

「生きるということは痕跡を残すことである」¹

— 固有名のないライフ・ライティングとして紐解く
スヴェトラーナ・ボイムの *Common Places* (1994) —

上 神 弥 生

はじめに

国家の枠組を超えた文学的営為の研究は、冷戦後の移動の増加にともない活性化した「世界文学」の議論を中心に展開されてきた。その代表的言説『世界文学とは何か』(*What Is World Literature?*, 2003)と同年に発表された『ある学問の死』(*Death of a Discipline*)でガヤトリ・チャクラヴォルティ・スピヴァクは人文学研究の制度の中でサバルタン化されるものを惑星思考で想像する必要を説き、デイヴィッド・ダムロッシュとの対談でも「世界文学」の地図が完成するとともに消滅するようプログラムされているものを「来たるべき(to come)」ものとして想像する認識論的「補遺」の必要を主張した²。いずれも特定の文化に出自を持つ作家を文化のネイティブ・インフォーマントとみなす文化人類学的な想定に注意を払うよう訴えたもので、別の論考では「意図してはなくても worldliness の言説はジャンルにおいては自伝的で制度としては告白である」という興味深い指摘がなされている(*The Stakes of World Literature* 458)。

本稿は、この「世界」の言説を補遺するものとしての自伝性という視点に依拠し、異言語異文化間の移動を経験した作家を対象に、非母語の英語で書く主体を「自伝的『私』」として考察することを試みる。とりあげるのはスヴェトラーナ・ボイム(Svetlana Boym, 1959-2015)の *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (1994)である。この思想家の移動の経験は、グローバルゼーションの時代の自由な移動とは異なり、彼女の視線は冷戦後の世界

に向けられているが、作品には最初の出発の記憶が色濃く反映されている。「進歩」という近代的目的論は、冷戦の終結とともに「歴史」が終わり「世界」が満遍なくグローバリゼーションの時代に突入したかのように見せているが、エヴァ・ホフマン (Eva Hoffman, 1945-) の「第二の、亡霊の自伝」という言葉に示唆されるように、ポイムの著作に見られる自伝的「世界」は過去と現在のみならず、実現の可能性があるが実現しなかった潜在的現在の時間にも影響を受けている。ポイムの現代への鋭い視座は生まれ育った文化と母語、そして、異なる言語と文化の間の移動の経験がもたらした、ある意味では恩恵であり、そこから生まれた思考を英語という単一の、また覇権的な言語で表現するため様々な方法が創造的にとられている。ポイムはいかなる企図のもと *Common Places* を著し、それはどう読まれたか。これをライフ・ライティングや「自伝的『私』」の探求の試みとして紐解くとき、何が明らかになるか。以下、これらの問いを中心に考察する。

1. *Common Places* について：どのような本で、どう読まれたか

Common Places (1994) は副題の「ロシアにおける日常生活の神話」にあるとおり、著者が「文化批評家と、かつてレニングラード住人だった者の二重の視点」からロシアとソ連の文化神話を考察した論考である(2)。ロシアの日常の神話を反映した翻訳不可能な3つの概念—— *byt* と *poshlost'* と *meschanstvo* ——の「分厚い説明 (thick description)」を試みた“*Mythologies of Everyday Life*”、文学、芸術、回想を通してソ連的 *common place* であった「共同住宅」の生活を多角的に考察した“*Living in Common Places*”、ロシアとソ連の文学中心主義が生み出した「グラフィオマニア (*graphomania*)」の「病理」を論じた“*Writing Common Places*”、マスターナラティブが崩壊した後のポスト・ソ連の現実を見つめた“*Postcommunism, Postmodernism*”の四章で構成される³。本書の意図を、著者は次のように説明する。

I intend to put at the center what is marginal to certain heroic or apocalyptic self-definitions of Russian culture: the attitudes toward ordinary life, home, material objects and art, as well as expressions of emotion and ways of communication. In Russia the history of relations between culture and nation, art and life, society and individual, public and private, commodity and trash, often diverges from familiar Western European or American versions of modernity. To examine these differences is one subject of this book. (2-3)

ボイムは「普通の生活、家、物質と芸術」と「感情の表現やコミュニケーションの方法」が本書の主題であると述べ、それらがロシア文化の英雄的黙示録的な自己定義によって周縁に位置づけられてきたことを説明し、さらにロシアの歴史における「文化とネーション」「芸術と生活」「社会と個人」「公と私」「商品とゴミ」等の諸関係が、英語の読者がよく知る「西欧とアメリカのモダニティ」とは異なる形で展開してきたことを付言する。ここに明らかなのは「西欧とアメリカのモダニティ」という覇権的なナラティブから逸脱する「ロシアの歴史」、そして「ロシアの歴史」の中でさらに周縁化されてきたものという関係であり、この周縁に追いやられてきたものに光をあてて英語の読者に説明することが著者の企図であることだ。これは他でもない「オフモダン(off-modern)」の企図である。

ボイムは自身の思想の軸である「オフモダン」を「モダニティの企図の未だ探究されていない潜在性への迂回」と表現し、シクロフスキーが政治的、芸術的企図の説明に好んで用いたというチェスのナイトのイメージで視覚的に説明する (History Out-of-Sync 3)。革命による進歩、発展、市場の見えざる手というテレオロジーとイデオロギーに基づく歴史観を平行線のイメージで捉え、二本の直線の間でジグザグの軌道を描くナイトの動きを「人間の自由の遊び」の比喩形象とする。ボイムはこれが従順なポーンとキングの主従の弁証法から逸脱する「勇敢な者の苦難の道」であり、「終わらない発展とノスタルジアの間に新たな道」を描くと述べている (3-4)。ナイトの動きのイメージで捉えられるオフモダンの視点が提示する“what if”の歴史は、古代、モダニティ、ポストモダニティという支配的な歴史観が作ってきた道からはずれて「失われた契機と辿られなかった道」の発見を可能にする視座をもたらすというのだ (5)。ボイムは様々な主題で思索しているが、どれも振り返りの視点から構築された因果関係のナラティブが不可視化する“what if”の物語を想像し、自由の余白に出現した人間的なものに光を当てようとする視点に一貫して貫かれている。

著者は文化と歴史に関する文献を紐解き、その知見を芸術作品や文学作品の解釈、子供時代の回想、10年ぶりに訪れたレニングラードで得た所感と統合する方法をとっている。ジャンル横断的なスタイルで主流の学術的慣習から逸脱し、まさに「勇敢な者の苦難の道」を果敢につき進むような手法は、時に焦点がぼやける感じもあるが、大きな物語に不可視化されたものに光をあて、現代に鋭い視座を投げかける手際は見事である。しかし、書評を見てみると、評者が戸惑いや苛立ちをもってこの本を受け止めた様子がかうかえる。

評者たちの困惑は、いくつかの共通した傾向として見られる。第一の傾向は、著者の記述にある間違いの指摘だ。Stitesは、この本を評価しつつも「喜びと苛立ち」をもって受け止めたと述べ、「まずは間違いを訂正しよう」と一段落を訂正に費やしている(1026)。Bushnellは「個人的経験」を「西欧の学術的慣習」に組み合わせるインサイダーでありアウトサイダーの視点から書かれた示唆に富むものであることを認めながら、著者の「不注意」や「正確さへの無関心らしきもの」が記述内容の信用度を下げていると指摘し、1991年のクーデターの記述に関しては「事実と空想」の合成物だと述べる(315-316)。類似の視点はDobrenkoの批評にも見られ、彼は事実の誤りに触れつつ、これが「writerlyな作品」で「小説か、あるいは二十世紀のロシアの生活に関する『叙情的逸脱』をとまなう著者独自の『事典』」のようだと書いている(209)。特にBushnellとDobrenkoが、事実に関する間違いの指摘とあわせてフィクションの要素を見出している点は興味深い。

第二の傾向は、ボイムの記述が個人的あるいは自伝的であることが、些か批判的に指摘されている点だ。Stitesはボイムの共同住宅に関するくだりは「極めて個人的」と評する(1027)。Dobrenkoは“common places”での生活の個人的経験は誰にとってもその人だけのもの(209)と述べ、Bushnellは「恥ずかしいほど個人的な記述」(315)と記す。Deltchevaは「大部分が印象に基づくエッセイ風の文体」だと指摘し、著者の「monoperspectivalな立場」のせいで「学術的な研究論文の良さ」が無くなっていると指摘し、「残念ながらソ連文化のほんの一部の極めて個人的で断片的な理解にすぎない」とか「彼女の論文は長い自伝的エッセイにも見える」と評している(221-224)。Bushnellの書評が“SOCIAL SCIENCE, CONTEMPORARY RUSSIA, AND OTHER”に分類されており、Dobrenkoの書評が“Russian History/Histoire Russe”の枠で掲載されていることも、この本がどのように受容されたか示唆する。

これら複数の書評から窺えるのは*Common Places*が客観的事実の記述が要求されるジャンルの本であることを期待されて受容され、求められる形式からの逸脱が批判的に語られている可能性だ。この点に関して、ボイムの「間違い」の哲学に触れておきたい。彼女は様々な場面で「間違い」について書いている。*Common Places*でも「全体主義社会では、あらゆる『完璧でない』人間の要素は瑕疵とみなされる」という趣旨のミラン・クンデラの言葉に言及し「瑕疵の詩学」を論じているが、そこから見えてくるのは人間的なものや人間的な記憶のあり方に対する強い関心である(242)。彼女は初の長編小説*Ninotchka*では主人公に「記録文書と人為的過失」を頼みに真相解明を試み

