

ミラン・クンデラ『生は彼方に』における 「ポリフォニー」とモンタージュ¹⁾

小 柏 裕 俊

序

クンデラは2005年に出版したエッセイ『カーテン (*Le rideau*)』で、小説とその構成について次のように語っている。「小説の美はその建築と切り離せない。私は美と言った。というのも、構成とは単なる技術ではないからだ。構成とはそれ自体で文体と同様の独創性を持つ。[……]そして構成とは、小説のアイデンティティの印だ。²⁾」この発言は、クンデラ自身の小説とその構成にも呼応している。彼の長編小説は初期の『冗談 (*La plaisanterie*)』(1967)から最新の『無知 (*L'ignorance*)』(2000)に到るまで、例外なく練り抜いた構成を持っている。

この小説の構成について、クンデラ自身が『小説の精神 (*L'art du roman*)』(1986)や『裏切られた遺言 (*Les testaments trahis*)』(1993)で具体的な分析もしているし、エヴァ・ルグラン (Eva Legrand) やフランソワ・リカルド (François Ricard) の重要な研究もある³⁾。クンデラは「ポリフォニー (polyphonie)」や「対位法 (contrepoint)」といった音楽概念とのアナロジーを巧みに用い、プロッホの『夢遊の人々』の構成と比較しつつ、『生は彼方に (*La vie est ailleurs*)』『笑いと忘却の書 (*Le livre du rire et de l'oubli*)』『存在の耐えられない軽さ (*L'insoutenable légèreté de l'être*)』などを語っている⁴⁾。ルグランは、クンデラ作品の章分けのもつ数学的法則を描き出してみせた。リカルドは「多声音楽的非均質とテーマ的統一 (l'hétérogénéité polyphonique et l'unité thématique)」により、直線的な進行ではなく多方向的に拡散する物語として、クンデラ作品の構成原理を示した。

しかし二つの疑問が生じる。一つはクンデラによるアプローチについてだ。ヤナーチェクのような前衛的作曲家の作品に小説美学のモデルさえ求めるクンデラが⁵⁾、「ポリフォニー」「対位法」という、調和を目指す古典的音楽の概念を用いる点だ。無論、「ポリフォニー」に関しては、バフチンが念頭にないわけではないだろう。だがクンデラの「ポリフォニー」は、バフチンのものとは異なる⁶⁾。ポリフォニー音楽について、「二つ以上の声部 (メロディーライン) が同時的に進展し、それらは結び付きながらも相対的独立を保っている」と述べてつつ、小説に関しては「物語の複数の線が同時的に、絶え間なく交代しながら (つまり「ポリフォニー」の明確な意図でもって) 扱われる」と述べている⁷⁾。独立した複数の線が、交代交代に現れることで同時的進展をみせる語りがクンデラの「ポリフォニー」だ。それら「複数の線」は互いの長さが均一で、分ち難

く全体をなすために「対位法」により統合される⁸⁾。互に独立した異質な物語を組み合わせながらもクンデラは、全体が均整のとれた一つのまとまりとなることを狙っている。しかし、そもそも異質な要素の組み合わせに、均整の取れたまとまりばかりを見ることは、衝突や矛盾によってこそ生み出しうるものを見落とすことにならないだろうか。

もう一つの疑問は、ルグランとリカールの分析についてだ。両者ともに、クンデラ作品の構成原理、いわば作品のパラディグムに言及してはいるが、その構成が作品の内容や意味とどのように関係してくるのか論が足りない。

この二つの問題点を考慮しつつクンデラ作品を論じるために、モンタージュという概念を援用したい。モンタージュとは、映画に限らず美術や文学や演劇においても、異質な要素をつなぎ合わせることでそこに新たな意味を発生させる。ゆえに全体の構成と要素の関係を扱い、そこに生まれる意味を考えることを促す。そして、アドルノをはじめ、ペーター・ビュルガーやダニエル・パイヨも述べるように、全体の中に回収不可能な要素が混入してくる現象がモンタージュだ⁹⁾。互に独立した要素で構築された「ポリフォニー」は、むしろモンタージュとよばれるべきではないだろうか。モンタージュとして考察してこそ、明らかになるものがあるのではなかろうか。

本論考は、クンデラが1973年に発表した小説『生は彼方に』を取り上げ、「ポリフォニー」を批判検証し、モンタージュとして読み直す試みである。1930年頃から1950年頃までチェコで生きた架空の詩人ヤロミル（Jaromil）の生涯を物語るこの作品は、異なった語りのモードを持つ七つの部からなっている¹⁰⁾。そのなかでも第四部と第七部を「ポリフォニー的な語り」と形容している。とりわけ第四部は、ヤロミルの行動を中心に据えながら、ランボーやレールモントフといった実在した詩人への言及などが数多く挿入されて筋が頻繁に交互する、非常に密度の高い「ポリフォニー」だ。この第四部を取り上げ、分析の対象とする。

第一に、第四部を分析しつつ、同時話法としての「ポリフォニー」を批判的に検証する。第二に、語りの装置としてのモンタージュが、要素と要素のつなげかたにおいて、要素と全体の関係において、どのような作用を生み出しているか考察する。そして最後に、第四部で革命に参加する若き詩人たちが取り上げられていることから、革命の表象とモンタージュの関係を考える。

1. 同時話法としての「ポリフォニー」検証

a. 「フーガ」と「逃走」

クンデラのいう「ポリフォニー」が同時話法として形成されているのならば、まずはその点に焦点をあてていく必要がある。『生は彼方に』第四部では、互いに独立した物語・行動の断片が交代交代に現れる。部を構成する25の章ごとに¹¹⁾、そこでの行動を担う人物により断片を分類し、図にまとめた。

『生は彼方に』第四部の構成要素

1. ランボー
2. ランボー, レールモントフ, ヤロミル
3. ヤロミル
4. ヤロミル
5. ヤロミル
6. ヴォルケル
7. ヤロミル
8. ヴォルケル
9. ハラス
10. マヤコフスキー, ヤロミル
11. ヤロミル
12. ヤロミル
13. ランボー, パリの学生
14. ヤロミル, パリの学生

15. ヤロミル, パリの学生, ヤロミル, パリの学生
16. ヤロミル, パリの学生, ヤロミル, パリの学生
17. ヤロミル
18. パリの学生, シェリー, パリの学生, ランボー, パリの学生
19. ヤロミル
20. ヤロミル, シェリー, ヤロミル
21. ヤロミル
22. ヤロミル
23. ヤロミル
24. ヤロミル
25. ヤロミル, パリの学生, ヤロミル, シェリー, ランボー, ヤロミル

主人公ヤロミルの行動を中心に、ランボーやレールモントフ、シェリーといった歴史的詩人の伝記的断片と、1968年5月のパリを示すシーンが挿入される。ヤロミルや他の詩人たちが同等に扱われているわけではなく、彼がこの部の中心であることが、その分量の多さからも分かる。

続いて、俯瞰的な図ではなく、テキストのレベルで具体的に見ていこう。第四部の最後に位置する25章を取り上げる。

Il[Jaromil] regardait la jeune fille et laissait mourir en lui ses dernières paroles ; oui, c'était ainsi : pendant tout ce temps où il crevait de solitude, où il participait désespérément aux réunions et aux cortèges, où il courait, sa vie d'adulte était déjà toute prête ici : cette chambre en sous-sol, aux murs tachés d'humidité, l'attendait patiemment, et aussi cette femme ordinaire dont le corps le relierait enfin, de façon tout à fait physique, à la foule.

