



Title	汚辱の文学史 : ロベルト・ボラニョ『アメリカのナチス文学』
Author(s)	松本, 健二
Citation	Estudios Hispánicos. 2006, 30, p. 79-121
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97967
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

汚辱の文学史 —ロベルト・ボラニョ『アメリカのナチス文学』—

松 本 健 二

ロベルト・ボラニョが2003年に世を去った後、小説家としての彼を世に送り出したアナグラマ社のホルヘ・エラルデが、スペインのエル・ムンド紙日曜版にボラニョ辞典と称して作家自身のコメント集を編集掲載した。そこには“ブーム”と“ガルシア・マルケス”が含まれている。〈ブーム：自分をブームの継承者と考えたことは一度もない。飢え死にしそうになったとしても、ブームから僅かでも施しものをもらうつもりはない。たしかにコルタサルやビオイのようにいまだに再読する作家もいるが、ブームの遺産という話にはぎょっとする。たとえばガルシア・マルケスの公認継承者は誰だろう。イサベル・アジェンデ、ラウラ・レストレポ、ルイス・セブルベダ、その辺の作家になるのだろうか。僕にはガルシア・マルケスが日に日にサンタス・チョカノやルゴネスとそっくりに見えてくる!〉〈ガルシア・マルケス：大統領や大司教に会いまくって楽しい思いをしている男²〉。

ボラニョがことあるごとに示し続けてきたこうしたブームへの敵対姿勢は、なぜか敵側にも共有されているようである。たとえばボラニョと親交の深かつたエラルデは2005年チリのザ・クリニック紙上でのインタビューでボラニョ作品の反響を問われ、以下のように答えている。〈ブームのビッグネームたちに関して言えば、ボラニョ作品に対するいわくありげな沈黙が支配的で、実はこれはきわめて影響力のある沈黙なのですね。唯一の例外と言えば（実際ほかに見当たらないので）、ホルヘ・エドワーズがかなり初期から好意的な意見を示していたくらいでしょう（数日前にはアルフレド・ブライス・エチエニケから手紙で同様の反応をもらいましたが）³〉。スペインのエンリケ・ビラ・マトスなどボラニョへの親近感を示す作家も同世代には数多く、外国語

1 Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*, 2005, Adriana Hidalgo editora, pp.87-88. (ホセ・)サンタス・チョカノはペルーの詩人、(レオポルド・)ルゴネスはアルゼンチンの詩人、共にモデルニスモの飽和期以降にもモデルニスモ的な詩を書き続けた詩人で、今日いわゆるポスト・モデルニスモの名で総称されることの多いアヴァンギャルドの詩人たちとはスタイルも発想も一線を画すと看做される。

2 *ibid.*, p.89.

3 *ibid.*, p.74.

(松 本)

文化圏にもスザン・ソンタグのように手放しで礼賛する論客がいる。しかし、そのいっぽうで、いわゆるブームやその周辺のメジャー作家とボラニヨの間に奇妙に冷たい距離感ができていることもまた事実なのである。

ラテンアメリカ文学、特に小説の“ポスト・ブーム世代”とはその定義が難しい。通常は小説家のホセ・ドノソの定義に基づく1960年代後半を頂点としたラテンアメリカ文学の“ブーム”に属する世代の後に続く、小説を中心とした文学作品およびその作者を中心として構成された世代を総称する語として用いられ、特にマヌエル・プイグのような1970年代に主要な作品を書いた作家を指すとされることが多いが、1990年代に至ってそうした70年代に書き始めた作家からより若手へと中心世代が移行するに従い、出版の環境や受容の方法をめぐる状況は激変、今日では、肥大拡散したラテンアメリカ文学そのものの全体像が容易に把握しがたい状況である。

