

逆境を生き延びる力

レイモンド・フェダマンの笑い

新田 玲子

1 『レイチエルおばさんの毛皮』と『糞への帰還』

フランス、パリ郊外のモンルージュ (Montrouge) で生まれたレイモンド・フェダマン (Raymond Federman) 一九二八(一九〇九)は、一九四二年七月十六日、ナチスによるユダヤ人狩りに遭う。彼は母親の手でクローゼットに隠されて難を逃れ、その後、南フランスの農場で農作業の手伝いをしながら終戦を迎えたが、両親と姉妹はアウシュヴィッツで死亡。戦後、ひとり残されたフェダマンはパリに居場所を見いだせず、ポーランドからアメリカへ逃げ延びた父方の義理の伯父の手助けにより、一九四七年に渡米する。伯父は親切な人だったらしいがフランス語も英語も話せなかったため、フェダマンは異国で孤独を囲いながら、よりよい未来を勝ち取るために孤軍奮闘を余儀なくさせられた。

渡米後まもないこの時期にフェダマンが味わった苦労は、その後、初期作品の中心的題材となっている。

一方、戦中、戦後のフランスでの出来事は、作品の背景として繰り返し言及されはするものの、クローゼットに隠れてひとりユダヤ人狩りを逃れた悲痛な体験を題材にした『クローゼットの声』(The Voice in the Closet 一九七九)を除けば、二〇〇一年に発表された『レイチエルおばさんの毛皮』(Aunt Rachel's Fur 以後『毛皮』と表記)や、二〇〇六年に発表された『糞への帰還』(Return to Manure 以後『帰還』と表記)を待たなければならぬ。

ところで、フェダマンは著者が行ったインタヴューの中で、彼が『クローゼットの声』をミルウォォーキーの学会で朗読したとき、同席していた詩人、エドモン・ジャベス(Edmond Jabès)が「暗闇に響く大きな叫びだ!」と絶賛したことを自慢げに語っている(二五)。確かに、文章を途切れなく続ける、この作品独特の表現は、止むことのない悲痛な思いを切実に伝えている。また、その斬新な表現形式が、フェダマンの崇敬するサミュエル・ベケット(Samuel Beckett)や、彼がアメリカで作家活動を始めた頃にアメリカ文学に大きな影響をもたらしたポストモダンを偲ばせるものであることも否定できない。しかし、新しい文学に昇華されてはいても、この作品ではまだ、語り手の心の痛みがそのままストレートに表現されている。その表現形式は見事に内容と一致してはいるものの、ポストモダンの新しい世界観や思考を反映する余裕や遊び心はまったく窺えない。

一方、フェダマンがニューヨーク州立大学教授職を勤めあげ、サンディエゴ郊外の瀟洒な自宅に引退して作家活動に専念した晩年の作品、『毛皮』と『帰還』には、『クローゼットの声』にはない、フェダマンらしい明るい肯定的な笑いがふんだんに取り込まれている。しかも、それぞれの作品にはポストモダンの世界観を存分に活かした新しい形式が用いられ、フェダマンの長い作家歴の集大成といえる佳作に仕上がっている。

る。

そこで本論では、これら晩年の二作、『毛皮』と『帰還』を取り上げ、彼の作家活動に決定的な影響をもたらした、戦中と戦後間もないフランスでの体験がどのように作品化され、フェダマン独自の文学世界を構築しているのか、笑い、ポストモダン、ホロコーストとの関係から考察したい。

2 『毛皮』の語りにおける矛盾と笑い

フェダマンの作品はすべて、作家を思わせる語り手によって語られ、作家の体験を下敷きになっている。しかし作品はありきたりの自伝ではない。作品の語り手が生きている作家と同一人物でないことは現代批評の常識だが、フェダマンの場合は特に、両者の差違が新しい文学を作り出す〈意図的食い違い〉として、積極的に利用される。