Plus je fais l'amour, plus j'ai envie de faire la révolution, plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour, pouvait-on lire sur un mur de la Sorbonne, et Jaromil entra pour la deuxième fois dans le corps de la rousse. La maturité est totale, ou elle n'est pas. Cette fois-ci il l'aima longuement et magnifiquement.

Et Percy Bysshe Shelley, qui avait un visage de fille comme Jaromil et paraissait aussi plus jeune que son âge, courait à travers les rues de Dublin, il courait et il courait, parce qu'il savait que la vie est ailleurs. Et Rimbaud aussi courait sans répit, à Stuttgart, à Milan, à Marseille, à Aden, puis au Harrar, et sur le chemin du retour à Marseille, mais il ne lui restait plus qu'une jambe et avec une seule jambe il est difficile de courir.

Il laissa de nouveau son corps glisser du corps de la jeune fille et, quand il se vit allongé à côté d'elle, il songea que ce n'était pas après deux actes d'amour qu'il reposait ainsi, mais après une longue course qui durait depuis plusieurs mois.¹²⁾

この章では、ヤロミル、1968年パリの状況、ヤロミル、シェリー、ランボー、ヤロミルという順に断片が連なる。互いに出会うことのない人物の行動を代わるがわる提示することは、「ポリフォニー」の形態であり、映画とのアナロジーで言えば「パラレルアクション」だ。

この「ポリフォニー」は、同時に展開するというだけではない。小説第四部は「*Le poète court*」と題されている。「走る」ことは、部の前半では母親からの逃走、中盤では革命や政治運動に参加しての奔走と熱狂、後半では、走ったときのように息を切らせる性行為という、三つの様態を示す。「走る」という「主題（テーマ）」の、いわば、三通りの「変奏（ヴァリエーション）」といえる。このことを踏まえるならば、25章では、ヤロミルは自分が果たして来た政治的「奔走」を思い出しながら、今からなそうとする行為に思いを馳せ、68年の落書きは革命と愛の行為という二つの「走る」ことを結びつけ、ヤロミルは愛の行為に耽り、シェリーは革命に参加して「走りに走り」、ランボーはシュトゥッツガルトからハラルへと「走りに走り」、最後にヤロミルは性行為の疲労と「何ヶ月もの間走り続けた」ゆえの疲労とを意識的に取り違えようとする。ここでは逃亡と政治運動とセクシャリティが提示されているが、互いに独立した断片がそれぞれ「走る」という「テーマ」を表現している。

ところで、音楽の「ポリフォニー」で、異なった声部が次々に同じテーマを奏でる「模倣様式による音楽形態」を「フーガ」と言う¹³⁾。次々に異なった人物が「走る」のだから、この章はより緻密で限定的な形態での「ポリフォニー」、すなわち「フーガ」だ。そして、1章でランボーがシャルルヴィルから逃亡し、2章でレールモントフが祖母のもとから、ヤロミルが母親のもとから逃亡を企てるように、異なった「線」が同じ「テーマ」を次々に提示する「フーガ」として第四部全体が形成されている。

この「フーガ」という形態は、この部のテーマと非常によく合致する。小説全体が、詩人ヤロミルと母親の関係を大きな関心事としているため、第四部の「*courir*」も、母親からの「逃走」という色合いが強く、詩を捨てての政治参加や恋人との逢瀬も、「逃走」の意味をつねに持っている（第四部は「*Le moment doit venir où le poète s'arrache aux bras de sa mère et court*¹⁴⁾」という一文ではじまるが、この「*courir*」は逃げることに近い。また「*Le langage versifié lui fait l'effet d'une dentelle qui a sa place dans l'armoire à linge de sa mère. Il n'a pas écrit de vers depuis plusieurs mois et ne veut pas en écrire. Il est en fuite*¹⁵⁾」とあるように、詩をやめたことさえ、母親からの「逃亡」と関係づけられる。「逃げる」という意味を語源とするフーガの形態は、この部を貫いている「走る」こと、「逃げる」ことという主題と合致する。「逃げる」という意味の主題を、「逃げさる」ことを形式化したフーガにより展開している。多種多様な人物の行動を、断続的に示しながらも、意味内容と形式がみごとに合致し、分ち難く一つになっている。異質な要素の集合を、主題と形式の合致により調和的に纏め上げており、それはまさにクンデラが求める「ポリフォニー」であろう。

b. 同時性の矛盾

しかし、ここでの同時性には奇妙なものがある。『生は彼方に』と、その前に書かれた『冗談』

の第七部を比較してみよう。『冗談』では、三人の人物が一人称の語りで交代交代に各章を語る「ポリフォニー」の形態を取っている¹⁶⁾。全19章のうち、特に7章から12章では、歴史に弄ばれたことをシニカルに自覚するルドヴィークと、息子に騙されたと知り愕然とするヤロスラフの姿が交互に、対比的に、平行して示される。「ポリフォニー」の形態により同時に提示される行動は、人物たちが共に生きる一つの世界で、同時に、同じ瞬間に生起するものだ。それは、クンデラが「ポリフォニー」を説明するために『小説の精神』で言及したドストエフスキーの『悪霊』やプロッホの『夢遊の人々』でも同様だ。語りの形態が暗示する同時性は、人物の行動が同時に生起する物語内容と合致する。こうした同時進行の「ポリフォニー」は、クンデラ作品ならば『別れのワルツ (*La valse aux adieux*)』(1975)にも見られるし¹⁷⁾、近代文学にも数多くの例がある¹⁸⁾。

ところが『生は彼方に』第四部では、ヤロミルは1949年に革命に参加し、ランボーは1870年にシャルルヴィルから逃げ出し、レールモントフは1830年に軍に入り、パリの五月革命は1968年に起る。同時性を暗示するように並べられ構築された断片は、それにもかかわらず結び付けられる時代がばらばらだ。時間的隔たりの幅は一世紀以上もある。これらの断片をつなぐ時間の関係性をどう考えたらよいのだろうか。

