

戦争の記憶と芸術表現に関する覚書

水野雅司

はじめに

2018年度に「フランス語圏文学における〈災厄〉」研究というテーマで長期研修の機会を得た。このようなテーマを設定したのは、以前から関心を抱いていた二十世紀のフランス語圏の作家に関して、戦争という歴史的な出来事との関連から彼らの作品を読むことで、言語的創造の美学的次元において歴史的現実がどのような位置を占めているかということについての理解を深めたいと考えたためである。

ショアー（ホロコースト）、強制収容所、レジスタンス、対独協力、占領下での生活など、戦争のさまざまな側面は、第二次世界大戦以後のフランスの文学や芸術において重要なテーマであり、多くの作家や芸術家が自身の体験をもとに作品を発表している。たとえば、ルイ・マルは『さよなら子供たち』という、占領下のフランスにおけるユダヤ人少年たちの苦難を扱った作品を撮っているが、インタビューのなかでこの映画がルイ・マル自身の体験をもとにしており、その体験が彼自身の人生に「とてつもない影響」を与え、それが彼をして「映画監督になることを決意させた」ことを告白している¹。そして「いつの日か〈このこと〉を語る日が来る」ことを自覚しながらも、「その日は直ぐにはやってこないこと、おそらくはもっと年月が経たなければならぬと当然のように思い込んでいた²」と述べている。映画制作のための「膨大なりサーチ」を行ったのが1972年から1973年にかけてのことで、映画が製作されたのは1987年である。ある種の出来事は、その衝撃の強さゆえに、それを受け止め、そしてそ

1 フィリップ・フレンチ編『マル・オン・マル-ルイ・マル、自作を語る』、キネマ旬報社、1993年、214頁。（Louis Malle, *Malle on Malle*, Faber and Faber limited, 1993.）

2 同書、215頁。

れを語るための表現形式を見いだすまでに長い時間を要する場合があることを、ルイ・マルの例は示している。

一方で、戦争の記憶は、作家や芸術家だけの問題ではなく、それを経験した共同体全体にかかわるものでもある。今回の研修では、フランス、ドイツ、ポーランドの、主に第二次世界大戦にかかわる博物館や記念館などを訪れたが、そこで目にした多くの展示において、悲惨な出来事を正しく後世に伝えるという倫理的配慮と同時に、ホロコーストのような歴史的にも類例のない出来事の場合には、その衝撃をどのように表現すべきかという、芸術的・美学的な配慮がなされているのが感じられた。ここで芸術的・美学的というのは、出来事の性質を実態以上に美化するという意味ではなく、出来事の「常軌を逸した」性格を伝えるためには通常的手段では十分ではなく、芸術におけるような創造的手法が必要になるという意味である。

本稿では、戦争をめぐるいくつかの作品について、歴史的な出来事があるのなかでどのように主題化され、どのように語られているか、そしてそこにはどのような芸術的・美学的な意味があるのかという点について素描的な考察を行うと同時に、国家あるいは共同体のレベルで、戦争によってもたらされる災厄の記憶をどのように伝えていくかという問題についても、今回の研修で訪れた施設での展示などを見て感じたところを記しておきたい。

〈災厄〉とエクリチュール

歴史的現実と文学表現との関係を考察するにあたり、ここではまず強制収容所を経験したエドモン・ミシュレ (Edmond Michelet) とロベール・アンテルム (Robert Antelme) の作品を取り上げ、その二つの「証言」を、言語と体験との関係という観点から比較してみたい。次いで、ユダヤ人として占領下のパリを生き延びたナタリー・サロート (Nathalie Sarraute) のケース、および占領下に出会った両親のあいだに終戦の年に生まれ、占領下という時代を強迫観念のように主題としつづけている作家パトリック・モディアーノ (Patrick Modiano) の作品のいくつかの特徴を取り上げ、それらの作品のなかで戦争という〈災厄〉がどのように主題化されているかを考察する。

*

レジスタンス活動の最中にゲシュタポに捕えられ、ダッハウ収容所で終戦を迎えたエドモン・ミシュレの『ダッハウ強制収容所自由通り』³は、収容所体験の十年後、1955年に発表された。ミシュレは、冷静かつ客観的な視点から自身が体験ないしは目撃した出来事を、収容所の組織構造やそこで課せられるしばしば不条理な規律から収容棟内の様子や看守や囚人たちの行動の細部に至るまで克明に観察し報告している。フランスの敗北と同時にレジスタンスに参加し、強制収容所での苛酷な状況を耐え抜き、戦後はド・ゴール政権下で政治に携わることになったミシュレのこの作品は、証人として収容所の現実を戦後十年を経てあらためて世界に伝えようとする意志⁴と、戦後のヨーロッパに対する、おそらくは政治家としての責任と和解への希望とが原動力となって、苦難を克服した人物の確固とした視点から強制収容所の実態を描き、それがこの作品に歴史的証言としてのある種の明快さとともに最終的には人間的諸価値への信頼と希望を与えるものとなっている。