る歴史学者を選んだ(24)⁴。デジタルテクノロジー時代の人間の不完全性を賛えた論考では、今や「人為的過失」は「抑圧しがたい人間性の痕跡を指す専門用語」になり、「テクノロジーと官僚的な組織によって枠組が設定された世界に抗う、ささやかな抵抗に加わるチャンス」をもたらすと論じる (*Human Error* 13-15)。“Nostalgic Technologies”では間違いを不完全な人間の記憶のあり方に結びつけ、デジタルな記録の時代に「self-invention をする個人の権利」への渴望が生じつつあると論じている(18)。この論考でボイムは現代の複製技術であるプリンターと格闘し「エラーがひとつひとつの複写物を反復不可能で独特の不完全さを持つものにした」と述べ、「エラーにはアウラがある」と記している(17)。事実に関する記述の間違いは擁護しようもないが、少なくともボイムが抑えがたい人間的なものの痕跡に関する哲学的思索を「間違い」から展開したことは無視すべきではない。*Common Places* のジャンル分類の難しさを考える時、客観性を期待される学術研究の変化について述べた次の言葉は極めて示唆的だ。

From the 1970s onwards feminist writing has encouraged the personal life, or subjectivity, of the scholar/writer to break through the surfaces of what had previously been thought of as necessarily objective studies that concealed their personality. [...] It is an approach that overtly recognizes and acknowledges the link between the self and academic research. (Massey and Sparke 1)

客観性が期待される学術研究における自己の可視化は、ボイムの目論見の一つだったのではないか。こう考えると「正確さへの無関心らしきもの」という Bushnell の指摘が鋭い洞察のように思える。作者が関心を寄せるのは頼りない人間の記憶であり、これは本書の主題である英雄的黙示録的な文化アイデンティティによって周縁化された普通の生活とその表現、すなわち量産される大きな言葉と物語を小さな個人が自分のものとし、いかに自己の痕跡を残しえたかという問題に分かちがたく結びついているからだ。

2. 65年後のフラヌール：どのような時期に書かれたか

レニングラードで生まれたボイムは1981年に20歳で政治的難民として亡命し、ボストンに移り住んだ。ハーヴァード大学で学位を取得後、亡くなる2015年まで比較文学の教授として同大学で教鞭をとるほか小説家や写真家としても活動した。彼女はいくつかのエッセイで亡命に至った経緯を断片的に記している。きっかけは1979年にクリミアで建築家のコンスタンチン・

ボイムと出会ったことだった⁵。出会いから10分で結婚と亡命の申し出を受け入れたのにはレニングラードの薄情な恋人に思い知らせたい気持ちがあったからだと言談めかして語っているが、別のエッセイでは故郷を離れる動機となった子供の頃のふたつの出来事を綴っている。ひとつは自由について思索し続けたボイムらしい理由で、映画 *Passenger* (1975) を見て移動の自由が心底うらやましくなったことだったという。もうひとつは小学7年生の時の学校裁判で、家族で亡命を決めた一人のクラスメイトを誰も非難しないことに腹を立てた教師がユダヤ人の生徒たちにシオニズムを批判してソ連への忠誠を示すよう強制した出来事だった⁶。亡命の動機として明確に語られているわけではないが、彼女の祖母が過去に「コスモポリタン」迫害の標的となり KGB に逮捕されグラーグに投獄されたことも、ボイム一家のレニングラードでの生活に暗い影を落としていただろう。“My Grandmother’s First Love”でボイムは「祖母は幼い私に秘密を打ち明け、祖母の恐怖は私の恐怖になった」と語り、祖母の物語が「私の世界の絵に最初のひび割れを作った」と書いている(305-307)。故郷で経験した数々の不自由が、彼女に亡命を決意させた。

10年後の1991年、レニングラードの再訪が可能になった頃、ふたつのことがボイムの心を捉えていた。ひとつは帰郷の不可能性である。後にボイムは「幸せな帰郷」ばかりでなく「帰らない物語」を正當に評価すべきだと語るが、この頃に書かれた短編小説“Romances of the Era of Stagnation” (1993)は、まさしくそのような帰れない物語だった(Diasporic Intimacy 80)。ソ連体制崩壊直後の混沌としたレニングラードで、主人公 Anya は初恋の相手である Sasha と Misha に再会するため案内所の列に並んでいる。「ラブ・ストーリーを更新し、ミッシングリンクを取りもどし、空白を埋める」ことを望んでいた(351)。過去をノスタルジックに回想しながら行列に並び、ようやく窓口に辿りつくがそこで書類の不備を指摘される。書類に記入しなおいし行列の最後尾に並びなおすも、間もなく受付終了時刻であることを告げられて物語は終わる。亡命者のノスタルジアを初恋として、郷愁の痛みを癒す試みを初恋相手との再会の試みとして、その不可能性を長い行列として寓意的に表現した短編である。後に *The Future of Nostalgia* (2001) で著者が語るように郷愁の対象は地理的な故郷ではなく「世界との親密性」の感覚があった過去の時間であることが、この作品には描かれている。見つからないミッシングリンク、埋まらない空白、書きえない中断された物語は、Anya の現在と相入れない“what if”の人生の物語を断片的にほめめかす。初恋の回想が再会の妄想に変わるにつれて、彼女の現在が亡命しなければありえた人生の物語にとり

つかれていることが明らかになっていく。

ちょうど同じ頃に東欧各国を旅してめぐり、その記録と思索をルポルタージュ風の旅行記 *Exit into History* (1993) に纏めたエヴァ・ホフマンは、故郷ポーランドで同世代の知的エリートと出会い、ありえたかもしれない自分の人生を彼女たちの姿に想像し「移民たちは誰もが第二の、亡霊の自伝 (a second, spectral autobiography) を持っている」と記した (41)。自己の現在に取り憑くありえたが実現しなかった人生の物語という視点は、ボイムの著作にも確認できる。例えば、ソ連にとどまった人と亡命した移民は「互いの中に自分の人生のオルタナティブの潜在性を、現在の生活と相入れない辿られなかった道を見出している」という記述には、表現は異なるものの「第二の、亡霊の自伝」に通じる観点が確認できる (*Immigrant Souvenir* 331)。しかし十年ぶりに訪ねた故郷で彼女が目にしたのはそれぞれの人生の物語を生きる人々ではなく、共産主義というマスターナラティブの崩壊後に代替となる大きな物語を模索する人々の姿だったようだ。ボイムは長らく文化と生活を支配してきた共産主義のテレオロジーの喪失による不安から、混沌とした現在に意味をもたらす「もうひとつの説得力のあるプロット」への強い欲望が人々の間に生じたことで真の社会変革の契機が失われたと論じている (*Nostalgia and Post-Communist Memory* 59)。小説 *Ninotchka* (2003) でも大きな物語の不在と急速な勢いで消えゆく過去への不安感から「歴史の終わり」や「ユーラシア主義」というナショナリズム的言説など、代替となるナラティブを模索して迷走する人々を描いている。小さな物語や冗長で平凡な日常を生きる術を知らない人々こそ、ソ連体制崩壊直後に彼女が関心を寄せていたもうひとつのものだ。

ロシア文学者の沼野は、二十世紀のユートピア的な大きな物語の終わりによって一元的な価値体系が崩壊したが、それは単に「抑圧からの解放」として捉えきれるものではなく、イデオロギーの枠組の中で暮らしていた少なからぬ人々にとって「生活を根底から揺るがされるような痛ましい経験」だったと説明し、この状況を克明に記録した作品としてスヴェトラナ・アレクシエーヴィチの『死に魅せられた人たち』を挙げる (265-266)⁷。1991年のロシアで自殺者が急増したことを背景に書かれたこの本の一部は『セカンドハンドの時代』に再収録されたが、その序文「加担者の覚え書き」には次のような記述がある。

なぜこの本には自殺者の話がこんなに多いのだろうか、ふつうのソヴィエト的経歴をもつふつうのソヴィエト人の話ではなくて。[...] わたし

がさがしていたのは、思想と強く一体化し、はぎとれないほどに自分のなかに思想を入らせてしまった人で、国家が彼らの宇宙になり、彼らのあらゆるものの代わりに、彼ら自身の人生の代わりにさえなった、そういう人々。彼らは、偉大な歴史から逃れ、それと決別し、別のやり方で幸福になることができなかつたのだ。今日、小さなものが大きなものになるということが起きているときに、個人的な存在にもぐりこんで……消えることができなかつたのだ。人は偉大な思想をもたずに、ただ生きてがっている。これはロシアの生き方には今までなかつたことで、ロシア文学もこのような例を知らない。(アレクシエーヴィチ 2-3)

代替となる大きな物語を求める人々も、おそらくアレクシエーヴィチが関心を寄せた小さな存在にもぐりこんで消えることができなかつた人々だったのではないだろうか。このようなポストソ連的状况を背景にポイムが *Common Places* の執筆に取り組んだのだとすれば、本書の主題の核心はより明確になる。それは非人間的な全体主義文化の中で大きな言葉に飲み込まれることなく、人間はいかにして個人の物語を生き、その物語に表現を与え、自己の痕跡を残したかという問いである。これは集合的ノスタルジアの言葉に取り込まれることなく home への帰郷を語るという著者自身の課題でもあった。彼女は序文で「ある意味、本書は私の故郷への帰還に関わるものだ」と述べる(25)。一方の結びでは次のように記している。

