

流亡の座標

現代キューバ文学に見る亡命と性

山辺 弦

はじめに

キューバはどこにあるのだろうか？ もちろん地図を広げれば、わたしたちはカリブ海に連なる大アンティル諸島のなか、ハイチとドミニカ共和国の北西、ジャマイカの北、フロリダ半島の南に、その名を戴く島を見いだせる。北緯 23 度 8 分、西経 82 度 23 分のハバナを首都とし、その形状から「ワニ」という愛称を持つこの島はしかし、「クーバ (Cuba)」というスペイン語の響きが意味するものと同様に一致するとは限らない。とりわけ作家たち、それも島を離れた作家たちにとっては。

複数のキューバ文学が存在するということは、すでに多くの論者によって語られてきた。国内の文化的・人種的多様性とともにもその最大の論拠のひとつとなっているのが、亡命者たちの存在である。とりわけ 1959 年のキューバ革命以降、抑圧的な文化政策や経済的困窮によって多くの作家が亡命を選択したことはよく知られている。「今日、キューバ文学は島内だけでなく、ディアスポラあるいは亡命状態のなかで書かれており、その全体像を捉えることが難しくなっている」のだ (Strausfeld 2000, 11) ¹。だがさらなる難題は、例えば亡命者たちに限ってもその体験は当然千差万別なのであり、彼らがそれぞれに想起し再構築するキューバの姿もまた多様なものであり得るということだ。そうした文学実践を、「キューバ文学」や「亡命文学」として分類することは、果たしてどの程度妥当なのだろうか？ 彼らが自身の亡命体験や、自分自身のキューバを描き出すやり方には、なんらかの共通項が見いだせるのだろうか？

この単純な、しかしきわめて難解な疑問について、ここではカルバー・カセイ、レイナルド・アレナス、カルロス・ビクトリアという三人のキューバ作家の短編作品を比較することで、ひとつの手がかりを提示してみたい。導きの糸となるのは、亡命と同じく現代キューバ文学を特徴付ける、性という主題である。

カルバー・カセイ「ピアッツァ・マルガーナ」

現代キューバ文学史においてカルバー・カセイ (Calvert Casey, 1924-1969) の名前はいまだ広く認知されていない。これまでこの名は大半の読者にとって、例えばギジェルモ・カブレラ・インファンテのエッセイ「誰がカルバー・カセイを殺したか？」(Cabrera Infante 1992) などによってのみ知り得るものだったはずだ。あるいは彼の名は、英語読みで「カルヴァート・キャセイ」と発音されるべきなのかも知れない。キューバ人の母親とアイルランド系アメリカ人の父親のもとボルティモアに生まれた彼は、英語とスペイン語の二言語併用で育てられたのだから。

幼少の一時期を母親とキューバで過ごしたのち、1946年から欧州各地を放浪し、2年ほどしてニューヨークに移り住んだカセイは、革命の成就直前に、のちに自身「自主亡命」と呼ぶ時代を終えてハバナへと戻る。革命初期には旺盛な批評・創作活動を行い、『革命の月曜日』や『両アメリカの家』といった文芸誌にも深く関わっていた。1962年には短編集『帰還』(*El regreso*)、1964年にはエッセイ集『ある島の記憶』(*Memorias de una isla*)を出版するが、1965年の海外旅行中にキューバへ戻らないことを決意し、ローマを終の棲家とした。亡命の原因としては、当時カセイのような同性愛者への弾圧が激化していたこと、あるいはカブレラ・インファンテ率いる『革命の月曜日』やビルヒリオ・ピニエーラらの『シクロン』など、やがて反体制的とみなされ糾弾される雑誌に携わり、おそらくは反政府主義者とも関わりを持っていたために、政府との軋轢が生まれていたことなどが考えられるだろう²。そして1969年、中篇『模倣者のノート』(*Notas de un simulador*)が出版されたのと同じ年に、カセイは突然の自殺を遂げる。

自殺の理由について、カブレラ・インファンテは前述のエッセイでさまざまな推測を巡らせている。二回りも年下の怪しげなイタリア人男性との、修羅場に満ちた熱烈な恋愛や、思うような文学的評価を得られなかったことの他に、カセイがキューバやアメリカ、さらにイタリアからも市民権や居住権を与えられなかったことが示唆されている点は非常に興味深い。

カセイは主にスペイン語で執筆したが、いくつか英語の作品も残した。特に、アメリカで発表された最初の短編「散歩」“The Walk”を、カセイはのちにいわゆる自己翻訳によりスペイン語に直している (“El paseo”)。そして本稿で論じる、彼の最後の、かつ最良の短編として名高い「ピアッツァ・マルガーナ」も英語による作品だ。もともとこの短編は、先述の恋人に想を得た長編の最終章となるはずだったが、カセイは結局小説を破棄し、この断片だけを手元に残した。のちに知人のナダルに原稿を託し、友達には出版不可能な代物と言われたが、どうか時期を見て出版してほしいと頼んだカセイは、なぜ同作を英語で書いたかについて好奇心をそそる説明を与えている。

