

力への憧れ —オレーシャ『預言者』について—

岩本和久

1.

オレーシャの短編『預言者』Пророк¹は、自らが預言者であると思い込み、世界を救済しようとする男を描いている。主人公のコズレンコフは、夢の中で天使と出会う。この夢から覚めた朝、コズレンコフは、首を吊ったところを救い出され病院に運ばれようとする娘を目撃し、世界を救うことを決意する。「僕は人の哀しみに出会った。みんなをいっぺんに救わなければならない。人の哀しみを一度になくしてしまうようなことを、すぐにしなければならない。」(211)² コズレンコフは、自分が世界を救う使命を帯びているという幻想を抱きはじめるのだ。コズレンコフКозленков という彼の名前は、この幻想を支えるものだ。それは羊の群れを導く動物である山羊козел に由来しており、人々を導く預言者を連想させる。聖書には次のように語られている。「逃れよ、バビロンの中から。カルデア人の国から出よ。群れの先頭を行く雄羊のように。」(エレミヤ書 50:8) 外部の世界の出来事もコズレンコフの幻想に偶然ながら一致し、これを支える。たとえば、コズレンコフが「救わなければ」(211)と叫ぶと、誰かが「救われるよ。彼女はまだ生きているんだ」(212)と答える。ここでコズレンコフは世界を救済することを考えているのだが、それに対する答えは自殺した娘の生命が助かることを意味している。しかし、この食い違いはコズレンコフに意識されることはない。互いに食い違う意味をもった、幻想の系列と現実の系列は、これ以後も、偶然の対応を示しながら平行して発展していく。

コズレンコフは世界を救うために、奇跡を起こすことを思い立つ。彼は、仕事場で昼食を食べながら、奇跡の光景を想像する。この小説には、実に頻繁に食物に対する言及がなされているが、これは飽食と精神的な飢えとの対比という主題を、まず第一に提示しているといえるだろう。娘の自殺を目にしたコズレンコフは、彼女は愛に「飢えていた」(голодала)のだと考える。食物に対する飢えを癒すことは容易であるが、精神的な飢えを癒すことは容易ではない。奇跡を思いながら昼食を食べるコズレンコフは、この事実をよく体現している。また、ここでは、昼食という日常性(生理学的要素)と奇跡という非日常性(聖なる要素)が対比されてアイロニカルな効果を醸しだしている。以下に引用するコズレンコフの空想から明らかなように、奇跡のイメージは大気の物質性(風)によって支えられているが、この大気の軽さはコズレンコフが食べている食物のもつ地上性と対立するものである。オレーシャは長編『羨望』Зависть (1927)においても、大気と食物の対立をしばしば用いている。(たとえば、ソーセージをもって橋の上に佇むカヴァレーロフは、飛翔の感覚を味わう。) この日常性と非日常性の対立は、幻想の系列と現実の系列に対応しながら、小説全体の一貫した基礎となっている。

コズレンコフが想像する奇跡は、次のように語られる。

彼は花を咲かせた杖をもって、中庭に入っていく。庭では鳥が歌っている。木々の上では、花が揺れている。人々は恐れて、窓辺から走り去る。彼の方へ娘が運ばれてくる。アーチの下には、老婆と、織物のかかった窓が見える。彼は娘の額に掌を置く。そのとき、窓は上昇を始め、空と太陽の方に向きを変えると、いっばいに開かれる。窓辺にはゼラニウムが垂れ、風はカーテンをふくらませる。... そのとき、老婆には若さが、息子が帰ってくる。彼らは、きれいに洗われたテーブルに座って、西瓜を食べている。西瓜は雪のようで、真っ赤だ。その種は清らかで、輝いている。種を飛ばして遊ぶこともできる。一方、あの娘といったら... みんなが幸福だ。夢がかない、失われたものが帰ってくる。(212)

コズレンコフが空想する「奇跡」は、彼が手をさしのべることによって起きる。手による「奇跡」とは、一種魔術的なものということができるだろう。聖書では、キリストが手を触れることによって奇跡が起きる。『預言者』の冒頭の夢では、天使がコズレンコフに手をさしのべる。この天使が手をさしのべるというモチーフの源泉として、プーシキンの詩『預言者』Пророкを挙げることができる。この詩では、天使が手で触れることによって、詩人が新たな感覚を知覚するようになる。「かれわがまぶたにふると見れば／わがまなこ予見の力をえて／ふためく驚のまなこさながら見開きたり。／かれわが耳にふると見れば／耳ざわめきと響にみたされ われ聞けり」(金子幸彦訳)(Моих зениц коснулся он. / Отверзлась вещие зеницы, / Как испуганной орлицы. / Моих ушей коснулся он, — / И их наполнил шум и звон;) さしのべられた手が奇跡を起こすというイメージは、オレーシャの短編『世界で』В мире(1930)にも見ることができる。「幼年時代から、ぼくは乞食のイメージに興奮を覚える。何かのルボーク版画に胸を打たれたためかもしれないが、思い出せない。日照り、太陽、荒れ野の風景、誰か草鞋を履いた男がドミートリイ・ドンスコイのような男が一跪く乞食に手をさしのべる。ぼろ着、徴税人という言葉が胸を打った。誰かが徴税人を哀れんでいる。癒し。」(234) さしのべられた手は、「癒し」(исцеление)という救いをもたらす。この引用箇所にある「荒れ野の」(пустынный)、「徴税人」(мытарь)という語は、明らかに聖書神話という奇跡が成立する空間の雰囲気をもたらしている。『預言者』の冒頭の夢(天使との出会い)も、日が照りつける荒れ野を舞台としている。

この「奇跡」の場面には、さらに「花を咲かせた杖」のモチーフが登場する。この杖(花を咲かせた杖)は、冒頭の夢の中で天使がもっていたものだ。杖は奇跡を起こす魔法の力を示すものである(魔法使いは杖を振る)。また他方で、杖は支配者の象徴であり、人々を導く力を示している(羊飼いは杖をもつ)。こうした意味をもつ杖のイメージは、預言者を連想させる。一方でまた、杖は道化の持ち物でもあり、ユーモアを示す。(コズレンコフの「奇跡」は、日常と非日常の二重性の中に置かれている。その中で、預言者としての崇高なイメージは、彼の奇妙な行為が生むユーモアと、均衡を保っている。)

