

「われわれはみなクイアだ」

『さらばベルリン』におけるドキュメンタリー美学の限界とリアリズムの可能性

星野真志

はじめに

ファシズムの脅威が明白となった一九三五年、第七回コミンテルン大会において、共産党は人民戦線路線への転換を決議した。これは、それまでの階級間の闘争に代わって、ファシズムとの闘いを前景化することを意味した。この路線転換は各国における文化活動に大きな影響を及ぼした。それまで共産党と距離を置いていたブルジョワ知識人たちは、今やファシズムとの対決を名目に共産党と連帯することが可能となり、イギリスにおいては詩人のC・デイ・ルイスやステイヴン・スペンダー、

小説家のシルヴィア・タウンゼント・ウォーナーといった面々が共産党に加入した¹⁾。

人民戦線への路線転換に先立つ一九三四年、ソヴェト作家会議において、共産党が目指すべき芸術の理念として、社会主義リアリズムという方針が議決された。社会主義リアリズムとは端的に言えば、社会のリアリティを描き出し、社会の全体性を志向する芸術である。目指すべきリアリティの本質をめぐってさまざまな議論がなされたものの、基本的に各国における左翼的な文化活動は、いかにリアリティを描き出すかという方向へと向かうことになった²⁾。

イギリスにおいては、一九三四年に創刊された雑誌『レフト・レビュー』を中心として、必ずしも共産党に共感的な者に限らない多様な芸術家たちによって、リアリティを描き出す様々な試みがなされた。その流れのなかで現れたのが、おもに映画におけるドキュメンタリー的なリアリズムへの志向である。映画を中心に発展したドキュメンタリー美学は同時代の作家や詩人たちにも共有されていた。その傾向をもっとも顕著に体现する人物として、イングランド北部の炭坑労働者を描いたルポルタージュ『ウィガン波止場への道』（一九三七年）で知られるジョージ・オーウェルと並んで名を挙げられるべきなのは、作家のクリストファー・イチャウッドである。しかし本論文の目的は、イチャウッドのドキュメンタリー美学を望ましいリアリズムのかたちとして称揚することではなく、その限界を考察し、そこに意味を読み取ることである。そのために本論文では、まず『さらばベルリン』（一九三九年）が三〇年代ドキュメンタリー美学の体現でありながら、同時にドキュメンタリーの態度の限界を示した作品であることを確認する。

しかしこの小説には、ドキュメンタリーの限界を越えて、ファシズムの基盤を問い直す批評的な可能性を読み取ることができる。その可能性は、同性愛者であるイチャウッドのセクシュアリティと深く関連している。本論文は、イチャウッドの同性

愛が可能にするファシズムへの批判的な視座について議論し、その可能性をリアリズムという観点から検討する。

一 (反)ドキュメンタリー小説としての

『さらばベルリン』

『さらばベルリン』は、イチャウッドがベルリンで過ごした一九三一年から三三年までの経験を記した六つの断片的なエピソードからなる小説である。これらのエピソードはゆるやかに連続してはいるものの、全体を統一するプロットらしいものはない、日記のように、日々の出来事を一人称で記述していくというスタイルをとっている。語り手の名がクリストファー・イチャウッドであること、また冒頭と最後の章のタイトルが「ベルリン日記」と題されていることからノンフィクションの自伝として読まれる傾向があるが、作者自身は序言のなかで、この物語群がフィクションであり、語り手クリストファー・イチャウッドは「便利な腹話術人形以上の何ものでもない」こと、およびこれらの断片が、『ノリス氏は電車を乗り換える』（一九三五年）とともに、ヒトラーが支配者となる以前のベルリンを描いた一つの大きな物語（『ロスト』というタイトルになる予定だった）を構成するはずだったことを述べている。³（現在『さら

『ベルリン』と『ノリス氏』は『ベルリン・ストーリーズ』として一冊にまとめて出版されている。

『さらばベルリン』を貫くドキュメンタリー美学は、書き出しにおいてもっとも顕著にあらわれている。

自宅の窓の外には、深くいかめしい巨大な通り。頭でっかちのバルコニーのファサードの影の下にあり、汚い正面の壁土には渦巻き模様と紋章の飾りが浮き彫りで施され、一日中ランプを灯しているワイン屋。地区全体がこのような様子だ。通りを抜けてまた次の通りにも、破産した中産階級の色あせた宝石や家具が詰め込まれた、薄汚れた大きな貯蔵庫のような家々が並んでいる。

私は、まったく受動的で、考えることなくただ記録するだけの、シャッターを開いたカメラである。向いの窓で髭を剃っている男を、髪を洗っている着物の女を記録している。いつの日か、これら全てが現像され、注意深く印刷され、定着されることだろう⁴⁾。

体言止めを重ねて、非人称的かつ映像的な描写を提示する第一段落に続いて、第二段落ではこの作品を貫く方法論の宣言がなされる。受動的に現実を記録するだけのカメラ——この態度

