cf. 《Préface》 de François Duykaerts in *Bruges-la-Morte*, Editions Labor, 1986, p.10.
- ②9) Cf. *Ibid.*, p.12.
- ③0) *Le Monde de Rodenbach*, *op.cit.*, p.180.
- ③1) 喜多尾道冬「ムーサの贈り物ー絵画・詩・音楽の出会いとところー, フェルナン・クノップ 1 死の都市ブリュージュ」『レコード芸術』第48巻第1号、音楽之友社、1999年、p.274.
- ③2) ただし、ホルライザー指揮、フリードリヒ演出のLD盤（1983年収録）においては結末部にさらなるどんでん返しが用意されている。台本の指示のようにフランクと共にブリュージュを去るべくドアの方へと歩むのではなく、パウルは妻の部屋にとどまって小机の引出しからピストルを取り出し、それをゆっくりと自分の頭の方へ向けようとし、そこで幕がおりるのだ。主人公が「生」でなく「死」を選ぶことの暗示は、またしても（オペラの）テキスト全体を逆転させてしまう決定的な瞬間を創ることになり、その意味は大きい。
- ③3) Cf. 《Bibliographie》 in Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Présentation par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, *op.cit.*, p.342.