

女性が書く女性の文学史

アンナ・ラインスベルク著

『それぞれの戦い——エミー・バル＝ヘニングス、
クレア・ゴル、エルゼ・リューテル』

東京外国語大学出版会、2023年

本書は、Anna Rheinsberg, *Kriegs/Läufe. Namen. Schrift. Über Emmy Ball=Hennings, Claire Goll, Else Rützel*. Mannheim: persona 1989 の全訳である。今年、東京外国語大学出版会から、東京外国語大学建学 150 周年を記念して「トランスギャルド叢書」が創刊された。この叢書は、アヴァンギャルドの文学、芸術を、これまでにない越境的な視点からとらえた作品の翻訳、紹介を目的としており、本書はその第二巻として出版された¹。

著者のアンナ・ラインスベルクは 1956 年、ベルリン生まれで、第二波フェミニズムと呼ばれる、戦後の新しい女性運動が盛んになった 1970 年代に、ドイツ有数の歴史を持つマールブルク大学で学生時代を送っている。学生時代から作家活動を開始したラインスベルクにとって、「女性として書く」あるいは「女性として語る」という行為は重要なテーマであり、この文脈で彼女は 1980 年代後半から、「ものを書く女性」である自分たちの先達として、1920 年代にドイツ語圏で活躍した女性アヴァンギャルド芸術家たちのテキストの発掘と紹介を行ってきた。エミー・バル＝ヘニングス、クレア・ゴル、そして今日ではほとんど忘れられた女性芸術家エルゼ・リューテルの人生を描いた本書もその成果の一つに数えられる。

本書で扱われている三人の女性芸術家が活躍した 1920 年代のドイツでは、20 世紀初頭における女性解放運動の高まりや、第一次世界大戦の影響によって、女性の社会進出が進んだ時代だった。伝統的なサロン文化の枠を超えた、職業女性芸術家が数多く登場したのもこの時期である。ラインスベルクにとっては「祖母」の世代に当たる、この時代の女性芸術家たちの足跡をたどる理由を、彼女は、本書に先立って出版されたアンソロジー『ボブ・カット——二十年代への出発』の前書きの中でこう述べている。

私達はどこから来たのか。そして、そのルーツはどこにあるのか。このささやかなアンソロジーは、この二つの問いにあえて答えを出そうとはしない。私たちはもう彼女たち全部の名前を知っているわけではないし、いまだに顔も筆跡もほとんど知らないのだから。しかし、読者の女性たちに、この二つの問いかけをしてみたいとは思っているのだ。つまり、このアンソロジーは最初のステートメントであり、それは名を名指しているのだ。1920 年代と 30 年代初めに活動した、名のある女性作家たちと並んで、私達はその名を聞いたことのない、全く見知らぬ女性たちと出会うのだ。その無名の女性たちにこそ、私の愛情は向けられているのだ。愛は注目を求めるし、伝えられることを望むのだ²。

つまり、ラインスベルクにとって、20世紀の女性アヴァンギャルドの活動を掘り起こすことは、ものを書く女性としての自身のルーツをたどる営為、一種の自分探しの営為であったことが分かる。

しかし、本書でラインスベルクは、単に過去の女性作家の人生と作品を「学術的」に紹介する態度はとっていない。むしろ本書は、オーソドックスな研究書のスタイルを意識的に逸脱し、三人の女性芸術家の人生を、彼女たちのテクストを自由に引用しながら描いたエピソード風の詩的散文とエッセイ風の伝記記述を組み合わせることで、多面的かつ断片的に捉えようとしている。さらに、ラインスベルクのテクストを補足するように、各章の最後に彼女たちの作品が置かれることで、複数の女性作家たちの声が時間を越えて重なり合い、響き合う、あるいは反発しあうような効果をあげている。これは、1980年代のドイツにおけるフェミニズム批評の代表的な手法である「二重化」を意識したスタイルである。すなわち、ラインスベルクは、外からの中立的なまなざしではなく、「女性」としての自らの視線から、過去の女性たちの生涯と作品を読み解こうとしているのだ。従って、本書で彼女が書いたのは、ものを書く女性である彼女自身の体験が書き込まれた、虚構の「女性作家の伝記」であり、同時に虚構の自伝でもある。先に引用したアンソロジーの前書きの中で、過去の「見知らぬ女性たち」との「出会い」が語られていたように、ラインスベルクのテクストには、彼女たちの物語は「私」の物語でもあり、「私」の物語は彼女たちの物語でもあるとの立場が示されているのだ。