冒頭の夢、あるいは奇跡の場面に登場する杖には、「花を咲かせている」という特徴づけがなされている。この「花を咲かせた杖」というイメージも、伝統的なものである。様々な伝承において、神に選ばれたものの杖は芽を吹き、花を咲かせる。「あくる日、モーセが旋の幕屋に入って行き、見ると、レビの家のアロンの杖が芽を吹き、つぼみを付け、花を咲かせ、アーモンドの実を結んでいた。」(民数記 17:23) 聖母マリアの夫であるヨセフの杖が芽を吹いているというイメージも、しばしば用いられるものだ。また、ワーグナーの歌劇『タンホイザー』の結末には、芽を吹く杖のイメージが用いられている。そこでは、杖は緑の芽を吹き、タンホイザーが救われたこと、神の恩寵の奇跡が現れたことを、人々に知らせるのである。ここで杖は、赦しの印となっている。カフカスの伝説では、芽を吹いた杖がユダが赦されたことを意味しているという。ユダは地面に植えられた杖に水を与え続け、この杖がついには芽を吹くことになるというのだ。枯れた木の開花が神の奇跡を意味するというイメージは、タルコフスキイの映画『サクリファイス』の中にも見ることができる。

オレーシャは短編『さくらんぼの種』Вишневая косточка (1929)の中でも、この「花を咲かせた杖」のモチーフに言及している。主人公のフェージャは、街頭に立って、自分が交通整理の警官であると思い込む。彼は人々に道を教え、交通整理をする仕種をするうちに、やがて自らの手に交通整理の棒が生えてくるという幻想を抱くようになる。「ぼくは、掌を垂直にして、片手を伸ばしている。あと一分すれば、ぼくのこぶしから、交通整理の棒が生えるだろう.... /..../ 見て下さい。ぼくは片足を前に出し、両手を背に回し、肩甲骨を深紅の棒で支えて、立っているんです。」(217) この警官に変容する幻想について、フェージャは語る。「驚いたことに、この魔法の国でぼくは民警であることを自慢していたんだ... 思うんだが、この国では支配者のように静かに堂々と歩くべきだったし、ぼくの手の中では花咲く賢者の杖が輝いているべきだったんだ... でも実際には、ぼくの手の中にあるのは民警の交通整理の棒なんだ!」(217) この引用からもうかがえるように、「花咲く杖」は魔術的かつ支配的な力と結びついている。そして、この杖は、それ自体では単なる遊戯にとどまってしまう「変容」に与えられた、高邁な意味(奇跡)を象徴しているのである。

こうした杖と手によってなされる魔術(「奇跡」)とは、いかなるものなのであろうか。コズレンコフの空想の中ではそれは具体的なイメージの形で表現されており、その抽象的な意味についての思索がなされるということはない。彼の空想の中で主体となる要素は、窓、老婆、娘である。コズレンコフが娘の額に手を置くことで、窓は動き出す。それは「上昇を始め、空と太陽の方に向きを変える」のである。太陽が窓にそそぐのではなく、窓の方が太陽に向かって動き出すというイメージは、世界の揺らぎの感覚をもたらす。杖をもったコズレンコフが中庭に入ってくる前の世界は、固定したものであった。ここで登場する「織物のかかった窓」は、どういう理由でか、長いこと閉ざされ続けていたものである。「突然に、コズレンコフの目は、暗い、冬から開けられたことのない窓を捉えていた。」(211) (ちなみに、この小説が舞台としている季節は、夏である。) この「開かれることのない窓」が象徴する固定した救いのない世界、動きのない死の世界は、コズレ

ンコフの「奇跡」によって動き始める。世界は揺らぎ、窓は自ら動き始め、上昇し、「いっぱい開かれ」ては、風を導き、花を咲かせる。ここでは世界の蘇りが、大気と花のイメージで表現されている³。ここにみられる上昇、光、大気という快感をもたらす要素は、バシュラールが『空と夢』で論じたイメージを構成するものである。

一方、老婆には失われたもの（若さと息子）が戻ってくる。世界は若さを回復したのだ。老婆については、コズレンコフが奇跡を起こす前には、次のように語られていた。「玄関には子供にかえってしまった老婆が、座っていた。老婆は膝から食べ物を持ち、食べていた。『哀しみだ』とコズレンコフは思った。『ああ、哀しみだ』」(211) 奇跡によって、老婆が食べていた食べ物は、何か分からぬ食物（日常性）から果実（非日常性）に変わる。コズレンコフが見た冒頭の夢の中で、世界は乾ききっていた。「緑は少なかった。風景は乾いていた。大地のひび割れは、黒ずんでいた。」(211) 果実（西瓜）は、この乾いた世界に水をもたらし、世界を救済する。この若返った世界では、子供の遊びへの言及がなされる（「種を飛ばして遊ぶこともできる」）。「こども」の主題は、この小説において重要なものである。なぜなら、この小説自体がコズレンコフのこどもじみた幻想によって成立しているからだ。自らを預言者とみなすコズレンコフの幻想は、子供が行う「ごっこ遊び」に近いものということができる。『さくらんぼの種』の中でなされる警官への変容も、同じように「ごっこ遊び」の性質を帯びている。警官に変容したフェージャは、子供たちに呼びかける。「ああ、見て下さい。ぼくの唇には警笛がはさまっているんです.... ぼくは警笛を吹きます.... ぼくには警笛を吹く権利があるんです。子供たちよ、ぼくを羨みなさい。」(217) 子供が見ることのできる新鮮な世界、若々しい世界を回復することは、オレーシャの創作の目的であった。「初めて見るかのように世界を見る能力を、詩人はもっています。この能力は、人が実際に初めて世界を見る、幼年時代にもとづくものです。」⁴ 世界の若さを回復しようとするコズレンコフの幻想も、この詩学と一致するものである。しかし、不幸な状態にあった老婆もまた、「子供にかえってしまった」存在として提示されていることにも注意しなければならない。子供の感覚を取り戻すことと、子供のように暮らすことは、まるで別の行為であることはいうまでもない。しかし、この一節は「子供であること」の弱い側面、その「無力さ」を確かに示していないだろうか。そして、子供じみた遊戯としてなされるコズレンコフの「奇跡」は、確実に挫折するのである。