には、同時代イギリスの左翼文化活動のなかで盛んに議論されたドキュメンタリー美学の影響が見てとれる。そのことを確認するために、雑誌『ファクト』一九三七年七月号に掲載された作家ストーム・ジェイムソンによるエッセイ「ドキュメント」を参照しよう。ジェイムソンはドキュメンタリーの態度を、「冷たく」現実を写し取るものだと定義する。彼女によれば、「目指すべき社会主義文学における「ドキュメント」とは、「この瞬間、この社会の、表象 (representation) ではなく、詳細かつ正確な提示 (presentation)」である⁵⁾。また、「作家は、記述する対象とともに暮らしておくことで、まるで幼少時から親しんできたものを対象として選んだかのように、簡潔に、冷たく、さらには残酷に記録できるようになるべきだ」⁶⁾。すなわち理想的なドキュメンタリー作家とは、対象のことを詳しく知りながらも、没入することなく、一定の距離をもって冷静に記録することができるような作家のことなのである。

ジェイムソンは、そのような記録方法が同時代の映画において達成されていると述べる。ここで言及されるドキュメンタリー映画とは、イギリス郵便本局の映画部門によって精力的に作られた諸作品のことであり、イシャウッドの親友であったW・H・オーデンが『探炭切羽』⁷⁾(一九三五年)や『夜間郵便』⁸⁾(一九三六年)など複数の作品の制作に携わっていたことから

も、イシャウッドが同時代のドキュメンタリー映画を観ていたであろうことは推測される。イシャウッド自身も、ドキュメンタリーではないものの、『リトル・フレンド』⁹⁾(一九三四年)など映画の脚本を書いており、そのことが自身の散文に影響を及ぼしたことを認めている¹⁰⁾。

しかし、対象のなかに入りこみながらも冷静に距離を保つことを求められるドキュメンタリーの立場は、作家に、対象との距離をとる上での困難を強いる。『さらばベルリン』の結末では、現実と距離をとることを徹底したあまり、目の前で進行しているナチズムの暴力にリアリティを感じることでできない語り手の姿が浮かび上がっている。

自分の顔が店の鏡に映っているのが目に入り、私は自分が笑っているのを見て恐れおののく。このような美しい天気の日には、笑顔にならずにはいられない。いつも通り、路面電車がクライスト通りを行ったり来たりしている。電車、道端の人びと、ティーポットのようなかたちをしたノレンドルフ広駅の丸屋根は、昔のありふれた楽しい日々を思わせる何かに驚くほどよく似て、不思議な親しみを感じさせる雰囲気をつたえている——とてもよい写真のように。

いや。いまでさえも私は、こうしたことうちのどれかが

本当に起こったなんてまったく信じられない……¹¹⁾。

『オーデン世代』と題された研究書において、左翼的転回を経験した一九三〇年代イギリスの作家や詩人たちについて詳細に考察したサミュエル・ハインズは、イシャウッドを「三〇年代最高のドキュメンタリー作家」と評しながらも、『さらばベルリン』はドキュメンタリーの不可能性を自覚的に描き出した作品であるという見解を述べている。すなわちこの小説は、その冒頭において自らが扱って立つドキュメンタリー美学を宣言しながらも、その結末において、写真のように現実を記録するドキュメンタリーの態度がファシズムの暴力を目の前にして無力に陥るといふ状況を描くことで、実際はドキュメンタリーの方法論の限界を示しているのだ¹²⁾。

そもそも語り手が言うように、「まったく受動的で、考えることなくただ記録する」ということは、果たして可能なのだろうか。作家・美術批評家のジョン・バージャーが言うように、あらゆるイメージは「ある見方」を内包するものであり、その背後には「ほかにあり得る視点の無限の可能性のなかから一点を選択している写真家」の存在があるということを考えれば¹³⁾、その選択行為において、あらゆるイメージは能動的である。ましてそれを文章のなかで表現するとなれば、なおさら書き手の

意識が投影されることとなり、「まったく受動的」な記録はありえない¹⁵⁾。この意味で、この小説を支えるドキュメンタリー美学は、はじめから限界をはらんでいる。

カメラによって写されたイメージの恣意性について、『さらばベルリン』のテクストは十分に自覚的である。そのことは、最終章で、共産主義者が語り手に同志たちのポートレイトを見せる場面において観察できる。

彼らは私にたくさんの少年たちの写真を見せた。すべてカメラを下から上に向けて撮影されており、厚い雲を背後に横顔を向けた少年たちが、叙事詩に出てくる巨人のように見え¹⁶⁾た。

ジュディ・スーも指摘しているように、ここでテクストは、共産主義者たちがどのようにしてポートレイトに神秘的な魅力をもたせようとしているかを暴くことで、カメラが政治的道具として現実を歪める力をもつことを強調している¹⁶⁾。このように写真の恣意性に自覚的であるテクストが、自らを「まったく受動的」であると宣言するときに、それは額面通りに受け取られるべきではないだろう。これを受けて、本論が取り組む問いは以下のようなものになる。なぜ『さらばベルリン』は、その

