

# ホロコーストの新たな語り

—イムレ・ケルテース *Fatelessness* における〈子ども〉の語り手—

---

河野哲子

---

## はじめに

Imre Kertész は1929年にブタペシュトで生まれ、44年にアウシュヴィッツに数日拘留された後、ブーヘンバルトに移送、45年5月に解放された (Kerbel 281)。 *Sorstalanság* はその体験を反映する彼の最初の作品で、60年から73年にかけて執筆、完成後2年を経てハンガリー国内で出版、92年に *Fateless* というタイトルで初めて英語に翻訳される。その後Tim Wilkinsonにより2004年に *Fatelessness* として新訳が出版された。ハンガリー語の原題の訳語としては新版の方が正確であるという (Basa 11)。本稿における引用はすべてこのウィルキンソンの訳を使用している。

ケルテースの作品は2002年のノーベル文学賞受賞直後を除き、母国ハンガリーのみならず他のヨーロッパ諸国や北米での注目度が低く、分析もあまりされてこなかった。その原因を、原著のハンガリー語がヨーロッパのマイナー言語であるからだとする研究者もある一方 (Loeth 5, Tötösy 233), Adrienne Kertzer はこれに関連して次のような指摘をしている。

Although the canon of Holocaust literature discussed in North America includes many authors who do not write in English—writers such as Elie Wiesel, Primo Lévi, Aharon Appelfeld, Tadeusz Borowski, Ida Fink, and Charlotte Delvo—Kertész is, despite his Nobel Prize, not to be found in this group. His absence, both caused by and reflected in the lack of interest in translating his work, points to

the distance between his fiction and popular patterns of Holocaust representation in North America. (Kertzer 111)

ホロコースト文学批評の先駆的研究は英語で書かれ、原著の英訳版をその対象としている (Lothe 17, Reiter 3)。ところが、ホロコースト文学の「正典」として英訳されていた作品群の中に、原著がイディッシュ語 (Appelfeld) やポーランド語 (Borrowski, Fink) によるものはあっても、ケルテースの作品は含まれていない。彼の代表作である *Fatelessness* が、北米で広く受容されていたホロコースト表象の型にうまくはまらないからだ。それについては本稿のテーマと深く関わっているので後述する。

2004年以降は上記のウィルキンソンにより英訳が進み、2015年現在ではケルテースの小説の大半と、*The Holocaust Culture* (2011) や *Dossier K.* (2013) といった論考やロングインタビューも英語で読めるようになった (原本はそれぞれ1992, 2006年刊)。それと前後して、代表作 *Fatelessness* に対する関心が、歴史的、あるいはジャーナリスティックなものから、より文学的、審美的なものに転換していく。

ホロコースト生還者の記憶をつづる物語としてこの作品を手にとると、読者は強い違和感を覚えることになる。

For even there, next to the chimneys, in the intervals between the torments, there was something that resembled happiness. Everyone asks only about the hardships and the “atrocities,” whereas for me perhaps it is that experience which will remain the most memorable. Yes, the next time I am asked, I ought to speak about that, the happiness of the concentration camps. (Kertész, *Fatelessness* 262)

苦難を生き延びた主人公は、自らの物語を終える前に「次に尋ねられたら、ほくは強制収容所の幸福について話さなくては」と語る。遺体焼却炉の傍らで、どのような「幸せ」が可能だというのだろう。作者はここで「少年の語り手」が持つ特殊な効果を最大限に利用しているだけなのか。あるいは、体験当時の

自身の感懐を、できる限り忠実に再現しようと試みているのか。これ以外の可能性も含め、読者は容易に決めがたく、当惑を禁じえない。

そこで本稿では、主に二つの傾向に注目しながらこの作品を読み解いていく。一つは Andrea Reiter による、語り手の視点の「子ども性」を機軸にすえるものだ。その一方、Robert Eagleston や Hillis Miller は、作品に内在する、証言とフィクションの融合体としての影響力に焦点をあてている。<sup>1</sup>イーグルストンらの読解は、作者ケルテースが10代半ばでホロコーストを体験したという事実、それほど強く支配されることがない。本稿はこうした二つの方向性を踏まえながら、作品のジャンル、物語の展開、主人公の視点とレトリックを検証することで、作家が読者に、どのような受容を求めているかを明らかにする。

## 1 フィクションか証言か

*Fatelessness* の主人公 Gyuri は14歳でアウシュヴィッツ収容所に連行され、1年間ナチの収容所を転々とした後帰還する。これは作家の経験と完全に一致している。その一方、主人公には作家とは別の名前が与えられており、作品をフィクションとして読んでほしいという作家の意図が伺われる。この作品が通常 'autobiographical novel' と見なされることに対し、ケルテースは次のように述べている。

Incorrectly, I have to say, because no such genre exists. A book is either autobiography or a novel. If it's autobiography you evoke the past, you try as scrupulously as possible to stick to your recollections; it's a matter of extraordinary importance that you write everything down exactly the way it happened, as it's usually put: that you don't varnish the facts one little bit. A good autobiography is like a document: a mirror of the age on which people can "depend." In a novel, by contrast, it's not the facts that matter, but precisely what you add to the facts. (Kertész, *Dossier K*. 7-8)

ケルテースのジャンルに対する意識は厳密で、「自伝」と彼が定義するものは

執筆不能な理想型である。したがって「自伝的」という形容すら拒み、自作を純然たるフィクションだと宣言することで、自らの厳格なルールから解放され、事実との整合性が作品の評価に持ち込まれることを回避している。そして、後世の人々が依拠する「時代を映す鏡」のようなテキストに、何かを「付け加える」ことが作家の本意である。

この作品のジャンルを考える上で、体験当時の、子ども期の視点が主に採用されていることは、どのような意味を持つのだろうか。Richard Coeは*When Grass Was Higher* (1984)において、子ども時代の回想録を‘the Childhood’と定義して他と区別する。その語り手に対して、「著者、語り手、主人公が一致する」というPhilippe Lejeuneの自伝契約の概念は「厳格すぎる」と考える。大人である執筆時の著者と、語り手である子ども時代の著者では、ものの見方や体験の質が大きく異なるため、別の世界が構築され、それが説得力を持つと指摘する。さらに、たとえ主人公に別名が与えられていても、自伝的要素が前景にあり、主要な行動と心理の展開が実人生に基づいていれば、フィクションではなく、‘the Childhood’の範疇に入るとしている (Coe 4-5)。コーの定義は、子ども期を扱う自伝に、より豊かな創造性と可能性を付与している。もし仮に*Fatelessness*のジャンルを特定するとすれば、コーの定める‘the Childhood’は有力な選択肢の一つだといえる。

