

『ベルリンのモダンガール』

一九二〇年代を駆け抜けた女たち

(田丸理砂・香川檀編 三修社 2004年 302頁)

鈴木芳子

第一次大戦後のドイツ、ワイマール共和国時代の首都ベルリンは1920年には周囲の市町村を併合し、ロンドン、パリに次ぐ世界第三の都市、ヨーロッパでもっともアメリカナイズされた人口400万の巨大都市となる。大量消費社会が到来し、マスメディアが急成長、製造業からサービス業へと産業の重点が移り、女性の職域が拡大するといった社会構造の変化に伴い、社会進出した女性たちは小説、写真、ダンス、映画やファッション、レズビアン・サブカルチャーなど各分野でみずからを表現しはじめた。「自分で人生を切り抜ける柔軟さとエネルギーを持ち合わせた女性」「高学歴のハイカラお嬢さん」というイメージに彩られた「新しい女」の登場だ。本書はジェンダーを切り口にベルリン・モダンガールの内実をあざやかに浮かび上がらせたユニークな都市文化論である。「序章 駆ける——ベルリンのモダンガール(田丸理砂)」「第一章 観る、演じる——モダンガールと映画(渋谷哲也)」「第二章 装う——ファッション雑誌の描く『新しい女』(鷺巣由美子)」「第三章 書く——モダンガールと『書くこと』(田丸理砂)」「第四章 アートする——テクノロジーと『新しい女』の相互浸透(香川檀)」「第五章 踊る——自己創出と自己喪失のはざま(山口庸子)」「第六章 集う——ベルリンに花開いた『女ともだち』のサブカルチャー(石井香江)」という構成で、六名の執筆者がそれぞれの専門分野から豊富な資料に基づいて丹念に描出する。多数掲載された当時の写真や図版、各章の末尾ごとに設けられた「コラム」が多角的視点を提供し、読者に複眼思考を促す魅力的な書といえよう。

ここでは伝統と革新、新旧の相反する像が並存し重なり合うメトロポリスの女性たちの枷となる「家父長制」と飛躍の鍵を握る「テクノロジー」を柱に、変容する女性像に着目し、モダンガール礼賛からこぼれ落ちてゆくものを検討したい。

世紀末のタイプライターの登場と印刷メディアの繁栄は、実業界必須の兵器タイプライターを扱うタイピスト嬢を近代経済の華にし、「書くこと」に対する女性の潜在能力を目覚めさせた。しかしながら当時の女性作家の多くは婦人向け娯楽雑誌に執筆していたことや、ウルシュタイン社の秘蔵っ子で映画『グランドホテル』の原作者ヴィッキー・バウムら一部を除いて、今日ではほとんど忘れ去られた存在であることを考慮すると、「グーテンベルクの宇宙」はワイマール時代も女性には閉ざされた制御系だったと言わざるを得ない。

第三章で田丸氏はインゴルシュタット出身のマリールイーゼ・フライサーの、郷里から糾弾されるスキャンダルを引き起こした『インゴルシュタットの煉獄』やブレヒトの強い薦めで生まれた『インゴルシュタットの工兵たち』において、女性であることと郷土のし

がらみという逃れられぬ宿命を指摘し、彼女の作家活動は「ベルリン対地方」ならびに「男性作家対女性作家」という二重のヒエラルキーの桎梏のもとにあったと述べ、彼女の唯一の長編小説『小麦売りのフリーダ・ガイヤー——タバコ、スポーツ、恋愛、販売の物語』（1931、以下『小麦売り』と記す）を、家父長制における古典的女性像を拒絶した画期的ヒロイン、時代を先取りする新たなヒロインの登場として称揚する。

