ソビエトの神話作用

Petr Vail' and Alekcandr Genis. *60-e : Mir Sovetskogo Cheloveka.* *Moscow* : Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1998.

古川　哲

はじめに
「雪解け」と「60年代」
『60年代　ソビエト人の世界』と『神話作用』
「ペレストロイカ」と「80年代」
ソビエトの神話作用
おわりに

はじめに

この書評が対象とする『60年代　ソビエト人の世界』は、1961年に公布された共産党の綱領から筆を起こしている。綱領は共産主義の実現を、それが訪れることはついになかったが、20年後に到来すると予告していた。ところで、経済的停滞から脱することがなかった東ドイツの経験を、来ない列車を乗客たちが待ちつづける駅の待合室にたとえた劇作家ハイナー・ミュラーに言及しつつ、スラヴォイ・ジジェクは、旧共産圏におけるいわば「待合室の精神構造」が、他の場所ではなしえないような省察を可能にしたのかもしれないと指摘する[1]。そこでは、共産主義による繁栄の到来がいくどとなく予告されつつも到来しないという理由から、人々が自分たちのいる「待合室」についての認識を深めるようになったというのだ。『60年代　ソビエト人の世界』において見られるのも、「待合室の精神構造」からきているに違いない、ソ連の現実にたいする醒めた認識である。

『60年代　ソビエト人の世界』は、1970年代にソ連から移住したピョートル・ワイリとアレクサンドル・ゲニスという二人のユダヤ人によって、ソ連でペレストロイカが進行中だった1980年代後半に、アメリカ合衆国で書かれた、60年代のソ連における文化の諸相に関するエッセー集である。本書は、アメリカ合衆国でArdis社から1988年に、ロシアでは1996年に出版された。ここで用いるのは、1998年にモスクワで出版された、Novoe Literaturnoe Obozrenie社の版である。

ピョートル・ワイリは1949年にラトヴィアのリガで生まれた。アレクサンドル・ゲニスは1953年にロシア中部のリャザンで生まれ、まもなくラトヴィアに移住した。彼らが文筆活動を

[1] スラヴォイ・ジジェク『脆弱なる絶対』(中山徹訳、青土社、2001年)、64頁。

始めるのは、1977年にアメリカに渡ってからのことである。当時のソ連では、米ソの緊張緩和を背景に、ユダヤ人の合法的な国外移住が大規模に生じた。ただ、この移住は亡命としての性格を持っていたと見なしてよい。その理由は二つある。第一に、このユダヤ人の移住は合法的ではあったが、ソ連での生活に不満を持つユダヤ人がおもに移住したためで、加えてこの時期にロシア人の亡命の「第三の波」が重なるからである[2]。

ワイリとゲニスは、アメリカ移住後、共同で雑誌の編集に関わるようになる。彼らは、1980年から1982年にかけて週刊新聞『新しいアメリカ人』の、また1983年から1984年にかけて週刊誌『七日間』の編集に加わっている。そのような媒体を通じて自らの文章を発表しつつ、彼らは単行本も書くようになる。そのなかには、主に1970年代のロシア文学を論ずる『現代ロシア文学』（1982年）、ソ連とアメリカの文化を対比する『失われた楽園』（1983年）、料理を通じた文化論である『亡命ロシア料理』（1987年、邦訳1996年）、18世紀以降のロシア文学史を読み替える『母語』（1990年）、アメリカ文化論である『アメリカーナ』（1991年）がある。

『60年代ソビエト人の世界』における「60年代」は1961年から1968年までの時期を指す。著者たちによれば、そのように「60年代」を設定することで、「ソビエトの歴史における特別な時期、つまり折衷的で、矛盾した、逆説的な、しかし大半の共通の傾向によって統合された時期」（V,G.p.5）を強調できるという。とはいえ、「雪解け」においては、政府による抑圧からの開放は一進一退を繰り返しており、「雪解け」の始まりと終わりは必ずしも自明ではない。したがって「雪解け」という時代区分にも様々な立場がありうる。この時代設定は、本書における歴史観に関わっている。

