



Title	越境/モダンアート
Author(s)	圀府寺, 司
Citation	
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/13050
rights	(c) 大阪大学21世紀COEプログラム インターフェイス の人文科学 / Interface Humanities
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

越境と摩擦

ロバート・ラウシェンバーグの《モノグラム》とストックホルム近代美術館

池上裕子

序

2004年2月14日、スウェーデンのストックホルムにある国立近代美術館、モデルナ・ミュジエト (Moderna Museet) は、3年にわたる改修工事を終えて新装開館し、初代館長を務めたポンタス・フルテンの個人コレクション展が開催された[*1]。フルテンは1960年代に野心的な展覧会を次々に企画してモデルナ・ミュジエトの名を世界に知らしめた、スウェーデンでは伝説的な人物である。また、彼のコレクション自体が美術館の歴史を雄弁に物語っているため、新装開館を記念してそれが展示されるのは、ごく順当な選択と言っていいだろう。

だがここで、新しい建築の外壁にひときわ目立つ、この美術館のロゴに注目してみたい [図1]。新装開館を機に刷新されたこのロゴは、実はアメリカ人の美術家、ロバート・ラウシェンバーグの手によるものである。スウェーデンの国立美術館のロゴがアメリカの美術家の筆跡で表されるというのは、一体どういうことなのだろうか。実は、モデルナ・ミュジエトの収蔵品の中で最も有名で、美術館のアイコン的存在になっているのは、ラウシェンバーグの《モノグラム》[図2] という作品なのだ。そう考えると新美術館のロゴにも多少納得がいくかもしれない。



[図1] モデルナ・ミュジエト外観、
ストックホルム、2004年

1——— モデルナ・ミュジエトの新建築は1998年には竣工し、開館していた。だがその後建築構造上の不備が見つかり、2001年から修復のため休館していた。



〔図2〕 ロバート・ラウシェンバーグ、
《モノグラム》1955-59年、モデルナ・
ミュージエト

しかし、そもそもなぜラウシェンバーグの代表作でもある《モノグラム》が、北欧の国立近代美術館の所蔵となり、さらにはそこでアイコンとして機能しているのだろうか。この疑問に答えるには、まず、第二次世界大戦後急速に世界的影響力を持つようになったアメリカ美術と、そうしたアメリカ美術をストックホルムに移入することでモデルナ・ミュージエトをもり立てていこうとした、フルテンの国際的野心との関係を検証することが必要である。そこで本稿では、美術館の草創期である1960年代に遡って、現代美術のグローバル化という観点からラウシェンバーグとモデルナ・ミュージエトの関わりを考察していきたい。

1. ポンタス・フルテンの国際的野心

まず、モデルナ・ミュージエトの歴史をひもといてみよう。モデルナ・ミュージエトは、スウェーデン初の近現代美術専門の美術館として1958年に開館した。この美術館の歴史は、ポンタス・フルテンと切っても切り離せない。実際、フルテンはモデルナ・ミュージエト誕生の立役者だった。彼はストックホルム大学で美術史を学んだ後、独立した近代美術館の必要性を国立美術館の館長に訴え、スウェーデン政府の支持を取りつけて美術館の実現に尽力したのである。さらに1956年には開館前の美術館で、当時世界各地の美術館を巡回中だったピカソの《ゲルニカ》とそのドローイング群を展示して、近代美術に関する市民の興味を喚起した。そして1958年のモデルナ・ミュージエト開館後すぐに館長に任命されると、フルテンは強力なリーダーシップを発揮して戦後の前衛美術をスウェーデンに紹介し始めたのだ〔図3〕。

1954年にパリの画廊で展覧会を企画し、また1959年にはサンパウロ・ビエンナーレでスウェーデン館のコミッショナーを務めたフルテンには、この時期すでに国際的な視座が開けていた。そしてさらに、サンパウロからの帰途立ち寄ったニューヨークで、フルテンは当時ラウシェンバーグが完成させたばかりの《モノグラム》を見て、アメリカ美術に開

眼したのである[*2]。モデルナ・ミュジエトには作品購入の予算などまだなかったにもかかわらず、フルテンは《モノグラム》購入を決意し、その時企画していた「芸術の中の動き」展にもラウシェンバーク他数名のアメリカ人作家を招くことにした。フルテンはニューヨークから受けた衝撃を次のように語っている。

ニューヨークで新しい美術を見たことは私にはとても大きな体験だった。私はこの展覧会（「芸術の中の動き」）には、あの時代のほとんど暴力的といってもいいようなダイナミズムを包含するのに十分なテーマがあると感じた。しかし同時に、実際にニューヨークで何が起きているかをよりはっきりと示すような展覧会を後でやるべきだと思った。この時期に「4人のアメリカ人」や「アメリカのポップ・アート」展を開催したのだ[*3]。

したがって、フルテンの出世作となった1961年の「芸術の中の動き」展は、フルテンの「ニューヨーク・コネクション」[*4]の最初に位置づけられる展覧会となった [図4]。この展覧会は、戦前から戦後にかけてのキネティック・アートの展開を、ヨーロッパだけではなくアメリカの作家も含めて展示して国際的な注目を集め、モデルナ・ミュジエトの名を世に知らしめた。展覧会オープニングにはニューヨークからマルセル・デュシャンやラウシェンバーク、パリからはジャン・ティンゲリーやニキ・ド・サン＝ファルが駆けつけ、地元作家のペル＝オロフ・ウルトヴェトやウルフ・リンデとともに、数々のイベントやコラボレーションに参加した。

ストックホルムという場所の周縁性をよく自覚していたフルテンは、こうした国際的な展覧会やイベントを企画し、ニューヨークやバ



〔図3〕 モデルナ・ミュジエト館長就任時のポンタス・フルテン、1958年



〔図4〕 「芸術の中の動き」展カタログ、1961年

2——— ポンタス・フルテンへのインタビュー、2004年3月16日、フランスのラ・モットにて。

3——— Pontus Hultén, “Fem fragment ur Moderna Museet’s historia,” Olle Granath and Monica Nieceks eds., *Moderna Museet 1958-1983* (Stockholm: Moderna Museet Press, 1983), 35

4——— Pontus Hultén, “The New York Connection,” *Moderna Museet 1958-1983*.

りから最新の前衛美術を移入することで、他の周辺都市との差異化を図ろうとした。そうすることで、モデルナ・ミュージエトをヨーロッパの美術シーンの新たな中心としてもり立て、そこに一種の越境的な現代美術の都市空間を作り出そうとしたのだ。

私はこうした越境的なネットワークの出現を、現代美術におけるグローバル化の一つの起源として捉えている^[*5]。もちろん、現在はインターネットの発達によって、こうしたグローバルな美術ネットワークはサイバー空間の中に容易に見出すことができるが、60年代前半はそうした状況ではなかった。当時の美術家達は今日よりも遥かに自分達が生まれてきた土地の地政学的条件に制約されており、海外の動向を知るには美術雑誌に頼らざるを得なかった。だが同時に、航空機での旅行が一般化しつつあり、美術家達が以前よりも活発に国境を越えて移動し始めた時代でもあった。

そして、彼らが移動先で現地の素材を使って作品を作ったり、地元の美術家とコラボレーションしたりすることによって、一種の共同スタジオとしての都市空間が出現し始めたのだ。旅先や移住先で美術制作に取り組んだ美術家にフルクサスやヌーヴォー・レアリズムの作家達がいるが、1960年代に世界各地で制作したラウシェンバークの活動もまた、こうしたグローバルな美術ネットワークの出現に大きく作用した。しかしこうした越境的な空間は、美術における国際交流の促進、という美点からのみ語れるものではない。それは美術家達の利害が時に対立する一種の競合空間でもあり、そこではグローバル化への動きは、しばしばローカルな、もしくはナショナルな美術空間と摩擦を起こすからだ。

「グローバル」と「ローカル」は通常は対立項と理解されがちだが、本稿では両者を相補的な概念として捉える。そして、グローバルの対概念であるローカルを、ある特定の地域に根ざした共同体といった意味で用いる。もちろん、地域共同体の範囲を定める境界は往々にして人為的なものだ。だが、こうした境界があるからこそ、それを超えるグローバルな空間の想定が可能になるのであり、また、そうした越境空間をとおして地域共同体も脱領域化し、また再領域化されていくという点で、グローバルとローカルは相互に規定し

5——「グローバル化」、「グローバリゼーション」が、学問的考察の対象となったのは近年のことであり、また分野によってもその意味するところは違う。したがってこの言葉の明確な定義は難しいが、本稿では国境を時に無視するような形で出現し始めた越境的な都市間のネットワークを、美術界におけるグローバル化の一つの現象として捉えている。当時はグローバル化、という言葉で認識されていなくても、今日的な状況の先駆けとして位置づけることができると考えるためである。なお、グローバリゼーション一般を理解するのに有用な入門書として、次の本をあけておく。伊豫谷登士翁『グローバリゼーションとは何か』平凡社、2002年

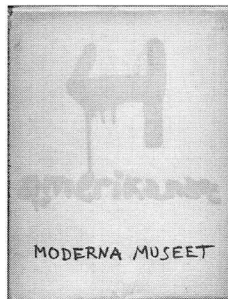
あう関係にあると言えるだろう。

このグローバルとローカルという問題は、「中心」と「周縁」という問題にも関わってくる。だが、中心と周縁の関係もまた、あくまで相対的なものである。例えば、ストックホルムという都市共同体は、スウェーデンという国家共同体の中心を占めるが、ヨーロッパ全体という超国家的な共同体の中では周縁にシフトするといった具合だ。また、第二次世界大戦を契機に、美術界ではニューヨークが周縁から中心へと一気に変貌を遂げたように、両者の関係は流動的でもある。この図式においては、周縁に位置する共同体によるグローバル化への動きは、しばしば中心化への志向と同義になると考えていいだろう。

そこで本稿では、アメリカの前衛美術をニューヨークという「中心」からストックホルムという「周縁」へと越境させたフルテンのプログラムを、周縁の共同体によるグローバル化への志向、という観点から考察する。そして、モデルナ・ミュジエトにおいて《モノグラム》が、60年代には前衛美術の衝撃を、70年代にはアメリカの覇権主義を体現するものとしてローカル文化と摩擦を起こしながらも、近年に至ってはスウェーデンの国立近代美術館を代表するナショナルな存在へと変容していった経緯を、ケーススタディとして分析していきたい。

2. モデルナ・ミュジエトにおける《モノグラム》

さて、《モノグラム》は、一体どういう経緯でストックホルムに渡ったのだろうか。《モノグラム》とフルテンとの出会いは前章で触れたとおりだが、フルテンはこの作品を1962年に開催した「4人のアメリカ人」という展覧会で初めてモデルナ・ミュジエトで展示した〔図5〕。フルテンは「芸術の中の動き」展ではヨーロッパとアメリカの美術のバランスをうまく取ったが、この展覧会では4人のニューヨークの若手作家（ラウシェンバーグ、ジャスパー・ジョーンズ、アルフレッド・レスリー、リチャード・スタンキーヴィッチ）に焦点をしぼり、ニューヨークが現代美術にとって最も刺激的な場所だと宣言した。彼は展覧会カタログの序文に次のように書いている。



〔図5〕「4人のアメリカ人」展
カタログ、1962年

アーティストは、かつてはパリに絵の勉強に行き、二度とそこを離れなかったものだ。しかし今はもうそうした状況ではない。まるで堰を切った川のように、第二次世界大戦以後、視覚芸術で最も重要な冒険はアメリカで起きており、その中でも最も面白い絵画はニューヨークから出てきている。ポロック、クライン、デ・クーニングの世代はどうやらほんの始まりだったようだ。ニューヨークの熱気はヨーロッパ美術にとっても刺激的な効果に満ちている[6]。

こうしたアメリカ中心の戦後美術の語り口は、今日では当然のように美術史の概説書に出てくるものだ。しかし、1962年という極めて早い段階で、ヨーロッパの美術館の館長が世界の美術の中心はパリではなくニューヨークだ、と公言することは非常に異例であった。それはまさに、モデルナ・ミュージエトがストックホルムという周縁に位置していたからこそ出来たことだったと考えられる。さらにフルテンは1963年には「ジャクソン・ポロック」展、1964年には「アメリカのポップ・アート」展を開いてこの立場をより鮮明に打ち出し、さらにこれらの展覧会をアムステルダムやコペンハーゲンなど、他のヨーロッパ都市にも巡回させた。いち早くニューヨークのパリに対する優位を認め、アメリカ美術がヨーロッパで覇権を築くのに中心的な役割を果たすことで、フルテンは美術の世界地図の中にモデルナ・ミュージエトの場所を確保しようとしたのだ。

こうしたフルテンの企図は、第二次世界大戦後にアメリカ文化に積極的に反応したストックホルムの若者達に好意的に受け入れられ、また、若い美術家達はアメリカ美術から大きな刺激と影響を受けた[7]。だが、こうした試みは当然ながら保守的な美術家や批評家達の反発を招きもした。そして、「4人のアメリカ人」展の中でも、山羊とタイヤという前代未聞の組み合わせが最も人々の耳目を集めた《モノグラム》が、まさにこうした批判の矢面にたつスケープゴート、つまり贖罪の山羊となったのである[8]。

6—— Pontus Hultén, *Fyra Amerikanare*, (Stockholm: Moderna Museet, 1962), 5.

7—— 1963年にカルヴィン・トムキンスに宛てた手紙の中で、フルテンは次のように述べている。「現在ラウシェンバークは、若いスウェーデンの美術家に相当な影響があります。30歳以下の美術家にどの美術家に感銘を受けているか尋ねると、非常にしばしばラウシェンバークの名前が返ってきます」。Calvin Tomkins Papers file 22 on Paris, The Museum of Modern Art Archives, New York.

8—— 同じ手紙の中で、フルテンは「もちろん、4人のアメリカ人の中ではラウシェンバークが一番ショッキングでした。人々は《ベッド》と《モノグラム》を観るためだけに美術館にやってきて、観るとすぐ帰ってしまったりしたものです」と述べている。Ibid.

ある大学教授は剥製の山羊を生きていると勘違いして展覧会のボイコットを呼びかけ^[*9]、また別の批評家は、作品の大きさを典型的なアメリカン・ライフスタイルの表現とみなし、「それは美術に関する私たちの国の考えとは相容れません」と断言した^[*10]。ここで「美術に関する私たちの国の考え」という表現は、英語で直訳すると「our national ideas of art」という語句が使われている。この「ナショナル」という言葉使いからも分かるように、《モノグラム》が体现すると見なされた前衛美術の衝撃は、国家共同体としてのスウェーデンの美術概念とは対立するものと理解されたのである。

それでは、《モノグラム》の作品分析に入ろう。ラウシェンバークが1955年から59年にかけて制作した彼の代表作、《モノグラム》は、これまでも様々な論者によって語られてきた。先行研究を大別すると、山羊とタイヤの組み合わせに一貫した意味を見出すことはできないとするポストモダン的な見方と、タイヤを山羊が貫通している様子を同性愛的含意の表れであるとする図像学的解釈に二分される。そして、ロザリンド・クラウスがかつてこの問題に関して、「確信に満ちた図像学者を説得するのはほとんど不可能である」^[*11]と揶揄的に嘆いてみせたように、この二つの立場は鋭く対立してきた。

《モノグラム》に限らず、ラウシェンバーク作品に首尾一貫した図像学的な意味を読み込もうとするのは不毛な試みである、とする点で私はクラウスに同意する。ラウシェンバークの作品は、内部空間において数々のイメージがリンクし、またせめぎ合うことで、複数の意味が同時に生成し、かつ崩れてゆく、その動的なプロセスにこそ最大の特色があるからだ。

しかし、だからといってラウシェンバークの作品には構造がない、ということにはならない。私は《モノグラム》が持つ越境性にこそ、その構造が見いだせると考える。ラウシェンバークが異なる素材を組み合わせることからコンバインと呼ばれる作品群は、絵画と彫刻というメディウムの境界を自由に横断している点でそもそも越境的だが、作品内にも移動にまつわるイメージが取り込まれることが多い。例えば、通常は吟味されることのない《モノグラム》のキャンバスパネルにも、テニスボールや、パラシュート、宇宙飛行士、網渡りの写真など、空間移動に関するイメージが多くみられる [図6] [図7]。

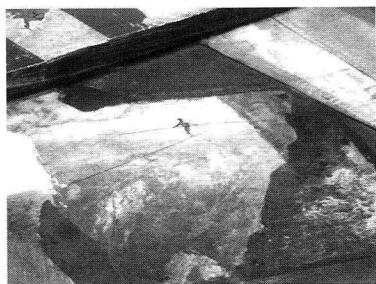
9 — Pontus Hultén, “Fem fragment ur Moderna Museet’s historia,” 40

10 — Lars Erik Åström, “Bild och Liv I USA,” *Svenska Dagbladet* (March 17, 1962)

11 — Rosalind Krauss, “Perpetual Inventory,” *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1997), 223



〔図6〕



〔図7〕



〔図8〕

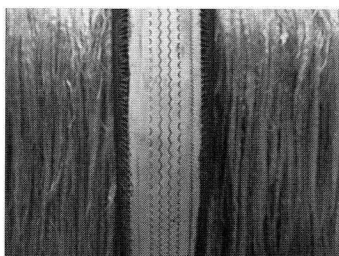
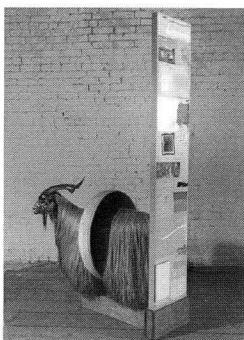
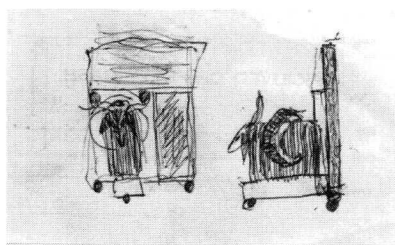
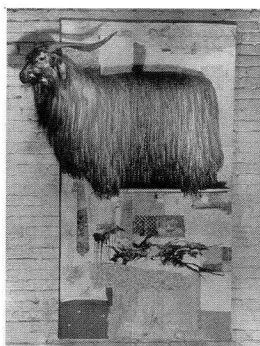
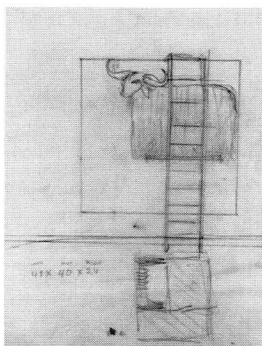
(上三点)《モノグラム》部分図

これらのイメージは地面への落下、つまり重力という要素に直結しており、また、ラウシェンバーグ自身「EXTRA HEAVY」というステンシルをカンヴァスに施して山羊の重さに言及している〔図8〕。山羊は剥製にされているので実際にどの程度重いのかは不明だが、ここでは視覚的要素としての重さだと考えてもいいだろう。従って、《モノグラム》は重力という物理的原理と、それに抗って移動や越境を志向する衝動の、二つの要素の拮抗関係を軸として構成されていることが推察できる。

重力を否定しようとするラウシェンバーグの欲望は、今まで殆ど論じられることのなかった、この作品の発展経緯にもよく表れている。まず、最初の習作で山羊はハシゴと組み合わせられ、上へと向かう方向性が与えられているが〔図9〕、作品の第一段階では山羊を支える棚の下に電球が取り付けられ、重く見える素材を視覚的に持ち上げる効果をあげている〔図10〕。また、二つ目の習作ではキャストを取り付けて動く作品にするというアイデアが導入され〔図11〕、作品の第二段階で山羊にタイヤが取り付けられている〔図12〕。だがこの段階ではまだ山羊が不自由そうに見えるかと判断したラウシェンバーグは、山羊を正方形のカンヴァスパネルに置くことで作品を完成させた〔図2〕。

ここで、タイヤという素材の使用について考えてみよう。ラウシェンバーグ自身はあるインタビューで、古タイヤという世界中どこにでもある素材が山羊に似合うから使ったと発言している〔*12〕。また、ラウシェンバーグ研究の代表的な論者であるレオ・スタインバーグは、円

12——Robert Rauschenberg, in an interview conducted by Schultz Lundestam and Marianne Hultman for a video program, *Amerikanara och Pontus Hultén*, 1997



〔図9〕(上左) ロバート・ラウシェンバーク、《モノグラムのための習作1》
1955年頃、ジャスパー・ジョーンズ蔵

〔図10〕(上中) 《モノグラム》第一段階、
1955年頃

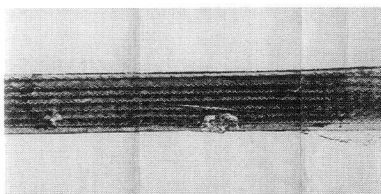
〔図11〕(上右) ロバート・ラウシェンバーク、《モノグラムのための習作2》
1956年頃、ジャスパー・ジョーンズ蔵

〔図12〕(下左) 《モノグラム》第二段階、
1956年頃

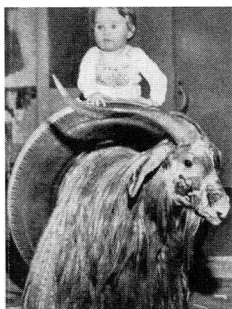
〔図13〕(下右) 《モノグラム》部分図

いタイヤの形をラウシェンバークがレディメイドの素材を作品に取り込むときの、囲い込みの身振りとして解釈している[*13]。しかし、ここで作家本人にも見落とされているのは、タイヤという素材がどのように導入されたか、という視点ではないだろうか。つまり、タイヤを取り込むにあたって、ラウシェンバークが黒いタイヤを白く塗ったという事実である〔図13〕。私はこの行為にこそ、ラウシェンバーク独特の囲い込みの身振りが見込めるように思う。というのは、白く塗られたことによって、このタイヤは産業廃棄物から彫刻的素材へと変貌させられているからだ。また、白いペイントはタイヤの畝模様をよりはっきりと浮かび上がらせ、アンゴラ山羊の毛並みに類似した視覚的効果をあげるとともに、重いタイヤを実際よりも遥かに軽く見せている。

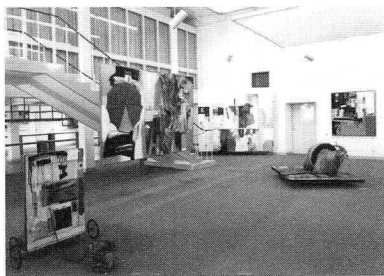
13——— Leo Steinberg, *Encounters with Rauschenberg* (Houston, Texas: Menil Foundation, 2000), 61



〔図14〕 ロバート・ラウシェンバーグ、
《オートモービル・タイヤプリント》1953年、
サンフランシスコ近代美術館



〔図15〕 「4人のアメリカ人」展、
会場風景、1962年



〔図16〕 「4人のアメリカ人」展、展示風景、
1962年

この白いタイヤは1953年のラウシェンバーグ作品、
《オートモービル・タイヤ・プリント》〔図14〕の反転し
たイメージにも見えるが、この作品が自動車の移動の
痕跡をイメージ化したものであるのに対し、カンヴァス
の下にキャストを取り付けた《モノグラム》は、それ
自体が人を乗せて移動することもできる作品なのだ。「4
人のアメリカ人」の展示会場で撮られた、子供が山羊の
背に乗っている写真〔図15〕がこの事実を端的に示して
いると言えよう。

