

カレル・タイゲと雑誌『デヴィエトスィル』

阿部 賢一

1 はじめに

1900年12月13日、プラハで生を享けたカレル・タイゲの足跡は、チェコの前衛芸術と歩みをともしている。歴史家の父ヨゼフから学術的な探求心を引き継いだタイゲは、若干20歳で同級生らとともに「芸術家連盟デヴィエトスィル」を結成し、ポエティスム、シュルレアリスムという両大戦間期のチェコを代表する芸術運動のスポークスマンとして執筆活動を続けた。芸術理論家であり、装丁家でもあったタイゲにとって重要な表現媒体であったのが「書籍」である。近年、装丁家としての活動に焦点を当てた『カレル・タイゲとタイポグラフィ』(2009)¹といった書物も刊行されているが、かれが長年従事してきた「雑誌」という媒体に特化した議論はこれまで十分に行なわれていない。

改めて指摘するまでもなく、タイゲは数多くの雑誌の編集、デザインにたずさわっている。詩人ヤロスラフ・サイフェルトとともに編纂した『革命的論集デヴィエトスィル』(1922)は同グループの実質的な маниフェストとなり、タイゲが全面的に編集に携わり、レイアウト、タイポグラフィの可能性を探求した『Disk』(1923-1925)および『ReD』(1927-1931)は、1920年代のポエティスムのみならず、両大戦間期中欧美術の輝かしい到達点と言える。そのため、1920年代のチェコで刊行された芸術・文化関係の雑誌には「カレル・タイゲ」の名前がどこかに見られるといった状況が見受けられていた。たしかにタイゲは文学、美術、建築、政治といった領域横断的な文筆家ではあったが、それだけでは十分な説明にはならないだろう。むしろ、タイゲが雑誌への寄稿のみならず、雑誌の制作そのものに強い関心を寄せていた点を重視すべきであろう。本稿では、1920年代初頭にタイゲが執筆した論考を分析しながら、かれが初めて手掛けた雑誌『革命的論集デヴィエトスィル』を中心に、タイゲと「雑誌」の関係について考察を試みることにする。

2 「昨日の芸術」との決別

1918年10月28日、チェコスロヴァキアは独立を宣言し、トマーシュ・ガリグ・マサリクが初代大統領に就任する。国名のみならず、政治体制、社会のあり方など、ありとあらゆるものが新しく生まれ変わりつつあったが、なかでも第一次世界大戦を経て崩壊した古い秩序に替わる「新たな秩序」を模索し、提示することが喫緊の課題となり、カレル・チャペックらはマサリク擁護の立場を取り、タイゲら1900年前後の世代は他の可能性、とりわけ共産主義に可能性を見出していた。そのような混沌としたなか、タイゲ、画家ホフマイステルら、プラハのクジエメンツォヴァ通りのギムナジウムに通っていた生徒を中心にして、1920年10月5日に結成されたのが「芸術家連盟デヴィエトスィル」²であった。同年12月6日付の『プラシュ

スケー・ポンジェリー』には初めての公の記事が14名の参加者の名前とともに掲載されている。「古い文学は、それがどのように呼ばれていたにせよ、それはつねに階級的なもので、つねに富裕者の要求に応えるものだった。だが、かれら〔訳注：署名した14名のデヴィエトスィルのメンバー〕は若く、革命的であり、それゆえ、革命的である人びとともにはか歩むことができない——それは労働者だ」³と、左翼的なプロレタリア芸術を標榜したかれらは、個人としてではなく、集団的な営為として芸術に関与することを宣言する。またデヴィエトスィルが「主催する行事は、可能な限り大衆的なもので、誰もが参加できるものとなる」⁴として、大衆の芸術への参加を訴える文章となっている。

だが具体的な内実はそこでは明確に示されることなく、グループの活動の方向性をめぐっても軸を見出せずにいた。そこで理論面で中心的な役割を果たしたのが若き理論家タイゲであった。1921年発表の論考「イメージと雛形」で、タイゲは「昨日の芸術」を糾弾したうえで、来るべき「明日の芸術」の姿を語っている。キュビズムや表現主義など、「昨日の芸術」は人間の労働や幸せを考慮しない、自己充足的な芸術至上主義であり、それらは「形式主義と唯美主義」にとどまっている。だが「明日の芸術」は「新しい生活の雛形を形づくる」⁵のものであり、「人間、人間の幸せ、新しい生活環境」が重視されるべきであり、芸術家みずからが未来のヴィジョンを提示するよう求めている。だがこのような未来志向は、一方で伝統との断絶および否定を意味する。この論考が掲載されたのは一世代上の芸術家集団「頑固派たち」が主催する雑誌『ムサイオン』であったため、編者の作家カレル・チャペックはタイゲの文章のあとに異例の「付記」を記し、若き理論家の論考について留保の姿勢を示している。タイゲは昨日の潮流と明日の潮流を分けているが、このような分類は「人工的かつ恣意的な」ものであり、「芸術において、昨日と明日は、我々の一時的な分類が表面的な分類である以上に、あまりにも深く、そして潜在的に結びついている」⁶と述べ、チャペックは芸術の連続性を強調する。1890年生まれのチャペックと1900年生まれのタイゲは、のちに政治思想においても右と左というかたちで対立するが、この関係性が同一の雑誌内で「本文」と「付記」という形で顕在化したことはきわめて象徴的である。つまり、タイゲが「昨日の芸術」の土俵でみずからの芸術論をより探求していくことは困難となり、「明日の芸術」を具現化する新たな媒体の必要性が高まったからである。

