

## “Never Go Home. Come Visit, Then Go Away Again.”

— スヴェトラナ・ボイムのオフモダン小説に見る(同一性の反復ではなく)類似性と変奏 —

上 神 弥 生

“Listen, don’t think that there ever are perfect repetitions. It’s more like themes with variations.”  
(*Ninotchka* 284)

At some point the color printer produced images without using the black cartridge, spilling out its psychedelic unconscious and turning out a few photographic prints that were unrepeatable and unpredictable, against all laws of mechanical reproduction.  
(“Nostalgic Technologies” 17)

### はじめに

映画『アダプテーション』(*Adaptation*, 2002)は、原作を忠実に翻案しようと苦心してスランプに陥る脚本家の主人公と、金儲けのために書いた粗末な翻案作品でエージェントに注目される双子の兄弟を描いている。この映画をアダプテーションの定義の試金石とみなす Corrigan は、原作への忠実さを表す主人公と創造的な裏切りを体現する双子の兄弟を「芸術的、生物学的アダプテーションのイメージ」とし、映画は原作に忠実であることを危険な罠として描くことで、環境の変化に適応するものが生き残るというダーウィニズムのプロットを辿っていると指摘する(24)。スヴェトラナ・ボイム(Svetlana Boym, 1959-2015)の「文化的外適応」(cultural exaptation)の概念は、このようなアダプテーションのイメージに潜む「進化」と「保存」という二項対立的構図の再考を促しうる概念として了解できる(“Cultural Exaptation” 9)。「文化的外適応」は、進化生物学者 Stephen J. Gould の「外適応」(exaptation)

の理論にインスピレーションを受けたボイムが提案した概念だ。生物学における「外適応」は、特定の形質を自然淘汰による結果とみなすのではなく、本来の機能とは異なる機能を果たすようになる「横方向のアダプテーション」(lateral adaptation)によるものとみなす考え方である(9)。ボイムによれば「外適応」の概念は、振り返りの視点で意味や機能を割り当てる想像力の使い方、または「ポスト」(post-)という接頭辞をつけることで複雑な現象を分かりやすい解釈の基盤に押し込める思考のプロセスを問いただす。要するに「文化的な外適応」は、目的論的な決定論を揺さぶり、未来に向けられたものの現在において達成されなかったもの、残響、残滓、影響、影を照らし出すことで世界を「斜めに」(off-kilter)見ようとするボイムの企図を表している(11)。

ボイムの長編小説『ニノチカ』(Ninotchka, 2003)には、作者が『ノスタルジアの未来』(The Future of Nostalgia, 2001)で示した深い洞察が多分に反映されている。本作はグレタ・ガルボ主演の映画『ニノチカ』(Ninotchka, 1939)の翻案作品だが、単に映像作品を小説にリライトしたものではない。ボイムは「文化的な外適応」によって、映画の主人公 Ninotchka の二人のダブル—— Nina と Ninel ——を作りだし、オルタナティブとなるふたつの伝記を想像したのである。

So much has been made of the happy homecoming that it is time to do justice to the stories of non-return, or return to a place where one has never been, which can be a little off the common map. (“Diasporic Intimacy” 80)

ボイムは映画『ニノチカ』を「文化的な外適応」することで、「幸せな帰郷の物語」の周りでかくれんぼをする「帰らない物語」と「いたこともない場所へ帰る物語」を描く試みをした。作者は小説の時間を横方向に開放するため、推理小説のプロットという罫を仕掛け、因果関係を読み解きたい読者の欲望を巧みにかいくぐりながら、断片、示唆、両義的表現を(同一性の反復ではなく)類似性として変奏していく。さらに結末をオープン・エンディング——チェーホフの「犬をつれた奥さん」のパロディと新たな人物の来訪の知らせ——にすることで、エグザイルの女性とそのダブルの二つの伝記をほのめかす作品を作りあげた。

ボイムの芸術的目論見は、時間を横方向に開放することで現実態への発展的移行に至らなかった可能態を照射することであり、この企図においてはプロットに何の関係もない無用のものの数々が重要な役割を果たす。批評家の Morson は小説における「伏線」(foreshadowing)をもじって「サイドシャドウイング」(sideshadowing)の概念を提案した。Morsonによれば、閉じた構造

を持つナラティブは「運命論、決定論、あるいは閉じた時間の感覚」を伝達するが、その「不可避の時間性」を確実なものにするのが「伏線」である（599-601）。

Whereas foreshadowing works by revealing apparent alternatives to be mere illusions, sideshadowing conveys the sense that actual events might just as well not have happened. In an open universe, the illusion is inevitability itself. Alternatives always abound, and, more often than not, what exists need not have existed. Something else was possible, and sideshadowing is used to create a sense of that “something else.” Instead of casting a shadow from the future, it casts a shadow “from the side,” that is, from the other possibilities. Along with an event, we see its alternatives; with each present, another possible present. Sideshadows conjure the ghostly presence of might-have-beens or might-bes. In this way, the hypothetical shows through the actual and so achieves its own shadowy kind of existence in the text. (601-602)

「サイドシャドーイング」(sideshadowing)とは閉じた構造を多孔性のあるものにする、いわばナラティブの各所に張られたまま回収されない「伏線」であり、実際に起こったことのみならず起こったかもしれないこと——物語の時間のダブル——を描くことを可能にする。「直線的な因果関係をたどり、出来事を単純化する私たちの傾向」を実演してみせながら、実現には至らなかったが実現の可能性があるものを可視化し、人間の時間性が「現実」(actualities)と「不可能性」(impossibilities)のみで構成されるわけではないこと、すなわち「実現しなかったが実在した可能性」(real, though unactualized, possibilities)という第三の時間性があることを示す(602)。

ボイムは『ニノチカ』で、この第三の時間性をノスタルジアとして描き、エグザイルたちの「スーヴェニール」にサイドシャドーイングの役割を担わせる。この論文は、ノスタルジア論で展開された作者の人間の時間性への洞察に結びつけながら小説『ニノチカ』を読み解き、（同一性の反復ではなく）類似性と変奏に注目することで、作者が「倫理的詩学」(poethics)と呼ぶものを作品でどう展開しているか考察する。

## 1. サイドシャドーイングではない方：プロット

ニューヨークに暮らす歴史学者のTanyaは、とある文献の脚注に引用されていた論文「エグザイルを讃えて」(In Praise of Exile)の執筆者Nina Belskaya

に興味を抱く。この言語学者が1939年にパリのアパートで殺されたことを知ると、遺された日記、ノート、書簡、論文の草稿を手に入れて真相明のためパリへ向かう。資料と関係者の証言から当時の亡命者コミュニティ群像を浮き彫りにし、犯人をあぶり出そうと試みる。何らかの国際的な陰謀に巻き込まれた可能性が濃厚かと思うが、ユーラシア主義の指導者 Boris Krestovsky との痴情のもつれだとする証言もあれば、ユーラシア主義言語学を批判して恨みを持ったせいだとする主張もあり、決定的な手がかりがつかめない。そんなある日、サンクトペテルブルクの祖母 Ninel が亡くなった知らせが届く。葬儀に参列するため亡命後初めて故郷を訪れた Tanya は、祖母の長年の友人だったという Andrei Mikhalych と知り合うが、思いがけずこの人物から Nina 殺人事件の真相を聞くこととなる。