この小説の中心となる人物はヤロミルであり、第四部でも大部分がヤロミルに割かれている。この点を考慮するならば、ランボーらの伝記的断片や五月危機のシーンは、ヤロミルのフラッシュバックやフラッシュフォワードと考えるのが自然かもしれない。現に、小説の第二部で何の説明も脈絡もなく語られ始める異質感の強いクサヴェル (Xavier) の冒険物語は、第五部になって、ヤロミルの作り出した物語だと明らかになる (« [...] il avait écrit une longue prose poétique, une sorte de récit fantastique où il était question d'un jeune homme qui s'appelait Xavier. [...] Il avait plutôt rêvé ses aventures et il désirait les écrire un jour.¹⁹⁾ »)。それまでは小説から分離したようにみえた第二部が、ヤロミルの想像力を介して、ヤロミルの物語に回収される。ところがランボーやレールモントフの伝記的断片に関しては、それがヤロミルによって想起された、想像されたものだとする記述は一切ない。ただ、四部20章に次のような箇所がある。

Et il s'imagina encore qu'ils [Jaromil et son amie] marchent côte à côte dans les rues noires de monde et qu'ils se serrent l'un contre l'autre avec amour. Et tout à coup, la danse qui tourbillonne autour d'eux n'est plus une danse, ce sont de nouveau des barricades, on est en 1848 et en 1870 et en 1945 et on est à Paris, Varsovie, Budapest, Prague et Vienne et ce sont de nouveau les foules éternelles qui traversent l'Histoire, bondissant d'une barricade à l'autre, et il bondit avec elles et il tient par la main la femme aimée...²⁰⁾

ヤロミルの想像力が羽ばたき、1949年のプラハを離れ、時間と空間を横断し、革命と戦争をたどる空想旅行にふけっている。そして一方、第四部に登場する実在の詩人や68年の学生は、戦争や革命に身を投じて行くさまが描かれていて、隔たった時代や地域でのシーンがテキスト上では隣接し、めまぐるしく展開していく。時空間を横断して過去に遡り、都市と時代を往来する空想は、

第四部全体の形態と合致する。それでも、第四部の形態とヤロミルの空想旅行の仕方が合致するにしても、第四部の内容は空想旅行の行き先と合致してはいない。ヤロミルの想像力が訪れた1848年やワルシャワやウィーンは、この部を構成する断片には一度も現れない。さらに、より重大な点は、ヤロミルの空想旅行は過去に向かってはいても、未来には向いていないことだ。もしヤロミルが未来を想像したとしても、これほど具体的に1968年のパリを描くのは不自然だし不可能だ。1968年のことをヤロミルの想像力に回収することはできない。こうしたことから、伝記的・歴史的断片を、ヤロミルの想像力という現在時からみたフラッシュバックやフラッシュフォワードと解釈することはできない。それゆえに、想像力を介してヤロミルの現在時に伝記的・歴史的断片を位置付けることで、時間の隔たりを無効化し、ランボーやレールモントフとヤロミルの行動を同時性のうちに位置づけることはできない²¹⁾。その点で、ここに挿入される実在詩人の伝記的断片が、ヤロミルの物語に回収できない異質なものであると言える。

こうした異質な要素を取り込み、組み合わせ、断続的に展開することでしか「ポリフォニー」たりえない第四部は、その要素の異質性により「ポリフォニー」としてまとめることができない。ダニエル・パイヨが語るように、取り込まれた異質な要素がなければ全体はありえないが、それが異質であるために一貫性や完全性を全体が持ちえないことがモンタージュだ²²⁾。モンタージュのこのねじれが、二律背反が、『生は彼方に』第四部にはある。

2. モンタージュが生み出すもの

a. 省略的な語りと「オーバーラップ」

「ポリフォニー」という概念でとらえ切れない『生は彼方に』第四部を、モンタージュとして考察していく。モンタージュが領域横断的な概念であるならば、文学作品の特性に合わせて定義することから始める必要がある。文学モンタージュの理論家でもあるジャン＝ピエール・モレル(Jean-Pierre Morel)が物語論的定義を試みている。それは、複線型の物語が、断片の複雑な交差交錯として現れ、断片から断片へと移行するとき語り手が沈黙を守ることによって成立する語りの手法だ²³⁾。

この定義の、複線型物語、断片の交差という点は「ポリフォニー」とも共通しう特徴だ。だが、断片から別の断片へ移行するときのその仕方に注目する点は、「ポリフォニー」では見落とされる。語り手の沈黙による断絶感や唐突感が、要素間の「異質性」を演出することになるとモレルは論じる²⁴⁾。この点に着目し、第四部を見ていく。

まずは第四部の2章を考察する。先行する第1章では、母親の元から逃亡するランボーが語られ、次いで以下のように2章が続く。

On était alors en 1870 et Charleville entendait au loin les canons de la guerre franco-prussienne. C'était une situation particulièrement favorable pour la fuite, car les clameurs des batailles exercent une attraction nostalgique sur les poètes.

Son corps courtaud aux jambes torses est sanglé dans un uniforme de hussard. A l'âge de dix-huit ans, Lermontov est devenu soldat pour échapper à sa grand-mère et à son encombrant amour maternel.²⁵⁾

ここには二つの断片が併置されている。前半は、1章でランボーが語られていたこととシャルルヴィルへの言及から、その名前は挙がっていてもランボーが取り上げられていることが明らかだ。そして後半では、レールモントフのことが取り上げられている。前半の舞台が1870年のシャルルヴィルである一方、後半では（テキスト上に明記はされないが）1830年のモスクワが舞台となっている。互いを見知らぬ二人の人物が、隔たった時代と場所にいるため、この二つのシーンには断絶がある。ところが、語りのレベルで見れば、後半のレールモントフのくだりは、彼の名前を初めに挙げるでもなく、軽騎兵の制服を身につけた「彼」の姿を唐突に提示することで始まる。この章になってはじめてレールモントフが物語られるにもかかわらず、インキピットもなく、語り手が場所と時代の移行を明示するでもなく、中断していた語りを再開するように唐突にレールモントフのくだりは始まる。物語の筋が別のものに移行する瞬間に、二つの筋の時間関係などを明示することも省き、語り手は黙り込んでいる。このような、時間の関係や因果関係を一切省いた省略的な語りにより、互いに連関をもたず異なった時間と空間に属する物語の断片を連ねることは、第四部での基本的な語りのモードだ²⁶⁾。