The seduction of nationalism is the seduction of homecoming and total acceptance: one doesn't even have to join the party; one simply belongs. Nationalist ideology mobilizes the nostalgia for the old Common Place lost and individual nostalgias and family histories, and it also proposes a plan of action for the purification and rebuilding of the collective home. It offers a comforting collective biography instead of a flawed individual story full of estrangements and disappointments; it promises to recover the blissful childhood of a nation, without the alienation and loss experienced in adult years. Utopian nostalgia---both Communist and nationalist---operates on the principle of “who is not with us is against us.” (287)

home に対するノスタルジアが、大きな物語が潰えたポストソ連のロシアにおいて新たなマスターナラティブになりえ、home への帰郷の物語がイデオロギーに動員される恐れに彼女は気づいていたのだ。だからこそ「帰郷」するのではなく「私は国境線を往来する」と述べ、自分をレニングラードの native resident ではなく「永遠に旅を続ける ‘resident alien’」と表現し、イデオ

ロギ的なナラティブに取り込まれない人間的なものの痕跡を集める「フラヌール」の再来として提示しているのである(25)。

Common Places の旅にインスピレーションをもたらした思想家として、ボイムはヴァルター・ベンヤミンをあげ、この思想家の1927年のモスクワの旅に1991年のレニングラードへの帰郷を重ねる。彼女はベンヤミンが革命後のモスクワで「フラヌール」が絶滅の危機あると書いたことに触れ、彼の旅が「統計的でも科学的でもない未完の不完全な生活の一片、物質的な断片、現在のはかないコラージュとしての事実」を集めることで時代を記録しようとする、「異国から来たフラヌールの最後の試み」だったのだと説明する(227-228)。さらに「ボルシェヴィキの思想は私生活を壊滅させた」(73)という言葉を用い、また別の箇所では「私的なものの最良の定義」として「生きるということは痕跡を残すことである」というベンヤミンの言葉を引いている(150)。ここには革命によって消されつつあるとベンヤミンが考えたものが、個人の生きた痕跡であり、収集を試みた物的証拠とは、まさにその痕跡だったのだというボイムの視点が確認できる。1991年のレニングラードについて、彼女は次のように語る。

Perhaps now is the time to wander around the “restructuring” cities and renamed streets, collecting the ephemeral slices of life, incongruous and incomplete, contradictory and illuminating, letting them speak for themselves. (228)

一人目のフラヌールは革命後のモスクワで人々が生きた痕跡である「私的なもの」が消えつつあるのを目撃し、二人目のフラヌールはマスターナラティブが崩壊した90年代初頭のレニングラードで、それが束の間、姿を現した瞬間に居合わせたのだ。ベンヤミンと同じように痕跡の収集こそ混沌とした時代の最も誠実な批評のあり方だと考えるボイムは、*Common Places* でフラヌールとなりイデオロギーの地図にない「ゴミ」や全体主義的ナラティブを台無しにする「瑕疵」の収集に取り組んだのだ。65年後のフラヌールは、この旅からいかなる洞察を得たのだろうか。

3. トポスからキッチュへ：表題は何を意味しているか

まさにベンヤミンが消滅の危機を目の当たりにした「私的なもの」が展開する日常の舞台を、ボイムは本書で *common places* と呼ぶ。副題の“*Mythologies of Everyday Life in Russia*”とは、その「私的なもの」を周縁に追いやった文化神話を指している。序文の“*Archaeology of the Common Place: From Topos*

to Kitsch”という節では common place が空間と言葉の組成を指すことが説明されており、古代ギリシャの議論の場 (topos) を意味した 2 語の common place が近代に至ってクリシェと同義の 1 語の commonplace にとって代われ、否定的な意味を帯びるようになった流れが考古学的に掘り起こされている。古代の記憶の技法において記憶のイメージに結びついた場所を意味した common place は、アリストテレス以後、修辞法や議論の主題を指すようになり、ルネサンスの時代の修辞学の論説では「古代の記憶」として再発見され、教育を受けた人々にとって引用と参照が欠かせない洗練された形式を指した (11)。著者は 16 世紀の学生には書物から古代の知恵を引用、収集することが励行されたこと、18 世紀の女性には“books of commonplaces”にドライフラワーや友人からの手紙をしまう習慣があったことに言及し、2 語の common place に引用と収集という行為を結びつけていく。

“Common place” could refer to a quotation of ancient wisdom; the quotation marks---two severed heads---were not always marks of originality and individual authorship, rather, they “decapitated” an individual author or, from another point of view, they authenticated his participation in the cultural commonality. (12)

ここでボイムは、引用符をオリジナリティやオーサーシップの目印ではなく「文化的共通性」への参加の目印とする「もう一つの視点」を提示し、この視点を裏打ちするように、続くくだりで「アフォリズム」の語源がギリシャ語で off-boundaries を意味する *apo-horos* であることを付言し、共有される知的遺産の個人による境界策定および再定義という含意を指摘する。この説明からは common place の歴史的変遷のみならず、これをボイムがいかなるものとして理解しているかが分かる。つまり、社会的に共有されるものとしての既存の知識と教養、引用の行為によって再定義する個人、両者の有機的なつながりが肯定的に評価されていた「トポス」としての common place の認識、そしてそれが個人の言表行為に関わるものだったことへの洞察である。

共有される知識と経験としての側面は忘却され、次第にこの概念は否定的な意味を帯びていった。筆者はこれがロマン主義の時代の到来と一致していたことを指摘し、ロマン主義の批評家が「オリジナリティ」や「真正性」の概念を強調したことで common place はオリジナリティの欠如、平凡、陳腐と同一視されるようになったと語る (14)。規範的修辞法や洗練された形式の引用による「文化的共通性」への参加という含意は忘れられ、common place は「公共の場」から転じて「俗な場」となり、common という語も下卑たもの

という意味を取り込んだ(14)。こうして2語の *common place* はクリシェと同義の1語の *commonplace* に変わり、特に英語には前者の含意の記憶がほとんどないと著者は語る。このことは逆説的に喪失された公的領域へのノスタルジアを生み、カントの「センスス・コムニス」、アメリカの初期のコモンウェルスの概念、サンシモンの世界秩序など新たな共同体性をめぐるユートピアとして再想像され、ロシアの革命とソ連の誕生につながった(15)。ボイムは個人が社会と有機的につながる舞台だった *common place* が、社会の全体性に個人を従属させる共産主義的全体論にキッチュ化したと考えているのだ。そのユートピア的構想の実験場となったソ連は「凡庸性に対するロマン主義的恐怖」を文化的自己定義に内包し、英雄的黙示録的なナショナル・アイデンティティを構築した(2)。そこでは肉体の生存や生活よりも自己犠牲や世俗性の超克が重視され、日常に関心を払うことは俗悪とされ、日常生活を等閑に付し普通で凡庸なものの積極的な排除が政治的に励行されたというのがボイムの見解である。

このような文脈で凡庸性批判の言葉として用いられたのが、著者が「分厚い説明」を試みる *byt*, *poshlost'*, *meschanstvo* である。ヤコブソンやナボコフなどロシア知識人たちが翻訳不可能と主張した三つの語を、著者は *common place* が *commonplace* に変わった流れの延長線上に位置づける。しかし、ボイムはこれらの概念をロシア語とロシア文化に暗い英語の読者に向けて解説するばかりではなく、個人の言表行為に関わる大きな変化を浮き彫りにする。例えば「精神的存在」を意味する *bytie* の対義語で、「日常的な存在」を指すにすぎなかった *byt* が19世紀後半から「停滞」や「ルーティン」を指す語として否定的に用いられてきた経緯が説明されるが、該当の節は、「イワンの馬鹿」に関する記述で締めくくられる(29-30)。

Ivan the Fool is a great hero, but he does not know how to live between his heroic deeds. The *byt*, the everyday, is a more dangerous enemy for him than a multiheaded dragon with flaming tongues. Russia worships her heroes and praises their impracticality, their ability to overcome “water and fire” alongside their inability to cope with the daily routine. (40)

著者は英雄行為以外は昼寝をしている「イワンの馬鹿」に日常に向き合えないロシア文化を重ね、偉業や冒険はむしろ予測可能で、予測不可能な日常の方が昼寝をしてやり過ぎすべきモンスターに位置づけられていると説明する。英雄的黙示録的なナショナル・アイデンティティの権威化のために *byt* を排除する文化神話こそが、実は凡庸であることを暴いているのだ。

poshlost' と meschanstvo に関しても同様、「凡庸性に対するロマン主義的恐怖」がこれらの語にいかに変換されたか明らかにしていくが、彼女はこれら三つの概念に common place が commonplace になった過程で個人の言表行為に起きた大きな変化を見てとり「キッチュ化 (kitschification)」という言葉で説明している。

Much more important than specific stylistic devices are the mechanisms of kitschification. [...] Kitsch manipulates through objectification of the effects of art, and through ready-made formulas that function like premodern magical incantations known to trigger specific emotional responses. (16)

