

プーレストとショパン

——「霊媒的なるものの方」へ——

井上 奈緒美

マルセル・プーレスト（1871-1922）のフレデリック・ショパン（1810-1849）についての一節。「まがりくねり途方もなく長くのびた首のようなショパンのあの楽節は、実に自由で、実にしなやかで、実に手に快い触感であって、出発した方向からはすっかりはずれたもつとずっと遠いところ、予想される到達点よりもずっと遠いところに、まず自分の場所を求めようと試みるのだが、このように遠い幻想の地にあそぶと、さらに深い思慮をもつてもどつてきて——あたかも、さらに熟慮を帯びて、さらに正確に、クリスタルの上に舞い戻り、嘆声を発せしめるまでに響きわたって——人々の胸を深く打つのであった。」^①『失われた時を求めて』におけるショパンの音楽の本質を突くこの一節は時折ショパンの伝記にも引用されている^②。プーレストのショパンへの関心は古く、1896年に刊行された初期作品『楽しみと日々』の中でも、「ショパン」と題して一篇の詩を書いており、友人のレーナルド・アーンとともにかなり本格的なショパンの伝記を書こうと目論見たこともあった^③。『失われた時』の中で、ショパンの名が言及されるのは29回であり^④、これはワグナーの35回よりは少ないが、ベートーヴェンの21回を押さえて音楽家では二番目に多い^⑤。ところが、シャルリュス男爵がモレルに語る「だが、結局ショパンは、あなたが無視しているあの霊媒的方面にもどるための口実にすぎなかったのだよ。」^⑥という『ソドムとゴモラ』での謎のような言葉を最後として、ショパンに関する言及は消えてしまう。また『失われた時』の母体となった『サント＝ブーヴに反論する』においても、プーレストはショパンの音楽が喚起する正体不明の女性を描いている。本稿は、「霊媒的方面にもどるための口実」としてのショパンの存在とはどのようなものであったのか、それを正体不明の女性について書かれたテキストを解説しながら、プーレストがショパンに関するテキストをどのように展開させ、『失われた時』へと開花させてい

ったかを明らかにすることを目的とする。

I. 「スワンの恋」におけるプレリュードとポロネーズ

ショパンが『失われた時』において最初に言及されるのは、第一巻『スワン家の方へ』の中の「スワンの恋」のクライマックスにあたるサン＝トゥーヴェルト邸での音楽会である。オデットへの嫉妬に悩み、オデットゆえに通いつめていたヴェルデュラン家のサロンから締め出されたスワンがやつれ果ててサン＝トゥーヴェルト邸に赴く。リスト（1811-1886）の『小鳥たちに語る聖フランチェスコ』がピアノで演奏された後、ショパンのプレリュードの一曲が始まる。その直後に冒頭のショパンの音楽についての一節が語られるのである。そして、対照的な二人の貴族のショパンの音楽に対する思いが語られる。

一方は田舎住まいながら、後の『ソドムとゴモラ』では唯一今でも生きているショパンの弟子とされるカンブルメール老夫人である。しかし、「今日では、このようなショパンの音楽の美しさは流行遅れとなり、新鮮さを失ったように見えた」⁽⁹⁾という一節がはさまれ、カンブルメール老夫人の息子の嫁がショパンを軽蔑し、ワグナーを礼賛している様が語られる。プレイヤッド版の注には、人々の関心が再びショパンに向かうのは、ショパン生誕百年にあたる1910年まで待たねばならないと記されているが⁽¹⁰⁾、この生誕百年については後の章で触れることにしたい。プレイヤッドの注にはさらに、ショパンの名声をかげらせるワグナーの成功は、1876年頃から始まったと指摘されている⁽¹¹⁾。「スワンの恋」は1870年代あたりに設定されているので、プルーストはそのような音楽の流行り廃れを取り入れているのであろう。だが、プルーストはショパンの音楽は時代遅れになってしまったと書きながら、後で見るように、サン＝トゥーヴェルト邸での音楽会にショパンの曲を二曲入れているのである。しかも、この音楽会のプログラムは、サン＝トゥーヴェルト夫人の意向を反映しているものではなく、演奏者たちの選択によるものであることが暗示されている⁽¹²⁾。名前を知らされることのない演奏者たちは存在感が希薄で、プログラムの選択には作者プルーストの采配が感じられる⁽¹³⁾。

もう一方の貴族は、後にゲルマント公爵夫人となる大貴族のレ・ローム大公子

人である。彼女は音楽的な才能をもっていないとされているが、かつては天才ピアニストにレッスンを受けていたこともあり、今でも演奏されているプレリュードをすっかり暗記しているのである。「いつ聴いてもすてきだこと(charmant)」⁽¹²⁾とchを引張って二重に発音しながらつぶやき、自分の発音にうっとりする様が描かれる。カンブルメール老夫人とは異なり、その音楽の聴き方にはたぶんにナルシズムが混じっている。そこへゲルマント家と縁続きであることを何よりも誇りにしているガラルドン夫人が近づいてきて、話がレ・ローム大公夫人の友人であるスワンのことに及び、以下の会話が二人の間で交わされる。

「妙なことね。スワンがサン＝トゥーヴェルト小母さんのところまで来るなんて」とガラルドン夫人が言った。そして、「あら、よく知ってますけど、スワンさんは頭のいいかたよ」とつけ加えたが、頭のいい(intelligent)という言葉で陰謀家(intrigant)ということを意味したつもりなのだ。「でもいくら頭がよくたって、実のお兄さんと義理のお兄さんの二人を大司教にもっている人のお宅にユダヤ人が来るなんて!」「恥ずかしい話だけど、わたしはそんなことちっとも気にならないの」とレ・ローム大公夫人が言った。「スワンさんが改宗したことは知ってるわ。あのかたのご両親も、お祖父さんお祖母さんもね。でも、改宗した人は他の人以上に自分の宗教に執着するっていうでしょう。それからあれは見せかけだっていうわね。本当かしら?」「そういうことには、わたしはまるで疎いものですから」⁽¹³⁾

スワンがユダヤ人であることが社交界で問題になるのはこれが初めてである。フォーブル・サン＝ジェルマンの上流社交界に受け入れられ、あちこちから招待が舞い込むスワンの別の一面が語られている。曲がポロネーズに移っていたことが知らされるのは、レ・ローム大公夫人とガラルドン夫人のこの会話の直後においてである。

ピアニストはショパンを二曲弾くことになっていたもので、プレリュードを終えると直ちにポロネーズに取りかかっていた。しかしガラルドン夫人がその従妹にスワンのいることを告げてからは、たとえショパンが生き返って自らその全作品を演奏しにやってきたとしても、レ・ローム大公夫人はそれに注意を払うことはできなかつただろう。⁽¹⁴⁾

この一節は、ショパンの曲を暗記していたはずのレ・ローム大公夫人のショパン

とその音楽に対する関心がいかに低いかをよく物語っている。そのことはさらにその少し先でも、「大公夫人はスワンが自分に気づいてほしいと願いながら、ショパンのポロネーズが含む感情とは関係のない、二人だけが示し合うことのできる無数の合図を顔一面に浮かべながら、ひたすらその顔をスワンのいる方角に向けるだけだった」⁽¹⁵⁾と語られる場面にも見てとれる。レ・ローム大公夫人はショパンの音楽を上の方でしか聴いていないのであり、またスワンに会った時には、スワンの顔色がひどく悪いというフロベルヴィル将軍の言葉をまるで意に介さず、スワンの粹人らしい会話だけを楽しむのだ。ショパンとスワンの二人に対するレ・ローム大公夫人の上辺だけの関心が際立つように描かれている。ところで、大公夫人には無関係な「ショパンのポロネーズが含む感情」とはどういう感情なのであろうか。また、スワンのユダヤ性が問題になったすぐ後でショパンのポロネーズが提示されるということは何を物語っているのだろうか。

アントワーヌ・コンパニオンは、カイエ 46にあるプールの覚え書きを転記しているが、そのひとつに「ショパンはスワンとシンメトリーに語ること」⁽¹⁶⁾という一節がある。プールのプランでは、ショパンとスワンが並置されていたことになる。なぜプールはこのような並置を考えたのか⁽¹⁷⁾。ショパンは、1830年の11月蜂起の少し前に、ロシア、ドイツ、オーストリアによる分割統治を受けていた故国ポーランドに心を残しながらも出国し、1831年パリに移り住んだ。彼の作曲家としての才能とピアノのヴィルチュオジテ、そしてダンディーな振舞いにより彼はパリ社交界の寵児となる。自己の才能だけでパリ社交界の花形に上りつめたことはショパンとスワンに共通する。また、スワンのユダヤ性が語られている時に音楽がポロネーズに変わっていることは、二人が背負う民族性を交差させたものと考えられるであろう。プールは1920年の8月終わりに、リッツホテルのレストランでパデレフスキーと隣り合わせ、その時のことを次のように書いている。「リッツは不寛容になりました（あるいは不寛容のままです）、パデレフスキーがいるのに、なんと、ショパンのポロネーズもないのです。ショパンのポロネーズは時勢に合わないことはないでしょうに。」⁽¹⁸⁾イグナツ・ヤン・パデレフスキー（1860-1941）はポーランドを代表する著名なピアニストであると同時に熱烈な愛国者で、第一次大戦後独立したポーランドの初代首相となった人物である。1910年のショパン生誕百年の折りのパデレフスキーの