田丸氏の論旨に沿って『小麦売り』を紹介しよう。ワイマール共和国時代のヒロインはほとんどが都会で働くタイピスト（例、イルムガルト・コイン著『フェイクガール』——この大衆受けする作品と澁刺たる女主人公については、本書で同氏が新鮮な視点で解説）やデパートガール（例、映画『百貨店』のルイズ・ブルックス）だったのに対し、『小麦売り』のフリーダはみずから車を運転して顧客を回る出来高性の契約社員、外交販売員だ。男並みに働き、移動の自由を手にした、古典の意味でも現代的意味でも女性的ではない女性である。広義のホワイトカラーの女性たちが職場というヒエラルキーの中で彼女たちのジェンダーを演じるのに対して、フリーダはそうしたヒエラルキーの形成されない、個人が主体となる職種を選んでいる。フリーダの恋人、地元の煙草屋の息子グストルは家族という安全地帯に守られて生き、一日中店の中にいる。この小説では男は外、女は内という図式が崩れ、閉鎖的空間にいるのは男、自在に動き回るのは女の側である。フリーダはグストルのスポーツで鍛えられた肉体に惹かれ、いっぽうグストルは言葉で抵抗するフリーダの魅力から逃れられない。グストルにとって結婚は恋愛の成就であると同時に無償の労働力を手に入れることであり、フリーダにとって従来の結婚制度は自立の放棄を意味する。地元の人気水泳選手グストルをふったためにフリーダには悪い噂がたち、地域社会でますます孤立する。彼女は孤独を覚悟のうえで、みずからの自由を選び取る。

〈伝統的男性原理に固執する小市民的な若者〉と〈自立心に富む職業婦人〉という男女を対立させた田丸氏の図式は明快で、時代の先端をゆく颯爽たるヒロインを強く印象づける。だが評者は社会背景を考慮しながら主役二人の人物像をもう少し掘り下げ、モダンガール礼賛からこぼれ落ちてゆくものに目を向けたい。家父長制に押しつぶされそうになっているのは女性のみではなく、男性が男性上位の原理を超克するには必然的に女性以上に大きな困難を伴うからだ。フリーダを脅して結婚を迫るとき、グストルは暴力によってしか自尊心を保つ術を知らない小心者だが、小説の最後では水泳の勝者として郷里英雄に復帰する。「自然児にして囚われの獅子」である彼もまた、狭い地域社会で若い肉体からあふれるエネルギーをもてあまし、〈ムラ社会〉のヒエラルキーにおいてささやかな昇格を望むしかないこと、男性もまた、意識していないにせよ、家父長制の犠牲者であることを見逃してはならない。

『小麦売り』とほぼ同時代に描かれた大都市小説、前衛的なコラージュ手法を駆使し、アレクサンダー広場界限に生きる人々を活写した大長編、アルフレート・デーブリーンの『ベルリン・アレクサンダー広場』（1929）において、女性は脇役である。彼女たちは主人公ビーバーコップの恋人や守護者として登場し、たいていは娼婦だ。デーブリーンはヨハネ黙示録第十七章「水辺に座る娼婦バビロン」を挿入し、ビーバーコップを破滅へと導く大都会

ベルリンを、悪徳の町バビロニアとそれを象徴する女性バビロンの姿に重ね合わせて、作品に歴史的・神話的次元をもたらした（本書 75 ページ、渋谷氏も指摘）が、『アレクサンダー広場』に描出されるのは、娼婦や神話の人物、性的で肉感的な美しい見世物としての女、人から見られ、人を楽しませ、思わず見惚れる美しいオブジェ、いうなれば「ほどけ、ほころび、あふれ、花開く」自然、男性を抱きしめる母性的な女という伝統的な女性像である。