なお、*Fatelessness*には、戦後明らかになるナチのユダヤ人迫害の全貌に関する歴史的情報は一切ない。第二次大戦当時子どもであった作家の、自伝的な児童文学作品を分析したGillian Latheyの指摘によると、作家は自作の自伝的要素を強調し、作品の正統性を証明するために、史実に関する情報や、解説、脚注等を付加する。そこには、70年代以降の自伝文学産業の隆盛を背景にした“A true story always attracts readers.”という原則があるという (Lathey 40)。ケルテースはあえて歴史的背景を書き入れず、自身のホロコースト体験を「売れる作品」にする姿勢とは一線を引き、広範な読者の獲得に遅れをとったと考えられる。

*Fatelessness*のジャンルについて、イーグルストンはさらに踏み込んだ議論を展開している。この作品が持つ証言文学とのジャンル上の共通点や、テキスト外の要素を考慮して、これは「明らかに証言文学作品の一つ」としながらも、

彼は次のように述べている。

I argue that Kertész uses the possibilities offered by the form of novel to think through, aesthetically, issues of fate, agency, and choice in a way that would be impossible in a testimony and would come out very differently had he chosen to write distinctive meditative essays in the mode of Primo Lévi or Jean Améry. (Eaglestone, “The Aporia” 38)

この作品が「証言」として読まれるデメリットに対して、イーグルストンは敏感である。最大の問題は‘identification’「同一化」に関わるものだ。彼の定義によれば、同一化とは、読者が物語のテキスト上で創造された登場人物と一体化することである (Eaglestone, *The Holocaust* 22)。フィクションはそのプロセスを大いに利用するが<sup>3</sup> (38)、ホロコースト証言の場合は状況が異なる。生還者が使用する言葉は、その体験の異質さのゆえに特殊であり、本来なら読者はそれを理解できない。たとえば「餓え」、「寒さ」といった語が示すものは、生存者と通常の読者とは全く異なるからだ(16-19)。理解不能であるはずのホロコースト生還者の証言に直面した読者は、イーグルストンによれば以下のような状況に陥る。

Despite the impossibility of understanding, and the admonitions made against identifying with the victims, Holocaust testimonies are read and the readers do identify with narrators and other characters, precisely because that is what they expect to do in reading. (37)

ここでイーグルストンが示唆しているのは、読者が、証言というジャンルの求めるままに、同一化をなしとげている、ということではない。読者が、本来不可能であるはずの同一化を、不適格なまま行おうとする、あるいは、同一化できたという幻想を持ってしまうと指摘しているのだ。ケルテースが *Fatelessness* を「小説」として世に問うた意義は、実行不可能な同一化を求められるという読者のジレンマを回避したところにあるとイーグルストンはみている。読者か

らの安易な同一化への試みを難しくした方法としては、この作品の主人公が自らの体験を他人事のように語る、悲惨な体験に対する主人公の反応が読者の予想とかけ離れている、ホロコースト生還者と非体験者との間の越えがたい溝を強調するエピソードを挿入する、といった点をあげている (Eaglestone, “The Aporia” 39-41)。

一方、Hillis Millerは *Fatelessness* を分析するにあたり、論題に ‘Fiction as Testimony’ と書き入れた。これはイーグルストーンが先に提起した “Does Imre Kertész write testimony or fiction?” (Eaglestone, “The Aporia” 38) という問いへの答えになっている。ミラーが依拠している「証言」の概念は以下のようなものだ。

Testimony is a performative enunciation, not a constative one. Any testimony is, like that of a witness in a court case, implicitly prefaced by a performative oath; “I swear this is what I saw with my own eyes and heard with my own ears.” (Miller, “Imre Kertész’s *Fatelessness*” 35)

ミラーは、証言の持つ行為遂行性が、*Fatelessness* にも認められると考えている。<sup>2</sup> 作品の終盤で主人公が戦前属していたコミュニティの崩壊が描かれているのをうけて、ミラーは自身の結論を以下のように述べている。

*Fatelessness* itself, however, it may be argued, creates the community of its readers, those who across several languages and in different national locations nevertheless come together in shared experience of this novel’s testimony to Auschwitz. (Miller, *The Conflagration* 213)

ライターの場合は、この作品を ‘childhood-in-camp memoir’ (Reiter 230) の一つと見なし、ケルテースが体験当時の子どもの視点を選んだ点を高く評価している (Reiter 230-237)。ライターの議論には、先に言及したコーやSue Viceらの見解に通じる、子ども知覚、認識、感性は大人のそれとは異質であるという前提がある。ホロコースト表象の数々に「慣れて」しまった読者にとって、子

どもの視点が持つ強い異化効果が有効であり、読者は常に予想を裏切られながら読み進むことになる。中でも主人公がナチに共感する場面では、嫌悪感を覚え、感傷的な同一化ができず苛立ちを感じる。“When a child suffers, the reader sympathizes more readily.”という陥穽を避けることができるのだ (Reiter 236-37)。

ライターの議論に問題があるとすれば、それは「*Fatelessness*の語りが一貫して子どもの視点から離れることがない」(Reiter 232)と述べている点である。イーグルストーンも指摘するように (Eaglestone, “The Aporia” 40)、実はそうではない。次項では物語の展開をたどりながら、作家が子どもの視点を取り下げる箇所を明らかにする。

## 2 物語の展開

Barbara Foleyによれば、ホロコースト生還者の回想録によくみられる展開は以下の4つのパートに分かれている。

First, the author describes life before deportation; then, the shock, disbelief, and despair of losing all one’s relatives and being cast into the pit of the camp; then, the gradual process of adaptation and survival; finally, the departure from the camp and the return to a life that can only parody “normality”. Innocence, initiation, endurance, escape, —such is the pattern repeated in memoir after memoir, a kind of negative mirror of the traditional autobiographical journey toward self-fulfillment. (Foley 338-39)

