

ロナルドとヘザーのファーバンク兄妹とロンドン・ソサイエティ・ファッション

——ボヘミアン文化との関係性？（その1）

大谷 伴子

1 20世紀初頭の英国文学・文化とロンドン・ソサイエティ・ファッション

かつて、アントニー・バージェスは、1930年代英国の後期モダニズムを代表すると近年ではもてはやされているイーヴリン・ウォーとグレアム・グリーンを取り上げた項目で、特に、ウォーの『愛されたもの (*The Loved One*)』はノスタルジックな『ブライズヘッド再訪 (*Brideshead Revisited*)』とは違って初期の諷刺の流儀にもどってアメリカ社会を痛罵していると述べた際に、映画の表現に対応して新しい質をもたらしたウォーの散文を、ダンディにして美学的でエキゾティックそしてホモセクシュアルでもあったカフェ・ロワイヤルの常連ロナルド・ファーバンクに負っているものとみなして、次のように論評していた。¹

[[『愛されたもの』] はなにほどこロナルド＝・ファーバンク (1886-1926) に学んだものであった。ファーバンクはホモのイギリス人だが、そのお手軽な小品——『ヴァルマス』、『足下の花』、『ピレリ枢機卿』——は、技巧のきめの細かさそのもののために忘れられる危険にさらされている (バージェス 91)。

バージェスが危惧したように、ファーバンクは、21世紀現在日本の英文学研究や教育においても、忘却の彼方とはいわないまでも、研究対象として学会発

表で取り上げられたり、大学の授業などで彼の諸テキストを学んだりする機会は、稀有なこととなっている。² とはいえ、ファーバンクは、実は、ウォーをはじめとしてアントニー・パウエルやジョン・オートン、近年ではアラン・ホリングハーストラにも影響を与えた。だが、彼の影響を最も近くで受けていたのが、その妹、ヘザー・ファーバンクではなかったろうか。

ファーバンク兄妹の近い関係については、なにより、ロナルドが逝去した1926年、ヘザーが自らのワードローブ——20世紀初頭のロンドンにおいて最高級と目されたドレスメーカーや著名な仕立屋から購入した^{あまた}数多のドレス——をすべて衣装箱にしまいこんだ、という行為にうかがうことができよう。別の言い方をすれば、ヘザーは、兄ロナルドの死をきっかけに、ロンドン・ソサイエティ・ファッションにかかわるようなそれまでの自らの文化活動とたもとを分かち行為をした。では、ヘザーのロンドン・ソサイエティ・ファッションにおける実践・活動はいかなるものだったのか、まずは、そのあたりを確認することからこの議論をはじめてみたい。本論は、ファーバンク兄妹の20世紀初頭の英国文学・文化とロンドン・ソサイエティ・ファッションにかかわる文化活動とは、いかなるものだったのかを紐解くことから始めて、さらに、そうした活動が21世紀にいたる現在のグローバル資本主義世界において有した意味を、20世紀初頭のボヘミアン文化との関係性において問い直すことにより、歴史的に、吟味する試みである。

2 20世紀初頭の英国ロンドンのソサイエティ・ファッション——ヘザー・ファーバンクのドレス・コレクション

21世紀にあらたに注目されているヴィクトリア・アルバート博物館のファッション部門コレクションの重要な部分を構成する20世紀初頭のロンドン社交界のドレスの数々、このコレクションのかつての所有者であったヘザー・ファーバンクとは、そもそも何者か。キャシー・デイヴィーズ＝ストロッダーらの研究は、ヘザーのワードローブとその存在価値あるいは歴史的意味に焦点をあて

ているのだが、本論はその研究のなかでも、英国女性初のグローバルなファッション・ブランド、ルシールを立ち上げたレイディ・ルーシー・ダフ＝ゴードンの自伝『分別と無分別 (*Discretions and Indiscretions*)』のタイトルを借用しヘザーとルシール両者の関係を論じた第3章を特に取り上げる。ソサイエティの女性ヘザーと彼女のファッションをささえたルシールとの関係に注目したいからだ。言い換えれば、ロンドン社交界というエリートの階層に属しながらも必ずしも帰属意識を保持できずにいたヘザーによる当時のソサイエティ・ファッションの受容・消費行動は、どのような意味をもっていたのか、21世紀のいまからどのように解釈することが可能なのか、そのことを、ルシールの『分別と無分別』という自伝のタイトルに表象された20世紀初頭の英国におけるモダニティという視点から、考察してみたい。

ヘザーのワードローブは、彼女の死後ヴィクトリア・アルバート博物館に寄贈されるまで、30年以上誰の目に触れることなく埋もれたままになっていたが、この寄贈を契機にその200点以上のドレスや装身具類が同博物館の世界に名だたるファッション・コレクションの礎となったのだ。20世紀初期の非常にもろく移り変わりの激しいファッションのごとくはかない衣服が、ヘザーというひとりの女性のワードローブのなかでサヴァイヴしていたという意味でも、このコレクションはファッションナブルなドレスの例外的に重要で歴史に残るコレクションとなっている。そして、20世紀初頭ロンドンにおけるファッションの生産者・配給者であるドレスメーカーやデパートメント・ストアのみならずその消費者たる女性たち、なかでも、そうしたファッションにアクセス可能であったソサイエティ＝社交界の女性たちのお洒落でファッションナブルなイメージを21世紀のわれわれにも提示するのが、このコレクションである。そして、なによりもそれはヘザーという社交界の女性のワードローブからうまれたものなのだ (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 7)。

ここでワードローブが同博物館の重要なコレクションとなった経緯を確認しておこう。ヘザーのコレクションの物語は、同博物館のテキスタイルおよびファッション部門の物語と密接にリンクしている。このコレクションの受け入

