

クルト・シュヴィッターズの散文作品について

大河内 朋 子

要旨：クルト・シュヴィッターズの1926年頃までの散文作品には、言語という表現素材に立ち向かうシュヴィッターズの実験的精神が顕著に表れている。その言語実験は二つの方向性を取っている。1920年頃までの初期作品では、コラージュの原理に基づいて既存の語句を切り貼りし、雑多な引用によって本来のストーリーを分断しつつも、言語的には多彩なテクスチャーを作出している。それ以降の実験的作品では、コラージュ的表現技法のみならず、共鳴する音韻や新造語の活用による言葉遊び、同一句の繰り返しによる躍動感（と同時にストーリーの遅延や停滞）の創出、物語世界内への作者の闖入など、多様な音韻上あるいは物語構成上の技法が試みられていて、読者や聴衆から「カバレット的な笑い」を引きだそうと狙っている。シュヴィッターズの言語実験は、散文テキストを言語的理性の一元的支配から解き放って、造形芸術の領域へ近づけると同時に、身体（音声）表現の領域へ近づける試みでもあった。

「メルツ」芸術家と自称したクルト・シュヴィッターズ Kurt Schwitters (1887~1948) の芸術活動は、既成の芸術ジャンルを縦横に駆け巡ると同時に、既成の枠を破断したことで知られている。シュヴィッターズの主たる活動領域は油絵や彫刻、活字デザインなどの造形芸術にあったが、詩や戯曲断片を含む文学的著作も数多く残している。600点におよぶ草稿類は、ハノーヴァーのクルト・シュヴィッターズ文庫（シュプレングル美術館内）に収蔵されており、¹ ラハ Friedhelm Lach の編纂した文学作品全集²によって、1970年代に活字に起こされている。ラハの5巻本全集はジャンル別になっていて、散文作品を集めた第2巻と第3巻には合わせて二百数十編の「風刺、童話、寓話、物語、短編、冒険物語、架空譚、要するにまったくありふれた文学ジャンル」³ が収録されている。ラハの言うようになるほどジャンルは「まったくありふれて」といっても、しかしながらその表現方法には、「メルツ」芸術の特徴が顕著に現れていたり、あるいは「カバレット的な笑い」の技法が駆使されており、言語という表現素材に寄せるシュヴィッターズの旺盛な実験的精神が明らかである。本稿においては、1926年頃までの散文作品七十余編を取り上げ、そこに通底する文学表現上の二つの特徴を確認しておきたい。

1. 「メルツ」的な技法

ラハ版全集に収録された1919年から1920年にかけての初期の散文作品はその数こそ8編のみと少ないが、「メルツ詩」という副題の付いた作品「たまねぎ」⁴ や「メルツ」芸術自体がテーマになった作品「フランツ・ミュラーの針金の春」⁵ などが含まれており、この時期のシュヴィッターズが絵画作品同様に文学的創作活動においても、「メルツ」的構成原理を作品のテーマとして意識的に前面に押し出していたことが分かる。「メルツ」的な作品構成とは、美術であれ

文学であれ芸術ジャンルを問わず、コラージュの原理に基づいたものであり、既存の日常的な要素をある一定の芸術的視座から切り貼りして、作品化してゆく技法のことである。⁶ 以下に、「メルツ」詩に関するシュヴィッターズ自身の説明を引用してみる。

「メルツ詩は抽象的である。それはメルツ絵画と同様に、新聞やプラカード、カタログ、会話などから、そのままあるいは変更を加えて取り出した既成の文を、与えられた部分として用いる。」⁷

「詩の素材とは、文字、綴り、語、文、段落である。（略）文言と文言の相互関係は、日常語において普通であるような相互関係ではない。日常語は何かを表現するという別の目的を持っているからだ。詩において、文言はかつての脈絡から引き抜かれ、脱定型化され（entformeln）、新しい芸術的な脈絡の中へと持ち込まれる。こうして文言は詩の形態的な部分（Form-Teile）となり、それ以上の何ものでもなくなる。」⁸

「メルツ」時代のシュヴィッターズにとって芸術とは、何かを表現する場であるというよりはむしろ、「形態的な部分」（文字、綴り、語、文、段落など）と「形態的な部分」の間に一つの美的な関係性を打ち立てる場となっていた。