ユーラシア主義者に対するソ連の宥和政策が展開された30年代の終わり、Ninel と Andrei は、亡命者を帰国させるという内部人民委員部 (NKVD) から課された任務のためパリに派遣されていた。二人はコミュニティの中心人物である Boris に接近を試みるが、これをいち早く察知したのが熱狂的なユーラシア主義の歌手 Kachalsky だった。アルコールに溺れ、パラノイアの傾向があった彼は、Boris を共産主義に転向させるためにコミッサールがパリの亡命者コミュニティに潜伏していること、そのコミッサールがユダヤ人の女性であることを人々に吹聴しはじめた。Ninel の身を案じた Andrei は、Kachalsky が Ninel ではなく Nina に疑惑の目を向けるよう言葉巧みに誘導するが、それが図らずも Nina 殺しにつながってしまった、というのが事の顛末であった。自分が人違いの殺人を犯したことを知らされた Kachalsky は自殺を試みるが、ソ連に帰るよう説得されてパリを後にした。Ninel と Andrei も無事にレニングラードに戻るが、数週間後、二人は逮捕され収容所に送られ、その後も迫害の恐怖に怯えながら暮らした。

二年後、Tanya が「赤と白：戦間期のふたりのロシア人女性」という論文を完成させた頃、Andrei から手紙が届く。Kachalsky の過去に関する新事実がロシアで物議を醸しているという内容で、手紙には実は Kachalsky も NKVD から派遣された特使であったという事実とともに、Kachalsky は連れ戻されてシベリアに送られるのではないかという恐怖から Ninel を殺そうとしたのではないかという憶測が記されていた。

## 2. 歴史の天使：オフモダン小説の主人公

以上が、作品のあらすじである。という、起承転結が明確な謎解きのプロットがあるかのように聞こえるが、そうではない。推理小説の体裁をとりつつ、点と点は線になる前に断たれる。因果関係を解き明かしたい欲望を出し抜き、国際的な陰謀と思われた殺人事件が被害妄想と人違いによる間違いの悲劇だったことが明かされる。パリ、レニングラード／サンクトペテルブルク、ニューヨークと舞台を移しつつ、多様なレベルのテキストで構成される物語は、重層的な時間と空間の表現を見せながら二人の女性の帰らない物語をぼんやりと浮かび上がらせていく。語りは複数の時間を往來するが、物語の現在は冷戦が幕引きを迎えて数年を経た90年代半ばに位置づけられる。この時代設定には何やら重要な意味がありそうだ。

ボイムは“Nostalgia and Post-Communist Memory”という論考で、人間の記憶とノスタルジアに焦点を当てながら、ポスト共産主義のロシアで真の制度的変革の芽が摘まれていった過程を省察している。

Looking back ten years after the collapse of the Soviet Union, it becomes clear that, in spite of great social transformation and the publication of revealing documents and onslaught of personal memoirs, short-lived public reflection on the experience of communism and particularly, state repression, failed to produce any institutional change. (58)

作者は全体主義の過去を隠蔽することに対する批判や、人々に忘却を促す「マンクルト化」に抵抗する記憶ブームなど、グラスノスチの初期に見られた動きが、あっけなく非省察的なマスノスタルジアにとってかわられたことで、根本的な制度的変革の契機が封じ込められていった流れを説明している。さらに、共産主義の崩壊による目的論的ナラティブの喪失と、それによって人々の間に生じた代替プロットへの欲望が、この流れの根本にあったことを指摘する。

Communist teleology was extremely powerful and intoxicating; and its loss is greatly missed in the post-Communist world. Hence everyone now is looking for its substitute, for another convincing plot of Russian development that will help make sense of the chaotic present. (59)

作者が物語の背景に選んだのは、急速な勢いで消えゆく過去への不安感と大きな物語の不在による混乱が、マスノスタルジアに回収されていくまでの、間の時間だと言える。事件現場の第一発見者 Natalie が「歴史の進歩と共産主

義の勝利」(35)という子供時代の信念を回想する4章、パーティーの参加者が西欧的民主主義と資本主義経済の勝利による「歴史の終わり」(96)を批判する11章、寝台列車の乗客たちの議論——「牧歌的」だったソ連時代への郷愁、西欧的な自由市場経済への移行、ユーラシア主義という民族主義理念の再びの台頭、革命以前のロシアと伝統的価値観への回帰——に語り手が聞き耳を立てる32章は、いずれも物語中の今に位置づけられるが、これらの場面には混沌とした現在の直中で人々が新たな目的論的ナラティブを模索する様子が描かれている。

しかしながら、これらはいずれも背景にすぎない。作者が物語中の現在を90年代中盤に位置づけたのは、大きな物語の崩壊がマスノスタルジアに帰結するまでの、宙ぶりの時間の中に開かれた省察的空間を活写するためだからだ。本作の主軸を成すのは近代的目的論の不在に生じた「自由の-margin」における省察である。それは人間的な記憶、有形無形のスーヴェニール、そして、主人公であり語り手のTanyaの想像力を通して展開される。

物語の前半でしばしば「探偵」と呼ばれる主人公が、歴史学者であることには大きな意味がある。Tanyaが自分の学術的企図を説明する以下の一節には、作者ボイムの「オフ」(off)思想につながる、歴史に対する考えが示されている。

I am a historian, so I rely on documents and on human error. I'm a kind of accidental detective. I believe in stumbling onto things by chance. And then I try to reimagine things the way they were or could have been. (24)

この若きエグザイルの歴史学者は拠って立つ方法論が、資料だけでなく「人的過誤」(human error)と再想像に基づくと説明する。ここで言及される「人的過誤」について、作者は別の論考で興味深い議論を展開している。それによれば「過誤」とは「抑圧しがたい人間的なものの痕跡」であり、それゆえ「テクノロジーや官僚的制度によって枠組が設定された世界に抵抗しつつ、ささやかな異議申し立ての機会」を人間にもたらす(“Human Error” 13-15)。とりわけ、ボイムは「誤ること」(Erring)が、「文化と人間の可能態のむき出しの神経繊維、つまり、起こりそうもない展開のありえたifの地図に触れること」を可能にすると主張する(13)。作者自身の言葉を借りて別言するならば、「近代的企図のいまだ探求されていない可能態への迂回」、すなわち「歴史の支配的な解釈の踏みならされた道から外れ、文字通りではなく横方向に進み、失われた契機と辿られなかった道筋を発見する」ためのきっかけとなるのが「過誤」である(“History Out-of-Sync” 3-5)。作者は“what if”を探る歴史学者を、

小説の主人公に選んだのである。

迂回、あるいは横に進むジグザグの動きによって見いだされる実現しなかった可能態は、ボイムが一貫して探求してきた「オフモダン」(off-modern)の企図の軸となるコンセプトだ。彼女は Bruno Latour の議論を援用しながら「伝統」と「革命」が互いに依存しあった近代的概念であること、つまり、「同一の過去の繰り返し」も「過去との断絶」も同じ時間の観念に起因することを指摘した (“The Angel of History” 19)。このような直線的あるいは循環的な近代の時間性を迂回して、振り返りの視点による因果関係の構築が不可視化するものを照らし出し、未来に向けて過去と現在を再想像するために、ボイムは「オフ」(off) という副詞に注目した。