れにかかわったのは同博物館ドレス部門の最初の学芸員であったマデレイン・ギンスバーグであり、彼女はファッションが美術品や装飾芸術として評価される黎明期でもあった1950年代当時、コレクション創設のために英国国内のさまざまな博物館や個人の所有者たちの間に散らばったヘザーのドレスやアクセサリーを蒐集する仕事を担当した。こうして蒐集されたヘザーのワードローブは1960年に開催された『レイディ・オブ・ファッション——ヘザー・ファーバンクと彼女が1908年から1921年の間に身につけたもの (A Lady of Fashion: Heather Firband and What She Wore between 1908 and 1921)』で展示され、これが主要な20世紀のファッションナブル・ドレスの最初の展示であるとともに大成功をおさめたのだった。³また、ヘザーのワードローブの衣装は、1962年オープン以来ファッション・ギャラリーでの常設展示に含まれており、コレクションから貸し出された数点は『エドワード朝のエレガンス (Edwardian Elegance)』という英国国内のファッション・ツアーの基盤を形成した、ということだ (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 9-12)。このような数多のドレスや装飾品で構成されるワードローブを所有したヘザー・ファーバンクとは何者か、まずは、確認してみよう。

エドワード7世の崩御とともにエドワード朝が一応公式には終焉した1910年、22歳で未婚のヘザーは、父親の存命中と比してみるとかなり質素な暮らしを母親とともにロンドンのカーズン・ストリートで送っていた。当時20代の彼女を取り巻くロンドンのファッション状況とはどんなものだったのか。20世紀初頭のファッションナブルなドレスに関していえば、それ以前と比べてほとんど変化はみられなかったということだが、それでも1908年頃から女性のドレスのウエストラインが高くなり、胸のラインが以前ほど強調されなくなったりスカートのラインが細目になったりするという変化がみられたという、従来女性的とみなされてきた身体をことさらに強調する傾向が薄れかけてきたということなのだろう。その後、エドワード朝からジョージ朝に移行した時期、ファッションはより急速に変容しはじめた。具体的には、シーズンごとに登場した新しいスタイルは、たとえばディアギレフのオリエントの文化に触発され

たバレエ・リュスの舞台を通じて東洋の影響がみられるようになった。その変化に貢献したのがフランスのデザイナーであるポール・ポワレでもあったらしい。このように変容しつつある英国ロンドンのファッション状況において、ヘザー自身は、父の死後家族がおかれた経済状況はさておいて、ファッションへの強い関心を維持し続け、20代前半の1910年代、彼女のスタイルは「最も冒険的でありながらも洗練されていた」というが、この時期のヘザーのドレスの多くが、実は、ルシールから注文・購入されたものであった (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 73)。ヘザーのワードローブの多くを占めそのなかでも20世紀初頭のロンドンのソサイエティ・ファッションの歴史を物語るうえで重要なルシール、この英国女性で世界初のグローバルなドレスメーカーとは、ナニモノなのか、このことを次のセクションで確認しておく必要がある。

3. ルシール、大西洋を横断した英国女性初のグローバルなドレスメーカー？——ファッションと劇場文化の境界線を越えて

ヘザーのワードローブの重要な構成要素であるルシールについてすこしまとめておく。ストロッドラーらの著書の表紙を彩るヘザー・ファーバンクの代表的なガウンの華やかさに魅されたあと裏表紙に目を向けてみると、ヘザーのワードローブについて、21世紀のTVメディアに関する興味深いコメントがつけられている。

More recently Susannah Buxton, costume designer for *Downton Abbey* (series 1 and 2), has cited the collection as an ‘invaluable resource,’ and was fascinated to find parallels between Heather’s story and those of characters in the television series. (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 12 下線筆者)

2010年に第1シーズンの放送が開始されて以来英国にとどまらず大西洋をまたいでさらに太平洋をも超えてグローバルな人気番組として受容・消費されたTVドラマシリーズ『ダウントン・アビー (Downton Abbey)』は、20世紀初頭の英国貴族の優雅なライフスタイルを描いた。その衣装担当のデザイナーであったスザンナ・バクストンは、ヘザーのワードローブからなるコレクションを「計り知れないほどに貴重な宝庫 (an invaluable resource)」とし、ヘザーの物語とTVドラマのキャラクターに類似性を見出し魅了されたという。このバクストンの発見とその興奮は、同ドラマの第3シリーズにおいて主要キャラクターのひとりの結婚式の衣装選びに関する場面において、ドラマの時代背景でもあり1910年代に20代のヘザーが大半のドレスを注文したドレスメーカーであるルシールの名とその商品が言及されることにも見いだせよう。そしてまた、20世紀末の1999年、グローバルなファッション誌『ヴォーグ (Vogue)』で特集された「ザ・ルック・オブ・ザ・センチュリー (The Look of the Century)」という記事において、ルシールは、以下のように取り上げられている。

In the years immediately after the First World War, *Vogue's* women, photographed or illustrated, seem like rare birds of paradise from a Belle Epoque world that had, in fact, vanished forever. Helen Dryden's fanciful cover illustrations present heroines from a Ronald Firbank novella. Baron de Meyer's photographs of real-life Ziegfeld beauties and silent-movie stars dressed by Callot, Paquin, Lucile or Poiret seem like spectral visions seen through shimmering opalescent mists. (Bowles 453 下線筆者)

この記事においてルシールの名は、ロナルド・ファーバンクの小説のヒロインや、当時の主だったフランス人ファッション・デザイナー、カロ姉妹、ジーン・パキン、ポール・ボワロとならんで、そして彼らのドレスを身に纏ったジーク

フェルド・フォリーズ——ジークフェルドの舞台に出た美女たち——やサイレント映画のスターたちとともに挙げられている (Bowles 453)。20世紀のファッションの歴史を概観するなか、第1次世界大戦以前のベル・エポックと呼ばれた時代はすでに永遠に消え去ってしまったと、いわばノスタルジアをこめて振り返っている箇所に、ルシールは言及されている、というわけだ。さて大西洋を横断した英国女性初のグローバルなファッション・デザイナーであるルシールとは、ナニモノか。