ホロコースト記に繰り返しあらわれるパターンを確定し得るとする姿勢は、現在の読者がどのような状況にあるかを如実にあらわしている。ライターも述べるように、戦後半世紀を過ぎたころから、ホロコースト表象を受容する側には‘saturation effect’というべきものが蔓延している (Reiter 234)。読者はすでに次に何が起きるかを知っている、あるいは、知っていると考えている。したがっ

て、上記のような展開のパタンから逸脱するならば、読者に対する極めて強い異化効果が生じるはずだ。そこでフォーリーのモデルと照らし合わせながら *Fatelessness* の展開をたどってみたい。

まず作品の冒頭では、ホロコースト以前の生活への言及はなく、労働キャンプに向かう父親の支度のもようがいきなり語られる。出発を翌日に控えた父親が家業の帳簿の整理を急ぐ中、それを見守る主人公ジュリの状態は以下のようなものだ。

I tried to be patient for a bit, striving to think of Father, and more specifically the fact that he would be going tomorrow and, quite probably, I would not see him for a long time after that; but after a while I grew weary with that notion and then, seeing as how there was nothing else I could do for my father, I began to get bored.  
(*Fatelessness* 9)

このあとも手持ち無沙汰で水を飲んだり、学校へ持って行くはずだったおやつを食べたりと、取るに足らない行動のすべてを時間に沿って逐一記している。父親との最後の時間を、そうと知らずに「退屈して」過ごしたもようを、あえて丁寧に描き出していく。別れの時は近づき事態は逼迫しているが、主人公にだけは、異質な時間、「子どもの時間」ともいうべきものが流れている。ここで読解のペースも自然に乱されて遅くなり、読者が感情移入して読むことが難しくなる。「この日を最後に2度と父親に会うことはなかった」という文言がなくても、読者は父親の行く末を予想しているために、主人公の、ありふれた時間のもてあましように苛立ちを覚える。さらに、ホロコースト以前の暮らしが省略されていることで、移送後の極度に悲惨な収容所生活とのギャップは明示されない。回想の視点はなく、愛惜の念や牧歌的なノスタルジーの感情が語りに入り込む余地はない。

続く第2パートでは、移送・収監という劇的なプロセスが描かれるはずである。しかし、主人公の突然の逮捕をつづる第3章は“The next day I had a slightly odd experience.” (*Fatelessness* 40) という一文で始まる。逮捕後、劣悪な状態で



貨車に乗せられた主人公は、窓にはまった有刺鉄線の間隙から行き先を確かめようと外を覗く。

In the strengthening light, on the narrower gable end of the building, facing the direction in which we were traveling, on the surface below the roof, I could in fact make out two words: “Auschwitz-Birkenau” was what I read, written in spiky curlicued Gothic lettering, joined by one of those wavy double hyphens of theirs. (*Fatelessness* 76)

アウシュヴィッツという地名が象徴的意味を持つ今日、ハイフンやレタリングへの言及は痛烈なアイロニーの効果を持つ。こうした描写が、実は作家自身の記憶ではなく、戦後公開された報道写真や、映像資料に基づくものである可能性も忘れさせるほどだ。と同時に、ナチの最終解決の全貌を全く知らない状態でその渦中に投下されるとは、どういうことであるかを示唆している。アウシュヴィッツ以前にまず中継収容所で生活し、予備知識を得ていた Viktor Frankl の場合は、駅名を見た時点で貨車の内部で叫び声があがる。その地名が「恐ろしいすべてのもの、ガス室、焼却炉、大量虐殺をあらわしていた」からだ (Frankl 27)。こうした言説の方が今日の読者にとって違和感がない。

さらにここで Primo Levi がアウシュヴィッツに着いた時の描写を参照したい。飲み水も与えられず、貨車で4日間旅をして後のことである。

... there is also a tap —and above it a card which says that it is forbidden to drink as the water is dirty. Nonsense. It seems obvious that the card is a joke, “they” know that we are dying of thirst and they put us in a room, and there is a tap, and *Wassertrinken verboten*. [...].

This is hell. Today, in our times, hell must be like this. A huge, empty room: we are tired, standing on our feet, with a tap which drips while we cannot drink water, [...]. (Levi 18)

レーヴィは、極端な渇きにおそわれながら、飲めない水がしたたる蛇口のそば

に立たされる苦境を「地獄」と表現する。後にブタベストに帰還したジュリが、収容所の暮らしを表現する際に「地獄」という比喩をはっきり拒絶した姿勢とは対照的である (*Fatelessness* 248)。なお、同様の状況を彼が語ると以下のようになる。収容所到着直後の選別のあと浴室に向かう途中、サッカー場や芝生の光景に気分をよくしたところで水道を見つける。

Even greater cause for joy came a few paces later when, on the left-hand border of the road, we spotted—no doubt about it a water faucet, one of those roadside standpipes. A sign in red letters next to it attempted to warn against it: “Kein Trinkwasser,” but right then that could do little to hold any of us back. (*Fatelessness* 89)

この水は刺激があり、吐き気をもよおす化学薬品のような味がしたが、飲み下してしまう。ジュリは「非飲料水」という表示や、こうした状況そのものに悪意を読み込まない。一方、レーヴィは上記の蛇口のエピソードを“On the Bottom” (18) というタイトルのチャプターに組み込み、その後“Initiation”の章を続けて、収監直後の衝撃と不安を次々語っていく (Levi 33-36)。

レーヴィとケルテースのバラグラフが示すコントラストは、子どもの視点というフィルターが持つ効果を端的にあらわしている。突然の移送と収監によって劇的な変化をとげるはずの主人公の境遇は、少年の語りによって奇妙に日常的な雰囲気を持続したまま進行していく。フォーリーが提示するモデルの、第1と第2のステージの間にみられる転落のギャップがクローズアップされることはない。こうした展開は第6章冒頭の“Only in Zeit did I come to realize that even captivity has its mundane round; indeed, true captivity is actually nothing but a gray mundane round.” (*Fatelessness* 135) という主人公の認識と一致する。強制収容所にあっても、同じようなありふれた日常が繰り返されるというのだ。