いっぽう、曲がりなりにも・ブームという範疇で論じられる以上、それらの作家および作品には、何らかの形でブームとの批判的な距離感の形成が観測されるものと予想される。ただし、何年以降に現れた作品や特定のこのような傾向の作品がポストだとか、どの作家はポストに属すだとか、こうした定点的分別を求める議論以前に、まず個々の作品の中に、ブームという一種の先行作品の集合体に対する何らかの批判意識が形成されているか否か、すなわち個々の作品がもつ時代感覚を読み手がどう解釈し得るかが、今後の評価における鍵となるであろう。さらに、ブームがその顕著な特徴としてボルヘスやカルペンティエールなど時代的に先行する作品群の再評価を伴うものであったのと同様、ポスト・ブームもまた、ブームの時代に書かれつつも当時の文脈では十分に評価され得なかった作品群の再評価を伴うと考えるべきである。

考えられる評価軸は無数にあって現段階で整理し尽くすことは物理的に不可能であるが、特にブームとの関係性に特化して概観するならば、次のような項目が想起される。カッコ内はブームを特徴付けていたそれぞれの範疇での対応する事項を略記している。

*テクストの種類 ⇒ ジャンル的な拡散傾向

証言文学・非活字メディアやポピュラー文化との並行性

(ブーム：虚構性重視の高級文学志向・物語的な完成度を追求)

*書き手の環境 ⇒ 様々なレベルでの多様化

出自と理想の多様化・越境の多様化・出版環境の多様化

(ブーム：主流文化志向・白人男性中心・出身国への文化的執着)

*歴史的背景 ⇒ ラテンアメリカ域内で完結し得ない状況が顕在化

高度情報化社会と新自由主義経済への統合・新たな発信領域の拡大

(ブーム：ヨーロッパ的手法 [文学] で非ヨーロッパ [中南米] を解釈)

ボラニョのように実質小説を書き始めたのが1990年代にかかっているという、世代的に分かりやすいポスト・ブーム型の作家もあるが、もちろんブームとポスト・ブームで明確な時間的断絶があるわけではなく、個々の作家にも時代ごとに内発的な変化が見られる。ガルシア・マルケスやバルガス・リヨサやフエン特斯と言ったブームの中核をなす作家たちが1990年代に入ってからも小説を書き続けている以上、彼らの作品に各自の先行作品との断絶が観測される可能性もあるわけだ。が、こうしたブームの作家たちの多くは、基本的に文学というかなり疲弊した知の枠組みの中でいまだ十全に完結することを目指す。たとえばバルガス・リヨサのように「ペルーで職業に作家を選択することは愚行以外の何物でもない」と言いつつ自らの文学的生産活動に関するメタ的な思考を執拗に続けるという、ある意味でタフな職業文学者が存在するわけだが、それらブームの作家全般を取り巻くのは、良くも悪くも“ラテンアメリカではまだ文学は死んでいなかった”という類の世界的な肯定的評価の定着であった。これに対して、ポスト・ブームは、その受容と認知の場も含めて果てしない多様化・多元化へ向かっていると看做さざるを得ない。この状況でなおかつブームを取り巻く統一的な旧式価値観に拘泥したまま新しい作品を評価してゆくと、より本質的な変化の核心を見誤る可能性もあるだろう。変わりゆく多様化の動態に注目してこそ初めて、ブームという意味で大雑把な文学範疇との顕著な差異、批判的方向転換の様態が正確に捉えられるはずである。また逆に、ポスト・ブームの動向を観察することを通じてブームの位相も新たに定義し直すことが可能になるだろう。たとえばブームの世代でも、これまで形成されてきたラテンアメリカ文学に関する評価の文脈では分かりにくい奇妙なエアポケットが存在する。ここにはたとえば国外に拠点を置きラテンアメリカ文学的な文脈を離れて書き続けている〔た〕プライス・エチエニケやギジェルモ・カブレラ・インファンテ、あるいはいまひとつラテンアメリカ的な祝祭感に欠ける暗い内面世界を探求し続け