奇跡のヴィジョンに現れるもう一つの主体、「娘」は、この挫折を先取りする。「一方、あの娘といったら....」 娘がどうなったのかは、何も語られはしない。それ以上語られることのないこの一節は、娘の救済の無限の可能性、それが言葉では表現できないほど素晴らしいものであることを示しているとも解釈できる。しかし、ここには、コズレンコフが女性に向けた欲望が（禁忌として）禁じられているという事実が隠されていると、推測することもまた可能なのではないだろうか？ 世界を救うというコズレンコフの決意は、女性の自殺を目撃したことに由来するものであり、直接にはこの女性を救済することを目的としている（だからこそ、彼は娘の額に手を伸ばすのであり、後に彼はこの女性の運ばれた病院に向かおうとする）。こうした救済の決意の背後には、女性に対する個人的な愛

が存在していると推察することは容易である。この女性が自殺した裏には、男性の存在を見ることができる。「娘は不幸で、棄てられて、飢餓にあえいでいたのだ。」(211) 彼女は愛に飢えている。だったら、愛を与えよう。コズレンコフがそう考えたとしても、不思議ではない。女性を救うことは、世界を救うことの象徴となるだろう。しかし、女性を所有すること(個人的な欲望)は、世界を救うという高邁な目的の前では、禁じられなければならない。そのために、コズレンコフは娘がどうなったかを、物語の続きを語ることができないのではないだろうか? あるいはまた、続きを語ることができないということは、コズレンコフの救済が失敗する可能性を示唆しているのかもしれない。女性を救うことはできないかもしれないし、また、コズレンコフの救済によって、娘は誰か他の男と幸せになってしまうかもしれないのだ。しかし、孤独な独身者のコズレンコフには、そうした「残酷な」結末を語ることができないのである。

コズレンコフが夢見た「奇跡」のイメージ、開く窓、流れる風のイメージは、現実の世界で再現される。コズレンコフが仕事場の扉を開けることをきっかけに、室内の大気の流れが激しくなり、この風によって室内が混乱するのである。

彼は隣室に通じる扉を開けて、敷居をまたいだ。途端に、全ての頭が下げられた。彼は、開いた窓を目にした。その向こうには、緑と枝があった。途端に、窓が動きだした。何かの力が、何かの霊が窓に飛び込んできて、錠戸を前後に揺さぶった。枝は持ち上がり、ざわめきだした。テーブルから、書類が舞い上がって竜巻になった。彼の背後で、雷鳴を立てて扉が閉まった。反対側の扉が、ひとりでに開いた。(212)

風と植物(樹木)の一体化したイメージを、ここにも見ることができる。窓の外には木々がある。風による世界の混乱は、大気の現象の比喩で語られる(「竜巻」、「雷鳴」)。外部の事物は人の支配から離れて、自走しはじめる(「反対側の扉が、ひとりでに開いた」)。窓が自走した「奇跡」の空想と同様、世界は揺らいでいる。

人々は強風を避けようと頭を下げる。この下げられた頭を、コズレンコフは預言者である自分に対して人々が平伏しているのだと解釈する。人々は風のために書類が飛び去ることを警告して叫び合う。この叫びも、コズレンコフは、自らに対する歓喜や憎悪の声と解釈する。このように、幻想の系列と現実の系列は、異なった意味を帯びながら対応している。こうした風による混乱の中、エクスタシーが訪れる。「窓はばたばたと鳴り、硝子は燃え上がり、そのために庭には稲妻が走った。そして、エクスタシーが訪れたのだ。」(212)。その中を、コズレンコフは職場の責任者のもとに行き、給料の前借りを申し出る。この願いがかなえられたことを見て、人々は驚いて語る。「奇跡だ。奇跡によって受け取った。奇跡によってだ!」 こうして預言者コズレンコフは、給料の前借りという形で「奇跡」を実現する。

コズレンコフは、自殺した娘を探して、アパートに戻る。そこで彼は、娘を自殺に追いやった男と間違えられ、見知らぬ男に殴られる。人違いにあった彼は、人々に笑われる。

ここで用いられている「嘲笑されて」(осмеянный)という語は、レールモントフの詩『詩人』Поэт(1838)に由来するものであろう。「お前は再び目覚めるのか、嘲笑された預言者よ！」(Проснешься ль ты опять осмеянный пророк!) 続いてコズレンコフは女の子のボールを取ってあげるために茂みの中に入り、頭が花だらけになる。

続いて、コズレンコフは、掃除人の姿に天使をイメージを見て、脅える。小説のこの部分まで、コズレンコフは現実によって幻想の強化を行ってきた。現実の様々な断片は、コズレンコフのいいように解釈されてきたのである。しかし、この掃除人の登場の後、現実には幻想を生み出したものとして再解釈がなされるようになる。コズレンコフは幻想を幻想として考えるようになるのである。

コズレンコフは、娘の運ばれた病院に向かおうとする。しかし、彼は救済を断念する。「『私にはできない』彼はため息をついた。『なんだった私のところに天使が送られたのだろう?』」(213) 彼はここで、自らが娘を救済すべき人間ではないと、自己規定する。彼は預言者というアイデンティティを捨てたのである。

小説のこの後の部分は、幻想を支える現実の断片をコズレンコフが発見していく過程を描いている。キャベツを見たコズレンコフは、そこに大理石の天使の像がもつ質感を感じる。そして、その晩も夢の中で天使と出会ったコズレンコフは、夢の中に出てきた天使とは、実は洗濯女のフェドーラだったのだと悟る。洗濯女は天使が着るような赤い服を着て、キャベツを売っていたのである(食物の主題をここにも見ることができる)。こうして、幻想の系列は日常の系列に最終的に征服される。夢の源泉は明らかとなり、謎解きは終わる。夢から覚めて笑いだしたコズレンコフを描いて、この小説は終わる。

この小説は、一読したところ、現実と夢の対応関係(しかも夢の原因を現実を探するという凡庸なもの)とその結果生まれるユーモアを、さらにはこのおかしい対応によってなされるロマン主義的な預言者像のパロディー化を、主題としているかのように思える。しかし、キャベツ、あるいは洗濯女と天使像の外見が似ているというだけでは、預言者の夢は成立しない。そこには自らと預言者を結びつける、別の欲望が存在しなければならないはずである。コズレンコフによる夢の解釈はあまりにも安易なもので、別の重要な問題から目を逸らしているように思える。もともと『夢』とされていたこの短編の題が、『預言者』という題に変わったという事情は、この問題を作者が意識していたことの現れではなかろうか? そして、この小説にはまた、風によるエクスタシーという別のバシュラールの主題が存在している。風による陶酔は確かな現実として、読者に訴えかけてくる。この二つの問題を考えるために、わたしたちは風による陶酔感を描いたもう一つの短編、『恋』Любовь(1928)に目を向けることにする。

2.