ラインスベルクの作品は1980年代の女性文学あるいはフェミニズム批評の文脈の中にあるもので、その意味ではいささか時代を感じるものだが、今日の状況と照らし合わせてみると、この本には独特の魅力とアクチュアリティがあることが分かる。

最初に、現代のドイツ語圏における、女性アヴァンギャルドへの注目の高まりとの関係に触れておきたい。この本でラインスベルクが扱った三人の作家は、文学史の上では「表現主義」と呼ばれている前衛文学運動の周辺に位置づけられるような存在である。従来、この運動は、男性作家たちが一種の青年運動として遂行した「男の運動」だとされてきた。博士論文研究をしているころから表現主義の研究をしている私自身も、学生時代はあまり疑念を抱かず、そのようなものとして表現主義を見ていた。しかし、その後、表現主義の芸術実践とグループ組織について調べていた時、表現主義の主要雑誌に寄稿していた同人リストの中に、思いのほか多くの女性の名前を見つけたことがきっかけで、私の表現主義イメージは修正を迫られることになった。ちょうど、2000年頃を境に、ドイツ語圏では女性アヴァンギャルドの活動を再発見、再評価する機運が高まり始めていたが、それを受けて様々な書籍や資料を収集、調査する中で出会ったのが本書だった。

学術分野におけるドイツ語圏での女性アヴァンギャルドの再発見・再評価は、1990年代に、文献学者ハルトムート・フォルマーによって、女性作家の作品集が出版されたあたりから盛んになった³。2000年代に入ると、主に造形とパフォーマンスアート部門の女性前衛芸術家の活動が注目されるようになり、新しい研究書が相次いで出版されたほか、フォルマーのアンソロジーも増版されている。こうした一連の流れの中で特に影響が大きかったのが、2015/16年の展覧会『シュトゥルム・ウィメン』（シルン美術館）と2019年のバウハウス100周年である。その結果、女性芸術家を主人公にした小説、映画、テレビドラマ

などが近年、相次いで発表されており、20世紀の女性芸術家が一種のブームになっている感すらある。ただし、造形分野やパフォーミングアート系の女性芸術家への注目に比して、女性作家の作品を改めて今日的な視点で読み直すような動きは弱く、その意味でも、1980年代から在野で1920年代の女性作家の作品紹介を行ってきたラインスベルクが1989年に出版した本書は、かなり先駆的、かつ現在も十分な研究が行われていない方面での仕事といえる。

本書が持つもう一つのアクチュアリティは、女性が「作家」、すなわち「語る主体」である「私」になるにはどうすればいいのかという問いと関わっている。本書でラインスベルクが取り上げた三人の女性作家には、有名作家の妻であったという共通点がある。彼女たちのような、従来の文学史記述の中では専ら男性作家の伴走者として名前が記憶されてきた女性たちをラインスベルクが好んで取り上げたことには、「女性が作家になること」という本書のテーマと関連して、重要な意味がある。

一般的に、女性作家の場合、結婚相手や恋人、男友達、父親、兄弟などが著名であればあるほど、彼女の存在は彼の名前の陰に隠れることになる。しかし、名高い男性達との関係は、彼女たちの存在をただ消してしまうだけではない。彼らの存在は、女性にとっては「文学」への入り口にもなりうるのだ。実際、「文学史」に名前が記載されている女性作家たちにはいくつかの共通する特徴がある。まず、「女性」として魅力的で、著名な男性芸術家たちのサークルでミューズ的な役割を果たしているケースである。例えば、ルー・アンドレアス・ザロメを今日、作家として認識し、その作品を読んだことのある人がどのくらいいるだろうか。恐らく、若きリルケの恋人、ニーチェの想い人と言われた方がピンとくるのではないだろうか。本書で扱われた三人の女性たちもみな美貌の持ち主で、文学サークルの中で複数の男性芸術家たちと交際している。また、著名な男性作家や芸術家の妻、もしくはパートナーになり、夫の名を名乗ることで、女性が文学の場に居場所を見つけるケースもある。さらに、主に夫の死後、妻／未亡人の視点から夫について語ることで、文学史記述に介入を試みる女性作家も少なくない。そして最後に、女性作家が男装する、あるいは男性名を名乗る（妻として夫の名前を名乗るのもこのパターンの変形と言ってもいい）ことで、作家として「男性的自我」を創造するケースも存在する。いずれのケースでも、男性／パートナーとの関わりが、女性が「文壇」あるいは「文学史」という制度の中で、作家としてのステータスを確立するにあたって決定的な意味を持っていることが分かる。（実際、先に触れた、現代のドイツ語圏における「女性芸術家もの」の映画やドラマも、多くの男性達に賞賛される魅力的な女性芸術家を主人公に据えていて、主人公と彼女をめぐる男性たちの関係や恋愛がストーリーの中心に置かれている。）

