

ラテンアメリカのアヴァンギャルド： 具体的で幻影的な聴衆を構成する ——パフォーマンス的宣言と宣言するパフォーマンス——（上）

ヴィッキー・ウンルー
崎山政毅 訳

必要なことは…芸術的クーデタという手段をもちいて耳目をうばうことによる、聴衆の征服にのりだすことなのだ。——「ニカラグア反アカデミーの短い宣言および主張」

同志たる読者よ。君を見出すことは大いなる喜びであり大いなる名誉である——『赤き大地と他の土地』「論説」

この瞬間にわれわれが目当たりしているのは、われわれ自身のスペクタクルである。——マヌエル・マプレス・アルセ『アクトゥアル第1号 前衛派のピラ』

1931年のある夏の夕べ、野心に燃えたニカラグアの若き芸術家たち一群が、グラナダ市の観客を前に、興味深いリサイタルを執行した。道化の衣装に身をつつま、梯子と釘とトンカチとロープを持ち運びながら、ルイス・ダウニング Luis Downing は、彼自身によるチャールズ・クロス Charles Cross の「酔漬けニシン "Le Hareng Saur"」の訳「ニシン "El arenque"」を朗読した。同時に、パブロ・アントニオ・クアドラは大仰にボクシング・グラブをつけて、ホルヘ・アレジャーノの説明によれば規則正しく空中にパンチをくりだすパフォーマンスをおこないながら、自分の詩「スタジアム "Stadium"」を大声で暗唱した。クロコダイルの扮装をしたオクタビオ・ローチャ Octavio Rocha は、キューバの詩人ニコラス・ギジェンの『ソングロ・コソング *Sóngoro cosongo*』（一九三一年）から数篇を詠みあげた。この晩は、後に戯曲化されたパフォーマンスで多声的な詩篇である『ブルジョア呆響曲』の初期バージョンのホアキン・パソスによるドラマティックな朗読で、最高潮に達したのだった。パソスの朗読には、舞台裏でのドラムやシンバル、呼子や銃声の伴奏がともなっていた (Arellano, "El movimiento"; 32-3)。

このイベントによって「ニカラグア反アカデミー *Anti-Academia Nicaragüense*」は、その年の四月にグラナダで表明されたこのグループの委曲を尽くした最初の宣言で唱道した多種多様な芸術の明白な表明をもって、本物の聴衆に向き合うことを模索したのだった。「反アカデミー」はラテンアメリカに登場したさまざまな後発アヴァンギャルド集団のひとつにすぎないが、それにもかかわらず彼らの活動は、ヨーロッパにおける初期の歴史的アヴァンギャルドが有していたパフォーマンス的な側面である聴衆に対する不意打ちを精神的に想起させるものであった。それはこの運動のどんちゃん騒ぎにまつわる伝説の肝要な一部であり、その側面にはかの悪名高き初期未来派のパレードやセラテー *serate*、つまり対決をもとめ時には暴動を生み出す夜間のデモ、チューリッヒの

キャバレー・ヴォルテールでのダダイストによる「アフリカの夜」、そして後期ベルリン・ダダおよびパリの初期シュルレアリストたちの世間を挑発する表現行為が含まれていた。これらの表現活動のラディカルなおどけ方は、はっきりとした目的がもつ真摯な意味をぎりぎりのところで隠蔽するものだった。そうしたイヴェントは、アヴァンギャルドたちによる芸術にかかわる媒体の探究と彼らを方向づけるさまざまな社会的過程の根本的な一部分を、新たな芸術にとっての新たな鑑賞者を創り出すための刺激とともに構成した¹⁾。

口述での公演と、通常はアヴァンギャルド活動の自己規定的な土台を与える文字で書かれた宣言との間には、根本的な結合関係が存在する。宣言と上演のどちらも新種の芸術に論争を挑むというスタンスをとっているのである。つまり双方ともが、美的伝統とそうした芸術が想定する世間の期待への対立を劇的に表現してみせているのだ。そして双方とも、創造がもたらす激動に真っ向から逆らう芸術の受容者を位置づけなおそうとしている。ラテンアメリカのアヴァンギャルド運動が花を開かせた固有の文化環境ゆえに、「ニカラグア反アカデミー」によるマルチメディアでの表現生産のような聴衆参加の夕べは、未来派の下品な夜会やダダによる世間を騒がせるイヴェントよりも幾分か頻度が低かった。ところが、エクリチュールでの宣言はラテンアメリカのアヴァンギャルド表現者たちが特に好んだジャンルだった。さらには、何人かの作家も、私がパフォーマンス的宣言と呼んでいる独特のテキストにおいて、上演活動と宣言とが入り混じった表現を生み出した。詩、音楽、ドラマ、演説、そしてときには舞踏の諸要素を組み合わせた、多様なジャンルからなるそれらのテキストは、公の場での上演のための脚本となっており、それは宣言そのものの本質的な劇場性に依拠している。そのようなパフォーマンス的宣言には、ブラジルの作家マリオ・ジ・アンドラーヂの「イピランガのもつれ騒ぎ」(一九二二年)、メキシコのハビエル・イカサの「拡声器一九二六 *Magnavoz 1926*」(一九二六年)、ニカラグアのホアキン・パソスとホセ・コロネル・ウルテーチョによる「ブルジョア呆響曲」(一九三一～三六年)、さらにはキューバのアレホ・カルペンティエール *Alejo Carpentier* の「アナキージェの奇跡 *El milagro de Anaquillé*」などがある。そうした多様なジャンルをもとにした創作による宣言の質は、アヴァンギャルド宣言そのものが有する種々のパフォーマンス的質をまず検討することで、きわめて明確になるものである。

触知可能な公的開陳：さまざまな表現行為と宣言と

一九一〇年代後半から一九三〇年代初頭にかけて、疑問を抱かない鑑賞者に直接対峙するエクリチュールでの宣言は、固有の美的・文化的位置をしめながら、それらの宣言を生み出し公表する短命なグループおよび小雑誌とともに広範囲にわたってラテンアメリカで増殖していった。だが、さまざまなラテンアメリカ・アヴァンギャルドに関する研究がつい最近まで、活動としてのアヴァンギャルド運動よりも作家や作品にしばしば焦点をあててきたために、実際の公演活動にアヴァンギャルドを自称する集団や個人がどの程度まで関わったのかを解明することは難しい。とはいえ、「ニカラグア反アカデミー」による抒情詩上演の夕べのほかに、そうした活動がごくわずかだが記録に残されている。ブラジルのモデルニズモ *modernismo* のサン・パウロ期を公的に開始した、伝説的な一九二二年の「近代芸術週間」には、その目新しさで対決姿勢を示した、大胆不敵な多様なジャンルからなるマルチメディア上演の三夜におよぶ夜会が組み入れられていた。それは以下の催しで

あった。グラサ・アラニャ Graça Aranha とロナルド・ヂ・カルヴァーリヨ Ronald de Carvalho によるモデルニズモと現代芸術についての講演／マリオとオズヴァルドのヂ・アンドラーヂ兄弟、マヌエル・バンデイラ Manuel Bandeira、リベイロ・コウトウ Ribeiro Couto、プリニオ・サルガード Plínio Salgado、そしてギリエルメ・デ・アルメイダ Guilherme de Almeida による詩と散文の朗読／アニータ・マルファッティ Anita Malfatti のキュビズム絵画とヴィトール・ブレスヘル Vitor Brécheret のキュビズム彫刻の展示／そしてエイトール・ヴィラ・ロボス Heitor Villa-Lobos による楽曲のピアノ・リサイタルである。メキシコの^エ^ス^ト^リ^デ^ン^テ^ィ^ス^モはヨーロッパのカフェをメキシコ・シティへとじわじわと引き継いだ。この施設は、「名もなき者のカフェ El café de nadie」と改名され、アルケレス・ベラの一九二六年の^エ^ス^ト^リ^デ^ン^テ^ィ^ス^モ小説に表題と場面設定を提供することになったが、そこは論争、上演活動、そしてこの集団の熱烈な賛同者たちによる策謀の舞台だった。たとえば一九二四年四月にこの集団は、散文と詩の朗読、さまざまな芸術家による絵画制作、ヘルマン・クエト Gemán Cueto 作の集団の主要メンバーの「仮面」の展示、そしてキュビズム彫刻の展示を含む公開展覧会を組織した (Schneider, *El estridentismo*; 85-6.)。同じく一九二四年に、^エ^ス^ト^リ^デ^ン^テ^ィ^ス^モ作家のルイス・キンタニージャはカルロス・ゴンサレス Carlos González およびフランシスコ・ドミンゲス Francisco Domínguez とともに、短命に終わった「蝙蝠劇場 Teatro de Murciélago」を設立したが、それは文学・造形芸術・音楽・演劇においてメキシコの文化状況を進展させると考えられた多様な領域におよぶ一個のプロジェクトであった。同年九月には、演劇にかかわった集団はオリンピア劇場において、完全にパフォーマンスなイベントという包括的概念を示すと同時に、国民芸術という理念を振興するべく計画された、民俗音楽とダンスとさまざまな脚色をほどこされた表現のマルチメディア的な総合のかたちでのパフォーマンスの夕べを開催した (Schneider, *El estridentismo*; 107-8)。