こうした従来の女性像に対して、フライサーはフリーダという姿を通して、女性であることを宿命づけようとする動きに真っ向から抵抗する、中性的で自己省察する女性像を開示した。女性が言葉を武器に、恋愛においても主導権を握る『小麦売り』では、精神性や知性を男性のみの特性とする 19 世紀市民社会のジェンダー理解が突き崩され、〈男性＝精神・知性、女性＝自然〉という伝統的な図式の逆転がみられる。「今にも流行のシミーダンスを踊り出しそう」で断髪、黒い皮ジャケットに男性の履くようなブーツ（この靴はグストルの不評をかう）を着用し、外見においてジェンダーの境界を軽々と乗り越えるフリーダは、「待つのは最悪のことではない」と感得し、「苦境にあっても笑うことを学んだ」豊かな内面生活を謳歌できる女性である。この作品は 20 年代モダンガールの枠を越え、悪意と偏見に満ちた社会で不当な扱いをうけながらも、自立して生きるとは孤独を引き受けることだと認識し、仕事を愛し、名声を求めず、自分の人生を歩もうとする一女性の闘いの記録であり、当時の映画や娯楽小説における多くのヒロインが職場の上司や大富豪の御曹司と結婚してハッピーエンドを迎えたことと好対照を成している。20 世紀初頭の女性は他人への全面的依存か、孤独な成功か、補助者としての従属か、過酷な選択を迫られるのが現実であり、こうした葛藤を女性は心の内に閉じ込めてしまい、社会規範からはずれようとする女性には譴責^{けんせき}が集中したので、女性は規範に服従するようにうまく取り締まられていた。

力強く自分の人生を生き抜くパイオニアとしての斬新なヒロイン像を前面に押し出した田丸氏の解釈は清々しく好感が持てるが、評者はむしろこの小説を男性原理・女性原理そのものに疑問を投げかけ、社会における男女双方の生き方を手探りで模索する試み、理想と現実との間で引き裂かれそうな思いで、「書くこと」によって成長続けようとするフライサー自身の姿が投影された作品ととらえる。「書くこと」が作者を救い、作品が読者を解放する契機となる。バイエルンのカトリック的父権社会、小市民的な家庭環境に育った前衛的な作家であり、男性優位の文壇にあって周縁部にいることを余儀なくされたフライサーは、二重の意味でアウトサイダーといえるだろう。彼女はリオン・フォイヒトヴァンガーやブレヒトといった著名な男性たちの後押しによって、換言すれば家父長制の庇護のもとに文壇に登場した。「エルゼ・ラスカー＝シューラー以来、ドイツ文学における最も創造性に富んだ女性」（ヘルベルト・イエーリング）と激賞されるいっぽう、「ほっそりしたブロンドの、お堅いインゴルシュタットのお嬢さんであることに、彼女のほんとうの天分がある」（クルト・ピントゥス）と、彼女の作家としての存在意義そのものを否認するような言辞で酷評されている。ブレヒトはたしかに彼女の才能を開花させることに大きな役割を果

たしたが、彼女の恋心と作品を自分のために有効利用する。「ブレヒトは今や私を彼のプラン通りに変えようとしているわ。私にだって私なりのものがあるのだけど、彼はそれを溶かして、鑄なおすのよ。彼の有用な道具になれて…」(E. Hartenstein/A. Hülsenbeck: „Marieluise Fleißer — Leben in Spagat“, edition ebersbach, 2001, S. 55) という言葉からは、家父長制のくびきから逃れ、自由と経済的自立を求める若き女流作家が、結局はその能力を、より強大で、より輝かしい才能の持ち主である男友達に捧げるしかないのか、恋人の役に立つ道具にならざるをえないのかという、人生の過渡期にある「ガール」ならではの苦渋が読み取れる。彼女はブレヒトとの恋に破れ、ジャーナリスト、ヘルムート・ドゥロー＝テュクセンとの関係も破綻した後、まるで『小麦売り』の陰画のごとく、地元の幼馴染と結婚、夫の家業を手伝うことを余儀なくされる。ナチスから二作品を禁書とされたが、小説『アヴェンギャルド』(1963)において精神の師であるブレヒトとの関係を長い時を経て清算、1960年代末にファスビンダー、クレーツ、シュペールらによってフライサー・ルネサンスを迎える。

