

読みかえし、共鳴する——『O』 notes sur/on "O"

小沼 純一

『O』というテキストは、ブラックホール（чёрная дыра）のはなしと知人・友人たちの回想とが、入れ替わりつつ、進められる。ひとつの名からべつの名へ、エピソードからエピソードへ、連想のように、手渡されてゆく。そのなかで大きな割合を占めるのがイギリスの彫刻家、ヘンリー・ムーア。1984年にモスクワで出版された全集第3巻（*Вознесенский А. А. Собрание сочинений в трех томах. Том 3. Стихотворения и поэмы*）ではこのようにある。рифмы は роем、проза は prose と便宜的には言い換えられよう。

О Рифмы прозы

『O』は、おそらくこの時代にしては珍しく、この列島で、旧ソ連の作品として二つの翻訳がある。中央公論社から発行されていた文芸誌「海」（1983年10月号・第15巻10号）掲載の安井侑子訳、『藝術の青春』（1984年、群像社）に収められた草鹿外吉訳である。どちらも初出誌からの訳出で、上に記した全集版をみると、かなりの改変がほどこされているのがわかる。1988年に刊行されている英訳では、この初版を用いているものの、抄訳であるため改変の全貌がみえるわけではない。ごっそり何行も抜けたり、入れ替えがあったりとさまざまだが、雑誌掲載時には字数の都合から省いたとおもわれる数行にわたる詩の引用が加えられている（拙文では安井訳を引き、ページも雑誌のを記している）。

日本語訳では複数のアスタリスクが個々の部分（あるいは断章・章）を区別している。原文ではアスタリスクはなく、ローマ字やキリル文字の「O」の、ゼロにちかい、いくぶん楕円がかったかたちよりもっと丸い——わざと異なった字を並記しよう——（ほとんど）「○」が各部分のはじめに太文字、すなわちゴチック体でおかれる。各部分、文頭におかれる「O／○」も、2行にわたっての大きな「O／○」と、1行のみの小さな「O／○」がある。つまり、視覚的にも聴覚的にも、「O／○」はそれぞれの部分のはじまりを告げる。

おかしなことだとはおもう。だが、あえて分類するとしたら、書店にならべるならどの棚になるのか。あるいは、みずからの内にある何らかの文学ジャンルにあてはめ、それに

よって多少なりとも読み方が、読む姿勢が変わるとしたら、とりあえず、何になるのか。

たとえば、小説として読むことは可能だ。邦訳単行本をだしている群像社の広告ではそう呼ばれている。翻訳者も首肯したのかもしれない。ただ、小説であるならば、「わたし」、作家・詩人個人との現実上のかさなりがつよすぎようか。ならば、回想と呼ぶか。広義のエッセイか。個人とのつながりから記されていることが多いのだから。他方、フィクショナルなところもたぶんにある。ブラックホール「O」が出現し、何やらいろいろなところででしかしている。これをフィクションとして読んでしまうかたむきがあるにはあるけれど、事実ではないと断言することもできない。意外に、原因不明のニュースをうまくブラックホールのせいにしたあげていないともかぎらない。そう、あくまでここにあるのは、ことばのうえのこと、作品のゆえ、なのだ。

何らかの既成の枠内に当てはめてみようというのがそもそも誤っている。そのとおり。わかりきっている。そのうえで故意に、わずかにでも試みようとするのは、逆に、この作品の居所を決められないことを確認するため、また、散文でありつつ、これはやはり詩なのだ、詩の圏域、詩の引力がつよいものだと、わたしじしんが納得するため、かもしれない。そして、この「O」とは、ブラックホールとは、引力とは、ほかならぬ、詩が散文＝世界へおよぼす力そのものではなかったか、と確認するための。

『O』が発表され、翻訳されたとき、まだソヴィエト連邦は確固たる存在だった。

アーサー・C・クラーク（1968年の『2001年宇宙の旅』、1982年の『2010年宇宙の旅』、ともに）でもフィリップ・K・ディック（「第三次世界大戦後」を舞台とする、1968年の『アンドロイドは電気羊の夢を見るか？』）でも、近未来を描くSF小説でソ連は存続し、米ソは対立したままだった。だが、『O』のあと、あっけなく、十年もしないうちに連邦は潰えさる。そこからでも——これを書いているのは2019年6月だ——すでに四半世紀が経過している。『O』の発表から数えるなら、さらにプラス八年。

