

特集Ⅱロシア

スターリンという様式

ボリス・グロイス／古賀義顕訳

スターリン文化の歴史的叙述

十月革命後にロシアで誕生した政権が建設することを約束した世界とは、より公正で、人々により確実な経済的保証を与えるだけではなく、おそらくはそれ以上に、すばらしくなければならなかった。前世紀の混沌としたしどけない生活のありようは、単一の芸術プランに則して組織された調和的な生活にとって代わられねばならなかった。唯一の計画機関である党指導部は国家全体を聴き従わせ、その経済―社会的な営みからきわめてトリヴィアルな日常生活の細部にいたるすべてを統制し調和させ、そこから単一の全体を創りだす使命をおびていたが、この組織はまさにその職能によって独自の芸術家となった。彼にとつては全世界が素材Ⅱ物質であり、彼の目標は「物質の抵抗を克服」し、物質を必要に応じていかようにも形を変えることができる従順で可塑的なものにする事であった。

●特集 ロシア
『方法序説』の冒頭でデカルトは、自分の非力のために国家全体の生あるいは少なくともせめて一都市の生すら合理的に組織することができず、さしあたり個人の思考の調整に甘んじなければならぬことを憂えている。知られるように、上部構造に関する

るマルクス主義の教義によれば、個人の思考は経済―社会的な下部構造すなわち思考する者が生きている社会の組織形態に規定されており、これを変革しないかぎり個人の思考の状態を変えることはできないとされる。マルクス主義革命家にとつては、人間とその思考と「内的世界」はいずれも整えるべき素材の一部にすぎず、新しい合理的思考は生そのものの新しい合理的秩序からしか生まれないのである。しかし、いやだからこそ、新しい世界の建設という行為そのものには何か不合理な、純粹に芸術的なものがある。というのは、この新しい世界を創造する者自身、未調和の現実のなかで形成されたのであって、彼は自分の企てⅡプロジェクトが完全に合理的であるとは主張できないからだ。ようするに芸術家―権力者の実践を正当化し、彼らを死すべき世人の群れから区別するのは、世界は可塑的であり、ひとには安定した恒久的なものとしか見えぬものがあるものが、実際には相対的であり、これを変えうることを知っているという唯一事である。社会を支配する全体主義権力そのものが、新しい生の創造者をあらゆる批判から庇護する。なぜならそうした批判をする者は社会全体において、権力だけが開示しうる全体に対する共通の視点を獲得する機会のないきわめて限られた

地位を占めていくにすぎず、したがって彼の批判は、古い社会組織の時代に形成された要素が思考に残存しているか、あるいは視点が一面的で新しい世界の芸術的なまとまりを捉えきれないことから生じたはずのものだからだ。

社会を新たに美的に組織するというそうしたプロジェクトは西欧において一度ならず提起され実験されもしたが、それが初めて完全に成功したのはロシアであった。西欧の革命はいずれも何らかのかたちで反革命にとって代われ、実質的には旧体制を継承する秩序(たしかに新しい秩序の要素を含んではいたが)の確立に終った。西欧の革命観念そのものが伝統とのしがらみを振りきれず、それまでになされてきた知的、社会的、政治的、技術的なもろもろの営み^{II}仕事の蓄積にあまりに依存し、それらの営みが生みだされ、初めて明確にされた状況を尊重しすぎていた以上、西の革命は東の革命ほどにはラディカルではありえなかった。そのためいかなる西欧の革命もロシア革命ほど過去を容赦なく破壊しえなかった。革命観念は西欧からロシアに輸入されたのである、そこにロシア固有のルーツはなかった。先進諸国に対する後進性と屈辱に思いついたらせるロシアの伝統はだから大部分の知識層に(また革命が進行するにつれて明らかに)なつたようにナロードに(さへも)懐かしさではなく嫌悪をもよおさせるものであった。

西欧の新しい文物とひきかえに、すでに深く根づいている(と考えられていた)伝統をロシアの住民がむしろ進んで手放す(そうすることでロシアのすみやかな進歩が約束されるのであれば)用意のあることが、すでに十八世紀初頭のピョートル大帝の改革によって示されていた。遅れを実感させ劣等感を刺戟する古い事