この時代区分を論ずるために、「雪解け」におけるソ連の文化を簡単に振り返ることにする。その前に確認しておくべきなのは、1960年代が、ソ連の経済においても、経済政策が失敗しつづけることによる停滞の始まりであるということだ。五カ年計画によって1930年代以来生産量の増加を最優先してきたソ連において経済成長が鈍化し、製品の質の向上がさらなる経済的発展ために求められる状況が1960年代に生じてくる。つまり「外延的発展」から「内包的発展」への転換が要請された。この課題に対処するため、第一書記ブレジネフの指示のもと首相コスイギンが経済改革を行なったが、その要点は、企業の自主性の拡大、経済の主要な指標を販売量および利潤率とすることによる生産の効率化を目指すことにあった。いいかえれば市場原理を限定的に導入することが模索された。

「雪解け」と「60年代」

[2] ゲニスとワイリにかんする伝記的事項について、沼野充義「だれも知らない、とても美味しいロシア」（訳者あとがき）（アレクサンドル・ゲニス／ピョートル・ワイリ『亡命ロシア料理』、未知谷、1996年）を参照した。

1920年代に開花したロシア・アヴァンギャルドが、スターリン期に壊滅した後、社会主義の理念を具象化することを芸術の使命とする社会主義リアリズムが、文学や美術において支配的となった。また、第二次世界大戦後、冷戦が始まると、文化のあらゆる領域で西欧的なものを排除しようとするジダーノヴィズム[3]が猛威を振るった。こうした抑圧が弱まるのが、1956年のフルシチョフによるスターリン批判に始まる「雪解け」の時代である。美術の領域を例に取れば、1950年代後半にはピカソやジャクソン・ポロックなど欧米の現代美術が紹介された[4]。文学に関して言えば、それまで出版が禁じられていた、ブルガーコフら粛清された作家たちの作品が解禁されたことも抑圧の緩和の現れとして重要である。

しかし、「雪解け」において文化に対する抑圧が消えたわけではない。たとえばパステルナークは、『ドクトル・ジヴァゴ』で1958年のノーベル賞を受賞するが、辞退に追い込まれている。1961年には第二回のスターリン批判が行なわれ、翌年にはソ連における強制収容所の実体を暴露するソルジェニーツィンの反体制的な作品、『イワン・デニーソヴィチの一日』が公表されることで、第二の「雪解け」とも言うべき状況が生まれた。しかし、ソルジェニーツィンと同様に反体制的な姿勢を取り、論文『社会主義リアリズムとは何か』において政府公認の文化に疑義を呈したアンドレイ・シニャフスキーは、1965年に逮捕されている。

60年代後期から、70年代にかけて再び文化に対する抑圧が支配的になった。ソルジェニーツィンをはじめとする反体制的な作家の作品は、地下出版によって流通するようになる。彼は、『収容所群島』がパリで1973年に出版されたことをきっかけに国外に追放された。彼以外の主な反体制的作家も、前述のシニャフスキーも含め、自らの意志でソ連を後にするようになる。前述の、亡命の「第三の波」はこうして生じた。

『60年代　ソビエト人の世界』においては、「雪解け」によって60年代初頭に生じたユートピア的な希望が、60年代の末にかけて消滅してゆく過程が描かれる。著者たちは、序文において、この作品が、「60年代の雰囲気を再現し、出来事というよりは、気質・暮らし振り・社会思想・時代のスタイルを描写する試み」(V,G.p.5)であると述べている。そして、その作業において確証されるこの本の主要な命題は「行為に対する言葉の優位」である。つまり、本書が対象とするのは、60年代という時期におけるソ連の言説空間である[5]。

---

[3] 「学問領域にまで攻撃の手がのばされた。一例をあげると、1946年版の『フランス文学史』のボアロー、モリエール、ラ・フォンテーヌなどの18世紀ロシア文学への影響の指摘などが、西欧への拝跪に他ならぬと攻撃されるという極端な偏狭さが見られるに至った」(川端香男里編『ロシア文学史』、東京大学出版会、1986年、320頁)。

[4] 「雪解け」以後のソビエトの美術史に関しては、沼野充義「イリヤ・カバコフの芸術」(沼野充義編著『イリヤ・カバコフの芸術』所収、五柳書店、1999年)を参照した。