演説は愛国心を鼓舞し、第一次世界大戦時には祖国独立のため義勇軍を組織し、またジュネーヴの邸宅を売って義援金をポーランドに送った。ブルーストは、そのような愛国者とショパンのポロネーズを結びつけている。ポロネーズはポーランドの民族舞踏のための音楽であるが、ショパンのポロネーズは単なる民族舞踏を越え、ポーランドを象徴する愛国者にふさわしい音楽としてブルーストに把握されていたといえよう。

だが「スワンの恋」においてショパンのポロネーズは終わりまで気持ちよく演奏されたとはいえない。パデレフスキーはその自伝の中で、パリでの私邸演奏会がもっとも騒がしく、聴衆は無作法だと述べている⁽¹⁹⁾。それを証明するかのようになり、レ・ローム大公夫人はポロネーズの演奏中にふき出して笑い、音楽に聴き入っていた人々から翹蹙を買う。しかし、レ・ローム大公夫人が再び物音を立てた時には、ピアニストは速度をいっそう速め、音楽の感動は頂点に達するのである。さらに、ポロネーズを演奏するピアニストがフォルティシモで弾く度に、ピアノの上に置かれた蠟燭がぐらぐらする。それを不安に思ったカンブルメールの若夫人が舞台に駆け上がってピアノの上の燭台を取り上げようとする。しかし彼女が燭台に手を触れようとする直前、最後の和音とともに曲が終わり、ピアニストは立ち上がるのである⁽²⁰⁾。不安定な蠟燭は、陰りを見せるショパンの音楽のメタフォールのようにも、またポロネーズであることを考えあわせればポーランドという主権を奪われた国の現状にも重ねられているようにも考えられるが、音楽を妨害する夾雑物を意に介さず演奏が終了することは、ショパンの芸術が時代遅れと言われながらも、上流社交界の上辺だけの芸術理解を超えて命脈を保っていることのアレゴリーととることもできよう。

ところで、ショパンのポロネーズの中でも終局においてフォルティシモでピアノの上の燭台が揺れ、カンブルメール若夫人の挙止とピアニストの起立に挟まれる格好で最後の和音が効果的に終わる曲といえば、一般に『英雄ポロネーズ』と称されている第6番の変イ長調が考えられるが、ブルーストが曲が何番であるか指定しなかったのは、個別のポロネーズが重要なのではなく、ショパンと分かち難く結びつけられているポーランドという国を想起させるポロネーズ全体がここでは意味をもつからであろう。

「スワンの恋」におけるショパンのプレリュードとポロネーズにまつわる挿話

には、ショパンとスワンの並置が描き込まれていた。二人が社交界の寵児であってもその人間には理解されぬこと、またそれが抑圧された民族につながるものであることも浮かび上がった。次章では、ショパンについての謎の言葉をめぐって考察を進めてゆきたい。

II. 『ソドムとゴモラ』におけるショパン

ショパンへの言及全体の三分の二以上の21回が『ソドムとゴモラ』においてなされている。この言及の飛躍的な数の増大は、「スワンの恋」で時代遅れとされていたショパンの音楽が再評価され、かつての名声を再び博し、もはや時代遅れなどと言われなくなったという時代の変化が大きく関わっている。作中でも「ドビュッシーの好んでいる音楽家」、「ショパンの再発見におけるドビュッシーの役割」⁽²¹⁾と述べられているように、クロード・ドビュッシー（1862-1918）の貢献が大きい。『ペレアスとメリザンド』（1902）の成功によりフランスのみならずヨーロッパ音楽界にも影響力をもっていたドビュッシーは、1910年から13年にかけてショパンへのオマージュを捧げた24曲の『プレリュード』を完成させ、1915年にはデュラン社から依頼されて『ショパン全集』の校訂版を出しており、それと平行して自身が作曲した12の『エチュード』もまた「フレデリック・ショパンの思い出に捧げる」との献辞付きで刊行している。このドビュッシーの貢献に加え、作中では触れられていないが、1910年前後に話題となったショパン生誕百年がショパンに再び光を当てる契機となった。

ショパン再評価を背景に『ソドムとゴモラ』におけるショパンへの言及は進められるが、中心となるのは「唯一今でも生きているショパンの弟子」⁽²²⁾で、ショパン再評価を知ることもなく、またそんなことにはおかまいなくショパンに心酔しているカンブルメール老夫人であり、やはりショパン再評価に不案内でショパンを軽蔑しているワグナー礼賛者のカンブルメール若夫人との対比である。カンブルメール老夫人は実直ではあるものの、滑稽味をもって描かれており、その結果ショパンのまわりにもその滑稽味が漂うことになる。そのコミカルな調子とは対照的な尊大さで、ピアノの名手のシャルリュス男爵がモレルを相手にショパンを話題にする。この場面が『失われた時』においてショパンが言及される最後と

なる。男爵は自分のピアノの師であるスタマティ（1811-1870）が『夜想曲』の巨匠ショパンを聴きに行くことをとめたと語った後、次のような謎の言葉を残すのである。「だが、結局ショパンは、あなたが無視しているあの霊媒的方面にもどるための口実にすぎなかったのだよ。」⁽²³⁾

「霊媒的方面 *côté médiumnique*」とはどのような方面だろうか。「*médiumnique*」という形容詞は、「霊媒 *médium*」、「霊媒の能力 *médiumnité* から派生した形容詞「霊媒の *médiumnique*」をひと捻りしたブルーストのネオロジスムであり、『失われた時』にのみ4回使われている⁽²⁴⁾。そのひとつはこの言葉の少し前で用いられている。そこでは物の名前が話題になっており、シャルリュス男爵がモデルに「あなたは題名とは何であるかを知らないようだ。それに、あなたがもっともうまく演奏する曲の解釈においても、物の霊媒的方面 *le côté médiumnique* に気づいていないようだな。」⁽²⁵⁾と語っている。曲の題名や演奏解釈が霊媒的方面と結び付けられているが、霊媒的方面が何であるかは明らかにされていない。ところが、ショパンは霊媒的方面にもどる口実にすぎないと記されたすぐ後に、シャルリュス男爵がモデルは娘を犯した後に何の良心のとがめもなく捨ててしまうような人間であるということを考えて完全な快楽を味わい、それで欲望が静まったと述べられる。そして「しばらくの間、シャルリュス氏にとってかわっていたサディスト的なもの *le sadique* (彼にあってはこれこそまさに霊媒的なもの *médiumnique* である) は逃げ去って、芸術的な洗練と、感受性と、善良とにあふれた、本当のシャルリュス氏に言葉が引き継がれていた。」⁽²⁶⁾という一文が続くのである。ここでは、シャルリュス氏のセクシュアリテにおける「*le sadique*」が「*médiumnique*」なものなのである。『見出された時』において、シャルリュス男爵はジュピアン男爵の男娼宿で鞭打たれる姿を主人公に目撃される。シャルリュス氏の性的ファンタスムにはサディスト的なものが窺えるが、そのファンタスムはマゾヒスト的なものと表裏の関係にあると言えそうである。「*médiumnique*」という形容詞が用いられている残るひとつは『失われた時』の中で一番最初に用いられている。『ゲルマントの方』で、ヴィルパリジ侯爵夫人のサロンに登場するユダヤ人ブロックにまつわる場面に現われる⁽²⁷⁾。まずブロックの登場と共にドレフェス事件のことが語られる。ドレフェス事件はユダヤ人を社会階層の最底辺に押しやろうとしていたが、有名でもないブロックのような

ユダヤ人は脅迫を受けることもなく、事件のことなど気にもとめないヴィルパリジ夫人のようなサロンには受け入れられている。しかし、それは、フランスのサロンでルーマニア人、エジプト人、トルコ人などといった東方の民族と同じようにユダヤ人もそれに混ざって人種間の違いが目立たないためであり、その姿がオリエント趣味を満足させるからであると述べられる。ユダヤ人がサロンに受け入れられるためには「社交界」に属してはならず、たとえ服装はヨーロッパ化していても、どこかユダヤ人であることを感じさせなければならないと述べられている⁽²⁸⁾。そのようなエキゾチスムに彩られた見方は、ユダヤ人の着ているフロックコートをスサの記念建造物のフリーズに描かれた古代アッシリア人の書記たちの服装とそっくりに見せる。この件においてシャルリュス氏の美的見地が説明されている。ブロックはシャルリュス氏から、姓と同じく名前もユダヤ風かと尋ねられ、それを反ユダヤ主義から出た悪意ととるのであるが、実際はシャルリュス氏の美的好奇心とローカルカラーを好む表われだと語られる。そして、次の一節に« médiumnique »が現われる。

