

〈論文〉

「奇跡」をどう語るか

—カルペンティエルの1920年代後半の短編とバレエ—

穂原三佳

はじめに

1929年、パリ滞在中のアレホ・カルペンティエル (Alejo Carpentier, 1904-1980) は最初の小説『エクエ・ヤンバ・オー』 *Écue-Yamba-Ó* (1933) の草稿の手直しの傍ら、フランス語で二つの短編を書いた。これらの作品はシグロ・ベインティウノ社の全集には含まれていないが、1998年にアリアンサ社から出版された増補版『時との戦い、その他短編』 *Guerra del tiempo y otros relatos* にそれぞれ「学生 (El estudiante)」と「エレベーターの奇跡 (El milagro del ascensor)」というタイトルでスペイン語訳が収録されている¹⁾。その後2014年にアカル社より『アレホ・カルペンティエル小説全集9短編およびその他の小説』 *Alejo Carpentier—Narrativa completa, IX Cuentos y otras narraciones* が出版されたが、この作品集にも同じタイトルで前述の二つの短編が収められている。

アリアンサ社の作品集において「前衛 (La Vanguardia)」と分類されているように、「学生」も「エレベーターの奇跡」も当時パリで交流し、雑誌『ビフル』 *Bifur*²⁾等を通じてしばしば共同作業を行ったシュールレアリストをはじめとする前衛的潮流の影響が見られる。ただし、アカル社の編者エドゥアルド・ベセーラ (Eduardo Bécerra) はこの二つを「救出された短編 (cuentos rescatados)」という主に1920年代前半に書かれた

作品で構成される項目に入れている。後に触れるが、同書の巻頭にはこちらの分類がより作者の意図に沿うものではないかという編者の提言が付されている (Carpentier 2014: 9)。

「学生」は5ページ余りの未完の作品であり、手術室と劇場が混ぜ合わされたような場で非合理的な出来事が次々と起こるさまが描写されている。「エレベーターの奇跡」は、副題にあたる「『黄金伝説』の補遺となる物語 (Cuento para un apéndice a la *Leyenda Áurea*)」 (Carpentier 1998a: 14) という文言が示すとおり、ウォラギネ (Jacobs de Voragine) の『黄金伝説』 *Legenda aurea* にあるような聖人伝のパロディとして読むことができる。

当初フランス語で執筆されたことや、その後長い間作品集や全集に収録されることがなかった作品である、といった要因が重なったためか「学生」および「エレベーターの奇跡」はカルペンティエル研究においてあまり言及されてこなかった。しかし作家の初期におけるテーマの選択やその後の表現法の変遷を知るうえで、これらの作品を検討するのは決して無意味なことではない。

カルペンティエルの創作とシュールレアリスムの関連を綿密に調査、検討したアンケ・ビルケンマイヤー (Birkenmaier 2006) や、ベルギーのヨーク・ロンメラル (Rommelaere 2009) といった研究者が、「エレベーターの奇跡」の筋書きおよび歴史的背景についてすでに考察を行っている³⁾。本稿Ⅰではこうした先行研究に加え、カルペンティエルの1920年代から30年代にいたる雑誌記事等を参照しながら、「エレベーターの奇跡」の背景および人物について検討を行う⁴⁾。続くⅡでは同じ「奇跡 (milagro)」という語をタイトルに含むだけでなく⁵⁾、筋書きにも共通点が見られるバレエ台本「アナキリエの奇跡 (El milagro de Anaquillé, 1927)」もとり上げる⁶⁾。カルペンティエルはジャンルの異なるこの二つ作品の結末でいずれも唐突といえるような「奇跡」の場面を描いている。ただし後述するように、そこへいたる過程や舞台設定、人物造形に目を向ければ、

この二つは対照的な作品であるといえる。

本稿Ⅲでは二つの作品の比較、検討を続けながら、当時ヨーロッパの前衛主義の影響のもと作家が直面したテーマと表現法をめぐる問題にも焦点を当てていく。Ⅳでは、『バロック協奏曲』*Concierto barroco* (1974) や『方法再説』*El recurso del método* (1974) といったカルペンティエルの晩年の作品の特徴の一つとして挙げられることが多い「笑い」という要素に注目する。特に「エレベーターの奇跡」の結末におけるアイロニーを含んだ笑いに注目し、この要素に起因する作品解釈における曖昧性、そこから生じる複数の解釈の可能性について述べる。

I 「未来」都市と最後の信仰者

「エレベーターの奇跡」の舞台は名が明らかでない大都市である。本文中の「十月革命60周年 (el sexagésimo aniversario de la Revolución de Octubre)」(Carpentier 1998a : 18) という言葉を素直に受け取れば、時代は1977年に設定されているといえる。主人公は世界最後のキリスト教徒とされる「ドメニコ師 (Fray Domenico)」で、修道会が解散したことから、彼は生計を立てるためにエレベーターボーイとして働きながら高層ビルの65階で暮らしている。以下はドメニコ師の職場兼住居であるビルのテラスから見下ろした都市の風景である。

Las calles rectísimas que escalan el horizonte, la cortina de tul en ventana cerrada, el maniquí de cera que os muestra la pierna, el fruto abierto, el cigarrillo tinto de carmín, el chasquido del hielo batido en los *bars*, el brazo que busca el vuestro en calle poco transitada, el mozo pintado, el saxofón y el gramófono, el perro que lame el litro de leche mañanero, la caricia de la luz al *film*, la carnicería que muestra filetes caros en encajes de papel, la ostra y la media, la mostaza y la joya, el lóbulo y la nave: todo esto era motivo de espanto para Fray

Domenico. (Carpentier 1998a : 17)

(地平線に向かってまっすぐ伸びる街路、閉じた窓の向こうのレースカーテン、脚を見せつけるマネキン人形、むき出しになった果実、口紅のついたタバコ、バーで氷が碎ける音、人気のない通りで腕にまわりついてくる腕、化粧した若者、サキソフォンと蓄音機、朝の牛乳のリットル瓶を舐める犬、映画の看板をかすかに照らす灯り、レースペーパーを敷いて高いフィレ肉を並べる肉屋、牡蠣とストックング、マスタードと宝石、耳たぶと船。こうしたもの全てがドメニコ師をぞっとさせるのだった。)⁷⁾

ビルケンマイヤーは、一見無秩序な列挙に見えるこの一節が1920年代に急速に北米の事物が流入してきたハバナの風景を念頭において書かれたものであると述べている (Birkenmaier 2006 : 31-32)。ただし、これをもって舞台がハバナに限定されるという主張は行っていない。これに対しロンメラルは、英単語が頻繁に出てくることや「パルモリーブ (Palmolive)」をはじめとする種々の広告の描写、さらに「オランダ人の冒険者とノルマン人の娼婦たちによって造られた (fundación por aventureros holandeses y zorras normandas)」 (Carpentier 1998a : 21) 都市である、という一節から舞台はニューヨークであると捉えている (Rommelaere 2009 : 19)。

地理的な問題においては見解が異なるものの、ビルケンマイヤー、ロンメラルともに時代背景については短編執筆時から見て同時代か少し前であるとしている (Birkenmaier 2006 : 31-32 ; Rommelaere 2009 : 19)。実際、テキスト中には20世紀初めの大衆文化を示す「ジェット・コースター (montaña rusa)」、「コダック (kodak)」といった語や、「オネゲル (Honegger)」、「シュペングラー (Spengler)」、「バーナード・ショー (Bernard Show)」など、特にこの時期に注目された著述家や芸術家の名前が目につく。

上記の先行研究が示すように、「エレベーターの奇跡」においてはハバナとニューヨークのイメージが交錯しており、「未来」に設定された物語の舞台は、誇張されてはいるが「同時代」を思わせる描写に満ちている。加えて、カルペンティエルのジャーナリスト的な文章に目を向けると、具体的な風景描写としてではなく、筋書きや人物造形の内に同時代のパリの状況も反映されているように思われる。例えば、1929年8月にキューバの雑誌『カルテレス』*Carteles*に掲載された「サン・シュルピス地区 (El barrio de San Sulcipio)」という記事がある。これはモンパルナスとカルチエ・ラタンという、カルペンティエル曰く「パリで最も異端的な二つの地区 (los dos barrios más herejes de París)」(Carpentier 1998 b : 244) に挟まれた界隈を紹介したものである。

サン・シュルピス地区には、カトリック大学を中心に聖像や僧服その他儀式に必要なあらゆる品をとり揃えた店が軒を連ね、周辺地区との著しいコントラストをつくり出している。しかしここも時世と無縁ではなく、カルペンティエルは「いにしへの贅沢 (el fasto de antaño)」を偲ばせる店の目と鼻の先に、鉛の兵隊のおもちゃのように「いっしょくたに (en montón)」つくられた聖像が並ぶ倉庫を見つける。国内の教会の聖像の質を落とすまいとするトロカデロ博物館の努力もむなしく、この大量生産された聖人たちの勢いは増すばかりだという (Carpentier 1998b : 247-248)。