3 「新しいプロレタリア芸術」

1922年、デヴィエトスィルは初めてみずからの雑誌を発表する。20名の執筆者、27点の文章を収録する雑誌は『革命的論集デヴィエトスィル』と題され、ヴァーツラフ・ヴォルテルのヴェチェルニツェ出版から刊行された。グループのマニフェストとして、同誌の巻頭を飾るのは「新しいプロレタリア芸術」という14ページにわたる論考であるが、そこには著者名もなければ、署名者も記されていない。文末に「1922年春」とだけ記されたその文章を読む人の多くは、グループのメンバーによる共著であると思うだろう。じっさい、1922年4月21日、プラハのアルベルトフの学生会館での「デヴィエトスィルの夜」で、この原稿を読み上げ

たのは、詩人ヤロスラフ・サイフェルトであった（なおサイフェルトのこの講演に感銘し、グループに参加するようになったのが、詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァルである）。しかしながら、現在ではこの文章はタイゲの手によるものであるとされ、タイゲ選集にも収録されている。

では、この論考の論点を整理してみよう。ロシア革命に刺激を受け、共産主義の可能性を感じていたタイゲは、まず「プロレタリア芸術」への志向、そしてマルクス主義を唯一利用可能な世界観とし、労働者を重視する姿勢を表明する。ルナチャルスキーの名前を言及しながら、プロレタリア芸術と文化の重要性を説き、なかでも「社会的事実としてだけではなく、とりわけ、芸術、つまり、人間の営為の一部門としてプロレタリア芸術を検討しつつ、革命的現在が芸術家に課す課題と義務を定め、正確に捉えること」（RSD, 7；強調は筆者、以下すべて同）⁷が肝要であるとする。注目すべきは、政治体制の転換に主眼が置かれるのではなく、社会的に関与する「芸術」課題の見極め、芸術家の意識向上を訴える内容となっており、換言すれば、芸術の社会的位相に重点が置かれている。「革命的論集」という表現など、同誌には「革命」という言葉がしばしば使われているが、政治革命を主張しているわけではなく、作品そのものにもそれほどの過激さは見受けられない。あくまでも、タイゲらの意図は、「プロレタリア革命」ではなく、「プロレタリア芸術」の「革命」という点にあった。

それゆえ、タイゲが芸術を語る時、個別の作品や美術史的な視座だけではなく、社会との関係性を重視する。「新しい美学は、芸術心理学ではなく、芸術社会学となるだろう。というのも、今日の芸術心理学は一般心理学にほかならないからだ。[...] 美学が社会的になることは、つまり歴史的となることを意味する」（RSD, 7）と述べ、タイゲは美学の「脱心理化」、つまり個人的な解釈学からの脱却を説き、社会との関係性において美学を語る視座を強調する。社会的な関心、とりわけ「芸術社会学」という視点は、初期の論考から晩年の「芸術の現象学」にいたるまで、タイゲの美学に通底するものであり、美術作品をつねに社会的文脈との関係において捉えていた証となっている。勿論、芸術と社会の関係性を検討したのはタイゲ以前にも、ジョン・ラスキンなど先人は数多くいた。だが、かれらの試みはタイゲの眼には不十分に映ったのか、「ラスキンなどの芸術と生活を結びつけようとするあらゆる試みは、しまいにはあまり影響力のない教訓主義 [...] や内に閉じた芸術至上主義となっている」（RSV, 10）と指摘し、芸術がサロンやアトリエに限定されたものとなり、社会においては個人主義と分業制が進行しているとする。芸術社会学の構想にあたって、タイゲが参照するのは、テーヌ、リーグル、ヴォリンガー、ラスキン、モリスなどではなく、ドイツの美術史家ヴィルヘルム・ハウゼンシュタインであった。ハウゼンシュタインは『芸術社会学』（1912）などの著作で知られるが、「藝術は、或る時代の生活が充ち溢れて、最も純粋に藝術的表現様式に、即ち最も純粋に形式上の等価物に置き換へられた時に、始めて完成する」⁸といったかれの文章からも、生活と社会における芸術という視座がタイゲに継承されていったことが看取される。

