

# アルテンベルクと映像

## ーアルテンベルク作品における写真の影響と効果ー

田 中 ま り

思い浮かんだ映像を何らかの形で表現し固定したいという願望が太古から存在したことは原始時代に始まる様々な絵画の試みに表れているが、特に目の前で起こった出来事をありのままに再現・保存するには十九世紀の写真術の誕生を待たねばならなかった。

もっともその起源はルネサンス期の写真鏡「カメラ・オブスクーラ」の発明にさかのぼる。ピンホールカメラの前身であるカメラ・オブスクーラによって、映像は単なる頭の中の主観的なイメージから、人間の視覚のメカニズムを反映した客観的な画像になったのである。ただしカメラ・オブスクーラの主な原理である、小さな穴を通った光が光源の倒立像を正確に描き出すという現象そのものはすでに紀元前には発見されていたという。アリストテレスが日食の観察において、木洩れ日が地面に映す像が太陽の欠けた形を映していることを記述しているらしい。この現象は小さな窓のある暗い屋内でも見られる。特に晴れた日であれば、小窓に対する暗い壁に外の風景のおぼろげな像が逆転して映っているのを偶然目にすることも多いであろう。ここから小さな穴を開けた暗い部屋の壁に外の風景を映す装置が考案されたものと思われる。これがカメラ・オブスクーラ「暗室」の誕生であった。さらにその像をなぞって正確な写生を試みる絵画装置が生み出され、携帯用のカメラ・オブスクーラとして「暗箱」も考案された。そしてこれらの装置によって初めて、それまで意識されにくかった人間の視覚、我々が実際に「見ている像」を外に取り出し、我々が外界をどのように見ているかを客観的に眺めることが可能となったのであった。この視覚の客観化によって西洋絵画には、線遠近法や空気遠近法など多くの絵画表現がもたらされ「見たまま」を描く絵画が生まれたのである。

長い間カメラ・オブスクーラは絵画の補助器具として用いられたが、それによって得られた「見たまま」の像を模写する作業にはやはり一定の絵画的技術が必要であった。そのため、その像を自動的に写しとり、どうにかして保存したいという欲望は、この装置を使う人々に広く共通していたと思われる。この願いはやがて十九世紀の始めにフランスにおいて、光を当てることによって黒変したり固形化したりする物質を使った技術によって実現する。写真術の誕生である。初めは露光時間も非常に長く、撮影や現像に際して多くの器材を必要とした写真も、ほんの十数年ほどの間に徐々に手軽に撮影できるものとなり、出来事の記録などにも利用されるようになった。それとともに写真は「見る」対象を広げ、科学的発見にも貢献し社会に普及するに至る。実験的段階では撮影しやすい建物や静物が撮影対象として選ばれていたが、そのうちに人物が撮影され、普通の人々がなかなか出かけられない異国の珍しい風景、さらには通常人々が踏み込むことのできない秘境・辺

田 中 ま り

境、山岳地や極地なども写されるようになった。また実際の戦場の様子などが写真を通じて初めて一般に知られるようになったのもこの時期である。このように当時の一般大衆は写真の映像を通じて「世界」を知り、「世界」を意識し始めたといえよう。

一方瞬間写真や連続写真といった写真技術の進歩は、「運動」や「動き」といったものに対するそれまでの見方を一変させた。運動の途中の状態が映像イメージとして定着すると、ある瞬間をとらえた写真を見てその前後の動きを想像することができるようになった。「瞬間」という時間自体がカメラによって見出だされたものといえよう。「スナップショット」という写真用語は狩猟の際の速射を表す用語に由来するということであるが、人間の目に留まることのない動きや現象をフィルム上に観察できる静止像として射止める、というその働きからいえばまさに相応しい表現であったと言えよう。そして一連の動き、一定の時間として認識されていたものが、それまでは意識されなかったそのような無数の瞬間の連続から成り立っているという発見は、当時の人々の時間観念に大きな変化をもたらしたと思われる。

