

## アゴタ・クリストフ

### 『どこにいるんだい、マチアス』の考察

——クリストフの小説の起源を探る——

塩 谷 祐 人

#### はじめに

ハンガリーからフランス語圏のスイスに亡命し、フランス語で小説を書いた作家のアゴタ・クリストフの作品に、『どこにいるんだい、マチアス』(On est-tu Mathias ? 2005) という掌編小説がある。二〇〇五年にスイスのゾエ社が出版した作品だが、実際に書かれたのは、彼女の代表作と言われる『大きなノート』(Le Grand cahier, 1986) よりもおそらく前であろう。『大きなノート』をはじめ、彼女の作品に繰り返し表れることになる別離や再会、あるいは夢と現実の境といった主題が読み取れる一方で、Nous (僕たち) で語っている『大きなノート』に至る以前の書き

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

## アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

方で綴られている『どこにいるんだい、マチアス』は、その後のクリストフの作品に通じる部分がありながらも、それが違った方法で表現されている作品である。

クリストフは異国の地で母語とは異なる言語に囲まれながらも、「文盲の挑戦」<sup>③</sup>として書くことを願った女性であった。それは苦しみでもあっただろうが、また彼女にとって最上の悦びでもあったはずだ。クリストフは文学的な成功をおさめた後で、「書くことは、わたしの助けにはならない。それはほとんど自殺的なものだ。書くこと、それは世界でもっとも難しいもの。それでもわたしの興味をそそる唯一のこと」<sup>④</sup>と語っている。その彼女が演劇やラジオドラマの脚本を中心に書いていた時期に、小説家としては未完成でありながら悦びの中で書くことへの思いが色濃く残る中で、しかもまだフランス語を使いこなすにも未熟さが残る中で必死に紡いだ作品として『どこにいるんだい、マチアス』を位置づけ、本論ではこの作品を掘り下げてみていきたい。

## 作家アゴタ・クリストフの誕生

一九三五年十月三〇日、チクヴァーランドというハンガリーの小さな村に、ひとりの女の子が生まれた。アゴタ<sup>⑤</sup>と名付けられたその子は、両親と兄と弟と一緒に、その村でごく平凡な日々を過ごすことになる。しかし、アゴタが四歳の時に戦争が勃発し、彼女が九歳になった時には家族で小さな町のクレーグに移り住むことになった。そしてそれもまた、彼女が背負うことになる苛酷な運命の始まりでしかなかったのである。

戦争は一九四五年に終結を迎え、ソ連軍によってドイツ支配から「解放」されたものの、ハンガリーでは豊かな生

活を送ることができなかつただけでなく、アーゴタは十四歳で愛する家族——とりわけ親愛なる兄——と離れて寄宿舎で過ごすことを強いられた。こうした愛するものたちとの別れは、のちに彼女の創作の主題のひとつとなるが、アーゴタには更なる辛い別れが待ち受けていた。一九五四年の夏に結婚し、二〇歳で出産を経験することになった彼女は、その結婚が原因で祖国を離れることを余儀なくされたのである。ことの発端はハンガリーの首都ブタペストに始まったハンガリー動乱であった。一九五六年一〇月、ソ連への不満を募らせた学生や労働者たちが起こした暴動は軍事介入を誘発し、多くの国外亡命者を生むことになったが、反体制派に属していたアーゴタの夫も亡命者の一人となったのである。いわば夫に巻き込まれる形で、生後四ヶ月の子どもを連れてアーゴタもオーストリアとハンガリーの国境を越えることになった。

国境を越えたアーゴタは、ウィーンを経由してフランス語圏のスイスに位置するヌーシャテルに辿り着く。夫は奨学金を得て学問を続けたが、充分にフランス語も話せなかつた彼女は、異国で孤独を内に抱えたまま、時計工場の工員として働いていた。だが数年後、アーゴタ本人も外国人向けの奨学金を得て、かねてからの念願であつた勉強を続けることが可能になると、彼女の亡命生活は新たな段階に入る。いまやフランス語で読み書きもできるようになった彼女は離婚を決意し、ほどなくある写真家と二度目の結婚をする。アーゴタは、妻として、そして母親として生きることを選びながら、一方で「書く」という欲求を満たすために演劇やラジオドラマの脚本を書いていた。それらの作品はのちに彼女がおさめることになる大成功に較べるとささやかなものではあつたが、自身の作品が演じられることに喜びを覚え、そうした執筆活動を通して作家への道をゆつくりと歩み始めていたのであつた。

一九八〇年には二度目の離婚をすることになったが、アーゴタにとってそれ以上の人生の転機とも言うべき時が訪

れる。一九八五年、彼女が書いた原稿がフランスの大手の出版社であるスイユ社の編集者の目にとまったのである。『大きなノート』と題されたその作品は、こうしてフランスの出版社から世に送り出され、しだいに大きな反響を呼び、彼女の本格的な小説家としての人生が始まった。フランス語で執筆する小説家アゴタ・クリストフの誕生であった。

## クリストフの文学的キャリアとその研究

双子を主人公にした彼女の小説『大きなノート』は、その続編となる『証拠』(La Preuve, 1988)と『第三の嘘』(Le Troisième mensonge, 1991)と合わせて三部作をなし、大きな成功をおさめ、今では数多くの国の言語に翻訳され、彼女のもっとも重要な作品として知られている。しかし、彼女の作家としての勢いはそこで止まってしまった。双子を主人公にした作品から離れ、亡命者を主人公にした『昨日』(Hier, 1995)を上梓したあとは、多くの読者や編集者の期待に反して、「自伝的な話」と副題が付けられたエッセー集の『文盲——アゴタ・クリストフ自伝』(L'Analphabète — Récit autobiographique, 2004)を出版しただけであった。<sup>6)</sup>小説に関しては、短編集の『どちらでもこう』(C'est égal, 2005)が出版されたが、これは一九七〇年代から一九九〇年代前半までに書き付けた習作を一冊に集めたものである。おそらく出版社の方も既に名前が知られたクリストフの作品を出すことは願うところであったのだろう、『どちらでもいい』に加えて、かつて彼女がフランス語で書いた演劇作品を集めた『灰色の時刻』(L'Heure grise et autres pièces, 1998)や『怪物』(Le Monstre et autres pièces, 2007)といった戯曲集も書店に並ぶ

ことになった。だが、彼女の小説を心待ちにする読者たちは、それらの作品で溜飲を下げるしかなかった。クリストフには新たに『草原のアグレア』(*Aglaé dans les champs*)という小説を書く準備もあり、まとまった分量の下書きはあったようだが、新作の小説が世に出ることはなく、二〇一一年の七月に移住先のヌーシヤテルでその生涯を閉じた。

亡命という特殊な状況の中で、母語ではなくフランス語で小説を書いた彼女は、二〇世紀のフランス語圏の文学を考察する上で欠くことのできない人物である。しかしながら、フランス語圏でも彼女の作品を分析した研究書は数冊に限られ、他には何編かの論文やインタビューを読むことができるに留まる。近年では『破壊か順応主義か——アゴタ・クリストフ作品にみる性の差』(Simona Cutcan, *Subversion ou conformisme ? : La différence des sexes dans l'œuvre d'Agota Kristof*, 2014) とうとう研究書や、『アゴタ・クリストフの双子の三部作』(Rennie Yotova, *La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*, 2011) と題された本も出版されているが、その数はけっして多いものではない。代表的な研究書では、『三部作を詳細に論じたマリーノリエル・リボニエドムの『アゴタ・クリストフの三部作——分裂を書くこと』(Marie-Noëlle Riboni-Edme, *Trilogie d'Agota Kristof — Écrire la division*, 2007) など』を挙げることができ、それでも十分な研究がなされている作家であるとは言い難い。日本でも、クリストフを主題とした論考は数本に限られ、まして代表作である三部作以外の作品に関しては、ほとんど研究はなされていないと言っても過言ではない。本論で扱うことになる『どこにいるんだい、マチアス』も、そうした作品のひとつである。

## 『どこにいるんだい、マチアス』の位置づけ

『昨日』の主人公が最後に「わたしはもう書かない<sup>⑦</sup>」と締めくくった言葉をクリストフ自身も実践するかのようになり、一九九五年に出版した『昨日』が彼女の最後の小説となってしまった。先に書いたように、『昨日』以降もフランス語圏で何冊かのクリストフの名を冠した作品集が出版されているが、それらはいずれもかつてクリストフがフランス語で書いたものをまとめた本である。いずれもスイユ社が出版している。

『どこにいるんだい、マチアス』も、クリストフがかつて書いた作品を収録するという形で、演劇作品の『リース、あるいは時』(Line, le temps) にマリー・テレーズ・ラチオン (Marie-Thérèse Lathion) の「あとがき」を加えて二〇〇五年に出版されたものであり、こちらはスイスのゾエ社が出版した。両作品と「あとがき」を合わせても五〇ページにも満たない、縦一五センチ、横一〇センチほどの小さな版で、三ユーロ五〇サンチームという低価格で販売されていた。『どこにいるんだい、マチアス』だけに限れば一ページしかない、とても短い作品である。

短編集の『どちらでもいい』に含まれず、また演劇作品でもなく、きわめて短い『どこにいるんだい、マチアス』は、その位置づけが特殊なものになることは避けられず、半ば埋もれてしまった習作といった扱いを受けても仕方がない。事実、スイユ社が二〇一一年に『大きなノート』、『証拠』、『第三の嘘』、『昨日』という小説に加えて、短編と全演劇作品を一冊にまとめたが、その中には演劇作品の枠で『リース、あるいは時』は、再録の許可を出したゾエ社への感謝の言葉とともに収録されたものの、『どこにいるんだい、マチアス』の方は入っていない。短編として入っ

