

絵画的抵抗と挫折

池上善彦

「下丸子にきたある画家が「大衆には平らなものもてる」といっていました。だからといって、平らな絵がいいとは誰にもいえません。……たとえば、町工場のおやじのおおをかくとします。人のいい年寄りです。そこで福の神のような平らな絵ですましたとしたら「似ている」というかもしれないが、その実、二つも三つも顔をもっているおやじをのみこますわけにはいきません。画家がその二つも三つもの顔を一つの顔にかく場合、比重や配置を決定するのは、画商や特殊な鑑賞者の目ではなく労働者の目です。労働者の注文に応ずるとどうじに、この目をひきだそうとするのが、また私たちの仕事でもあります。これが大衆の中から生まれ大衆の中へかえる正しいやり方ではないでしょうか。創作への労働者から

の参加と、かき手の労働者への参加が、ここでもどうしても必要になるのです。一ことというと、「わかる」「わからない」は理解を組織化して、はじめてはつきりするのです」。

これは一九五三年に東京南部で発行されていたサークル誌『下丸子通信』に掲載された江島寛の『「わからない」について』という文章からの引用である。江島寛は当時二〇歳の郵便局員であり、仲間と共にサークル運動に励んでいた。彼は優れた詩人であり、かつ優れた理論家であった（詳しくは『現代思想』、二〇〇七年、総特集「戦後民衆精神史」所集、道場親信「工作者・江島寛」参照）。ここで、「下丸子にきたある画家」とされているのは、桂川寛である。

一九二四年、札幌に生まれた桂川寛は戦後上京し、安部公房、勅使河原宏らと共に「世紀」グループを結成し、五十年、読売アンデパンダン展に「開花期」と題されたシュールレアリズムの技法によるみずみずしい作品を出品していた。その頃共産党に入党し、労働者に学ぼうとして、盛んになり始めた労働者のサークル運動に参加するようになる。彼は東京南部の下丸子に赴き、そこで江島寛と出会った。その時上記のような会話が交わされたのであろう。桂川本人に確かめたところ、彼は江島この文章を知らなかった。だから、この文章は江島のいわば一方的なものであり、桂川は直接彼に答えたわけではなかった。それだけで終わったのであれば、労働者と芸術家のすれ違いということになるのだろうか、桂川はその直後から江島の言葉をなぞるかのように（本人は直接知らない）、忠実に彼の言うことを実行して行ったのである。だがそれは決して一直線にそこに向かったのではなかった。

一九四五年、敗戦を迎えアメリカ軍の占領下に置かれた日本は、アメリカ主導による民主化の道をたどることになる。一言で民主主義と言っても、その内実は単純なものではなかった。アメリカの思惑としては、ファシズム国家日本の基盤を解体し、二度と軍国主義の道を歩まぬようにすることであり、同時に社

会主義とは違う自由主義的民主主義を日本に根付かせることであった。しかしアメリカ軍の意図と激しく交錯しながら、民衆の意図としては、二度と戦争を起こさない国として自らを別のやり方で民主主義に変えていくことにあった。

同じ民主主義を目指しながら、しかしその理念と行動様式はアメリカ軍及び国家と民衆の想い描く民主主義は異なるものであった。さらに、日本の場合はファシズム国家としてのかつての自分自身をそれとは全く異なるものに自らを変えていかなくてはならないという課題と願望を同時に自覚しなければならなかった。つまりアメリカと日本の支配層による民主主義とは別の民主主義を作り出そうとする意思と、ファシズム批判を自己批判として同時に遂行するという複雑な過程を行う必要があったのである。自らのファシズムへの批判は、四五五年の解放感と同時に、悔しさが入り混じった感情の中で遂行されなければならなかった。また、アメリカの自由主義的民主主義に対抗して下からの民主主義を目指す運動は、必然的に直ちに開始された冷戦イデオロギー闘争に巻き込まれざるを得ない。後から見る時、それがどんなに理念から始まった運動に見えようとも、実際はそうではない。民衆の自己反省と一人一人が変わっていくという下からの民主主義の運動が旧植民地に見られた民族解放運動に近接してくるのは当然なのである。民衆に突き上げら