フェダマンはこうした書き方を〈私描写 (self-reflection)〉と呼び、『クリティファイクション』(Critifiction)の中で、「私描写は通常読者にとって大変おもしろいもので、作家とテキストが極めて豊かな遊び心で関係付けられているため、著作過程に深く関わる」(二〇)と、また、〈私描写〉では「パロディ、アイロニー、逸脱、遊び心」(二二)が大切な役割を担うと、作家が著作に意図的に介入することでもたらされる笑いや楽しさに言及している。彼はまた、〈私描写〉は十八世紀にもあったが、その当時の〈私描写〉が「小説の統一性を確立する」(二二)ことを目指したのに対し、一九六〇年代や七〇年代のそれは、「〈消尽〉した分野を復活させるため、食い違いを生み出す役割を担う」(二二)と、大きな物語を作り出し

たモダニズムの行き詰まりを打開し、ポストモダニズムの世界観を展開する新たな作品を創作するための重要な手法だと主張する。

このような〈私描写〉の特徴は『毛皮』にも明白に窺える。この作品は、アメリカでの作家活動に限界を感じ、祖国フランスに新たな期待を抱いて帰国した主人公が空しく期待を裏切られ、再び新たな希望を胸にアメリカへ向かう過程を、見えない聞き手に向かって語る形式を取っている。主人公がフェダマンと同様の過去を背負っているだけでなく、作品は渡米後に初めてフランスに帰国した際のフェダマン自身の体験を下敷きしている。しかし語り手がレモン・ナムレデッフ (Remond Namerdel) と、レイモンドをフランス風に改めた名と、フェダマンを逆に綴った姓で呼ばれるように、作家と語り手の間には明らかな類似に加え、微妙な差違が存在する。事実、作中で語られるナムレデッフの体験は、作家フェダマンの実体験を回顧させる一方、文学的意図に従って適宜、自由に改変されていることに、語り手はしばしば読者の注意を喚起する。その結果、読者は作家の辛い体験を偲び、痛切な思いを感じ取りながらも、作家的視点もたらす笑いや余裕を味わいながら、作品を読み進めることになる。

たとえばナムレデッフは、アメリカでの惨めな極貧生活を細かに語った翌日、まことにあつさりと、自分の言葉を否定する。

ああ、ブロンクスのあのアパートね、昨日僕が君に話したやつ「……」、あれは存在してない、君に話している物語が流れやすいようにと、僕が作り出したものにすぎないのさ、それに、ちょっと自然主義の色合いも添えたかったしね、僕が今話してることが真実だなんて、まさか信じちゃあいないだろう？ 信

じるなんて、まったくばかけてる、僕が今、話してるのは、フィクションだけ、話しながら作り上げてゆく物語にすぎない、即興ってやつだ「……」(三三)

最初にナムレデツフが語る極貧生活はフェダマンの初期作品の題材にもなっており、作家の過去の苦勞が思っておこされて胸を打つ。それだけに、この告白に読者は啞然とさせられる。しかしナムレデツフの率直すぎるほどの語りにはまったく邪氣がなく、彼の話が嘘だったことに腹立つよりも、やれやれこれがフェダマンの手法かと、苦笑いとともに彼の〈私描写〉に関心を向けさせられる。つまり、ナムレデツフは自身の体験を語り、共感を得ると同時に、それを否定することで、初めは真実に見えたものも虚構にすぎず、何が真実で、何がそうでないかは判断しがたいという、ポストモダンの不確実な世界観を、笑いを誘いつつ提示しているのである。

作家(語り手)は真実を語る、という前提は、ポストモダンではすでに崩れているが、ナムレデツフはそうしたポストモダンの語りを手玉に取り、自分の都合に合わせてやすやすと話を変える。そのため作品は至るところで矛盾を生じる。たとえば作品の最後でナムレデツフは突然帰国を決意する。彼はこの理由を、恋人だったアメリカ人のスーザン(Suzan)がフランスに来ることができず、「どうか戻ってきてちょうだい、もう一日もあなたなしではやれないの」(二五三)と彼に哀願し、航空券も用意してくれたからだと説明する。しかしこれにはまったく説得力がない。なぜなら、作品の途中で彼はスーザンを迎えに空港へ行っており、彼女がフランスに来られないという説明と完全に矛盾するからである。したがって彼が口にする理由は、フランスで〈レイチェルおばさんの毛皮〉のような優しさを得られなかったとき、再びアメリカに戻る