これと同様の精神をもって、一九二〇年代半ばブエノス・アイレスの「フロリダ Florida」集団は、『口述雑誌 *Revista Oral*』を創刊したが、この雑誌はペルーから移住してきた単純主義 *simplismo* の詩人アルベルト・イダルゴ Alberto Hidalgo の案出による産物であった。「ロイヤル・ケラー・カフェ Royal Keller Café」を舞台として、クリストファー・タウン・リーランドの計算によれば十六個になる、この雑誌の「課題」ひとつひとつが上演されたが、それには詩の朗読や暗誦、種々の論争、文学的風刺、あるいはアルゼンチンの詩人レオポルド・ルゴネスといった上つ方お気に入り芸術上の攻撃目標とした公開裁判さえ含まれていた (Leland; 35)。ペルーにおける主要な地方アヴァンギャルド作家たちの集まりである、プーノ市の^イ^ン^デ^ィ^ヘ^ニ^ス^モ *indigenismo* の集団「グルポ・オルコパタ (断崖グループ) Grupo Orkopata」は、一九二五年から一九三〇年にかけて定例会に集い、じつに騒々しくボヘミア的な「夜の幕間狂言 *Pascanas nocturnas*」と芸術・文学・民俗・歴史に関するセミナーの形式をとった真剣な意見交換会との平衡を保った。これらの行事に関して伝えられるところによれば、この集団のメンバーは先住民族の衣裳をまとい、トウモロコシのどぶろく *chicha* を呑み、コカの葉を噛んで、ときにケチュア語やアイマラ語の歌で変化をつけながら実験的な詩や散文の朗読を行ったという (Tamayo Herrera; 265) ²⁾。一九二九年には、サン・フアン市のプエルト・リコ文芸協会 *Ateneo puertorriqueño* で定期的な秘密会議をもっていたプエルト・リコの監視主義 *atalayismo* の作家たちが、長髪と突飛な服装と新奇な名前（「Mistagogo de Ayunas イケイケドンドン・ナンニモシラズニケイケドンドン」とか「Archimpámpano de Zintar カタナノモチグサレ・ノ・オオモノキドリ」といったような）で世間をあっと言わせることを目論んだ。一九三〇年七月

にこの集団は文芸協会において、ギター音楽と詩の朗読と「キリストは息子がひとり持つべきだった *Cristo debió tener un hijo*」と題した挑発的な講演を組み合わせた公開夜間興行を開催した(LHA; 99-105)。

これらの法外なイベントよりも長持ちしたのは、主に一九二〇年代にラテンアメリカで発表された数多の宣言だった。それらの宣言のテキストはいくつかの機能を受け持っていた。それらの中で、ラテンアメリカの宣言作者たちのうちでもっとも多産な作家であるビセンテ・ウイドブロが生み出したそうした種々の宣言にあってはとりわけ、ごくわずかなものだけが特定の個人の美に関する思想を詳細に計画立てるものだった。より一般的には宣言とは、何らかの新しい「主義」や美に関する志向の創出、何らかの新しい芸術的会合の設定、あるいは何らかの新しい小雑誌の創刊などを知らしめるために、さまざまな集団や個人が自らを象徴的に表現しつつ公表したものであった。それゆえ、さまざまな宣言、声明、あるいは論争を巻き起こした宣言形式や宣言論調の作品が、アルゼンチン、ブラジル、チリ、キューバ、ドミニカ共和国、エクアドル、メキシコ、ニカラグア、ペルー、プエルト・リコ、ウルグアイ、そしてベネズエラで登場したのである。

それらの挑発的な資料を詳細に検討すれば、マリオ・ヂ・アンドラーヂの「イピランガのもつれ騒ぎ」やパソスとウルテーチョの『ブルジョア呆響曲』のような、より明らかにパフォーマンス的なテキストへのアヴァンギャルド宣言の改作は、一目瞭然の運動のように見えるだろう。エクリチュールとなったある宣言によって主張されたある特定のプログラムの美的な細部——ラディカルなメタファー、分裂をきたす統語法、タイポグラフィの実験、自由韻律、文化的に特異な芸術——はしばしば、そうした記録資料が伝えたのかということに対して、宣言のプログラムが策定された積義構造やレトリックの戦略についてよりも、批判力に欠けていた。それらの原型となった宣言は高度に演劇的な構造を有し、対峙を呼び込むその言説は、潜在的な劇場効果をともしないレトリック戦略をとることで、芸術と文化をめぐる対立する複数の観点を活用せしめた。『未来派的局面 *The Futurist Moment*』という、レナート・ポッジョーリによるアヴァンギャルドの未来派的側面の特徴づけ(ポッジョーリ 邦訳 99-107 ページ)からとられた表題をもつ著書の中で、マージョリー・パーロフは未来派の諸宣言の演劇的な質に注目している。じっさいに未来派の面々は、パーロフや他の論者たちが主張してきたのだが、後に続くアヴァンギャルドの諸宣言に対するモデルを提供したのだった。パーロフはマリネッティが独創性を欠いた二流の詩や散文を書いたことを示唆する一方で、彼がパフォーマンス公演やエクリチュールとしての宣言を「ある種の抒情詩劇へと政治を転形」(Perloff; 84 強調はウンルーによる)するために採用するという才気あふれるコンセプトチュアル・アートの表現者であったことに注目している。「複製技術時代の芸術作品」においてヴァルター・ベンヤミンはそのことと同様の、ファシストが政治を耽美主義化してみせたことと共産主義者が芸術を政治化してみせたことという、聴衆参加型と同じコインの裏表へと結局は展開していった、大衆関与のわかりやすい芸術というアヴァンギャルドの主張の質について述べている(ベンヤミン 邦訳 629 ページ)。ネルソン・オソリオが指摘するように、歴史的アヴァンギャルド展開期のラテンアメリカの作家や批評家は、度々、マリネッティ自身から距離を保とうとしたのは事実であり(MPP:29)³⁾、一九二〇年代のラテンアメリカの宣言作者たちは、イベリア半島でウイドブロが書いた作品である彼の初期の種々の宣言を含む多種多様なモデルを求め、ついにはパリのダダやシュルレアリストの活動さえも参考にしたのだった。しかしポッジョーリがはっきり示しているように、「未来派的局面」はすべてのアヴァンギャルドについてまわる特質であって(ポッジョーリ 邦訳 99 ページ)、その特質

はある程度まで未来派のレトリック戦略であるのもまた事実なのである。そのため、多くのラテンアメリカの宣言は際立った演劇的論調を有し、パーロフが未来派の諸資料に見てとった特有のドラマティックな質を示している。

とくにパーロフが目にするのは、マリネッティの諸宣言における「われわれ - 君たち」というコミュニケーションの枠組み、すなわち芸術家たちからなる共同社会的な「われわれ」が、大衆である聴衆からなる集会的な「君たち」(Perloff; 87) という大抵の宣言が挑発すると同時に機嫌を取ろうとする集団へと話しかけるという図式である。私が信ずるところでは、パーロフの見解は拡張されるものだが、多くのラテンアメリカの宣言にあってはじっさい、より複雑な「われわれ - 君たち - やつら」図式、つまり宣言が形を与えている芸術をめぐる対立を規定するために根本となる三幅対の関係性が存在しているのである。宣言を発する声は第一人称、すなわち特定の美的あるいはイデオロギー的な立場と結びつけられた「私」や「われわれ」の役目をくりかえし引き受けている。だがこの話者には、じっさいには二種類の聴衆に語りかける傾向があり、それも一方に対して他方よりも直接的に語りかけるのである。明示的な聴衆、つまり率直に語りかけられている「君たち」は、あからさまに愛想のよい調子で媚びを売られる。宣言の話者は、いかなる文化的あるいは美的プログラムの提起に対してもこの聴衆の支持をあてにしており、この「君たち」には他方の聴衆、すなわち宣言文書が攻撃するための目標を提供してくれるより潜在的な聴衆に対する闘争の同盟者としての役割が割り振られている。この第二の聴衆に対してはほとんど語りかけがなされないが、しかし宣言の話者たちがそのような不在の「やつら」を特徴づけるさいの激烈さは、この第二の聴衆もまた、宣言に耳を傾けていて心揺さぶられるようになってほしいという告白されていない希望を裏切っている。この不在の、しかし宣言にひそかに耳をそばだてている（ことが期待されている）聴衆は、宣言が挑戦するあらゆるものに対する責任を持たされている。つまり、「化石化した」過去、芸術にまつわる固陋な伝統、時代遅れの文化慣習の責任である。それゆえ宣言は、新たな美的プログラムとそれを激しく非難するような見方をする潜在的な第三人称の聴衆との間に、鋭く分かれた対立を演出するのである。こうしたコミュニケーション的図式は、不在であるがわざと名前を表に出さない対立候補に呼びかける立候補した政治家に似てないでもない。つまり、「ものごとを履き違えている輩が存在している」というわけである。同時に、宣言の明示的な受容者、すなわち宣言があからさまに語りかける「君たち」には、ほとんどマニ教的二分法のようなドラマティックな対立を注視する観衆の位置と似かよった場を与えられ、徹底的に話者の味方をするように仕向けられている。