著者が byt, poshlost', meschanstvo の解説を通して明らかにする「キッチュ化」は、いかなる価値判断を示す含意もなかった語が趣味の悪さを表す語として用いられるようになり、個人によるクリティカルな省察の可能性を封じこめて特定の感情的反応を引き出す「魔法の呪文」になるメカニズムである。そして、ソ連においては、これが社会主義リアリズムという「革命派によるセンスの独裁」につながったと著者は説明する (56)。だが、彼女はここにトボスからキッチュへの common place の変化に伴う個人と「文化的共通性」の関係、そして、言表行為のあり方の変化をも見てとる。つまり、共有される既存のものを自分なりのやり方で用いる言表のあり方から、個人の思考や感情を予測可能なものに規格化していくような言葉の使用への変化であり、これは人々の言葉から「私的なもの」の痕跡が消されていった過程と言えるだろう。

4. 「自分ひとりの部屋」と「一部屋半」

三つの概念の解説に続く節では、生活に関わる対概念と「私」の観念が西欧とロシアの比較において論じられる。軸となるのは西欧の public life と private life、そしてロシアの material life と spiritual life である。著者の議論を要約すると以下のとおりだ。西欧では封建制の廃止と私有財産に関する法の整備によりプライベートの概念と「私的個人」の考え方が定着し、特に家が個人を定義づける最も重要な要素とみなされるようになった。ロシアでは国家と財産の強固な結びつきによりプライベートの概念的展開が阻まれるのみならず「私的生活」はロシア文化にとって異質、あるいは偽りのものとみなされ、逆説的にロシア的 homelessness や「ロシア魂」の観念を生み出した。ロシアのプライベートに対する考え方は「私的個人」とは異なる

る「私」の概念につながり、例えば西欧的個人主義を批判したドストエフスキーは「『私』は権利を要求しないのみならず社会のために自己を犠牲にすべき」とし、これを「depersonalization ではなく高次の意味におけるパーソナリティ」だと主張したことが例にあげられている (83)。自己犠牲の要素はソ連的パーソナリティに引き継がれ、システムの螺子と歯車になる「新しいアダム」「ピオネールの英雄」「ソ連的オイディプス」等に形式化、官僚的な「非個人化 (deindividuation)」によって量産が試みられた (90)。「私」が西欧では「私的個人」として、ロシアとソ連では「パーソナリティ」として想像された背景に、著者は public と private、material と spiritual という「生活」をめぐる異なる対概念があったことを示唆する。

さらに著者は、ソ連的パーソナリティとして個人を捉える想像力が、いかなる形で先鋭化されていったか説明する。第三節で述べたように、byt、poshlost'、meschanstvo など言葉のレベルで展開されてきた凡庸性批判は、革命後に「新たな byt の創造」や「byt のペレストロイカ」として人々の日常生活に翻訳され、ブルジョワ的な居心地の良い「隠れ家」を「理想的な革命の家」に作り変えることでソ連的イデオロギーにおいて適切な「home の新たなトポグラフィ」を形成する企図として実践された (35)。ボイムは具体例に 1920 年代後半の「家庭ゴミを廃棄せよ (Down with Domestic Trash)」キャンペーンと共同住宅の設置をあげている。

「家庭ゴミを廃棄せよ」はコムソモリスカヤ・プラウダ紙がマヤコフスキーの詩 “O driani” への応答として実施したもので、詩の中で壁にかけられたマルクスの肖像画が「俗な byt」を象徴するカナリアの首をひねってしまえと怒鳴るように「革命前の貴族的な文化に属する cozy domestic objects」を積極的に廃棄するよう呼びかけたキャンペーンだった (34)。

The campaign for the new byt touched just about every trifle of daily decoration, every souvenir, every figurine, every postcard. [...] The postcard, a minimal expression of the desire to decorate or to communicate, turned out to be rather ill-suited for the new byt. (37-38)

「家庭ゴミ」と呼ばれ廃棄を推奨されたのはスーヴェニール、置物、ポストカード等で、ボイムはこれらが生活を彩り何かを伝えたいという思いの「ささやかな表現」であることに留意する。つまり、このキャンペーンで真の意味で排除が試みられたのは「私的なもの」の最良の定義として引用したベンヤミンの言葉にある「痕跡」だったのだという視点を提示し、表現する主体の確立の機会あるいは可能性を一掃する試みの一例として「家庭ゴミを

廃棄せよ」キャンペーンを了解していることが分かる。さらに三章“Writing Common Places: Graphomania”では、痕跡の排除が言葉で表現する主体の排除の試みと連動していたことが論じられる。著者はロシアとソ連の文化が文学中心主義である反面、いかに小さな「偉大」でない人々が自己表現の機会を得てナラティブを紡ぐ主体として確立されることを阻む土壌を用意したか語る。西欧では「私的なもの」の概念の広まりと定着が識字率の向上と組み合わせさせた結果、人々は「一人になる方法」と「日記、手紙、自伝などの自己のナラティブを紡ぐ方法」を発見した(79)。三章の Writing Common Places: Graphomania ではロシアとソ連で「私的なもの」の概念が広まらなかったことと文学キャンオンを軸とした文化的アイデンティティを背景に、人々の書く実践が commonplace の乱用、すなわちクリシェを乱用する「グラフィオマニア」の病理とみなされたと説明し、さらにこれが「天才」や「オリジナリティ」の概念を強調したロマン主義の台頭と識字率上昇の時期に一致していたことを指摘する。「グラフィオマニア」が文化的な自己定義の根幹を支える国民文学のキャンオンの作家を、その他の作家と区別し権威化を図るための概念だったと論じられるが、これが書く「私」の芽を摘み取る文化的土壌を用意したのだという著者の視点が確認できる。

この流れをさらに推し進めたものとして、二章ではソ連的 common place の「中心的な考古学的場」であり「ソ連文明と共同体的ユートピアの廢墟の拠点」である「共同住宅」がとりあげられる(26)。革命前に私有されていた住居を接収して間仕切ることによって設置された共同住宅は「新しい byt」の創造の一環であり、ユートピアの構想を都市の生活形態として実践し「ブルジョワ的な凡庸性を破壊する試み」だったと説明されている(124)。著者によると、共同住宅で「一人」という統計的な最小単位に許されたのは「一部屋」でも「私的空間」でもなく 10 平方メートルの空間だった。ボイムはこのような空間の捉え方が西欧における home の観念と異なったことを強調し、共同住宅の設置は「私 (I) の没収」だったと語る。「私」の空間の規格化が、人々を「私的個人」ではなく「ソ連的パーソナリティ」として量産する試みだったと著者はみなしているのだ。

西欧とロシアにおける「私」と空間をめぐる考え方の違いは、書く主体と書く行為にいかなる作用を及ぼしたのだろうか。ボイムはヴァージニア・ウルフの部屋とヨシフ・ブロツキーの部屋をアリュージョンの形で自分の議論に招き入れることで、これを明らかにしようと試みている。まず彼女は“The Russian Point of View”をとりあげ、ヴィクトリア朝の小説では一人の将校の

愛の物語が家からはじまり外部へと広がるにつれて展開するのに対して、ロシアの小説では始まりから終わりまで魂の物語に焦点が当てられるとウルフが論じたことに注目する。著者はこの議論に西欧の *private* と *public*、ロシアの *material* と *spiritual* という生活をめぐる異なる対概念があることを指摘し、このような文化的差異とイギリスの作家によるロシア小説の読解から *homeless* な「ロシア魂」という神話が生まれたと説明する (83-84)。つまり、「ロシア魂」についてのウルフの議論は、ロシアに西欧的な *private life* がないことへの洞察を逆説的に示しているとボイムは解釈しているのだ。しかし、このような鋭い洞察をしていた作家の一人として、著者はウルフに言及しているにすぎないと簡単に片付けることはできない。ウルフが書く行為と書く主体の確立における「自分ひとりの部屋」の必要を語った作家であることを、ボイムが知らなかったはずはないからだ。

ウルフは「自分ひとりの部屋」(*A Room of One's Own*, 1929) で、書く主体としての「私」を奪われてきた女性たちをシェイクスピアの妹の亡霊として想像し、女性たちが努力を重ねればこの亡霊は肉体の形をとって再び姿を現すだろうと訴えている。その最後のくだりでは、書く主体の確立と部屋について次のように語られる。

[I]f we live another century or so ---I am talking of the common life which is the real life and not of the little separate lives which we live as individuals--- and have five hundred a year each of us and rooms of our own; if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think; if we escape a little from the common sitting-room and see human beings not always in their relation to each other but in relation to reality..., then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare's sister will put on the body which she has so often laid down. (148-149)

ここではシェイクスピアの妹の出現にいたる生が個のものではなく *common* なものとして提示されていると同時に、書く主体の形成の必須条件としてウルフが訴えた「自分ひとりの部屋」が、一人の人間が *common* な空間から退避して単独者として現実世界と向き合うことが可能になる空間として認識されていることが明確に語られている。

「自分ひとりの部屋」の比較対象として、ボイムはヨシフ・プロツキーの部屋をアリュージョンの形でテキストに導き入れる。共同住宅に関する解説で、著者は一部屋ではなく平方メートル単位で決められていた一人あたりの生活空間をプロツキーが「一部屋半」と書いたことに言及している (124)。

