

J. M. Coetzee's *Disgrace* (1999)

— デイヴィッド・ルーリーの ‘the truth about myself’⁽¹⁾ 探求の旅 —

土 屋 倭 子

I *Disgrace* というテキストとは？

○ J. M. Coetzee (1940-) と *Disgrace* (1999)

J. M. Coetzee は現代世界文学の中で、最もしばしば論評され、かつ最も高い評価を受けている作家の一人である。現在彼の小説は、欧米やその他の国々の諸大学で、修論や博論のテーマとして、よく取り上げられている。

J. M. クッツェーは南アフリカ共和国に、広義の意味でオランダ系の両親のもとに生まれた。しかし母親の方針もあって、英語を第一言語とする家庭で育った。周囲にはアフリカーンス語を第一言語とする親類もいたから、彼らと話すときはJ. M. クッツェーはアフリカーンス語を自由に話した。さらに原住民が遣う、いわゆるバントゥー諸語の単語なども白人の生活に入り込んでいたから、J. M. クッツェーは生まれた時から多言語の世界にさらされていたと言える。

英語を第一言語とするカトリック系の高校から、Cape Town 大学(UCT)に進み、英文学を専攻した。在学中から英語で詩や散文を発表する。1960年に英文学、1961年に数学の学位を取得した。J. C. Kannemeyer の伝記によれば、J. M. クッツェーは1957年の時点で、学業を終えた後は故国を離れて、外国で暮らすという断固とした決意を持っていたらしい。⁽²⁾ 卒業後ロンドンに渡り、コンピューター・プログラマーとして働き始める。彼の究極の目的は文学を生涯の仕事とすることだった。しかし自分が学んできたものが、辺境の地の貧しいものであることを彼は熟知していた。この間の事情は *Youth* (2002) に詳しい。⁽³⁾

働きながら MA 論文 ‘The Works of Ford Madox Ford with Particular Reference to the Novel’ を完成して、UCT で修士の学位を取る。その後 1965 年フルブライト奨学金を得て、テキサス大学ヒューストン校で PhD コースを始める機会に恵まれる。1968 年 PhD 論文 ‘The English Fiction of Samuel Becket: An Essay in Stylistic Analysis’ を完成した。7 月には The State University of New York (SUNY)、Buffalo 校の Visiting Assistant Professor のポストを得た。1961 年ロンドンに向けて故郷を後にして以来、ようやくにして手に入れることができた安定した生活であった。

ところが 1970 年 3 月 15 日、学内でのヴェトナム 反戦集会に他の教職員らと出席していた J. M. クッツェーも逮捕され、それが理由となって希望していた米国永住許可証が得られないという不運に遭遇する。他の英語圏で英文学を教えるという選択も可能であったと考えられるが、J. M. クッツェーは家族とともに Cape Town に戻った。当座の経済的に苦しい時期を乗り越えて、1972 年に UCT の英文学科専任教員に採用される。以後 UCT 英文学科の専任教員として重責を果たしながら、2001 年 12 月に退官するまで 30 年近くを教育と研究と作家業に没頭した。2002 年には名誉教授の称号を与えられている。

この間 J. M. クッツェーは visiting professor として、シカゴ大学、ニューヨーク州立大学、ジョンズ・ホプキンス大学などで教えながら、活発な文筆活動を展開した。次々に発表された多くの小説は数々の受賞に輝き、重要な評論集も多数出版されている。2001 年 2 月にはかねてより考えていたオーストラリアへのヴィザを得て、2002 年 Adelaide へパートナーの Dorothy Driver と移住した。以後 English Department of the University of Adelaide で honorary research fellow として活躍を続けている。2006 年 3 月にはオーストラリアの市民権を取得した。