「古典」と呼んでテキストを読むのとも、また、「現在」のものとして読むのとも、異なった微妙な位置に『O』はある。だがむしろ、発表された時点での世界のありようと、世紀のカウントが一つ進んだ現在、21世紀も20年になろうという時期のありようとを、ともに体感している身として、語るができないか。

遅ればせながら、記しておかねばなるまい。詩人、アンドレイ・ヴォズネセンスキー（Андрей Андреевич Вознесенский）の生まれは1933年。生まれ落ちたとき、気がついたときには、ソ連にいた。ソ連であった。生まれた国はロシア帝国でなく、ロシア連邦でもなく、70年強の歴史しか持たないロシア・ソヴィエト連邦共和国。十代や二十代で旧ロシアの記憶を持っているわけではない。激しい革命の時期を過ごしたわけでもない。好き

嫌いで良い悪いではなく、否応なく、その体制で育っている。

かつてはなしをしたあるロシア人演奏家は、かつて、祖国はソ連だったと、だからいま祖国はもうないのだと語ってくれた。真意を、実感をわかっているかどうかはこころもとない。あっているかどうかわからない。そのうえで、ヴォズネSENSキーを考えながら、あの演奏家と重なるものをおもってしまう。たとえおなじところにいる、たとえある窮屈さ、不自由があっても、そこを祖国だと感じる。もしなくなってしまったなら、おなじところにながら、故郷喪失者になる、いや、故郷喪失者なのだ、と。

『O』には、1983年における、ある終焉の予感がある。

詩人は50歳、50歳にならんとしていた。21世紀まではあと20年ちかく。その先の21世紀の予感できなさも、ここにはある。むしろ21世紀を予感しないこと、21世紀のみえなさが、20世紀という枠、臨界のなかで語られる。

このテキストを詩人が構想していたかもしれない時期、執筆そのものにかかるよりすこし前、同時代に生きていた者たちがはっきり記憶しているのは、アフガン侵攻だろう。

1978年、アフガニスタンに社会主義政権が生まれる。この政府に対して、ジハードを行うもの、すなわちムジャーヒディーンが蜂起、翌1979年にはソ連が——社会主義政権を守るため——軍事介入をおこなった。戦闘は1989年までつづく。のちの「9.11」へと、アメリカ同時多発テロへとつながってゆくアル＝カーイダが、サウジアラビア出身のウサーマ・ビン・ラーディンが、ここで実践・実践力をつけ、アメリカ合衆国・CIAなどが組織化した。ここであらためてくりかえすまでもないが。

長期化する戦闘の間、1985年にはゴルバチョフ大統領のペレストロイカが始まっている。この戦闘が、ソ連を疲弊させただろうこと、連邦の寿命を短縮したであろうことは、門外漢でもおもいつく。ノーベル平和賞を受けていたアンドレイ・サハロフが侵攻に反対を表明し、流刑になったことも記しておくべきだろうか。

『O』には、この戦闘の影はついぞみられない。こうした同時代の出来事のみならず、すこしあとにおこるチェルノブイリの原発事故も、連邦そのものの崩壊も、ヴォズネSENSキーは予見しない。詩人は老年の彫刻家に寄り添い、過去の知人・友人たちを想い出すばかりだ。書かなければならない。書きとめておかななくてはならない。このあとはまたべつの人が、べつのかたちで残してゆくだろう。きっと。

『O』が書かれて10年もしないうちに、ベルリンの壁が、社会主義国が崩壊する。いわゆる西と東の対立が崩れてゆくのと入れ代わるようにして、湾岸戦争を機にイスラム系諸国が浮上してくる。

ヴォズネSENSキーのふりかえりは、ほとんど、第二次世界大戦以降だ。そして、ソ連体制と大きく齟齬をきたす、でなく、西側の前衛やソ連側のアウトサイダーでなく、むしろ

ろぎりぎりのところで、表現・芸術と政治・体制とせめぎあいつつ、エスタブリッシュされた人物、ことどもの固有名が挙げられる。詩人の自己検閲、などと言いたくはない。詩人はむしろ身近な、クローズドな交友と思い出を語る。じぶんの接した人にかぎり、その人たちが、個人個人がエピソードごとにクローズアップされる。語りによって影になったところができる。みずからが語れることを語る。語らない・語れないことは、影として、余白として、のこしておく。「何が」語られていないかを、テキストにあることとともに、あわせて考えるべきなのだろう。

