

ダニイル・ハルムスの『エリザヴェータ・バム』における 言葉と「リアル」——「山上の家」をめぐる——

本田 登

はじめに

ダニイル・ハルムスの戯曲『エリザヴェータ・バム』は、1928年1月にレニングラードで開催されたオペリウーの公演「左翼三時間の夕べ」で上演されることを想定して執筆された。この公演のプログラムにはオペリウーの芸術観を表明した『オペリウー宣言』の朗読も含まれており、その直前に旗揚げしたばかりのオペリウーが自分たちの考えを世に問うた最初のものとなった。

1920年代半ば頃から、ソビエト連邦内ではラップによる締めつけが強まりつつあり、アヴァンギャルド芸術も停滞していた。そうした中でハルムスは1925年に「左翼」グループを立ち上げた。これがメンバー再編などを経て「新左翼」となり、1927年には名称をオペリウーへと改めることになる。フレーブニコフを私淑するハルムスは、これらのグループを通じて未来派を思わせる実験的な作品を生み出していった。オペリウーの「左翼3時間の夕べ」で上演された戯曲『エリザヴェータ・バム』もまた、そうした実験的な試みが多く見られるものであり、この戯曲の上演は1920代末におけるアヴァンギャルドの巻き返しの一つとして位置づけることができる。

戯曲は全部で19の「断片」*кусок*に分かれており、各「断片」にはジャンルを表すような表題が付されている。¹ 主人公のエリザヴェータ・バムが身に覚えのない殺人罪で逮捕され、最後の「断片19」で二人の男たちに連行されていく、というのが中心となるプロットだが、『オペリウー宣言』で言われているように、このプロットは「関係ないかのような多くのテーマ、モノを他と関わりのない個々の存在として際立たせるようなテーマによって揺さぶられている」。²

従来の研究では、『エリザヴェータ・バム』は不当逮捕の恐怖をモチーフとした不条理

¹ 本稿における『エリザヴェータ・バム』の引用は *Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. Т. 2. СПб., 1997.* によったが、このテキストには「断片」を示す番号と見出しが付せられていないため、以下に掲載されているテキストを適宜参照した。 *Мейлах М.Б. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса // Stanford Slavic Studies. 1987. Vol.1.*

² *Хармс Д.И. Избранное. Würzburg, 1974. С. 297.* なお、『オペリウー宣言』については以下の邦訳を参考にした。貝澤哉「オペリウーのマニフェスト」『あず』第4号、1990年、28-35頁。また、本稿における引用の訳は引用者による。

演劇であるとするものが主流である。³ しかし、このような解釈を前提に作品を読むと、不条理演劇としての読みが先行してしまい、作品に含まれる豊かな意味を見落としてしまう。特に、エリザヴェータが連行される先は山の上に建つ家であることが示唆されるのだが、この「山上の家」は否定的で破滅に通じるものとしては書かれておらず、精緻に分析すれば、むしろこの作品の中でも特に重要な役割を担っていることが明らかとなるだろう。

以上のような立場から、本稿では「山上の家」の分析を通じて、従来の解釈にとらわれることなく『エリザヴェータ・バム』を改めて読み直すことを試みる。

1. エリザヴェータの人格と観客の視点

1-1. 一貫しない人格

『エリザヴェータ・バム』のプロットは幾度となく寸断されていく。例えば「断片 3」では、それまでのエリザヴェータと二人の男たちとのやりとりに割って入る形で、エリザヴェータの母親が詩の朗読を始める。さらに、その直後の「断片 4」では、母親とエリザヴェータが揃って散歩に出かけてしまう。

作品の主要人物は、主人公のエリザヴェータ・バムとその両親、エリザヴェータを逮捕しにやって来たイワン・イワノヴィチとピョートル・ニラコエヴィチの5名である。プロットの寸断は、彼らの人格が作品を通じて頻繁に変化していくということによっても引き起こされる。

カヴェーリン⁴、ナヒモフスキイ⁵、ロバーツ⁶、ステルマン⁷ などによる先行研究も、登

³ 西欧の演劇との類似性は、ソ連内ではまずカヴェーリンに指摘された。*Каверин В.А. В Старом Доме // Звезда. 1971. №. 10. С. 151.* これ以降『エリザヴェータ・バム』は不条理演劇の文脈で言及されるようになり、ジャッカーによるイヨネスコの『禿の女歌手』との比較考察(*Jaccard J-Ph. Даниил Хармс: Театр абсурда – реальный театр прочтение пьесы Елизавета Бам // Russian Literature. 1990. XXVII-I.*) や、ベケットと関連させて論じるトカレフの研究(*Токарев Д.В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002.*) などがなされてきた。また、クラシニコワは、不条理演劇を「不条理や偶然性が支配する周囲の世界との不調和」と規定し、『エリザヴェータ・バム』にも同様のモチーフが見られることを指摘している。*Красильникова Е. Г. Русская авангардистская драма: человек отчужденный // Русская Литература. 1998. №3. С. 62.* なお、逮捕の恐怖が蔓延していたソ連社会との関連を指摘する代表的な研究は次の通りである。*Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. (Пер. С фр. Перовской Ф.А.) СПб., 1995. С. 214-215. / Мейлах М.Б. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса С. 197-198. / G.H.J. Roberts, “Of Words and Worlds: Language Game in Elizaveta Bam by Daniil Kharms,” *The Slavonic and East European Review* 72:1 (January 1994), p. 44.*

⁴ *Каверин. В Старом Доме. С. 149-151.*

⁵ Alice Stone Nakhimovsky, *Laughter in the Void* (Wien: Slawistischer Almanach Sonder, 1982), p. 40.