口実として彼が勝手に編み出した夢物語にすぎないように見える。

アメリカに戻る手頃な口実を作り出すため、ナムレデッフにはスーザンの来仏をなかつたことにする必要があつた。反面、彼には彼女を空港に迎えに行く必要もあつた。なぜなら、その時の出来事は現実に取りかきだもので、フェダマンが筆者とのインタヴューで明かしているように、どうしても作品に取り込みたいと感じたものだったからである(二二)。それは、恋人を迎えに空港に向かつたフェダマンを乗せたタクシーの運転手が彼を昔馴染みと認め、彼がアメリカで作家になつたと明かしたのちも親しみをこめた呼び方を続けたが、彼が金持ちの美しいアメリカ人女性をエスコートして空港から出てくるや否や、急に丁寧な話しかけに変わったというものだった。アメリカで作家になつたという彼の言葉を、運転手が初め信じなかつたことが、彼のような出の者が作家になれるはずがないと考えたことが、彼には手に取るように理解できた。そして、その不可能をアメリカが可能にしたということが、彼には感銘深かつた。それ故この出来事は、祖国であるにもかかわらず彼が心底必要としていた保護を与えてくれなかつたフランスを酷評する際の、格好の材料となつたのである。

このように、ナムレデッフの語りはその場その場の必要に応じて変化し、一見場当たりのなものに見える。それは、筋の一貫性を求める伝統的な語りでは決して許されないものである。しかし、フェダマンはそうした矛盾を取り除こうとするどころか、自ら指摘し、弄び、笑いかもしつつ、それが彼のポストモダンの試みであることを強調し、読者に二義的な読みを要求する。その結果、個々の場面では、逆境を生き抜こうとするナムレデッフの必死の努力や、その努力を無に帰する現実の非情さを、〈自然主義的〉描写に劣らないほどありありと伝える一方で、ナムレデッフの都合に合わせて自在に変更される信頼のおけない語り

で、そうした不安定な状況に一喜一憂する彼の姿を茶化し、〈自然主義的〉描写ならば重苦しいものになった場合に、明るい滑稽な笑いをもたらすのである。しかも、常に自分の都合に合わせて話を作り替えてゆく彼の逞しさは、どのような状況においてもより良い未来を信じて生き続けようとする前向きな姿勢を映し出し、作品の笑いをひととき元気なものにしている。

3 『帰還』の語りにおける不確かさと笑い

矛盾をものともしない語り手の確信的語りが、物語を生き生きと展開させる推進力になっている『毛皮』に対し、『帰還』で物語を進める大きな役割を果たすのが、語り手フェダマンの妻エリカ (Erica) と友人エース (Ace) である。しかもふたりは、語り手に戦時中の農場での体験を語るよう促し続けるだけでなく、彼が形式にこだわり、矛盾や逸脱に満ちた語りを弄ぶことをあからさまに揶揄し、そうすることによってこの作品がフェダマンの典型的な〈私描写〉^{わたくし}であることを明確化する。

語り手が妻エリカと車でカンヌへ向かうとき、戦時中隠れ働いていた南フランスの農場を再訪してどうかと提案するのはエースである。こうして、農場を捜す現在の旅が始まり、それに重ねて、家族と離れて一人、家畜の糞にまみれながら過酷な労働に耐えていた戦時中の日々を回顧する旅が始まる。しかし彼の回想はしばしば逸脱し、その内容は毎回微妙に変わる。そのことにエースは、「一度でいいから君が本当の話をしてくれたらなあ！」(三九)と嘆いて、読者の注意を喚起する。同様にエリカも、語り手がそれまで思いつけなかった名前を急に思い出したと主張すると、「つまらないことはやめて。賭けてもいいわ。その名