ルシールは、ルーシー・サザランドのちのレイディ・ルーシー・ダフ＝ゴードンのドレスメーカーとしての名前でありそのブランド名であるが、彼女は、最初の夫と離婚した1890年に友人たちのためにドレスメーカーを開始し翌年自身の店を開店した。軌道に乗ったビジネスもいずれ拡張する必要もあろうかとデイヴィーズ・ストリートからオールド・バーリントン・ストリートへと、さらにその後ハノーヴァー・スクエアのより広い店舗へと移転した。その経緯で彼女がデザインするティー・ガウンが評判となり富裕層の顧客を獲得したのだが、⁴ その顧客には著名な舞台人アイリーン・キャッスルやサラ・ベルナル、さらには映画スター、王族も含まれていた。ロンドンのローカルなメイフェアの空間でビジネスを始めたルーシーは、⁵ 20世紀初頭には、ロンドン、ニューヨーク、シカゴそしてパリに支店を構えるグローバルに名を馳せるデザイナーとなっていた。ルシールは社交界のレイディたちが求めるティー・ガウンやビーズやレースをふんだんに施した舞踏会用のドレスをデザインにより有名になったという点では、ロンドン社交界の伝統や約束事の枠組みのなかで慎重さを示しながら活動したわけだが、コルセットを緩めることで女性の下着を大胆に改良し官能的でロマンティックなランジェリーをデザインし販売促進するという「革命的」ともいえる活動もしていた、その自伝『分別と無分別』にみみじくも込められているように (O'Hara 164; Davies-Strodder, Lister, and Taylor 77)。⁶

ルーシーが、階級の障壁を乗り越えてお商売で生計を立てようとした貴族階級のレイディとして有名な例であったことに、注意しておこう——She [Lucy]

is the best-known example of an aristocrat breaking through social barriers and earning a living in “trade” (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 74) —。第1次世界大戦後の英国社会において就業を求めたお嬢さまやレイディたちが存在したことはすでに別稿で述べたが、⁷ ルーシーの場合は、第1次世界大戦以前に、すでにその障壁を乗り越えようという試みを実践していたということだ。この障壁を超える困難について、ルーシー自身1932年に出版された前述の自伝において述べた、以下のような社会状況であったならなおさらだ。

One thing I do sincerely envy is the freedom of the modern girl, for I was one of the generation who fought so hard to get it for her. I shall never forget the wall of prejudice which I had to storm. To begin with I was one of the first woman, if not actually the very first of my class, to go into the business world, and I lost caste terribly in doing it at the start of my venture. Old family friends came and solemnly warned me and my mother of the utter impossibility of my going into “trade”…the very word was spoken with bated breath, as though it was only one shade better than going in for crime. I was told that nobody would know me if I “kept a shop,” it would be bad enough for a man but for a woman it would mean social ruin. (Duff-Gordon 59-60 下線筆者)

階級の障壁を越えてビジネスの世界に入ることは実は、階級的威信を失うことであり上流階級において「お商売をする」とか「店を経営する」行為など「ありえない」ことだった。犯罪よりはマシであっても、そのような行為は女性にとっては墮落にほかならない、ということがルーシー自身の実体験として説明されている (Duff-Gordon 59-60)。このようなあからさまな批判・非難をとりあえず回避しながらも革新的な活動を実践したのがルーシーであったこのことも自伝『分別と無分別』に込められた意味であったのかもしれない。

ルーシーは、自身のビジネスを成功に導くためにさまざまな革新的・画期的

な方法を発明したが、なかでも、マネキン・パレードという現在のファッション・ショウの原型を発明したこととその舞台に登場するマネキン(=ファッション・モデル)を育成し重用したことは、彼女のキャリアにおいて有名なもので、その経歴を説明する際に必ず取り上げられる。⁸ ストロッダーらも「劇場的なライブ・ファッション・ショウ (theatrical live fashion show)」をその販売テクニックとして紹介しながらその際にルーシーがマネキンと呼ばれたモデルに顧客たちの関心が向けられるように工夫したことを指摘している (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 73)。

ドレスメーカーの店にマネキン自体は存在していたのだが、かつてのマネキンたちはドレスを披露するための手段にすぎず彼女たちの存在自体は認められることはなかったという。そうした慣習に異議を申し立てたルーシーは街なかで美しいマネキンの原石となる女性たちを発見し育成したという。その結果を披露すべくルーシーは、ハノーヴァー・スクエアの店のショールームで最初のショウ (the first real mannequin parade) を開催し大成功をおさめた。その時の招待客のリストも目を見張るものがある——グロスター公爵夫人プリンセス・アリス、エレン・テリー、リリー・ラングトリー、そしてウェストミンスター公爵夫人、マーゴット・アスキスと彼女に同行したH・H・アスキス (のちの自由党党首・英国首相) と錚々たる顔ぶれであった。新聞メディアもこの新奇のショウと「ルシールの神秘に包まれた美女たち」をたたえ熱狂したという。こうした彼女自身の発明を、1930年現在にはすでにあたりまえのものとなったことを、ドレスメイキングの分野に関していえば歴史に残る重大な行為をおこなったとルーシー自身も自らをたたえつつ回顧している (Duff-Gordon 66-70)。

このショウが当時の新聞メディアの注目を集め新たな販売・宣伝の方法として広がっていったことは21世紀現在ロンドンをはじめとしたグローバルなメトロポリスで開催されていることから明らかだ。⁹ ルーシーはロンドン社交界のレイディたちをターゲットとしその枠組みのなかでファッション業界における革新的な変革を試みたということになる。