写真がもたらしたもう一つの変革は社会全体への映像の普及である。絵画に比較してサイズが小さく安価な写真は、多くの階層に手の届くものであった。すでに十九世紀の初頭の市民階級の台頭によって絵画のサイズは小さくなっていったといわれている。王侯貴族の館に比べて市民階級の居間は狭く、大きな絵画を飾るゆとりなどなかったからである。写真はもっとコンパクトであった。しかも名刺サイズの肖像写真などは値段もリーズナブルであったから、多くの人々がそれまで憧れでしかなかった自分の「肖像」を手に入れることができた。もちろん一度写せば何枚もの焼き増しができることも魅力の一つであったと思われる。このように写真は人間の「見る」行為そのものの質を変え、さらに映像イメージの未曾有の増加をもたらした。この変革に見舞われたのが十九世紀であり、ここに今日に続く「映像の時代」が始まったのである。

I

十九世紀末から世紀転換期にかけてウィーンで活躍した印象主義作家ペーター・アルテンベルク Peter Altenberg (1859-1919) も、まさにこの「映像の時代・黎明期」の時代の子であった。彼が繰り返し述べる芸術論には、視覚的印象や視覚的イメージへの傾斜が色濃く感じられる。そればかりかそもそも作家アルテンベルクが世に出るきっかけを作ったのも、一枚の写真あるいはイラストといった視覚的イメージだったといわれている。彼によればその経緯はこうであった。

私の前にはピアノのレッスンに行く途中に永久に姿を消してしまった十五才の少女の写真が載った「号外」があった。彼女はヨハンナ・Wという名前だった。私は深く心を動かされたので、四つ折判にスケッチ「ローカルニュース」を書いた。

これはアルテンベルクが自身の文壇デビューの状況を語った自伝的スケッチ「私が出来上がるま

で」So wurde ichの記述である。細かい状況には若干の脚色または記憶違いがあるようである。ここに出てくる「ローカルニュース」Locale Chronikは2ページほどのスケッチであるが、そこには次のように書かれている。

彼はカフェで11月21日付けの「号外」の小さな記事を読んでいた。

### 消えてしまった少女

ここにあげられたイラストに描かれている少女は、鉄道員の娘である15才のヨハンナ・Hです。この子は先週の日曜日の昼ごろピアノのレッスンへ出かけましたが、そこには現われず、それ以来行方がわかりません。彼女は赤みがかった金髪で、瞳は茶色、ほっそりしています。気の毒なご両親は・・・などなど。

彼はだんだんこの少女が好きになってきた。それも心から・・・彼女は「追いたてられる鹿」に身を変えていて、その「うるんだ瞳」が見えるようだった。彼女は彼の魂に語りかけたのだ。というのはまず彼女は赤みがかった金髪だったし（彼は赤みがかった金髪は黄金でできていると信じていた）、茶色の目をしていたし（彼はもちろん異論はなかった）、ほっそりした体つきだったし・・・

そして第二には彼女に関して、赤みがかった金髪で茶色の瞳で行方不明になっている、消えてしまった、という以上のことは、ほんとうに何一つわからなかったからだ・・・！

「私が出来上がるまで」ではカフェ・ツェントラールで号外の「写真」を前にこのスケッチを書いていたことになっているが、実際には「似顔絵イラスト」であつたらしい。少女の姓のイニシャルも異なっている。何はともあれこのスケッチを書いていたアルテンベルクの前にちょうどシュニッツラー他「若きウィーン派」の作家たちがやってきて、アルテンベルクが何か文章らしきものを書きつけているのに興味を示す。そしてその四つ折判のスケッチは彼らによって即座に文学作品として認められることになるのである。かくして行方不明の少女の映像イメージに触発されて書かれたこの「ローカルニュース」は世に公表された最初のアルテンベルク作品となった。この作家誕生のエピソードはアルテンベルクにまつわる一種の伝説としてよく知られ繰り返し語られている。あるいは虚構も混じっているのかもしれないが、失踪した少女のイメージがアルテンベルクの創作上のインスピレーションの源泉となったこと、つまり彼の文学的キャリアは「視覚的イメージ」に始まったことを宣言しているこの逸話は、「眼」の文学、「視覚」の芸術である彼の文学の特色を最もよく伝えているもののひとつであろう。

アルテンベルク自身、同世代の作家の中でも特に「見ること」へのこだわりが強いことを自覚していた。彼は常に「見ること」に重きをおき、「見たまま」を記録することを自分の文学的使命と考えていたのである。彼は眼球を大財閥「ロスチャイルドの財宝」に比肩すべき宝だと称える。