ているのは、『どちらでもいい』が、そのまま入っているだけである。クリストフ自身も『大きなノート』以前に書いたものはあまり気に入っている様子はなく、『どちらでもいい』でさえ強い思い入れを見せてはおらず、『どこにいいんだい、マチアス』への言及も見あたらない。つまり、この作品はクリストフの作品として評価の対象としてすら扱われていないと言っても過言ではない。

しかし、クリストフの作品を日本語に翻訳している堀茂樹は、この短編を捨て置かれるべき作品とは見ていない。日本では『どちらでもいい』の翻訳が二〇〇八年に文庫化され、その際に、この作品の邦訳が『マティアス、きみは何処にいるのか?』という題名で新たに加えられる形で出版されたが、堀茂樹はその「文庫版への訳者のあとがき」で、次のようにこの作品の重要さを強調している。

この短編には、のちの三部作——『悪童日記』『ふたりの証拠』『第三の嘘』——の主題、モチーフ、作中人物などが萌芽的に、しかも紛れもなく存在している。その意味でこれは、すこぶる重要なテクストである。小説家A・クリストフの出发点といっても過言ではないだろうし、彼女にとって最も親密な作品だとも言えるだろう。<sup>⑤</sup>

この指摘にある通り、『どこにいいんだい、マチアス』はクリストフの作品に通底する、いわば彼女の作家としての原動力を見ることができる作品であり、再度クリストフの作品群の中で、その位置づけをしなおす必要がある作品であるだろう。

## 『どこにいるんだい、マチアス』の執筆時期

『どこにいるんだい、マチアス』の再評価に際して、この掌編が書かれた時期を確定することが重要な意味をもつことになる。なぜなら、もしこの作品が三部作以降に書かれたものであれば、三部作に通じるクリストフの創作の根源が伺える作品というよりも、三部作のエッセンスを一部抜き出して作ったバリエーションのひとつに過ぎなくなってしまうからである。尤も、『どこにいるんだい、マチアス』の正確な執筆時期は明らかにされていない。ゾエ社が出版した版に付けられているマリー・テレーズ・ラチオンの「あとがき」によれば、『リース、あるいは時』が一九七八年の作であり、『どこにいるんだい、マチアス』は執筆年こそ記されていないものの、アゴタ・クリストフ本人の覚え書きから判断すると一九七〇年代前半まで遡ることができるとい<sup>10</sup>う。この証言には確たる証拠はないものの、おそらく『どこにいるんだい、マチアス』は『大きなノート』以前の作品と判断していいだろう。なぜなら、まずクリストフは『大きなノート』を書き終えた後にすぐさま続編の『証拠』とそれに続く『第三の嘘』へと考えを巡らしており、別の作品に取りかかる余裕がなかったと考えられるからである。二〇〇七年におこなわれたインタビューで、クリストフは次のように語っている。

『大きなノート』を書いたことで、どうしようもなく書くことが必要になった。それで三部作の計画が始まった。もう書くことが止められなくなっていた。別のことに移ることもできなくなっていて、双子が頭の中にいたの

で、書き続けた。わたしは登場人物の中あまりに入り込んでいた。こういったわけで、『第三の嘘』まで、止まることなく書き続けた。<sup>①</sup>

この証言に基づくなら、『大きなノート』が出版された一九八六年の少し前から『第三の嘘』が出版された一九九一年の間に、三部作との類似が認められ、かつ登場人物が異なる短編を書き上げたとは考え難い。さらに同インタビューの中で「三部作を準備している間に他のものは書かなかったのか」という質問に対して、クリストフは注文でいくつかの記事を書いたと答えているが、それらは文学作品ではなかったと断言している。ここでクリストフが言っている記事とは、『文盲——アゴタ・クリストフ自伝』としてまとめられることになる逸話の数々のことを指していると思われるため、『どこにいるんだい、マチアス』の執筆時期に一九八〇年代半ばから一九九〇年頃までの期間は除くことができる。

では、一九九〇年以降に書いたのだろうか。たしかに短編集の『どちらでもいい』の中には、一九九〇年代前半に書き付けたものも含まれているので、『第三の嘘』を書き終えたあとに『どこにいるんだい、マチアス』に取りかかったという可能性も完全に否定することはできない。しかし、その書き方を見ると、一九九〇年代の作品というよりも、かつての作品である可能性が高いと思わせる点がいくつかある。そのひとつは、「繰り返し」にある。クリストフは物語中に同じ単語や同じ言い回しを繰り返し使う。それは程度の差はあるものの、彼女の全作品に認められることではあるが、例えば『どこにいるんだい、マチアス』では次のような繰り返しを読むことができる。

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

Je t'aime, dit Sandor.

Je le sais, répondit l'enfant. Je serai ton fils, plus tard. Mais d'abord je dois mourir.

Oui, dit Sandor, parle-moi encore.

Celui que j'aime le plus, c'est mon frère, continuait l'enfant. Je l'aime plus que tous les autres ensemble, plus que moi-même.

Pourquoi ? demande Sandor.

Je ne sais pas. Tu le regarderas et tu comprendras pourquoi je l'aime.

Parle-moi encore, dit Sandor.

Tu devrais venir manger, dit l'enfant.

Je n'ai pas faim.

Si tu ne manges pas, tu seras pâle et malade et tout le monde sera triste.

Toi aussi ? demande Sandor.

Non, pas moi. Je ne peux pas être triste, car une chose me console toujours de l'autre.

Je mangerai bientôt, dit Sandor. Peut-être demain, ou déjà ce soir.

L'enfant le regardait de ses grands yeux gris.

Parle-moi encore, dit Sandor.

Non, c'est toi qui dois parler. [...]<sup>(21)</sup>

「僕は君が好きだ。」サンドールは言った。「知ってるよ。」その子は答えた。「僕は君の息子になるんだ。あとでね。でもまず僕は死なないといけないんだ。」「そうだね。」サンドールは言った。「もっと話してくれよ。」「僕が一番好きなのは、僕の兄弟だ。」その子は続けた。「他のみんなを合わせたよりも、僕は僕の兄弟のことが好きなんだ。僕自身よりもね。」「どうしてだい？」サンドールは訊いた。「知らないよ。君が彼を見たら、どうして僕が僕の兄弟を好きなのか、わかるだろうよ。」「もっと話してくれよ。」サンドールは言った。「食べにこないとダメだよ。」その子は言った。「お腹はすいてないんだ。」「食べないと、青くなって、病気になるって、そしたらみんな悲しむよ。」「君もかい？」サンドールは訊いた。「いや。僕は違うよ。僕は悲しむことができないんだ。だって、ひとつことが起こっても、いつも別のひとつのことで気が晴れてしまうから。」「もうすぐ食べるよ。」サンドールは言った。「たぶん明日にでも。それかもう今夜にでも。」その子は灰色の大きな目で彼を見ている。「もっと話してくれよ。」サンドールは言った。「いや。話さないといけないのは君だよ。」「…」

短いやり取りの間に、「言った (dit)」「訊いた (demande)」を繰り返すだけでなく、「もっと話してくれよ (parle-moi encore)」という台詞を三度も挟み込み、謎めいた会話を演出する。確かに、クリストフの作品は三部作や『昨日』でも会話のやり取りにその才が表れており、とりわけ三部作では、台詞の前に「彼は言う (Il dit)」や「彼女は訊く (Elle demande)」と繰り返し付ける書き方が確認できる。しかし、同じ台詞を繰り返したり、短い台詞で会話をつないだりする演出は、三部作よりも、むしろクリストフがかつて書いていた演劇作品に見て取れる特徴である。例えば一九七八年の作であるとされている『リース、あるいは時』は、ある女性に恋しながら相手にさ

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

れていない二二歳の青年マルクと、マルクのが好きな二二歳の少女リースの会話で始まっているが、それは次のようなものになっている。

MARC. - Salut, Line.

LINE. - Elle n'est pas venue ?

MARC. - Qui ? Si, elle est venue. Mais elle était pressée.

LINE. - Elle est toujours pressée.

MARC. - À cause des enfants. À cause de ses patrons.

LINE. - Les autres jeunes filles ne sont jamais pressées. Hier, J'ai vu Annette qui a bavardé pendant une heure avec un barbu.

MARC. - Annette, elle bavarde avec n'importe qui.

LINE. - Parce qu'elle est gentille. Et parce qu'elle n'est pas pressée, elle.<sup>(2)</sup>

(マルク：「ああ、リース。／リース：彼女は来なかったの？／マルク：誰のことだい？ああ、来たよ。でも彼女は急いでいたんだ。／リース：彼女はいつも急いでいるのね。／マルク：子どもたちのせいだね。彼女の上司のせいでもあるね。／リース：他の女の人たちは全然急いでないわ。昨日はアネットが髭を生やした人と一時間もおしゃべりしているのを見たわよ。／マルク：アネットは誰とでもおしゃべりするからな。／リース：だって、彼女は親切なもの。それに、彼女の方は急いでないからよ。」)

ここでもクリストフは短い会話の台詞の中に同じ単語を繰り返して使うだけでなく、「急いでいる」(pressé)の繰り返しで会話のリズムを作り出している。『どこにいるんだい、マチアス』が短い作品で会話文が多く使われているという理由もあるが、この作品にクリストフが主に演劇作品を書いていた時期にとりわけ好んでいた手法をみることでできることは、指摘しておくべきであろう。

さらに、『どこにいるんだい、マチアス』で登場人物が飲むものにも注意が必要である。クリストフの作品の登場人物が作品中で口にするものはジャガイモやチーズ、ソーセージ、ジャム、パンなどが多い。それは初期の作品から三部作、そして『昨日』を読んでも大きな違いをみることはできない。しかし飲み物に関しては、若干の変化が確認できる。多くの場合、彼らが飲むものはワインである。いくつかの例外といえば、『大きなノート』にでてくる「おばあちゃん」が自身の苦しみを吐露するときに飲む蒸留酒や、『証拠』に登場するヴィクトールが本を書くように書けない葛藤から逃げ出す時に飲む杏の蒸留酒を挙げることができる。また居酒屋では時折ビールが出され、時にはラム酒が供されることもある。しかし次に挙げる『どこにいるんだい、マチアス』の一場面では、プラム酒が飲まれている。

Ils sont heureux, tes fils, dit Sandor.