また、記事の最後にはサン・シュルピスでひとり俗世の悪徳と戦い続けているという「有名人」ベツレヘム司祭 (abate Bethlehem) が紹介されている。彼はしばしば地区内のキオスクであっけにとられる歩行者を前に、「薄着の若い娘が無邪気に微笑む (sonría alguna inocente muchacha ligera de ropas)」写真を表紙にした雑誌などを引き裂き、破棄するという。この司祭によって引き起こされた騒ぎはすでに十件を超え、今やモリス・ロスタン⁸⁾、セシル・ソレル⁹⁾、ミスタンゲット¹⁰⁾などと並ぶパリ名物である、とカルペンティエルは伝えている (Carpentier 1998b : 248-

249)。

カルペンティエルは陸の孤島のようなサン・シュルピス地区を散策しながら、一見不変に見えるこの「聖域」が世俗の領域によってじわじわと侵食されつつある様子を観察している。

こういった聖と俗のコントラストと次第に狭められていく「聖域」というモチーフは、誇張された形で「エレベーターの奇跡」に示されている。最後のキリスト教徒であるドメニコ師には、すでに大量生産された祭具もなく、僧服代わりにバスローブ、ロザリオ代わりに散弾銃の弾、といった具合に大量生産された別の品で不足を補うことになる。また、向かいのビルネオンのサインは毎夜テラスで瞑想する彼を惑わせる。

La americana del Palmolive sonreía satánicamente, desde un cartel gigantesco, guarnecido de candilejas. Cada diez segundos alzaban las piernas las ocho *girls* eléctricas que anunciaban un Midnight Frolic.

(...) Y, en medio de todos estos símbolos aborrecibles, el caballo blanco de un whisky artero sacudía la cola y parpadeaba en verde y rojo, con una expresión de ironía que llenaba de congoja al pobrecito Domenico. (Carpentier 1998a : 17)

(パルモリーブのアメリカ娘が、フットライトで照らし出された巨大なポスターから悪魔の微笑みを浮かべていた。10秒ごとに脚を上げ、8人の電飾ガールズがミッドナイト・フロリック・ショーを宣伝していた。(中略)そして、こうした忌まわしいシンボルたちの真ん中には、あの巧妙に製造されたウイスキーの白馬が尾を振り動かしながら緑や赤色に瞬き、皮肉のこもった顔つきで気の毒なドメニコ師を苛むのだった。)

先に引用した都市の風景が執筆時から見て同時代を思わせるものであったのと同様に、上記の描写も20世紀初めの都市の夜景、とりわけニュー

ヨークの摩天楼を想起させる。

こうした手の届かぬネオンサインを前にドメニコ師はなす術もない。ただ一度、魂のないこの異形の者たちが聖パウロに打ち据えられて悔い改める姿を目にするが、すぐにそれが幻視であったことを悟る (Carpentier 1998a : 19)。そして幻視の中にさえ、悔悛する生身の人間の姿は現れない。カルペンティエルが描く「未来」の修道士は、ほぼ完全に俗化した世界にあって彼自身が孤島のような存在である。

以下、このドメニコ師という人物についてももう少し考察を続けた後、あらためて「エレベーターの奇跡」の舞台に関わる問題について述べる。

サン・シュルピス地区のベツレヘム司祭、短編の主人公ドメニコ師、いずれの人物に関しても、カルペンティエルは時に読者の笑みを誘うような、コミカルな描写を行っている。実際に笑いが起こるか否かはそれぞれの読者の価値観によって異なるが、こうした描写が誘発する笑いについてはアンリ・ベルクソン (Henri Bergson) の著作を参照することができる。『笑い』(2011) には、「喜劇的人物」に関してモリエールの『人間嫌い』(1928) の登場人物を例とした以下のような解説が見られる。

本当のことを言えば、「喜劇的人物」は、それをあえて言えば、厳格な道徳律に従いすぎているだけなのかもしれないのだ。彼にできないのは、ただ社会と折り合いをつけることだけなのだ。アルセストの性格は、完璧に誠実な人のそれである。しかし、その性格は社会とうまく折り合わない。だからこそ、喜劇的なものとなるのだ。(中略) 孤立する人は、誰でも、滑稽だと見られる恐れがある。なぜなら、喜劇性は、たいていの場合、この孤立そのものから生じているからだ。こうしてみれば、喜劇的なものがしばしば、社会風俗や社会観念に、はっきり言ってしまえば、ある社会の偏見と相関的であるというのも理解できるだろう。(ベルクソン 2011 : 132-133)

ベルクソンのこうした記述を考え合わせると、ベツレヘム司祭もドメニコ師も善悪といった価値観ではなく、同時代の社会風俗や観念または偏見によって、周囲から孤立ないし遊離した人物と見なせる。そしてこうした人物が自身と社会との折り合いをどうにもつけられない状況が、時に笑いを誘うのだといえる。

カルペンティエルは主にサーカスやクラウンを扱った記事の中で、ベルクソンの『笑い』についてしばしば言及している。記事においては「仮装」を笑いを誘うための「画一化された (estandarizado)」手段としてあまり肯定的に捉えていないものの (Carpentier 1986 : 160)、「エレベーターの奇跡」における孤独な信仰者ドメニコ師に昼間はエレベーターボーイの制服、祈りの時間である夜はバスローブという一種の「仮装」をさせている。

ところで、意図的であるかどうかは不明であるが、前述の記事においてカルペンティエルはベツレヘム司祭を赤いハイヒールでパ리를闊歩するモーリス・ロスタンや年齢不詳の女優セシル・ソレル、見事な脚線美を誇るレビューのスター、ミスタンゲットといった人々と並置している (Carpentier 1998b : 248-249)。彼らが行う「仮装」とは異なり、ベツレヘム司祭の装いは聖職者としてしかるべきものである¹¹⁾。それにもかかわらず、司祭はパリ名物としてこの三者と並んで読者に提示されている。

こうした並置は読者を宗教的権威に対する「不謹慎な」笑いに誘う。それはフロイトが『機知——その無意識との関係——』(1970)で紹介したハイネの言葉に含まれるのと同じ「不謹慎さ」であるといえる。カトリックの司祭を「大商店に雇われている店員」に、プロテスタントの牧師を自営業者に喩えるハイネの言葉を紹介した後、フロイトはこの種の「機知」が一部の読者にとっては不快なものになるであろうことを著作の中で言い添えている (フロイト 1970 : 302-304)。こういった弁明のないカルペンティエルの並置がどの程度意図的であったのか不明であるが、結果として記事の中でベツレヘム司祭は「仮装者」の仲間として扱われることを免れ

ていない。

「エレベーターの奇跡」においてバスローブ姿で祈りを捧げるドメニコ師は、ベツレヘム司祭とは異なる形で「仮装者」であるが、両者を貫いているのは同じ「笑い」、つまり「孤立」や「固さ」(ベルクソン 2011 : 132) から生じるものである。ドメニコ師のように自らの世界に閉じこもり、まさに浮世離れしてしまった人物を、読者は「観客席の高みから見下ろす」ように笑う。この時起きる笑いは、その人物のあまりの「固さ」を「もみほぐす」、「矯正」の機能を帯びたものであるという(ベルクソン 2011 : 129-130)。

ベルクソンはまた、「仮装」という観念が「正規の委任状というかたちで、人を笑わせる権限を有している」(ベルクソン 2011 : 46) と、その効果の確実性について述べているが、この言葉の通り、カルペンティエルが描き出す二人の信仰者は、しばしば行動だけでなくその外見まで笑いの対象となる。ここでは宗教や信仰の価値そのものが否定されているわけではない。しかし、聖職者の装いや戒律が20世紀の都市における営みからいささか遊離しているという作者の感覚が、こうした笑いを誘う「仮装」のイメージにつながったのだといえる。

宗教的権威に向けられた「不謹慎な」笑いは、「エレベーターの奇跡」においてドメニコ師という人物のみならず、彼が行き着く天上世界にまで及んでいる。以下で物語の結末部にあたるドメニコ師の「殉教」と「昇天」の場面を紹介する。

殉教者となるドメニコ師もまた不信仰者による迫害を受けるが、その発端はスト破りである。彼は前述の聖パウロとネオンサインの幻視を自らの傲慢によるものと解し、ひたすら服従の態度を貫くことで罪を贖おうとする。そこであえて「搾取者に対する反逆 (la rebelión contra los explotadores)」を行わず、「俗世の改善のためのあらゆる活動を放棄して (renunciándose a toda la acción por mejoras terrestres)」、黙々と職務を遂行する道を選ぶ (Carpentier 1998a : 21)。このことで労働者の怒りを買

い、彼はビルに押し寄せた群衆から投石を浴びて「殉教」するのだが、その場面は以下のように緊張感に欠けている。

「丸みを帯びた石 (los guijarros)」が「鈍い音を立てて (sonando blandamente)」次々と体に命中するうちに (Carpentier 1998a : 23)、ドメニコ師はエレベーターの床に倒れ込む。その直後にエレベーターがひとりで動きだし、彼を乗せて上昇し始める。ここで投石を浴びたドメニコ師の痛みについて言及されることはない。彼は「四肢に倦怠感を覚える (Una sensación de desgano invadía sus miembros)」(Carpentier 1998a : 24)のみで、全く苦しむことなく「殉教」し、その後もエレベーターは上昇を続ける。

Los guijarros que lo habían derribado se habían vuelto frascos de perfumes a la moda... 64... 65... Al llegar a lo alto del edificio, el techo se abrió silenciosamente, y el ascensor se elevó majestuosamente en el cielo clarísimo, llevado por cuatro ángeles de alas largas, vestidos con camisas de seda y pantalones de franela crema.