田 中 ま り

P. A. は目覚めると、神聖なる美しさに視線を落とし、存在の苦難と困難を従順に甘受する。彼は世界の最も神聖な美しさを吸収するために二つの眼を持っているのだから。

眼よ、眼よ、人間のロスチャイルドの財宝よ！（「自伝」Selbstbiographie）

彼が「見ること」をいかに重要視していたかは、すでに処女作品集の『見るがままに』Wie ich es sehe という題名そのものにも表れている。さらにこの題名を sehe にアクセントをおいて読むように主張し、ich にアクセントをおくと怒ったというエピソードは、その視覚の描写はあくまでも客観的な記録でなくてはならず、主観的な観点から行われてはならないという彼の信念を表しているとも取れる。この「見る」ままに書くというアルテンベルクのスタンスは、外界の客観的観察が可能と考えそれを客観的に記録することを目標とする自然主義とも、外界からの刺激によらずに表現が可能とする表現主義とも異なり、外界からの感覚刺激が中枢神経に伝えた「印象」を客観的に記録しようとする印象主義文学の方法論的独自性と正確に重なっている。アルテンベルクが印象主義の典型的作家と見なされる所以である。

実際アルテンベルクは自分の創作上の方法について尋ねられた際に、自分の創作過程はテキストを紙の上に書き付ける前に、その日に出会った場面を映像として順に頭に思い浮かべることから始まると発言しているらしい。このような方法は写真ばかりでなくテレビや映画など各種の映像に慣れた現代の我々にとってはごく当たり前のものと感じられるが、映画もまだごく初期の段階にあった当時であっては、かなり新しい感覚だったといえるのではないだろうか。

もちろんアルテンベルクの同時代人も彼のこのこだわりように気付いていたようである。彼のことを「目玉のお化け」のように評したエッセイもある。

神の気紛れにより唯一の器官をもって生み落とされたこの生きものは「ペーター」の名でしまれてきた。唯一の器官とは、すなわち一個の眼球である。これはハエの目玉と同じように無数の網膜をもち、可視の世界を極小にちぢめて鮮明にうつしだした。この種の奇態な生きものは短命ときまっているものだが、ペーターは自然の法則に反し、かつまた神のご意志にさからって誇りたかく、何かしら肉体のようなものを作り出した。とまれ肉体は脆弱で、ペーターの扱いも粗略をきわめた。眼球ペーターはもっぱら消化器系統に意を注いで、おぼつかない胃の中身に汲々としはじめ、以後、もはや眼球はまわりの世界を映さない。映してもせいぜいのところ排泄物の色ばかり<sup>(1)</sup>。

この評を読むとアルテンベルクの「見ること」への偏重ぶりがかなり周囲に知れ渡っていたことが分かるであろう。このアルテンベルク評は、ほぼ同じ時期にウィーンで活躍していた文筆家フ란ツ・ブライ Franz Blei の「文学動物大百科」Das grosse Bestiarium der Literatur によっている。かなり辛辣な評ではあるが、「可視の世界」を「極小にちぢめて鮮明にうつしだした」という表現に