ルシールのファッション・ビジネスを成功に導いた重要な要素である「劇場的なライブ・ファッション・ショウ」であるマネキン・パレードの誕生は、19世紀末から20世紀初頭のロンドン、ウェスト・エンドの劇場文化の歴史状況と、実のところ、かかわっていることも、付け加えておきたい。ロンドンというメトロポリスをファッションという視点から再解釈しようとするクリストファー・ブルワードらの研究によれば、19世紀末から20世紀初頭に登場したプロの女優たちはその創造的なスキルを武器に新たなロンドンのファッション・スタイルのアイコンとして存在していた。その時期、ロンドンの劇場は、人びとのファッション・テイスト (fashion taste) にかなりの影響力をおよぼした。大衆化が進展する19世紀末のロンドンの状況からファッションを解釈するブルワードによれば、その影響力には2つの要素が重要であった。まず19世紀末の劇場街には以前よりも幅広い階層の観客が訪れるようになったこと、次に当時の主だった劇場経営者たちが、大がかりなセットや時宜を得たテーマもそうだが、なにより当代の魅力的な衣装に資金を出すことに意味を見出したこと。彼らはそのような舞台こそが多くの観客、とりわけ、メトロポリスに働く少女・消費する少女であった独身の女性たちをよびこむことによる財政的なうまみを認識した (Breward 69)。

ルシールの主要な顧客はヘザーのような社交界のお嬢様やレイディたちでもあったが、ウェスト・エンドの舞台を飾るスターたちも、また、含まれていた。そうしたスターたちの私的なドレスを人びとは目にするにはできないにしても、ウェスト・エンドの舞台を彩る女優や新たに発明されたミュージカル・コメディのヒロイン役のコーラス・ガールたちが身に纏う当代の魅力的な衣装は、観客とりわけ若い未婚の——当時メトロポリスに進出しその存在感を示しはじめていたロウワー・ミドル・クラスの——女性たちにとって日々の衣服のモデルとその欲望をかきたてるものであった。¹⁰ このようなコーラス・ガールたちを含むロンドンのスターたち——リリー・ラングトリー、ジョージ・アレクサンダー、マリー・テンペスト、コンスタンス・コリアー、マリー・ロイド、ヴェスタ・ティリーら——は特有のファッション・センスを有していたことで知ら

れていたし、メアリー・ムーアのようなセレブはパリとロンドンの高級なドレス・ビジネスとのリンクによって得られるマーケティング潜在力を利用していった。ムーアは夫チャールズ・ウィンダムと共同経営するウィンダム劇場でお上品な「客間劇」あるいはソサイエティ・ドラマに出演していたことで有名であったがなにより出演する芝居の衣装に特別な注意を払いそれゆえ高級仕立てを得意とするドレスメーカーたちと手堅いビジネス関係を結んでいた (Breward 71-74)。

このようなロンドンの劇場文化とルシールを結びつけるのはナニあるいはダレだったのか。まずは前述のメアリー・ムーアとの出会い。セレブ女優ムーアは最先端の衣装の中心はパリとみなしていたものの、ロンドンのドレスメーカーにも目を向け注文することがあった。ムーアが1897年ある舞台の衣装デザインを依頼したのがルシールだった。その後、ルシールは『メリー・ウィドウ』の主演リリー・エルシーの衣装デザインを担当したのだが、この折りエルシーの舞台衣装をまねたドレスが英国で一時流行となったということは、しばしば指摘されることだ。なにより興味深いのは、ルシールがゲイエティ劇場のスターであったガーティ・ミラーのための衣装もデザインしたということかもしれない。のちにダドリー伯爵夫人ガートルード・ウォードとして階級上昇したミラーは、劇場文化の部分である舞台衣装と社交界のファッションをつなぐフィギュアともいえる。ルシールが得意としていた、透けてほっそりとしたデザインでランジェリーとイヴニング・ドレスの境界線にあるようなドレスは、ドロレスをはじめとしたマネキンたちの身体に纏われ、メゾンの顧客たちに披露されていたのだが、こうしてルシールはファッションと劇場文化の境界線をあいまいにしたあるいは融合させた、その画期的なマネキン・パレードの導入によって。さらに、1910年以降ルシールのビジネスは、ジークフェルド・フォリーズの舞台衣装をデザインしメゾンのマネキンをそのショウ・ガールとして採用させることでニューヨークに進出しさらにパリ、シカゴへと拡張しヨーロッパやアメリカにおけるその後のショウを主体としたドレスメーカーの伝統のパワフルな先駆者となったのだ (Breward 71-74)。¹¹ このような大西洋を横

断する革新的でグローバルなファッション・デザイナーとしてのルシールの活動は、ヘザーのファッション・ライフとどのように関係したりするのだろうか。

4. ヘザーとロナルド——ボヘミアン文化との近さと遠さ？

ルーシー・ダフ＝ゴードンがロンドン社交界のレイディ向けにドレスをデザインしながらもそこに革新的な変革を試みた両面性を備えた「分別と無分別」ともいべき存在であったことは前セクションで述べたが、ヘザーの場合はどうであったのか。言い換えれば、ロンドン社交界というエリートの階層に属しながらも必ずしも帰属意識を保持できずにいたヘザーによるルシールを通じたソサイエティ・ファッションの受容は、いったい、どのように解釈できるのだろうか。ヘザーのコレクションには178点ものルシールのドレス——1910年の黒のシフォンのイヴニング・ガウンから戦中・戦後のしっかりしたつくりの昼間用のスーツ等々——とともに請求書や書状などが含まれており、その記録にはルーシーの革新的なデザインと彼女の西洋のファッションへの貢献の証が証明されている (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 74-75)。また、ルシールが保持していた個々の顧客に個別にデザイン・製作する“personality dresses”という視点からルシールのデザインによるヘザーのドレスを吟味するストロッダーは、ヘザーのスタイルの変遷とロンドン・ソサイエティ・ファッションの変遷とのパラレルな関係を、まずは、たどっている。1912年ルシールがデザインしたヘザーのパープルのイヴニング・ドレスはフランス発のアンピール・ラインを、¹² 英国の顧客向けにリ・デザインされたものであった。1913年のアフタヌーン・ドレスは、毛皮の縁取りや機械折りのレースなどを施したロシア風ブラウスと呼ばれるチュニック・スタイルを取り入れたものであった。ヘザーの初期のルシールのドレスには当時の一般的な流行がより顕著にみられるようだが、その後のドレスにはヘザー自身がファッション感覚に対する自信を獲得する過程が観察できる。ヘザーのドレスは、徐々に、より洗練された美しいボディ・ラインをみせるようなものになっていった。たとえば、