限界に自覚的でありながらも、ドキュメンタリー美学を採用している（あるいは、少なくとも冒頭においてそう宣言している）のだろうか。それは、テクストの裏に潜む何かを覆い隠すために採用された戦略なのではないだろうか。語り手は、一見「受動的」で無機質なカメラの視点の裏にどのような願望を秘めているのだろうか。

二 性の政治化——同性愛、共産主義、ファシズム

この問いに大きな手がかりを与えてくれるのは、作者の同性愛者としてのセクシュアリティである。『クリストファーと彼の同類たち』（一九七六年）と題された自伝のなかで、イシャウッドは、ベルリンに行った本当の目的が自らの性的嗜好を満足させるためだったと告白しているが、当時のイシャウッドは（家族や友人などの親しい間柄ではカミングアウトしていたのにもかかわらず）著作のなかで自らが同性愛者であることを隠しており、『さらばベルリン』においてもさまざまな工夫を凝らして自らのセクシュアリティを隠そうとしたと語っている。たとえば第三章においてドイツ人労働者の青年オットーの恋人として描かれるイギリス人ピーターのモデルが実は自分であり、二人を眺める語り手クリストファーの視点は、実際には友人の

詩人ステューヴン・スペンダーから見た二人の関係を描いたものだったと明かしている¹⁷⁾。このような事情を考えれば、作者の存在を隠蔽しようとするドキュメンタリー美学は、一方でイシャウッドの社会主義的コミットメントにおいて政治的に好ましい方法として、他方で作者の語り手の同性愛的嗜好を隠すクローゼットとして選択されたのだと言えるだろう。

イシャウッドが位置づけられる歴史的文脈において、社会主義と同性愛が濃密な関係を結んでいたことは注目し得る。ソ連は、建国当初は同性愛に寛容な方針を示しており、それゆえ同性愛者たちはソ連の社会主義に性的解放のユートピアを見出していた¹⁸⁾。また同性愛は、パブリック・スクールからオクスブリッジというコースを辿るイギリス上流中産階級男性知識人たちの「友愛」の社会主義思想と切り離せない関係を結んでいた¹⁹⁾。イシャウッド自身は自伝のなかで、「自分と同じ階級もしくは国家の一員と性的にリラックス」できず、「労働者階級の外国人を必要としていた」²⁰⁾と語っている。したがって、彼が労働者へのコミットメントを指摘したことには、政治的な理由のみならず、性的な動機があった。彼にとって社会主義は、個人的な性的願望が政治のレベルに昇華されたものだった。

『さらばベルリン』には次のような一節がある。

しかしベルリンの本当の支配者は警察ではなく、軍隊でもなく、当然ナチスでもない。ベルリンの支配者は労働者たちだ——これまでに私は多くのプロバガンダを見聞きし、多くのデモに参加してきたにもかかわらず、今日になってようやくそのことを悟った²¹⁾。

ここに描かれている悟りの瞬間は社会主義への希望を強く感じさせるものだが、自伝における告白とあわせて読めば、イシャウッド自身の性的な充足と切り離しては考えられない。また、『さらばベルリン』第四章「ノヴァーク家」は雑誌『ニュー・ライティング』に発表され、労働者の住むスラムを描いたことで左翼批評家たちから高い評価を博したが、実際のノヴァーク家の一員オットーはイシャウッドの恋人であり²²⁾、この作品そのものは社会派リアリズムでありながら、イシャウッド個人のロマンスを描いたものであったとも言えるだろう。彼にとって社会主義とは、政治的な理想と性的な理想とを同時に実現するものだったのだ。

イシャウッドの社会主義においてセクシュアリティの問題が常に重要な課題であった一方で、彼が対峙したファシズムの政治においても、セクシュアリティは重要な意味をもった。歴史家のダグマー・ヘルツォークは、ナチズムが同性愛者やユダヤ

人などを「逸脱」として排除しながらも、異性愛者のアーリア人同士では婚前・婚外の性交渉を奨励したことを指摘し、たんにナチズムが性に関して抑圧的であったとする見方に異を唱え、ファシズムとの関連で見過ごされてきたセクシュアリティの問題に焦点を当てることの重要性を主張している²³。ファシズムを性的倒錯として、また同性愛的な現象として理解しようという試みは、一九三〇年代以降度々なされてきた²⁴。イギリスでは一九三七年に女性作家キャサリン・バーデキンによるフェミニスト・ディストピア小説『鉤十字の夜』が、共産党とつながりの強かったレフトブッククラブから出版され、そこではナチスが世界を征服した未来、女性蔑視と男性同性愛に支えられた世界が描かれている²⁵。だがヘルツォークも批判しているように、ファシズムの起源を同性愛に帰することは「同性愛一般にファシズムとジェノサイドの汚名を着せると同時に、同性愛嫌悪にもとづく男性同性愛者の迫害、虐待、殺害——それこそがまさにナチズムの特徴であった——の拡大から注意をそらすこと」²⁶になりかねない。以下では、同性愛者であるイシャウッドがこの関係性にどのように介入したのかを検討しよう。