は、アルテンベルク文学の視覚重視の傾向ばかりでなく、形式上の特色である散文詩やスケッチといった小形式についての視線も感じられ、きわめて興味深い。

## II

見たものを「見たまま」に書き留めたいというアルテンベルクの願いは、やがて「見たまま」の映像を手軽に記録できるハンディカメラへの関心となって表れる。

なかんずく、最も偉大な芸術家は自然だ。そして本当に人間的で繊細な手の中にあるコダックで、人は勞せずしてその宝を得ることができる<sup>(2)</sup>。

まるでコダックカメラの宣伝文とも見紛うような大絶賛である。いかに傾倒していたかがうかがわれるであろう。というのもそれまでのカメラはとても素人に扱えるような代物ではなかったからである。カメラ装置自体が大きかったばかりでなく、現像をその場で行わなくてはならなかったために馬車一台分の器材と暗室が常に必要であった。一説には珍しい風景を写真に納めようと世界各地に出かけていった写真家たちが最も頭を悩ませていたのは、どのような写真を撮るかというより、まずその膨大な器材をどのように運搬し、厳しい気象条件下でいかに保存するかだったともいわれている。当時は「写真を撮る」ことは現像も含めた一連の作業であり、専門知識と熟練を要する複雑なものであった。それが紙やゼラチンを使用したフィルムの発明、現像技術の進歩などによって撮影と現像が切り離され、一般の人々はカメラのシャッターを切るだけで後は専門家に任せることが可能となった。1883年に始まるカメラの小型化はこの流れを受けたものであり、なかでも1888年にニューヨークのイーストマン・コダック社が発売したフィルム内臓の小型カメラ「ザ・コダック」は「あなたはボタンを押すだけ、あとは私たちが・・・」というキャンペーンで華々しく登場した。これが当時大きな反響を呼んだことは想像に難くない。それ以後カメラは一気に普及し、一般の人々もことあるごとに自分たちの周囲を記録し始めたのである。もちろん旅行には欠かせない道具であり、現在ではありふれたものとなった名所での記念撮影、特に旅行者が自分のカメラで撮影するという習慣もこのころ広まったと思われる。

アルテンベルク自身もそういう市民の一人であったらしい。あるいは自分でカメラを操った感想がこのコダックカメラへの賛辞となったのかもしれない。ところでここで注意しなくてはならないのは「繊細な手のなかにある」という但し書きである。これに関して筆者はかつてアルテンベルクは客観的なカメラの記録性を前提として、人間の主観が関わるものとしてのフレーミングにより重点をおいているのではないかと述べた<sup>(3)</sup>。アルテンベルクにとって「見ること」の代りとも言える「写す」プロセスには、余分な挟雑物があってはならなかった。彼がカメラに魅かれ、自らの描写法をそのメカニカルな機構になぞらえようとするとき、それは印象の正確な記録を目指してのことだったのである。しかし「繊細な手のなかにある」コダックに賛辞をささげる彼は、同時に「何を」

田 中 ま り

見るのか、あるいは「何が」見えるかを強く意識している。ある現象からの刺激をいかなる強度で受け止めることができるかは事実の切り取り方の問題となり、その場合の写真では「何が」写っているかが重要となる。

この傾向は世紀末に流行したいわゆる「芸術写真」の方向性とは大きく異なる。この時期の人々は十九世紀前半の人々とは違って、写真が見たままを写し取ることにはもう驚かなくなっていた。むしろそのあまりの写実性に飽き、より美しい画像を得たいという欲望が頭をもたげたのである。このように記録性ではなく芸術性を求め始めた結果、ある種の写真はますます絵画へ接近することとなった。そのため現像や印画製作といった暗室での作業の過程で特殊な技法を用い、印象主義などの絵画的技法を模倣した芸術写真が数多く出回るようになったといわれている。「若きウィーン」の作家たちもそのような写真を高く評価していたふしがある。しかしアルテンベルクにとっては、写真は絵画とは全く別物であり、このような高価な一点物の芸術写真、暗室の技術に頼った作品には興味がなかったらしい。

アルテンベルクの文学の源泉となったとみられる映像イメージは、彼の頭の中のみが存在していたものを除けば、彼がその生涯の終りまでに収集したといわれる約1万点以上のイラストや写真絵葉書、肖像写真などであろう。グラーベンホテルにアルテンベルクが借りていた部屋の室内の写真には、壁一面に掛けられた大小の額が写っている。しかも彼が最晩年に書いたスケッチ「インテリア」 *Zimmereinrichtung* によればこの部屋は彼自身の延長でもあったのである。

グラーベン・ホテル六階の窓が一つしかない小部屋が私の巣だ。一枝ずつ二十年かけて集めてきたのだ。四方の壁はほとんど写真で覆われている。五才のときの皇女エリーザベト。彼女と四人の天使のような子供たち。フランツ・シューベルトとフーゴ・ヴォルフ。ベートーベンにトルストイ。リヒャルト・ワーグナーにゲーテ。日本の水鳥に「富士」の山、ボーツェンにある木彫技術学校の大きな十字架像、グスタフ・クリムトの「シューベルト牧歌」、冬のオルト城、・・・ベルタ・L、クララ・P、アッカ出身のナー・バブー、パウラ・Sch、グレーテ・H、カミッラ・G、マイエン嬢の写真・・・要するに全ては私の存在そのものであり、趣味の反映であり、内的な「体験」を物語っているのだ。つまりは巣なんだよ！