Très heureux, dit Mathias. Je vais les coucher.

Plus tard, ils sont descendus à la cave.

Les tonneaux sont vides, dit Mathias, mais j'ai une bouteille de prune.

アコタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

Ils ont bu.<sup>(14)</sup>

「幸せだな、おまえの息子たちは。」サンドールは言った。／＼とても幸せさ。」マチアスが言った。「寝かしつけてくるよ。」／＼しばらくして、彼らはカーヴに降りていった。／＼樽はカラなんだ。」マチアスは言った。「でも、プラム酒が一本あるんだよ。」／＼彼らは飲んだ。」

この場面によく似たやりとりが、『第三の嘘』の中にもある。しかし次に引用している『第三の嘘』の場面と較べてみれば、プラム酒があえて消されていることがわかる。

Ils sont heureux, tes fils.

Très heureux. Je vais les coucher.

Quand il revient, il dit :

Allons dans ma chambre.

Nous entrons dans la grande pièce, mon frère prend une bouteille cachée derrière les livres de la bibliothèque :

C'est tout ce qui reste. Les tonneaux sont vides.

Nous buvons.<sup>(15)</sup>

「幸せだな、おまえの息子たちは。」／＼とても幸せさ。寝かしつけてくるよ。」／＼戻ってくると、彼はこう言った。

／「僕の部屋に行こうじゃないか。」／僕たちは広い部屋に入る。僕の兄弟は本棚の本の後ろに隠してあった瓶を手取る。／「これが残ってるやつ全部だ。樽はカラなんだ。」／僕たちは飲む。

これらの類似した場面は、とりわけ「彼ら (Us)」が「僕たち (Nous)」に変更されていることを含めて、本論の後半でより詳細に見ていきたいと思うが、ここでは『どこにいるんだい、マチアス』の執筆時期を推定するというように目的を限定し、「プラム酒」が『第三の嘘』では単なる「瓶」に変更されている点を強調しておきたい。もちろん先に『第三の嘘』が書かれ、のちに書かれた『どこにいるんだい、マチアス』で書き足されたという可能性もあろう。しかし、三部作を通じて一度もプラム酒は出てきておらず、また『昨日』でも使われていない一方で、一九七二年にクリストフが書いた戯曲の『ジョンとジョー』(John et Joe, 1972)を読んでみれば、プラム酒がひとつの重要な小道具として使われていることが確認できる。『ジョンとジョー』は表題になっている二人の男が交わすカフェでの会話で構成されているが、サミュエル・ベケットの影響を思わせるこの作品中で、二人は大好きなプラム酒を続けざまに注文し、また後日、宝くじが当たった後には、躊躇なくプラム酒を注文する場面が出てくる<sup>16</sup>。

同じ単語を繰り返し使用することや、短い会話によって作り出されるリズム、あるいはプラム酒だけで『どこにいるんだい、マチアス』の執筆時期を確定することはできないかもしれないが、これらはその作品を一九七〇年代の前半に書いたというクリストフの覚え書きを補強するものであり、数年の思い違いがある可能性はあっても、おそらく『どこにいるんだい、マチアス』は彼女が三部作に取りかかる前の一九七〇年代に、フランス語で執筆した小説であると考える間違いないだろう。では、この作品が『大きなノート』よりも前に書かれたということが、なぜ、そして

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

如何に重要なのかを、三部作との類似点と相違点を順に見ていきながら論証していきたい。

### 『どこにいるんだい、マチアス』の内容と双子の三部作に続く類似点

『どこにいるんだい、マチアス』は、主人公のサンドールと、彼が夢の中で作り出したマチアスとの交流を描いた作品である。そこに描かれている二人の分ち難い関係は、双子の少年を主人公にした『大きなノート』だけではなく、その双子のひとり国境を越え、再び故郷に戻ってきてから兄弟を探す物語になっている『証拠』と『第三の嘘』を思わせるものになっている。さらに、クリストフが『大きなノート』を書く時の原動力であった、実の兄と一緒にごしたハンガリーでの日々の追憶が、『どこにいるんだい、マチアス』にも表れており、もしこれがクリストフの初期の作品であるなら、一九八〇年代後半から九〇年代のはじめにかけて三部作として結実する彼女の亡命の地の思いが、一九七〇年代から既に小説という形で結晶化していたという証しになるであろう。

まずは『どこにいるんだい、マチアス』がどのような物語であるのか、そのあらずじをまとめると次のようになる。

ある日、夢から目覚めたとされるサンドールのところに、ひとりの少年が訪ねてくる。その美しい少年をサンドールは好きになるが、その少年は「僕はあとで君の息子になる。でもまず僕は死なないといけない」と言い、さらに少年は自分の兄弟を愛していると続けたうえに、その彼の兄弟はいずれサンドールの前に現れ、サンドールも彼を好き

になるだろうと予告する。一方サンドールは、その少年に自分の母親は父親に殺され、いまでは木の下に埋まっているのだと打ち明けるが、少年はその話は嘘だと断言する。

少年は死に、サンドールの妹が母親と森に行くから一緒に来ないかとサンドールを誘いにくるが、母は死んだと考えているサンドールは妹の言葉を信じず、なにより少年を失ってしまった哀しみもあつて妹を追い払う。そこにマチアスが現れる。

最初はマチアスを不愉快に思っていたサンドールだが、マチアスが先に現れ死んでしまった少年、つまりマチアスの兄弟に劣らず美しいことに気づくと、彼を好きになる。その後、サンドールは父を殺さねばならないと考えるようになるが、それができないため、自分が家を出て行くことを決心する。地雷原を渡り、マチアスを残してサンドールはどこかへ去っていく。

しかし、一行分の空白を空けて、サンドールは戻ってくる。マチアスはサンドールに、サンドールの父と母が死んだことなどを伝えると、以前サンドールが住んでいた家を二人で見つて、その後マチアスの家へと案内する。サンドールはマチアスの二人の幼い息子に会い、その後、サンドールとマチアスの二人はプラム酒を飲み交わしながら語り合う。サンドールにも息子がいて、息子は今は大きくなったことなどを話した後、サンドールはひとりで庭に出る。そこで彼はマチアスと別れてからは何も意味を見出していない自身のことを独り言のように語り、「どこにいるんだい、マチアス」と星空の下で言うのだった。

陽が昇り、気づいてみるとサンドールは自身のベッドにいて、マチアスが手を握っている。そしてマチアスはサンドールが病気に罹っていたことを伝え、サンドールも「悪夢を見ていた」と答える。耳を澄ませば、父が薪を割り、

母が歌っているのが聞こえる。「明日、僕らは釣りに行こう」というマチアスの言葉を受け、「今は眠る」とサンドールは答え、マチアスは「兄弟の心臓の上に手を置いた」と物語は締めくくられる。

以上が『どこにいるんだい、マチアス』の物語のあらましである。先に引用したように、クリストフが『第三の嘘』の作中に、『どこにいるんだい、マチアス』の一場面に若干の変更を加えて挿入していることを考慮しても、そこに一連の繋がりがあがることは否定できない。その上、この物語が『大きなノート』をはじめとする三部作の土台になっていると思わせるのは、サンドールが地雷原を越えて去っていくという場面にわかりやすく表れている。戦争下を「おばあちゃん」の家で過ごし、外部の世界を冷静な目で見つめながら、自分たちの直感で行動し生き抜いていく双子を主人公にした『大きなノート』は、双子のうちのひとりが父親に地雷を踏ませて安全を確保した上で地雷原を通り抜け、もうひとりがおばあちゃんの家に戻るといふ衝撃的な別離で幕を閉じている。しかも、続く『証拠』では、おばあちゃんの家に残ったリュカの物語が主に語られ、『第三の嘘』では、再び国境を越えて戻ってきたクラウスが自分の双子の兄弟を探し求める物語になっている。登場人物がサンドールとマチアスという二人の少年から双子への変更があるもの——そしてこの変更は大きな意味をもつのだが——、ひとりが地雷原を渡り、ひとりが残り、そしてのちに再会するという物語の運びを見てみれば、クリストフが『どこにいるんだい、マチアス』で着想を得たことを膨らませて三部作を書いたことは明らかであろう。

ここでもっとも注目しておきたいのは、『どこにいるんだい、マチアス』でも、その結末が示すように、マチアスとサンドールは実の兄弟であるという点である。この「兄弟と共にいることを書く」という想いこそ、三部作で繰り

返されることになる『どこにいるんだい、マチアス』の要の部分であろう。クリストフ本人の発言によれば、彼女が三部作で書いているのは彼女自身が兄と一緒に見てきたことであり、彼女たちの周りで起きたことが元になっているという。『大きなノート』について語る中で、「あなた自身の人生を演出したものでしょうか」と問われたクリストフは、兄と過ごした日々が大切であったことを強調しながら次のように語った。

たしかに最初は自伝的な本を書きたかった。それから少しずつ変わってきた。わたしは、わたしが兄と一緒に経験したことを描き始めたのではなく、わたしたちが見たこと、人々がわたしたちに語ったこと、わたしたちの周りで起きたことを書き始めた<sup>17)</sup>。