[5] それは具体的には序文において以下のように指定されている。「われわれはその中でイデオロギーの潮流あるいは例えばイデオロギーの流行が生まれ、生き、死んだかなり広範な人々のグループを論ずることを目指す。多分この、平均的な、積極的に社会

以下の部分で、この作品における1961年と1968年に関する記述を検討するが、それは「雪解け」の始まりと終わりとして選択されているこの二つの時点に、著者たちのいう「行為に対する言葉の優位」に関する主張が明示されているからだ。

「我々の時代の共産主義までの20年」と題された部分で、著者たちは次のように筆を起こす。「このソ連共産党の綱領が中央委員会総会において採択されたのは6月のことで、新聞にテクストが載ったのは7月30日のことであったのだ」(V,G.p.12)。

続けて語られる部分に、この書物の主張が要約されていると見なしてよい。「ソ連共産党の新綱領は共産主義を建設することを約束したが、この課題は、実を言うと、すでに祭式的な言葉の宣告それ自体によって実現されていたのだ。「今日のソ連人たちは共産主義のもとで暮らすことだろう！」ユートピアを建設することとは、ユートピアを具象化することである。というのは、そのために必要なのは目的と信仰を持っていることだけだからだ。そのようにこのプロジェクト、ソ連共産党の綱領を読むことは、テクストに芸術作品のようにアプローチすることによってのみ可能である」(V,G.p.12)。

驚くべきことに、現実の利害から分離され、芸術作品として受容された綱領において[6]、すべての階級の利害が代表されていた。つまり、対立する利害をもつ人々が等しくそこに自分たちにとっての福音を見出したのだ。「モダニスト芸術家たちは綱領の条項のうちに創作活動の自由に対する許可を見つけた。古典主義者たちと保守主義者は、芸術における反人間主義を拒否していた。(中略) 西欧主義的な大地主たちは進歩的な土地利用のあけぼのをじっと見つめていた。コルホーズの反啓蒙主義者たちは、将来の土地の公有化を考えていた。(中略) 綱領は経験をつんだ宣伝活動家の名人芸で心の琴線に触れた。それによって提案された課題に対するいかなる異論もあってはならなかった」(V,G.p.14)。

つぎに「60年代」の終わりとされる1968年に関する検討に移る。ソ連によるチェコスロヴァキアの侵攻に関する、「個人崇拝―プラハ」と題された部分を、ワイリ＝ゲニスは、1961年の綱領を論じるときと同じように、日付に言及し、その日の新聞記事を列挙することで始める。そして、この日をもって60年代が終ったという。新綱領を芸術作品であると指摘した著者たちの論述の、アイロニカルな鋭さは、この部分においては、「プラハの春」の時期のチェコスロヴァキアにおける言説、そしてチェコス

生活の問題群に関心のあるインテリゲンツィアのグループを、条件付で「分厚い」雑誌の予約購読者と定義できるだろう」(p.6)。

6　このような新綱領の受容のあり方を根拠付ける事実として、本書において「ユートピア」という語の用法の変化が指摘される。この時期のソ連の定期刊行物においてこの綱領が語られるとき、以前は否定的なニュアンスをもっていた「ユートピア」という語が頻繁に使われていて、以前は「かなわぬ夢」を意味していたこ

ロヴァキアに自国の軍が侵攻している時期のロシアにおける言説がそれぞれ分析されるなかで現れる。

まず、チェコスロヴァキアでは、民主化が進んだ「プラハの春」で実現した言論の自由が、マルクス主義の主張するところの歴史的必然性を否定することになるというのである。「しかし「プラハの春」は、社会的経済的な発展段階を前にしての、個人の屈辱的な無力さを廃棄したのである。（中略）もし、「個人崇拝 kul't lichnosti」という言葉の組み合わせが、フルシチョフ期の党のレトリックにおける祭式的な公式となって、隷属をあらわす婉曲語法へと変化したとするなら、曲解された概念に最初の内容を回帰させようとしたチェコスロヴァキアの革命は、この不吉な言葉の名誉をこそ回復したのだ（V,G.pp.312-3）」とワイリ＝ゲニスは指摘する。