アルテンベルクはこれらの写真や絵を自分の記憶そのもの、自分の一部と考えていた。これらの映像は彼の崇拜の対象であると同時にインスピレーションの源であり、それを壁一面に飾った部屋は彼の美の神殿ともいうべき空間であった。当時のアルテンベルクファンもそれを心得ていたものか、没後十年となる1929年には、彼が自分の存在そのものと呼んだこれらの遺品を、グラーベンホテルの一室を再現した展示室に展示したということである。その展示はその後「アルテンベルクの部屋」として他の場所で1938年まで約十年間常設展示されたばかりでなく、その後も記念の年ごとに何度か様々な規模で再現されているらしい。この映像コレクションはすでに彼の生前から知られていたらしいが、特に彼自身「収集家としてのペーター・アルテンベルク」 *Peter Altenberg als Sammler* と

いうスケッチで自分の「映像収集」趣味に触れている。

「国際収集家新聞」はちょうど出たばかりの13号で収集することの価値について尋ねた面白いアンケートを公表した。その新聞には他に文部大臣シュトゥルグ伯、アルフレット・リヒトヴァルク、アルマ・タデマ、ハルデン、パウル・ハイゼ、マックス・カルベック、エドゥアルト・ペツル、フェーリックス・ザルデン、バルトウィン・グロッラー、ジンスキーが寄稿していた。ペーター・アルテンベルクは自分の収集趣味について尋ねられると以下のような興味深い回答を寄せた。「あなた方がこの私にこのような機会を与えてくださったのはまことに不思議なことです。というのはあなた方は、私が、本当に貧乏ではありますが、何年ものあいだ単純に熱狂的な収集家であるということ、そして熱烈に愛して育て上げ、多くの犠牲を払って実現にこぎつけた素晴らしい映像ギャラリーを持っていることを全くご存じないかもしれないからです。すなわち千五百枚の絵葉書、一枚二十ヘラー、二つの素晴らしい日本の小箱の中にそれぞれ六つに分類して納めてあります。それは結局のところ風景や女性たちや子供たち、動物たちを写真に撮ったものです・・・

この記述からはアルテンベルク自身が、自分が収集しているのは物質的な意味での「絵葉書」や「絵画」そのものではなく、それが担っている非物質的な「映像」や「情報」であり、自分に何らかの文学的契機をあたえるイメージであることを十分に認識していたことが読み取れる。このスケッチは1911年に出版された『新しいもの古いもの』Neues Altes に収められているが、それによれば彼の絵葉書収集は1897年に始まったもので、当時の収集枚数は千五百枚であつたらしい。しかし八年後の1919年、彼のなくなった後に出版された最晩年のスケッチでは絵葉書の数は一萬点と飛躍的に増えている。

アルテンベルクの写真や絵葉書のコレクションには散逸してしまったものもあるが、彼の署名や有名な書き込みのあるものは今日でも数多く残されている。それらコレクションの一部や彼の部屋を写した写真、コレクションについて書かれた文章などから推測するに、アルテンベルクのコレクションの内容は、自分や友人のスナップショット、友人から送られた写真、自ら指示してカメラマンに撮影させた自分の肖像や気に入った女性のポートレートなどプライベートなもの他に、相当数の商品化された絵葉書や有名人のプロマイドから成っていたと見られる。例えば彼のペンネームの由来ともなった少女ベルタ・レッヒャーの写真は、彼女から贈られたものか写真館でとったようなおとなしい写真で、水色のリボンでまとめられた彼女のものと思われる髪が一筋添えられ、ハート印のあとに「ベルタ {ペーターと呼ばれている} レッヒャー、13才、1880年、ドナウ河畔のアルテンベルクにて」と書かれている。アルテンベルクの妹の証言に依れば、この写真は彼の美の神殿の中でも毎日の礼拝が捧げられる特別な存在であつたようである。