こうして最初は「兄」とひとりの女の子であった「わたし」を主語として書き始めた小説が、「兄とわたし」と繰り返し書くことによって生じる重々しさを避けるうちに主語が「nous（わたしたち）」となり、その「わたしたち」が登場したとき、「兄とわたし」という兄妹は二人の少年へと姿を変え、『大きなノート』の主人公の双子になったのだとクリストフは明かしている。<sup>18)</sup>「nous」の視点で書かれる『大きなノート』の特徴はしばしば指摘されるものであり、クリストフが双子の少年を示す「僕たち」を主語に選んだ理由を問われたことも一度ではない。その度に彼女は言い方の違いはあるものの、右に挙げたように「兄とわたし」が形を変えたのだという説明をおこなっていた。もちろん、その発言に嘘はないのかもしれない。しかし、三部作に通じる『どこにいるんだい、マチアス』を見てみると、すでにクリストフの内奥には、兄弟である二人の少年の物語が眠っていたのではないかと思わせるところがあるのであ

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

る。

実際、『どこにいるんだい、マチアス』の設定には、ハンガリーで過ごしていた時のクリストフ自身の家族構成が大きな影響を与えていると考えられる。彼女の家庭は、家にあまりいなかった父親、そして本を読むことに関心なかった母親、それに愛する兄のヤノとアゴタ、そして弟のティラで構成されていた。『どこにいるんだい、マチアス』では、父と母——夢の中では二人ともその死が仄めかされている——、そして夢の中の名前が与えられていない少年と愛すべき兄弟のマチアス、それに主人公のサンドールとサンドールの妹（もしくは姉）が登場している。マチアスの兄弟であるという夢の中の少年は、のちにサンドールの息子となると夢の中で語って死に、夢から覚めた現実の世界ではサンドールとマチアスが兄弟になっている。少年はマチアスとサンドールを夢の中で結ぶ仲介者としての役割を果たしており、この少年の登場によって、マチアスとサンドールの関係に時間のずれが生じ（マチアスの兄弟であるという少年は、サンドールの息子でもあるという）、物語に多様な解釈を許すことになっているが、その夢の中だけに現れている仲介者の少年を除けば、マチアス、サンドール、妹という三人の子どもが登場していることにならぬ。妹の存在は現実の人物であるのか、夢の中の人物であるのか判断がつきにくいものではあるが、妹は母親と一緒に森に行くと言言していることから、仮に夢の中の人物であっても、現実に近い位置にいると考えられる。なぜなら最後に夢から覚めたサンドールが両親の存在を知覚していることからわかるように、その両親の生死が夢か現実かを判断するひとつの手がかりとなっていて、母親は夢の中では死んで枯れ木に姿を変えている。そうしてみると、母親と出かけると述べている妹の方は、夢うつつの狭間でサンドールが出会っているとしても、完全に夢の中の人物ではなく、サンドールにとって現実存在する人物であると考えた方が自然であろう。

こうして兄弟（マチアスとサンドール）と、ひとりの女の子というクリストフの家族と同じ組み合わせが『どこに  
いるんだい、マチアス』では描かれているが、実際のクリストフの家族の構成、すなわち兄（ヤノ）、妹（アゴタ）、  
弟（ティラ）と重ね合わせてみると、クリストフは作中で、女の子ではなく、サンドールに自身を投影し、兄であ  
り、また愛する対象としてのマチアス（＝実兄のヤノ）との別離と再会を描いていると考えることができる。

事実、クリストフの兄に対する想いは強く、『文盲——アゴタ・クリストフ自伝』やインタビューなどで兄妹の仲  
の良さを強調しているだけでなく、彼女の作品にある近親相姦の逸話について質問を受けたとき、次のように答えて  
さえいる。

わたしは常に兄のことが好きでした。理想の男性だと思っていました。最初の結婚まで、結婚後もある程度の間  
は、兄に恋していました。<sup>19</sup>

クリストフにとってみれば、亡命は祖国を離れることであるのと同時に、その無二の存在である兄と切り離される  
という体験でもあった。一九七〇年代のハンガリーの情勢を考え合わせれば、遠からず帰国して兄と再会できると楽  
観的に考えることなど不可能だったに違いなく、クリストフはそうした状況の中で文章を綴っていた。その彼女が登  
場人物に自分たちの姿を重ね、兄と一緒にいる物語を創作しても不自然なところはない。なぜなら、そもそも彼  
女が執筆を始めたのは、愛する者たちと切り離された中で自身を慰める為でもあったからである。それは彼女がハン  
ガリーで過ごしていた幼少期にまで遡る。『文盲——アゴタ・クリストフ自伝』の中で、弟のティラに向かって彼が

アゴタ・クリストフ『どこにいますか、マチアス』の考察

両親の本当の子ではないという作り話をし、兄のヤノと一緒に罰を受けた時の連帯感を思い起こしながら、彼女は物語を語ることから書くことへ至った経緯を書き記している。

書くことへの欲求が訪れたのは、もっと後になってからのことだった。子ども時代の銀の糸が切れたとき、不幸な日々がやってきて、わたしが「好きじゃない」と言うことになる時期が訪れた時だった。

それは両親と兄弟から引き離されて知らない町の寄宿舎に入ることになった時のことで、そこでは別れの苦しみに耐える為にわたしに残されていた手段は、たったひとつだった。書くことだ。<sup>20</sup>

三部作を書き終え、『昨日』を出版した後になると、「書くことはある種の精神分析療法のひとつとなりえたのですね」と問われて「まったく違います。書くことは治療になりません」<sup>21</sup>と答え、書くことの苦しみを訴えることになる。クリストフだったが、それでも幼少期の思い出の中では、書くことは唯一の慰みとなっている。また苦しみが伴おうとも、書くことが彼女にとってある種の理想的な生活を作り出す手段になっていたことには変わりはないであろう。クリストフ本人が『大きなノート』は実はひとりの少年が双子の兄弟と二人でいる生活をうちあげたものだとして種明かしをしつつ、その行為は孤独を描くことを拒み、現実の理想化をおこなうことだったのだという趣旨のことを述べているからである。<sup>22</sup>二人での生活を想像して『大きなノート』を書いたとされる作中人物は、後に『証拠』と『第三の嘘』に登場するリュカと名付けられる人物だが、このリュカの執筆行為について、クリストフの三部作を詳細に研究したマリーノエル・リボニエドムは次のように指摘する。

作家リユカという人物を通じて、アゴタ・クリストフは文学の本質的な機能のひとつを演出している。深い喪失感の中で、出生の地から亡命した中で——これはリユカのケースであると同時に、アゴタ・クリストフのケースでもある——書くという行為が生まれる。書くこと、それは元々ひとつであったものを隔ててしまった時間や歴史を拒否することである。そしてエクリチュールは昔と今の繋がりを編み——編むとは「テキスト」の語源である——、不在であるものを現存させることになるのだ。そしてここに、エクリチュールは開いた傷を閉じようとするが、その傷はしかしエクリチュールを育んでいるという、大きな逆説ができる。<sup>23)</sup>

最終的には自伝的な要素は薄まっているものの、先の引用で見たように、クリストフは『大きなノート』を書くにあたって、彼女と兄の自伝的な物語を書くこととしていた。それゆえ、『大きなノート』をはじめとする三部作には、愛する兄との別離をフィクションに変えて自身を慰める意味もあったのだろう。そしてその傾向は、『大きなノート』以前に書かれた『どこにいるんだい、マチアス』において、既にはっきりと表れていたのである。しかも『大きなノート』では、「わたし」と「兄」で書き始めた物語が、双子の少年の物語へと形を変えたということであったが、『どこにいるんだい、マチアス』では、マチアスとサンドールという兄弟として、クリストフも男の子に姿を変えて登場している。このように、『どこにいるんだい、マチアス』には『大きなノート』に始まる双子の三部作に書かれている兄との思いが詰まった作品に仕上がっている。

しかしここで注意しておきたいのは、その書き方に大きな違いがあるという点である。その違いは、『大きなノート』で、クリストフが如何にフランス語を使って小説を書くことと努力をしていたのかを示し、また小説としてより完

成されたものを作り出すために、彼女が如何に言葉と格闘していたかを伝えているだけでなく、同時に『どこにいるんだい、マチアス』に秘められたクリストフの思いをつまびらかにもしている。

### 『大きなノート』と『どこにいるんだい、マチアス』の書き方の違い

一九七〇年代、フランス語で書くことを覚えたクリストフは、演劇の脚本を書き、ラジオドラマを書き、短編小説を書いた。そしてその後には執筆した作品が、自他ともに認める彼女の代表作、『大きなノート』であった。クリストフはスラブ系の作家の作品を多く出版しているローザンヌのアージユ・ドム (Age d'homme) 社に原稿を送ろうと考えていたようだが、友人の助言に従って、パリの大手三社に原稿を送り、そのうちの一家であるスイユ社が出版を決めたという作品である。実際に出版物にするにあたってクリストフは編集者と原稿の見直しをおこない、いくつかの過激な場面などはクリストフが削除する提案もしたようだが、編集者の意向もあって、フランス語の手直しをおこなっただけで出版された。この小説の執筆を通じて、彼女は自身の文体を作っていた。「あなたは、三部作で自身身の文体を発見されたと思われませんか」という質問に答え、クリストフは次のように語っている。

『大きなノート』はとても短い本ですが、少なくとも書くのに三年かけた。それほど常に手直しが必要だった。間違った印象を与えるある形容詞を見つけたら、すぐにそれを訂正しなくてはならなかった。もっとも大切なことに集約すること、それも客観的に。わたしは自分の詩がそうであったような、美しい文というのに耐えられな