The adverb *off* confuses our sense of direction; it makes us explore sideshadows and back alleys rather than the straight road of progress; it allows us to take a detour from the deterministic narrative of twentieth-century history. (“Taboo on Nostalgia?” XVI-XVII)

時間の方向の攪乱によってサイドシャドウ、裏通り、現実態への発展的移行に至らなかった可能態が顕現する可能性を、作者は個人の「省察的なノスタルジア」に見いだす（これについては6節で説明する）。そして、そのようなノスタルジアの主体として、時間的距離による郷愁を空間的距離の郷愁として経験するエグザイルの思想家、芸術家に光を当てる。彼女は自身がオフモダンの思想家とみなす一人のエグザイルの哲学者の言葉を借りて、オフモダニズムを「初期のモダニティの中心から外れた (eccentric) 側面を捉えること、つまり、『歴史を逆撫でする』ことを可能にする歴史に対する感性」と言い換える (“History Out-of-Sync” 4)。さらに、ノスタルジアという「省察的で畏敬の念を起こさせる近代的郷愁」の寓意として、同じ思想家の「歴史の天使」をとりあげる (“The Angel of History” 29)。

彼は顔を過去の方に向けている。私たちの眼には出来事の連鎖が立ち現われてくるところに、彼はただひとつの破局<sup>カタストロフ</sup>だけを見るのだ。その破局はひっきりなしに瓦礫のうえに瓦礫を積み重ねて、それを彼の足元に投げつけている。きっと彼は、なろうことならそこにとどまり、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせたいのだろう。ところが楽園から嵐が吹きつけていて、それが彼の翼にはらまれ、あまりの激しさに天使はもはや翼を閉じることができない。この嵐が彼を、背を向けている未来の方へ引き留めがたく押し流してゆき、その間にも彼の眼前では、瓦礫の山が積み上がって天にも届かんばかりである。

私たちが進歩と呼んでいるもの、それがこの嵐なのだ。(Benjamin qtd. in “The Angel of History” 29)<sup>1</sup>

歴史の天使は変化の中にある現在に静止し、進歩の嵐を背にして過去に顔を向けながらも、その眼差しのジグザグの線の先は過去ではなくカタストロフの残骸へつながる。大きな物語が崩壊した宙ぶりの現在で、探偵の目は近代的なプロットを辿り、一方、歴史学者の目はそのプロットに打ち捨てられたものを辿るジグザグの軌道を描く。『ニノチカ』は探偵 Tanya が未解決殺人事件を解決していく物語を装いながらも、ありえたかもしれない時間を閉め出すことで「嵐」を巻き起こす時間の観念によって完全犯罪が成立することに対して歴史学者 Tanya がささやかな異議申し立てをする物語である。オブモダンの企図の中核に位置づけられた歴史の天使が、この物語の主人公だ。

### 3. レニングラードの胸焼け：帰郷の失敗とプロットからの脱出

*The Future of Nostalgia* (2001) で、ボイムは「復元的」(restorative) と「省察的」(reflective) という二つのノスタルジアの考え方を提示した。復元的ノスタルジアは「真実」や「伝統」とみなされ、失われた故郷の超歴史的な再建を標榜する。また、民族主義や宗教原理主義の中心にあり、「起源への回帰」と「陰謀」という二つのプロットに基づいて展開する (“Taboo on Nostalgia?” XVIII)。復元的ノスタルジアの陰謀論は「転覆を狙う他者のつながり、愛情ではなく排除に基づく想像の共同体、私たちと共にあらず私たちに対抗する者たちの団結」によってなされる、「起源への回帰」に対する妨害を仮想する。「実際の経験を陰謀という暗い世界観に置き換える心理的機能」によって、「私たち」と「彼ら」を反転させることで成立するプロットであり、他者による迫害という幻想によって失われた故郷の再建を肯定するパラノイアと説明される (“Restorative Nostalgia” 43)。

この物語には復元的ノスタルジアの言説としてユーラシア主義が登場する。4章には、Tanya が参照する架空の百科事典からユーラシア主義に関する記事が引用されている。そこにはユーラシア主義が1920年代に白系ロシアの亡命者を中心に組織された思想的、政治的運動であること、ユーラシア主義者の多くがソ連をユーラシア的理念の実現の前段階とみなしていたこと、30年代に「ボルシェヴィキ＝ユーラシア主義間の宥和」の動きがあったこと、そして、90年代に再び注目を集めつつあることが記されている (44-45)。また、8章で Tanya が会うネオ・ユーラシア主義の若者は「民主主義

への平和的移行」などまやかしてあり「2018年はユーラシア元年になる」と訴える(81)。すでに指摘したように、この作品には社会主義の目的論が崩壊した90年代に、ロシア・東欧の人々が次なる大きな物語を求めて議論しあう様子が描かれている。ここではユーラシア主義もまた、その文脈における混沌とした現在に姿を現したノスタルジアに位置づけられている。

探偵 Tanya は事件現場から回収された物的証拠に「ユーラシアの優位」という冊子と映画『ニノチカ』の半券があった記録から、Nina が陰謀に巻き込まれたと考える。ところが、故郷を訪ねる後半以後、この推測が見当違いであることが明らかにされていく。歴史学者 Tanya は、エグザイルの物語を復元的ノスタルジアのプロットに取り込んでいた間違いに気づくが、この気づきのプロセスはターニャ自身の帰郷の失敗を示す「レニングラードの胸焼け」と並行して語られる。

「レニングラードの胸焼け」は、主人公が帰郷を果たすとともに選択的忘却と非省察的ノスタルジアを自覚していく一連の流れの最後に用意されている。「サンクトペテルブルク」に改称した故郷で、Tanya はかつての恩師 Cherniakov と再会する。恩師は昔と同じようにジョージア産のワインをたずさえ、教え子の姿を認めるといわずらっぽくリュックから取り出して見せる。

He pulled a bottle of young Georgian wine out his backpack with the same mock conspiratorial gesture as he used some fifteen years ago. It had been ages since I drank from a bottle on a park bench. It all had the taste of a teenage prank. But to my embarrassment I realized that Rkatsiteli was really undrinkable. (213)

あの頃と同じ懐かしのルカツィテリは「認識の痛み」(13)をもたらし、15年ぶりに訪れた Tanya と故郷のコミュニオンを象徴するサクラメンタル・ワインとして姿をあらわす。しかし、彼女が帰郷と再会の喜びを味わおうとするも、「帰還の甘美」(27)をもたらしはずのワインの味は「不認識」の痛みをもたらす。帰還と帰属によるアイデンティティの回復が今にも郷愁の痛みを癒すかに見えたその瞬間、主人公はワインが「飲めたものではない」味であったことを思い出し、実際の過去を忘却していたことに気づく。