筋から筋への移行に際してのこの省略的な語りは、省略的 (laconique) というより、脱落がある (lacunaire) と形容した方が適切かもしれない。レールモントフのくだりの最初の一文は「彼」が軽騎兵の姿をしていると記している。そして直前の段では、ランボーが「戦闘の物音 (les clameurs des batailles)」に魅入られているかのように書かれている。このことを踏まえれば、戦闘に魅せられた人物が、次の段落で軽騎兵になっていてもなんら不思議はない。ランボーは軽騎兵になったことなど現実にはないとしても、この作品は小説であるのだから、そのような虚構があっても悪いことはないだろう。第二パラグラフの最初の一行を読んだ時点では、曲がった足で、ずんぐりしていて、軽騎兵の制服を身にまとった体はランボーのもののようにみえる。第一文の「彼」とはランボーであるかのように見える。無論その読みは間違っただけであるが、それが明白になるのは、続く一文の「レールモントフは兵士になった (Lermontov est devenu soldat)」を読んだときだ。異なった人物を描く断片に移行するとき、人称代名詞を用いて続く断片を開始する語り方のために、正確な意味の伝達が一瞬欠落するのだ。その結果として、ランボーとレールモントフが重なる「オーバーラップ」の現象が起こる。

もう一つ例を見よう。引用は第四部5章から6章にかけてのものだ。先行する5章では、大学生のヤロミルが取り上げられている。彼は繊細で弱々しく、恋心を抱く娘に声もかけられない。その娘がなぜ近しく感じられるのかが5章の最後に置かれ、6章が続いていく。

Il [Jaromil] sait d'ailleurs pourquoi : cette fille ressemble à la bonne dont le fiancé a été fusillé ; tristesse beau visage. Et la cage de la caisse où la fille est assise ressemble à la baignoire où il a vu la bonne prendre son bain.

Il est penché sur son pupitre et tremble à l'idée des examens ; ils lui font peur à l'Université comme ils lui faisaient peur au lycée, parce qu'il a l'habitude de montrer à sa mère des bulletins où il n'a que des A et ne veut jamais lui faire de peine.

Mais comme le manque d'air est insupportable dans cette étroite chambrette pragoise dont l'air est plein de l'écho de chants révolutionnaire et dont les fenêtres laissent entrer l'ombre d'hommes vigoureux qui tiennent dans la main des marteaux.

On est en 1922, cinq ans n'ont pas encore passé depuis la grande révolution russe et il doit se pencher sur un manuel et trembler à cause d'un examen ! Quelle condamnation !

[...]

Et l'étudiant en droit (ah oui, bien sûr, c'est Jiri Wolker) voit du sang sur la table [...].²⁷⁾

ここでも前の章でヤロミルが語られていたこと、ヤロミルの臆病さや母親との深い関係、彼がブラハで学生をしていることを考えれば、初めの二つのパラグラフ中、人称代名詞「彼」がヤロミルを指すと考えることは自然なことだろう。この「彼」がヤロミルでないことが判明するのは三段落目、「彼」が試験にふるえている年代が1922年であると語られるときでしかない。このように、「彼」を自然にヤロミルと取り違えてしまうような省略的な語り方が選ばれているのだから、この「彼」をはじめからヴォルケルと同定できて当然とばかりの「ああ、もちろん、それはイージー・ヴォルケル (ah oui, bien sûr, c'est Jiri Wolker)」の文は皮肉なトーンを帯びる。そしてこの一文は、語り手の皮肉を表現するだけではない。「彼」がヴォルケルであることをきっぱりと断言するこの一文は、ヤロミルとも取られかねない「彼」がヴォルケル以外のなにものでもありえないと断定する。ヤロミルと二重映しになっていた「彼」という人称代名詞から、ヤロミルの影を追い出す言葉となる。

以上のことから、この人称代名詞が指し示す人物の取り違えと同定は、二つの相反する運動を含んでいる。一つは、性格や生活環境の類似、人称代名詞を用いて章を開始する語りにより、この人称代名詞「彼」を通して、ヤロミルとヴォルケルが重ね合わされるもの。二人の人物の境界線をなくし、同一化させる動き、ヤロミルとヴォルケルを重ね合う程までに接近させる動きだ。しかし、この二重映しの像からヤロミルの姿を追い出し、ヴォルケルの姿を明瞭にする動き、重ね合った二人を引き離すもう一つの動きもある。

このように、共通項をもつ人物を二重化するほど接近させ、かつその二重化を否定するように引き離す運動は、その程度に差はあれ、第四部を貫く運動だ。というのも、この部ではすべての人物が「走る」若き詩人たちという点で、共通項をもち、似通っているからだ。ディディ＝ユベルマンは著作『イメージ、それでもなお (Image malgré tout)』のなか、ゴダールの『映画史』を論じる箇所で、モンタージュの特質を次のように指摘している。「モンタージュとは、それを構成する要素の『同化』でも『融合』でも『破壊』でもない。[……] イメージの差異とつながりを

示しながら、それとは何か別のものを理解させることだ²⁸⁾。『生は彼方に』第四部で、断片から断片への移行に際し語り手が沈黙することで要素間の異質性を演出する一方、その省略的語りは多数の人物たちを二重化するほど接近させながら引き離す。この運動は、彼らの「差異とつながり」を同時に示すことだ。

b. 多様な要素のモンタージュ

では、「差異とつながり」を同時に示すことで理解が可能となる「他のもの」「新たな意味」とは何だろう。モンタージュされた要素が集合として、集合したことによって、どのような意味を持つことになるかを考察していく。異質な要素で組み上げられた全体の意味を問うだけではなく、こうした全体に組み上げられることでのみ個別の要素に付与される意味を問うことも重要であろう。ビュルガーが『アヴァンギャルドの理論』で示すモンタージュの解釈とはまさに、個々の要素と全体の、構成方法と意味の、双方向の問いの結び目であった²⁹⁾。

『生は彼方に』第四部を構成する要素とは、母親から逃げる若き詩人たちの姿、詩を投げ捨てる若き詩人たちの姿、政治運動に参加する若き詩人たちの姿、愛の行為に耽る若き詩人の姿だ。彼らは様々な時代や都市にいて、彼らが直接にコミュニケーションを取ることはない。こうした属性の人物たちが、わずか三十ページのあいだで、すばやく、交代交代に非連続的に描かれる。それが第四部の全体の構成法だ。この部は、数多くの詩人たち、現実には出会うことのなかった詩人たちが、一堂に会する場と言える。つまり、第四部の全体は、現実にはありえなかった出会いとして構成されている。こうした出会いに関して、作中の第一部で、ヤロミルの師匠であった画家が次のように語っている。

A présent, le peintre dissertait longuement sur sa composition ; ce qu'il y a de plus beau dans les rêves, disait-il, c'est la rencontre improbable d'êtres et de choses qui ne pourraient pas se rencontrer dans la vie courante ; dans un rêve, une barque peut entrer par une fenêtre dans une chambre à coucher, une femme qui n'est plus en vie depuis vingt ans peut être couchée dans un lit et, pourtant, voici qu'elle monte dans la barque qui aussitôt se change en cercueil et le cercueil se met à flotter entre les rives fleuries d'une rivière.³⁰⁾