では、第3ステージの「適応とサバイバル」の部分で *Fatelessness* はどのような特異性をみせているだろうか。本来「適応とサバイバル」の遂行は、ある種の成功体験である。しかしジュリの場合は、その手段としての想像力に限界があ

ることを明らかにする。彼はまず半ば得々と「強制収容所から逃げる方法」を語る。点呼の時に敷地内のどこかに隠れる、文字通り脱走する、そして「万人に与えられ侵すことのできない想像力を駆使する」といった三つの中で、彼が実際に試すのは3番目の方法だ（*Fatelessness* 155-62）。ジュリはつらい作業のかたわら、故郷でのごくあたりまえの1日を思い浮かべ、その締めくくりとして以下のように述べる。

I had already heard, and now I can also attest: the confines of prison walls cannot impose boundaries on the flights of one's fantasy. The only snag was that if they meanwhile went so far as to make me forget even my hands, the nonetheless still all-too-present reality might reassume its rights very swiftly, with the most cogent and explicit of all rationales. (157)

夢想にふける主人公に容赦なく暴力が振るわれ、悲惨な現実にはきもどされる。収容所では、人の想像力もあくまで条件つきで発揮されるのだ。

ジュリはここで『『牢獄の壁が空想の飛翔に境界を設けることはない』と聞いたことがあった』と述べているが、作家自身の戦後の読書体験を反映し、正典のテキストの言説を意識した発言と読むこともできる。フランクルやレーヴィの著作では、想像力が囚人の生活に極めて強い影響を及ぼしている状況が描かれている。フランクルは以下のような文章を残している。

The guard passed by, insulting me, and once again I communed with my beloved. More and more I felt that she was present, that she was with me; I had the feeling that I was able to touch her, able to stretch out my hand and grasp hers. The feeling was so strong: she was *there*. Then at that very moment, a bird flew down silently and perched just in front of me, on the heap of soil which I had dug up from the ditch, and looked steadily at me. (Frankle 60-61)

妻の存在をありありと思い浮かべる瞬間、その化身であるかのような鳥が舞い降りて自分を見つめる。実際は、看守に侮辱されながら凍土を掘るさなか、近

くに降り立った鳥の姿にインスピレーションを得て、上記の文章を構想する。それが真相であったとしても、フランクはその間、自らの想像力によって、誰にも侵すことのできない至福の空間を構築するのである。野生の鳥が「じっと」人を見つめるといふ不自然さを感じさせない、緻密な語りを展開している。2008年版の *Man's Search for Meaning* (London: Rider) の表紙では、モノクロの収容所写真を背景に、鉄条網にとまる一羽の小鳥だけが美しく彩色して描かれており、このエピソードを通してフランクが示した、人間の想像力、あるいは精神そのものが持つ可能性への信頼が、作品全体の主要なテーマであることを暗示していると考えられる。

レーヴィの場合は、以下のような状況に遭遇する。彼はピコロ（使い走り役のこと）をしている囚人仲間に頼まれ、記憶を頼りにダンテの『神曲』をフランス語訳しつつ講じる。50キロあるスープの大なべを二人で担いで、1キロの道のりを運ぶ時のことだ。

As if I also was hearing it for the first time: like the blast of a trumpet, like the voice of God. For a moment I forget who I am and where I am.

Pikolo begs me to repeat it. How good Pikolo is, he is aware that it is doing me good. Or perhaps it is something more: perhaps, despite the wan translation and the pedestrian, rushed commentary, he has received the message [...]. (Levi 103)

ダンテの詩行が彼らを外界から遮断する。そこで喚起されたイメージのおかげでレーヴィらは現実を忘れる。二人の囚人は詩の一節を暗誦することで得られる恩恵を熟知している。

人はどのような状況におかれても想像力を自由に駆使できる。想像力は過酷な生活に適応し、生き延びるための貴重な手段である。これはレーヴィやフランクの作品が強く訴えることの一つであり、ホロコースト文学というジャンルのもつ、ある種の魅力に関わるものだ。しかし、ケルテースはそこにあえて但し書きを添えて、収容所では想像力の行使にも限界があり、適応と生存への有効な手段とはなり得ないことを証している。

この第3ステージで、圧倒的な暴力に屈するしかない主人公が、目的意識の有無は別として自らに許したのは、ナチの視点の取り込みと、ムスリム状態への転落である。主人公によるナチの視点の取り込みは、初めて彼らを見た時の、その容姿に対する憧憬めいた思いに端を発する。

... I was also able to make out that he was handsome in his fashion, fit, and all in all with something of the movie star about him, given his manly features and narrow brown moustache, fashionably clipped, which went very well with his sun-bronzed face. (*Fatelessness* 56)

アウシュヴィッツ到着直後は、荷下ろしに駆け寄る古参の囚人たちを目にすると「突き出た耳と目立つ鼻、ずるそうに光るくぼんだ小さな目。あらゆる点でまるきりユダヤ人っぽい」(78)と思う。ガス室行きか強制労働かを判定する移送者の選別の際は、担当医師の「仕事の本質」を即座に把握して「使える」人とそうでない人を心の中で仕分けしていく(87-88)。作家は、主人公がこうしたナイーブさを無修正でただ報告するままにしている。ライターによる先の指摘通り、主人公の不適切さには読者の安易な共感や同情を阻む効果がある。その一方で、迫害者の側に共感を寄せ一体化を試みることだけが、非力な少年が悲惨な状況を内面に取り込むことなくやりすごす、唯一の手段だったのではないか、という推測も成り立つ。主人公の妄想は、フランクルやレーヴィの示唆した、人の苦しみを救うよすがとしての想像力の、実際に効果もあるパロディなのである。さらに、ナチの端正な軍服姿への憧憬の根底にはSusan Sontagの“The SS was designed as an elite military community that would be not only supremely violent but also supremely beautiful.”(Sontag 321)という見解に通じる、ファシズムにまつわる美意識がある。読者は主人公のまなざしに当初不適切さを感じるが、それを完全に異物として排除できず、ある種の居心地の悪さを味わうことになる。