思いだしておきたいこと。ひとつ。

『O』の執筆と同時期、詩人はアーラ・プガチョワの歌う《百万本のバラ (Миллион роз)》の詞を手掛けている。もともとラトヴィア語の詞がついていたものを、ジョージア (グルジア) の画家、ニコ・ピロスマニがひとりの女優に恋をして、というストーリーを持つこのうたは日本語にも訳され、何人かの歌手に歌われた。極東の列島において、ヴォズネSENSキーの名がもっとも知られたのはこれにおいてではなかったか。

もうひとつ。

『O』のほぼ10年前。1974年、バレエ・ダンサーのバリシニコフ、チェリストのロストロポーヴィチは亡命、作家・ソルジェニーツィンは追放されている。音楽家をみってみるなら、詩人とほぼ同世代、エディソン・デニソフ、ソフィア・グバイドゥーリナ、アルフレート・シュニトケの名は一切、テキストにでてこない。いわゆる社会主義リアリズムとは異なった、「西側」の前衛的・実験的な音楽語法をとり入れる作曲家たち。

ひとつの脱線。

たとえば、シュニトケの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第二番〈ソナタ風〉》は1968年の、つまり西側ではパリからの「5月革命」が何箇所かに飛び火した年に書かれた楽曲だが、この作品がインド系作家、ラーナー・ダスグプタの長篇小説『ソロ』(2009年)で、突如亡霊のように、社会主義の悪夢のように、あらわれる。ブルガリアの若き音楽家が、ライブ・ハウスでこの作品を弾くのだ——「DJとバンドネオン奏者がステージを降り、ボリスとピアノ奏者だけが残った。ボリスは言った。／「一九六八年のアルフレート・シュニトケのヴァイオリン・ソナタ第二番を弾きます」／それはプラスチックのCDコレクションを聴いて覚えた曲だったが、プラスチックは愕然とした。／「あいつ、いったい何をやる気だ？」と彼は小声で言った。「自分の曲を弾くことになってるのに！」／ソナタは不協和音に満ちて不快で、聴衆の顔は虚ろになった。イラクリには終わりのない戦いのように聞こえた——／ラジウム コレラ 瀝青 愛国者／アホウドリ 干からびる 殺菌剤 ピラミッド (...)」(ラーナー・ダスグプタ『ソロ』、西田英恵訳、白水社、2018、p.342-3)

同世代でも名が引かれる作曲家はオディロン・シCHEDリンのみか。それもつれあいのマイヤ・プリセツカヤとあわせてわずかに、だ。世界的なバレリーナについては、ヴォズネセンスキーはこんな一節を書いている——「彼女は、カルメンで、はじめて、歩む、ポワントを忘れ、人としてのたくましさをもって大地に」(『プリセツカヤの肖像』)。

もとに戻ろう。

二十世紀。怪物のように奇怪で、素晴らしい世紀は、駆けぬけていく。彼はそれに、人間らしい形を与えようと急ぐ。材料がまだ冷えきらぬうちに、もはや修正のきかぬ、他の世紀たちのもとへと過ぎさってしまわぬうちに。(p.259)

つづいて詩人は、二十世紀の文化に、「いまのところ人類史の総決算である今世紀」を、「数多の境界を取りはらった」世紀について、うたう。

ブラックホールが部屋にはいつてきたという冒頭。

「わたし」は、マヤコフスキーが太陽と話をしたという詩、エピソードを想いだす。拳銃であたまを撃ち抜いた詩人のころ、ブラックホールはまだみつかっていなかった。

世界はいずこへ疾駆するのか、いずこへ？

詩人とはもっともナショナルなものだ。彼は全身全霊、言葉のうちにあり、しかも同時に世界の文化、理性と結ばれている」とテキストにはある。つづくのはこういう文章だ。「ロシアの天才プーシキンはバイロンとの近さを感じていた。世界が分断された今日ですら、詩人たちは一つの輪に結ばれている。もっともロシア的な文字《O》はすべてのヨーロッパ語にとっても等しく共通なのだ。もしかすると、後世の誰かが文化雲という空飛ぶ冠を考案し、その雲の冠にはレールモントフやルスタヴェリ、シェリーの枝枝が一つに編みあわされているかもしれない。ひょっとして、この言葉の雲は首都から首都へ、あちこち展示される^{モニュメント}記念碑のように、巡回していくかもしれぬ。もし人びとがキノコ雲ではなく、そんな雲を交換しあうようになれば良いのだが。詩人は目と目で互いを知るものなのだ。(p.283)

