

双子の誕生

ロベルト・ボラーニョ 『アメリカ大陸のナチ文学』と『遠い星』

仁平ふくみ

『遠い星』は超高速かつ死に至らしめる、シャム双生児の片割れです。『アメリカ大陸のナチ文学』の双生児です。こちらはでぶで、のろくて、不器用です。野獣のような不動を備えた事典としての巨体を持っているのです。

(ロベルト・ボラーニョ、1998年のインタビュー¹⁾)

0. 『アメリカ大陸のナチ文学』への系譜

ロベルト・ボラーニョ (Roberto Bolaño, 1953-2003) は詩人として創作を開始した。詩から小説への跳躍の時期に生まれた作品が、1996年に発表された『アメリカ大陸のナチ文学』(以下『ナチ文学』と表記)と『遠い星』だ。ボラーニョが「双子」と称するこの二作は面白い関係にある。この関係を考えることが本論の主な目的である。

先に発表された『ナチ文学』は、一続きのプロットを持たない、項目から成る作品だ。この風変わりな小説は、20世紀そして21世紀に生きた架空のアメリカ大陸の作家(その多くが詩人)たち30人の作品と人生を、事典形式で描いている。この作品は一人から三人の各項目をふくんだ13の章に分かれている。各項目の冒頭にはそれぞれ作家の名前、生年と生誕地、没年と没した地が書かれる。ときにはただ作品と年代のみ、ときにはささいなエピソードを細かく語るといふ、各項ごとに情報量が異なる自由な筆致で作家たちの生涯が描かれている。

作家たちの移動や行動、作品を語りつつ、彼らの内面を書き込まない手法がこの作品の特徴でもある。テキスト上では架空の人名、作品名や雑誌名がさも実在するかのように姿を現すと同時に、彼らと同時代の実在の作家たちがさりげなく顔をのぞかせ、架空の邂逅を実現している。事典に登場する人物の最も早い生年は1880年、最も遅い没年は2029年である。末尾には、言及された人物、作品や雑誌の目録が「怪物たちのためのエピローグ」(Epílogo para monstruos)として付属している。

『ナチ文学』は、文学者の追跡、目撃できないものへの興味など、のちに発表される作品へと発展していく問題の萌芽を見ることができるといえる欲張りなテキストである。架空の事典、

羅列という先人たちへのオマージュを含みながら、暴力のあり方、創作のあり方を多層に示そうとしたのがこの作品だと考える。

『ナチ文学』からは、ボラーニョという作家が、事典という形式から物語の要素が強い形式へとどのように手法を移行させていくのか、その経緯を見て取ることができる。なぜなら、この作品の最後の項で、事典形式が破綻とも言い得る奇妙な動きをするからだ。それがチリの軍事政権に加担し、チリ国外に出た後も殺人を繰り返す詩人「悪名高きラミレス=ホフマン」(Ramírez Hoffman, el infame)の項だ。この項のタイトルはホルヘ・ルイス・ボルヘス(Jorge Luis Borges)が世界各国の悪名高い人物たちを事典のように記した『汚辱の世界史』(『悪党列伝』) (*La historia universal de la infamia*, 1935)への目くばせだろう²。

そしてこの「ラミレス=ホフマン」のエピソードのみが書き直され、中編小説『遠い星』として同年に発表された。最後に事典形式が崩れること、この項のみを再び書き直すこと、この現象は何を意味しているのだろうか。

さて、事典形式の文学作品は『ナチ文学』以前にも書かれてきた。事典という形式を、列挙、名前を並列させること、と広義に捉えて考えてみると、小説における列挙の嚆矢は、ラブレールであろう。伝説と騎士道物語のパロディであるこの作品は、早くも『パンタグリユエル物語』第7章で架空の蔵書目録を展開している。さらに、蔵書から連想されるものといえば、セルバンテスの『ドン・キホーテ』の中でも異色の第6章「愉快にして大々的な書物の詮議」の場面だろう³。ここには先行する騎士道小説への批評、騎士道小説の形式としての羅列のパロディにはじまり、異端審問への風刺、さらにはセルバンテスと同時代の作家たちへの批評や、作家自身の作品の宣伝までもが含まれている。小説とは、小説、あるいは本を作中にとりこむという、自らを客観視する態度を有したものであった。そしてまた本の題名のみで内容を想像して楽しむことができる、本好きのための羅列のジャンルでもあったのではないだろうか。

現代の作家としては先にボルヘスの名を挙げた。架空と現実の境界を曖昧にするボルヘスの手法に多くを負っているように思われる『ナチ文学』だが、ボラーニョはボルヘスのみを範としているのではない。彼はあるインタビューで、『ナチ文学』を書くにあたって影響を受けた、国も年代も異なる四人の作家の名を、時代を遡る形で挙げている。まずロドルフォ・ウィルコック(Rodolfo Wilcock)の『偶像破壊者たちのシナゴグ⁴』(*La sinagoga de los iconoclastas*, 1981)から影響を受けたとし、そのウィルコックが影響を受けているのはボルヘスの『汚辱の世界史』であり、さらにボルヘスが意識したものとしてアルフォンソ・レイエス(Alfonso Reyes)の『実在そして架空の肖像』(*Retratos reales e imaginarios*, 1920)があり、レイエスの本はマルセル・シュオブ(Marcel Schwob)の『架空の伝記』(*Vies Imaginaires*, 1896)からとられていると語っている⁵。

自分の影響された作家が別の作家に影響されて創作し、そしてその別の作家はさらに他の作家から影響を受けている、という文学者たちの連綿たるつながりを想像することは、ボラーニョにとって文学と戯れる喜びをふくんだものであったようだ。後世に生まれたものは、時代が異なる複数の作家たちを並列して同時に読むことができる有利さを持っていることを、ボラーニョの態度は示している。