Los santos interrumpieron su partida de golf, entre los holes 11 y 12, para acoger fraternalmente al bienaventurado Fray Domenico, y enseñarle las reglas del juego, después de darle su nimbo y sus clubs. (Carpentier 1998a : 24)

(彼を打ち倒した丸みを帯びたいくつもの小石は流行の香水瓶に変わった…64階…65階…。建物の最上階に着くと、音もなく天井が開いた。絹のシャツにクリーム色のフランネルのズボンを着けた大きな翼をもつ4人の天使に持ち上げられ、威厳をたたえたエレベーターは澄み切った空を上昇していった。

聖人たちは11番ホールと12番ホールの間でゴルフのプレーを中断し、浄福者となったドメニコ師を兄弟のように迎え入れた。そして彼に光輪とゴルフクラブを授けると、この競技のルールを説明するの

だった。)

このように、ドメニコ師は操作していたエレベーターによって天に行き着くのだが、そこには地上で見えるものと変わらぬ品々が溢れている。また、アカル社の編者ベセーラが指摘するように、ドメニコ師を導く天使たちは「幹部社員のような (parecen ejecutivos)」装いで、ゴルフに興じる聖人たちは「実業家のように (como hombres de negocios)」である (Carpentier 2014: 30)。「昇天」とは名ばかりで、ドメニコ師は俗世の延長線上に留まっているように見える。

物質文明に倦み、隠棲しつつ信仰の道を模索するという人物像は、19世紀末以来、姿勢に違いがあるもののレオン・ブロワ (Léon Bloy)、ユイスマンス (Joris-Karl Huysmans) といったフランスの作家が自身の生活を反映させながら繰り返し描き出してきたものである¹²⁾。さらにカルペンティエルがパリに滞在した時期には、ジャック・マリタン (Jaques Maritain) やポール・クローデル (Paul Claudel) といったカトリック信仰者たちとアンドレ・ジッド (André Gide)、ジャン・コクトー (Jean Cocteau) の間で信仰や芸術表現のあり方についてしばしば議論が繰り返された¹³⁾。

カトリシズムをめぐるパリの知識人たちのこうした動向をみると、カルペンティエルが19世紀末以来のパリの思想の流れを捉えたうえで「エレベーターの奇跡」を書いたと考えることができる。サン・シュルピス地区に関する記事もこのような動向への興味¹⁴⁾の結果生み出されたものであろう。

「エレベーターの奇跡」の舞台を限定することは容易ではない。広告の描写を見るとニューヨークのようであり、街並みの描写の細部はハバナを想起させる。さらに、聖・俗のせめぎあいとカトリック信仰者の孤独や隠棲というモチーフからは、デフォルメされた同時代のパリの要素を見出すことも可能である。たしかに史実に基づいて「オランダ人の冒険者とノル

マン人の娼婦たち」という一節を最重要視すれば、舞台はニューヨークであるという断定に近づくことになる。それでも短編全体を見た時、ニューヨークを基調としてハバナやパリの要素が溶け込んだ風景が浮かびあがってくる。ここに『失われた足跡』 *Los pasos perdidos* (1953) 等、後の作品にも引き継がれていくカルペンティエルの現代都市の捉え方が表れているといえる。

先に引用した『カルテレス』の1929年9月号に目を向けよう。「ブルーの王笏の下で (Bajo el cetro del blue)」という記事においてカルペンティエルはジャズやブルースがパリを席卷する様子を伝えている。その中で、かつてドイツ発祥のワルツやポーランドのマズルカが地理的境界を越えて大流行したことを引き合いにしながら、このように述べている。

El jazz es el folklore de Nueva York, o sea de la ciudad tipo (*materialmente*, se entiende), de los tiempos que vivimos. (Carpentier 1986 : 158)

(ジャズはニューヨークの、つまりわれわれが生きる時代の《物質的な意味における》都市の典型のフォルクローレだ。)

括弧でくくられた但し書きの、さらに斜体で示された語はカルペンティエルの見解をよく示しているといえる。ニューヨークは典型になりうるが、決して「精神的」あるいは「文化的」にはなく、あくまで「物質的に」そうなのである。しかしこの「物質」の波及力とはどめようがなく、広告や大量の商品となって世界のあらゆる地域に流れ込み、諸都市の風景を変貌させていく。つまり「典型」の都市の似姿をつくり上げていくことになる。

「エレベーターの奇跡」において、カルペンティエルが1977年と思しき「未来」に舞台を設定して、ニューヨークを思わせつつハバナやパリの要素も含んだ都市を描き出したのは、こうした現代都市の「典型」化を念頭

においていたためである。同時代を想起させる語を多用しながら「現代」に関する誇張・デフォルメされたイメージをつくり上げ、それをもって来たべき世界、つまり極限まで均質化した「どこでも同じ」世界を提示しようとしたのだ。

II 機械仕掛けの神

「エレベーターの奇跡」の結末では、信仰者ドメニコ師に突如として「昇天」という栄光がもたらされる。いわゆる「機械仕掛けの神」による結末のどんでん返しという筋書きは、1927年に書かれたバレエの台本「アナキリエの奇跡」と共通している。ただ、「エレベーターの奇跡」の機械仕掛けの神は文字通り機械であるのに対して、「アナキリエの奇跡」に登場するのは「ヒマグアス (JIMAGUAS)」と呼ばれるアフリカの双生神である。以下で示すように、この二つの作品を比較するとほかにも対照的な点を挙げるができる。

まず、登場人物を見ると、ドメニコ師が一貫して孤独であるのに対し、「アナキリエの奇跡」ではキューバのアフリカ系住民の農村における集団信仰の様子が描かれている。また、「イヤンバ (IYAMBA)」と呼ばれる呪術師が儀式で用いるのは大量生産品ではなく、貝殻、羽、さらに黒い雄鶏といった自然物が目立つ。

ドメニコ師の信仰の妨げになるのは、ネオンサインのような人工物か、識別不能の群衆である。「アナキリエの奇跡」において登場人物は一人も名をもたないが、「イヤンバ」を中心とした黒人たちと、村に入り儀式を妨害する「ビジネスマン (BUSINESS MAN)」との対立が明確に示されている。「フラッパー (FLAPPER)」と「船乗り (MARINERO)」をひき連れて、「ビジネスマン」は「イヤンバ」の小屋に広告を貼り付けたり、高層ビルを建てたりして農村の風景を変えていく。以下は第三場からの引用である。最初の文で示されている一連の動作の主は「ビジネスマン」である。

Después introduce el tubo de su bomba para inflar gomas de bicicletas entre unas cañas de las que forman el primer telón de fondo, y comienza a hacer funcionar el émbolo, como para inflar goma imaginaria. En el acto, detrás del cañaveral, pero delante del ingenio, comienza a crecer rápidamente un rascacielos que se inmoviliza al llegar a cierta altura. (Carpentier 1990a : 273)

(その後、一枚目の背景幕として機能しているサトウキビの茂みの間に自転車用の空気入れのチューブを差し込み、目に見えないタイヤを膨らませているかのようにポンプを動かし始める。すると、みるみるうちに摩天楼がサトウキビ畑の向こう側の、製糖場の手前に位置する場所に立ち現われ、一定の高さに達すると動きを止める。)

こうした「ビジネスマン」の動きに対し、「イヤンバ」と信者たちは無視あるいは威嚇といった形で拒否の姿勢を示し続ける。そして、村での入信儀式を「ビジネスマン」が妨害し始める第七場以降において、信者たちと「ビジネスマン」との対立が一層顕著になる。儀式をエキゾチックな映画の場面に仕立てあげようと「ビジネスマン」は、ハワイアンダンスの衣装を着けた「フラッパー」を信者の踊りの輪に送り込もうとする。両者の間で争いが起こり、最後には「ビジネスマン」によって祭壇が破壊される。その直後、信者たちが壊された祭壇に駆け寄ろうとするが、「説明不可能な力 (una fuerza inexplicable)」によって身動きがとれなくなり、その場にひれ伏す (Carpentier, 1990a : 276)。

以上の場面で第七場が終了し、続く最終場において「ヒマグアス」が登場する。

Los JIMAGUAS avanzan, bailando pesadamente. Al hallarse cerca del BUSINESS MAN se separan un poco, de manera de encontrarse, cada JIMAGUA, a un lado del personaje. Y con un brusco movimiento (sin

utilizar los brazos ni las manos, que no deben aparecer) anudan la cuerda alrededor del cuello del BUSINESS MAN, tirando cada uno por su lado. (Carpentier 1990a : 277)

(「ヒマグアス」はゆっくりと踊りながら進み出る。「ビジネスマン」のそばに来ると、別れて少し距離を置き、双方の「ヒマグア」が「ビジネスマン」の脇から向かい合うようにする。その後荒々しい身振りで(腕も手も使わずに、外側に見えてはならないものだから)「ビジネスマン」の首に縄を巻きつけ、双方から引き合う。)