実はポンタス・フルテンも、あるインタビューの中
で、こうした《モノグラム》の構造について次のように
発言している。

通常彫刻にとって重要だとされているもの、つま
り、安定してしっかり立っているという感じや、重
量感はこの作品にはありません。むしろあるのはそ
の反対の、飛び去り、離陸するという感覚です。多
分山羊との組み合わせになにかあるのでしょうか、こ
の作品は重力の不在——つまり各要素に物質感や
重量感がないということ——について多くを語っ
ているように思います。(中略) この作品には重さ
がないのです〔*14〕。

「4人のアメリカ人」の展示風景にも、こうした要素は十
分に反映されていた〔図16〕。会場の中心を《モノグラ
ム》や《アポロへの贈り物》というアポロの馬車を模し
たコンバインが占める一方、《アレゴリー》というコン

14—— Pontus Hultén and Julia Brown Turrel, “A Conversation about the Sculpture of Robert Rauschenberg,” *Rauschenberg: Sculpture* (Fort Worth, Texas: Modern Art Museum of Fort Worth, 1995), 34

バイン絵画は階段の手すりに設置され、まさに空間に浮かんでいるような状態で展示されていたのだ。

また、ラウシェンバーグをヨーロッパで売り出した画商、イリアナ・ソナベンドも興味深い発言を残している。

彼（ラウシェンバーグ）は重力を信じていません。時々、自分は飛べると思ってしまうのです。ストックホルムの展覧会のあと、彼は美しい階段の上に立っていて、そこから飛んで降りられると思って、試してみました。結果は散々でしたけど[*15]。

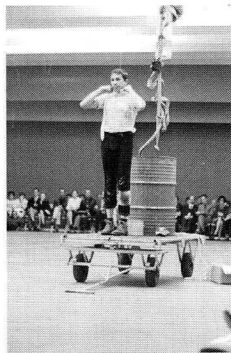
ここでソナベンドの言及する階段が、[図16]のそれと同じものかどうかは確かめようがないが、この発言はラウシェンバーグ本人の重力への挑戦を証言づけている。こうした要素はラウシェンバーグが実際にパフォーマンスを制作、出演するようになるにつれますます重要になっていった。そして、次にラウシェンバーグがモデルナ・ミュージエトを訪れた際には、彼は作品を展示するのではなく、パフォーマンスを上演したのである。

3. 《エルギン・タイ》と《モノグラム》

さて1964年9月、ラウシェンバーグは再びストックホルムを訪れた。今回は、マース・カニングハム舞踏団世界公演の美術監督として、モデルナ・ミュージエトで開催される《5つのニューヨークの夕べ》というプログラムに参加するためであった。そのうちの一晚を自分のパフォーマンスに使えることになったラウシェンバーグは、現地で《エルギン・タイ》という、美術館の建築を利用したサイト・スペシフィックな作品を考案した。

そこで公演当日ラウシェンバーグは、《ショット・プット》という短い作品を上演した後、美術館屋上の天窓で待機した。そしてそこからロープを伝って降りてくるのだが、彼は懐中電灯や水の入ったビニール袋、ムートンコートなど、様々なものを装着しており、これらをロープに取り付けながら降りていった[図17]。そして降りきったところで、水の入ったドラム缶に身を沈め、ずぶぬれになって出てきたあと[図18]、荷台に打ち付け

15——— Calvin Tomkins Papers, file 14 on Marcel Duchamp, The Museum of Modern Art Archives, New York.



(左から)
[図17][図18][図19]
ロバート・ラウシェン
バーグ、《エルギン・タ
イ》、1964年



[図20] (同上)



[図21] 《エルギン・マーブル》パルテノン・
フリーズより、前5世紀、大英博物館

られたブーツを履いて、白いネクタイを首に巻いた[図19]。このネクタイを合図に、農夫が牛を連れて入場してくるのがこのパフォーマンスのクライマックスだった[図20]。

こうして描写するとまるで不条理劇のようだが、《エルギン・タイ》というタイトルの通り、このパフォーマンスは大英博物館のエルギン・マーブルに触発されて作られたものだった[図21]。エルギン卿がパルテノン神殿から持ち去ったことから、エルギン・マーブルと呼ばれている一連のフリーズは、まさに作品の移動が国家間の摩擦を引き起こした代表的な事例である[*16]。ラウシェンバーグはこれをストックホルムに来る前にカニングハム舞踏団が公演したロンドンで見えており、その「動物と人間のすばらしいコンビネーション」[*17]に深く感銘を受けていた。従って、当初はラウシェンバーグが牛にま

16——— この事件の顛末については、次に挙げる本に詳しい。William St. Clair, *Lord Elgin and the Marbles* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

17——— Calvin Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, (New York: Penguin Books, 1980), 230

たがって小麦粉を自分と牛にふりかけ、両者を一体化させるという案だったのだが、リハーサルでうまくいかなかったため、農夫が牛を引いて、ラウシェンバーグは彼のネクタイ——つまり《エルギン・タイ》を——結んだりほどいたりしながら退場した[*18]。

最近の研究で美術史家ブランデン・ジョセフは、結果としてエルギン・マープルとの図像的類似性を失ったこの作品を、コンパインの原理に頼り過ぎており、「パフォーマンスと言うよりは動く彫刻になっている」[*19]と批判している。しかし、私は次のように考える。つまり、もし実際にこのサイト・スペシフィックなパフォーマンスがコンパイン的な原理で構成されているとしたら、ラウシェンバーグが制作したコンパインの中でも最もモデルナ・ミュジエトというサイトにゆかりの深い作品、つまり《モノグラム》と関わりがあるのではないだろうか、と。

《エルギン・タイ》に出てくる、牛、ムートン、ドラム缶、荷台の車輪などのモチーフは、それぞれ《モノグラム》における山羊、その毛皮、タイヤ、カンヴァス下のキャスターを想起させる。白い小麦粉で牛と演者を一体化させるという当初の計画も、白いペイントでタイヤと山羊の調和を計った、《モノグラム》における要素と呼応する。さらに、ドラム缶の中に自らが入り込むことで、《モノグラム》の中でも最も印象的な、タイヤに山羊がはまりこんでいるという要素を、ラウシェンバーグは実際に演じて見せたと考えられないだろうか。

実は、《モノグラム》の購入先については当時一つの経緯があった。もともとこの作品は、ロバート・スカルという著名なコレクターが購入してニューヨーク近代美術館に寄贈するという案があったのだが、主任学芸員のアルフレッド・バーがこの申し出を断ったため、宙に浮いていた[*20]。そして「4人のアメリカ人」展のあと、フルテンは作品購入の予算がつくまで《モノグラム》を売らずにいてほしいとラウシェンバーグに頼んでいたが[*21]、その後ラウシェンバーグの評価がヨーロッパで高まると、他の美術館も興味を示してきたのだ。モデルナ・ミュジエトのアーカイヴには、ニューヨークのビリー・

18—— Ibid., 231

19—— Brandon W. Joseph, *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), 225

20—— Joan Young with Susan Davidson, “Chronology,” in *Robert Rauschenberg: A Retrospective* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1997), 557

21—— ポンタス・フルテンへのインタビュー、2004年3月16日、フランスのラ・モットにて。

クリューヴァーが1964年6月3日にフルテンへあてて書いた、次のようなメモが残されている [図22]。

ボブと《モノグラム》について話しました。ボブはあなたがサンドベルフよりも先に作品を手に入れることに大変積極的です。大丈夫。根気強く粘って、ボブに会ったらすぐに彼を口説きなさい[*22]。

Vin Din Mamma igen ③
Läs mest!! Håll helh
made Bob om monogram
etc. Bob prövar med
att Du skall få något
från Sandberg OK
Bättre på honom själv
än fort Du ser honom!
• När reser Du till
• Varsdag? Al och
Håll 1714 att den
är bra !!

[図22] ビリー・クリューヴァー
からボンタス・フルテンへのメモ、
1964年、モデルナ・ミュージエト・
アーカイヴ

このメモから、アムステルダムのステーデリク美術館の館長、ウィレム・サンドベルフも《モノグラム》の購入に関心を示していたことが分かる。次にフルテンがラウシェンバークに会ったのはカニングハム舞踏団がやってきた9月であるから、彼らがこの機会に《モノグラム》の購入について話し合ったことは十分に考えられるだろう。実際、レオ・キャストリ画廊が《モノグラム》の代金として15,000ドルの請求書を美術館に送ったのは、ラウシェンバークが世界公演を終えてニューヨークに戻った12月のことであった[*23]。

従って、《エルギン・タイ》はエルギン・マーブルへの言及もさることながら、ストックホルムに行き先が落ち着いたラウシェンバークの代表作、《モノグラム》をも念頭において行われたものであり、パフォーマンス自体が《モノグラム》に対する参照をほのめかしていると解釈できるのではないだろうか。《モノグラム》同様、《エルギン・タイ》にも首尾一貫した意味を見出すことはできない。しかし、水の入ったドラム缶に自らがはまりこむという行為は、《モノグラム》にエロティックな含意を見いだす読解と、不条理さを強調する解釈の両方を、対立させることなく同時に可能にしているように思われるのだ。

22—— File on Five New York Evenings, Moderna Museet Archives, Stockholm

23—— 私はこの請求書をニューヨークのラウシェンバーク・スタジオが所有するアーカイヴで発見し、金額や日付を確認することができた。

4. 反アメリカ美術の動き

しかしながら、《モノグラム》が1965年3月にモデルナ・ミュージエトのコレクションに入ったちょうどその頃、ストックホルムの文化人の間では反米感情が起きつつあった。フルテンが矢継ぎ早にニューヨークの前衛美術展を開催したことで、かれらは危機感を感じ始めていたのだ。中でも、1961年の「芸術の中の動き」展ではデュシャンの《大ガラス》のレプリカを制作して美術館をより立てるのに貢献したウルフ・リンデは、この時期にアメリカ美術とその擁護者を攻撃する批評を展開し始める。

まずリンデは、「オープン・アート：ミュンヘンからの遺産」と題して、ユダヤ系アメリカ人の美術批評家、アラン・ソロモンを攻撃した^[*24]。ソロモンは今でこそ忘れられているが、1964年のヴェネツィア・ビエンナーレでアメリカ館のコミッショナーを務め、ラウシェンバークにアメリカ史上初の絵画部門グランプリをもたらしたことから、当時は時の人であった。このグランプリは、世界の美術の中心が正式にニューヨークに移ったことを示す出来事として、ヨーロッパで様々な反響を呼んだ。ソロモンは『アート・インターナショナル』を中心に批評を執筆し、またフルテンの「アメリカのポップ・アート」展にも寄稿していたため、アメリカの新しい美術の動向を海外に喧伝するプロモーターと見なされることもあった。

リンデはまさにそうした観点からソロモンを批判した。つまり、戦後アメリカ美術に特徴的なオープンさは、デカルト的合理主義を信奉するヨーロッパ人には理解できない、というソロモンの主張を、アメリカのショーヴィニズムだと攻撃したのだ^[*25]。そしてリンデは、こうした「オープン・アート」の理論的支柱となっているジョン・ケージがかつてシェーンベルクの学生だったことを指摘し、またシェーンベルクはカンディンスキーと親交があったことから、オープン・アートの系譜をカンディンスキーからシェーンベルク、ケージからラウシェンバークへと強引に結びつけてヨーロッパにその起源をおいたのである。アメリカ美術の独自性を損なおうとするリンデのこうした批評は、『デイリー・ニュー

24——— Ulf Linde, "Den öppna konsten: Arvet från Munchen," *Dagens Nyheter* (March 26, 1965), 4

25——— ここでリンデが批判対象として取り上げたのは、ソロモンの次の論考である。Alan Solomon, "Jim Dine and Psychology of the New Art," *Art International* 8, no. 8, (October 1964), 52-56

ス』紙上で4回にわたって展開された[*26]。

ソロモンがアメリカのショーヴィニストだとすれば、リンデもまたヨーロッパ的ショーヴィニストに過ぎないことを、彼の説は露呈しているかもしれない。しかしながら、こうしたこじつけも、当時アメリカの覇権主義に危機感を感じていたスウェーデンの知識人には、ある一定の説得力を持ちえたことだろう。というのは、この覇権主義は文化よりも政治においてより強く懸念されていたからである。当時、65年2月にアメリカによるベトナム空爆が本格化したばかりで、スウェーデンではそれを批判する記事が新聞を占めるようになっていた。また、同年5月には後にスウェーデン首相になるオロフ・パルメがより辛辣なアメリカ批判をしたことから、ベトナムをめぐるスウェーデンとアメリカの長い対立が始まろうとしていたのだ[*27]。

ここで重要なのは、ストックホルムでは政治だけではなく文化や美術に関する問題も新聞が詳しく報道していたことだ。リンデのオープン・アート批判やそれまでの美術館についての議論の多くは、美術雑誌ではなく新聞で展開されていた。したがって政治問題同様、美術館についても十分に知識があった読者は、時と場合によっては美術館に対して組織的な批判の声をあげることもできたのだ。こうした状況で、フルテンは厳しい立場に立たされた。ニューヨークの作家達との関係を保持する一方、ジャン・ティンゲリーやニキ・ド・サン＝ファルなどのヨーロッパの美術家、またウルトヴェトなどのストックホルムの作家とも親交の深かったフルテンは、今までよりも慎重にアメリカ、スウェーデン、ヨーロッパ美術の展覧会のバランスを取る必要に迫られたのだ。

そこで翌66年、フルテンはティンゲリー、ド・サン＝ファル、そしてウルトヴェトのコラボレーションからなる《HON》というプロジェクトを企画した。《HON》はスウェーデン語で「彼女」という意味だが、女性の体の形をした巨大な建造物のなかを観客が歩いて入れるインスタレーションで、大きな話題を呼んだ[図23]。フルテンはこの企画を当初はクレス・オルデンバークやラウシェンバークも加えたより国際的なものにしようとしていたが、ヨーロッパの作家達の反対で挫折した。

26——残る3編の記事については以下を参照。Ulf Linde, “Den öppna konsten: Myten om den historielösa formen,” *Dagens Nyheter* (March 30, 1965), 4; “Den öppna konsten: Den bild ‘man’ har,” *Dagens Nyheter* (April 4, 1965), 4; “Den öppna konsten: Dialogue utan slut,” *Dagens Nyheter* (May 13, 1965), 4

27——ベトナムをめぐるアメリカとスウェーデンの対立は、次の論文に詳しい。Fredrik Logevall, “The Swedish-American Conflict over Vietnam,” *Diplomatic History* 17, no.3, (Summer 1993), 421-445

彼らが交わした書簡には、ティンゲリーの次のような発言が見られる。「大きなポップのホットドッグが何の役に立つのでしょうか。この城は一つの統一体になるのだから、私たち4人で十分なはずです。どうして巨大なハンバーガーを隣に置く必要があるのでしょうか」[*28]。また、ド・サン＝ファルも、「ラウシェンバーグも必要ないかもしれません」[*29]と、名指しでラウシェンバーグを除外していた[図24]。

この書簡からは、ヨーロッパの美術家達はポップ・アートがアメリカ国外で急速に制度化したことに少なからぬ危機感を感じていたことが分かる。もともとは彼らもその創出に関わっていたはずの美術の越境的ネットワークは、いつのまにか彼らの居場所を脅かしかねない、競合的な空間と化していたのだ。そしてこのプロジェクト以降、クレス・オルデンバーグ展(1966年)やアンディ・ウォーホル展(1968年)などの例外を除いて、モデルナ・ミュージエトにおけるアメリカ美術は、1960年代前半に比べて遥かに控えめな存在になっていった。

5. 「ストックホルムのためのニューヨーク・コレクション」

しかし1973年、「ストックホルムのためのニューヨーク・コレクション」([図25][図26])をきっかけに、アメリカ美術批判が再燃する。このコレクションは、ビリー・クリューヴァーとラウシェンバーグが、美術家とエンジニアのコラボレーション



[図23] ニキ・ド・サン＝ファル、ジャン・ティンゲリー、ペル＝オロフ・ウルトヴェト、《HON》、1966年、頭部を除いて現存せず



[図24] 参考写真(左から右へ)《HON》について討議するジャン・ティンゲリー、ニキ・ド・サン＝ファル、ペル＝オロフ・ウルトヴェト、ボンタス・フルテン、1966年

28—— Quoted in Patrik Steedman, *Euro-Pop: The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, Even*, Ph.D. Dissertation, University of British Columbia, 2001, 126. これらの発言は1963年から66年にかけてウルトヴェトがティンゲリー、サン＝ファル等と交わした書簡の中に見られる。スティードマンは1992年にウルトヴェトにインタビューし、しばしば暗号を交えて書かれたこれらの書簡の翻訳をウルトヴェトから聞き出したということだ。筆者の問い合わせに対し、快く博士論文を貸し出してくれたスティードマン氏に感謝する。

29—— Ibid.



〔図25〕 ロバート・ラウシェンバーグ、
《「ストックホルムのためのニューヨーク・
コレクション」のポスター》、1973年、ボ
ンタス・フルテン蔵



〔図26〕 ロバート・ラウシェンバーグ、
《泥の女神》、1968-71年、モデルナ・ミュ
ゼト

を推進するために設立した組織、E. A. T. (Experiments in Art and Technology) のプロジェクトとして始まった。彼らはまず、ニューヨークの美術家の作品を集めて、一括してどこかの美術館に購入してもらおうという計画を立て、フルテンに作品選定を依頼した。すると、以前からアメリカ美術のコレクションを強化したいと考えていたフルテンは、それをストックホルムに持ってくるために動き出したのだ。

しかし、このタイミングは最悪だった。というのは、ベトナムをめぐるスウェーデンとアメリカの対立が当時頂点に達していたからだ。1968年にスウェーデンがアメリカの徴兵忌避者を受け入れ始め、69年には北ベトナムを初めて認可した国となってからは、アメリカ政府はスウェーデンに対する経済制裁まで考慮するようになっていた。そして1972年の冬にはアメリカによるハノイのクリスマス爆撃をパルメ首相がゲルニカになぞらえて非難し、その全世界に報道された演説は、アメリカ政府を激怒させたのである〔*30〕。

こうした状況で、「ストックホルムのためのニューヨーク・コレクション」が大きな議論を呼んだのは必然の流れだった。このコレクションは形式的にはニューヨークの美術家達からの寄付ということになっていたが、実際は彼らは通常通り作品の売値の半分を受け取り、画廊がコミッションを放棄するという手法を採用していた。この手続きはスウェーデン側には明確に説明されていなかったため、スウェーデン政府が必要経費の一部を負担することが明らかになると、ストックホルムの美術家達は共同で次のような抗議声明を出したのだ。

30 ——— Logevall, “The Swedish-American Conflict over Vietnam,” 440-441.

私たちはニューヨーク・コレクションを、地理的にも内容的にも偏っているという理由で批判します。私たちにとっては、60年代のニューヨークの前衛美術はこのような規模で美術館が取得するほど重要なものではありません。従って私たちは、美術館指導部のある特定の地域に偏った考え方、つまり、ニューヨーク偏重主義を非難します[*31]。

この共同声明には60年代にはラウシェンバーグと親交の深かった、ウルトヴェトも参加していた。こうした批判は73年10月にコレクションがストックホルム入りするとさらに激化し、ウルトヴェト達はあらたな抗議声明を発表した [図27]。ウルトヴェトが描いたイラストの下には「大規模な寄付、あるいはテーブルの下では何が起きているのか？」というキャプションがついており、フルテンが何らかの金銭的不正と関わりがあることを示唆している。E. A. T.との契約ではフルテンは、作品の選定やコレクションの組織を引き受ける報酬として、売り上げの10パーセントを受け取るようになっていた[*32]。もちろんこれは不正ではないが、問題はコレクション形成の手続きが、ストックホルムの文化人達に明らかにされなかった点にあった。彼らには、常にニューヨーク・コネクションを重視してきたフルテンによって、またしても阻害されたとの感情があったのだろう。

もちろん、こうした感情的な中傷の背景には、ベトナム戦争に伴う反米感情も大きく作用していた。実際、「ストックホルムのためのニューヨーク・コレクション」には、ラウシェンバーグの《泥の女神》[図26]を始めとしてE. A. T.とのコラボレーションで高度な技術を用いて作られたものが多く、これらの作品はアメリカがベトナムで用いた軍事技術と結びつけられて批判されたのである。こうした批判は一見言いがかりのようだが、実は全くの的はずれでもなかった。というのは、《泥の



[図27] スtockホルムの美術家達による抗議声明、『デイリー・ニューズ』、1973年10月

31——— Quoted in Marianne Hultman, “New York Collection for Stockholm,” in *Teknologi för Livet: Om Experiment i Art and Technology*, (Norrköping: Norrköpings Konstmuseum, 2004), 161. Originally published in *Dagens Nyheter*, (June 27, 1972).

32——— File on *New York Collection for Stockholm*, Moderna Museet Archives, Stockholm

女神》に技術提供したテレデザイン社は、ベトナム戦争で使用されたセンサーや照準機などを製作していたからだ[*33]。実のところ、ラウシェンバーグやクリューヴァーなどのE. A. T. 主要メンバーは、ベトナム戦争に協力的な企業の支援を受けて作品を作ることにに関して、アメリカ国内でも批判を受けていたのである[*34]。こうした事実はストックホルムでは知られていなかったかもしれないが、先端技術を利用したアメリカ美術の作品が、政治的、軍事的に敏感になっていたストックホルム市民を刺激したことは間違いないだろう。

したがって、ウルトヴェト達が彼らの抗議声明を「(このコレクションが) 山羊とタイヤで始まった時代の最後のモニュメントになることを願います」と締めくくったのは、決して偶然ではない。彼らにとっては、第二次世界大戦後アメリカ文化とともにスウェーデンに流入してきたアメリカ美術を象徴する存在が、《モノグラム》だったのである。こうして、《モノグラム》はまたしてもスケープゴートとなった。今回はスキャンダラスな前衛美術としてではなく、アメリカの文化的、政治的拡張主義を体現するものとして攻撃されたのだ。結果として、このコレクションはフルテンのストックホルムでの最後の仕事になった。パリに新しく設立されるポンピドゥーセンターの初代館長に選ばれたフルテンは1973年の終わりにはフランスに移り住み、まさしくヨーロッパ美術界の「周縁」から「中心」へと移動した。そして改装のため一年間休館したモデルナ・ミュージエトは、その後急速に現代美術の中心から遠ざかっていったのだ。

結びにかえて

以上、モデルナ・ミュージエトとラウシェンバーグの関わりを駆け足で追ってきた。冒頭で述べたように、現在では《モノグラム》は美術館のアイコンとして、ストックホルム市民に親しみを込めて「山羊」と呼ばれている。なぜ《モノグラム》はストックホルムで改めて人気を博したのだろうか。その背景には、1980年代以降に本格化した美術や文化のグローバル化があるのかもしれない。80年代以降の美術におけるグローバル化の特徴には、

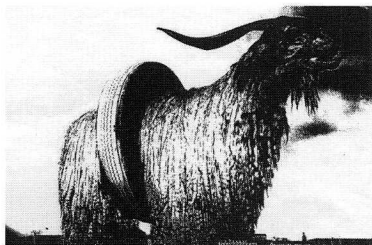
33 ——— Calvin Tomkins Papers, file 36 on “Dude Period.” From Tomkins’ interview with Brice Marden, conducted on February 10, 1978. The Museum of Modern Art Archives, New York.