次に、ミラーも重視している主人公のムスリム化について考えてみたい。「ムスリム」は収容所内でのスラングで「餓え、消耗、絶望によって死に瀕した囚

人」のことを指し、そうなったものは「生還することはなかった」といわれている (Niewyk 231)。主人公はツァイツ労働収容所で虐待され、衰弱が極限に達し、“... my body was here, I had precise cognizance of everything about it, it was just that I somehow no longer inhabited it.”という状態になる (*Fatelessness* 184)。この前後は接続詞のない文が切れ目なく続き、衰弱した自身の状態を客観的に語る内容と文体との間に、明らかな齟齬がある。ミラーの見解によれば、主人公の中でムスリム状態のジュリと明晰な洞察力を持つジュリが「二重焼き」にされて描かれており、後者が前者の証人代理となっている。それは「生き延びることができなかった者だけが完全な証言者たり得る」というレーヴィのパラドクスを解決する上で有効であるという (Miller, *The Conflagration* 211-213)。

なお、子どもの視点で書かれたホロコースト作品を広範にわたって論じる Sue Vice は *Fatelessness* を扱っていない。主人公を子どもとは見なしていないからだと考えられる。ヴァイスによれば、収容所における子どもの生存率が極めて低いため、収容所生活レベルの苦難に至らないという点で、子どもは大人とは異なるホロコースト体験を経ており、それが子どもの視点に特異性をもたらしているという (Vice 2)。この基準によれば、到着直後の選別時に年齢を偽って死を免れ、さらに、「ムスリム化」という最悪の状況を経て生還した主人公の視点には、子どものそれとは言い難い面がある。

ジャンルに関する議論で言及したように、ケルテースがこの作品をフィクションとしているので、瀕死の主人公が自己の状況を明晰に把握しているように描くことが十分可能になる。作家は内容の真偽をめぐる第三者と自己による検閲を免れ、自ら体験したナチの人間破壊の最深部を言葉に残そうと試みている。と同時に、父の出立から自身の極度な衰弱へと至る段階で、語り手がかろうじて維持してきた仮想日常ともいえるべき“a gray mundane round” (*Fatelessness* 135) が破綻する。「当然だけど」という口癖は控えられ、自分の最期について「とにかく痛くないものであってほしい」(188) と率直に吐露する。

物語の最終ステージは、主人公が生存への意欲に覚醒する時を境に始まる。ツァイツから運ばれた先のブーヘンバルトで、囚人らが夕食のスープを運んでおり、その光景と具材のカブの香りがジュリを目覚めさせ、「もう少し生きたい」

という気持ちを抱かせる (189)。

この後訪れるブーヘンバルト解放の日、周囲は喧騒に包まれるが、主人公はいつものスープが配られないことを気にして、“I was absolutely delighted, quite naturally, about our being free, but I couldn't help it if, from another angle, I fell to thinking that yesterday, for instance, such a thing could never have happened.” (236) と述べている。「当然だけど」という口癖と、あえて重要度の低いことにも言及するところが復活している。収容所の解放という、重大な、囚人全員が共有した記憶と、自分だけのこだわりを同じレベルで語る視点は、後述するように重要な意味を持つ。

主人公の帰郷は逮捕から1年後にかない、彼が最も会いたいと望む実母の家に向かうところで物語が終わる。それ以前に主人公と出会う故郷の人々とのコミュニケーションは、すべて不調に終わる。ナチの収容所について予備知識を持つ記者から、「収容所の地獄」について世間に伝えてほしいと求められると「地獄を知らないからそれがどのようなものか想像がつかない」「収容所のことは多少知ってるから収容所なら思い浮かべることができる」と返答する (248)。イメージの産物にすぎない「地獄」と、実体を伴う「収容所」との違いが強調される。記者の比喩を文字通りに受け止めるナイーヴさを装いながら、常套句で記憶を語ることを拒み、第三者の予想や期待が自身の語りに介入するのを拒否している。意識的に保たれている作家と主人公との距離が消える瞬間である。

収容所に関する説明をさらに求める記者に対し、主人公は「時間がすべてを救う」と答える。

Were it not for that sequencing in time, and were the entire knowledge to crash in upon a person on the spot, at one fell swoop, it might well be that neither one's brain nor one's heart would cope with it (249).

主人公のこうした時間意識は、作品全体の語りが厳密にクロノロジーに従って進むことと一致している。「知識の全貌」は、当事者にそれが獲得された時の

状況に、できる限り近いかたちで伝えられなければならない。そうした作家の見解が主人公の言葉に直接あらわれている。これを裏付けるように、ノーベル賞レクチャー“Eureka!”において、ケルテースは自らの“heuristic method”「知識獲得の方法」は、それに至る直線的な道筋を一步一步進んでいくことだと語っている（Kertész, “Eureka!” 607）。

なお、二人のやりとりの中で記者が思わず発する“Why, my dear boy, do you keep on saying ‘naturally,’ and always about things that are not natural at all?”（*Fatelessness* 247）という問いは、記者と作品の読者が共有できるものだ。主人公のnaturallyという口癖は、登場人物に対する会話だけでなく、一人称語りの中でも頻繁に挿入されている。たとえばlike～のように、それ自体に意味を想定しにくい口癖とは違い、naturallyの場合は話者の価値基準に関わるものだ。ティーンエイジャーの稚拙な語りを演出しながら、作家が読者に対して、両者の間に越えがたい認識のギャップがあることを、耳障りなシグナルにして発信し続けているかのである。なお、ミラーはこの口癖が作品全体で83回使われていると指摘し、それらを文脈に従って分類している（Miller 202-6）。

この口癖については、注目すべきエピソードがある。編集者で友人でもあるZoltán Hafnerに、自身が突然捕縛されアウシュヴィッツに移送されたことを、当時別に暮らしていた実母が知ったいきさつを尋ねられて、作家は以下のように答えている。

My stepmother wrote a letter to my mother in which she told her about my disappearance. What a letter, though! The style! “Dear Goldie (that was my mother’s name: Goldie), There is an unpleasant piece of news about which I have to inform you ...” “Naturally, I made inquiries at once ...” The word “naturally,” and the various euphemisms, I “filched” from my stepmother’s vocabulary and then made use of in *Fatelessness*. A ruinous personality she had. (*Dossier K*.19-20)