ミシュレの証言には、一貫してキリスト教徒としてのゆるぎない神への信頼があり、耐えがたい苦難の経験はそれをいっそう確固たるものにしてている。そのことは「私にとって、収容所生活から引き出したいのは、人間への希望の教訓である。他の者が人間や事物の絶望的な面にだけプロジェクターを向けるのは自由だ⁵」という言葉にも強く表れている。とはいえ、理解を超えた出来事に対する衝撃がそれによって緩和されているわけではない。

3 エドモン・ミシュレ『ダッハウ強制収容所自由通り』、宇京頼三訳、未来社、2016年、(Edmond Michelet, *Rue de la Liberté Dachau 1943-1945*, Seuil, 1955.)本文中に引用した訳文は、既訳がある場合は原則としてそれを使用させていただいたが、文脈に応じて訳し直した部分もある。以下、他の著作についても同様である。

4 ダヴィッド・ルーセの『強制収容所という世界』は1946年に、ロベール・アンテルムの『人類』は1947年に出版されている。ミシュレのこの書物の執筆の背景には「キリスト教徒であらんとすべく証言する」という動機があることをミシュレ自身も認めている。エドモン・ミシュレ、同書、11頁。

5 エドモン・ミシュレ、同書、274頁。

ところで——こう考えるのは私ひとりではないが——ヒトラー体制下で跋扈した迫害者の犯した醜悪行為と汚辱の恐怖は、過去におけるそれをはるかに超えるものだった。我々は、彼らが圧殺した犠牲者の数においても、殺人者たちの非人間的な凶暴さにおいても、この前代未聞の現象の証人だった。いかなる純粹に人間的な理由からも、なぜそのような過大な苦難がユダヤ人に科せられ、死刑執行人があれほどまでに狂気を爆発させたのか、私には理解できない⁶。

ナチス・ドイツによるユダヤ人迫害を告発するこの発言は、カトリックであるミシュレが、ユダヤ教徒とキリスト教徒のあいだにある歴史的な敵対関係について触れている文脈において表明されたものだけに、ホロコーストという出来事の常軌を逸した性格、その了解不可能性をあらためて確認させるものである。

一方で、戦後十年近くを経て、メトロの壁にユダヤ人に対する差別的な言葉が落書きされるといような、当時再燃の気配を見せていた反ユダヤ主義的風潮に対する憤りも表明され、ミシュレが自身の収容所体験の記憶を戦後のヨーロッパが共有すべき歴史としてあらためて提示しようとしている姿勢もうかがわれる。

しかし、こうした見解とは別にミシュレはこの書物のはしがきで、ダヴィッド・ルーセの言葉を引きながら興味深い指摘をしている。ミシュレは収容所という環境を描くにあたり、「最小限でもドイツ語を使わずに強制収容所の生活を描くことは不可能」であり、被収容者たちの経験のなかでは、支配者たちの使うドイツ語とその語によって示される悲惨な現実とが強固に結びついてしまい、それをフランス語にする際に「字義通りの翻訳」では現実を伝えることができないと述べ、本文を始めるにあたって、収容所で使用された主なドイツ語の単語のリストとその説明を掲げている⁷。

6 エドモン・ミシュレ、同書、123-124頁。

7 エドモン・ミシュレ、同書、17-19頁。ダヴィッド・ルーセは『我らの死の日々』（1947年）で収容所の世界を「小説」として描くにあたって、巻末にドイツ語の用語集を付しており、そこで収容所の雰囲気伝えるにあたって、外国語、とりわけドイツ語の単語の使用が不可欠であることを、

こうした断り書きはミシュレが職業的な作家ではないだけに強制収容所という非人間的環境で起こったことを理解するうえで重要な意味をもつように思われる。たとえばこのリストのなかには *Revier*（「看護棟」）というドイツ語があるが、ミシュレは本文中でその語によって示される現実、「病院とか看護婦」といった語で思い浮かべられるようなものではなく、「この語 *Revier* の適切な訳語を与えることは不可能だ」と述べ、「我々のところは、救いとなる薬の臭いも、看護婦とか看護人のやさしい人間味のある姿もいっさいない、まさにもって非なる病院だった⁸」とその凄惨な状況を報告している。