ラテンアメリカの諸宣言が有するコミュニケーション構造の精緻な分析は、この図式が具体的なアイデンティティと芸術的立場を構築するためにどれほど本質的であるかを明らかにする。フランシーン・マシエッロは、そのアルゼンチン・アヴァンギャルド研究において、異なる複数の集団に向けられたさまざまな宣言が多様な芸術的自己像としばしば対立するスタンスに立つ作家たちの間での協定の基礎とをつくりあげたと、洞察力に満ちた見解を示している (Masiello; 70-78)。だが私がここでとくに関心を抱くのは、ある芸術家たちの集団とその多様な聴衆との間に結ばれた特異な類の関係性を想像するために、ラテンアメリカ全域のさまざまな宣言において採られた種々の具体的戦略を検討することである。そうした文書にあらわれた語りかける声の多くは、集団性の感覚、つまり多数の人間を介して構成される単一のアイデンティティを創出するために、固有なレトリックの手段を行使している。しばしばこのことは、文法的な第一人称複数形のさまざまな形「われわれ」

「われわれに／を」「われわれの」等々を単に伴っているにすぎない。しかしその他の場合には、最初のエストリデンティエスモの宣言「アクトゥアル」に見られるように、第一人称単数の話者がときおり複数形へとこっそりと移行するのだが、しかしより重要なのは、話者が「前衛一覧」なる支持者のリストを末尾に提示していることである。具体的な集団性をつうじてひとりの話者を正統化する、こうした共通の戦略が採用されているのだ。その他、アルベルト・イダルゴの宣言詩「新たな詩 *La nueva poesía*」のような場合には、宣言話者が、「私は…である *Yo soy* …」という一連の断言とこの「私」が結びついているさまざまな集団、たとえば「戦争と価値の世紀に生きる者たち」への言及との間を、行きつ戻りつしている (MPP; 49)。自分の個人的な文学的信条をつくりあげるにあたって文法的な第一人称の攻撃的な過剰使用で知られるビセンテ・ウイドプロでさえ、彼の仲間の詩人たちを「われわれ」を用いた声明に組み入れることで、かの一画期をなした「われら何にも仕えず *Non serviam*」宣言における話者の立場を拡張し、創造主義 *creacionismo* の「詩法 *Arte poética*」においても次のような似かよった言及を行っている。いわく「ただわれわれに対してのみ、なべての事物は日の下に存在するのだ」(OCC; 255)。『マルティン・フィエロ *Martín Fierro*』および『クラクション *Klaxon*』の双方の雑誌における宣言形式の編集方針論説は、雑誌名を人称代名詞におきかえ、「クラクションはクラクション基軸主義者である *Klaxon es Klaxista*」あるいはよりあからさまに「クラクションは集合的な魂を有している *Klaxon tiene un alma colectiva*」といったようにその名前を風変りな動詞と結びつけることによって、自分たちの集団のアイデンティティの感覚を創り上げている (GMT; 295)。

宣言が発する第一人称の声がじっさいに語っていることの大部分は、たんに話者自身の存在とアイデンティティの感覚を肯定する役回りにすぎない。たとえば否定主義 *noísmo* の「身振り *Gesto*」宣言での「われわれはかく在る！」(LHA; 245) や、ブラジルの『緑 *Verde*』誌の「われわれはわれわれである」また「われわれは緑だ」(GMT; 350)、陶醉主義 *euforismo* の第二宣言にある「われわれは必ずや在ろう！われわれは必ずや在ろう！」(LHA; 232)、あるいはカラカス市の『バルブ』誌に掲載されたある宣言の単純かつ断定的な「われわれは *Somos*」(MPP; 277) などである。『マルティン・フィエロ』誌はこの存在肯定のプロセスを次のように明確なものにしている。「『マルティン・フィエロ』はそれ自体を定義するやむにやまれぬ欲求を感じている」(MPP; 134)。それにつづくさまざまな具体的定義は、宣言で主張されている新たな芸術や「新しい感受性」と話者とを緊密に結びつけている。『クラクション』と『マルティン・フィエロ』のどちらもが、若さ・生命力・新しさ・潜在力・自由・知的多産性・攻撃性・剥き出しの感情についての大仰な比喩表現で書かれている。同じように、否定主義の「身振り」宣言における話者たちは、彼らの「若さあふれる大胆さ」と「一握りの創造的エネルギー」をとりあげ (LHA; 242)、「食人宣言」は「肉食のアカアシガメ *Jabuti* のごとく力強く執念深い」者として集合的話者の特徴づける (GMT; 357)。チリの「羅針盤 *Rosa náutica*」宣言の話者たちは、「太陽の平野へと昇っていく」新世代の知識人たることを主張し (MPP; 121)、監視主義の宣言の表明者たちは自らを「好戦的精神」と描写し (LHA; 247)、エストリデンティエスモの面々は「勝利者の隊列」のメンバーなのである (MPP; 125)。これらの性格規定の演劇性は、集合的イメージのはっきりとしたダイナミズムの中に存在している。これらの話者たちの信念にみちた、熱狂的でさえあるしぐさを、われわれは眼前に彷彿とさせることができる。そしてその話者たちの質は、次のような集団の特異な芸術的プログラムに読み取れる、行為動詞の長大なリストによって強化されているのである。陶醉主義の宣言にいわく、「叫ぼう、破壊しよう、創造しよう！」(LHA;

228)。

宣言が発する「われわれ」の衝撃的な性格は、自己規定の過程にとって宣言が有している二種類の聴衆への信頼、つまり文書が直接に語りかけた「君たち」および遠回しに引き合いに出された「やつら」に対する信頼である。通常、宣言はそれが直接呼びかけた「君たち」を、一方で固有であり選ばれた存在（詩人たち、芸術家たち、「特別な」人びと）であると同時に、他方でより一般的で網羅的な存在（「アメリカの詩人たち」、「アメリカの青年たち」、「創造的精神の群れ」、「普遍的兄弟愛の下にいる者たち」、「世界の若者たち」、「若き詩人たち」、「メキシコの若き詩人たち・画家たち・彫刻家たちのすべて」、「プエブラ州の青年知識人層」、あるいは「プエルト・リコの文学青年たち」）⁴⁾であるという点からする、壮大なスケールで特徴づけている。

このレトリック上での「君たち」に語りかける種々の様式は、アヴァンギャルドのプロジェクトにおける矛盾に満ちた牽引力を明らかにするものである。とくに特殊性（詩人と芸術家）とより包括的な一般性（たとえば、アメリカの青年たち）との間で揺れ動く様は、宣言を発する声——自らを選ばれたとして自らに特権を与えている「われわれ」——のエリート主義と大衆からなる聴衆へ語りかける衝動との間の緊張関係をはっきりと表している。アンドレアス・ヒュイッセンは、そのアヴァンギャルド研究において、十九世紀中葉以降に高等芸術と大衆文化との関係性を特徴づけてきた「移ろいやすい・興奮しやすい」質を叙述するために、そしてより固有には高等芸術と大衆文化を区別する類の批判的言説を指摘するために、それら両者の「大分裂」なる用語の意味を改変している (Huyssen; vii-viii)。ヨーロッパのアヴァンギャルド諸潮流が、前の世代の美的趣味に対する彼らの批判において、そのような二項対立図式を攻撃したことは疑いを入れることはできないが、同時に彼らはかの大分裂を押し広げたのだった。たとえば、未来派たちはマリネッティの「未来派総合劇場」にはほからぬ彼らの夜間興業 *serate* で暴動を引き起こしたにせよ、彼らの目的は聴衆に「信頼の風潮」を徐々に浸透させることにあった (Marinetti; 128)。ダダイストたちは彼らが「人類愛につばを吐きかける」と宣言したが、その時でもなおトリスタン・ツァラは『種子と表皮』の中では、芸術家と聡明な大衆との間にユートピア的で変容をもたらす連合を心に描いていたのだった。ツァラいわく、「群衆の分別が数名の魅力的な人物の散発的な狂気と結びつく」(ツァラ邦訳 11 ページ、ただしツァラの原文とウンルーの引用を勘案して部分的に改訳)。