ルシールが「エルドラド」と名付けたイヴニング・ドレスは、クリーム色のサテンのドレープが優雅なスカートに黒のヴェルヴェットの腰帯が施されたものだが、片側にスリットが入った成熟したエレガンスやセクシュアリティを示すようなデザインであった。また、このドレスは、『ストランド』誌の「おしゃれな着こなしの秘密」というルシールのマネキンがモデルとなって着こなしの秘訣を読者に提示するコラムにスマートなドレスの1例として掲載された。ヘザーはその後さらに、大胆なやり方で当時の流行であったマスキュリン・スタイルをも取り入れたりした (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 74-82)。

ファッション感覚が磨かれていく過程で、ヘザーは社交界における帰属意識を保持することが困難な状況におかれることになる。1908年社交界デビューを果たして以来2年が過ぎてもヘザーは自分にふさわしい伴侶に出会えなかったからだ。¹³ 20世紀初頭ヘザーが属する社会階級にあって20代で未婚というのは慣習に合致していないものだった。独身でいることはかならずしもヘザーの選択ではなかったかもしれないが、社交界デビュー2年目の1910年、父親の突然の死がヘザーの生活に暗い影を落としたことは想像に難くない。父の死により一家は深い哀しみにつつまれるばかりでなく富と地位のよりどころを失うという苦境に立たされていたからだ。一家の財産管理はヘザーの兄ロナルドにゆだねられることとなったのだが、ロナルドは、すぐにその資産がアッパー・ミドル・クラスの快適な生活を維持するには十分であるとはいえ安定したものとはとてもいえないような予想以上にはるかに少額であることに気づかされた。それゆえ、ロナルドは、母親とヘザーにあてて贅沢な出費を控えるようにと忠告する手紙を送ったが、残存するヘザーのドレスメーカーの請求書から察するに、ロナルドの忠告はファッションに貪欲な当時のヘザーにはあまり効果はなかった。父親の死後、母と2人で暮らす未婚のヘザーであったが、当時のヘザーを取り巻く社会にあっては若い未婚の女性のふるまいはさまざまな約束事や決まりごとに縛られてきた。¹⁴ そうした状況にあって、当時22歳であったヘザーの選択はなんとも驚くべきものであった、というのも、彼女は20歳も年上の既婚者で富裕な貴族ウィリアム・ミットフォード大佐との関係をもったのだ。

この関係は秘密裏に継続されたようだが、非常に慎重な大佐が選択した連絡方法は双方の所属するクラブを気付とした手紙を通じてなされ2年ほど続いた。ちなみに、当時の上流階級において既婚者同士のアフエアは、みて見ぬふりをされ公然の秘密として許容されたようだがこのルールは未婚の女性には適用されなかったので、万が一、2人の関係が公になった場合ヘザーは社会的に葬られることになってしまう。ヘザーは、そのような社交界の規範を逸脱したような行為に身を投じたわけなのだが、この恋愛期間のヘザーのワードローブには、ギリギリ保守的な枠組みを逸脱することはなかったとはいえ、その選択が以前よりも若干きわどく大胆で魅惑的なものになっていたことがみてとられる (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 71; 82-85)。

社交界の若者、女性だけでなく男性も含めて彼らが社会規範から逸脱するようなスタイルのドレスを身につけることは、社会に対して公然たる反抗を示すことになるのだが、第1次世界大戦以前、規範から外れたドレスを身につけたりするような慣習やルールをものともしない行為を実践した女性としてはレイディ・オットリン・モレル、ヴァネッサ・ベルやドレリア・マクニールといった名があげられる。たとえば、ドレリア・マクニールはボヘミアン・ファッションの典型ともいわれていた。ヘザー自身は、こうした現実のボヘミアンの人びととの接触はなかったのだが、許されぬ恋愛関係にかかわったり、若い未婚女性向けのソサイエティ・ファッションとしてのお約束やお上品なデザインの衣服のきまりごとからそれたドレスに愛着を覚えて冒険心を満たそうとしたりしたのは、兄であるロナルドの影響があったかもしれない。ロナルドは非常にダンディな風貌で、ファッションだけではなく、実際にボヘミアン文化人たちとも親交があったからだ (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 85)。

ヴィクトリア&アルバート博物館のコレクションを構成するヘザーのワードローブに注目しロンドン・ソサイエティ・ファッションを論じた研究が出版されるに先立ち、21世紀にはいって兄ロナルドの3つの初期の小説テキストが再刊された。2012年のことだ。

These three early novels should be welcomed with a bacchanal of the sort that you might find within their pages. Published between 1915 and 1917, they display a brittle, beautiful sensibility which is married to a mosaic approach to novel-writing. Without Ronald Firbank we would not have Aldous Huxley, Evelyn Waugh or Henry Green. His ultimate descendant is William Burroughs. (Womack 下線筆者)

「はかなくも美しい感性」を有するものとして『ガーディアン』紙の書評で取り上げるフィリップ・ウォマックは、ロナルドの究極の末裔としてウィリアム・バロウズをあげているのだが、それと同時にあるいはそれ以上に本論にとって見逃せないのは、「ロナルド・ファーバンクなくしてはオルダス・ハックスリーもイーヴリン・ウォーも、ヘンリー・グリーンも生まれなかった」(Womack)、という彼の論評だ。ウォマックによればロナルドのテキストは軽薄で不真面目とみなされたりもするがその軽薄さやわざとらしさが、実は、きわだって真面目なのだ。この書評の重要な核心はどこにあるとわれわれは解釈できるか。この再刊は言葉で何ができるのかを思い出させてくれるものであり——“This reissue is a reminder of what can be done with words” (Womack) ——、ロナルドのテキストがまったく新たな世代の読者に届くようにと、杯を掲げて書評を閉じている (Womack)。21 世紀現在、ヴィクトリア&アルバート博物館のコレクションを産み出したヘザーのワードローブとともにロナルドのテキストも再評価されつつある、ということだ。ロナルドの言葉、あるいは、彼の小説にみられたモザイク的な書記言語実践の試みと独特に極上の感性とのマリアージュ (“a brittle, beautiful sensibility which is married to a mosaic approach to novel-writing”) が、インターネット以降のメディア文化においてもちうる意味と価値について、そしてまた、ジェンダー・セクシュアリティ論や affect をめぐるさまざまな議論とロナルドとヘザーのファーバンク兄妹の活動との関係について、新たな思考をわれわれにうながしている点に、ポイントがあるのかもしれない。そのようなことに思いを馳せながら、ボヘミアン文化をめぐる