「個人崇拝」以外の概念を復権させることを妨害したソ連の側にも、類似した状況が生ずることになるとワイリ＝ゲニスは指摘する。ソビエトにおいて、ソ連の侵攻に反対しようとするものは、個人としてそれを行なうことを強いられた。著者たちの指摘を見てみよう。1968年に赤の広場で起こったデモに言及しつつ、著者は次のように述べる。「本質的なのは、デモの参加者たちが人民を代表していたのではなく、たんに自分の個人名において参加したということだ。（中略）そしてこのことのうちに表現されたものこそ、歴史的な正当さからは自由な個人崇拝をつげた「プラハの春」の教訓である」（V,G.p.317）。本書においては、このようにして、「プラハの春」が頓挫したことで、「雪解け」の希望が消滅し、1961 年の綱領はユートピアを喚起する力を失い、「60年代」は終る。

上記の論述が多少とも明らかにしえたと思われるが、本書においてワイリ＝ゲニスが注目するのは、言説と、それにたいして関心＝利害をもつ人々、つまり知識人との関係の諸相である。そして、「雪解け」における民主的な雰囲気が生じたとされるのが、1961 年であり、それが喪失されたとされるのが、1968 年だとする時代区分はまさに、この見地から導かれたものである。

そして、この時代区分のなかで、前述のように多様な領域のソ連における言説が検討される。この書物における手法は、60 年代を年代記的に区切って論ずるのではなく、各章においてソ連における特定の領域の言説を参照しつつ、それぞれの領域において 60 年代を通じてどのような変化が起こったかという記述を積み重ねてゆくというものだ。

大雑把に言えば、本書の前半部分でなされる作業は、文化の諸領域をイデオロギーとの関連において論じ、そこで示されていた未来像が、当時のソビエトの現実あるいはファンダメンタルズと乖離していることが示される。そのなかで、1961 年のソビエトの綱領を検討するこ

の語は、「理想的な社会機構の表現」を意味するようになった。

とで、そこにおけるユートピア志向が指摘され、宇宙開発がイデオロギーとの関連においてになった役割が論じられ、植民地としてのシベリアが持ったロシアおよびソ連の文化での意義が論じられ、児童文学におけるユートピア性とソ連におけるイデオロギーのユートピア的要素が結びつけられ、スポーツをめぐる言説において冷戦構造がいかに影響を及ぼしているかが論じられる。そして後半部分で論じられるのは、前半部分で語られたような、ソ連文化におけるユートピア的性格、あるいは現実との乖離という特徴が1960年代において持続しつつ、1960年代後半以降の文化的停滞へと転化していく過程である。その停滞が決定的になるのが1968年のチェコスロヴァキア侵攻であるが、この事件によって顕在化した変化が、1960年代におけるソ連の文化の諸領域において跡付けられてゆく。その作業の対象になるのは、この時期における政治的な論争や、大衆や人民といった概念、この時期の詩における「帝国」の概念の変遷などである。そして本書のエピローグにおいて語られるのは、ソ連の文化のユートピア的性格である。彼らは、ソ連においては言説こそが行為であったと書く。

『60年代　ソビエト人の世界』と『神話作用』

これまでの議論で示したような『60年代　ソビエト人の世界』の方法、つまり、ソ連という地域の1960年代という時代を、文化の領域において論じ、たとえば児童文学をイデオロギーとの関連において論ずるような手法は、西欧の一部のマルクス主義者たちが試みた手法にかなり近い。そのような例の一つとして初期のロラン・バルトを挙げることができる。たとえば1950年代中頃に著された、バルトの『神話作用』の日常的な事物に即して書かれたエッセーの部分と、『60年代　ソビエト人の世界』は、その主題の日常性、そしてその日常的な事物をより広いイデオロギー的文脈において分析する手法において酷似している。

しかし、『神話作用』におけるロラン・バルトは、同時代のフランスの大衆文化を分析しつつ、繰り返しこの分析の対象に対する苛立ちを述べる[7]。

これに対し、1980年代に書かれた『60年代　ソビエト人の世界』は、分析の対象に対する、より屈折した態度がある。分析の対象に対する苛立ちが、「現実はしまいにはこの国のユートピア的性格を変容させるだけの能力があるだろうか？これが起こるときのみ、60年代は、現代との生きたつながりを失って、真に歴史のテーマになるだろう」（V,G.p.7）という序文の一節に現れているもものの、本書には60年代に対するノスタルジーも同時に見て取ることが