この緊張関係をおそらくつかみ取り、それをきわめて説得的に表現したラテンアメリカでただ一人の著述家が、ペルーのアヴァンギャルド雑誌『アマウタ』の編集者のホセ・カルロス・マリアテギであり、彼はヨーロッパとラテンアメリカのさまざまなアヴァンギャルドの本質についての広範囲におよぶ批判的究明を実行した。マリアテギの観点では、現代芸術はその「快樂主義的かつ解放的な機能」を、大分裂の両極をひとつに統合することでもっともよく果たしうる。とりわけこの芸術は、その前衛性においては「厳密に貴族的」であると同時に、その人間精神においては「民主的」であるという、チャーリー・チャップリンの数々の映画作品にマリアテギが感受したふたつの質がそなわるとされている (OC 3; 74)。ラテンアメリカのさまざまな宣言において、すなわち高い非識字率を有し依然として相対的に少数の読者大衆しかいない諸国でまずは発表された文書において、この貴族的・民主的の両極がなす緊張関係を先鋭化させるものは、宣言の話者が直接に語りかけている望ましい大衆的聴衆が、独立した一個の実体としてはじっさいには存在していないが、そうした聴衆はたんに変革をもとめる話者のユートピア的プロジェクトの拡張にすぎないという、暗黙裡だがときに立ち現われる認識である。この承認された事実は、「普遍的兄弟愛の下にある人びと」とか

「アメリカの青年たち」といった一個の具体的アイデンティティを設定するにはあまりに漠然とした実体として、かの「君たち」についての誇張された特徴づけの処々にあらわになっている⁵⁾。しかし、これらの言い回しは、すでに指摘したように大学改革運動の中で具体化された、アヴァンギャルドたちの共通の企てと大陸全域におよぶ精神性についての彼らの現状認識を示してもいるのである。さらに、宣言のコミュニケーション的図式においては、さまざまな動詞の形態が、この「君たち」と宣言を発する「われわれ」とを鏡像として結びつけることを強化する。たとえば「われらの声をはっきりと上げよう *Levantemos nuestras voces*」のような、第二人称が第一人称に吸収された形をとる第一人称複数の命令形によって表現された行動計画にすぐさま従うべきだとする、直接に語りかけられている「君たち」（「若き詩人たち」）への言及は、まれなことではないのである。そうした形の表現は政治的レトリックにおいてはよく見られるが（「さあ前進しよう…」）、アヴァンギャルドの宣言では、詩人たちが詩人たちの支援をもとめ、アメリカの青年たちがアメリカの青年たちに言葉を向けるというように、「君たち」がくりかえし「われわれ」と等値され、「ニカラグア反アカデミー」の事例では次のように話者たちが自分たちにそっくりな人びとの支援をもとめている。「われわれはすべての反アカデミー派の善意に依拠している」（*MPP*; 377）。ときおり宣言が、それが語りかけている自立的で支えとなってくれる聴衆がじっさいには存在しておらず、不定形の大衆からそうした聴衆を魔法で呼び出すか、力任せに打ち出さなければならないとあからさまに告白している。そのようにして、『赤き大地と他の土地』の「論説 *Apresentação*」は、この雑誌が存在していない読者に宛てられていることを自慢し、その後で「読者を探求する雑誌」（*GMT*; 341）であるのだと付け加えている。宣言（論説）の話者は、この不在の聴衆に直接語りかけており——「われわれが組織する仮定的で不確定な存在」——、それにつづけて（この章のエピグラフに用いた文言のなかで）「同志たる読者よ。君を見出すことは大いなる喜びであり大いなる名誉である」（*GMT*; 342）と述べている。それゆえ、自分自身の存在を肯定するために、この宣言を発している「われわれ」は新たな芸術を主張しつつ、自分たちのプログラムを受けとめ反応を返す生の聴衆という幻影を構築しなければならないのである。

それと同様に、この宣言のプロジェクトにとって本質的なのは、けっしてその助力をもとめられない聴衆、つまり宣言を発する「われわれ」が規定する彼ら自身に逆らう人びとである。興味深いことに、宣言が直接的にはけっして感謝を向けないこの不在でありながら敵対的な聴衆を、宣言は網羅的な「君たち」よりもはるかに具体的な言葉遣いで特徴づけている。この事態はある程度まで、宣言話者たちの多くが、彼らが暮らすローカルな現場の出身でときにはその名が注目を浴びることさえあるような芸術家や批評家のような、何らかの現実生活上での敵対者を思い浮かべていることに由来する。しかしより重要なのは、集合的で統合された話者を構築するさいに宣言が、それが挑みかかっているものごとや話者自身のアイデンティティに抜き差しならぬつながりをもつ対立的なスタンスに対して相当程度まで依拠していることだ。その典型的な一例が『マルティン・フィエロ』の宣言であり、その中では自分たち自身のプログラムを設計する前に、「…と対立するものとして」という表現の反復をともなって彼らに対立するものが列挙されている。攻撃目標と『マルティン・フィエロ』自体のアイデンティティとの結びつきは、この雑誌が支援するものごとのリストに対立するもののリストを縋い交ぜにすることによって統語論的に強化されている。それと同様にブラジルの『緑』の宣言は、特有の攻撃対象に帰することができる相対的なつまらなさをあらわに示した上で、以下のように敵対的スタンスそのものの不可欠性を強調している。「われわれは、われわれ

がかく在りたいと望む存在であり、われわれ以外の輩がわれわれにかく在れと望む存在ではない」、そして「われわれは特別なのである。極端に異なってさえいる。隣人たちよりもはるかに異種なのだ」(GMT; 349)。

こうしたさまざまな宣言の対立物一覧が微に入り細を穿ち、しばしばとどまるところを知らないように見えるにもかかわらず、ほとんどのアヴァンギャルド集団は根本的に同じ事象に反対していたのだ。すなわち、一般的には社会的・芸術的な因習および伝統、あるいはとりわけでもロマン主義、象徴主義、そして／またはスペイン語圏アメリカのモデルニスモの諸要素、種々のヨーロッパ・アヴァンギャルド運動の特定の要素やそれらの運動を象徴した特定の作家や批評家である。しかし宣言の演劇的な質は、対立するスタンスそのものから、そして、これらの宣言文書が三幅対のコミュニケーション図式を完成させる不在かつ敵対的な「やつら」を構築していることと結びついた、豊かでしばしば皮肉に満ちた集合的イメージに由来するものである。言葉を発する「われわれ」を特徴づける若さ、生命力、力、正統性にかかわる複数のイメージと鋭い対照をなして、攻撃されている敵対者は化石化、腐敗、老衰、にせもの、そして肉体的・感情的な不調というイメージをともなって構成されている。そのためさまざまな国の宣言から標本抽出をすると、宣言の話者たちによって彼らの攻撃目標を性格づけるために用いられている、似通った種々の形容詞の詰め合わせが認められる。それは「悪臭を放つ」、「黴臭い」、「すかすかの」、「化石化した」、「もうろくした」、「病んだ」、「萎縮した」、「虫食いだらけの」というものである。なかんずく変化に富んだ名詞の名付けを敵対の対象に与えているものには、「イデオロギー的黴臭さ崇拜」に対するエネストリデンティエスモの攻撃や(MPP; 125-6)、「食人宣言」の「青菜エリート」に対する生理的嫌悪などが挙げられる(GMT; 356)。

これらの宣言によってドラマティックに構築された対立者たちは、誰が抗争に引きずる込まれることになるのか、誰がアメリカの青年層からなる直接に語りかけられている「君たち」なのか、そしてより重要なのは誰が攻撃されている敵を取り巻いている腐敗と老衰という軽蔑に満ちた集合的イメージに尻込みをするのかを、読者に暗黙裡に示している。さらに、これらのレトリック戦略は読者に対して、誰が血肉をそなえた聴き手や注視者なのか、つまりパフォーマンスを目撃している生きた聴衆なのかをほのめかす。直接の宛先を持つさまざまな名詞と代名詞、主要人物が列挙された種々の布告、容易に同定ができる極度に単純化された対立者たち、誇張と侮蔑で際立たされた歯切れのいい電文調の言い回し、これらすべてが、声高に読まれ宣言され演じられるべきテキストに書き込まれた、雄弁なイヴェントの環境を整えるのである。さらに加えて、対立者を攻撃し新しい芸術を特徴づけるために造り出された、コミカルで侮蔑に満ちときにスカトロロジー的な寸言による、熱烈な勇敢さと文言の魅力がみせる宣言話者の洗練度が、言語学的に機敏なパフォーマーとしてのそうした話者のアイデンティティを強化している。「トゥピであるべきか否か」(GMT; 353)。このように「食人宣言」の中で宣言話者は、新世界に関するヨーロッパのプリミティヴィズム的表象に対するブラジルの反応を深刻な問題と述べる一方で、軽口を叩いている。