画家はこの箇所のあとで、シュールレアリストの金言ともなった「雨傘とミシンの出会い」にも言及する。第四部の詩人たちの出会いもまさに、現実には不可能な、夢のような、シュールレアリスティックなイメージと言える。

ただし、「出会い」という表現は、厳密には正確でない。「出会い」とは、人物と人物が面と向かい、コミュニケーションできる状況にこそ当てはまるものだ。「ありえそうもない出会い」とは、例えばクンデラの『不滅 (L'immortalité)』(1990) のなかで、ヘミングウェイとゲーテが語らうシーンにこそふさわしいものだ³¹⁾。ところが『生は彼方に』で、ランボーがヤロミルと語らうようなことは一切起こらない。着目すべき点は別にある。

Combien plus douloureux fut le sort de Rimbaud qui rêvait aux barricades de la Commune de Paris et qui ne put jamais y aller depuis Charleville.³²⁾

Si seulement il y avait des barricades et que claquent des coups de feu ! Jaromil se dit que les cortèges solennels ne sont qu'une fugitive imitation des grandes manifestations révolutionnaires, qu'ils manquent de densité et qu'ils vous filent entre les doigts.³³⁾

この二つの箇所、ランボーもヤロミルもバリケードに憧れを抱いている。半世紀以上の時間の隔たりにもかかわらず、シャルルヴィルとプラハという風土も文化も違う地域に暮らしているにもかかわらず、二人の若き詩人は同じ憧れを抱いている。同様のことが他にも確認できる。ランボーの有名な「生は彼方に」という詩句をソルボンヌの学生は壁に書き付け、シェリーは「生は彼方にある」ことを知っているからこそ走る³⁴⁾。チェコの前衛詩人ハラスは「ぼくの歌を罵倒に変えたい」と歌い、マヤコフスキーは「ぼくは／自分自身の詩の喉元を／踏みつけたのだ」と歌い、ヤロミルは詩を書くことをやめる³⁵⁾。

ロマン主義の時代と第二次世界大戦後の時代は相当に異なるものだし、ダブリンとモスクワは風土も文化も異なる。時代や地域は互に似通うところはなく多様であるにもかかわらず、詩人たちは同じことを思い、同じことを考えている。詩人たちは「ありそうもない出会い」を果たしているだけではなく、「ありそうもない類似」をも示している。シェリーが生きた時代が、1968年のパリの都市文化と異なるからこそ、「生は彼方に」という詩句の共有が際立つ。多様性と類似性は、解消することなくぶつかりあい火花を散らし、この夢のような、シュールレアリスティックなイメージを生み出す。第四部全体が夢のイメージを形成することは、それを構成する要素の差異と類似性がともに強調されることと不可分だ。

c.多数の要素のモンタージュと命題の例証

しかしながら、夢のイメージを生み出すことになる数多くの要素は、まさにこの「数の多さ」に注目したとき、別の姿を見せる。数多くの詩人の行動が取り上げられる理由は、ときおりみられる「作者の介入」に関係する。以下に三つ例を挙げる。

Le moment doit venir où le poète s'arrache aux bras de sa mère et court.³⁶⁾

La révolution et la jeunesse forment un couple.³⁷⁾

Seul le véritable poète peut dire ce qu'est l'immense désir de ne pas être poète, ce qu'est le désir de quitter cette maison de miroirs où règne un silence assourdissant.³⁸⁾

「詩人が母親から逃げ出す時が来る」の一文は、第四部の最初に現れる一文だ。これは、特定の

詩人に関する説明ではなく、詩人一般を射程に捉えた一種の命題だ。それに続いて母親から逃げ出すランボー、母親代わりの祖母から逃げるように軍隊に入るレールモントフ、母親から逃げ続けるヤロミルの姿が語られる。3章冒頭に位置する、革命と青春の関係を述べた一文のあとには、ヤロミルが共産党の闘士になったと続く。さらに14章からは1968年の学生運動が、18章からは政治運動で奔走するシェリーが現れる。詩人をやめたい欲望に触れた命題は9章の冒頭に位置し、そのあとに「ぼくの歌を罵倒に変えたい」と詠んだハラスの姿が現れ、次の章では「自分自身の歌の喉元をふみつけた」マヤコフスキーに触れたあと、もう詩を書くことをやめたヤロミルが現れる。

このように、命題に続く詩人の心理や行動は、この命題から演繹されたものとして現れ、具体的な詩人のシーンを読むことは、そこから命題にかなった意味を抽出することでもある。数多くの詩人が言及される理由がここにある。詩人たちは、命題を立証するための例であり、例であるから数多く引かれる必要があるのだ。

ドゥルーズは『シネマ1 運動イメージ』のモンタージュの章で、「量のモンタージュ(montage quantitatif)」を論じている。それは、量の多い運動をモンタージュすることで、測りうる尺度を超越した「すべて」を想起する。量の多さが運動を「すべて」という在り方へとシフトさせる³⁹⁾。『生は彼方に』第四部でも数多くの詩人が言及され、一般的な命題へと縊り合わせられていくかのように見える。しかし、事態は逆で、具体例を超越した命題として、要素が目指すべき「すべて」が事前に与えられている。目指す先が与えられているために、それぞれの要素で重要なものは、その命題と結び付くものとなる。「詩人は母親から逃げ出す」という命題との関係では、ランボーが十六歳のときに母親から逃げ出してパリで警察に捕まったことも、レールモントフが十八歳のときに軽騎兵になったことも、詩を書くのをやめヤロミルが高等政治学院の講義に通うようになったことも、すべて「母親からの逃亡」という与えられた命題に還元され、彼らの差異や個性は捨象される。彼らは数字のような同質な存在に転換されてしまい、命題を支える例として、その量としての側面が重要となる。第四部で要素の集合全体が、上述のような命題をとところどころにちりばめ、その命題を例証するように数多くの詩人が取り上げられているため、一つ一つの要素である詩人たちの心理や行動は、その個性性を失うことになる。

このように要素の多数性と命題の関係に焦点を当てたとき、要素の多様性により夢のイメージを生み出したモンタージュとは相容れない作用があることに気づく。夢のイメージのモンタージュでは、詩人たちの類似性と時代や場所の多様性は互いが解消することなく、それぞれの要素の差異を保ち強調するように作用していた。反面、多数性と命題の関係においては、モンタージュは詩人たちの個性や差異を捨象し、類似性をさらに押し進め普遍化し、それぞれの要素を命題のなかで同質化するように作用していた。夢のイメージでは、個性性と類似性は解消されることなくぶつかりあっていたが、命題の例証では、類似性を普遍化するために個性性は捨象された。

小説第四部は、オーバーラップとその解消や、類似性と異質性を強調する夢のイメージのモンタージュ、そしてこのモンタージュと相反して、差異を捨象しようとする多数性のモンタージュがあり、相容れず解消されることのない異質な二つの作用が重層的に張り巡らされている。

3. 革命における葛藤とねじれ

a. 革命と模倣の葛藤

二つの作用がぶつかり合う第四部で、革命を目指す政治運動の場面が数多く取り上げられていることは、構成方法と物語内容の結び目と言えるかもしれない。モンタージュの特性と『生は彼方に』に現れる革命の関係を、最後に見ていく。

ここで取り上げられる革命とは、次のように性格づけられている。

La révolution et la jeunesse forment un couple. Qu'est-ce que la révolution peut promettre à des adultes ? Aux uns la disgâce, aux autres ses faveurs. Mais ces faveurs-là ne valent pas grand-chose, car elles n'intéressent que la moitié la plus misérable de la vie et elles apportent, avec les avantages, l'incertitude, une épuisante activité et le bouleversement des habitudes.