⁶ G.H.J. Roberts, “Of Words and Worlds: Language Game in Elizaveta Bam by Daniil Kharms, p. 44.

⁷ Jenny Stelleman, “An analysis of Elizaveta Bam,” *Russian Literature* XVII-IV (May 1985), pp. 328-337.

場人物の人格が変化するという点で一致している。しかし主人公のエリザヴェータについては、一方ではナヒモフスキイが、彼女と二人の男の関係が目まぐるしく変化していることに着目しつつその人格の変化を指摘しており、⁸ 他方ではステルマンが、特に他の登場人物との関係において、彼女の人格は一貫しているとしている。⁹

これについては、エリザヴェータには一貫した人格があると考えらるべきである。二人の男におびえていたエリザヴェータが二人を罵るようになるといった、性格という意味での人格は確かに変化している。しかし、彼女は逮捕される側であるということと、自身の逮捕理由が分からず、逮捕しに来た側のことが理解できない、という関係とは、戯曲全体を通じて一貫しているためである。

例えば、「断片 2」でエリザヴェータは理由も告げずに自分を逮捕しに来たイワンとピョートルを詐欺師мошенникあるいはペテン師шарлаганと呼んでいるし、続く「断片 3」では二人の男を手品師фокусникиであるとしている。詐欺師やペテン師、手品師というものは、それに接する側が持っていない情報を持っている人物である。また、「断片 7」でイワンが自分の家の話をしながら、急に「私は存在するために語ります」¹⁰ と発言したとき、エリザヴェータは彼の言葉の意味がとれずに「何をおっしゃるの？」(251)と狼狽している。

ところで、エリザヴェータの母親は特に激しく人格が変化している。「断片 4」でエリザヴェータと睦まじく散歩をした彼女は、「断片 11」では、あたかも自分がイワンの妻であるかのように、イワンの子供たちの名前を数え上げる。さらに「断片 17」で母親は、エリザヴェータが自分の息子を殺したのだとして非難する。この時、母親はエリザヴェータの母親ではなく、殺されたとされているピョートルの母親となっている。

【引用 1】¹¹

| | |
|-------------------------|---|
| 母親 | Мамаша |
| (登場しながら) | (входя) |
| みなさん。この女がうちの息子をぶ殺したんです。 | Товарищи. Маво сына эта мержавка укокосыла. |
| [中略] | <...> |
| エリザヴェータ・バム | Елизавета Бам |

⁸ Nakhimovsky, *Laughter in the Void*, pp. 27-30.

⁹ Stelleman, "An analysis of Elizaveta Bam," p. 328.

¹⁰ この発言については第 2 章第 2 節で論じる。

¹¹ 以下、『エリザヴェータ・バム』からの引用には便宜的に引用番号を付す。

¹² 本稿では、Хармс. Полное собрание сочинений. Т. 2. 1997. からの引用はページ数のみを示す。

| | |
|----------------------------------|---|
| ママ、ママ、何を言っているの？ | Мама, мама, что ты говоришь? |
| 母親 | Мамаша |
| あの子の人生が台無しになったのは、 何もかもお前のせいよ。 | Всё из-за тебя евонная жизнь окончилась в ничью. |
| エリザヴェータ・バム | Елизавета Бам |
| 一体誰について話をしているのか、私 に教えて。 | Да ты скажи, про кого ты говоришь? |
| 母親 | Мамаша |
| (無表情で) | (с каменным лицом) |
| ヒーッ！ヒーッ！ヒーッ！ | Иих! иих! иих! |
| エリザヴェータ・バム | Елизавета Бам |
| お母さんが狂った！(266) ¹² | Она с ума сошла! |

この時、エリザヴェータは、母親が自分を逮捕する側になってしまったことが受け入れられず、それを発狂と解釈することしかできない。¹³

このように、特にエリザヴェータの逮捕というプロットが展開している場面において、逮捕から逃れようとしている点と、逮捕しに来た側のことが理解できないという点で、エリザヴェータには一貫した人格があると考えられる。

1-2. 観客の視点

『オベリウー宣言』には「我々のところへやって来る時、あらゆる劇場で見慣れたものは全て忘れてほしい」¹⁴ とある。実際に戯曲では観客の日常の理論に疑問を生じさせるような要素が盛り込まれている。そうした中でエリザヴェータのみ一貫した人格を有しているが、それは理解できないことに疑問を提示し、不当な逮捕を避けようとするという、観客にも十分に理解できるものとなっている。また、戯曲『エリザヴェータ・バム』は、エリザヴェータの家に男たちがやってきて彼女を逮捕しようとする場面から始まるが、これは当時の観客にとっては非常になじみ深いテーマであった。さらに、物語が始まる時、舞台の上がエリザヴェータの住む部屋となっていることなどからも、観客の視点はエリザヴェータの視点と一致するものであるといえる。

¹³ ナヒモフスキイは、母親の変化を例外として扱い、彼女の人格を一貫したものとしている。Nakhimovsky, *Laughter in the Void*, p. 27. しかし、逮捕はプロットを中心となっていることや、「断片11」でもイワンの妻のような発言をしていることを考えれば、母親の人格もやはり一貫したものではないと考えるべきである。

¹⁴ Хармс. Избранное. С. 296.

