

## 物語／歴史の操作

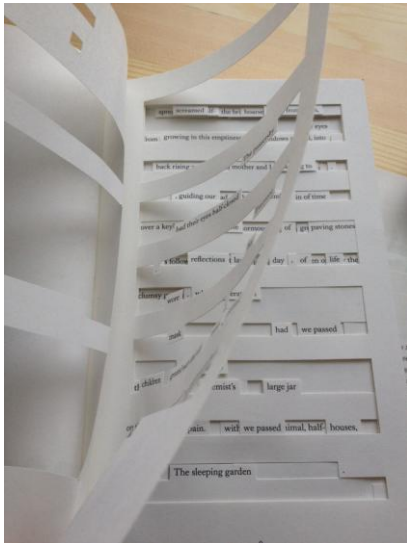
### ジョナサン・サフラン・フォアの小説の視覚的要素

加藤有子

#### 1. リベラトゥラ再考

アメリカのベストセラー作家、ジョナサン・サフラン・フォア（1977-）は、書物を構成する視覚的要素を積極的に利用する作家として知られる。

デビュー作『エブリシング・イズ・イルミネイテッド』（*Everything is Illuminated*, 2002）、「9・11」をテーマとした小説『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い』（*Extremely Loud & Incredibly Close*, 2005）は、タイポグラフィの工夫や写真の挿入などによって得られる視覚上の効果を、物語内容を補強する装置として利用している<sup>1</sup>。デビュー作ではタイポグラフィなどによって、三種類の語りが見分けられるようになっており、走馬灯のような回想シーンでは、句読点が省かれ、時に単語と単語の間のスペースがなくなり、場面の緊張感を読者に伝える。次作ではそれがより顕著になる。



フォア『暗号の樹』

語り手が「見る」写真やインターネット上の画像がページ大に引き伸ばして挿入され、語り手の「見る」ものを読者に追体験させる。英語を母語としない語り手の書いた手紙は、印字された文字の上に朱字記号が手書きのように書き込まれ、紙面が残り少ない手帳に文章を綴る場面では、次第に行間が狭くなり、最後には真っ黒になるほど文字が重なり合うのを読者は読み、見る。ページという空間を最大限に利用し、あたかも書籍印刷の慣習に挑むかのように、物語の登場人物の「書く」行為が本のページの上で再演される。

これらに続くフォアの2010年の『暗号の樹』（*Tree of Codes*）は、ダイ・カットされたページから成る奇妙な書物だ。両大戦間期ポーランドの作家ブルー

ノ・シュルツ（1892-1942）の『肉桂色の店』の英語版短編集『大鰐通り』を二次利用し、そこから不要な文字列を切り落とし、穴だらけのまま提示して新しいプロットを作り出している<sup>2</sup>。

もちろん既存の作品の二次利用自体は珍しいものではない。これまでの書評や論文は英語圏文学における『暗号の樹』の系譜として、ウィリアム・バロウズのカット・アップ手法を挙げ、直近の先駆者としてイギリスの美術家であり作家トム・フィリップスの『ヒュメント』(*A Humument*, 1970-) とアメリカの詩人ロナルド・ジョンソンの『ラディ・オス』(*Radi Os*, 1977) を指摘する<sup>3</sup>。『ヒュメント』は忘れられたヴィクトリア朝時代の小説本のページの上にイメージを重ねることで不要な文字を潰し、残されたわずかな文字で物語を作り出す。『ラディ・オス』はミルトンの『失樂園』(*Paradise Lost*) の二次利用である。文字の大部分を空白に置き換えることで、残された言葉が新しい詩を織りなす<sup>4</sup>。地のテキストの消失の向きは塗り重ねと白紙という対極に向かいながら、この二冊は確かに『暗号の樹』の直系と言える。

だが、『暗号の樹』は書物の二次利用であることを単純に視覚化するだけではない。フォアのあとがきによれば、この本に空いた穴、いわば欠落は、ホロコーストや戦争によって失われたものを象徴的に表し、それを想起させる仕掛けであるという。シュルツはユダヤ人であり、1942年にナチス・ドイツ占領下の生地ドロホビチ（現ウクライナ西部国境地帯）のゲッターでユダヤ人無差別殺戮に会い、ナチス将校に射殺された。ホロコーストを免れたポーランドのユダヤ人移民の孫であるフォアは、あとがきに「嘆きの壁」をめぐるユダヤ人の伝説を引く。ローマ人のエルサレム占領の際、エルサレム神殿は破壊されたが、四つのうちの一つの壁はびくともせず倒れなかった。ローマ人は敵の偉大さとそれを倒した自軍の力を伝えるために、この壁を残すことに決めた。失われたものを想起させるために残されたこの壁のように、シュルツの作品は戦争によって失われたもの——戦中、戦後に失われたシュルツの作品、死によって奪われた潜在的な作品、犠牲者たちの命、犠牲者たちの作りえた創造物を想起させるのである<sup>5</sup>。欠落を視覚化し、形態自体が意味を担う。