「たまねぎ メルツ詩8」という散文作品を例にとって、「メルツ」的なコラージュの技法を具体的に確認したい。この作品は、主人公アルヴェス・ベーゼンシュティールの撲殺刑の執行と処刑後の身体的再生について述べた物語である。物語は処刑当日の朝から始まる。ベーゼンシュティールは、王や王女、大勢の見物人などの前で、死刑執行人の棍棒によって撲殺され、処刑後には、両眼や内臓が切り取り出されて、身体はばらばらになり、全身の血も抜き取られる。ところが彼の両眼を食した王は毒に当たり、王の腹部からは二本の茸が生えてきて、二つの穴が開く。それを見た王女は、ベーゼンシュティールの身体を元どおりに組み立て直すよう命令する。新しい身体には血液も再注入されて、完全に蘇生したベーゼンシュティールは、王の腹部の穴に蠟燭を突き立てさせ、王の身体を爆破する。物語は、民衆がベーゼンシュティールに歓呼の声を上げているところで終わる。以上のようにこの散文作品のストーリーはきわめて非現実的ないし寓話的であるが、「メルツ」芸術との関係で言えば、この「自分自身の四肢解体と再生を語る」ストーリーのうちにははっきりと、「切断、解体、再構成というコラージュのプロセス」⁹との平行関係を認めることができる。

さて、その「切断、解体、再構成」という「メルツ」的なコラージュ技法であるが、「たまねぎ」においては作品冒頭から掉尾までの至るところに、ストーリーとまったく無関係な語句や文が頻繁に挿入されており、そうした継ぎはぎの作品構成（パッチワーク的なテクスチャー）にコラージュ技法の文学的応用を認めることができる。挿入された語句や文は丸括弧で囲まれていて、視覚的にも他の文との差異性を強調しているが、内容的に見ると、明らかに既成の語句や文からの切り抜きである。そうした引用語句や引用文を引用元の文脈ごとに分類すれば、概略、次のようになる。¹⁰

聖書の文脈：（恐れるな、信じなさい！）、（信仰、愛、希望）、（平安が汝とともにあるように。）、（罪と共にある世界）、（神が汝を守りますように。）、（恐れるな、信仰、愛、希望は星々である。）

商品広告の文脈：（サンライト Sunlight）、（本物のブリュッセルの手作り品）、（フォルトゥナ製研磨機）、（最新のモカボンボン、新製品）、（ボーデンの甘いミルクチョコレート）

演劇の文脈：（すべての座席で拍手）、（鳴り響く拍手喝采）、（聖フロリアンはドイツ劇場に引っ

越した。毎晩、嵐のような笑いの成功)

注意書きの文脈：(ペンキ塗り立て)、(ここで切り離して、上記住所宛に送付すること)、「12歳未満の子どもは大人と一緒にしか入れません。さらに8歳未満の子どもは手をつないでいなければならないことがあります。」「収集品に触れることは、固く禁じられています。」¹¹

政治的な文脈：(手職人と頭脳労働者全員への呼びかけ)、(赤軍のためにすべてを)、(社会主義の理想のために)、(社会主義を選べ)、(社会主義とは労働を意味する。)

新聞紙名：(家屋・土地所有のための新聞)

メルツ的ナンセンス：(カモが牧場でガチョウする。)

文脈不明：(母性の犠牲)、(アセチレンは身体的分泌物の匂いを取り除く。)、(一年間の試用期間、その後プロイセンの国家官吏としての本採用)、(男性が妊娠と分娩について知っていないこと!）、(妊娠期間中の男性の態度)

ラハは、シュヴィッターズが「ゴミ回収容器の中の紙くずを集めるように、市電の車内や事務室や喫茶店のテーブルで表現を集めた」¹²と述べているが、「たまねぎ」での引用テキストの多様性や日常性からも首肯できる。同時期のもう一つの散文作品「フランツ・ミュラーの針金の春」において、「メルツ彫刻」を体現している主人公フランツ・ミュラーが、「肉体的あるいは精神的にもっぱらゴミから栄養を得て」¹³いて、その服装は「釘で板が打ち付けられて、針金が巻き付けられて」いるのにちょうど対応して、文学作品の創作においてもシュヴィッターズは身近な「ゴミから栄養を得て」、日常的な既成の文言をコラージュの素材として用いることができた。このように雑多な引用文や引用句は、なるほど本来のストーリーを絶え間なく分断してはいるが、しかし同時に言語記号の用途の多種多様性を示すことにもなり、それによって言語的に多彩な織物(テクスチャー)を創出する原動力にもなっている。¹⁴