首の部分を縄でつなぎ合わされた状態で登場する双生神「ヒマグアス」は以上のようにして「ビジネスマン」の首を締めあげる。その直後、「ビジネスマン」によって魔術めいたやり方で建てられた高層ビルは「ゴム人形のように萎み、サトウキビ畑の背後に消える (se desinfla como un muñeco de goma, desapareciendo detrás del cañaveral)」。ビルの消滅後、信者たちが両腕を天に向かって突き上げる身振りとともに幕が下りる (Carpentier 1990a : 277)。

「エレベーターの奇跡」および「アナキリエの奇跡」、いずれの作品も時に滑稽さを含みながら、信仰者が救済される筋書きになっている点では共通している。ただ「エレベーターの奇跡」では「奇跡」を含めあらゆる面において人工物への依存がみられる。他方、「アナキリエの奇跡」では人工物に対する自然物の優位性が強調されている。また、「ビジネスマン」のビルが消滅する結末において、両腕を「天に向かって突き上げる (alzan los brazos al cielo)」 (Carpentier 1990a : 277) 信者たちの動作は、人工物に対する自然あるいは生命をもつものの勝利を象徴しているとみなすことができる。

前述のように、「アナキリエの奇跡」は「エレベーターの奇跡」より早い1927年に書かれた。キューバの知識人の間でフェルナンド・オルティス (Fernando Ortiz, 1881-1969) の著作が読まれ、アフリカ系住民の宗教や

伝統文化が注目されたアフロキューバ主義の潮流のさなかの作品である¹⁵⁾。1920年代から30年代にかけてのカルペンティエルのほかのバレエ作品にはまた異なった特徴が認められるものの、「アナキリエの奇跡」においては特に呪術的な信仰世界に生きるアフリカ系住民の力強さや神秘性が強調されている。そこにはヨーロッパの潮流を意識しつつ、キューバにおいてそれまで芸術的価値を見出されることがなかったアフリカ起源の伝統文化の可能性を探求しようとするカルペンティエルの姿勢が表れている。

「アナキリエの奇跡」にはたしかに「グアヒーロ (GUAJIRO)」と呼ばれるスペイン系の農夫たちも登場する。しかし冒頭から「ビジネスマン」に翻弄され、「ヒマグラス」登場後は「フラッパー」、「船乗り」とともに「立像のような不動状態 (una inmovilidad de estatua)」（Carpentier 1990a : 277）になる彼らは、むしろ黒人たちの力強さを強調する役割を果たしている。

カルペンティエルは「アナキリエの奇跡」で黒人宗教の秘儀的世界を忠実に再現しようと試みたと述べ、作品タイトルの後に「アフロキューバの舞踊秘儀 (misterio coreográfico afrocubano)」という副題を添えている (Carpentier 1990a : 263)。そして第六場には実際にハバナの宗教結社ニヤニゴ (ñáñigo) の入信儀式の舞踊が「まったく変更を加えることなしに (sin modificación alguna)」用いられている (Carpentier 1990a : 266)。

このことをそのままカルペンティエルの後の作品『この世の王国』*El reino de este mundo* (1949) において言及される「現実の驚異的なもの (lo real maravilloso)」（Carpentier 1992 : 54）に直結させることはできない。しかし、手を加えずにいわば「生」のまま取り込まれたこの踊りは、作品において奇跡的現象を生み出す重要な機能を果たしている。

「アナキリエの奇跡」に再現されている踊りについては小説『エクエ・ヤンバ・オー』において詳しく言及されている。加入儀礼の最後にふるまわれる黒い雄鶏のシチューの鍋をめぐって、入信者と結社メンバー扮する「小悪魔」が儀礼的に争うという内容を含んだ踊りである。『エクエ・ヤン

バ・オー』では主人公メネヒルドが「小悪魔 (el diablito)」の隙をついて鍋を持ち出し、屋外の崖下に棄てる。その直後の「死者は、生者から十分の一税と初ものの料理をうけとったことになる (los muertos habían recibido diezmos y primicias de vivos)」(Carpentier 1990a : 157) という一節が示しているように¹⁶⁾、踊りにおけるこの動作は祖先への供物という意味合いを含んでおり、これをもって加入のための一連の儀式は完了したことになる。

一見したところ、「アナキリエの奇跡」において「ヒマグワス」の出現の引き金となったのは、「ビジネスマン」による祭壇の破壊であるように思われる。これは第七場に起こる。だが、第六場には村人たちが儀式を始めた後、「小悪魔」が登場し、さらに一人の信者が鍋を持ち出す動作が描かれている。つまり、儀式は神々である死者に供物を捧げるところまでは完了していたことになる。こうしたこと考え合わせると、「ヒマグワス」の出現は決して「ビジネスマン」のみによって引き起こされた現象ではないといえる。信者たちの呼びかけ、つまりニヤニゴの秘儀によってすでに神々は呼び起こされており、最終的に祭壇の破壊によって目に見える形で姿を現したのだと解釈できるからだ。

このように奇跡的現象が起こる過程においても、一見「ビジネスマン」が主要因であるような印象を受けつつ、やはり「生の」素材の優位性を認めることができる。「まったく変更を加えていない」舞踊が「奇跡」をもたらすのである。

Ⅲ 前衛という文脈

1975年に再版された『エクエ・ヤンバ・オー』の序文には、1920年代にカルペンティエルが抱えていた、テーマとその表現法に関わる葛藤について語られている。それによると、「前衛的になるようにつとめると同時に、ナショナリズム的でなければ (Había que ser “nacionalista” tratándose de ser “vanguardista”）」(Carpentier 1990a : 26) ならないと

いう意識にとらわれていたために、『エクエ・ヤンバ・オー』ではキューバ的なものと前衛的なものが混在する形にならざるをえなかったのだという¹⁷⁾。

「アナキリエの奇跡」にも同様のジレンマがうかがえる。一方でキューバの地域的特色を打ち出すべく、ニャニゴの宗教儀礼の踊りがそのままバレエに取り込まれている。他方、『ラテンアメリカの前衛』*Latin American Vanguard*s でヴィッキー・ウンルーが指摘しているように、風船のようなビルや、いずれも巨大なマスクを被って登場する「ビジネスマン」と「ヒマグアス」の現実離れした奇怪な姿および自動人形のような動きなどは、当時のヨーロッパの前衛舞台芸術の影響によるものだ (Unruh 1994 : 63-64)。「ビジネスマン」と同じ自動人形のようなぎこちない動きをみせる「ヒマグワス」は、「アナキリエの奇跡」におけるキューバ的なものと前衛的表現の葛藤を内に含んでいる。最後に突き上げられる生身の人間の両手は、「ビジネスマン」と混同されてはならないこの神の力を「承認」し、その真正さを強調する動作として解釈することが可能である。

「エレベーターの奇跡」では、こうしたジレンマが表出していない。キューバ的要素は断片化されており、『エクエ・ヤンバ・オー』や「アナキリエの奇跡」のようにアフリカ系住民を中心人物に据えてアフロキューバ的要素を全面に打ち出そうとする姿勢は見られない。一方で『エクエ・ヤンバ・オー』の原稿と、それにまつわる表現法の問題を抱えながら、カルペンティエルはパリにおいて当時の前衛的な手法を吸収し、その可能性を模索していたとみられる。短編「学生」において夢のような場面の記述が連なるのみで作品自体は完結をみないことは、こうした前衛的手法が実験過程にあったことを物語っている。

当時の前衛芸術の潮流とカルペンティエルの創作に関連してすでにパドゥラ・フエンテスやウィルフレド・カンシオが指摘しているが (Padura Fuentes 2002 : 22 ; Cancio 2010 : 56-58)、本稿 I で言及した

ジャン・コクトーの影響も見逃すことができない。カルペンティエルはコクトーをシュールレアリストの先駆的存在と見なし、渡仏前からその作品に強い関心を示してきた (Carpentier 1986 : 17-26 ; 1990c : 139)。

先に「アナキリエの奇跡」における「ビジネスマン」と「ヒマグワス」の巨大な仮面やグロテスクかつ非人間的な姿について述べたが、これはコクトーが台本を手掛けたバレエ『パレード』 *Parade* (1917) に登場する二人のサーカス支配人の造形の影響と考えられる¹⁸⁾。さらに戯曲『オルフェ』 *Orphée* (1926) において天使や死神を現代的な人間の姿で描いたり、「昇天」という奇跡を日常性を帯びたものに書きかえるという手法は、「エレベーターの奇跡」の人物造形や筋書きに影響を及ぼしていると思われる¹⁹⁾。

コクトーの戯曲『オルフェ』においては舞台となっている部屋ごと「昇天」が起こる。妻ユーリディスが冥界に去ったことを嘆き、オルフェは自らトラキア人の女たちに惨殺されることを選ぶ。その後、「ウルトビーズ」という名の天使が斬られたオルフェの首を抱えて冥界につながるオルフェ夫妻の部屋の鏡の向こう側へ消えていく。この次の場面では部屋の内装はそのままだに「昇天」が起こり、天上の部屋で再会したオルフェ夫妻と天使ウルトビーズが和やかに食卓を囲むところで幕が下りる。

