

和文要旨

「ベルリン・ダダ」は、第一次世界大戦の敗戦からワイマール共和国成立へと至る、ドイツの政治的な混迷期に発生した芸術運動である。「世界観をもったおふざけ」というこの運動への同時代的な評価は、史的な変遷を経てさまざまに移り変わっていった。1930年代末には、「表現主義論争」において、20年代の「アヴァンギャルド」は全体主義への誘導責任を追求された。ところが、1970年代には、20年代の「アヴァンギャルド」は一転して「歴史のアヴァンギャルド」と称され、ブルジョワ社会における制度としての「芸術」批判を遂行したという意義において評価される。ペーター・ビュルガーはそうした「歴史のアヴァンギャルド」のなかでも、急先鋒であった「ベルリン・ダダ」に注目し、「生活実践」へと「芸術」を救済するために、制度としての「芸術」をラディカルに破壊したその功績を「どんなに評価しても評価しすぎることはない」とする。こうした評価は、オルタナティブな芸術としてこの運動を再評価する、今日の見解とほぼ同一の見地にたっているといえるだろう。

そこで、本論文が注目するのは、「おふざけ」とこの運動を称した同時代的な評価から制度としての「芸術」に抵抗する「反芸術」としてこの運動を評価するに至る言説自体の背景である。その際に本論文が立脚するのは以下三つの視座である。その一つは、ペーター・スローターダイクが1983年の『シニカル理性批判』において明らかとした、時代の要求する声の「変化」という指摘である。スローターダイクは、芸術・文化を価値判断する声が、時代によっていかに変化していくかを、表現主義詩人で劇作家のユルンスト・トラーを例に提示した。スローターダイクが明示した、こうした歴史(内)的な価値判断という捉え方は、「ベルリン・ダダ」という運動を、「おふざけ」として評価する言説から「歴史のアヴァンギャルド」としてその功績を見積もる言説に至るまで、同じく該当させて考察することが可能である。とともに、二つ目となるのは、ウンベルト・エーコによる「開かれた作品」という芸術批評の基準である。作品が「どのように提示されるか」を見るというエーコの主張によって、時代にとって有効か無効かといった価値判断から今一度解き放たれた場所で、「ベルリン・ダダ」という運動の声を救い上げること、それが両者の視座に立つ本論文の意図となる。

そしてさらに、三つ目の視座となるのが、ヴォルフガング・アスホルトとヴァルター・フェンダースが提示した「アヴァンギャルド・プロジェクト」という概念である。この概念を提示することによる二人の意図は、ユルゲン・ハーバーマスの近代の美学を「未完のプロジェクト」と形容した際に、「未完成」という言葉で、あたかも全体性の創出がその前提とされていることを批判的に乗り越えることで「アヴァンギャルド」を捉えようとするところにある。本論文が立脚するのは、まさに「歴史的」とされる「アヴァンギャルド」でも、「未完のプロジェクト」としての「アヴァンギャルド」でもなく、「歴史」からの解放を試みようとする「プロジェクト」としての「アヴァンギャルド」という捉え方であり、可能性なのである。

本論文の構成

第1章

「ベルリン・ダダ」という運動自体の声を救い上げるために、本論文が着目するのが、この運動が「発見」した創作技法「フォトモンタージュ」である。そのために、本章は「フォトモンタージュ」に対するこれまでの一般的な見解には、二つの異なる「フォトモンタージュ」が存在していたことを明らかとする。その一つが、ジョン・ハートフィールドによる「政治的モンタージュ」であり、この技法を「フォトモンタージュ」と同意として捉えることで、今日の「ベルリン・ダダ」理解には、急進左翼的でプロパガンダ的なイメージが与えられてしまっている。しかし、ジョン・ハートフィールドが「政治的モンタージュ」に着手したのは「ベルリン・ダダ」という運動が解散してから数年後のことだという时期的な「ずれ」とともに、ハートフィールドの「ベルリン・ダダ」における当初の「フォトモンタージュ」が、決して急進左翼的・プロパガンダ的な「政治的モンタージュ」と同じではなかったという事実はこれまであまり指摘されてはこなかった。とともに、本章が決定的な根拠として着目するのは、本来の「ベルリン・ダダ」における「フォトモンタージュ」がハードフィールド的なプロパガンダにより「変化」し、「単純化された」と語る1931年に開催された「フォトモンタージュ展」におけるラウール・ハウスマンの主張である。

本来の「フォトモンタージュ」とは、「フォトモンタージュとは、価値の完全なる転換を生み出すものであり、アレゴリーの彼方に位置するもの」とハウスマンはそこで表現している。この意味を理解するために、本章はそもそも「コ