ブロッキー自身が「そのような空間の単位が英語で意味を成すならば」と書き英語への翻訳の難しさを示唆した「一部屋半」は、詩人の自伝的エッセイ “In a Room and a Half” (1986) で語られた、両親と共用の一室を本棚で仕って作った、ほんの数平方メートルの自分だけの空間のことである。その小さな書斎について、ポイムはウルフのエッセイの題をもじって「ブロッキーは a half room of his own を手に入れた」と書いている (Joseph Brodsky’s Room and a Half 286)。著者は “In a Room and a Half” や “Less than One” など、この詩人が好んで用いた「1 ではない 1 (‘one’ that is not one)」に注目し、この不思議な単位を「アイデンティティと空間の統計的あるいは官僚的な一単位を超えたり足りなかったり」するものと別言する (294)。ポイムはブロッキーの「1 ではない 1」を、共同住宅における一人当たりの空間のみならず、共同住宅における書く「私」のアイデンティティのあり方として捉えているのだ。続けて著者は次のように問う。

What kind of autobiography can be written from the point of view of someone who is “less than one” and lives in “a room and a half”? (294)

著者は「1 ではない 1」の「私」に対する自伝という自己表象の形式の妥当性を問うことで、レニングラードの共同住宅では「自伝的『私』」が探求されてこなかったことを示唆するとともに、「私」という書く主体を「1」として捉える考えを括弧に入れる。彼女は、ブロッキーの「1 ではない 1」に「自分ひとりの部屋」を持たず common place で書く主体としての「私」のありかたを読みとったのではないだろうか。

全体主義の文化における「新たな byt」の創造が書く主体と書く実践に及ぼした作用について、ポイムは小説に描いている。*Ninotchka* には日記に個人的な思索を一切記すことなく死んだ女性が登場する。祖母をモデルにしたと思しき Ninel という女性が残した緑色のノートを、作者は孫である主人公の歴史学者 Tanya に発見させる。

She would read and write many pages in her neat schoolgirl handwriting in green notebooks with quotations from Pushkin on the cover. My grandmother studied foreign languages and was quite literate. Once when I illicitly opened one of the notebooks, I realized that this wasn’t her diary, but rather a quotation book. [...] She never dreamed of recording her own thoughts and examining her own daily existence.

“Do you keep your letters or diaries?” I once asked her.

“No,” she answered. “You never know when there will be a house search.”

(*Ninotchka* 120)

「新しい byt の創造」や「byt のペレストロイカ」——その延長にあった「コスモポリタン」の迫害、家宅搜索、逮捕、グラグ——による「私的なもの」と「私」の剥奪が、書く実践に密接に結びついていたことがこの短いくだりに描かれている。小さき人々の声に耳を傾けてきたスヴェトラナ・アレクシエーヴィチにも類似の視点が共有されている。アレクシエーヴィチはソ連崩壊直後の時代を「セカンドハンドの時代」と呼び、この言葉の意図を「思想もことばもすべてが他人のおさがり、なにか昨日のもの、だれかのお古のよう。どうあるべきか、なにがわたしたちの役に立つのか、だれも知らず、みなが使っているのは、かつてのわたしたちの知識、だれかの体験、過去の経験。いまのところ、残念ながらセカンドハンドの時代」と語っている (603)。「私」の痕跡を消し、クリシェで書かざるを得なかった人々の姿が見えてくる。

なぜ著者は共同住宅という *common place* に、ここまで関心を寄せたのか。ここでボイムが描いたもうひとつの *common place* を引き合いに出すことで、この問いを考えたい。Rosenthal は「ボイムが新しい byt のもうひとつの *common place* である行列も論じれば良かったのに」と記しているが、実は短編“*Romances of the Era of Stagnation*”で既に「行列 (queue)」を描いていた (583)。主人公が初恋相手との再会と帰郷に失敗するという、始まる前に終わるようなアンチクライマックスの物語の現在は日常に停滞する。その冗長な日常の寓意として描かれるのが行列だ。行列の場面は会話文で構成され、決まって「すみません、ここが最後尾ですか？」などの決まり文句でのやりとりが描かれている (348)。文学的トポスとしての行列とストリートの会話の詩的ルーツには、ヴラジミール・ソローキン (Vladimir Sorokin, 1955-) の *The Queue* (1985) がある。ボイムは 1970、80 年代の芸術家には「それぞれに特別な日常の場」があり、ソローキンにとっては「永遠に続くソ連の行列」だったと書いている (*Common Places* 254)。 *The Queue* の改訂版の英訳に収録されたあとがき“*Farewell to the Queue*”で、ソローキンは行列について論じている。それによると、行列は人々に秩序と従順さをたたき込み、マスメモンスレーションなどの公式の場で披露された統制可能な「集合体」の素地を用意した「完全にソ連的な現象」であった (254-256)。同時にソローキンは、この「社会主義の目印」が凡庸で冗長な日常というソ連の人々をとりまいていた圧倒的な現実でもあったことを語っている。

But on ordinary workdays the line awaited it[the collective body]. Gray, and boring, but inescapable, the line dissected the body into pieces, pacified and disciplined it, gave people time to think about the advantages of socialism

and about the class struggle; and in the end they were rewarded with food and goods. (Sorokin 257)

非日常の公式の行列とは対照的に、不可避の退屈である日常の行列では「集合体」が個人に解体され、平穏と規律が保たれた状態で「私」たちが議論を交わし思索を深めたのだ。行列は一枚岩の「集合体」のために人々が動員された場であったと同時に、人々が「私」をとりもどした場でもあったことが語られている。ボイムが関心を寄せた common place である共同住宅も、ソローキンの行列のように個人が集合体の構成員になることを免れるわけではないものの「私」を取り戻す可能性が保たれた場所だったのではないだろうか。このことは、以下の言葉にも示唆されている。

It is not surprising that hardly anywhere else in the modern Western world was such a precise construction of “ideologically correct” everyday life devised in the twentieth century, and nowhere else were there so many deviations from this utopian construct. (33)

ボイムが解釈するプロツキーの「1ではない1」は、ソ連的パーソナリティを量産する全体主義的企図の中であってなお「私」を取り戻す可能性を手放さなかった common place で書く主体の存在を表しているのではないだろうか。詩人の「一部屋半」は「私的なもの」の排除を意図したソ連的 common place である共同住宅で、その「私的なもの」が万難を排して再創造されたことを明らかにしている。ここで書く主体は自分なりの手法で引用し創作することによる「文化的共通性」への参加とクリシェの乱用の間の緊張関係の中にあっただ。common place で書く「1ではない1」の「私」は、集団や集団の大きな言葉から逃れるための自分ひとりの部屋を持たなかった。しかし、押しつけられた集合性との転覆的な協働によって自己の痕跡を残したのである。

5. 再定義と枠組の作り変え：サヴァイバルの技法と芸術

著者は生活空間とパーソナリティの規格化を通して「私的なもの」の表現の機会が奪われてきた文化の周縁に光をあて、「私」の様々なサヴァイバルの技法と芸術に明らかにしていく。それらの実践は、強いられる集合性を自分なりに再定義する「1ではない1」の創造性を浮き彫りにする。Common Places では様々な例があげられているが、ここでは特に二つの例に注目し、芸術的サヴァイバルの実践からボイムがいかなる洞察を導き出したか考察したい。

(1) チューホフの「柄付眼鏡」：愛情をこめて poshlost' を再定義する

著者は poshlost' を「陳腐さ」「俗っぽさ」「乱倫」「精神性の欠如」を含意し、広義には「日常」を意味する byt に近い「ロシア版凡庸性」だと説明し、英雄的黙示録的なソ連の文化的自己定義を背景に否定的に用いられたロシア語の一つに位置づける (41)。芸術的創造力とは真逆のこの概念に特別な魅力を見出した作家の一人が、アントン・チューホフである。ボイムによればチューホフは poshlost' を人生を「生きる価値のあるもの」にはしないが「生きられるもの」にし、「無価値」であるもののサヴァイバルを保証する「拘束状態」として描いている (52)。彼女は「文学教師」(1894)、「いいなずけ」(1903)、「犬を連れた奥さん」(1899) を比較し、「文学教師」と「いいなずけ」では poshlost' が逃げるべきものとして描かれていると指摘するとともに、「逃避という空間的移動や home からの逃走というパラダイムは、poshlost' と闘う唯一の方法なのだろうか」と問う (55)。逃避の不可能性を示唆することで、逃避のプロット自体が poshlost' にキッチュ化することを示唆しているのだ。では「犬を連れた奥さん」には、いかなる向き合い方が描かれているとボイムは読み解くのだろうか。

「犬を連れた奥さん」に登場する poshlost' は、主人公の不倫相手アンナの「俗っぽい柄付眼鏡」である (56)。オペレッタの初演の夜にアンナの住むヴォルガ地方の田舎町の劇場に駆けつけた主人公は「田舎者の群のなかに紛れ込んでいるこの小さな女、俗っぽい柄付眼鏡なんかを両手にもてあそんでさっぱり見映えのしないこの女」の姿を認める⁸。著者は、ここでは「俗っぽい」という表現が「褒め言葉」に変わり、「俗っぽい柄付眼鏡」がアンナを愛すべき存在にする「瑕疵や不完全性の兆候」になっていることに注目する (56)。ボイムは、この作品でチューホフが柄付眼鏡を詩的要素に変えていることを洞察する。