La jeunesse a plus de chances : elle n'est pas oblitérée par la faute, et la révolution peut l'admettre tout entière sous sa protection. L'incertitude des époques révolutionnaires est pour la jeunesse un avantage, car c'est le monde des pères qui est précipité dans l'incertitude. Oh ! comme il est beau d'entrer dans l'âge adulte quand les remparts du monde adulte s'écroulent.⁴⁰⁾

ここでの革命とは、政治的・社会的な制度の刷新や転覆を計ることというよりは、若い世代が大人の世代の社会や習慣や世界を転覆し、崩壊させることだ。ヤロミルやシェリーは、政治運動に参加しながらも、政治理念やイデオロギーに動かされていたのではなく、若者であるがゆえに大人たちの古い世界に戦いを挑んだと解釈できる。ヤロミルもシェリーも1968年の学生たちも、ただ単に新しい世界を求めたのだと。

しかし、歴史を通して若き詩人たちがみな、古い世界につばを吐きかけ新しい世界を求めたという点にねじれがある。古い時代の詩人と同じことを、新しい時代の詩人もしたのだから。そのために第四部20章で、ヤロミルは「このおごそかな行列が革命の大がかりな数々のデモの模倣でしかない (Jaromil se dit que les cortèges solennels ne sont qu'une fugitive imitation des grandes manifestations révolutionnaires⁴¹⁾)」と思っている。そしてクンデラは『小説の精神』のなかで、『生は彼方に』第四部で触れられたチェコの共産主義革命について次のように言及している。

Si inauthentique qu'il fût, ce putsch a été vécu comme une révolution. Avec toute sa rhétorique, ses illusions, ses réflexes, ses gestes, ses crimes, il m'apparaît aujourd'hui comme une condensation parodique de la tradition révolutionnaire européenne.⁴²⁾

その革命は「ヨーロッパの革命の伝統がパロディ的に圧縮されたもののように見える」。ヤロミルが参加した革命は、それまでの革命の模倣であり、パロディでさえあることは、この部が「ボ

リフォニー」の一形式、「フーガ」であることと結び付く。音楽形式のフーガとは、「模倣様式で書かれたすべての音楽作品」と呼びならわされている⁴³⁾。異なった声部で次々に主題が繰り返されるさまは「模倣」と形容される。無論、そのことをクンデラが知らないわけではないだろう。ランボーが「走り」、レールモントフが「走り」、ヤロミルが「走る」のは、彼らに類似点があるからだけではない。彼らには模倣の関係があるということが、この構成により暗示され、それぞれの要素にその意味が付け加わる。古い世界との決別を望む革命が、古い時代の真似ごとでしかないという葛藤がある。

b. 無秩序を生み出す「フーガ」の秩序

また、フーガの形式では、ある声部で提示された主題を、別の声部がそれに後続してを提示することが「模倣」となる。一方、現実では、チェコの共産主義革命は、歴史的に見れば、フランス革命やソ連の革命といった年代的にそれに先行する革命の模倣と言えるだろう。だが、フーガの形式をとった小説のなかでは、歴史的な時系列ではなく、断片が現れる順序で模倣の関係が決まるともいえる。つまり、母親から逃げたランボーを、歴史的にはそれに先行するレールモントフが真似る。引用にもあげた第四部25章では、ヤロミルを1968年の学生がまね、それをさらにヤロミルがまね、シュリーがヤロミルをまね、ランボーがシュリーをまね、ヤロミルがランボーをまねるという模倣の関係が成り立つ。歴史の知識や常識により想定される模倣の関係ではなく、小説の構成によるもう一つの模倣の関係だ。「ポリフォニー」の同時話法が時間性においてモンタージュのねじれを示したように、模倣の関係においても、「フーガ」の形式を厳密に適用すれば、先行する年代が後の年代に模倣されるという年代順の関係が無効になる。模倣は双方向的となり、模倣の関係が網の目のように張り巡らされた状態を表現することとなる。「走る」という主題のみを提示するがゆえに制約が多く秩序立った「フーガ」には、時間の秩序を転覆し水平化しようとするアナキーで無秩序な面もあると言える。秩序だった形態である「フーガ」が、無秩序な模倣関係を生み出すことになり、秩序と無秩序の相克として、解消しがたいねじれが生まれる⁴⁴⁾。

古いものを壊そうとする革命がそれに先行する革命の模倣であるという矛盾する性格を与えられ、革命や争いを夢み参加する詩人たちの姿が、模倣による音楽形態「フーガ」になぞらえて構築される。この構成により、その要素・断片である彼らの心理や行動には模倣という意味が付け加わる。「走る」という主題を、多種多様な人物の行動に反映させる厳格で制限の多い「フーガ」が、一般的な時間の流れ・秩序に従った模倣の関係を破壊する。秩序だった作品形態の内でもこそ無秩序な模倣関係が生み出される。モンタージュの特性は、革命と模倣の葛藤として、秩序と無秩序の結合として、内容と構成方法の関係においても、「フーガ」という構成原理の内部においても働いている。

結論

以上のように、三つの段階を経て、クンデラ『生は彼方に』第四部の構成を、モンタージュという観点から考察して来た。

クンデラ自身がこの部を形容するために用いた「ポリフォニー」は、「走る」「逃げる」というテーマに一貫された数多くの行動を配置し構築した「フーガ」として、構成とテーマが、形態と内容が、分ちがたく一つになった点であった。だが「ポリフォニー」の基盤をなす同時進行は、形態の上では同時的展開を示唆しながらも、隔たったさまざまな時代に位置づけられる行動で構成されていた。詩人たちの行動がヤロミルの物語に回収できない異質なものであったため、その全体は一貫性や完全性がそなわれたものだった。それは均整の取れた「ポリフォニー」というよりはモンタージュだった。