オレーシャの作品には、大気(空)と関係したモチーフを多くみることができる。彼の作品の登場人物は、大気によって解放感を味わい、幸福な気持ちに満たされていく。また、幻想的な場面においてしばしば飛翔する。ボジュールは次のように語っている。「しばし

ば、オレーシャの作品の登場人物は、幸福や至福の瞬間にたどり着く。そのような幸福が実現する瞬間はまれで、はかない。そして、いつも同じような環境で訪れる。そうした瞬間は、光に満ちており、澄んだ空気、明るい色、自由な動きを伴っているのである。」⁵

大気とは光、色彩とならぶ解放の物質、自由をもたらす物質なのである。

『羨望』（この小説では主人公の幻想の中で、幾人もの登場人物が空中に飛翔する）の事件は、主人公のカヴァレーロフがアンドレイの部屋に運ばれることで開始されるが、この部屋は大気と光の存在によって特権化されている。「ここは〔寝室よりも〕広々としていし、空気も多いし、光や輝きに満ちている。」(14) 「場所はいくらでもあります。光も空気もあります。」(21) 「バルコニーと二つの窓がある大きな清潔な明るい部屋」(20) このように、オレーシャの作品では、大気（風）の存在によって理想的な環境が生まれることになる。

『恋』においても、大気の物質性が世界を解放することに貢献している。

『恋』では、世界にある様々なものが大気の中に浮上していく。公園でリョーリャを待つシュヴァーロフの前では、昆虫が飛び回る。昆虫の飛行する軌跡は、彼の前で、空中に浮かぶ都市の幻影に変容する。

昆虫が飛んでいた。茎が揺れた。鳥や蠅や甲虫の飛行が織りなす建築は、幻影のようだった。だが、何か点線や、アーチや橋、塔やテラスの輪郭を捉えることができた。それは、素早く位置を変え、一秒ごとに形を変える都市だった。(196)

この短編を通して、シュヴァーロフの前には、蜂や虱など、空中に浮かぶものどもが姿を見せる。また、シュヴァーロフの夢の中にはニュートンが登場するが、この出来事も重力からの解放と関係している。この夢の中で、ニュートンはシュヴァーロフに、引力の存在をデモンストレーションするのである。

ヒロインのリョーリャは、植物を通して、上昇という運動と関わっている。リョーリャが杏の種を放ると、シュヴァーロフはそこに、杏の木が一瞬で成育する幻影を見る。

リョーリャは紙袋から杏を取り出すと、その小さいお尻を裂いて、種を放った。種は草の中に落ちた。彼は驚いて振り向いた。そして、振り向いた彼は、目撃した。種が落ちた場所に、木が生えたのである。細い輝く木が、素敵な傘が生えたのだ。(198)

樹木は、大気と無関係な存在ではない。それは、垂直の運動を示すのである。「さらにいうなら、木は真直ぐに、胸をそらせて立っている。木は垂直だ。木は地下水から樹液を受け取らない。木の堅固さは岩から受けついだものではない。木は大地の力を必要としない。木は物質ではない。木は勢力(Фалс)、自律的な勢力である。」(バシュラール)⁶ 上に挙げた引用文にある一瞬で生育する木は、バシュラールのこの主張をよく示している

といえるだろう。木は垂直に上昇する勢いなのである。それは大気を目指す運動なのだ。上昇する勢いは、ここで挙げた一節では、「傘」のもつ形態の尖鋭さにも示されている。

オレーシャの作品、とりわけ『恋』において、木は大気という物質そのものに、きわめて近い存在である。その基礎にあるのは、木の「軽さ」である。

モンゴルフィエ気球の骨組みのように軽く脆い、林檎の木の骨組み、籠のような梢の骨組みが、葉がつくる簡素な覆いの奥に透けてみえた。(200)

ここでは、樹木が気球のイメージと重られている。この木はほっそりと軽く、今にも大気中に浮上していきそうだ。

『恋』は公園を舞台としている。公園は樹木に満ちている。それはまさに、大気への憧憬に相応しい場所、浮上に最も近い場所であるといえるだろう。

木の軽さは、上昇という感覚を通して大気と結びついているだけではない。風による揺れ、そよぎという運動を通して、大気と結びついている。リョーリャが現れた時、木々はそよいでいる。風によって世界が動きだすのだ。

リョーリャが急いでやってきた。彼は彼女を迎えようと立ち上がり、数歩前に出た。トランプのクラブの形をした葉をつけた枝が、揺れた。シュヴァーロフは道の真ん中に立っていた。枝はざわめいた。彼女は、葉の喝采を受けて歩いていた。色盲の男は右側に移ると、こう思った。「風の強い天気だからな。」そして、上にある葉に目をやった。葉は、風に動かされた葉がいつもそうであるように、ふるまっていた。色盲の男は、揺れる青い梢を見た。シュヴァーロフは、緑の梢を見た。だが、シュヴァーロフは不自然な結論を出していた。彼はこう思ったのだ。「木々が拍手喝采をして、リョーリャを迎えている。」(198)

『さくらんぼの種』の例も見よう。この木もまた若木であり、ほっそりと軽い。

ナターシャ、明るい輝いた日です。風が吹いて、この日の光をますます燃え上がらせます。風は僕の木を揺らし、木はニス塗られた部分を軋ませます。この木の全ての花が、上昇しては、また下降します。そのために、花は薔薇色になったり白くなったりするのです。ナターシャ、これは春の万華鏡です。(218)