前、今、彼女のことを話しているあいだに作り上げ、本当の名だつて振りをしていてでしょう。あなたのサーフィクショントリックはお見通しなのよ」(四七)と、彼が即興で詳細をでっち上げた点を強調する。信頼の置けない語りはフェダマンが常用するポストモダンの手法で、エースとエリカの非難は語り手を批判する見かけとは裏腹に、笑いを誘いながら、彼の語りのポストモダンの性格が一層効果的に機能する手助けをしているのである。

たとえば、語り手が農場時代を語る場面で語りの形式に言及すると、エリカやエースのうんざり顔の非難が、自説を開陳する語り手の嬉々とした様と実に愉快なコントラストを成し、難儀な文学論を楽しく展開させてゆく。

——形式。あなたときたらいつだつて形式よね。いつだつて、まだ話を始めてさえないうちから形式にこだわる。でもつて、形式のことばかり考えているせいで、大概は話が進まなくなるのよ。今回はひねつたりせず、ストレートに話してみたらどうなの? 「……」

——まさにそうするつもりさ。そっくりそのまま、あつたように話す。ただ、話しながら、僕がちゃんとやっているかどうかエースに確認してもらおうつもりだ。物語を正しく話しているかどうかね。

ほら、だから、また、二重の旅になっちまう。

——もちろん、そうさ。農場を探す旅。これは、車で、道に行く。それに、どういう本にするかを捜す旅。これは言葉で、コンピュータを用いて行う。(八七―八八)

最初、エリカが痛烈な批判を加えても語り手は小さい動じず、彼女の提案に同意すると見せて、まったく逆の主張を為す。これに、四角で囲まれたコメントでエースが論点のズレを揶揄すれば、語り手はそれさえも逆手に取り、得々と自作の意図を披瀝する。これは三人が交わす会話の典型で、語り手は唯我独尊、馬耳東風といった態度で、この作品の構成や意図を直接示す。しかも、いかなる非難も自分に有利な議論へと巧みにすり替える手口は実に見事で、彼の強靱で柔軟な精神を印象付ける。それ故、語り手の身勝手さ思わず苦笑いしつつも、前向きでたくましい、心底明るい彼の姿勢だけが記憶に残るのである。

4 フェダマンとポストモダン

自伝的要素を用いながら、そこにポストモダンの操作を加えて新しい文学を創作することを、フェダマンは〈私描写〉と呼ぶが、彼はそうした描写に基づき自身の作品が「フィクションの限界を超えてその可能性を探究し続ける」(Crifiction 三七)ことから、自らの作品を〈サーフィクション (Surfiction)〉と名付けている。彼によれば、この新形式の作品では、「書くことは意味を〈作り出す〉ことで、すでに存在している意味を〈再現する〉ことではない」(Crifiction 三八)。したがって、すべてのテキストは読者によって完成されることを待っている〈前—テキスト (pre-text)〉(Crifiction 五〇)にすぎないとされる。

このような著作姿勢は必ずしもフェダマン固有のものではなく、ポストモダンの影響を受けた多くの作家に共通する。ポストモダンの定義は幅広く多様だが、作家の啓蒙的な語りを否定し、読者ひとりひとりが作品に対して作家と同等の権利を有するという、権威の平均化や価値観の多様性は共通した概念である。たと

えばフランク・カーモード (Frank Kermode) は、ポストモダンの重要な特徴のひとつとして、フェダマン作品に見られるような矛盾した不連続な筋運び、「筋の急変 (peripetia)」（三二）に着目しているし、ポストモダン作品は「同じ一組の事実についての対抗し合う複数の説明が、最終的に和解させられぬまま、同時に共存しうる」（三三）状況を作り出し、「読者が与えられるものは安易な満足ではなく、創造的な協力への挑戦である」（三三）と、フェダマンが〈前—テキスト〉と見なす事柄を説明している。