このように広い文脈に芸術を措定したうえで、タイゲは議論を進めるが、その語り口はある意味できわめて明快である。観念よりも、物質を優先する姿勢が貫かれているからである。

あなたは机に坐っている、いまあなたが坐っているのは椅子だ。それは、物、物質、現実である。カント以後の哲学は、現実の強固な椅子を知らず、脳の経験的感覚に凝縮された観念的な感覚へ坐るよう勧めてくる。これらのどちらが、より安全でより強固でより実践的か、争うまでもないだろう。(RSD, 6)

現実の物質感覚を強調するタイゲがプロレタリア芸術の最良の事例として紹介するのが、フランスの作家シャルル・ルイ・フィリップであり、ジュール・ロマンらのユナニスムである。また「生活風景」が感じられる文化人として、チェコの人形使いマチェイ・コベツキーにも触れている。いずれにしても、庶民的な世界の表出という点が強調され、「分かりやすいこと」、「娯楽性を備えた民衆性」が特色として指摘される。ここでの「民衆性 (lidovost)」は「民族衣装」などのフォークロア的なものではなく、むしろ「大衆性」という意味に近い。それゆえ、わかりやすさと魅力的な芸術への渴望を検討する延長線上で、タイゲは、「映画」そしていわゆる「低級芸術」にも好意的な視線を投げかける。

インディアン物、バッファロー・ビル、ニック・カーター、感傷的な小説、アメリカの連作映画、チャップリンの喜劇、アマチュア劇団の喜劇、曲芸団の手品師、放浪の歌手、サーカスの女性曲馬師やピエロ、大衆的なお祭り、日曜日のサッカーの試合、これらほとんどすべては、プロレタリアートが疲れ切っている大半の時間のうち文化的に過ごしているものだ。(RSD, 16)

美術や教養小説といった高尚な芸術から距離を置き、大衆小説、映画、サーカスやサッカーなど、大衆文化への関心を前面に打ち出し、タイゲは「プロレタリア芸術」の拡張を試みる。従来しばしば見受けられたように、労働者の日常を汗や涙といった記号とともに教訓めいた形で表現するのではなく、芸術の受容者である労働者の立場から、芸術のあり方を検討する。

通常の社会的な長編小説や短編小説、残念なことに、社会的な映画もまた、良心から生まれたにせよ、その大半は、労働者の読者層にあまり響くものではない。必要とされるのは、貧困にあえぐ生活を描いた小説や立抗や製鋼所の絵などではなく、熱帯や遠方の風景、自由で活発な生活の詩であり、労働者には、押しつぶされるような現実ではなく、熱狂させ、活気づけてくれる現実と幻想を見せるべきなのだ。(RSD, 16)

このように、タイゲがプロレタリア芸術の対象として称揚するのは、「労働者の日常」ではなく、むしろ、その過酷な現実を忘れさせてくれる、「熱帯や遠方」といった異国情緒あふれる世界であった（このような傾向は、タイゲの造型的表現でもある「絵画詩」においても通底している）。だが、タイゲのこのような姿勢は狭義のプロレタリア芸術から乖離する危険性を伴っ

ていた。そればかりかアメリカの大衆文化への関心を前面に打ち出すことによって、プロレタリア詩人 S・K・ノイマンら、教義的なプロレタリア芸術信奉者からの批判にも晒される。タイゲが従来の「プロレタリア芸術」にはない「新しさ」を追求することによって、本来の理念を信奉する者から批判という危険性とも直面することになったのである。

タイゲは、終盤で「新しいプロレタリア芸術」の特徴として、「傾向」「集団主義」「民衆性」という三点を挙げている。労働者を重視するという政治的「傾向」、社会に奉仕する芸術家という「集団主義」、そして「民衆性」を備えた芸術を主張するが、すでに見た通り、タイゲにとっての「プロレタリア芸術」の内実はきわめて多面的で、社会学的な関心、(アメリカの大衆文化を含む) 娯楽的かつ大衆的な芸術への傾向という特徴(であると同時に問題)を孕んでいた。それでは、雑誌の他の寄稿者たちは、タイゲの理念に対してどのように呼応しているのだろうか。