4 Mario Vargas Llosa, *Historia secreta de una novela*. 1971, Tusquets, pp.23-24.

たファン・カルロス・オネッティなどが含まれてくるだろう。また同じ作家の作品でも、アドルフォ・ビオイ・カサレスのように、長編やボルヘスとの共同作業ばかりが評価され短編にスポットが当たりにくい場合もある。こうしてブームの中にもポストの作家との関連性において初めて充実した解釈が展開される可能性が無限に潜んでいるわけである。ポスト・ブームをポスト・モダンの中南米バージョンと看做して牽強付会な分析に血道を上げるのではなく(もともと post-modernismo がモデルニスモという英米のモダニズムとはまったく異なる“スペイン語詩の運動”の後に生まれた変種であったわけだが、現在のラテンアメリカ文学全般におけるポスト・ブームに関しても、英米のいわゆるポスト・モダン的なものとの偶然的相似はあっても直接的関連性はないものと看做すべきである)、あるいはブーム後の亜種と看做し、それらすべてを文学的に小物と断じて切り捨てる商業主義でもなく、とりあえずはその複雑な現場に接してみた上で、つまり当然のことであるがまず主に1980年代後半以降に生産された小説を読んでみた上で、その後はブーム世代もにらんだより巨視的な観察が可能な位置からラテンアメリカ文学地図を再構成する必要があると考える。

さて、ブームとの対比において真っ先に挙げられるポスト・ブームのテクストは証言文学というジャンルであろう。証言テクスト (testimonio) は、善意の読み手による底の浅い共感を安易に前提して執筆作業が行われている点において、文学的には「あまりに楽観的である」という厳しい評価を下さざるを得ない。そうした中では、証言という手法を借りつつ、何らかの形で作者自身の対象との距離感を丁寧に言語化してみせた越境的な証言テクストこそ、このジャンルの文学的成果として評価されるべきである⁵。また20世紀という時代に対して知的な距離を置くことが容易になった今日、豊富な資料を調査しながら、いわゆる歴史上の人物や事件に着目して何らかの創造を試みる作家も増えているようだ。こうした新歴史小説とも言える作風もブーム期のように自国やラテンアメリカ的な寓意を満載した一種の地方特化傾向は影をひそめ(ブームは1930年代以前の小説に見られた地方主義を脱したという評価が一般的であるが、今となっては、それは「地方という現実認識に関して新しい視座を与えたに過ぎない」という見方も可能である)、また時代設定も20世紀後半までを視野に入れた作品が増えているようである。そこで再構

⁵ たとえばメキシコの作家エレナ・ボニアトウスカの証言文学テクストの中では小説と証言との中間的な作品である *Hasta no verte, Jesús mío.*(1968) が重要である。この作品の持つ意義とその時代的背景については、松本健二「エレナ・ボニアトウスカを読むために」(『Estudios Hispánicos』28号、2003年、大阪外国语大学スペイン・イスパノアメリカ研究室、pp.83-140.) で論じている。

築されているのはラテンアメリカの現実、というより、おそらく先行言説によって構築された意味体系の権威（＝歴史）に対する個別作家の距離感、すなわち作者自身の知的内面であって、ここには現実を小説として再解釈する“優れた手腕”としての職人的文体があるのではなく、あくまで作者の思考の痕跡としての文体および構造があるのであって、実際に取り上げられた対象のもっていた歴史的表象性を一旦解体し、既存の記号に虚構の自己たる登場人物を複雑に絡み合わせて作られた新たな「あり得る歴史」の中で、作者自身が知的な格闘を行なっているテクストであり、読み手がその知的営為の部分に特化して注目するよう仕向けられたいわゆる歴史改竄小説である⁶。また、70年代後半から自身のミニマルな私生活を記述の対象とするブライス・エチエニケのような作家も多くなり始め、恐らくその延長線上にロベルト・ボラニョもいると考えられるだろう。このように、強固な虚構性と精密な物語の作成に邁進して来た観のあるラテンアメリカ文学も、徐々に作家個別の内面性重視や果てしのない言語遊戯という皮肉にも文学史においてはかなり保守的な伝統へと路線変更しつつあるという印象を受ける。とは言え、上記の傾向を横につなぐ太い共通軸はテクスト内にははっきりした形では見当たらない。そこがポスト・ブームの特徴でもあるが、強いて挙げるならば、既成の“ラテンアメリカの新しい小説”という概念自体が生産と消費の現場で、特に流通の現場で批判的に解体されつつあるという点に、何らかの共通性を見出すことも可能であろう。小説自体の構造を批判的対象とすることに関してはバルガス・リヨサにも一脈通じるものがあるわけで、そういう意味では、多くのポスト・ブームの作家の創作スタイルにおいて、元々自己の形態自体を批判的対象とするラディカルな性質を備えたテクストであった小説が、その元來の「小説らしさ」をより強固に取り戻そうとしているかのようである。