ところで、私たちは社交界でしかじかのグループに属しているオリエント人に会うとき、交霊術の力で出現したかと思われる人の前にいるような気がする。私たちは表面的なイメージしか知らなかった。それがたちまち深さを持ち、三次元に広がり、動き始めるのである。金持ちの銀行家の娘で、流行をゆく若いギリシアの女性は、歴史的であると同時に美的なあるバレエにおいて生身で古代ギリシアの芸術を象徴している踊り子たちの一人であるかのように見える。もっとも劇場では、演出がそうしたイメージを平凡にしてしまう。逆に、トルコ人の女性やユダヤ人の男性がサロンに入ってくる光景に居あわせると、登場人物たちも生き生きと、あたかも霊媒の努力 *un effort médiumnique* によって呼び出されたかのように、いっそう風変わりな人間に見える。それは魂なのだ。⁽²⁹⁾

« médiumnique »はユダヤ人などの民族的個性を表わすイメージの顕現と結び付けられ、それは「魂」だという。シャルリュス氏の好む「ローカルカラー *la couleur locale*」⁽³⁰⁾も民族的個性と極めて近いといえる。そしてその民族的個性は深みを持ち、きわめて動的である。プルーストが、「*médiumnique*」という語を用いずに、「*médiumnique*」という言葉を作ったのは、交霊術に対する距離を表わすと同時に、身ぶりや物まねといった動きを表す« *mimique* »という語を重

ねたためではないだろうか。「*médiurnimique*」という語は、他の作家になり代わり、その文体の真髄を生き生きと伝えるブルーストのパステイーシュに通じている。また、霊媒的表象がまざまざと浮かび上がる点は、過去にとった同じ姿勢から亡き祖母の姿が甦る無意志的記憶の構造とも通じる。この造語は、ブルーストの創作原理ときわめて密接な関係をもっているのではないか。シャルリュスが音楽の題名や演奏解釈にも「霊媒的方面」があると言ったのは、主題の精髓、すなわち魂を深く生き生きと再現する芸術原理が根底にあるからであろう。

ここでショパンと交錯するのは、ショパンがポロネーズやmazurkaなどの民族音楽を自己の作品に生かし、ポーランドという国のイメージを想起させる芸術を作った音楽家であるという点と、ショパンがパステイーシュに匹敵するような仕方では他の音楽家の演奏法や様々な情景を軽々と演じたという点であろう。このような点が、ショパンを「*le côté médiurnimique*」に関わらせたのではないだろうか。しかし、ショパンについての言及が多いわりに、「霊媒的方面にもどるための口実にすぎなかった」という点は不明であるし、「*le sadique*」と「*médiurnimique*」なもの関係も相変わらず謎のままである。これらの点を解きほぐすために時を遡り、カイエ1に書かれたショパンとその音楽の表象について検討してみたい。

III. カイエ1におけるショパンと『雨』

カイエ1は『サント＝ブーヴに反論する』を構成する初期カイエのひとつであり、ショパンに関する断章はバルザックについて書かれた一連の文章の中に入っている。執筆年代は、吉川一義氏によると、1909年5月前後とされている⁽³¹⁾。ただ、ショパンに関する断章は主に加筆用のページ(31r^o)に書かれているので、執筆時期を特定することは難しい。

問題の断章は、主人公が雨の日にゲルマント伯爵(『失われた時』では公爵)の図書室に入って行ったところから始まる。

雨のときには窓が開けられ、木々を伝って流れ落ちる雨音が聞こえてきました。
[……] 窓から入ってくる雨音が、ゲルマント氏の心に、ショパン*が有名なピアノ

曲『雨』で描いてみせたような微妙な香りを、ゆるゆると広げていったとは申しますまい。いつ果てるともないあの凍えるような香りを、はかなく貴重な物質のようにして、ショパンは心ゆくまで自由に充ちわたらせました。この曲を明るませるものといえば、天気日がが一日変わりそうもないと告げている弱々しい薄明りだけ、そしてこの曲を揺すぶり、身震いさせるものがあるとしたら、火の気のない部屋に泣きに来たひとりの女の、貴族的な身のこなしといったものだけでしょう。女は着ているポロネーズを寒そうに両肩へ引き寄せます。しかしそれも、肩の冷たさをいっそうきわだたせるばかりです。自分を含めてあらゆる物がことごとく感覚麻痺に陥ったようで、これではとても立ちあがって隣の部屋に行き、和解を求め行動を起すべき、熱い、生きた言葉を口にする元気など出るわけがありません。意志が病み衰え、刻一刻と体が凍えてゆくのをとどめようもないのです。飲みこむ涙の一粒一粒が、過ぎてゆく時の一秒一秒が、降りつづく雨の一滴一滴が、まるで漏れ出てゆくおのが血のしずくのように。こうして女はいちだんと衰弱し、いっそう凍え、いっそう貴重なものとなり、その一日の病める優しさにいよいよ感じやすくなっていくのです。

ところで、木立に降る雨の場合はどうでしょうか。そもそも花冠とか葉とかいうものは戸外にあるわけですから、やがて陽も照ろうし暖気も戻ってこようと、花咲くように、破棄できない約束や確証のようなもので、そうした木々に降る雨は、せいぜいのところ、少々長めの撒水が立てる水音にすぎず、聞いていて別に悲しみを覚えるわけのものではありません。

* ショパン、この病的で、感じやすく、エゴイストで、ダンディな大芸術家。彼の音楽は、しばらくのあいだは、ある内密な気分の対照的なさまじまな面を、順を追って、ゆるやかに展開してゆくけれども、その気分というのが、つねに移ろいやまず、ゆるやかに進行するのはまさにしばらくのあいだのことだけで、たちまち別の気分足留めを食らい、衝突され、並走されてしまう。それでもこの音楽は、行動の狂熱に捉えられているときさえ、あくまでおのが内面に閉じこもろうとする病的な調子を捨てようとしな。主流をなすのはつねに感受性であって、絶対に真情ではない。狂い立つほどの感情のほとばしりはしばしば見られるが、シューマンが見せるような休息感も、優しさも、おのれとは別のものとの融合も、そこにはない。⁽³²⁾

アスタリスクを付けたショパンに関する断章は加筆用ページの一番上に書かれており、プルーストがショパンを「大芸術家」と認識していることを示すもので興味深い。しかし、「病的」、「エゴイスト」といった否定的ニュアンスを含むこの一節は、この論考の最初に引いた『失われた時』におけるショパン像とは異なる隔たりがある。この断章については後に触れることにして、今注目したいのは、

プルーストがショパンの具体的な曲名を挙げ、その曲をめぐってひとりの女性を表象していることである。女性のイメージは木々のイメージにはさまれ、それは一連の換喩と隠喩によって円環を描くヴィジョンを形成している。すなわち、木々に流れ落ちる雨——ショパンの『雨』——ショパン作曲のポロネーズと重なる18、19世紀のコート風ドレスであるポロネーズを着た女性——女性の涙——雨のしづく——女性の血——木々に降る雨という円環である。女性はまるで雨に降られる木々から生まれたかのようなのである⁽³³⁾。草稿を見ると、かなり何度も書き直しをしながら女性像が形作られている。その過程でショパンにかかわる断章が現われてくるのである。この断章の女性像は、プルーストが1896年に発表した『楽しみと日々』に収められた詩「ショパン」で描く音楽家像とよく似ている。

ショパン、溜息と涙と嗚咽の海よ、
 蝶の群が、羽根も休めず悲しみと戯れ、
 波のうえを踊りながら、その海を横切る。
 夢み、愛し、苦しむがよい、叫び、鎮め、魅了し、和らげよ、
 君はいつも、花から花へと飛ぶ蝶たちのように、
 苦悩のひとつひとつのあいだを、君の移り気の、
 目まいを誘う甘やかな忘却に駆けさせる。
 その時、君の歓びは悲しみの共犯者。
 渦巻きの激しさが、涙の渇きをいやまします。
 月と水の、蒼ざめた優しい友、
 絶望の公子、裏切られた大貴族、
 蒼ざめているがゆえにより美しく、君はなおも熱狂する、
 涙とともに微笑み、陽光を見て苦しむ
 君の病室を浸す太陽に……
 悔恨の微笑み、「希望」の涙！⁽³⁴⁾

「涙」に始まり、苦悩ながらも美しい貴族像⁽³⁵⁾を描く中間部、さらに「希望」を表わす終結へ至る構成——そこには涙という水の円環も含まれている——までそっくりである。しかし、カイエ1の女性像の方がより悲壮でより奥行きをもって描かれている。その理由の一端は、プルーストによるショパンの具体的な曲の演奏解釈と関係するのではないか。ショパンの『雨』はどのような曲だったのだろうか。