このようにエリザヴェータは、観客にとって唯一の理解できる存在として、すなわち戯曲を鑑賞する際のガイド役として機能しうる。そして、ガイド役であるエリザヴェータは、最終的には「山上の家」へと連れて行かれることが示唆される。では、彼女が「山上の家」へ行くことは観客にとってどのような意味があるのだろうか。

「山上の家」は作品中で幾度となく反復され、逮捕理由の説明、父親とピョートルとの決闘、戯曲の最後の場面など、重要なシーンで登場している。そのため、戯曲の解釈には「山上の家」についてのさらなる考察が不可欠である。

2. 「山上の家」

2-1. 戯曲内での「山上の家」の用いられ方

まずは、「山上の家」が登場する「断片」から確認しよう。

「山上の家」の初出は、「断片 7」でのピョートルの台詞である。

【引用 2】

ピョートル・ニコラエヴィチ

[中略]

まだ大変若かったころ、私はドアのきしむ、そう大きくない家に住んでいました。その家に独りで住んでいたのです。私以外にいたのはネズミとゴキブリだけでした。ゴキブリはいたるところにいます。夜になったので、私はドアに鍵をかけてランプを消しました。私は何も心配することなく眠りました。(250)

Пётр Николаевич

<...>

Когда я был ещё совсем молодым человеком, я жил в небольшом домике со скрипучей дверью. Я жил один в этом домике. Кроме меня были лишь мыши да тараканы. Тараканы всюду бывают; когда наступала ночь, я запирали дверь и тушил лампу. Я спал, не боясь ничего.

ここでは山の上とは明記されていないが、ピョートルが住んでいたということ、他の「山上の家」と共通するネズミやゴキブリ、灯、ドアといったモチーフについて言及されていることから、以下に見る「山上の家」と同一のものと考えていいだろう。また、「断片 7」では次のように、ピョートルの台詞を途中からイワンが引き継ぎ、この家の説明を続けている。

【引用 3】

本 田 登

ピョートル・ニコラエヴィチ

本当？

でもあるとき私が目を覚ますと……

イワン・イワノヴィチ

……ドアが開いていて、そのドアの向
こうにどこかの女性が立っているの
で
す。(251)

Пётр Николаевич

Правда?

Но однажды я просыпаюсь...

Иван Иванович

...и вижу, дверь открыта, а в дверях стоит
какаято женщина.

[引用 2] にあるように、この家はピョートルが独りで住んでいたことになっている。それをイワンが引き継いで説明していることによって、「山上の家」はイワンとピョートルの両者にとって同等の意味があることが示されている。

「断片 14」でピョートルは、イワンに向かって「山上の家」についての説明を試みる。

【引用 4】

イワン・イワノヴィチ

お尋ねします、ピョートル・ニコラエヴィチ
あなたはあの山にいましたか？

ピョートル・ニコラエヴィチ

私はそこからたった今やってきた、
あそこはすばらしい。(259)

Иван Иванович

Скажите, Пётр Николаевич

Вы были там на той горе?

Пётр Николаевич

Я только то оттуда,
Там прекрасно.

続けてピョートルは、イワンからの質問に答え、この家には誰も住んでいないこと、ドアが閉じられていること、そしてネズミとゴキブリがおり、ランプが燃えていることを説明する。

ピョートルは、エリザヴェータを巡って父親と決闘することになる。「断片 15」でピョートルは敗北するが、その時彼は「山上の家」に向かうようエリザヴェータに呼びかける。

【引用 5】

ピョートル・ニコラエヴィチ

私は怪我をして地面に倒れた。
さらば、エリザヴェータ・バム。
山上の私の家へ行け。
そしてそこでひっくり返れ。(264)

Пётр Николаевич

Я пал на землю поражён,
прощай, Елизавета Бам,
сходи в мой домик на горе
и запрокинься там.

さらに戯曲の最終部、「断片 19」で、ピョートルは連行されるエリザヴェータに向かって、彼方を眺めやるように促す。するとエリザヴェータは眼前にある「山上の家」について語る。

【引用 6】

エリザヴェータ・バム

山の上にある家の中には、すでに灯火が灯っている。ネズミはヒゲをピクピク、ピクピクと震わせている。そしてペチカの上には赤い襟のシャツを着たゴキブリ・ゴキブリノヴィチがいて、手に斧を持ち座っている。(269)

Елизавета Бам

А в домике, который на горе, уже горит огонёк. Мыши усиками шевелят, шевелят. А на печке таракан тараканович, в рубашке с рыжим воротом и с топором в руках сидит.

彼女はピョートルについて来るように促されて去っていく。エリザヴェータが連行された先がこの家であるという明確な描写はないが、決闘の場面でピョートルが「山上の家」に行くよう勧めていたことなどから考えれば、彼女が「山上の家」へと連れて行かれたと解釈することは可能である。

このように作品中で幾度となく登場する「山上の家」については、先行研究でも言及されている。

トカレフは、「山上の家」の内部は日常生活とは異なる法則が支配しているということを描きながら、ドゥルスキン思想などを援用しつつ、この家は芸術作品そのものであるとしている。¹⁵ また、ヤンボリスキイは、「山上の家」とエリザヴェータの部屋との間で時間の流れ方を比較している。彼は「山上の家」の内部でひとりでに灯るランプを太陽の象徴ととらえ、この家の内部では永遠に時間が反復しているとする。そして、エリザヴェータの逮捕によって始まりと終わりのある直線的な時間を回復させるのが、イワンとピョートルの目的であると解釈している。¹⁶ ステルマンは、チャーホフの作品『大さわぎ』で、ブローチを盗んだと疑われた主人公が、ハエとゴキブリのいる部屋へ入れられることを想像するという箇所と『エリザヴェータ・バム』との類似を描きしている。¹⁷ この時、「山上の家」は逮捕された後に連れて行かれる牢獄のイメージでとらえられていることになる。他方で工藤正広のように、この家を理想郷とする解釈もある。工藤は演劇批評家フ

¹⁵ Токарев. Курс на худшее. С. 27-28.