断片から断片への移行が言葉少なな語りによって実行されることで、詩人たちのオーバーラップが起こり、この二重化を解消する相反する作用が確認された。それは、全体を夢のイメージとして構築するために、詩人たちの類似性と時代や土地の異質性とを互に際立たせる作用とも通じるものだった。それを構築する要素群は、命題を例証するためのものでもあり、そこでは反対に要素の個別性は捨象される傾向にあった。こうした相容れない葛藤する作用の網が幾重にもかぶせられて、『生は彼方に』第四部のモンタージュは成り立っていた。

この衝突は、革命と模倣の葛藤や、秩序と無秩序の結合としても第四部に現れていた。チェコの共産主義革命がそれまでの革命のパロディであることを示すかのように、模倣による形式「フーガ」を用いて、詩人たちの行動に模倣の意味が付加されていた。しかしフーガによって歴史の時間秩序は攪乱され、アナーキーな模倣の関係性を構築していた。一つの主題を次々に提示するために制約が多く秩序立った「フーガ」が、無秩序な模倣関係を表現するというねじれがあった。

異質な要素を取り込み、配置し、集合を構築するモンタージュの概念を援用することで、「ポリフォニー」概念やリカルルらの分析では捉えられなかった全体と要素の関係、構成と意味の関係を一部明らかにできた。モンタージュによって明らかにされうるものがクンデラ作品にはまだまだあるだろう。そしてクンデラに限らず、構成に重点が置かれた作品の解釈に、一石を投じることが出来るかもしれない。

注

- 1) 本論考は2008年1月に京都大学大学院文学研究科に提出した修士論文「Etude sur le montage chez Milan Kundera」をもとに、再考、修正したものである。
- 2) «[...] par contre, la beauté d'un roman est inséparable de son architecture ; je dis la *beauté*, car la composition n'est pas un simple savoir-faire technique ; elle porte en elle l'originalité du style d'un auteur ; et elle est la marque d'identité de chaque roman particulier.» (Kundera, *Le Rideau*, p.187.)
- 3) Eva Le Grand, *Kundera ou la Mémoire du désir*, L'Harmattan, 1995. ルグランはクンデラ作品の部と章の

分け方や章数の配分の仕方に、一貫する傾向があることを明らかにした。

François Ricard, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Gallimard (Arcades), 2003. クンデラ小説が、始めから終わりまで直線的に展開するのではなく、各部や各章がそれぞれ多方向に関連し合い「詩」のような読まれ方を要求するトリカルは論じる。その特性を«roman-chemin»と形容している。

- 4) Kundera, *L'art du roman*. 特に第二部 (Entretien sur l'art du roman), 第三部 (Notes inspirées par « Les Somnambules »), 第四部 (Entretien sur l'art de la composition)。
- 5) 主題から別の主題へと移るとき、技術的で機械的な移行部をヤナーチェックは省き、楽曲の強度や密度を落とさないよう試みたクンデラは『裏切られた遺言』で述べている。そしてその音楽技法を小説に応用していると語っている。
- 6) バフチンにとって「ポリフォニー」とは、作者の意識に対して相対的に独立した人物たちが一つの事件に巻き込まれることで奏でる重層的な声や意識の様態であるが (バフチン『ドストエフスキーの詩学』pp.15-16), クンデラの「ポリフォニー」は複数の筋を同時に展開する語りの手法を指す。
- 7) « La polyphonie musicale, c'est le développement *simultané* de deux ou plusieurs voix (lignes mélodiques) qui, bien que parfaitement liées, gardent leur relative indépendance. » (Kundera, *L'art du roman*, p.92.)
上記のように音楽の「ポリフォニー」を捉える一方、小説の「ポリフォニー」は以下のように基礎づけられる。
« [A propos des *Somnambules* de Hermann Broch] Pourtant, ces lignes, bien qu'elles soient traitées simultanément, dans une alternance perpétuelle (c'est-à-dire dans une claire intention « polyphonique »), ne sont pas unies, ne forment pas un ensemble indivisible[...]. » (Kundera, *L'art du roman*, p.92.)
後者の引用は、ブロッホの『夢遊の人々』を批判するなかではあるが、クンデラにとって小説の「ポリフォニー」とは、交互に現れることで同時進行を表す語りであると明らかにしている。
- 8) « Or, pour moi, les conditions *sine qua non* du contrepoint romanesque sont : 1. l'égalité des « lignes » respectives ; 2. l'indivisibilité de l'ensemble. » (Kundera, *L'art du roman*, p.95.)
- 9) ペーター・ビュルガー, 『アヴァンギャルドの理論』, III-5, pp.108-121.
Daniel Payot, *Après l'harmonie*, III-4, pp.235-276.
- 10) « La division du roman en parties, des parties en chapitres, des chapitres en paragraphes, autrement dit *l'articulation* du roman, je la veut d'une très grande clarté. Chacune est caractérisée par son propre *mode de narration* : par exemple, *La vie est ailleurs* : première partie : narration « continue » (c'est-à-dire : avec un lien causal entre les chapitres) ; deuxième partie : narration onirique ; troisième partie : narration discontinue (c'est-à-dire : sans lien causal entre les chapitres) ; quatrième partie : narration polyphonique ; cinquième partie : narration continue ; sixième partie : narration continue ; septième partie : narration polyphonique. » (Kundera, *L'art du roman*, p.107.)
- 11) クンデラは小説全体の分割を« partie (部) »とし、その下位区分を« chapitre (章) »としている。これ以降、本論文での「部」と「章」の区分はこれにならう。
- 12) *La vie est ailleurs*, IV-25, p.279-280.
- 13) マルセル・ビッチ, ジャン・ボンフィス『フーガ』(白水社)を参照した。
- 14) *La vie est ailleurs*, IV-1, p.241.
- 15) *La vie est ailleurs*, IV-10, p.254.
- 16) 『冗談』第七部は以下の順で語り手が変わる。1.ルドヴィーク 2.ヤロスラフ 3.ルドヴィーク 4.ヘレナ 5.ルドヴィーク 6.ヤロスラフ 7.ルドヴィーク 8.ヤロスラフ 9.ルドヴィーク 10.ヤロスラフ 11.ルドヴィーク 12.ヤロスラフ 13.ルドヴィーク 14.ヘレナ 15.ルドヴィーク 16.ヘレナ 17.ルドヴィーク 18.ヤロスラフ 19.ルドヴィーク。
- 17) 『別れのワルツ』では、章が変わるごとに十人近い人物に次々に焦点が合わされ、別々の場所で同時に起