冗談のようだが、わたしが開いている雑誌「海」、安井侑子訳の『O』が掲載されている号は、ページを繰ってゆくと、途中、雑誌であるがゆえの自社の、(読売グループにはいる以前の)中央公論社の、広告がはいつている。その265ページの右側には、トフラー『大変動』とならび、ヴァンサン・モンテユ『ソ連がイスラム化する日』が、トーポリ／ニェズナンスキー『消えたクレムリン記者』『赤の広場』とともにでていると、いやで

も目にはいる。

☆

極地交信ステーション《SP-24》の、緑色に冴えかえる氷穴のかたわらの受信装置用テントのなかで、ゴゴリ的な姓をもつガブリーロという髭男が、氷の音に聴きいつている。昼夜ぶっとおしに、氷の妙なる音楽に魂を奪われたように聴きいつている。レシーバーの向こうに聞こえるのは、海の嘯き、魚の触れあう音、氷海、そして非在の空間。それらは、ぼくらがすでに知っているあの《O》の呼び声のように、ざわめきつづけるのだ。(p.243)

音。氷の音。

ムーアの地球から切りだされた石（意志？）と、宇宙の（どこか）からやってきたブラックホールとの対照。それでいて、これらは結びあっている。ムーア作品における穴を、ムーアの名におけるふたつの「O」をとおして。ガブリーロが音を聴いているのは偶然ではない。地球上の、もっとも静かで、もっとも内奥にちかく、しかも地表上で測定できるのはここ、極地ステーションだから。ちなみに坂本龍一は、アルバム『アウト・オブ・ノイズ』（2009）において、みずから北極圏で録音してきた氷河の下をながれる水の音を、作品のなかにとりいれることになる。

「O」はこの世界を、故意に地表上にとどめない。扱われることの多くは詩人とかかわりのあった人たちの、むしろ個人的な記憶だ。その記憶は、だが、すぐ近くにやってきたブラックホールという存在をとおして、もっとべつの次元とつながる。地球があるこの宇宙——わずかなエピソードではあるが、ガガーリンの名もでてくる——、そして地球の組成そのものが。ムーアが鑿をいれる石、岩。

いや、ぼくはまさしく確信している、この二つの《O》こそは、石に刻まれたムーアの無意識なる署名なのだ。彼の空洞、宙に開いた楕円形の窓は、ここから生まれたのだ。彫刻家は、自分の分身たる《O》の文字をかたどりながら、潜在的に思考の翼を押しひろげてきたのだ。(p.240)

彫刻家が生まれた炭坑（「炭坑夫の倅」(p.246)）、そして、第二次大戦中に降りていきスケッチし、のちに注目される作品となる、地下壕（「戦火の地下鉄のダンテ」(p.247)）。

イギリスがエネルギー革命から産業革命へとむかうなか、石炭が、石炭を採掘する炭坑が重視された。そうした歴史のながれのなかにムーアを置く。たとえばハーバート・リー

ドがムーアについての文章をまとめた本のなかでも、故郷の炭坑は写真としても掲載されているのだが、近代を志向することと、地球そのものへの志向がこの彫刻家のなかにある。そしてその産業的近代が爆撃というかたちで大地に穴をあけ、防空壕のなかに穴居人のごとく空襲を避けにゆく人たちがいる。

待避壕地下室に生まれ育ったぼくらは、戦争のありあまる惨劇をこの目で見、ぼくらの運命と魂は片輪^{いびつ}になり、歪んだ小道へそれで行った仲間もいる——なのに今日^{いま}、これらの地下壕が、さながら光り輝く宮殿のように思い出されるのは何故だろう？ まるであの日々にまさる幸せな日々はなかったみたいに、すべての人や物が、神聖な後光にふちどられ、照らされているかに見える。(p.249)

他方、冷戦と呼ばれる時代、1950-70年代とは、大気圏を離れての両陣営の確執があった。スプートニク（計画）があり、アポロ（計画）があった。『O』にはこうした大気圏外へとはなしがとぶことは（ほとんど）ない。それでも、ブラックホールが登場してくるそのことが、この時代の反映、そうはいえなくとも、何かしらの残響にほかならぬ。