ショパンの『雨』は、24曲の『プレリュード』（作品28）のうちの一曲である。表題音楽を創ることを好まなかったショパンはただ『プレリュード』とつけただけで、『雨』という題は一般にそう呼び慣わされているだけのものである。この作品は、今日では『プレリュード』の15番を指すことが多いが、プールの時代には6番を指していたようである⁽³⁶⁾。この『雨』には有名なエピソードがある⁽³⁷⁾。1838年10月、ショパンとその愛人ジョルジュ・サンド（1804-1876）は、サンドの二人の子供モーリスとソランジュとともに、スペインのマヨルカ島に出发した。一行はしばらくして廃止されたカルトジオ会のヴァルデモーサの修道院に住むことになるのだが、そこに住まうのは彼らと召使いばかりで、幽霊が出てきてもおかしくないほどの打ち捨てられた場所だった。修道院のショパンの部屋の窓からはオレンジや椰子、糸杉などの木々が見晴らせた。ショパンはすでに数年間、加筆、訂正を加えてきた『プレリュード』の草稿を携えており、そこでそれを完成させるのである。サンドの自伝『わが生涯の歴史 *Histoire de ma vie*』（1854）によれば、『雨』のモチーフはそこで着手されたかのようにある。ある日、サンドとモーリスが日用品の買い出しに町へ出た帰り、どしゃ降りの雨に見舞われ、真夜中、洪水の中を帰ってこなければならなかった。修道院で二人の帰りを待っていたショパンは、心配と絶望のあまり、泣きながらプレリュードを弾いていたのである。彼は、サンドたちが死んだものと思い、最初彼女たちの姿を見てもわからないほど取り乱していた。さらに、自分自身も湖で溺れている夢を見ていたと語った。サンドは、この夜のショパンの作曲は「雨のしずく *gouttes de pluie*」に満ちていたと記している⁽³⁸⁾。これが『プレリュード』の『雨』にまつわる神話である。しかし、そもそも雨はショパンのこの旅行を象徴するものでもあった。ショパンたちがヴァルデモーサの修道院に移る前に借りていた「風の家」に住んでいた頃、遠出をした彼らは雨に降られ、ショパンはそれが原因で体調を崩し、土地の医者から結核だと診断される。当時、スペインでは結核はベストのように恐れられており、家主は家を立ち退くよう要求し、さらにショパンが触れた家具類を焼却するための費用も請求した。サンドの献身的な看護にもかかわらず、ショパンの健康は修道院に移ってからも思わしくなく、帰途に立ち寄ったパルマで多量の咯血をする。

修道院の窓から見える木々、サンドたちの安否を気遣い、泣きながらプレリュ

ードを弾くショパン、その夜に作曲された雨のしずくに満ちた曲、そしてついには咯血をする音楽家。ブルーストがショパンの『雨』にのせて描いた女性の表象には、『雨』にまつわる神話と事実が色濃く反映している。しかし、「和解を求め行動を起こすべき、熱い、生きた言葉を口にする元気」もないという一節は、どういう前提を元にかかれたのであろうか。また、なぜ1909年という年にショパンについての断章が書かれたのだろうか。

IV. 1909-1910年のショパンの生誕百年とポーランド問題、および『ポーランドのユダヤ人』上演

ショパンの生誕百年は、ショパンの誕生日を1809年3月1日とみなし、1909年として予告されていた⁽³⁹⁾。ところが、その1909年3月1日を迎えてもそれらしい生誕祭はほとんど執り行われないうまに過ぎてしまう⁽⁴⁰⁾。実は巷ではショパンの生年をめぐるあちこちで議論が交わされていたのである。『音楽ガイド』誌の編集長、アンリ・ド・クルズンは、1809年3月1日のショパンの生年をもっとも入念に書かれた伝記によって支持されていること、また、ショパンの墓には1810年と刻まれていることなどを挙げた上で、1810年2月22日説を提起している⁽⁴¹⁾。この説は、ワルシャワのショパン委員会が出した決定と一致する⁽⁴²⁾。この日付はショパンの父ニコラがショパンの出生届に記した日付を元としている。ところが、ショパン自身は3月1日が誕生日であると記しているのである。家族との手紙のやり取りの中でも、3月1日が実際の誕生日であるらしいことが伝わってくる。最近のショパンの伝記は1810年3月1日説をとっているものが多いが、現在でもまだ決定的な根拠が示されていないわけではない。ブルーストがショパンについて書こうとしていた時期は、このようにショパンの生年の曖昧さゆえに、1909年から1910年の2年間にわたって生誕百年が取り上げられていたことになる。この時期、ショパンについて有名な論考を残したロベール・シューマン(1810-1856)も生誕百年を迎えており、ブルーストがシューマンとの比較でショパンを考えているのは同時期の生誕記念の影響もあるだろう⁽⁴³⁾。

ショパンの生誕百年が問題になった前後、ショパンの祖国ポーランドにも問題が起きていた。ポーランドは1795年からプロシヤ、ロシア、オーストリアの三

国による第三次分割により、国家としての主権を失う。これ以降、三国の動向がポーランドに重くのしかかってくる。1908年1月17日、フィガロ紙にプロシヤによるポーランドの土地収用法についての記事が現れる。この法律は、周辺国と険悪な関係に陥りつつあったプロシヤの安全保障のために、プロシヤが支配しているポーランドの土地70000ヘクタールを収用し、そこに植民者を住まわせることを目的にしていた。これはポーランド人にとり、祖国の土地の分断と農民たちの離郷を意味した⁽⁴⁴⁾。フランスはこれを自国のアルザス-ロレーヌ問題に重ねてポーランドに肩入れをした論陣を張っていた。プロシヤはフランス、ポーランド共通の敵だったのである。この土地収用法についての記事はフィガロ紙では1908年4月半ばまで続く。そして、4月5日から5月11日までの約1ヶ月の間にフィガロ紙の音楽欄は、ショパンのプレリュードが演奏されるプログラムを4回載せているのである⁽⁴⁵⁾。4回目のプログラムは24曲のプレリュード全曲演奏である。この年4月5日までプレリュードのプログラムは一度も掲載されておらず、また1909年1月まで再び現われることはないのだから、一月に4回もショパンのプレリュードが演奏されることは非常に稀なことであると言わねばならない。演奏者も聴衆も、ポーランドの危機とショパンの代表作とされるプレリュードには緊密なつながりがあると認識していたことを示すものではないだろうか。また1月26日の音楽欄には、ワルシャワでマルク・ハンブルグという有名なピアノストが革命家たちの住居に連れていかれ、彼らの前で演奏したという逸話が紹介されている。革命家たちは重大な決断を実行に移す前に少し音楽を聴いておきたかったのだと伝えられている。ポーランドへの政治的な肩入れが音楽の領域にも及んでいる格好な例ではないだろうか。

ところが、翌年の1909年5月21日に同じフィガロ紙に「ロシア治下ポーランドの要塞跡」という記事が出た時には事情はまるで違ったものとなる。1905年、日露戦争に負けたロシアは軍事上の負担をできるだけ軽減したい意向をもっていた。この記事は、ロシアが軍事的観点からポーランドの防備を放棄しようとしていることを伝え、これにドイツとオーストリアが大きな関心を寄せていることを報じていた。ポーランドはさらなる分割の危機に曝されていることを示している。翌日の音楽欄には、5月23日の日曜日、コンセルヴァトワールで、「音楽のポーランドに一種のオマージュを捧げる」演奏会が開かれることが予告された。演奏

者はパデレフスキーと、元ワルシャワのソシエテ・ド・ミュージックの支配人であり、「われらがコンセルヴァトワールのもっとも古い受賞者」のポーランド人作曲家、ジョセフ・ヴィーニアウスキー **Joseph Wieniawski** である。ここでブルーストが1895年に書いた「コンセルヴァトワールの日曜日」を思い出そう。そこでブルーストはコンセルヴァトワールを「中道左派」⁽⁴⁶⁾と形容していた。その性格が変わっていないとすれば、コンセルヴァトワールのその政治的性格、ポーランドに敬意を示す演奏会、そして「われらが」という所有形容詞が、ポーランドとの連帯を意志表示しよう。だが、演奏会当日の23日の音楽欄にはただ、「コンセルヴァトワールでのパデレフスキーのコンサート、アンドレ・メサジェ氏指揮によるソシエテ・デ・コンセールとの共演。プログラム＝パデレフスキーの交響曲、ベートーヴェンとサン＝サーンスのピアノ協奏曲」としか記されていない。「音楽のポーランドへの一種のオマージュを捧げる」との一句はもはや書かれておらず、ヴィーニアウスキーの名前も消えてしまった。そして、今回のロシアによるポーランドの防備の放棄という一件に対する新聞の反応も鈍く、音楽欄でもショパンのプレリュードの演奏を告げるプログラムはひとつも見当たらない。1907年に締結されたばかりのフランス、イギリス、ロシアの三国協商と反ゲルマン主義の潮流の下にあっては、ロシアに抗してポーランドを支援することが、とりわけ政府系の新聞フィガロ紙上では困難であったことが推測される。ポーランドは本当に孤立無援の状態に陥ってしまった。