4 カレル・シュルツ「ヒューズ自殺院」

20名の執筆者による27点の文章からなる雑誌は、詩、散文、エッセイなどジャンルも多様であるばかりか、ジャン・コクトー、イヴァン・ゴッ、ゲオルク・カイザー、イリヤ・エレンブルクら国外の執筆者による文章も収録し、それぞれフランス語、ドイツ語の原文のまま掲載されている(エレンブルクはチェコ語に訳出されている)。またテキストごとにフォントを変えたり、図版を多数収録するなど、レイアウト面でも工夫が施されている。テーマとしては、プロレタリア芸術、労働者を題材として直接的に扱っているもの(ヴォルケルの詩「火夫の瞳をめぐるバラード」、ヤロスラフ・チェハーチェク「知識人と戦争」、エレンブルク「芸術における革命、そして革命そのものについて」)、芸術潮流を伝えるもの(チェルニーク「ロシア美術」、ヤロスラフ・スヴルチェク「偏向的風刺画家」、ヤロスラフ・イーラ「フランスの若い芸術について」)、デヴィエトスィルの芸術的志向を表すもの(チェルニーク「電気の世紀の喜び」、ヴラジミール・シュトゥルツ「エキゾティズム」)などに大きく分類できる。

このなかで、「資本主義社会」の表象、そして社会学的な問題設定という点において、カレル・シュルツ(1899-1943)の短編小説「ヒューズ自殺院」に注目したい。物語は、アメリカ合衆国のニューヨークに暮らす企業家 J・B・ヒューズが建設した50階建ての高層ビルの話から始まる。このビルこそ、自殺を希望する者が最後の時間を過ごし、それぞれが思う手段で自死を遂げることができる「ヒューズ自殺院」であった。施設の玄関は「貧困者」と「富裕者」の二つに分かれ、貧困者のセクションには、ロープから自動車にいたるまで自殺のためのあらゆる道具が整備されたホールがあり、さらに浴室、喫煙室、映写室、図書室、食堂が隣接し、顧客は最後の瞬間を過ごすことができ、富裕者のセクションは金額に応じた個室がずらりと並んでいる。ヒューズの「人間の善意」のための試みは大反響を呼び、来訪者は増加の一途をたどる。

ほんとうに、人びとは安らかに死を遂げるために、J・B・ヒューズに次から次へと

お金をもたらしていた。というのも、この世にはあまりも苦痛が多く、近代文明、電話、ケーブル、印刷技術、無線電信、大西洋航路によっても、人びとは苦痛を克服できずにいたからだ。J・B・ヒューズは時代とともに歩み、現代という時代の中心に自分の居場所を確保し、人びとは、かれのことを、実践的な精神で新しい仕事を用意にする人物だと考えていた。何万もの人が自殺という絶望のなかに暮らし、ヒューズは、お金、願い、批判をすべて受け入れていた。かれが企業していたのは、人間の善意のためだったからだ。(RSD, 24)

ヒューズは広告展開をさらに進め、ニューヨークの街角の看板広告のみならず、オペラハウスではハムレットを演じる役者に「オフィーリア、ヒューズ自殺院に行くがいい、住所は 343 イースト 75 番街、ニューヨーク、アメリカ合衆国」だと台詞を言わせたりする。このような広告に対して、大学教授カニンガムは苦痛を克服してこそ形而上的な権利があるはずだと主張し、異議を唱える著作を発表するが、ヒューズにすべて買い取られてしまい、倫理観をめぐる議論が経済力によって外に広がらずに終わる。多額の富を得たヒューズは本業のみならず、雑誌の刊行、大学への寄付を行なったりしていたが、ついにはヨーロッパ進出を計画する。

そのような折、男性の顧客からある要望が寄せられる。それはヒューズが「私は人間を愛している。けれども、倫理的な家族や文化に対する義務があるはずだ」としてこれまで断ってきたことであった。だが顧客からの要求は高まるばかりで、ついにヒューズはその要求（つまり「女性」）を施設と呼ぶ。その後、同院に滞在したメソジスト派の説教師のインタビューを契機にして、この出来事が外の世界に知られ、地元住民は反対運動を繰り広げる。騒動のさなか、ヒューズはバルコニーに姿を見せ、こう語る。「皆さん、邪魔をしないでくれ。私はヨーロッパを買う」と。その後もヒューズはヨーロッパの企業を次々と買収し、ヨーロッパ各地の工場はヒューズのために稼働し、すべての労働者が彼のいう「人間の善意」のために奉仕するという状況に陥ってしまう。

生活は機械化されてしまった。人びとは、もはや喜びや苦痛、あるいは生活に秘められた簡素な真実を求めて暮らしてはいなかった。すべてが時間とお金で計算されるようになっていた。残ったのは、唯一の倫理、ヒューズの倫理だけだった。(RSD, 31)

倫理観よりも資本経済の原理が優先され、「自殺」という行為でさえも経済活動となってしまう様子が戯画的に描かれていくわけだが、アメリカの企業家によるヨーロッパの買収、さらにはヨーロッパの人びとの自由の喪失という展開からも、西側の資本主義の脅威を訴えようとする作者の意図は十分に感じ取ることができる。戯画的に感じるのは、ヒューズがあくまでも「人間の善意」のために企業活動を推進していると主張しながらも、そのような表面的な人道主義的言説の背景で人間の生命を否定する自殺幫助が行なわれている点にあり、そしてま