宣言を発することからパフォーマンスを演じることへの演劇的移行はまた、「宣言 *manifiesto/ manifesto/ manifesto* (西語／葡語／英語の順)」という言葉において、とくに「明示する *masnifestar/ manifestar/ to make manifest*」なる動詞との語源的な密接な関連において(公にする、具体化する、知覚領域とくに可視領域へと場を移す *to make public, to render concrete, to transpose to the sensorial realm, particularly the visual*)、ほのめかされている。[英語では]「明らかにする *to manifest*」とい

うことは、「表示や展示によってはっきりと明白あるいは確かなものにする」こと、つまり見る者を前提にした行為なのである (Webster's Third International, 1986 ed.)。表示においてそれを注視している者を巻き込むための基本的な戦略のひとつは、列挙に信を置くことである。パーロフは、聴衆に関心を抱かせるためのありふれた政治戦略であるこの仕掛けが、未来派の表現者たちがビジネスと呼んだものを示した、と論じている (Perloff; 96)。しかし私はそれに、アラビア数字やローマ数字のような文字で箇条書きにされ、あるいはたんに「…と対立して」といった冒頭の文言の反復をもつ、さまざまな宣言の長々しいリストが、なおその上別の機能をはたしていると付け加えよう。耳を傾けることは、言葉の開陳の一形態であり、あたかも魔術師が次々と帽子の中から品物を取りだし観客にそれらを見せるように、次々と言葉を引き出してくる一戦術にほかならない。宣言のリストが長くなればなるほど、とくにそのリストが短く電文調の文言を含んでいるならば、読者 - 聴取者に対して次第に増大していく効果は、宣言の論調に現れる言葉の攻撃によって強化された求心的な感覚的砲撃となるのである。矢継ぎ早のリストは同時に、力強くダイナミックな話者のイメージをおしてすでに構築されている可視的で言語的な動きがもつ演劇的感覚を強調する。陶酔主義の宣言にみえる次のような言い回しは、このイメージを象徴するものである。いわく「われわれ陶酔主義者は最高度の自由な力をもとめるが、それはこの力こそわれわれのウエストに星々のベルトを巻きつけることを可能とする唯一のものだからである。われわれが欲するのは… (略) …われわれの好戦的精神が有する星を散りばめた魅力によって、極悪非道の雷撃を毘にかけることである」(LHA; 247)。

しかし宣言はそのパフォーマンスな内実は、対立者との抗争や宣言が偏愛するレトリック上での種々の仕掛けよりも多くのものから得ている。芸術と文化に対する多様な姿勢への宣言の対抗的な位置は、ドラマティックな行為に具体化されうる一個の物語の根源を提示している。パーロフが指摘するには、未来派の表現者たちはしばしば、彼らの集団の活動や発見についての語りで彼らの宣言が行う現実的な提案を包み込んだのだった。ある特定の集団の突飛な行動に直接あるいは遠まわしに言及する、そのような場に固有な語りの諸要素は、ラテンアメリカの宣言およびアヴァンギャルドをめぐる論争を呼んだ論考のいくつかに表現されている⁶⁾。だがその細部が具体的に肉付けされていない時点でさえ、潜在的な物語が、それぞれの文書の対立的構造を、つまり、抗争と創造に向けたエネルギーと個人的・文化的な自己肯定とに彩られたある状況の中での新たな芸術家たちと古い芸術家たちとの遭遇という物語を強調している。この物語は、その上演行為をつうじて、物語自体に積極的に関与する広い見聞を持った聴衆、すなわち新たな芸術あるいは新たな文化の構築作業において究極的に重要な役割を演ずる注視者を想像しなければならないのである。

芸術的遭遇をじっさいに演ずること：パフォーマンス的宣言

アヴァンギャルドのさまざまな宣言は、ポッジョーリの分析によると、「美学や詩学よりも… (略) …詩や文学」に傾いた散文で書かれることがしばしばだった (ポッジョーリ 邦訳 102 ページ)。それゆえアヴァンギャルド作家たちが同時期に、宣言がもつパフォーマンス的な質に則ってそこに封入されたさまざまな語りの根源を展開した宣言形式のテキストを生み出したことは驚くにはあたらない。私がパフォーマンス的宣言と呼んでいる、混交的な創造性をもつテキスト群は、きわめて率直な宣言の中で方針として主張された新しい美学によるさまざまな関係性と実践とについて、具体的

な公演に向けての指示を行なっている。ここで検討するのは、ブラジル・メキシコ・ニカラグア・キューバのパフォーマンス的宣言である。これらの作品は、文化と芸術をめぐって対立する観点の間での敵対的な遭遇に関するさまざまな物語をじっさいに演じており、ふつうの宣言がそのコミュニケーション的図式のうちに注視している観衆を取り込むのに対して、パフォーマンス的宣言はその物語の登場人物のひとりとしてその観衆の役割を変更してしまう。こうした創作物とその著者が芸術について論評した作品との間に明確なつながりを見取ることができるのは、もっともなことである。それでも一般的には、これらのパフォーマンス的なテキストは平均的な宣言よりも芸術的に豊かであり、厳密な形式やジャンルによる分類に抗いながら、そうしたテキストは頻りに詩・音楽・舞踏・語り・儀式的開陳などを一緒くたにしてみせる。このようなマルチメディア的な種々のパフォーマンスの目的とは、さまざまな変異するパフォーマンス遂行戦略とメタファーとを介して、特定の芸術的観点をじっさいに演じてみせるという、はっきり感じ取ることができる文化的遭遇の物語を紡ぐことにある。さらにラテンアメリカにおいては、上辺は模倣に反するこれらの作品は著しく文化的に特異であり、近代的な芸術活動が登場してきたありようの内部における特定の国民的文脈を参照しているものなのだ。

これらのテキストのパフォーマンス的な質は、特有の美的立場の具体的な行動の実現、すなわちそれを「実行する doing」行為と切っても切れないつながりを有している。ヴィクター・ターナーが主張したように (Turner; 33)、演劇のコードは「実行する」ことのコードでありパフォーマンス理論家のリチャード・シェクナーも同じように、一個の「現実化する actualizing」活動として、すなわち「実行パターン」に連関させられた活動としてパフォーマンスを規定している (Schechner; 70)。シェクナーの論によれば、ルネッサンス期以降の西欧の文学的伝統においてこれらの実行パターンは、近代演劇の専門的な脚本に対する信頼を生み出した、エクリチュール言語のパターンとして徐々に再コード化されているのである。しかしながら、彼が示唆するには、アヴァンギャルドは脚本の「実行する諸側面」にふたたび注意を差し向けたのである (ibid.; 71)。別の章で論ずるように、アヴァンギャルドの作家たちは演劇の脚本をこそ生み出したのであった。だが、もろもろのより一般的な混交するパフォーマンスからなるテキストは、アヴァンギャルド宣言が有する具体的な対立を呼び込む質によって、芸術の感知可能な実行側面への圧倒的な関心を例証している。パフォーマンス的宣言による芸術の「実行」がもつもっとも衝撃的な特質のひとつは、宣言の話者たちと宣言が想像したさまざまな聴衆とが、友好的でありながら敵意をいだいて、宣言が伝える波乱に満ちた物語に混合されていることなのだ。

モデルニズモの受容をパフォーマンスする：「イピランガのもつれ騒ぎ」

マリオ・ヂ・アンドラーヂの「イピランガのもつれ騒ぎ」(ジャック・トムリンスによる「イピランガのもつれた道徳 The Moral Fibrature of the Ipiranga」という英訳がある)は、並外れて優れた実例である。「冒瀆的オラトリオ profane oratorio」という副題を持つ「もつれ騒ぎ」は、ブラジルのモデルニズモを形作ったテキストである一九二二年の詩集『狂乱のサン・パウロ』の末尾におさめられた長編の詩篇である。重要なことは、この詩集がモデルニズモの最初の宣言のひとつである「最高にイカした序文 Prefácio interessantíssimo」によって始められ、韻律詩のかたちをとったオラトリオ

のパフォーマンスのための詩的青写真たる「もつれ騒ぎ」が掉尾を飾っていることである。そのため詩集『狂乱するサン・パウロ』は何よりも、その創作行為を強調しているさまざまな芸術的な意図を検証する一つの宣言によって枠どられており、ブラジルのアヴァンギャルド活動の登場を取り巻いている特有の社会美学的な文脈内部でそれらの意図を実現に移すために計画されたパフォーマンスのテキストで閉じられているのだ。