ユーラシア主義言語学に批判的な Cherniakov から、Boris の学説が現地で再評価されていることを教えられると、Tanya は母校で開催される Forgotten Heritage Week に参加する。「私の帰郷は食堂のカウンターの列で始まる」と語られるとおり、彼女はまずは懐かしの学生食堂に足を運び、「ここに長く居すぎて時間の感覚を失った」ような、あの頃と変わらない Aunt Liuba と言葉を交わし、「いつもの」であるキャベツのピエロギと「たぐいまれなる色味の」

フルーツジュースを注文して食す (217)。食堂は“to feel at home”が実現する空間、すなわち「自分や物事があるべきところにあると知っている」感覚をもたらす場所として登場する (*Ninotchka* 19; “On Diasporic Intimacy” 251)。

And what’s in the cabbage pirogi? Don’t even ask. But they are truly delicious together, pirogi with fruit drink, they calm your hunger, quench your thirst and soothe your spirit. (217)

懐かしのメニューは Tanya の空腹を癒し、喉を潤すだけではない。ノスタルジアを抱えた者の郷愁を癒すものであり、今度こそ主人公は完璧な帰還の甘美を味わうかに見える。ところが懐かしい食事の後になされた故郷に関する新たな発見が、再び「不認識」の痛みをもたらし、Tanya をある病へといたらしめる。Forgotten Heritage Week のシンポジウムでは、「ロシアの超民族と寄生民族、つまり、名を伏せておいたほうが良いノマダ的な部族との絶え間ない闘争」というユーラシア主義の歴史観が繰り返されていた (218-219)。「先住のユーラシア人」と『根を持たないコスモポリタン』、ユダヤ人、その他」(45) の闘いという、あの百科事典にあったナラティブが肯定的に見直されている事態を知ると、Tanya は吐き気に襲われる。それが「レニングラードの胸焼け」(224)であった。

I feel a bit nauseated from all these new discoveries, made after two glasses of fruit drink. The cabbage *pirogi* have given me bad heartburn. I began to see things from the old days. (223)

「根を持たないコスモポリタン」(181) であると密告されて収容所に入れられた祖母を持ち、自身も「祖国への反逆者」(287) として亡命して「外国人観光客」として生まれ育った土地を訪れた Tanya は、新ユーラシア主義の台頭と民族主義的な陰謀論が広く受け入れられつつある状況を知り、自分の故郷が決してエデンの園ではなく、耐え難い状況をいかに住みやすいものにするかというサヴァイバルの場であったことを思い出す。「ホームシック」(homesick) の治癒の試みは失敗し、「home にいることにうんざり」(sick of being home) する主人公は「home にいることの病」(sick of being home) にかかる (20)。探偵はしばしば復元的ノスタルジアのプロットに迷い込むが、作者はそこからの逃走の線を示すことでプロットから閉め出されたものへと至る道筋へ歴史の天使を導き入れる。「レニングラードの胸焼け」という故郷の病は、主人公が陰謀と帰郷のプロットから抜け出すための脱出口である。

#### 4. 『薄紫の夕暮れ』：殺人者のトータル・ワーク

復元的ノスタルジアの想像力が紡ぐ帰郷と帰属の物語は、パリで酒に溺れた日々を送り、陰謀論を吹聴し、ついに被害妄想にとらわれ人違いの悲劇を生む殺人者が主人公である。Andrei、Ninel、Kachalsky はソ連に戻るが、Kachalsky だけが「英雄のような歓迎」を受け、「エグザイルの惨めな境遇から故郷に帰還を果たした放蕩息子の真の物語」の主人公になる (275)。Andrei と Ninel が「根を持たないコスモポリタン」として強制収容所にいた頃、二人のことを密告した Kachalsky は、アルコール依存についての啓発活動で知名度を上げ、1950年代には歌手として大成し、「スターリンの超高層ビルの一室で暮らすソ連のセレブリティ」になっていた (276)。とはいえ、彼の人生は「はったりと陳腐」の繰り返しで、英雄的な帰還の物語はひとえに「はったりが勝ってしまった」だけの話であり、この大悪人がとことん「陳腐」な存在であったことは最後の最後に Andrei の手紙で明らかになる (277)。

亡命者が集まるパリの酒場で Kachalsky はユーラシアへの哀愁をセンチメンタルに歌い上げるが、「異国の部族」や「見知らぬもの」に命を奪われる女性を故郷にたとえた彼の歌には陰謀のプロットが明確に反映されている (147-148)。被害妄想にとり憑かれた Kachalsky は、Ninel を標的にして Nina を殺してしまう。「完璧な殺人とは誰も明らかにしようと思わない殺人だ」と Andrei は Tanya に話して聞かせるが、劇中映画の『薄紫の夕暮れ』(*Lilac Sunset*)——この殺人者の「白鳥の歌」——は、まさに「芸術的な嘘」と「美しい隠蔽」によって事件を完全犯罪にする企てである (276-278)。

脚本を書いた Kachalsky の意図は「真実と美」(248) を組み合わせることであり、彼と共謀する映画監督 Pulkov が目指したのは「我々の歴史の継続を祝福する家族的な調和を描いた映画を作ること」(250) であった。映画では、貴族の女性 Anna とソ連軍の指揮官の結婚という「完璧な組合せ」、そして、夫婦が暮らす「ステップにある家」が「家族的調和」を象徴する (249)。一方、「真実」を体現するのは Anna の初恋の相手で、亡命詩人で二重スパイの Michel である。彼はエグザイルとなった Anna の妹 Tanya を殺し、密告によって Anna の夫を収容所に追いやった他人に言えない過去を持つ。語り手は、Michel のモデルが殺された Nina の友人だった詩人 Yuri Poltavsky-Rizhsky であるかのように思わせる意図的な演出—— Michel の声で Yuri の詩「テリオキの夏」が朗読される——があることに気づき、実際には Anna の夫のモデルとなった Pulkov の父親が密告者だったことを知る。Kachalsky とプルコフ

による伝記の書き換えの焦点となるこの「悪役」(248)は、ステップの家と家族が象徴するロシアの牧歌的風景を脅かす「過去の亡霊」(249)としても言及される。ここでは異邦人ではなく過去がエキソシズムの対象であり、過去の「暴力、死、ぞっとするような現実」(250)が観客を飲み込もうとするまさにその瞬間、「タイミングよくカメラが私たちを救出し、あの悲しげな、流れる雲へと連れもどす」(252)。「ユーラシアと美は調和する」(251)と Pulkov が語るとおり、カメラの目はあらゆる不都合な真実と過去の暗部から観客の目をそらし、人間の視線をはるかに越えて映画のアンビエンスを映し出す。大自然の「美」というスペクタクルに昇華することで、省察の余地を排除しながら完璧な瞬間を実現する。

Kachalsky の「白鳥の歌」は、カタルシスの模倣によって不都合な過去の忘却を促すトータル・ワークとして描かれている。さて、作者の目論見はこのような「トータル」なものからの逃走の線を描き、省察の余地を切りひらくことであった。作者は、いかにしてこれをなしているのだろうか。