「彫刻は、自然のなかに生きねばならない。（…）そのあいだを小鳥たちが飛びかい、雲の動きや、季節ごと、朝な夕なにその照明を変えねばならない」、あるいは、「容積、大きさというものは、動きながら見なければならぬ」（p.230）といったムーアの発したとき、括弧に括られることばは、『彫刻についてのノート』（1937）にもみてとれる。

そしていよいよ、ムーアの名高い空洞^{ホール}、穴たちの登場だ。空洞こそは、彼の様式と個性の根幹となったものだ。季節はずれの黄蜂たちが、その穴のまわりを飛びかっている。人はその空洞^{ホール}ごしに世界を眺める。誰しもがここで、おのが哀しみや運命の尺度にあわせ、自分の空洞を選びとることができる。ただおのが魂の屈折率を知ってさえいるなら。／空間や出来事は、たんにわれわれを取りまくだけでなく、われわれの内部にも存在するのだ。ぼくらの内部^{うち}に、哀しみや、人びとの顔、別離、異次元空間の風景が映り、たゆたい、透かしてみえているのだ。(p.230-231)

ムーアの穴が顕揚される。『O』において、彫刻家の「穴・空洞」とブラックホールが結びついているのはあきらかだ。地球に、地面に、大地から掘りだされた石にあけられた穴と、宇宙において強力な重力をもつ場としてのブラックホールは、ある対照をなす。しかも、穴は、人の実存とともにある。

人が建築にたずさわるのは、単に実用的考えからだけではない。空白を充たし、非在の闇ブラックホールを、生活をとりまいている底なしの深淵を克服せんがためである。その真向かいに高々と聳え立つのは、あたかも凝縮された未来のごとき、パルテノン宮殿の白い廻廊、イワン雷帝の鐘楼、そして数多のスタジアムの《^{ホワイト・ホール}白い穴たち》だ。(p.254)

先に引いた『彫刻についてのノート』で、ムーアは「穴の神秘——丘々や断崖の山腹にある洞窟が生む謎めいた幻惑」と記している。

たしかにムーアの穴は特徴的である。だが、ひとつつけ加えておこう。1931年、彫刻作品に穴をはじめてあげ、以後もそうした作品を生涯にわたって作りつづけた人物、バーバラ・ヘプワースのことを。じじつ、ムーアは翌1932年、この年を「ホール（穴）の年」と呼んだという。作品は作り手が女性だろうと男性だろうと関係ないとヘプワースは考えていたが、みずからの体験が創作行為に刻印されていないか。その作品、『穴のあいたかたち (Pierced Form)』はピンクのアラバスターでつくられた記念すべきものといえるが、残念ながら、戦争で破壊され、いまは白黒の写真で確認ができるばかりだ。

ムーアよりちょうど十年若く、九年早く亡くなった女性彫刻家の作品にある穴は、たしかにムーアのさまざまなかたちにくらべると、ほぼ円か楕円で統一され、単調におもえなくもない。とはいえ、かつて多くの人たちが手にした全三部からなる『芸術の意味』(1931)の、具体的な美術作品にふれてゆく第二部で、ハーバート・リードはムーアを引き、それから最後にヘプワースを引いてこのパートを締めくくったことを、「原始芸術」から始まってムーア／ヘプワースで閉じられたことを忘れずにいたい。それがヴォズネセンスキーのプライベートなつながりによって見いだされる穴とは位相が異なっているにしても。

車はゆっくり動きだす。ぼくらは公園、すなわちムーアの美術館を走りぬけて行く。こんな画廊は、世界に二つとないだろう。彼の公園、それは見渡すかぎり広い草原のつらなりからなる展示場であり、そこには彼の彫像たち、巨大な石と化したそのイデーたちがあるいは佇み、腰をおろし、横たわり、空想の翼をひろげ、物思いに沈んでいるのだ。緑の展示場は、エメラルド色をしたイギリス式芝生に蔽われ、その周囲を白樺の木もまじる幾世紀も年古りた木立ちが取り囲んでいる。(p.230)

ヴォズネセンスキーとムーアと。1933年生まれと1898年生まれと35年、ほぼ親子ほどの差。その差を半世紀ずらしてみたら、どうだろう。ほぼ20世紀がはじまりかける、1898年から半世紀。ちょうど第二次世界大戦が終わったころなら、そう、リチャード・