不確実性や多様性といった特徴は、ポストモダンの理論家として有名なジャン＝フランソワ・リオタール (Jean-François Lyotard) やフレドリック・ジェイムスン (Fredric Jameson) も認めるところである。しかし彼らは、このようなポストモダンの特徴を非倫理性・非政治性と結びつけて考える。たとえばリオタールは、ポストモダンが、「知恵のある主人公が良い倫理的・政治的目的のために——世界平和のために働く」（xxiii）モダンの、『啓蒙』という物語」（xxiii）に対する不信感に基づいていると、ポストモダンの非倫理的・非政治的傾向を説明する。一方ジェイムスは、個々の多様性を重んじる点でポストモダンはモダンよりも「もつとずつと人間的な世界」（xi）であると評価しながらも、現実の〈芸術化〉を重視するあまり、「歴史に対する疎さ」（x）という弊害を被るだけでなく、「反—統一主義 (antifoundationalism)」（xii）と「非—本質主義 (nonessentialism)」（xiii）を基本にするため、「真に新しい社会秩序を生み出せる支配的な力を持つ文化ではない」（xiii）と、マルクス主義者らしい見解を表明している。

しかしフェダマンは、現実の〈芸術化〉に熱心で、〈筋の急変〉、〈多様性〉といった、ポストモダンに共通する特徴を見事に体现しながらも、ホロコーストに深く関わり、歴史性、社会性、倫理性を強く意識させる作家である。実際、彼は様々な場面で、自分の作品の出発点は〈X—X—X—X〉だと述べ

る。この記号はホロコーストで殺された両親とふたりの姉妹の、四人の喪失を表象し、彼にとつて書くことがホロコーストで奪われたものと向き合う方法に他ならなかったことを明かしている。それ故彼は、「サーフィクションは（私描写）的なものである。言い換えるなら、日常生活の固定的なイメージではなく、絶えず自身の姿を変えながら、そこに作り出される人生―フィクションという人生―を明らかにするだろう」（*Critifiction* 四三）と、書くことと生きることを密接に結びつけるのである。

さらに、フェダマンのフィクションは、見るものによつてまったく異なった形を呈する、不確実で複雑な局面の集合体といった、典型的なポストモダンの世界を形成しながらも、彼が用いる不確実性、不安定性、多様性は、一見安定した世界を異化し、不安を増幅するために用いられることはない。彼の作品では、筋の急変は絶望的な状態を断ち切り、新たな、思いもかけない可能性を切り開く。言い換えるなら、現実が不確実で多様であればこそ、どのように困難な状況に陥ろうと、都合の良い未来を作り出せる希望がある。ポストモダンの世界観を共有しながらも、そうした人間信頼や人間肯定を明確に保っているが故に、フェダマンの作品は他のポストモダン作品と一線を画し、比類のない明るくたくましい笑いに特徴付けられているのである。

5 笑いに託された生き延びる力

ポストモダンの不確実性をより良い未来の可能性に転換する際、フェダマンは笑いを巧みに利用する。たとえば『毛皮』の語り手ナムレデッフは、作家としての足場を固めたいという下心から、著名なフラン

ス人作家が催す昼食会で露骨に腰を低くし、愛想良く振る舞う。彼のへりくだった態度は、同席した婦人が大手出版社の主席編集者とわかると一層磨きがかかり、滑稽以外の何ものでもなくなる。しかも、彼の作品が不採用になったと知るや否や、パーティでは「親愛なる御婦人」と呼びかけていた彼女を、「あのくそつたれ」(二三三)とか、「いまいましいろくでなし女」(二三三—三三四)とこき下ろす。これは、夫人を「偽善者」(二四一)呼ばわりする彼自身が偽善を犯していると誹られかねない豹変である。しかし、彼のばか丁寧さと極端な不遜さ、さらには両者のギャップがもたらす大きな笑いは、彼の振る舞いに対する批判を無意味に見せるだけでなく、フランスでの出版の道が断たれた彼の深刻な状況を茶番に変えてしまえば済む。その結果、ドタバタ喜劇的なナムレデッフの行動で印象に残るのは、相手に取り入るときも、裏切られたことへの怒りをぶちまけるときも、とことん必死になることであり、また、どのように期待外れの結果がもたらされようと、どのように惨めな状況に追いやられようと、決してうち負けまいとひたむきに抵抗するたくましさである。