れて、理念を担う部分が展開していくのである。それはまた見かけ上は親ソヴィエトの形をとることになったとしても、民衆の目指す民主主義は普遍性をもっていた。

今では忘却の淵に沈みかけているが、かつて二つの民主主義があった（福田欽一「現代の民主主義」『デモクラシーと国民国家』所収）。言うまでもなく冷戦のロジックによる自由主義的民主主義と人民民主主義とか様々に呼ばれた二つの民主主義である。対枢軸国連合である連合同士の分裂から生まれたこの対立は次第に民主主義そのものを無効化していくのであるが、ファシズムを清算しようとする脱帝国の課題とアメリカの占領に抵抗しようとする脱植民地の動きを同時に遂行しようとする動きと、それを力づくで押さえつけようとする動きのダイナミックな角逐の場として戦後の十五年は捉えられなければならぬ。冷戦体制の確立のためには、この下からの第三世界の動きにも似た動きは徹底的に弾圧される必要があったのである。

戦後直後の下からの民主化の動きは目覚ましいものがあった。今日では例えば読売争議、東宝争議、阪神教育闘争などの大騒乱が象徴として語られるが、大小工場、職場におけるストライキ、生産管理闘争。また地方も含めて彭湃として巻き起こった各種の自発的なサークル文化運動など、非常に広範な運動がその内実をなしている。また五十年の朝鮮戦争下の反戦運動、そ

して共産党の分裂のみがクローズアップされるが、五十年代前半の全国の地域にまで広がったサークル運動で運動はピークを迎える。この時代の冷戦のロジックとして形式的民主主義と実質的民主主義の対立が語られたりもしたが、下からの民主主義は多くの場合直接行動の形をとる。そしてそれは必然的に植民地解放闘争のロジックを援用して行われた。だから革命という理念と切っても切り離せない印象を抱かせ、それはその通りなのだが、あくまでそれは民主主義をめぐる闘争だったのである。どのように特殊に見えていたとしても、すべては世界史のダイナミズムの中で進行した出来事であった。

今日までそれらの多くは共産党との関わりのみで語られてきた。確かに共産党が幾つかのケースにおいて主導的役割を果たした、あるいは果たそうとしたことは事実である。そのことは是非が後に語られるのもまたそれなりの必然性があることも確かである。しかしすべてが冷戦のロジックで語られるしかなかった状況にあって、共産党とは一つの象徴的場の表れにすぎない。共産党の五十年分裂はほぼ否定的に語られるが、そのマイナスの契機を逆に自由な活動の場へと転化していったのは、当時の民衆の力である。共産党とは単なる結節点、一つのしかし有力な参照軸にすぎなかった。したがって、単純に見えるかもしれない多くの言葉の背後に脱帝国主義の、脱植民地への屈折

した感情、そしてそれらすべてを象徴する民主主義への希求を読み込んでいかななくてはならないことを、この時代はこちらに迫っているのである。単純化された言葉の例として例えば「国民」がある。今日では批判にさらされるこの言葉も当時としてはこのように使用された。

「わが国のアンシャン・レジーム権力を構成した諸勢力は、戦後約十年でその再構成をほぼ完了して、国家権力の独占を確保した。けれども、右にたどったその軌跡がすでに示しているように、戦後解放のもたらした諸条件はこの政変過程に著しい曲折を強い、現状はなお強い不安と不満とを彼らに残している。被治者の政治参加、反対勢力の組織、私的領域への権力介入の制限は、いずれも彼らの国家像を著しく損ない、かつてのごとく、国民的諸象徴の独占、その支配への利用を困難にする条件であり、戦後世界政治の構造変化のもたらす不安は対米依存を強化して、ナショナリズムの感情との強い矛盾をはらむ。そこに、講和から安保改定に到る、権力による国民的争点の先取りとともに、反体制勢力による国民的象徴の先取りという、有史以来の戦術が生まれ、二つの波長の交錯が新しいサイクルを示すに至った。

反体制組織による国民的象徴の使用は、コミンフォルム批

判以後の共産党によってはじめて試みられ、弾圧によって期間に挫折した。独立の象徴はここに権力の先取りとするところとなって講和による対米従属の確定が試みられ、これに對抗して総評のかかげた三原則は、講和後先鋭化した核実験と基地問題を契機に国民大の要求にひろがり得た。ところが自主・対等の象徴は再び権力によって先取りせられて、安保改定による対米依存の強化が試みられ、これに對抗して国民会議の試みた阻止の運動は、緊張緩和の情勢と日中復交の要求とを背景に国民的危機感をよびおこし、ついに五・一九以後デモクラシー擁護の空前の国民運動に発展した」（福田歓一「日本における『国民的なもの』の形成」『デモクラシーと国民国家』所収）。