物に対するこの純粹に美学的な嫌悪から、十九世紀のロシアは新しい芸術形式にきわめて敏感になり、本家西欧よりも早くそれらを消化しようとした。そうすることでロシアの知識層は劣等感を埋め合わせ、今度は逆に当の西欧を文化的に遅れているとみなすことができたからである。ロシアという技術的—文化的な後進国で完遂されたため、急進派マルクス主義の立場からはロシア革命はしばしばパレードクサルなものと考えられてきた。だがロシアは西欧よりもはるかに革命に対する美的な下地ができていたのである。つまりロシアは自分の生活をまだ誰も見たことのない新しい形式において組織する覚悟が西欧よりもはるかに固く、そのためには未曾有の規模の芸術実験に身を呈することもあえて辞さなかったのである。

ロシア・アヴァンギャルドの実践家と理論家らによって準備されたこの実験の最初のプロジェクトは実現されないままであったが、そのかわりロシア・アヴァンギャルドは芸術史にしかと名を刻み、その大胆なラディカルさによって、各国で相應の熱狂を呼びおこした。ロシア・アヴァンギャルドが生み出した作品の多くは三十年代以降処分され、あるいは処分される運命にあつたため、たしかに現在にいたるまでロシア・アヴァンギャルドには研究の行き届いていない部分が少なくないが、それでも特に近年ロシア・アヴァンギャルドは(なによりもまず西側の研究者らの顧慮によって)誰もが認める真摯な考察の対象となつている。だが今のところ、社会主義リアリズムの芸術、すなわち三十年代にアヴァンギャルド芸術にとつて代つたスターリン時代の芸術については事情はかなり異なつている。海外でもソ連国内でも、社会主義リアリズムというスローガンは

ふつう独立の史料として、つまり「真の芸術」とその作者を迫害し亡きものにしてきた検閲をつかさどる禍害としてしかみなされないのだが、そうした見方では、スターリン時代全体がもつぱら殉教史として、実際にそうであったにちがいない迫害史としてしか立ち現れてこない。問題はどのような大義のもとにこうした迫害が発生し、どのような芸術がなぜ範典として確立したのかに尽きる。一見きわめて奇妙に思えるかもしれないが、これらの問いに答えるのは古典的なロシア・アヴァンギャルドの場合よりもはるかに難しいのである。

なによりもまず現在スターリン時代の芸術は公式にはアヴァンギャルド芸術におとらずタブー視されている。当時の新聞、書籍、雑誌類はその大部分が特別のセクシオンに保管されており、一般の研究者にはなかなか閲覧が許されない。絵画もまたアヴァンギャルド絵画と共に美術館の保管庫にあり、実際に見ることがむずかしい。これらの作品の多くは後に描きかえられ、スターリンと当時の要注意指導者の肖像が削除された。当時の彫刻、フレスコ画、モザイク画、建築作品の大部分は脱スターリン化路線の過程で処分されてしまった。従前どおり社会主義リアリズムが、スターリン時代に与えられたその定式を忠実に踏襲すべくあらゆるソヴィエト芸術に課せられた公認の教条であり続けているため、アヴァンギャルドの場合と比べて事態はさらに複雑なのだ。たしかに今日これらの公式は以前よりも「リベラル」に解釈されており、スターリン時代にはこれらの公式が排除したはずの芸術現象をそこに含めることもできないわけではない。こうした新しい解釈をソヴィエトの批評界はそのようなものとして了解するのではなく、社会主義リアリズムの本質に他ならないそうした解

釈こそがスターリン時代に「歪曲」されていたにすぎないとするのだが、ここでは社会主義リアリズムというものが他でもないスターリン時代に確立されたことが故意に看過されている。社会主義リアリズムの発生と進化の歴史はこのようにして暗黙裡に歪められ、社会主義リアリズムに対する解釈は「現時点」での差し迫った政治的要請にそのつど適合させられているのである。さらに、社会主義リアリズム理論を扱ったおびただしい量の公式文献は、社会主義リアリズムについてはすでに何もかも言い尽くされているという印象さえ抱かせる。(これらの文献はいずれも実際には社会主義リアリズムのメカニズムに関する考察ではなく、たんなる社会主義リアリズム宣言にすぎない。二十世紀の他の芸術運動の場合にもしばしばあることだが、ソヴィエト美学理論は社会主義リアリズムのインテグラルな一部であって、社会主義リアリズムそのもののメタ記述ではない)。