くなっていた。そんな風に、書けなくなっていた。というのも、わたしの演劇作品の文はもっと入念に練り上げたものですから。それで、すごく研究した。ですが、これは何度も言っていますが、これは学校の課題で作文を書いていた息子を少し真似たものになっている。それを読んだとき、わたしにとって息子の書き方は、これはいうものだった。息子はわたしが三部作で書いているような書き方とほぼ同じように書いている。<sup>24</sup>

『大きなノート』は、作中で双子の少年たちが自分たちの周りで起きたことを客観的に作文したものが作品になっているという構造をとり、その執筆の規則も作品中に明かされている。それは本当のことだけを書くということであり、曖昧なことや、判断が人によって異なることは「大きなノート」に書き込むことを禁じるというものであった。例えば「おばあちゃんは魔女と呼ばれている」と書くことはできるが、「おばあちゃんは魔女に似ている」と書くことはできない。双子はその規則を端的に表明し、次のように語る。

感情を定義する語は、とても曖昧だ。だからそれらを使うのは避けて、物や人や自分自身の描写、つまり事実の忠実な描写にとどめておいた方がいい。<sup>25</sup>

こうした規則に基づいて綴られる『大きなノート』は、きわめて簡素な文体になる。そしてそのように双子が書いている手記が『大きなノート』という作品になっているという設定は、クリストフ自身の不利な点を利点に変える手段でもあった。彼女が母語ではないフランス語で書くには辞書を調べ、何度も直し、間違えないように書いていく必

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

要があり、複雑な文章を作ることもし難ければ、豊富な単語を駆使して豊かな文章を組み立てることもできない。しかしながら、子どものような文体を採用することで、そこには戦中と戦後の状況を冷やかな視線で見つめ、客観的かつ簡潔に描き出すというクリストフ特有の文体ができあがったのである。例えば、『大きなノート』の冒頭はこう始まっている。

Nous arrivons de la Grande Ville. Nous avons voyagé toute la nuit. Notre Mère a les yeux rouges. Elle porte un grand carton et nous deux chacun une petite valise avec ses vêtements, plus le grand dictionnaire de notre Père que nous nous passons quand nous avons les bras fatigués.<sup>(28)</sup>

(僕たちは大きな町から到着した。僕たちは一晩中、旅をした。僕たちのおかあさんは、赤い目をしている。おかあさんは大きな箱を持ち、僕たち二人はそれぞれ衣服の入った小さな鞆、それにおとうさんの大きな辞書を持ち、腕が疲れたらかわるがわるに渡す。)

言葉を節約し、平易な文章で書くだけでなく、大きな町、大きな箱、小さな鞆、大きな辞書と「大きい」、「小さい」という初学者が習い覚える基本的な単語を繰り返し使い、クリストフは客観的で乾燥した筆致で物語を綴っている。クリストフが選んだこうした手法は偶然の結果でも、苦肉の策でもない。その簡潔さが注目される彼女の文体であるが、それでもクリストフは文体を変えてできる限り工夫を凝らす。例えば、主人公の双子がノートや鉛筆が必要になり、文房具屋と交渉する場面では、冷たい語り口が確認できるものの、初学者が作文の練習で書くような言葉遣

いではなく、あえてもって回った言い方を採用している。

Nous sommes disposés à effectuer quelques travaux pour vous en change de ces objets. Arroser votre jardin, par exemple, arracher les mauvaises herbes, porter des colis...

Il crie encore :

Je n'ai pas de jardin ! Je n'ai pas besoin de vous ! Et d'abord, vous ne pouvez pas parler normalement ?

Nous parlons normalement.

Dire à votre âge : « Disposés à effectuer », c'est normal, ça ?

Nous parlons correctement.

Trop correctement. Oui. <sup>(Fr)</sup> [...]

〔僕たちはこれらの物と引き換えに、あなたのために何らかの仕事をを行う手筈があります。例えば庭の水やり、雑草抜き、荷物運び…。〕／彼はまた叫ぶ。／庭なんてない。おまえたちなんて必要としていないんだ。それにまず、普通に話せないのか。〕／僕たちは普通に話しています。〕／おまえたちの歳で、『行う手筈があります』なんて、これが普通か？〕／僕たちは正確に話しています。〕／正確すぎるんだ。〕

彼らの交渉は続き、鶏を所有しているかと文房具屋に訊いた後の提案も、Parce que si vous n'en possédez pas, nous pouvons disposer d'une certaine quantité d'œufs et vous les apporter en échange de ces objets qui nous sont indis-

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

アゴタ・クリストフ『ここにいるんだい、マチアス』の考察

<sup>(81)</sup> pensables. 「もし鶏を所有していないなら、僕たちは一定数の卵を用意し、これら僕たちにとって不可欠な物と引き換えに、あなたに卵を持つてくることができません」といった言い方をして、文房具屋を苛つかせている。

ここで使われている口調は、同作品の後半に現れる「解放軍」がおばあちゃんの葡萄畑を買い取りにきた時のやり取りと重なりを見せる。

Nous pouvons aussi prendre votre vigne sans rien offrir en échange. Et c'est ce que nous allons faire si vous n'acceptez pas notre proposition. <sup>(82)</sup>

「我々はあなたに何も引き換えになるものを与えることなく、あなたの葡萄畑をもらうこともできるのですよ。もし我々の提案を受け入れてもらえなければ、そうすることになります。」

双子はこう答える。

Comme vous avez pu le constater vous-même, ce terrain a une grande valeur sentimentale pour elle et l'armée ne voudra certainement pas dépouiller de son bien durement acquis une pauvre petite vieille, qui, en outre, est originaire du pays de nos héros Libérateurs. <sup>(83)</sup>

「あなた自身で確認されたように、あの土地は彼女にとって心の拠り所として大きな価値を持っています。それなら軍はひとりの貧しい老婆がなんとか手にいれた財産を、まさか取りあげたりはしないでしょう。それに彼女

はわれらが英雄的な「解放者」の国の出身なのですよ。)

作中で文房具屋が指摘するように、双子の話し方はときに「正確すぎる」書き方で記され、それは冒頭にある語りと較べてみれば、同じ双子の言葉であるにもかかわらず、その書き方が大きく異なっていることは一目瞭然である。全体としては単純なフランス語で書かれているという印象を多大に与える『大きなノート』であるが、クリストフなりに最大限に言葉の段階を選択し、双子の個性をより豊かにし、読者に与える効果を狙っていることが伺い知れる。

クリストフが見せる苦勞と工夫の跡は、双子の正確すぎる言葉遣いだけに限らない。従卒の使うたどたどしい言葉にも、クリストフの払っている注意と外国語で書くことの困難が見て取れる。この従卒は双子たちの住む国にやってきた外国軍のひとりで、通訳の仕事も与えられている。彼が双子の国の言語、つまりハンガリー語と思われる言語を話すことができるのは、彼の母親がこの国の生まれであり、小さい時にその母とこの国の言語で話していたからだとして設定されている。その従卒が片言のハンガリー語で双子と会話する場面は、次のように書かれている。

Qui est là ?

Une voix d'homme répond :

Pas peur. Vous pas peur. Deux vous êtes ou moi trop boire ? Il rit, il allume la lampe à pétrole sur la table et éteint sa lampe de poche. Nous le voyons bien maintenant. C'est un militaire étranger, sans grade. Il dit :

アコタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

アゴタ・クリストフ『ここにいるんだい、マチアス』の考察

Moi être ordonnance du capitaine. Vous faire quoi, là ?

Nous disions :

Nous habitions ici. Chez notre Grand-Mère.

Vous petits-fils de Sorcière ? Moi jamais vu encore vous. Vous être ici depuis quand ?<sup>(1)</sup>

〔そこにいるのは、誰？〕／男の声が返ってくる。君たち、怖がらない。二人、君たち？ それか飲み過ぎた、わたし？〕彼は笑って、テーブルの上の石油ランプを灯し、懐中電灯を消す。今や、僕たちは彼の姿がはっきりと見える。階級の無い外国の兵士だ。／わたし、将校の従卒。君たちここで何する？〕／僕たちは言う。／「僕たちはここに住んでいるんだ。僕たちのおばあちゃんの家だからさ。」／君たち、魔女の孫？ わたし、一度もまだ君たち見ない。いつから君たちここにいます？〕

クリストフは、不正確な会話を冠詞の省略や主語人称代名詞の誤用、そして動詞を活用せずに原形のまま使用することで表現している。この従卒の国籍は明確には書かれていないが、おそらくドイツ人であることが端々に仄めかされている。クリストフは『大きなノート』をフランス語で執筆しているので、従卒が登場する場面では、ハンガリー語をたどたくしく話す人物の言葉を、フランス語で書き表す必要がでてくる。このとき、自身にとつても外国語であるフランス語で書いているクリストフは、不正確なフランス語の使用を表現するにもある程度の規則を定め、登場人物が言語を習得する過程で間違えて覚えた癖のようにしているだけであり、あえて不正確な表現を使う時でさえ様々な書き方をする事ができないでいる。そもそもハンガリー語もドイツ語も主語にに応じて動詞を活用する言語であ