『さらばベルリン』においても、とどころに性的倒錯にまつわるエピソードが挿入されることで、ファシズム（もしくはそれに飲み込まれようとしている社会）の特徴を性的倒錯と捉

える視点が示唆されている。たとえば最終章では、「特異な性的倒錯」をもった肉屋が紹介される。この肉屋にとって「最高の性的快楽は育ちのよい繊細な少女か女性の頬をつまんで叩く」ことであり、そうして自らの欲求を満たさないと商売をしないとするのである²⁷。またベルリンのナイトライフも詳細に描写されており、たとえば「サロメ」というキャバレーで、「数人のレズビアンの舞台女優たちと眉毛を抜いた男たちが、ときどきしわがれた笑い声や甲高い叫び声を上げながらバードくつろいでいる」様子や、「スバンコールのスカートと宝石のついた胸のカップを身につけた若い男が、痛々しくもなんとか三回スプリッツを決め」る様子が描かれている²⁸。ウィンダム・ルイスの『ヒトラー』（一九三〇年）におけるナチズム前夜のベルリンの描写²⁹を思い起こさせるこれらの記述は、ファシズムの到来を許す街がいかに性的に倒錯しているかを強調しているように読める。

しかしイシャウッドにとって、ファシズムと同性愛の関係は複雑なものである。彼にとってファシズムが同性愛を基盤とするものであるならば、共産主義もまたそうであり、それゆえファシズムと共産主義はある種の親和性をもつこととなる。自分がときにユダヤ人に対してナチスと同じような態度をとることをスペンダーに指摘されたときイシャウッドは語っているが³⁰、

そうした曖昧さはこのファシズムと共産主義の交錯した関係と無関係ではないだろう。イシャウッドにおけるファシズムと共産主義の共通性は、たとえば、男性に向けられる優生学的な眼差しにも見て取れる。先に引用した最終章の共産主義者がポートレイトを見せる場面を確認しよう。既に引用した部分に続いて述べられる、その場に居合わせた共産主義者たちについての、「私たちと同じ部屋には反ダースほどの少年たちがいた。とても寒いのに、これ以上短いものはないような半ズボンを着て、みな英雄的な半裸状態だった」⁽³⁾という記述からは、ホモソーシャルで、優生学的な視線が交錯する空間が読み取れる(同じ章に出てくる若い共産主義者は、「女はダメだ。」「……」)。「女はすべてを台無しにする」と語っている⁽⁴⁾。優生学的な英雄崇拜はファシズムを支える思想の一つであるが⁽⁵⁾、『さらばベルリン』の語り手が男性労働者向けの眼差しにも、あきらかに優生学的な含意がある。たとえば第三章「リュエゲン島にて」では、恋人ビーターが買ひ与えたチェストエキスパンダーを用いて鏡の前で一人トレーニングに励むオットーが「ラオコーンのようだ」と描写されている⁽⁶⁾。優生学において理想とされるギリシア彫刻のような肉体をもつ者として労働者階級の男性を眺める語り手が共産主義者である(党員ではないにして

も、共産主義の立場を支持している) という事実は、共産主義の内部でも優生学的眼差しが共有されていることをほのめかしている。

このように『さらばベルリン』は、共産主義とファシズムがともに同性愛を基盤としていることを示唆し、両者の共通性を明らかにすることで、結果的に両者の対立を突き崩している。

一見私的なものとして理解される同性愛が、実は二つのイデオロギーの対立を突き崩すものであるならば、そのとき同性愛はイデオロギーを越えた普遍的な何かを意味することにはならないだろうか。

三 「われわれはみなクイアだ」

——症候に同一化すること

この問いについて考えるにあたり重要な場面として、最終章において、キャバレーから出てきた語り手たちが、アメリカ人の若者に話しかけられる箇所を検討しよう。

入り口で私たちは、店に入ろうか悩んでいる、ひどく酔っぱらったアメリカ人の若者たちの一団と会った。リーダーは小柄でたくましい、鼻眼鏡をかけた若い男で、見る者を苛立

たせるほどに突出したあごをしていた。

「おい」、彼はフリッツに尋ねた、「この中で何やってんだ？」

「男たちが女の格好をしてるんだよ」、フリッツはにやけた。

小さなアメリカ人は単純に信じられない様子だった。「男たちが女の格好をしてるって？ 女だと、おい？ それって、そいつらクイアってことか？」

「最終的に、われわれはみなクイアだ」、フリッツは、間延びしながらも厳かに、重苦しい声色で答えた。若い男は私たちをゆっくりと見渡した。彼は走っていたために、まだ息切れしていた。他の連中は彼の後ろにぎこちなく集まっており、何が起こっても準備はできているといった様子だった——だが緑のランプに照らされた彼らの未熟な顔は、口を開けて、少し怯えて見えた。

「お前もクイアなのか、おい？」小さなアメリカ人は、突然私に向き直って尋ねた。

「ああ」、私は言った、「とてもクイアだよ、実際のところ」

彼は息を切らしながら、あごを突き出して、私の顔を殴るべきか悩んでいる様子で私の前に立ち尽くしていた。そして彼は向き直ると、野蛮な学生が戦場で上げる雄叫びのような声を上げて、他の者を従えながら、建物の中に頭から突っ