ヘザーとロナルドについて、振り返っておきたい。

兄ロナルドはロンドンだけでなく、ローマ、パリ、中東や北アフリカにおいてもボヘミアン文化の世界に身を置き、伝統的なりスペクタブルな規範をものとしめない立場にあったという。ヘザーは兄とは違って実際にはボヘミアン文化にかかわる人びととの親交はなかったが、仮にヘザー自身ロナルド同様に従来のリスペクタブルな社会のルールをものとしめないような世界——ナンシー・キュナード、ニーナ・ハムネット、オーガスタス・ジョン、ウィンダム・ルイスといったロナルドも親交があった人びとの世界——のようなボヘミアン文化を肌で感じるような環境に身を投じていたら、別離のあとその人生に影を落とした彼女の恋愛は重大な問題には、ならなかったかもしれない。ロナルドとヘザーの兄妹はボヘミアン文化という観点からすれば、社会的・文化的状況を共有していたとはいえないが、2人の共通の関心は、衣服・ファッションであった——すなわち、2人のファッションへの過剰な関心——このことは最後に確認しておいてよい (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 85-86)。

実際、健康上の不安を抱えていたロナルドは気候の温暖な異国を旅する暮しを続けていたが、その旅先からヘザーと母親に欠かさず手紙を送り、ヘザーに読むべき本を薦めお返しにヘザーはロンドンの最新ファッションを伝えていたという。ロナルドと親交のあったオズバート・シットウェルによれば、「異国情緒への趣味 (taste)」をもち、「洗練された社交界」を好みながらも「夢想家」で実験的な人工的なコメディをものする作家だった (Sitwell)。ロナルドは、たまにロンドンにもどると、離れている間に熱望していたロンドン仕立の高級な衣服をサヴィル・ロウの最も有名な店ヘンリー・プールであつらえずにはいられずロンドン帰還はかなりの出費となつたらしい。ロナルド自身のファッションへの出費だけでなく、ヘザーの高級なドレスへの浪費は、ロナルドの頭を悩まししばしばヘザーを叱っていたという、ファッションへの情熱は理解しながらも¹⁵ 2人がファッションへの過剰ともいえる関心を共有していたことは、ロナルドの小説に存在する、ヘザーのお気に入りのドレスメーカー、ルシールやレッドファーンへの言及に、そしてまた、彼女のワードローブにみられる

贅沢なドレスの数々とともにドレスの選択の背後にある詳細で細心の気遣いを示す描写に、みてとれる。2人のファッションへの関心が20世紀初頭の英国文学とファッションとの間にある親密なつながりを産んだ、ともいえるかもしれない。

しかしながら、ヘザーにみられるのは、ボヘミアン文化との近さだけではない。遠さもまた同時に彼女の文化活動にはともなっていたのだ。ロンドンの社交界のみならず英国のとりわけ上流階級の人びとのライフスタイルに多大な影響を与えたのは第1次世界大戦の勃発というのが一般的な理解であるが、ヘザーの場合は少し異なっており、それ以前の1910年代、個人的な選択あるいは家族をおそったさまざまな不運が、彼女の成人としてのライフスタイルに多大な影響をおよぼしていた。そうして、父やほかの兄弟を亡くし最も近く頼りあっていたロナルドをも失ったことを契機に、主として20代にマネーとファッションを注ぎ込んだ数多のドレスをしまい込み、ソサイエティ・ファッションの担い手という文化活動とも、距離をとりながらも兄を通して知り心惹かれたボヘミアンのファッションとも、決別した、ということになるだろうか。ただし、彼女の20代は英国が不況の影と国家として衰えゆく地位や不確かな評判にさらされる時代であり、彼女の不安定な生活とパラレルな関係にあった(Davies-Strodder, Lister, and Taylor 86-87)。このような解釈をさらに深く掘り下げ広い歴史的空間に開いて解釈することが、重要ではないか、たとえば、第1次世界大戦前後の時代の気分として経験され議論されもした大英帝国の衰退という地政学的状況と資本主義世界のグローバルな再編という歴史的過程。

本論は、ファーバンク兄妹がかかわった20世紀初頭の英国文学・文化とロンドン・ソサイエティ・ファッションにかかわる文化活動とはいかなるものだったのか紐解きつつロンドンにおける2人の文化活動をたどりながら、そのジャンルや分野を超えてグローバルな効果をおよぼしてきた歴史的意味をあらためて21世紀のいま問い直すために、20世紀初頭のボヘミアン文化との近くて遠い関係についての一考察を試みた覚え書きである。

Notes

¹ ファーバンクについては、Sitwellを参照のこと。また、井川が、Sitwell三姉弟のうち2人の兄弟によるファーバンク発見と彼への心酔について言及している（井川 89-90）。アントニー・パウエルやジョン・オートンとの関係については、Burgessもみよ。

² もっとも、スーザン・ソングは「キャンプについてのノート」において、これこそ「キャンプ」という例のなかロナルド・ファーバンクの小説をあげていたのだが、そして、そのキャンプ論は1990年代にはセクシュアリティ論の文脈で言及されることもあったりしたのではあるが。ソングによれば、キャンプとは、「一種の審美主義」であり「世界を芸術現象として見るひとつのやり方」でその見方の基準は「美ではなく、人工ないし様式化の度合い」であり、「不自然なものを愛好」し「人工と誇張を好む」ところにその特質があり、それゆえ、「都会の少数者グループの間の私的な掟」のようであり、「自らを他と区別するバッジ」のように機能している、と説明した（ソング 305-6）。