34 ——— Ibid.

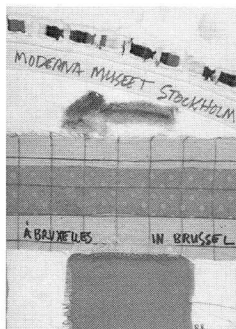
美術家が世界各地に滞在して制作するレジデンス・プログラムの制度化や、国際的美術市場の急速な拡大などがある。こうした現象には勿論功罪あるが、そうした流れの中でストックホルムでもローカル文化のアイデンティティを失うことなくグローバル化の波に対応する必要が生じたことから、60年代にフルテンが目指したグローバル化の先見性が再評価され、その歴史を象徴する《モノグラム》が改めて注目されたのではないだろうか。

この作品は、1991年には美術館の新しい建築のキャンペーンのために、ビルボード広告としてスウェーデン中に出現した〔図28〕。この合成写真では、美術館のあるシェップスホルメンという島の上に、山羊が堂々とそびえ立つかのように撮影されている。かつてはアメリカ帝国主義のシンボルとしてスケープゴートにされた作品が、今や美術館全体を支えるトーテムとしてよみがえっているのだ。そこには、モデルナ・ミュージエトはニューヨーク近代美術館よりも先に《モノグラム》の価値を見いだしたのだ、というローカルな矜持もあることだろう。ラウシェンバーグ自身がこの作品を一種の「^{ナショナル}国民的アイコン」〔*35〕と呼んでいるように、《モノグラム》はグローバルであると同時にローカルでナショナルでもある、極めて利用価値の高い存在になったのだ。

そこで本稿冒頭に掲げた、新しい美術館のロゴがなぜラウシェンバーグの手によるものでなければならないのか、という疑問にも答えが出せるのではないだろうか。このロゴは、もともとは1981年に、美術館のコレクションをブリュッセルで展示したときにラウシェンバーグが作成したポスターから、モデルナ・ミュージエトという



〔図28〕 モデルナ・ミュージエト新建築のためのビルボード広告、1991年



〔図29〕 ロバート・ラウシェンバーグ、《「ブリュッセルにおけるモデルナ・ミュージエト」展のポスター》、1981年



〔図30〕 図1、図29の部分図

表記だけ取り出したものである〔図29〕〔図30〕。ラウシェンバークの私的な筆跡と美術館の公的なアイデンティティを組み合わせ、商標にしているという点で、このロゴも一種の「モノグラム」だと言えるだろう。このロゴは、美術館のナショナル・アイデンティティを明示すると同時に、美術館が60年代前半に目指したグローバル化への動きを想起させることで、モデルナ・ミュジエトの現在の目標、つまり、21世紀のグローバル化した美術の世界地図のなかに、再び自らの場所を取り戻すという、彼らの現在の目標を体現しているのである。

〔いけがみひろこ・日本学術振興会特別研究員／大阪大学非常勤講師〕

Hans Ludwig Cohn Jaffé 1915-1984: From the *Bildung* to the *Ethica* of De Stijl

Tsukasa Kōdera

What particular significance is there in his having been a Jewish art historian? ...Above all else, Hans lived life as a human being.

(Opening remarks from an interview conducted with Elly Jaffé-Freem, November 29, 1999)



fig. 1 Hans L.C. Jaffé

This study sets out to introduce the activities and writings of art historian Hans Ludwig Cohn Jaffé (fig. 1), attempting to shed light on the significance of Jaffé's activities and ideas through the analysis of his written works. Finally, it seeks to examine the way in which one man of German Jewish origin interacted with the world of art over the course of his lifetime.

Jaffé-related research includes an anthology published shortly after his death, memorial articles appearing in *Burlington Magazine* and other publications, a special memorial edition of *Beeld* magazine, an unpublished master's thesis by Rob Lambers in regard to Jaffé's time at the Stedelijk Museum, and a short study by myself. All of these, however, supply only fragmentary in-

formation, and none can be said to constitute comprehensive or exhaustive research.[*1] On an international level, Jaffé is known primarily as a researcher of Mondrian and De Stijl.[*2] Yet in reality, Jaffé was a self-proclaimed generalist who wrote studies in Dutch, German, English and French on an extremely diverse range of themes, and planned and organized a great many exhibitions.

The study will begin with a personal history of Jaffé. In addition to the aforementioned anthology, memorial articles and research, this personal history also draws on e-mail correspondence from Jaffé's younger sister Thea Reis to myself; the Archief Jaffé (Jaffé Archive) housed at the Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in the Hague; and my own interview with Jaffé's widow, Elly Jaffé-Freem, conducted in November, 1999.[*3] The final two will henceforth be abbreviated as "Jaffé Archive" and "Elly Interview."

-
- 1 ——— Existing scholarship in regard to Jaffé is as follows. Jaffé obituary issue of *Beeld*, the journal published by the Art History Institute of the University of Amsterdam: *Beeld* no.3 (oktober 4, 1984). Frank Gribling, "Obituary, Hans Jaffé," *Burlington Magazine* (Feb.1985), pp.92-93. Collection of research articles prepared to commemorate Jaffé's retirement: M.Adang, M.van den Brandhof, R.Nieuwstraten, W.Stokvis, J.de Vries (red.), *Met eigen ogen; Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C.Jaffé*, Amsterdam (Meulenhoff/Landshoff)1984. Jaffé anthology: A.W.Reinink et al (eds.), *Over utopie en werkelijkheid in de beeldende kunst: verzamelde opstellen van H.L.C.Jaffé (1915-1984)*, Amsterdam (Meulenhoff/Landshoff) 1986. Inaugural speech (as professor) by Evert von Uiter, who succeeded Jaffé as Professor of the University of Amsterdam Art History Institute: Evert van Uiter, *Het geloof in de moderne kunst*, Amsterdam (Meulenhoff/Landshoff) 1987. Unpublished master's thesis by Rob Lambers in regard to Jaffé's time at the Stedelijk Museum: Rob Lambers, *H.L.C.Jaffé, kunsthistoricus in dienst van het Stedelijk Museum (1935-1961)*, (doctoraalscriptie) Kunsthistorisch Instituut, Universiteit van Amsterdam, 1987. Treatise by Marlite Halbertsma on Jaffé in relation to German art history scholarship traditions: Marlite Halbertsma, "Hans Jaffé, zijn visie op moderne kunst en moderne kunstgeschiedenis," *Jong Halland* 4 (1988), no.2, pp.22-30. Tsukasa Kōdera, "Periphery, Spirituality and Faith in Modern Art History," in: Ikegami Chūji, Kanbayashi Tsunemichi, and Shioe Kōzō (eds.), *Art Studies Forum 3, Western Art*, Keiso Shobo, 1992, pp.309-325. (in Japanese)
 - 2 ——— H.L.C. Jaffé's doctoral thesis, *De Stijl 1917-1931, the Dutch contribution to modern art* (Amsterdam 1956), a pioneering work on the subject of De Stijl which set the standard in this field of research, has been republished in recent years.
 - 3 ——— The Archief Jaffé consists of Jaffé's correspondence and other documentation donated by his wife, Elly Jaffé, to the RKD. The archive includes data ranging from records of Jaffé's time at the gymnasium to letters from artists, private correspondence and Jaffé's notes from the final years of his life, amounting to about 70 file boxes' worth of material. The archive has still not been catalogued, and does not at present include Jaffé's correspondence from 1980 onward. The interview with Elly Jaffé was conducted on November 29, 1999 in Amsterdam. Additionally, Jaffé's personal archive at the Stedelijk Museum houses correspondence and documentation from Jaffé's periods as Curator and Vice-Director there. Though I inspected this archive, I referred mainly to Lambers' master's thesis as an information source in regard to Jaffé's Stedelijk Museum period, as Lambers presents it in an organized and systematic manner. Information was provided by Thea Reis in an e-mail to the writer (dated May 8, 2000).

1. Personal History — Origins, Childhood and Youth

Hans Jaffé was born Hans Ludwig Cohn, into a German Jewish family at Frankfurt am Main in 1915 (fig. 2). His father, Prof. Dr. med. Franz Joseph Cohn (1880 Breslau – 1952 Luzern), was an obstetrician and gynecologist who subsequently became a professor of obstetrics and gynecology, but was sacked by the Nazis in 1933. His mother, Olga Emma Jaffé (1884 Frankfurt am Main – 1961 Luzern), was internationally qualified to work as a librarian and had actually been employed at one time, but stayed in the home after marriage in accordance with Jewish tradition. His younger sister Thea Reis (1920-) currently resides in the state of Illinois in the U.S.A. From the time of Hans Jaffé's birth, his uncle on his mother's side, Paul Jaffé, was living in Holland, while his cousins were living in Geneva and Rome. The art historian Michael Jaffé, well known for his research on Rubens, is also apparently a relative.[*4] Furthermore, his great-grandfather Heinrich Graetz (1817-1891) was a historian known for writing the Jewish history *Geschichte der Juden* (1853-74), as well as a close acquaintance of Karl Marx. Jaffé's grandmother was also personally acquainted with Marx in his later years.[*5]

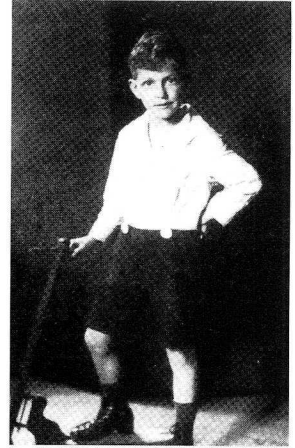


fig. 2 Hans Cohn ca.1920

In this way, the Cohns and Jaffés were both cosmopolitan Jewish families, and Hans Cohn was thus born into a liberal, acculturated Jewish household. Thea Reis, it should be added, states that her parents were firm believers in the Jewish faith and followed Jewish tradition and customs up to a point. The children received a religious education from Jewish teachers, and a Bar Mitzvah was performed for Hans when he was 13, making him a full-fledged member of the Jewish community. His parents had a warm relationship with their rabbi, attended synagogue regularly and celebrated Jewish holidays.[*6]

4 ——— Lambers, op.cit.(Note 1), p.149. From an interview Lambers conducted with Elly (1986).

5 ——— *Met eigen ogen*, (Note 1), p.11. Interview with Hans Jaffé: Marijke van den Brandhof, "De manier van het kralen rijgen: Vraaggesprek met Hans Jaffé."

6 ——— From Thea Reis' e-mail to the writer, dated May 8, 2000.

In 1933, Hans Cohn graduated from the Goethe-Gymnasium with outstanding marks. The significance of this son of an acculturated Jewish family graduating from the prestigious Gymnasium in 1933, the year in which Hitler came to power, should be all too easy to grasp. For one, this youth's future potential, which should have been so promising, was completely denied within his own country. Secondly, Hans Cohn's generation became the last one to receive a classical German education (*Bildung*) at the Gymnasium.

Fearing for Hans' future, his parents decided to entrust him to the care of Paul Jaffé, the uncle on Hans' mother's side residing in Holland. Before this, they allowed Hans to go on a graduation trip to Italy and Switzerland. During these travels, Hans sent letters to his parents and uncle that included travelogues and detailed descriptions of the scenery and sights, as well as vivid descriptions of his state of mind at the time. The stay in Rome left a profound impression on Jaffé, and it was apparently this experience which led him to study art history.[*10]

Hans procured a Dutch grammar and set about studying the language. It would seem that he "mastered the Dutch language in just a few months, and became more knowledgeable about Dutch history and other matters than the Dutch themselves" (Elly Interview). Though he had planned to study law and art history at the University of Frankfurt, he chose to major in art history and history in Amsterdam, foregoing law due to the "political climate of the time." Incidentally, the total number of students was about 25, with Jaffé the only student to enter the art history program.[*11] Beginning in 1933, he completed both the undergraduate and master's (*doctorandus*) programs in an almost unheard-of four years. He began studying under the tutelage of Prof. F. W. Hudig, then em-

10 ——— W.Reinink, "Over Hans Jaffé," in: Reinink et al., op.cit. (Note 1), pp.252-268. Contains several letters written by Jaffé over the course of his travels. In regard to his reasons for studying art history, Jaffé himself mentioned his trip to Rome with a friend, saying, "It really came to me when I was there [in Rome], and I said: 'That's it, art history. This is what I'm going to do.'" Interview with Jaffé, "Professor Jaffé verzamelt kunst in zijn hoofd: 'Op je teentjes gaan staan vind ik nog niet elitair,'" *Folia*, 37 (1984 juni) 40, p.7. In her e-mail, Jaffé's younger sister Thea Reis also speculates that it was probably her brother's stay in Rome that led him to choose art history. Furthermore, she writes that their parents were delighted that Hans had decided to study art history.

11 ——— From "Eidesstattliche Versicherung" Archief Jaffé, RKD (Note 8). "Ich wurde in September 1933 an der Universität in Amsterdam immatrikuliert. Ich studierte Kunstgeschichte und Geschichte. Das Studium der Rechtswissenschaften nahm ich, in Hinblick auf die politische Entwicklung nicht auf." *Met eigen ogen* (Note 1), p.13, and the interview in the journal *Folia* (Note 10), p.12, were consulted in regard to the number of students at the Art History Institute.



fig. 4 Hans L.C. Jaffé, ca.1937

barked on volunteer work at the Stedelijk Museum while still a student in 1935, actually taking charge of the “Two Centuries of British Art” exhibition the following year at the tender age of 21. He completed the master’s program in 1937 under the tutelage of Prof. J. Q. van Regteren Altena (fig. 4).

From the time he moved to Amsterdam, Hans Cohn began to go by the name of Hans Jaffé. Though even post-war identification documents state his official name as Cohn, it would seem that he never used the name in his everyday life. According to Paula Augustin, a colleague of Jaffé’s at the Stedelijk Museum, Jaffé spoke very little about his background during the period leading up to World War II, and it was only much later that his mu-

seum colleagues learned that his real name was Cohn. Even Jaffé’s wife, Elly, learned of this fact only after their marriage in 1947.^[*12] Considering the situation in the 1930’s, one can surmise that it was socially disadvantageous and even dangerous to use an obviously Jewish name such as Cohn. The fact of being a German Jew, as well, would have been a further disadvantage to him in Holland. Though Jaffé is also a Jewish name, Hans may have felt that the name ensured him a margin of protection by clearly delineating him as a kinsman of his uncle, a man of high social standing in Holland. He may also have been drawn to the name “Jaffé” itself, which means “beautiful” in Hebrew. At any rate, Hans Ludwig Cohn abandoned both “Ludwig” and “Cohn,” and went by the relatively safe name of “Hans” and the last name of his uncle/guardian, meaning “beautiful,” from that time onward.

After graduating from university, Jaffé continued his work at the Stedelijk Museum as an unpaid curator, and soon also began teaching art history at the Nieuwe Kunstschool in Amsterdam. The Nieuwe Kunstschool was an art school established by Paul Citroen, and was very much a Dutch version of Bauhaus. Despite these seemingly favorable beginnings of Jaffé’s career, obtaining Dutch

12 ——— Lambers, op.cit.(Note 1), p.148 was consulted in regard to statements by Paula Augustin. Elly Interview: “Even at the time I married Hans, I did not know his real name, Cohn. After we got married, I wrote a letter to his parents in Luzern. I addressed it to Mr. and Mrs. Jaffé; what’s more, I wrote the letter in French. It turns out that I was doubly mistaken.”

citizenship was no easy task. In 1938, when Jaffé had completed his studies and was employed at the museum, he filed an application for Dutch citizenship which was ultimately unsuccessful.

Wartime

In May 1940, Holland was invaded by Nazi Germany. Under Nazi occupation, Jaffé was sacked by the Stedelijk Museum in November 1940, then dismissed by the Nieuwe Kunstschool in April 1941, both because he was Jewish. The following passage comes from the “Written Oath” which Jaffé is thought to have included among documents demanding reparations from the German government in 1958, and gives some idea of the events which followed.

I first had to go into hiding, that is to illegally conceal my whereabouts, in autumn of 1941, because my name had been included on an arrest warrant which listed the names of 4,500 youths. The people on this list were arrested in 1941 and sent to Mauthausen, and not one of them returned.

From May 2, 1942, I was forced to wear the Star of David, which served to make the Dutch Jews readily recognizable. In July 1942, I received a summons ordering me to report for my transportation east, and I fled to Switzerland by way of Belgium and France.[*13]

At this time, Jaffé had already more or less completed his doctoral thesis on the subject of van Gogh, but he fled with little more than the clothes on his back and was later unable to find the thesis again.[*14] During his escape, Jaffé, who had planned to cross the Pyrenees into Spain, injured his leg in the mountains and was captured by French soldiers. He was first detained in Pau for one month, then in Châteauneuf-les-Bains for a month. Many letters and telegrams from the time are stored in the Jaffé Archive, and vividly convey the tense situation. He first contacted his parents in Emmenbrücke, Luzern. A telegram Jaffé seems to have sent from Châteauneuf-les-Bains to his parents reads, “Hurry to obtain visa” (*Prière hâter obtention visa*, fig. 5). In order to get permission to leave France, Jaffé had to have some sort of identification documents. Due to his parents’ efforts in Switzerland, Jaffé managed to obtain a passport issued by the Paraguayan Consulate in Septem-

13 ——— From “Eidesstattliche Versicherung” Archiv Jaffé, RKD (Note 8).

14 ——— *Met eigen ogen* (Note 1), p.15.

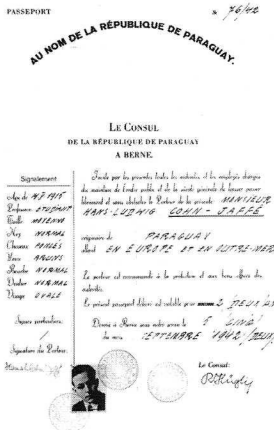


fig. 6 Paraguayan Passport for Cohn-Jaffé, Bern, September 1942.

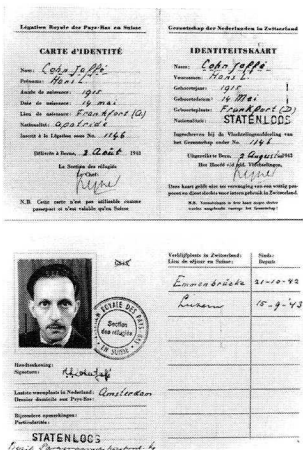


fig. 7 Identity Card published by Dutch Embassy, August 1943.

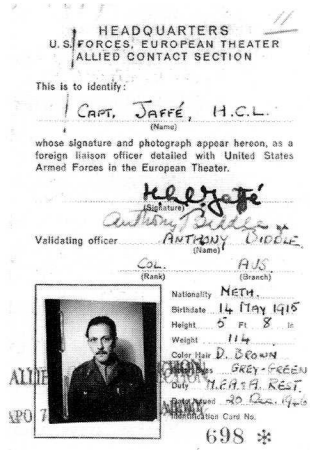


fig. 8 ID Card published by U.S. force, December 1946.

experiences in his interviews or other statements intended for the public. Though Jaffé himself managed to survive, his friend, Johan Limpers, a sculptor who had been Jaffé's comrade in the resistance movement in Holland, was shot to death by the Nazis.[*17] Both Jaffé and his wife 'lost a great many people from our generation in the war, and felt a strong responsibility to do something for those people' (Elly Interview).

Jaffé's activities immediately following the war are a little better known. First, he recovered art works in Holland which had been plundered by Nazi Germany, and engaged in preservation and management measures for the large number of historical buildings and art works in Germany and Holland. During this time, he carried an identity card issued by the American army, and was charged with these tasks as part of the Allied Forces' post-war operations (fig. 8). He visited many art museums, churches and other historical buildings, and got to know people from other countries who were engaged in the same task, eventually becoming "lifelong friends" (Elly Interview).[*18]

17——— Johan Limpers. A sculptor who took part in the Dutch resistance movement. He also produced a bust of Jaffé.

18——— Thomas C. Howe Jr., *Salt Mines and Castles: the Discovery and Restitution of Looted European Art*, Indianapolis & New York (Bobbs-Merrill Company) 1946, Chapter 10 "Mission to Amsterdam," pp.169-70 makes a short reference to Jaffé during this period, describing him as "intelligent and industrious."

When I was studying in Europe, I joined Jaffé on an excursion class, and spent two weeks travelling in Germany. One impression from this experience remains deeply etched in my mind: Jaffé's astonishing knowledgeability in regard to the various buildings, large and small, visible from the train window, and the fact that these were somehow deeply linked to his experiences during and after the war. Looking back on it now, this wealth of knowledge must have been amassed during his post-war operations tasks. At the time, however, I knew nothing of this, nor even of the fact that Jaffé was Jewish. One thing, however, was strongly imprinted on my consciousness: these buildings, which for us constituted the objects of an "aesthetic pilgrimage" or, at most, "historical study," were to Jaffé extremely "political" entities linked to his own wartime experience. In retrospect, each and every one of the art works that Jaffé recovered, buildings that he preserved, and art works and buildings he saw all over Europe constituted an encounter in the midst of his own journey of "escape" and "recovery," during which Jaffé came and went over a variety of borders carrying a variety of ID cards. One can easily imagine that this type of artistic experience must have had a profound effect on his subsequent work.

Post-War — Activities on the International Stage in Holland

In December 1946, Jaffé returned to his post as curator of the Stedelijk Museum. In July 1947, he obtained Dutch citizenship, and in August he married Elly Freem, a teacher of French language and literature. Elly Freem was from Amsterdam, the daughter of a Dutch father and a Jewish mother. From April 1949, Jaffé held the posts of both Curator and Deputy Director of the museum. In January 1954, he was promoted Vice-Director of the museum. Over this period, his activities began to extend outside the Stedelijk Museum. In 1950, a major exhibition of publicly-contributed works was held at Munich's Central Collecting Point. Financed by the American Blevin Davis, the exhibition was ostensibly organized to restore German art's link to the world, which had been severed by the war. About 4000 art works were submitted, and outstanding works were awarded the Blevin Davis Prize.