¹⁶ Ямпольский М.Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 151-152.

¹⁷ Stellemen, "An Analysis of Elizaveta Bam," p.338.

ロロフの文章を紹介しつつ、この「山上の家」について「何とまあ失った幸せというか、ありえなかった幸せ、その予めなかったものの喪失感が抒情的にひびくことでしょう」¹⁸と述べている。

これらの解釈はみな、「山上の家」やその中にあるランプを何らかの象徴ととらえようという試みである。本稿ではそうした従来のアプローチとは一線を画し、言葉に関する分析を通じて「山上の家」が戯曲中でどのような場となっているかを考察する。

2-2. 「山上の家」における言葉と存在

エリザヴェータは最後の「断片」である「断片 19」で「山上の家」へ連れて行かれることとなった。そもそも彼女の逮捕理由は殺人であったが、「断片 2」では、エリザヴェータに声がないためとされていた。

【引用 7】

エリザヴェータ・バム

どうして私が犯罪者なんですか？

ピョートル・ニコラエヴィチ

なぜなら、あなたにはいかなる声もないから
です。

イワン・イワノヴィチ

すべての声が奪われているのです。(243)

Елизавета Бам

Почему я преступница?

Пётр Николаевич

Потому, что вы лишены всякого
голоса.

Иван Иванович

Лишены всякого голоса.

声がないということは、発言権がないという趣旨の政治的な表現であると読むこともできる。しかし、「山上の家」が登場する他の箇所を見ると、この家と言葉そのものの間にはより深い関係があることが分かる。

「断片 7」でイワンは、「山上の家」について説明する際、自分は存在するために語ると発言している。イワンが家の中で休んでいるとき、閉じたはずのドアが開き、その向こうにエリザヴェータとおぼしき女性がいたという場面である。

【引用 8】

イワン・イワノヴィチ

……私は存在するために語ります。

エリザヴェータ・バム

Иван Иванович

...говорю, чтобы быть.

Елизавета Бам

¹⁸ 工藤正広『ロシア詩的言語の未来を読む』北海道大学図書刊行会、1993年、165頁。

何をおっしゃるの？

イワン・イワノヴィチ

わたしは存在するために語るのです。

そして、思うに、すでに遅かったのです。

彼女は私を聞いています。(251)

Что Вы говорите?

Иван Иванович

Говорю, чтобы быть. Потом, думаю, уже

поздно. Она слушает меня.

彼の発言は、ドアの向こう、すなわち「山上の家」の外部にいる女性によって聞かれている。怪しい人物に見つからないようにするには声を潜めるものであるが、この場面でもイワンはことさら自分の声を聞かせようとしているわけではない。彼が存在するために語った言葉をドアの向こうの女性が聞いていたということが、あたかも自分の姿が見られたかのように描かれている。ここでもまた、言葉による存在というテーマが扱われている。

続く「断片 8」でエリザヴェータは「万歳！私は何も言わなかった！」*«Ура! Я ничего не говорила!»*(252)と叫んでいる。これは「断片 7」で殺人を非難された際の反論「万歳！私は誰も殺さなかった！」*«Ура! Я никого не убивала!»*(251)との間に形式上の類似点が見られる。さらに、自分は存在するために語るというイワンの表現を踏まえれば、何も言わなかったというこの叫びは、彼女が「山上の家」には存在していなかったということの意味しているものと考えられる。

「山上の家」に常に付随するランプのモチーフもまた、言葉による存在と関連している。[引用 2] ではランプがごく日常的な用いられ方をしていた。しかし以下のような場面もある。

【引用 9】

イワン・イワノヴィチ

ではだれがランプを灯す？

ピョートル・ニコラエヴィチ

誰も。ひとりでに燃えるのだ。

イワン・イワノヴィチ

そんなことはありえない！

ピョートル・ニコラエヴィチ

空っぽの、くだらない言葉だ！

永久運動というものが存在する、

軽い物質の息吹、

惑星の運行、地球の自転、

昼と夜の気違いじみた交替、

Иван Иванович

А кто же лампу зажигает?

Пётр Николаевич

Никто, она горит сама.

Иван Иванович

Но этого же не бывает!

Пётр Николаевич

Пустые, глупые слова!

Есть бесконечное движение,

Дыханье лёгких элементов,

планетный бег, земли вращенье,

шальная смена дня и ночи,

漠とした自然の組み合わせ、
獰猛な獣の怒りと力
そして、光と波の性質の
人間による支配。(260)

глухой природы сочетанье,
зверей дремучих гнев и сила
и покоренье человеком
законов света и волны.

この時ランプは、永久運動によってひとりでに灯するという点と、家の中に人が存在しないにもかかわらず灯っているという点で、日常とは異なる理論に支配されている。

イワンは、ランプというものは人間によって人間のために灯されるものだというごく日常的な観点から、誰がランプを灯すのかと問いかける。それに対してピョートルは「空っぽの、くだらない言葉だ！」と反論する。ピョートルのこの言葉は、他者の発言を罵る際のありふれた表現としても読めるが、ここではピョートルが言葉について言及していることが重要である。ランプについて日常的な視点から見た「空っぽの、くだらない言葉」による質問に対して、ピョートルはさまざまな例を示すのだが、それは9行4脚ヤンプで第1行と第9行以外が女性韻となっている詩によってなされる。そのため、日常の「空っぽの、くだらない言葉」に対して詩という言語芸術を対置しているかのように読むことができる。