また、Mooreの書誌研究が1996年に出版されたし、21世紀に入ると、*The Line of Beauty*で脚光を浴びたホリングハーストの*The Swimming-Pool Library* (1988)——ファーバンクの仕事と生涯が主題化された小説——の見直しは、Brookerの1980年代英国小説研究とともに、出てきている。さらに近年では、camp modernismという観点からのファーバンク再評価の動きもみられ、たとえば、Edwardsは、ジェイムソンのモダニズム論特にボードレール解釈におけるaffectのとらえ方を批判しながら、キャンプの概念をバトラーやセジュウィックのジェンダー・セクシュアリティ論に接続することで、モダニズム研究を延長・拡張している。ただし、本論は、このような動向を横目でみながらも、グローバルな資本主義自体の歴史性を探ることを企図している。

³ *A Lady of Fashion*は、Madeleine Ginsburgが企画したもので、同博物館のファッションナブルなドレスへの関心を引き起こし、この展示によりファッションが同博物館において重要なものとして位置づけられたと、Cecil Beatonがその著書*Fashion: Anthology*において認めているだけでなく、このコレクションは映画『マイ・フェア・レイディ』（1964）におけるBeatonの衣装デザインに影響をおよぼした（Davies-Strodder, Lister, and Taylor 12）。また、この展示が開催されたのは、メアリー・クワントがファッション業界に登場した時期、というのも興味深い。ちなみにクワントはその伝記的ドキュメンタリー映画*Quant* (2021)が公開されたのちの2023年惜しまれつつ他界した。

⁴ ルシールのティー・ガウンの評判に関して興味深い逸話がある。Margot Asquithが顧客になる経緯についてルーシーが楽し気に語っている箇所だ。“I hear that you design the most beautiful dresses in London,” she began with her characteristic frankness. “Personally, I hate English clothes, so I get nearly everything I wear from Paris, but I would like to have

one dress from you, and if I like it I will get some more.” ルシールのドレス（たぶんティー・ガウン）の評判を聞いたアスキス夫人が、個人的にはイギリスの服は大嫌いで自分のドレスはパリから注文するという発言が興味深い（Duff-Gordon 53）。ドレスや高級ファッションはロンドンというよりもフランス、パリに結びつけられることが多いのは現在にもあてはまるが、20世紀初頭当時も、文化・文学テキストに登場するファッション・デザイナーもカロ姉妹やボワロなどパリのメゾンが支配的であったようだ。

⁵ ブランドあるいは店を意味する場合はルシールを、個人を意味する場合は、ルーシーを使用する。

⁶ ルーシーの自伝のタイトルにある“Indiscretions”には、ルーシーが妹エリノア・グリンとともに It Girls として名を馳せたことが含意されていることは了解済みだが、ルシールを通してのモダンガールや It Girls についての議論については、あらためて別稿で論じることにしたい。

⁷ 第1次世界大戦後の英国レイディたちのさまざまなお仕事については大谷『『白の女王』シリーズ・モームと戦間期英国のインテリア・デコレーション（その1）』を参照のこと。

⁸ 前者に関していえば、21世紀現在劇場文化との関係で新たな関心が向けられている2つの例を紹介したい。

まず、1917年から18年にルーシーが舞台にかけた「ペロンヌのフルレットの夢“Fleurette's Dream at Peronne”」に注目した Marlis Schweitzer の仕事を取り上げよう。「ペロンヌのフルレットの夢」は多くのマネキン（＝ファッション・モデル）が超高価な衣装を身に纏い舞台上に登場する28分の短い劇という仕立となっており、この出し物はファッションの過剰を言わざるルシールのドレスの巧妙な宣伝ともなっている。このマネキン・パレードは、ルーシーいわく、「単なるファッション・ショーではなく」戦争で破壊されたフランスの家々を再建するための基金を募る目的のために創作された「戦争ドラマだ」という点に注目しこのショーを取り上げた Schweitzer は、次のように述べている。ルーシーは観劇およびファッション消費行動と慈善事業・人道主義・愛国心の理想とを連動させていると指摘し、当時の米政府が主導する戦時中の儉約キャンペーンに抗したショーを通じてルシールのショーが発信したのは消費促進のメッセージであり、ドレス・宝石・装飾品を購入する女性の欲望を辱めてやめさせようとする企ての否認であった。「ペロンヌのフルレットの夢」に提示されているのは、女性のシティズンシップ産出と戦間期における消費と愛国心の関係性に関する非常に興味深い見識である（Schweitzer 585-608; 特に 585）。

次に、Anne K. Reilly の議論を紹介しよう。Reilly は、ショーそのものというよりもルーシーが育成したマネキンとりわけフロレンツ・ジークフェルド・フォリーズのショー・ガールとなったドロリスに注目している。ルシールがジークフェルドのショーの衣装デザインを担当

することによって生まれた協働が、ブランドを可視化するイメージすなわちドロリスをはじめとするジークフェルド・ガールズたちのセレブのパワーを産み出したことに着目し、この時期のアメリカ女性のイメージ産出の新たなリサーチの可能性を模索している (Reilly 69-78; 特に 75)。

⁹ 英国の小売業に革命的な変革をもたらしたハリー・ゴードン・セルフリッジも模倣したといわれるルシールの販売・宣伝の別の発明は、顧客の注文を送り届けるための箱を特注し、一目でそれとわかるグリーンと白の際立つストライプ柄に華麗なブランド名を記しなかにおさめられたドレスと同様に豪華な印象をあたえたるようにした (Woodhead 101)。これも、21 世紀現在高価な (?) 商品を購入する際に箱や袋に惹かれるという消費動向をいち早く理解していたといえるだろう。