り、原形を多用する話し方には間違い方として不自然さが残る。たしかにここで従卒は「君たち」に話しかけており、ドイツ語では二人称に使う動詞の活用形と原形が同形であることもあるし、ハンガリー語でも三人称の単数形が語幹となり、主語に応じて接尾辞を付けることで活用変化を行う場合があることを考慮するなら、それらの言語はフランス語に較べると動詞の原形と同形の語を使用する頻度は多いと言えるかもしれない。このクリストフの間違いを記す規則に関しては、フランス語だけではなく、ハンガリー語とドイツ語に精通したのちでなければ詳細な分析はできないであろうと考えまた別の機会に譲りたいと思うが、少なくとも、ドイツ語を母語とする従卒がハンガリー語を使用すると仮定してフランス語で書き記した時に、クリストフにはある程度間違えたフランス語の規則が必要であったことは指摘しておきたい。この片言のハンガリー語をフランス語で再現する為の規則は、『大きなノート』内では一貫して守られている。客観的で簡素な文体を使うクリストフであるが、その実、彼女は書き方を試行錯誤し、外国人として使える限りのフランス語で工夫を凝らして作品を練り上げていった。

一方、『どこにいますか』、『マチアス』には、こうした書き方は見られない。全体のうち約半分ほどが会話に割かれているその作品では、クリストフがかつて演劇作品で駆使していた、転がるような会話の妙が物語を支えている。もちろん『大きなノート』の会話の部分が、かつての作品に較べて生彩を欠いているというのではない。会話を創作の出発点としたクリストフの傾向は、『大きなノート』にも引き継がれている。「わたしは演劇の作品を書くことから始めた。それはより簡単だった。台詞はわたしの周囲で聞こえているものに似ていた。書かなくてはならない描写がなかった」と語るクリストフは、『大きなノート』を書き始めたとき、わたしが描写していたものは、演劇の場面のよくなものだった」と明かしている。しかし先に見たように、簡潔ながらも言葉を選んで作り上げた『大きなノート』

アゴタ・クリストフ『どこにいますか』、『マチアス』の考察

で繰り広げられる会話には、演劇作品とはまた別の鋭さが増えられ、クリストフの作品の特色のひとつとなつていく。では、『大きなノート』よりも、演劇やラジオドラマの脚本を執筆していた時期により近い時に書いていた小説の『どこにいるんだい、マチアス』では、その会話はどのようなものになっているのか。

まずもつとも大きな違いは、サンドールとマチアスが主観に基づいた発言をしているところに表れている。『大きなノート』では、クリストフは「好き」という言葉を使わない。それは先に書いた通り、感情を定義する言葉は漠然としているため、本当のことを書くには客観的である必要があると双子が考えているからである。彼らは母親を好きという代わりに、母親の写真を捨てず持っていたりすること、その感情を示す。ところが『どこにいるんだい、マチアス』では、サンドールは少年に向かって「Je t'aime.（僕は君が好きだ）」と言い、少年は「Je te salue.（知っているよ）」と応じている。またマチアスに対しても、「Il n'y a plus que toi à aimer.（もう君しか愛すべき人はいないんだ）」と言うサンドールに、マチアスが「Je ne suis pas quelqu'un à aimer.（僕は愛すべき人物ではないよ）」と応えている。『どこにいるんだい、マチアス』では、「好き」や「嫌い」といった感情を示す語を使うのにクリストフは躊躇いがなく、『大きなノート』でクリストフが示した淡々と書き記す鋭さがない分、二人の少年たちの会話に連帯感が生まれている。そもそも『大きなノート』では主人公が双子であり、Nous（僕たち）で話しているため、その一体感を示すまでもなく、あくまで会話は双子とこの二人の外部との間でなされる。一方、ひとりひとりの個として存在するサンドールとマチアスは、言葉のやり取りを通してその繋がりを築いていく。

例えば、サンドールとマチアスの別れの場面を見てみよう。家を出ることにしたサンドールは最後に家を見に行く。マチアスも一緒に家まで行くが、サンドールが何も言わずとも、マチアスはサンドールが家に火を放つのだと察

♪♪♪♪♪

J'ai oublié les allumettes.

J'en ai, dit Mathias.

Ils sont montés sur la colline. C'était beau.

J'aime le feu, dit Mathias.

J'aime ma maison, dit Sandor.

Et, plus tard :

Je suis heureux. Je vais me préparer.

Où ira-tu ? demanda Mathias.

Je traverserai les mines.

Tu peux y mourir.

Cela serait aussi un départ.

Tu pourrais aussi rester, dit Mathias. N'es-tu pas capable de pardonner ?

Je n'en suis pas capable, Mathias. Je pars.

Sans moi ?

Je ne te manquera pas.

アコタ・クリストフ『ベンにいたるんだい、マチアス』の考察

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

Mais moi, je vais te manquer, dit Mathias. Et un jour, tu reviendras.<sup>(34)</sup>

〔「マッチを忘れた。」〕「僕は持つてるよ」マチアスが言う。／彼らは丘の上に登った。壮観だった。／「僕は火が好きだ」マチアスが言う。／「僕は僕の家が好きだ」サンドールが言う。／それから後で「幸せだ。そろそろ支度するよ。」／「どこに行くんだい」マチアスが訊いた。／「地雷原を越える。」／「死ぬかもしれないよ。」／「それもまた出発だろう。」／「留まることだつてできるだろう。」マチアスが言う。「許すことはできないのかい。」／「それはできないよ。マチアス。僕は出て行く。」／「僕なしで？」／「僕がいなくても寂しくないだろう。」／「でも、僕は。僕がいないと君は寂しいだろう。」マチアスは言った。「それにいつの日か、君は戻ってくるだろう。」〕

短い台詞の交互のやり取りが二人の少年を密に結びつけているだけでなく、*aimer* に対しては *aimer* で、*capable* に対しては *capable* で、*manquer* に対しては *manquer* でというように、相手が使用した単語をそのまま繰り返して使うようにし、その一体感が強調されている。こうしたやり取りはサンドールが戻った後の二人の再会の場面でも繰り返される。先に引用したプラム酒を飲み交わす場面に続く二人の会話を見てみよう。サンドールがマチアスに話しかける。

Moi aussi, j'avais un fils.

Il est mort ?

Non. Il a grandi.

Naturellement, dit Mathias. Il doit traverser la vie.

La vie ? Pourquoi ? Je l'ai traversée, et je n'ai rien trouvé.

Mais il n'y a rien à trouver, répondit Mathias. Rien.

Il y a toi, Mathias. C'est pour toi que je suis revenu.

Moi, tu le sais bien, je ne suis qu'un rêve. Il faut accepter cela. Sandor. Il n'y a rien. Nulle part.

Dieu ? demanda Sandor.

Mathias ne répond plus.

L'amour ? J'ai aimé une fois, Mathias, j'ai aimé une femme.

Mathias ne répond plus.

Sandor sortit dans la cour. Un grand froid venait du ciel.

Mathias, où es-tu ? J'ai tout perdu en te quittant. J'ai essayé sans toi. J'ai joué, volé, tué, aimé. Mais tout cela n'avait pas de sens. Sans toi, le jeu était sans intérêt, la révolution sans éclat, l'amour sans saveur. Je n'étais qu'une absence grise pendant vingt ans.

Où es-tu Mathias ?

Les étoiles brillaient dans leur solitude infinie.

〔僕にも息子が一人いた。〕〔死んだのかい？〕〔いや。大きくなったんだ。〕〔当然だね。〕マチアスが言った。  
〔彼も人生を渡っていかなくは。〕〔人生？ なぜだい？ 僕はそれを渡ってきたが、何も見つからなかった

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

よ。』／「見つけるべきものなんてないのさ。」マチアスが答えた。「何もね。』／「君がいるよ、マチアス。僕が戻ってきたのは、君のためなんだ。」／僕はね、君はよくわかってるだろう、僕はひとつの夢でしかないんだよ。それを受けとめないといけないよ、サンドール。何もないんだ。どこにもないんだ。』／「神は？」サンドールが訊ねる。／マチアスはもう答えない。／「愛は？ 僕は一度愛したよ、マチアス。僕はひとりの女性を愛したんだ。」／マチアスはもう答えない。／サンドールは中庭に出た。強い寒気が空からやってくる。／マチアス、どこにいるんだい？ 君と離れて、僕は全てを失った。君なしでやっていこうとした。遊び、盗み、殺し、愛した。でも全て意味がなかったんだ。君なしでは遊びは面白くなく、革命は輝きがなく、愛も味わいがない。二〇年間、僕はひとつの灰色の不在でしかなかったんだ。』／「どこにいるんだい、マチアス？」／星々が彼らの無限の孤独の中で輝いていた。）

ここでも同じく、相手の言葉に被せるように台詞が継がれ、短い台詞のやり取りや、*Moi*と*Toi*といった人称代名詞の強制形を呼応させることで二人の一体感が生じている。そのため、マチアスが夢でしかないことが明言された後にサンドールがおこなう、いままでの会話の短さに比して長い独白には、いっそう一人になったサンドールの悲壮感と喪失感が漂う。『どこにいるんだい、マチアス』に表れている二人の人物の一体感は、クリストフが演劇的な手法を用いて描写を差し挟むことなく言葉を綴った結果であり、また同じ単語が繰り返し使われることで生み出された効果である。

この夢でしかないマチアスとサンドールのやり取りは、亡命生活の中で、クリストフが精一杯のフランス語を用い

て創作した、兄ヤノとの会話に他ならない。サンドールは「二〇年間、僕はひとつの灰色の不在でしかなかった」と、もはや答えてくれないマチアスに向かって語りかける。本論の前半で検証したように、もし『どこにいるんだい、マチアス』が七〇年代の前半に書かれたものであるとするなら、一九五四年に結婚し、一九五六年に国を離れることになったクリストフとその兄の別離の期間は、おおよそ二〇年から二十五年くらいに相当する計算になる。

のちに『大きなノート』では、クリストフと兄はNous（僕たち）という人称代名詞で一体となる。しかし、『どこにいるんだい、マチアス』においては、Nousではなく、別々に切り離されたクリストフと兄が、その会話によって、夢の中で連帯と別離を体験するのである。『どこにいるんだい、マチアス』においては、Nousという語は一度しか使われない。それはサンドールが目を覚まし、夢の中の人物ではなく、実の兄であるマチアスが傍らにいて、語りかける次に挙げる最後の場面である。

Écoute les bruits, dit Mathias.