もちろん、こうした語の用法が通常のドイツ語の意味範囲からも逸脱していることは言うまでもない。収容所という非人間的でグロテスクな状況が、言語と現実との日常的な関係を蝕んでしまっているのである。とはいえ、ここでミシュレが行なっているのは収容所という世界の異様さを言語的な探求を通して表現することではないだろう。ミシュレの作品の言語はあくまでも透明であり、そこには言語と現実との古典的な意味での調和があるように見える。ただ、それにもかかわらず、ミシュレの証言におけるこうしたメタ言語的な指摘によって、われわれ読者は、日常的な言語では伝えることの困難な現実、われわれの生きている日常ではそれに対応する名を持たない現実があることを理解するのである。

*

ミシュレと同じようにレジスタンスの闘士として逮捕されたロベール・アンテルムの場合、その収容所での体験はまさに凄絶を極めるものであった。ブッヘンヴァルト収容所からガンデルスハイム強制労働分隊に送られ、そこで「もっともあわれな囚人、最下級の囚人⁹」として極限状況を生き延び、「死の行進」

その語が分からなければ殴られるという即物的な効果も含めて強調している。David Rousset, *Les Jours de notre mort*, Fayard, 2012, p.971. ミシュレもまたこの方法を踏襲している。

8 エドモン・ミシュレ, 前掲書, 126頁.

9 ロベール・アンテルム『人類-ブッヘンヴァルトからダッハウ強制収容所へ』, 宇京頼三訳, 未来

の末にダッハウ収容所に辿り着き、解放されたときには文字どおり瀕死状態であったという¹⁰。その体験を綴った『人類』は、収容所体験から比較的近い時期（1947年刊行）に書かれ、収容所での生活の想像を絶する苛酷さから、体験の衝撃がより強くその言語に反映しているように思われる。それは、アンテルムの証言に冷静で客観的な観察が欠けているという意味ではなく、耐え難い体験と向き合う強い意志と透徹した観察眼をもってしてもなお表現しがたい現実を、それに見合う言語の探求を通して表現しようとしているという意味においてである。

この作品では、アンテルム自身の体験が日常の世界の現実とあまりにも隔絶しているため、強制収容所でのひとつひとつの動作、活動、流れる時間や空間のあり方すらが、それまでの日常の世界でのそれとはまったく異なった意味をもち、それゆえ、そうした状況について語ることは、それ自体が一種の——もともと望ましくない意味での——世界認識の更新であり、現実を表現するための言語の創造の試みとならざるをえない。

我々の生活では遊びの部分がごく少ないし、我々は何かが起こるような世界からはまったく切断されているので、絶対に火曜日は月曜日に、水曜日は火曜日にそっくり重なっており、以下同じで、何の印になるものもない。日曜日だけがこの同質の持続性の鳥もちから我々を引っぱがし、そこに亀裂を作って、一部が明確に過去に放逐されるようにしてくれる。この過去が広がるにつれ、これが愛しくなるのだ。唯一可能な確信は我々の背後にある¹¹。

暴力や飢え、あるいは不潔な環境や病気による身体的な苦痛の描写と同時に、被収容者の内的な世界で何が起きているかを示すという点で、アンテルムのこ

社、1993年、13頁。（Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Gallimard, 1957.）

¹⁰ 収容所から戻ったときアンテルムがどれほど衰弱した状態にあったかは、当時の妻であったマルグリット・デュラスの『苦悩』に詳しい。マルグリット・デュラス『苦悩』、田中倫郎訳、河出書房新社、2019年、80-89頁。

¹¹ ロベール・アンテルム、前掲書、93-94頁。

うした記述は注目すべきものである。言葉の日常的・社会的意味が剥ぎ取られ、あるいは端的に言葉の意味そのものが失なわれてしまうということがどんなことか、ここでは時間とそれを取り巻く語の意味の変質という言語的状况を通して描かれている。ここではメタファーは、直接的な表現に対して二次的な位置を占めるものではなく、それなしには表現しえない現実を伝えるための必要不可欠な要素なのである。

また、次のような表現は、まさに収容所を生きる囚人たちが、それまでとは、あるいはそれを経験したことのない人たちとは異なった時間を生きていることを端的に示すものである。

釈放後のことを仲間と話す時、もう単純に未来形を使わない。「もし助かれば…」と言うのだ。条件、制限、不安がつねに対話の中心にある¹²。

被収容者たちにとっては、未来は自明のものではなくなり、そのことが彼等の言語自体を変質させてしまう。うっかりして「もし～ならば (si...)」という条件節をつけ忘れた場合でも、結局は「いやまあ、もし出られたの話だが... (Enfin... Si on s'en tire...)」という制限をつけ加えることになり、被収容者たちは、習慣的な言語の使用がここでは場違いであるという現実を突きつけられる。そのようにして彼らは絶えず自分たちの「未来」や「可能性」が奪われてしまっていることに気づかされるのである。