風はめくるめく色彩（「万華鏡」）をもたらし、固定した世界を流動化する。流動化した世界は幸福な陶酔に満たされる。

『恋』においても、風は世界を転倒し、流動化し、人々を陶酔させる。

彼らは、吹き抜ける風の中で別れた。その世界の中で、風はおそろしく動きまわる賑やかなものに思えた。吹き抜ける風は、下の階で扉を開けた。風は洗濯女

のように歌った。風は窓辺の花々を揺らし、リョーリャの帽子を放り、蜂を逃がしてやると、サラダの中に投げ込んだ。風は、リョーリャの髪を逆立たせた。風は口笛を吹いた。

風は、リョーリャのシュミーズを巻き上げた。

彼らは別れた。幸福のあまり足下の階段を感じないまま、シュヴァーロフは階下に降り、中庭へと出ていった... そう、彼は階段を感じなかった。それどころか玄関も石も感じなかった。この時、それが幻影ではなく現実であること、自分の足が空中にあること、自分が飛んでいることを、彼は知った。(199-200)

ここに示した一節で、風は世界を解放している。風は扉を開き、帽子の中の蜂を逃がし、衣服をはぎ取る。風は世界に動きをもたらし、世界は運動に満ちた賑やかなものになる。この解放された世界で、シュヴァーロフも大気に向かって動く。彼は飛翔するのである。彼は重力から解放される。

風の世界は、運動に満ちている。シュヴァーロフもこの世界で、激しく動き回る。彼はリョーリャを嵐のように抱き、蜂を追って走り回り、鹿のように疾走する。『恋』における世界の変容とは、世界を流動化し、世界を運動で満たすことなのである。それを行うのは風であり、主人公もその中に巻き込まれていく⁷。

変容する世界に違和感、抵抗感をもつシュヴァーロフはリョーリャから逃げ出してしまうが、小説の最後で彼女を見出し、二人だけの無時間的空間に入っていく。公園の奥の茂みの中に広がるこのユートピア的空間はあらゆる音を欠いた静謐なものだが、シュヴァーロフは一瞬、彼女の息の音（鼻孔の膜が立てる微かな音）だけを聞く。この音（空気に起因する音）はこの無時間的世界の生命力を、さらには大気の運動がもつ生命力を示しているといえるだろう。

ところで、『恋』ではめくるめく生命の躍動、永遠の至福をもたらした風が、『預言者』では単なるイメージ、儚い白昼夢にとどまるのは、なぜなのだろうか？ 『預言者』では、風は一瞬のエクスタシーをもたらすだけだ。主人公は最終的に幻滅の中に陥り、一人で空しく笑うことになる。ボジュールが指摘するように、『恋』にもアイロニカルな要素がないわけではない。空を飛ぶシュヴァーロフを見て「恋の翼で飛んでいるよ」とクリシェで語る第三者の声は、読者にシュヴァーロフの飛行がメタファーであることを意識させ、現実に覚醒させるというのである⁸。とはいえ、このアイロニーは語り手と読者のレベルにおいて機能するのみであり、シュヴァーロフはこの言葉を、コズレンコフのように恋意的に解釈するのか、一層高く飛翔することになる。やはり、『預言者』と違って、『恋』においては変容の力、風の生命感が圧倒的に強く作品を覆っているのである。『預言者』と『恋』の違いはどこにあるのだろうか？ このことを考える前に、わたしたちは『預言者』にみられたもう一つの問題、「預言者になろうとする欲望」について考えることにする。

3.

『羨望』の主人公、カヴァレーロフは、幼年時代に蠟人形館を訪れた時の記憶について、次のように語っている。

昔のことを思い出す。ギムナジストだったぼくは、蠟人形館に連れていかれた。硝子でできた立方体の中では、燕尾服を着た美しい男性が、火を吹く傷を胸に帯びて、誰かの腕の中で死のうとしていた。

「これはアナキストのために傷を負った、フランスの大統領カルノーだ」と父はぼくに説明した。

大統領は死を前にして、息をつき、臉はまくれあがっていた。時計のようにゆっくりと、大統領の生命は過ぎていった。ぼくは魅せられたように見つめていた。美しい男性が、緑がかった立方体の中で、あごを上げて横たわっている。それは美しいものだった。その時はじめて、ぼくは時代の轟きを聞いた。時代はぼくの上を疾走していた。ぼくは歓喜の涙をのみこんだ。ぼくは有名になろうと決意した。そうすれば、いつの日か、ぼくの蠟製の分身が、わずかな人にしか聞くことができない世紀の轟きに満たされて、緑がかった立方体の中にこんな風に美しく立つことになるのだ。(26)

わずかな者しか聞くことができない「時代の轟き」(гудение времени)を聞く者とは、預言者としての詩人のイメージにつながるものである。プーシキンやレールモントフは、凡人には理解できないことがらを知覚しそれを人々に伝えるために、神に遣わされた預言者、あるいは人々に石もて追われる預言者の姿に、詩人の姿を重ねあわせた。イングダールは、ここに挙げた『羨望』の部分进行分析しながら、それをプーシキンやブロークの考えた詩人像と関連づけている⁹。すでに、私達は『預言者』の中に現れた預言者像が、プーシキンやレールモントフの詩人像につながるものであることを指摘してきたが、オレーシャの作品の中には、こうしたロマン主義的な詩人＝預言者になろうとする欲望が強固に巣くっているのである。そして、オレーシャの主人公たちは、しばしば、詩人(預言者)になろうとしながら、それに失敗する(たとえば『羨望』や『預言者』のように)。

イングダールが述べるように、こうした詩人＝預言者という主題が重視される背景には、革命によって混乱した時代の中で、作家の役割についての問い直しがなされていたということがあるだろう。新しい時代に相応しい「新しいプーシキン」が求められ、イマジニストやプロレトクリトの詩人たちが、自らの創作行為の中で、それぞれ預言者として「時代」を聞き取ろうとしたのである¹⁰。『羨望』も、工業化が進む社会の中での芸術家の役割という問題を主題としている。しかし、ここで考えなければならないのは、こうした詩人＝預言者像がそもそも孕んでいるナルシシズム性である。