込んでいった³⁵。

ここでは語り手が自らをクイアであると認めているが、その前にフリッツによる「最終的に、われわれはみなクイアだ」という発言が置かれていることにより、それは同性愛者としてのカミングアウトというよりは、フリッツの発言を曖昧に肯定する機能をもつ。すなわち語り手が個別に同性愛者であると認めるのではなく、「われわれみな」が「最終的に」ある種のクイア性を共有していることを確認する。これによって、クイア性は異常の烙印であることをやめ、「われわれ」みなに共有されるものとしての普遍性をおびる。アメリカ人たちがキャバレーに入っっていったことは、彼らが「われわれはみなクイア」であることを認めたことを意味する。したがってここで「われわれ」という呼びかけは、一見ホモフォビクなこのアメリカ人たちも含むこととなる。「われわれ」みながクイア性を共有しているということは、ファシズムを支える（と同時にファシズムによって排除される）クイア性が、ある種普遍的なものであるということの意味する。こうしてクイア性は個別の異常性を指し示すことをやめて、社会の全体に共有される、普遍のシニフィアンとなる。

本来は異常であると考えられるクイア性が普遍を指し示すと

いこの逆説的な関係は、クイア性を、スラヴォイ・ジジエクが「全体の一部ではない部分」と呼ぶものの徴として捉えることで理解できる。ジジエクはプロレタリアートについて、「全体の一部ではない部分として、社会体の内部に自分たちの居場所を合法的に定める個別的な特徴を欠いて」おり、「社会という集合に属しているが、その集合のなかの部分集合のどれにも属してはいない。したがって、彼らは直接的に普遍に属しているのである」³⁶⁾と述べているが、この論理は『さらばベルリン』におけるクイアの位置づけにも当てはまる。「全体の一部ではない部分」とは、社会のシステムによって生み出されながらも、社会機構に包摂されず、それゆえ社会の内側にありながらその一部ではない要素である。ジジエクはこれを「症候」と見なし、普遍性へといたるために、そのような症候に同一化することの重要性を説く。

この症候に同一化するという手続きは、ある抽象的で普遍的な観念の背後にある特定の内容を認識すること（……）、すなわち中立的な普遍性の虚偽を非難するという標準的な批評的またイデオロギー的行為にとっての、厳密かつ不可欠な裏返しの手続きである。そうした普遍のなかにある、具体的で、実定的な秩序における内在的な例外／排除の一点、つまり

「ア、ブ、ジ、エクト」を、真の普遍性を指し示す唯一の点、現存する具体的普遍を破棄する一点として、痛ましくも主張する（そしてその一点に同一化する）のだ。たとえば、ある国に住む人びとを「完全な」市民と一時的な移民労働者へと分類することが、「完全な」市民に特権を与え、移民を本来あるべき公共空間から排除するのだということを示すのは簡単なことである（……）。理論的にも政治的にもそれよりずっと生産的なのは——「先進的」なものがヘゲモニーを転覆するための道を開くという点において——普遍性を排除の一点と同一視するという反対の手続きであり、われわれの場合、「われわれはみな移民労働者だ」と言うことである³⁷⁾。

以上のジジエクからの引用は一九九〇年代における多文化主義と労働の問題に関する議論の文脈から取られたものであるが、「われわれはみな移民労働者だ」という宣言とイシャウッドのテクストの類似は明らかだろう。『さらばベルリン』の場合には、ファシズムが標榜する具体的普遍がクイア性に拠って立ちながらも同時にそれを排除しようとしているのに対し、「われわれはみなクイアだ」と宣言することで、その排除されようとしている症候に普遍性を見出しているのである。

当初『ベルリン・ストーリーズ』に冠されていた『ロスト』

というタイトルは、この「症候に同一化する」試みとの関連で考えたときに大きな意味をもってくる。『ロスト』というタイトルに込めた三つの意味を、イシャウッドは次のように説明している。

それは、「自らの道を見失った (lost their own way) 者たち」——ナチスの指導者たちに盲目的に未来へと先導されようとしていた者たちのことを意味していた。それは、「悲運の人びと」——「……」すでにヒトラーの犠牲者としてマークされていた者たちを意味していた。そして、軽い、アイロニカルな意味で、それは「真っ当な社会が道徳的に逸脱している」と見なす者たち」——「失われた (lost)」少女サリィ・ポウルズ、「失われた」少年オットー・ノヴァーク、そして「……」ノリス氏——を意味していた³⁸⁾。

イシャウッドの創作の試みは、規範的な社会が排除する人びと(＝「ロスト」)に焦点を当てることを目的としていた。『さらばベルリン』のテキストは、症候たる「失われた」者たちについて語ることで、ファシズムが標榜する具体的普遍を問い直すという批評的介入を行っているのである。