ロング (1945-) あたりか。かつての、原始時代からギリシャ・ローマを、インダス文明を、天平・飛鳥を経て 20 世紀にいたる彫刻のながれから、「彫刻」の意味が、いや、彫刻ということばがずれている、失効する、その臨界点を第二次世界大戦後にみることができるかもしれない。

逆に、ここから、誰が彫刻家なのかを問うてみればいい。

語のもともとの、切るの意である語根 *skel-* から、彫る、刻む、刻みこむ、の語源、*sculpere* をニュアンスを尊重するなら、どうか。あるいは、彫る、削る、を拡大し、もっと大胆に、平面、二次元ではなく、造形する、立体（作品）をつくる、ととらえるか、でみ、「オブジェ」までいってしまうとどこか違うような、といったような。具体的な名というなら、すこし年長ならアルプが、モディリアニ、アーキペンコが、下になればもちろんジャコメッティが、イサム・ノグチが、ヘプワースが。

イサム・ノグチなら、ある時期から、彫ることのありようがより先鋭化する。言い方を変えれば、ムーアにもあった大地にあるもの、地球の一部への造形が、大地・地球そのものへと拡大される。地球を彫る、というところでは、ランド・アートやアース・アートとなる。彫刻のニュアンスは残ったとしても、希薄になる。

想いおこしておこう、ヘンリー・ムーアの作品にあるヴォリュームを。曲線でかたどられるやさしさとともに、地球にあるもの、地球そのもの、その物質性、きりだしそのものの古代的な力強さを持って。その作品が抽象（性）そのものを志向するのではなく、あくまでも具体的な（おもに）人のかたちを抽象化してゆくことで得られるもの。それが古典的な意味での彫刻にとどまり、ヴォズネセンスキーの敬意を生みだすところのひとつはここにあるのだ、きっと。ロングも含め、環境そのものと一体化してしまうアース・アートやランド・アートと、そこに線が引かれる。いうまでもなく、ミニマル・アートやモノ派とも、極東の列島にある石庭のつくりとも、違う。

だから逆に、ヴォズネセンスキーが愛し、高く評価するヘンリー・ムーアから、ソ連における造形芸術はどうだったのか、特に彫刻、立体の作品は、との問いがふつつつと沸きあがってくる。ムーアのような作品が、ミロのような、ジャコメッティのような作品はあったのか、と。第二次世界大戦の前でも後でも、そうした立体作品が極東の列島で紹介されることはあったろうか。わたしが、ぼんやりして、素通りしてしまっただけなのか。何らかのきっかけで目にする街の光景の写真やテレビの、映画のなかにあったのは、どれも、人物像、規模が大きく、しぐさも大仰な、じつに具象的な、一目でそのかたちが力、力強さ、権力を象徴するような、そして映画『メトロポリス』（1927）にでてきそうな、ナチス・ドイツのものにも似た、つまりは全体主義的な造形ではなかったか。ちょっとでも目にはいればそれだけでわかるような有益さ、プロパガンダ性。しばらく思いだす

こともなかった「社会主義リアリズム」という語。権力を誇示する、遠くからでも目にはいるようにする威容さ・異様さ。宗教団体が巨大モニュメントをつくりだすこととの連関。こんなことも思いおこすかもしれない、アンゲロプロスの『ユリシーズの瞳』(1996)の一シーン、巨大な、壊されたレーニン像を載せ、ドナウ河をゆっくりと進んでゆく船を。

ムーアは彫刻は社会とかかわると言う。

「体制が若くそしてまだ無名のアーティストを庇護するなんて滅多なことではありません。ロシアにあるような、芸術的な職業の完璧なやりとりがないならば、アーティストがしごとをするにあたって、まずはじめに抱いている諸々の欲求を叶えるやり方など、わたしじしん、何一つおもいつくことはできません」。

第二次世界大戦後の UNESCO の講演 (1952) で引かれた「ロシア」の体制は、ムーアの抱く、というよりは当時のたぶんにユートピア的なおもいが反映しているかもしれない。ムーアが、では、かの体制でしごとができた、とすこしでもおもっていただろうか……。