たそのような問題を孕む企業活動にもかかわらず、「顧客」が絶えない点だろう。

自殺を社会現象として捉えようとする試みは、シュルツに始まったものではない。周知のとおり、社会学の祖とされるエミル・デュルケムはまさに『自殺論』（1897）によって社会学研究の礎を築き（同書の副題は「社会学研究」）、チェコの文脈ではそれよりも早くマサリクが『現在の社会的な集団現象としての自殺』（1881）を著すなど、社会学の領域において「自殺」はつねに取り上げられる主題であった。シュルツがどのような経緯でこの題材を選んだか不明であるが⁹、タイゲは先述の論考「新しいプロレタリア芸術」のなかで「ジュール・ロマンが『パリの力』の結びで説明を試みたように、ユナニズムはデュルケム、ル・ボン、タルドによる群衆の社会学、心理学にルーツを有している」（RSD, 15）と述べ、『自殺論』のエミル・デュルケム、『群集心理学』の著者ギュスターヴ・ル・ボン、そして犯罪心理学の研究を進めたガブリエル・タルドの名前を挙げて、フランスの社会学と同時代の小説のあいだの親縁関係に言及している。このような背景を踏まえると、ただ単に資本主義社会の退廃的な現象の一事例として「自殺」が取り上げられたわけではなく、社会学的な知の反映をタイゲが寄稿者に何らかの形で提案した可能性は否定できないだろう。

5 サイフェルト「栄えある日」・「パリ」、ネズヴァル「驚異の魔術師」

続いて、ふたりの詩人による詩篇にも触れよう。ヤロスラフ・サイフェルトは、1921年、詩集『涙に埋もれた街』でデビューを飾り、同年に結成したばかりのチェコスロヴァキア共産党に入党するなど、プロレタリア詩の可能性を探求していた時期であった。『デヴィエトスィル』に掲載されているサイフェルトの詩篇「栄えある日」はその当時のかれの姿勢を如実に表すもので、無名の労働者たちとともにメーデーの行進をする歓喜に充ちている。「財産などわずか、いやまったくない人々に囲まれて／かれらのポケットには一銭もないが、心には幾千もの苦痛がやどっている」（RSD, 99）と、語り手は市井の人びとに寄り添いながら、「新しい世界」の到来を切々と訴える。

私たちが望むのは、新しい世界、自分たちが望む世界、
なぜなら、人生は美しく、花は香りを放ち、
大地は喜びという新たな潤いを吐き出し、
私たち群衆も、今日、それが恋しいから。（RSD, 99）

一人称複数で語り手が設定されるなど、前衛芸術の特徴である集団主義的な傾向が見受けられると同時に、日常生活のなかに「人生の美しさ」を見出そうとするポエティスムに通じるサイフェルトの詩学の萌芽がここに見られる。サイフェルトは、政治的な可能性の場としてロシアに触れる一方、別の異国文化への憧憬も隠すことなく、詩に綴っている。サイフェルトのもう一篇の詩「パリ」では、物悲しいプラハのヴルタヴァ川とパリのセーヌ川が対比的に描かれ、「ここ」プラハのうらびれた風景が、輝かしいパリの風景と重ねあわせられていく。

すべてが、ここでの出来事すべてが悲しいものばかり、
人生も線路からけっして外れることはないから。
眠ろうとして、窓越しに見える空が暗くなると
パール・ラシェーズで夜啼き鳥がヒノキでさえずるのを夢見る。

パリは、天国に一步だけ近いところにある、
さあ、ぼくのいとしい人よ、パリに行こう! (RSD, 171)

数年前までは同じ国を形成していたオーストリアへの言及は影をひそめ、多くのチェコ系芸術家同様、サイフェルトも、パリへの志向を声高に訴える。プロレタリア芸術の実現を訴えるべくロシアの文化人への参照がなされつつも、フランス美術への憧憬とオマージュも並行的に行なわれるというこの両義性は、タイゲやサイフェルトに限らず、戦間期のチェコ芸術家の感度の高さを表す指標であると同時に、政治的志向の曖昧さの表れとも受け止めることができるだろう。