J. M. クッツェーの第一作 *Dusklands* (1974) は 2 部から構成されている。後半の ‘The Narrative of Jacobus Coetzee’ は 1970 年 Buffalo で書き始められ、前半の ‘The Vietnam Project’ は 1972 年 UCT の専任職を得てから書かれた。Cape Town からロンドン、そしてテキサス、ニューヨークを経て無念の帰国といった忍苦の生活の中でこの第一作は書かれた。

その後の J. M. クッツェーの作家生活はまさに受賞の連続とも言える華々しいものとなった。第一作に続いて *In the Heart of the Country* (1977)、*Waiting for the Barbarians* (1980) や優れた評論集などを発表するが、1983 年 *Life and Times of Michael K* で、ブッカー賞に輝いた。それから *Foe* (1986)、*Age of Iron* (1990)、*The Master of Petersburg* (1994) などの問題作を発表し続

けて、*Disgrace* (1999) で史上初めてのブッカー賞のダブル受賞を果たした。これには世界中が驚き、あらためて J. M. クッツェーの文学に注目が集まった。*Disgrace* と同時期には *The Lives of Animals* (1999) も書かれていて、これはその続編とも考えられる *Elizabeth Costello* (2003) にも収録されている。またのちに *Scenes of Provincial Life* (2011) にまとめて収録されることになる *Boyhood* (1997)、*Youth* (2002) もこの前後に書かれている。

そして 2003 年 10 月、J. M. クッツェーのノーベル文学賞の受賞が決まった。彼の名前は世界中に知られることになったが、受賞にあたって *Disgrace* が担った役割は大きいと考えられる。*Disgrace* のブッカー賞ダブル受賞にあたって、労働党国会議員であり、その年のブッカー賞選考会の委員長を務めた Gerald Kaufman はこの小説が候補作の中で、最も美しい言葉で、最も美しく構成されたものだと称え、次のように述べた。「(この小説は) ポストコロニアルの時代を迎えている現在、人類に現に起こりつつあることを描いた一種のアレゴリーである。これは一千年紀という節目を示す小説とも言える。この小説は我々に西欧文明の価値観が二十世紀から新しい世紀に向けて、変動していることを理解させるからだ」⁽⁴⁾と述べている。

2003 年、ノーベル文学賞受賞の理由として、スウェーデン・アカデミーは以下のように締めくくった。「彼の主人公たちは絶望に打ちひしがれるのだが、あらゆる誇りを奪われることで、逆説的に強さを得ることになる」⁽⁵⁾と。これこそ筆者には *Disgrace* に実にふさわしい評であると思われる。一見戯画化され、漫画の主人公のようにさえ描かれる、主人公デイヴィッド・ルーリーが直面するものは、実に重いのだ。題名の *Disgrace* とは「人として恥ずべきこと」の意であるが、その意味はこの作品では重層的で、深い。ポストコロニアルの 21 世紀を迎えて、人類が否応なく直面せざるを得ない運命、そしてそれにどう対処して生きるべきかという問題が問われており、またそれと密接に関連しながら、人間とは何か、という永遠に古くて新しい根源的な問題も追求されることになる。

ここに一冊の *Disgrace* の研究書がある。*Encountering Disgrace: Reading and Teaching Coetzee's Novel*, ed. Bill McDonald, (Camden House, 2009) ⁽⁶⁾ だ。冒頭の謝辞によれば、この書は「*Disgrace* を読む」人たちの中から生まれたものと言う。研究者として、あるいは読書会の指導者として、あるいは一読者として、多数の人が *Disgrace* に取り組んだ成果がこの本になったと言う。本は二部からなっていて、一部は *Reading Disgrace*、二部は *Reading Disgrace with Others* である。*Disgrace* という作品がいかにか様々な場で、多くの人たち

によって読まれているか、いかに様々な議論がされているかを知ることができる。掲載されている論文からは学ぶことが多々あり、教場での議論のレベルは実に刺激的である。それはまたこの小説がいかに現代の我々が直面する問題を問うているかを示すことにもなっている。『ガーディアン』紙は2006年10月、*Disgrace*を1980年から2005年の間に出版された‘the best British fiction — including the Commonwealth and Ireland’として選んだ。20世紀末から21世紀初頭にかけての25年間で、英語で書かれた最も優れたフィクションとして選ばれたのである。

