

アンナ・スタロビネツ著、沼野恭子・北川和美訳
『むずかしい年ころ』

河出書房新社 二〇一六年九月

「現代の恐怖を斬新に描き、ロシアを震撼させた女性作家登場！」と帯にある。特に何かを期待するでもなく読み始めたはずなのに、翻訳文が美しく読みやすいせいもあり、飽きずに全編を読み終えることができた。この短編集は、ポール・オースターやトム・マッカーシー、村上春樹といった現代の人気作家たちの作品と同じ書店のコーナーに並べられるべきだと感じられるし、彼らの作品同様に、世界中で創作を学んでいる若い作家の卵や文化研究者たちの新しい目標になる予感すら覚える。スタロビネツは、ロシアの作家というよりも、グローバルな文化的環境に親しい作家だといってよいだろう。

英語圏の読者に向けて発信されたインタヴューで、著者は自らの位置づけについてつぎのように語っている。

Though I must say that Russian writers now writing anti-utopia in large quantities are mainly focused on “negative scenarios,” I’m interested in the global. But I did look for an “exit from the ghetto” consciously. I just really “get” Western (American and European) socio-cultural context. The borders have long been open—world literature is accessible and, in the end, we all have one internet.¹

(アンチ・ユートピア小説を大量生産しているロシアの作家たちは、「否定的なシナリオ」に焦点を絞っているのだと言わざるを得ません。私はグローバルなものに関心があるのです。でも、私が「ゲッターからの脱出」を模索したのは意図的でした。西欧、つまりアメリカとヨーロッパの社会・文化的なコンテクストが、私にはよく「わかる」のです。様々な境界線が開かれてからすでに長い時間が経過しています。今では世界中の文学作品を読むことができますし、結局のところ、世界中どこにいてもインターネット網は一つなのですから。)

同じインタヴューで「ドストエフスキー的な悲惨さやトルストイ的なスコープの広さといった「例の呪われたロシア的問題」にたいする答え」(“the answers to ‘those cursed Russian problems,’ Dostoyevskian wretchedness, Tolstoyan scope”)と著者が呼ぶものを追求する文学的「ゲッター」を、意図的により広範な領域へと開いてゆくことは、ジャーナリストでもある著者には比較的容易だったのかもしれない²。英語版は二〇一一年に Hesperus Press から *An Awkward Age* というタイトルで出版され、アメリカでは “Queen of Russian Horror” として一部に知られている。現在英語圏の読者へ売り込みをかけているロシア現代作家たちの最先鋒であり、評判も悪くない。

全八編の短編からなる本書は、ヘミングウェイの『われらの時代に』やガルシア・マルケスの『落葉』がそうであるように、おそらく作家が進みゆくべき方向性を見出す足場となるような習作群である。アメリカ現代文学と映画、カフカなどヨー

ロツパ文学、ラテン・アメリカのマジック・リアリズム、ポストモダン、ポスト構造主義的な理論を足場とした実験が荒削りに展開されている。先行する文学作品との類似はすでに多く指摘されているので、ここでは、表題作「むずかしい年ごろ」がシュールレアリスティックなホラー映画で知られる映像作家アルフレッド・ヒッチコックやデヴィッド・リンチの強い影響を感じさせること、「生者たち」にインディペンデント系映画の旗手とされるジム・ジャームッシュの「デッドマン」が引用されていることなど、従来名指されてきたポー、カフカ、レイ・ブラッドベリ、ステイヴン・キングその他多数の欧米作家たちの作品だけでなく、ポピュラーな映像作品を文学作品と区別することなく利用していることを指摘しておくにとどめ、以下具体的に各作品の特徴を概観することにしよう³。

先行する諸作品と本作品集との類似は、影響やアルージュン、パロディというよりはポストモダ的なパステイ・シユであり、読み進むにつれ、多様な作品のテーマや形式と現代文化を代表する批評テキストが大胆に利用されていることに驚かされる。例えば「エージェント」は、「作者の死」ならぬ「作者の殺害」を遂行し、「物語を際限なく思いつくことができ」、「私の人生は退屈だ」と断言する「エージェント」を理想の作家像とすることによって、創作の主体やオリジナリティが喪われ、物語やディスコースがコントロールされることなく流通するポストモダンの状況のアレゴリーとなっている⁴。