しかしながら同時に、事典とは羅列の作業であり、どれを選んでどれを捨てるかという選別の作業であり、何らかのルールに則りながら知識と戯れる場でもある。シュオブは『架空の伝記』の序文で「伝記の芸術は、まさに取捨選択にある⁶」と述べている。つまり『ナチ文学』は先行者に対しての敬意を示すと同時に、先人たちとは異なるものを選んでみせる自己主張の場にもなっているはずだ。

1. 「ナチ」と「文学」

先行作品を彷彿とさせながらも、『ナチ文学』には他と圧倒的に異なる点がある。ボラーニョが選択の範囲としたのは「アメリカ大陸」であり、架空の「作家」のみなのである⁷。そしてこれら作家たちに共通する点は、過剰に愛国的、原理主義的、あるいは狂信的であることだ。

新大陸、アメリカ大陸は発見された時点から暴力との関わりにおいて時を刻み、現代に至るといっても過言ではない。アメリカ合衆国に代表される北アメリカの歴史は、略奪と戦争の歴史でもある。植民地時代、独立戦争、革命、そしてクーデター、アメリカ合衆国による介入、軍事政権など、ラテンアメリカを語るときにも常に歴史的な暴力がつきまとう。ラテンアメリカにおいて「暴力」は、ひとつの環境である。それは強者が弱者にふるうものであるかもしれないし、あまりに理不尽な動機づけがなされたものかもしれない。そしてそれはあまりに大きく、抽象的な概念でもある。

ここでさらに、事典の羅列は、なにか具体的なものの総体から抽象的な概念を捉えようとするものだと考えてみたい。例えば、文学事典は文学という定義することが難しいもののあり方を、作家たちの作品や具体的なものの集積によって把握しようとするものであるし、ボルヘスの作品が描きだすように百科事典はひとつの世界を描こうという試みである。『ナチ文学』は作家たちの経歴の積み重ねをもとに「ナチ」「文学」という漠然としたとらえどころのない用語を、とらえようとしているのかもしれない。

その明確に可視化できず、言葉にすることもできない恐怖が『ナチ文学』では詩人であり、チリ空軍のパイロットであり、殺人を繰り返すカルロス・ラミレス=ホフマンとして出現し、この項の書き直しである『遠い星』ではカルロス・ビーダー(Carlos Wieder) という名前となって再度現れる。彼らと、彼らを取り巻く出来事はわからないからこそその誘惑

を有している。読者は、そして語り手は、知りたくない「なにか」に否応無しに近づいているという感触を得ながら、彼らを追って行くことになる。

研究者Celina Manzoni は現代思想を取り入れてボラーニョ作品を読み解きながら、小説家が応答しなくてはならない倫理的な立場にボラーニョが立っているとしている⁸。このような方向性が現在までの『ナチ文学』および『遠い星』研究の中心的な論である⁹。

実際に、例えばボラーニョの名声を不動のものとした『2666』(2004) は架空の街サンタ・テレサを舞台とした連続女性大量殺人を下敷きにしている。発見された女性たちの死体の様子と発見のいきさつは調書のように羅列される。この架空の街での出来事が、メキシコ・アメリカ国境に見られるマキラドーラ付近での、今なお解決されぬ女性たちの失踪事件に材をとっていることは明白である。

しかし、目撃できない暴力を描き出す倫理的な態度のみが、ボラーニョ作品の中心的なテーマだろうか？ そこで「文学」はどのような位置にあるのだろうか？

『ナチ文学』は2029年に没した作家の情報もふくみ、近未来の事典と解釈することもできる。文学作品は単なる現実の鏡でもなく、単なる想像の産物でもないはずだ。『ナチ文学』においては現実の理不尽な暴力を完全に表象することはできないと知りつつ書くことと、現実には即していない想像上の出来事としての暴力をそこに混在させることが、架空の事典ならではの手法で可能となっている。架空のものを架空だとしつつも、現実のものと等しい距離感において提示することで、明確であるはずの二つの世界の区別は、次第に曖昧になっていく。しかし、羅列という形式の縦横無尽さを享受するかのよう思われた『ナチ文学』が別の様相を帯びてくるのが「ラミレス=ホフマン」の項だ。

2. 羅列から語りへ、ただし間接的な

事典形式の重要な点に、どこから読んでもよいことがある。通常、ひとが事典や辞書を開くときには、知りたい項目のみを読み、その項目から別の項目へとジャンプもするだろう。しかし、実際『アメリカ大陸のナチ文学』はどうだろうか？ 項目が章ごとに分かれ、一族や兄弟を扱っているこの作品の形式上、せめて章ごとにまとめて読むのが妥当だろう。

とするならば、この作品は事典形式をとっていながら、小説のように線的な時間で読む事を読者に求めているようにも思われる。そして最後の項において、事典形式の、あるいは事典形式に見えるこの小説が事典であることを否定するように現れるのが、ラミレス=ホフマンだ。彼は最も存在感を放つと同時に、最後の項に置かれて読者に強い印象を残す。より小説的なこの項によって『ナチ文学』は事典形式とは別のひらかれたものに変貌するのだ。

この項の簡潔な冒頭には情報がつまっている。「悪名高きラミレス=ホフマンの経歴は、1970年か1971年に、サルバドル・アジェンデがチリの大統領だったときに始まった¹⁰」。読者は、この物語がチリを中心とすること、時を経ずして1973年にピノチェトによるクーデターが勃発すること、それは軍政の幕開けであること、これから起こる出来事が、それらと何らかの関係を持っているかもしれないことをこの時点で推測する。この項では突然一人称の語り手が姿を現す。そしてカルロス・ラミレス=ホフマンという男はどのような人物だったのか、この語り手の回想のようなものから追跡へとストーリーは展開する。ラミレス=ホフマンの人生を時系列に追ったこの項のあらすじを、少し詳しく紹介しておきたい。

はじめに、語り手が属する、詩人が学生に詩作を教えるサロンに、エミリオ・スティーブンスという青年がやってくる。彼は、美しく才能豊かで皆の賞賛を集める双子ベネガス姉妹と親しくなる。学生たちの多くが左翼的思想を持っているが、スティーブンスは自分の主張や私生活を明かさない。