イタリア語で思いつき感じとった作品だから、イタリア語で書くべきだったんだろう。この作品の**原生地** (*habitat*) はイタリア語さ。でもぼくはイタリア語に精通していないし、この場合に限ってはスペイン語はしっくり来なかったから、ぼくの第二の言語である英語に助けを求めたんだ。(Casey 1981, 147. 以下全て強調は原著者)

結局、同作は 1981 年に日の目を見た。一読してみれば、カセイの友人が出版を危惧した理由は一目瞭然だ。冒頭は次のように始まる。

いまきみの血流に入り込んだ。尿を越え、糞便とその甘い、つんとくる味を越えて、とうとうきみの暖かな体の隅々に自分を溶け込ませた。わたしはここにとどまる。絶対に離れない。ついに得た至福のなか、見通しのよいこの場所で、わたしはきみの目を通して世界を見て、きみの耳を通してもっとも恐ろしくもっとも魅惑的な音を聞き、きみの舌を通してあらゆる味を味わい、きみの手を通してあらゆる形を感じる。それより他に何を望み得るだろう？ いつまでもいつまでも「**汝のうちに楽園を覚える**」こと。「**一緒に年をとろうって、君は言ったね**」、そして実際にそうなるだろう。(150)

いきなり撒き散らされるスカトロジックなイメージによって、読者は一瞬にして語り手とともに恋人の体内へと誘^{いざな}われる。ある日、恋人がカミソリで付けた傷を見て、語り手はその血の味を確かめたいという強烈な欲望に支配されてしまったのだ。

その瞬間から、わたしの心は抑えを失い、抗いがたい坂を転がり落ちた。[……] わたしは自分が、固く赤い腱に、脊椎の中の白に、きみのあえかに脈打つ脳に、きみの肉付きのいい心臓の筋繊維に、管が絡みあい、死んだ細胞に替わる新しい細胞を生みだしている、じつにすべすべしたピンク色のきみの骨を覆う膜に、畏敬を覚えながら触れているのを見た。きみの口の入江を、暗い舌の付け根を見、それを越えたところにもろい軟骨と、きみの声が生まれ出てくる声帯があるのを見た。これらすべては一体どんな匂いや味がするのだろう、腱に噛みついたらどんな感じがするのだろうとわたしは考えた。(150-151)

精緻かつ偏執的な解剖学用語の羅列が語るのは、愛する者とひとつになりたいという、古くからある愛の欲望に他ならない³。だがこのテキストを不遜なまでに過激なものにしているのは、何よりもその欲望の強度である。それは相手を食べ尽くすことを超えて、相手の中に住みつくことに行き着いてしまう。

言葉にできない享樂のうちに気ままにきみの血流を旅していると、[……] わたしにはわかる、

わたしはこれからきみとともにあるのだと、きみとともに旅し、きみとともに眠り、きみとともに夢を見て、きみとともに尿やその他もろもろの排泄をし、きみとともにそしてきみをつうじて性交し、きみとともに憎み、考え、泣き、老いてゆき、暖かく、冷たくそしてまた暖かくなり、感じ、見つめ、オナニーし、キスし、殺し、愛撫し、尻をひり、衰え、紅潮し、灰となり、嘘をつき、自分をそして他人を侮辱し、裸になり、刺し、しおれ、待ち、泣き叫び、笑い、盗み、震え、揺らめき、射精し、もたつき、肛門性交し、祈り、倒れ、二枚舌で、三枚舌で裏切り、色目を使い、物色し、カンチョーし、しゃぶり、自慢し、血を流し、フェラする、きみとともにそしてきみをつうじて。(151-152)

愛する者の中に住むというモチーフが、この短編の核であるという読み方を裏付ける——あるいは誘導する——のは、初出となった雑誌記事の前書きでナダルが紹介しているエピソードだ。すでに短編を完成していたらしいある日、ジェノヴァの居酒屋で食事とともにしたとき、食卓に供されたカエルの足を見ながら「カエルの足を食べるってのは、人間に秘められた食人願望をいちばん気楽に満たせるな」とナダルが冗談を飛ばすと、カセイは「でも秘められた欲望の最たるものは、食べることで食べられることでもなく、愛する者のなかに住むことなんだ」と付け加えたという (Casey 1981, 147)。

性愛の恍惚のなかに、住まうべき場所を見いだすこと。じつのところこの作品を特徴付けているのは、溢れかえる解剖学の語彙であると同時に、「入江」(inlet)「荒野」(wilderness)「密林」(jungle)といった地理学の語彙であり、性愛の比喩であると同時に「旅する」(travel)「住処を追われる」(dislodge)「逗留する」(sojourn)などの空間の比喩でもある。愛する者の身体を地形に喩え、愛をその土地への巡礼とみなすこと自体は、文学的表現としては常套に属するといえるだろう。しかし、この作品の独自性は、そうした巡礼が過剰な文体によって一挙に世界性を獲得してしまう瞬間が訪れる、という点にある。恋人との同化を陶然と自慢する語り手は、次のように口走ることさえしてしまう。