五ページに収まるほどの小品「隙間」では、「世界」の多層性を前提とする著者の小説作法を確認できる。ありえない予言の言葉を突然語り始める幼い娘、夢の光景に変わる日常、「レ

ニングラード駅を二時三〇分に出発する「赤い矢」号」「アメリカの新品のレース用自動車」「グラビアモデルが爪に塗る高価なマニキュア」「売春婦が身につけるシースルーの下着」など、イメージの異なった階層を同時に連想させる電車の色は、「現実」とよばれるものが孕む多様な可能性を作品の多層的な構造として利用する作家の手法を際立たせる。

電車は近づいてきて速度を落とし、そして——いや、私が電車に飛び込むのでも、電車が私をおぞましい泥状の塊に変えてしまうのでもない。(中略) 電車がただホームに泊まるだけなのだが、それ以上に強い恐怖、恐ろしい悪夢を私は想像することができない。

いつもこの場面で私は目を覚まし、全身に冷や汗をかいている⁵。

現実が現実としての確かさを失い、日常的な場面が夢の反復となることで夢と現実との境界線の存在感が失われるとすれば、夢を反復する夢としての現実はやはり夢の一つのヴァージョンにすぎない。スタロピネツのゴシックには、際立つて非日常的な要素や設定は必要とされていないらしい。

「生者たち」と「ヤーシヤの永遠」は、時間的前後という近代に特有のテーマにつきまとう(そもそも「革命」とは、その後を区分する境界線であるから) 差異と同一性を弄ぶ構造的実験であり、ロラン・バルトが詳細に分析したエドガー・A・ポーの「ヴァルドマール氏の病状の真相」(『The Facts in the Case of Mr. Valdemar』)やカフカの『変身』のヴァリエーションともなっている。「生者たち」は、肉体を持った人間が死に絶えた後の

世界で、夫を亡くした女性が、生前の夫の記憶を入力したサイボーグと以前のように生活するというストーリー。結末では女性自身もサイボーグであったことが明らかになる。リアリテイとなる基盤を喪失した夢的なヴィジョンの交錯だけが読者に提示される場所は、著者の他の作品と共通している。

「ヤーシヤの永遠」は、心臓が停止したまま生き続け、生きながら死を宣告された男の顛末をユーモラスに描いた作品である。この作品もまた、催眠術によって肉体の死後も生き永らえるポーの「ヴァルドマール氏」のあからさまな反復でもあり、カフカの『変身』のヴァリエーションでもある。主人公は、現実とは相容れない夢や空想の不可能性を体現しているだけでなく、現実とされるシステムの滑稽さと残酷さを逆照射し、その必然性・絶対性を解体する点でカフカのザムザと似ている。「ある朝不安な夢から目覚めると、グレゴール・ザムザは自分が巨大な虫になつていてことを発見した」という『変身』冒頭の一文は、空想を現実として提示し、それ以外の始まりの可能性を排除するという意味で極めて暴力的だという他ないが、空想的な可能性を否認し抑圧する「現実」もまた、現実の諸条件と相容れない異なった可能性を排除するという意味でやはり暴力的である。「ヤーシヤの永遠」は、相互排他的な空想と現実の共存から生じる滑稽さと残酷さを、絶対的な抛り所の不在を際立たせる「異化作用」によって読者に強く印象付ける。

いつの間にか自分が見知らぬ女の夫であったことを発見し、自らのアイデンティティを夢として理解するに至る男を主人公とする「家族」も、上記二作品と同じ変身譚の系列に分類されるだろう。例えば、スタロビネツ同様にポーを反復した

ウィリアム・フォークナーは、現実や歴史とされるものによって抑圧され不可視化される異なった可能性を、「そうあつたかもしれないもの」(“might have been”)と呼んだ。スタロビネツは、モダニズムの時代に現実や歴史として理解されたものを空想的でありえないプロットに置き換えることによって、モダンとは遠く離れた観のある、脱中心化され偶然性に満ちたマジカルな世界を提示することに成功している。

「ルール」と「私は待っている」は一見のところ、上記のような操作によってあらかじめ仮想化された語りが、仮想化されない肉体的な死や匂いと対峙する作品であるように思われる。ある種の神経症患者を思わせるやり方で、自分が住む世界の秩序を必然的なものと妄想し構築する子供「サーシャ」。あるべきものがあるべきところがないことを咎める「声なき声」に従い、秩序の維持に努めることをやめたとき、父親が偶然に事故死する。その二つの出来事の間にはパラノイアックな因果関係を見出すサーシャは、秩序を維持する努力をやめるように諭した母親を殺害しようとする。