上記の「当然すぐに問い合わせました」という表現には、帰らない少年を気遣う気持ちより、自分の義務は果たしたという冷酷な響きがある。継母に対する



作家の嫌悪感は極度に強く、この直後「彼女にはがまんできなかつた」とさへ述べている。こうしたネガティブな感情を、継母が実際に使用した言葉にこめて、作品中、極端な頻度で繰り返す。インタビュー全体を通して、作家が感情的になる場面はここ以外極めて少ないだけに、解決できない継母に対する葛藤を、一気に暴露する機会を待っていたのではないかと思わせる。いずれにせよ、聞き手や読者からの共感をそぐ効果は十二分であり、安易な理解を拒絶する語り手と、作家自身の姿勢がはっきり打ち出されている。

次に主人公を迎えるのは、身内ではない近所の「おじさん」たちで、彼らとの会話が、作品のタイトルの真意にせまる、以下のような語りへの導入となっている。

Why did they not wish to acknowledge that if there is such a thing as fate, then freedom is not possible? If, on the other hand—I swept on, more and more astonished myself, steadily warming to the task—if there is such a thing as freedom, then there is no fate; that is to say—and I paused, but only long enough to catch my breath—that is to say then we ourselves are fate. I realized all at once, but with a flash of clarity I had never experienced before. (*Fatelessness* 259–60)

James Phelan は、一人称語りのフィクションで主人公が作品のタイトルに言及する場合、作家が自身の見解を、主人公を通して語っていることが明らかになると指摘している。読者は慣例により、タイトルは作家がつけるものと知っているからだ (Phelan 203)。*Fatelessness* の場合、少なくとも英訳版においては、厳密に同じ名詞 *fatelessness* が言及されているわけではない。しかし、“If there is such a thing as freedom, there is no fate” (260) という一言は、タイトルを強く連想させるものだ。したがってこれを含む主人公の「運命」に関わる一連の語りは、作者から読者に直接向けられたものとして感知できる。

では「自由というものがあるならば運命はない」という命題は何を意味するのだろうか。先ほどのノーベル賞レクチャーに手がかりを探してみたい。作家は、貨車がビルケナウに到着し、囚人たちが選別されるまでの20分間に関す

る自身の記憶が、他の回想録の記述と食い違っていたと述べる。多くの生還者らの記憶は大同小異で「貨車から降ろされて、気づいたら囚人服を着ていた」というものだ（“Eureka!” 607）。しかしケルテースは戦後、この「20分間」をナチがとらえた一連のスナップ写真によって、自らの記憶が正しかったことを知る。

I looked at these photographs in utter amazement. I saw lovely, smiling women and bright-eyed young men, all of them well-intentioned, eager to cooperate. Now I understood how and why those humiliating twenty minutes of idleness and helplessness faded from their memories. And when I thought how all this was repeated the same way for days, weeks, months and years on end, I gained an insight into the mechanism of horror; I learned how it became possible to turn human nature against one's own life. (“Eureka!” 607)

親衛隊員にカメラを向けられた人々の表情に、進んで協力しようという善意のようなものが宿っている。それを自身のビルケナウでの記憶を裏付けるものとして確信した時、作家は一つの知見を獲得する。ナチの最終解決の本質に「恐怖のメカニズム」があり、そこに投入されたものは、破滅への主体性を身に帯びてそれと意識しないのである。それゆえ多くの生存者は「20分間」のことを忘れてしまうのだ。「運命ではないということ」、つまり、選別を並んで待つその瞬間も、人々は自由意志を持ったままであったということだ。

加害者も被害者も、さらに傍観者たちも、誰もがおしなべて、主体的に、自由意志に従って行動していたという主人公の主張は、目の前に立つ聞き手が期待する物語とは全くの別物で、彼らの強い反感をかう（*Fatelessness* 260-61）。読者も、運命に関わる語りが作者自身のものであると了解しているので、上記の三者を同一線上に並べる作家の見解の斬新さに驚く。

## おわりに

Sara Horowitz の見解によれば、作家が直接ホロコーストを体験している場合、

作品のジャンルは二義的な意味しか持たないように思われる。

The actual experiences of the writer, whether represented or transfigured in the work itself, validate the writing and anchor it in a specific historical reality. The closer the writer is to what Primo Levi refers to as “the bottom”—those murdered by Nazi genocide—the more the work could be construed as being a part, a trace, a fragment of the atrocity or, at any rate, of the survivor’s memory or psyche. (Horowitz 277-78)

それでもなお、読者が*Fatelessness*のジャンルを特定したいという衝動にかられるのは、あえて「自伝」のカテゴリーを放棄した作家の気構えに応える必要を感じるからだ。そして、どのように作品に対峙すべきかという指針を得るためでもある。

Alvin RosenfeldはLawrence Langerに同意しつつ、Elie Wieselの『夜』とプリモ・レーヴィの『アウシュヴィッツは終わらない』が、物語の方向は生から死へ向かうので逆であるが、伝統的な教養小説の型に依拠していると指摘する(Rosenfeld 29)。読者が先行するテキストのアナロジーを探しながら読むのは、作家の側にも原因がある。まさにそのような読み方を可能にすべく、作家は既存の枠組みを利用してテキストを構築しているからだ。それは「書きやすさ」と「伝わりやすさ」を確保するためでもある。ホロコーストの記憶の継承に関わる作家と読者の間には、暗黙の了解が出来上がっている。こうして両者の間に良好な関係が築かれることで、失われるものがあるとすれば、それは何だろうか。

エリ・ウィーゼルはかつて“Have you read, reread, attentively read, the survivors’ testimonies? They seem to have been written by one man, always the same, repeating a thousand times what you, the reader, even if you are his contemporary, will never understand.”と喝破した(Wiesel 237)。ケルテース自身も以下のような懸念を呈している。

For the Holocaust to become with time a real part of European (or at least western European) public consciousness, the price inevitably extracted in exchange for public notoriety had to be paid. Thus we immediately got a stylization of the Holocaust, a stylization which has by now grown to nearly unbearable dimensions. (Kertész, “Who Owns” 267)

Certain words come to be compelled by public discourse, and almost automatically set off the Holocaust-reflex in the listener or the reader. In every way possible and impossible, the Holocaust is rendered alien to human beings. (268)