わたしの遂げた偉業はいまだ例がない、これは全く新しい、並びなき行為なのだ。歴史上これを果たした者はおらず、いつか地上から人間の痕跡が消えうせるその時まで、忘れられぬよう人類の記録に残されることになるだろう。何を選ぼうがどこに留まろうが、わたしは限りなく自由だ。どんな政治的あるいは社会的システムでも、達成できるとは夢にも思わなかったことをわたしは成し遂げた。つまり、わたしは自由なのだ、きみのなかで完全に自由であり、あらゆる怖れや悩みとは永久に無縁なのだ。出て行くのにも、やって来るのにも許可などいらない、パスポートも、国境も、ビザも、^{カルタ・ディデンティケー}身分証明も、何も無い！ (152)

語り手は法悦とともに、あらゆる境界を越えた想像の土地を旅する。そこで享受する無

限の自由を語る口調は、一見すると性愛の恍惚がしばしば人に覚えさせる忘我の境地や全能感を示しているようでありながら、にわかにテキストを作者個人へと引き戻すもうひとつの比喩を浮かび上がらせてもいる。それはすなわち亡命の比喩だ。「パスポートも、国境も、ビザも、身分証明も、何も無い」という表現には、幼いころから移動と放浪を繰り返し、ついには——空間と言語両面での——亡命の身となって、流亡のうちにこの世を去ったカセイの姿が透けて見える。作者自身の反映は、亡命地イタリアを想起させる「身分証明」(carta d'identità) という語にも感じられるだろう。そして、絶対的な自由の感覚によって乗り越えられる「政治的あるいは社会的システム」や「あらゆる恐れや悩み」への言及は、かえって亡命者の苦境や苦悩を雄弁に照射してもいる。作家の絶筆となった本作の末部にも、人のある土地から追放する外的な強制力の暗示が見てとれる。

わたしをここから追い出すため、奴らは全軍を動員し、装甲車部隊や、続々と補充されるどれも最新型の飛行機で砲火を浴びせてきた。無駄だ。ここは樂園だ。わたしは樂園を見つけたのだ。わたしはコロンブスみたいに、足を縛られ拘束されて故郷に送り返されたりは絶対にしない。カノッサもわたしには関係ない。わたしは天の王国に入り、光栄にもその地をわがものとした。これこそわたし自身の権利、わが遺産、わが領地。わたしは**決して**離れない。(156、強調は原文では大文字)

「ピアッツァ・マルガーナ」において、恋人との同化という性的恍惚は、あらゆる境界を越えたユートピア＝どこでもない場所を幻視させることで、かえってその境界の存在や亡命の困難を浮かび上がらせる。さらにここではこの幻視が、想像の空間への飛躍だけでなく、時間的跳躍をも暗示していることにも注意しておきたい。実現されたユートピアである新世界の「発見」者コロンブスという歴史上の比喩には、語り手を羨むはずの「未来永劫、この世の終わりまで続く、幾世代もの恋人たち」(150)への言及とあわせて、過去—現在—未来という線的時間の超越が示唆されているからだ。現に本作では、主人公が「何年ものあいだ」あるいは「前世紀」(152)といった期間をもまたいで恋人の各器官を巡り、ある箇所では「わたしは無限に待つことができる。特に急いではない。時間は消えうせた。**おまえこそが時間なのだ**」(152)とはっきり通常の時間概念の消失が語られている。そしてそれらの跳躍が、苦悩に満ちた流浪の果てに獲得されたものであることは、次の一文にも明らかだろう。「これこそが幸福だ。[...] 幸福感が、ひどくくたびれる無益な探求の歳月を帳消しに消し去る。わたしは幸福だ。やっとのことで！」(155) 想像のなかに現出する幻想の時空には、カルバー・カセイという人間が抱えた亡命の苦悩が確かに刻み付けられているのである。

レイナルド・アレナス「ハバナへの旅」

性が時間と空間の乗り越えを示唆するもう一つの例を見てみよう。『ハバナへの旅』(*Viaje a La Habana*)は1990年、レイナルド・アレナス(Reinaldo Arenas, 1943-1990)の死の同年に発表された短編集である。この本の詳細については、すでに邦訳(現代企画室、2001年)の後書きに述べられているのでここでは触れない。また、アレナス自身の波乱万丈な人生についても、自伝『夜になるまえに』(邦訳は国書刊行会、1997年)およびその映画版(2000年)に詳細を譲りたい。ここではただ、本論で扱う表題作「ハバナへの旅」に記された「1983年10月-11月」「1987年9月-10月」という二つの日付にだけ目を向けておこう。キューバ政府の迫害を受け1980年マリエル港集団亡命事件によってアメリカに到着したアレナスが、マイアミの亡命キューバ人コミュニティを嫌い移り住んだニューヨークで、四年にわたり書き継いだのち完成させたこの作品では、亡命者が抱く故郷への複雑な愛憎が中心的なテーマとして描き出されている。