蠟人形館の部分で語られる詩人＝預言者のイメージは、ナルシシズム的な性格を帯びている。カルノーは、繰り返し「美しい男性」(прекрасный мужчина)と表現される。また、主人公の望みは、単に詩人となるということではなく、詩人として美しい蠟人形となり、

展示され、人々に見られることなのである¹¹。ここでは、詩人になりたいという望みは、有名になりたいという望みと美しくなりたいという望みと一体化している。

『預言者』における「奇跡」も、ナルシシズム的な観点から解釈されねばならない。

『預言者』の「奇跡」の魔術性については、すでに指摘しておいたが、こうした「魔術」を行う能力を自らに期待するという自己誇大視は、子供にみられるナルシシズムの特性である（フロイト『ナルシシズム入門』）。

詩人という概念は、しばしばナルシシズム的な性格を帯びるものである。「曖昧にではあるが、芸術家への崇拜は父への崇拜であり、同時に英雄への崇拜でもある。言い換えればそれは、自分自信の崇拜なのだ。なぜなら英雄とは最初の自我理想だからである。それは宗教的な態度である。しかしまた自己愛的な(ナルシック)態度でもある。それは、幼児の自己愛的な(ナルシック)時期の間中ずっと、自分自身に与えられた『贈り物=才能dons』や幸運はすべて自分のものだとする子供の態度を反復するものなのである。」（サラ・コフマン）¹²

カヴァレーロフを蠟人形館に案内したのが、父親であることにも注意しなければならない。コフマンがいうように、「芸術家への崇拜は父への崇拜」なのである。カヴァレーロフは、芸術家（詩人=預言者）になりたいと思いながら、それに成功しない。父の代理とみなしうるアンドレイに対して競争心を抱くカヴァレーロフの内面には、芸術家（父）になることができないために生まれる葛藤が存在しているのではないだろうか？¹³

コズレンコフは、テキストの中で、預言者になりたいとは明言していない。小説の後半では、預言者であることに困惑しているかのようである（「何だって、私のところに天使が送られたのだろう？」）。しかし、コズレンコフが預言者になりたいという欲望を抱えていなかったとは、到底、解釈できないだろう。コズレンコフの夢は彼の願望の現れと解釈するのが自然だろうし、彼は夢に身を任せることに（預言者という立場を選択することに）何らの抵抗感も抱いていない。彼は自ら進んで、「奇跡」を生み出そうとするのである。

詩人=預言者とは、ナルシシズム的な幻想である。『預言者』のコズレンコフが抱えている欲望もまた、同様といえる。そうした欲望を抱くコズレンコフにとって、救うべき女性とはどのような存在だったのだろうか？ この疑問を抱えつつ、『預言者』と『恋』の主人公を比較しながら、『預言者』のアイロニーについて考えてみたい。

4.

『恋』と『預言者』においてエクスタシーの強度が異なっているのは、そこに表現された主題の違いによる。『恋』においては「世界の変容の幻想」が最も重要な主題となっているのに対し、『預言者』は「預言者の幻想の挫折」を語ろうとしているのだ。

とはいっても、『恋』の主人公シュヴァーロフと『預言者』の主人公コズレンコフは、一見したところ、よく似ている。彼らは、幻想の世界に襲われる無力な存在である。シュヴァーロフは、世界の変容を前にして途方にくれる。コズレンコフは、預言者選ばれて

しまったことに困惑する。しかし、こうした世界の変化は、実のところ、シュヴァーロフやコズレンコフの内面に潜む欲望によって、生じたものである。シュヴァーロフは恋による興奮で世界をおかしな具合に眺めてしまうのだし、コズレンコフの幻想の基底には預言者になりたいという欲望が存在しているはずである。彼らの幻想の世界は、また、こどもの世界ということができる。そこでは、既存の秩序（大人の秩序）が崩壊し、原初的な生命力が復活する。

では、彼らの間に違いがないのかといえば、そうではない。彼らの違いとは、コズレンコフが預言者としての力（「奇跡」を起こす魔術的力）を希求しているのに対し、シュヴァーロフはマルキシストという力強いアイデンティティを放棄していることにある。シュヴァーロフは、（世界の変容の要因が彼の内面にあることを除けば）徹底して受け身の存在なのである。コズレンコフが自己の誇大視にはしるのに対し、シュヴァーロフは無力な存在として世界の変容の中に身を任せているのだ。

シュヴァーロフは変容する世界の流れに身を委ねてはいるが、その世界の暴力的な変容に対し一定の抵抗感を覚えている。彼は世界の変容を前にして「もうたくさんだ」と叫ぶと、リョーリャのもとから逃げだしていく。一方、日常的な世界を自分勝手に解釈するコズレンコフにとって、こうした抵抗感は縁遠いものである。

コズレンコフが行おうとしているのは世界の救済であり、彼はこれを正義のものとして考えている。一方、シュヴァーロフは自らに罪を見いだしている。色彩の変化以外は世界を「正しく」（правильно）知覚していると自称する「色盲の男」の存在は、世界がおかしな風に見えてしまうシュヴァーロフを脅かす。シュヴァーロフの夢の中には、「色盲の男」の分身といえるニュートンが登場し、シュヴァーロフが「法」（закон）＝重力の法則に反して空を飛んだことを弾劾する。

彼がこの葛藤を克服することができるのは、リョーリャの存在によってである。彼女を待ち続けるシュヴァーロフのもとに、彼女は現れる。彼女は「現れる」という約束を果たすことで、彼を救う。（オレーシャの小説には、訪れることのない女性を待つというモチーフが繰り返し現れる。『さくらんぼの種』では、待ち続けるフェージャの前に、ナターシャはやってこない。『アルデバラン』 Альдебаран[1931]でも、ボゲムスキイ老人はカーチャを待つものの裏切られる。）リョーリャは、それまで見ることはなかったヴィジョンを見て当惑するシュヴァーロフに対し、「それは恋のためよ」と説明して、彼を安堵させようとする。また、彼女は「蜂」を「虎」と呼ぶシュヴァーロフのコードを理解し、二人で虎（＝蜂）狩りを行う。

