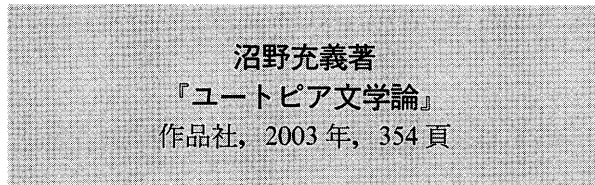


まさに坩堝にいたマレーヴィチ」という感をますます強めていることも確かである。ただし、それは本書の弱点ではない。そもそも、本書の中身は「……からの解放」といった段階を優に超えている。

(くわの たかし, 早稲田大学)



草 野 慶 子

ユートピアを求め、それについて考えるのは、人間にとって本質的な行為である。いまここにのみ生きることができず、過去から解放されることなく、未来に現在を従属させ、遠い場所に思いを馳せて、おのれとは異なる時間と空間を包みこんだ他者という存在を欲せずにはいられない。いま、ここにはない場所へ自らをおこうとすること、これは他の生物にはないのであり、であれば人間とは、こうした欲望、あるいは心身の投げかけ方そのものである、という定義さえ、それほど乱暴ではないかもしれない。これを妄執とか煩悩として斥けようとする禅のような方法もあれば、また文学というやり方もあった。「文学的」というのは、ここでは「人間が人間であること」と言うに等しい(本書3頁)。

人間の想像力の不可思議さは、その二重性にあらわれてもいる。ユートピアを夢想する文学的想像力は、最終的な不動の安寧を志向するものでありながら、同時に、現在の体制にとっては転覆と混乱の危険な可能性でもある。夢みられた万人のためのユートピアは、現実には少なからぬ者にとってのアンチ・ユートピアでもある。そもそも絶対の幸福というものを、人間の想像力は知り得るのだろうか。

ユートピアの夢はだから、欲望のベクトルとしての人間、人を人たらしめる想像力がどこまでゆけるのか、つまり人の生存はどれほどの拡張/収縮、多様性/画一性を獲得するのかという問をめぐり、人間がその全存在をかけて自らの内と外、その限界について思考した、切実な記録となる——これが文学というやり方だ。

本書が行っているように、この想像力をロシアや東欧において追いかけるとき、そこにはいくらか特別な状況がある。本来ユートピアは「イデオロギーによって固定された価値観の体系を批判し、転覆しようとする」はたらきであるのに、ことにロシア革命後のロシ

アにおいて、「イデオロギーとユートピアの癒着」がおこり、「イデオロギーの支配者がユートピア的想像力をも独占する」(63頁)という事態が生じた。これに抗する詩人・作家たちの反ユートピア的想像力は、むしろ本書の主題のひとつではあるけれども、全体としての本書は、むしろまず「近代」というものに同伴したユートピアの夢を、その経過と現状に即して語り、さらにその後の未知について思考するという果敢な試みに向かって開かれている。ここで大切なのは、この試みが決して、大きな物語に抗うなにか/奉仕するなにか、といった枠組みに従うのではなく、扱われているヴィスワヴァ・シンボルスカやクリスタ・ヴォルフのように、政治的な悪への最強のプロテストは非政治的であることと信じつつ、あるいは一見これとはまったく異なるようではあるが、ミハイル・エプシュテインのように、星屑のごとく散在する文化のありようを、哲学的磁気で吸引して壮大な文化の宇宙として体系づけることで、ある限定された歴史的状況を超えようとするような、そうした態度に寄り添っているということである。こうして、ポーランド初の近代的小説として登場したイグナツィ・クラシツキのユートピア小説が、現実的に理想郷を見きわめようとするポーランドの知の産物であることが示される一方で、ロシアの19世紀末と革命に伴走したコスミズムの、人類の普遍と完成をめぐる過激で壮大な夢が語られる本書のはじまりは、メトニミー的知とメタファー的夢という、人間の想像力の根幹の二極に照らすことで、従来のありきたりな歴史観や思想的立場を超えうるパースペクティヴを獲得しようとするためにこそ、選ばれた戦略と思える。これは、ヴラジーミル・パペルヌイやイーゴリ・ゴロムシュトック、ボリス・グロイスらによって展開された、ペレストロイカ以降のロシア文化史記述への新しい視点に対する、著者の一貫した関心ともむしろ通じているだろう。

本書で具体的に扱われるのは、すでに言及した他に、まず1980年代以降のロシア文学の「メタ・ユートピア小説」。これは「一つのユートピア/反ユートピアのヴィジョンには決して収斂せず、複数のユートピア/反ユートピアの可能性をつねに考慮にいれながら、それらの境界にこだわり、境界上に漂い続けるといったタイプの小説」(77頁)と定義される。こうした種類の小説が、ソ連邦という「(反)ユートピア」崩壊後の大きな物語をもち得ない世界をうつす鏡片であることは、著者にとってももちろん極めて切実な同時代認識であり、本書全体の構想が立ち上がった場所でもあ