もちろん、アンテルムの『人類』は、詩ではなく散文であり、多くの部分は体験の「描写」として書かれている。しかし、そうした描写——それ自体が信じ難い出来事の連続であるが——の合間からときおり表明されるアンテルムの内面の叫びとも言うべき言葉や省察によって、読者は描写的な言語には還元しえない出来事の性質を理解する。読者はアンテルムの言葉を、単に彼が経験した出来事の再現として読むのではなく、語りえぬことを語ろうとするアンテルムの言語的な探求の試みとして、言い換えれば、そのような「一種の果てしな

12 ロベール・アンテルム、同書、124頁。

い、伝達不能の認識¹³」を言葉にしようとするアンテルム自身の声を通して、出来事の常軌を逸した性格を感じ取るのであり、それはこの書物のもっとも重要な核をなすものなのである。この作品が証言としてだけでなく、文学作品としても二十世紀のフランス文学において重要な意味を持つのは、こうした言語と体験との本質的な関係が作品に反映しているからである。

*

ナチ占領下のパリを、レジスタンス関係者から偽の身分証明書を手し、ユダヤ人であることを隠して生き延びたナタリー・サロートの場合、戦争やショーアに関する直接的な言及は作品のなかにほとんど見当たらず、むしろそうした歴史的・具体的な状況に自身の作品が関係づけられることを意図的に避けている。歴史的出来事への数少ない参照としては、たとえば『見知らぬ男の肖像』¹⁴が占領下のパリを舞台としていること、あるいは『嘘』¹⁵といった戯曲の中で登場人物の会話のなかに占領下のユダヤ人密告のエピソードがあることぐらいである。しかし、こうした「沈黙」は、極度に繊細かつ重要な事柄に対する戦略的な姿勢であり、見かけ上の主題とは異なる水準でのアプローチの結果として解釈できるのではないだろうか。

サロートの小説作品では多くの場合、事実の水準ではこれといった事件は起こらず、登場人物がかすかに意識する心的な葛藤や不安などが顕微鏡的な視点から詳細に描かれ、それが一種の心理的なドラマを構成している。しかし、こうした意識の片隅に一瞬たち現れては消え去っていく微細な印象や前意識的な感覚は、ときに禍々しいまでに拡大され、見知った世界が一瞬にして崩壊してしまうかのような破局的相貌をまとう。通常の意味での出来事としてはほとんど何も起こっていないにもかかわらず、こうした破局的状況の萌芽に対する極度に鋭敏な感覚は、占領下のパリで自身が近隣の住人によって密告されるとい

13 ロベール・アンテルム、同書、384頁。

14 ナタリー・サロート『見知らぬ男の肖像』、三輪秀彦訳、河出書房新社、1970年。

15 Nathalie Sarraute, *Les Mensonges*, Gallimard, 1967.

う文字通り命にかかわる状況を生き延びた彼女自身の体験と照らし合わせると、サロートの作品における歴史的な出来事の意味についてのひとつの仮説を導くものとなる。

サロートは、1947年に発表された最初の文学評論「ドストエフスキーからカフカへ」¹⁶において、現代小説における「心理的なもの (le psychologique)」の重要性を強調しているが、そうした「心理的なもの」の系譜のなかでカフカの『審判』を一種の極限と見なし、そこで描かれている世界がナチス支配下におけるユダヤ人の状況に正確に対応していることを指摘し、カフカの作品をショアーを「予見する (préfigurer)」ものとして読んでいる。カフカの作品と強制収容所を結びつける読み方それ自体に関しては、サロートが指摘するその細部に至るまでの一致の不気味さに驚かされるものの、いまや正統的な解釈のひとつと断言していいだろう¹⁷。しかし、ここで注目すべきは、サロートが、カフカの作品にそこで直接言及されていない出来事 (ショアー) を読み取り、その解釈をカフカの人間認識の必然的な到達点として見なしているという事実である¹⁸。カフカの作品における「心理的なもの」に注目しながら、最終的にそれがショアーを「予見」していたと断じるこの読み方は、当然の権利としてサロート自身の作品にも適用可能であり、そのようにしてサロートの作品を読み直すならば、そこにはサロート作品における言語的・形式的な革新の別の側面が浮かび上がってくる。

サロートが現代小説における「心理的なもの」の重要性を一貫して唱えている姿勢の背後には、サロートに固有の人間に対する冷徹な視線があり、それは「心理的なもの」の未踏の領域への言語的探求を通してのみ可能となる人間につ

16 ナタリー・サロート『不信の時代』、白井浩司訳、紀伊國屋書店、1958年、3-35頁。

17 たとえば、モーリス・ナドーによるダヴィッド・ルーセの『我らの死の日々』の序文など。Maurice Nadeau, «Les jours de notre mort comme œuvre littéraire», in David Rousset, *Les Jours de notre mort*.