では、その小説が流通している現場の実態はどうか。スペインの大型書籍店カサ・デル・リブロが作る2006年度のスケジュール手帳には、乱立する文学賞の日程が事細かに記されている。巻末にはクーポン券があり、それを使えば受賞作品の価格が5%引きになる。ここには、いわゆるビッグネームに頼るのでなく、目の肥えた読者にお買い得感覚を抱かせることで新しい小説を売ろうとする出版社や小売店の販売方針が透けて見える。プラネタ社、アルファグアラ社、ブルゲラ社、アナグラマ社など数々の出版社が主催する

6 たとえばこうした知的傾向をもつ作家にメキシコのホルヘ・ボルピがいる。Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*. 1999, など。

文学賞が月に一度は新作を募集している状況で、これまでブームの作家と比べマイナーと目されていた小説家たちが次々に賞を受賞しており、まさに賞インフレのような状況を呈しているようだ。興味深い点は、ボラニョの短編小説に出てくる主人公たちのように、受賞後も無名（マイナー）であり続ける作家が多いことである。すなわち、ガルシア・マルケスやイサベル・アジェンデのように、相変わらず書けば売れるという作家が旧来どおりのラテンアメリカ作家として流通している一方で、ネット上で書評を一見しただけではどの国の出身かも分からぬ、場合によっては読後にすら中南米出身であると判別しがたいような、そう、ある意味で無国籍的なスペイン語小説家が増えているという現状が存在する。

こうした状況の背後にあるのは、商業主義の生み出した流通ルートの末端肥大化だけではなく、あらゆる局面における書き手の多様化でもある。このことは歴史的背景とも関連する込み入った議論を要するので詳述することは避けるが、たとえばキューバ作家に注目してみるだけでもその傾向は一目瞭然である。2002年にスペインで編まれた短編集『キューバの新しい小説家たち』の冒頭、編者は現在のキューバ作家を島・亡命・ディアスボラという3種に分類する⁷。ブームの作家たちを横につなぐ文化的パトロンとして革命後のキューバが大きな役割を果たしていたことを思えば、ここ数年のキューバをめぐるまさに“文化上のディアスボラ”はポスト・ブームを考える上でも重要な問題であろう。島と亡命というイデオロギー的対比に基づく1970年代までの区分だけでは把握し切れない複雑な作家のトポスが、まさに立ち現れては消えているのである。

こうした多様化・複雑化の一途を辿るラテンアメリカ文学の現況の中、ブームとは一味違った新しい方向性を示した重要な作家がチリのロベルト・ボラニョである。

ロベルト・ボラニョは1953年チリの首都サンティアゴに生まれ、1973年クーデター後に思想犯として投獄経験を経た後メキシコに渡り、infrarrealismoなる前衛詩のサークルに加わる。その後バルセロナへ拠点を移して、結婚後は小説を中心とした作家活動に移行、1990年代を中心に代表作を世に公表、2003年7月14日50歳にして惜しくも亡くなっている。ここで紹介する『アメリカ

⁷ *Nuevos narradores cubanos.* (ed., Michi Strausfeld), 2002, Siruela.

のナチス文学』(Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*. 1996, Seix Barral⁸)は1996年に発表された3作目の小説であり、ボラニョの執筆活動全体を見渡した場合は前期の代表作と言ってよい。