現代の読者は、正典として確立された幾多のホロコースト作品にふれることができる。したがって新たなテキストに臨む時、常に依拠すべき先行作品があり、読み方に迷うことはないかのようだ。特に著者がホロコースト生還者であれば、作品の正統性が保証され、読者は時にそれを「証言文学」と見なして著者への同一化を試みる。そこで得られるものは、同一化を達成し得たという幻想か、または、すべては等しく理解不能な物語にすぎないという諦観だ。こうした状況にあって、生還者であるケルテースが「自伝」のジャンルを放棄して作品を世に問う意義は、読者のジャンル意識をあえてかく乱し、読解の指針を奪うことにある。そして、自作がレーヴィやフランクルらによる正典とは異質なテキストであるという申し立てを行うことにある。その結果、読者はこの作品に対し、常に「どう読むべきか」、「どう受容すべきか」と自問を繰り返しながら読み進むことになる。

さらに、作家の子ども時代を連想させる主人公の語りは、極めて強い異化効果によって、ホロコースト表象に対する読者の固定観念を崩していく。作家は巧妙に作り上げた子どもの視点を利用して、正典のテキストが提示してきた構図を軽々と離れる。収監後に待ち受けるはずの劇的な転落を日常の延長として語り、解放直前、極度の衰弱から生きる意欲を取り戻す瞬間のことも、カブの匂いにかからせて言及する。体験した本人だけに意味のある、時に瑣末的とさえ映る記憶を掬い取ってつぶさに語ることで、作家が懸念する「ホロコーストの様式化」に抗おうとしている。と同時に、そうした細やかな企ての一つひとつが、たとえば、多数の生還者たちが失ってしまった「20分間」の記憶を取り

戻すことにつながるのだ。

ケルテースは、〈アウシュヴィッツ〉は次の世代のものであると考え、それがさらに次の世代にも受け継がれることを願っている（“Who Owns” 267）。そこで彼が求める受容は、読者が、広く共有された言説にのみこまれることなく、生還者一人ひとりの、独自の声に耳を傾けるというものだ。それがガス室の恐怖や囚人の抵抗の物語ではなく、収容所であってさえ、退屈に倦む時を過ごしたという記憶であったとしても、すべてを確かに受け止めてほしいと、作家は願っているのである。

## 注

<sup>1</sup> こうした捉え方はJacob Loethらが言及する、以下のような近年のナラティブ理論の実践傾向に沿うものだ。“Contemporary narrative theorists are interested, for example, not just in identifying distinct combinations of vision (who sees or perceives) and voice (who speaks) but also in analyzing the ethical, affective, and aesthetic consequences of a given narrative’s deploying a particular combination in a particular context.” (Loathe 9) 文学テキストに「行為遂行性」を認めることで、ある特定の語りをもたらす「倫理的、感情的、美的な影響」を特定して分析することにつながると考えられる。

<sup>2</sup> 「行為遂行性」‘the performative’という概念についてはJonathan Cullerによる*The Literary in Theory* (2007) 137-165と、Hillis Millerによる*On Literature* (2002) 37-39参照。

## 引用文献

- Basa, Enikő Molnár. “Imre Kertész and Hungarian Literature.” *Imre Kertész and Holocaust Literature*. Ed. Louise O. Vasári. Indiana: Purdue UP, 2005. 11-23.
- Coe, N. Richard. *When the Grass Was Higher: Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven: Yale UP, 1984.
- Eaglestone, Robert. “The Aporia of Imre Kertész.” *Imre Kertész and Holocaust Literature*. Ed. Louise O. Vasári. Indiana: Purdue UP, 2005. 38-50.
- . *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford: Oxford UP, 2004. 『ホロコースト

とポストモダン—歴史・文学・哲学はどう応答したか』田尻芳樹・太田普訳, みすず書房, 2013年。

- Foley, Barbara. "Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives." *Comparative Literature* 34, no. 4 (1982): 330-360
- Frankl, Viktor E. *Man's Search for Meaning*. 1959. New York: Pocket Books, 1997.
- Horowitz, Sara. "Auto / Biography and Fiction after Auschwitz: Probing the Boundaries of Second-Generation Aesthetics." *Breaking Crystal: Writing and Memory after Auschwitz*. Ed. Efraim Sicher. Chicago: U of Illinois P, 1997. 276-294.
- Kerbel, Sorrel "Kertész, Imre." *Jewish Writers of the Twentieth Century*. Ed. Sorrel Kerbel. New York: Fitzroy and Dearborn, 2003.
- Kertész, Imre. *Dossier K*. 2006. Trans. Tim Wilkinson. New York: Melville House, 2013.
- . *Fatelessness*. 1975. Trans. Tim Wilkinson. London: Vintage, 2004. 『運命ではなく』岩崎悦子訳, 国書刊行会, 2003年。
- . "Heureka!" Trans. Ivan Sanders. *PMLA* 118, no. 3 (2003): 604-614.
- . "Who Owns Auschwitz?" Trans. John Mackay. *The Yale Journal of Criticism* 14, no. 1 (2001): 267-272.
- Kertzner, Adrienne. "Reading Imre Kertész in English." *Imre Kertész and Holocaust Literature*. Ed. Louise O. Vasári. Indiana: Purdue UP, 2005. 111-124.
- Lathey, Gillian. *The impossible Legacy: Identity and Purpose in Autobiographical Children's Literature Set in the Third Reich and the Second World War*. Berne: Peter Lang, 1999.
- Levi, Primo. *Survival in Auschwitz*. 1958. Trans. Stuart Woolf. New York: Collier, 1961. 『アウシュヴィッツは終わらない—あるイタリア人生存者の考察』竹山博英訳, 朝日新聞社, 1980年。
- Loeth, Jacob, et al. "'After' Testimony: Holocaust Representation and Narrative Theory." Introduction. *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Ed. James Phelan, et al. Columbus: Ohio State UP, 2012. 1-19.
- Miller, J. Hillis. *The Conflagration of Community: Fiction Before and After Auschwitz*. Chicago: U of Chicago P, 2011.
- . "Imre Kertész's *Fatelessness*: Fiction as Testimony." *After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Ed. James Phelan, et al. Columbus: Ohio State UP, 2012. 23-51.
- Newyck, Donald, Francis Nicosia. *The Columbia Guide to the Holocaust*. New York: Columbia