ファン・ヒュッケロムはジョルジュ・ペレックの“e”抜き小説『煙滅』(*La Disparition*, 1969) に比較しつつ、この点に同書の「リベラトゥラ」的性質を指摘している<sup>6</sup>。「リベラトゥラ」(ポーランド語の“*liberatura*”)であり、英語訳には“*liberature*”が当てられている)はポーランドの詩人ゼノン・ファイフェルが1999年に新しい文学ジャンルとして提唱した概念だ。ジョイス研究者カタジナ・バザルニクと共同で理論化し、詩作を通して実践もしている。「リベラトゥラ」は「自由な」と「本」という意味を持つラテン語の“*liber*”に、ポーランド語の「文学」(*literatura*) をかけたファイフェルによる造語である。この概念の展開の過程で、「自由な」は実質、これまでの書物の決まりごとからの解放として解釈さ

れてきた。本の素材は紙である必要はなく、ページに印字される文字やイメージも自由に選択、構想できる。もちろん切り抜いてもよい。「文学の物質性（文字や言葉、文の物質性と本の空間）の意識的利用、テキストとイメージの統合、一つの意味ある空間におけるそれらの配置」<sup>7</sup>によって、テキスト内容と形態が密接に結びつき、総合的に意味を生成する文学作品が「リベラトゥラ」である。ファイフェルとバザルニクは、時代、言語を問わず「リベラトゥラ」的作品をポーランド語に訳したものをシリーズとして編纂し、刊行している。そのシリーズにはマラルメの『骰子一擲』、レイモン・クノー『百兆の詩篇』、ジョイス『フィネガンズ・ウェイク』などが含まれる。『暗号の樹』に先行する二冊も含めて、確かにフォアは「リベラトゥラ」的作家と言える。

だが、生成途上のこの概念の定義にはいまだ議論の余地もある。ファイフェルとバザルニクは「リベラトゥラ」をあくまで文学の一ジャンル、文学の下位ジャンルと定義している。そのため、言語芸術と視覚芸術、文学と絵画という強固な区画分けを問い直す契機としての書物の可能性が否定されてしまう。「書物」自体を、古来の詩画比較論、文学と美術という学問領域によって固定された芸術ジャンルに再考を促す新しい第三のジャンルとして救い出すべきではないだろうか<sup>8</sup>。さらに、テキストが形態を規定するという方向に焦点を合わせることで、形態面が原テキストに及ぼす影響が看過されてきたように思われる。

フォアの作品における視覚的要素の利用を、形態に対する「操作」が物語に加える作用という点から再考してみたい。すると、それらは単なる物語内容の補強や作者の人生の象徴ではなく、物語／歴史の生成に際して行われる加工、変形を視覚化する装置としてみえてくる。

## 2. 削除による変更——『暗号の樹』

2010年の『暗号の樹』はダイ・カットにより穴だらけになったページで構成されている。この小説本の由来と構成を端的に説明しているのがタイトルだ。*Tree of Codes* は *(S)tree(t) of (Cro)cod(il)es* すなわち *\*tree of \*\*\*cod\*\*es*——ブルーノ・シュルツの英語訳短編集『大鱷通り』(*Street of Crocodiles*)を虫食いのように削ってできている。

冊子型で厚さ2.5センチほどの『暗号の樹』は、手に取ると見た目から想像するより軽い。表紙と扉ページを開くと、各ページはわずかの単語、文、句読点を残して、テキストの大部分が単語、その連なり、文、段落単位で切り落とされている。筆者あとがきをのぞいて134ページの本を構成するのは、わずかに3700ほどの単語と、水平と垂直の線で区切られた大小さまざまな不揃いの空白だ。切り取る前の元々の英語テキストは35000単語

あったといい、ほぼ十分の一しか残っていない<sup>9</sup>。シュルツの短編集の二次利用であり、必要な単語だけをテキストに登場する順番に拾い、それ以外を切り取って新しい物語を作り上げている。

切り取られた穴からは、後続のページの残骸である白紙の部分や単語が不規則にのぞく。しかし、重なり合った状態の文字群は意味をなす文を構成していない。穴の部分飛ばして前から後ろへ、通常の読書の手続きでページをめくり、線型的に単語を拾ってはじめて、母を恐れる病気の父と母、その関係を観察する一人称語り手「わたし」の物語が現れる。シュルツの『肉桂色の店』では、一人称語り手の「わたし」を中心に、その父で布地店の店主ヤクブ、母のほか、女中アデラや親類、隣人たちが現れる。しかし、『暗号の樹』には彼らの存在はない。加えて、各短編のタイトルも章番号もくりぬかれ、父、母、「わたし」を登場人物とする線型的な一つの物語が作られている。

英語使用の英語作家であるフォアが利用したのは、シュルツの第一短編集『肉桂色の店』（原題 *Sklepy cynamonowe*, 1933）のツェリナ・ヴィエリンスカによる英語訳短編集『大鱈通り』である。そもそも元になったこの英語版短編集自体、ポーランド語版短編集を二つの点で大きく改変している。タイトルはどちらも収録された短編のタイトルではあるが、『肉桂色の店』から『大鱈通り』に変更された。さらに、1963年の初版以降、英語圏で流通するヴィエリンスカ訳短編集『大鱈通り』には、ポーランド語オリジナルの短編集にはない短編が一つ付け加えられている。ポーランド語オリジナルは15編の短編から成る。英語版はその末尾の短編「大いなる季節の一夜」のさらに後ろに、1938年に雑誌に単独で発表された短編「彗星」が付け加えられ、16編から成る。この短編があたかも短編集の一部であるかのように扱われ、短編集の終わりが異なる<sup>10</sup>。