## 5. 白鳥のシンボルと子どもたちのかくれんぼ：自由のマージン

復元的ノスタルジアのプロットは、帰郷の完璧な瞬間と帰属による完全な同一性の回復が要求に応じて叶うという幻想に基づき、また、その幻想は故郷を想起させる既製のイメージによって支えられている。繰り返し帰郷が叶う故郷ユーラシアを描いた Kachalsky の「白鳥の歌」は、まさにそのような既製のイメージを提供するものの一つだが、白鳥もまた劇中映画と同じように故郷の喪失感をやわらげる既製のイメージとして登場する。

2章の冒頭、カフェで資料に目を通す主人公に通りすがりの男が声をかける。Tanya がロシア出身であると知ると、自分を印象づけたいらしい男は知る限りのロシアに関する話題を持ち出すが、そこで彼は「白鳥の湖」と「悲しくロマンチックな音楽」に感動して流したセンチメンタルな涙について語る(11)。13章、Tanya は図書館で映画『ニノチカ』の脚本を読むが、ニノチカがバリのナイトライフに興じる場面に登場する伯爵夫人の踊りの相手が、ユーラシア主義者 Savitsky であったことに気づいて驚く。「古き良きロシア」を象徴するこの白系ロシアの伯爵夫人の「スワナ」(Swana, 116)という名前は、ユーラシア主義者の郷愁の対象が白鳥のイメージに関連していることを示す。すでに論じた『薄紫の夕暮れ』も Kachalsky の「白鳥の歌」(swan song, 248)として紹介される。もちろんこれは芸術家が晩年に残す最高傑作とい

う意味だが、白鳥のイメージへの詩的言及があるのは明らかだ。

ボイムがオフモダニストとして名前をあげる芸術家の一人に、ナボコフがいる。ある論考で作者はナボコフが「美とメランコリー」を喚起する白鳥を「キッチュの危険な鳥」(a dangerous bird of kitsch)とみなし、*kitsch* に類するロシア語を用いて *poshlost* と呼んでいたことに触れている (“Vladimir Nabokov’s False Passport” 279)。キッチュ性は白鳥そのものではなく既製の感情的芸術的効果に基づいた白鳥のイメージの「予測可能性」にあること、また復元的ノスタルジアとの関連においては「あらゆる異化の可能性を同化(家畜化)し、郷愁の必要を鎮める人工的に甘くした飲み物で、潤しようのない渴きを潤す」作用にあると論じる (279)。特定の感情の誘発を意図した予測可能なシンボルの使用を、作者は「省察的思考の退化」と別言し、「倫理的、芸術的な失敗」として批判する (279)。さらにキッチュをセンチメンタリティに結びつけ次のように議論を展開している。

Sentimentality, however, turns affection and suffering into ready-made postures that inevitably produce reactions on the part of the reader. Sentimentality is dangerous, like any ready-made emotion. The sentimental murderer might cry at the movies, love babies and commit brutal violence, like Stalin and Hitler. Hannah Arendt coined a much misunderstood phrase, “the banality of evil,” in her discussion of Adolf Eichmann. This phrase does not suggest that evil is banal, or that banality is evil, but rather that a lack of individual, reflective thinking and sense of personal responsibility can turn everyday “following of orders” and clichés into participation in political evil. (“Aesthetic Individualism” 338-339)

省察的思考や個人の責任の感覚を失うことなく、キッチュなシンボルの使用やセンチメンタリティを乗り越えるために、作者はレヴィナスの「無限責任」(anarchic responsibility) の概念を援用する。それは「その瞬間の人間の中にある人間的なものを注視すること」であり、「現在という一瞬における他者への応答責任」を意味する (337-338)。言うまでもなく、パラノイア的な陰謀のプロットに準じて被害妄想から人違いの殺人を犯す Kachalsky は、一瞬における他者の中の人間的なものへの応答に失敗する陳腐さを体現する。この陳腐さの周りでボイムは「無限責任」に基づく「倫理的詩学」(*poethics*) を展開するが、それは主にシンボルとしての白鳥の使用に対する中断として言語化されている。

2章のカフェで男が話題に出す「白鳥の湖」は、4章の Natalie の回想に再び

登場する。Nina 事件が計画的なものだと信じる Natalie は、事件が起きたのはアパートのコンシェルジュ Madame Gauthier が Constance という少女にピアノの稽古をしていた、警備がもっともゆるい時間帯だったことを説明する。

At that time our concierge, Madame Gauthier, gave piano lessons to little Constance. She would go on and on with her bombastic Q, sending poor Madame Gauthier into complete despair. Once she played Tchaikovsky's 'Dance of the Little Swans' so badly that Madame Gauthier burst into tears. (33)

Natalie の語りには「白鳥の湖」から「四羽の白鳥の踊り」が登場する。しかし、Constance の演奏は、手を交差させた白鳥たちがファゴットのリズムにあわせてアンボワテで移動する、あの軽やかで技巧的な動きを連想させることなく、延々と続く教え子の下手な演奏に Madame Gauthier はわっと泣き出す。ここでもカフェの場面と同様に白鳥は涙に結びつけられるが、それは感動ではなく下手な演奏にうんざりした気持ちから流れた涙として語られることで、2章に見られたような白鳥と涙をつなぐセンチメンタリティの線はユーモラスに断たれている。

「四羽の白鳥の踊り」は29章にも登場する。主人公が連絡をとった恩師 Cherniakov は、待ち合わせ場所に懐かしの「サマーガーデン」を提案するのだが、そのそばにある「白鳥の池」(swan pond)に言及すると「この頃、赤ちゃん白鳥は西欧で踊っているけれど、あの頃の醜いアヒルの子ならまだいるよ」と冗談を言う(211)。『白鳥の湖』は31章にも登場する。主人公は、コマースがなかったソ連時代、テレビ番組の合間にロシアの自然をうつした映像などが流れていたことを回想し、「1991年のクーデターの最中に、やつらが『白鳥の湖』を放送していたなんて想像できる？」と独り言ちる(225)。これらの場面からは、また、醜いアヒルの子は白鳥であったというあの寓話の結末を知っていれば、ポストソ連の「白鳥の池」には「赤ちゃん白鳥」の代わりに「あの頃の醜いアヒルの子」がいるというジョークが、不都合な真実を隠蔽してきた旧体制への批判であることが分かる。白鳥のイメージの風刺的な使用によって、センチメンタリティの要素が排され、省察の余地が開かれていると言えるだろう。

サマーガーデンと「白鳥の池」は、語り手がNinaの子供時代を想像する5章にも登場する。Tanyaの思い出の場所が、ここでは幼いNina、Yuri、Katiaの3人が遊んだ「幸せな子供時代の土地」(54)として姿をあらわし、予測可能な陳腐の線で特定の感情に結び付けられたシンボルと、そこからはみ出す人間的なものが、公園のモニュメントとその周りで遊ぶ子供の姿に描かれる。

「公園の像のまわりでかくれんぼ」(52)をするのが大好きな幼いNinaは、まさにモニュメントというシンボルをすばしっこい動きでかいくぐる予測不可能性である。この子供は大人になると言語学を学術的な「予測」(prediction)と断言したユーラシア主義言語学者のボリスに、「個人の発話は予測不可能」なものであり、その「小さな余分な何か」が個人の発話を人間的なものにする「自由のマージン」なのだと言論の手紙を書くことになる(263)。作者は、Tanyaとこの子供の再会の瞬間を37章の冒頭に用意しているが、そこでは「倒壊したモニュメント」が転がるゴリーキー公園で、フェリックス・ジェルジンスキの頭に乗った小さな少女が「ママ、ママ、見て。この頭、誰の?」としきりに尋ねる様子が描かれている(280)。このポストソ連のモニュメントと、それで遊ぶ子供の様子には、「予測不可能性」によるシンボルの解体が示唆されている。