このオラトリオの「さまざまな声の配置」は、美的な観点と同時に、ベネディト・ヌネスが論じているように、「複数のソプラノ・コントラルト・バリトン・バス各声部からなる大規模で壮大で見事に調律されたコーラス」によって演じられる、「因習にとらわれたもろもろの東洋趣味 *Orientalismos Convencionais*」を含んだ社会的地位、つまり「作家たちと他の誉むべき職人連」によって、特徴づけられている。カストラートのコーラスで表象されるのは、大金持ちのブルジョアジーたる「中風で震える老耄の群れ *Senectudes Tremulinas*」である。バリトンとバスで演じられるのは、「無関心な棺担ぎたち *Sandapilários Indiferentes*」つまり労働者や貧民である。そして、「愛国青年団 *Juvenilidades Auriverdes*」は、「われわれ」として認められてもいるが、「テナーで、つねにテナーで」歌われる。さらにコロラチュラのソプラノの独唱が表現するのは「わが狂乱 *Minha Loucura*」である。オーケストラとバンドの伴奏がついたこのオラトリオの場面設定はサン・パウロの市立劇場の遊歩道とされているが、市立劇場は『狂乱のサン・パウロ』が刊行されるわずか数カ月前に、モデルニズモ運動の開始を告げた「近代芸術週間」の三夜にわたるパフォーマンスが演じられる実在の場として柿落としがされたばかりの場所であった。「もつれ騒ぎ」ではバンドとオーケストラの位置は市立劇場のテラスの上と定められているにもかかわらず（「巨匠たちの指揮棒を待ち受ける五千人の楽団員」）、歌手たちはそれとは別のサン・パウロ市のあちこちの場所で演じることとなっている。つまり、「因習にとらわれたもろもろの東洋趣味」は劇場の窓とテラス越しに聞こえてくるのだ。「中風で震える老耄の群れ」は、彼らの社会階級にお似合いの市内のさまざまな場所（市立劇場、ホテル・カールトン）からである。「無関心な棺担ぎたち」は市内の高架橋だ。「愛国青年団」は、足を泥にまみれさせながら、アニャンガバウ河 *Río Anhangabáú* 沿いの公園から演じられる。そして「わが狂乱」はこの「青年団」の真只中からである。未来派的精神において、このパフォーマンスは「新たな日の夜明け」に開幕されなければならない。

このオラトリオを演じる人びともまた、彼らの歌の内容と彼らのパフォーマンスを開始する合図によって特徴づけられており、彼らが表現するのは、典型的なアヴァンギャルド宣言のコミュニケーション的図式の中に具体化された、敵対者相互の間の芸術的立場である。この作品はとりわけでも、「因習にとらわれたもろもろの東洋趣味」（伝統的芸術家たち）と、創造的プロジェクトをもってブラジルの土壤に根ざした反逆心旺盛な青年層である「愛国青年団」との間での増大していく対立の連鎖によって、組織されたものである。予想どおりに、「中風病みの老いぼれ共」は「因習にとらわれたもろもろの東洋趣味」を支援し、その一方で作者の叙情性の発露と認められる「わが狂乱」は「愛国青年団」の側につく。「無関心な棺担ぎたち」は放っておいてくれと哀願する。韻文の集合的イメージは「因習にとらわれたもろもろの東洋趣味」にあてられており、芸術における画一性・満場一致・さまざまな規則と同一視される。つまり、「上昇も頂点もなし！／愛するは退屈な平坦さ」というわけだ。そこに、ヴェルディの楽曲、フェイディアスの彫刻、コロアの絵画、ルコントの詩、マセード *Macedo* やダヌンツィオ *D'Annunzio* やブールジェ *Bourget* の散文に対してはもちろんのこと、「公衆衛生」、「道徳習慣」、「秩序ある生産性」、「不変の多産性」への支持を表明しつつ、「われ

らのコーラスは全部『ド』の音なのだ！」と付け加わる (PC; 55.59, 61; JT; 83, 91, 93)。そうした対外依存に対して「愛国青年団」は、「バナナの木の房飾りのついた旗」や「普遍的なるもののずばぬけた称賛」に加わろうとする「賢者たち *sabiás* とインコたちがもつ叙情性」をあわせもつ、ブラジルがもつ美の豊かさを肯定する (PC; 53; JT; 81)。

「もろもろの東洋趣味」の秩序が仕切る世界に対抗して、「青年団」の詩は、未来の新たな芸術のための創造的な不協和音、情熱、受難を表現している。「わが狂乱」の最初の独唱は、非常に抒情的かつ論争を避ける音調で、「青年団」によって提案されたブラジル主義的プログラムをともなう超越性に対する詩的な切望が生み出す絡み合いを、次のように精緻に歌い上げる。「わが声は輝く五指をもっている／それらは主の口唇を逆なでするだろう／しかし濡れ羽色の錠たちは／ジャカラング樹の根に絡み込んだ点／… (中略) …／渦を巻き翼列する滝の脳髓たち／そして澄み渡ったブラジルの朝の優しさよ」(PC; 57; JT; 87; SM, 38)。対立が昂じるにつれ、怒りと不満は青年たちが最終的な興奮状態に陥るまで増大していく。そのとき他の声部は退き、夜が訪れ、「わが狂乱」は新たな日の芸術のための「青年団」の犠牲をほめたたえる子守唄を詠唱するのである。「それでもなお明日黄金色に陽光は射すだろう！」(PC; 63; JT; 97; SM, 42)。反逆に起ちあがった青年たちによるその美的な目標に対する受難は、ポッジョーリがアヴァンギャルド運動の「苦難に満ちた」転回力と名付けたもの、すなわち未来の芸術を創造するためにその「自己犠牲」が必要な生贄となる、犠牲者かつ英雄としての芸術家の誇張されたイメージを提示する転回力の実例をなしている (ポッジョーリ 邦訳 99 ページ)。

このオラトリオの対立に満ちた美的立場は、それらを演ずる多様な音楽の形式において最後まで演奏される。「無関心な棺担ぎたち」は「暗闇での拍手喝采の中で」高架橋から泣き叫ぶ。「中風で震える老耄の群れ」は規則正しいメヌエットとガボットのテンポで、著名作家の芸術、オペラの基金、そして「戒律による優雅さ」に対する援助を言明する。「もろもろの東洋趣味」によるパフォーマンスは、彼らの歌が同じ音階での「荘厳な総奏」の中に現れるにつれ、バンドとオーケストラとの全体的な伴奏をともなって、画一性への服従と権力を強調する。彼らは「厳粛な葬送行進曲」を規則性 (*a tempo*) をもって初めから繰り返して (*da capo*) 歌っているのである。それと対照的に、「愛国青年団」が十分な下稽古なしに歌い始める時、一楽句あるいは一小節のうちのリズムカルな柔軟性によって演奏された「魂を表現する *ルバート rubato*」の間中、多くの楽器が音を立てずにいる。「青年団」の戦闘性と情熱が高まるのに応じて、彼らの演奏は次のような状態のすべてを経験する。「ピアノッシモ」、「突拍子もないクレッシェンド」、「喧噪状態」、「轟き」、「悲鳴」、「常軌を逸した絶叫」、そして最後には「へとへとになりながらも、狂乱し、意気軒昂に」。そしてハーブが奏でる「鳴り響くグリッサンド」を伴奏に、非常に叙情的な「わが狂乱」は「バラッドの叙唱形式」^{レチタティーボ}で歌われる。

この作品の文脈的なメルクマールは明らかであり、それは変革をもとめるブラジルの初期モデル・ニズモのプログラムとのさまざまな結合関係そのものである。ヌネスがその洞察力あふれる研究成果で説明しているように、表題のもととなったポルトガルからのブラジルの独立が宣言された場所であるイピランガ川への言及は、一九二二年に祝われた独立百年祭というこのイベントと、「近代芸術週間」によって着手された芸術的自由 (そしてポルトガルのポルトガル語からの言語的自由) の同時多発的な宣言との両方にとっての、皮肉たっぷりのほめかしなのである (Nunes 1984; 69)。さらにその上、新しく造り出したメタファーである「もつれ騒ぎ *enfibraturas*」は、この作品の構成がもっている美的な「もつれ騒ぎ」——声とイメージと音楽との絡まり合い——とならんで、そこに表現

されている社会的・道徳的立場をめぐる色調をも包み込んでいる。主題をなすように、このテキスト自体が、伝統、芸術における因習、そして社会的に美しいとされる事物の秩序のすべてに対抗して、創造性と美的偏向と情熱に特権を付与している。「愛国青年団」の名による、青年たちによる集合的イメージの選択およびブラジルの国旗の色の示唆は、モデルニズモを象る文化ナショナリズムの文脈において彼らが主張するさまざまな変革を提起している。それに加えて、詩人である作者の叙情性つまり「わが狂乱」は、マリオ自身の作品、なかんずく『狂乱するサン・パウロ』におさめられた諸篇を、その創造と受容を取り巻いている美をめぐる論争の文脈中に位置づけている⁷⁾。