笑いによって道理や理屈を回避し、主人公の生き延びる力を強調する例は、『帰還』にも繰り返して登場する。たとえば、語り手フェダマンは、戦時中、家族と生き別れ、農場でひとり辛い作業に従事していたある夜、戸外に出て、天を仰ぎ、神に助けを求める。年端も行かない少年が置かれた心許ない状況を考えれば、彼のこの行為は涙を誘う。しかし、「思うに、君はそのころすでに幾分メロドラマチックな夢想家だったんだな」(二五二)と、友人エースがすぐに揶揄するため、この場面の悲劇性が取り払われ、語り手が明かす折りの文句の、極めてドライな点だけが目を惹くことになる。

このとおりのことを、僕は農場の庭の真ん中に立って、その夜、神に向かつて言った。僕に啓示を下さい。二〇まで数えます。だけど、もし二〇数えても啓示がなかったら、もうあなたと僕との関係は終わりです。僕はひとりです。ゆくてゆくとします、ってね。(一五〇)

少年フェダマンの祈りは、信心深い人には冒流行為と見なされかねない、神を試す内容になっている。しかし、あまりの辛さに耐えかね、真夜中、野原に裸足で立って神に祈る、少年の真剣さそのものが茶化されているため、彼の信仰の在り方を云々するのは不適切に思える。その結果、神が求めに応じてくれないなら自力で生き抜くと決意する、少年の柔軟で現実主義的な行動力だけが印象付けられるのである。

いかなる逆境も柔軟に乗り切ろうとするフェダマンは、ホロコーストのような歴史に類をみない残酷な出来事でさえ肯定的に解釈しようとする。「毛皮」では、ホロコーストのそうした両義的解釈に語り手ナムレデツフが逆説的に言及している。

僕がアメリカで知っているフェダマンという男は、ホロコースト生存者であることは喜びだ、祝福すべき出来事で、悲しむようなことではない、それどころかこんな余計な体験をしたおかげであらゆる責任から免除されると、いつも言っているが、個人的に僕は彼の意見には賛成できないから、一度僕は彼に言った、ホロコースト生存者としての僕の役目は、ここであろうがどこであろうが、町中であろうが田舎であろうが、僕が今書いている本の中であろうがこれから書く本の中であろうが、僕の責任は、この〈許さざる残虐〉によって屈辱にさらされた者たちの尊厳を回復することなんだと「……」(二六五)

ナムレデッフは、ホロコーストがその後にかなる幸運をもたらそうと、〈許されざる残虐〉である事実から目を背けてはならない、という点を強調する。しかしその一方で、ホロコーストから大いに得るものがあつたと考える男に、作家と同じ名が用いられていることは見逃せない。その主張にも幾ばくかの真実があるとフェダマンが考えていなければ、そのようなことはなされなかつただろう。

実際、ホロコーストに対する同様の肯定的解釈は、初期作品『嫌ならやめとけ』(Take It or Leave It)の中で、すでもっと明確に提示されている。この作品の語り手で、作者フェダマンを想起させるユダヤ系フランス人のホロコースト生存者は、「もしヒトラーがいなかつたら、僕は今、何になつていたと思う?」「……」仕立屋さ! そうさ、つまらないユダヤ人の仕立屋さ「……」。だから、奇妙に聞こえるかもしれないが、ヒトラーはある意味、僕の〈救世主〉だったのさ」(二六二)と、ホロコーストを経験したからこそ作家になれたと主張し、ホロコーストによつてユダヤ人を絶滅させようとしたヒトラーの意図を嘲笑する。もちろん、彼の言葉は強い皮肉を帯びており、いかなる意味においても、ヒトラーの行為やホロコーストを正当化するものではない。しかし誰もが惨劇としか見なさないホロコーストに、敢えて肯定的解釈を加えることで、彼はホロコーストの犠牲者という立場に決して甘んじず、楽観的というより、もつとはるかに骨太で雄々しい意志を——ホロコーストのような大きな悲劇からでも、どのような絶望的な状況からでも、人は何か利用できるものを引き出し、より良い未来に繋げてゆけるのだという信念と、それ故に決して諦めず、未来のために努力し続けなければならないという決意を——表しているように見える。そして、この強い信念と決意を貫くことで、ホロコーストという想像を絶する非人間的行為によつて奪われた人間性の回復を、フェダマンは成し遂げているのである。