家山也寿夫は博士論文『ジャン・コクトーにおける神話の変容』のなかで戯曲『オルフェ』についてこのように述べている。

…コクトーは、観客なり読者が『オルフェ』の斬新すぎる発想と滑稽すぎる造形とのうちに隠されている死の主題に鋭敏であることを示唆のかたちで要求し、あるいはまた形式の軽さと内容の重さのあいだで作者とともに均衡を保つことを請うている。(家山 2008 : 45)

以上の指摘は、この作品についてのコクトー自身による「死についての真剣な瞑想と、死を茶化した道化芝居」(コクトー 1955 : 58) という言葉

に基づいてなされたものである。これらの記述から判断すると、『オルフェ』のナンセンスや笑いの向こうにある死というテーマは、きわめて重要なものであるといえる。つまり『オルフェ』において滑稽という要素は死そのものを茶化して、それを無意味なものであるかのように装うために用いるのではなく、あまりにも悲痛であるがゆえにそれを緩和させるか間接的に表現するための方策だということになる。そして「昇天」という「結末部の根底には、この世の生を捨てたあとの恩寵状態というパターンが認められる」（家山 2008：182）という。

「エレベーターの奇跡」におけるドメニコ師も「昇天」後たしかに「恩寵状態」に入る。しかし、それは形ばかりのもののように思われる。節制と祈りの日々を送り、迫害に耐えたドメニコ師が行き着いた世界では、実業家のような聖人たちによって光輪とゴルフクラブが同等に扱われ、「昇天」を手伝った天使たちは幹部社員のようなものである。こうした風景を前にドメニコ師がどのような反応を示したのかは語られていない。しかし、エレベーターの上昇から天にいたるまでの過程に書き込まれているのは、ドメニコ師が下界で避けようとしてきたものばかりである。

さらに、「エレベーターの奇跡」ではドメニコ師の「昇天」の場面ではなく、その後日譚とともに物語が閉じられている。それによると、この「奇跡」はだれにも気付かれることなく、エレベーターの故障と見なされ、ビルの施設の破損をめぐって訴訟が起り、その結果に「誰も喜ぶことがなかった (no satisfizo a nadie)」(Carpentier 1998a：24) という。

登場人物の死とその後の「昇天」という「奇跡」さらにジャンルは異なるものの前衛的な表現法においてコクトーの戯曲『オルフェ』とカルペンティエルの「エレベーターの奇跡」は共通している。しかし後者には「内容の重さ」という言葉が当てはめられそうもない。さらに、もといいた地点、つまり自分が居場所を見いだせなかった世界とあまり変わらぬところに行き着いたドメニコ師の「昇天」とその後日譚は、読む者によりアイロニカルな感覚をもたらす。

IV 「こちら」か「あちら」か——ドメニコ師とアイロニー——

「アイロニー」という用語とその機能に関しては、さまざまな時代・地域にまたがって相互に影響しあいながら数々の定義が試みられてきたが、本稿ではまず『英作文と修辞』*English Composition and Rhetoric* (1866)の著者アレクサンダー・ペイン (Alexander Bain) による以下の記述を参照する。

Irony consists in stating the contrary of what is meant, there being something in the tone or the manner to show the speaker's real drift.
(Bain 1890 : 213)

(アイロニーとは意図したこととは反対の事柄を表明することであるが、その口調や物腰の内に話者の真意を示す何かが含まれている。)

併せて、リンダ・ハッチオン (Linda Hutcheon) が『アイロニーのエッジ』(*Irony's Edge*, 1994) で行ったアイロニーの作用に関する以下の指摘を考慮して論を進めていく。

アイロニーはそれが意味 (言われた、言われなかった双方) のあいだのみならず、人々 (使用者、解釈者) のあいだで作用する点で関係的な戦略である。(ハッチオン 2003 : 90)

「エレベーターの奇跡」において、たしかに信仰者ドメニコ師は救済されるのだが、元の世界とほぼ変わらない天上界にたどり着いたことで、この「救い」に内実が伴われていない印象が残る。すでにタイトルに含まれる「エレベーター」という言葉から違和感が生じているように、物質文明に侵食された天上界はカトリックの信仰において伝統的に語られてきた「奇跡」という現象にそぐわないのだ。たしかに、ルネサンスやバロック時代の宗教画の中には、同時代の装いの聖母子や聖人像が描かれている。

しかしそれらは、聖書をはじめとする宗教的テキストを参照したうえで厳格な諸規定に従って生み出されたものであり、多くの場合信仰心の喚起を目的としているはずである。

信仰心を呼び起こすような厳粛さに欠けた昇天の場面を描き出し、それを「奇跡」と銘打って聖人伝の形式にはめ込んだこと。これが「エレベーターの奇跡」における宗教の価値の評価に迷いを生じさせるアイロニーのもとになっている。ただ、結果として滑稽なパロディとして読めることから、アイロニカルであっても、一見したところ単純明快で破綻のない物語に仕上がっている。

アレクサンダー・ベインは、笑いを誘う滑稽さはしばしば「ズレ (incongruity)」によって引き起こされるものであり、滑稽な状況とは「威厳を備えた人や関心事 (some person or interest possessing dignity)」の「面目がつぶれること (the Degradation)」から生じると述べている (Bain 1868 : 315)²⁰⁾。「エレベーターの奇跡」の最後の場面には、ベインの言葉が示す状況に近いおかしみが含まれている。あからさまな「面目つぶし」、例えば「昇天」そのものが起こらない、あるいは途中で失敗するというような形での「奇跡」の否定はなされていないが、「奇跡」という言葉と描き出されている光景の俗っぽさという「ズレ」は笑いを誘う。

こうした笑いに含まれているアイロニーは『パロディの理論』でハッチオン (1993 : 78) が述べている、「破壊的であるだけではなくて、建設的な批評」になりうるものだ²¹⁾。信仰全般あるいはカトリックという特定の宗教の価値を全否定するわけではないが、その価値観が唯一の正統性を主張することには疑いを投げかける。

他方、「アナキリエの奇跡」の結末にはこうした宗教的権威に対するアイロニーを含んだ笑いは見られない。作品全体を通して言えば、舞台装飾や人物造形、身振りの内に笑いやアイロニーを見出すことができる。また、最終場で「ビジネスマン」が「ヒマグアス」によって倒されると同時にビルがゴム人形のように萎んでいく様子や、製糖工場が発する「間延び

した、苦しいサイレンの響き (un lento y lúgubre silbido de sirena) (Carpentier 1990 : 277) はアイロニカルな笑いを誘う。しかし、これらの要素は「イヤンバ」や村人たちの信仰を揶揄するのではなく、村での「ビジネスマン」の敗北を強調しているように思われる。さらに、このバレエにおける最後の身振りが、天に向かって両手をさし上げるという、神の称揚あるいは神への感謝の表明と解釈できる動作である点も、「エレベーターの奇跡」とは対照的である。

本稿 I で参照したいずれの先行研究においても、「エレベーターの奇跡」にみられる宗教およびその信仰という要素が、北米の物質文明あるいは帝国主義に抗する価値観と見なされている。まず、ビルケンマイヤー (Birkenmaier 2006 : 29) は「エレベーターの奇跡」においてまさに「奇跡」がもたらされたことに重点を置き、この短編から宗教に対する作者の肯定的な態度を見出している。つまり、カルペンティエルはカトリックの信仰をラテンアメリカの精神的支柱と捉え、「歴史や過去の伝説を守っていくうえで有効なただ一つの制度 (la única institución apta para conservar la historia y las leyendas del pasado)」と見なしているという。ロンメラー (Rommelaere 2009 : 20) もまたこの作品を解釈する際に、ラテンアメリカに関わるテーマの萌芽として「宗教およびシンボリックなもの的重要性 (la importancia de la religión y lo simbólico)」を指摘している。

ただ、こうした説を述べる際に用いられる「悲観的 (pesimista)」、「アメリカ合衆国の帝国主義的モデルの決定的な勝利 (el triunfo definitivo del modelo imperialista estadounidense)」(Birkenmaier 2006 : 29)、あるいは「ずいぶん奇妙でアイロニカルな (bastante extraño e irónico)」(Rommelaere 2009 : 20) といった言葉に表れているように、この要素は北米対ラテンアメリカという対立構図において強力に機能しているとは言い難い。

例えば「アナキリエの奇跡」を見ると、「ビジネスマン」と村人たちおよび「ヒマグアス」の対立を通して、北米の物質文明対キューバにおける

アフリカ起源の宗教的価値観という対立構造を読み取ることができ、さらに信仰者側の勝利が明確に示されている。これに対して、「エレベーターの奇跡」においてもドメニコ師と彼を取り巻く未来都市およびその住人の関係を通して、宗教的価値観対物質文明という構図を見出すことができるが、信仰者の「勝利」に疑わしさが伴われるために宗教的価値観に揺らぎが生じる。