18 「ドイツ民族の影の中に暮してきたユダヤ人のカフカも、こうした予見の力を持っていて、ユダヤ民族をすぐそばで待っていた運命とドイツ人の性格の根本的な特徴とを見抜いていた」、サロート『不信の時代』、34頁。

いての認識である。サロートの作品における「平穩無事な」日常と破局とが重ね合わされた描写は、平時に潜む「危機」の予兆を白日の下に曝らし、日常のなかにある〈災厄〉の種子をあらかじめ告発するものとして、きわめて意識的に二十世紀の歴史的〈災厄〉に反応したのものとして解釈することが可能になる。すでに触れたように、戯曲『嘘』で言及されている「密告」について、盲目的に法律に従うという密告者本人の主観的な内面では「正しい」行為が、他者の破壊を意味する事態は、占領下の日常では現実として実際に起こっていたのであり¹⁹、サロートの作品にそうした現実の反響を読み取ることは、サロートによるカフカの読解の方法を詳細に分析することで正当化できるのではないだろうか。この点に関しては稿をあらためて論じる予定である。

*

1945年生まれのパトリック・モディアノの場合は、戦争や収容所の経験自体が間接的なものである。両親がナチ占領下のパリという特殊な状況下で出会ったということ、またユダヤ人である父親が生き延びるために偽名を使い、闇市でおそらくはかなりきわどい商売に手を染めていたこと、そしてその父親が一步間違えばいつ絶滅収容所に送られていてもおかしくなかったということから、モディアノは自分の存在の根拠をつねに偶然的かつ非合法的なものであると感じており、それが彼の創作行為の重要なモチーフとなっている。

例えば、登場人物たちの「自分が何ものにも根差していない (je n'étais issu de rien) という感情²⁰」、「私は何者でもない (Je ne suis rien)²¹」といった言葉、あるいは、「こうした豪奢の背後にある虚無 (le néant)²²」や「彼らはある日忽然と虚無 (le néant) のなかから現れ、一瞬薄片のような光を放った後、また虚

19 Huguette Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, Flammarion, p. 107.

20 Patrick Modiano, *Accident nocturne*, Gallimard, 2003, p. 140.

21 パトリック・モディアノ『暗いプティック通り』, 平岡篤頼訳, 白水社, 2005年, 5頁。(Modiano, *Rue des Boutiques obscures*, Gallimard, 1978.)

22 Modiano, *Accident nocturne*, p. 163.

無に戻っていってしまう²³』といった、さまざまな作品で反復される表現は、モディアーノ自身の存在論的な不安に対応するものだろう。

モディアーノがみずからの出生の起源とみなす占領下という時代は、戦後のフランスではネガティブな過去としてともすれば忌避される時代であり、また多くの人にとっては歴史の闇のなかに沈みかけた世界である。モディアーノの作品はそのような積極的・消極的忘却に抗して、過去の痕跡としての「空虚」や「不在」をパリの街に探す試みでもある。「私はからっぽの感覚 (le sentiment de vide) を覚えた²⁴」、「わたしはこの同じ空虚の感覚を抱いたことを覚えている²⁵」あるいは「夏は私にとっては空虚と不在の感覚を引き起こす季節であり、私を過去へと連れて行く²⁶」というように、モディアーノとその登場人物たちは、さまざまな偶然に導かれて街を彷徨いながら、占領下の世界の痕跡に出会う。彼の作品は現代のパリのさまざまな場所に、消え去った世界の痕跡を探す企てとなり、かつて何かが、あるいは誰かが存在したという事実の刻印としての「空虚と忘却の地帯 (une zone du vide et de l'oubli)²⁷」を可視化する試みとなる。それは間接的にショアーという〈災厄〉の痕跡を現代に探す行為であり、現代のパリはいたるところにその傷跡を残した廃墟に姿を変えてしまう。モディアーノの作品は、オートフィクション的な手法によって、現実と虚構を混ぜ合わせ、複数の時間を重ね合わせることで、現在という時間にこの廃墟をたえず現前させることによって忘却に抗しているという意味で、倫理的であると同時に歴史的現実を小説的言語のなかで再創造しようとするすぐれて美学的な試みでもある。

このように限られた範囲ではあるが、戦争という災厄がそれぞれの作品においてどのように主題化されているか、そして言語との関係からどのような位置を占めているかという観点から作品を読むとき、そこから見えてくるのは、個々