『暗号の樹』もヴィエリンスカ訳のこの英語版短編集を利用している。最終場面はゆえに、短編「彗星」から抜き出した部分だ。

毎日、晩の早い時間帯になると、死をもたらすあの彗星が現れた。寸分の狂いなく地球めがけて、一秒に何マイルも呑み込みながら。その時私たちが救うものは何だったろう？ わたしの父だけが秘密の逃げ道を知っていた。彼の眼は閉じていた。彼の視線は動いた。父は彗星に背を向け、彗星を見なかった。放っておかれた彗星は無関心のなかに霧散した。失望が一つ加わって豊かになった生活は、通常の軌道に戻った。わたしの父だけが眠らず、部屋から部屋を静かに歩き回っていた<sup>11</sup>。

最後まで切り取られずにテキストに「残った」のは、母の権力に押され気味だった父、そしてそれを語る語り手である。この場面を文字通りに読めば、一つの読み方は父が惨事を見ないことでやり過ごし、生き残った、というものだ。時間の経過とともに惨事に対す

る関心は消え、日常が回帰するが、父はそれでも眠れない。数ページの白紙ページを挟んで続くあとがきで、フォアはナチス将校に殺されたシュルツの最期を想起する。ゆえに、眠らずに歩き回る父の姿に、ホロコーストや第二次世界大戦の生存者の姿が重ねられていると読むことも深読みではない。

引用した最終場面に「続く」のは、切り取られていない完全なページの白紙だ。語り手が消え、沈黙だけが残ったと考えれば、自らは語ることなく出来事を物語化できない父、あるいは生存者のトラウマ的状況の表現としての白紙と解釈できる。その沈黙を破り、解説を加えるのが作者フォアの「あとがき」だ。しかし、切り取りの残余によって構成される本文同様、そのあとがきも能弁ではない。ホロコーストとシュルツの出自に触れるものの、物語自体を解説することはない。それでもこのあとがきによって、彗星到来という出来事は第二次世界大戦とホロコーストに結び付けられ、重ねられる。日常に回帰した世界で眠れずにいる父は、その出来事が過去ではなく現在に延長していることを示す姿として解釈可能になる。

### 3. 声の回復——『エブリシング・イズ・イルミネイテッド』

この解釈が的外れではないことは、2002年のデビュー作『エブリシング・イズ・イルミネイテッド』(*Everything is Illuminated*)に確認できる。この小説の最終場面にも眠れぬ男の姿が見つかる。語り手の一人であるアレックスの祖父が、深夜、家族が寝静まった家で一人起きて手紙を書いている。第二次世界大戦のトラウマを抱えて生きてきた人間が、それを完全に解消するために自殺する直前の姿だ。

この小説は、フォアと同姓同名のアメリカ人の若者が、第二次世界大戦中にユダヤ人の祖父が生き延びるのを手助けした女性アウグスチーネを探しに、かつてのポーランド領であり、現在のウクライナ西部国境地帯にあたる地域を旅する。作中のフォアの祖父は、第二次世界大戦を生き延びてアメリカに渡った。フォアのガイド役を務めるのがオデッサで旅行客のガイド業を営む一家の息子でフォアと同じ年のウクライナ人アレックスである。運転手を務めるのはオデッサ生まれのアレックスの同名の祖父だ。小説は徐々に、移民三世のアメリカ人によるルーツ探しの旅から、ナチス・ドイツ占領下の村トロヒムブリド(ポーランド語名ゾヒュフカ)で1942年に起きたユダヤ人に対するポグロムの物語、あるいは現代を生きるその当事者、子孫の物語へと変わる。祖父アレックスはオデッサ生まれではなく、当時はトロヒムブリド近郊の村に住み、「エリ(Eli)」という名前で呼ばれた。村を占拠したナチス・ドイツ将校に親友がユダヤ人であることを知らせた過去を持つ。自身と家族は生き延び、親友は他のユダヤ人とともに殺された。祖父は祖母と幼い息子連れ

てオデッサに移り、名をアレックスに変え、自分の歴史を作り換えた。別人としての新しい人生を始め、アウグスチーネ探しの旅に出るまで、その人生を生きてきた。

小説の最後の場面は、祖父が自殺直前に作中人物のフォアに宛てて書いた手紙の形式を取る。自殺に至る前に、祖父は長年完全に抑圧してきた戦中の出来事を、初めてフォアと孫に語った。友人を告発した過去から孫世代を完全に断ち切る意味を込めて祖父は自殺する。

家の者は自分以外、みんな床に就いている。[……] 私は音を立てずに歩くだらう、暗闇の中でドアをあけるだらう、そして私は<sup>12</sup>

途切れたこの文で小説は終わる。句読点は打たれていないことに注目したい。

この手紙は孫アレックスがウクライナ語から英語に訳したという体裁を取るが、語り手は祖父だと言ってよい。この手紙以外、この小説は孫アレックスとフォアを語り手とする。作中のフォアが書いた小説、孫アレックスのフォアへの手紙と旅の報告が交互に現れ、小説は進む。小説の最後に置かれるこの手紙のパートではじめて、孫アレックスとフォア以外が語り手となる。言い換えれば、ここで初めて祖父は「わたし」の物語を一人称単数で語る。その語りは自殺しにバスルームに向かう行為によって途絶える。死が物語を「中断」する。物語は終わったのではなく、「中断」している。