この福田の言う「弾圧によって短期間に挫折した」期間に桂川寛は積極的に関与した。最初に記した下丸子の労働者グループへの参加の翌年、彼らは山村工作隊に参加することになる。この悪名高き山村工作隊への参加経験は、しかし桂川にとって決定的だった。彼ら画家たちは山村における文化工作の任務のため駆り出されたのであったが、周知のようにこの闘争は政治的には完全なる失敗、敗北であった。彼らは主に小河内ダム建設反対の工作に従事したのだが、なにより一つ成功したものはない

った。

山村工作隊は全国で展開されている。今日では失敗の典型例としてエピソード的位置しか与えられておらず、そのようにのみ語られてきた。しかし桂川たちにとってそれはこの時期の流動状況の典型的なケースで、かつ凝縮された絶対的な体験であった。「弾圧によって」と福田によってごく簡潔に要約されるように、これは激烈な闘争、いわば戦争であり、当人たちもこれは一種の戦争であると自覚していた。そして桂川たちの特異性は、彼らが画家であったことである。画家は絵を描かなくてはいけない。小河内村の工作隊の拠点である洞窟での彼らの議論を桂川の回想から抜き出してみよう。

「メンバーのすべては強烈で荒々しく不毛なこの山村のむき出しの迫力の中でシュルレアリスムの心理主義的平面からの脱出の契機を、それぞれに得ていった。農民の顔の観察による「民族の表情の問題」また「寒村に浸透した近代工業のメカニズムが展開する新しい風景画のパススペクティブの問題」、「貧農の生活形態の中に戦争のメカニズムと、イメージをたかぶらせるモンタージュの意識」「鉄線に囲まれたダム飯場の極度に抑圧された生活における、疎外の状況の絵画」の展開」……というように、一つの即物的なルポルター

ジュの実験への意識に発展していった。あるいは版面新聞の作成による「美術の伝達機能の問題」またそこからする日本の大衆の美意識の伝統の問題も問題にされてきた」（戦後美術の創造的主体をめぐって、『美術運動』五八号、一九五九年）。

この観察はさらに実際の労働者の絵から何を学ぶかということろまで桂川の中で発展していく。

「四月に王子で開かれた北区労働者アンデパンダン展をとりあげれば、私が特にここでおどろいたことは、労働者の絵の上に総体として自然主義的なものの見方、表現の仕方から脱却するモメントが、著しくはっきりとあらわれて来た事実についてであった。……その組織された主体が支配する環境への関心に集中されている。たとえば、ストライキのスクラムがある——これはイタリアの作家マツソロに似て、太い単純な線でスクラムのダイナミズムとポリウムを巧みに表現している。謄写版のインクをこねるまっ黒い石板とルーラーだけが、画面いっぱい大胆に描かれている。ひどく細長い額の中で電信ばしらが一本だけヒョロヒョロとっ立っている。トランスの部分が綿密に描写され、はしらの杉材の質感とが

非常に即物的に表現され……本質的な要素をずばりと抽象する能力は、組織されたプロレタリアートの頭脳がもつ最良の特質ではないか」（『日本美術の土台はどこから変り始めているか?』『美術運動』一九五四年⑥月）。

ここに冒頭に引用した江島の文章への見事な、しかし本人はそうとは意識していない返答がある。最初に登場する桂川から工作隊を経て、自己改造を遂げた後の姿である。小河内の洞窟は彼の井岡山であったのだ。ここには教条的なものは微塵もない。最初に社会主義リアリズムの命題があり、そこに自らの絵を合わせていこうというのではない、下からの民主主義にふさわしい表現を具体的な状況から学んでいこうという意思に満ちている。彼が参照していた海外の画家は例えばメキシコの画家であり、アメリカのチャールズ・ホワイイトであり、文中にも見えるイタリアの画家たちであった。いずれも各国の共産黨員及びそのシンパたちであるが、彼がどこに友人を見出していたかが分かる。彼は政治的失敗の経験を画家として、表現として再構成することで絵画へ復帰していったのである。その過程は戦争意識を戦争体験へと高めていく過程でもあった。