家父長文化を支え、性差を秩序づける従来の機構にとどまり、男性の否定形としての女性、女性を抑圧する「他者」としての男性しか見出せないなら、女性のために新たなまとまりある意味を捻出し、主張するのは難しい。だが男性の否定形として女性に押し付けられた他者性と文化における女性抑圧に対しては、家父長制度が男女双方に対して働く抑圧に抵抗する形で挑戦することができる。すなわち女性作家が、作家と作品を司る従来の機構に疑問を投げかけ、女性をあらわすものの意味を分析し、作品がもつイデオロギー作用、創作活動と作品がもたらす効果について読者に注意を促しながら、そのイデオロギー構造を明らかにするような作品を生み出すことである。保守的青年とモダンガール、「男の中の男」と「女の外の女」という恋人たちの心理にスポットライトをあてたこの長編小説に、新たな社会への希求が託されているのではないだろうか。

第四章で香川氏は、〈伝統的女性像＝自然〉〈「新しい女」＝機械〉という風潮、ダダのコラージュ作品や映画『メトロポリス』におけるロボット・マリアのように、「新しい女」を機械に喩えた作品が続々と産み出されてゆく時流に対して、女性の表現者たちは機械装置による視覚経験に基づいたイメージ構成、意味構成によって表現者としての自己意識を構築していったとして、「テクノロジーと『新しい女』の相互浸透」を論じる。「リングル＋ピット」の商号を掲げた写真家コンビ、グレーテ・シュテルンとエレン・アウアーバッハの作品を、彼女たちの師であるペーターハンスの教えにしたがって対象を克明に再現した即物的な傾向のもの、すなわち「機械の眼」に存分に語らせたものと、より自由に撮り手の創意とユーモアをまじえて表現性を深めたものに大別し、後者を身体の物象化を意識しながら目に見えるものの背後を描き出したとして、写真のもつ批評精神を高く評価する。写真やフォトモンタージュというテクノロジーで充填された機械芸術は、たしかに作者という観念を無効にする方向へ芸術を導きはしたが、女性たちはそこから新たに作家性を引き出し、つきはなした客観性のなかで外界にコメントすることを選んだとして、〈機械の時代における女性の創造力〉を例証した第四章は、本書の白眉であろう。

第一章で渋谷氏は、「映画と群集は相互に影響を与え合うもの」で、「見る・見られる行為は双方の対話形式で成り立って」といって述べ、「宿命の女」役に求められる大仰な表現をせずに、ルルを演じたルイズ・ブルックスの中性的な捉えがたさや、マルレーネ・ディートリヒのタキシード姿を引き合いに出して、ワイマール文化におけるジェンダー規範のゆらぎを論じる。女優たちがスクリーンに定着させたイメージを社会との関係性のなかで読み解こうとする氏の姿勢を評価しつつ、評者はここで、文化産業による想像の産物、映像というメディアと大衆というメディアが交差して生まれる〈自然〉でもなければ〈機械〉でもない女性像、すなわち〈テクノロジーと大衆文化が結託して生まれる記号化された女性像〉を提示したい。銀幕のスターは、実体を持たないことによって実在を吸収しつつ過度の実在性を主張するフィクション、優越した無邪気さと透明さを手に入れた人工的な構成物であり、純粋な仮象であるがゆえに、大衆の欲望を誘引する。渋谷氏は、ディートリヒは自分が演出された存在であることに自覚的で、すでに決定された自己イメージを反復することにより、生涯にわたって伝説のディートリヒを演じ続けたと述べるが、彼女は自分のイメージを大衆の想像世界にフィードバックすることでその魅力を増す、いわば不在によって輝く女性であり、性的というよりも、性を越えた、より誘惑的な存在として、みずからを記号化してみせることで、大衆に消費されることなく、戦略的に大衆を魅了し続けたのではないだろうか。テクノロジーは大衆の肥大化する欲望と非在の女性の誘惑が互いに触手をのばし、交錯する場を提供する。こうした傾向はIT産業の現代にそのまま引き継がれているように思われる。