祖父と対照的な「その後」の生き方を示すのが、彼らが道中出会った女性であり、トロヒムブリドのポグロムを生き延び、家族を失ったユダヤ人女性のリスタだ。フォアの祖父を知っていたというこの女性は、ポグロムの際の自分の体験を「姉」の話として語り通し、「生き残ったことに対する」<sup>13</sup>罰として、記憶の番人のように現場近くにとどまり、記憶の中に生きている。「わたし」の物語を語ることなく、残された物や場所を手がかりに、他人の人生を語る代弁者だ。他人に関する語りを通して、彼女の人生がおぼろげに浮かぶ。祖父の手紙によれば、自殺する前、彼が孫アレックスに最後にかけて言葉は「いつも真実を言えるように生きろ」<sup>14</sup>であった。この小説は、自身の物語を「わたし」の物語として、意図的な省略や改変をせずに、自分の名前の元に語ることを奪われた者たちの物語なのである。彼らに代わって彼らの物語を孫世代が語る。それによって、過去の出来事が再び「わたし」の物語として蘇生する。最初で最後の祖父の語りのパートが中断したまま終わるのは、出来事が終わっていないからだ。次の世代の語りに向けて祖父世代の出来事、第二次世界大戦の物語が依然開かれていることを示す。

フォアのデビュー作『エブリシング・イズ・イルミネイテッド』には、ホロコーストをめぐるトラウマ、記憶、個人の責任といったトピックが多数、解釈を待つかのように盛り込まれている。1977年生まれの子が高等教育を受けた時期は1980年代から1990年

代と推測される。クロード・ランズマンの映画『ショアー』（1985）、映画『シンドラーのリスト』（1993）、ワシントンのホロコースト博物館開館（1993）などを契機に、ホロコーストの表象や記憶、証言やトラウマをめぐる議論や研究が活発になった時期である。フォアの小説は、こうした言説をめぐる知識と目配りに裏打ちされている。

作者フォアは小説の中に、祖父アレックスの出自を最終的に判断しうる情報を残さなかった。与えられている情報は、オデッサ生まれであたかもウクライナ人のように登場する祖父アレックスが、かつてはユダヤ人が多く住んだ一帯に住み、「エリ」というユダヤ的響きも持つ名前だったこと、ユダヤ人ヘルシェルが親友だったことだ。祖父はユダヤ人かもしれない、ウクライナ人かもしれない<sup>15</sup>。この小説はある出来事に複数の声と物語を回復させるとともに、各々の物語／歴史になされているかもしれない欠落、そして欠落による物語／歴史の変更可能性を想起させるよう構築されている<sup>16</sup>。

『エブリシング・イズ・イルミネイテッド』と比較すると、『暗号の樹』は前者が小説の直接の主題としたもの、つまり語りにおける欠落と物語の変更を非言語的に、形態によって表現していることがわかる。テキストの削除によって作られた『暗号の樹』は、言葉による説明が最小限まで抑えられ、物語／歴史に潜む欠落を視覚的、物理的に表現するのだ。ベストセラーの前二作とは、スタイルもアピールする層も異にするかに見える『暗号の樹』は、それらのラディカルな発展形なのだ。

#### 4. 巻戻しと停止——『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い』

2005年のフォアの小説『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い』も、「9・11」の日にワールド・トレード・センターにいた父を失った、ニューヨーク在住の少年オスカーの語り、その祖母のオスカーに宛てた手紙、そして妊娠中の祖母を置いて去った祖父が、会ったこともない息子、すなわちオスカーの父に宛てて書きながらも投函されなかった手紙という、複数の語りで構成される。祖母はドレスデンの空襲で家族を失い、第二次大戦後にアメリカに渡った。亡くなった姉の婚約者であった祖父と偶然再会し、互いの喪失を埋めるように二人は結婚する。ドイツ時代を断ち切るように、祖母と祖父の会話は英語で交わされ、ドイツ語を解さないその息子や孫に宛てた手紙も英語で書かれた設定だ。『エブリシング・イズ・イルミネイテッド』もウクライナ人青年アレックスの語りのパートはフォアに宛てて英語で書いた手紙や旅行記の形式を取る。どちらの小説でも非ネイティブの英語がそのまま取り込まれている。大きな出来事の生存者とその記憶、トラウマとその後という基本的テーマとプロットも前作を引き継ぐ。ここでも最後の場面に注目したい。この小説はパラパラ漫画のような連続写真で終わり、物語／歴史の加工を視覚的に見せる。

最後の場面でオスカーは、インターネットから拾った画像をプリントアウトしたとおぼしきものを逆順にパラパラ漫画のようにめくる。2001年9月11日、飛行機がワールド・トレード・センターに突っ込んだ。燃える高層ビルの上階から飛び降りる人を空中に捉えたイメージだ。

最後に僕は落ちていく体の写真を見つけた。

お父さん？

そうかもしれない。

誰であろうと、誰かではあった。

僕はページを本から切り裂いた。

順番を逆にして、最後のページを最初に、最初のページを最後にした。

ぱらぱらめくると、その人が空中を浮き上がるように見えた。

もっとたくさんの写真があったら、彼は飛んで窓を通過して建物に戻り、煙は穴に注ぎ込み、その穴から飛行機が飛び出してきただろう。

お父さんはメッセージを逆回しに残し、電話機は空になり、飛行機は彼から離れ、後ろ向きに、はるばるボストンまで飛んで行っただろう。

[……]