この短編は1994年のニューヨークの雪景色で始まる。15年前にキューバから亡命し、今はアメリカ市民として暮らすイスマエルに一通の手紙が届く。それはキューバに残した妻エルビアからの、23歳になる息子に会うためクリスマスに帰ってきてほしいと請う手紙だった。しかしかつて同性愛行為によって逮捕されたイスマエルは、革命政府に深い幻滅を抱いている。亡命地アメリカで疎外と孤独のうちに平穏を見いだそうと奮闘してきた彼にとって、「呪われた」「地獄に落ちたような」(Arenas 1990, 110)島への帰還は耐え難いものだった。さらに、本当の自分を押し殺し模範的な人物を演じていた彼にとって、結婚生活は同性愛者であることを偽装する隠れ蓑に他ならず、それも逮捕によって短期間に終わったために、息子の姿もほとんど知らずじまいだったのだ。捨てたはずの過去からの手紙に、彼は強い拒絶反応を示す。

だめだ！ 行かない！ 絶対に行かない！ 二度と！ わたしたちにしるしを刻み付け永遠に破滅させてしまった場所になんて戻れるわけがない。そう、永遠にだ。わたしたちが子供だった場所、若者だった場所、友情や愛情さえもが存在し得ると考えていた、馬鹿らしいけどそう考えていた場所を、後にしたのだから。かつていたその場所、みじめだったり無邪気な幻想を抱いたりしつつも、ともかくもそこにいた場所を捨てたら、もうわたしたちは永遠にひとつの影に、存在を失ったあとにこそ残る何かになってしまう。この影、中心から根こぎにされた(そして慰めもない)こんな影に・・・(115-116)

だが同時に心は大きく揺れ動く。木々や路地が、海が、若き日の友人たちや自分が思い出され、故郷の言葉のリズムが彼をさいなむ。ほんの一瞬、もう一度だけ故郷の風を感じ、

通りを歩いてみたいという思いに取り憑かれた彼は、祖国への憎悪を再確認し、郷愁を断ち切ってふたたびアメリカで暮らすために、ついにハバナを訪れることにする。

12月23日、15年間貯め続けた全財産と、アメリカのパスポートを持ってハバナへ到着したイスマエルが目にしたのは、いまや立ち入りを制限された思い出の海や遊園地だった。自分を外国人として扱う人々の侮蔑あるいは羨望の眼差しを浴びて、彼はあるときはかつて出て行く勇気を持ち得た自分を誇り(122)、またあるときは自分にとって唯一の世界である故郷を観光客としてしか訪れえないことに胸を痛める(124)など、矛盾する感情に翻弄される。

そんな最中、イスマエルはカルロスという美男子と知りあう。二人の会話には、ますます窮屈になっている国の現状と、それに対するカルロスの小馬鹿にしたような態度が透けて見える。祖国をきっぱり「糞です」(128)と切り捨てるカルロスを、実は政府のスパイではないかと疑いながらも、結局イスマエルは翌日も彼と会う約束をして別れる。

物語の転機となるのは次の日、二人が浜辺を訪れる場面だ。イスマエルは故郷との断絶をさらに深く意識する。

二人の男は水に飛び込み、いくつかの白いブイで示された規定ラインまで泳ぎ、そこであおむけになって浮いていた。[……] 空はいまも同じ空、水はいまも同じ水、太陽も同じ太陽、でもわたしはどこにいるのか、希望を、手の届かないしぼんでしまったものでも、それでもまだ、それでもやはり希望を抱いていたあの時代は、どこにあるのだろうか。[……] わたしはなにを、この人生でなにをしたのだろうか。なぜならわたしのほんとうの悲劇は、もう 50 歳だということではなく (それだってほんとうの悲劇だが)、一度たりともその 50 年間を生きてこなかったってことなのだから。(138)

「ピアッツァ・マルガーナ」において、いま／ここを離れた想像の時空へと語り手を誘うのが恋人の血流だったとすれば、ここでは別の流れ、「海のためだけに [……] 彼はその旅をしたのだった」(124) とさえ語られる海の流れに身を委ねることによって、イスマエルは失われてしまった過去を、どこにも／いつにもない時空として感じ取ることになる。そのとき喚起されるのはユートピア／ユークロニアへ同化する悦楽ではなく、むしろその不在による痛みだ。

そのとき、二人きりになったのを見はからい、カルロスは自分が出国する手助けをしてくれないかと持ちかける。彼が抑圧的体制の中でも人間性を保ちつつ生き延びている、真っ当な人間であることを次第に理解し、恋愛感情を抱くようになっていたイスマエルは協力を約束し、二人は人目を欺きながらホテルの部屋で密会する。出国の手筈を話しあったあと、イスマエルは愛情を告白し、持参した金を全て提供すると申し出てカルロスを勇気