リオタールやジェイムスンが歴史性や倫理性の欠如と結びつけた、まさにそのポストモダンの不確実性や多様性を用い、フェダマンはホロコーストを乗り越えてゆく自身の人生を描き出す。彼はまた、〈私描写〉を利用した〈サーフィクション〉を作り出すことによって、自身のためのより良い未来と人生を切り開く。それ故、彼の作品はポストモダンの影響下にあつてなお、ホロコーストという歴史をしつかり踏まえ、未来社会と他者への責務を背負った、人が寄つて立つべき生き方を示す。こうした彼の生き方には、伝統的な、大きな物語を信じていたモダンの道德概念に収まり切らないものがある。そして、それこそが、ポストモダンの世界観に立つた新たな道德であり、倫理なのではないだろうか。

6 結び

ホロコースト文学の批評家として名高いローレンス・L・ランガー (Lawrence L. Langer) は、「ホロコースト犠牲者が味わたった、言い表せぬ非人間的苦悩を不当に扱うことなく、芸術はいかにそれを表現すべきか―表現することは可能なのか?」(一)と問いかける。ホロコーストを体験していない人にその実態を伝えることは不可能だという思いは、ホロコースト作家のみならず、ホロコースト生存者が共通に抱くものである。しかしフェダマンの文筆活動は精力的で、ホロコーストが〈語り得ない〉残虐行為であればこそ、それについて書かなければならない必要性が一層大きくなるし、〈語り得ない〉ものであればこそ、それまでに新しい表現を無限に試み続けてゆけるという、前向きな姿勢に支えられている。言い換えるなら、語るざるを得ないにもかかわらず語り得ないという、多くのホロコースト作家やホロコースト生存者を苦しめて

きたジレンマすら、作家活動を営むための無尽蔵の活力にすることが、フェダマンにはできた。それを可能にしたのが、彼の柔軟な発想と希望を抱き続ける忍耐力であり、こうした能力故に、彼の作品は他のどのホロコースト作品をも凌ぐ、そして他のどのポストモダン作家にもまねのできない、明るくたくましい笑いを放っているのである。

レイモンド・フェダマンは二〇〇九年十月六日、八一歳で亡くなった。娘のシモーヌさんから送られてきた告別式への案内状には、ベンチに片肘ついて横になり、片足をあげている彼の、実にひょうきんな写真が載っていた。そのおどけた、元気な姿は、ホロコーストがもたらした大きな悲劇を悲劇として捉えながらも、その逆境を作家活動のエネルギーに変えて旺盛な活動を続けた彼の人生の終わりを飾るのに、実にふさわしいものと思われた。

第十章 逆境を生き延びる力

引用・参考文献

- Federman, Raymond. *Aunt Rachel's Fur*. Tallahassee: FC2, 2001.
- . *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany, New York: State U of New York P, 1993.
- . *Return to Manure*. Tuscaloosa: FC2, 2006.
- . *Take It or Leave It*. Normal, Illinois: FC2, 1997.

——. “The Necessity and Impossibility of Being a Jewish Writer.” Homepage. 10 Feb, 2010 <<http://www.federman.com/fr/cr5.htm>>.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. 1991. Durham: Duke UP, 1999.

Kernode, Frank. 『終わりの意識』一九六六年 岡本靖正訳 国文社 一九九一年。

Langer, Lawrence L. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New York: Yale UP, 1975.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. 1979. tr: Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1979.

Nitta, Reiko. “Interview with Raymond Federman.” 『エスニシナイの新たな地平——新しいユダヤ系アメリカ文学の可能性』、『広島大学大学院文学研究科論集』第六九巻 特撮号、二〇〇九年、一五—二八頁。

註

- (1) この作品には頁数が打たれていないため、この頁数は筆者が数えたものである。