- UP, 2000.
- Phelan, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP, 2005.
- Reiter, Andrea. *Narrating the Holocaust*. 2000. Trans. Patrick Camiller. London: Continuum, 2005.
- Rosenfeld, H. Alvin. *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington: Indiana UP, 1980.
- Sontag, Susan. "Fascinating Fascism." *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982. 305-325.
- Tötösy, de Zepetnek, Steven. "Imre Kertész's Nobel Prize in Literature and the Print Media." *Imre Kertész and Holocaust Literature*. Ed. Louise O. Vasári. Indiana: Purdue UP, 2005. 232-246.
- Vice, Sue. *Children Narrating the Holocaust*. New York: Palgrave, 2004.
- Wiesel, Elie. *A Jew Today*. 1971. Trans. Marion Wiesel. New York: Random House, 1978.

## Synopsis

An Alternative Voice for the Holocaust:  
A Feigned Child Narrator in Imre Kertész's *Fatelessness*  
Tetsuko Kono

In 2002, Imre Kertész, a Hungarian Holocaust survivor was awarded the Nobel Prize in Literature. His first work, *Sorstalanság*, was written as a 'novel', according to the author, in 1973. However, the circumstances of the protagonist, Gyuri, are fairly similar to those of Kertész, himself, who was born in 1929 and deported to Auschwitz in 1944. *Sorstalanság* was translated from Hungarian into English, first as *Fateless* in 1992 and then as *Fatelessness* in 2004. Its delayed translation and the long interval between the original publication and acquisition of a larger reading public reflects the book's distinctiveness from the canonical Holocaust memoirs such as those by Primo Levi or Viktor Frankl.

Andrea Reiter regards *Fatelessness* as an 'in-camp memoir' and claims that the child's perspective adopted by the author throughout the text has a strong defamiliarizing effect. Through that effect, contemporary readers, saturated in various kinds of Holocaust representation, are given fresh insight into the Final Solution. The child's perspective, she argues, allows readers to interpret the narrative as ironic, impeding any anticipated sentimentalism and easy sympathy towards the protagonist.

Robert Eaglestone, on the other hand, asserts that *Fatelessness* is a fiction because of the 'insights about the nature of fate' and the ways or the forms in which they are represented. Hillis Miller also analyses *Fatelessness* as a work of fiction and especially as 'fiction as testimony', finding performative enunciation in the novel that could be ascribed to testimony. Neither critic renders as much significance to the protagonist's child perspective as Reiter. While based on these narratological readings above, this paper seeks further distinctive qualities of *Fatelessness* in its development, rhetoric, and leitmotif to account for their specific effects on readers.



The typical pattern of Holocaust memoirs is presented by Barbara Foley as four stages: ‘innocence, initiation, endurance, escape’. In *Fatelessness*, however, the first stage of pre-Holocaust days is missing, and the narrative begins suddenly with the description of the day Gyuri has to see his father off to a labour camp. He seems to have no innocent past to long for. As to the second stage of initiation, he tries to pretend ‘mundane’ life is being maintained. During the endurance and survival stage, he allows himself to identify with the Nazi and then falls into the state of ‘Muslims’ at the bottom of his emaciation. His depiction of extreme frailty from the inside, supposed to be impossible, sounds unexpectedly convincing here because the author so tactfully utilizes the flexibility of fiction. The final part of escape or the stage of liberation and its aftermath is scattered with failed conversations between Gyuri and the people meeting him in his homeland.

In the course of dysfunctional communication at this final stage, the leitmotif of *Fatelessness* seems to be voiced through the mouth of the young protagonist. It is, however, actually the ultimate knowledge the author has attained through his devastating experience during and after the Holocaust. The most unacceptable or problematic piece of his insight for Gyuri’s acquaintances and readers alike is that prosecutors, bystanders, and victims equally have agency at any given moment. By that metric, even victims were not entirely passive while they were standing near the ramp, waiting to be selected by the Nazis. They were oriented towards annihilation by themselves without knowing. This particular notion was reinforced after the war, when the author happened to see photos taken by an SS soldier depicting victims with meek, cooperative faces exiting the boxcar at Birkenau. Thus, the enigmatic title *Fatelessness* came into being as a significant leitmotif, meaning that they are not yielding to what fate will do to them, but they themselves act as fate, making something happen even if it is fatal to them. This idea also works as an alternative notion to such as those suggested in authentic memoirs.

In addition to the generic or thematic features above, the protagonist’s

excessive repetition of the phrase 'naturally' also acts as an effective device to control readers' responses. This seemingly adolescent phrase was originally adopted from a letter actually written by his detested stepmother. The word is filled with the author's negative emotion towards her. Readers are confused, rejected, or irritated by this phrase just like the journalist who urges Gyuri to account for 'the hell of the camps'. As Eaglestone suggests, readers of the Holocaust representations are demanded to understand the suffering through their identification with those who suffered. This identification, however, must be intrinsically impossible as readers and authors as sufferers, in reality, have nothing in common. Kertész, expecting easy or misled sympathy from the outsiders, should feel the need to impede their problematic commitment without suspending his ultimate purpose of imparting the legacy of the Holocaust.

In *Fatelessness*, the child narrator has such a strong defamiliarizing impact with its peculiar perspective and ironic narration as to reduce the saturation effect infecting contemporary readers. It also works as a practical impediment to sentimentalism and easy sympathy triggered more easily by children as vulnerable beings. However, the distinctive features of development, leitmotif, and rhetoric of *Fatelessness* have further dimension of consequences imposed on readers. Kertész, behind the artificially recollected figure of his younger self, strategically tries to blur readers' sense of the genre and to disrupt their expectations about the progress, occasionally incorporating his own mature voice and ideas. The author himself definitely knows that readers are influenced especially by the genres of preceding canonical Holocaust representations, some of which involuntarily induce inappropriate identification from readers. Therefore, Kertész tries to elicit or produce other modes of reading by narrating in an alternative voice he exclusively attained during and after the Holocaust.