ボラニョの全小説を特徴付けているのは、作家性をめぐるグロテスクな考察や人間の根源的なコミュニケーション不全といった主要なテーマが、周到に仕組まれた構造や物語的な収斂性といった要素をまったく欠いたまま、神経症患者の呟きにも近いパンクな語り手「B」の口を通し、まさに果てしない逸脱を繰り替えしつつ延々と綴られていく、その超自虐的とも言える独自のスタイルにある。そのスタイルが1冊の虚構の文学史として提示された奇妙な作品がこの『ナチス文学』だ。この小説（仮に小説と呼んでおくことにしよう）は人物辞典と文学史を完全に模倣している。巻末には編者も含めた関係者の人名注釈、および架空の参考文献一覧が添付されているし、さらに題名を見ても、本書がいわゆる文学研究書の文体を最初から意識して書かれていることは明白である。ブームとの対比において捉えるならば、ここは直ちにボルヘスの影響を見て取る必要があるだろう。ボラニョが自分のお気に入りの作家でもあるボルヘスから＜長大な作品を物するのは、数分間で語りつくせる着想を五百ページに渡って展開するのは、労のみ多くて功少ない狂気の沙汰である。よりましな方法は、それらの書物がすでに存在すると見せかけて、要約や注釈を差したこと⁹＞という手法を借りていることは明白であるが、ボラニョの本書における特質は、そのように人間の認識過程に潜む虚構志向性を問題化することで現実に対する硬直した視座を流動化させ読み手に一種の眩暈を引き起こすというボルヘス流のスタイルにあるのではなく、むしろ文学研究書・人名辞典というあのかなり変な本のあのかなり特殊な文体を借りることで、記述対象を否定もしなければ肯定もしないあの文体を借りることで、語りにおけるある種の怪しい空白地帯を形成しようとした着想自体にある。

文学研究書の記述は、全知の語り手が全知であるという自覚がないまま全知的な視座にアグラをかいている、すなわち研究者の自我（実作者）と文体の自我（語り手）が無防備に未分化であり、その未分化は文学研究書が虚構ではないという担保があるために、しばしば研究者本人の「権威」や「信用」といった好意的評価軸を介して都合よく読み替えられることが多い。しかし

8 梗概は右記(2006年3月31日現在)参照。<http://homewww.osaka-gaidai.ac.jp/~matsuken>

9 ホルヘ・ルイス・ボルヘス『伝奇集』鼓直訳、1993年、岩波文庫、p.12.

『ナチス文学』はそもそも虚構である。従って、文学史の文体のもつあの滑稽な無防備さが、逆にこの小説では、ボラニヨがおよそ考え付く限りのありとあらゆるアイロニーと呪詛を裏返しにして詰め込むための絶好の鎧となるわけである。本書の語り手は文学史の書き手に偽装している。偽装であると理解したうえで、偽装の背景にある戦略を意識しつつ読むが故に、本書中で読み手の前に浮かび上がるナチス文学作家とは、何らかの創造行為に参与しつつも歴史的にはある特定の現実を生きざるを得なかつた奇怪な「人間」の比喩として、最後にそのおぞましい姿を現す仕掛けになっている。

本書は20世紀高級文学興隆の陰で埋没していった無数のマイナー文学作品の滑稽なカタログでもある。ビクトリア・オカンポという明らかなモデルが存在していると看做さざるを得ないエデルミーラ・メンディルースも含め、本書で創造されたすべての作家は純粹な虚構であるが、それはあたかも20世紀アメリカ（大陸）文学の掃き溜めの底で腐っている汚水を蒸留して上質のクリスタルに注いだような、まさに白昼の現実に現れた忌まわしい悪夢の残滓である。彼らが想像した作品世界もまた同様で、それはSF作家や詩人といった文学におけるヒエラルキーでは「末端階級」にあたる人間が数多く扱われていることを見ても一目瞭然であろう。汚辱、忌まわしきものというイメージは、最終章の空中詩人カルロス・ラミレス・ホフマンを形容する言葉 *infame* に集約されている。*infame*と言えばボルヘスの『汚辱の世界史』(*Historia universal de infamia.*) が思い浮かぶが、ボルヘスが実在した歴史上の人物を要約的に記述することで、それらの人物に関する言説を取り巻く悪を“驚異”という文学的意味に回収していったのとは微妙に異なり、ボラニヨの場合は、汚辱の文学史とも言える本書中においてその逆の作業を試みる。それは、果てしなく蛮行を繰り返す人間精神の恥と愚劣の暗闇を特定の抽象的意味に還元させてしまうのではなく、その“無意味の集積”ができるだけ色付けせず“無意味のまま”差し出すという手法である。