モデルニズモに対するこれらの率直明快な言及以上に、パフォーマンスのためのこの脚本がもつ宣言としての質は、『狂乱のサン・パウロ』なる詩集の始まりを告げる「最高にイカした序文」とのあからさまにテキスト的な結合関係と同様に明確である。サン・パウロ市音楽院でのマリオの初期教育課程とのつながりと音楽学者として予期されるその後の業績を念頭におけば、パフォーマンスの枠組みとしてのオラトリオという選択こそが、「序文」での音楽を基礎にしたさまざまなメタファーを支えていることがわかる。詩作は作曲に後れをとってきており、作曲は何世紀にもわたって旋律の構造よりも和声のそれを優先してきた、とマリオは断言している。彼が示唆するには、『狂乱するサン・パウロ』の詩では、和声にもとづく詩形がもたらす、さまざまな要素が同時に重なり合う感動が、まとまりのないいろいろな語句が並置されることによって、「詩的ポリフォニー」を生み出しながら創り出されているのである (PC; 23; JT; 12)。このモデルを保つことで、「もつれ騒ぎ」における「わが狂乱」の叙情性はまとまりのない種々の語句から形成され、ときに総体としてのこのオラトリオはこの作品の「さまざまな声の配置」の表面を覆うのである。それゆえ「イピランガのもつれ騒ぎ」というパフォーマンスのテキストは、「最高にイカした序文」なる宣言テキストが肯定するものをはっきりと提示するのだ。この詩人の叙情性（「わが狂乱」）は、「もつれ騒ぎ」と「叙情国家の熱狂的突進」や「狂乱する群衆のようにわれわれの内部で叫んでいる」叙情的衝動への序文での言及とに、もうひとつのつながりを与えてもいるのである (PC; 18, 21; JT; 8, 11)。

「最高にイカした序文」とのこうした関連に加えて、「もつれ騒ぎ」はその構造の中に、アヴァンギャルドの宣言に典型的な一定のコミュニケーション的な特質および戦略を組み込んでいる。これらの中でもっとも明らかなものは、このテキストが誇張されたイメージ、すなわち、ポッジョーリがいろいろなアヴァンギャルドが有する未来派的・黙示録的傾向と連関させている特質を採用していることである。もしアヴァンギャルドの宣言がその話者たちと聴衆たちの双方を壮大なスケール（アメリカの青年層、ブエノス・アイレスの市民たち、すべてのメキシコの詩人）で規定していたのなら、「もつれ騒ぎ」はすべてのサン・パウロ市民を、能動的な参加者あるいは受動的な観客のどちらかとして組み込んでいる一個のパフォーマンスとしてみなされる。市民の一部は市立劇場の遊歩道から公然と役を演じ、その一方で他の者たちは慣れ親しんだ市中の場所——建物、公園、川縁——の周辺に広がり散らばる。「イピランガのもつれ騒ぎ」は本来、まったく上演不可能なパフォーマンスの脚本なのである。オラトリオというものは、定義によれば、伝統的に大規模な作品である。しかしマリオの脚本が必要とするのは、五千人以上の楽器演奏者たちの参加であり、以下のような序曲部分で聞こえてくるように、それらの演奏者にはそれ以上の数の歌手が伴っているのである。すなわち「五五万人の歌手すべてが、すぐさま咳払いをし、大袈裟に深呼吸をおこなう」(PC; 53; JT; 81; SM, 35)。

さらにパフォーマンス的宣言として、「もつれ騒ぎ」は芸術的遭遇の具体的な物語、とりわけ、多

様なサン・パウロの聴衆によるブラジルの初期モデルニズモの着想・自己肯定・受容の物語を演じているのである。この物語の登場人物たちが演ずるのは、典型的なアヴァンギャルド宣言のコミュニケーション的図式において具体化された、芸術をめぐる異なった立場である。とくに宣言が発する「われわれ」は「愛国青年団」によって、「わが熱狂」の支援、つまり彼らが自らを結びつけ協働する人びととともに演じられている。このオラトリオに参加している集団のいくつかは第一人称で自己紹介をしているのだが（「吾輩らが『因習にとらわれたもろもろの東洋趣味』である」）、「青年団」だけが導入部の「さまざまな声の配置」において説明的な「われわれ nós」と公然と同じ存在とされている。特権を与えられたこの第一人称のパースペクティヴは、「わが狂乱」を示す所有代名詞によって強化されているのである。

もっとも重要なのは、「もつれ騒ぎ」がアヴァンギャルドの宣言の二種類の聴衆（「君たち」と「やつら」）をオラトリオの演者たちと置き換え、それらの演者たちに文字どおり声を与えていることである。パフォーマンスのテキストとして、この作品は、一個の宣言によってはじめて肯定されるもの、つまりある芸術的構成物の「実演」とその作品がもつめる受容者たちとの関係性を明確なものへと変えている。この創作がもつ数々のヴィジュアルな質は、それを実演するために不可欠なものである。オラトリオというものは定義上、視覚的な催しであるよりも聴覚的なものだが（伝統的にオラトリオには演技も背景もコスチュームも存在しない）、一個のアヴァンギャルド宣言におけるものとして、さまざまなジャンルから出来上がったマリオの脚本はヴィジュアルな構成要素に力点を置き、このオラトリオのパフォーマンスの場すなわちサン・パウロ市立劇場はひとが見物に出かけるような何かを示している。このパフォーマンスの観客を必要とする構成部分、あるいは「ひとが見守っている」構成要素は、このテキストのエピグラフに掲げられた『ハムレット』からの（英語での）次のような引用において強調されている。「ああ、悲しい。昔の思いを胸に秘めつつ、今の思いに胸つぶるとは」（PC; 52: JT; 77: SM, 33）。それに加えて、オラトリオの演技は伝統的に言葉と音楽でのやりとりで具体化されるものであるにもかかわらず、「もつれ騒ぎ」が「青年団」の熱狂に満ちた昏倒によって最高潮に達するとき、（見られるべき）光景はこう描かれている。「オーケストラは恐れ慄いて消えてしまう。巨匠たち *maestri* はへたり込む。しかも、夜が更けてくる。そして、満天の星が輝く夜のしじまの中、『愛国青年団』は、地に倒れ伏しながら、精神錯乱の極みに達した悔恨にうちひしがれて泣いている」（PC; 62: JT; 95: SM; 41）。

だがしかし、誰がこれを見物するというのか？ 誰がオーケストラが消え失せ夜の帳が下りるのを見るのか？ アヴァンギャルド宣言ではよくあることだが、「もつれ騒ぎ」において宣言を発する「われわれ」は、「わが熱狂」の支援を受けた「青年団」によって演じられ、二種類の聴衆に語りかけている。敵対的な聴衆は話者が想定するある特定の美的アイデンティティに逆らう存在として、非常にわかりやすい用語で規定される。「因習にとらわれたもろもろの東洋趣味」（伝統的芸術家たち）に具体化されたこの集団は、アヴァンギャルド宣言における典型的な敵対者である「やつら」を特徴づけるために用いられる、病による倦怠感と老耄状態という集合的イメージを想起させる名前をつけられた、ブルジョアで大金持ちの「中風に震える老耄の群れ」の援助を受けている。これらの声の参加は、体制順応的で秩序を遵守する芸術を表現しており、「われわれ」（「青年団」）がそれらに敵対的な自己肯定をつくりあげるために不可欠なものとなっている。さらに、この敵対的な集団がパフォーマンスに参加しているにもかかわらず、美的改革に向けた「青年団」のプログラムに対するサン・パウロ市の最終的な反応において、この集団にもより明確な聴衆の形をとったアイデンティ

ティが割り当てられている。「わが狂乱」が「青年団」への最後の子守唄を歌い終えると「青年団」は、市中のあちらこちらから突然に現れる「ホイッスル、ロバの鳴き声ラッパ、ドンドンという足踏みからなる、耳を聳する野次」を「永遠に聞くことなく」、眠りに就くのである（PC; 64: JT; 99: SM, 43）。この否定的な受容は、オラトリオそのものと実生活においてそれをドラマ化した「近代芸術週間」のプログラムの双方に対する、サン・パウロの文化エリート（オラトリオでは「因習にとらわれたもろもろの東洋趣味」として具体化されている）による反応を演じたものである。