このように、戯曲における「山上の家」は、存在と言葉との間にある強い結びつきが現れる場となっているのである。

他方で、ピョートルの詩の無力さが示される場面も存在する。

「断片 14」から「断片 15」にかけてピョートルは、エリザヴェータを巡って、「言葉によって」父親と決闘することになる。

【引用 10】

父親

戦おう、魔法使いよ。
お前は言葉で、私は腕で、(262)

Папаша

Давай сразимся, чародей,
ты словом, я рукой,

以下に引用するような父親の言葉から、ここでの「腕」は鉄などの物質に代表される何らかのモノということになる。

【引用 11】

父親

鉄に栄光あれ！—カーボランダムに！
それは橋を支え、

Папаша

Хвала железу – карборунду!
Оно скрепляет мостовые

そして電気により輝き、
敵を死ぬまで引き裂く！(264)

И, электричеством сияя,
терзает до смерти врага!

ピョートルはこの決闘をザーウミ詩で始める。

【引用 12】

ピョートル・ニコラエヴィチ

クルィブィール, ダラムール
ドゥインディリ
スラカトゥィーリ パカラダーク
ダ クウィー チーリ キーリ キーリ
ザヌディーラ ハバクーラ
ヘーエーリ(262-263)¹⁹

Пётр Николаевич

Курыбыр, дарамур
дыньдири
слакатырь пакарадагу
да кы чире кири кири
занудила хабакула
хе-е-ль

しかし彼は父親に敗北し、ザーウミではモノに勝利できないということが示される。そして [引用 5] のように、ピョートルはエリザヴェータに、「山上の家」へ行くように言う。これによって、ザーウミ詩は「山上の家」とは離れた場所に位置し、モノに太刀打ちできないということが示されているのである。ザーウミについては、次章で改めて扱う。

3. 『エリザヴェータ・バム』と同時期のテキストから読み取れるハルムスの「リアル」概念

存在に対するハルムスの関心は非常に強く、『エリザヴェータ・バム』と同時期に書かれた『ダニイル・イワノヴィチ・ハルムスによって発見された対象と形』²⁰ という文章や、ハルムスが友人のブガチョフ宛てて書いた 1933 年 10 月 16 日の手紙²¹ でも存在に関する考察が展開されている。『エリザヴェータ・バム』における言葉と存在について理解するため、これらの文章に見られるハルムスの考えを確認しよう。

『対象と形』によると、モノには 4 つの「現動的意味」²² と、第 5 の本質的な意味とが

¹⁹ ウダレーニエは以下を参照した。Мейлах. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса. С. 218 и 237.

²⁰ 以下、本稿では『対象と形』と略記する。

²¹ 以下、本稿では『ブガチョフへの手紙』と略記する。

²² ここでは石橋良生の以下の論文に倣い、рабочий を「現動的」と訳した。石橋良生「ハルムスにおける「リアルなもの」——連作『出来事』を中心に——」『ロシア語ロシア文学研究』第 37 号, 2005 年, 85 頁。また、『対象と形』の解釈は同論文を参考にした。

ある。現動的な4つの意味とは、以下の通りである。

1) 図形的な意味(幾何学的), 2) 価値的な意味(実用的), 3) 人間に対する感情的な作用の意味, 4) 人間に対する審美的な作用の意味(306)

ハルムスの以下の引用から明らかなように、第5の本質的な意味とは、モノが存在するという、まさにそのことである。

第5の、本質的な意味は、人間とは関わりなくモノが所有している。(306)

戸棚の第5の意味は、戸棚が存在するということである。(306)

そして4つの現動的な意味はどれも、人間が何かしらのものを眺めたときの極めてありふれた、日常的な見方である。実際、ハルムスも『対象と形』で「人間はモノとの関係の中に踏み込みつつ、その4つの現動的な意味を探求する。それらの助けによってモノは人間の意識の中に収まり、そこで生きる」(306)と述べている。したがって、4つの現動的意味が失われれば、残る第5の本質的な意味が立ち現れることになる。これについてハルムスは、「現動的意味の関係を破壊しているどんなものも、本質的で第5の意味を保っている」(307)と表現している。彼は、現動的な意味すなわち日常の理論に基づいた見方を捨てることによって、モノの存在が浮かび上がるという立場を取っているのである。

こうした考えは、『プガチョワへの手紙』にも見ることができる。ハルムスは手紙の中で、人間が知覚を全て喪失した状態から、一つずつ知覚を獲得していく様子を想像している。その結果得られたものは、モノが人間の五感によって把握されただけの状態であり、無秩序である。これは、『対象と形』の表現を用いると、人間がモノを知覚するのに必要な4つの現動的意味が失われ、第5の本質的な意味すなわち存在のみが現れている状態である。そして、この無秩序な世界に秩序を与えるのが、芸術の役目である。以下の引用から分かるように、芸術による秩序とは、とりもなおさずあるモノを他のモノから区別し、モノそれ自体を自立した存在とすることであった。

それ[引用者注:人が五感を獲得した直後の世界]はなお無秩序だが、それでも存在している！
しかし私は世界を秩序あるものに始めた。ここに芸術が生じた。その時に、私は太陽と水差しの違いを理解した。23

ハルムスはこのようにして立ち現れた自立した存在を「リアル」だと考え、そうした「リアル」に近いことを「純粹」とした。それは、手紙の中でダンテの『神曲』やプーシキン

²³ Хармс Д.И. Неизданный Хармс Полное собрание сочинений. СПб., 2001. С. 79.