クーデターが起ると、双子は故郷へと戻る。しばらくしてスティーブンスが彼女たちを訪ね歓迎を受ける。しかし、彼は軍事政権側の人間であり、皆が寝静まった夜に、双子の叔母、おそらく双子をも殺したことを読者は推測することができる。ここから彼はラミレス=ホフマンと呼ばれ始める。

ラミレス=ホフマンはチリ空軍のパイロットになり、創世記の一節のラテン語や人々へのメッセージを、飛行機雲で空に描いてみせる。雲で書かれているその言葉たちは、読まれるそばから、あるいは読まれぬままに消えていく¹¹。この場面で「ボラーニョ」という名前が明かされる語り手は、友人とそれを目撃する。ラミレス=ホフマンが飛行機雲で言葉を描くのをもどかしく見つめる時間と、文字が書かれる空という空間がシンクロする描写が圧倒的な部分だ。その後、ラミレス=ホフマンが飛行機雲を用いて、殺した女性たちの名前に言及した詩を描いたが誰も理解できなかったことや、写真の展示を行ったことも語られる。展示会の客たちの反応から、写真はアジェンデ政権を支持した女性たちが残酷に殺された死体を写したものであることが推測される。

その後しばらく名前を変えつつ移動するラミレス=ホフマンの足跡は不明になる。90年代になると人権侵害に加担した人物とされ、彼に関する資料が出始める。ある日ロメロという男が語り手を訪ねてきて、ラミレス=ホフマンを世界の文芸誌から特定するのを手伝うようにと頼む。目星をつけた二人はスペインの海沿いの町ブラネスを訪れ、語り手が一人でバルに行きラミレス=ホフマン本人を確認する。そののちロメロは一人でラミレス=ホフマンに会いにゆき、なにごとかを果たして帰ってくる。ロメロと語り手が別れ、この13番目の項目は終わる。

作家の経歴を語る項目としては「ラミレス=ホフマン」のものが最後である。列挙という事典的な誘惑が、「語り手ボラーニョ」の物語を語る誘惑に取って代わっていることがわかるだろう。事典という形式で続いてきたこの作品は、最後の章で小説あるいは語り物に変化しているのだ。ここに来て羅列という形式の底が抜けてしまったといえよう。

この項はラミレス=ホフマンについてであり、当然彼のいわゆる「架空の」作品や経歴について語られる。しかし同時に、謎の詩人であり殺人者である人物の足跡を追跡し、再現しようとする語り手の行動が前面に押し出された項目であるとも言えるかもしれない。それまで事典の説明の「文字」としてしか現れていなかった語り手が口語で語りはじめるのはこの項からだ。「で、彼らは行ってしまった」、「そしてある日、まあ二週間後とか一ヶ月後にしておこう」、「おそらくそのはずだ」といった口調の語り手は、ここに来て、全知の、情報提供者の、事典上の、解説する文字として存在することをやめ、知り得ないことを推測しながら語りかけ始める。語り手の視点は、ときに全知の語り手となり、またときには不完全な目撃者になるなど揺れ動く。『ナチ文学』の中には複数の異なる声の相が存在しているが、この項では、語り手が登場したことによって、よりラミレス=ホフマンという対象の正体をつかめないことが強調されるように思われる。

羅列という形式を放棄して語り手が全面に登場しているにもかかわらず、ラミレス=ホフマンの作品を描写する部分になると解説はなくなり、ラミレス=ホフマンの言葉がそのまま羅列されているのは興味深い。ラミレス=ホフマンの作品は観客の手元には残らず、常に思い出されるにすぎないものたちだ。それを伝えようとする語り手は、自分の言葉に物語を整理してしまうのではなく、詩人／殺人者の態度を外見から映し出そうとするのみである。

「把握できないものをそのまま語ろうとする」というこの態度は、書き直しである『遠い星』にも共通している。ときには語り手にも不明なことが多すぎるため、状況の描写が何を説明しているものなのか読者にも語り手本人にも不明になるリミットが存在している。しかし、留意したいのは『遠い星』の語り手には「ボラーニョ」という名前が与えられていないことだ。これについては4節で触れてみたい。ともかくどちらの語り手であっても、彼らに寄り添う読者もまた、殺人の決定的な場面はほとんど目撃することができず、ただ間接的に提示されるものを語り手とともにその痕を追っていくしかないのだ。

先にも述べたが、カルロス・ラミレス=ホフマンにあたる人物は『遠い星』ではカルロス・ビーダーという名になっている。この名字 **Wieder** はドイツ語で「ふたたび」という意味だとインタビューで指摘されたボラーニョは、書くという、つらく退屈な作業を耐えるための自分への冗談だと答えている¹²。

この作品でも『ナチ文学』とほとんど同じ出来事が語られる。証言者としての登場人物¹³が『ナチ文学』から追加されており、彼らが間接的に知り得た犯罪を語り手に証言する。

つまり、読者が読む情報には、「ビーダーの行ったことを示す作品」を目撃した「証言」「語り手」を聞く、という三度のフィルターがかかっていることになる。

例として、ビーダーが殺された行方不明者たちの写真を展示した場面をみてみよう。写真という間接的な証拠、そしてその写真すらも直接描写されるのではなく別の証言者による描写であるという入れ子構造がとられている。

ムニョス・カノによれば、そのうち何枚かの写真にはガルメンディア姉妹、他の行方不明者たちの姿が確認できた。大半が女性だった。写真は同じ場所で撮られたと推察され、どれもあまり変わらなかった。何枚かの写真では女たちはマネキンに見えた。ばらばらになった、壊されたマネキンに。とはいえムニョス・カノはその中の30パーセントは、写真を撮られたときにまだ生きていただろうことを否定しはしなかった¹⁴。

何重にも間接的な形で、読者は遅れつつ、かつて起こったこと、かつてあったものを知る。ビーダーの「新しいチリの詩」は、不吉な作品を、自分の行った殺人をほのめかす作品を人々に提示することだった。語り手はビーダーの殺人を目撃することはできない。暴力は直接的に身体に加えられるものであるから、まして再現して感じ取ることは実際には不可能である。しかし、再現前しない暴力を再現前しないのだと認め、しかし確かにあった暴力を認めようとする語り手の行動は倫理的な責任の衝動からだけではない。