○ ‘the truth about myself’ を求めて

J. M. クッツェーは1972年にUCTの英文学科で教え始めてから2001年12月に退官するまで、英文学の教授として指導に当たるとともに、作家として、数々の小説や評論集を発表してきたことは前述した。晩年オーストラリアに移住することになるが、1940年に生まれて、人生の大半を過ごした南アフリカ共和国がどのような状況下にあったかを詳細に語る資格は筆者にはないが、その激動の事件の数々を知るだけでも、南アがいかに異常な状況にあったかは想像できる。J. M. クッツェーの生きた時代は南アの激動期と重なる。

そもそも白人のイギリス人やボーア人が支配階級を構成するイギリスの自治領として建国された南アフリカ共和国は建国以来、人種隔離政策を進めて来たことで知られる。1948年ダニエル・フランソワ・マラン内閣によってアパルトヘイトが法制化されたが、それ以後この国では反アパルトヘイト運動が異常な激しさを増していく。ソウェト蜂起(1976)やステューブ・ピコの拷問死事件(1977)など数々の過激な暴力事件が世間を騒がせた。ネルソン・マンデラ(1918-2013)は27年間にわたって投獄されるが、解放後の苦難を経て1994年4月27日に南アフリカ史上初めての全人種参加選挙を実施することに成功する。マンデラ大統領の出現である。これは全世界が驚く快挙であった。

南アフリカ史上初の全人種参加選挙というものの実現がいかに多難なものであったかは歴史に詳しい。南アフリカ共和国はここで初めて民主主義国家としてのスタートを切った。苦難の果てにやっと民主主義国家が呱呱の声をあげたのである。J. M. クッツェーはこうした、動乱から新しい国家体制の誕生という、歴史が動いていく様を目撃することになった。J. M. クッツェーの文学活動はこの大きな歴史の胎動と共にある。*Age of Iron* (1990)ではまさにその動乱と混沌の坩堝が舞台となっているし、*Disgrace*で扱われる時期は

マンデラによる新生南アフリカ共和国が誕生した直後ということになる。

2003年ノーベル賞を受賞したJ. M. クッツェーがその後の晩餐会の席で母のことをあまりにも率直に述べて、その場の人々の涙を誘ったということは以前に書いた。⁽⁷⁾ 受賞について終始寡黙なJ. M. クッツェーだが、スウェーデンの *Dagens Nyheter* 紙への David Attwell のインタビューには応じた。受賞の感想を求められて、J. M. クッツェーは「受賞者がまるで時代の思潮や道徳観について権威的な見解を発表できる賢人のように扱われることは実に不愉快であり、言うべきことは作家としては作品で全てを語っているのに、世界や世界の未来について語れと言われることは奇妙なことだ、とさえ述べている。だが、さらに突っ込んで、作家として南アフリカ共和国との関係を問われたJ. M. クッツェーは「自分の立ち位置が複雑な歴史的なものであることを意識している」と答えて続けた。

外部から、私をひとつの歴史見本としてみれば、西暦でいう一六世紀から二〇世紀半場にかけてのヨーロッパ拡張期に行われた、物や人の動きをとまなう戦略的移動の典型的末裔ということになります。……このような移動の典型例とする理由は、私の知性が明らかにヨーロッパ的なものであって、アフリカ的なものではないからです。⁽⁸⁾