Sandor a fermé les yeux. Dehors, son père coupait du bois, sa mère chantait dans la cuisine. La chambre était pleine d'ombres, de lumière, de paix.

Demain, nous irons à la pêche, dit Mathias.

Oui, demain, dit Sandor. Mais j'ai sommeil. Il faut arrêter l'horloge, Mathias. Elle me dérange.

Mathias comprit. Il posa sa main large et apaisante sur le cœur de son frère.<sup>(98)</sup>

〔音を聞いてみるよ〕マチアスが言った。／サンドールは目を閉じる。外で父親が木を切り、母親が台所で歌を

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

歌っている。部屋には陰と光と平和が満ちていた。／「明日、僕たちは釣りに行こう。」マチアスが言った。／「うん。明日ね。」サンドールは言った。「でも今は眠いんだ。マチアス、時計を止めてくれないと。落ち着かないよ。」／マチアスは理解した。彼は大きくて安心を与える手を兄弟の心臓の上に置いた。）

『どこにいるんだい、マチアス』の執筆時期を探る際に、戻ってきたサンドールとマチアスがプラム酒を酌み交わす場面を引用したが、その場面が『第三の嘘』で引き継がれたときには、主人公の二人であるリュカとクラウスはNousで示されていた。ところが、『どこにいるんだい、マチアス』では、クリストフはNousの使用をこの段階では避け、最後の場面になってようやくNousという人称を使うことができている。こうして見てみると、『どこにいるんだい、マチアス』は、マチアスと夢の中で出会い、別れ、再会の後にそれが夢であることを悟り、最後に夢から覚めてみるとマチアスと二人でNous（僕たち）と示されるようになる、「Nous」を見出す為の過程を描いていると読むこともできるだろう。Nousの使用に関して、のちにクリストフは登場人物の口を借りて『第三の嘘』の中でその理由を語ることになる。

Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul que même cette époque j'imaginais seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude.<sup>(47)</sup>

（僕にはよくわかっている。この町で、おばあちゃんの家で、僕はすでに一人だった。あの頃でさえ、耐え難い孤独に耐える為に、僕たちは、僕の兄弟と僕の二人なのだと思像していただけだったのだ。）

『大きなノート』をNousで書いたのは、兄とわたしと書いていたが、何度もそれを繰り返すことが重々しくなったからNousとしたのだと説明するクリストフの言葉を尊重するなら、今引用した孤独に耐える為に二人でいることを想像するという考えは、『大きなノート』と『証拠』を執筆した後に、この三部作について改めて考えを巡らした時にクリストフが気づいたことかもしれない。だが、彼女は三部作を執筆するよりもはるか前から、兄と自分を結びつけ、Nousで語るといふ思いを持ち続けていたのではないだろうか。まさにその証拠が、『どこにいるんだい、マチアス』に見ることができるのである。

クリストフの三部作を分析したマリーノエル・リボニエドムは、クリストフのNousの使用に三つの機能を認めている。第一に盾としての機能であり、不安に満ちた現実を読み解くための言葉を見つける為に、対話する相手を想像し、生きる為に必要な温かみを手にいれるためであるとする。第二にかつての世界と新たな世界に分けられた二つの人格を結びつけるものとしての機能を挙げる。そして三番目に、三部作でNousが使われているのは亡命前を描いているときだけであることに着目し、「僕たち」が過ごした国での過去の時間を取り戻すものであると指摘している<sup>(8)</sup>。この指摘にあるNousの三つの機能は、『どこにいるんだい、マチアス』を執筆している時のクリストフ自身に既に見ることができるのである。亡命先で寄り添えない哀しみの中で生活を続けていたクリストフは、ようやくフランス語で書けるようになって、『どこにいるんだい、マチアス』に着手した。そのとき自身を投影したサンドールは、亡命以前の思い出の象徴であり、幸せだった頃の子どもの時の思い出が具現化した兄のヤノ(＝マチアス)と夢の中で語り合い、その過程を経た後に夢から覚めることで「Nous」を使用し、かつての生活をフィクションの中で取り戻した。興味深いのは、『どこにいるんだい、マチアス』は、クリストフの実際の環境と裏返しの関係にあることであ

アゴタ・クリストフ『どこにいるんだい、マチアス』の考察

る。つまり、『どこにいるんだい、マチアス』では、夢の中が辛く、孤独な世界であり、夢から覚めれば、そこにはNousと一緒にいることができるマチアスがいた。一方、クリストフの場合は、スイスにいる現実ではNousで語れる半身は失われ、フィクションの中でのみ地理的そして時間的な境界を飛び越えて、亡命前のNousで語ることができた。クリストフは亡命の中で遙か遠くの祖国と幼年時代を思いながら創作を続けた作家である。その思いがクリストフに三部作や『昨日』を書かせた。それらの作品は高い評価を受け、世界中の多くの人々に読まれた。しかし、そのクリストフの小説創作の原点は、半ば埋もれてしまった掌編小説の『どこにいるんだい、マチアス』にはっきりとみることができるのである。

## 結論

クリストフが『どこにいるんだい、マチアス』を執筆したのが一九七〇代前半だとすると、それは彼女がフランス語で書けるようになり、意欲と喜びをもって演劇作品の創作に勤しんでいた頃のことである。あるいはその執筆時期を仮に一九七二年頃とするなら、努力を重ねてフランス語で書き上げた戯曲の『ジョンとジョー』がアマチュア役者たちによってビストロで演じられた直後のことであり、初めて自身の作品が舞台化され、その「成功」をクリストフが実感し、「この数ヶ月に渡って上演された作品の成功は、当時のわたしにたいへん大きな幸福感をもたらし、書き続ける励みになった」と創作意欲を燃やしていた時期にあたる。

しかし同時に、クリストフは常にハンガリーでの過去の生活を理想とし続けた作家でもあった。亡命を果たした人

物たちの思いは様々で、一概に亡命を不幸なものと言いきることは憚られる。祖国に戻ることを望まない者や、亡命の地でどの場所にも属さないものと自身を定め、そうした立場から創作に打ち込む者、あるいは母語と過去との断絶を——少なくとも表面上は——肯定的に受け止める者など様々な亡命者がいることは確かである。しかし、クリストフが示しているのは祖国との切断に苦しみ、異国の地で居心地の悪さを感じながら、かつての国に思いを馳せつつ創作を行う作家の例である。その思いは、晩年「もしハンガリーに住むために戻ったら、再び外国人になってしまふことがわかってるので、スイスに留まった方が良いと思っています」<sup>(4)</sup>と語るだけに、切実なものとして伝わってくる。

そのクリストフは創作を通じて亡命の地での生活に耐え、また自身の体験を文学作品に昇華させた。それは『大きなノート』と題された小説とそれに続く二作品でひとつの完成を迎えることになった。もちろん出版社に送る自信作として書き上げた『大きなノート』は、クリストフの渾身の力作と言っていいだろうし、並々ならぬ熱意を持ってペンを走らせていたことは想像に難くない。初期の演劇作品には見ることでできない言葉の使い分けや誤りの技法は、『大きなノート』をより豊かにしていることも確かであり、ひとりの亡命者による外国語での挑戦は読者に訴えかけるものがある。しかしながら、そうした豊かさが欠けているとしても、『どこにいるんだい、マチアス』には、彼女の創作の原点により近い思いが見て取れるのである。フィクションの中で会話を交わし、失われた過去との連帯を築き、そしてNousを発見するに至った作品である『どこにいるんだい、マチアス』は、言い換えるなら、まだNousと簡単に言うことができなかったクリストフが、自身の持っている会話という文体を最大限に使うことで過去へと自身を送り返している作品なのである。

この作品は、現在、ベルンのスイス文学古文書室に保管されているという。スイユ社の作品集にも入ることのな

かった、ほとんど注目されることのない作品だが、ここには亡命後、フランス語で自身の思いを綴ることができるようになったばかりのクリストフが文学に託した哀しみと救いが確かに込められている。

注

- (1) 邦題は『マテイアス、きみは何処にいるのか?』であるが、このタイトルになっている台詞が作品中で子どもであるときと、大人になったときの主人公の二重の立場から発せられており、また語りかけであると同時に独語でもある点を強調するため、本論では『どこにいるんだい、マチアス』とした。
- (2) 邦題は『悪童日記』であるが、本論では原題を直訳した『大きなノート』としたい。また『ふたりの証拠』も同様に『証拠』とした。
- (3) アゴタ・クリストフは、『文盲——アゴタ・クリストフ自伝』の中で自身のフランス語による執筆活動を「フランス語で書くこと、それはわたしが強いられたことだ。それは挑戦なのだ。ひとりの文盲の挑戦」と言っている。  
Agota Kristof. *L'Analphabète Récit autobiographique*, p. 55 : « Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète. »
- (4) インタビュー « Écrire, c'est presque suicidaire », p. 21 : « L'écriture ne m'aide pas. C'est presque suicidaire. Écrire, c'est la chose la plus difficile au monde. Et pourtant c'est la seule chose qui m'intéresse. »
- (5) 日本ではアゴタ・クリストフという表記が一般的であるが、それはフランス語による表記の Agota Kristof が元になっているためである。実際はハンガリー語では Kristof Ágota (ハンガリーでは姓名の順で記す) であるため、クリシュトーフ・アゴタと表記する方が、より彼女の実際の名前の読み方に近い。本論では、フランス語圏で作家になった後の彼女をアゴタ・クリストフと表記し、それ以前の彼女をクリシュトーフ・アゴタの表記とした。
- (6) 『文盲』は頼まれて書いた仕事であり、文学作品とは考えておらず、粗悪なジャーナリズムであるとクリストフは言っている。インタビュー « Maintenant je n'écris plus » を参照。