このふたつの作品から感じ取れるのは、カリスマ的な大胆さで人を引き寄せるラミレス=ホフマンあるいはビーダーに圧倒され、おびえつつも引きつけられ、魅了され、目撃し証言しようとする語り手の姿である。事典形式を用いて、出来事の積み重ねによって抽象的なものにとらえようという創作の試みが、詩人／殺人者の人物造形を通じて、個別の出来事を具体的に語りたいという語りの欲求にとって代わったのではないだろうか。その後のボラーニョの作品は、痕跡、あるいは痕跡のなさから、直接目撃できなかったものを再現したいという根源的な語りの欲求を満たしているものでもあるだろう。

作者は実際にチリ軍政下で行われた事実に対して倫理的に罪を問いたいのではなく、その暴力のメカニズムを描写したいという欲望を抱いているように思われる。語り手は暴力をふるう側には立っていないのだが、それを単純に批判する立場にもいられない。ボラーニョは『ナチ文学』についてこう語っている。

『アメリカ大陸のナチ文学』は文学についての小説で、登場する人物たちは物書きという職業のデフォルメされた像です。かなり卑劣で、悲しくて、凡庸で、でも彼らの最悪な表現のうちにもなにか威厳のようなものがあるのです¹⁵。

暴力、狂信をふくむ「ナチ」という言葉の中に、創作するものの営みをも見ているのでなければ出てこない発言だろう。『ナチ文学』は文学、創作についての作品でもあるのだ。語り手は登場する作家の行動を裁くことなく描き出し、ただ淡々と出来事をたどっていく。それはラミレス=ホフマンの項において特に顕著である。『遠い星』においても、語り手はビーダーの行為を目撃しようとし、知ったことを書き記そうとし、あいまいな伝え聞いた情報を整理しようとする。ボラーニョは「極右へのオブセッションをなぜ持っているのか？」と問われ、こう答える。

極右の世界は過度な世界で、だから興味深いのです。僕は極右を扱っていますが、多くの場合、実際には、僕が話しているのは左翼のことなのです。他のことを話すために一番戯画化しやすいイメージを選んでいただけです。僕がアメリカ大陸のナチについて話しているとき、実際には、ときには英雄的な世界、多くの場合には卑劣な世界、一般的な文学の世界について話しているのです¹⁶。

この部分はシュオブの「分類するのではない、分類をなくすのだ¹⁷」という言葉を思い起こさせる。人々のふるまいを分類すること自体ではなく、その態度に内在するものがボラーニョにとって意味を持っているのだ。「極右」のあり方を文学的世界にもあてはめることは、「文学」と「政治」を対立させようとしていないことを示す。

ボラーニョがつねに自分が遅れてしか確認できない「暴力」について語る時、それは「暴力」を直接批判したり、態度を表明したりすることではない。それは「暴力」の発生点のしくみ、あるいは「暴力」のさなかの力学をとらえようとすることである。そしてそれは文学的なやり方で現実を、そして自分の想像したものを語ることによって成し遂げられるものなのだ。

3. 読書における追跡

では『遠い星』が『ナチ文学』の最後の項から派生したのはなぜだろうか？ より描写が詳しくなり、『ナチ文学』においてはかなり謎めいた人物であったラミレス=ホフマンの描写が『遠い星』においてはより詳しくなっている。しかし、ほとんど類似したアイデアを伝え、語り手の感情を伝え、一人の殺人者を強調して取り上げるために再び同じ題材の小説が書かれるだろうか¹⁸？ 何か別の意図がこの作品の誕生に隠されているのではないだろうか？

ラミレス=ホフマンの殺人についてのエピソードは、実はほとんど追加されていない。それに対し、彼以外の登場人物の造形はかなり加筆されている。

そもそも『ナチ文学』は作家の移動、亡命を記録していた。旅行するアルゼンチン人、亡命するキューバ人作家やチリ人作家、スペイン内戦に参加するコロンビア人作家など、多くの作家たちは様々な国を個人的、政治的理由で移動しながら作品を残していた。

『遠い星』でもその傾向は続き、詩のサロンで門下生をしたがえていたファン・STEIN (Juan Stein) とディエゴ・ソト (Diego Soto) がクーデター後にどのような人生を歩んだのかがそれぞれ一章を費やして描かれ、まるでこれらの数章が『ナチ文学』の続きのような様相を呈している。そしてまたビーダーも語り手も、世界を移動している。語り手はボラーニョと同様スペインに住んでいる。チリに帰国した友人、軍政後のチリからやってきた探偵と、亡命し生まれた土地から離れて暮らす語り手とは対比されて描かれている。ここで、移動する作家と、その作家の追跡の行為を記すことも、ビーダーの姿に劣らず重要なのだと考えてみてはどうだろうか。

この追跡の行為と関係して重要なのが、『遠い星』の後半、探偵ロメロと語り手がビーダーを探し求める部分である。この部分が『ナチ文学』より大幅に増加し、探偵小説風¹⁹な要素が増加している。ロメロというアジェンデ政権で刑事だった人物が初めて登場する場面で、彼が鮮やかに解決した殺人事件について長く描写するくだりは、伝統的な探偵小説序盤にもうけられている探偵の手腕紹介のエピソードを思わせる。しかし、ボラーニョがただ読者を楽しませ、物語を牽引するために探偵小説風の手法を使っているとは考えにくい。

なぜなら探偵の追跡行為と読書行為が重ねられている場面があるからだ。ビーダーを求めるためにロメロと語り手が行う追跡は、通常の犯罪捜査のそれではない。語り手は、ヨーロッパで出版されたファシズム、反ユダヤ思想の文芸誌を大量に読み、その中からビーダーを探しあてようとする。