四 リアリズムの可能性

イシャウッドのテキストに見られる以上のような批評性をリアリズムという観点から考えたとき、『さらばベルリン』はどのように評価することができるのか。その問題に取り組むにあたり、『ロスト』というタイトルがもつもう一つの意味を指摘しよう。現在の読者がこのタイトルを見たときに読み取ってしまいうもう一つの意味は、そのテキストが辿った道筋、すなわち、それが小説として完成されなかったという事実である。イシャウッドは、ヒトラーが政権を奪取する渦中のベルリンを描く一つの物語を書こうとしたが書けなかったものであり、本来書かれるはずだった物語は失われてしまった。その結果として生まれたのが『さらばベルリン』という、未完の断片を寄せ集めた小説である。したがってこの小説は、その成り立ちにおいて、物語ることの挫折に貫かれている。この小説がその冒頭で採用するドキュメンタリー美学は、その意味で、「物語」を捨てて「記述」をとることの宣言であるとも読める。すなわち、ドキュメンタリーという方法は、現実の瞬間的な一点を冷たいカメラの視線で写し取るという方向性において、「物語」ではなく「記述」を志向する。したがって『さらばベルリン』は、「物語」への衝動的挫折を、カメラの視点による「記述」によって

覆い隠そうとした作品であると言うことはできないだろうか。

人民戦線期の社会主義リアリズムの理論家として大きな影響力をもったジェルジ・ルカーチは、論考「物語か記述か？」

(一九三六年)において、リアリズム文学に求められるべきなのはたんなる観察にとどまる「記述」ではなく、その出来事を読者が経験することができるよう「物語」ことなのだ論じている⁽³⁹⁾。同じくマルクス主義批評家であるフレドリック・ジェイムソンは、『リアリズムの二律背反』において、リアリズムを(いわばルカーチのような慣習的な定義におけるリアリズムに特徴的な)物語的衝動と(モダニズムにその極致が見出されるような)記述的衝動の弁証法のプロセスとして見ることを試みている⁽⁴⁰⁾。『さらばベルリン』のドキュメンタリー美学を物語ることの挫折であると捉えれば、それが「物語」と「記述」の対立を越えて新たなリアリズムを志向する弁証法のプロセスの放棄であるという点で、マルクス主義的な意味でのリアリズムとしてこの作品を評価することは難しくなる。

前節で確認したように、異常／例外を普遍へと反転することでファシズムの拠って立つ普遍性を問い直す地平を開いたことは、まぎれもなく『さらばベルリン』の達成である。しかし、社会の全体性を描くという社会主義リアリズムの目的を前にしたとき、語り手は自らの無力を痛感する。語り手が友人サリ

ー・ボウルズとともに、ホテルの窓から下の通りに行く社民党員の葬列を眺めている箇所では、社会を把握することへのある種の諦めの念が表明されている。

彼女(サリー)はまったく正しかった。私たちは、そこで行進しているドイツ人たちとも、棺のなかの死人とも、旗に書かれた文句とも関係なかった。数日のうちに私たちは、自分に生命保険をかけたか、子どもの将来を心配したりしながら生活費を稼いでいる男女たち、世界人口の九九パーセントとのつながりを失うだろう。「……」それは不思議で、元氣の出る、不愉快ではない感覚だった。しかし同時に、私は少し恐れを感じた。そうだ、私は自分に言った、今となってはもう済んだのだ。私は失われた⁽⁴¹⁾。

ここで語り手は、実際に生きている人びと(「ドイツ人たち」)、過去の歴史(「棺のなかの死人」)、イデオロギー(「旗に書かれた文句」)のいずれとも自らを切り離し、そこに安堵と恐れの入りに混じる感情を抱いている。ここでは、「失われた」という言葉はそのようなあらゆる社会性から切り離された状態を意味している。ここに見られるように、作品全体を通じて、「失われた」者たちに寄り添う気持ちと、社会とのつながりを

もつことができない無力感とがせめぎあっている。そのことをさらに見るために、最終部の以下の一節を検討しよう。

今日の太陽は素晴らしく輝いている。なかなか穏やかで暖かい。私はコートも着ずハットもかぶらず、最後の朝の散歩に出る。太陽は輝いていて、ヒトラーは街の支配者だ。太陽は輝いていて、私の友人たち——労働者教室で教えていた生徒たち、IAH（共産党系の組織）で出会った男女の友人たち——は投獄されており、もしかすると死んでいるかもしれない。だが私が考えているのは、彼ら彼女らのように、頭がはっきりしていて、目的をもった、英雄的な人たちのことではない。そういった人たちは危険を承知でそれを受け入れた。私が考えているのは、ばかみたいなロシアのブラウスを着た、かわいそうなルディのことだ。ルディの空想に満ちたごっこ遊びは熱意を増してきた。ナチスはそれにつき合ってくれるだろう。ナチスは彼のことを笑わないだろう。ナチスは彼がなりきっているものを信じて、彼を連行していくだろう。もしかしたらこの瞬間にも、ルディは拷問されて殺されようとしているかもしれない¹²。