Poshlost' and poetry, poshlost' and love, are not always on opposite poles; in fact, poshlost' ... has to be continuously redefined and reframed; the old-fashioned frames can acquire a charming aura while the institution of “good taste” can itself turn into a worn-out cliché. What some call poshlost' and vulgarity are part and parcel of the experience of the everyday, with its minor events and casual trifles, its little pleasures and small hurts. Poshlost' here has its tender charms; it is described from a lover's perspective and never reified. This charm in turn imbues poshlost' with an aura, giving it a poetic potential. After all, it is banal to have an affair with a married woman with grey eyes at a

summer resort; it is even more banal to fall in love. Yet, to stay in love, at least for the duration of the story, is beyond banality. (56)

著者は *poshlost* が逃避ではなく再定義されるものとして描かれていること、そしてそれが予測可能で凡庸な “fall in love” の物語を「愛のこもった再定義」によって “stay in love” のオープンエンディングの奇跡に変える技法であることを指摘し、ここに凡庸性を超克する可能性を見出している。ボイムは『ニノチカ』で「犬を連れてた奥さん」の有名な結びの部分に模倣しているが、それは枠組を作り変えることで陳腐で俗悪なものに新たな定義を与えるチェーフの手際にこそ、クリシェやキッチュ化からの真の逃走の希望が込められていることを発見したからにはほかならない。

(2) リューバさんの「飾りだんす」：既製品で作った静物画 (Still Life)

陳腐で凡庸なものに新たな定義を与えることによるキッチュ化の克服は、19世紀の偉大な作家であればこそその偉業というわけではなかった。著者は共同住宅の片隅に生まれた市井の人々の芸術的实践にも光を当てるため、「年老いた未亡人の部屋に入ってみよう」と無名の芸術家リューバさん (Aunt Liuba) の部屋に読者を案内する (150)。ボイムの隣人だったリューバさんの部屋には「長い間、歴史的な地殻変動を生きながらえた domestic mentality が保たれてきた感じ」があるが、それは彼女の部屋が「新たな byt の創造」やイデオロギー的な粛正を生き存えてきたことを意味していた (150)。1920年代に「家庭のゴミ」とされた様々な家具があるが、ボイムは「ブルジョワ的な商品」であり「憩い、家、内部性」を具現した「飾りだんす (sideboard, commode)」に注目する (151)。

Aunt Liuba has carefully arranged the objects on her sideboard. There is a big plastic apple brought from her native Belorussian village, a Chinese thermos with bright floral ornaments, a naturalistic porcelain dog, three bottles containing different glass flowers---daisies and some exotic red flowers without a touch of elegance---a samovar, a set of folk-style Soviet-made porcelain cups. “You see, I have it all here---it’s my still life,” she said proudly when I photographed her room. (151-152)

ボイムは、並べられているものの多くが「ソ連の既製品」、つまり「イデオロギー的な商品と文化神話の産物」であることに目をとめ、「ただ手に入ったものを集めただけ」という印象を受ける (154)。しかし、機能的な茶碗が無用途なものとして扱われることで美しく保たれていること気づき、ここに

リユーバさん独自の物への接近法を見てとる。それは日常使用の物に思い出と芸術性を吹き込むことで、機能性や利用価値とは異なる価値を持つものとして向かい合い、ありふれた既製の量産品を記憶のスーヴェニールに作り変える技法である。さらに彼女はリユーバさんが飾りだんすを「静物画 (still life/nature morte)」という美術用語を用いて紹介したことに注目し、既製品を「共通 (common) の歴史から個人 (individual) の歴史へ」移しかえることで所有者が自己の物語の「作者」になっていると語る (159)。リユーバさんの「静物画」は、既製品によって外形が与えられた人生の物語、ライフ・ライティングの一形態である可能性に気づいたのだ。

The narrative of treasured objects cannot be easily reconstructed by the outsider: it is nonlinear, full of blank spots, oddly meaningful banalities, and minor obsessions. This life history is not a biography but rather a biographical legend, a story of inner life externally fashioned, a story of what really matters, what leaves traces and survives the drudgery of dailiness. (155)

ここでボイムは「人生の歴史」を「自伝」でも「伝記」でもなく「伝記的伝説」と呼ぶことで、リユーバさんの「静物画」が、書く主体としての「私」の探求が阻まれてきた全体主義文化の common place で生まれた特有の「私」の物語であることを示す。それは「自伝的『私』」としての自己表象の形態に合わない「1ではない1」としての「私」の痕跡であり、プロツキーの「一部屋半」と同様に、薄いベニヤ板で頼りなく隔てられていたにすぎない強いられた集合性との緊張関係にある。

The private memorabilia are steeped in cultural myths; they are separated from the dominant discourses by a mere plywood partition. But in that space the elements of those myths can be reconstructed in a creative personal collage; it doesn't matter that it lacks aesthetic unity. (157)

リユーバさんの「静物画」は共同住宅という common place でイデオロギー的な既製の量産品を用いて再構築された小さな美術館であり、リユーバさんが無から手ずから生み出したオリジナルの産物ではない。創造性とは飾りだんすに飾られた物にではなく、むしろ量産された既製品を新たな枠組で再構築、再定義することで「私」の物語の痕跡に変える手際の方にあるのだという洞察がボイムの目を通して明らかにされている。

ボイムは他にも様々な作品について論じているが、いずれの作品も無からの創造とは異なる創造性を見せている⁹。それは既成概念や既製の量産品

の「私」による再定義としての創造性であるのだが、著者はソ連的 common place ではこのような形で「私的なもの」の再創造が実践されたことを明らかにしていくと同時に、創造をめぐる従来の支配的な考え方を括弧に入れる。ソ連の文化的アイデンティティと文学キャンオンが依拠してきた「天才」「無からの創造」「オリジナル」といったロマン主義的概念を揺るがす可能性を、common place の創造性に認めていたのではないだろうか。何よりこのように創造的であることは10年ぶりに帰郷した著者にとっての課題でもあった。

6. 新たな額縁に入れなおす家族写真：どのように帰郷を語ったか

大きな物語が潰えたポストソ連のレニングラードで新たなマスターナラティブを求める人々に気づいたボイムには、いかに帰郷の物語を集団の大きなナラティブに同化させることなく語るかという課題があった。彼女は *Common Places* で「ない場所」と「よい場所」を意味する「ユートピア」の両義性について語っている(12)。彼女は *Ninotchka* でこれを home に結びつけ、“no place like home” という英語の定型表現を「home より良い場所は他にない」と「home のような場所は存在しない」と両義的に用いることで、“homesickness” と同時に “sick of being home” というアンビヴァレントな home との関係性を表現した(20)¹⁰。亡命したボイムにとって home との関係性を英語で表現することは一筋縄ではいかないものだったことが分かる。

著者は「home と homeland について語ろうとする時、私たちは最初の homecoming の失敗を経験する」と語り、そこには intimate なものの喪失の痛みを外国語で語る問題と自ら遠く離れた home を再び愛することの問題が関わっていると説明する(On Diasporic Intimacy 251)。英語の “no place like home” という表現は Pioningo が *Savage* (1810) で “Home at last---quite exhausted---no place like home.” と記したのが初めとされ、J. H. Payne の歌 *Home, Sweet Home* (1822) の歌詞にも用いられた¹¹。疲れ果てた旅人が憩いの我が家にたどりつき、ほっとする様子が連想されるが、ボイムの home は郷愁の対象でありながら英語の定型表現が示唆する sweet なものでは必ずしもない。前年の短編小説では、語ることの不可能性として描くほかなかった帰郷の不可能性を、彼女は *Common Places* でどのように語り得たのか。

(1) 絵画の境界線に透過性を与える： *The New Apartment*

Common Places でボイムは二つの共同住宅のイメージを提示している。序

文の *The New Apartment* (1952) と、二章冒頭の “In the Old Apartment” だ。 *The New Apartment* は Laktionov による社会主義リアリズムの絵画作品で、著者は「ソ連的集合性」の賛美を主題とした「スターリニズムの家庭的幸福」の表象として紹介している (5-6)。

In the center stands a middle-aged woman, a heroine of the Great Patriotic War and proud mistress of the new apartment, looking as if she is about to break into a Russian folk dance. Nearby is her son, a good boy and exemplary Young Pioneer. A portrait of Stalin takes the place of the father. The gazes of this Soviet family do not meet; the mother looks toward the invisible source of light, the bright future perhaps; the son looks up at his proud mother; and Stalin looks in the opposite direction, watching the half-open door, guarding the limits of the visible. (5-7)

引越したばかりの共同住宅を舞台に、母親、息子、父親代わりのスターリンの肖像画が配置された核家族の風景である。革命の英雄、農民、ピオネールの若者、民衆の父スターリン、ユートピア的な共同生活を期待させる隣人たち、未来志向などの要素が「単一の流動的なイデオロギー的空間」を構成している (7)。