探偵の作業は、最終的に犯人をつきとめ、とらえるためにある。しかし、それと同時に探偵が犯人に出会うまでのプロセスが重視されるのが探偵小説だ。そしてそのプロセスの大部分が、ここでは文芸誌を「読む」ことなのだ。ロメロは、語り手が「詩人」であるからこそ「詩人／殺人者」であるビーダーを見分けられるのだと言う。

もちろんビーダーは偽名を使っているであろうから、語り手は作風のみからビーダーを見つけなくてはいけない。文芸誌を読んでビーダーを特定するゲームのような作業は、まさに読書を用いての追跡の作業である。つまり、ここで小説内で「読者」の役割を仕う語り手は「探偵」と同義となるのだ。このエピソードは『ナチ文学』にも見られたが『遠い星』では8章と9章とにふくらんでいる。作家を探し求めるというモチーフは、初期の作品から代表作となった『野生の探偵たち』(1998) や『2666』にまでみられる。

語り手は、危険思想のものであったとしても、他の人々の創作に触れることが、まったく注目されない物書きとして鬱々と暮らす自分の「解毒剤」になったと語る。しかし、そ

の後ビーダー発見の経緯を説明する語り手は、「怪物の惑星」からの通信はこれが最後である、自分はずつと詩を書くのみ、食べていくために働くのみ、出版しようと考えたりなどしない、とも述べる²⁰。彼はビーダーを創作の手法によって見分け、発見できた自分が、ビーダーを理解していると感じて目的を達成した充実感を得つつも、同時に文学に疲れている。それは人を消耗させるような卑劣で過剰で偏執的で冒瀆的なものでもあり得るからだ。

また、このビーダー捜索の部分での、我々小説外の読者の驚きは、いまだにビーダーが複数の偽名を用いて自己を増殖させ、創作を継続しているという設定になっている点にもあろう。『遠い星』のエピグラフはウィリアム・フォークナーの「誰も見ていなかったら、星は落ちるだろうか？²¹」という一節である。ここでの「遠い星」はビーダーの殺人と創作過程の隠喩である。そして、その星は目撃する人がいてはじめて存在する。ここでもボラーニョは作家の習性としての創作の執念を描き出そうとしているかのようだ。誰かに気がつかれない（探偵されない、あるいは目撃されない）作家は、人知れず作品を残しており、それがなくなれば世界は変化してしまうかもしれないのだが、誰も気がつくことがない。その存在を確信した読者は、隠れた作者を求め続ける。

そして探偵は犯人にたどりつくまで、常に証拠を求め、痕跡を追っていくしかない。『ナチ文学』では殺人者の行為に絞られていたストーリーが、『遠い星』では読書と作品、追跡と犯罪という二重写しの関係性を明らかにする。それは犯罪も発覚しなければ存在しないも同然である、ということに対する糾弾であるかもしれない。しかし同時にここで書かれているのは読者の役割だと考えてみたい。ボラーニョが描こうとしているのは読書という探偵の行為、受け身に見えて実は能動的な態度への誘惑であろう。

『ナチ文学』から『遠い星』への移行において、羅列だけでなく語りへの誘惑が躍動し始めるのは、読書という探偵行為にプロセスが必要になってくるからだ。『遠い星』では語り手が読み手となり、追跡者となった。つまりここで我々この小説の読者もまた、その追跡者の読み手であり、目撃者であり、追跡者となるのだ。読者が作家であり、追跡者であるという構図はこの後の代表的な作品にも見られる。しかし読者が文芸誌を読むことによって殺人者を特定しようとする、という読書と追跡、探偵行為が密接に結びついた行為の原型が提示されたのはこの作品のみであろう。

4. 回帰する双生児

「ビーダー」という名前が「ふたたび」という意味であることが示すように、『遠い星』はある程度『ナチ文学』の反復である。しかし『遠い星』は二度目に書かれたものであるからこそ別の意義を持ち始めた。

『ナチ文学』のエピグラフは、ヘラクレイトスの格言のパロディである、アウグスト・モンテローソ(Augusto Monterroso) の有名な一説「川の流れがゆるやかで、いい自転車か馬があれば、二度（あるいは三度まで、おのおのの衛生の必要性によって）同じ川で水浴びができる」であった。この小説は、作家たちの名前を羅列し、作家たちが入っている同じ川のあり方を示そうとしている。それは時間の川であると同時に創作の川でもあろう。結果として類似したものが現れても、そのプロセスやそこにたどりつくまでの思考はまったく異なる。つまり同じように見えても、異なるものを提示している部分があるはずだ。また同時に、類似したものが積み重なることで、新しい意味が生まれる。

さて、ここでこの二作の大きな変化である「語り手」の位置について、考えてみたい。『ナチ文学』では、ラミレス=ホフマンが飛行機雲で文字を書く場面、語り手は一人称で「僕は読んだ」と証言し、一緒にいた友人に「ボラーニョ」と呼ばれ、会話を始めていた²²。ボラーニョがチリ出身であることを知る読者ならば、作家ボラーニョとこの語り手を重ね始めるだろう。

しかしながら、『遠い星』になると語り手と書き手を同一視することは困難になる。『遠い星』では、語り手としてボラーニョではない別の人物が登場するからだ。そして彼らの関係は、作者ボラーニョの影を帯びながらも、作者自身を完全に映すものではない。フィクションと現実が、お互いを反射し合いながら、明確に切り離せないひとつの像を結ぼうとするからだ。

まず序文を見てみたい。ここで作者は、この小説の内容が『ナチ文学』と重なっていることわっている。ボルヘスの「『ドン・キホーテ』の作者、ピエール・メナール」(Pierre Menard, autor del Quijote) が言及されているのに驚くことはないだろう。ここから、すでにフィクションの世界としての小説が始まっているのではないだろうか。