---

[7]「この考察の出発点は、最も多くは、ジャーナリズム、芸術、常識が、ある種の現実、われわれがその中に暮らしているからといって完全に歴史的でないわけではない現実にまとわせる、自然さを前にしての、いら立ちの感情である」（ロラン・バルト『神話作用』（篠沢秀夫訳、現代思潮社、1967年、2頁）。

できるからだ[8]。そして、『60年代　ソビエト人の世界』におけるノスタルジーは、歴史の反復という認識と密接に関わっている 。後述するが、本書において、80年代と60年代という二つの時代の対比が問題となっているのだ。

バルトの『神話作用』の後半は、この著作の前半でなされた分析を支える、神話に関する理論を扱っている。そこで最後に述べられるのは、神話を分析することによって日常的な事物の歴史性を明示するという行為が、破壊という消極的な作用しかもち得ないということだ。バルトによれば、「彼〔＝神話学者・引用者注〕の批判の直接の対象が消滅したときに世界が明白にどうなるかを想像することは、彼には禁じられている。ユートピヤ（ママ）は彼にとっては不可能な贅沢なのだ」[9]。それに対して『60年代　ソビエト人』も、未来に関する積極的な展望（ユートピア）を示すことはない。ただ、『神話作用』における批評が苛立ちに支えられた破壊であるとするなら、『60年代　ソビエト人の世界』における批評を支えるのは、歴史における反復の認識である。本書の終章「ユートピアの廃墟」で、タイムスパンを長く取ってロシア史における100年周期の反復について述べた後、ワイリ＝ゲニスは、未来について考察する為に過去とのアナロジーが必要なのだと述べる（V,G.p.325）。つまり、本書では、様々な資料を駆使して1960年代の雰囲気を再現することが目指されるが、それによって、ペレストロイカが進行中だった同時代のソ連の現実に対して批評することが目指されている。

「ペレストロイカ」と「80年代」

「ゴルバチョフの改革は密接に60年代の問題群と関係があることが判明した。それどころか、われわれは60年代のこの時までには、ほとんどすべてのペレストロイカ的な新機軸の源泉を見つけることができるのだ」（V,G.p.5）と著者は序文に書いている。つまり著者たちにとって、ペレストロイカを考える上で60年代はいまだ過去ではない。この、60年代の反復としての80年代という主題は、本書が書き始められた1984年の時点では予期せざるものであったとはいえ、著者たちが意識的に引き受けることになった論点である。象徴的なのは、雪解けにおいては、1919年以来の第二綱領を引き継いで、1961年に共産党の第三綱領が採決されたが、これにたいしてペレストロイカにおいて、1986年に、共産党の綱領が、第三綱領「新稿」として改定されているということだ。

『60年代　ソビエト人の世界』が対象とする文化の領域における、80年代の現象に言及す

8　「外部の視点を保つことを試みつつ、われわれはしかしながら、遅れてきた『雪解けの子供』であることによって、しばしば60年代に無批判に接している、ということを自覚しているだろう。これは仕方のないことで、われわれの誤解 それもまた時代の特徴的な印なのだ」（V,G.p.5)。

しかし、批判とノスタルジーが共存する『60年代　ソビエト人の世界』に、ロラン・バルトが全面的に対立しているわけではない。「わたしの時代の矛盾を全面的に生きることを私は求めているのだ。その矛盾は、皮肉から真実の条件を創りだす」と書く彼は、フランスの大衆文化を批判するが、この文化を単に否定するのではなく、その中にアイロニーを持ちつつ留まりつづけるしかないと言っているからだ。

9 ロラン・バルト『神話作用』（篠沢秀夫訳、現代思潮社、1967年、209頁）。

る前に、ペレストロイカにおいてどのような改革が試みられたかを確認しよう。「外延的発展」から「内包的発展」への転換が迫られた 60 年代と同様に、ペレストロイカにおいても、在来の制度の枠内での規律強化としての「加速化」政策が行われたが、それは挫折した。とはいえその後、企業に自主性をあたえる法改正が行われることになる。それに続いて、私有の容認、市場経済化を促進する法制も 1990 年ごろにかけて整備されていった。