おそらく、この頃にブルーストはポロネーズを着た病み衰える女性を描いたのではあるまいか。「和解を求め行動を起こすべき、熱い、生きた言葉を口にする元気」もないという一節は、孤立無援のポーランドの状況を前にして書かれたものではなかっただろうか。しかし、冒頭に引用した距離を置いたショパンに関する『失われた時』における一節とは異なり、ポロネーズを着た女性と木々の表象には、書き手の内在そのものが投射されているような印象を受ける。女性が描かれる直前の行間には「ショパンの魂 *l'âme de Chopin*」(30v^o) という加筆の一句が読み取れる。すでに見たように、「*un effort médiumnique*」 「霊媒的な努力」によって想起させられるのは「魂」であり、とりわけ古代の民族的魂が問題にされていた。ポロネーズを着た女性の表象は、ブルーストによる「霊媒的努力」によって現出した「ショパンの魂」であるポーランドという国の原初的姿のように

も思われる。ポロネーズを着た女性の表象には、ショパンの『雨』にまつわる神話と事実、そして抑圧されるポーランドのイメージが織り込まれている。

ショパンはスワンと並置され『失われた時』において昇華される。このポーランドとユダヤが並置された戯曲が1909年2月末、ルネッサンス座で上演された。ショパン生誕百年が話題にのぼり、ロシアによるポーランドの防備の放棄によってポーランド問題がまたも浮上する少し前の頃である。アルザス地方の民話を題材にしてエミール・エルクマン（1822-1899）とアレクサンドル・シャトリアン（1826-1890）が共作した戯曲『ポーランドのユダヤ人』⁽⁴⁷⁾である。プルーストが作中でこの戯曲を共示していたのではないかということのひとつの可能性として示してみたい。これまでも何度となく上演されてきたこの戯曲の筋書きは、カミーユ・ベレーグ（1858-1930）によって1892年の上演の際、『両世界評論』で詳しく語られ、1900年の上演の際にはベレーグは、「古くて有名なある殺人者の長い物語」⁽⁴⁸⁾と述べ、すでに人口に膾炙したものとしている。雪に覆われた冬のある寒い夜、宿屋にいた人々は、櫛の鈴が鳴りやむのを耳にする。緑色の毛皮のついたコートを着、毛皮の帽子を被った種子の行商人、ポーランドのユダヤ人が宿屋に入って来て、「あなた方と一緒にならここはなんて平和なんだ」と言う。胴には黄金で一杯のベルトをしている。ところが、借金に苦しんでいた宿屋の主人マティスは、その黄金ほしさにそのユダヤ人を殺してしまうのである。死体は発見されず残されたのは毛皮のコートと帽子だけである。15年後、奪った黄金で宿屋は繁盛し、マティスは町長にまでなっている。その宿屋に再び櫛の鈴の音が鳴りやむのが聞こえ、緑色のマントを着、毛皮の帽子を被ったユダヤ人が入って来て同じことを言う。マティスはそれを見て卒倒してしまう。その頃マティスの娘アネットの結婚式が間近であった。結婚式当日、結婚の署名が行われる時にまたもマティスの耳に櫛の鈴の音が聞こえてくる。その夜、マティスは裁判にかけられている夢を見る。罪を否定するのだが、裁判長が連れてきた夢見でもある医者がマティスに催眠術をかけ、それで彼は罪を自白してしまう。そして結婚式の宴がまだ続いている翌日の朝、マティスは死んでしまうのである。劇は、死んだマティスを見ながら、人々が「なんという不幸、実に実直な男なのに」、「もっとも美しい死だ……苦しみはない！」⁽⁴⁹⁾と口々に言うところで終わる。

このドラマのイメージはどのようなものであったのか？「ユダヤ人とポーランド人、そこにあるのは不幸と恥辱の二重の題名だ」⁽⁵⁰⁾と1892年にベレーグは書いている。『ポーランドのユダヤ人』という題名から想起させられるのは、共に主権を奪われ、国家としての体を成していないポーランド人とユダヤ人であるが、これがユダヤ系ポーランド人となるとその不幸と恥辱も二重、二倍であるというのである。当時、ポーランドにはまだたくさんのユダヤ人が住み、その多くは商人や銀行家になっていた。しかしながら、19世紀後半以降、ナショナリズムが高揚し、反ユダヤ主義が始まると、ユダヤ人は虐げられたポーランドという国にも住みにくくなる⁽⁵¹⁾。このような「ポーランドのユダヤ人」を題名に冠してはいても、この劇の主人公は殺されたポーランドのユダヤ人ではなく、殺した方のマティスである。1909年2月28日のフィガロ紙にはこの主人公に扮したりュシアン・ギトリのイラストが長文の解説つきで大きく掲載されている。新聞、雑誌の演劇欄はこの上演の成功を伝えているが、なかには困惑を示すものもある。アンリ・ド・レニエは「私はある痛みを感じる、[……]これは感嘆すべきドラマだろうか」⁽⁵²⁾と疑問を呈する。どのような痛みかは書かれていないが、ドレフュス事件に関心をもった者ならば、この物語がドレフュス事件の構図と実によく似ていることに気づくはずである。犠牲となったユダヤ人にはまったく顧慮が払われず、殺人者であるマティスの死には同情が寄せられるという物語は、ドレフュス事件においてドレフュスというひとりの人間の人権が無視され国家の保全のために犠牲になったこと、また証拠の偽造を謀ったアンリ少佐の自殺に多大な同情が寄せられたこととよく似た構図を描く。

殺されたユダヤ系ポーランド人の乗っていた櫓の鈴は、原作では«sonnette»となっており、マティスの娘Annetteと韻を踏んでいる。これは殺人者の父親を気立ての良い娘が追いつめていった心理劇とも読める。しかし、演劇評では櫓の鈴を«sonnette»の他に、«grelots»としているものもある。この言葉は殺人が行われる冬の寒さとよく呼応している。事実、原作では寒さを表すために、«engrelottant», «un maréchal des logis, qui grelotte»⁽⁵³⁾という風に用いられている。ところで、プルーストが書いたポロネーズを着た女性の断章には、同じページにもう一つ別の断章があり、そこでは«une femme [...] dont le seul mouvement est comme le geste de la main qui dans la pièce humide serre à

peine une fourrure précieuse sur le corps grelottant qu'elle refroidit plutôt (31r°) と書かれ、「corps」以下が抹消されている。女性は『ポーランドのユダヤ人』と呼応するかのよう「寒さで震える身に高価な毛皮」をまとっているのである。ポロネーズを着た女性の断章とこの断章には、『ポーランドのユダヤ人』の反映が、ショパンの生誕百年や度重なるポーランド危機によって増幅されながら窺われるのではないか。さらに、『スワン家の方へ』で、「鈴 grelot」が、スワンの登場と共に描かれ、『見出された時』の最終ページ近くで再び問題にされていることを思い起こす時、『ポーランドのユダヤ人』との関係はより深く見出されるように思われる。「鈴 grelot」は次のように描かれる。

夜、家の前の大きなマロニエの下で、みんなが鉄のテーブルを囲んでいると、庭のはずれで鈴の音 *la clochette* が聞こえる。それは、通る度に、いつまでも鳴りやまない冷たい鉄の響きをたててうるさいので、家の人はみんな外して「鳴らさずに」入ることにしていたあの大きなかん高い鈴の音 *le grelot* ではなくて、客用の小鈴がおずおずと、まるい、金の音色で、二度鳴らされる音なのだった。みんなはすぐに、「お客さんだ、いったい誰だろう？」と問うのだが、それはスワン氏でしかありえないことがよくわかっていた。⁽⁵⁴⁾

プルーストは庭の門の鈴にわざわざ二種類の鈴を設けている。優しい響きの「*clochette*」はスワンの来訪を知らせるためだけに存在しているのであり、家人用の「*grelot*」とはっきり区別されている。しかも家人は普段は「*grelot*」を鳴らさないと設定されている。ところが主人公の家の人たちがスワンを送って行く時に鳴る門の鈴は「*grelot*」なのである。「私はスワンを送って行く家の者の足音を耳にした。そして、門の鈴 *grelot* が、スワンが行ってしまったことを知らせると、すぐに窓のところに行った。」⁽⁵⁵⁾ 「*grelot*」という語は、中世高地ドイツ語「*grillen* [叫ぶ *crier*]」から来ており、それに対応するように、「叫び *cri*」が埋め込まれている形容詞「かん高い *criard*」が用いられている。「鈴 *grelot*」、「かん高い *criard*」、「冷たい *glacé*」という言葉に冬のユダヤ人殺害の反映が込められているように思われる。だが、プルーストが意図しているのは、『ポーランドのユダヤ人』の直接的な内容の反映というよりも、1906年のドレフュスの名誉回復を経てもなお変わることのない、『ポーランドのユダヤ人』の上演に喝采する観