るかもしれない。それが、ポスト共産主義の時代に新たな生命力を獲得し始めたアネクドートの諸相に対する視線へと転じるのも、おそらくは同じ意識から。遡って、ロシア革命期の「荒唐無稽で感動的なポスター」(まさに! 151頁)とアレクサンドル・ロトチェンコについての章は、ラディカルな想像力が無邪気で幸福であり得た時代を追い、それは遠く日本の前衛にも響鳴して(花田清輝についての章)、生の全体性をめぐる思想の運動の軌跡が示される。

さて、ではロシア的ポストモダニズムとはなんだろう?あるいはそうした問いを立てることの意味はどこにあるのか?こう考えるのは、この言葉が本書全体の鍵概念のひとつだからだ。著者に倣ってエプシュテインの言葉を引けば、それは共産主義の約束したユートピアの後の「歴史の終わり」「未来の後」、つまり共産主義の最終段階であり、だからロシアはポストモダンの祖国である、とさえ言い得る。そして、と著者は付け加えるのだが、つまりポストモダンはポスト・ユートピアでもあるわけだ。こうした時代の精神の光景は、たとえばモスクワ・コンセプチュアリズムを論じる部分にことに鮮やかに照射される。それは「すべてはすでに書かれている」という地点から始まった、作品創造というよりはむしろ、テキストをめぐる諸関係の解明の行為。ただひとつの普遍の真実を伝えるユートピア的(ソ連的)言語が解体され、様々な言葉が浮遊する場を提供すること、「幸福」ではなくて「自由」の呈示。言葉と物の関係の解明は、言葉と物が結びつかない場所、あるいは、言葉と物が排他的に結びつけられた場所についての思考を導く。それは、実体がないのに言葉だけがあることだったり、同じ物に次々と新しい命名がなされることの連鎖だったり、ひとつの言葉にひとつの指示内容しか許容されないことであったりで、いずれにしろ、世界をどう把握するか、世界をどのように織り上げていくか、という意識に等しい。本書では「「学者的」だったレーニンと対照的に「芸術家的」だったスターリン」というアンドレイ・シニャフスキーによる定義が紹介されるが(173頁)、思えばロシア・アヴァンギャルドの担い手たちこそは、「ありのままの現実をそのまま受け入れることを拒否し、自らの強烈なヴィジョンを通じて世界をとらえる(そして、もしも可能であれば、全面的に改造してしまう)」(155頁) 芸術家=ユートピア主義者なのであって、つまるところ彼らは、今日までの世界を粉碎して、新たに世界を把握し、織り上げようとしたわけだが、その始まりは永遠=ユートピアへと接続するものとして目指された。この夢と熱狂が終

わって、モダニズム的、「認識論的」な未知への憧憬という感情を失った、この落ち着かない自由、世界の構成と差異の分析へと向かうポストモダン、「存在論的」時代のなかに私たちはいる。

著者は「あとがき」においてノースロップ・フライの説——神話によってしか表現できない二つの社会概念、すなわち、第一に、社会の起源を説明する社会契約説、第二に、社会が目指す終わりを想像して描き出すユートピア——を紹介した上で、この二分法に不満を示す。なぜなら、「究極の終わりを夢想することが、そのまま、始まりの神話に結びつくような、そういったラディカルな心のありかた。それが私の考えるユートピア的想像力だった」(339頁)。ユートピア的なものは文学的なものであり、それは人間的なものである、と思えるのは、まさにこの地平に立ったときだ。人の生や歴史は、始まりから終わりへとありきたりに流れるのではなく、始まりと終わりのあいだをめぐるのだ。少なくとも、人の想像力のうちには、始まりと終わりを同時に夢みることで、そして自己のうちに他者を含もうと、あるいは他者に自己を融解させようとするすることで、この矛盾のうちからこそ、世界の限界を超えていこうとする運動がある。そのラディカルさが、ときに全体主義の恐怖や、主体の思考停止の危うさに結びついてしまうとしても、それでもなお「ユートピア文学」が私たちにとって常に生きたものであり、私たちの一部であることの理由は、やはりそこに見いだされねばならぬのではないか。

ユーリイ・オレーシャの長編小説『羨望』(1927)と映画シナリオ『厳格な若者』(1934)の、エプシュテインを応用した読み解きにおいても、人間にとって本質的なこの想像力の運動を見てとることができる。エプシュテインは、論文「未来の後で——文学における新しい意識について」中で、近代ロシア文学を以下のような周期の反復として提示する——①社会的段階(水平線のイメージ) ②道徳的段階(点のイメージ) ③宗教的段階(垂直線のイメージ) ④美的段階(円のイメージ)。『羨望』では、個人主義的な価値観と社会志向性の強い価値観、つまりは「点」と「水平線」の対立が小説の基本的構造をなすのに対し、『厳格な若者』においては、平等=「水平」的な要素が後退し、天才の形象を通じて「垂直」的要素が導入される。その後のオレーシャは、「垂直」段階からさらに、美しく調和のとれた自己完結的な「円」の世界を作品中に取り込んでいくに至る(185-193頁にこの分析がある)。