The exhibition judges on this occasion were an impressive line-up (fig. 9): the painter Willy Baumeister; Ewald Mataré, who taught sculpture at the Dusseldorf Academy; Max Huggler, Director of the Berne Art Museum; Werner Haftmann; Ernst Troche, Director of the German National Museum in Nürnberg; Jean Leymarie, Director of the Grenoble Art Museum; Hans Röthel of the Munich Art Collections; Henry Poore, Professor of the American Academy in Rome; Ludwig Grote and Hans Jaffé himself. This exhibition of publicly-contributed works was not particularly noteworthy in a his-



fig. 9 Exhibition of German Art, Blevin Davis Prize, jury members.

From left: Poore, Mataré, Röthel, Huggler, Baumeister, Leymarie, Haftmann, Troche, Jaffé, Grote

torical sense, and art history refers to it merely as one of the exhibitions held at the Central Collecting Point in Munich.[*19] Despite this, one is intrigued by the extremely animated atmosphere conveyed by photos remaining among the exhibition records (fig. 10 & 11). It would appear that after experiencing the hardships of war, the participants were delighted at this opportunity to gather, to ascertain common value systems through the act of judging art works, and just to work together on the same ground. And is it wishful thinking, or perhaps a trick of the photographic lens, that Jaffé looks exceptionally lively in these pictures?

At any rate, there is little doubt but that this type of international stage was the place where Jaffé could do his most energetic work. Jaffé was driven from his homeland of Germany, experienc-



fig. 10 & 11 Exhibition of German Art, Blevin Davis Prize, jury members.

19 ——— Iris Lauterbach (Red.), *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, München 1997, p.19 makes a reference to this exhibition. Many photographs, newspaper articles and other materials related to this exhibition are stored in the Jaffé Archive.

ing great hardship and even danger to his life at the hands of the Nazis. And yet, according to Elly, he bore no grudge toward the Germans, and maintained close ties with both his friends from his days in Germany and those connected to the German art world. He also enjoyed friendly relations with many Eastern Europeans from the period immediately following the war.

Jaffé expanded his international activities after the exhibition in Munich. He acted as Secretary of the AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) from the summer of 1951, and Vice-Chairman from 1955. In 1956, he obtained his doctorate with the thesis "De Stijl: the Dutch Contribution to Modern Art." In 1958, he was appointed as a *privaat docent* (instructor) at the University

of Amsterdam Art History Institute. At the time, it was extremely irregular to give university lectures on 20th century art. While holding down his busy post at the Stedelijk Museum, Jaffé devoted great energy to the lectures for his unpaid, concurrent post at the university. According to his wife Elly, the lectures were so popular at the time that the great lecture hall was filled to capacity and some students could not sit down. At the art museum, he organized one exhibition after another, and was involved in purchasing the Malevich Collection, which continues to constitute one of the main cores of the Stedelijk Museum collection today. Jaffé often acted on behalf of the Director, Willem Sandberg, who was frequently away on business – to such an extent, in fact, that Cobra painter Asgar Jorn was led to comment that Jaffé had contributed just as much to the success of the Stedelijk Museum as Sandberg, if not more (fig. 12).[*20]



fig. 12 Jaffé in the Stedelijk Museum

20 — Hans Sizoo, "Jaffé de jeugd en het geloof in utopieën," *Beeld*, 3 (oktober 1984), p.14. On the occasion commemorating Sandberg's retirement, the artists attending presented works of theirs directly to Sandberg. Asgar Jorn, however, is said to have walked past Sandberg and handed his to Jaffé, telling his fellow Cobra artists, "At the Stedelijk Museum and through its activities, Jaffé has done at least as much for modern art as Sandberg, if not more."

From Art Museum to University — A Full Professor of Modern Art

Buoyed by his dazzling successes, Jaffé's career appeared to be smooth sailing, but in fact dark clouds were gathering on the horizon. At the time, any person holding the position of Vice-Director was thought to have his future all but assured as the next museum director. At some point, however, Director Willem Sandberg and Jaffé's relations began to show signs of a rift. Today, when many of the parties involved have passed away while a few remain alive, it is difficult to know the whole truth of the affair. Elly says that Sandberg had begun to "feel jealousy" toward Jaffé for organizing a succession of exhibitions with their own themes and intellectual frameworks, such as the "Europe 1907," "Renaissance in the 20th century," and "Polarities: Apollonian and Dionysian" exhibitions, as well as for winning international acclaim for his doctoral thesis and beginning to teach at a university. In fact, by 1956, the year in which Jaffé submitted his doctorate, it had become clear to those around them that Jaffé and Sandberg were not getting along.^[*21] Regarding the reasons for this rift, one might cite a confrontation stemming from Sandberg's support of expressionist art such as Cobra, versus Jaffé's valuing of an intellectual tendency in art, beginning with De Stijl. One may also speculate that Sandberg may have favored the continuation of artist exhibitions and retrospectives over the type of exhibitions Jaffé organized, with their strong intellectual component. The truth of the matter remains a mystery, however.

Whatever the case, it is certain that Sandberg began to think of a successor other than Jaffé who could take the reins after he retired. In 1961, Jaffé suddenly resigned from the Stedelijk Museum. In this way, the conflict finally came out into the open, and the mass media wrote florid articles about candidates for the successor, even competing for scoops. The first name to be mentioned was that of Pontus Hulten of the Stockholm Art Museum. In fact, Hulten was not even a final candidate for the post, and was later employed by the Centre Pompidou. The next to be mentioned was Eddy de Wilde, Director of the Van Abbe Museum in Eindhoven at that time. De Wilde was in fact chosen as Director over Jaffé in a final vote in 1963,^[*22] two years after Jaffé's resignation.

21 ——— From Elly Interview. Through incidents such as one at the celebratory party for Jaffé's doctoral thesis, at which Sandberg made negative comments about Jaffé, it seems to have been quite clear to Elly and others around them that the two were not on good terms.

22 ——— "Mr. De Wilde benoemd tot directeur SM, Dr. Jaffé kreeg 13 stemmen," *Algemeen Dagblad* (21 maart, 1963). In a final vote between De Wilde and Jaffé, De Wilde was chosen by a margin of 31 to 13.

In this same year, Jaffé was promoted at the University of Amsterdam from instructor to the rank of regular associate professor (*buitengewoon hoogleraar*), and was also appointed Director of Amsterdam's Joods Historisch Museum (Museum of Jewish History). Since Jaffé's instructor post had been an unsalaried one, he received no pay whatsoever in the two years which elapsed from his resignation from the art museum to his promotion to university professor, leaving the burden on his wife Elly to make ends meet. It seems to have been no easy task for Jaffé to become a professor. In fact, according to Elly, Jaffé's mentor Regteren Altena had shown serious reservations about making Jaffé a professor. When Jaffé's uncle Paul asked, "Why can't my nephew become a professor?", Regteren Altena is said to have replied, "Because he's a communist." There was a vigorous anti-communist movement in the 50's and 60's, and Jaffé, like many other left-wing Jewish intellectuals of the day, was viewed with suspicion.^[*23] The American government refused to issue him a visa, his mail was censored in Holland, and he was apparently denied permission to appear live on radio. In fact, neither Jaffé nor his wife had ever been members of the Communist Party, yet Elly was treated as such because two committee members of the anti-nuclear organization she belonged to were communists.

Looking at today's Amsterdam, it is hard to imagine this sort of thing taking place there. Historically, Holland, and Amsterdam in particular, has been extremely receptive to foreigners of all kinds, including Jews. Today, the city remains open to foreigners and has a decidedly left-wing feel to it. And yet at this time, there seem to have been almost insurmountable hurdles preventing left-wing Jewish intellectuals of German origin from holding any kind of official post. When I asked Elly whether she thought nationalism or anti-Semitism had been a factor in the choice of the museum director's successor, she replied, "No, I don't think so, because Holland is basically an open country, but there are also some subtle emotional elements there."

In the end, Holland allotted Jaffé the roles of professor and director of the Museum of Jewish History. In spite of various obstacles, Jaffé became a full professor (*gewoon hoogleraar*) and attained a secure social standing. A difficult situation of a somewhat different nature, however, arose at this point. Several years after his appointment as professor, the whole university was drawn into the vor-

23 — George L. Mosse, *German Jews Beyond Judaism*, Ithaca, Indiana University Press 1985, Chapter 4 was consulted in regard to the Jewish left-wing identity.

tex of the student movement and the campus democratization movement. In Holland, the 60's witnessed the rise of an anti-Establishment movement known as Provo. Even within the university, it seems that the student movement was particularly vigorous at the Art History Institute.[*24] To give a concrete example, from this period on through to the 70's it became difficult to hold classes in the so-called lecture format. This state of education was criticized on the grounds that professors one-sidedly forced their knowledge and values onto the students from their teaching platforms, and most classes were transformed into small seminar formats. This rejection of the lecture format continued for quite some time, and it was apparently only as Jaffé was approaching retirement that he became able to hold lectures again. If this had only been a movement to democratize the campus, it seems unlikely that Jaffé would have found any major problems with it. When the students and younger staff members at the Art History Institute, however, shifted abruptly from established research methods in the direction of ideological criticism, it began to lead to friction with Jaffé. Jaffé belonged to the final generation to acquire classical "*Bildung*" (learning) within the German Gymnasium system, and for this reason the change in values of the 60's turned its fire on Jaffé, who was still very much in the prime of his life.

When I started to study in Amsterdam in 1981, the lecture format had been restored, and Jaffé gave talks on Picasso and De Stijl in the great lecture hall. The De Stijl lectures were particularly popular, and I recall the lively question-and-answer periods which followed. The overall curriculum of the institute, however, consisted overwhelmingly of classes in the seminar rather than lecture format. The teacher's role in such seminars was to give some sort of direction to the proceedings and then act more or less as an observer, clearly envisioning a classroom situation in which the leadership lay with the students. I was particularly struck by the prevalence of ideological criticism and sociological approaches in younger teachers' classes.[*25] I did not think much about the reason for this at the time, but this was unmistakably a lingering effect of the student movements of the past. Younger staff and students clearly treated Jaffé with respect, yet when they did criticize him in some way, it was invariably to say, "Jaffé isn't critical enough." In other words, Jaffé, in spite of be-

24 ——— Hans Sizoo, op.cit. (Note 20) was consulted in regard to Provo and the 60's generation.

25 ——— See Kōdera Tsukasa, "An Introduction to Overseas Institutes – the University of Amsterdam Art History Institute," *Philokalia* 2, 1985, pp. 201-204. (in Japanese)

ing a Marxist, was unable to systematize or theorize his political stance in any clear form within his art historical research. Though he discussed contemporary art, his method of discussion was quite a classical one.

Jaffé, who had been in poor health for some time before his retirement, passed away in 1984, just one week before he was due to retire officially. In light of this, the book prepared to commemorate his retirement took on instead the aspect of a collection of memorial essays, titled “Met eigen ogen (with my own eyes).” Though Jaffé had never characterized his own view of things as an expert one, he asserted at every available opportunity that the *raison d'être* of art history did indeed lie in the act of “looking.” Behind Jaffé’s persistent clinging to this seemingly obvious assertion lay his intent to criticize and remonstrate against the ideological tendencies of the younger generation. And yet, one senses something more profound than this motivation alone lurking behind Jaffé’s attachment to “looking,” a matter which will be dealt with later in this study.

2. Written Works

Jaffé dealt with a great variety of themes in his writings. This study will examine only a few of his more important works. For an overall picture, readers may refer to the complete list of Jaffé’s written works appearing in the appendix of the anthology mentioned at the beginning of this study. Jaffé’s writing most often involves De Stijl, Mondrian, or van Gogh. Other recurring modern art themes are Picasso, Chagall and Cobra. Other works appearing in the anthology include articles on the Apollo Temple at Phigalia, Runge and Humbert de Superville, Schinkel, Goethe, icons and contemporary art, Baudelaire, Romanticism, Jewish Haggadah, emigrated artists etc. Additionally, there is evidence that Jaffé was preparing for an unwritten work on the springs and fountains in Italian *piazzas*.[*26]

Jaffé wrote several works on antiquity and the Middle Ages, but his basic sphere of interest clearly lay in modern art. In a treatment of icons, for example, Jaffé ends up quoting Kandinsky in regard to the modernity of the icon. Jaffé wrote almost nothing, however, on the subject of American

26 ——— Photographic data and fragments of a manuscript on the subject of Italian *piazzas* remain in the Jaffé Archive.

modern art. He once had the experience of living in the United States at the invitation of Harvard University, but Jaffé's wife says that the United States held little appeal for him as a country.

Partly owing to his job as director of the Museum of Jewish History, Jaffé wrote a great deal on subjects related to Judaism, such as the Haggadah, synagogues, the Judaica Collection and representations of Jerusalem in Judaism.^[*27] In regard to Judaism, however, Jaffé's interests and understanding rarely go beyond the realm of common knowledge, and his studies on the matter seem devoid of any clearly discernible political message. Except for very rare exceptions, such as his 1962 newspaper article titled "Is There Such a Thing as Jewish Art?", his writings on Judaism have a somewhat flat tone, both academically and politically, and lack the passion of his works on modern art. Perhaps Jaffé, an acculturated Jew, did not identify with traditional Jewish culture on a personal level. Rather, to trace the roots of Jaffé's identity, it is necessary to go back to his time in Frankfurt, specifically the education he received at the Goethe-Gymnasium.

An essay titled "Comparison of Two Modern Paintings" appears at the beginning of the Jaffé anthology (fig. 13).^[*28] In 1931, a 16-year-old Hans Cohn submitted it as a class paper at the Goethe-Gymnasium. The essay compares Ferdinand Hodler's "Reader," displayed in an exhibition at Frankfurt's Stadel Art Museum, with Erich Heckel's painting of the same theme. Referring to Cézanne, van Gogh, Gauguin, Feininger, Byzantine art, Grunewald, El Greco and Goethe's theory of color to develop his argument, he ends up recognizing the expressionistic tendency in all manner of art, including prehistoric and folk art. He concludes by emphasizing that the artistic image is not a mere "reproduction," but an expressionistic and symbolic entity. Reading this essay, it is evident that at age 16, Hans Cohn had already acquired a fundamental knowledge of art history, a grasp of the expressionist aesthetic, and rudimentary ideas which would later come to constitute the core of his work.

Below, this study seeks to follow Jaffé's ideological development by examining his written works

27 ——— "Het hemelse en het aardse Jeruzalem," *Drukkersweekblad en Autolijn*, kerstnummer 1959, pp.47-61. "Synagoga – expositie van Joodse kunst in Recklinghausen," *De Groene Amsterdammer*, 84 (1960) 53, p.9. "Inleiding," in: exhib.cat.*Joodse verluchte handschriften*, Amsterdam (Joods Historisch Museum) 1961. "Discussie over een oud probleem. Bestaat er een Joodse kunst?" *Nieuw Israelitisch Weekblad* 93 (1962), 26, pp.6-7, 9. "Inleiding," in: exhib.cat.*Judaica uit een particuliere verzameling*, Amsterdam (Joods Historisch Museum) 1964. "The illustrations," in: M.Spitzer (ed.), *The bird's head haggada of the Bezalel National Art Museum in Jerusalem*, 1967, pp.31-89.

28 ——— See note 9.

Vergleich zweier moderner Gemälde

das Zn eine
et, in den h^g

من؟

Die Menschheit umfasst nicht den
gesamten Inhalt der Welt; jene Lüste
des Lebens Prof. Wiercks gehen abgemessen
werden müssen. Dort ist die Welt gleichwohl
eine ständige, lebendige, selbständige
Bewegung, die von einem Grunde ausgeht.

fig. 13 "Vergleich zweier moderner Gemälde"

in roughly chronological order. As is stated in both the preface and postscript of Jaffé's anthology, the concept of *Bildung* he acquired at the Goethe-Gymnasium unmistakably pervades all of Jaffé's work on a fundamental level. The real question is how and on what level this concept proceeds to develop.

Bildung

As is pointed out in Mosse's *German Jews Beyond Judaism* and studies of modern Judaism in general, the concept of *Bildung* is indispensable for understanding modern European Jews, and German Jews in particular. [29] The liberation of the European Jews began when the Enlightenment spread throughout Europe with the Napoleonic wars, and revolution transferred political power from the aristocracy to the new emerging class of townspeople. It is a well-known fact that the concept of *Bildung* is comprised of ideals established by German classicist writers such as Goethe, Schil-

ler and Humboldt. It involves the pursuit of a universal and ideal humanity, endowed with intellectual beauty and ethical nobility, which harmoniously integrates the true, the good and the beautiful. The seeds of this humanity exist within each and every human being, and can be nurtured and brought out by *Erziehung* (education). While *Bildung* is essentially an individualistic ideal, it also came to bolster the ideology of the emerging townspeople's class, as a new value to replace aristocratic nobility of the blood.

The Jews liberated at the height of the Enlightenment promptly embraced the ideal of *Bildung*. The timing of the liberation of Jews in Germany and the surrounding area, and the ideal of *Bildung* perceived by these newly-liberated Jews, had a definitive impact on subsequent German Jewish identity. By educating themselves, Jewish people made it possible for themselves to live as Germans and cosmopolitans.

In order to get a clear picture of the ideal of *Bildung*, it may be useful to envision its conceptual opposite: nationalism and ethnocentrism, which favor emotion over reason and the group over the individual. Needless to say, it was the rapid rush in this direction that brought about the horrors of the Holocaust. Racial and national myths that allow no room for rationalization, right-wing nationalistic ideology that promulgates ideals of "pure-hearted and well-intentioned human beings, simple and unsullied by reason" – these constitute the ultimate menace to the ideal of *Bildung*. In his *Réflexions sur la question juive*, Sartre expresses this type of anti-Semitic rhetoric as follows: "Let us leave to the Jews all that can be procured by means of the intellect or money, for such things are just empty. All that is truly important is that which is of irrational value, and that is the very thing we shall never grant them.[*30]"

Even as times changed and *Bildung* was reduced to an accoutrement of bourgeois materialism, the Jews clung to the former ideal of *Bildung*, for since their liberation it had been virtually the only way for them to live honorably. One could go further and say that when this ideal crumbles and ethnocentrism takes control of the world, the Jews lose not only their honorable way of life but even a land to live that life in. It is already a well-known fact that the German Jews became highly acculturated in Germany, becoming in some ways better-versed in classical German culture than the Ger-

30 ——— Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris 1954. Referred to Japanese translation published by Iwanami Shinsho, 1956, p.24.

mans themselves. [*31] With the passage of time, however, the concept of *Bildung* came to be alternately misunderstood, distorted to serve ethnocentric interests, and even construed as some sort of religious idea. With this, the situation became more and more dangerous for the Jews. Moreover, the ideal of *Bildung*, which should rightfully have been made available to all people, came to be controlled by the intellectual elite at gymnasia and universities, an asset available only to a privileged minority. The more the Jews clung to this asset, the more the “simple masses,” and the right-wing nationalists bent on instigating them, came to view the Jews with hostility, dooming them to further isolation.[*32]

Though Jaffé was educated in the final days of the Weimar Republic, the education provided at prestigious gymnasia of the time would certainly have been based on the traditions of *Bildung*. Indeed, one can find traces of this in Jaffé’s subsequent writings, such as “The Frieze of the Apollo Temple at Phigalia” (1976), “Schinkels Gemälde ‘Blick in Griechenlands Blute’ – ein Bildungsbild” (1982), “Goethe en Nederlandse schilderkunst” (1983), and “Farbtheorie und Formtheorie; Runge und Humbert de Superville” (1979). One can also find quotes from Goethe in “Inleiding tot de kunst van Mondriaan” (1959) and Jaffé’s notes for the unrealized lecture which would have commemorated his retirement.[*33] It is impossible to know Hans Cohn’s take on the ideal of *Bildung*, isolated and ossified as it had become within the academic world, at the time he was completing his education at the gymnasium. There is little doubt, however, that witnessing the demise of the ideal of *Bildung* would have left Jaffé with anxiety about his future, as well as a keen realization that he could not persist in clinging to the ideal as it was. What stance, then, did Jaffé adopt to cope with this? The first keys to finding out lie within Jaffé’s inaugural lecture and his doctoral thesis.

31 — Mosse cites the fact that many members of the German Goethe Association were Jewish (op.cit., Note 23, from p.94). Furthermore, Peter Gay, *Freud, Jews and other Germans: masters and victims in modernist culture* (Oxford 1978) cites several examples of the extent to which acculturation of the Jews had progressed. (Japanese translation, p.205, etc.)

32 — Mosse, op.cit. (Note 23), pp.28-31.

33 — “Schinkels Gemälde ‘Blick in Griechenlands Blute’ – ein Bildungsbild,” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz Arndt Universität Greifswald*, 31 (1982) 2/3, pp.121-125. “Goethe en Nederlandse schilderkunst,” *Duitse Kroniek* 33 (1983) 4, pp.2-12. “Farbtheorie und Formtheorie: Runge und Humbert de Superville,” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz Arndt Universität Greifswald*, 28 (1979) 1/2, pp.15-18. *Inleiding tot de kunst van Mondriaan*, Assen (Born) 1959. All of the above are included in *Over Utopie en werkelijkheid* (Note 1).

De Stijl

Among Jaffé's work as an academic, his doctoral thesis, "De Stijl: Dutch Contribution to Modern Art," his inaugural lecture as an instructor, "The Problem of Reality in Twentieth-Century Art" (1958), and his inaugural lecture as a professor (*oratie*), "Het beeld en het woord" (1964), are particularly significant.^[*34] At the University of Amsterdam, doctoral thesis defenses and inaugural lectures by instructors and professors are held in the university auditorium (the Church of St. Luther in downtown Amsterdam). More or less completely open to the general public, such events are also the object of considerable public interest. Most such lectures are published, and their contents are frequently debated on the pages of newspapers. Furthermore, they are aimed not only at specialized scholars or university colleagues but also at the general public, with the intent of demonstrating the speaker's academic and political stance as a scholar. For this reason, such events offer fascinating glimpses of a candid side of the scholars which is not readily visible in their written scholarship. This study will now focus on Jaffé's inaugural lecture as an instructor, which not only served as Jaffé's starting point as an academic, but also expresses his stance most clearly among the works in question here (fig. 14).

Jaffé's inaugural lecture as an instructor, "The Problem of Reality in Twentieth-Century Art," touches on the work of Mondrian, Van Doesburg, Kandinsky, Klee, Van Gogh, Courbet, Monet and Cézanne. Besides comments by the aforementioned artists, Jaffé also quotes Max Dvořák, Rilke and Flaubert as he develops a theoretic defense of modern art. In

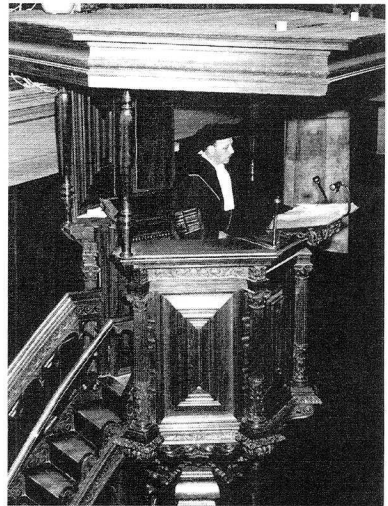


fig. 14 Jaffé, inaugural lecture, University of Amsterdam.