客に見られるような、巷にありふれた反ユダヤ主義を底辺で支えているという自覚もない人々への皮肉なのではないだろうか。「かん高い *criard*」という形容詞には、犠牲者の「叫び *cri*」という以上に、サン＝トゥーヴェルト邸でのガラルドン夫人の会話に見るようなユダヤ人をめぐって交わされる反ユダヤ主義を支える人々の喧しさが読み取れるのではないか。ここでも、スワンが庭に入ってくる時に、聞いてはならない話の最中だと思われぬようにひそひそ話すのはやめるようにという大叔母の合図が描かれる。『見出された時』の終わりの方でも、作品の中心主題である過ぎ去った時の概念をめぐって、家族がスワンを送って行く時の「鈴 *sonnette/ grelot*」が問題になっている。

体内化した時の概念、私たちから切り離されることのない過ぎ去った年月のあの概念を、私が今、こんなにも強く浮き彫りにしようとしているのは、それはこの瞬間においてさえ、ゲルマント大公邸の中で、スワン氏を送って行く家の人たちの足音が、また、とうとうスワン氏が帰ってゆき、ママが上がって来ることを私に告げる小鈴 *la petite sonnette* の、はねかえる、鉄の響きをもった、いつまでもやまない、かん高く冷やかな音が、依然として私の耳に聞こえていたからだ。[……] その時、私はこれらの音を聞いた昔の瞬間とゲルマントの午後のパーティーの間に、必然的に位置づけられるすべての事件のことを考えるとともに、今もなお自分の中で鳴っているのはあの鈴 *sonnette* であることを考えてざくりとしたのであった。私はあの鈴のやかましい音 *criaillements de son grelot* を変えることが何一つできなかった。⁽⁵⁶⁾

ここで問題にされているのは、スワンが現れる時に鳴らす「鈴 *clochette*」ではなく、スワンを送って行く時に鳴る「鈴 *sonnette/ grelot*」であり、それはまさしく『ポーランドのユダヤ人』の劇評で見られた「鈴 *sonnette/ grelot*」と一致する。この鈴の音についてはこの後にもまださらに考察が続く。ブルーストの同時代人の中には、ここに犠牲者が鳴らす鈴の音がモチーフとなる『ポーランドのユダヤ人』の照り返しが看取できる者もいたはずである。作品の主題である失われた時を通して問題にされるこの鈴の音はそれだけ作品の本質と密接にかかわっている。この鈴の本質がやかましきであることは「*criaillements de son grelot*」という表現でよくわかる。スワンを送って行く時に、まるでユダヤ人を追い立てる騒がしい声のように、鈴が鳴るのである。そしてスワンが帰るのを誰より願っ

ていたのは、母親にお休みのキスをしてもらいたかった主人公自身である。年経た主人公の中でなおも鈴が鳴っているのは、反ユダヤ主義の根深さを暗示すると共に、スワン＝ユダヤ人を追い立てた中に自分自身をも認めているからであろう。ここには、母親に対する近親相姦的なテーマとユダヤ問題のテーマが絡み合う形で示されている。『ポーランドのユダヤ人』の反響を響かせるポロネーズを着た女性のテキストは、『失われた時』でこのような絡み合うテーマを開ききっかけになったと考えられるが、そこにはどのような契機が認められるだろうか。

V. サディック、この霊媒的なもの

プルーストとショパンは、スワンとショパンがそうである以上に共通点が多い⁽⁵⁷⁾。二人の病気、社交生活への好み、滑稽なものに対する感覚とパステイーシュへの鋭敏な感性。またショパンはフランス人の父とポーランド人の母を持ち、プルーストは両親ともにフランス人であるが母はユダヤ系であるというように、父母から受け継いだ二つのナショナリテを持つ共通点。さらに母親への過剰な愛情。サンドは『わが生涯の歴史』の中で、ショパンには母親への愛情しかないと述べており⁽⁵⁸⁾、『ルクレツィア・フロリアーニ』(1846)でも、ショパンをモデルにしたといわれるカロール王子は「生涯、現実にはひとつの情熱しかもたなかった。すなわち、子としての愛情である。」⁽⁵⁹⁾と書いている。ショパンとサンドの関係を語る場合、必ずといってよいほど引き合いに出されるこの小説は、二人の関係をモデルにしたもので、女優で二人の子供をもつルクレツィアと6歳年下のカロール王子の恋物語である。カロール王子は誰にでも嫉妬し、ルクレツィアを苦しめ、それが原因で彼女は死んでしまう。これが発表された当時、ショパンの友人たちは、彼を辱めたものとして憤慨しているが、リストなどはこの小説からショパンの性格描写を伝記の中に取り入れている。プルーストもしばしば書簡で触れている『ルヴュ・エブドマデル』では、1909年にルネ・ドゥーミクによるサンドに関する一連の論考が掲載されており、その第6回目が「ジョルジュ・サンド、恋愛的母性の場合 ショパン」と題されて3月13日号に発表された。ちょうどショパンの生誕百年が話題になっていた時期である。ドゥーミクは、参考文献として、ショパンについてはまずリストの伝記を挙げ、他には同時代の文献二つを挙げてい

る。論考は前半がマヨルカ島での生活、後半は『ルクレツィア・フロリアーニ』から考察した二人の関係にほぼ費やされている。小説の内容がかなり詳しく説明されており、カロール王子の性格が「あらゆることにおいて優しく、感じやすく、洗練されている」⁽⁶⁰⁾と引用されている。この部分はリストも引用しているが、ブルーストがショパンについて書いた「感じやすい」性質と一致している。二人の仲の断絶となった原因については、もっぱらカロールの嫉妬が挙げられている。また、小説の中でルクレツィアがカロールを自分の子供として愛するところから、表題となっているサンドの恋愛的母性が引き出されるのである。そして接吻の場面が引用されている。ルクレツィアは「若き王子の青白い額を長く力強いキスで覆う。しかしそれは彼の母のようであるだろう」⁽⁶¹⁾。まるで『失われた時』の就寝のキスを思わせる件である。『失われた時』では、サンドの『フランソワ・ル・シャンピ』が母によって朗読される。この小説も主人公のマドレーヌが捨てて育てた捨て子のフランソワと結婚するという近親相姦的な筋書きをもっている。マリー＝ポール・ランボーは、『ルクレツィア・フロリアーニ』が提示しているテーマは、二人の仲が断絶した後もショパンの思い出が強迫的なモチーフとなっている『ル・ピッチニーノ』や『フランソワ・ル・シャンピ』の中に見出せると述べている。そしてそこでは母としての感情と恋愛との間に境界がないと語る⁽⁶²⁾。『フランソワ・ル・シャンピ』の近親相姦的愛情の源流が、ショパンがモデルとなった『ルクレツィア・フロリアーニ』に存在するのである。ブルーストが果たしてこの小説を読んでいたかどうかはわからないが、ショパンの伝記を書こうとしたこともあることを考えれば、ショパンの伝記に散見されるこの小説の存在を知らないはずがない。1909年にブルーストがショパンのことを「エゴイスト」と書きつけた時、嫉妬でルクレツィアを苦しめるカロールの影がかすめなかっただろうか。嫉妬は『失われた時』の重要なテーマでもある。しかも、ブルーストはこの「エゴイスト」という性格を「心情の间歇」において祖母のことを語る主人公に冠している。ブルーストがショパンについて記した「病的で、感じやすく、エゴイストで、ダンディな大芸術家」という言葉はそのままブルースト自身にも返ってくる言葉であろう。ショパンはブルーストにとってきわめて身近に感じられる存在であった、いやある意味ではブルーストの分身でさえあったと言えそうである。

ポロネーズを着た女性の表象は、「いっそう貴重なものとなり、その一日の病める優しさにいよいよ感じやすくなっていく」というところに回収されている。血のような涙を流すほど衰弱した女性を見るにはこの眼差しはあまりに審美的なものであり、それ以上に、衰弱すればするほどいっそう貴重なものになっていくという視点はサディックなものを感じさせる。プルーストは同じ1909年に『サント＝ブーヴに反論する』を構成するカイエ7と6にボードレール論を書いており、そこでボードレールに見られる残酷さについて次のように書いている。このカイエではカイエ1のバルザック論本文と同様、「お母さん」との会話形式が取られている。

お母さんはあまりボードレールがお好きでない。それは私にもよく分かっています。彼の手紙には、スタンダールの手紙と同じように、身内の者に対して残酷なところが見られるということでしたね。残酷といえば、詩のなかでも彼は残酷でした。かぎりなく豊かな感受性を持ちつつ残酷だったのです。さんざん嘲笑を浴びせた上、あんなに非情な筆で描いてみせた苦痛を、実は彼自身、神経のすみずみまで感じ取っていたと分かるだけに、あの冷酷さはいっそう私たちの意表をつきます。たしかなのは、「小さな老婆たち」のような崇高な詩篇の場合、老婆たちの苦痛のどれひとつとして、詩人に無縁なものはないということです。⁽⁶³⁾