の『冬の道』を評して、これらの作品には「同じ純粋が、すなわちリアルへの、言い換えれば自立した存在への同様の近さがある」²⁴と述べていたことから明らかである。

ハルムスは手紙の中でさらに、自分が芸術において最も重視していることを「秩序の純粋」と表現している。²⁵「リアル」への接近が「純粋」であるということ踏まえれば、「秩序の純粋」はモノを自立した存在にするような秩序であると言い換えることができる。さらに彼は、この「秩序の純粋」は「太陽、草、人間、そして詩においても同じものである」²⁶と続ける。ここでは詩という芸術の一分野が太陽や草といったモノと同列に置かれていることが重要である。ハルムスは手紙の中で、真の芸術は「世界を創造し、その最初の反映となるもの」であり、その芸術自身も「間違いなくリアル」であるとしている。²⁷つまり、芸術と世界とは、後者が前者によって創造されながらも、前者が後者を反映しているという、相互に依存した構造になっているのである。その時、芸術そのものも「リアル」となる。「純粋」な詩は「物体вещьとなり、紙から取り出して窓にぶつけて割ることができる」²⁸と考えるハルムスは、上述のような相互依存構造によって、言葉による芸術で「リアル」を創造しながら、同時に「リアル」を言葉で表現し、それによって言葉を窓が割れるほどに「リアル」なものとしようとしていたのである。芸術によって無秩序な存在に秩序を与えてモノを他のモノから区別するというのは、「リアル」の創造であり、他方でそのような「リアル」はまた、「リアル」な芸術によって表現されるのだ。

『対象と形』では、現動的意味を失った第5の意味としてのモノにはモノのシステムがあり、言葉には言葉のシステムがあるということ、そして、この2つのシステムは互いに異なるものだが、前者のシステムを後者のシステムに移したとき、人間にとって無意味なものが生じるということが主張されている。『対象と形』では、システムを移すということの具体的方法については説明されていない。だが、本質的意味のみとなったモノを言葉のシステムに移すということは、『プガチョフへの手紙』の中にあつた、無秩序な存在に芸術によって秩序を与え、自立したモノという「リアル」を創出し、それを描き出すということと同一の内容であるのは、本章での考察から明らかであろう。

言葉と「リアル」とのこのような関係は、前章2節で見たような、『エリザヴェータ・バム』内の言葉と存在との間にも見られる。そして戯曲の上演に先立って朗読された『オペリウー宣言』で「多くの愚か者の言葉によってゴミを散らかされ、「体験」や「感情」のヘドロの中でもつれ合っている世界が、今や具体的で逞しい自身の形式の純粋のうちに

²⁴ Там же. С. 80.

²⁵ Там же. С. 79.

²⁶ Там же. С. 80.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

復活する」²⁹と宣言されたことは、本章で考察したような、日常の理論を洗い流すことによる「リアル」の顕現という文脈で読むべきものである。『エリザヴェータ・バム』に見られた多くの無意味なものは、『対象と形』の表現を用いれば、モノのシステムを言葉のシステムに移した結果得られた、人間にとって無意味な言葉なのである。

ところで、[引用 12]のようなザーウミでは、父親の示したような鉄や石のような物質に対抗しえなかった。ここからは、ザーウミでは「リアル」を創出することはできないという考えが読み取れる。ハルムスはオペリウー結成の直前まで、トゥファノフの率いる「ザーウームニキ結社」*Орден заумников*に所属しており、『エリザヴェータ・バム』におけるザーウミの敗北は、「ザーウームニキ結社」との訣別と解釈しうる。

本章で分析したハルムスのように、トゥファノフもまた存在論的な観点から「リアル」について考察した。しかし彼の考える「リアル」はハルムスとは異なるものであった。トゥファノフの世界観についての詳細な検討は別の機会に譲るが、ジャッカールによると、彼は「世界は流れゆくもの*текуч*であり、物体すなわち世界を構成するものには明瞭な輪郭はない」³⁰と見え、ザーウミを用いて流動する世界そのものをとらえようとした。言うなれば、トゥファノフにとってはモノの実存ではなく、流動する世界自体が目指すべき「リアル」なのである。

ハルムスは、この流動する世界を無秩序と考え、それに秩序を与えて「リアル」を創出しようとした。彼にとって、流動する世界を目指すトゥファノフのようなザーウミは、オペリウー宣言で批判されているように「言葉を去勢し、それを無力で無意味な雑種へ変える」³¹ものなのである。

4. 「山上の家」と『エリザヴェータ・バム』とのアナロジー

既に見たように、戯曲『エリザヴェータ・バム』内では、特に「山上の家」の内部において、言葉が存在の原因となっていた。前章を踏まえてこれを言い換えれば、「山上の家」は言葉が「リアル」を創造する場となっているのである。

これまでの考察から、声すなわち言葉がないことを理由にエリザヴェータが「山上の家」へ連れて行かれるというこの戯曲のプロットは、次のように解釈することができる。エリザヴェータは観客と同じように、日常の理論のもとで言葉を用いている。しかしそれは「リアル」を創出するような言葉、すなわちオペリウーが目指すような「リアル」な言葉では

²⁹ Хармс. Избранное. С. 289-290.

³⁰ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. (Пер. С фр. Перовской Ф.А.) СПб., 1995. С. 48.

³¹ Хармс. Избранное. С. 290.