作家とはものを書く人間である。同時に殺人犯でもあり得、同時に性的倒錯者でもあり得、同時に拷問の専門家でもあり得るわけである。しかし、ものをかくという作業とその結果が文献として残存する限り、殺人や性的倒錯や拷問はすべて無意味の範疇に含まれるのであって、執筆のために着想がなくとも毎朝タイプの前に数時間は座るというバルガス・リョサの私生活と変わらぬ取るに足らない舞台裏、すなわち作家の日常に過ぎない。文学研究の言説に馴染んでいる人間ほど、バルガス・リョサの勤勉さやその政治的言動をもって彼の小説の質をはかるというような愚行からは遠ざかるはずであろ

う。この『ナチス文学』に現れるアルゼンチン作家アルヘンティーノ・スキアフィーノは、ふだんはサッカーのフーリガンとして過激派まがいの生活を送っているが、サッカーに没頭していないときには小説やエッセイを書いてマスコミの寵児になったり、時には勤務先のレストランで人気者になったりしている。しかしそれは彼自身の作家性を直接傷つけることはない。チリ作家カルロス・ラミレス・ホフマンは軍事政権下で拷問の専門家として複数の殺人死体遺棄にかかわったが、その芸術的才能は殺人以外に飛行機で空に詩を書くという行為として発揮される。ブラジルで70年代の抹殺部隊の一員として民間人の暗殺に関わったアマド・コウトは探偵小説を得意としたが、拷問殺人の記憶に苦しめられる彼の作風はやがて探偵をはじめとする人物すべてが骸骨と化していく前衛的手法へと変化してゆく。アルゼンチンの未来主義詩人であるシルビオ・サルバティコは20年代の前衛詩人らしく様々なマニアフェストを掲げたが、その中心は<異端審問所の復活、公開処刑の復活、近隣諸国との戦争の国民スポーツ化、重婚の認可、インディオの絶滅と人種純血主義、スカンジナビア系の血のアルゼンチンへの導入、南米最強の空軍の創設、文学者への永世奨学金システム、南極の植民地化、パタゴニアへの首都移転>などであった。メキシコの詩人イルマ・カラスコは多くのラテンアメリカ文学者と同様内戦期のスペインへ渡るが、彼女が活動したのはフランコ側の兵士の壘壕であった。こうした『ナチス文学』に登場する作家の伝記がかもし出すおぞましい魅力の源泉は、サッカー選手の列伝や空中詩といったマイナー芸術の無意味が、フーリガンとしての活動や拷問殺人活動といった作家の歴史的生における無意味と共に存して記述されている点にある。ここにおいてボラニョが一貫してマイナー作家を取り上げ続けている理由が理解されるであろう。カリフォルニアの殺戮詩人ジョン・L・ブルックの詩は、彼の死刑執行後に大学の心理学の教科書として扱われるが、彼の起こした殺人事件という歴史的事象に解釈の光が当たられることは永久にない。作家の歴史的人物としてのヒューマニティと作品解釈を切り離して考える傾向の強い20世紀の文学研究書のスタイルを模倣するのであれば、作家自身の醜悪な内面は「意味なきもの」としてそれこそ「忌み嫌われる」傾向にある。現に、消毒済みの無菌室のような文学研究言説において、逆に作家という人種の無批判な神聖化が進んでいる不毛な状況は21世紀の今日でも大して変わりではなく、いかに精緻な理論が構築されようとも、いかにスタイリッシュな文学論文が書かれようとも、これはある意味で永遠に変わらぬ一種の病いであり、我が身を振り返っても反省すべき点が多々見出せるわけであるが、それ自体はどう