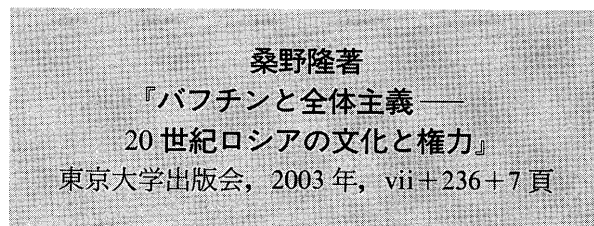
ここで大事なことは、こうした変化を時代の要請や

政治的な要因,あるいはモラルの次元に還元するのではなく、作品自体の内的論理の展開を追い、それをあくまで文学的な現象として見ていくという態度だ、と著者は述べる。それがスターリン時代の文化の再検討に求められる姿勢なのである、と。では、たとえば同じオレーシャの『桜んぼうの種子』(1929)はどうだろう。ここでこの作品に言及するのは、『桜んぼうの種子』もまた、まさしく文学的であるもの、ユートピア的であるものをめぐる小説であるからだ。

この短篇は、明白な二項対立から出発する。子供じみて夢想家肌の主人公フェージャと、その恋敵である大人の男性ボリス・ミハイロヴィチ。さらに、無為徒食のフェージャと、新時代にあって人びとを導く「プラン」の実行者、行為の人アヴェルという対立。「想像力」と「観察力」という二人の妹を道連れに、「目に見えない国」に行くフェージャと、ボリス/アヴェルの水平軸の対立は、かなわなかった恋の思い出にフェージャによって植えられた「紙のような」桜の木(それは文学のメタファーに他ならない)の、天を目指す垂直の軸によって止揚されるかに見える。プランによる巨大建築が桜を潰そうとするけれども、この建築は半円形に配置されることとなり、それを臨む園の中に、フェージャの桜の木は恩寵のように立つ。

大地に埋める桜んぼうの種子を恋敵の精子になぞらえるフェージャの、手の届かない恋人への呼びかけは、書くことが本質的にエロスの行為であることを——他者への欲望という意味で、そしていま、ここにはないものを思い描くという意味で——示す。さらに、水平/点→垂直→(半)円というテキストの運動は、「目に見えぬ国を目に見えるようにすることは不可能なのだろうか?」と問いかける主人公/文学の、ユートピアへの夢の軌跡なのであり、この運動こそが、本書の主要なテーマであった。おそらくは著者にとって極めて大事な作家の一人であろうオレーシャの作品に即してそう考えるとき、改めて、本書『ユートピア文学論』の眼差しの彼方に、自らの視線をも添わせてみたくなる。評者の思い違いでなければ、それは不在と未知と根源に向かって差し伸べられた、文学という営みへの献身であり、その可能性と限界をめぐる夜毎の思いの塊である。苦すぎる記憶の周囲を、軽やかに走りぬけていく機知の痕跡であり、人間の未完成に絶えず寄り添いながら、生という、枷であり自由であるものを、それを他ならぬ文学というやり方で引き受けようという、決意の表明である。

(くさの けいこ, 早稲田大学)



番 場 俊

桑野隆の書評は難しい。なによりもまず、彼がよき教師だからである。20世紀初めのロシア文化に多少なりとも関心を抱いているわれわれの世代の研究者のなかで、彼がよき教師でなかった者がいるだろうか。バフチン研究,ロシア・アヴァンギャルド研究,ソ連記号学といった分野において、桑野隆の仕事はそれほどまでに基本的な出発点であり、われわれはまずそこから学んだのだった。だが、出発点であったということはつまり、それを「乗り越える」ことを余儀なくされていたということでもある。「よき教師」に対してとりうる唯一の立場は「不肖の弟子」しかない。不肖の弟子が、師によって注意深く準備された舞台のうえで、反抗の身振りを演じることによって祝福される——考えてみれば人の悪い話だ。桑野隆がこの十年余のあいだに発表した論考を集めた本書『バフチンと全体主義』を前にしても、あらかじめ定められたこの役割が、評者の居心地を悪くする。この構図からは、なかなか逃れられそうにない。

だから、ここではいささか姑息な手段をとってみる。本書の表紙には、イリヤ・カバコフ展「シャルル・ローゼンタールの人生と創造」の写真が使われている。本の表紙という、書物と書物ならざるものの境界面から「書評」を始めてみたらどうなるか。実際、このカバー写真は注目に値する。桑野隆の書物を飾るにしてはいささか冷たすぎるこの写真は、本書の枠組みにうまく収まっていないように感じられるのだ。たしかに、カバコフの盟友ボリス・グロイスへの批判は、本書の中心的な論点の一つだ。桑野は、ポスト・ソヴィエト期の彼方からロシア・アヴァンギャルドを大雑把に眺めるグロイスの遠近法の狂いを徹底的に叩き、あくまでモダニズムの現場に密着することで、未完の芸術革命が孕んでいた可能性を擁護しようとしている。だが、カバコフの「展覧会」にわれわれが見出すのは、モダニズムを歴史から引き抜き、二重に引用する距離化の身振りだ。アヴァンギャルドの波に乗りそこねたシャルル・ローゼンタールなる架空の人物の架空の回顧展という卓抜な設定によって、カバコフは、モダニズムの神話が実際には美術館という制度に支えられている