ない。そこで、「山上の家」からやってきたイワンとピョートルは、エリザヴェータを「リアル」な言葉が可能である世界、つまり「山上の家」へ誘おうとしているのである。

戯曲の物語は高層住宅³²が中心となっており、都市が舞台だと思われるが、山はそれと対極をなす世界である。特に山は地面が周りより高い場所であるため、「山上の家」はあたかも空中にあるかのような印象を受ける。その上、「断片 7」では、「山上の家」で眠る際にドアを閉めていたということをイワンが述べているし、ピョートルの言葉にも「そこには誰も住んでいない／そしてドアは開けられていない」(260)とある。このように、「山上の家」は周囲から切り離された場なのである。

この、日常の理論が通用せず、周囲から隔てられている場という特徴は、次に見るように、戯曲それ自体にも該当する。観客はエリザヴェータの視点からこの戯曲を鑑賞することを踏まえれば、この時、エリザヴェータと観客および「山上の家」と戯曲『エリザヴェータ・バム』の間にはアナロジーが成立することになる。しかし、結論を急がず、以下でそのアナロジーについて検討しよう。

戯曲は「断片 18」で冒頭の場面に戻り、エリザヴェータと二人の男たちのやりとりが反復される。³³しかしそれは厳密な繰り返してではない。特に重要なのは、以下で述べるような差異である。

「断片 1」には次のようにある。

【引用 13】

エリザヴェータ・バム

私がどんな罪に問われているのか、もしよかったら聞かせてもらえませんか？

一人目

あなた自身をご存じのはずです。

エリザヴェータ・バム

いいえ、知りません。(240)

Елизавета Бам

Вы, может быть, скажете мне, в чём я провинилась?

Первый

Вы сами знаете.

Елизавета Бам

Нет, не знаю.

ここでは、エリザヴェータが犯したとされる罪については彼女自身が把握しているはず

³² 「断片 1」などで、エリザヴェータが窓から下を見る場面によって示唆される。

³³ ジャッカーは『エリザヴェータ・バム』とイヨネスコの『禿の女歌手』とを比較する際、どちらも冒頭の場面を反復することによる循環構造があると指摘し、それを不条理演劇の特性であると解釈している。Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 220. しかし本稿ではジャッカーのように『エリザヴェータ・バム』を他の不条理演劇と比較するのではなく、「山上の家」を通じて読み取れることによって、この戯曲における循環構造の意味を考える。

であるとされている。また、彼女も自分自身の世界の、つまり日常の理論に基づいて事実を判断しようとしている。これに対して「断片 18」では、二人の男たちがエリザヴェータの犯行を指摘した上で、誰を殺したかは法廷が決めることであると宣言している。エリザヴェータは、自分がピョートル達の権力の下にいることを認める。

【引用 14】

エリザヴェータ・バム

でも私は誰も殺していない！

一人目

それを決めるのは法廷です。

エリザヴェータ・バム

私はあなた方の権力の下にいます。

Елизавета Бам

Да я не убивала никого!

Первый

Это решит суд.

Елизавета Бам

Я в вашей власти.

(268)

エリザヴェータは、ここでの法廷がどのようなものかを理解している様子を見せていない。したがって上述の引用箇所は、ピョートル達の側の法を受け入れたというよりむしろ、自分の逮捕理由について自身による判断と納得を放棄したのだと考えられる。これに引き続き、エリザヴェータは二人の男たちに「山上の家」へと連れて行かれることになる。

ここでは、エリザヴェータの態度が分岐になっている。彼女が逮捕理由について自分の理解を優先することにより、戯曲『エリザヴェータ・バム』はプロットが寸断され始め、物語が展開していき、そのまま冒頭へ戻ることになる。しかし彼女が自身の理論を放棄してピョートル達に従うことで、戯曲は先へと進み、エリザヴェータは「山上の家」へと行くことができるようになるのだ。この時、「断片 1」の半ばから「断片 18」の半ばまで、言い換えるとこの二つの分岐の間は、エリザヴェータの逮捕と連行というプロットに対する巨大な挿入部分であるとも考えることができる。この挿入部分を除く箇所、つまり「断片 1」の前半と「断片 18」の後半とを連続して読むと、罪状が不明なままの逮捕という、当時の社会では日常に属する物語が展開されており、イワンとピョートルの人格にも一貫性があることになる。また、この挿入部分は、その前後の日常とは隔てられた場となっている。

さらにこの挿入部分は、言語によって作られた世界であるという点、そして言語が同時に「リアル」を生み出しているという点においても、戯曲内での「山上の家」と共通している。

まず、戯曲『エリザヴェータ・バム』内では、「山上の家」もまた言葉によって創造され、表現された「リアル」であるということを確認しよう。「山上の家」それ自体は、イ

ワン、ピョートル、そしてエリザヴェータの言葉の中にしか存在していない。そのほとんどは前二者の発言によるものであり、エリザヴェータがこの家について言葉で描写するのは最終断片のみである。そして、「山上の家」の話は常にそれまでの文脈を無視して提示されており、「山上の家」内のランプのように存在の必然性や理由を欠いている。つまり、現動的意味を持っていない。

「断片 19」で二人に連れ去られるエリザヴェータは、イワンに言われるがまま前方を眺め、[引用 6] のように、言葉によって「山上の家」をその内部まで描き出す。しかしここで「描き出す」というとき、それは実際に眼前に存在している家を描写しているのではないことは明らかである。なぜなら、エリザヴェータの位置からだと空間的に隔てられているために見ることができないはずの家の内部についてまで触れられているからである。「言葉がないから」という理由で、言葉が存在の原因である「山上の家」に連行されることになったエリザヴェータは、日常の理論を放棄することによって最終的に自らも「リアル」な言葉で「山上の家」を存在させることが可能になったのである。