付ける。やがて二人は関係を持つのだが、ここでも愛の対象である若者の身体は、空間と時間の比喻によって語られることでふたたび亡命という主題を浮き彫りにしている。

手を伸ばしてカルロスの裸体に触れたとき、見て見ぬふりをしていたが知らないわけではなかったひとつの場所、ひとつの時間に着いたのだと感じた。その胸、その腿、その性器、そのそり立つ蛇、若者の体全体が、ひとつの約束の土地だった、それは彼の憎しみや幻滅や恨みが先送りにしてきた何かだった […]。諦めや、拒絶や、亡命や、幻滅や孤独は無駄ではなかったのだ、美しいだけでなく感受性豊かなその若者のもとへと、それらすべてが導いてくれたのなら。 […] 昂ぶったカルロスが振り返ってイスマエルを抱きしめたとき、すべての恐怖が、ありとあらゆる恥辱が、それ以前の時間すべてがイスマエルの世界から消えた。その瞬間、イスマエルは 50 歳の男ではなく、自分自身も美しい仲間に愛され所有される美しい若者になっていた。浮かんでいるような感覚、誰かの中に溶け込み、同化し、融解してしまうのだという確信、その誰かとは自身 ——彼自身—— でありながらその正反対のもの、求めていた愛すべき相反物でもあるような人間、わたしたちに自身でありながらも別の人間になる悦びを与えてくれる人間だ、胸が張り裂けそうになる、わたしはそのもう一人の自分を、もうとっくに姿を消したものと決め付けていたのに、突然、地獄の真ん中で、炎のただなかで見つけるなんて……。 (147-148)

「ピアッツァ・マルガーナ」の性的恍惚が、どこにもない時空への亡命そのものであったとするならば、ここでの性は同じように想像の土地と時間的跳躍とを生み出しつつも、むしろ亡命後の執拗な郷愁を奇跡的に ——幻想の中で、一瞬だけではあれ—— 乗り越えるような、あり得たはずの自分自身との合一の瞬間を導きだす。「浮かんでいるような感覚」、「溶け込み」「融解」するという流動的な感覚に導かれながら、めくるめく絶頂の奔流の中でイスマエルはあることを悟る。

そう、ハバナへ旅することが、そこに戻ること、紛れもなく恐ろしくも他には無いその場所に帰ることが必要だったのだ、それらすべてを残らず体験し、それらすべてを決定的に知る——理解する—— ためには。イスマエルはもっと深く若者の体と結びつき、若者の体も、まるで長年彼を待っていたとでもいうように、激しく求めているように思えた。ただひとつの汗、おなじささやき、ただひとつの完全体となりながら、彼らは眠りに落ちた。 (148)

タイトルにもなっている「ハバナへの旅」は、単に物理的な移動、地図にある島への回帰を指すのではない。「すべてを理解する」ために必要だったのは、幻滅を確かめるだけの市街散策でも、疎外感を深めつつ故郷の海に浮かぶことでもなく、性を通して見いださ

れた別の時空への旅だったからだ。

しかし本作の結末では、この旅が見せる一体化の夢は、永続的なものでも手放しに喜べるものでもないことが暗示されてもいる。翌朝目を覚ましたイスマエルは、カルロスが所持品や現金をすべて持ち去ったことに気づく。やっとのことで妻エルビアの家に着いた彼の前に現れたのは、昨夜までカルロスと名乗っていたはずの、自分と同じ名の息子イスマエリートだった。息子の真意やイスマエルの反応は明確には描かれていないものの、他者との合一によって過去の自分を見いだすというユートピアの夢は、その他者がまさに自分自身と同名の息子であったという近親相姦的な暴露や、クリスマスの聖家族像あるいは「愛」の概念の戯画化によって、にわかに複雑で悪夢的な影を帯びてくる。イスマエルが改めて息子の出国に尽力すると約束した後の、「エルビアは監視委員会の存在を忘れ拍手した。イスマエルとイスマエリートにキスをした。**そのあと、黙って、わたしたち三人は食事を始めた**」(153)という最後の一文が示す沈黙。そこにはかりそめの団欒の静けさだけでなく、出国は依然困難なものであり、仮に首尾よく出国できたとしても息子がイスマエルと同じ苦悩の円環に迷い込み得る、という、暗い可能性までもが確かに響いていると言えるだろう。

カルロス・ビクトリア「ポルノグラフィー」

小説家カルロス・ビクトリア (Carlos Victoria, 1950-2007) は、アレナスと同じく 1980 年のマリエル事件により亡命を果たした。二人の作家には他にも、ともに同性愛者であったり、反革命的な作家として当局から原稿の押収や逮捕を被ったりと共通項が多い。親しい友人でもあった二人は、1983 年には他の「マリエル世代」の亡命作家たちとともに、雑誌『マリエル』を立ち上げもした。アレナスとの相違点のひとつは、ビクトリアはその後もずっとマイアミに住み続けたという点だ。