ラージュの言い換えであったとされる「フォトモンタージュ」とハートフィールドによる「政治的モンタージュ」の違いを明確化する。ただしこの違いは「モンタージュ」と「コラージュ」といった単純に技術上の違いではなく、断片を手にした芸術家が素材を運用する際の思考法の違いとして捉え、〈コラージュ的思考〉と〈モンタージュ的思考〉という概念を用いて説明する。そこで明らかとなるのは、この二つの思考の決定的な違いであり、それをハンス＝ブルクハルト・シュリヒティングは「組み合わせ術への節制」という言葉で表現したが、本章ではさらに、「組み合わせ術」を、断片を組み合わせさせて生じさせるイメージの「再構築」と捉え、それに対する「節制」、すなわち「再構築への歯止め」を〈コラージュ的思考〉とする。そうすると〈モンタージュ的思考〉とは、この「歯止め」を取り外し「再構築」を敢えて試みる思考と捉えられるのである。

したがって、「ベルリン・ダダ」の「フォトモンタージュ」とは〈コラージュ的思考〉に基づく手法であるという本論文のテーゼは、この技法をその全創作において展開させていったラウル・ハウスマンの存在に注目することにより、その本来の意図が明確化されることになる。と同時に、「政治的モンタージュ」と「ベルリン・ダダ」の「フォトモンタージュ」の違いを実際の作品を照会しながら分析すること、そしてまた「組み合わせ術への節制」あるいは「再構築への歯止め」がそこでどのように見出されるのかを探ることが、次章からの取り組みとなる。

第2章

本章では、一般的に不正を批判する行為である「風刺」を作品分析の中心に取り上げ、そのことにより、〈コラージュ的思考〉と〈モンタージュ的思考〉が一つの「正義」に対してどのような反応を示すことを意味するのかを明確化している。ここで問題とする視点は三つである。一つは、これまで一般的にワイマール共和国体制を風刺していたと捉えられてきた「ベルリン・ダダ」の風刺作品の質を今一度検証することである。この文脈において特に中心となるのは、社会に対する辛らつな風刺画家として今日まで理解されているジョージ・グロスの「ベルリン・ダダ」における風刺の意図を再考察することである。と同時に二つ目の視点となるのは、「ベルリン・ダダ」以後、ジョージ・グロスの風刺はどのように変化を遂げたのか、その背景を明らかにすることである。この過程において明らかとなるのは、「ベルリン・ダダ」以降にグロスが接近していった〈モンタージュ的思考〉による風刺の意味である。それは、一つの「正義」の特権化へと向かうことを意味しており、だからこそ、新たな「正義」の「再構築」へと結びつく「風刺」となるのである。一方、三つ目の視点となるのは、〈コラージュ的思考〉を貫いたラウル・ハウスマンの「風刺」である。ハウスマンの「風刺」は、主に「嘲笑」によって権力を「ずらす」行為だと捉えられるが、この権力に対する「ずらし」である「嘲笑」をハウスマンは自分自身にも同時に向けることで、同時進行的にあらゆる価値観を「ずらす」ことを試みている。こうした「風刺」は、不正を弾劾するというで生じる一つの中心的な「正義」に対してももれなく「歯止め」をかけることを意図しており、ここにおいてハウスマンは、風刺作品に対して、〈コラージュ的思考〉による「フォトモンタージュ」技法の運用を試みたのだといえるのである。

第3章

本章では、「フォトモンタージュ」という技法が、風刺作品という枠組みにとらわれず、「ベルリン・ダダ」で制作された一般的な作品においてどのように用いられたかを検証し、「フォトモンタージュ」技法の造形原理としての局面を明らかにしている。その際に中心として取り上げるのは、第1節におけるハウスマンと「ベルリン・ダダ」期の恋人ハンナ・ヘーヒとの共同制作であり、また第2節における視覚音声詩からオプティオンの考案、リズムといった身体表現へと至るハウスマンの「ベルリン・ダダ」期の創作である。すなわち、第1節において取り上げた造形テーマは「性」であり、第2節では「言葉」ということになるが、ここで明らかとなった「フォトモンタージュ」技法による造形原理は以下二つとなる。一つは、固定化されたイメージを無限に「ずらす」ということである。そしてもう一つはそうして生み出された「ずれ」を、同一平面上に共存させるということである。その上で、本章での考察はこの二点を可能とする「フォトモンタージュ」技法による造形原理を、異なる二つの価値を生み出す構造を映し出すことができる〈鏡〉として捉えられるとする。その結果、この〈鏡〉としての機能を果たす「フォトモンタージュ」は、もはや一つの技法である範疇を超え、〈フォトモンタージュ〉という超越的な思考の〈場〉として認識されることが明らかとなる。