著者はフーコーが論じたベラスケスの「ラス・メニーナス」を引き合いに出し、*The New Apartment* が影も鏡も表象のあり方を問いただす省察性もない、「完全に明白な可視性」と「意味の透明性」を鑑賞者に押しつける絵であることを指摘する (7)。ここで著者は、半分開いた扉に向けられたスターリンの視線に注目し、これが「可視のものの範囲を見張っている」と述べるとともに監視の目を盗んで社会主義リアリズムの絵画にもぐり込んだ「家庭ゴミ」——あるいは追い出されたかつての住人のイデオロギー的に不適切な置き土産——である「ゴムの木」に読者の注意を引きつける。ブルジョワ家庭の温室を連想させる「ゴムの木」、つまり社会主義リアリズムのイコノグラフィの瑕疵を不可視の領域へ鑑賞者を導く記憶のトリガーとして読み解くことで、スターリンの監視の目を扉の向こうに何かがあることを示す眼差しに変え、この数ページ後でそれを明らかにしている。

Perhaps the brightly lit scene of moving into the new apartment is so paranoically codified because behind the threshold, in the unrepresentable space of cultural memory, lurks another scene---that of removing someone from their old apartment---the scene of arrest and home search that was an everyday occurrence of the Stalinist perestroika of life from the 1930s to the 1950s. (9)

共同住宅への引っ越しと家庭的幸福の風景の陰画をなす半分開いた扉の向こうの現実、即ち革命後の「bytのペレストロイカ」と「コスモポリタン」の迫害を明らかにすることで、著者はこの絵を可視の範囲が厳密に管理された社会主義リアリズムの絵画から、影の部分を示すトロンプ・ルイユに作り変えている。スターリンの目が監視する可視のものの境界線に透過性を与えることで、共同住宅の一場面がユートピア的風景へキッチュ化することに介入している。既存の絵画と転覆的に協働し、異なる枠組から光をあてることで、ボイムは社会主義リアリズムの手法で描かれた家族の風景にグラグへ送られた祖母の物語をしのばせたのだ。

(2) 「停滞の時代」の「ゴミ」を額縁に再利用する：“In the Old Apartment”

社会主義リアリズムの絵画の再定義と枠組の作り変えに大きな役割を果たす透過性について、ボイムは共同住宅の最初の記憶にある「カーテン」のエピソードとして語っている（145-146）。肖像画のスターリンの眼差しと異なり、「カーテン」は境界線の横断を監視しない。彼女は共同住宅の仕切りが「仕切りの兆候」に過ぎず、いびき、足音、会話の断片を通したことを回想する。二つ目の共同住宅の風景では、この透過性が思いもよらないものに具現化され、メランコリックに回想される home の風景がキッチュ化を免れている。

この共同住宅は三つの風景で構成される。子供時代の回想、亡命したボイムが帰郷前に見た夢、10年ぶりに目にした廃虚と化した共同住宅の風景だ。以下、最初に登場する子供時代の回想の前半部分である。

This is another version of the Soviet family romance; it could be entitled “In the Old Apartment.” Instead of a portrait of Stalin there is a televisual image of Brezhnev, but no one listens. My parents are having foreign guests for the first time in their life in our room in the communal apartment. Our neighbors, Aunt Vera and Uncle Fedia, are home. (Russian children call their neighbors “aunt” and “uncle,” as if they were members of one very extended family.) Uncle Fedia usually came home drunk, and if Aunt Vera refused to let him in, he would crash right in the middle of the long corridor--the central “thoroughfare” of the communal apartment-- obstructing the entrance to our room. As a child, I would often play with peacefully reclining and heavily intoxicated Uncle Fedia, with his fingers and buttons, or tell him a story to which he probably did not have much to add. This time we were all in the room, listening to music to tone down the communal noises, and my mother was telling our foreign guests about

the beauties of Leningrad... (121)

子供時代の共同住宅はブレジネフの時代に舞台を移し、社会主義リアリズムの絵画に描かれない透過性が外国からの客人や隣人である Vera と Fedia 夫妻のものと思しき物音に示唆される。著者は「ソ連の文化的無意識」と呼べるものがあれば、それは「管理」と「酩酊」が薄い仕切り一枚で隔てられた共同住宅の構造をしているだろうと語る (123)。記憶の共同住宅の風景にあるのはこのコントラストで、「酩酊」を体現し家への入り口を塞ぐ酔っ払いの像が、家族の肖像を不穏にとりまいている。

亡命した著者が帰郷前に見た夢の中にも酔っ払いは姿を現す。夢の中で彼女は共同住宅の前に立っており、建物内に入ろうとするがどういうわけか入れない。なんとかして中に入るも、何ものかを恐れて暗い廊下を走り抜ける。

I am scared of a familiar ghost, a wicked stranger, a drunk man in the dark. I hear his resounding laughter followed by his stinking, spitting threats: “Fuck your mother in the mouth you little bitch... Stinking ass.” If I could only twist my tongue to repeat the curses with pleasure and self-confidence.... I could enter my house fearlessly and give the hallway stranger a wink of complicity. I could have been home by now. (140)

夢の中でボイムは罵り言葉を返そうと口蓋音を出す口を作るが、空気の通りが塞がれて失語状態に陥る。酔っ払いに吐き捨てることのできなかった罵り言葉が home へのパスワードであるかのように、彼女が帰郷に失敗したことが語られる。この酔っ払いは幼いボイムが指やボタンをいじって遊び、お話を聞かせた親しみ深い Uncle Fedia と異なり恐怖の対象として登場するが、ここでも同じように home に入ることを阻む。

最後に登場する十年ぶりに訪ねた共同住宅の風景にも酔っ払いの姿が確認できる。工事中のために正面玄関から入ることができなかったボイムは、裏庭の壊れたフェンスから敷地内に入ると「ゴミの山」を目にする。

I was surrounded by heaps of trash, telephone wires, pieces of old furniture, worn-out slippers (that might have belonged to Uncle Fedia), the pages of a 1979 calendar, mysterious schedules and graphics---all fragments of perfect organization whose purpose was now entirely lost, along with pieces of a broken record by a once-popular French singer of the 1960s. (165)

いくつものゴミの山となって姿を現した共同住宅の生活の断片の中に、ボイムは Uncle Fedia の痕跡と思しきスリッパがあることに気づく。打ち捨てられたゴミの山をのぼって、彼女が上階のキッチンひび割れた窓から先ほど

通ってきた裏庭を眺めると、ふらふらと現れて朽ちた階段の近くで立ち小便をする「一人ぼっちの老いた酔っ払い」の姿を認める(166)。

なぜ帰郷の語りには酔っ払いが登場するのか。ボイムによれば、アルコール依存は社会心理学者の Etkind が「停滞のメタファー」とみなすほどブレジネフの「停滞の時代」には広く見られた現象で、社会的にも比較的寛容に受け止められていた。彼女は「酩酊することが生きながらえるための最善の方策だったのだ」と記している(149)。彼女はしばしば「停滞の時代」と対置されるゴルバチョフの「改革の時代」が禁酒運動とともに始まったことにふれ、酔っ払いが時代の産物であると同時に時代の流れに「ゴミ」として打ち棄てられた存在であることをほのめかしている。親密さの感覚と嫌悪の対象であり home の風景にとりついてまわる酔っ払いを、ボイムは十年ぶりに訪ねた共同住宅でポストソ連の「ゴミ」として再発見し、その酔っ払いの像を home と homecoming について言表するための詩的形象として再利用している。記憶の中の “In the Old Apartment” の後半は、以下のとおりである。

In the middle of the conversation, as the foreign guest was commenting on the riches of the Russian Museum, a little yellow stream slowly made its way through the door of the room. Smelly, embarrassing, intrusive, it formed a little puddle right in front of the dinner table. [...] Yet this scene, with its precarious coziness of a family gathering, both intimate and public, with a mixture of ease and fear in the presence of foreigners and neighbors, remained in my mind as a memory of home. The family picture is thus framed by the inescapable stream of Uncle Fedia's urine, which so easily crossed the minimal boundaries of our communal privacy, embarrassing the fragile etiquette of communal propriety. (And it smells too much to turn it into a mere metaphor. This is something that is hard to domesticate.) (121-123)

筆者はノスタルジックな自己と home のアンビヴァレントな関係を表現するため、いわばオブジェ・トルベとして再発見した猥雑な酔っ払いの像から詩的可能性を引き出し、ノスタルジアの対象である home の風景の枠組にしたのだ。共同住宅の家族写真を悪趣味な額縁におさめることで home が決して sweet なばかりでないことを表現し、英語で語る故郷が “home, sweet home” という象徴的なイメージにキッチン化することに介入している。ボイムは、こうして量産された既製の home のイメージと homecoming の物語を逸脱的に再創造することで、マスノスタルジアの一部と化すことを免れ homesickness と being sick of home の間に位置づけられたノスタルジックな「私」の物語を

紡いだのである。

おわりに

本稿では、ロシアとソ連の凡庸性に対するロマン主義的恐怖を背景にした日常の文化神話をめぐるボイムの考察が、いかに人は「私」の生きた痕跡を残すのかという主題に貫かれていることを明らかにした。そこから見てきたのは集団の大きな言葉、大きな物語、強いられた集合性、イデオロギ一的(副)産物を、個人の再定義と枠組のつくりなおしによって「私的なもの」に変える技法と創造性だ。小さな人々の「自伝的『私』」の探求が阻まれてきた文化に「第二の、亡霊の自伝」を探求したボイムは、「自伝的『私』」としての自己表象を発見する代わりに、ソ連的 *common place* における数多の「1ではない1」による「私的なもの」の再創造の実践を見つけた。ある意味では *Common Places* は、固有名のないライフ・ライティングと言えるのではないだろうか。