僕は「パパ [Dad] ?」と逆さに言い、それは「パパ [Dad] ?」と前から言うのと同じように響いただろう。

お父さんはニューヨーク第六区のお話を僕にしてくれただろう、結びの場面に出てくる缶に入った声からお話の始まりへ、「愛してる」から「昔々……」へ。

僕らは安全だったろう<sup>17</sup>。

オスカーは現実を一冊の本のように見立て、父の姿を重ねたビルから飛び降りる人の場面から、事件の前夜、父親が添い寝しお話をしてくれた場面まで、記憶イメージを巻き戻す。そして、オスカーが実際に見ていたとされる逆回しの連続の静止画像のイメージが15枚、パラパラ漫画のように続いて小説は終わる。カメラの前を落下していく人物が逆回しに上へと飛び上がり、画面の枠から消え、最後のページには何事もなかったかのような、ビルの側面と空の平穏な風景が見える。なかったことにしたいという少年の願いが、写真の操作によって実現され、オスカーが見ているイメージをそのまま読者が追体験できる仕掛けだ。

フォアの主人公オスカーは最後を最初にしてしまう。いや、そもそもオスカーの手にする連続写真にも、落下の最後の瞬間は写っていない。写真の物語には落下の始点も終点もない<sup>18</sup>。

オスカーは、燃えるビルから父がかけてきた最後の電話を取れなかった。そのことを誰



にも言えず、事件はトラウマになった。しかし、小説の終盤、失踪していた失語症の祖父に会い、初めてこのことを語る。さらに、この逆さの連続写真を見る直前、母親も死の間際の父親から電話を受けていたことを初めて知る。出来事を言語化し、体験を共感し合う存在を知ったオスカーが、父の死という出来事をはじめの時点から、自分の言葉で物語化し直すだろうことが、出来事の始点まで巻き戻された写真に象徴されている。インターネットの画像に父親の姿を重ねていた少年は、父と自分の場面まで時間を巻き戻した。「9.11」の犠牲者の代表的イメージは、父トーマスに戻った。それまでインターネットの画像や情報を収集することに熱中し、間接的情報に出来事を代弁させていたオスカーは、自らの視点から、自らの言葉で出来事を語り出すことを予期させる終わりなのだ。

同じ瞬間をポーランドの詩人、ヴィスワヴァ・シンボルスカ（1923-2012、1996年ノーベル文学賞）も詩に切り取る。

燃える高層階から飛び降りる  
ひとり、ふたり、さらに幾人  
高く、低く。

写真は彼らを生きたまま止めた  
そして、いまはとどめる  
地面の上で、地面に向かって。

[……]

この人たちにわたしができるのはただ二つ——  
この飛行を書きとめ  
最後の文を書き加えないこと<sup>19</sup>。

2002年に刊行された詩集『瞬間』（*Chwila*）収録のこの詩「九月十一日の写真」は、英語訳され、2002年のうちにアメリカでも活字になった<sup>20</sup>。シンボルスカは落下という出来事を「飛行」と名づける瞬間に固定することで、出来事の帰結に抵抗し、遠く離れた個人の最大の良心を示す。そして、「最後の文を書き加えないこと」という文を書き加えることで、自分があたかも目撃者のように描写する出来事が、テレビや新聞を通した二次的イメージであることの自覚を表明する。さらに、この写真自体がすでに「最後の文」を書き加えられていること、結末を与えられ、読みの方向が決定されたある一つの「物語」を

含むイメージであること、さらにそれがバイアスなき「現実」として世界中に共有されていることを読み手に思い出させる。

「9・11」は事件後、即座に文明の対立として図式化され、世界的な世論として反復され、増幅し、定着していった。集団の記憶として物語化される語りに呑み込まれずに、押し寄せるイメージや情報に内包された「物語」を読みほどこき、自らの視線を凝らして自ら語ること。「最後の文を書き加えないこと」という受動的な態度は、個人の思考停止による物語の追認に対する、あるいは「我々」対「彼ら」という大文字の物語化に抗する積極的な行為なのだ。

当時インターネットにあふれたという飛び降りる男の画像の物語を巻き戻したオスカーも、「9・11」として代表される出来事を個人として再度物語化するだろう。出来事を巻き戻すという操作は、一見、「なかったこと」にしようとする抑圧の視覚化にも見える。しかしそれは、起きたことのリセットではなく、語りのリセットを促している。フォアの小説における視覚的要素は、「物語」の欠如や改変を「語る」ために導入されている。

## 5. 結びに変えて——物語／歴史の改変と今日のシュルツ

フォアの三つの作品はそれぞれ結末に全体を説く鍵がある。そしてどれも大きな出来事を経た個人のトラウマの問題を扱っている。ユダヤ人、ポーランド人、ウクライナ人、あるいはアメリカ、キリスト教世界とイスラム世界等、大文字の集団の関係で描かれる出来事を、個人の出来事として、複数の視線を取り入れて描くことで、一つの出来事をめぐる全知の語り手によるかのような「物語／歴史」も、元はあくまで一人称の誰かによって語られたものであること、そこには何かしらの加工が不可避に介入していることを露わにする。そのために大きな役割を果たすのが、書物の視覚的要素である。それらは物語／歴史に作用する操作を視覚化する。ページという空間、本の物質を利用するフォアの作品はファイフェルとバザルニクの提唱する「リベラトゥラ」概念に近い。同時に、フォアの作品を通して、この概念がこれまで看過してきた側面、すなわち、物語／歴史が含む操作を前景化するという側面が新しく発見される。