☆

ページ全体にばらまかれた真珠みたいな《O》を目で拾い、それからおもむろに他の文字を眺めるのである。(…)《O》という文字は、実のところ、ロシア語でもっとも多用される文字であり、わが国語、ひいてはロシア国民の意識の基盤をなす文字なのである。この文字こそ、民族的性格を解明する鍵ではないだろうか？ (p.241)

おそらく、詩人じしんがこのテキストの、『O』についての読みかたを、さりげなく提案している。旧来のジャンル分けからこぼれおちてしまう、「独特の本の読み方」を。ある種、メタ・テキストのように。

そうして、この作品のなかでもっとも美しいパラグラフのひとつがあらわれてくる。

天から滴り落ちる雫は、天井の漆喰のなかで膨れ、まるでヨーグルトがガーゼをふくらすみたいに天井をふくらませ、虚ろな響きをたて幾重にも円を描きながら、洗面器のなかに落ちる。二つの洗面器は、響き高い大小の《O》たちにみちみちる。花ざかりの庭の香に満ちあふれる、雫の《O》たち、それは天井のフィルターで濾された六月の空の古代スラヴ文字たちが。仔猫が前足でそいつを、しきりにすくいだそうとする。(p.241)

音への知覚——少し前では極地の水の、を引いた——、詩人の音への知覚はこんなところにもある。あたかもランボー、あるいはユンガーのように。

言語の樹冠、これぞわが宿年の夢だ。どこかの広場に、言語の記念碑をぼくは建てたい。それは消えさった偉大な言葉たちへの記念碑となろう。『愚かなりしわが兄弟^{はらから}よ』。それは生命ある言葉の永遠に消えぬ炬火^{かがりび}となろう。詩と建築がそこで一つに融けあうのだ。黄金の《A》が鐘のように鳴り響き、イヤリングのように《C》がふるえ、大木^{みみずく}菟さながら《φ》が鼻息を鳴らし、葡萄の房が《O》さながらに熟し、樹冠はさだめし金色に輝くだろう。温かい大気と、光と、呼気にその冠はかすかに揺れる。

(p.269)

この「O」を、詩人はさまざまな文章のひとつの読み方として提示するのみならず、たとえばムーアの名 (Moore/мур) やショスタコーヴィチ (Shostakovich/Шостакович) という名に複数の「O」を見いだす。韻を聴きとるといふのとおなじくらい、散種と呼んではうがふさわしいかもしれぬといったぐあいに。もちろん、「O-O-O」というような呼びかけや叫びは、ブラックホールにして女性として遇される「O」への呼びかけでありつつ、読み手は、記されてはいないながらも、何らかの意味＝方向性を読みとる (かもしれない)。赤ん坊の発する音であり、フロイトの快感原則であり、インド発祥の宗教における聖音「オーン/om」であり、というように。

呼びかける。ヴォズネSENSキーは20世紀に呼びかける。みずからの世紀へ、と。しかしその時点では、『O』を書き終えた時点では、まだ20年弱あるのだ。まだ20年、されど20年。しかも、いま生きている人たちは、この間にどれほどのことが起こったか、知っている。いや、知らないかもしれない。すでに過去のこととなり、みずからが生を享ける「前」のこととして、「歴史(的事実)」としての認識、あるいははなから知らないこととして。

詩人ももういない。亡くなって2020年には10年が経つ。いま、21世紀を、この世紀を、ヴォズネSENSキーのように詩にとどめたい詩人がどのくらいいるだろう。

たぶんわたしは、『O』から30年以上経って、『O』をとおして、『O』の「あと」で、ソ連を、ソ連のなか、わずかに知っていたことを、思い出している。

50歳で、半世紀を生きたときに、ふりかえること

回想、いや、書き残すこと。たとえそこからぼれおちるもの、わざとおとさざるをえないものがあつたとしても、とりあえずは、未来の読み手が発見してくれる (かもしれない) ことを期待しつつ。

呼びかける。何度か、読者よ、と。好き勝手に独白を、ことばを発しているのではなく、詩人は何度か読み手を、あるいは、書き手じしん、いまさっき引いた固有名、ブラックホールへの、あるいは不在の誰かへの呼びかけ、というように、「あなた」「あなた・たち」を、「ТЫ/ВЫ」喚起する。もしかすると、少なからぬ聴き手を前に、朗読している身体、声の前にいる人たちをこそ——文字の、文章の読み手以上に、読み手ではなく——意識し、その人たちに、人ごとでなく、過去や未来でなく、「いま・ここ」にいることを確認させているのかもしれない。