34 ——— H.L.C. Jaffé, *De Stijl 1917-1931, the Dutch contribution to modern art*, Amsterdam 1956. *Het probleem der werkelijkheid in de beeldende kunst der XXe eeuw*, Amsterdam 1958. *Het beeld en het woord*, Amsterdam 1964. Jaffé's doctoral thesis was republished in 1986 by Meulenhoff/Landshoff and Harvard University Press. The latter two are included in the Jaffé anthology. Jaffé's inaugural lecture as instructor, listed second above, has also been published in French and English. "Le problème de la réalité dans la peinture contemporaine," *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 8(1959) 3, pp.149-167. "The problem of reality in twentieth-century art," *Delta*, 2 (1959) 2, pp.34-43.

terms of content, Jaffé, drawing on Dvořák and Worringer, argues that modern art, and abstract art in particular, is a reflection of the reality of the modern world, then goes on to affirm its significance as such.^[*35] The following is an excerpt from the conclusion of the lecture.

In other words, value of a transcendental nature, reality in the old sense of the term *universalia sunt realia*. For the sake of this value, the sensual pleasure of organic “matter,” the naturalistic, the “material world,” the world of aesthetic appearances... these have already been banished entirely from 20th century art. This banishment is characterized by struggle, a struggle toward the purity which is an attribute of the Absolute. Along with this tendency toward purity, however, it has simultaneously been a form of protest and dissent – a protest against the reality of today; against the insignificance of “matter,” against the powerlessness of man. In today’s world, mere beauty is a falsehood. In a world of nuclear bombs, with the latent potential for a tragedy even far greater than that of Hiroshima, beauty has been defiled and diminished. The nuclear bomb has reduced the ivory tower of “art for art’s sake” to ruins. “Material” beauty has been further diminished by another fact as well. That is, beauty has forsaken people too numerous to count, and has become a privilege accessible only to a chosen few people in a chosen few nations. (...) The role of ourselves and our contemporaries, then, is to respectfully and patiently point out the semiotics of these [modern arts]. (...) “When I can depict these signs, among them signs in which I can discover myself, on a canvas; and when a number of other human beings are touched by these, and extend me the hand of brotherhood – at that time, I shall feel that I have attained victory, and shall wish for nothing more. I believe that the quality of a work of art can be measured by the amount of humanity it contains, and the amount of humanity it evokes” (Roger Bissière). (...) “The more I think about it, the more I feel that nothing is so truly artistic as the act of loving others” (Van Gogh). The relation between man and reality has undergone myriad transformations, but is inexorably linked to human ties in every age.^[*36]

35 ——— I have already dealt with the contents of this lecture, as well as its criticism by Evert van Uiter, who succeeded Jaffé’s professorial position, in a previous study. See Kōdera Tsukasa, op.cit. (Note 1), pp.309-325. I also consulted van Uiter’s criticism of Jaffé (E. van Uiter, op.cit., Note 1); and Rob Lambers, “Hans Jaffé, kunsthistoricus en promotor van de moderne kunst,” *Kunstlicht* 14 (1993) 1, pp.10-14.

36 ——— “Het probleem der werkelijkheid in de beeldende kunst der twintigste eeuw,” in: *Over utopie en werkelijkheid* (Note 1), pp.31-33.

This constitutes a sort of confession of faith. In short, the world of so-called realistic or representational painterly beauty is a falsehood in the modern world. Only the world presented by modern art can transfer itself into human ties – not a national or ethnic bond, but a bond which connects individuals. Mild though it may be, Jaffé has thus worked a subtle message of anti-war and left-wing ideology into his discourse on modern art. The core elements of Jaffé's ideology are all more or less present in this lecture. The ideal vision which Jaffé depicts, both directly and indirectly, over a wide range of themes in his writings can also be found in this lecture in practically identical form. The fact that Jaffé chose the De Stijl movement for his doctoral thesis also shows that he felt a great affinity for the image of the world idealized by De Stijl or Mondrian. To Jaffé, Mondrian and De Stijl were not merely the object of his artistic interest, but also of his social and ethical interest and deep empathy. And at the root of this idealized image of the world with which Jaffé empathized, one finds the universal value and cosmopolitanism of art.

The AICA International Conference — The National and International Character of Modern Art

The Jaffé Archive contains materials related to the AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) Conference held in Warsaw in 1960. The basic theme set for this conference was, "The International Character of Modern Art, and the Role Played by Various National Characters in its Formation." Before the conference, a survey was conducted by the organizers, and the results were distributed at the conference as reference data.^[*37] The data is fascinating in the sense that it con-

37 ——— The results of the survey were summarized in a typed document. VII CONGRES INTERNATIONAL DES CRITIQUES D'ART, Varsovie – Septembre 1960, L'ART – LES NATIONS – L'UNIVERS, Enquête Internationale, Section Polonaise de l'AICA, Varsovie, rue Długa 26-28, Instytut Sztuki PAN. 1) L'art moderne en tant que phénomène international. 2) L'art moderne en tant que résultat et expression des multiples traditions et tendances artistiques des différents peuples. 3) L'art moderne et les perspectives du développement de l'art des différents peuples. In addition to replies to the survey, the names of the participants are listed in the program for the conference. Inspection of these reveals that few of the participants were from Germany or Britain while a conspicuously large number of them were French, indicating the active and systematic participation of the French contingent. The AICA Director at the time was James Johnson Sweeney and the Conference Secretary-General was Juliusz Starzyński (Poland), Head of the AICA's Polish Section, while Lionello Venturi acted as Honorary Chairman. Giulio Carlo Argan (Italy), Raymond Cognat (France), Pierre Courthion (Switzerland), J.J. Crespo de la Serna (Mexico), Haïm Gamzu (Israel), Will Grohmann (Germany), Emile Langui (Belgium), Mario Pedrosa (Brazil) and Tominaga Sôichi (Japan) are listed as AICA officials. Georges Wildenstein is named as an honorary member. Gert Schiff,

veys the state of the European art world in 1960, and is helpful for understanding Jaffé's stance at the time. The survey consisted of three question headings: 1) modern art as an international phenomenon; 2) modern art as the result or expression of the multiple artistic traditions and tendencies of various nations and their peoples; and 3) modern art and perspectives on artistic developments among various nations and their peoples. One can summarize the supplementary explanations for each heading more or less as follows. First, can modern art be understood as the product of one single and unified international character, and if so, in what sense? Secondly, what influence do modern art's diverse origins, and the fact that modern art is created by a variety of nations and peoples, have on its character in this case? Thirdly, will the art of the world's various countries and peoples converge into one unified form in the future, or diverge into an even greater variety of forms?

About 20 responses were received from art critics, art historians, architects and other specialists from France, Holland, Germany, Poland, Italy, Yugoslavia and Colombia prior to the conference. The respondents included Jan Białostocki, Waldemar George, Pierre Restany, Pierre Courthion, Michel Ragon, and, of course, Jaffé, who was Vice-Chairman of the AICA at the time. Jaffé looked over the assembled survey data and, in many cases, wrote short comments or underlined passages in pencil. The following are extracts from some of the passages underlined or otherwise noted by Jaffé.

An "artist" truly worthy of the title can attain universality without ceasing to be himself or fleeing the place in which he finds himself. (...) Modern art is not, and can never be, an entirely fabricated language like Volapük or Esperanto. It must illustrate diversity within unity.[*38] (Waldemar George. Not underlined, but the entire left column has been marked with a vertical line.)

Dore Ashton, René Jullian, Jacques Lassaigne, Pierre Restany, Renilde Hammacher-van den Brande, Peter Selz, Władysława Jaworska, and Nakahara Yūsuke are listed as participants. Jaffé's notes also include the name "Takashina, Usami" as participants. Furthermore, Jaffé's own report on the conference was published. "Het VIIe Congres van de A.I.C.A. te Warschau," *Museumjournaal* 6 (1961) 8, pp.191-94.

38 ——— "Un artiste vraiment digne de ce titre peut atteindre l'universalité sans cesser d'être lui-même et sans jamais s'évader de son plan. Dante vouait un culte à Rome mais n'aimait que Florence. L'art moderne n'est pas et ne peut être un langage fabriqué de toutes pièces comme le Volapük ou bien l'Espéranto. Il doit illustrer la diversité dans l'unité." (Waldemar George)

As we ourselves have shown, modern art does not deny the artistic originality of various peoples; it creates a common language for them. Their creations, however, will vary greatly depending on the degree of national development and the national disposition. The result is akin to dialects' tendency to diversify within a common language. Thus modern art is in no way a type of Volapük or Esperanto. Unlike an artificial language, modern art never tries to "translate" the content of national creations, but expresses it instead with directness and the utmost sincerity, for it is essentially international and universal in nature.^[*39] (France Stele, Yugoslavia.)

The torment that puts painting in motion is that of the anguish of being. This anguish of being has become the first and final justification of the creative act. Purely aesthetic concepts are secondary in this enterprise of self-realization. (...) Painting has become the international, sensual and immediate language for expressing the anguish of being. Both the creator and viewer of the work speak this same language. The devotees of the finely-crafted objet, the epicures of the painting world, are headed for extinction.^[*40] (Pierre Restany. The second underlined passage has been marked with a question mark.)

Overall, modern art is apparently viewed as a common language of the world's various peoples. It is not an artificial language like Esperanto or Volapük, but one that rests on artistic "creation." Nor is it believed to eliminate or assimilate individual or national character. These ideas constitute AICA's basic ideological line at the time, and Jaffé's responses to the survey more or less follow this line. What distinguishes Jaffé's response from the others are his use of De Stijl as an illustrative ex-

39 ——— "Comme nous l'avons exposé, l'art moderne nécarte pas l'originalité artistique des divers peuples; elle leur crée un langage commun, mais leurs créations diffèrent infiniment selon le degré de l'évolution et des dispositions nationales. Le résultat est semblable aux tendances de différenciation des dialectes au sein d'une langue commune. L'art moderne n'est donc nullement une espèce de volapük ou espéranto. En contraste avec une langue artificielle, l'art moderne ne 'traduit' pas le contenu des créations nationales, mais, parce qu'il est essentiellement international et universel, il l'exprime directement et avec pleine sincérité." (France Stele, Yougoslavie)

40 ——— "Le tourment qui anime la peinture est celui de l'angoisse d'être. Cette angoisse d'être est devenue la justification première et dernière de l'acte créateur: Le concept esthétique pur passe au second plan dans cette entreprise de réalisation de soi. (...)

La peinture est devenue le langage international, sensuel et immédiat de l'angoisse d'être. Auteur et spectateur de l'œuvre parlent ce même langage. Les amateurs de l'objet bien fait, les gastronomes de la peinture tendent à disparaître." (Pierre Restany)

ample, and his emphasis on the Dutch national character. Jaffé begins as follows: “The De Stijl movement has created universal values, and actually produced works of universal value. It has thus made a contribution, national in origin, to the international development of art in our century.” He proceeds to state that “The art of De Stijl (...) is deeply rooted in the spiritual climate of the Netherlands,” and writes that the right angles and horizontal lines which make up the De Stijl ‘style’ owe something to the Dutch landscape, which is, literally, artificially made. He goes on to describe the landscape itself as something “human *reason* has given” (italics by writer), and stresses the existence of the Dutch character as one shaped by reason.

On the other hand, the De Stijl art movement is also descended from an old Dutch tradition – that of Puritanism. This Puritanism – both moral and theological – already existed within Dutch spirituality before the arrival of Calvinism, and it has since become part of the national character.

All Dutch are Puritans, whether they be Protestant, Calvinist, Jewish or atheist. This Puritanism – that is to say, the need for overriding, rigid principles in daily life – was reinforced by Calvinism. The first important act by the Calvinists in Holland was that of iconoclasm. The masters of De Stijl are the rightful descendants of these iconoclasts of the 16th century. (...)

For this principle [the principle of unifying human activity], De ‘Stijl’ [style] has created the language and written the grammar for a new formative vision. This language transcends borders, it belongs to all the nations of our age.[*41]

41 ——— “Le mouvement du Stijl a créé des valeurs universelles, il a réalisé des œuvres universellement valables; il a donc donné une contribution – d’origine nationale – au développement international de l’art de notre siècle.

L’art du Stijl – la peinture de Mondrian, de Van der Leek, de Van Doesburg et l’architecture de Oud, de Van ’t Hof, de Wils, de Van Eesteren et de Rietveld – est profondément enracinée dans le climat spirituel des Pays-Bas. Cet art, où règnent la ligne droite et l’angle droit, avec les couleurs primaires, est fait à l’image de la Hollande.

Même l’image physique pourrait y contribuer – puisque la Hollande est un des rares pays, où l’horizon n’est pas une ligne imaginaire, mais un fait visuel: une ligne droite et horizontale. Mais ce qui est d’une importance beaucoup plus grande, c’est le fait que la raison humaine a donné au paysage hollandais – ce paysage où la nature ne compte que très peu – ce même caractère du rectiligne est de l’orthogonal. (...)

D’autre part, le mouvement artistique du Stijl est aussi un descendant d’une vieille tradition hollandaise – celle du puritanisme. Ce puritanisme – moral et théologique – était déjà présent dans la spiritualité hollandaise avant l’arrivée du calvinisme: depuis il est devenu partie du caractère national.

Tout hollandais est puritain, qu’il fût protestant, calvinisme, juif ou athée. Ce puritanisme – c’est à dire [sic] ce besoin de la

Here, “Puritanism” is not used in the general sense but rather to express a quite specific and abstract meaning, namely “the need for overriding, rigid principles in daily life.” It would be difficult to point to a concrete example of this type of “Puritanism,” which Jaffé claims had already existed in Holland before the arrival of Calvinism. Though this assertion is something of a stretch, by calling Puritanism a Dutch tradition and going out of his way to link it to the right angles and horizontal lines of Neo-Plasticism as well as to the Dutch landscape, Jaffé effectively presents De Stijl as simultaneously national and international.

To his doctoral thesis, Jaffé had already added the subtitle, “Dutch Contribution to Modern Art.” Both in his doctoral thesis and in his response to the survey on this occasion, he cites the Dutch word *schoon* as an example underscoring the profound connection between De Stijl and Holland. In other words, he points out that *schoon* means both “beautiful” and “pure,” and uses this as evidence to support his assertion that a tradition of equating purity with “beauty” exists in Holland.[*42]

A little thought on the subject, however, makes it clear that it would be impossible to characterize Dutch art traditions in terms of the concepts of intellectuality, purity and rigid principle alone. Though Vermeer, Saenredam, today’s Peter Struycken and others do more or less fit into this narrow sense of “tradition,” the presence of Dutch artists such as Rembrandt, Jan Steen, Van Gogh and the Cobra group makes it inappropriate to call De Stijl and its ideals “quintessentially Dutch.”[*43] The reality of that which Jaffé calls “Dutch tradition” would seem to be something different.

From his doctoral thesis onward, Jaffé continued in his work of characterizing De Stijl as an art movement with both national and international properties. It was in “Die Niederländische Stijl-Gruppe und ihre soziale Utopie” (1965), which appeared in a German arts and aesthetics journal, that Jaffé expressed this argument in its most well-rounded form, treating it as an ethical and social

domination d'un principe rigide sur la réalité quotidienne – a été renforcé par le calvinisme. La première action importante des calvinistes en Hollande fut l'iconoclasme. Les maîtres du Stijl sont des descendants légitimes de ces iconoclastes du XVI^e siècle. (...)

Pour ce principe, le 'Stijl' a créé un langage, il a écrit la grammaire d'une nouvelle vision plastique. Ce langage dépasse les frontières, il appartient à tous les pays de notre époque.”

42 — Mark Cheetham, *Rhetoric of Purity* (Cambridge 1991) is a study on “purity” in modern art, but the writer makes the grievous mistake of equating Mondrian’s thinking with Nazi ideology.

43 — Jan G.van Gelder, “Two Aspects of the Dutch Baroque. Reason and Emotion,” in: *The Garland Library of the History of Art, Seventeenth Century Art in Flanders and Holland*, New York & London 1976, pp.445-453, (plates pp.148-153).

rather than an artistic issue. In this study as well as “De utopie der beeldende kunstenaars” (1970), Jaffé demonstrates the extent to which formative artists present a vision of utopia by means of their work and theory.^[*44] Below is an extract from “Die Niederländische Stijl-Gruppe und ihre soziale Utopie” in which Jaffé discusses the connection between painting style and society.

Indeed, enlightenment is at the core of the task which Mondrian and the other De Stijl masters have assigned to art. The light issued by this art pours into a variety of realms, including, of course, the social realm in particular. Mondrian’s writings on the subject of social utopia are grand as well as moving. “Rectangular prisms of various sizes and shapes amply illustrate the following. That is to say, internationalism never signifies chaos, whose dominant element is monotony. Rather, it guides us to an ordered unity in which the boundaries have been accurately drawn. The boundaries of Neo-Plasticist painting could even be called exceedingly clear. These borders are never closed in the true sense, however. Crossing perpendicular lines divide each other endlessly, and this rhythm extends to the entire work. Similarly, in the future international order, various countries will each have their own unique and even further-enhanced value, for they are all of precisely equal value to each other. Proper national boundaries will exist, in accordance with each country’s value in relation to the league of nations as a whole. These boundaries have been accurately marked, but they are not ‘closed.’ There is no need for customs officials or passports.” (...) And in this society, as well as in Mondrian’s utopian representations, there is no such thing as class. Theo van Doesburg memorably expressed this in writing: “There is no such thing as art made by the proletariat, for a proletariat ceases to be a proletariat and becomes an artist the instant he creates art. The artist is neither proletariat nor bourgeois, nor is what he creates proletariat or bourgeois in nature; it is a work of universal human-kind. (...) As long as it is a work of art, it completely transcends class differences of the proletariat and bourgeoisie. [*45]”

The quote from Mondrian comes from “The New Art – The New Life: the Collected Writings of

44 ——— “Die Niederländische Stijl-Gruppe und ihre soziale Utopie,” *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 10 (1965) pp.25-35. “De utopie der beeldende kunstenaars,” in: *Plus est en vous. Opstellen over recht en cultuur. Aangeboden aan prof.mr.A.Pitlo ter gelegenheid van zijn 25-jarig hoogleraarschap*, Haarlem (Tjeenk Willink) 1970. pp.478-92.

45 ——— “De Nederlandse Stijlgroep en haar sociale utopie,” in: *Over utopie en werkelijkheid...*(Note 1) pp.210-211.

Piet Mondrian,” while the Van Doesburg quote was taken from *De Stijl*.^[*46] Mondrian acknowledges the existence of national borders but not that of “border checkpoints,” and states that maintaining the balance between various countries constitutes international relations. It is there that Mondrian finds a connection to the formative characteristics of his own work, and a connection to *evenwicht* (equilibrium), a favorite word of Mondrian’s that he frequently used. For Mondrian, Van Doesburg and Jaffé, the utopia represented through art is rooted in enlightenment and universal reason, a world without class struggles or border checkpoints. Incidentally, Jaffé’s quote from Mondrian ends with “There is no need for customs officials or passports,” but in Mondrian’s actual written work, there is one sentence after this which concludes that particular paragraph: “Foreigners will no longer be looked down upon as people stripped of their citizenship.” For some reason, Jaffé chose to omit this one sentence from his quote.

Spinoza

When Jaffé discussed utopia in art, particularly Mondrian and De Stijl’s utopia, there are two proper nouns which frequently come up: Holland and Spinoza. The following are extracts from “Die Niederländische Stijl-Gruppe und ihre soziale Utopie” :

“Here, De Stijl’s social utopia appears before us with its full significance and in unfettered form. It was not built on a political or ethical foundation, but constitutes the first utopia to be born of aesthetic principles and artists’ insight. For this very reason, this utopia would appear to be characteristic of our century, as well as of Dutch spirituality, for Dutch spirituality has always favored images over words as a form of expression. Furthermore, in many ways this utopia fits in with that image which Huizinga termed “the distinctive character of Dutch spirituality.” In the course of such observations, one is likely to become aware of a certain kinship between purpose and form; that is to say, the kinship which connects De Stijl’s work as a whole with the life work of Spinoza.^[*47]”

46 ——— H.L.C.Jaffé, *De Stijl 1917-1931* (Note 34), pp.210-54. Also included in H.Holzman & M.S.James (eds.), *The New Art – The New Life: the Collected Writings of Piet Mondrian*, London (Thames and Hudson) 1986. The van Doesburg quote is taken from *De Stijl* jrg.6, p.17.

47 ——— *Over utopie en werkelijkheid* (Note 1), p.210.

“(…) We must begin by forming images which will need to be actualized by society sooner or later. (…) If new men can convert nature into something like that which shapes themselves – that is, to create a balance between the natural and unnatural – then all people, you included, will be able to reclaim earthly paradise through these new men.” These are words straight from Mondrian’s heart. His art and life were dedicated to this ‘reclaimed paradise.’ In this respect, he bears a resemblance to Spinoza. One can also point out similarities with Spinoza in the methodology of Mondrian’s search for this paradise, which involved the use of clear and theoretical, one might even say mathematical, language; and in the sense that Mondrian’s utopia was also ‘geometrically demonstrated.’ Furthermore, a quintessentially Dutch axiom is put into practice in the ethical extension of this aesthetic utopia. Our word *schoon* simultaneously combines the meanings of both *mooi* (beautiful) and *zuiver* (pure), and the axiom states that the key to pure linguistic expression lies within this fact.[*48]

In his other written works, too, Jaffé asserts that Spinoza’s life work most closely characterizes Mondrian and De Stijl’s work as a whole, and that the full title of Spinoza’s main work, *Ethica ordine geometrico demonstrata* (*Ethics Demonstrated in Geometric Order*, generally abbreviated as *Ethica*), was the best linguistic characterization of Mondrian’s body of painting.[*49] To be sure, there is some similarity between the two in the sense that both, while adopting a geometric, intellectual methodology, are also ethical and project a vision of the future. However, no source materials indicating that Mondrian was an admirer of Spinoza have been found. The only grounds Jaffé gives for linking the two are the fact that there was a copy of Spinoza’s *Ethica* in the De Stijl group’s library.

Spinoza also appears in articles by Jaffé dealing with subjects other than De Stijl, such as “Spinoza en het beeldend denken” (1965), “Beeldende Ethica” (1977), and “Runge und Spinoza” (1979).[*50] In “Spinoza en het beeldend denken,” Jaffé discusses the course of art from Rembrandt

48 ——— *ibid.* p.213

49 ——— *ibid.* p.213. Written comments of a similar nature also appear in H.L.C. Jaffé, *Mondrian*, Bijtsu Shuppansha.