ビクトリアは、わずか 15 歳にして有力な文学賞を獲った早熟の作家だったが、上述のような理由から亡命以前にはほとんど作品を発表できなかった。それどころか、彼の本が初めてスペイン語で出版されるには、1992 年の短編集『浜辺の影』(*Las sombras en la playa*) を待たなければならない。以後ビクトリアは矢継ぎ早に作品を出版し、マイアミの「黄金の文字」賞受賞など好評を博した『暗がりの橋』(*Puente en la oscuridad*, 1993)、仏語訳によって 2001 年フランスの最優秀外国文学賞を獲得した『ひそやかな横断』(*La travesía secreta*, 1994)、『魔術師の道』(*La ruta del mago*, 1997) という三つの長編のほか、『女たらし 他』(*El resbaloso y otros cuentos*, 1997)、『盲人サロン』(*El salón del ciego*, 2004) といった短編集などによって作家としての地歩を築いていく。2007 年に死去した

際には追悼式典が開催され、2010年にはスペインで『全短編集』（*Cuentos completos*）が出版されるなど、ビクトリアの作品への評価はここにきて高まりつつあると言えるだろう。

「ポルノグラフィー」は『女たらし 他』に収められた掌編だ。主人公アベルは毎週土曜日、マイアミのポルノ劇場に足しげく通っている⁴。だが本当の目当てはスクリーンに繰り広げられる肉体の饗宴ではない。土曜日の深夜12時近くになると、突然映画が中断されて明るくなり、半裸の踊り子によるダンスが始まるのである。ここに出演するサブリーナという女性を見ることがアベルの目的だ。社会ののけ者である他の観客たちから距離をとりながら、アベルは独りサブリーナの若々しい身体を堪能したあと、帰宅して狂ったように自慰にふける。「それは彼がここ何年も続けている唯一の間断なき行為、最後のときまでやり続ける唯一の行為だった」（Victoria 1997, 85）。

ある土曜日、大雨にもかかわらず、「彼の夢が生贄を必要としていた」（87）という謎めいた理由によって、アベルはふたたび劇場へ向かう。しかし観客は彼一人で、踊り子もサブリーナのみだった。唯一の観客に微笑みかけながら、彼女は服を脱いで踊り始め、「赤い幕に映る影が大きくなり小さくなりながら、素早く狂ったように動いていた」（89）。しかし、突然彼女の踊りには「怒り」が満ち溢れ、彼女が見つめるアベルの表情にも「怒りに満ちた渋面」（89）が浮かぶ。

明らかに彼のほうも服を脱ぎたがっていた、少なくともいま相手をしてもらいたがっている体の一部分を外に出してやりたがっていた。だが踊りが激しさを増すにつれ、観ているアベルの姿勢もますます硬くなり、注意深く腹の上に両手を折り重ねているのだった。（89）

挑発的な踊りにもかかわらずアベルが禁欲の姿勢を貫いていると、雷雨が轟き、劇場の照明が消える。停電で公演は中止になった、という係員の声に促され、アベルは席を立つ。

帰宅しようとしていたアベルは、サブリーナによって劇場の戸口へと呼び寄せられ引きずりこまれる。声を潜めつつ、「二人の体はもがきながら重なりあい、不器用に急いで互いを確かめあった」（90）。そのとき再び電気が点き、アベルはサブリーナの美しい顔立ちや、想像通りに引き締まった体を確認する。「そこに、楽屋の鏡の前に彼らはいた、淫らかな言葉を交わしながら服を脱いでいた。彼は乳房を噛み、彼女は前かがみになって何度も勃起にキスをした。それから、仕草で待つように合図してから、彼女は狭いバスルームに入ってしまった」（90）。待っているあいだ、照明が消えては点くのを繰り返す。そしてふたたび光が部屋を照らしたとき、不意にアベルにひとつの啓示が訪れるのだ。

その瞬間、鏡の中の自分の顔を見て、アベルはふたたび映画がぷつつりと途切れてしまったように思えた。[...] 重い雨の音にバスルームのシャワーの音が重なり、調子はずれの声がなん

とか歌おうとしていた。／水銀灯に照らされひどく蒼白に映っている、見たことのないようなその顔を凝視し続けながら、アベルはズボンのチャックを上げた。(91)

不可解なことに急激に欲望を失ったアベルは、壁に貼られていたサブリーナの写真を盗み、その場を離れる。

その夜、オナニーしたあと、闇の中で庭に溢れかえる水の音を聞きながら、長いこと眠れずにいた。[...] アベルはレフ版に照らされた影を、赤い幕を背にしたシルエットを思い返していた。軽やかに布地のうえを移りゆく顔も体もないイメージ、あるオブセッション、あるリズムの囚われ人、気まぐれな脆さの被害者を。(91)

だが翌朝になり雨が止むと、太陽の光のもと「その像はベッドのわきの素晴らしい写真へと物質化され」(91) てしまい、「いまは手の届くところにいる」サブリーナが「輝かしい真っ裸になって、永遠に愛撫され、つねに賛美され、所有されるのを待っている」(91-92) のを感じとるアベルの姿とともに、短編は幕を閉じる。