何度か、電話が、あるいはほかの通信メディアがでてくることも強調しておこう。おそらくは電話、あるいは、電信、だろうか。すくなくとも、Eメールではない。『わたしは十四歳… (МНЕ ЧЕТЫРНАДЦАТЬ ЛЕТ)』でパステルナークから電話がかかってくるのを想いだす。『O』でもショスタコーヴィチから、あるいは「わたし」は、応答してくれ、と相手に告げてくる。時差のない、じかに、ほんとに短い時差があるくらいの、声の、振動の、行き交い。

いまに追われ、いまか、不確かな未来をばかりおもっている——「いま」だ——からこそ、ふりかえり、想いだすことを忘れ、過去をないものにしたり、改変してしまったりがあたりまえのようにおこなわれているから、ふりかえり、想いだすことが必要なのではないか。

^{ドロモロジー}速度術 (dromologie) ? ポール・ヴィリリオ／古東哲明を参照するなら、「いま・ここ」に充足することなく、つねに、けっして至ることのできない「いつか・どこか」へと駆りたてる原理、か。そうしたことが、21世紀をほぼ20年過ごしてしまった「いま」、かつて、まだそうしたことがなかった、なかったかもしれないときのこと（過去にむかい、いまはありえないア・トポスとして？）想いおこしておくだけでも、できるなら。

声が、じかに、行き交えないことが、『O』を、わたし、わたし-たちから失わせてしまっているのだとしたら？

そしてそれは、詩が一般に読まれなくなって久しい時代のなかで、わざと、旧式のメディアを想いおこし、小説と回想ととをないまぜにしながら、詩をそれとなくたちあげる、そんな装置として、『O』を読み、かえず、ことなのだとしたら？

☆

へたをすれば回顧録、交友録、ドキュメントになってしまいかねないところを、もっとはるかに立体的なテキストとして織りあげる。しかも、これはあくまで後年の世紀をまたいだ「わたし・たち」のまなざし、読みの行為によって浮かびあがってくるソ連邦末期の、一詩人、一個人の息苦しさ、外部と失われたもの、友情による解放、風穴、であ

り、それが「O」としてあらわれる。

わたし、わたし・たちの読むテキストを、『O』を、過去の現在への通路として風が吹く——ブラックホールなのだからそんなことはもとよりありえないのだけれど——ような、時間と空間が行き交ってしまうようなテキスト。

思いだしておこう。冒頭でブラックホールは言っていたのではなかったか。「あたしは、あなたがたの滅びた文明なの (Я - ваша погибшая цивилизация)」と、「あたしは破壊じゃなく、可能性なの (Я - не гибель, а возможность)」と、「あたし、一人ぼっちなの (Мне одиноко)」と。

引用・参考文献

Вознесенский А. А. Собрание сочинений в трех томах. Том 3. Стихотворения и поэмы. М., 1984

*

文芸誌「海」、1983年10月号・第15巻10号

アンドレイ・ヴォズネセンスキイ、藝術の青春、草鹿外吉訳、群像社、1984

Andrei Voznesensky, *An Arrow in the Wall Selected Poetry and Prose*, Henry Holt and Company, New York, 1987

Andrei Voznessenski, *La poire triangulaire, poèmes traduits du russe par Jean-Jacques Marie*, Éditions Denoël, 1971

*

古東哲明、瞬間を生きる哲学 <今ここ>に佇む技法、筑摩選書、2011

ハーバート・リード、芸術の意味、滝口修造訳、みすず書房、1966

*

Barbara Hepworth, *A Pictorial Autobiography*, Tate Gallery Publications, 2012

Henry Moore, *Notes sur la sculpture*, Éditions L'Echoppe, 1994/2003

Henry Moore, *Le sculpteur dans la société moderne*, Éditions L'Echoppe, 2001/2008

Pierre Rambach, Susanne Rambach, *L'art de dresser les pierres - le jardin japonais, permanence et invention, les enseignements du sakutei-ki*, Éditions Hazan, Paris, 2005

Herbert Read, *Henry Moore*, Thames & Hudson, 1965

Jeanette Winterson, *Hepworth The hole of life*, Tate Arts and Culture, Issue 5, May/June 2003. Tate magazine