しかしこうしたもろもろの困難だけでなく、抑圧体制に奉仕し、反対者たちを迫害し物理的に抹殺することでヘゲモニーを手にした翼賛的な芸術運動を二十世紀芸術のその他の潮流とひとしなみに扱うことは道徳的に許されるのかという疑問(ナチス芸術をはじめとする三十、四十年代の他のいくつかの芸術潮流に関しても同じ疑問が生じるのだが)、つまりここで問題になっているのはたして芸術そのものなのかという疑問もまた社会主義リアリズムの美学と実践への関心を麻痺させる。

こうした疑問の根底には、いかなる権力からも独立した営為としての芸術、個の自律性およびそれと結びついた美德を確認する営みとしての芸術という考え方に慣れてしまった二十世紀の芸術学のなかで形成されてきた、いささかナイーヴな「青臭

い」芸術観があることは疑いない。(歴史的観点からみれば、善であることを疑われなくなった芸術とはしばしば権力を粉飾し讚美するそれだった)。だが、それよりもさらに重要なのは、アヴァンギャルド芸術が否認されたことで、その作者たちはアウトサイダーの地位に追いやられたのだが、だからといって彼ら自身が意識的にみずから進んでそうした地位に向かったわけではけつしてなく、また彼らが権力への意志と無縁であつたわけでもないということなのだ。彼らのテクストと実践とを注意深く調べれば、事實は正反対であつたことがわかる。芸術家自身によって確立される法則に従つて素材を獲得し組織することへの芸術的な意志は、他ならぬアヴァンギャルド芸術において権力への意志との直接の紐帯をみいだしたのであり、このことがまた芸術家と社会とのあいだに衝突を生みだしたのである。芸術家が芸術史において承認されることや、その作品が美術館に展示されることなどはむしろ彼がこの衝突に敗北したことを示しているのであり、それと同時に、この敗北に対する補償でもある。(彼はまたこの補償によつて勝利者すなわち社会の側から決定的に固定される)。国家権力と連帯しているにせよ、芸術家の勝利は当然社会の憤懣を招き、自分たちの英雄のパンテオンから彼を追い立てようとする気運を喚びおこす。このようにして、まさに社会主義リアリズムの芸術こそが(たとえばナチス芸術とまったく同じように)、社会的に確立された文化のどのような規範とも絶対的に異なるものとして、アヴァンギャルドが本来志向していた位置、すなわち美術館の外、芸術史の外という位置を占めることになつたのである。社会主義リアリズム芸術はそうした絶対的な選択肢として毒性を保つており、だからもはや芸術に毒性をもつ権利を認めない現代のポストモダン文化の論理にいやおうなく従いつつ、

アヴァンギャルドと同じように、この文化をもまた歴史的に位置づけなければならぬ。もちろん歴史的にこのように位置づけることは、この芸術が犯した罪を赦免することを意味するものではない。そうではなく、モダニズム文化の志向に罪はないという前提とまったく同じように(モダニズム文化にとつて、今世紀のアヴァンギャルドとは単にそのきわめて明確な歴史的宣言の一つにすぎない)、社会主義リアリズム文化の犠牲となつたアヴァンギャルドが無謬潔白であるという前提もまたあらためて検討しなければならぬということなのだ。

アヴァンギャルドの潔白という神話は、三十年代、四十年代の全体主義芸術とは、たんなる過去への回帰であり、一般大衆に分かりにくい新しい芸術に対する後向きな反動にすぎないとする見方によつても支えられているが、この論によれば、社会主義リアリズムが形成されたのは、二十年代、三十年代の内戦、亡命、迫害の時代のテロルの結果、ヨーロッパに教育された知的エリート層がほぼ完全に消滅した後、これら大衆が主導権を握つたことの表れだということになる。この解釈では、社会主義リアリズムとはたんに大衆の伝統趣味を反映しているにすぎず、またその証拠として当時広まっていた「古典に学べ」というスローガンが引き合いに出される。社会主義リアリズムの作品が古典作品にまったく似ていないことから、その後、社会主義リアリズムについては、不首尾に終わった回帰、まったくのキツチュ、さらには「野蠻への退化」であつたかのように論じられ、そうすることで社会主義リアリズム芸術をば安んじて「非芸術」として厄払いすることができるところで、ソ連の三十年代、四十年代とは、当てもハリウッド