モニュメントのまわりの子供の遊びは、Nina、Katia、Yuriのノスタルジアを白鳥に結びつける陳腐な線を断つ。小さな三人組は秘密結社ごっこをして遊び、結社の儀式として「白鳥の池」の裏に持ち寄った宝物を埋める。

They buried pieces of foil and colored glass, the candy wraps of French *bonbons* and old badges in a distant corner of the park behind the swan pond. (53)

三人の故郷は白鳥のシンボルではなく、それぞれが「幸せな子供時代の土地」に埋めたゴミとガラクタに結びつけられる。「一片のオイル、色つきのガラス、フランス産ボンボン菓子の包み紙、古いバッジ」は、シンボルにするにはもったいない。ゴミとガラクタは子供時代のスーヴェニールとして、帰ることのできない時間のメモリー・エイドとなる。モニュメントでも白鳥でもなく、ゴミとガラクタによってなされる故郷のコメモレーションは、故郷の既製のイメージに対するささやかな異議申し立ての儀式となる。しかし、Tanyaの語りは次のよう続く。

Of course, Nina's secret games near the swan pond would be of no interest to the historians and sociologists of the future. They would just conclude that Nina belonged to the nondescript ethnically mixed middle class. Only the accidental detective keeps up a dim hope that a round of hide-and-seek might shed some light on a murder mystery. (53)

推理小説を読むような因果関係を構築する視点には、Ninaの物語は不可視化されていく。モニュメントの周りでかくれんぼをするのが好きだったNinaは、「隠れるのが上手すぎたために忘れられた」(53)が、それはほかでもない彼女の殺人者が「白鳥の歌」で目論んだことである。復元的ノスタルジ

アのプロットのまわりで、かくれんぼをするエグザイルの物語を描くため、作者は作品の各所にスーヴェニールを散りばめ、歴史の天使の目で照射していく。スーヴェニールは同一性や完璧な反復ではなく、類似性やバリエーションとして姿をあらわし、復元的ノスタルジアのプロットを逃れる脱出口へと「アクシデントの探偵」を導く。

## 6. エグザイルたちのスーヴェニール：サイドシャドーイング

繰り返し帰郷が叶うことを約束する——同一性の反復を語る——のが Kachalsky の「白鳥の歌」であるとすれば、そのプロットの周りでかくれんぼをするエグザイルたちの物語は類似性と変奏を通して示唆される。それは “Never go home, my dear, never go home. Come visit, then go away again.” という Andrei の言葉が示す「明晰な精神」を保つ方法となる (277)。さらに反復と変奏は、作中で繰り返される “no place like home” の両義性に対応している (*Ninotchka* 55; 73; 145; 153; 294)。ニナの論文草稿には、ノスタルジアを抱える者は故郷をユートピアとして、即ち「良い場所と、ない場所」(161)として想像するという一節があるが、これが示唆するように、作中の “no place like home” は「home が一番」と「home のような場所はない」の両方を意味し、それぞれ復元的ノスタルジアと省察的ノスタルジアに対応している。省察的ノスタルジアは単一のプロットで展開せず、異なるタイムゾーンを想像しながら複数の場所に同時に暮らす方法を模索し、象徴ではなく細部を愛する (“Taboo on Nostalgia?” XVIII)<sup>2</sup>。ここでは他者は「生まれた場所に帰属していても、郷愁を抱く正当な権利を持つ単一の個人」とみなされる (“Aesthetic Individualism” 337)。「home が一番」から「home のような場所はない」という省察へむかうための脱出口は、個人の記憶であると作者は Nina に語らせる。

Our remembrances are scattered and fragmented, unique and singular —— they cannot be housed properly in the four walls of the mythical collective home.  
(162)

エグザイルとなる選択と帰属したことの無い場所への帰還という、二つの意味で帰らない物語は「神話的、集合的な故郷の四つ壁」に閉じこめられることなく、それぞれ異国の地で home を作ることに暮らしたい場所を暮らしやすく homey にすることに関わる。エグザイルのスーヴェニールは断片的な伝記や親密性の経験を想起させるとボイムは語り、「暮らすことと記憶を保つことの芸術的・日常的実践は密接に関連している」と説明している

（“Immigrant Souvenir” 335）。本作に登場するスーヴェニールは、あるものは事件のプロットを解き明かす鍵となる物的証拠とみなされ、その他の「無用のもの」や「ゴミの中から拾った宝物」は、そのプロットからの脱出口となる（328）。

たとえば「松」(pine) は、1章の Nina の夢と 2章の Tanya の幻視に見つけることができる。それぞれが乗った列車は、松の森に入ると「ねじれた根」(6) や「松の老木の根」(12) に姿を変えた線路によって、目的地も到着もない場所に立ち往生する。続いて登場する Nina のメモで、「案山子を作るために友だちと集めた松ぼっくり」の思い出とともに、帰郷の失敗を連想させる松の森がフィンランドとの境界地域「テリオキ」であることが明かされる（20）。5章で子供の Nina は、長い休暇が「フーガ、片道旅行」であることに気づき「エグザイルの不可逆性」に打ちのめされ、同時に「黒みがかかった根が地上に突き出た松の森」は身を切る郷愁の対象となる（54）。この松ぼっくりの思い出は、Yuri が Nina に宛てた最後の手紙に再び登場する。

Let's organize a secret society; let's worship the Fates. They will make a good emblem: three Parcae in folding robes, measuring, cutting and laughing. No eagles, no stars. Everyone is a member of a secret society these days, some are members of several. Most of our friends are agents of something or other, some are double agents. We are the only ones who wander around and gather autumn leaves and pine cones in the melancholic alleys of our non-belonging. (279)

ここには Nina、Katia、Yuri が、誕生、生、死をつかさどる三女神として姿をあらわし、落ち葉と松ぼっくりを拾い集めながら「帰属しない」秘密結社を組織する。手紙は次のように続く。

We don't ask for the impossible. We would just like to stretch our *kosmos* a size or two. We cherish that margin of freedom, those folding alternative worlds of flying gauze, the worlds of our self-creation. We defy the singular conspiratorial design and throw our lace in the face of the paranoiac majority. (279)

それぞれの小宇宙を作る三女神は「帰属しない」秘密結社を組織することで、陰謀論的世界観のパロディをなす。彼女たちは「陰謀論を解明し、合理的に思考し、パラノイアの妄想を分析し、詩を書き、笑い飛ばす」(277) ことで、他者を敵とみなすプロットから離れて正気を保とうと試みたのであり、その試みにおいて「松ぼっくり」は「星」や「鷹」などのエンブレムとは異なる位相にある。それは単一のスーヴェニールとして、エグザイルたちが生きたいと願った小さな宇宙のありようをほのめかす。