シュテファン・ツヴァイクによって「世界のバベルの塔」と評されたように、20年代ベルリンは、ある者の目には興奮と期待の坩堝、アウトサイダーが住み着き才能を伸ばせるモダン都市と映り、ある者の目には本来のドイツ的なもの、古い価値観の失われた墮落の都と映った。この前代未聞の食欲で才能や人間の活力を食い尽くし、また活力を与える街、質を見分ける確かな本能がものをいう空間で、アウトサイダーである女性たちは失うものが少ない分、それだけ行動的になれた。彼女たちは、見られる図像であることをやめ、「自分自身を探し、自分自身を感じ、自分自身を体験したい」という情熱のもとに行動した。田丸氏が示すように、モダンガールの理想像が映画や雑誌に登場するアメリカンガールだったことを考えると、モダンガール現象は現在進行するグローバル化のさきがけであり、消費文化の洗練を受け、アメリカナイズされたライフスタイルを謳歌する21世紀の現代女性たちのプロトタイプとみることができる。1910年代の日本における平塚らいてうや青踏社の活動は思想先行だった。多様化する選択肢のもとで自己実現の道を模索する現代日本の自由闊達な女性たちは、むしろ様々な女性主体の身体・感性を表出させるベルリン・モダンガールの姿と重なり合う。娼婦でもなければ神話の人物でもない生身の女性たち、独自の感受性と思想に裏打ちされたベルリン・モダンガールの表現力と問題意識を21世紀への射程をもって、生き生きと描出した執筆者たちに敬意を表したい。

モダンダンスの祖であるイサドラ・ダンカン、新しい舞踏を体系化し、神秘・原始の力を醸し出す芸術性豊かな舞踏に発展させたメアリー・ヴィグマン、ダンサー・女優（演ず

る女)から映画監督(撮る女)に転身したレーニ・リーフェンシュタール、「夜の街」の風俗画家ジャンヌ・マメンら、気鋭の表現者に関するさらなる研究が待たれる。「ベルリン、黄金の20年代を駆け抜けたモダンガール」というのは清爽せいそうの気みなぎる鮮烈な切り口だが、横断面であるがゆえに、ひとりひとりの政治意識やその後の活動が略され、叙述も早足になるという傾きがあり、いやおうなく読者の求知心が刺激される。

モダンガールの向日性と才幹に照準を合わせた本書は、心地よく読み進むことができるいっぽうで、評者は次の疑問を拭い去ることができない。大恐慌・インフレ・不況といった経済的外因もあるが、なぜ女性たちは「新しい女」のイメージを生み出したワイマール共和国の次に、女性を「二流の性」とみなすナチスが政権につくことを許したのか。ナチズムは生物学的特性をもっともらしく持ち出し、性と人種を指標に、ユダヤ人と女性らしさをわきまえない目障りな「新しい女」を排除した。なぜ、ジェンダーの境界を揺るがせ、自由と自立を全力で勝ち取ろうとした女性たち、かくも進取の気性に富んだ女性たちが早い時点でその危険を察知し、反対の声をあげることができなかったのか。それを根底から問い直すことがこれからの課題と思われる。本書で鷺巣氏は、ファッションにみる「新しい女」を「みずからを演出する、多義的で曖昧な女性」「抑圧と解放の可能性を併せ持った矛盾の総体」として位置づけた。ニーチェは『善悪の彼岸』でモラル・信条・芸術趣味・宗教をくりかえし試され、着がえられ、脱ぎ捨てられ、しまいこまれ、研究される時代の衣装にみたてたが、モダンガールのエトスをガール(身体的には出産が可能だが、大人として認められない少女というモラトリアム期間)がまとう一過性のモード、たやすく脱ぎ捨てられる衣装に終わらせないためにも、豊かな知見と強靱なパワーをもつ、この執筆グループのさらなる活躍に期待したい。