物質文明に浴した聖人に迎えられるドメニコ師は「こちら」、つまりラテンアメリカの精神性を具現した人物なのだろうか。そしてカトリックという宗教は「エレベーターの奇跡」の中で「こちら」の精神的価値を表現しているのだろうか。たしかに『この世の王国』や『失われた足跡』等、カルペンティエルのその後の小説では、カトリックを含む宗教の信仰や精神世界に重要な意味が付与されている。しかし「エレベーターの奇跡」に関しては、このあまりにも微妙な「信仰の勝利」ゆえに、以下に示すような別の解釈の可能性が垣間見える。それは本稿 I で示した宗教的権威に対する「不謹慎な」笑いにも関わるものだが、この物語においてはドメニコ師とその信仰を通して宗教が形骸化し、その活力が失われているさまが表現されている、という読みである。

マイケル・ベルは『モダニズムと神話』（2000：360）において、『この世の王国』における美学的要素を分析し、以下のように述べている。

黒人も白人と同様に芸術の形式を持っているのだが、それは共同体の生活から切り離すことができないという特質をもっている。額縁、博物館、劇場、教会、こうしたもののすべてが、ヨーロッパ文化の中では、美学的なもの、宗教的なものが、いかに日常の生活から切り離されているかを物語っている。

ベルはさらに、カルペンティエルが『この世の王国』において両者を比較しつつ、「ヨーロッパ芸術が、昇華と不信仰という代償を払ってその美

的洗練を獲得したこと」を明らかにした、との指摘も行っている（ベル 2000：360）。

「アナキリエの奇跡」においては、こうした文化批評の対象としてヨーロッパではなく、その流れを汲む北米の文化がとり上げられているわけであるが、黒人文化への評価に関しては上の記述と一致が見られる。これに対して、「エレベーターの奇跡」におけるドメニコ師の孤独な信仰生活とその「昇天」の描写は、宗教の実践における様式の「洗練」という域をも超えているように思われる。かつての聖職者が身に着けた僧服やロサリオがないために、ドメニコ師はそれらと形状が似通っているものの用途は全く異なるバスローブと散弾銃の弾を用いて祈る。このように誇張され、ナンセンスに向かうほど極端に形骸化した信仰の描かれ方を見ると、この短編においてはやはりカトリックという宗教的要素が、活力を失いつつある価値観として捉えられているように思われる。ドメニコ師の物語を通して、カトリックというヨーロッパ旧来の宗教的伝統がやがて北米型の物質文明によって淘汰されてしまうのではないか、という「不敬な」予言が読み取れるのだ。

このように「エレベーターの奇跡」を、直前に書かれた「アナキリエの奇跡」と突き合わせて見ると、先に述べた北米対ラテンアメリカという対立構図におけるカトリック信仰の位置づけに変化が生じる。アメリカの物質主義あるいは帝国主義に抗する「武器」としての精神的支柱から、洗練・形骸化の末に衰退の道をたどる古い価値観に転じてしまうのだ。「こちら」から「あちら」——この場合は北米ではなくヨーロッパを意味する——への移動である。

アイロニーを含んだ笑いと共に物語が閉じられている「エレベーターの奇跡」は、このように相矛盾する解釈の可能性を孕んだ作品である。「奇跡」を承認する第三者の不在と、当事者であるドメニコ師の反応を示す描写の欠如が、解釈を曖昧なままに留める一因となっている。後の作品、例えば『選ばれた人々』 *Los advertidos* (1961) もまた洪水神話のパロディ

として読める短編であるが、ここでは登場人物による明確な幻滅の表明がなされている。長老アマリワク (Amaliwak) は大洪水の後でも何ら変わらず争いの絶えない世界を目の当たりにして、最後に「われわれは時間を無駄にしたようだ (Creo que hemos perdido el tiempo)」(Carpentier 1998 a: 164) と言う。こうした登場人物による価値判断の表明は作品に関する明確な解釈を促すものといえる。

「エレベーターの奇跡」の結末は確かにアイロニーを含んでいるが、「昇天」したドメニコ師がそれを感じたか否かについて触れられていないので、『選ばれた人々』におけるほど直接的に悲嘆の念が伝わってこない。それではハッピー・エンドであるとの解釈が可能かという点、やはり後日譚を通して余分に迂回した形でアイロニーが機能しているために、それも難しい。このようにして解釈の堂々巡りが起こる。宗教的価値観について読者が肯定的な解釈をするか、否定的な解釈をするかは視点次第で変わる。「奇跡」が起こり、信仰者に救いがもたらされたという物語中の「事実」は読者を肯定的な解釈へと誘うが、読者が「奇跡」の起こり方と周囲の反応に目を向けたとき、否定的な解釈の可能性が生じる。

こうしたメッセージの読み取りにくさは、この短編と『この世の王国』や『春の祭典』*La consagración de la primavera* (1978) といった以後の作品とのつながりを希薄にするものと捉えられるかもしれない。だからこそカルペンティエルは後にこの作品を再発表する意思をもたず、アカル社の編者ベセーラもこの作品を「前衛 (La Vanguardia)」ではなく、作家の創作活動の変遷の大きな流れから外れた「救い出された短編 (Cuentos rescatados)」に分類したのだと考えられる。しかし、こうした曖昧性という特徴もまた、カルペンティエルのいくつかの作品、例えば「聖ヤコブの道 (El camino de Santiago, 1956)」や『方法再説』について考察を行う際、一つの手がかりと見なせるのではないだろうか²²⁾。本稿ではこれらの作品にまで検討を加えることはできないが、この明確な解釈を阻む曖昧さとアイロニーを含んだ笑いについて「アナキリエの奇跡」と対比しながら

ら、最後に晩年の作品とのつながりに触れておきたい。

おわりに

「エレベーターの奇跡」と「アナキリエの奇跡」の結末の比較を通して浮かびあがってくる対照的な特徴、つまりアイロニーを含んだ笑いと、真正なるものの承認あるいは称賛という要素は、カルペンティエルの最晩年の二つの小説からも見出すことができる。『春の祭典』において「革命万歳! (¡Viva la Revolución!)」(Carpentier 1989: 510)と突き上げられたヒロインの拳は、「アナキリエの奇跡」のアフリカの神々を称える村人たちの腕と同じく「信じる」という意思表示であり²³⁾、そこにはアイロニーを含んだ笑いや二重の意味など入る余地がない。

他方、『ハーブと影』*El arpa y la sombra* (1979)では聖人になりえなかったクリストバル・コロンの最後まで二重性に悩まされ、自分はアメリカという罫にはまり込んだと嘆いた末、空気と一体化して完全に姿を消す(Carpentier 1990b: 378)。この直前のジェノバ総督アンドレア・ドーリアとの会話も、それに先立つ列福裁判の場面もアイロニーと滑稽味に富んでいる。ただ、「エレベーターの奇跡」と異なるのは、こうしたコミカルな場面がコロンの臨終を語った後に据えられている点である。

告解を通して自らの人生における罪を一つひとつ明らかにすべきか、虚偽である栄光を後世に伝えるのか、小説の第二部を通してこの葛藤がコロンのよって一人称で語られている。第一部における教会権力の保持という政治的判断にも影響されたコロンの列聖の計画と、第二部の、自らの罪と向き合うコロンの苦しみという深刻な主題の後に、教皇とコロンの期待が見事に裏切られる第三部の列福裁判の場面が据えられ、ここで複数の声が飛び交う祝祭的な空間が描き出されたのち、物語の核をなしていた人物コロンの嘆き節とともに消滅する。

「エレベーターの奇跡」と比較したとき、『ハーブと影』においては地理的な広がりもさることながら、重・軽のコントラストが加わったことがカ

ルペンティエルの創作の変遷をたどるうえで注目に値する。

こうした晩年の作品とのつながりを考えると、「エレベーターの奇跡」、
「アナキリエの奇跡」はいずれも小品であるが、カルペンティエルの以後
の創作を通して探求される問題を含んだ重要な作品である。大きなテーマ
として挙げられるのは、「アナキリエの奇跡」の内に萌芽を見出せる、ラ
テンアメリカという地理的コンテクストをどう表現するかという問題である。
「アナキリエの奇跡」においてはキューバという国に視野が限定されて
いたが、渡欧後にラテンアメリカとは、という問いに基づいた創作に
移っていく。

もう一つ探求は、カルペンティエルのすべての作品において顕著である
ものではなく、また、ラテンアメリカという壮大なテーマに比べれば小さな
ものかもしれないが、「笑い」という要素に関するものだ。滑稽やユー
モアといった笑いに関わる要素を、特にアイロニーを含んだ笑いを、い
つ、どのように用いるかという問題である。

細かく見ていけば今回とり上げたものを含めカルペンティエルの作品に
おける笑いの要素はさまざまで、まだ検討の余地が残されている。1930年
代以降のカルペンティエルの創作においてこの要素がどのように作用し、
晩年の作品の際立った特徴の一つとみなされるにいたったのか。こうした
問いを出発点とし、今後はカルペンティエルの作品において笑いがほぼ
「不在」あるいは「乏しい」と見なされるものを含めて検討していきたい。
その際に、笑いという要素と同じく、カルペンティエルの作品において一
様ではない効果をもたらしているアイロニーという要素も重要な検討
対象となる。