こういう「男性」の後ろ盾がない女性がものを語る主体たる「私」になるのがいかに困難か、例えばヴァージニア・ウルフは「女性にとっての職業」の中でこんな風書いている。

この若い女性は、偽りを追い払ったいま、彼女自身になりさえすればよいのです。ああ、そうはいっても、「彼女自身」とはなんなのでしょう？ 女性とはなんだろうという意味ですが、たしかに私には分かりません。あなた方がお分かりだとも思えません。人間の技能に可能なすべての技術と職業において自己を表現しないうちは、どんな女性にも分かるとは思えません⁴。

ヴァージニア・ウルフをここで引用したのは偶然ではない。ウルフは「女性がものを書くこと」を一貫してテーマにしてきた作家だが、このテーマに関する彼女の代表的なテキストであり、フェミニズムの古典ともなっている『私だけの部屋』は1929年に刊行されている。しかし、この本が初めてドイツ語に翻訳されたのは1978年で、まさにラインスベルクが学生だった頃にあたる。ラインスベルクが本書を書くにあたって強い影響を受けたと思われる、1980年代のフェミニズム批評家、ギーゼラ・フォン・ワイソッキーも、1980年に出版されたエッセイ集でウルフを取り上げており、当時の西ドイツのフェミニズム批評の中で、ウルフは非常にアクチュアルな作家だった。ラインスベルクも恐らくウルフを読んでおり、男性によって与えられた「女性」の役割から抜け出した女性が、どのようにしたら自分の言葉で語る、声の主体になれるのかという問題にこの本で取り組んでいる。

そのため、ラインスベルクは、従来の文学史記述の場では専ら著名な男性作家の妻として語られてきた三人の女性作家たちが、生家を出て自立し、伝統的な女性の生活領域を踏み越えてゆきながら、自らの体験を語るための言葉を発見し、生み出そうと苦闘する姿に光を当てようと試みている。第一章は、フーゴ・バルに出会ってダダのミューズになる前のエミー・ヘニングスの道行きにフォーカスし、北ドイツの港町で生まれた貧しい少女エミーが、劇場に憧れて、どきまわりのキャバレー芸人として放浪する中で、自分と同じような少女たちの体験を語る言葉を見出してゆく姿を描いている。第二章では、裕福な大ブルジョワの娘に生まれたクララ・アイシュマンが、暴力的な母から逃れて自立し、クレア・スチューダーの名で、従来の「女性性」のイメージを鋭く批判するパンフレットを書く姿を捉えている。ここでも、文学史の中でよく知られた彼女の姿、すなわち、夫イヴァン・ゴルと愛の詩集を紡ぎ、「狂乱の時代」のパリで華やかな作家活動を繰り広げるクレア・ゴルの肖像が描かれることはない。そして、第三章では、早くから両親と別れて自立したエルゼが、様々な職業を転々としながら、あくまでも「私」の体験を語る言葉を追い求める様子を描いている。後に在外ドイツ語作家ペンクラブの会長になった、夫ヴィル・シャーパーとの出会いは、彼女の物語でも脇に追いやられている。

このように、ラインスベルクは、名高い夫たちの名の陰に隠れてきた彼女たちの、夫となったパートナーと出会う前の活動を追いかけながら、女性がものを語る主体になることの困難さを浮かび上がらせようとする。しかし、最終的に三人の「それぞれの戦い」の物語は、彼女たちが、作家あるいは文学的な「私」として生きのびるための選択として、夫の名前と言葉／声を選んだところで終わってしまう。それはまるで、夫の名を名乗ったことで、彼女たちが「作家＝語る主体」であることをあきらめてしまったかのようにも見える。例えば、クレア・ゴルの物語では、イヴァンとの出会いがこのように描かれている。