うでもよいアカデミズムの些事だ。バルガス・リヨサはさすがに小説家としての嗅覚からこの「忌み嫌われるもの」をデーモンと名付けて繰り返し注目しており、小説とはそのデーモンに文体という意匠を何重にも施して出来上がった代物、言うなれば逆ストリップショーであると断じている。裸の露出狂が最後には奇麗な衣服をまとうという倒錯行為。中に忌まわしい幼虫を隠した七色の繭。作品として完成した汚辱の繭が美しければ、その中心部にある悪の核への想像力は逆に中和されるというのが小説の面白いところであるが、いっぽうこうした小説の逆説的特質は、受容の局面において、繭の完成度に目をくらまされた読み手の想像力の中に抽象的かつ非歴史的な“作家”という概念を誕生させてしまう危険性も孕んでいる。こうして成立した“作家”による無色透明な“文学作品”がメジャーと呼ばれる文学である。しかし、出来上がった繭が歪な真黄色の張子であればどうか？ 当然ながら文学研究の言説からは黙殺される。とりわけ文学研究の言説領域においてマイナーであるということは、恥に塗れた人間としての中心核を覆う鎧に無数の裂け目ができるという意味するからである。文学史記述者（＝研究者）はそうした恥にあまり関わりたくはない。なぜか？ 那は、そうした腐臭漂う虚空の向こう側に一枚の輝ける鏡が存在するからだ。

本書を架空の文学史としてのみ見た場合、ジャンル的な新しさはさほど感じられない。レムの『完全な真空』など先行・類似する20世紀文学作品は他にも無数にあるからである。やはり、本書を考える上で欠かせないキーワードは「悪」である。本書のナチスとはもちろん悪の表象であるが、具体的にボラニョの小説中で提示されている悪とは、上述したように人間精神の中心に存在する infame なもの、すなわち汚濁と暴力である。それは1973年チリ・クーデターをはじめとした「汚い戦争」およびその背景にある様々な言論へのボラニョ自身の解釈かもしれないが、こうした作品なら既に数多く出版されている。敢えてボラニョが取り組んだのは、悪を取り巻く言説の不可思議な増殖性に語り手自らが巻き込まれていくことによって、その意味を意味の発生する現場へと引き戻してやることであった。たとえば、汚辱に満ちた人間精神の狂気の暗闇をいっぽうに、またそのいっぽうに愛や連帯といった人間精神の陽の部分を対置する“トータル人間観”的な傾向は、いわゆるメジャーでおなじみの手法である。こうしたバランス感覚を忘れない限り、概して作家は人格者と看做されがちなのであるが、ある意味で作家が人格者と看做されたら世も末である。同じチリ出身で同じくクーデター後のディアスボラを経験しているイサベル・アジェンデが、現在ハリー・ポッターもど

きの冒険小説を書いているという事実は、色々な意味で示唆的である。イサベル・アジェンデがボラニョに対して示していた不快感についてはエラルデも指摘している通りで、それによると2003年9月3日付けのエル・パイス紙のインタビューで *un señor bien desagradable*（本当に不愉快な男）という皮肉抜きの本気の人格攻撃を行なったらしいが¹⁰、おそらくこうした発言は偶然口が滑ったものではなく、それは上記のような“トータル人間観の絶対視”に潜む欺瞞を批判する性格を、ボラニョのテクストや発言の中に直観的に嗅ぎ取ったアジェンデによる一種の生理的反応であったのだろう。ボラニョはあるときメキシコの小説家カルメン・ボウヨサのインタビューに答えて次のように述べている。〈発展途上国で許されるのはメジャー文学だけだよ。単調で默示録的な僕たちの環境にあってマイナー文学は手の届かない贅沢というわけさ〉。

こうして見てくると、ボラニョが批判的に捉えていたブームのポイントがある程度理解できるように思われる。すなわち狂気や暴力など様々な悪の意味を対概念の補強によって巧妙に相対化してしまう“トータル人間観”的蔓延する場所である。小説が人間精神を核とする表象行為である限り、何らかのパトスの発生する現場へ読み手を連れて行くことを目的としていることは明らかであるが、そこには意識的にせよ無意識的にせよ必ず書き手側の戦略があるはずだ。トータル人間観の言説化もまたしかり、伝統的に流通している粉飾を施すのであれば、それは作者の人間性や優れた人間観とでもいった意味不明の言辞で解釈可能なのであろうが、要するにそれは書き手による「人間はできればこうあって欲しい」という手前勝手な個人的欲望の表れに過ぎない。往々にしてそうした善意の欲望は現実の悪を前にまったくの無力を露呈する、いやそれどころか悪自体の意味を無化しかねないはた迷惑な機能すら背負っているのであって、それに対する苛立ちはコロンビアという国に関するガルシア・マルケスの苦渋に満ちた発言の端々にも読み取ることができる。今さら言うまでもないことであるが、およそ小説という虚業にできることといえば、現実、すなわち自己の精神の足元に横たわる汚らわしい異物に満ちた深遠、そのがけっぷちでちょっとした綱渡りをする程度なのであり、要するに悪という暗闇を凝視し続けることでしかないはずだ。アルヘンティーノ・スキアフィーノ、カルロス・ラミレス・ホフマン、一人格としてそれこ