こる出来事が「クロスカッティング」の要領で展開する。

- 18) 『ボヴァリー夫人』の農事共進会のシーンや、『ユリシーズ』の「さまよえる岩」の章、サルトルの『猶予 (Le Sursis)』での市井の人々を次々に提示する手法も、厳密な同時進行を表している。アラゴンの『お屋敷町 (Beaux quartiers)』でのエドモンとアルマンの独立した筋や、マルローの『希望 (L'Espoir)』での義勇軍と政府軍の行動も同様だ。
- 19) *La vie est ailleurs*, V-2, p.298.
- 20) *La vie est ailleurs*, IV-20, p.271-272.
- 21) 時間の定点を定めえない作品を、ドゥルーズにならって「時間イメージ (image-temps)」的と形容できるかもしれない。このような時間性は、ナボコフ『青白い炎』(同時話法を「古びた」と断じるかたわら、詩の批評の形態を利用することで、時系列を攪乱して物語を提示する) やルルフォ『ペドロ・パラモ』(超自然的な死者たちの「声」によって、ばらばらの年代を同時的に語る) などにも現れているだろう。
- 22) « De telle sorte en effet elle[l'œuvre] peut accueillir l'autre hétérogène sans lequel elle ne serait pas l'œuvre qu'elle est, bien que l'insistance de cet autre en elle l'empêche d'être ce qu'un rêve de complétude lui rendrait peut-être désirable de devenir. » (Payot, *Après l'harmonie*, p.257.)
- 23) Jean-Pierre Morel, « Cinq difficultés – au moins – pour parler de montage en littérature » in *À travers les modes*, publié sous la direction de Kahn (R.), Rouen, Publications de l'Université, 2004, p.35-48 ; « Jules Romains et Dos Passos : remarques », in *Jules Romains et les écritures de la simultanéité. Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, publié sous la direction de Viart (D.), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion (Lille III), 1996, p.223-235.
- 24) Jean-Pierre Morel, « Collage, montage et roman chez Döblin et Dos Passos », in *Revue d'Esthétique*, UGE, 1978, p. 212-233. 引用の「挿入 (insertion)」が語り手の説明なしになされることで、その「挿入」の異質性や「カット (coupe)」の効果が生み出される。
- 25) *La vie est ailleurs*, IV-2, p.244.
- 26) この点においても『生は彼方に』第四部は、モレルの論に従うならば、モンタージュされていると断定できる。
- 27) *La vie est ailleurs*, IV-5,6, p.248-249.
- 28) « Voilà en quoi montage n'est pas « assimilation » indistincte, « fusion » ou « destruction » des éléments qui le constituent. [...] c'est y donner à comprendre quelque chose d'autre en montrant, de cette image, la différence et le lien avec ce qui l'environne pour l'occasion. » (Didi-Huberman, *Images malgré tout*, p. 178.)
- 29) ビュルガー『アヴァンギャルドの理論』pp.108-121. モンタージュ作品を含めアヴァンギャルド作品は「個別部分の意味と全体の意味の必然的一致」という解釈学的前提を破棄する。こうして「構成原理」に目が向けられる。そして構成の問いと意味の問いを双方向的に照らしながら、「批判的解釈学は、全体と部分の必然的一致という理論的立場のかわりに、作品の個々の位相間の矛盾を探り解明する立場をとり、この解明をもってはじめて全体の意味を推しはかるであろう。」個別部分と全体の関連のうちに破綻や矛盾を確認しつつ、構成方法と意味の関連を考察することが重要だと言えよう。
- 30) *La vie est ailleurs*, I-9, p.65.
- 31) Kundera, *L'immortalité*, IV-17, pp.317-321. ゲーテとヘミングウェイが死後の世界で出会い、現世での名声という「不滅」がもたらしたものについて語らう。
- 32) *La vie est ailleurs*, IV-18, p.268.
- 33) *La vie est ailleurs*, IV-20, p.271.
- 34) *La vie est ailleurs*, avaient écrit les étudiants sur les murs de la Sorbonne. Oui, il le sait bien, c'est justement pourquoi il quitte Londres pour l'Irlande où le peuple s'est révolté. Il s'appelle Percy Bysshe Shelley, il a vingt ans, il est poète et il emporte avec lui des centaines de tracts et de proclamations qui doivent lui servir

de sauf-conduits pour entrer dans la vie réelle.

Parce que la vie réelle est ailleurs. Les étudiants arrachent les pavés de la chaussée, renversent des voitures, construisent des barricades ; leur irruption dans le monde est belle et bruyante, éclairée par les flammes et saluée par les explosions des grenades lacrymogènes. Combien plus douloureux fut le sort de Rimbaud qui rêvait aux barricades de la Commune de Paris et qui ne put jamais y aller depuis Charleville. Mais en 1968, des milliers de Rimbaud ont leurs propres barricades derrière lesquelles ils se dressent et refusent tout compromis avec les anciens maîtres du monde. L'émancipation de l'homme sera totale ou ne sera pas. (*La vie est ailleurs*, IV-18, p.268.)

- 35) *Chassé des pays du songe*
Je cherche un abri dans la foule
Et je veux en insulte
Changer mon chant

Mais quand Frantisek Halas écrivait ces vers, il n'était pas dans la foule sur une place publique [...].
(*La vie est ailleurs*, IV-9, p.253.)

Mais moi
Je me suis
Moi-même dompté
J'ai piétiné
La gorge
De ma propre chant,

Écrivait Maïakovski et Jaromil le comprend. (*La vie est ailleurs*, IV-10, p.254.)

- 36) *La vie est ailleurs*, IV-1, p.241.
37) *La vie est ailleurs*, IV-3, p.243.
38) *La vie est ailleurs*, IV-9, p.253.
39) Gilles Deleuze, *Cinéma. I. L'image-mouvement*, pp.61-73. 戦前のフランス映画を取り上げ、「量のモンタージュ」により、出来事の連続的継起や経過ではなく、過去や未来をも含む絶対的時間としての「Simultanéité」が示されるとドゥルーズは語っている。
40) *La vie est ailleurs*, IV-3, p.243.
41) *La vie est ailleurs*, IV-20, p.271.
42) Kundera, *L'art du roman*, pp.54-55.
43) 「フーガという楽語は広い意味での『模倣様式で書かれたすべての音楽作品』をさしている。」(マルセル・ビッチ, ジャン・ボンフィス『フーガ』p.5)
44) 本論考第二章で触れた命題の論証と夢のイメージによる葛藤も、秩序と無秩序の相克として性格づけることができるかもしれない。ランシエールは著書 *La parole muette* において次のように語っている。古典主義的・プラトン主義的「poésie」は、抽象的命題や理念から出発して、それからジャンルや表現という具体的・物質的レベルが決められていく階層的で秩序的「体制」だ。一方、十九世紀以降の文学では、言葉や表現といった具体的で物質的レベルに重点が置かれ、日常的出来事や路上のゴミさえも意味を持ち、すべてが文学の主題になりうる「民主主義」「アナキー」の状態になる。クンデラ作品において、命題と論証のモンタージュは、抽象的命題の具体化であり、プラトン主義的状态だ。夢のイメージではすべての要素が他に還元しえない個別性と平等性をもち、「民主主義的」で「アナキー的」だ。