夫となる男は宿命だ。文字の領域に、彼女が自分のものであると宣言した（しかし、本当は彼のものである）欲望の領域に入ることを彼に認めてもらうため、彼女は身を卑くし、うやうやしく彼に触れる。クレア・スチューダーは、一九一七年、詩人イヴァン・ゴルと初めて出会った直後にもう、恋する女の、ミューズの話法をとる意思を示している⁵。

ラインスベルクが描いた三人の肖像は、ある意味では挫折の物語だ。それは必ずしも学術的な意味での「真実」に沿ったものではなく、彼女たちのテクストの自由な読解に基づく「物語」である。それは、現代の「ものを書く女性」のまなざしから、過去の女性芸術家が書くために苦闘する姿を捉えなおそうとする試みで、それ自体が、女性を排除してきた文学史への批判となっている。本書の文章のスタイルが、オーソドックスな研究書と大きく異なるのはそのためだ。この点で、トランスギャルド叢書の第一巻『ここにあることの輝き』（荒原邦博訳、東京外国語大学出版会、2023年）で、画家パウラ・モーダーゾーン＝ベッカーの名声がなぜ国境を越えられなかったのかと問いかけた、マリー・ダリュセックとラインスベルクの問題意識は重なり合っている。しかし、1969年生まれのダリュセックと異なり、明確に戦闘的なフェミニズムの立場を取るラインスベルクは、父権的男性性による女性的なものの抑圧／殺害という図式にこだわっているため、20世紀初頭としては極めて「解放された」女性として自活し、パートナーとも対等な関係を築いていたエミー、クレア、エルゼが、書くという行為においては必ずしも女性解放的な言説を追求しなかったことを重く見て、彼女たちのストーリーにあきらめと沈黙の刻印を押し込めている。

ラインスベルクのフェミニズム的図式は、今日のジェンダー研究の理論的水準からみるといささか古く見えるかもしれないが、彼女が三人の女性芸術家の生涯を通じて浮かび上がらせた、女性が声をあげることの困難さは、近年の#MeTooの盛り上がりを見ても分かるように、過去になってしまった問題ではない。その意味では、1980年代に書かれた本書には、いまなおアクチュアリティがあると言えよう。ドイツ語圏のアヴァンギャルド芸術に関心がある読者だけでなく、ジェンダー問題一般に関心を持つ読者にも一読して欲しいと、訳者として願っている。

(西岡あかね)

後注

- 1 本書出版後、既に二つのイベントで本書の紹介を行った。「女性作家が書く女性芸術家の肖像—フランスとドイツ」、東京外国語大学・読売新聞立川支局共催の連続市民講座「世界を学ぶ、世界を生きる」、2023年11月18日（於東京外国語大学）及び、「トランスギャルド叢書『ここにあることの輝き』『それぞれの戦い』刊行記念トークイベント」、2023年12月13日（於紀伊國屋書店新宿本店アカデミック・ラウンジ）。本稿は、この二つのイベントで話した内容をふまえている他、一部、本書の「訳者解説」と内容が重なっている。
- 2 Bubikopf—*Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen, gesammelt von Anna Rheinsberg*. Darmstadt 1988, S. 9.
- 3 Hartmut Vollmer (Hg.): *Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen*. Hamburg 1996/2010 und Hartmut Vollmer (Hg.): *In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tod. Lyrik expressionistischer Dichterinnen*. Hamburg 1993/2011.
- 4 ヴァージニア・ウルフ『女性にとっての職業』出淵敬子・川本静子監訳、みすず書房、2019年、5頁。
- 5 アンナ・ラインスベルク『それぞれの戦い—エミー・バル＝ヘニングス、クレア・ゴル、エルゼ・リューテル』西岡あかね訳、東京外国語大学出版会、2023年、77頁。

T/G
Trans Garde

KRIEGS/LÄUFE
Namen. Schrift.

Über Emmy Ball-Hennings,
Claire Goll, Else Rüthel

女
は
異
邦
の
人。

Anna Rheinsberg

ア
ン
ナ
・
ラ
イ
ン
ス
ベ
ル
ク

エ
ル
ゼ
・
リ
ユ
ー
テ
ル

ク
レ
ア
・
ゴ
ル、

エ
ミ
ー
・
バ
ル
||
ヘ
ニ
ン
グ
ス、

それぞれの戦い

Die Frau ist eine Fremde.

彼女には自分のイメージがなく、
それゆえに顔もない。

*Sie ist ohne Bild von sich,
und daher auch ohne Gesicht.*

西岡
あかね
訳

NISHIOKA Akane

東京外国語大学出版会