僕の小説『アメリカ大陸のナチ文学』最後の章は、チリ空軍のラミレス=ホフマン中尉についてあまりに大筋しか語っていなかったかもしれない(20 ページもなかった)。この話を僕は同郷人のアルトゥーロ・B、花の戦争の生き残り、アフリカで死のうとした彼から聞いたのだ。あの作品に彼は満足していなかった。[中略] というわけで、僕たちは一ヶ月半ブラネスにある僕の家で、最終章を手を閉じこもり、その夢と悪夢とを書き取って、いま読者が目の前に手にしている本を創作したというわけだ。僕の役目といえば、酒を飲むのをひかえ、何冊かの本を読み、彼と、そして日を追うごとにますます生き生きしてくるピエール・メナールの亡霊と、同じようなことを述べる多くの段落の意義について議論することだけだった²³。

ここで登場するのがアルトゥーロ・B だ。彼は架空の人物であり、ボラーニョが作中人物として創造した、自分自身を投影させた人物とされている²⁴。この人物はときには B として、ときには『野生の探偵たち』のに登場し、アフリカで足跡を消すアルトゥーロ・B

ラーノとして姿を見せる²⁵。彼は『ナチ文学』に登場するチリ出身、アフリカで死ぬ架空の作家ウィリー・シュウォルトツ(Willy Schürholtz)をも思わせる。今後創作活動の上で作家ボラーニョに寄り添う影となるB、あるいはベラーノが出現するのが『遠い星』なのである。

二作品の最後の一文は、対比を待つように、語り手への呼びかけを除いて全く同じである。『ナチ文学』では「元気で、ボラーニョ、最後に彼はそう言って去っていった²⁶」。そして『遠い星』では「元気で、友よ、最後に彼はそう言って去っていった²⁷」。

前作を読んでいる読者は否応なしに、アルトゥーロ・B とボラーニョの関係について考えざるを得なくなる。「アルトゥーロ・B」という男が語った話だと小説の冒頭でことわりを入れることで、『遠い星』ではボラーニョという作者とここで描かれる出来事との距離が増したように思われる。

それはクライマックスにおけるもう一人の双子の片割れの出現の準備でもある。小説の最後近く、ロメロと語り手 B は、ブラネスを訪れる。そして語り手はロメロに頼まれ、ビーダーがよく行くバーで彼を待ち、本人かどうかを確認する。この町の名は『ナチ文学』でもラミレス=ホフマンの住む町として提示されていた。しかし、『遠い星』になると、作家ボラーニョが住む町であることが序文で明らかにされている。この小説において、ブラネスは一人の男 B の経験、語り手がボラーニョという作家によって書かれた町であり、二人の男が邂逅する町でもある。

そのときカルロス・ビーダーが来て、大きな窓のそば、テーブル三つはさんだところに座った。一瞬(そのとき僕は気を失うかと思った)、ほとんど彼とくっついている自分自身を見たのだ、シャム双生児の恐ろしい片割れのように、彼の肩ごしに、彼が開いたばかりの本を覗きこんでいた・・・とても近かったので気づかないはずがないと思ったけれど、ロメロが言ったように、ビーダーには僕がわからなかった²⁸。

回帰する過去として語り手につきまとい続けるビーダーと対面したとき、語り手はビーダーと接着している自分の姿を見るという経験をする。この部分で使用されている「双生児」という単語は本論のエピグラフで引用したものと同様「siamés」、つまり「シャム双生児」の意である²⁹。語り手とビーダーは一体でありながら二人であり、二人でありながらまた一人とも言えるのである。語り手はここにきて、追いつけてきたビーダーの存在は、彼と一体であることに気がつき、混乱するのだ。

『遠い星』には、多くの双生児への言及が見られる。『遠い星』の語り手、アルトゥーロ・B は作家ボラーニョが作り出した、探偵として、また読者としての自己の分身であった。B は追跡し、読み、語る。探偵としてのB は、最後に殺人者をつきとめる³⁰。

そしてもう一人、最後に我々が目前にするのは、B が「恐ろしい双生児」と呼ぶ、殺人者であるその男ビーダーだ。彼は作家ボラーニョが住むブラネスに住んでいる。そして詩を書いている。そして作家ボラーニョの分身は彼を双子と呼んでいる。虚構と現実の区別は非常に曖昧になる。ビーダーもまたボラーニョの分身ではないだろうか。

つまり、B のみがボラーニョの双子の片割れなのでもなく、ビーダーが B の片割れなのでもない。ボラーニョという作家から生まれたのが、アルトゥーロ・B とカルロス・ビーダーなのである。彼らは一人の親から生まれた一体の双生児だ。作家ボラーニョがブラネスに住むという言及、そして語り手がビーダーと自己は双子なのだと感じる場面は『遠い星』にしか存在しない。『遠い星』は『ナチ文学』をふまえつつ、作者の姿が、探偵と殺人者、追うものと追われるもの、読者と詩人という双子に分岐しつつ同時に存在し、しかもその現実とフィクションの邂逅と融合をテキスト外の読者に知らせようとする希少なテキストなのだ。

5. 終わりに

「双子」のイメージに沿って『ナチ文学』を読んでもみると、室内装飾に対するポーの感性の中に双子の魂を感じ取り、ポーがいた部屋を再現して『ポーの部屋』という作品を書く作家、「影のように離れず」旅行する二人の詩人、ラミレス=ホフマンがペンネームを用いて書いた戯曲の中での双子など、双子のイメージは『ナチ文学』冒頭からのオブセッションでもあったことがわかる。まるで『ナチ文学』のはじめから『遠い星』の存在は約束されていたように。

本論文で扱った二作に共通しているのはすでに起こってしまったことを完全に目撃するのは不可能であることを知りつつ、追跡し、書き記すことであった。それは暴力の痕跡のみを指すのではなく、創作をも意味する。『ナチ文学』ではそれを羅列する形で提示しようとし、『遠い星』はそれを語り、追跡のプロセスを提示することで、追うこと自体の営みを提示してみせた。しかし、最後になって再び創作者、逃亡者が姿を現し、追ってきたものは自分と同じものを彼に見だし、追うものは追われるものであることが明らかになる。そして自己を第三者として描きだす意識が生まれたときに、詩人は小説家への変貌を遂げた。