生命の糸を紡ぎ、糸の長さを決め、糸を切る三女神は、刺繍というもうひとつのスーヴェニールに読者を導く。それは詩人 Yuri の遺作とされる『運命の三女神の陰謀』で、「知っていたかい？ギリシャ語で *kosmos* は宇宙と女性の装飾の両方を意味するんだ」から始まる一節に登場する (231)。そこでは「移民のバルカ」である Nina が、「*kosmos* を刺繍しながら、他のふたりの女神の夢を見る」(231-232)。スーヴェニールに関する論考で、ボイムは作家 Nina Berberova のティーポット・カバーにほどこされた「鶏の刺繍」をとりあげ、それが「エグザイルの痛みを隠したもの」であり、「エグザイルの境遇で暮らし、故郷から遠く離れて home を作る欲望」を示すと論じている (“Immigrant Souvenirs” 334)。他の女神たちを思いながら Nina が刺す刺繍も、また「エグザイル的なはかない親密性のスーヴェニール」(335) であり、複数の場所に偏在する存在であろうとする Nina の意思を表す。

刺繍のスーヴェニールは共有されることで「ディアスポラの親密性」(*diasporic intimacy*) を生み出す。これは世界の異なる場所からやってきた二人の移民が互いに惹かれあうこと、異国の home における束の間の居心地の良さ、「帰郷なき郷愁の共有」として了解され、「人間同士の理解、生存、予測不可能な出会いの可能性という希望」に基づいて展開する (“Diasporic Intimacy” 80-81)。ボイムは、このような親密性の「軽さ」に言及しつつ、Italo Calvino の言葉を借りて次のように強調する。

As Calvino points out, “lightness does not mean being detached from reality but cleansing it from its gravity, looking at it obliquely but not necessarily less profoundly” (“Lightness”). (Calvino qtd. in “Diasporic Intimacy” 82)

刺繍は、10章で Nina の目についた厄介なほこりを拭き取るミス X のハンカチに、11章で Tanya の頬についた口紅を拭き取るキャロラインのハンカチに見つけることができる。はかない通りすがりの親密性が描かれたこれらの場面には、軽さを連想させるほこりや「忘れな草」(*Forget-Me-Nots*) の香りが漂う。この二つの場面は主人公が映画『ニノチカ』の脚本を読み、陰謀のプロットにとりつかれそうになる図書館の場面に変奏される。遠くの席にキャロラインの姿を認めた Tanya は、手洗いに席を立った彼女を追いかける。古い資料のほこりで痛む目をしばたかせる Tanya に気づくと、キャロラインは温かいハンカチを差し出す。

“It’s so dusty around here, isn’t it?”

“Here you go,” she says and offers me a warm handkerchief. I feel better in a second. My tears, warmed up by her kindness, take care of everything.

“You should take better care of yourself, really. You get too involved with things past, you know. You have to keep your distance from all that library dust.” (115)

ほこりを避けろという忠告を受けた Tanya の頭には、ふと「私も忘れな草の香水を手に入れるべきだ」という考えがよぎる (116)。図書館からの帰り道、彼女は何者かに尾行される妄想、即ち、他者を敵とみなすことで生まれる陰謀論的恐怖にとらわれるが、キャロラインの忠告に従って宿泊先の部屋をモップで掃除する。そこで「誰かが、祖母 Ninel Markovna の亡霊が、ずっとそばにいたこと」(118) に気づく。続く 14 章で Tanya は、監視の目と家宅捜索の恐怖に耐えながらレニングラードの共同アパートで暮らした Ninel の習慣が、モップでほこりを払うことだったのを思い出し、33 章ではパリ滞在中の Ninel のもとに毎日忘れな草の花束が贈られていたことを知る。ほこりと忘れな草の匂いは物語の各所を漂いながら、読者を Ninel の物語へ導き、刺繍の共有を通してディアスポラの親密性の瞬間を見せる。それらの場面では身体的接触が表す親密性と、目についたほこりをはらう行為が密接に関連したものとして描かれる。他者への不信感に基づくプロットに迷い込み、恐怖に囚われた者の目からほこりを払うことで、信頼によって築かれる世界がよく見えるようにすること、見えるようにしてあげることが「ディアスポラの親密性」として語られている。

プロットの裏通りを行くのなら、Nina の足に傷をつける「オソカ」(osoka) と Ninel の指に傷をつける「シラカバ」(birch) を見逃してはならない。ブローニュの森をおばの Galina と散歩する Nina は、草にひっかかれ踵から出血する。それを見た Galina が「オソカ」という草のロシア語名をつぶやくと、Nina に「認識の痛み」がもたらされ、目に涙が浮かぶ (50)。Galina は「故郷への郷愁」(toska po rodine) と言うが、Nina の郷愁の対象は「オソカ」そのものである。

*Osoka* was a local grass, it has neither beauty, nor medical value (occasionally it could hurt but never cure the injuries); it is not featured on any emblem, badge, flag or any national ornament. It is not a national grass the way the birch is a national tree. It does not grow in the natural setting of the nationalist imagination. (50)

これに対してナショナリストの想像力に生える「シラカバ」は、Kachalsky の歌やソ連時代のテレビのインターミッションに登場する。しかし、Ninel が子供時代を過ごしたチェルノフツィ (Chernovitz) の場面には、シラカバは

他とは異なる様子で姿をあらわす。パリへの派遣が決まった時、NinelとAndreiは11歳の時の約束を思い出していた。

I remember once she took me far away to the outskirts of the town. We ran up to the roof of one of the abandoned buildings from where you could see the forest and the nearby villages. One of them had been virtually destroyed in a recent pogrom. Most of its residents left and never returned. ‘There are many injustices in the world. Poverty, misery, violence, she said. It doesn’t have to be that way.’ She cut her finger, drew some blood and asked me to do the same. We dipped a birch stick into our blood and signed a pact of friendship. ‘We will live in a better world, Andrei, let’s promise each other that.’ (201)

ボグロムで破壊された村を眺めながら、二人のユダヤ人の子供は指を切って流した血をシラカバの枝につけ、世界をよりよいものにするための「友情協定」に署名する。ナショナルなものの象徴であるシラカバの木は、血に染まることで命を奪われた無辜の人々の存在を暗示する。二人の「友情協定」は、「白鳥の池」のそばで三人の子供が組織した「帰属しない」(nonbelonging) 秘密結社の場面を変奏しながら、Ninaの自伝のオルタナティブとして国内のエグザイルとして生きたNinelの物語——なぜ彼女がチェルノフツィの出自を隠してパリへ向かったのか——を示唆する。

ニューヨークのアパートへ戻る前日、ゴーリキー公園を散歩するTanyaはオソカの草を目にすると、ふと「気をつけないと切り傷ができる」と考える(281)。

And you don’t want these scars to vanish without a trace——they’re your memory’s first aid. The drops of blood that little Ninel Blank drew with the birch stick and *osoka*, wounds on the other Nina’s knee cannot be admitted as material evidence. Lovely loopholes of personal memory will be discarded from secret files, ignored by biographers and detectives alike. (281)