サイフェルトが簡素な言葉づかいで日常的な美の一瞬をとらえようとしたのに対して、プロレタリア芸術の理念を踏まえつつ、詩的な想像力を存分に発揮したのがヴィーチェスラフ・ネズヴァルである。詩篇「驚異の魔術師」¹⁰は、詩人イジー・マヘンに捧げられた序と7部からなり、次々と姿を変えながら世界を放浪する魔術師の語りが中心になっている。冒頭で「君は新しい文化を夢みている、僕は姿を変えながら君に歌う」と謳い出す語り手は、自身のルーツをたどりながら、「マドリッドで御者となり／ロンドンで給仕をし／海の病に罹り／海軍に志願した。[…] サンクトペテルブルクの牢獄では／過酷な日々が続く」(RSD, 36)と各地を転々とする。イメージが次々と展開していくモンタージュ的な描写はアポリネールの「ゾーン」を想起させる。また、魔術師が新聞の売り子となって『共産党宣言』を読み漁るほか、「革命」「武器」といった語彙とともに、「新しい大統領など必要ない／市民の誰かがなるのだから」(RSD, 37)など、プロレタリア革命の実現を訴える叫びも随所に見受けられる。だが、「革命」「愛」を経験し、さまざまな人びとに変身していく魔術師が繰り返し訴えるのは、「新しい視覚」の必要性である。

対蹠地の敷居で、君は奇跡を目にする、
光を放つ泉の淵、
丸い瞳——
新しい視覚を。(RSD, 34)

第二歌「魔術師の祖先の系譜」にあるこの一節は、「対蹠地」という異なる空間的な位相において光を発する円形の泉という幻想的なイメージを提示しているが、このような「外」の視点の設定は「新しい視覚」を内に取り込もうとする試みとしても捉えられるだろう。それゆ

え、ネズヴァルは、固定観念では捉えられない世界を提示する存在として「魔術師」に着目し、のちのシュルレアリスム期を先取りするような語彙で「新しい視覚」がもたらす世界を表現していく。変身というモチーフは、語り手である「魔術師」の多様なまなざしのみならず、読者が捉える「現実」の様相の変容とも重重なっていく。

私は見た。神に似た自由な人間が
古い現実という水晶を
新しい姿に変えた様子を。(RSD, 49)

サイフェルトよりもはるかに幻想的なイメージを披露するネズヴァルだが、プロレタリア芸術という視線および外への眼差しという点でふたりの詩は共鳴している。いずれも、「新しい」という言葉が頻繁に用いられ、新たな生の雛形、新たな芸術を探求する詩篇となっているからだ。そのような意味で、「新しいプロレタリア芸術」を模索するタイゲの理念と合致を見ているといえるだろう。

6 所有される複製芸術

タイゲの「新しいプロレタリア芸術」に始まる『革命的論集デヴィエトスィル』は、同じくタイゲの「今日の芸術と明日の芸術」で終わっている。様々なトピックを手際よく伝える映画ニュース「ゴーモンの一週間」を意識して、来るべき芸術の姿が簡潔なテーゼでジャンルごと記されているが、まず興味を惹くのが、一番初めに「建築」で言及されている点である。このあとで「新しい芸術は芸術であることをやめる」というエレンブルクの言葉が引かれるが、「絵画」や「文学」といった狭義の芸術観を一新し、生活の変革を実現すべく、「建築」に関心が寄せられている。まずタイゲが目するものは、名の知れた建築家ではなく、名もない技術者たちであった。

技師たちは耽美主義者には受け入れられない真実を証明した、すなわち、美しさはいわゆる芸術に限られた特権ではない、と。芸術がその産婦ではない、美しいものはこの世に何千とある。(とりわけ今日の建築もそうだが) 歴史的建造物のなかで、ゴリアテ飛行機、ニューヨークの波止場、大西洋航路定期船、車の新しいモデルなどと同じくらいはっきりとした力強さと造形的な健全さを持っているものは多くはない。(RSD, 190)

芸術家然とした建築家がいたずらに新しい様式を模索しているあいだに、堅実に作業を進めていたのは技術者や技師であるとし、無名の人びとの営為への注意が喚起される(なお、デヴィエトスィルの機関誌第二号となる建築家ヤロミール・クレイツァル編『ジヴオットII』では、「ゴリアテ」「大西洋航路定期船」が写真入りで言及されている)。そしてまた、「今日

の建築は、ゴシック、バロック、ロココなどと比べ、多かれ少なかれ美術史家が見過ぎていくいくつかの事例（メキシコ、アステカ、チベット、アフリカの建築）に関係する現実から学ばなければならない」（RSD, 190）とも述べ、非西洋世界への関心も表明される。のちにタイゲは建築に関してより踏み込んだ発言を展開することになるが、我々が最も長い時間を過ごす生活空間という意識がその背景にあったように思われる。