ボードレールは残酷だが、彼自身はその苦痛を神経のすみずみまで感じ取っており、いささかもその苦痛を免れてはいないと述べる。プルーストのサディックな側面もそのようなものではないか。対象と一体化するほど鋭い感受性をもって対象を描く。それはまさに対象に乗り移る「霊媒的努力」といえよう。シャルリュス氏において「サディックなもの」が「霊媒的なるもの」であるというのはこの意味においてであろう。『サント＝ブーヴに反論する』を構成するカイエのいくつかは、先にも見たように、「お母さん」との会話形式で進められている。プルーストの母は1905年に亡くなっている。一連の母との会話形式がこの亡くなった母を想定してなされていたのなら、『サント＝ブーヴに反論する』という未完の作品自体が亡くなった母を呼び出す「霊媒的努力」によって書かれたと言っても過言ではない。ところが、ポロネーズを着た女性を描いた断章前後には、母の

存在を示す«tu»は存在していない。これはどういうことであろうか。

カイエ7と6におけるボードレル論では、ボードレルの様々な詩篇から引用がなされ、引用自体にある密かなテーマが見られる。

ある女は、祖国のために不幸に曝され、
 またある女は、夫の手で苦痛の重荷を負わされ、
 さらに別の女は、わが子に胸を刺し貫かれた聖母、
 どの女も、おのが涙で大河をつくることもできたろう。⁽⁶⁴⁾

「小さな老婆たち」45-48行。

さらに

ある女は、祖国のため不幸に曝され……

ある者は、嬉しげに忌まわしい祖国を逃れ……⁽⁶⁵⁾

「旅」9行。

わが手で地獄の谷深く、母たることの罪を
 罰するための、火焙りの薪を積む。⁽⁶⁶⁾

「祝福」19-20行。

流謫の者たちの杖、発明家たちのランプ！……

流謫の者に、かくも沈着にして超然たる眼差しを授ける御身、⁽⁶⁷⁾

「魔王への連禱」40行、16行。

ここには、祖国と夫と子供によって不幸を背負わされた女性のテーマと祖国追放者のテーマが読み取れよう。「どの女も、おのが涙で大河をつくることもできたろう。」という詩句は、ポロネーズを着た女性のイメージにも重なる。また、ポロネーズを着た女性がポーランドやシヨパンの表象であれば、女性はエグザイルの存在を示す者でもあろう。1909年当時、ポーランドの危機は常に土地の再分割と関係し、故郷追放者を大量に出すこととつながっていた。また、シヨパンはこの時代、何よりもエグザイルの芸術家として考えられていた。1910年1月1日号の『クリエ・ミュージカル』シヨパン特集号の巻頭を飾る論文は、東欧における

汎スラヴィズムの高まりを背景に、ショパンを«Slave exilé»と規定している⁽⁶⁸⁾。フランスにおいても民族主義は席卷しており、その負の遺産は言うまでもなく反ユダヤ主義を背景にしたドレフュス事件である。プルーストはカトリック教徒としての洗礼を受けていたが、ユダヤ人である母の血を引いている。ユダヤ人とはユダヤ人の母親から生まれた者という規定をもつが⁽⁶⁹⁾、現実には非ユダヤ人であるフランス人を父にもつプルーストのアイデンティティーには複雑な要素が絡んでいたと思われる。アイデンティティーが複雑であればあるほど、彼もまたエグザイルの悲哀を味わっていたのではないか。また、ボードレル論の引用に窺われるように、まず女性の祖国喪失と身内によって負わされた不幸が考えられていた。ここには、プルーストの、母ジャンヌに対する贖罪の気持ちが表われていると見ることができる。ポロネーズを着た女性に一体化して描くことのできる内在的な深い根拠がプルーストにはあったのである。母の存在を示す«tu»がポロネーズを着た女性の断章前後に存在しないのは、母を対話相手として想定するのではなく、母の存在そのものを小説に溶かし込んで対象化させて表象する方向へとプルーストが向かったからではないだろうか。ポロネーズを着た女性のイメージの喚起力の強さは、ショパンと危機に瀕したポーランドという国の表象に、さらに故郷追放者としての母の生、そしてプルースト自身の故郷喪失者としての生が折り重なるように投影されているからではないか。

プルーストがショパンにこだわったのは、ショパン同様、母親への過剰な愛情を持つ上に、ショパン自身が二つの民族性を受け継いだ上で、父の生国フランスで暮らしてもポーランド人として、つまりエグザイルとして生きたという点にあったのではないだろうか。それを傍証するような細部がプルーストの作品に描かれている。ポロネーズを着た女性の一節のすぐ後に、ゲルマント家の図書室の壁に掛けられた「アンジューの古い王家の地図」⁽⁷⁰⁾が出てくる。アンジューのヴァロワ王家はかつてポーランドを治めていた。『失われた時』でも、ゲルマント公爵夫人は母方の血筋によってポーランド王妃の姪にあたり、またシャルリュス男爵の伯父はポーランド王である。プルーストは、この二人と、「アンジューの古い王家の地図」の持ち主であるゲルマント伯爵もショパンの音楽から遠ざけている。ゲルマント伯爵の場合は、婉曲な言い回しながら、彼の心にショパンの『雨』の情景が繰り広げられたとは言えないという形で、また、ゲルマント公爵夫人は

「ショパンがポロネーズに込めた感情」をもたないことで、さらにシャルリュス男爵は、ショパンの演奏を聴きに行くことを止められるという形によって遠ざけられるのである。ゲルマント家の貴族たちがポーランド王家とつながりを持ちながらショパンの音楽から遠ざけられているのは、大貴族たちが何よりも土地に結び付けられていることに対して⁽⁷¹⁾、本質的にエグザイルの存在であったショパンと相容れない存在であるからではないだろうか。ショパンの二つの民族性は、彼の音楽における対立する要素の見事なハーモニーの形成に見出されると評されもしたが⁽⁷²⁾、この時期はショパンを何よりもポーランド人として見る見方が優勢だった⁽⁷³⁾。カイエ1でブルーストがショパンを評した最後に「シューマンが見せるような休息感も、優しさも、おのれとは別のものとの融合も、そこにはない。」と結んでいるのは、ショパンに、ポーランド人として生きる流謫の生の厳しさと排他性を見ていたからではないか。そして、その洞察にはブルースト自身が抱えるユダヤ意識の反響も窺え、それはスワンに形象化される。サン＝トゥーヴェルト邸での音楽会では、恋の流浪者となっているスワンに«son exil»⁽⁷⁴⁾という言葉が用いられており、さらに後の巻ではドレフェス派であることを明らかにしたスワンは貴族街を追われ、社会的にもエグザイルの道をとるのである。

しかしこのエグザイルのテーマは、忘れられることはないものの、1909年あたりを頂点として徐々に薄れてゆく。その一端は、1920年および21年におけるボードレル論には、エグザイルのテーマを示す一片の詩も引用されていないということにも表われている。ブルーストは小説を書き進めていくうちに作家としての天職に目覚め、このテーマをスワンに形象化した後は、このテーマが示す実在からは徐々に解放されていったと言えるだろう。ともあれ、1909年の時点ではポロネーズを着た女性の表象に見られたように、ショパンのエグザイルとしてのイメージと、ブルーストとその母の故郷喪失者としてのイメージが折り重ねられて凝縮していた。それらはテーマ化されて『失われた時』の中に散りばめられいくのである。そのため、ショパンを描くテキストからは悲壮さが消え、本稿の冒頭に引いたショパンの音楽の本質を突く軽やかな一節が生まれるのである。ショパンは、ブルースト自身が抱いていた問題をテーマ化する契機ともなり、増幅器ともなったのである。この意味で、ショパンはまさにブルーストにとり「霊媒的方面にもどるための口実」となったのである。

注

- (1) *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. I, p. 326. これ以後、RTPの略記を用いる。翻訳にあたっては、井上究一郎訳、ちくま文庫、1992-1993、鈴木道彦訳、集英社、1996-2001を参照させていただいた。
- (2) たとえば、Camille Bourniquel, *Chopin*, Paris, Seuil, 1957 et 1994, p. 138-139 et p. 194.
- (3) *Candide*, 29 août 1935. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996, p. 293.
- (4) Etienne Brunet, *Le Vocabulaire de Proust*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983, 3vol.に拠った。以下同様。
- (5) 作品名を加えれば順位は入れ替わるが、この言及の頻度は、音楽家だけに限らず、芸術家一般に範囲を広げても多いといわねばならない。
- (6) RTP, t. III, p. 398.
- (7) RTP, *op. cit.*
- (8) *Ibid.*, p. 1235.
- (9) *Ibid.*, p. 1193.
- (10) *Ibid.*, p. 335.
- (11) 1907年7月1日にリッツホテルでブルーストが催した晩餐会での音楽のプログラムにもショパンのプレリュードが組み込まれている。*Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1981, t.VII, p. 212.
- (12) *Ibid.*, p. 327.
- (13) *Ibid.*, p. 329.
- (14) *Ibid.*
- (15) *Ibid.*, p. 329-330.
- (16) RTP, t. III, p. 1085.
- (17) この並置には、リストの書いた有名な伝記『ショパン』（1852）に描かれたショパンとハインリッヒ・ハイネ（1797-1856）との親密な関係がヒントを与えた可能性がある。Franz Liszt, *Chopin*, Paris, Corrêa, 1941, p. 174-178. ハイネもまたプロテスタントに改宗したユダヤ人であった。
- (18) 1920年9月1日付のウォルター・ベリー宛書簡。*Correspondance de Marcel Proust, op. cit.*, t. XIX, p. 431.
- (19) 『パデレフスキー自伝』、内山敏訳、河出書房、1940、p. 268.
- (20) ショパン嫌い、ワグナー最頂のカンブルメール若夫人が燭台を取り退けようとした逸話には、当時台頭していたワグナーの影が感じられる。ワグナーの大編成の音楽に対して、ほぼピアノのためだけに作曲したショパンの音楽が対置されているともいえるだろうが、演奏されていたのがポロネーズであることを考えると、ポーラ