物語の欠如による語り、逆回しによる改変等、フォアは紙の書物というメディアを操作する。一方、電子書籍やウェブ空間は非パリンプセスト的なメディアと言える。見た目上は痕跡を残さず、テキストを削除し、改変することが可能である。書かれた文字が残滓なしに消え、人や物への記憶や印字なくして「なかったこと」になりうる。

欠如、削除、それによる物語／歴史の改変、そしてそれがブルーノ・シュルツと結びつ

いたときに連想せざるをえないのが、2008年の『大鱈通り』前書きでフォアも触れた、シュルツの壁画をめぐる事件だ。1941年、シュルツの住むドロホビチはナチス・ドイツに占領された。ユダヤ人シュルツは画家としての腕を見込まれ、ナチス将校のドロホビチでの住居の壁に絵を描かされ、わずかながら命をつないだ。2001年2月、存在のみが知られ、なかば伝説化していたその壁画をドイツのドキュメンタリー映画作家ベンヤミン・ガイスレルが発見する。5月、突如何者かが壁画を専門的に剥離し、国外に持ち去ったことが判明する。イスラエルのヤド・ヴァシェム、ホロコースト犠牲者・英雄記憶院の行為だった。

国際的な批判、議論的となったこの搬出に対し、搬出直後からヤド・ヴァシェムは、公式ホームページにプレス・リリースを公開し、壁画断片の搬出と所有の正当性を主張し続けた。少なくとも2006年12月まではウェブ上で閲覧可能だったこのプレス・リリースには次のようにある。「ブルーノ・シュルツはホロコーストの最中、ユダヤ人囚人としてドイツSS将校の家の壁に絵を描くよう強制され、ひとえにユダヤ人であるがためにSS将校によって殺されたユダヤ人芸術家であった。それゆえに、シュルツがホロコーストの最中に描いた壁画を置くのに正しくもっとも適した場所はイスラエルのヤド・ヴァシェム、ホロコースト犠牲者・英雄記憶院である。」<sup>21</sup>剥離、搬出はドロホビチ当局の全面的協力のもとに行われたこと、家の持ち主と譲渡契約を結んでいたことも述べて、搬出、所有の正当性を表明している。だが、この一連の語りにはそもそも発見者ガイスレルの名前はない。発見直後のポーランドやウクライナのシュルツ研究者、美術館関係者の保存に向けた動きもない。出来事はヤド・ヴァシェムによる壁画発見と、長い間放置され、致命的状態にあった壁画救出の物語に簡略化されている。省略による出来事の改変、物語／歴史の加工である。

2008年、ウクライナとイスラエルの間で、搬出された壁画の正式な貸与契約が結ばれた。20年間のイスラエルへの貸与、以降5年ごとの自動更新が取り決められた<sup>22</sup>。半永久的な貸与と言ってよい。2009年からはヤド・ヴァシェムで一般公開が始まる。長い間掲載されていた当時のプレス・リリースも現在は無い。ドロホビチという多文化的なコンテクストから文字通りに切り取られた壁画は、戦後にできたイスラエルという国の新しい美術館の壁に、ホロコーストの歴史として陳列されている。切り取り、による物語の改変をここでアイロニカルに「視覚化」している。

ブルーノ・シュルツの作品を利用した『暗号の樹』に開いた穴は、シュルツの人生やホロコーストに対する示唆にとどまらない。フォアの意図は不明ながらも、現在のシュルツを取り巻く文脈ではヤド・ヴァシェムによるシュルツの壁画搬出とそれをめぐる物語の操作に重なる。『暗号の樹』の穴が示すのは、失われた生命やホロコーストだけではない。物語／歴史が本質的に内包し、あらゆる言説が不可避に帯びる加工や操作、それを意図的

に使ってなしうる改変の可能性なのだ。

## 注

<sup>1</sup> Jonathan Safran Foer, *Everything is Illuminated* (New York: HarperCollins, 2003). Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud & Incredibly Close* (New York: Houghton Mifflin Company, 2006). 邦訳は『エブリシング・イズ・イルミネイテッド』近藤隆文訳（ソニー・マガジズ、2004）。『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い』近藤隆文訳（NHK 出版、2011）。この2作は原タイトルのもとにそれぞれ2005年、2011年にアメリカで映画化され、日本でも公開されている（邦題『僕の大事なコレクション』、『ものすごくうるさくて、ありえないほど近い』）。このほかのフォアの編著に、食肉産業を扱った『イーティング・アニマル——アメリカ工場式畜産の難題』黒川由美訳（東洋書林、2011）

〔Jonathan Safran Foer, *Eating Animals* (New York: Little, Brown and Company, 2009)〕、『新しいアメリカ版ハガダー』〔*New American Haggadah*, ed. Jonathan Safran Foer, trans. Nathan Englander (New York: Little, Brown and Company, 2011)〕がある。

<sup>2</sup> 『暗号の樹』の日本における紹介記事に次のものがある。元のシュルツの英語訳と比較しつつ、日本語訳でその一部分を読むことができる。柴田元幸「こういう敬意の払い方も——*Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer」『*English Journal*』2012年4月号、66-67。

<sup>3</sup> Kris van Heuckelom, “(S)Tree(t) of (Cro)cod(il)es. Jonathan Safran Foer “okalecza” Brunona Schulza,” in *Literatura polska na świecie. Oblicza światowości*, ed. Romuald Cudak (Katowice: Wydawnictwo Gnome, Forthcoming). Michel Faber, “Tree of Codes by Jonathan Safran Foer – review: Michel Faber considers Jonathan Safran Foer’s cut-up of Bruno Schulz,” *The Guardian*, December 18, 2010, accessed March 3, 2012, <http://www.guardian.co.uk/books/2010/dec/18/tree-codes-safran-foer-review>. Barry Schwabsky, “*Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer,” *Bookforum*, January 14, 2011, accessed March 3, 2012, <http://www.bookforum.com/review/6998>.