ここにも、ナチスが勢力を拡大していく過程のベルリンに住

みながらもファシズムの恐怖を実感できない語り手の無力感が読み取れる。語り手が奇妙にも、自分が心配しているのは、自分で何をしているのかも理解せずに自らの身を危険に晒している青年ルディのことであって、真剣な政治的目的をもってナチスに反対し投獄されたその他の友人たちのことではないとわざわざ述べることで、ナチスによる暴力の被害者たちのあいだにある種の優先順位をつけることの狙いは何なのだろうか。ルディは初めて現れるときに「驚くほどハンサム」¹³であると描写されており、語り手を同性愛者と考えたとき、彼はルディを性的対象として捉えていることが読み取れる。つまりここで語り手は、「多くの人がナチスの犠牲者になっているのは知っているけれど、私はハンサムなルディのことだけを考える」と断りを入れていたのである。こうして『さらばベルリン』は、多くの「失われたものたち」を描いておきながら、その結末において第三者たちを排除し、社会の全体を巻き込む政治的問題をロマンスに置き換えることで締めくくられているのである。

この物語構造は、三浦玲一が新自由主義下の物語に読み取った構造と類似している。三浦は、ハリウッドのディザスター映画から村上春樹やカズオ・イシグロの小説にいたる現代の多くの作品において、グローバル資本主義のシステムが生み出す諸問題（第三世界の貧困、失業問題やスラムなど、ジジエクの言

う「全体の一部ではない部分」⁽⁴⁾がアイデンティティ主義的な自己実現を主眼とするプロットによって隠蔽されていることを指摘し、それら多くの物語が——『グレート・ギャツビー』などのモダニズム期の作品群を引き継ぐかたちで——そのような諸要素を隠蔽しながら異性愛プロットに回収する構造をもっていることを論じている⁽⁵⁾。本来物語を構成しているはずの存在を忘却し、それをロマンスで置き換えることで物語に終止を与えるという構造をリアリズムと見る三浦の指摘は、本論文の議論においても有益である。『さらばベルリン』は、真摯な政治的目的をもって死んでいった政治活動家たちを（自覚的に）忘却し排除しつつ、それをロマンスで置換し、個人の領域へと撤退することで締めくくられているのである。したがってこの小説は、リアリティを描き出すことを目標としたドキュメンタリーという方法を採用しながらも、最終的に反リアリズム的な方向へと向かうのである。

共産党が人民戦線路線に切り替えたことにより、階級闘争に代わりファシズムとの闘いが前景化されるなかで、階級を越えた連帯を志向する多様な左翼文化活動が生まれ、そのなかでドキュメンタリーという思想は影響力を高めていった。しかし、反ファシズムの旗の下に多様な芸術家が連帯したことは、本来の社会主義リアリズムがもつべき社会の全体性への衝動を鈍ら

せてしまったのだろうか。イシャウッド自身が一九七〇年代以降ゲイ解放運動に参加し、重要なゲイ作家として影響力をもつようになっていくなかで⁽⁶⁾、『さらばベルリン』は、執筆時に彼がコミットしていた社会主義的な方向よりも、支配的な具体の普遍を問い直し社会の規範とされているものを突き崩す方向において、その批判力を発揮したと言える。

このことは、イシャウッド個人がその後共産党および人民戦線と決別することを予期しているのみならず、二〇世紀後半以降の左翼の苦難を先取りしたものであると言えないだろうか。二〇世紀後半に大きく進展したセクシュアリティの政治は、マインノリティの承認を推し進めた一方で、マルクス主義的な富の再配分を目指す政治と断絶され、そのことは、アイデンティティの問題と貧困の問題の両方の解決を可能にする政治を目指すうえで大きな課題となっている⁽⁷⁾。「われわれはみなクイアド」と宣言するイシャウッドのテクストを読む営みが、現代の世界に見られるような、セクシュアリティの政治に代表される承認の政治と社会主義的な再配分の政治の両立にむけての苦境を萌芽的なものとして描き出し、現在を歴史化することの助けとなるのであれば、逆説的ではあるが、このテクストをまたある種のリアリズム小説と呼ぶことは可能だろう。