文化の領域でも、スターリンの時代に粛清された芸術家の作品の解禁が進んだ 1960 年代と似た傾向が存在した。それはグラスノスチと呼ばれる情報公開の流れを受けたもので、それまで出版が禁止されていた作品、つまり 1920 年代のロシア・アヴァンギャルドに属する作家の作品や、「雪解け」の時期に書かれたものの公開が禁止された作品が公開された[10]。

ソビエトの神話作用

『60 年代ソビエト人の世界』より広い文脈において行なわれた作業を検討するために、80 年代におけるモダニズムの復権と関連した動きをみておく必要がある。1980 年代末から 1990 年代にかけて、ロシアおよびソ連の文化史の見直しが起こったのだ。モダニズムや社会主義リアリズムの歴史的な位置付けを変更するその作業は、ロシア国内においても、亡命したロシア人によってロシア国外においても行なわれた。この文脈において『60 年代　ソビエト人の世界』において行なわれた作業を検討することも可能である。

ソ連崩壊後のロシアにおいてポストモダニズムと総称されるこの傾向においては、ソ連文化に、折衷主義などのポストモダニズム的要素を見出すという共通点がある。

たとえば、その中には、ソ連における共産主義においてすでにポストモダニズム的状況が生じていたと主張するエプシュテインがいる[11]。エプシュテインの議論は文化における類似を指摘するが、それらの文化の歴史的文脈を捨象しているきらいがある。その意味で彼の議論自体が、彼の言うポストモダニスト的な無時間性を体現しているといえる。

それに対し、ボリス・グロイスの『全体芸術様式スターリン』は、ロシア・アヴァンギャルから社会主義リアリズムをへて彼の言う「ポストユートピア芸術」にいたるソ連およびロシアの文化史を継続的な変化として捉える。つまりポストモダニズム的な「ポストユートピア芸

10　例えばブルガーコフの『犬の心臓』、パステルナークの『ドクトル・ジヴァゴ』の公開が実現した。この動きの頂点にあるのが、ソルジェニーツィンの『収容所群島』が 1989 年に『新世界』誌に連載されたことである。

11　「ソビエト文化は、おのれを世界文化の最後の言葉として考えており、それ故、アヴァンギャルドとは異なり、二番煎じを恐れず、おのれの伝統性をすすんで認め、過去の最良の、「前衛」伝統の総合と普遍化を主張しさえした。レーニンの有名な格言に、「人類を育んだすべての富を知ることによっておのれの記憶を豊かにするときにのみ、コミュニストになることができる」というものがあるが、ここで「コミュニスト」という言葉は、簡単に「ポストモダニスト」に替えることができる」（ミハイル・エプシュテイン「共産主義とポストモダニズム」、（斉藤毅訳、沼野充義編著『ユートピアへの手紙』河出書房新社、1997 年、所収）、218 頁）。

術」が歴史の中に帰されている。しかし彼が構築した枠組みを参照することで、資本主義国と共産主義国における類似した芸術の傾向の間にある差異への省察が可能になることもまた確かである。最後に、グロイスの提示する文化的パースペクティブを参照して『60年代 ソビエト人の世界』とバルトの『神話作用』を比較するのはそのためだ。

1988年に西ドイツで、1993年にロシアで出版されたボリス・グロイスの『全体芸術様式スターリン』が文化研究において論争を巻き起こしたのは、ロシア・アヴァンギャルドが弾圧されたのちに擬古典主義としての社会主義リアリズムが文化を抑圧したという通念を否定したためである。『全体芸術様式スターリン』はロシア・アヴァンギャルドと社会主義リアリズムの連続性を主張する。アヴァンギャルドと社会主義リアリズムは、両方とも権力への意志を持っていたという点が共通しているというのだ[12]。