もちろんこのような写真にも先述の芸術写真に用いられたような暗室の技法が全く用いられていなかったわけではない。特に肖像写真に関していえば、人間は自分の顔を無意識によい方へと修

## 田 中 ま り

正して見ているものであるから、初めはカメラのレンズによって突き付けられた現実になじむことができなかったといわれている。当時の人々は「撮影されること」ばかりでなく「撮影された自分の姿」にも慣れなくてはならなかったのである。しかしよりよい自分の姿を撮りたい、という根強い要望は各種の修正技術や撮影技術を芸術写真の方面から取り入れるきっかけともなった。しかしそれは映像を完全に絵画的なものに変質させるところまでは及ばず、もっと希釈された中立的なものとして映像の質を向上させる手段のひとつにとどまっていたようである。

一方肖像写真を取る側もまた「人間を撮ること」に慣れなくてはならなかった。写真家が写る人の日常的な表情を引き出すことができず、別人のように撮れてしまうことが多かったのである。つまり当時の写真館の写真によくみられる堅い表情の肖像写真である。それに対してよりその人らしい表情をとらえようとする写真家たちも現れたが、彼らは暗室で修正するのではなく、人物を自然な表情やポーズで撮るために撮影法を工夫するという方法を取った。たとえば光と影を際立たせ、クローズアップを使うことで写される人が普段見せる表情をとらえようしたり、ある程度露光時間を長くすることでその人の内面性まで表すような表情を写そうとする試みがなされたのである。

アルテンベルクの写真コレクションにはポートレートが多いが、そのほとんどは自由な雰囲気にとられている。あるいはこのような肖像写真の新しい試みに影響を受けていたとも考えられる。アルテンベルク自身の肖像にも彼の顔の一部だけが写った斬新な角度のものがある。1914年の年号とサインが入った顔の半分しか写っていない写真である。後の半分は濃いトーンの影に沈み込み、彼の眼鏡がまるでモノクルのように見える。彼自身の健康状態とともに世界の情勢も悪くなってきた不安な気分を反映しているともいわれている。そもそも日本の絵画の暗示性など、部分の持つ暗示性に強くひかれていたアルテンベルクであるから、彼が選ぶ映像が一部を示して全体を想像させる傾向を持っていたのも不思議ではない。特に女性の手や男性の手を写した作品は眼をひく存在である。スケッチにはすばらしく美しい「白い手」が何度も登場するが、彼の理想の手を実際に映像として見ると改めてその手がまとっている世紀末の時代性が感じられる。一方「理想的な脚」というキャプションがついた少女の真っ直ぐのびたきれいな脚の写真は、まさにアルテンベルクが好んで表現した「カモシカのような脚」の具現化であり、持ち主の顔が分からないだけになお一層いきいきと少女の軽やかさを表しているかに思われる。

## Ⅲ

アルテンベルクの映像コレクションにはオリジナルの写真ばかりでなく、それを元にした私製のポストカードや当時一般に売られていた多くのポストカードも含まれていた。これらの絵葉書の一部には肖像写真の場合と同様、短いテキストが添えられ、作品化したものがあつたほか、友人・知人への通信、ファンなどへのプレゼントとしてもたびたび使われていたという。

元来ポストカードは十九世紀後半に始まった新しい習慣であつたが、発売されるやたちまち市民生活に浸透し、形式張らない短い通信文のスタイルを確立させたという。サイズが限定されている



上に映像が加わることによって、書くスペースがますます狭まった絵葉書には挨拶の言葉も別れの口上も必要なく、映像が言葉の足りない部分を補うことも可能であった。例えば旅行先からの観光地の絵葉書などは一言も費やさずして現地の雰囲気伝えてくれたであろう。

「映像」をインスピレーションの源としていたアルテンベルクにとって、映像とテキストが一体化したこの形式はそもそもなじみやすいものであったと思われる。それ以上に限られたスペースが必然的に生み出す簡潔性は、彼が常々提唱していた「魂の電文スタイル」にも相応しかったであろう。したがってアルテンベルクの絵葉書のテキストにおいてはテキストと映像は時に一体化している。たとえば冬の小川の絵葉書には次のように書き込まれている。