23 バトリック・モディアーノ『暗いブティック通り』, 80頁。

24 バトリック・モディアーノ, 同書, 10頁

25 バトリック・モディアーノ, 『1941年。パリの尋ね人』, 白井成雄訳, 作品社, 1998年, 159頁。

26 Patrick Modiano, Voyage de nocés, Gallimard, 1990, p.26.

27 バトリック・モディアーノ『1941年。パリの尋ね人』, 158頁。

の作家たちの個性やスタイル、執筆の動機や文学的志向の違いを越えて、既成の言語の枠組みでは捉えることのできない歴史的な出来事の衝撃に対して、それに見合う表現を与えようと格闘している作家たちの姿であり、それが現代のフランス語で書かれた文学作品のなかに注目すべき形式上の革新をもたらしているという点である。彼らにとって過去は、過ぎ去った出来事の静的な記憶ではなく、まだ正確に名指されていないもの、言語的な探求によってはじめて認識可能となるものであり、そのことによって現在の意味を問い直すものであると言えるだろう。

過去をいかに展示するか

冒頭で述べたように今回の研修では、研究対象とした作家の作品の歴史的背景について理解を深めるため、フランス、ドイツおよびポーランドの、特に第二次世界大戦に関わる博物館や記念館を訪れた。見学した主な施設は下記のとおりである。

A. フランス

- －ショアー記念館（パリ）
- －ドランシー収容所記念館（パリ郊外ドランシー）
- －ユダヤ芸術歴史博物館（パリ）
- －強制収容所犠牲者記念館（パリ）
- －レジスタンス解放博物館（パリ）
- －ヴェルディヴ事件児童被害者記念博物館（オルレアン）
- －ロワヤリュール収容所記念館（コンピエーニュ）
- －コンピエーニュ休戦協定博物館（コンピエーニュ）
- －ダンケルク 1940 年博物館（ダンケルク）

B. ドイツ

- －ザクセンハウゼン強制収容所記念館（ベルリン近郊オラニエンブルク）
- －ヴァンゼー会議記念館（ベルリン）

- ベルリン・ユダヤ博物館 (ベルリン)
- ホロコースト記念碑 (ベルリン)
- テロのトポグラフィー (ベルリン)
- ダッハウ収容所記念館 (ミュンヘン近郊)

C. ポーランド

- ユダヤ歴史博物館 (ワルシャワ)
- ワルシャワ蜂起博物館 (ワルシャワ)
- アウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所記念館 (オシフィエンチム)

フランスで見学した施設のうち、パリ郊外にあるドランシー収容所記念館とオルレ안의ヴェルディヴ事件児童被害者博物館 (CERCIL) では、ガイドを務める研究員から占領下のフランス (ヴィシー政府) によるユダヤ人迫害の状況について直接説明を受けながら、ユダヤ人をはじめとする犠牲者の収容所での生活の様子や彼等が被った迫害の実態を辿ることができた。ドランシー収容所記念館では、実際に収容所として使われていた建物が建設当初の目的どおり現在集合住宅として使用されている様子も見ることができた。車道と集合住宅の間にある敷地には、移送に使われた列車の車両が展示され、その手前には、自身も絶滅収容所の生き残りであるユダヤ系フランス人彫刻家シェロモ・セリンジャー (Shelomo Seringer) による記念碑が置かれている様子は、歴史的な出来事を共同体としてどのように記憶していくかという問題についての興味深い試みとして、また芸術 (そして文学) がどのように集合的記憶に関わるのかという面からも考えさせられる光景だった。

オルレ안의ヴェルディヴ事件児童被害者博物館は、フランス警察によるユダヤ人一斉検挙の後、親から引き離された子どもたちがどのような状況に置かれ、どのような苦難を強いられたかが、写真、音声、映像資料を駆使して展示されていた。中庭には、近郊にあったポーヌ＝ラ＝ロランド収容所で実際に使われていた資材の一部を用いて収容棟の入口が再現されており、博物館としては小規模ながらも訪問者にこの事件についてのより具体的な理解をうながそう

とする姿勢が印象的であった。また同研究センター（CERCIL）では現在なお親族や関係者からの問い合わせや依頼があり、犠牲者の特定の作業や証言の収集や記録の調査・研究が続けられていることなど貴重な話を伺うことができた。

ポーランドのアウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所記念館では、ユダヤ人をはじめ、シンティ・ロマ、政治犯、共産党員、ソ連兵、精神障害者、同性愛者、エホバの証人などに対する迫害が、ナチス・ドイツの持つ産業技術と官僚機構を総動員して、いかに法外な規模で行われたかを、膨大な量の遺品や資料を通して、またドイツ、ポーランドだけでなくフランス、ベルギー、オランダ、ボヘミア、ハンガリーなど地域ごとに区画された展示場（収容棟）での詳細な展示によって見学することができた。収容所として使われた建物内部の様子やさまざまな目的に用いられた部屋、ナチス・ドイツ軍自身による破壊の痕跡、立地や周囲の環境、第一収容所から第二収容所までの距離、収容所全体の規模など、実際に足を運ばなければ分からない現地の状況を見ることができたのは貴重な体験だった。