文中で「自然主義的なもの」からの脱却、と言っている箇所注目して欲しい。なぜ自然主義からの脱却なのか。なぜ素直

にリアリズムを目指すと言わないで、わざわざ自然主義を批判の対象として持ち出さなければならなかったのか。それは戦争の問題と深く関わっている。戦後革命として彼は山村工作隊に関わり、敗北した。しかしこの経験は彼にこの時代の認識として、これは戦争であるという認識をもたらした。日本は数年前に敗戦を経験している。それは先の戦争と確実に二重写しとして体験されたのだ。戦争は継続している。ファシズムとしてのまた帝国主義としての日本は徹底的に否定の対象である。何をなすべきなのか。その時彼はやはりここでも徹底して画家であった。

画家にとって戦争とは戦争画を意味する。事実戦争中多くの画家たちは戦争画を描いた。そのことは戦後の画家にとって屈辱以外なものでもない。しかし桂川にとって、画家たちが戦争画を描いたことそのものが問題なのではない。戦争は民衆によって遂行されている。したがって民衆と共にあるとすれば、戦争は描かれなければならない。問題は何を描いたかではなく、どう描いたかなのだ。絵画的抵抗はひとえにそこにかかっていると、桂川は考えている。戦争を描くからには、真の戦争が描かれなければならない。真の戦争として戦争の残酷さ、帝国主義戦争としての実相、侵略戦争の実態が描かれなければならない。真の戦争を描き、実態を民衆の前に提出することこそ

が絵画的抵抗なのである。しかしそのように描いた画家は皆無であった。あの戦争中、真の抵抗画家は皆無であった。このことが桂川にとって屈辱だったのである。なぜ、抵抗画は描かれなかったのか。表現の問題として詰めた場合、それは自然主義的方法で描かれたからだ、と彼は結論づけている。見たままを客観的に描くという自然主義こそがファシズムの温床だったのである。

そして戦後、思いがけず真の戦争画を描く、したがって真の抵抗画を描くチャンスが巡って来た。まったく新しい事態を迎えたはずの自分に、再び戦争が蘇って来たのだ。今度こそ戦争画は、抵抗画は描かれなければならない。そのためには自然主義は徹底的に排除されなければならない。そのために労働者から学ぶ必要があったのである。桂川がこの時期描いた、また彼の多くの仲間たちが描いたこのような絵画はルポルタージュ絵画と呼ばれる記録画である。戦争中の戦争報告画とルポルタージュ絵画はどこが違うのかとしばしば問題にされるが、それはこのような微妙なしかし決定的な差異の上に成り立っていた。

桂川の絵画はこうして描かれた。彼の絵としては数枚の油絵とスケッチしか残っていない。例えばペンと毛筆で描かれた「立ち退く人」と題された絵がある。スケッチのように見える

が、これは人物と風景を再構成して描かれたものである。人物は母子ともにデフォルメされている。一目で状況が把握できるように、工場現場も同一画面に配されている。これが五〇年代の日本の風景なのである。もう一枚、「小河内村」と題された油絵では、労働者の表情がクローズアップされる。鉄条網で囲まれた飯場の中で労働者たちはみな傷を負っている。しかし鉄条網を支える杭と植物は妙に生々しく描かれている。こういった表情への苦心が当時の言葉で言う「民族的表情」であり、一枚のタブローで再構成していくやり方が風景論であり、不釣り合いなくらいの杭が労働者の目なのである。洞窟で交わされた議論を参照しつつ、絵を見返していただきたい。

かくして戦争画は、抵抗画は描かれた。自然主義によらない真の絵である。それはもはやリアリズムともアヴァンギャルドともも言えない絵であった。これは戦後革命の戦争であり、そして重要なことは、戦争中決して描かれることはなかった抵抗画であることだ。彼は十年遅れで抵抗画を描いたのである。戦争中に描かれるはずであった絵である。ファシズムとしての自己批判と民主主義への希求を同時に遂行しようとしたのである。しかし、この試みは理解されたであろうか。十年遅れの抵抗画に意味はあるのか。そもそもこれらの絵画は抵抗画として評価されたのか。

ところで、こういった考えは桂川一人のものではなかった。ルポルタージュ、絵画運動に参加した多くの画家たちの、程度の差こそあれ共通した思いであった。その数はかなりの数にのぼる。直接山村工作隊に参加した桂川、尾藤豊、山下菊二、島田澄也、入野達弥、勅使河原宏をはじめ、直接は参加していない池田龍雄、中村宏など、そして砂川闘争、内灘闘争などに参加した若い画家たちなどである。山下菊二の有名な「あけぼの物語」もそのような絵画の一枚である。あけぼの村は山村工作隊の拠点の一つであった。ここは例外的に一瞬成功した数少ない工作の地であった。