修飾を極力排した簡潔で抑制の効いた文体と、分かりやすいリアリズムのストーリー構成を持ちながらも、この短編が残す読後感には何か心をざわつかせるものが残る。その最大の要因は、恋焦がれたサブリーナとの交合が突然中止される不可解さにあるだろう。もちろんこの行動を、わざわざポルノ映画館に通う中年男にとって、年齢の離れた若い女とのセックスは願望しつつも果たせない、「手の届かない」ものなのだ、と解釈することも可能である。映画館に集う老人たちが「疲れ果てた顔をしながらも欲望を秘め、彼らにとって過去のものとなっているに違いない行為を諦めきれていない」(82) と描写される事実も、老いの不安や衰えの表れとしてこの場面を解釈することを後押しするようにも思われる。

しかし、この明快な短編において、「顔も体もないイメージ、あるオブセッション、あるリズムの囚われ人、気まぐれな脆さの被害者」という曖昧な表現はあまりに異彩を放っている。あるいは、大雨の中アベルを劇場へと向かわせた「彼の夢が生贄を必要としていた」という奇妙な一節は何を意味しているのだろうか？ こうした疑問からは、一見単純なこの短編が持つ、異なる読みへの余白が見えてくる。

作品を読み返してみると、結末部の「オブセッション」という単語は、別の箇所でも重要な意味付けを与えられていることがわかる。前半部でアベルが自慰を終えたあと、語り手は主人公について次のように語る。

昔はさまざまなオブセッションに苦しんだ。たぶん幼少時代から、青春時代にはもう確実に。

ある理想、ある計画、ある恋愛関係や単純な気晴らしに対して、熱狂的に、震える手で身を捧げ、こう思ったことを実現すること以外は考えられなかった。だからこそ結婚をし、離婚をし、後で振り返ってみれば何の面白味もない経歴を全うし、キューバの共産主義政府に対する陰謀を企てて逮捕までされ、海に沈む手前の危なっかしい船に乗って島を離れ、ついには本を二冊書いて、最初は評価されたものの時間が経つと忘れ去られることになったのだ。(85)

ここであまりにも素っ気無く語られている内容からは、かつて恋愛や政治に熱をあげ、反カストロの運動に関わって国を追われた亡命者の過去が垣間見える。二冊の著書への言及とともに、これらの描写は容易に作者自身を連想させる。フェリクス・リサラガが指摘するように、自伝的要素の強いビクトリアの作品は「偽装された自伝」(Lizárraga 2007, 44)として読めるものが多いが、ここでは抑制された文体の中に偽装されているのは単に作者の似姿であるよりも、むしろ亡命をめぐる苦悩そのものなのではないだろうか。

上の引用部でのオブセッションは「昔の」(En otra época) こととして語られているが、その印象は「苦しんだ」(padeció) という動詞が、過去の出来事を現在とは切り離して提示する点過去形に活用されることでも強められている。しかし一方で、降りしきる雨の中不眠の主人公に取り憑く「オブセッション」は、特定のものを名指さない「ある」(una) という不定冠詞が冠されていることでかえって、はっきりと口に出すことを忌避された強迫観念が、いまだに彼を苦しめていることを強調してもいるのだ。

これに関連して、先の引用部の直後でも再度過去が流体として捉えられていることは興味深い。かつて新聞の紙面を飾った彼の写真には、いまや「湿気によって、液状の時間によってできた腐食が、印刷された文字にシミを付けていた」(85)。液体としての過去の記憶は、日常の静かな生活、独り淡々と家事をこなす、かつての熱狂とは縁遠い生活の中にも静かに「溶け」、染み込んでいく。「夜にはランプが居間に輝き、悠然とひとつの宇宙を照らし出していた。そこではさまざまな思い出が、絶え間ない読書の中に、段落二つもいかなない手紙の中に、あるいは単にまどろみの中に溶けていくのだった」(86)。しかしここでも、「段落二つもいかなない手紙」という、ややもすれば見逃しそうな、だが明らかに奇妙な表現の中に、おそらくは遠く離れた人々への、すなわち失った過去への手紙を書く(あるいは過去からの手紙を読む)ことを妨げる亡命の疼きを想像することができる。この疼きが癒えていないからこそ、捨てたはずの過去は、庭に氾濫する雨水のように、不意に湧き上がってはアベルを苦しめるのである。

このような読みにしたがえば、踊り子の影によって示される「顔も体もないイメージ」「ひとつのオブセッション」を、これまで論じたような失われた時空としてのキューバの陰面^{ネガ}と解釈することは十分可能ようだ。「熱帯の音楽」(84)とともに登場するサブリーナは、「まるで彼らを隔てる距離を取り払おうとするかのように」(88) 観客であるアベル