ワルシャワのユダヤ歴史博物館の常設展示は、ユダヤ民族の歴史、宗教、文化についての理解を助けるため、視聴覚設備やミニチュア模型による説明、体験学習型の展示など、さまざまな工夫が凝らしてあり、量的にも質的にも非常に充実したものであった。とりわけ、ナチス・ドイツによる占領以前の二十世紀のポーランドにおいていかに豊かなユダヤ文化（カフェやダンスホールの風俗からイディッシュ語文学に至るまで）が花開いていたかを知って強い印象を受けた。

ドイツでは、ベルリン滞在中に、ザクセンハウゼン強制収容所、ヴァンゼー会議記念館、ベルリン・ユダヤ博物館など、またミュンヘンでは、ロベール・アンテルムやエドモン・ミシュレの作品にも描かれたダッハウ強制収容所を見学した。個々の施設の展示内容の重要性もさることながら、国家や共同体の集合的な記憶の保存と継承のために注がれている膨大な努力（人的・物的・財政的資源の投入）に感銘をあらたにした。ドイツに限らず、戦争とその惨禍を記念する施設では若い世代の集団での見学者が目立った。パリのレジスタンス解放博物館ではフランス人小学生の集団が教員からナチス・ドイツによるフラン

ス占領についての説明を受けている場面にも遭遇した。各国の学校教育や歴史教育のなかで戦争の記憶をどのように継承していくか、また現在インターネットやSNSなどを通して活発化しつつあるように見える歴史修正主義や否定論などにどう対応していくべきかなど、深く考えさせられる光景だった。

ベルリン・ユダヤ博物館では、ユダヤ系の建築家ダニエル・リベスキンドの設計による新館での「ホロコーストの軸」や「ヴォイド」をはじめとする、ショアーという、二十世紀の災厄を主題とした建築や展示などを見ることができた。ここでは博物館という空間そのものが、歴史的災厄についての芸術的表現となっており、文学・芸術における「歴史」という問題をより広い視点から考察するための多くの手がかりと刺激を得ることができた。

やや急ぎ足での報告となってしまったが、今回訪問した博物館や記念館だけでなく、戦争という〈災厄〉を集会的記憶として維持しようとする試み一般について言えることは、それらが事実の伝達という側面だけでなく、それをどのように伝えるか、したがってどのように展示するかという、伝達における美学的な次元の問題を含んでいるということである。とりわけホロコーストに関する展示においては、匿名性のなかに埋没し個としては忘却されてしまう犠牲者たちをどのように表象するかという問題はデリケートで倫理的な問題であると同時に文学や芸術における試みともきわめて多くのものを共有している問題であると感じた。

パリのショアー記念館の外の壁は「義人の壁 (Le mur des justes)」と呼ばれ、占領下のフランスでユダヤ人のために行動したフランス人の名前が刻まれている。また建物のエントランスに向かう壁は「名前の壁 (Le mur des noms)」と名付けられ、ヴィシー政府によって収容所に送られた76000名(うち11000名は子ども)のユダヤ人の名前が刻まれている。そして記念館の内部には壁一面に犠牲者の顔写真が展示されている一角があり、犠牲者が数の匿名性に解消できない顔をもった存在であることをあらためて想起させるものであった。同様にオルレアンのヴェルディヴ事件児童被害者博物館にも順路の最後に犠牲となった子どもたちの顔写真を展示したホールがあったが、そのうちのかなりの部分が写真が現存しないため空白のままになっていることは強く印象に残るもの

だった。

展示におけるこうした芸術的・美学的次元は、「事実」に対して事後的に付け加えるべき「意匠」や「装飾」ではなく、通常の意味での伝達のための手段によっては十分に表現できない事実を伝えるために必要不可欠なものである。歴史的事実を保存し、記憶する博物館や記念館という空間が、すぐれて現代的な芸術的空間として成立しているように見えるのは偶然ではなく、そこに表現することの本質的な問題が含まれているからである。

ミュンヘンのピナコテーク・デア・モデルネではナチズムによってドイツが負った傷を作品に反映させたアンゼラム・キーファーの作品、またレンバウハハウス美術館では、アウシュヴィッツ＝ビルケナウ収容所で囚人（ゾンダーコマンド）によって隠し撮りされた写真を素材としたゲルハルト・リヒターの展示²⁸に触れる機会があった。また、2019年6月からおよそ3ヶ月間にわたって都立新美術館で開催されたクリスチャン・ボルタンスキーの展示『Lifetime』にも接することができたが、こうした芸術家たちの営為は、各々の個性やスタイルを超えて、出来事のもつ衝撃の強度を伝えるためには美学的・創造的な手段が必要不可欠であり、同時にそれはその出来事をより深く認識しようとする試みでもあることを理解させてくれる。