「私は待っている」は、腐敗した母親の手料理が放つ悪臭に取り憑かれ、それを「彼女」として擬人化し、愛の対象とする女性の語り手の物語。自ら構築した物語に取り憑かれ、それを現実と信じる妄想に取り憑かれた人物の視点と心理を描いている点で「ルール」と同じ系列の作品である。結局のところ、サーシャや「私は待っている」の語り手の妄想は、他作品における空想的な語りと同じくフィクションであることは明らかなので、フィクションを現実と同一視する人物の視点が持続し最後まで極められることを除き、軽妙でポストモダン風な他作

品と仕掛けそのものに大きな違いはない。注目すべきなのは、これらの作品では、相対性を基調とする世界から排除されるべき、絶対性への信念や物質的なものが放つ悪臭といったものが、人物のしばしばメランコリックな対象への固着によって巧みに提示されえていることだろう。

この二作品と同じく表題作「むずかしい年ごろ」は、仮想化されえない現実を、動物や蟻、性や生殖、旧来的な家族構造への固着を装置として利用しつつ描き出す。インターネット時代のクールな文学作品というよりは、グロテスクなイメージとエピソードの連鎖によつて、現代社会において抑圧されたものを印象深く見せつける作品である。双子の近親相姦の合一による家系の崩壊をアレゴリーとして提示するポーの「アッシャー家の崩壊」が反復されていることは一読して明らかであるが、「アッシャー家」を同様に反復するフォークナーの『アブサロム、アブサロム！』やウラジミール・ナボコフの『ロリータ』、そして特にガルシア＝マルケスの『百年の孤独』なども深く響きあう。マキシムにとり憑く蟻と作品冒頭で注目される鳥は、リンチの『ブルー・ベルベット』の、切り取られた人間の耳を地中へと運び去ろうとする蟻たちや、ヒッチコックの『サイコ』と『鳥』に現れる、不吉さと暴力に満ちた鳥たちを想起させる。

本書と欧米の一部現代作家たちとの顕著な違いは、この表題作におけるように、主体としての人物の視点が重視され利用されていることである。その意味で、本書に収められた作品の形式は古典的であるともいえる。「作者の死」の認識に立つ現代作品の多くは、ガルシア＝マルケスの『百年の孤独』がそうで

あるように、主観的な視点を放棄するか、より断片化された形で提示することが多い。たとえばガルシア＝マルケスの語りが始まりとして措定されるのは、『ジプシーであるメルキアデスが記した羊皮紙のテキストや、『愛その他の悪霊について』の少女の物言わぬ毛髪、『十二歳の伯爵令嬢の伝説』などである。

こうした違いが見られるのは、マキシムの主観が日記の形で示されていることを典型的な例として、スタロピネツの世界においては、主観そのものがテキストとして構築され、それら間にあるべき差異が想定されえないことが前提だからなのかもしれない。読者として気になるのは、古典的精神分析やゴシック・フィクションに顕著な抑圧されたものの回帰が、リアルな主観的観点から語られるかのような形式の古典性である。しかし、強い現実感を放つ鳥や蟻や腐臭などが、「生者たち」における記憶のように、テキストとして構築された主体にとつての欲望の対象として現れるかぎりにおいては、そうした古典性と現代性との間に大きな齟齬が生じることはないのだろう。ナシヨナル・ステレオタイプを現代小説に見出そうとすることの無意味さを承知の上で、そうした両面的な特徴にアメリカやヨーロッパとは異なつた「ロシア的」なものをあらためて感じなくもないのだが、いかがなものだろうか。

註

- 1 Elizabeth Kiem, "Anna Starobinets," *The Morning News*, July 30, 2012. (www.themorningnews.org/article/anna-starobinets)

- 2 同上。
- 3 ジム・ジャームッシュからの引用は、アンア・スタロビネツ『むずかしい年ごろ』（河出書房新社、二〇一六）、九五―九七頁。
- 4 スタロビネツ、一九六頁。
- 5 スタロビネツ、二〇三頁。

（加藤雄二）