次にタイゲが目にするのが、「ポスター」をはじめとする複製芸術である。「過去にあったのは、モザイク、フレスコ、タブロー画。今日そして明日は、ポスター、絵葉書、風刺、新聞のイラスト」（RSD, 195）と述べ、複製芸術、そして日常的に接する物への志向が高らかに表明され、「具体的な課題」を達成しない芸術はすべて、つまらないものだと言明する。さらに「絵画は宗教ではなく […]、工芸である。工芸としての芸術は機械生産の介入から逃れるべきではない。予測できることは、社会主義的な平等社会において、絵画は機械によって複製可能となるだろうということ」（RSD, 196）と述べ、従来の宗教的意味合いを有していた美術との決別、そして複製技術を通して広く流通することが可能な芸術の可能性が探求されている。「アウラ」の消失という意味において、タイゲの眼差しはヴァルター・ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」（1936）と交錯する（「絵画は宗教ではない」というタイゲの発言は、ベンヤミンの「礼拝的価値」を想起させる）。簡潔にテーゼを提起するという文章の性格上、タイゲは踏み込んだ議論をここでは展開していない。芸術の社会流通という点に重きを置いていたタイゲにとって、オリジナルとコピーという関係性は重要ではなく、むしろ複製技術を積極的に評価する。それゆえ、特定の教会に存するフレスコ画よりも、誰もが所有しうるポスターや絵葉書を重要視するのである。いずれにせよ、複製技術によって芸術の位相が変わっていくことを、タイゲは1922年の段階で明言していることは注目に値する。

機械の複製は、たえず改良され、人びとのあいだで絵画の知識を広めている。
[…] アポリネールやサンドラールの詩集と同じように、あなたはピカソの絵の本を手に行っている。オリジナルを置くには、あなたの住まいにも、財布にも余裕がない。壁に掛ける絵画は、近代インテリアの建築的な純粋さを汚すものとなるはず¹¹。

高額で一枚しかオリジナルのない絵画とは異なり、比較的安価な雑誌は一般市民が購入かつ所有できる「芸術」でもある。富裕層だけではなく、労働者への芸術の浸透を念頭に置いていたタイゲは、写真、絵画の複製を多数収録した雑誌に、複製芸術の時代の産物として肯定的な価値を見いだしていた。それゆえ、「新しい芸術は芸術であることをやめる」というエレンブルクの言葉を引用するとき、タイゲにとっての「新しい芸術」とは、オリジナルではない、広く流通を可能にする複製芸術による芸術という考えがその根底にあった。そして、読者を楽しませる「娯楽」的要素を踏まえつつ、芸術家の「集団」的な「傾向」を提示するにあたって、「雑誌」は理想的なひとつのフォーラムであったと言えるだろう。この可能性を感じ取ったかのように、このあと、タイゲは言論活動を繰り広げながら、様々な雑誌の編集に従事して

いく。

だが、自身の世界観を表現していくにあたって、経済的な基盤は不可欠である。当時、タイゲやデヴィエトスィルの周辺に活動を支援してくれるパトロンがいたわけではなく、みずから資金を確保しなければならなかった。そこで、デヴィエトスィルのメンバーがたどりついたのは、会員制と雑誌の定期購読の制度であった。結成を告げる1920年の『プラシュスケー・ポンジェリー』の記事において、年間20コルナで有料会員となり、様々な特典を享受することができることが言及されているほか、『革命的論集デヴィエトスィル』の巻末にも、第二号にあたる『ジヴォットⅡ』の予約購読に関する広告が掲載されている。予約購読の制度の確立により、財政状況を安定化させるといった狙いもあったのだろう。雑誌にはつねに次号や関連企画の広告が掲載され、次への期待を高める仕掛けが施されており、そのような意味で、タイゲが傾注したタイポグラフィや装丁は重要な意味を担っていた。

『革命的論集デヴィエトスィル』の巻末論文「今日の芸術と明日の芸術」は、タイゲの次の言葉で終わっている。

新しい芸術の美しさは、この世のもの。芸術の課題は、そのような美しさをつくったり、目を引くイメージと詩の予想外のリズムを用いて謳うことにある、

◀この世のあらゆる美しさを▶ (RSD, 202)

こののちに展開することとなるポエティズムの理念がここで端的に表現されている。プロレタリア芸術を志向しながらも、遊戯性、大衆性に対する強い関心を表明することによって、タイゲは「新しいプロレタリア芸術」の提示に成功したと言えるだろう。政治的な姿勢よりも、わかりやすさを追求する姿勢は、この雑誌の表紙のデザインにも表れている。「赤色の星」「鎌」といった「プロレタリア芸術」、「共産主義」、「革命」の定型的な記号は提示されず、オレンジ色の表紙の中央に大きな黒い丸(●)が配置され、その上に大きな字体でグループ名「DEVĚTSIL」、その下にやや小さな字体で刊行地と刊行年「PRAHA 1922」が記されているだけのきわめて簡素なデザインである。日の丸に影響を受けたと思われるこのデザイン¹²は、「プロレタリア芸術」や「共産主義」の従来記号を拒否し、みずからの感性で新しい生を切り開く意志に充ちている。