10 Herralde, op.cit., p.21.

11 "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño" en Celina Manzoni, *Roberto Bolaño; la escritura como tauromaquia*, 2002, Corregidor. p.106.

そ“トータルな見方”をするとまさに「人格破綻者」としか言いようのないマイナー作家たちの足跡を淡々と再現することで、ボラニョは読者と共に網渡りを試みつつも、最終的には網の下に広がる空虚の意味づけという不毛な行為に移る前に、スルリとその身をかわすのである。

なお、本書の後、ボラニョは中篇小説 *Estrella distante*. において、チリの空中詩人カルロス・ラミレス・ホフマンの物語にもう一度取り組んだ。短編集 *Llamadas telefónicas*. ではヨーロッパや中南米を舞台にマイナー作家の奇怪な人生や、都会に生きる男女が無様な交流失敗を繰り返す様子を淡々と描き出してゆく。ただ、その後の作品の傾向を見ている限り、ボラニョはブームの作家たちとそう極端な断絶があるとも言えない。その強烈なアイロニーは彼も好きなコルタサルやビオイ・カサレスに通じるものであり、ボルヘスなど様々な先行作家との共通性を持っている。ただし、歪んだものや醜悪なもの、これに対する彼の距離感のとり方の巧みさは、余人の追随を許さない独自のスタイルを構築していると言えるだろう。実は、この状況は奇しくもモデルニスモが飽和状態に達した後にラテンアメリカ各地で現れたアヴァンギャルド詩人たちとの相似を見せるのである。ボラニョの2作目の小説 *Monsieur Pain*. は、1930年代のパリを舞台にメスマリズムに関わるフランス人医師がある入院中のペルー詩人をめぐる陰謀に巻き込まれていくというものだ。詩人は名をセサル・バジェホという。モデルニスモという華麗な高級文学の全盛期の後に現れた、まさにアイロニーの爆発とも言える『トリルセ』をはじめとする1920年代の前衛詩が持っていたエネルギーは、今日ボラニョを初めとするいわゆるポスト・ブームの作家たちに受け継がれているような印象を覚える。

このほか、後期の代表作 *Los detectives salvajes*. を経て最後の大作 *2666*. に至るまでの全体像に関する考察は改めて行なう予定したいが、最後に一言付け加えておこう。私がもっとも忌み嫌う発言に「ラテンアメリカは現実の不条理が顕著で暴力や反理性的な言動がいまだ支配的である。だからこそ素晴らしい文学が生まれる」という二段論法がある。こうした考えには二重の意味で重大な誤謬がある。いわゆる現実世界の悪など時間が経てばトリビアルな歴史のひとコマに過ぎないのであって、そうした悪はラテンアメリカにのみ存在しているわけではない。文学における悪とは、作家が個人の穢れた内面においてそれを凝視した経過が提示されて初めて普遍的な共有が可能になるのであって、逆にそのような自己との距離感覚を失って、己を作家という安全地帯に昇格させ、客観普遍という絵の具で塗りたてられた無菌の天国

的高みから、人間というひとつの抽象的生存様態の一環として悪が分析されたとき、実は悪の意味は完全に無化され、それもまた人間の一つのあり方、という危険な抽象論のループに回収されていくのである。私はバルガス・リヨサ風にライト小説を全面的に拒否する過激な立場にあるわけではないが、高級・ライトを問わず、小説の完成度という職人芸追求のみに過剰なスポットライトが当たって、上記のような不毛の循環論が文学の存在価値と誤読されたとき、おそらく小説の真の衰退が始まるのだろう。もちろん今がそのときではないと言うことは、ボラニョの小説を読めば一目瞭然である。