*本稿の執筆に当たっては、日本ラテンアメリカ学会西日本部会（2014年4月
12日、同志社大学）において行った口頭発表「『奇跡』の語り方——カルペン
ティエルの初期の短編とバレエ台本」に加筆、修正を加えました。発表当日
に貴重なご意見を賜りました皆様、的確かつ丁寧にご指摘をいただいた査読
者の方々、欧文要約のチェックをご快諾下さった先生方に心より御礼申し上

げます。

註

- 1) ただし、オリジナルである仏語版は見つかっておらず、1989年および97年にキューバで発表されたのはスペイン語版のみである。また、その訳者の氏名も明記されていない (Birkenmaier 2006 : 28-29)。
- 2) 1929年創刊。カルペンティエルは詩人口ベール・デスノス (Robert Desnos)、音楽家エドガー・ヴァーレーズ (Edgar Varèse) らとともにこの雑誌の執筆者として名を連ね、第3号に「アンティーリヤスからの手紙 (Lettre des Antilles)」(Carpentier 1929 : 91-105) というタイトルの記事を寄せている。
- 3) これらの研究に先立ちレオナルド・パドゥラ・フエンテス (Padura Fuentes 2002 : 81-84) がカルペンティエルの初期の作品について考察する際に、「学生」および「エレベーターの奇跡」の概要を紹介している。
- 4) 本稿における「奇跡 (milagro)」という語の定義は、リアル・アカデミア (Real Academia Española 2001) の *Diccionario de la Lengua Española* (21.ª edición) の以下の記述に従う。「自然の法則によって説明することが不可能な、神による超自然的介入によって生じたとされる出来事 (Hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino.)」ただし超自然的介入を行う神格は、キリスト教における唯一神に限定しないものとする。
- 5) アカル社の小説集には1922年のものとされる短編「奇跡 (El milagro)」が収録されている。イタリアの聖パウリノの詩をもとに書かれたというこの物語には、殉教者聖フェリクス墓所での「奇跡」が語られている。本稿においては「エレベーターの奇跡」と「アナキリエの奇跡」という執筆時期に近い二作品の比較対照を軸に論を進めていく方針をとったために、この作品の詳細に触れることはできない。しかしながらこの物語にも、以下に示すような「エレベーターの奇跡」における笑いに通じる要素が認められる。物語の最後で聖フェリクスは「奇跡」を願う粗野な農夫の物言いを目に見て、姿を消していた家畜を農夫のもとに戻してやる。祈りとは程遠い農夫の「罵詈雑言 (injurias)」を聖フェリクスは「神と笑った (Se rio [sic] con el Señor)」という (Carpentier 2014 : 566)。「エレベーターの奇跡」における聖人たちのように物質文明に侵食されてはいないものの、この「奇跡」の物語にも天上でくつろいだ様子の聖人が描かれている。こうした語り口によって、作品は全体を通して厳粛さや神への畏怖よりも、おおらかさ、おかしみを感じさせるものとなっている。
- 6) 同じ年に書かれたバレエとして「レバンバランバ (Rebambaramba,

1927)」を挙げることができるが、この作品は「アナキリエの奇跡」の他、1930年に書かれた人形劇「マニータ・エン・エル・スエロ (Manita en el suelo)」と関連させて論ずる必要があるように思われる。紙幅の都合もあり、本稿においては「エレベーターの奇跡」と比較するうえで「アナキリエの奇跡」のみをとり上げることとし、今後の研究において「レバンバランバ」、「アナキリエの奇跡」、「マニータ・エン・エル・スエロ」という三つの劇場向けの作品について考察を加えていきたい。

- 7) 拙訳。本稿におけるカルペンティエルのテキストの和訳は、既訳を引用した場合は註に示し、言及のないものは拙訳とする。
- 8) Maurice Rostand, 1891-1968. フランスの作家。父は『シラノ・ド・ベルジュラック』*Cyrano de Bergerac*などの作品を生み出した劇作家エドモン・ロスタン (Edmond Rostand)。
- 9) Cecile Sorel, 1873-1966. フランスの舞台女優。コメディ・フランセーズの『フィガロの結婚』*Le Mariage de Figaro*や『人間嫌い』*Le Misanthrope*などに出演し人気を博す。
- 10) Mistinguett, 1875-1956. フランスの歌手、女優。パリのキャバレー「ムーランルージュ」等で数多くのレビューに出演し、芸術家や王侯貴族ほか、幅広いファンを獲得する。
- 11) カルペンティエルは記事においてベツレヘム司祭について「風変わりな (pintoresco)」と形容しているほか、モンマルトルの歌手たちにとって格好の物真似の対象である (Carpentier 1998b : 248) というコメントを加えているが、服装についての具体的な描写は行っていない。ただ、1920年代という時代背景を考慮すれば、街頭において司祭が世俗的な服装をしていたとは考えにくい。聖ピオ十世会の設立者マルセル・F・ルフェーブル大司教 (1905-1991) による公開書簡には、カトリック教会内部で1960年代に司祭の平服である長衣「カソック (cassock)」の着用をめぐる論争があったことが記されているが (Archbishop Lefebvre 1986 : 41-42)、これより40年遡る街頭でのカトリック聖職者の装いとして、ベツレヘム司祭は「カソック」を着用していたのではないかと推測される。
- 12) プロワは自伝的要素の強い作品『絶望者』*Le Désespéré* (1886) において19世紀末のパリの文壇や都市生活を風刺しながら、信仰の実践に伴う困難を描き出している。ユイスマンスは『さかしま』*À rebours* (1884) 以降『彼方』*Là-bas* (1891)、『出発』*En route* (1895) ほか、多くの作品において異端を含むキリスト教の教義や美術について語り、自身もカトリックに改宗するにいたる。カルペンティエルはキューバの『ディスクシオン紙』*La Discusión* において1922年にユイスマンスの『さかしま』の書評を行っている。
- 13) 1928年10月に雑誌『ソシアル』*Social* に掲載された記事「ジャン・デボル

- ドと破廉恥な書物 (Jean Desbordes y su libro escandaloso)」で、カルペンティエルはデボルドの詩的エッセイ集『熱愛』*J'adore* (1928) をめぐるコクトーとマリタンの論争をとり上げている (Carpentier 1986 : 114-120)。
- 14) 特にプロワとクロードルの作品は、カルペンティエルがクリストバル・コロソという人物について思索を巡らせ、後に『ハープと影』の執筆につながる史料収集と調査を開始する発端となった (Carpentier 1985a : 332-336 ; 1991 : 235-240)。
- 15) ロビン・ムーア (Moore 1997) はアフロキューバ主義の運動を分析する際に、キューバの芸術家および知識人からなるグループ「ミノリスタス (Minoristas)」におけるカルペンティエルの活動や1920年代および30年代の音楽批評等を紹介している。
- 16) 邦訳はカルペンティエル (2002) p. 214より引用。
- 17) 邦訳はカルペンティエル (2002) の「序」p. 282より引用。
- 18) 美術および衣装はパブロ・ピカソ担当。『パラード』ほか、コクトーの舞台の仕事に関しては、高橋洋一 (2003) および芳賀直子 (2009) 参照。
- 19) カルペンティエルは1928年に『カルテレス』の記事の中でコクトーの言葉を引用しながら、「ウルトビーズ (Heurtebise)」という名がピカソの住居のエレベーターに由来することを紹介している (Carpentier 1986 : 113)。ここでコクトーが明かした「天使」と「エレベーター」の結びつきは、カルペンティエルの短編におけるエレベーターによる昇天という筋書きに影響を及ぼしたように思われる。
- 20) 引用における訳語の選択にあたっては、マイケル・ビリッグ (2011) の、特にベインの生涯と著作について言及した第5章を参考にした。
- 21) 本稿において特に注目したのは、「アイロニー」との関連を示しながら「パロディ」の概念を明らかにしようとするハッチオン (1993 : 78) の以下の記述である。
- 例えばバーレスクの語源である冗談を意味するブルラという語には嘲笑の概念がもともと含まれているが、パロディアという語にはそのような必然性はない。だからパロディとは皮肉な「文脈横断」と転倒を用いた、差異を持った反復なのである。背景となるパロディ化されるテキストと新作品の間には批評的距離が、通常アイロニーにより示される距離があるとされている。しかしこのアイロニーは原作を貶めるだけでなく、遊び心にあふれたものでもありうる。つまり破壊的であるだけでなく、建設的な批評でもありうるのだ。
- 22) 前者は永遠に聖地にたどり着けない巡礼者を描いた短編、後者はラテンアメリカの架空国家を舞台にした独裁者小説である。いずれも笑いの要素をそなえた作品であるが、しばしばそのアイロニーを含んだコミカルな語り口に

よって、解釈上の曖昧性が生じる。

- 23) 幼少時にロシア革命を目の当たりにしてトラウマを負ったヒロインが、約半世紀後再び革命に巻き込まれたキューバで自らの運命と向き合い、「革命と共にある (estar con la Revolución)」意志を固める場面である。

参考文献

家山也寿生. 2008.『ジャン・コクトーにおける神話の変容』早稲田大学文学学術院 (electronic resource).