50 ——— “Spinoza en het beeldend denken,” *Mededelingen vanwege het Spinozahuis*, 21, Leiden (Brill) 1965. Included in *Over utopie en werkelijkheid* (Note 1), pp.91-107. “Beeldende Ethica,” in: *God, goed en kwaad: Feestbundel ter ere van de vijftenzestigste verjaardag van Prof.dr.H.J.Heering*, H.J.Andriaanse (red.), Den Haag 1977, pp.305-14. “Runge und Spinoza,” in: Hanna Hohl (Hrsg.), *Runge, Fragen und Antworten*, Munchen 1979, pp.256-74.

to De Stijl, paying special attention to the painter Runge. The connection between Runge and Spinoza can be traced to Hamburg's intellectuals and poets, specifically Friedrich Heinrich Jacobi. Inheriting the intellectual legacy of Lessing, Jacobi turned Goethe's attention to Spinoza's work, and introduced Spinoza in Germany with the publication of *On Spinoza's Teachings – From a Letter to Mendelssohn* in 1785. It is certain that Hamburg's Enlightenment intellectuals, Jacobi foremost among them, had a great influence on Runge; but the question remains of why Jaffé, no scholar of Romanticism, would have paid so much attention to Runge as a painter. It would seem that, by giving positive proof of the connection between Runge and Spinoza, Jaffé was attempting to link the northern German tradition of Enlightenment philosophy, which produced the Jews of modern Europe, with the different tradition to which the Dutch philosophers belonged.

To Jaffé, then, Spinoza was the hub that held his split identity together. Spinoza, who came from a Marrano (Spanish and Portuguese Jews who were forcibly converted to Roman Catholicism) household, fled from Portugal to Amsterdam in search of religious freedom. The connection of Spinoza to De Stijl and Runge served to link Judaism, Holland and Germany. The philosophy of Enlightenment and the tradition of *Bildung*, which had once liberated the German Jews, were thus resurrected by the medium of Spinoza and De Stijl.

Conclusion — The Unfinished Self-Portrait

Dutch university professors are obligated to produce two “self-portraits” and present them to the general public. One of these is the inaugural lecture, while the other is the retirement lecture. In a speech manuscript titled “The Unfinished Self-Portrait – Two Sketches of Hans Jaffé's Retirement Lecture,” Marc Adang uses notes left behind by Jaffé for his retirement lecture to venture some guesses, albeit highly speculative ones, about its content.^[*51] Jaffé's notes are extremely fragmentary. In addition to Goethe, he has written names such as Schiller, Baudelaire, Vico, Shakespeare, Cézanne, van Gogh, Mondrian, Klee and Huxley, as well as Georg Schmidt, the Director of the Basel

51 ——— Marc Adang, “Een onvoltooid zelfportret: over 2 schetsen voor hans Jaffés afscheidscollege, Amsterdam, 14 september 1984,” a typed lecture manuscript. A copy is housed in the RKD's Jaffé Archive.

Art Museum. In some places, quotation passages are indicated by page numbers.[*52] Two notes in French, “*penser avec les yeux*” (think with the eyes) and “*l’œil a ses raisons, que la raison ne connaît point*” (the eye has its reasons, of which reason knows nothing), and a number of other quotations relate to the importance of “viewing.” Other parts refer to the role of art historians, the relation between works of art and language, and the connection between significance and form in works of art.

What should art historians deal with?

Not only high art. [this line is crossed out]

52 — Quotation passages are listed below, in the form in which they appear in Jaffé’s notes.

penser avec les yeux [Cézanne?]

l’œil a ses raisons, que la raison ne connaît point (422-277, p.552) [from Pascal]

Goethe: Einleitung in die Propylaen

Um von Kunstwerken eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt auf’s Anschauen an; es kommt darauf an, dass bei dem Worte, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.

Goethe: Zahme Xenien:

Dummes Zeug kann man viel reden,
kann er auch schreiben,
Wird weder Leib noch Seele todt,
Es wird alles beim Alten bleiben;
Dummes aber, vor’s auge gestellt,
hat eim [sic] magisches Recht:
Weil es die Sinne gesesselt halt,
Bleibt der Geist ein Knecht.

Vico: De nostri temporis studiorum ratione:

...dass durch die Sprachen die Geister, nicht die Sprachen
durch die Geister gebildet werden...

Huxley: tragedy and the whole truth:

Artists (...) receive from events much more than most men receive, and they can transmit what they have received with a peculiar penetrative force, which drives their communication deep into the reader’s mind.

Must some distinction be made?

If so, where? Not in content.

[...]

What is important is form, but not conventional form

Form that makes an impression

Form and content – a vessel and liquid

(not that way)

What is it, then? [one word is illegible]

Grafting the wild rose and the domestic rose [*wilde en edele roos*], plus the olive and such

What do you graft them onto? Onto language (nature) (Vico 73)

What do you graft? A cultural product [*53]

Why, though, did Jaffé remain so attached to “form” and “viewing” to the very end? Surely, few people would disagree with the assertion that “when the act of viewing is neglected, art history loses its significance.” One could offer the interpretation that Jaffé did so out of educational considerations for younger scholars veering toward ideological criticism, but there remains no satisfying explanation.

In his inaugural lecture as a professor, “Het beeld en het woord,” Jaffé states as follows: “At this point, another aspect of formative language comes to the fore. That is to say, formative language can be understood by almost all people, or at the very least almost all people can learn how to under-

53 ——— waar moet de kunsthistoricus zich mee bezig houden?

niet alleen met de hoge kunst [crossed out]

moet er een verschil worden gemaakt?

waar ligt dat aan? niet aan de inhoud

het gaat om de vorm, niet om de routine-vorm

maar om de indruk makende

vorm en inhoud – vaatwerk en vloeistof

(zo is het niet)

hoe is het dan

wilde en edeleroos + olijf etc. – enten

waarop enten? op taal (natuur) (Vico 73)

wat enten? cultuur product

stand it.[*54]” Additionally, in an interview regarding the societal role of art history education, Jaffé states that training a successor or working on specialized research papers are not of much importance to him. Instead, his mission is to teach students to read “the formative world of works of art, the formative language of everyday life,” and enable students to create future surroundings and societies through the acquisition of this type of visual language.[*55]

Art attains universality not through content, but through form and style. The only way to include diverse works such as Catholic altar paintings, German Romanticist landscapes, abstract paintings, Gothic stained glass and synagogue mural paintings within one story is through style, not through content or function. When “reading” is given a higher priority than “viewing,” differences in race, nation, culture, language, religion and class are driven to the fore. Countless struggles unfold, and the community of readers risks being split apart. When irrational, emotional, intuitive and mythical “readings” run rampant, when human ties are severed and friction between the fractious groups leads to fighting, it is none other than the Jews who may turn out to be the first victims. While “viewing” is also an intuitive act, to Jaffé it is never an emotional one, as it involves an intuition which invariably links itself to rational language. On the other hand, reading is not necessarily an irrational act, nor in any way does ideological criticism advocate the likes of irrational ethnocentrism. Still, at the very least, Jaffé saw “style” as having the capacity to unite diverse elements, whereas readings of “content” were bound to be differentiating and involved a greater risk of disunion. For the sake of the universal language, then, it was necessary to affirm the act of “viewing.” One could call it Jaffé’s adherence to what Sartre described in *Refléxions sur la question juive* as “the escape to the universal” and “a passionate imperialism of rationality.[*56]”

In an interview for *Folia*, Jaffé described De Stijl’s type of social involvement as “not actual social involvement, but social involvement in the utopian sense.[*57]” One assumes that this was not only De Stijl’s stance, but Jaffé’s own stance as well. Could it be that the younger generation at the Art History Institute saw through this ideal, perceiving it as overly optimistic and utopian? When the Art History Institute became too cramped and moved from its longtime home on Johannes Vermeer

54 ——— *Over utopie en werkelijkheid* (Note 1), p.48.

55 ——— *Met eigen ogen*, (Note 1), p.18.

56 ——— Sartre, op.cit. (Note 30), pp.140-141.

57 ——— Interview, *Folia* (Note 10), p.8.

Straat, a retrospective volume on the Institute was published.[*58] As the book's title, "Escape from Utopia 1962-1990," symbolically suggests, it proved infeasible for the younger generation, who were educated after the war, to pursue ideals which were holdovers from the final days of the Weimar Republic. Rejecting "escape to the universal" and "passionate imperialism of rationality," they chose instead to confront a reality resulting from a multitude of differences, national, ethnic, religious, class and otherwise.[*59]

For Jaffé's generation of Jews, and the generations that preceded and followed it, however, the havoc this reality wreaked on self and loved ones must have been too painful to recall, much less confront. Jaffé watched the ideal of *Bildung*, on which the modern Jews had pledged their destiny, be mercilessly destroyed. After witnessing this and surviving the war, Jaffé encountered De Stijl, and proceeded to entrust this Dutch offshoot with the traditions of *Bildung*. To borrow the language of Jaffé's own notes for his retirement lecture, he "grafted" De Stijl, then Spinoza, onto the traditions of *Bildung* in order to keep its roots alive.

Grafting the wild rose, the rose and the olive, Jaffé chose the "human" path in life.

[こうでらつかさ・大阪大学大学院文学研究科教授]

[Prof. Tsukasa Ködera, Osaka University, Graduate School of Letters]

58 ——— H.Ezelman, B.Rebel, H.van Rheeden (red.), *Weg uit de heilstaat...1962-1990: acht en twintig jaar Kunsthistorisch Instituut Johannes Vermeerstraat*, Amsterdam (Kunsthistorisch Instituut) 1991. Includes an article by Rob Lambers, "De kunstgeschiedenis der moderne kunst: het tijdvak Hans Jaffé," pp.95-103.

59 ——— Sizoo, op.cit. (Note 20) was consulted in regard to Jaffé's relation to utopia and the younger generation.



fig. 15 Jaffé at the Documenta in Kassel, 1981.

中央ヨーロッパとモダニズムについての対論

ハンガリーを中心として

小島 亮

(聞き手：伊東信宏)

伊東 | ハンガリーを始めバルト諸国などに長く滞在されてきた小島さんにいろいろな話をうかがいたいと思います。大阪大学の研究会なのでまず世界システム論をめぐって質問していいでしょうか。この理論は2003年春まで大阪大学におられた川北稔先生が日本で紹介者だったと言って良いと思うのですが、最初にその「世界システム論」という言葉を作ったのはウォーラーシュテインだと言っていいのでしょうか。

小島 | 社会における間主体的な仕組みとして「システム」の使用はパーソンズによって確立されたわけですが、マックス・ウェーバーは「ミクロな個別の行為が予期せぬ結果をもたらしてしまうマクロなシステム」として社会を眺めていますね。この「システム」を「世界」にくっつけて「世界システム」なる社会科学的な概念にしたのはウォーラーシュテインのまったくの独創だと思います。それまでは冷戦構造というときの「構造」のように一種のゲシュタルトを示す概念はあってもこれは「システム」とは認識論的に異なるものです。

伊東 | その世界システム論の背景として、旧東欧の歴史学者の果たした役割が非常に大きかったという話をされていた覚えがありますが、そのあたりのことを教えていただけますか。

小島 | ウォーラーシュテインをめぐってひとつの謎があります。日本の文献にはすべて彼はニューヨーク生まれであると書いてあるのですが、本人はブダペスト生まれだと言っているのです。ウォーラーシュテインはブダペストにやってきたことありまして、1980年代の半ばくらいにハンガリー科学アカデミー社会学研究所で講演をやっているんですね。そこでは自分はブダペスト生まれだって自己紹介しています。実際ハンガリー語に翻訳されたウォーラーシュテインのいくつかの本でもニューヨーク生まれだと言っていますし、英語の原文の略歴でもそのように記されています。日本では富永健一氏のテュービンゲン大学で行われた日本近代化に関する講義録^[*]だけがウォーラーシュテインをブダペスト

生まれであると明記しているはずです。この本ではマンハイムやルカーチなどハンガリー出身の社会学者へのオマージュを捧げられていますので、何か特別な研究をご覧になっているのかもしれませんが。いずれにせよ、ウォーラーシュテインの家系がブダペスト出身のユダヤ人の出自であるとか、そんなふうな意味だと思うんですね。ウォーラーシュテインが、そのブダペストの科学アカデミーで行った講演録を誰も日本語に翻訳したことないので、そのうち見つけて私が翻訳してもいいかなって考えているんですよ。その講演会の討論で、確かベレンド・イヴァーン (Berend Iván) かラーンキ・ジェルジ (Ránki György) あたりが、ウォーラーシュテインに尋ねていることがあるんです。

伊東 | ベレンドとかラーンキっていうのはハンガリーの歴史学者ですね。

小島 | どちらか忘れましたが、こんなことをウォーラーシュテインに聞いているんです。先生はアフリカをご専門になさっておられて、アフリカ史研究者として人生を出発なさいました。その先生の初志は、世界システム論にいったいどんな影響を与えているんですかってね。それに対して、ウォーラーシュテインは、次のような比喻で答えております。それは、私に、カエルの眼の高さで世界を見ることを教えてくれたことです、と。これ、意味わかるでしょ。単なるエピソードにすぎないんですけども、80年代の半ばにウォーラーシュテインがブダペストでそんな発言をやっているのです。彼がブダペスト生まれかどうかは別にしても『近代世界システム』を構成するいくつかの著作を見れば分かるように、ウォーラーシュテインが意識的に旧東欧の近代史研究をある時期からやっていたってことは間違いないと思います。ポーランドの産業化についてのローザ・ルクセンブルクの学位論文からベレンド、ラーンキにいたる東欧史研究の影ははっきりいくつかの分析に落ちていますし、アレキサンダー・ガーシェンクロン (Alexander Gerschenkron) の知的影響などもしかすれば決定的ではなかったのではないのでしょうか。彼は日本語にはほとんど翻訳されてないのが残念なんですけども、ロシア近代史研究では重要な研究者です。ロシア出身で、後にウィーン大学を経てハーヴァード大学の経済史の教授になったと思います。ガーシェンクロン賞という経済史研究の有名な賞も存在して、欧米では良く知られている人です。開発経済学の領域などでは「線形理論」の提唱者として決して日本でも無名ではないのですが、専門的背景はロシア経済史研究です。確か清水幾太郎がまったく研究界から離れて独自に紹介したことがあるはずですよ。この分野の最も知的刺激に富んだ

1——— 富永健一『日本の近代化と社会変動 テュービンゲン講義』、講談社、1990

彼の分析は近代ロシアの農業政策と工業化についての論文です[*2]。要するに初期レーニンの市場理論、資本関係が農村に浸透すると農民層分解を誘い市場経済が生まれるという楽観論をコテンパンにガーシェンクロンは叩いているのです。そんな現象はストルイピン改革の直後に生まれた一時的なものであって、ロシア近代におけるより重要なトレンドは農奴制的な緊縛の強化にこそあったのであり、資本関係の浸透は農民層分解に直結などしないというわけです。一連のロシア経済史研究は、60年代の終わりにくからハンガリー語に次々と翻訳されておりまして、社会科学界では論文集“Economic backwardness in historical perspective”[*3]などは他ならぬベレンドとラーンキの二人によってハンガリー語訳されてベストセラーにすらなりました。この翻訳はブダペストの古本屋を歩いていて今でもしょっちゅう見かけますね。フィールドとした対象はまったく違っているようでありながら、ガーシェンクロンの論点はウォーラーシュテインと似ていると思いませんか？ウォーラーシュテイン旋風の遥か前から、ハンガリーではガーシェンクロン旋風は巻き起こっていたんですね。そして、これを土台にいいですか、直接の追い風になって、ベレンドとかラーンキのいわゆるグーツヘルシャフト (Gutsherrschaft) 論が理論的に登場してきます。そして彼らはインディアナ大学に定期的に出講し、英文講義録が“Economic development in East-Central Europe in the XIXth and XXth centuries”として整理され、おそらくデアーク・イシュトヴァーン (Deák István) あたりの仲介でしょうか、コロンビア大学出版会から出ますと[*4]それがハンガリーのインサイド・ストーリーではなくてすぐさま旧東欧の歴史学者の共有財産になって争って読まれるようになります。実際にルーマニア語を除くほとんどの周辺社会主義国の言語に彼らの主要作は翻訳されたのでしょうか。個人的な思い出で恐縮ですが、エトヴェシュ・ロラード大学大学院社会学研究科科長を勤めたネーメディ・デーネシュ (Némedi Dénes) 先生からガーシェンクロン旋風の巨大さを知らないで70年代以降のハンガリー社会科学はまったく分からないよ、と強く諭された思い出があります。私がコシュート・ラヨシュ大学で聴いたオロシュ・イシュトヴァーン (Oros István) 先生の「近代史概説」の講義もガーシェンクロン理論のハン

2——— Gerschenkron, Alexander: “Agrarian Politics and industrialization of Russia”, In: “The Cambridge History of Europe, vol.VI”, Cambridge University Press, 1966

3——— Gerschenkron, Alexander, [vál. Berend T. Iván és Ránki György] “A gazdasági elmaradottság történelmi távlatból Tanulmányok”, Gondolat, 1984

4——— 邦訳は南塚信吾監訳『東欧経済史』、中央大学出版会、1978

ガリー版応用篇のような内容だったと記憶しています。ウォーラーシュテインとは異なる世界システム論の系譜をガーシェンクロンから辿る重要性はことにモノクロームな日本の研究界にあって強調されねばなりません。

伊東 | ゲーツヘルシャフトについて説明していただけますか？

小島 | 日本語で再版農奴制って翻訳されているんですけども、エルベ川の東くらいから、ロシア西部にかけて典型的に展開した土地所有形態です。日本でもかなり早くから注目されているのは、初期のウェーバーが盛んに研究を行っていて、ウェーバーの経済史研究を丹念にフォローしていた黒正巖らの『経済史研究』学派から大塚史学にいたる知的影響のおかげでしょうか。「東エルベの土地制度」として一般経済史の教科書にすらよく言及されています。大塚久雄の書いた『近代欧州経済史序説』などの諸研究はもとより、秦玄龍とか芝原拓自などの執筆した大学教科書で私はまずその存在を知りました。中欧について言いますと、オーストリアとハンガリーとの国境にライタ川っていう川が流れていますが、ライタ川の東に典型的に展開した土地制度なんですね。この辺では西ヨーロッパと違って、近代経済が発展するとともに逆に農民を土地に縛り付け農奴制の再編成にでも見紛うばかりの経済制度が作られはじめるんです。そのため再版農奴制っていう名前で呼ばれていまして、東ヨーロッパの遅れを決定づけた経済史上の大イベントだっていうふうに、昔から注目されていたのです。ここで注意しておきたいのは、西ヨーロッパは「先進」地帯でヨーロッパを東へ行けば行くほど「遅れ」、一貫して辺境であったとする偏見です。ヨーロッパの歴史を「東西」で分ける視点もいいかげん間違っはいますが、そのステロタイプを引き継いでもなお言わねばならないのは、アンリ・ピレンヌを持ち出すまでもなく「西」も含めて「アルプスより北」は近代初期まではずっと辺境であったわけで、「西」の産業化と「東」の「遅れ」はパラレルに起こっていたという経緯です。ヨーロッパ史における本来的な差異は「南北」に存在したという原点を改めて確認しましょう。どうして再版農奴制が「近代世界システム」の登場する時に起こったか、これについてずいぶん長い論争があったんですね。ウェーバーもそうですが、ソ連の研究者をはじめ古典的なマルクス主義歴史学は東欧社会の根本的な遅れが原因であるっていう説明をやっていたんですけども、ベレンドとラーンキは西ヨーロッパが工業化すると、農産物を西ヨーロッパでは調達できなくなったから、農作物の市場化っていう現象が全ヨーロッパ的に起こった、その総体のなかで再版農奴制を把握すべきであると考えたのです。作物を作れば作るほどもうかる、資本主義的に売れるっていう事態が起こった時に、東ヨーロッパでは農民を土地に逆に縛り付

けて、麦とか甜菜とか単一作物を作らせて、農産物を西ヨーロッパに送ることによって資本主義的にもうける構造が西ヨーロッパの工業化と同時並行的におこった。つまり西ヨーロッパ中心のヨーロッパシステムが出来上がったことから生まれた共時的な事態であって「遅れた」経済制度ではなかったという評価をベレンドとかランキがやったんですね。これはガーシェンクロンがロシアの農業について行った分析そっくりでして、彼はロシア農村共同体の近代的再編を西欧市場と絡めて分析したのです。レーニンの『ロシアにおける資本主義の発展』は1860年代からの資本主義的生産関係の進展によってロシアの農村共同体の崩壊過程が起こると神経質に述べ立てていたのですが、ガーシェンクロンはレーニンが使ったゼムストヴォ統計を読み直すことによって、レーニンとまったく逆の結論を得たわけです。資本主義の浸透に伴って、農村共同体は崩壊などしなかったと。ちなみに開発経済学で知られる「線形理論」なるものは、経済発展には「段階」というか歴史的條件に規定されていて、それぞれの段階によってまったく違った発展戦略は規定されるという考えです。逆に言えば発展を一系列の競争のように想起しかねないロストウなどの経済発展論を括弧にくくって相対化できる視点で、ガーシェンクロンの方がロストウに先行しながらポスト・ロストウ・モデルをすでにして視野に収めているのです。この考えを適用すればソ連の経済政策は「経済成長の失敗」でなく、明治維新以降の近代日本と同じく「経済的段階にうまく対応したキャッチアップ・モデル」だという反ロストウ的結論も導かれます。70年代に始まる本格的な旧東欧での日本経済研究もこのガーシェンクロン・モデルに明らかに鼓吹されて登場しました。科学アカデミー世界経済研究所におられたエーリッヒ・エーヴァ (Ehrlich Éva) さんの『日本—キャッチアップの解剖学』[*5]など有名な業績はその代表的なものです。「後進地域の優位性」なる見方もガーシェンクロン理論のコロラリーであって、初期レーニンのような一般的経済法則を特殊な経済状況の分析に代位する手の方法に彼は挑戦するわけです。なおウォーラーシュテインは「遅れ」なるものの共時性、つまりは「遅れ」を構造的に形成した「進歩」の意味を駁撃するスタンスを取るのに対して、ガーシェンクロンは「遅れ」させられた側の主体的戦略により注意を払いますが、この点も東欧歴史学の共感を呼んだ点ではないでしょうか。あまりガーシェンクロンに深入りすると本題からずれますのでここで止めますが、彼の線形ならぬ「線形理論」は日本の宇野弘蔵の主張した段階論にやや近い内容で、この点は強調しておきたいのですが、宇野の段

5——— Ehrlich Éva, “Japán A felzárkózás anatómiája”, Közgazdaság és Jogi Kvk., 1979

階論は系譜的に独自であるばかりかガーシェンクロンよりも遥かに先行する指摘です。さてウォーラーシュテインの世界システムと東欧歴史学の関連についての最初の質問に、ここでようやく戻ることができましたね。

伊東 | 阪大では音楽学で民族音楽学ってわりとさかんでした。フィールドワークに行く人が多かったんですけども、私もわりと素朴に民族学みたいなものを受け入れていました。昔、小島さんからハンガリーで世界システム論の話をきいて、たとえば東ヨーロッパの遅れているというのは、もともと遅れていたから農業国になったんじゃないくて、その世界システムによって遅れることを組織化された、というような話ですよ。それはすごいショックでしたよ。つまり民族学で、どこか今も資本主義から取り残されている国に行って、その文化を研究するということののきに言うけれども、その研究者本人が実はその国が遅れている原因の一端であるかもしれないとしたら、そんなのきなことは言ってもらえないんだと思ったわけです。