そして、彼によれば、雪解けにおいて社会主義リアリズムに対抗するものとしてまず出現した二つの傾向は、両方とも以前あったものの反復である[13]。第一に、それは伝統主義的・民族主義的な傾向をもったリアリズム文学で、「農村派」と総称される彼らは、ロシアの伝統的な価値観を復活させることを目指した。次第に公式イデオロギーへと取り込まれていった彼らの思想を、もっとも顕著に表明したのがソルジェニーツィンである。もうひとつは、モダニズムを、グロイスの言う「権力への意志」に対して無自覚なまま継承する、当局から抑圧されつつ現れた「非公認芸術」の支配的な傾向である。

スターリン時代の文化を、「アヴァンギャルディストたちのユートピア的な企てを、非アヴァンギャルディスト的、伝統主義者的、「現実主義者的」手段で遂行する」[14]ものであると指摘した後で、そうした「ユートピア的な企て」およびそれと結合した「権力の意志」に関する考察を行なう芸術を、グロイスは「ポストユートピア芸術」と呼ぶ[15]。この展望に従って「ポストユートピア芸術」として位置付けられるのは、アヴァンギャルドや社会主義リアリズムのパロディとして作品を成立させる、ソ連の非公認芸術の一派「コンセプチュアリズム」である。

ブラートフやイリヤ・カバコフ、ソローキンやコーマル＝メラミートといったモスクワ・コンセプチュアリストの作品が、スターリン文化とアヴァンギャルドの双方に共通の神話、つまり「創造主、預言者としての、技師としての芸術家の神話」を主題化し、それらの神話の「家族的類似」を明らかにしたとグロイスは主張する[16]。さらに彼は、ソ連を舞台とした無時間的

[12]ボリス・グロイス『全体主義様式スターリン』(亀山郁夫・古賀義顕訳、現代思潮新社、2000年)、23～24頁。
[13] 同上、144～149頁。(ただ、グロイスは、「雪解け」におけるモダニズムが、1920年代のモダニズムへの回帰を目指していた点で、伝統の克服というモダニズムの志向とずれている、という留保をつけている。)
[14] 同上、139頁。
[15] 同上、152～153頁。
[16] ボリス・グロイス『全体主義様式スターリン』(亀山郁夫・古賀義顕訳、現代思潮新社、2000年)、176頁。

な歴史小説（ソコロフ『パリサンドリア』）の読解を進めつつ、「ポストユートピア芸術」におけるあらゆるイデオロギーの、物語というレベルにおける相同性を主張するに至る[17]。要約すれば、こうした芸術の思考は、「無差異の思考」[18]なのだ。物語あるいは神話の、家族的類似を明るみに出しつつ「ポストユートピア芸術」において明示されるのは、「単一神話のネットワーク」[19]、すなわち「神話系」である。

グロイスによれば、物語というレベルで神話を理解する場合、神話を回避することは不可能である。彼はそのことに触れつつバルトの『神話作用』に言及している。『神話作用』においては、神話とは、自然であると見なされているものの歴史性を記述するメタ言語である。しかしグロイスによれば、そのような「神話」が記述され得るという可能性、加えてそれに対置される政治的言語によって社会を変革する可能性が見出されていることで、バルトの言説もユートピアに関する神話という文脈に組み込まれざるを得ないのだ[20]。それに対して「ポストユートピア芸術」は、あらゆる歴史には「歴史から脱出しようとする」ユートピア的な要素があり、その意味で「歴史の内部でユートピアが克服されることはありえない」ということを示そうとする。つまり神話を創りだす事で神話を批判するのだ[21]。

『全体芸術様式スターリン』と同じ年に出版された『60年代　ソビエト人の世界』は、神話を創りだそうとはしていないものの、ソ連におけるさまざまなユートピアに関する考察である。その意味で本書は、グロイスのいう「ポストユートピア芸術」の系譜に連なるものだといえる。そして、共産党の綱領が芸術作品として受容されていたという主張は、本書を、総合芸術作品としてのソ連に関する図録へと近づける[22]。より内在的なレベルで言えば、社会変革への意志とか革命の必然性を説くのではなく「現実はしまいにはこの国のユートピア的性格を変容させるだけの能力があるだろうか？これが起こるときのみ、60年代は、現代との生きたつながりを失って、真に歴史のテーマになるだろう」(V,G.p.7)とのべる著者は、社会を変革するという志向や、革命の必然性の主張を排している。なんらかの原理によって統一された認識を提示するのではなく、緩やかに関連付けられたエッセーとして『60年代　ソビエト人の世界』を提示することで、ワイリ＝ゲニスは、いわば（理性ではなく）悟性によって認識するよう努め、「創造主、預言者としての、技師としての芸術家の神話」を克服することを試みているようだ。