ところで、作品構成の上からみて、一体どのような箇所に引用テキストが挿入されて、ストーリーを分断しているのであろうか。例として、次の箇所に注目してみたい。

「そうこうするうちに、私の身体の固体部分は組み合わされていたが、まだ血が欠けていた。(ボーデンの甘いミルクチョココレート。)乙女たちは血の入った皿を横腹の刺し傷の下にあてがい、逆向きに掻き回した。(略)私の内部の磁気的な流れの力によって、皿から赤い血が太い噴流となって立ち昇り、脇腹の傷の中に入った。(略)私の血管はゆっくりと満たされ、心臓は血でいっぱいになり、内臓は血を受け取った。だが心臓はまだ動いていなかった。私はまだ死んでいた。(ペンキ塗り立て。)処刑執行の屠殺人は私の脇腹の傷に刀を当て、深く差し込み、引き抜いた、そして傷口が閉じた。(ここで切り離して、上記住所宛に送付すること。)」¹⁵

三つの括弧内の引用テキストはいずれもが、先行する文に対して皮肉なコメントを付ける機能を果たしている。主人公ベーゼンシュティールの赤い血液は、甘くとろけるミルクチョココレートのキャッチフレーズによって揶揄され、再構成されたばかりのベーゼンシュティールの身体は、ペンキ塗り立てでまだ使用できない物品と同一視されている。彼の脇腹の傷口はようやく閉じたものの、括弧内の注意書きは、つい先ほどまで傷口がまるで切り取り線のように開いていたことをことさらに思い出させている。一人称の語り手つまり主人公であるベーゼンシュティール自身が語る自分自身のシリアスなストーリーに対して、物語外の世界にいる作者がコメンテーターとなって揶揄し、読者の笑いを誘い出している感がある。すべての引用箇所に妥当するわけではないが、次節で述べる「カバレット的な笑い」の要素をすでにここに認めることができ

よう。

2. カバレット的な笑い

シュヴィッタースは自作品のすぐれた朗読者であり、聴衆の反応を反芻しながら散文作品を彫琢したと言われている。¹⁶ 語りのパフォーマーとしてのシュヴィッタースが狙ったのは、聴衆や読者から「カバレット的な笑い」を引き出すことであり、そのためにシュヴィッタースは、上述したようなコラージュ的表現の唐突な挿入、あるいは言葉遊びの思いがけない展開、物語世界内への作者の突然の闖入、まれには散文の中での詩的言語の使用などといった文学的技法を試みている。¹⁷ 以下に、そのいくつかを例示する。

「さて私は崩折れなければならなかった。つまり私はくず、くず、くず折れた、平たく。あーー、あーー、あーー、あーー、べー（すべての座席で拍手。）」¹⁸

「偶然（Zufalle）というものはない。扉はひとりでに閉まる（zufallen）ことがある。しかしそれは偶然ひとりでに閉まった（Zufall）のではなくて、扉の意識的な体験である。」¹⁹

「良心の声：『金めっきされた軽率さ（Leichtsinn）万歳！』（軽々した陸上競技 Leichtathletik）」²⁰

「あたかも悲しみと人生への嫌悪（Überdruß）のあまり破裂しそうであるかのように。オチコミ（Unterdruß シュヴィッタースの造語）とは何か？モーリツ・ドンゾコ（Tiefenpunkt）は死んだ。」²¹

「高く背を伸ばして（Hochabgerichtet）、二人はシタ向き合って（gegenunter シュヴィッタースの造語）立った。」²²

「アマーリエ女史が、作者自身も使ったことのないような表現、すなわち『シラミ野郎』と思わず口にしてしまった後（略）」²³

『『ブラヴォー』と群衆は歓呼した。この瞬間、男の演説は中断された。四頭のポニーに牽かれた干し草車が、空中を雨傘の形に通り過ぎた。（略）ひとりの男が言った。『作者の仕業だよ。だってこんなのこの箇所にもちっともしっくりこないよ。』」²⁴

これらの引用箇所は、シュヴィッタースの「笑い」が、類似の音や語彙の連想、反意語の突き合わせ、文脈を裏切る新造語、物語論理の破壊などの言語遊戯から産出されていることを示している。とりわけ音韻へのこだわりは、シュヴィッタースの散文作品の音楽性と「カバレット的な笑い」の軽さを特徴付けている。「アウグステ・ボルテ」²⁵ からいくつかを例示する。