小島 | ただね、ハンガリーの研究者は「遅れ」という言葉を使わないですね。「近代社会成立に対する主体的対応」というふうな評価をね、グーツヘルツシャフトに対して行っていると思います。この辺にもガーシェンクロンの影は大きく落ちています。一方的にヨーロッパの東の方の経済制度は、西ヨーロッパに比べて根本的に遅れた構造を持っているという視点ばかりを言われていたのに対して、実は主体的に近代システムに対応するために行った経済制度がグーツヘルツシャフトであった。「遅れ」が原因ではなくて、「主体的」に、資本主義的な世界システムに入るためにそういうシステムを創出したんだ、だから「遅れ」た封建的な制度ではなく、まったく近代的なシステムなんだ。しかしながら、ここから歴史のパラドックスが始まる……ってというような言い方です。グーツヘルツシャフトからの上がりを蓄積して先進産業に投資したのはドイツ人とユダヤ人ですから、今度は産業化を本格的に行うと金融的に「ガイジン」に対して従属化が本格化してゆく。ハンガリーなどが戦間期に直面した問題は、中央ヨーロッパ地域の帝国の崩壊にともなって裸の「民族国家」形成の幻想が生じたとき、この「ガイジン」に対するルサンチマンも強烈に生まれたパラドックスです。「遅れ」た植民地経済を作ったのはドイツ人とユダヤ人のせいだというわけです。実際には「遅れ」をキャッチアップするための資本を導入してくれたのは「ガイジン」だったのね。本当は「ガイジン」ではないドイツ人やユダヤ人をそうした偏見をもって一度眺めだすと、次に待っているのは「ハンガリーはガイジンに支配されている植民地だ」とするナショナリズムではないでしょうか。ここに一種の反近代主

義または反都市主義的なアグラリアン志向と「国民経済学」的キャッチアップ論の二方向が出てきますが、それは第一次世界大戦以降のこの地域に共通する知的傾向を作ると考えて差し支えありません。なおこの傾向のディメンジョンの上に「一国社会主義」というスターリン・テーゼも展開されるのであって、スターリン主義は一種の後退戦と言うより20年代から30年代にいたる辺境近代化の一つの典型的解決であったと見れば間違いないと思います。この危うさの中に日本の講座派を想起させるエルデイ・フェレンツ (Erdei Ferenc) などの社会発展分析は現象するわけです。

伊東 | なるほど。ここで中欧論の方にちょっと話を移していきたいと思うんですけれども、前回の研究会で小島さんの最新の著作『白夜のキーロパー』から「間欧とは何か」っていう短いエッセイをコピーして配ってあります。そのあたりをきっかけに話していただくかと思うんですけれども、「セントラル・ヨーロッパ」を「中欧」って訳すのはおかしいんですか？

小島 | いや、おかしくないと思いますけど、ただ「中欧」っていうふうに言ってしまいますと、もうひとつの「ミッテル・オイローパ」というドイツ語を起源にする方とどう違うんだという議論が出てきますので、わざとアジェンダ・セッティングするために「セントラル・ヨーロッパ」の方を「間欧」なる造語で訳してみたわけですね。日本語としてまったく流通していませんが、百瀬宏さんが先駆的に用いられている例^[*6]があるようです。この問題は地政学的な認識に関わる過去を引きずっているため、訳の適切さと言うよりも差異そのものを論議する重要性を喚起するための戦略だと考えてください。ヨーロッパの学会などに出かけてゆくと、誰かがMiddle Europeなどと言おうもんなら、即座に誰か別な人がCentral Europeと言いなおすくらい熾烈な戦いを展開しますね。これは地域概念を考える決定的要件だと思うのですが、「中欧」は「東アジア」といった地理的区分でなく「大東亜共栄圏」などを髣髴させる「過去を背負った」地政学的標識だということです。「東ヨーロッパ」っていう言葉がまったく歴史的な存在理由をもっていないということが、世界的に言われはじめたのは、今から20年くらい前だと思います。日本でも加藤雅彦さんの先駆的大傑作『中欧の崩壊』が出たところで、伊東さんや私がこの地域に目覚めたのもこの頃でないですか？ この地域を「東ヨーロッパ」として一括してとらえるっていう見方っていうのは歴史的にほとんどなかったっていうふうに思うんですね。実際ハンガリーとか

6——— 百瀬宏「『東欧』とは何か」、『国際ベーシックシリーズ 東欧』、自由国民社、1995

チェコとかポーランドとか今の中央ヨーロッパのEU加盟に成功した代表的な国々において、自らの自己意識に「東ヨーロッパ」なる名称は歴史的に存在しませんでした。単なるソ連時代の政治的な枠組みを東ヨーロッパという名前で表記しただけである、だから長い千年以上にわたるこの地域の文化的伝統であった「中欧」っていうアイデンティティーの根本に戻っていく、というストーリーはそれなりに説得力があったような気はします。コンラッド・ジェルジ (Konrad György) に見られるように、「中欧」概念の提唱には政治的選択肢の自覚を伴った反体制的ニュアンスを有してもしました。しかしながら私は「東ヨーロッパ」概念でこの地域を、正教の広まっている地域からバルカンまでを一括表記したことは横暴である、政治的なネーミングであったっていうことには同意するんですが、千年にわたる歴史的伝統なるものが一貫して脈打っていたっていう宣伝についてもけっこう嘘が混じっているのではないかと気がついたんですね。それであえて挑発的に「中欧」っていう言葉を括弧でくくるとともに、「間欧」っていう言葉でこの地域のことを呼びはじめた訳なんです。歴史をさかのぼりますと、17世紀に30年戦争があって、そのあと条約に基づいてヨーロッパの国家システムを決める端緒になったウェストファリア条約が1648年に締結されますね。それによってこの地域の近代的版図が決まっていくんですけども、旧来は、フランスの覇権成立や大きな神聖ローマ帝国の分裂という視点からのみこの時期が捉えられすぎた嫌いがあると思います。重要なことは、その時にロシア帝国とフランスとの間に膨大な「エックス」の地域として横たわっていた領域について、ドイツ語圏に限定された神聖ローマ帝国とハプスブルク帝国のデュアルな、しかしフリーハンドな支配が国際的に承認された点です。これ以降は、神聖ローマ帝国に関係した君主もドイツ語圏外ならこの地域に関与できなくなるのです。これがあのウォーラーシュテインをマネすると「長い18世紀」の始まりに至るこの地域の姿であった、ここからまず出発したいと思うんです。オランダやスイスが神聖ローマ帝国から離脱したあと、この正体不明の超帝国は18世紀以降、実質的に「大ドイツ帝国およびその隣邦」に改組されて行くわけですが、このときに「エックス」地域全体をドイツ語を本源的なメルクマールにする「ドイツ民族」っていう概念でまとめていこうとしたのが、「ミッテル・オイローパ」っていうイデオロギーであったと考えます。民族混在地域の中でも「ドイツ人」のイニシアティブが明確であり人口も多かったシレジア、ボヘミア、バルト海沿岸、いわゆるバルト回廊は「ドイツ本国」に入ることは言うまでもありません。問題は「本国」から排除されて残った「その隣邦」地域でして、英語にしますと、「Europe-between」いう名前では呼ばれる「間のヨー

ロッパ」っていうように呼ばれるしかない、中途半端な地域として放置されたのです。この残余部分がドイツ人あるいはドイツ民族主義を払拭して生存を図る際、やや遠慮深く発明したのが「セントラル・ヨーロッパ」なる概念でした。本当のところは、この「セントラル・ヨーロッパ」に共通する体験はドイツ人に支配された以外は歴史的にあまり存在せず、お互いも決して仲もよくなく、隣国または隣の民族への猜疑心に固まっています。「中央ヨーロッパ」(中欧)は「ドイツ帝国主義」の地政学的表明とするなら、「間のヨーロッパ」(間欧)はその「ドイツ」抜きで「ドイツ」に従属してきた諸地域が消極的に自己主張するためのアイデンティティーであると言っていいでしょうか。

伊東 | ドイツ語によるイデオロギーであった、というのはそれがハプスブルクとプロイセンであったという意味ですか？

小島 | ドイツ帝国はプロイセンによって統合されるわけですね。これに対して、ハプスブルク帝国はプロイセン主導のドイツ帝国主義からは結局排除されて行きます。ナチスの時代に「大ドイツ」という標語のもとでその回復は行われるわけですが、ここでも「大ドイツ」を肯定する場合には「中欧」、大ハプスブルク帝国論に固執し、ドイツ民族主義と袂を分かちたい向きは「間欧」主義を標榜します。この控え目な概念に息吹を吹き込み、やや積極的な形にしたのはクーデンホーフ・カレルギーあたりですが、この段階でも主眼は間欧地域の集団的安全保障の画定に留まっていて、消極的な性格を完全に払拭しているわけではありません。なお今日の「セントラル・ヨーロッパ」主義は消極的でなく極めて積極的な自己規定であるわけですが、これは「東欧」離脱の地政学的戦略をコンテンツにしたために起った事態といえます。なお付言しておきますと「セントラル・ヨーロッパ」論者はドイツを「西ヨーロッパ」に分類して自分たちの仲間でないと言い張るか、「東中欧」なる下位概念に自己を分類してドイツと一線を画そうとします。しかしこれと対になるべき「西中欧」なる概念は聞いたことがありませんので、気持ちは分かるけれどもどうかね、という印象を拭いきれないですね。

伊東 | もう一つはこの「間欧とは何か」という文章の後半ですね、最後から二つ目の段落。「今一つ『間欧』を理解する要点は、ドイツ語もしくはイディッシュ語を話す大都市のユダヤ人によって文化的共通性を形成された過去を持ち、都市の『間欧』文化に対決して農村から各国のナショナリズムの自立をみた事実である」という部分です。今おっしゃっていることとこの文章とはおそらく関係しているだろうと思うんですけど、イディッシュ文学の専門家もいますので、ちょっとそのあたりコメントしていただけますか？

小島 | 18世紀後半になると、プロイセン中心のドイツ帝国が作られていくわけですが、同時にハプスブルク帝国も中心のよく分からない多民族帝国でしたから、それを近代的な絶対主義国家に再編しようっていう動きが起ってきますね。時期的にはドイツ統一より約1世紀前の話ですが、マリア・テレジアとかヨーゼフ2世とか啓蒙絶対君主って呼ばれる国王とかその周辺にいる官吏が、啓蒙主義なんかの影響を受けて、強固な近代国家に上から帝国を再編していくわけですね。それに対して下級貴族が、啓蒙的絶対主義を振りかざす上層貴族と対抗するためのイデオロギーとして、自分と本来的には関係なかった農民世界、あるいはギリシャ語でいうエトノス世界を極度に理念化して、ナショナリズム・イデオロギーを作っていきます。要するに、この地域の近代化過程のイデオロギー的対立は、帝国官僚と上層貴族によるコスモポリタンな帝国の近代国家的再編・対・下級貴族主導のナショナリズムです。これが19世紀を作っていくような感じがするんですね。先走って言いますと、この地域の1848年革命の真の担い手っていうのは、フランスなんかのそれと違って、ブルジョワジーではなくて、下級貴族だったという特質があると思うんですね。ハンガリーではコシュート・ラヨシュっていう人が中心になっていくわけですが、コシュート・ラヨシュ自身はブルジョワジーではなくて、貴族であったわけですね。これまったく今言ったような図式が見事にあてはまるわけで、ナショナリズムは下級貴族によってエトノス世界を理念化することで、啓蒙主義な絶対主義化に対抗するイデオロギーとして生まれた。これがこの地域のナショナリズムの関係場であるというのをまず押さえていただきたいと思うんですね。ここで都市は何かっていう議論ですけども、西ヨーロッパの場合、都市に発達したブルジョワジーがナショナリズムの担い手になって、民族革命をやっていくのに対し、中欧地域の都市は人口のかなりな部分はユダヤ人あるいはドイツ人の移民であるわけです。とりわけベシウトの場合はユダヤ都市という特徴がありますね。これは中欧の大都市には多かれ少なかれ共通する民族的特徴だと思うんですけども、彼らはナショナリズムから、いわば除外され排除されていった存在であったと言えます。逆に言えば、主敵は言うまでもなく絶対主義官僚および上層貴族だったんですけども、同時に都市に巣くうユダヤ人を敵として、その両面作戦を遂行する対抗イデオロギーとしてナショナリズムを作っていた構造があったと思うんですね。都会にいるユダヤ人たち、あるいはドイツ人は何やっていたかと言いますと、農産物の上がりを資本集積して西ヨーロッパ市場に売りさばき、同時に特にドイツ資本の投資呼び込みなどを媒介しているわけです。これまた一つのパラドックスは、エトノス世界を理念化した中小貴族はかな

りの程度グーツヘルシャフトの雇用主であって、要するに農民を緊縛し「民族」なり「国民」なりを創造する近代化の邪魔者です。啓蒙的絶対主義の権力は「コスモポリタン」な帝国の再編を目指したと言いましたが、こちらの方はユダヤ人を解放し、グーツヘルシャフトの解体と農奴解放を目指して行きます。絶対主義の形容語句として「啓蒙的」なる修飾語が付いている所以です。ヘーゲルが『歴史哲学講義』の中でハンガリーでは「臣民がおなじく隷属状態にあるなかで、自由な貴族が暴力的な支配をつづけている」(訳文は長谷川宏訳)と皮肉っているのは言い得て妙ですね。

話は変わりますが、この中央ヨーロッパ地域を旅行すると視覚的に似ているって言われますね。実際にかなり似ています。その「近似性」をよく検討しますと、まずもって「歴史的な類似性」というのでなく「近代化遺産の類似性」とでも言いましょうか、要するに19世紀以降の建築物の相似性が最大の特徴である事実気がつきます。言い換えれば、中欧の首都は多かれ少なかれ20世紀都市であるわけで、東京やシカゴを研究する視点で取りかかるべき分析対象ではないでしょうか。どの辺の範囲で似ているかって言うと、だいたいエストニアのタリンが北限かなと思います。ペテルブルクも含めてかまいませんし、含めると論点はさらに鮮明になってきます。すなわち近代化を戦略にしたユダヤ人、ドイツ人を重要な人口的特徴にするメガロポリスだという点で、ある意味ではブダペストと双璧をなしています。いずれにしてもバルト海の端あたりがこの「似ている景観」の北限だと思います。南限で象徴的な街はトリエステだと思います。西に行きますとチューリッヒあたりが目安になると思います。東限は論争になりそうですが、トランシルヴァニアのクルジナボカあたりが切れ目かなというふうに思うんですけども。最近翻訳されたトーマス・メディクスの『ハブスブルク 記憶と場所』[*7]でも「重層性」や「相互のメタファー」をハブスブルク都市の解説の鍵と捉えています。メディクスは南限をベネチアに置いているようですが、私はベネチアをこれに含めず、あえてトリエステにこだわります。この地域に歴史的伝統が一千年にわたって根付いているっていうように主張したがる論者っていうのは、景観が似ていて、そこで行われている精神生活がそっくりであるというんですよ。これまた私の考えによりますと極めて単純な誤解だと思います。先ほども言いましたように、類似性は近代化遺産において現われているわけで、要するに近代建築

7——— Medicus, Thomas. "Städte der Habsburger", Verlag Anton Hain Meisenheim, 1991 邦訳は『ハブスブルク 記憶と場所——都市観相学の試み』三小田祥久訳、平凡社、2005

の技術的担い手が共通の土壌から出てきているんですね。その技術者は誰かっていいますと、都会に住んで手に職をつけているユダヤ人で、建築技師になるために、たとえばブダペストとかブラハとかウィーンとか、クラカウとかで彼らは学び修行したわけです。そんなところで勉強し修行をして、彼らがドイツ語とイディッシュ語で渡り歩ける世界の中で仕事求めているんな建築を作って回ったわけです。だから、景観が似てしまうのは当然であって、中世以来の歴史の一貫性でなく、むしろ近代における技術者の移動範囲の共通性であるように考えられます。近代化のなかで共通景観を中欧地域が作り出したからこそ、20世紀になると「近代化」を超える建築的プロジェクトはエトノス世界の復活をプロジェクトして「近代を超える」試みを各方面で行うのではないのでしょうか。アール・ヌーヴォーが「近代の神話」を語り口にするおかしな関係性も私にはそう読み解けます。裸のナショナリズムの場合もあるけれど、20世紀に狂い咲くこの地域の民族的モチーフは基本的には超近代、あるいはポスト近代化を目指したズレた存在ですね。因みにブダペストの「古都」的風情を作っているゲレルトの丘からブダ城の漁夫の砦にいたる景観は20世紀の創造物で、ベシウトのユダヤ人街よりも新しい建築物です。あえていえば、この擬似古都の佇まいは、厳密な意味でディズニーランドの原風景に他ならず、市民の森にあるうそ臭い古城とセットになった真の観光人類学的傑作であります。ウォルト・ディズニーはウィーン出身のユダヤ人で、「近代化」に飽き飽きしたお客さんを誘引するために擬似伝統を創造した点までそっくりですね。建築の埃が掃除された時、ブダペストなどは20世紀都市たる驚きの面妖ぶりを現出するに違いなく、それは都市冒険家を感涙させる本物の遊園地となることでしょう。ところが、農民エトノス世界を理念化した中欧ナショナリズムは、こうした都市の景観的共通性とは別次元にあった筈ですし、いわんや一見「古都」の風貌をまとった擬古的舞台装置とは無縁の辺境に起源を有すると主張しているのです。ヴェレシュ・ペーテル (Veres Péter) はまったく文化の果てのように考えられていたプスタ (空虚) な「大平原の農民」(Az alföld parasztsága) を理念化しますし、プスタといえばイェーシュ・ジュラ (Illyés Gyula) に『プスタの人々』(Puszták népe) というソシオグラフィーもありますね。こうしたドキュメントは「まずありのままの実体を記録する」自然主義的な意図で戦間期に盛んに記された作品で、明示的な政治的メッセージは異なるものの、公分母は「『真のハンガリー精神』は僻地の農村にあるのであってブダペストは外国だ」と主張するものです。ブダペストは帝国の準首都であって Magyarország (ハンガリー国) の首都として発展したわけでないので、この言辞の後半はあたっています。むろん、大平原の農民など多

くはトルコ撤退後に新規入植したカルヴァン派農民ですから、「ずっと土地にしがみついていた根生いのハンガリー人」かどうかは疑問なのですが。ちなみにこの農本主義の面々は「ハンガリー人は10世紀当時にパンノニアに入ってきた遊牧民である」起源を指摘されるのが嫌のようでして、「土地を耕作する農民」の出自にことさらにこだわる傾向を持ちます。さらに実際にハンガリー・ナショナリズムは戦中にはユダヤ人を虐殺し、「創造されたエトノス世界の伝統」は「創造された共通の景観に代表されるユダヤ的なもの」＝「中欧の伝統」を破壊する暴挙に手を貸してしまいます。現在の「中央ヨーロッパ」主義者は、政治的には反ユダヤでは決してありませんし、エステルハージ・ペーテル (Esterházy Péter) などハプスブルク時代の旧貴族の末裔に混じってコンラッドなどのユダヤ知識人も入っていますが、エトノス世界の「民族性」を継承した上に「長い歴史の共通性」を論じているなら、まったくの虚構の上に聳えていると言って構いません。共通性こそ、ユダヤ人とドイツ人が創出したものであって、民衆世界はどこでもたいした変わりがないという意味で似ていただけで、中欧の「共通性」からは疎外されていたからです。体制転換後、中央ヨーロッパ大学と名打った大学がユダヤ人であるショロシュ・ジェルジ (Soros György) さんによって創立された事実は、こう見ると皮肉ではなく、中欧の真の担い手による自己主張の希少な例と言えましょうか。なお「東欧ユダヤ人」なる概念は「中欧ユダヤ人」に取り替えられそうにないようですが、これは中欧と東欧のアシケナージム・コミュニティの共通性からすれば妥当かもしれません。ユダヤ人で本来的な差異はオスマン・トルコ占領地域にはセファルディーム・コミュニティの展開した点で、バルカン半島ではその両者の共存も見られます。ミレットにも見られる異教も含めた共存は逆にシオニズムを生まなかったことにつながります。シオニズムといえば、元祖のヘルツル (Theodor Herzl) はブダペストの人ですね。

伊東 | 僕は最近、ユダヤ人の音楽とか、ジプシーの音楽とかに興味があります。普通音楽っていうのは汎ヨーロッパ的な貴族階級の音楽というのがあって、あるいは教会の音楽というのがあって、これはわりとヨーロッパのどこの国に行っても似ています。その下に農民の音楽というのがあって、その農民の音楽が、それぞれ各国特有の特徴、色づけを持っていて、これが19世紀末くらいに芸術上のナショナリズムの基盤になったと、音楽の場合は言われているんです。それで、ユダヤ人の音楽とかジプシーの音楽っていうのはおそらくもうひとつ下の層になると思うんですが、その下の層に、結構どこにいても似ている音楽の層っていうのがあるというのがおもしろいと思っているところなんです。

この私の関心と今の話とはすごく重なるところがあって、イディッシュ語を話すユダヤ人の共通の技術者らが各都市にいて、それぞれ似たようなことをやっていたという共通性、汎ヨーロッパ的な共通性を持っていたと理解すれば、似たような話だなと思いました。ちょっとひとつ質問していいですか？ 今の話だと、絶対主義を目指す上級官僚と上層の貴族っていうのは、各国固有の色づけみたいなものを持たないもうちょっと普遍性をめざしたってことですね？ そして、それに対する下級貴族が、農村なんかに分け入ったりして発掘して来たのが各国のナショナリズムであったと、まあそう言っているんですか？

小島 | そうですね。別に直接貴族が農村に行ったり言うんじゃないで、民衆世界の理念化をやって、普遍的な啓蒙主義的改革に対する、対抗のスローガンをつくったっていうのが実体だと思いますね。ただしさらなる問題はエトノスを理念化して「ナショナルな」固有の表象を作り出したとは言うものの、それはソシユールの構造主義ではありませんが、差異は残余によって事後的に決定して行くと言いますか、要するに「他と違うようにした」関係場が生み出した作為的なものかもしれないことですね。

伊東 | わかりました。下級貴族の共通のもうひとつの敵としてユダヤ人みたいなものがいた、都市住民がいたと。では、その共通の敵同士っていうのは関係あったんですか？ つまりその官僚上層貴族と、都市のイディッシュ文化との間には。

小島 | 実際問題としてこの地域でユダヤ人解放令を推進する連中というのは啓蒙主義の影響を受けた上層貴族ですね。絶対主義的な官僚がユダヤ人解放令なんかを促進して行って、それに対して反ユダヤ、アンチセミティズムを武器にしてナショナリズムを作るのが下級貴族であるっていう構図が引けるかなと思います。直接連絡のあったケースもきわめて多くあるんじゃないですか。実際ウィーンでは、都市計画を進める際に金を出したのは後にリング界限に住み着くユダヤ人のブルジョワジーでしたね。