Ninaの足の傷とNinelの指の傷は、疲れた旅人の足を洗っていたエウリユクレイアがそこに認めるオデュッセウスの傷跡とは異なる。二人の傷は帰郷を約束する同一性の目印ではなく、傷の先に「見事に用意された感動的な場面」はない<sup>3</sup>。傷は帰らないことで物語を生み出すメモリー・エイドであり、複数の場所、類似性、変奏の中に偏在する意思を表し、また、偏在せざるをえない苦痛を生きる糧となる。エグザイルたちのスーヴェニールはプロットという大通りの裏路地に転がり、踏みならされた道からはずれるよう読者を導き、忘れられた可能態を照らし出す。このように、この物語におけるスーヴェ

ニールは、複数の場所に偏在せんとする人々の物語をほのめかし、帰郷、帰属、アイデンティティの物語に静かに異議を申し立てる。

## 結びにかえて

「章と呼べるようなものではなく、パソコンに保存された私の日記の数ページ」と題された『ニノチカ』の15章で、語り手 Tanya はデジタルテクノロジーの記録と人間の記憶について短い考察をする。

Computer memory is the opposite of the human one. It's very reliable. There are no ambiguities there. There is nothing to betray or to conceal. It always gives you what you wanted——no more and no less than that. Computer memory is not connected to feeling. The taste of a *madeleine* is irrelevant here; in fact, the computer thinks I would be better off changing “madeleine” to “medallion.” (*Ninotchka* 127)

「マドレーヌの味」というスーヴェニールが誘発する記憶は、頼りなく、両義的で、隠しておきたい何かを暴いたり、明らかにしたいことを隠したりする。必ずしも思い出したいものを思い出させるわけではなく、それ以上のことも、それ以下のこともなしうる。それに比べ、コンピュータメモリは信頼できる。そこには時間の洗礼による歴史の「パティナ」(patina) も「ペンティメント」(pentimenti) もない<sup>4</sup>。あらゆるものが「同一のデジタルな質感」に変換されるためノスタルジアの前提となる時間の不可逆性と再帰の不可能性もなく、描かれる記憶のシナリオは「完全な記憶の復元」か「完全な忘却」の二通りだけだ(“Nostalgia and Global Culture” 347)。その反面、ノスタルジアは「人間の意識のヴァーチャル・リアリティ」というローテクなものに関わり、最先端のデジタルテクノロジーでもとらえられないとボイムは主張する(351)。

Techne という語が art, craft, technique を指示することを指摘しながら、ボイムは芸術とテクノロジーはどちらも「人間の補綴、幻肢、想像上のあるいは物理的な人間的空間の拡張」としてイメージされてきたと述べている(“Nostalgic Technologies” 17)。デジタルテクノロジーが日常生活に導入されて以降、人間は記憶という精神の働きをデジタル・デバイスに外注するようになり、それにともない記憶や歴史意識において芸術的想像力が果たす役割はますます縮小しつつある。そこではアクセスできるか否かが問題であり、アクセスの速度と新テクノロジーの開発の速度が争点となる。デジタルな加速の時代において、近代的郷愁の対象は過去ではなく消えゆく現在であり、

「こちら」が「そちら」になる前に「こちら」へのノスタルジアが生じる。いわば現代の人間は「出発のない帰郷」を経験しつつあるのではないか、とボイムは問いかける（“Nostalgia and Global Culture” 352）。

ボイムの『オフモダン』(*The Off-Modern*, 2017)は、奇しくも Nina の論文のように草稿として遺された。編集にあたった David Damrosch は、長年この芸術的思想家がとり組んできたエグザイルやノスタルジアといった主題が、『オフモダン』では「21世紀のテクノスフィアにおいて再構成された」ことを指摘する (Damrosch xi)。この指摘のとおり、『オフモダン』でボイムは人間がデジタルテクノロジーと人間的に共同する可能性を模索している。彼女がカラープリンタの電源をつけたり消したりして「隙あらば機械の指示にそむくゲーム」をするのも、「人的過誤」によって「テクノロジーのスーパーエゴをからかう」ことで再生不可能で予測不可能な写真を生み出すのも、デジタルテクノロジーの時代における「自由のマージン」を創り出す試みである。ノスタルジアについて十分な考察がなされる前に、人間はデジタルテクノロジーの進歩という新たなプロットの中でポストヒューマンの時代に突入しつつある。人間的な時間と人間的な記憶のありかたの復権を目指す企図として、ノスタルジアをめぐる考察は、まだまだ多くの豊かな洞察をもたらすに違いない。

## 注

- 1 ヴァルター・ベンヤミンの「歴史の概念について (歴史哲学テーゼ)」の日本語訳は浅井・久保訳を引用した。
- 2 「省察的ノスタルジア」に関するより詳細な説明は“Reflective Nostalgia: Virtual Reality and Collective Memory”を参照。
- 3 E・アウエルバツハ「オデュッセウスの傷痕」を参照。
- 4 “Restorative Nostalgia”のシステイーナ礼拝堂の壁画の修復作業をめぐる議論、および“Archive of Pentimenti”を参照。

## 引用文献

Boym, Svetlana. *Ninotchka: A Novel*. State University of New York Press, 2003.

---. “Aesthetic Individualism and the Ethics of Nostalgia.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 337-343.

---. “Archive of Pentimenti.” *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, 2017, pp. 29-32.

- . “Cultural Exaptation.” *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, 2017, pp. 9-11.
  - . “Diasporic Intimacy.” *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, 2017, pp. 79-82.
  - . “History Out-of-Sync.” *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, 2017, pp. 3-7.
  - . “Human Error.” *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, 2017, pp. 13-15.
  - . “Immigrant Souvenirs.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 327-336.
  - . “Nostalgia and Global Culture: From Outer Space to Cyberspace.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 345-355.
  - . “Nostalgia and Post-Communist Memory.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 57-71.
  - . “Nostalgic Technologies.” *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, 2017, pp. 17-18.
  - . “On Diasporic Intimacy.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 251-258.
  - . “Reflective Nostalgia: Virtual Reality and Collective Memory.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 49-55.
  - . “Restorative Nostalgia: Conspiracies and Return to Origins.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 41-48.
  - . “Taboo on Nostalgia?.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. XIII-XIX.
  - . “The Angel of History: Nostalgia and Modernity.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 19-32.
  - . “Vladimir Nabokov’s False Passport.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 259-283.
- Corrigan, Timothy. “Defining Adaptation.” *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, edited by Thomas Leitch. Oxford University Press, 2017, pp. 23-35.
- Damrosch, David. Preface. *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, 2017, pp. xi-xiv.
- Morson, Gary Saul. “Sideshow and Tempics.” *New Literary History*, vol. 29, no. 4, 1998, pp. 599-624.
- ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について（歴史哲学テーゼ）」『ベンヤミン・コレクションⅠ 近代の意味』浅井健二郎・久保哲司訳、筑摩書房、2016年、645-665。
- E・アウエルバッハ「オデッセウスの傷痕」『ミメシス 上』篠田一士・川村二郎訳、筑摩書房、2007年、17-53。
- エルンスト・ルビッチ、ニノチカ、グレタ・ガルボ、1939。ファーストトレーディング、2011(DVD)。