の喜劇映画、ジャズ、「美しい生活」の小説などに心惹かれていたにちがいない大衆が自分たちの真の趣味を後顧の憂いなく自由に表に出せる時代ではなかったことだけは何はともあれ確かであり、大衆教育という使命を担う社会主義リアリズムが、まずその教師の口調と娯楽性の欠如と、その徹底ぶりにおいてマレーヴィチの「黒い正方形」に勝るとも劣らない生活現実からの乖離によって大衆を気おくれさせていたのも確かなのだ。かりに当時ソヴェエトの何千万という労働者や農民たちが「量から質への移行」や「否定の否定」といったマルクス主義弁証法を学ぶことができたのであれば、さらにそのうえにスプレマチズム理論や当の「黒い正方形」について学ぶよう勧められたとしても、彼らはさほど驚きもしなかつたろうし異存もなかつたにちがいない。当時スターリンがなんといおうと、どんなものでも一様に熱狂的に受け入れられたにちがいないのだ。たとえそれがフレーブニコフやクルチョーヌイフ流の「超意味」擬音詩であつても。

社会主義リアリズムをつくりだしたのは大衆ではない。アヴァンギャルドの実験を経て、大衆の実際の嗜好やニーズとは何の関係もないアヴァンギャルド的方法そのものの内在的な発展論理に沿って社会主義リアリズムへと移行した、きわめて先進的なすれつからしエリートたちが大衆の名を借りて社会主義リアリズムをつくりだしたのだ。社会主義リアリズムの方法の基本的定式は、高度に知的なレベルで行われたきわめて複雑な議論の積み重ねのなかで練り上げられたものだが、その議論に加わつた者たちはきわめてしばしば、拙い発言や場違いな発言をみずからの命で贖つた。当然彼らは自分の発言の片言隻句に対してさらにいっそう重い責任を負うことになつたのだが、今の時点でこれらの議論を読み返してみてもまず目

につくのは、当時はもちろん決して互いに相容れないと考えられていたそれぞれ論者の立場が実際には比較的近かつたということである。この論争に勝利した者とその犠牲となつた者の基本方針が互いに似かよつたものであつた以上、もろもろの出来事への純粹に倫理的な評価によって押しつけられる一義的な対立に対しては殊にも慎重に接しなければならぬ。

さらに、社会主義リアリズムへの転換は、当時のヨーロッパのアヴァンギャルド全体の発展と歩調を合わせたものでもあつた。社会主義リアリズムに類比的な例として、イタリアのファツシヨ芸術やドイツのナチス芸術だけではなく、フランスの新古典派、アメリカのリージョナリズム絵画、当時のイギリス、アメリカ、フランスの伝統主義者のなアンガジュマンの散文、歴史建築、政治的宣伝、商業コマーション、ハリウッドの映画文体論などに見ることができると、社会主義リアリズムは何よりもまず、それが導入された際のラディカルな方法と、その方法によって保証された相應のスタイル、すなわち社会生活のあらゆる分野を網羅する一貫したスタイルにおいてきわだつていた。(ロシア以外でこうした生活がこれほどまで徹底されたのはおそらくドイツだけである)。スターリン時代にはこのアヴァンギャルドの夢が現実のものとなり、社会生活全体が単一の芸術的形式(もちろんアヴァンギャルドが当初望んでいた形式ではなかつたが)において組織されたのである。

中途半端で自信のない現在のソヴェエト文化は、スターリンの死後、これらの形式がしだいに分解された結果なのだが、今度は逆にこの文化が「時間的連続性の回復」を、すなわち十九世紀に行われたロシア文化の実験と、ミハイル・ブルガーコフやアンナ・

アフマートワといった、どちらかといえば伝統主義的な二十世紀の著者たちの作品を範とするネオ伝統主義をめざしているのだ。こうした思潮のなかでは、過去との訣別とユートピズムは「重大な過誤」とされ、アヴァンギャルドも社会主義リアリズムも一様に、ドストエフスキーの有名な小説『悪霊』を引き合いに「虚無的な悪魔の仕業」という定義しか与えられない。今日ロシア・アヴァンギャルドと社会主義リアリズムの美学がソ連よりも西側で注目されているのはだから偶然ではない。照応する問題群は、公的にタブー視されているばかりか、傷口を塞ぐよりもむしろ過ぎたあやまちを忘れたがる独立の世論によってもタブー視されているのだ。だが、アヴァンギャルドが未来の真の精神に達したと確信していたように、過去の真の精神に達したと深く確信しているネオ伝統主義者たちは、本質的に自分たちが文化と社会に新しい範典を押しつけていることにあえて気づこうとしない。彼ら自身、アヴァンギャルド的な権力志向に対する義憤にのぼせるあまり、社会を獲得し、あらためて新しい形式（彼らの場合、「古い形式」とでも言うべきところだが、それはかつて存在していたとしても、実際にはもはや存在しない形式だ）において組織するために、社会の芸術的な念仏行事をあいも変わらず繰返しているという状況が見えていない。