さて、『ナチ文学』には、未完の作品、あるいは所在のわからない作品への言及が多い。この事典の筆者にとって、もはや読むことのできない作品は、書かれ出版された作品と同様に、あるいはそれ以上に書き記しておく意味を持っている。

多くのボラーニョ作品の登場人物たちが、何よりも心魅かれるのは、書かれぬまま、あるいは出版されぬまま、あるいは燃やされるなどして失われた作品の存在を考えることで

ある。定義することもできず、確実な証拠品としてのある一定の努力と時間の結実である「作品」を提示しない、謎のままにとどまる時間が、未完の、未発表の作品である。書かずにはいられないこと、書くことそれ自体に意味があることを体現する作家たちの習性の不思議さを、ボラーニョのテキストは書き記さずにはいられないようだ。ボラーニョの、あるいはボラーニョ作品の語り手の多くは、失われたものについてせめて言及しようとする。

なぜなら語り手であり、読者であり、追跡者であることはボラーニョにとって同時に、追われるもの、書き手であることをも意味するからだ。そしてこの営みは、目撃することができず、ただ証言されるにとどまる出来事とも関わっているのではないだろうか。

探偵としての読者が殺人犯としての文学者に出会い、それを自己の双子だとみなすとしたならば、それはテキスト内部の登場人物だけに働きかけるものではない。ひとつのものともうひとつのものの定義や境界が曖昧になっていく場として双子のイメージは準備されているのだから。

作家と語り手と書き手が不分明なボラーニョのテキスト群を読む行為は、読書という受け身に思われる行為が、知らぬ間にどこかへ進み、読者の立ち位置を転覆させる、非常に能動的なものであることを実感させる。目撃できないものを追うのは、小説内の登場人物や物語の筋だけではなく、読み手自身なのだ。テキスト外の読者に対しても、探偵として、自分の片割れに出会うものとしての更なる読書を誘うのが、この双生児たる二作品だろう。

注

- ¹ *Bolaño por sí mismo*: 113. (Entrevista por Lina Meruane. 初出 *Revista Caras*. Santiago. 20 de febrero 1998.) 以下、引用原文は紙面の都合により割愛し、拙訳に代える。
- ² ボラーニョは何度もボルヘスの重要性について語っている。*Bolaño* 2009: 30. 312 など。
- ³ ボラーニョはスペイン語で創作するもののみながセルバンテスに拠っていると発言している。*Bolaño por sí mismo*: 42. (Entrevista por Eliseo Álvarez. 初出 *Revista Turia*. Barcelona. Junio de 2005.)
- ⁴ 1919-1978. ウィルコックはアルゼンチン生まれ。イタリアに渡った後、イタリア語で詩・短編・小説・戯曲の創作をした。『偶像破壊者たちのシナゴーク』は時代も国も様々な、主にヨーロッパ出身の発明家、哲学者など多岐にわたる奇妙な人物列伝である。この作品との出会いについてボラーニョは短いエッセイを複数書いている。(Bolaño 2009: 150, 281-283.)
- ⁵ *Bolaño por sí mismo*: 42.
- ⁶ Schwob: 29.
- ⁷ シュオブ、ボルヘス、レイエスのものは時代、国、職業も様々な人物伝である。また、ボラーニョはインタビューで『ラテンアメリカのナチ文学』と作品を呼んだインタビュアーに対し「アメリカ大陸の」とであると訂正している。(Bolaño *por sí mismo*: 42.)
- ⁸ Manzoni: 17-32.
- ⁹ 他に Rodríguez, Valenzuela, Paz Soldán などが政治と知識人との関係を中心にボラーニョ作品を読解している。
- ¹⁰ Bolaño 2008a: 193.
- ¹¹ ラミレス=ホフマンあるいはカルロス・ビーダーのモデルになっているのはチリの詩人ラウル・スリータ (Raúl Zurita) であることが指摘されている (Usandizaga: 77-93 など)。ボラーニョ自身もそれを認めているが、ラミレス=ホフマンは自分で飛行機に乗っているので、スリータのやったこととは意味が全く異なるのだと述べている。(Bolaño *por sí mismo*: 112-113. Entrevista por Marcelo Soto. 初出 *Qué Pasa*. Santiago. 20 de julio de 1998.)
- ¹² *Bolaño por sí mismo*: 112. ちなみにラミレス=ホフマンの Hoffman は『砂男』の作者 E.T.A.ホフマンであろうか。これを指摘する Manzoni や Rodríguez はフロイトの「不気味なもの」と関係させて論じている。
- ¹³ 『ナチ文学』、『遠い星』、ビーダーと関わったポルノ女優とロメロが登場する短編「ジョアンナ・シルヴェストリ」(“Joanna Silvestri”) (『通話』*Llamadas telefónicas* 所収) の三作はビーダー・サーガとして知られている。(de Rosso: 58, 松本: 245-246 など)
- ¹⁴ Bolaño 2010: 97.
- ¹⁵ *Bolaño por sí mismo*: 112. (Entrevista por Beatriz Berger. 初出 *Diario El Mercurio*, Santiago. 28 de febrero de 1998.)
- ¹⁶ Dés: 151.
- ¹⁷ Schwob: 20.
- ¹⁸ Rodríguez は、Manzoni の影響を受けつつ、この自己アダプテーションをボルヘスの「鏡」の概念や「ピエール・メナール」、フロイトなどを用いて分析している。
- ¹⁹ Echevarría: 38.
- ²⁰ Bolaño 2010: 138.
- ²¹ フォークナーの詩集 *A Green Bough* (1933) からの引用。小説家として有名なフォークナーの「詩集」からエピグラフを持ってくことで、作者は自己の出発点としての詩へのこだわりを暗示しているように思われる。
- ²² Bolaño 2008a: 199.

²³ Bolaño 2010: 11.