¹⁰ 劇場文化と消費文化との関係性については、大谷『ショップ・ガールと英国の劇場文化』を参照のこと。

¹¹ これまでの慣習を破るような自らの行動について、ルーシーは自伝において以下のように述べている。

I had a message for the women I dressed. I was the first dressmaker to bring joy and romance into clothes, I was a pioneer. I loosed upon a startled London, a London of flannel underclothes, woollen stockings and voluminous petticoats, a cascade of chiffons, of draperies as lovely as those of Ancient Greece, of softly-rounded breasts (I brought in the brassiere in opposition to the hideous corset of the time, which was distorting women's figures) and draped skirts which opened to reveal slender legs. (Duff-Gordon 65-66 下線筆者)

「喜びとロマンスをドレスにもたらした最初のドレスメーカー」であり「開拓者」と自認し、「女性のスタイルをゆがめる」ような「おぞましいコルセット」に抵抗しブラを導入するなどして、ロンドンを「解放した」とも主張している。

¹² ナポレオン 1 世夫人によってその人気が広まったとされるスタイル。ハイウエストで、バスのすぐ下にギャザーを寄せ胸元が大きく開いたドレスのデザイン。

¹³ 1908 年の社交界デビューは、ファーバンク家にとっても重要なイベントで、ここでヘザーはそれにふさわしい印象を与える必要があった。その準備には何か月も要したというが、なかでもドレスやそれに合わせるヘアドレスやアクセサリーの数々を選ぶために「コート・ドレスメーカー」とよばれるロンドンのファッション・ハウスを幾度も訪れたようだ。具体的なドレス自体は残っていないものの、ソサイエティ・マガジンに掲載された写真と記述によ

ればヘザーのデビューはおおむね成功したようだ (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 23)

¹⁴ 当時の未婚の女性がおかれた状況についてシンシア・アスキスはそのメモワールにおいて、未婚の女性が晒される苦悩を綴っている。若い娘たちは、結婚が決まるまで繰り返し・繰り返し同じプロセスをたどられ、筆舌に尽くしがたい年月を過ごし、正式にオールド・ミスになると。さらにより具体的には、若い女性たちはひとりで列車に乗ることは許されず、喫煙したり、劇場や美術館やレストランのようなパブリックな空間で若い男性と付き添いなしで、2人切りでいるところを目撃されたりしたらその男性と婚約したことを公にすることを意味するのであり、そうでなければ、公然としきたりに逆らっていることを表明することになり、それだけで身持ちが悪いという醜聞・評判が立ちかねない。噂になりたいというささやかな野心を満足させるには、こんなことで十分だったのだ (Asquith 70, 78, 81, 103) と述べている。

¹⁵ ヘザーの場合はロナルドの場合よりも問題含みであった。一家の困難な財政状況にもかかわらずヘザーの浪費はとどまることなく、母親はなんとかそれを止めるようと手紙を書きそれに付け加えて年に525ポンドの額をヘザーに残そうとしたのだが、それも数年のうちにすべて浪費してしまったという (Davies-Strodder, Lister, and Taylor 87)。

Works Cited

- Asquith, Cynthia. *Remember and Be Glad*. London: James Bartie, 1952.
- Bowles, Hamish. "The Look of the Century." *Vogue* Nov. 1999. 450-507.
- Breward, Christopher. "Popular Dressing: 1890-1914." *The London Look: Fashion from Street to Catwalk*. Ed. Christopher Breward, Edwina Ehrman, and Caroline Evans. London: Museum of London, 2004. 61-77.
- Brooker, Joseph. *Literature of the 1980s: After the Watershed*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2010.
- Burgess, Anthony. *The Novel Now: A Student's Guide to Contemporary Fiction*. London: Faber, 1971.
- Davies-Strodder, Cassie, Jenny Lister, and Lou Taylor. London *Society Fashion 1905-1925: The Wardrobe of Heather Firbank*. London: Victoria and Albert Museum 2015.
- Duff-Gordon, Lucy. *Discretions and Indiscretions*. London: Jarrolds, 1932.
- Edwards, Richard Dickon. *Ronald Firbank and the Legacy of Camp Modernism*. 2022. Birkbeck, U of London, PhD thesis.
- Moore, Steven. *Ronald Firbank: An Annotated Bibliography of Secondary Materials*. Illinois: Dalkey Archive P, 1996.

- O'Hara, Georgina. *The Encyclopaedia of Fashion*. London: Thames and Hudson, 1986.
- Reilly, Anne K. "From Lucile's Showroom to Ziegfeld's Stage: Fashion, Celebrity Culture and Theatrical Spectacle." *Staged Experiences*. Ed. Arthur Maria Stein, Ana Penjak, and Celia Morgan. Inter-Disciplinary, 2014. 69-78.
- Schweitzer, Marlis. "Patriotic Acts of Consumption: Lucile (Lady Duff-Gordon) and the Vaudeville Fashion Show Craze." *Theatre Journal* 60. 4. "Popular Culture and Theatre History" (2008): 585-608.
- Sitwell, Osbert. *Noble Essences or Courteous Revelations*. London: Macmillan, 1950.
- Womack, Philip. "Vainglory: with *Inclinations* and *Caprice* by Ronald Firbank." *The Guardian* 5 Aug. 2012.
- Woodhead, Lindy. *Shopping, Seduction, and Mr Selfridge*. 2007. London: Profile, 2012.
- 井川ちとせ「ディアギレフ的でリーヴィスの——シットウェル三姉弟のモダニズム」『ブライト・ヤング・ピープルと保守的モダニティ——英国モダニズムの延命』高田英和・大道千穂・井川ちとせ・大田信良編著 東京：小鳥遊書房 2022. 63-105.
- 大谷伴子『ショッピング・ガールと英国の劇場文化——消費の帝国アメリカ再考』東京：小鳥遊書房, 2023.
- 「『白の女王』 シリー・モームと戦間期英国のインテリア・デコレーション (その1)」
Kyoritsu Review 51 (2023): 65-76.
- ソング、スーザン 『反解釈』高橋康成ほか訳 東京：竹内書店, 1971.
- バージェス、アントニー 『バージェスの文学史』西村徹・岡照雄・蜂谷昭雄訳 東京：人文書院, 1982.