こうした状況のなかで特に注目されているのは、七十年代の始めにモスクワで生まれたポストモダニズム的な芸術現象である。しばしば「社会主義リアリズム」と「ポップアート」という語から生まれた「ヘソツアート」という語で括られる芸術家や作家、詩人たちの、ネオ伝統主義芸術ではなく、むしろネオアヴァンギャルド的な芸術運動がそれである。彼らはソヴェエトの公認文化作

品の埒外に立ちつつも、その構造をみずからの芸術に反映させることをめざしている。引用、意識的折衷といった手法を用い、異なる意味システムや芸術システムを互いに衝突させ、それらが崩壊するさまを堪能するこの芸術運動は七十年代、八十年代のヨーロッパ美術やアメリカ美術のポストモダン美学と同じ路線を行くものだが、それと同時にこの運動にはそれらのポストモダン美学との間に、それが生まれ発展した背景によって印された一連の大きな違いもある。何よりもまずこの運動が対抗するのは、消費者の自発的なニーズに（それを操作しようとする場合にも）反応する商業的な無人称の芸術生産ではなく、モノではなくイデオロギーを売る社会主義リアリズムである。（社会主義リアリズムはイデオロギーを買うことを認めない環境でそれを売るのであり、だから自分が潜在的な消費者から自由で独立していると考えているのだ）。西欧では今も多くの人が「真面目さ」と「親しみやすさ」との融合を理想としているというエリート的な思想の普及者としてヴィジュアルなキッチュを用いた社会主義リアリズム芸術はすでにそれ自体、エリート主義とキッチュの断絶を克服している。モダニズムは商業的な娯楽芸術を克服しきれず、逆に戦後、市場の消費者によって決定される娯楽芸術という単一の潮流になし崩し的に統合されていったのだが、西欧のポストモダニズムはそのようにして敗北したモダニズムへの反動だった。こうした情況のなかで多くの芸術家たちはもろもろの価値を懐疑的に見直しはじめ、新しい聖性と「選ばれてある」ことに対するモダニズム美学の全体主義的な自負を拒否するようにもなった。いまやこうした自負は、個人的創造を拒み、引用と商業文化のできあいの形式とのイロニカル

な戯れとに移行しているのだという新しい自負にとつて代わられた。しかし芸術的理想の純粹さを保つことだけがこの移行の目的なのである。かつては個人的で「難解」な新形式を探究することでの純粹さが獲得されたのに対して、この探究が市場によって学習され奨励されていることが明らかになった現在、当の純粹さと独立の名において芸術家はトリヴィアルなものへ向かいつつあり、そうすることこそ権力への意志(それを彼は自分の中にはなく他の芸術家たちのなかに嗅ぎとる)に対抗する新しい形式であると考えている。

それに対して、ソヴェエトのソツアートはモダニズムの全的勝利(本来的な純粹さと身の潔白というあらゆる幻想をあらかじめ排除した勝利)の中から生まれた。ソツアートはだから「別の」「トリヴィアル」なものを生むだけの目新らしさやオリジナリティーをさえ拒否し、芸術家が権力への志向設定と不可分な芸術的意図の担い手であり続けることを認識する。西欧の芸術家にとつての市場がそうであるように、ソヴェエトの芸術家は権力を自分に関わりのない外部として対置させることはできない。芸術家は世界を、あるいは少なくとも自国を単一の芸術プランに則してつくりかえようとするソヴェエトの統治者に、自分のオールターエゴを認めざるをえず、彼を迫害するものとの内的な共通性をいやがうえにも見いだすのであり、またみずからのインスピレーションと権力の無情とが同源であることを否定できないのだ。だからソツアートの画家や作家たちは、自分たちの芸術実践の根底にある芸術的意図と権力への意志とが同一のものであるという認識をけつして手放さない。彼らは逆にこの同一性をこそ自分たちの芸術的な省察に反映の主対象とし、ひとを倫理的に安心