おわりに

洪水や地震、津波などの天変地異、戦争やジェノサイドといった事象は、聖書をはじめ各地の神話や伝説、口承文芸のなかで取り挙げられている普遍的なテーマである。災厄、カタストロフィの記憶は、おそらく広い意味での文学・芸術表現のもっとも基本的なモチーフのひとつであり、それを経験した共同体

28 アウシュヴィッツ博物館にも展示されているこの四枚の写真について、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、それがアウシュヴィッツでの展示も含めこれまでさまざまな修正・傾きの補正、トリミング、画像の鮮明化等一を施され歪められて展示されてきたことを示すとともに、それを本来のかたちに戻して、他の利用可能な資料と合わせて分析・解釈することで、ディディ＝ユベルマン自身の言葉を借りるなら「考古学的な努力」によって再構築することで、撮影した囚人たちが経験した「現実」の一端を浮かび上がらせている。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお』、橋本一径訳、平凡社、2006年。

がその衝撃を受け止め、表現し、後世に伝えていくための、人間のほとんど本能的な営みと言っていいかもしれない。

現代の芸術や文学が同時代の災厄に向き合いその衝撃を表現しようとするのは、したがってきわめて自然な反応である。しかし、第二次世界大戦によってもたらされた、アウシュヴィッツに象徴される災厄は、知的かつ人為的な計画の帰結であり、犠牲者の数においても、それが国家の官僚機構を通して、しかも徹底した効率化を目指す産業的プロセスのなかで実行されたという、その手段と様態においても、他の災厄とは質を異にする出来事である。それを表現しようとする文学者や芸術家たちのさまざまな試みも、単に文学・芸術という領域内部での問題ではなく、人類の歴史や社会についての認識全体にかかわるものである。そして、ともすればナショナルな語りに回収されてしまいがちな共同体の集合的記憶のあり方を絶えず問い直すものとして、きわめてアクチュアルな意味をもつ営みであるということができらるだろう。

Remémorer la guerre : la littérature, l'art et les lieux mémoriaux

MIZUNO Masashi

La mémoire de la seconde guerre mondiale occupe une place importante dans la littérature d'après-guerre. Non seulement elle témoigne des multiples aspects de cet événement historique, mais elle est aussi porteuse des renouveaux artistiques qui ont affecté la tradition littéraire du 20^e et 21^e siècles.

L'Espèce humaine de Robert Antelme, un des témoignages les plus importants sur le camp de concentration, est aussi l'essai d'une nouvelle écriture capable de transmettre la réalité indicible vécue par son auteur.

Dans les livres de Nathalie Sarraute où la guerre n'existe pas visiblement, la description de scènes paisibles de la vie est sous-tendue par un pressentiment catastrophique : il ne se passe rien mais ce « rien » pourrait entraîner des conséquences fatales. De la même manière qu'on peut lire des récits de Kafka comme une préfiguration de la Shoah – ce que fait Sarraute elle-même dans « De Dostoïevski à Kafka » –, on peut lire certaines descriptions de Sarraute comme une dénonciation des embryons d'une crise potentielle. En ce sens, la mémoire de la guerre joue un rôle essentiel dans les ouvrages de Sarraute.

La mémoire de la guerre hante tous les récits de Patrick Modiano, bien qu'elle soit indirecte pour l'auteur. Les personnages de celui-ci recherchent les traces de l'Occupation dans Paris d'aujourd'hui et butent sur les signes de l'absence de ce qui existait naguère. La ville se transforme ainsi en champ de ruines. L'œuvre de Modiano tente de visualiser dans le présent ces « zones du vide et de l'oubli » qu'a laissés la guerre et qui sont en train de disparaître.

Si la mémoire de la guerre oblige les écrivains à remettre en question leur

langage, on peut aussi se demander si les lieux de mémoire de la guerre présentent le passé seulement au niveau factuel. On peut observer que des lieux mémoriaux comme le Musée juif de Berlin ou le Mémorial de la Shoah à Paris essaient d'en appeler à la mémoire collective par le recours à des moyens d'expressions artistiques. Les éléments artistiques ou esthétiques sont loin d'y être accessoires : ils sont au contraire indispensables pour transmettre le caractère d'un événement qui dépasse la compréhension intellectuelle et l'imagination ordinaire.

Résistant à l'oubli et à la narration nationale qui privilégie parfois la position de victime, ces lieux mémoriaux partagent la question de transmission de la mémoire avec la littérature et l'art contemporains.