---

17 同上、194頁。
18 同上、202頁。
19 同上、177頁。
20 同上、216～217頁。
21 ボリス・グロイス『全体主義様式スターリン』（亀山郁夫・古賀義顕訳、現代思潮新社、2000年）、212~213頁。
22 『全体芸術様式スターリン』が初めて西ドイツで出版されたとき、その題名はGesamtkunstwerk Stalinであった。Gesamtkunstwerkはワーグナーの提唱した総合芸術を指す。また、今回の書評につかったNovoe Literaturnoe Obozrenie版には、60年代のソ連の新聞や雑誌などから採られた図版が多用されている。

その姿勢を、「外部の視点を保つことを試みつつ、われわれはしかしながら、遅れてきた『雪解けの子供』であることによって、しばしば60年代に無批判に接している、ということを自覚しているだろう。これは仕方のないことで、われわれの誤解、それもまた時代の特徴的な印なのだ」(V,G.p.5)という一節に読取ることは決して不可能ではない。『60 年代 ソビエト人の世界』において、神話という語が現れるのは終章「ユートピアの廃墟」である。そこでの「60 年代の神話作品は、展望と理想を性急に並べ立てるナイーヴな未成年者と見えるかもしれない。しかしそのような心の昂ぶり、思い違い、探求、それらは成長の過程において形成されたもので、青春の前に成熟を生き得るものなどだれもいないのだ。だから筆者たる我々は、集中的な仕事と観察が無駄に終らないことを期待することで自分を慰める」(V,G.p.329) という結びの言葉を、そのまま受け取るか、亡命者としてのアイロニーをそこに読取るかはともかく、ここでソ連の現実への介入の可能性が語られていないことだけは確かだ。本書における神話の定義は、「社会のイデオロギー的自己操作としての神話創造」(V,G.p.325) である。

おわりに

ここまでの議論で、『60 年代 ソビエト人の世界』というエッセー集が、ソ連でゴルバチェフによる改革すなわちペレストロイカが進行中の80年代を、60年代を描くことによって間接的に批評する作品であることがある程度は明らかになったと思われる。ところで、60年代の、80年代における反復を語る本書は、そのような反復を生きてしまった書物とも言えるのだ。本書は、主題と事実との出来過ぎた符合につきまとわれることになった。つまり、本書が書き始められた1984年の翌年、1985年ごろからゴルバチェフの改革が始まり、80年代の後半を通じてそれがペレストロイカとして本格化した。加えて、この書物がアメリカ合衆国で出版された1988 年の翌年にチェコスロヴァキアでいわゆる「ビロード革命」が起こったのだ。とはいえこれは、ずれをともなった反復であって、今回は共産党の一党支配が崩れてしまった。

そのような奇跡的な本を書いてしまった彼らの片方、ピョートル・ワイリが1995年にロシアに帰国し、ソ連崩壊の結果の一つとして生じたチェチェン紛争の報道に、ラジオのリポーターとして従事したことを、どう解釈すべきだろう[23]。彼は合衆国で才気あふれたエッセーを書くことに満足できなかったのだろうか。この書評子には、かれがどのような報道をしたのかについての資料がないので判断は差し控えたい。とはいえ、この論考は、合衆国に亡命したのち編集者として活動を始めたピョートル・ワイリとアレクサンドル・ゲニスが、ジャーナリストとしての自分たちの位置を冷戦崩壊前に正確に

---

23 ちなみに、同時期のゲニスは、ニューヨークでラジオ番組を担当している。沼野充義「だれも知らない、とても美味しいロシア」(訳者あとがき)(アレクサンドル・ゲニス/ピョートル・ワ

把握して、『60年代　ソビエト人の世界』を書いたということを多少なりとも明らかにしたのではないだろうか。

（ふるかわ　あきら・東京外国語大学大学院博士前期課程）

イリ『亡命ロシア料理』、未知谷、1996年）、219頁参照。