させる対立だけが積極的に衆目に晒される環境のなかで、この隠れた同一性をあえて提示してみせる。

「国家的規模の芸術作品としてのソヴェエト体制」という現代の芸術的省察はその内部において、おそらくこの国家芸術の生成史からしか了解できないきわめて多くのものを開示する。スターリニズムの芸術的実験だけでなく、この実験に関する省察の試みを概念化し、解明し、解釈しようとする本書の二重のもくろみもまたここに由来している。そうすることでスターリン的文化は、その枠組み、すなわちスターリン文化をあいだに挟む二つの芸術(アヴァンギャルド芸術、ソツアートを含むポストユートピア芸術)を通して定義され歴史的に検討される。

しかし、歴史的に叙述することは、現在ソヴェエト文化史の研究者たちのますます大きな関心の的になっていく歴史的な諸事実が実際にどのような経緯で生じたのかを詳細に叙述することではない。こうした関心がまったく正当なものであり、それに応じた研究が大切であることは認めるが、こうしたアプローチによる個々の純粹に文化的な現象の記述においては、それらを結びつけている内的論理が見失われ、芸術プロジェクトの内的進化が、会議や決議、任命や逮捕といったそれ自体この進化の兆しにすぎないことからの記述にとつて代わられてしまうことがある。当時の歴史的記述の大部分においてこうしたことがらが決定的な役割をはたしてきたのは、外部観察者たちがある程度ソヴェエト中央集権官僚機構の儀式に目を奪われていたことの表れなのだが、実際にはこの官僚機構は現実の社会的プロセスの作用を裡に秘めている外面にすぎない。(たしかにこの官僚機構が現実の社会的プロセスに対するみずからの決定権

の意義を主張しもあるが)。

したがって、本書で試みる歴史的叙述とは、スターリン文化におけるこの内在的な進化を理解するための概念図を見究めること以外ではない。そのためにはまた、その文化的な境界線を考慮せねばならず、そうすることでこの進化の問題と前提をもっとも明確に析出しうる。つまりここで試みられるのは独自の文化考古学なのである。(この文化考古学はしかしフーコーの考古学とは異なり、パラダイムの転換だけではなく、この転換のメカニズムをも記述しようとしているのだ)。こうしたアプローチをする以上、ある程度の単純化や一般化は避けられない。したがって所与の事実に対してもっとも妥当な理解につながる解釈を与えるだけでなく、なによりもまず普通の記述的な考察では事実であるとは決してみなされないことがらに(時代全体に対しては新しい解明が得られないとしても)注意を喚起し、そして最終的には、事実を損なわないだけではなく、こうしたアプローチによって新しい事実がみいだされるか否かがこのアプローチの試金石となる。アヴァンギャルドと社会主義リアリズムの時代を考察するにあたって筆者は、すでに比較的よく知られたそれらの芸術作品そのものよりもむしろそれらの自己解釈を重視する。また現代芸術を扱う際には逆に、ポストユートピア的な芸術実践そのものについてのより明確な概念を与えたいと思う。

以下で検討する実例の選択にはもちろんかなり主観的な部分もあるはずだが、ここでは個人的な趣味を極力抑え、筆者がみずから選んだ問題群にとって最も重要と思われる現代ロシア文化におけるプロセスをできるかぎり客観的に反映させたいと考えている。ここで取り上げられる作者たちが現在ソ連国内で活動してい

るか否かに関しては特に区別しない。というのは現在の状況では、ここで検討される一連の作者たちにとってこの違いは本質的ではないと考えるからである。

Sulij Stalin. In *Utopia i obmen*. 1993, Moskva: Znack

訳者付記

ロシア・アヴァンギャルド運動には、世界をわがものとし聴き従わせ、みずからの理想を国家規模で実現させようともくろむ「権力への意志」が本来的に備わっていたのであり、そうしたアヴァンギャルド運動から社会主義リアリズムへの推移はアヴァンギャルド運動そのものの必然的な内的発展論理の帰趨であった——。当初「ロシア・アヴァンギャルドはクロダッタ」というスキヤンダラスな修正主義的テーゼの提唱者として紹介されたグロイスによるロシア・アヴァンギャルド史の塗りかえは、理不尽な全体主義権力に扼殺された「未完の芸術革命」というこの運動の周囲に漂っていた肯定的イメージの霧を一挙に吹き消した。ロシア・アヴァンギャルドを徹底して内在的に了解することで「社会主義リアリズム」を逆照射するというグロイスの試みは同時に、共産主義というユートピア的思考に発しつつ収容所体制に崩壊したソヴィエトIIディスタピア体制の経験から生まれた、アヴァンギャルドと社会主義リアリズムをめぐる芸術現象学