リョーリャはシュヴァーロフのもとに出現するのに、シュヴァーロフは彼女のもとから逃げ出してしまふ。このfort-da ゲーム（フロイト『快感原則の彼岸』）は、結局、シュヴァーロフがリョーリャを発見するという結末に落ち着く。リョーリャの存在は、無力さに由来する不安からシュヴァーロフを救済する。彼女は、母親の代理として機能しているということができるかもしれない¹⁴。

コズレンコフの場合、「色盲の男」や「ニュートン」のような敵対者は存在しない。コズレンコフにとって、こうした父の役割を担っているのは、先行する真の預言者＝詩人で

あろう。小説中には存在しない真の詩人は、その真性によって偽の預言者であるコズレンコフを脅かすに違いない。

また、コズレンコフには、彼を救済する女性は存在しない。彼は「強い女性」によって救済されるのではなく、自殺をはかった娘（「弱い女性」）を救済する「奇跡」を起こさねばならないのである。この点において、コズレンコフとシュヴァーロフは対照性を示している。コズレンコフは弱い女性、不幸な女性にしか、関心を示さない。力強い女性（洗濯女のフェドーラ）は、彼にとっては嫌悪の対象である。（この女性の二重性は、『羨望』におけるヴァーリャとアーネチカの対立に相当する。）コズレンコフのナルシズムは、救われるべき「弱い女性」¹⁵というさらなる幻想を生み出していくのだ。

以上で述べたように、コズレンコフとシュヴァーロフの違いは、預言者＝詩人を目指しているかどうか（ナルシズム的な自己誇大化がなされているかどうか）、そして、女性による救済がなされるかどうか、という点にある。自己強化を図るコズレンコフにとって、女性とは救済の対象としてしか存在しない。しかし、彼は真に強い自己を獲得することもできないし、救済の対象である女性を見出すこともできない。彼は、自殺した女性が自分のための存在でありえないことをよく自覚している。だからこそ、コズレンコフは病院の彼女を訪問することができないのだ。（私達は、「よその世界の存在」としてヴァーリャの獲得を断念するカヴァレーロフの失望のエコーを、ここに聞くかもしれない。）もちろん、コズレンコフの奇跡（前借りされた給料）は彼女を物質的に支援するだろう。しかし、この訪問はコズレンコフも彼女も救いはしない。それは「奇跡」では、「変容」ではなコズレンコフが病院を訪問したとしても、彼女は「自殺しかけた弱い娘」のままだし、コズレンコフは「哀れな独身者」のままなのだ。

女性と無縁な独身状態であることと並んで、コズレンコフの「弱さ」の原因となっているのは、職場における地位である。仕事場の場面には、二つの中心（強い人物）が存在している。現実の系列の中で、仕事場の中心となっているのは、コズレンコフに給料の前借りを許す、この職場の長である。一方、幻想の系列の中での中心は、預言者であるコズレンコフである（人々は、コズレンコフに対して「平伏す」）。この二つの中心の存在は、コズレンコフが、職場における低い立場（ゴーゴリの『外套』以来の伝統である独身者の状況）を、幻想によって克服しなければならない必要を示している。コズレンコフとは対照的に、シュヴァーロフの幻想において職場はすっかり忘れられている。『恋』は休日性の中にどっぷりとつかり、そこで職場はまったく意識されることがない。

預言者という幻想は（あるいは、「預言者ごっこ」というゲームは）、独身者の二つの特徴（女性の不在と職場での低い位置）に由来する「弱さ」を、（一時的にせよ）癒す。こうして自らを癒したコズレンコフには、それ以上預言者の物真似をする必要もないし、無縁の女性を救済する必要もない。

コズレンコフは預言者になろうとする欲望を語らず、当惑した素振りをし、夢の誤った解釈という行為によって幻想を打ち消す。世界救済のヴィジョンは、コズレンコフ本人とユーモラスに物語を進める語り手によって、積極的な価値を認められないまま、宙づりにされる。そんな『預言者』という作品には、作家であったオレーシャが自己の無力さに向

けたアイロニーが表現されているのかもしれない。

一方で、作家であり続けたオレーシャは、コズレンコフのように預言者の幻想から逃げ出すことはなかった。しかし、預言者になろうとする欲望を是認し続けることは、預言者に憧れつつもそうなることができないという苦しみを生むことになる。短編『同伴者作家ザンドの秘密のノートより』Кое-что из секретных записей попутчика Занда (1932) は、そうした預言者の呪縛を描いている。「私は何と激しく力を夢見たことだろう」というエピグラフが付されたこの作品で、オレーシャは男性的な力に対する憧れを執拗に語り続ける。

主人公の作家ザンドは、鏡を見ることが癖になっている（「ナルシシズム」の主題）。彼にとって鏡を見ることは、鏡に映った自らの顔が母親と似ていると知った幼き日の思い出と結びついている（鏡の中の顔が母に似ているというエピソードは、回想『1日とて書かざる日なし』の中にも見ることができる）。こうして、鏡は主人公の女性性、「弱さ」を示すことになる。「ママに似ている人間が、強いなんてことがあるだろうか？」(251)

鏡の思い出はまた、母が弾くショパンについての思い出と結びついている。ショパンもまた、主人公にとっては、女性的な形象である。「彼〔ショパン〕は、発育不全で傷つきやすかった。そして彼の言葉の優しさは、子供じみた自己愛と自分を気づかう気持ちから生まれたものなのである。」(252)

女性的な「弱さ」に悩む主人公は、先行する大作家（シラー、ジャック・ロンドン、バルザック、プーシキン）に対する嫉妬の気持ちを語る。そして、彼はこうした気持ちを隠そうとはしない。「もし謙虚な芸術家がいたとしたら、偽って嘘をついているのだ/....