「断片 19」における「山上の家」に限らず、戯曲内には、前後のコンテクストを無視し、意味を失った文や単語、場面などが多く見られた。それらもまた「山上の家」内のランプと同じように、因果関係と存在意義を持たぬものである。ランプの場合には永久運動の法則によって説明がなされていたが、無意味な場面や文章までもが永久運動として説明されているわけではもちろんない。『オベリウー宣言』では、観客が日常生活で見慣れた理論を舞台の上に見出そうとしてもそれは出来ないことであり、その理由は「生活から舞台へと移されたモノや現象は、自身の「生活上の」法則を失い、それとは別の一演劇的な法則を獲得するからである」³⁴ としている。ハルムスが用いた実験的な手法の分析によってこの演劇的な法則を明らかにしていくことは別の機会に譲るが、意味を失った場面などと「山上の家」のランプとの共通性は明らかである。

また、建物としての「山上の家」にも注意を向けておきたい。『対象と形』での考察の際、ハルムスは、自立した存在としてのモノの例として幾度となく戸棚шкапを挙げている。大きくて四角く、木でできていて頑丈であるという点や、周囲の世界から内部を区切るということ、ものとしての存在感の大きさなど、戸棚と木の家との共通点は多い。オベリウーが「リアル」というものに特に価値を見出していたことや、³⁵ 『エリザヴェータ・バム』の「山上の家」において言葉と存在が密接に関わっていたことなどを考えれば、オ

³⁴ Хармс. Избранное. С. 297.

³⁵ 「オベリウー」«ОБЭРИУ»の名前の由来は「リアルな芸術の同盟」«Объединение реального искусства»の略である。また、『オベリウー宣言』でも、「骨の髄までリアルで具体的な者たち」と自己を規定している。Там же. С. 290.

ベリウーが「芸術は戸棚だ」³⁶ という有名なスローガンを掲げたとき、芸術について重視されているのは戸棚のような存在感だと言えるだろう。芸術とは新たな世界を「リアル」として創造し、さらにまたその世界の「リアル」を描き出すものであった。つまり芸術は、あたかも目の前に戸棚があるかのような存在感を持ちうるのである。

結び

『エリザヴェータ・バム』は、身に覚えのない逮捕の恐怖が反映されたものであるという解釈が多くなされていた。しかし、本稿で確認したように、「山上の家」は破滅に至る牢獄というより、むしろ日常を洗い流された「リアル」な世界のための場なのである。また、一見すると不条理演劇を思わせる手法は、観客に日常のルールを捨てさせて「リアル」へと至らしめるためのものであり、人間の実存的不安を示すような西欧の不条理演劇とは一線を画する。

そして、本稿のように『エリザヴェータ・バム』を読み直すことで、作品中に登場する「山上の家」と作品それ自体のアナロジーが鋭く浮かび上がってくる。エリザヴェータが日常を支配するルールを放棄して「山上の家」へ向かうというのは、彼女が「リアル」な言葉を獲得するということである。観客は、エリザヴェータの視点からこの作品を鑑賞することによって、自身を縛ってきた日常の理論を忘れ、同時に「リアル」を反映した言葉、すなわち、ハルムスの表現でいえば、窓にぶついたら割れるほどに「リアル」な言葉が戯曲の世界を創り出すさまを目の当たりにするのである。

³⁶ オベリウーは公演に際して、「芸術は戸棚である」あるいは「戸棚としての芸術」といったスローガンを掲げるとともに舞台上に戸棚を置き、ハルムスがその上に立って詩を朗読することもあったとゲラシモワは紹介している。Герасимова А.Г. ОБЭРИУ (проблема смешного) // Вопросы литературы. 1988. №. 4. С. 55.

Слово и «реальность» в «Елизавете Бам» Даниила Хармса —— исследуя «домик на горе» ——

ХОНДА Нобору

У пьесы «Елизавета Бам» Даниила Хармса такой сюжет, что два человека осуждают главную героиню Елизавету по ложному обвинению, и в конце концов, уводят ее к «домику на горе». В этот сюжет врезаются элементы, которые не связаны с самим сюжетом. В данной статье мы попробуем заново истолковать эту пьесу, исследуя «домик на горе».

В этой пьесе индивидуальность каждого героя не имеет последовательности, кроме Елизаветы. И зрители смотрят этот спектакль с точки зрения Елизаветы, которая единственная среди многих бессмысленных элементов им понятна.

В конце этой пьесы Елизавету уводят к «домику на горе», где слова являются причиной существования предметов.

Хармс испытывает сильный интерес к проблеме существования предмета. В текстах, которые он писал почти одновременно с «Елизаветой Бам», можно прочесть, что Хармс считает самостоятельные предметы «реальностью», что можно приблизиться к этой «реальности» с помощью забывания обыденных законов и смысла предметов, и что искусство создает «реальность» и одновременно выражает данную «реальность».

В «домике на горе» словами создаются самостоятельные предметы, то есть «реальность», и сама «реальность» выражена словами. Такая же конструкция существует и в самой пьесе «Елизавета Бам», где разные сцены и тексты создают «реальность» и выражаются словами. К тому же «домик на горе» представляет собой изолированный мир, и таким же образом основная часть этой пьесы выделяется из обыденного мира. Поэтому можно сказать, что между домиком и пьесой есть аналогическая связь.

В конце пьесы, когда героиню уводят к «домику на горе», героиня становится способна создавать мир словами, то есть может создать «домик на горе», и его выразить. Следуя за Елизаветой, зрители, как и героиня этой пьесы, утрачивают свою обыденную логику и узнают о существовании и потенциале таких слов, у которых такая «реальность», что если бросить эти слова в окно, как выражается Хармс, то окно разобьется.