アヴァンギャルド宣言での「君たち」の設定によくあるように、オラトリオのもう一方の聴衆は、「もつれ騒ぎ」のパフォーマンスの実質的な視聴者であると規定された、この作品の読者そのものとして、率直に語りかけられている。アヴァンギャルド宣言での明確な聴衆と同様にこの注視者は、美をめぐる論争で「われわれ」の肩を持つことによってパフォーマンスに介入するよう、もとめられている。ある時点で、「因習にとらわれたもろもろの東洋趣味」が彼ら好みの因習の数々を数え上げる間中、この延々と続く勘定が、言葉が書き込まれていない空白部分を頭にくっつけた接尾辞の繰り返しのリストになってしまう。つまり、「——的都市」、「****的都市」、「××××的都市」（---cidades）といったように。そして脚注で、読者に個人的な嗜好に応じて空白部を埋めるようにと指示が出されている。もし「東洋趣味」が好みなら、接尾辞に先立つ語はサン・パウロの崇拜されている作家たちの名前でなければならない。それに対して見物人が「青年たち」を好きならば、忌み嫌われている作家たちの名前を使ってもかまわない。ここでテキストが提供しているのが美をめぐる立場への忠誠心の選択であるにもかかわらず、それは結果的にどちらの側を好むべきかを読者・注視者に指示するものとなっているのである。熱狂のあまりにへとへとになった「青年団」が崩れるように倒れるさい、彼らは憎むべき彼らの敵に対する最後の怒りを吐き出す。「貴様ら……！ Seus----!」（PC; 62: JT; 95: SM, 41）。読者は知っているうちでもっとも卑猥な言葉を用いてこの罵りを完成させるよう指図されている。つまりこの潜在的注視者を、美的改革に向けた「青年たち」のプログラムと同様に目撃されているであろうこのパフォーマンスへと組み込んでいく処置をするように指示されるのである。

これらの聴衆のどちらもが、このパフォーマンスのテキストに書き込まれたブラジルのモデルニズモの物語をドラマ化するために不可欠である。オラトリオが直接に語りかけている聴衆に割り当てられた「因習にとらわれたもろもろの東洋趣味」への否定的な反応は、読者・注視者に「青年たち」による文化刷新プログラムに必要な、幻想上での支持者たる聴衆の役を割り当てている。それと対照的に、敵対的な大衆（「東洋趣味」の拡大版）による最終場面での呼子の音や野次や足の踏みならしは、詩人である作者の叙情性すなわち「わが狂乱」に対する敵意に満ちた反発を行動に表わしている。それは転じて、『狂乱のサン・パウロ』という、このパフォーマンスが必須の一部をなしている革新的な詩集に対する、その詩集が予期し記録する受容のされ方を表現しているのである。

（以下、次号）

資料略記号

GMT ジルベルト・メンドンサ・テレス『ヨーロッパ・アヴァンギャルドとブラジル・モデルニズモ』: Gilberto Mendonça Teles, *Vanguardia européia e modernism brasileiro*, Petrópolis, Brazil, Vozes, 1976.

JT ジャック・トムリンズ (Jack Tomlins) による、「イピランガのもつれ騒ぎ」をふくむ『狂乱するサン・パウロ』の英訳 English translation of *Paulicéia desvairada* by Mário de Andrade including "As enfiaturas do Ipiranga".

- LHA ルイス・エルナンデス・アキノ『われらが文学的冒険：プエルト・リコの詩における諸イズム』：Luid Hernández Aquino, *Nuestra aventura literaria: Los ismos en la poesía puertorriqueña, 1913-1948*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones de la Torre/University of Puerto Rico, 1966.
- MPP ネルソン・オソリオ編『イスパノアメリカ文学アヴァンギャルドの宣言・布告・論争』：Nelson Osorio T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- OC 全集の略語、さまざまな作家のものもの巻番号およびページ番号に使用
- OP ニコラス・ギジェン『詩集 一九二〇～一九七二年』：Nicolás Guillén, *Obra poética, 1920-1972*, La Havana, Arte y Literatura, 1974.
- PC マリオ・ヂ・アンドラーヂ『全詩集』：Mário de Andrade, *Poésias completas*, São Paulo, Livraria Martins, 1980.
- SM 崎山政毅 (SAKIYAMA, Masaki) 訳「イピランガのもつれ騒ぎ」、『立命館言語文化研究』第24巻第1号、33-49ページ。

参考文献

- Arellano Jorge Eduardo, *Entre la tradición y la modernidad: El movimiento nicaragüense de vanguardia*, San José, Costa Rica, Libro Libre, 1992.
- Leland, Christopher Towne, *The Last Happy Men: The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988.
- Masiello, Francine, *Lenguaje e ideología: Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1986.
- Perloff, Marjorie, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Gurre, and the Language of Rupture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, revised edition, New York, Routledge, 1988.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo, o, Una literatura de estrategia*, México, D. F., Bellas Artes, 1970.
- Turner, Victor, "Frame, Flow and Reflection: Ritual Drama as Public Liminality", in Michel Benamou & Charles Caramello (eds.), *Performance in Postmodern Culture, Theory of Contemporary Culture 1.*, Milwaukee, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin- Milwaukee, 1977, pp.35-55.

ヴァルター・ベンヤミン、久保哲司訳「複製技術時代の芸術作品〔第二稿〕」、浅井健治郎監訳『ベンヤミン・コレクション1』、ちくま学芸文庫、1995年所収。

レナート・ボッジョーリ、篠田綾子訳『アヴァンギャルドの理論』、晶文社、1988年。

トリスタン・ツァラ、塚原史訳『種子と表皮』、思潮社、1988年。

注

- 1) ここ何十年かのパフォーマンス芸術とパフォーマンス理論の登場にともなって、国際的なアヴァンギャルドの諸集団によって生み出された実際のパフォーマンスのテキストの数々は、かつてよりもはるかに注目されるようになってきている。たとえば、以下を参照のこと。Goldberg, Rose Lee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Revised Edition, New York, Harry N. Adams, 1988.; Kirby, Michael and Ness Kirby, Victoria, *Futurist Performance*, New York, PAJ, 1988.; Gordon, Mel (ed.), *Dada Performance*, New York, PAJ, 1987.
- 2) グルポ・オルコパタの活動をめぐりより詳しい論述は、下記の私の博士論文の第三章およびデイヴィッド・ワイスの論文を参照せよ。Unruh, Katherine Vickers [Vicky Unruh], "The Avant-Garde in Peru: Literary Aesthetics and Cultural Nationalism", Ph. D. Dissertation, University of Texas, 1984.; Wise, David, "Vanguardismo a 3800 metros: El caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-30)", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol.10 Num.20 (Segundo semestre 1984), pp. 89-100.

- 3) スペイン語圏アメリカに対して未来派が与えた衝撃についての詳細な考察は、次を見よ。Osorio T., Nelson, *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, CELARG, 1982. また、クラウス・ミュラー＝ベルクの論文では、おそらく未来派はラテンアメリカのアヴァンギャルドにとっての「もっとも重要な触発者」であったという主張がなされている。Müller-Bergh, Klaus, “El hombre y la técnica: Cntribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”, en Vol. 4 de *Philologica Hispaniensa in Honorem Manuel Alvar* (4 volumenes), Madrid, Gredos, 1983, pp. 279-302. 上記主張については 286 ページを見よ。
- 4) 本文での引用は順に以下のとおり。陶醉主義の第二宣言 (LHA; 231)、没後派の宣言 (MPP; 111)、ブラジルの『批評雑誌』の「創造的精神のために」宣言 (GMT; 338)、『摩天楼』の宣言 - 声明 (suplemento de edición facsimile, *Hueso Húmero*, num.7, Oct-Dic., 1980)、エストリデンテイスモ第三宣言 (MPP; 159)、否定主義の「身振り」宣言 (LHA; 243)、エストリデンテイスモの第一宣言である『アクチュアル』第一号 (MPP; 106)、エストリデンテイスモ第二宣言 (MPP; 125)、監視主義の宣言 (LHA; 247)。
- 5) ポジジョーリは国際的なアヴァンギャルド言説における誇張された集会的イメージの頻用を指摘している (ポジジョーリ 邦訳 102 ページ)。
- 6) たとえば、以下を見よ。エストリデンテイスモの第一宣言である『アクトゥアル』第一号 (MPP; 101-8)、ロベルト・マリアーニの「『マルティン・フィエロ』と私」 (MPP; 136-8)、キューバの「ミノリスタ集団の声明」 (MPP; 248-50)、チリの小雑誌『ンギリャトゥン *Nguillatún*』の「われわれのプログラム *Nuestro programa*」 (MPP; 149-51)、サン・パウロの『クラクション』創刊号に掲載された宣言 (GMT; 294-6)、そしてミナス・ジェライス州カタグアゼス市の『緑』宣言 (GMT; 349-52)。
- 7) ブラジルの文学批評者たちの慣例に従って、本書ではしばしばマリオ・ヂ・アンドラーヂとオズヴァルド・ヂ・アンドラーヂをしばしばファーストネームで呼ぶこととする。

訳者付記

本訳は、前号に続き、ウンルーの著作『ラテンアメリカのアヴァンギャルド』の第1章前半部を訳出したものである。後半部は次号に掲載する予定である。

(国際文化学域文化芸術専攻教授)