ボイムの本にインスピレーションを与えた1927年のフラヌールが *fact collector* だとすれば、1991年のフラヌールは *trash collector* として事実的改竄にあらがう「私」の痕跡を集めた。ベンヤミンが、ロマン主義の概念は「しっかりしたチェックなしに使用されると〔……〕ファシズムが意図するような事実的改竄につながってしまう」と書いた時、彼が考察していたのは複製技術の時代の芸術とアウラの凋落についてだった(585-586)。ボイムが *common place* から *commonplace* への変化とロマン主義の台頭の背景に指摘するのもテクノロジーと複製技術の時代、すなわち「量」の時代の到来である。ベンヤミンはファシズムによる政治の芸術化を批判しコミュニズムによる芸術の政治化に期待を寄せたが、その実験場となったソ連では「芸術の政治化」が社会主義リアリズムにキッチュ化した。いずれにしても、アウラの凋落からベンヤミンが予見したものの一部は、この「量」の時代だったことは間違いない。

子供時代のプロツキーは、いたるところにあるレーニンの肖像を徹底的に無視するという転覆的な方法で「存在が意識を規定する」というマルクスの金言を実践したという¹²。複製技術の時代のキッチュ化した「芸術の政治化」は、同一のものがいたるところに偏在する全体主義的な「量」の脅威として出現したのだ。しかしながら現代について考える時、これがソ連という共産主義の実験場で見られた特殊な事象にすぎなかったと言えるだろうか。

ブロッキーは「量」の脅威が「理性と進歩の時代、大量生産の時代の帰結点」でありソ連に限られたものではないという鋭い洞察を自伝的回想録に記している (Brodsky 26)¹³。この視点に共鳴するように、ボイムは現代の人々は「 clichégenic な社会」という逃れがたい文化的苦境の只中にあると主張し、ここでは個人主義さえもキッチュ化し「個人主義は大量生産された既製品となり安売りされている」という鋭い視座を投げかける (*Common Places* 14-16)。

いかにして人間は自分の物語を紡ぐことができるのか。どうすれば「私的なもの」を、「私」が生きた痕跡を残せるのか。 *Common Places* は、現代の私たちに重要な課題を提示している。それは無からの創造でもクリシェからの逃走でもなく、クリシェとして量産されアウラを失った言葉や物語に、自分なりのアプローチで再びアウラをとりもどすという課題である。ボイムは全体主義的文化の周縁に生まれた逸脱的な「1ではない1」の芸術的実践に光をあて、既製の量産品や既成の概念を「私」が蘇らせる創造性を明らかにした。「量」の時代のアウラは、既にあるものを異なる文脈や枠組で蘇らせる手際に宿る。それこそが「 clichégenic な社会」という現代のインフェルノを生き抜くための創造力であるにちがいない。

本研究は JSPS 科研費 JP21K00370 の助成を受けたものです。

注

1. “Paris, the Capital of the Nineteenth Century” からボイムが引用したヴァルター・ベンヤミンの言葉。
2. Spivak, Gayatri Chakravorty, and David Damrosch. “Comparative Literature/World Literature: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch.” *Comparative Literature Studies*, vol 48, no 4, 2011, pp. 455-485.
3. ロシア語のラテン文字表記は、すべて Boym の *Common Places* に準ずる。
4. *Ninotchka* にはパンクチュエーションの間違いが散見される他、“in front of my yes” (116) という綴りの間違いがあり、ボイムが「瑕疵の詩学」を実践していることが分かる。
5. “Remembering Forgetting: Tale of a Refugee Camp.” *The Svetlana Boym Reader*. Vatulescu, Cristina., et al., editors. Bloomsbury Academic, 2018, pp. 484-504.
6. “Immigrant Souvenir.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 327-336.
7. 沼野充義「バレストロイカからポストモダンの世界観へ」『徹夜の塊 ユートピア文学論』、作品社、2003年、265-284。
8. 日本語訳は神西清訳を引用した。
9. 例えばボイムは「オブジェ・トルベ」として再発見したクリシェを「文学的真珠」に変える物語と

- して Andrei Sinyavsky の“Graphomania” (1960) をとりあげ (201-205)、Tatiana Anokhina の“*Izabella Bedford*” で描かれる黄色いバスの蔵書を「自分ひとりの部屋がなかったソ連の書くことをめぐる風景」の寓意として解釈し (207-208)、Tatyana Tolstaya の“*Sonia*” を“trashy found objects”である鳩のプローチが“narrative gift”に変わる物語として考察する (259-260)。文学作品以外にも Iliia Kabakov の“*Sixteen Strings*” を共同住宅の生活の“found objects”と“found phrases”を洗濯ローブにつり下げた「痕跡の博物館」であると論じ (161)、フリーマーケットで手に入れたテーブルクロスで Malevich の“*Black Square*”を再現した Larisa Zvezdochetova の作品を創造的な「剽窃」と語っている (263)。
10. ボイムは“no place like home”という表現を、*Ninotchka* の 55、73、145、153、294 頁で、いずれも極めて両義的に用いている。
 11. “home, n.1 and adj.” *OED Online*. Oxford University Press, September 2021, <https://www.oed.com/view/Entry/87869?redirectedFrom=no+place+like+home#eid204273905>.
 12. Brodsky, Joseph. “Less than One” *Less Than One: Selected Essays*. 1986. Penguin Books, 2011, pp. 3-33. Boym, Svetlana. “Joseph Brodsky’s Room and a Half.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 285-307.
 13. 沼野充義「夢のかけらたち」『徹夜の塊 ユートピア文学論』、作品社、2003年、238-255も参照。

引用文献

- Boym, Svetlana. *Another Freedom: The Alternative History of an Idea*. The University of Chicago Press, 2012.
- . *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press, 1994.
- . “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 Souvenir.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 327-336.
- . “Joseph Brodsky’s Room and a Half.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 285-307.
- . “My Grandmother’s First Love.” *The Svetlana Boym Reader*. Eds. Cristina Vatalescu et al, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 302-312.
- . *Ninotchka: A Novel*. State University of New York Press, 2003.
- . “Nostalgia and Post-Communist Memory.” *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, 2017, 57-71.
- . “Nostalgic Technologies.” *The Off-Modern*. Bloomsbury Academic, 2017, 17-18.
- . “On Diasporic Intimacy.” *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001, pp. 251-258.
- . “Remembering Forgetting: Tale of a Refugee Camp.” *The Svetlana Boym Reader*. Vatalescu, Cristina., et al., editors. Bloomsbury Academic, 2018, pp. 484-504.

- . "Romances of the Era of Stagnation." *Erotic Stories by Women*. Edited by Richard Glyn Jones and A. Susan Williams. Viking, 1995.
- Brodsky, Joseph. *Less Than One: Selected Essays*. 1986. Penguin Books, 2011.
- Bushnell, John. Review of *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* by Svetlana Boym. *The Russian Review*, vol. 56, no. 2, 1997, pp. 315-316.
- Deltcheva, Roumaniana. Review of *Common Places Mythologies of Everyday Life in Russia* by Svetlana Boym. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*, vol 37, no. 1/2, 1995, pp. 219-224.
- Dobrenko, Evgeny. Review of *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* by Svetlana Boym. *Russian History*, vol. 25, no. 1/2, 1998, pp. 208-210.
- Hoffman, Eva. *Exit into History: A Journey Through the New Eastern Europe*. 1993. Penguin Books, 1994.
- "home, n.1 and adj." *OED Online*. Oxford University Press, September 2021, <https://www.oed.com/view/Entry/87869?redirectedFrom=no+place+like+home#eid204273905>. Accessed 13 September 2021.
- Massey, Anne, and Penny Sparke, editors. *Biography, Identity, and the Modern Interior*. Routledge, 2013.
- Rosenthal, Bernice Glarzer. Review of *Common Places Mythologies of Everyday Life in Russia* by Svetlana Boym. *The Slavic and East European Journal*, vol. 40, no. 3, 1996, pp. 582-583.
- Sorokin, Vladimir. *The Queue*. 1985. New York Review Books, 2008.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. Columbia University Press, 2003.
- . "The Stakes of World Literature." *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Harvard University Press, 2012, pp. 455-466.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, and David Damrosch. "Comparative Literature/World Literature: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch." *Comparative Literature Studies*, vol 48, no 4, 2011, pp. 455-485.
- Stites, Richard. Review of *Common Places: Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* by Svetlana Boym. *Slavic Review*, vol. 54, no. 4, 1995, pp. 1026-1027.
- Woolf, Virginia. "A Room of One's Own." *A Room of One's Own and Three Guineas*, edited by Morag Shiach, Oxford University Press, 2008, pp. 3-149.
- アントン・チェーホフ『可愛い女・犬を連れた奥さん・他一篇』神西清訳、岩波書店、2004年。
- ヴァルター・ベンヤミン『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。
- スヴェトラーナ・アレクシエーヴィチ『セカンドハンドの時代——「赤い国」を生きた人々』松本妙子訳、岩波書店、2019年。
- 沼野充義『徹夜の塊 ユートピア文学論』、作品社、2003年。