『革命的論集デヴィエトスィル』は、両大戦間期のチェコ前衛芸術の口火を切る契機となっただけでなく、タイゲが「雑誌」という媒体の可能性を十二分に感じた機会となったに違いない。前衛芸術を集団的な営為として捉えていたタイゲにとって、複数の執筆者による「雑誌」はその共同作業に適した媒体であったほか、複製技術によって一般の人びとも所有できる「芸術」ともなり、そしてみずからの世界観を言葉とデザインを駆使して表現できる最良の媒体であったと言える。このような背景の中、書齋に閉じこもるのではなく、カフェや自宅で多くの芸術家と交流しながら「芸術」をつくりあげていくプロデューサーでもあったタイゲにとって、雑誌は最大の可能性を秘めたプラットフォームであったと言える。

注

1. Polana Bregantová, Lenka Bydžovská, Karel Srp: *Karel Teige a typografie*. Praha: Akropolis -Arbor vitae, 2009.
2. 「デヴィエトスィル Devětsil」は、チェコ語で「九つの力」、そしてフキの一種にあたる植物を意味する。前者は「九柱の詩神」を想起させ、後者はチャペック兄弟の短編集『クラコノシェの庭』（1918）で用いられている表現である。サイフェルトは回想録で後者を名前の由来として挙げているが、真偽はさだかではない（ヤロスラフ・サイフェルト『この世の美しきものすべて』飯島周・関根日出男訳、恒文社、1998年、218頁）。
3. U. S. Devěsil (1920), in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá i neznámá I*. Praha: Svoboda, 1971, s. 81.
4. Ibid., s. 82.
5. Karel Teige: *Obraz a předobraz* (1921), in: *Avantgarda známá i neznámá I*, s. 100.
6. Karel Čapek: *Poznámka*(1921), in: *Avantgarda známá i neznámá I*, s. 104.
7. 以下、『革命的論集デヴィエトスィル』（*Revoluční sborník Devětsil. Reprint*. Praha: Filip Tomáš-Akropolis, 2010）からの引用及びページは（RSD, 頁）として記す。
8. ヴィルヘルム・ハウゼンシュタイン『マルクス主義芸術理論叢書6 造形藝術社会学』川口浩訳、叢文閣、1929年、172頁。
9. 1926年、この作品はR・J・スティーヴンソンの「自殺クラブ」を剽窃したものではないかという疑惑の声があがり、シュルツはデヴィエトスィルから除名処分を受けている。だが、自殺者のための施設という点で共通点はあるものの、プロットや構成はかなり異なっており、むしろシュルツの独創性が多く見られる。
10. この詩篇は、その後、大幅な加筆・修正が加えられたのち、ポエティスム期を代表する詩集『パントマイム』（1924）、選集『夜の詩』（1930）に収録されている。本稿では、雑誌『デヴィエトスィル』に掲載されたヴァージョンを対象とする。
11. Karel Teige: *Naše základna a naše cesta. Několik principiálních poznámek* (1924), in: *Avantgarda známá i neznámá I*, s. 612.
12. Ibid., s.613-614.

参考文献

- Polana Bregantová, Lenka Bydžovská, Karel Srp: *Karel Teige a typografie*. Praha: Akropolis -Arbor vitae, 2009.
- Revoluční sborník Devětsil. Reprint*. Praha: Filip Tomáš-Akropolis, 2010.
- Karel Teige: *Výbor z díla I. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966.
- Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá i neznámá I*. Praha: Svoboda, 1971.
- Josef Vojvodík, Jan Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy: Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908 -1958* Praha: Univerzita Karlova, 2011.

Karel Teige and the magazine *Devětsil*

ABE Kenichi

Karel Teige, a leading figure of the Czech interwar avant-garde movement, was a theorist who designed several hundred books during his career. However, to date, little attention has been paid to his attitude to the magazine medium. In this paper, by analyzing *Revolutionary Anthology Devětsil* (1922) and perusing his texts published in the early 1920s, the author scrutinizes how Teige evaluated the importance of magazines.

Revolutionary Anthology Devětsil (1922), edited by Teige and poet Jaroslav Seifert, began with Teige's article "New Proletarian Art," in which he declared a farewell to "Yesterday's Art" and praised "Tomorrow's Art," which must be "tendentious" and "popular" and engaged in by "collective" artists. Influenced by Wilhelm Hausenstein, he also demonstrated interest in the sociology of art, which he would continue to explore throughout his life. Teige emphasized not only the role of proletarian art but also popular cultural forms such as cinema, football, and vaudeville, which enabled proletarians to forget their lives' harsh realities. As did Walter Benjamin, Teige evaluated the reproduction of art in modern times, such as in posters and magazines that proletarians could own themselves.

From these perspectives, by editing *Revolutionary Anthology Devětsil*, Teige apparently realized the concept of a "magazine": a collective media form featuring various tendentious or popular articles. His ideal would be fully realized in later magazines such as *Disk* (1923–1925) and *ReD* (1927–1931).