の試みでもあり、ロシア・アヴァンギャルドといういわばローカルな枠を越えた現代芸術論としてなりたっている。個々の芸術思潮や作家たちの軌跡を個別に取りあげ断罪あるいは特権化するのではなく、グロイスは芸術に対する存在論的な思考にもとづいてソヴィエトにおける近代芸術の生成史を理解しようとする。

グロイスの論はまた、十九世紀のナロードニキがナロードという観念を捏造したように、特権的なヘロシア・アヴァンギャルドンという観念を捏造し、さらにそれを旺盛に消費してしまうアヴァンギャルド鼻根に対する批判ともなっているが、壮大にして安直な類型論ではなく、あえて歴史的叙述という手法を採るグロイスの構えは、ありえる外在的な批判をあらかじめ封じている。「アヴァンギャルドの潔白」への疑義提起はたしかに批判を招いた。ロシア・アヴァンギャルドの権力志向がそれほどには強くなかったとして「弁護」することも、あるいは、アヴァンギャルドとも社会主義リアリズムとも毛色の異なる「同伴者文学」のもろもろの作家たちを「処理」できないとしてグロイスの論を却下することもたやすいが、グロイスの目標設定は、たんなるロシア・アヴァンギャルドという聖像の破壊にはなく、「黒いロシア」(武隅喜二)のリアルな政治的情况への、いつ蘇らないともかぎらない不可視のスターリン、民衆の内なるスターリンへの批判に見るべきであろう。またそうすることでのみ、グロイスの作業はアクチュアルな批評性をかちえたものとして読まれうる。

「ロシア・アヴァンギャルド——進歩を越える飛躍」にお

いてグロイスが提示してみせるマレーヴィチの「黒い正方形」の虚無のヴィジョンはまさに異端の「秘教」^{エジプティズム}以外ではないが、これを「ロシア・アヴァンギャルドの神秘化」とする批判もまたグロイスの意図を見誤ったものに思える。ここではロシア・アヴァンギャルド運動がまさに神秘主義の系譜において把握されていることを見逃してはならない。(グロイスが造物主デミウルゴスというグノーシスの概念を用いるのはたんなる比喩やエキゾティズムではあるまい。「秘儀としての芸術」という把握は本誌に収められたゲニスのエッセーにおける芸術理解ともおそらく共鳴している)。アヴァンギャルドの神秘的な側面が強調されるとしても、それはまさにロシア・アヴァンギャルドが「秘儀としての芸術」の復権をもくろんだ集合的投企であつたからにほかならない。四十七年生まれグロイスにとつて、そのようなものとしてのロシア・アヴァンギャルドとは料理するべき「物質」素材」でも分類整理するべき過去の出来事でもない。まさにそうした芸術運動がスターリンの社会主義リアリズムという党派性に類落していくさまを看取らないかぎり、現代のロシア芸術とその批評は不可能であるという切迫した認識が読みとられるべきであろう。

ここに訳したのは「ユートピアと交換」(Utopia in obmen, 1993. Moskva: Znaki) 所収の論文「スターリンという様式」の序文である。原書にある略歴によればグロイスは一九四七年に生まれ、レニングラード大学で数学と哲学を学んだ。六五年から七一年までモスクワ大学の構造

言語学部門で研究員として勤務し、八一年に西ドイツへ亡命した。作家、評論家、芸術理論家であり、現在はミュンスター大学附属哲学研究所の助教授である。主著に『総合芸術スターリン』（一九八八年）があり、また邦訳のあるものとしては『西欧の下意識としてのロシア』『現代思想4特集ロシアはどこへ行く』（青土社、一九九七年）、「スターリンとディオニュソスの間で』『ミハイル・バフチンの時空』（せりか書房、一九九七年）がある。

フィローノフ「革命の公式」、水彩、1920年代