に接近する。しかし、すでにマイアミでの長い生活を経て、帰郷の望みを封印することに慣れてしまった亡命者には、失われた故郷との甘美な合一を果たすことは容易ではない。だからこそ彼は内面化された禁欲の態度を崩すことができないのだし、鏡の中に目撃する、他にあり得たもう一人の自分との断絶こそが、彼を不能に陥らせるのだ。踊り子との性交の挫折は、彼女の影が象徴する「手の届かない」時空への旅が不可能であることを、息苦しいほど鮮やかに物語っている。

おわりに

三つの作品における亡命と性の関係を比較することで見えてきた、想像の時空への愉悦的逃走、あり得た過去の刹那的な回復、諦念の内面化と回帰の挫折、というそれぞれの筋立ては、各作家の個人的体験のみならず、それらが書かれた 60 年代、80 年代、90 年代にわたってずっと帰郷することが叶わなかった亡命作家たちにとっての、各時代の空気を見事に結晶化しているようにも思われる。それは同時に、単純に「キューバ文学」と一括りにすることのできない文学実践の数々が、いかに多様かつ複雑であるかを改めて示しているだろう。しかし結局は、そうしたすべての試みの総体、痛みと夢の果てに紡ぎだされたあらゆるページと言葉のはざまにしか、作家たちにとってのキューバは存在し得ないのだ。

注

¹ 紙幅の都合上、本稿での引用は原文を割愛し、既訳がある場合にはそれを参照しつつ拙訳に代えた。典拠はカッコ内の文献名とページ数によって示し、同じ文献から続けて引用する場合、二度目以降にはページ数のみを記す。なお、特に断りがない限り原著での「強調」とはイタリック体を指している。

² カブレラ・インファンテは軋轢の直接的な原因を、カセイがあるメキシコ人作家に対して同性愛者用の強制収容キャンプの存在を漏らしたため、としている。この打ち明け話は密告され、以降カセイは監視や冷遇を被ることになった (Cabrera Infante 1992, 144-145)。

³ ペレス・フィルマーによれば、「汝のうちに樂園を覚える」という引用はメソジスト派の創始者ジョン・ウェスレー (1703-1791) の讃美歌から取られており、またこの動詞 (emparadise) はミルトン『失樂園』をはじめとする 16、17 世紀のイギリス文学にその使用例が見られる (Pérez Firmat 2004, 274-275)。

⁴ アレナスやビクトリアの仏訳者でもあるアッソンは、この「アベル」という人物がすでに短編『配達人』(“El repartidor”) や長編『魔術師の道』にも登場することを指摘している (Hasson 2000, 153)。

参考文献

- Arenas, Reinaldo. *Viaje a La Habana (Novela en tres viajes)*. FL: Ediciones Universal, 1990.
- Cabrera Infante, Guillermo. “¿Quién mató a Calvert Casey?”. In *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza & Janés, 1992, 131-156.
- Casey, Calvert. “Piazza Margana”. Part of “Calvert Casey & Notes on a Reading of *Piazza Margana*”. Nadal, R. M. *The Malahat Review* 59 (July 1981): 146-156.
- Hasson, Liliane. “Carlos Victoria, un escritor cubano atípico”. In *Todas las islas la isla*. Reinstädler, Janett and Ottmar Ette (eds.). Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2000, 153-161.
- Lizárraga, Félix. “De libros prestados y de Carlos Victoria”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 690 (December 2007): 43-47.
- Pérez Firmat, Gustavo. “Balance del bilingüismo en Calvert Casey”. In *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*. Birkenmaier, Anke and Roberto González Echevarría (eds.). Madrid: Editorial Colibrí, 2004, 265-283.
- Strausfeld, Michi. “Isla – Diáspora – Exilio: Anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa”. In *Todas las islas la isla*. Reinstädler, Janett and Ottmar Ette (eds.). Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2000, 11-23.
- Victoria, Carlos. *El resbaloso y otros cuentos*. FL: Ediciones Universal, 1997.

Exilic coordinates

Exile and sex in contemporary Cuban literature

YAMABE Gen

This paper discusses the relation between exile and sex in contemporary Cuban literature, focusing on three short stories: “Piazza Margana” by Calvert Casey (1924-1969), “Viaje a La Habana” by Reinaldo Arenas (1943-1990) and “Pornografía” by Carlos Victoria (1950-2007). In these stories, eroticism and the sexual act are strongly related to the condition of exile, experienced by the three authors during the government of Fidel Castro.

The sexual desire to unite with a beloved one parallels the nostalgia for the lost place and past, and creates an illusionary vision of non-existent time and space in the moment of ecstasy. In this way, symbolizing the sexual act as an act of return to the utopia/ucronia, the three stories describe various reactions of the protagonists to that possibility of return: ecstatic escape to the imaginary space and time, ephemeral recovery of the possible past and failure of the return caused by a persistent resignation. These responses reflect the personal experiences and agonies of each writers, and also seem to correspond to the collective consciousness of the exiles of the time, showing us the diversity and complexity of the theme of exile in contemporary Cuban literature.