<http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/28799/3/Honbun-4672.pdf>

(アクセス日 2015年3月15日)

- ウォラギネ、ヤコプス・デ. 2006.『黄金伝説1』前田敬作・今村孝訳、平凡社。
 ——. 2006.『黄金伝説3』前田敬作・西井武訳、平凡社。
 カルペンティエル、アレホ. 2002.『エクエ・ヤンバ・オー』平田渡訳、関西大学出版部。
 コクトー、ジャン. 1952.『わが魂の告白——マリタンへの手紙——』堀口大學訳、人文書院。
 ——. 1955.『わが生活と詩』片岡美智訳編、ダヴッド社。
 ——. 1983.『ジャン・コクトー全集7』堀口大學訳、東京創元社。
 高橋洋一. 2003.『ジャン・コクトー——幻視の美学——』平凡社。
 芳賀直子. 2009.『バレエ・リュス——その魅力のすべて——』国書刊行会。
 ハッチオン、リンダ. 1993.『パロディの理論』辻麻子訳、未来社。
 ——. 2003.『アイロニーのエッジ』古賀哲男訳、世界思想社。
 ビリッグ、マイケル. 2011.『笑いと嘲り』鈴木聡志訳、新曜社。
 フロイト、ジークムント. 1970.『ジークムント・フロイト著作集第四巻』生松敬三訳、人文書院。
 ブロワ、レオン. 1984.『絶望者』田辺貞之助訳、国書刊行会。
 ベル、マイケル. 2000.『モダニズムと神話』吉村宏一他訳、松柏社。
 ベルクソン、アンリ. 2011.『笑い』竹内信夫訳、白水社。
 モリエール. 1928.『人間嫌い』関口存男訳、岩波書店。
 ユイスマンス、ジョリス・カルル. 1975.『出発』田辺貞之助訳、桃源社。
 ——. 1976.『彼方』田辺貞之助訳、桃源社。
 ——. 1984.『さかしま』澁澤龍彦訳、光風社。
 Archbishop Lefebvre. 1986. *An Open Letter to Confused Catholics* (Translated by Father M. Crowdy, Herefordshire : Fowler Wright Books).
 Bain, Alexander. 1868. *Mental and Moral Science* (London : Longmans, Green & Co.).

- . 1890. *English Composition and Rhetoric* (Enlarged edición, New York : D. Appleton & Co.).
- Birkenmaier, Anke. 2006. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (Madrid : Iberoamericana).
- Cancio, Wilfred. 2010. *Crónicas de la impaciencia : El periodismo de Alejo Carpentier* (Madrid : Colibrí).
- Carpentier, Alejo. 1922. “Al revés—Huysmans,” en *La Discusión*, 15 de diciembre.
- . 1929. “Lettre des Antilles” en *Bifur 3* (Paris : Carrefour), pp. 91–105.
- . 1985 a. “Hay ignorancias que cuestan caro...” en *Entrevistas* (Entrevistado por François Wagener, La Habana : Letras Cubanas), pp. 332–336.
- . 1985 b. *Los pasos perdidos* (Madrid : Cátedra).
- . 1986. *Obras completas Vol.9* (México, D.F. : Siglo XXI).
- . 1989. *Obras completas Vol.7* (México, D.F. : Siglo XXI).
- . 1990 a. *Obras completas Vol.1* (México, D.F. : Siglo XXI).
- . 1990 b. *Obras completas Vol.4* (México, D.F. : Siglo XXI).
- . 1990 c. “Las claves del Orfeo” en *Obras completas Vol.15* (México, D.F. : Siglo XXI), pp. 138–140.
- . 1991. “Sobre *El arpa y la sombra*” en *Obras completas Vol.14* (México, D. F. : Siglo XXI), pp. 235–240.
- . 1992. *El reino de este mundo* (6ª reimpresión, Barcelona : Edhasa).
- . 1998 a. *Guerra del tiempo y otros relatos* (Madrid : Alianza).
- . 1998 b. *Obras completas Vol.8* (México, D.F. : Siglo XXI).
- . 2014. *Alejo Carpentier— Narrativa completa, IX Cuentos y narraciones* (Madrid : Akal).
- Janney, Frank. 1981. *Alejo Carpentier and his early works* (London : Tamesis).
- Moore, Robin D.. 1997. *Música y mestizaje* (Madrid : Colibrí).
- Padura Fuentes, Leonaldo. 2002. *Un camino de medio siglo : Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (México, D.F. : Fondo de Cultura Económica).
- Rommelaere, Joke. 2009. *Mitología y tiempo mítico en Guerra del tiempo y otros relatos de Alejo Carpentier* (Universiteit Gent). (electronic resource)
[http : /lib.ugent.be/fulltxt/RUG 01/001/414/762/RUG 01-001414762_2010_0001_AC.pdf](http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/762/RUG01-001414762_2010_0001_AC.pdf)
- (アクセス日2015年3月15日)
- Unruh, Vicky. 1994. *Latin American Vanguardists : The Art of Contentious Encounters* (Berkeley : University of California Press).

〈Resumen〉

¿Cómo contar un milagro?

—Sobre un cuento y un ballet del Carpentier de la segunda mitad de los años veinte—

Mika AKIHARA

Este ensayo indaga sobre distintas funciones de la risa y la ironía en las obras de Alejo Carpentier. La faceta más humorística de este escritor aparece en los años setenta con las novelas *Concierto barroco* o *El recurso del método*. Sin embargo, en algunas de sus obras de los años veinte se percibe la presencia de la risa y la ironía, que podría ser una demostración de un indicio de una de sus tendencias. En este sentido, “El milagro del ascensor” (1929), un cuento paródico de *La Leyenda Áurea*, merece un estudio detallado, a pesar de que fue escrito originalmente en francés y pocas veces ha sido mencionado en los estudios carpenterianos.

En el primer capítulo, se aclara el contexto histórico o cultural del cuento basándose tanto en estudios anteriores, como en algunos artículos de revistas cubanas como *Social* y *Carteles*. Los temas escogidos por el joven escritor son realmente diversos, desde la crítica literaria o cinematográfica hasta la observación urbana en París. Algunos párrafos de estos artículos dejan entrever el contexto del cuento y el proceso en la formación de un protagonista bastante cómico llamado Fray Domenico.

El segundo y tercer capítulo de este ensayo hace un análisis compara-

tivo entre “El milagro del ascensor” y “El milagro de Anaquillé”(1927), siendo este último, un ballet escrito en pleno movimiento del afrocubanismo. Ambas obras terminan con la intervención de un ‘deus ex machina’ que produjo un milagro. Pero como señala Joke Rommelaere (2009), el desenlace de “El milagro del ascensor” resulta bastante extraño e irónico si uno se fija en los productos industriales que inundan la escena de la ‘ascensión’ del protagonista. Por contraste, en “El milagro de Anaquillé”, se subraya el poder de la Naturaleza ya que son materiales crudos y danzas que se emplean para evocar a los dioses africanos. Este ballet tampoco carece de risas irónicas, no obstante, en la última escena están ausentes risas e ironías que puedan ridiculizar el ‘milagro’.

Aparte del tema religioso, las dos obras comparten la influencia vanguardista. En los años veinte, Carpentier se enfrentaba al dilema de ‘ser “nacionalista” tratándose, a la vez, ser “vanguardista”’(Carpentier 1990 a). “El milagro de Anaquillé” refleja este problema ideológico y estético con sus ritos ‘ñánigos’ y personajes grotescos que se parecen a autómatas. En cambio, “El milagro del ascensor” no demuestra explícitamente este dilema. Se supone que la prioridad del autor fue experimentar posibilidades de las estéticas vanguardistas en el cuento.

En el cuarto capítulo, se trata de la ambigüedad ideológica de “El milagro del ascensor”. Los estudios anteriores (Birkenmaier 2006; Rommelaere 2009) indican con ciertos matices la importancia de la fe católica como recurso de resistencia contra el imperialismo norteamericano. Pero cuando se tiene en cuenta el contexto histórico y cultural señalado en el primer capítulo, y se compara con la claridad ideológica de “El milagro de Anaquillé”, surge otra posibilidad de interpretación. ¿La profana escena de la ‘ascensión’ de Fray Domenico no alude a que la religión haya perdido o esté perdiendo su poder? Según esta suposición, el catolicismo ya no

podría ser el foro de resistencia latinoamericana, sino una forma de fe occidental altamente estilizada ante las religiones de origen africano.

Finalmente, se revisa el tema de la risa y la ironía en “El milagro del ascensor”. Aunque el cuento no promueve la fe como las hagiografías tradicionales, tampoco la niega. Sin embargo, aquí pone en duda su única legitimidad o autenticidad así como de otras tradiciones. Como señala Linda Hutcheon (1993), la ironía puede ser tan críticamente constructiva como destructiva.

En *El arpa y la sombra* (1979), se nota la misma función de la risa con cierta variación. La novela contrasta con *La consagración de la primavera* (1978) en el uso de risas e ironías del mismo modo que se hace entre “El milagro del ascensor” y “El milagro de Anaquillé”. Es decir, *El arpa y la sombra* no elimina los elementos cómicos e irónicos hasta el final. *La consagración de la primavera*, por su parte, termina con el discurso revolucionario y no sugiere ironía alguna. Los contrastes paralelos entre las obras de los años veinte y las de los setenta, marcan la importancia y la continuidad de las funciones de la risa y la ironía en las obras de Carpentier.