冬の  
小川。

甘い  
静寂――。

神の詩。 P. A. <sup>(4)</sup>

あるいはカワセミの絵葉書には次のように添えられる。

カワセミよ、いつだって私はお前が好きだった！ かつてグムンデンの、あの凍った小さな池でお前を見かけたんだった。お前はまるで冬のハチドリだったね！ <sup>(5)</sup>

ハチドリは暖かい所に生息する鳥であるから「冬のハチドリ」という表現は混乱を招くかもしれないが、絵葉書にある小枝にとまったカワセミの姿は確かに図鑑で見るハチドリに似ていなくもない。アルテンベルクの連想が面白いイメージを生み出している。

しかし時にはテキストが映像から独立しているものもある。絵葉書に書き込まれたテキストは幾つかの作品集において「絵葉書に書いたテキスト」Texte auf Ansichtskarten などといった題名でまとめられている。そこに納められた文章には例えば次のようなものがある。

#### 冬の森

一人の幼い女の子が聞いた「おじさん、ほんとうにこの奥には子供をさらう悪い魔女がいるの？」。―そこで私は言ってやった「もちろんさ。」そして心の中で、ほんとうは穏やかこのうえない森にそっと謝った――。子供たちは森のなかに子供をさらう悪い魔女を探すもののさ――。そうでもなければ森なんて、子供にとって何の魅力もないからね！ <sup>(6)</sup>

この文章は冬の森の写真に書き込まれていたものであろう。しかし映像がなくても我々は、テキストのみから十分に二人の会話と「私」の心中を想像できる。つまり彼のテキストは映像から出発してはいるが、映像に寄りかかったものではなく、新たに映像を喚起する力を備えていたといえよう。

田 中 ま り

実際ウィーンの十二音音楽の旗手であったアルバン・ベルクは、絵葉書から独立したこのようなテキストからインスピレーションを得て歌曲を作曲したほどであった。

さらにかつて彼の意中の人であったが結局後にアードルフ・ロース夫人となった女性リーナ・ロースに送った猫の絵葉書のように、むしろ「映像」をプレゼントしようとしたと思われるケースもある。この八枚の絵葉書一枚には「私はあなたに私の絵葉書コレクションのなかの子猫たちを送ります」と書かれているからである。しかも大きなリボンをつけた三匹の子猫が愛らしいポーズをとっている三枚の絵葉書に書き込まれた次のようなテキストは、映像の効果をさらに高めているともいえそうである。

P A 6. 12. 1902

可愛いあなた、あなたの隣に座って、あなたが食べるのを眺めていたら、穏やかな気分になってくる――。

柔らかくて可愛い猫のようなあなた、あなたに深い友情を感じます――。 P A

すべてのもののなかで最も愛する、可愛い、猫の友人リーナ・ロースに ペーター・アルテンベルク<sup>(7)</sup>

一方でよく知られた映像を記号のように使った作品もある。例えばオーストリア皇帝カール一世と皇太子オットーとの写真には「父親と息子！ ついでに言えば、皇帝と皇太子、でもある！」と書き込まれている<sup>(8)</sup>。アルテンベルクはその他にも皇帝一家の写真を数多く持っていたといわれており、それらは彼が依って立っていた「安定の世界」、オーストリア・ハプスブルグ帝国を表す聖なるアイコンであったとも考えられる。

ところで連続した映像は、やがて映画となる。本格的な映像時代の幕開けはまだであったが、アルテンベルクの作品にもそのような流れを先取りした、映画的とも言えるものがある。「牧歌」Idylle という作品に見られる、通りの角を曲がって階段を昇る道筋を描いた次の文章などは長回しでとられた映画のワンシーンのようである。

通り、通りの角、通り、通りの角、通り、通りの角、玄関。静かな玄関ホール、静かな階段。ブリン、ブリン、ブリン、ブリン、静かな控えの間、静かな居間。

映画のカメラの動きは心理的な揺れまで含んだ人間の目の動きを模倣しており、現代の我々はそれを映像として眺めることにすっかり慣れている。しかしこの時代に通りにから屋内へ入る動きを自らの視線の動きのままに、「見えるがまま」に写しとることはかなり新しい試みであったといえるで