「そのことや他の多くのことをアウグステ（Auguste）は知っていました（wußte）。例えば、アウグステ（Auguste）は自分が〈知っていました（wußte）〉と韻を踏まねばならない（mußte）ことを知っていました（wußte）。」²⁶

「それでさて（nun）？さて（nun）何をしなければ（tun）ならないだろうか？前代未聞の押韻だぞ！〈さて（nun）〉は〈する（tun）〉と押韻している。アウグステ嬢にはそのこと以上に、〈さて（nun）〉が〈する（tun）〉と韻を踏んでいるだけではなくて、他方では〈する（tun）〉が〈さて（nun）〉と押韻していることが、とりわけ奇妙に思われた。」²⁷

「それでアウグステ（Auguste）は走らなければなりませんでした（mußte）、またしてもこの薄気味悪い押韻、（略）」²⁸

シュヴィッタースの散文の音楽性は、語の押韻レベルに現れているだけではなく、さらには、同語反復とも呼びたいリズムカルな構文とその構文自体の繰り返しにも認めることができる。

「フランツ・ミュラーの針金の春」の冒頭を読んでみよう。

「その子どもは遊んでいた。そして一人の男が立っているのを見た。『ママ』とその子は言った。母『はあい』、『ママ』、『はあい』、『ママ』、『はあい』、『ママ、そこに男の人が立ってる!』、『はあい』、『ママ、そこに男の人が立ってる!』、『どこに?』、『ママ、そこに男の人が立ってる!』、『どこに?』、『ママ、そこに男の人が立ってる!』、『どこに男の人が立っているの?』、『ママ、そこに男の人が立ってる!』(以下略)²⁹

問いと答えの無限の繰り返しから成り立つこの一連の構文は、構文全体として作品中で三度繰り返されている。繰り返しは、ある種のリズムを生み出すと同時にストーリーの流れを押しとどめており、その結果、躍動感と停滞という二律背反する要素がテキストの一部分だけではなく、作品全体の構造も決定していることになる。同一の句の繰り返しとそのヴァリエーションの利用、そしてそれによる躍動するようなリズム感の創出とある種の遅延は「アウグステ・ボルテ」の構文の特徴でもある。

「アウグステ・ボルテは、約 10 人の人間が路上にいるのを見た。彼らは同一の方向にまっすぐ前進していた。そのことはアウグステ・ボルテにとって胡散くさく、とても胡散くさく思えた。10 人の人間が同一の方向にまっすぐ進んでいた。1、2、3、4、5、6、7、8、9、10。何かが起こっているに違いなかった。なぜなら、そうでなければ、よりによって 1、2、3、4、5、6、7、8、9、10 人の人間はまったく同一の方向に進まないだろう。つまり何も起こっていないのならば、1、2、3、4、5、6、7、8、9、10 人の人間がよりによって同じ方向に進むのではなく、それならば 1、2、3、4、5、6、7、8、9、10 人の人間は 1、2、3、4、5、6、7、8、9、10 のさまざまな方向に進む。(以下略)」³⁰

舞台上での朗読を想定した場合、無限の繰り返しの箇所は、楽器演奏者にとってのカデンツァがそうであるように、「笑い」を狙うパフォーマーの技の見せどころではないだろうか。かつてピーアバウムがドイツのシャンソンについて述べたように、シュヴィッターズの散文作品も「ただ単に静かな小部屋で読まれるというのではなく、陽気に楽しむ多数の人々の前で歌われ」³¹、「笑い」を誘うことを前提としている。まさしくシュヴィッターズの散文作品の成否は朗読術の良し悪しに左右されているのであり、巧みに朗読されることによってこそ、本来の生命を与えられるのである。ここにおいて、シュヴィッターズの散文作品は音声性と身体性を獲得する。最後にヴァレリーを引用すれば、ヴァレリーが詩の機能として述べた特質は、シュヴィッターズにあってはその散文に当てはまる。「支配するものは、音であり、リズムであり、単語の物理的接合、その帰納の効果、相互作用である。従って一つの詩においては、意味が形式に打ち勝ち、これを決定的に破壊するようなことがあってはならない。」³² シュヴィッターズの散文作品も、「ある一定の概念を人に伝えることなどを、決して目的としていない」³³ し、一つの観念によって置き換えることもできない。響き合う音韻や繰り返しのリズムなどの詩的手段が支配的であるばかりではなく、音声化され身体化されたそれらの詩的手段は、「カバレット的な笑い」を誘発する手段ともなっている。