工作に入った党員と村人の一部が共同し、地主を追い出すのに成功したのだ。ただしこの成功は一夜限りであった。翌日巻き返しに出た地主は、警察と消防団を引き連れて山狩りを行った。数日後河原に工作員の死体が発見され、村人数人が殺害の容疑で逮捕される。この村では日本でもあまり例のないレッド・ハントが行われたのだ。山下のこの絵はその事件を描いたものである。この絵に対しては夥しい数の評論が書かれている。ここでは盟友であった桂川の解釈を紹介しておく。

「悲惨な山村共同体の底にうごめく人物像を、彼の生地、徳

島の繰りのデク人形を思わせる異形のイメージで、そして首吊りの老婆にすがりつく娘や、他の村人たちも「徳島の赤犬」に姿を変え、いくつかの暗喩のもとに描かれている」
〔『廃墟の前衛』二〇〇四年、一葉社〕。

二度の敗北を経験し、錯綜した世界史の状況の中で二重の抵抗を遂行し得たと思った瞬間、桂川たちを待っていたのは、武装闘争路線の完全否定に始まる六全協であり、スターリニズム批判であり、ハンガリー事件であった。しかし六全協とは単に世界的構造転換の象徴的な言い方にすぎない。それは十年間に渡る二つの民主主義と脱帝国の課題をかけた民衆による闘争の挫折の始まりを意味していた。それまでの経験は否定され、無視され、まったく無意味なものに転化しようとしていた。最初の戦争は間違ったものであり、二度目の戦争は無意味なものとなった。二つの民主主義はスターリニズム批判と共に決着がついたものとされ、解放闘争の夢、あるいは一つの象徴にすぎないものが徹底的に批判され葬り去られた。十年間に渡る民衆の自ら変わって行こうという努力は忘却の淵に沈み、この十年間は単なる混乱の時期とされ、多くの戦後史において空白期とされるに至った。すべては共産党の指導のせいとされ、当の共産党は自らを隠蔽し、続いて登場した新左翼はこれを軽蔑し、多

くの自由主義者は瞬間的に忘却した。すべては完成された冷戦構造の中でゼロから再びはじめられることになる。

五五年移行の桂川はこの大きな流れに逆らって、自らの経験がゼロにされることに抗っていく。経験が間違っていたことにはなく、無にされることに抵抗しているのである。結論として、彼はこう書いている。

「私には誤謬と屈折にみちた、戦後体験の中をあえぎつつくぐり抜けて来た主体の論理化のコース——戦後体験の主体の真の論理化はそのような予感の、ヴィジョンの中にか浮かんでこないのです。そしてまた、一方において、戦後の日本という歴史的、社会的基盤における私たちの行動の追体験は、恐らく、近代における真の革命芸術の思想的源流へと向う思想的追体験の試みなしには一つの新しい価値へ止揚されえないであろうと考えるのです」(「戦後美術の創造的主体をめぐって」)。

この十年の体験抜きで、戦後は理解できないであろうという結論である。しかし、この声は直接的には吉本隆明的な論を極端にした、戦前のプロレタリアート芸術運動の誤謬を無反省にそのまま戦後も繰り返し、自滅したというようなロジックによ

ってかき消され、大きくは冷戦構造の成立によって沈んでいく。彼は二度の敗北を経験し、それに抵抗しようという試みにも敗北したのだ。彼の十年間は敗北の十年間であった。彼にはこの悔しさを噛みしめることしかできない。この過程を検証して、中村宏は次のように述べている。

「今後へのこされた問題は、「戦後革命の敗北の主体化」にかかる左翼芸術の展開であるはずであろう。革命による国家の転覆の成功と勝利の上に、確かにその国家群はある。だがしかし、果たして日本は、全く革命をしなかったか。日本戦後革命の敗北にかかわる政治責任の実体論的追求に賭けて、全学連は左翼反対派の、まづトップに立った。いわゆる革命連問題は、ハンガリアのブダペストに蜂起した全く新しい革命と、ほとんど同じ意味をもっていると思われるのである。戦争の主体化を徹頭徹尾、形式主義の上で定着し、それは、日本共産党と既成マルクスリスト(花田清輝を含む)であるとする時、実体論的にそれを展開しつつあるのは、吉本隆明とその縁辺弁証論者である。これ等は、戦争の主体化の論理と行動の各々の別の側面をになっているようである。ちなみに、いわゆる吉本理論は花田マルクス主義左派の理論として登場したと思われるのである。当然、花田左派をのりこえてゆく