/」(249) 「羨望と野心が力なのだ。」(249) 彼は、コズレンコフと違い、プロの作家としてナルシシズムを引受けようとしている（とはいえ、一方ではナルシシズムを「子供じみた自己愛」として否定しようともしているのだが）。しかし、彼は大作家の地位に到達できないし、社会の要請（新しい時代に相応しい科学性、大衆との一体性）にも応えることができない。彼の前に立ちふさがるのは、大作家だけではない。科学者（太ったコロチロフ—この太った合理主義者という形象は、『羨望』のアンドレイを連想させるだろう）もまた、彼の前に「強い人間」として現れるのである。こうした、「強い人間」を前にして、主人公は自らの「弱さ」を自覚することになる。そして、彼はこう語らねばならない。「芸術の人であること、芸術家であることは、大きな不幸である。」(251)

くりかえすが、こうした「男性性」の希求の背後には、女性蔑視が存在している。女性性は「弱い」ものであり、救う対象でしかない。また、「強さ」は男性の属性であり、預言者＝作家とは男性が担うべき役割なのである。こうした前提のもと、主人公は自らの中にみられる女性性に悩むことになるのである¹⁸。

ザンドが引き受けた苦痛、「強い男性」の追求は、作家であることの苦しみである。それは自我理想と自己との不一致からくる苦しみである。コズレンコフは自らの欲望から目を逸らして、この苦しみを回避する。一方で、シュヴァーロフは、この苦しみ（作家であること）ではなく、詩的ヴィジョン（語るべき対象）そのものを引受けている。シュヴァーロフは、詩的変容を前にして逃げ出そうとするが、最終的には変容する世界に身を任

せることになる。その結果、シュヴァーロフは、受け身の弱い存在と化す。しかし、この「弱さ」こそがシュヴァーロフの「強さ」でもある。幻想を受け入れた結果、彼は「色盲の男」を平然と拒絶することができるようになるのである。自らの「弱さ」を受け入れたシュヴァーロフにとって、「強い男性」への羨望が生む苦しみはもはや意味をもたない。

私たちはここまでの記述において、『預言者』と『恋』という二つの短編を比較しながら、「大気」と「詩人」という二つの主題について考えてきた。『恋』については、まだまだ検討する余地があると思われる（たとえば、生死の対立や対象喪失という観点から、この小説のもつ「危うさ」を考察することが可能であると思われる）。しかし、それはまた、別の機会に行うこととしたい。

注

1. 『預言者』は、雑誌『30日』30 дней 1929年7号に『夢』Сон の題で発表された。1935年に選集に収録された際に、『預言者』という表題に改められた。
2. テキストは1974年版選集による(Юрий Олеша, *Избранное*, М., 1974, с.211-214)。このテキストからの引用は、ページ数を付して示す(『預言者』以外のオレーシャの作品についても、引用は原則としてこのテキストから行い、同様にページ数を付すこととする)。
3. オレーシャは、しばしば、大気と植物の一体化したイメージを肯定的な女性に付与している(『羨望』のヴァーリャや『恋』のリョーリャ)。詳しくは拙論「オレーシャ『羨望』にみられる物質性」、『ロシア文化研究論集 エチュード』2号(1995年)、125-130頁、を参照。
4. Олеша, "Беседа с читателями", *Литературный критик*, No. 12, 1935, с.153. 一般的に芸術創造がもつ遊戯的性格については、サラ・コフマンが指摘している。「芸術家は、無意識の心的過程の働き(Ж1)、それらの変容の際の情動の働き、結合関係における表象の働きによって、理性と判断力が諸々の拘束を課すようになる前に、子供が自分の遊び(Ж2)によってしていることを反復しようとする。芸術家という『尊敬される』人間は、実際のところは、他の人間たちに、彼らもまた幼年時代の樂園を再び見出しうるのだという喜びを与える子供でしかない。」サラ・コフマン『芸術の幼年期』赤羽研三訳、水声社、1994年、134頁。
5. Elizabeth K. Beaujour, *The Invisible Land*, New York-London, 1970, p. 59.
6. ガストン・バシュラール『空と夢—運動の想像力にかんする試論』宇佐見英治訳、法政大学出版局、1968、219頁。
7. 筆者は別の文章で、オレーシャの作品にみられる世界を変容する風のイメージを、革命をもたらすとされる自然の力(стихия)との関わりの中で、ザミャーチンやルンツの作品と共に考察した。拙論「人間機械の夢想」、『ロシア文化研究論集 エチュード』1号(1994年)、29-40頁。

8. Beaujour, *op.cit.*, p. 79.
9. Kazimiera Ingdahl, *The Artist and the Creative Act*, Stockholm, 1984, pp. 45-52.
10. *ibid.*, pp. 53-54.
11. ジョルコフスキイは、『羨望』に見られるナルシズム性（とりわけ鏡に対する偏愛）について論じている。A. K. Жолковский, *Блуждающие сны и другие роботы*, M., 1994, c. 231-232.
12. コフマン, 前掲書, 28頁
13. 『羨望』における、カヴァレーロフ-ヴァーリャ-アンドレイ、カヴァレーロフ-アーネチカの夫（あるいはイヴァン）-アーネチカといった三角関係は、明らかにエディプス的なものといえる。cf. William E. Harkins, "The Theme of Sterility in Olesha's *Emvy*", Edward J. Brown ed. *Major Soviet Writers*, London-Oxford-New York, 1973, p. 288.
14. 『恋』の舞台となる公園には、エデンの園（楽園）のイメージが重ねられている。この小説で登場人物たちは変容した世界を「楽園」（рай）と呼び、リョーリャのことを「エヴァ」（Ева）と呼ぶのである。こうした「楽園」のイメージは、ユング派の心理学でいう母親元型に相当するものだろう。C. G. ユング『元型論』林道義訳、紀伊國屋書店、1982年、128 頁、 マーリオ・ヤコービ『楽園願望』松代洋一訳、紀伊國屋書店、1988年、を参照。なお、救済する主体としての女性像について、ジョルコフスキイは次のような指摘を行っている。彼は、ブルガーコフの『巨匠とマルガリータ』と『羨望』を比較しながら、ブルガーコフがマルガリータという「強い女性」（ロシア文学の伝統）を巨匠に所有させることで、カヴァレーロフのような余計者＝夢想家の名誉回復を行ったのだとする。Жолковский, *указ. соч.*, c. 162-163.
15. 「世紀末」の女性観、女性嫌悪（シジニ）については、例えば、ブラム・ダイクストラ『倒錯の偶像—世紀末幻想としての女性悪』富士川・藤巻・松村・北沢・鶴飼訳、パピルス、1994年、を参照。
16. オレーシャの作品には、しばしば、両性具有的なイメージを見ることができる。cf. Harkins, *op.cit.*