²⁴ Promis: 50、松本: 247 など。

²⁵ 瑣末な点であるが、ボラーニョの作品は細かい部分で関連している。例えば『野生の探偵たち』に登場する双子の姉妹の名前はこの二作に登場する双子の名から一人ずつとられている。また、ベラーノが登場するのはボラーニョの作品に留まらない。ボラーニョと親友であった作家 **Rodrigo Fresán** の *Mantra* では登場人物マルティン・マントラが家庭教師だった人物として「チリ人。詩人だよ。アルトゥーロ、いや、ロベルトだったかな」と名を並べ、ボラーニョが実際に書いた詩二篇 (*Los Perros románticos* 所収) を引用する。マルティンがシャム双生児として生まれたというエピソードを持ち、第二部でアルファベット順にバイアスのかかったメキシコシティのイメージや記憶を語るこの作品がベラーノあるいはボラーニョについて言及しているのは興味深い。

²⁶ Bolaño 2008a: 219.

²⁷ Bolaño 2010: 157.

²⁸ Bolaño 2010: 152.

²⁹ 小説中に登場する双子の姉妹には「gemelas」が用いられている。

³⁰ 深読みをするならば、この場面での行動を、自己の分身であり、作品を残さずしかし書き続ける詩人であるビーダーを、語り手 **B** が探偵、つまり読者に売り渡すのだと解釈し、ボラーニョが小説家として誕生しようとする瞬間だと読むこともできるかもしれない。

参考文献

- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006. (松本健二・柳原孝敦訳『野生の探偵たち』(上・下)白水社、2010)
- . *Los perros románticos*. Barcelona: Acanalado, 2006.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2008a.
- . *2666*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008b.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- . *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- Bisama, Álvaro. “Todos somos monstruos,” en *Territorios en fuga* (ed. Patricia Espinosa Hernández). Santiago de Chile: FRASIS editores, 2003. pp.79-93.
- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. (篠田一士訳『砂の本』所収『汚辱の世界史』集英社、1999)
- . *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996. (鼓直訳『伝奇集』岩波書店、2001)
- Braithwaite, Andrés (selección y edición). *Bolaño por sí mismo*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Dés, Mihály. “Entrevista a Roberto Bolaño,” en *Jornadas Homenaje: Roberto Bolaño (1953-2003)* (ed. Ramón González Férriz). Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005. pp. 137-153.
- Echevarría, Ignacio. “Historia particular de una infamia,” en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (compilación, prólogo y edición de Celina Manzoni). Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. pp. 37-38.
- Fresán, Rodrigo. *Mantra*. Edición corregida y aumentada. Barcelona: Mondadori, 2011.
- Manzoni, Celina. “Biografías mínimas / ínfimas y el equivoco del mal,” en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. pp. 17-32.
- . “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*,” en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. pp. 39-50.
- 松本健二 「訳者あとがき」『通話』ロベルト・ボラーニョ (白水社、2009) pp. 243-249.
- Paz Soldán, Edmundo. “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis,” en *Entre lo local y lo global* (eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban). Madrid: Iberoamericana / Frankfurt: Vervuert, 2008. pp. 217-228.
- Promis, José. “Poética de Roberto Bolaño,” en *Territorios en fuga*. pp. 47-63.

- Reyes, Alfonso. *Retratos reales e imaginarios*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo3. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Rodríguez, Franklin. *The Poetics of Disappearance: Roberto Bolaño's Ethico-Political Disquiet*. Ph. D. Dissertation. Ann Arbor: UMI Microfilms, 2007.
- De Rosso, Ezequiel. "Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño," en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. pp. 55-61.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias / La cruzada de los niños*. (Traducción de Mauro Armiño.) Madrid: Valdemar, 2003.
- Usandizaga, Helena. "El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño," en *Jornadas Homenaje: Roberto Bolaño (1953-2003)*. pp. 77-93.
- Valenzuela, Andrea. *Roberto Bolaño, la ironía y sus precursores*. Ph. D. Dissertation. Ann Arbor: UMI Microfilms, 2008.
- Wilcock, J. Rodolfo. *La sinagoga de los iconoclastas*. (Traducción de Joaquín Jordá.) Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

The Birth of Roberto Bolaño's Infamous Twins

Nazi Literature in the Americas and Distant Star

NIHIRA Fukumi

Nazi Literature in the Americas (1996) and *Distant Star* (1996) mark Chilean writer Roberto Bolaño's transition from poet to novelist. These two early novels—Bolaño calls them “siamese twins”—introduce a number of the leitmotifs (i.e., the pursuit of the poet, the phantom work) that characterize the writer's later fiction, but how do the twinborn works relate to one another?

The answer to this question can be found in the two novels.

Although the majority of *Nazi Literature* assumes the form of an imagined dictionary of marginal right-wing authors, the novel's final “entry,” entitled “The Infamous Ramírez Hoffman,” breaks away from the dictionary form of the twelve previous entries. Interestingly, this thirteenth entry is the only one told in the first person. The sudden appearance of the first-person narrator in “The Infamous Ramírez Hoffman” allows Bolaño to tell a rather different kind of story, which describes not only the murderer-poet Ramírez Hoffman, but the narrator-witness (named “Bolaño”) who chases after him, as well.

The events of this atypical entry are revisited and expanded upon in *Nazi Literature*'s twin work, *Distant Star*. In the “act” of reading, the novella's narrator takes on the role of detective. Indeed, it seems reasonable to assume that Bolaño opted to rewrite the “Ramírez Hoffman” story in order to flesh out this chase. Revised in this way, reading—typically perceived to be passive—becomes active. This, however, is not the only critical difference between the two works. For example, in *Distant Star*, the characters are given new names: Ramírez Hoffman is renamed Carlos Wieder (German for “twice”) and the narrator Bolaño is renamed Arturo B.

The two stories share similar conclusions, but in the climax of *Distant Star*, when Arturo B. (who appears as Bolaño's alter-ego in a number of the writer's later novels) comes face to face with Wieder, the narrator remarks that he feels the poet-murderer is his “twin.” The narrator means to say that there is no clear boundary between the murderer and himself. In this paper, I will argue that *Nazi Literature in the Americas* and *Distant Star* share a similar kinship.