問題の中に、吉本隆明の「詩」があるのだろう。従って、現在の花田・吉本論争にかかわる時、左翼反対派である若手マルクス主義者の吉本への加担行為は、実はそれ自体、革命芸術の側ではないと言えるであろう。若手マルクス主義者は、戦後革命の敗北を現実に向かう下向の中にとらえ、その内部検証をしないでならない。その地点は、もはや戦争責任ではなく、敗北した革命の政治責任と革命体験の主体化である。吉本隆明の「詩」、即ち行動に与える批評と、もし若手マルクス主義者が作家であるならば、同時に自己のタブロオの批評にかけなければならぬであろう」（『抵抗と挫折の記録』尾藤豊＋桂川寛＋中村宏、『形象』四号所収、一九六〇年）。

中村宏の有名なテーゼである「タブロウの自己批判しない」にただちに接続していく分析である。吉本隆明の「詩」と指摘してあることに注意して欲しい。詩とは行動に与える批評なのである。中村はその前の段落で実行者と主義者をはっきりと区別している。詩と行動が密接な関係にあるとするならば、画家にとってタブロウはやはり行動に与える批評である。ここで彼は詩あるいは絵画にまつわるあらゆる批判を主義者として退けている。そして主体の行為そのものを、タブロウそのものを擁護しているのだ。しかしそれは果たして救いであろうか。そ

して敗北はどのような意味をもってしているのだろうか。竹内好は次のように書いている。

「敗北が敗北感において自覚されるまでには、ある経緯があった。抵抗の持続がその条件である。抵抗のないところに敗北はおこらず、抵抗はあっても、その持続しないところに、敗北感はある。敗北は一回かぎりのものである。敗北という一回かぎりの事実と、自己が敗北においてあるという自覚とは、直接には結びつかない。むしろ敗北は、敗北という事実を忘れる方向に自己を導くことによって、二次的に自己にたいして、したがってまた決定的に、敗北することが多いので、その場合は当然、敗北感の自覚はおこらない。敗北感の自覚は、このように二次的の自己にたいする敗北を拒否するという、二次的な抵抗を通じて起こるのである。そこでは抵抗が二重になっている。敗北にたいする抵抗と、同時に、敗北を認めないこと、あるいは、敗北を忘れることにたいする抵抗である」（『中国の近代と日本の近代』）。

竹内によれば、抵抗とは二重の抵抗、つまり敗北に対する抵抗と、それを忘れようとする抵抗である。もちろん、日本はその両方とも欠いた国であるというのが、竹内の判断である。そ

してここから「回心と抵抗」という命題を導いて行くのである。敗北の自覚のないところに自らの変わって行くこうとする意思は育たないのである。

竹内のこの有名なエッセイは一九四八年に書かれている。戦後革命がまさに足元から始まろうとしていた時期であり、事実竹内自身も直後から国民文学運動に関与してこの運動に積極的に乗り出して行くことになる。だから、ごく短期的にみれば、竹内の指摘は間違っていたということができる。しかし、上に見たとおり、竹内自身の運動も含めて、すべての努力は無に帰した。残ったものはいくつかのエピソードであり、その背後にあるもの、あるいは相互の関連性は失われ、説明のつかないものとして、またはまったく誤りとしてのみ記憶されていくことになる。結果として竹内の指摘は正しかったのだ。

連合国対枢軸国という構図の中で二発の原爆は日本に投下された。そして連合国の中から派生した冷戦構造の中で五〇年代に原子力発電所は日本において推進され、二〇一一年の三月一日にその破綻が見えてきた。日本は二度目の敗北を迎えたことになる。一度目は六十年に渡る近代と帝国主義の敗北として、そして二度目は経済成長の近代としての敗北である。しかし、これを真の敗北として自覚し、私たち自身が変われるかどうか

の帰趨は未だ判然としない。最初の敗北にはそれを忘れない抵抗があったが、それは忘却された。つまり抵抗はなかった。二度目の抵抗がもしあるとすれば、それはこの敗北の自覚の深さにかかっているであろう。

* 桂川寛氏は二〇一一年の十月十六日に亡くなられた。このエッセイは彼の思い出のために書かれた。『美術運動』を読む会』及び「文化工作研究会」に感謝する。