註

1 ハノーヴァー・シュプレングル美術館のウェブサイト参照。 http://www.sprengel-museum.de/kurt_schwitters_archiv/index.htm (2015 年 10 月 26 日取得)

- 2 Schwitters, Kurt: *Das literarische Werk*. Hg. von Friedhelm Lach. 5 Bde. Köln 1973-1981. 以下 LW と略記する。
- 3 Lach, Friedhelm: *Die Prosa von Kurt Schwitters*. In: LW. Bd. 2. S. 7.
- 4 Schwitters: *Die Zwiebel. Merzgedicht 8*. In: LW. Bd. 2. S. 22-27. 初出は *Anna Blume Dichtungen*. (1919 年)
- 5 Schwitters: *Franz Müllers Drahtfrühling*. In: LW. Bd. 2. S. 29-38. 初出は *Der Sturm*. 13. (1921 年)
- 6 河本真理『切断の時代——20 世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ 2007 年、390 ページ参照。
- 7 Schwitters: *Selbstbestimmungsrecht des Künstlers*. In: LW. Bd. 5. S. 38.
- 8 Schwitters: *[Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt]*. In: LW. Bd. 5. S. 134.
- 9 河本『切断の時代』391 ページ。
- 10 Vgl. Henzler, Harald: *Literradtour an der Grenze zum Spiel. Eine Untersuchung zu Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters*. Würzburg 1992, S. 99.
- 11 かき括弧で囲んだ二つの文は、作品中で丸括弧内に括られていない。
- 12 Lach, Friedhelm: *Der MERZ-Künstler Kurt Schwitters*. Köln 1971, S. 104.
- 13 Schwitters: *Franz Müllers Drahtfrühling*. In: LW. Bd. 2. S. 43. 主人公の姓ミュラー (Müller) とゴミ (Müll) が言葉遊びになっていることは言うまでも無い。
- 14 言語的用途が多彩であるだけでなく、英語、フランス語、ラテン語のテキストも挿入されていて、複数の言語が織り合わさっていることも補足しておきたい。
- 15 Schwitters: *Franz Müllers Drahtfrühling*. In: LW. Bd. 2. S. 25 f.
- 16 Vgl. Lach: *Der MERZ-Künstler Kurt Schwitters*. A.a.O., S. 104.
- 17 散文作品における「音声性」の問題に関しては、山本卓「アラゴンの小説技法 (3) —— 散文の中の音声性 ——」文教大学文学部『文学部紀要』第 20—2、2007 年、27~63 ページを参照した。
- 18 Schwitters: *Franz Müllers Drahtfrühling*. In: LW. Bd. 2. S. 24.
- 19 Schwitters: *Lieschen*. In: LW. Bd. 2. S. 28. 初出は *Der Sturm* 10. (1920 年)
- 20 Schwitters: *Die Geheimlade (ein novelet)*. In: LW. Bd. 2. S. 49. 初出は *Anna Blume Dichtungen*. (1922 年)
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Schwitters: *Franz Müllers Drahtfrühling*. In: LW. Bd. 2. S. 34.
- 24 Schwitters: *Franz Müllers Drahtfrühling*. In: LW. Bd. 2. S. 36.
- 25 Schwitters: *Auguste Bolte (ein Lebertran.)*. In: LW. Bd. 2. S. 68-93. 1922 年執筆。
- 26 Schwitters: *Auguste Bolte*. In: LW. Bd. 2. S. 72.
- 27 Schwitters: *Auguste Bolte*. In: LW. Bd. 2. S. 72 f.
- 28 Schwitters: *Auguste Bolte*. In: LW. Bd. 2. S. 75.
- 29 Schwitters: *Franz Müllers Drahtfrühling*. In: LW. Bd. 2. S. 29.
- 30 Schwitters: *Auguste Bolte*. In: LW. Bd. 2. S. 72.
- 31 Bierbaum, Otto Julius: *Ein Brief an eine Dame anstatt einer Vorrede*. In: Ders. (Hg.): *Deutsche Chansons*. Berlin 1900, S. IX. (https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1900_bierbaum.html 2015 年 10 月 16 日取得)
- 32 ポール・ヴァレリー『『魅惑』の注解』『ヴァレリー全集 6』伊吹武彦他訳、筑摩書房 1967 年、256 ページ。
- 33 ヴァレリー『『魅惑』の注解』255 ページ。