伊東 | ウィーンの場合、1860、70年代あたりの現代のウィーンの輪郭ができあがった時代に、実際に金をだしたのはユダヤ系のブルジョワジーで、設計したのも、ユダヤ系の建築家だったというわけですね。もうひとつだけ。今おっしゃっている下級貴族っていうのは、ちょっと我々にイメージしにくいと思うんですけども、それはどういうものですか？ つまり貴族とは名ばかりで資産も何もないジェントリ、そういうものを思い浮かべればいいんですか？ ちょっとその辺も教えていただきたい。

小島 | どうでしょうね？ この時期には貴族っていう身分に領地っていうのはついているから、名前だけっていうのはなかったと思いますけど、19世紀半ばになったら、事実上

貴族っていう身分はもっていても、経済的な特権はほとんどなくなっているとかね、コシュート・ラヨシュの場合はそうだと思うんですけども不平貴族として一定数が析出されだすっていうような過程はあったと思いますね。まったく話は変わりますが、この地域を考える上において、日本で注目されてない、ある宗教についてちょっとだけ重要性を扇動しておきたいって考えます。それはギリシャ・カトリックです。これほとんど日本では研究されてないんじゃないかと思います。ギリシャ・カトリックって名前自体が論理矛盾みたいですけども、この地域の、これから鍵を握る宗教のひとつではないかっていうふうに私は考えております。ユダヤ人は実際ジェノサイドされて、多くの地域から抹消された経過があって、ブダペストですら現在2000人くらい程度になってしまいました。だからユダヤ人のプレゼンスっていうのはこれから大きな動向を握るかどうかについて疑問ですが、ギリシャ・カトリックに関しては、何千万単位の数が出てくると思いますので、眼を離せないのではないかと思います。これはいったい何かと言いますと、ドイツ地域で宗教改革が広まり宗教戦争が展開されて、中央ヨーロッパ地域が次々と新教地域に変わっていくのに対して、宗教改革のちょっと前に、カトリックを改革するために作られていたイエズス会が対抗宗教改革をスローガン化して行きました。後には非キリスト教地域にいろんなミッション送り出す運動をやり、日本にも布教に来ますね。その一環としてギリシャ宗教地域にイエズス会はかなり多くのミッションを送り込んでいるんですね。それでね、一応祭祀の形式はギリシャ正教の形式を完全に認めた上で、神父組織はローマ教皇に従属するという折衷宗教を作り始めるわけですね。これがギリシャ・カトリックで、日本語で東方帰一教会とかユニアード派とかいうふうに呼ばれているような宗教です。きちんとした統計も現在もないんじゃないかと思いますが、ルーマニアでは、百万くらいは信者もいるんじゃないかって推定されています。ウクライナではひょっとしたら千万近いんじゃないかっていう説もあります。モルドヴァでも何十万人っていう風な声も聞きます。要するに人口のかなりのパーセントがこのギリシャ・カトリックであったんじゃないかって最近言われているのですけれども、社会主義体制下で完全に禁止されていたんですね。ルーマニアを例にとりますと、ハンガリー人は稀なカルヴァン派を除き大部分はカトリックなんですね。ドイツ人はルター派、ルーマニア人はルーマニア正教です。ところが、全ての民族が共通に信じているのがギリシャ・カトリックだったんですね。だから社会主義政権の民族分断政策の展開の上において、ギリシャ・カトリックを認めることはかなり危険っていうことを意味したわけです。カトリック教会をつぶしたら国際問題になりますけども、ギ

リシャ・カトリックはつぶしてもたいして問題になりませんので、かなりの率でつぶされたのではないかとされていますね。体制転換後、ギリシャ・カトリックは再び認められて、各地域で復権もはじまったんですけども、単純に考えてもとんでもない信者の数ですから、この地域をギリシャ・カトリックっていう点から見直す視点について気をつけていいと思います。なおこの宗教を含めて、中欧の近代を知るためにはイエズス会による対抗宗教改革の実態を徹底的に究明しないといけないと確信します。ハプスブルク帝国の絶対主義化の宗教的受け皿になったのもイエズス会ですし、「中欧はカトリックだから遅れた地域」なのでなく「イエズス会だから近代化に着手できた」側面の方が重要であります。余談になりますが、中欧の宗教的展開と社会の状態をきちんと見るためにはウェーバーの『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』の前半に書いてあるポーランドへの論断はきっぱり忘れ去りましょう。今田元さんの『マックス・ウェーバーとポーランド問題』の別決するようにこれはただの偏見またはヨタです。というのもポーランドはイエズス会によって対抗宗教改革の成功する直前まではヨーロッパ最強のカルヴァン派地域であったわけですし、ハンガリーでもカルヴァン派はもっとも資本主義的とは無縁の地域、すなわち大平原に広まり、近代化に比較的成功したドゥナントゥール地域はイエズス会であるからです。宗教改革はブローデルが『地中海』で書くように、オスマン・トルコのバルカン侵攻を「天罰」と把握して信仰義認を復興したように、トルコ占領地域へのとてつもない恐怖と偏見をプロテスタントは有していますが、イエズス会もそれは継承発展させています。フロントになった中欧地域のなかでもハンガリーで「バルカン」＝「アジア」人恐怖が極大化したのもイエズス会的「戦陣」意識の高揚と深い関連はないのでしょうか。ここでも「中欧の伝統」は近代的な虚構で、正教との決定的な差異は11世紀から存在したというのではなく、宗教改革と対抗宗教改革を通過して決定的になったのでしょうか。ハンガリーに関しては、11世紀のシスマ前後でも正教とコンタクトを結構取っていましたし、ブルガリアでカトリシズムが定着し始めた時期があったり、神聖ローマ帝国が十字軍にコミットして正教地域を陵辱するまでは宗教的対立はあっても断絶までは行かず、いわんや社会文化を決するまではなかったのです。

伊東 | この辺でフロアから質問をどうぞ。どんな点でも。

フロア | 絶対主義、啓蒙主義的絶対主義王政に対抗する勢力として、18世紀から下級貴族がナショナリズムを形成してきたというお話がありましたが、ドイツ語圏ではユンカーと呼ばれる人たちがいますね。実際19世紀前半に、——私は文学が専門ですので——

文学者の中で、大変保守的で反ユダヤ主義的でナショナリスティックな傾向を持っていた作家はだいたいユンカーの出身が多いんですね。ハンガリーにはたしかナジウールって呼ばれる在郷貴族と大農場主の間みたいな人たちがいますよね。ああいう人たちが下級貴族に入るんですか？

小島 | まったくその通りですね。さっきの話に付け加えれば、彼らは中間層ですから不安定ゆえ具体的存在形態は個別に違っていて、総体としてはお話ししましたようにナショナリズムの担い手になるのですが、別方向に走った者ももちろんいます。

フロア | 1848年の革命の頃に言語の問題、ハンガリーでは、マジャール語をしゃべる人がハンガリー人、いわゆる国民であると認められて、同時にハンガリー領内に住んでいるマジャール語をしゃべらない人は、ハンガリー人ではないというふうな言語を統一化することによってナショナリズムへ導いたってことがあったと思うんですが、そのあたりはどういうふうに考えたらいいんでしょう？

小島 | ドイツの民族主義自体がフランス革命なんかをきっかけにして、「ドイツ人」という意識を人造的に激烈に創造していきますね。この場合でも例えばヘルダーなんかに典型のように、ドイツ民族の一番中心的なものをドイツ語に求めたわけですね。この地域の民族主義の基本にならず言語がでできますね。どうしてか言うと、「血」をスローガンにしてさえも、人種として民族を考えることはまずナンセンスだからです。ヨーゼフ・アッティラ (József Attila) に『ドゥナーナール』(Dunánál) という詩がありますけど、なんでしたっけ、お母さんはルーマニア人でお父さんはセルビア人で俺はハンガリー人だとかんとか書いていますね。だから結局言語っていうことを媒介に民族を求めざるを得ない、これこそ言語が基本になった理由だと思いますね。実際ハプスブルク帝国下で民族統計っていうのは存在しなかった訳で、母語統計で結局民族の分布なんかを推定しています。言語は民族とどう関係するかっていう議論以前に、民族っていう概念自体が言語によって形成されていったっていう過程があったんではないかと思います。ソ連言語学論争で、スターリンが乗り出してきて言語は上部構造、すなわち階級的な存在でなく超階級的な媒体だと『言語学におけるマルクス主義について』を書いて定義するわけですが、宣なるかなですよ。民族は階級関係によって作られた一定のトランジッタブルな人間集団であっても、階級関係に還元できない実質を持ち、それが社会主義の「入れ物」を用意すると想定するなら、民族を形成させた民族言語を超階級的・間階級的なメディウムに位置づけるしかないからです。逆に言いますと、言語を媒介に文学・歴史的記憶などを継承し、

その中で対他的に自分の存在証明をする際に「民族的自覚」なるものが生じるなら、言語を媒介にしてナショナリズムを喧伝するのは普遍性を持つ現象だと思います。ところで、ハンガリーの言語論争についてハンガリー人の研究者は非常に偏った議論をやっているような気がいたします。ベネディクト・アンダーソンの『想像の共同体』はインドネシアの言語の形成過程の研究ですけど、不思議にハンガリー語に対する議論が多く出てきますが、アンダーソンが基本的に間違っているのは、ラテン語に対してハンガリー語語彙がいかに作られていったかっていう論脈です。ハンガリー語の問題をインドネシア語とは違って、「想像された共同体言語」の創出過程として描くのではなく、ラテン語からの独立物語のように、まるでアジアとヨーロッパは根本的に相違しているかのような誤解を与えかねない形で分析しています。実際には、ハンガリー語の場合も「想像の共同体」のメディアウムを作為した点ではインドネシア語とはちっとも変わらないわけで、ノルウェー語のような劇的な創作物でなかったにしても、多かれ少なかれ『國語元年』創出はありえたわけです。アンダーソンの下敷きになっているのはハンガリー言語学の業績でしょうが、正書法を定めていく歴史過程の議論において、ハンガリー人は「ハンガリー語は自明であった」という言い方をするんですね。リング・フランカたるラテン語とかドイツ語で表記された言葉をどこまでハンガリー化するかっていう議論が焦点になったのであって、表記問題、たとえばどれを正書法として認めるかっていうふうな議論は全然なかったって言うんですが、私は真っ赤なウソだと思います。最近初期ハンガリー語の資料集なんかが続々と刊行されていますけども、私のような言語学の素人から見たって、ハンガリー語が実にいろんな表記をされている訳ですね。チャウシェスクの時代に禁書だったチャンゴー・マジャールというモルドヴァ周辺に住んでいるハンガリー人の言語で書かれた本も最近売られているんですけども、これなど明らかにハンガリー語と違った表記が採用されています。現在のハンガリー語の表記っていうのはめちゃくちゃ簡単ですね。ところが簡単な割にはちょっとかわった表記も入っていると思いませんか。例えばSZですね。これはエスなんですね。Sはこれに対してエシュ。だから「Budapest ブタペシュト」であったり、「Szentendre センテンドレ」であったりするんですけども、こんな表記がもともとあったか疑問で、現在のSの代わりにšが使われているケースも結構あるんじゃないですか？ これはラテン文字を採用するスラブ語圏で頻繁に使われている表記で、ルーマニア語でもこれを使っていますね。周りはたいいこの手の記号を使うんですけども、ハンガリーのナショナリズムから見るとスラブ人やルーマニア人などは三流の野蛮なアジア人ですから、

こんな表記などハンガリー語にあってはならないんですね。周辺言語からの借用語、コンジュゲーションなどもスラブ系表記もろとも非正統的言語として排除していった今日の表記に整えていった過程があるんじゃないですか。周辺のハンガリー人のいう劣等民族言語の正書法とは異なる方向に差異化していった、本当はハンガリー語に膨大な論争史と政策的排除の過程があったと私は思います。もうすでに完結したかもしれませんが『トランシルヴァニア・ハンガリー語語彙集』[*8])というルーマニアのクリテリオン・キアードーから出ている全20巻くらいの膨大な資料なんかを厳密に見ていくと、ハンガリー語にバルカン化現象があったんではないかって私は推測しています。「バルカン化現象」というのはバルカン半島に典型的に起こる相互干渉形態で、全然違った系統の言語、たとえばルーマニア語みたいなロマンス語系の言語と、スラブ系の言語とギリシャ語とがね、全然系譜が違うのに共通の性格を帯びはじめたりするような言語的な融合形態を言います。ハンガリー語の教科書を読みますと、ハンガリー語は純粹であって、周囲の言語から見ると言語的孤島であって、そんなごちゃごちゃした混乱はなかった、だから、結局ラテン語とかドイツ語からの借用語どうするかっていう議論しかなかったっていうふうに書いてあるんですけど、私はそれこそハンガリー・ナショナリズムの制度化された宣言ではないかっていうふうに考えています。

伊東 | そのお話はこの研究会のそもそもの発想ともつながっていると思います。ここでやろうとしているのは、その各国のナショナリズムの内側から文化を研究することで終わらない、ということです。ハンガリーならハンガリーの研究者の言っていることしか見ないと結局今の論争史の話みたいに、あるイデオロギーに知らず知らずのうちにのっかってしまう。それを相対化するために、多少なりともジャンプしてみましようっていう発想で始まっているので、そういう意味ではまったくこの研究会に相応しい話かな、と思いますけれども。三谷（研爾）さん、コメントありませんか？

フロア | 我々の研究会は「モダニズム」という言葉が一番前に来ているわけなんですけども、モダニズムをどれくらいの時期で設定するか、いろいろ議論がわかれるところだと思うんです。僕なんかが見ている限り、モダニズムは基本的には都市で発生してくる、ということになるんで、近代主義が基本的に都市を拠点にしたものだ、とすると、都市に起こって来たモダニズムとそれから先行しているナショナリズム、さらにそれに先行して

8—— Szabo Attila(sz.) “Erdélyi magyar szótörténeti tár”, Kriterion, 1993—

いるあの絶対主義的な意味での近代主義との位置関係は、もういっぺん測定しなおさなくちゃいけない、これが一番難しいところだと思うんですね。結局モダニズムの芸術運動っていうのは一方で、そういうふうな農村に足場を置くようなナショナリズムとも一定距離を置きつつ、しかしながらどこか通じ合っているところがあるし、逆に今度はさらに先行している絶対主義的近代主義ともまた複雑な位置関係にある。ということでおそらくどっちにつくかって言うのではなくて、第3の局面を開くはずのモダニズムの位置をかなり具体的に検証していかななくちゃいけない。しかしながら今おっしゃったように、ユダヤ人の動きが非常に重要で、それがおそらく各都市間の一定の共通の部分を持てさせるに違いない、それはまあ僕もその通りだなあというふうに思っていますし、そしてまたこの研究会の大きなテーマになっていくだろうというふうに思います。都市と農村とそして芸術的モダニズムの展開という三者の配置図が書けるか書けないかっていうことになるんじゃないかなと思います。

小島 | 逆に、井口（壽乃）さんに逆に質問していいですか？ ハンガリーのモダニズムの建築家レヒネル・エデン（Lechner Ödön）など、ハプスブルク帝国の近代化に対して、「アジア人」であるハンガリーの大平原のモチーフを使っただけというふうな俗流解釈っていうのは日本でのみ大流行りですけども、あれは本当ですか？

フロア | ハンガリー人もそう言っていますね。日本人でそう言っているっていうよりも、日本人の研究者はハンガリー人が書いたものをもとに研究していますから。

小島 | それについて、伊東さんと議論したことあるんですけど、中欧からバルカン地域の民族ナショナリズムの表象は全部似ているような気がするんですね。例えばあのハンガリーの民族衣装などセルビアにもそっくりなものはあるし、ルーマニアにももちろんそっくりですし、ハンガリーの民族的伝統を自覚して大平原の自然のモチーフを使ったりするとかいうふうな言い方するんですが、同じことはハンガリーの周りの諸地域に言えることであって、全部そっくりではないかと思っています。

フロア | おっしゃる通りだと思います。あの、食べ物もそうだと思うんですね。料理も。ドナウ川沿いの国というよりもドナウ川流域での食べるものとか衣食住のモチーフであるとかっていうのは、もうほとんど同じですよ。だからたまたまその19世紀末にナショナリズムが高揚してきた時に、フスカ・ヨーゼフ（Huszka József）という美術史家を持って来て都合のいいように、それがハンガリー的なものだとして打ち出していく、と、私は思っています。

小島 | 私もまったく同じ意見です。反都市主義のモチーフが草木だというのはウィリアム・モリスの Arts and Crafts Movement でも同じで、アジアは無関係ですね。あえて言えばイングランドの反都市主義は農村近郊にこもりますが、ハンガリーはあくまでもアール・ヌーヴォー、すなわち都市的である点でしょうか。

伊東 | 今の話を聞いていると、バルトークなんていうのは、2回くらい無自覚に寝返っているかな、という感じがしますね。つまり最初の出発点は、19世紀の上層貴族の名人芸術的な演奏家みたいなものから出発して、次に農村に分け入って農民の音楽に注目して、というあたりまでは、下層貴族ナショナリズムみたいなものにある程度乗った。でもそれも突き詰めると、どこか別のところにもう一回突き抜けちゃったっていうそういう風に今の話を聞いていたら整理できるかな、と思います。カフカなんていうのはどうなんでしょうね？

フロア | カフカはユダヤ人ですから議論が難しくなってしまうんですけども、直感的に言えることは、西ヨーロッパで出現していくような文学作品の形態、特に長編小説に代表されるような文学作品とは違う形の形態を、カフカは一所懸命試みていることは間違いないんですね。で、違う形態のやつ、というのは何のことかといいますと、伝統的な説話とか物語の形に接近するようなもので、おそらくその背景には、文化的後背地としてイディッシュ語をしゃべっているような東方ユダヤ人の世界が広がっているに違いない。ただしカフカはその東方ユダヤ人の世界にまったく回帰したいっていうふうに思っている訳ではなくて、都市に住む同化ユダヤ人として一定の距離感を保ちながら、なおかつそういう世界を睨んでいく。そういうところが物語の形に、説話的な形を回復させるひとつの契機になっている、その微妙なところに立っていると思うんですね。だから、まったくもう同化ユダヤ人であることもやめてしまう、やめることは難しいんですけど、しかしとにかくそれから距離をとってしまってシオニストとなっていく道をなかなか彼は選びとることはできない。そういう位置関係っていうのは、おそらく今話題になっているいくつかの対抗軸の間にしか身を置けないという彼の固有のスタンスだと思います。すごく直感的な言い方をすると、カフカとバルトークはなんかどこかよく似ている奴だなんて僕は前から思っていて、それがまあ今のお話とダイレクトに重なるかどうかはわかりませんが。

伊東 | 僕も素人としての感想ですが、カフカの文学が読める地域はある程度限定されているんじゃないかっていう気がするんです。読めるというか読んでピンとくる地域。で、

その地域というのは、さっき小島さんが言ったその西がチューリッヒで東がクルージュで、というそのあたりと重なるような、そんな気がするんです。つまり彼が描いている世界は、ものすごく地域的であるにもかかわらず、その地域の中に入ってしまうればあれは比喩でもなんでもなくてものすごいリアリズム、リアルなものでしかなかったんじゃないかなって感じがしますね。

小島 | 完全に意見は同じですね。それと日本語に翻訳紹介されているこの地域の文学は偏りすぎているかなっていうふうに思いますね。非常に偏った翻訳をベースにステレオタイプが作られすぎているような、そんな部分をこれから脱却する必要もあるかなと思います。モダニズムということだけでも、カッシャー・ラヨシュ (Kassák Lajos) とか、全然翻訳されてないでしょ？ クルーディ・ジュラ (Krúdy Gyula) とかね、日本で言ったら漱石とか藤村にあたるような文学が全然日本語になってないっていう状況を脱却するべきだって考えますね。それとこの地域でハンガリーだけは20世紀の歩みが違うのかなって感じがいたします。第一次大戦後にハンガリーは敗戦国になって懲罰的なトリアノン国境が引かれて、ルーマニアサイドからみると「大統一」になるんですけど、ハンガリーから見ると、国土の66%を取られた間隙を縫ってベラ・クーン (Bela Kun) の革命が起こりますね。この革命は凄惨な赤色テロをやって、すぐにホルティなんかによってつぶされて、今度は白色テロが荒れ狂って行きます。ベラ・クーン自身がユダヤ人だった事実も理由なんですけども、反ユダヤ主義はいち早くハンガリーでは体制的に成立してしまします。他の地域では1920年代というのはモダニズムの全盛期だったのに、ハンガリーではユダヤ人が排除されていく結果、1920年代のモダニズムの輝きはなかったですね。トランシルヴァニアから逃げてきたハンガリー知識人たちは、一度ブダペストに来るのですけども、あまりの知的偏狭さに耐えられず結局ウィーン、ミュンヘン、ベルリン、パリあたりに逃げってしまう現象も雪崩のように起ります。むしろハンガリーにおいてモダニズムの絶頂は1910年代であって、『ニユガト』(Nyugat) やガリレイ・サークル (A Galilei Kör) とかね、彼らが活躍した時代であって、20年代というディケードをとってみたら、まったく陸の孤島にハンガリーは変化しています。ホルティ政権はユダヤ人を排除するようないろんな法令つくって、実際にユダヤ的な近代に対する「民族性」の維新を進めて行くわけですけども、この中でハンガリー・ナショナリズムの本流みたいなやつがリインカネートするわけで、この連中が要するに農民エトノス世界の理念化をもう一回やるわけです。これがあのネーピ・イーローク・モズカロム (Népi írók mozgalom)、農民作家運動または

民族誌運動っていうんでしょうか、民衆世界を素直にソシオグラフィーに移していく運動です。ところで20年代に西ヨーロッパに逃亡し、30年代にはナチスに追い詰められていったユダヤ知識人は最後にどこに集結するか、シカゴなんですね。ハンガリー人の農民がクリーブランドに集結する集住形態は、ブダペスト・対・田舎の構図をアメリカ大陸で見るような感じです。知的にはシカゴはアメリカ最大の中欧都市として再認識し、20年代以降のシカゴ学派の諸形態を眺める視点を持つべきでしょうか。

[こじまりょう・中部大学国際関係学部教授]

[いとうのぶひろ・大阪大学大学院文学研究科助教授]



越境／モダンアート Transboundary/Modern Art
Modernism and Central- and East-European Art & Culture

発行日 2007年3月15日
責任編集 岡府寺 司
編集 樋上千寿
発行 大阪大学 21世紀COEプログラム「インターフェイスの人文学」
「モダニズムと中東欧の藝術・文化」研究会
〒560-8532 大阪府豊中市待兼山町1-5
大阪大学大学院文学研究科内
組版・印刷 有限会社松本工房
表紙デザイン 西田優子