あろう。

実際に連続写真が映画となったのはアルテンベルクの文壇デビューの一年前、1895年のことであった。スクラダノフスキー兄弟がベルリンの寄席「ヴィンターガルテン」で数分間の連続活動写真すなわち映画を上映していた。その後、映画の技術は徐々に向上し映画会社も設立され、映画館は大都市に欠かせない娯楽施設の一つになったのである。もちろん新しい物好きで「見ること」にこだわるアルテンベルクがそのようなものを見逃すはずはない。1912年には心理学的な理由などから映画に反対する人々に対して映画を擁護するようなスケッチを発表し、映画館を舞台にした作品も書き上げている。当時の映画はまだ音のない世界である。初期の写真と同じく、動くこと自体が珍しく、動きを見せることだけが目的であるから撮影対象は何でもよかったと思われる。とはいえ彼が注目したのは映画そのものではなく映画館の闇の中で画面の光に浮かび上がる女性の顔だったというのは面白い。映画の刻々と変化する光の明滅が表情一つ動かさずに画面に見入る彼女の顔に映る。この情景もまた映画のワンシーンのように印象深く、それをまたアルテンベルクはありありと目に浮かぶように描写している。彼自身映画館の闇の中で、ここに描かれたような雑多な映像をみたのであろうか。

しかしまだ当時の映画は写真が確立しつつあったような、人間の心理状態まで表せるような視覚表現を獲得してはいない。無声映画の創世期は一か所からの眺めが少々早いスピードで単調に続くばかりである。実際には人間の視覚は様々な心理の影響を受けて揺れ動くものであり無機質な冷静さは保てない。注意を引かれるものは大きく感じ、極度に注目すると動きが止まって見える。その特性を汲んでクローズアップやストップモーションといった映像作法が登場するのはまだ先のことである。それはアルテンベルク生きていたあの古き良き世界、アルテンベルク文学を成り立たせていたオーストリア・ハプスブルク帝国を崩壊に導いた第一次大戦を経て、映像がニュースを伝え、映画館がヨーロッパのあらゆる都市に建ち、映画産業の勃興によって「映像の時代」がいよいよ本格化したころのことであった。

## 注

- (1) 池内紀編訳：ウィーン世紀末文学選 172ページ
- (2) Kosler : Peter Altenberg; Leben und Werk in Texten und Bildern. S. 112
- (3) 田中まり：世紀末ウィーンのボヘミアン 94, 95ページ
- (4) Bisanz : Peter Altenberg; Mein aeusserstes Ideal. S. 52f.
- (5) Bisanz, S. 56f.
- (6) Altenberg : Neues Altes. S. 62
- (7) Bisanz, S. 48f.

田 中 ま り

参考文献

- (1) Altenberg, Peter : Das grosse Peter Altenberg Buch. Hrsg. v. W. J. Schweiger. Wien/Hamburg 1977
- (2) Altenberg, Peter : Neues Altes. Berlin 1919
- (3) Altenberg, Peter : Semmering 1912. Berlin 1919
- (4) Altenberg, Peter : Wiener Geschichten. Hrsg. v. B. Spinnen. Frankfurt a. M. 1995
- (5) Bisanz, Hans : Peter Altenberg ; Mein aeusserstes Ideal. Wien 1987
- (6) Fischer, Markus : Augenblicke um 1900; Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1986
- (7) 飯沢耕太郎他 : わかりたいあなたのための現代写真・入門 (別冊宝島97) 東京1989年
- (8) 飯沢耕太郎 : 写真について話そう 東京 2004年
- (9) 飯沢耕太郎監修 : 世界写真史 東京 2004年
- (10) 池内紀編訳 : ウィーン世紀末文学選 東京 1989年
- (11) 伊藤俊治 : 写真表現の150 年 ; ファインダーは何をとらえてきたか 東京 1989年
- (12) キットラー・石光他訳 : グラモフォン／フィルム／タイプライター 東京 1999年
- (13) Kosler, Hans Christian (Hrsg) : Peter Altenberg; Leben und Werk in Texten und Bildern. Frankfurt. a. M. 1984
- (14) Lensing, Leo A. : Peter Altenberg's Fabricated Photographs. In : Vienna 1900. Edinburgh 1990
- (15) 中川邦昭 : カメラ・オブスキュラの時代 ; 映像の起源 東京 2001年