<sup>4</sup> 『ヒュメント』というタイトルは、作者フィリップスが偶然見つけた『人間記録』(*A Human Document*, 1892)という本のタイトルの真ん中の一部を抜いてできている。ウィリアム・パロウズのカット・アップにインスピレーションを受けたというフィリップスは、テキストの印刷されたページにシルクスクリーン印刷などによってイメージをかぶせ、塗りつぶされなかった一部の文字によって物語を構成している。Tom Phillips, “Notes on *A Humument*,” *A Humument* (London: Thames and Hudson Ltd, 1980). 作者のホームページに各ページの画像を見ることができる。

<http://humument.com/gallery/tetrad/0/001010/index.html>, accessed March 20, 2012. 『ラディ・オス』は次の新しい版を参照した。Ronald Johnson, *Radi os* (Chicago: Flood Editions, 2005).

<sup>5</sup> Jonathan Safran Foer, “Author’s Afterwords: This Book and The Book,” in Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes* (London: Visual Editions, 2010), 137-139.

<sup>6</sup> Van Heuckelom, “(S)Tree(t) of (Cro)cod(il)es.” ペレックもフランスに移民したポーランド系ユダヤ人の息子であり、母親はアウシュヴィッツ収容所で亡くなったとされる。登場人物が消え、最も頻繁に使われる母音が消えるという仕掛けはホロコーストを象徴してもいる。ジョルジュ・ペレック『煙滅』塩塚秀一郎訳（水声社、2009）、訳者あとがき参照。

<sup>7</sup> Katarzyna Bazarnik, “Liberature: What’s in a Name,” in Katarzyna Bazarnik and Zenon Fajfer, *Liberature* (Kraków: Wydawnictwo Artpartner, 2005), 9-10. 「リベラトゥラ」については、『れにくさ』本号掲載のバザルニクの論文を参照。カタジナ・バザルニク「リベラトゥラ——テキストと書物の形を統合する新しい文学ジャンル」久山宏一訳『れにくさ』3号、2012。英語で読むことのできるより詳しい「リベラトゥラ」論として次のものがある。Katarzyna Bazarnik and Zenon Fajfer, *Liberature* (Kraków: Wydawnictwo Artpartner, 2005). Zenon fajfer, *Liberatura, czyli literatura totalna: teksty zebrane z lat 1999-2009 / Liberature, or Total Literature: Collected Essays 1999-2009*, ed. Katarzyna Bazarnik (Kraków: Ha!art, 2010).

<sup>8</sup> ここでは立ち入らないが、ブルーノ・シュルツの書物というコンセプトがそれである。文学、視覚芸術の両方を含む第三のジャンルとしてのシュルツの書物観については、リベラトゥラ概念にも言及しつつ、拙著で論じた。加藤有子『ブルーノ・シュルツ——目から手へ』（水声社、2012）、第

二章参照。

<sup>9</sup> Van Heuckelom, “(S)Tree(t) of (Cro)cod(il)es.”

<sup>10</sup> 2008年に『大鱈通り』のタイトルで刊行されたペンギン・ブックスの英語版は、それまでのヴィエリンスカ訳をそのまま用いながら、従来の英語版『大鱈通り』とシュルツのもう一つの短編集の英語版『砂時計の下のサナトリウム』を一冊に合わせている。ここでも短編「彗星」は短編集『大鱈通り』の最後の短編という体裁を取る。シュルツが生前雑誌に発表し、短編集に収録されなかった晩年の短編は短編「彗星」を含めて4編ある。うち3編はこの版に独立した短編として掲載されているだけに、短編「彗星」の扱いには疑問が残る。英語翻訳の影響力からしても、ポーランド語版短編集の構成に忠実な版が一つはあって然るべきだ。ゴルドファルブは短編集『肉桂色の店』の末尾の短編「大いなる季節の一夜」が、末尾に来るべく計算されていたことを論じている。David A. Goldfarb, “Czytając Schulza: “Noc wielkiego sezonu”,” trans. Adam Janiszewski, *Kresy* 13 (1993): 16. シュルツは短編を執筆しただけではなく、挿絵や短編の数、並びも計算に入れて一冊の書物を作った作家である。そのシュルツによる計算が、英語版からは読み取れなくなってしまう。なお、屈折語尾がほとんど失われた英語では可能だったフォアの作業も、ポーランド語ではより困難なものになっただろう。加えてヴィエリンスカの英語訳は、シュルツの過剰で畳みかけるような比喩の連続を逐語的に訳すのではなく、時に指示対象と意味、プロットを明確にして訳している。この訳がフォアの切り取りによるプロット作りを助けた面もある。

<sup>11</sup> Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes* (London: Visual Editions, 2010), 132-134.

<sup>12</sup> Foer, *Everything is Illuminated*, 276.

<sup>13</sup> Foer, *Everything is Illuminated*, 189.

<sup>14</sup> Foer, *Everything is Illuminated*, 275.