- (7) Agota Kristof, *Hier*, p. 51 : « Je n'écris plus. »  
 本論中の『大きなノート』、『証拠』、『第三の嘘』、『昨日』、『ジョンとビョー』の引用は二〇一一年にスイス社が出版した Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet* を参照にし、引用ページもその版に準じている。
- (8) 例えは二〇〇七年に行われたインタビューでは、彼女がハンガリー語で書いていた詩をフランス語に翻訳することを望むかどうかという質問に対して応える中で、三部作はまだ良いが、以前書いたものは好きではな<sup>く</sup>、『ふたつとひとつ』にある短編はいっ書いたのかもわからないと述べている。インタビュー「Maintenant je n'écris plus」を参照。
- (9) アゴタ・クリストフ『ふたつとひとつ』(ノヤカフepi文庫版)堀茂樹訳、東京、早川書房、二〇〇八年、p. 191.
- (10) Marie-Thérèse Lathion, « Postface », Agota Kristof, *Où es-tu Mathias ?* suivi de *Line*, *Le temps*, Éditions Zoé, Carouge-Genève, p. 41, を参照。
- (11) インタビュー「Maintenant je n'écris plus」: « La rédaction du *Grand Cahier* a entraîné une nécessité d'écriture implacable. C'est ainsi que le projet de *La Trilogie* s'est mis en place. Je ne pouvais plus arrêter d'écrire. Je ne pouvais pas passer à autre chose, les jumeaux étaient dans ma tête, et j'ai continué. J'étais trop dans les personnages. Ainsi, j'ai poursuivi sans m'arrêter jusqu'au *Troisième Mensonge*. »
- (12) Agota Kristof, *Où es-tu Mathias ?*, suivi de *Line*, *Le temps*, p. 4-5.  
 本論文中に引用した原文とその訳文に付いている傍線は、すべて本論文の筆者による。
- (13) *Ibid.*, p. 16.
- (14) *Ibid.*, p. 12.
- (15) Agota Kristof, *Le Troisième Mensonge*, p. 351.
- (16) Agota Kristof, *John et Joe*, p. 594-596 ㉔-㉔㉔, p. 630-631 を参照。
- (17) インタビュー「Exercices de nihilisme」, p. 94 : « C'est vrai qu'au départ, je voulais faire un livre autobiographique. Et puis, peu à peu, ça a changé. Je me suis mise non pas à décrire ce que j'avais vécu avec mon frère, mais ce que nous avions vu, ce qu'on nous avait raconté, ce qui s'était passé autour de nous. »
- (18) *Ibid.*, p. 94, を参照。

アゴタ・クリストフ『ふたつとひとつ』の考察

- (61) ヲンタユナ — « Écrire, c'est presque suicidaire », p. 21 : « J'ai toujours aimé mon frère aimé. Je trouvais que c'était l'homme idéal. Jusqu'à mon premier mariage, et encore quelque temps après, j'étais amoureuse de lui. »
- (62) Agota Kristof, *L'Alphabetique*, p. 12 : « L'envie d'écrire viendra plus tard, quand le fil d'argent de l'enfance sera cassé, quand viendront les mauvais jours, et arriveront les années dont je dirai : « Je ne les aime pas. » Quand, séparée de mes parents et de mes frères, j'enterrerai à l'internat dans une ville inconnue, où, pour supporter la douleur de la séparation, il ne me restera qu'une solution : écrire. »
- (63) ヲンタユナ — « Écrire, c'est presque suicidaire », p. 21 : « *L'écriture pourrait être une sorte de psychanalyse*. Pas du tout. L'écriture n'est pas une thérapie. »
- (64) *Ibid.*, p. 20, 参考文献
- (65) Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof Écrire la division*, p. 56 : « À travers le personnage de Lucas écrivain, Agota Kristof met en scène l'une des fonctions essentielles de la littérature. Dans la perte profondément ressentie, dans l'exil du lieu originel — c'est le cas de Lucas mais aussi d'Agota Kristof — advient l'acte d'écriture. Écrire, c'est refuser que le temps et l'histoire aient séparé ce qui était à l'origine uni. L'écriture va, dès lors, devoir tisser — c'est l'étymologie du mot "texte" — les liens entre naguère et maintenant, rendre présent l'absent, et ce faisant, c'est là le grand paradoxe, chercher à refermer la blessure qui pourtant la nourrit. »
- (66) ヲンタユナ — « Maintenant je n'écris plus » : « *Croyez-vous avoir trouvé un style, votre style, dans La Trilogie?* — *Le Grand Cahier* est un livre très court et j'ai mis au moins trois ans pour l'écrire, tellement je devais corriger tout le temps. Quand je trouvais un adjectif qui sonnait faux, il fallait le changer tout de suite. Réduire au plus important, et objectivement. Je ne supportais plus ces belles phrases qui étaient celles de mes poèmes. Je ne pouvais plus écrire comme ça. J'ai donc beaucoup cherché, parce que, dans mes pièces de théâtre, les phrases sont plus élaborées. Mais j'ai déjà dit plusieurs fois que c'est un peu une imitation de mon fils, qui écrivait les devoirs pour l'école. Je lisais ça, son style a été très déterminant pour moi. Il écrivait à peu près comme moi dans *La Trilogie*. »
- (67) Agota Kristof, *Le Grand Cahier*, p. 35 : « Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter

leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits. »

- (26) *Ibid.*, p. 11
- (27) *Ibid.*, p. 32-33.
- (28) *Ibid.*, p. 33.
- (29) *Ibid.*, p. 144.
- (30) *Ibid.*, p. 145.
- (31) *Ibid.*, p. 26.
- (32) ヤンタムナー « Exercices de nihilisme », p. 94 : « J'ai commencé par écrire des pièces de théâtre. C'était plus facile : les dialogues ressemblaient à ce que j'entendais autour de moi. Il n'y avait pas de description à écrire [...] »
- (33) *Ibid.*, « Et quand j'ai commencé à écrire *Le Grand Cahier*, c'était comme des scènes de théâtre que je décrivais. »
- (34) Agota Kristof, *Où est-tu Mathias?*, suivi de *Line, Le temps*, p. 10-11.
- (35) *Ibid.*, p. 12-13.
- (36) *Ibid.*, p. 14.
- (37) Agota Kristof, *Le Troisième Mensonge*, p. 359.
- (38) Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof Écrire la division*, p. 111. ★参照°
- (39) Agota Kristof, *L'Alphabeté*, p. 46 : « Le succès de cette pièce, jouée pendant plusieurs mois, m'a apporté à l'époque un très grand bonheur et m'a encouragée à continuer d'écrire. »
- (40) ヤンタムナー « Exercices de nihilisme », p. 97 : « Mais je me rends compte que si j'allais y habiter, je serais étrangère à nouveau. Alors je pense qu'il vaut mieux que je reste en Suisse. »

アゴタ・クリストフ『ここにいるんだい、マチアス』の考察

### 参考文献

アゴタ・クリストフの作品と邦訳

Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Éditions du Seuil, 2011

『悪童日記』（ハヤカワ ep. 文庫版）、堀茂樹訳、東京、早川書房、2001年

『ふたりの証拠』（ハヤカワ ep. 文庫版）、堀茂樹訳、東京、早川書房、2001年

『第三の嘘』（ハヤカワ ep. 文庫版）、堀茂樹訳、東京、早川書房、2002年

———, 『Analphabète Récit autobiographique, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2004

『文盲 アゴタ・クリストフ自伝』、堀茂樹訳、東京、早川書房、2006年

———, 『*Où est tu Mathias ? suivi de Line, Le temps*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2005

『マチアス、きみは何処にいるのか。』（『ジャパニズム』）（ハヤカワ ep. 文庫版）に収録）、堀茂樹訳、東京、早川書房、2008年

インタビュー

「亡命・別離・言語をへて」（特別対談）アゴタ・クリストフ、清水邦夫）、『中央公論 文芸特集』、東京、中央公論社、1995年

※ Ecrire, c'est presque suicidaire ※, *Matrice desANGES*, novembre/janvier 1996

※ Agota Kristof Le cahier retrouvé ※, *Libération*, le 2 septembre 2004

※ Je m'en fous ※, *Le Nouvel Observateur*, le 13 janvier 2005

※ Exercices de nihilisme ※, *Le Magazine Littéraire*, février 2005

※ Maintenant je n'écris plus ※, 2007, <http://www.culturactif.ch/viceversa/kristof.htm>

研究書、新聞・雑誌・論集に掲載された記事と論文

Michèle BACHOLLE, *Un Passé contraignant Double bindé et transculturation*, Amsterdam — Atlanta, Faux Titre, 2000

Marie BORNAND, ※ Agota Kristof, une écriture de l'exil ※, *Littérature féminine en Suisse romande* (N° 12), Centre de

- recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Paris, Université Paris X, 1996
- Ruth MÉSAVAGE, « Écrire le cruauté : songe et mensonge dans les romans d'Agota Kristof », *Franco-graphies*, N° 2 nouvelle série, New York, Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique, 1993
- Valérie PETTPIERRE, *Agota Kristof D'un exil l'autre*, Genève, Éditions Zoé, 2000
- Marie-Noëlle RIBONIEDME, *La Trilogie d'Agota Kristof Écrire la division*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007
- Hélène VEXLIARD, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof », *La Résistance de l'humain*, Paris, PUF, 1999