- (1) 人民戦線と、それがイギリス文化に与えた影響については John Callaghan & Ben Harker, *British Communism: A Documentary History* (Manchester and New York: Manchester UP, 2011), pp. 125-144 を参照。
- (2) 人民戦線期の文化・ソビエト連邦をめぐる論争の代表的なもので、この論集 *Aesthetics and Politics* (London and New York: Verso, 2007) 所収の「ソビエト文化のソビエト化」は重要な議論を参照。
- (3) Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (London: Vintage, 1998), p. 6.
- (4) *Ibid.*, p. 9.
- (5) Storm Jameson, 'Document', *Fact* 4 (1937), 9-18 (13).
- (6) *Ibid.*, p. 14.
- (7) *Coal Face*, dir. Alberto Cavalcanti, GPO Film Unit, 1935.
- (8) *Night Mail*, dir. Harry Watt and Basil Wright, GPO Film Unit, 1936.
- (9) *Little Friend*, dir. Berthold Viertel, Gaumont British Picture Corporation, 1934.
- (10) Christopher Isherwood, *Christopher and His Kind* (London: Vintage, 2012), p. 193.
- (11) Isherwood, *Goodbye*, pp. 255-256.
- (12) Samuel Hynes, *The Auden Generation* (London: Pimlico, 1992), pp. 343, 355-358.
- (13) John Berger, *Ways of Seeing* (London: Penguin, 2008), p. 10.
- (14) 『やぶくらくマシーン』原題は『やぶくらくマシーン』、「破産」
- た中産階級」という形容にすでに政治的判断が含まれていると指摘している。Hynes, p. 356 を参照。
- (15) Isherwood, *Goodbye*, p. 244.
- (16) Judy Suh, 'Christopher Isherwood and Virginia Woolf: Diaries and Fleeing Impressions of Fascism', *Modern Language Studies* 38: 1, 46-61 (57).
- (17) Isherwood, *His Kind*, p. 45.
- (18) *Ibid.*, p. 17-18.
- (19) エズノー・カーンターから E・M・フォースターとブルー・ムズグリー・グループを経たイシャウヰッド・オーデン・グループへといたるイギリス上流中産階級の男性同性愛知識人と社会主義の関係については、村山敏勝「友愛？ ソドミー？——男性同性愛と性化学の階級の変奏」武藤浩史他編『愛と闘いのイギリス文化史一九〇〇年—一九五〇年』慶應義塾大学出版会、二〇〇七年、第五章「九一—一〇四頁を参照。
- (20) Isherwood, *His Kind*, p. 3.
- (21) Isherwood, *Goodbye*, p. 249.
- (22) Isherwood, *His Kind*, p. 41.
- (23) Dagmar Herzog, *Sex After Fascism: Memory and Morality in Twentieth-Century Germany* (Princeton, Princeton UP, 2005), pp. 1-5. タビバー・ケルンキーク『ゲイ・マックスとナチズムの記憶——二〇世紀ドイツにおける性の政治化』川越修／田野大輔／荻野美穂訳、岩波書店、二〇一二年、v-xvii 頁。
- (24) Herzog, pp. 12-13. ケルンキーク、四一—八頁。
- (25) Kathrin Buderkin, *Suaviter Noctis* (New York: Feminist P,

- 1985).
- (26) Herzog, p. 12. ルットォーク「五頁」。
- (27) Isherwood, *Goodbye*, p. 234.
- (28) *Ibid.*, pp. 237-238.
- (29) Wyncham Lewis, *Hitler* (New York: Gordon P. 1972), pp. 21-28.
- (30) Isherwood, *His Kind*, p. 66-67.
- (31) Isherwood, *Goodbye*, p. 245.
- (32) *Ibid.*, p. 241.
- (33) ノマシズムと優生学の関係については、中山徹「退化と再生——フィジカル・カルチャー、優生学、ファシズム」『愛と闘いのイギリス文化史一九〇〇年—一九五〇年』第一章「一七二—一八六頁を参照」。
- (34) Isherwood, *Goodbye*, p. 101.
- (35) *Ibid.*, p. 238.
- (36) Slavoj Žižek, *In Defense of Lost Causes* (London and New York: Verso, 2008), p. 413. スラヴォイ・ジゼック『大義を境わたる』中山徹／鈴木英明訳、青土社、二〇一〇年、六一—八頁。
- (37) Slavoj Žižek, 'Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism', *New Left Review*, Sep-Oct 1997, 28-51 (50-51).
- (38) Isherwood, *His Kind*, p. 180.
- (39) Georg Lukács, 'Narrate or Describe?', ed. and trans. Arthur D. Kahn, *Writers and Critic and Other Essays* (New York: Universal Library, 1971), pp. 110-149.

- (40) Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism* (London and New York: Verso, 2013), pp. 6-8.
- (41) Isherwood, *Goodbye*, p. 66.
- (42) *Ibid.*, p. 255.
- (43) *Ibid.*, p. 240.
- (44) 三浦玲一「村上春樹とポストモダン・ジャンン——グローバル化の文化と文学」『彩流社』二〇一四年、六八頁。三浦は「部分を構成しない部分」という訳語を用いているが、原語はとくに「part of no-part」である。
- (45) 同上、とくに第三章「『多岐つくる』とリアリズムの消滅」(一七—一六二頁)を参照。
- (46) イシヤウツドのゲイ解放運動における重要性については、Jaime Harker, *Middlebrow Queer* (Minneapolis: Minnesota UP, 2013) を参照。
- (47) 承認と再配分の政治に関する議論としては、Nancy Fraser and Axel Honneth, *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange* (London and New York: Verso, 2003) (ナンシー・フレイザー／アクセル・ホネット『承認か再配分か——政治・哲学論争』加藤泰史監訳、法政大学出版局二〇一二年)を参照。「再配分」を包摂するような基礎的なカテゴリーとして「承認」を捉えるホネットに対し、フレイザーは「承認」と「再配分」を相互に還元不可能なカテゴリーと捉え、「一方が他方に還元されることなら政治を目指す立場をとってよい」。

(はし) S. まろ／博士後期課程)