<sup>15</sup> 映画版は祖父をポグロムの生存者であるユダヤ人として解釈し、物語を変更している。

<sup>16</sup> ユダヤ人の隣人によるポグロムというテーマは、ちょうどこの小説に先立ってポーランドで刊行されたヤン・グロス『隣人たち』(Jan Tomasz Gross, *Sąsiedzi*, 2001)を契機に巻き起こったイェドヴァブネをめぐる議論から、何かしらのヒントを得たのかもしれない。同書はナチス・ドイツ占領下にポーランドの村イェドヴァブネで起きたユダヤ人の集団殺害(ポグロム)が、これまで言われてきたようなナチス・ドイツの主導ではなく、ユダヤ人の隣人であるポーランド人が主体的に行ったとし、その様子を時系列的に、実名も出し、残虐な殺害場面も入れて記述して大きな議論を巻き起こした。アメリカに亡命したポーランド人であり、プリンストン大学で教鞭を取るグロスの『隣人たち』は2001年に英語でも刊行されている。フォアが知っていた可能性は高い。この事件にはポーランドの国民記憶院(Instytut Pamięci Narodowej)が調査に乗り出し、殺害された人数こそグロスが挙げた1600人前後より大幅に少ない300-400人としながらも、ポーランド人の積極的な関与を認めた。

<sup>17</sup> Foer, *Extremely Loud & Incredibly Close*, 325-326.

<sup>18</sup> 飛び降りる人物のイメージが「起源」も「終末」も持たない中間、宙吊りであるという指摘は、「9・11」を扱うリービ英雄の小説「千々にくだけて」に沼野充義が寄せた解説にもある。沼野充義「二つの言語、二つの〈地獄〉の間で」リービ英雄『千々にくだけて』(講談社、2008)、268-276。ここではシンボルスカの詩「九月十一日の写真」も言及されている。

<sup>19</sup> Wisława Szymborska, *Wiersze wybrane* (Kraków: Wydawnictwo a5, 2010), 355.

<sup>20</sup> Elizabeth Schmidt, ed., *Poems of New York* (New York: Alfred A. Knopf, 2002), 106. 英語訳はスタニスワフ・バランチャクとクレア・キャヴァナによる。

<sup>21</sup> ヤド・ヴァシエムの壁画搬出当時のプレス・リリース(2006年12月12日閲覧時。現存せず)。“Yad Vashem’s statement regarding the sketches by Bruno Schulz,” accessed December 12, 2006.

[http://yad-vashem.org.il/about\\_yad/press\\_room/press\\_releases/schulz.html](http://yad-vashem.org.il/about_yad/press_room/press_releases/schulz.html). (no longer extant). この事件の経緯については、拙著『ブルーノ・シュルツ』あとがき及び年表を参照。なお、このプレス・リリースは現在のホームページにはない。プレス・リリースのアーカイブも2002年以降のものだけが収録され、そこにも蓄積されていない。

<sup>22</sup> "Israel and Ukraine Sign Agreement Today on Bruno Schulz Works Located at Yad Vashem (28 February 2008)," accessed December 13, 2011.  
[http://www1.yadvashem.org/yv/en/pressroom/pressreleases/pr\\_details.asp?cid=199](http://www1.yadvashem.org/yv/en/pressroom/pressreleases/pr_details.asp?cid=199).

## Manipulation of Narrative / History Visual Elements in the Books of Jonathan Safran Foer

Ariko KATO

This paper explores how Jonathan Safran Foer (b.1977) manipulates the visual and material elements of a book, focusing on the endings of his three books, *Everything is Illuminated* (2002), *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) and *Tree of Codes* (2010). By analyzing each ending as a representation of trauma suffered by survivors of the Holocaust and September 11, and as an allusion to the process of conquering this trauma and thereby living on “after” the event, this paper shows how Foer, using the visual elements of his books, demonstrates that the seemingly objective “history” is also a narrative from someone’s viewpoint, and has been inevitably modified by deletion or abbreviation when being narrated. His works expand on the concept of “liberature” – a new literary genre integrating the text and form of a book, proposed by Polish critics Fajfer and Bazarnik – by demonstrating that such works make visible the manipulation that normally occurs in the narratives / histories we read and narrate.

Firstly, comparing the endings of *Tree of Codes*, a die-cut book based on *The Street of Crocodiles* of Bruno Schulz, and *Everything is Illuminated*, this paper points out the common theme between the two, which differs completely in style and form. Both works, by using visual and physical elements of a book, represent the difficulty faced by survivors of the Holocaust and World War II when narrating their personal experiences of these traumatic events as an “I” story / history. Both works reflect popular discussions on memories of the Holocaust in the years 1980-1990, when Foer should have been receiving higher education.

Further, this paper analyzes the ending of *Extremely Loud & Incredibly Close*, which ends with 15 continuous pictures, but in reverse, of a man falling from the World Trade Center on 09.11.2001. Compared with the poem by Wisława Szymborska (1923-2012), “Photograph of September 11” (2002), the ending turns out



to symbolize the expectation that the narrator-protagonist will start to re-narrate the event from his personal viewpoint with his own words. The ending is not a visualization of repression of a traumatic event, but liberation from the collective and representative narratives on the event.

This paper finally reminds the reader of a similar “manipulation” in a press release announced on the official home page of the Yad Vashem about the removal of the fragments of wall paintings of Bruno Schulz that were discovered in 2001 by the German film maker Geissler in Drohobycz (now in Ukraine), the hometown of Schulz.