ンドとそれを統治しているドイツとの対比も仄見えてくる。

- (21) *RTP*, t. III, p. 212.
- (22) *Ibid.*, p. 209.
- (23) *Ibid.*, p. 398.
- (24) *Frantexte*で検索した結果である。この語がブルーストのネオロジスムであると判断するに際してご助言いただいた吉川一義先生、Didier Chiche先生、坂口治子氏に感謝する。
- (25) *Ibid.*, p. 396.
- (26) *Ibid.*, p. 398.
- (27) *RTP*, t. II, p. 487-489.
- (28) この点については次の書を参照のこと。ハナ・アーレント、『全体主義の起原 I 反ユダヤ主義』、大久保和郎訳、みすず書房、1972、第三章、3 フォブール・サン＝ジェルマン。
- (29) *RTP*, t. II, p. 488-489.
- (30) *Ibid.*, p. 488.
- (31) 吉川一義訳注、『サント＝ブーヴに反論する』、筑摩書房、1986、p. 512-513.
- (32) *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 281-282. 略号はCSBを用いる。翻訳は、出口裕弘、吉川一義訳、『サント＝ブーヴに反論する』、筑摩書房、1986に従ったが、本稿の論旨の展開上、一部変更を加えたことをお断りしておきたい。以後の『サント＝ブーヴに反論する』の引用の翻訳も本書からのものである。
- (33) 樹木のテーマの重要性については、拙論『『失われた時を求めて』における「エステルの戴冠」のタピスリーの図像解釈——エステルと樹木——』、東京都立大学修士論文、1998参照。
- (34) *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 82. 岩崎力訳、『楽しみと日々 ジャン・サントウイユ I』、筑摩書房、1984、p. 107-108.
- (35) ショパンの母は小貴族の出ではあったが、平民の父との間に生まれたショパンは貴族ではなかった。しかし、その洗練された振舞いから貴族のように遇されていた。Liszt, *Chopin, op. cit.*, p. 201. またジョルジュ・サンドがショパンをモデルにして書いた小説『ルクレツィア・フロリアーニ』でもショパンは王子として描かれている。
- (36) Jean Kleczynski, *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses œuvres, trois conférences faites à Varsovie*, Paris, Ancienne Maison Mackar & Noël, 1880, réimprimé 1906: 「このプレリユード [『雨』] は、広く一般に認められた伝統に従うと、口短調 [6番] である」 p. 26. しかし、Kleczynskiも6番よりは15番の方がふさわしいのではないかということ述べている。

- (37) この逸話については、ショパンとサンドの書簡を参照した上で、標準的なショパン伝の記述に沿うよう構成した。この作業にあたっては、持田明子編＝構成、『ジヨルジュ・サンドからの手紙 スペイン・マヨルカ島、ショパンとの旅と生活』、藤原書店、1996が有益であった。
- (38) George Sand, *Histoire de ma vie, Cinquième partie, Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1980, t.XIV, p. 440.
- (39) *Figaro*, 11 novembre 1908.
- (40) プルースト書簡集の校訂者フィリップ・コルブは、1909年の巻の年表の3月3日付の欄にショパンの生誕百年のために、プルーストの詩がフィガロ紙に引用されたと記しているが、これが事実であれば、プルーストがこの年にショパンについて再び筆をとったこと有力な根拠となる。だが、筆者がパリの国立図書館で調べた限りではその事実は確認できなかった。現在、引き続き調査中である。
- (41) Henri de Curzon, « Faut-il célébrer le centenaire de la naissance de Chopin? », *Le Guide musical*, 7 mars 1909.
- (42) *Figaro*, 23 mars 1909.
- (43) ショパンに関するシューマンの論考は、*Écrits sur la musique et les musiciens* (1854), trad. Henri de Curzon, Berlin, Fischbacher, 1894に収められている。またショパンとシューマンを並べて考えることは、ジッドも行っていた。1948年に刊行された*Notes sur Chopin*は、構想が予告された1892年当初は、「Notes sur Schumann et Chopin」と題されていた。ショパン生誕百年を記念する*Le Courrier musical*の1910年1月1日号にも Paul de Stoecklin, « Chopin vu par Schumann », p. 16-19が掲載されている。
- (44) この土地収用法については次の論考を参照した。Henri Moysset, « La politique de la Prusse et les Polonais, II. La loi d'expropriation », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1908, p. 519-550.
- (45) *Figaro*, 5 et 7 avril, 3 et 11 mai 1908.
- (46) « Un dimanche au Conservatoire », *CSB*, p. 367.
- (47) この題名の翻訳についてご助言いただいた菅野賢治先生に感謝したい。
- (48) Camille Bellaigue, « Revue musicale », *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1900, p. 927.
- (49) Erckmann-Chatrian, *Le Juif polonais, Contes et romans nationaux et populaires*, Paris, Har Po, 1987, t. 5, p. 579. 「こんなに実直な男になんという不幸だ」という言葉はフィガロ紙1909年2月28日付けの劇評でも引かれている。
- (50) Camille Bellaigue, « Revue dramatique », *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1892, p. 937.
- (51) Daniel Tollet, *Histoire des Juifs en Pologne du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, PUF, 1992.
- (52) Henri de Régnier, « Revue dramatique », *Journal des Débats politiques et*

- littéraires*, 11 mars 1909, p. 459.
- (53) *Le Juif polonais, op.cit.*, p. 519.
- (54) *RTP*, t. I, p. 13-14.
- (55) *Ibid.*, p. 33.
- (56) *Ibid.*, t. IV, p. 623.
- (57) ショパンの伝記の中には「ブルーストとショパン」と題する一節を設け、二人がどれほど似通っているかを述べているものもある。Bernard Gavoty, *Chopin*, Paris, Grasset, 1974, p. 330-332.
- (58) *Histoire de ma vie, op. cit.*, p.455.
- (59) George Sand, *Lucrezia Floriani, Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1980, t. XXII, p.11.
- (60) René Doumic, « George Sand, Sixième leçon, Un cas de maternité amoureuse, Chopin », *La Revue hebdomadaire*, 13 mars 1909, p. 175. この連載は一連の講演をまとめたものである。
- (61) *Ibid.*, p. 176.
- (62) Marie-Paul Rambeau, « Présence de Chopin dans l'œuvre de George Sand », *Sur les traces de Frédéric Chopin*, éd. Danière Piston, Paris, Champion, 1984, p. 74-75.
- (63) *CSB*, p. 250.
- (64) *Ibid.*, p. 253.
- (65) *Ibid.*
- (66) *Ibid.*, p. 254.
- (67) *Ibid.*, p. 257.
- (68) Camille Maclair, « Sur le génie de Chopin », *Le Courrier musical, op. cit.*, p. 2. この特集号に先立つ1909年の初夏にトロカデロで開かれたショパンフェスティヴァルにおいても、ショパンの作品が2曲ポーランド語で歌われ、聴いていたポーランド人たちに遥かな祖国を思わせ、心を震わせたと伝えられている。M. Daubresse, « Festival Chopin », *Le Guide musical*, 4 et 11 juillet 1909, p. 493.
- (69) 有田英也、『ふたつのナショナリズム ユダヤ系フランス人の「近代」』、みすず書房、2000、p. 31. なお、カバラの秘儀的世界観を開示する『ゾハル』に基づいて、ブルースト作品における母子関係を論じたものに次の書がある。Juliette Hassine, *Ésotérisme et écriture dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, 1990.
- (70) *CSB*, p. 282.
- (71) 1908年に問題になったプロシャによる土地収用法に対する選挙の焦点は、大土地所有の貴族たちなどが占める貴族院議会の動向にあった。Henri Moysset, « La politique de la Prusse et les Polonais II. La loi d'expropriation », *op. cit.*, p. 541-542.
- (72) Jean Kleczynski, *Frédéric Chopin, op. cit.*, p. 4.

- (73) 1909年3月頃に刊行されたエドゥアール・ガンシュのショパン伝はその最たるものである。Edouard Ganche, *La vie de Frédéric Chopin dans son œuvre : sa liaison avec George Sand*, Paris, Société des auteurs-Éditeurs.
- (74) *RTP*, t. I, p. 339.