第4章

本章が中心とする作品『ヒュレー』は、第3章により明らかとなった、超越的な思考の〈場〉である〈フォトモンタージュ〉が、ハウスマンによってどのような存在として捉えられているのかを明らかにするものである。『ヒュレー』とは、ギリシア語で物質を意味する「ヒュレー」をそのタイトルとする未公開の作品であり、ハウスマンはこの作品を「ベルリン・ダダ」後の1926年からおよそ20年間にわたり書き進めていた。第1節では、まずこの作品の執筆前後のハウスマンの造形上の展開と思想的な背景を解き明かしながら、『ヒュレー』執筆の位置を確認する。そこで明らかとなるのが、ハウスマンがカメラから映画へといたる視覚技術の発展に、「対象からのまなざし」を可視化するチャンスを見出していたという事実である。ここに『ヒュレー』もまた、そうしたチャンスの一つとして、「対象からのまなざし」を映し出す作品だと考えることが可能となる。第2節では、実際にハウスマン自身の私生活そのものの再現のようなこの物語が、いかにしてそうした「まなざし」を生み出しているのかを作品の内容に則しながら分析する。特に注目されるのは、神聖なる性によって生み出される世界である〈ピュティア的世界〉と、衝動的な性によって生み出される〈アラ的世界〉という二つの価値観の対立構造であり、ハウスマンは二つの世界を同時に映し出す存在として、「ヒュレー」を置いたと考えられる。つまり、『ヒュレー』とは、第3章で明らかとなった〈鏡〉としての〈フォトモンタージュ〉が位置する場所を指し示すとともに、その〈場〉を「ヒュレー」とすることで、すなわち流動化することで、固定化し特定化することに背いた試みとなる。そうであれば、〈ピュティア的世界〉というギリシア神話的世界を一つの相対的な価値観として映し出す〈鏡〉としての作品『ヒュレー』は、最も根源的な存在の〈場〉、言うなれば超越的な存在のありかを物語る試みであるばかりか、その〈場〉をこそを「ヒュレー」として描くことで、新たなる存在論、新たなる「神話」を目指したものだとも言えるのである。

第5章

第5章は、ハウスマンの晩年の作品であり、1963年に執筆された『変革』を中心に取り上げ、「読者」に対して、「変革」の必要性を説くハウスマンの主張に迫るものである。ここで取り上げられる視点は二つある。一つは、「変革」であるような「芸術」をハウスマンがどのようなものとして提示したのかを明らかにすることであり、もう一つは、そのような「芸術」を必要とする「時代」を、ハウスマンはどのように捉えているのかを明らかにすることである。これら二つの視点とともに、『変革』において注目されるのは、その締めくくりに登場する「アヴァンギャルドという概念から手を引け」というハウスマンの声である。つまり、『変革』におけるハウスマンの主張は、1960年代にアメリカ・西ヨーロッパ・日本と広範囲に及び興隆した「ネオ・アヴァンギャルド」運動の真正さに疑問を投げかけるものであり、そしてまた同時に、「変革」であり続けるような「アヴァンギャルド」の必要性と普遍性を説くものでもある。さらに本章では、こうして普遍なる「アヴァンギャルド」の必要性を説く晩年のハウスマンが、その主張のもとに、過去の「アヴァンギャルド」となった自分自身の存在こそが裁かれることを要求し、普遍なる〈アヴァンギャルド〉の存在を自らの「生き方」において証明しようとした事実を明らかにする。ここに浮かび上がるのは、「組み合わせ術への節制」すなわち「再構築への歯止め」をその基盤とした〈コラージュ的思考〉による「フォトモンタージュ」が、一人の芸術家の生を規定する〈法〉へと展開していった事実である。

結

〈鏡〉として、そして〈法〉としての〈フォトモンタージュ〉の展開において、より鮮明に見えてくるのは、1918年のベルリンで発生した「ベルリン・ダダ」という運動の本来の意図とともにその可能性である。なぜなら、「フォトモンタージュ」という技法が〈コラージュ的思考〉を原点に置き、〈法〉へと機能を展開させながら、向かう唯一の対象、それが「現在」という地点だからである。異なる価値を映し出す超越的な〈場〉に存在する〈鏡〉としての〈フォトモンタージュ〉が、「現在」という地点にこそ向けられた〈法〉として概念化されたのも、そしてまた「現在」という場所をいかに生きるかという「倫理」へと結実していったのも、つまりは「フォトモンタージュ」が「現在」へと向けられ、「現在」のためにこそ存在する技法であったことを証明するためだったのである。「ベルリン・ダダ」が、第一次大戦の敗戦直後のドイツの首都ベルリンで、それもまさに体制転換という一触即発の政変の最中に、革命的イデオロギーではなく、真摯な主義主張ではなく、「フォトモンタージュ」によって、作品を提示したことの意味は、「時

代の騒乱」を相対化し、映し出す〈鏡〉の必要性を主張することにあつたのである。この〈鏡〉によって、「騒乱の時代」を生み出した一つの構造を解き明かし、その姿を視覚化し、提示することで、「現在」を一つの構造への埋没から解放することを試みたのである。そうであるからこそ、一つの「時代」をあらゆる歴史的価値の彼方へ連れ出す可能性を秘めたこの技術の「発見」が、逆に大いなる歴史上の「発見」としての価値を手放すことは決してない。この「発見」の可能性を、その全創作と全生涯にかけて告知知らせようとしたラウル・ハウスマンの存在は、「歴史的」ではない「プロジェクト」としての「アヴァンギャルド」の一つのあり方を指し示したばかりか、「アヴァンギャルド」という運動自体が普遍なるものとして機能するための可能性を指し示したといえるのである。