J. M. クッツェーたちの祖先は、そして結果として彼ら自身もアフリカに外から、「侵略者」として、「植民者」としてやって来たことは歴史的にみても明らかな事実であろう。

反アパルトヘイト運動の中で、南アでは多くの文学が英語、アフリカンス語、バントゥー諸語によって書かれたが、J. M. クッツェーの文学は第一作から、抵抗のための歴史そのものを体現したリアリズム文学とは一線を画すものであった。J. M. クッツェーの立場は抵抗の思想をリアリズムそのもので描くことでもないし、イデオロギーを前面に打ち出した政治的なものでもない。J. M. クッツェーはあくまでも文学、自らが作り出す文学を書くことを目指し、歴史そのものとの間に一線を画すことに徹底的に拘泥した。自分の文学は 'the truth about myself' を究めることだと主張したからだ。

Jerusalem Prize Acceptance Speech (1987) で述べられたJ. M. クッツェーの以下の言葉ほど、彼が文学に求めたものを伝えるものはない。

The deformed and stunted relations between human beings that were created

under colonialism and exacerbated under what is loosely called apartheid have their psychic representation in a deformed and stunted inner life. All expressions of that inner life, no matter how intense, no matter how pierced with exultation or despair, suffer from the same stuntedness and deformity[…] It is a less than fully human literature, unnaturally preoccupied with power and the torsions of power, unable to move from elementary relations of contestation, domination, and subjugation to the vast and complex human world that lies beyond them.⁽⁹⁾

ここで注目すべきはアパルトヘイトのような体制の中では人間性は歪められ、そのようなものを描いてもそれは歪められた人間性を描いているに過ぎないこと、それは文学とも呼べないものに過ぎないと述べていることであろう。歪められ、矮小化された人間性を描くのでは、それらを越えたところに広がる、本来の複雑な人間性を描くことはできない。J. M. クッツェーが模索したのはあくまでも‘the true self’を書くことであった。

‘the truth about myself’を求める、‘the true self’とは何かを凝視する、その捉えどころのないものを、その流れ、変転する意識を捉えようとする果てのない営為こそ、モダニズムやポストモダニズムの文学が追い求めてきたものではなかったのか。こうした‘the true self’を探求するJ. M. クッツェーの内面がよく表現されているのが、‘Emerging from Censorship’ (1993) の次の一節であろうと筆者は考える。

今日私たちが理解している自己 (self) とは、古典的合理主義が想定していたような、一つの統一体ではない。そうではなくて、それは多数のもので成り立ち、その個々がまたそれぞれ多数のものに分裂している。比喩的に言えば、それは多数の動物たちが飼われている動物園のようなもので、そこには合理性という過労気味の番人があるが、かなり限られたコントロールをしているだけだ。夜になると、番人は眠ることになるが、そうすると動物たちはうろつきまわって、夢という仕事をする。

この比喩的な動物園では、ある動物たちは父親像とか母親像といった名前を持つていたり、またある動物らは記憶であったり、記憶の断片が変形して強い感情を伴ったものであったりする。これらの動物集団全体は飼いならされてはいるものの、依然として以前の反抗的な自己の変種であり、それぞれが中途半端な管理下にある自分身の動物園を抱え込んでいる。⁽¹⁰⁾

実のところ、‘the true self’とは何か、‘the true self’を書くとはいかなることか、とは古今東西の作家たちがそれぞれ格闘してきた問題の核心であろう。そもそも突き詰めて考えていけば、‘self’とは時により場所により千変万化する、捉えどころのないものでもあると言える。動物園の番人と動物たちの比喩を用いて‘self’の分裂を語るJ. M. クッツェーの筆は鋭い。彼はまた書いている時の‘self’について次のようにも述べている。David Attwellの問いに答えて、書くということは普通には単純な二つの段階で成り立つと考えられているだろう。第一にまず何が言いたいのかがある、そして次にそれを言う。ところが実際はそれほど単純なものではないと。J. M. クッツェーによれば、書くとは、書いたものとこれから書こうとする、真っ白なページとの、一種のinterplayだと言う。‘That is the sense in which one can say that writing writes us.’⁽¹¹⁾ 書くとはまさに書いているその瞬間に作り上げられていくものではないのか、と言いたいのだ。

作家が志すものは、究極のところ、‘getting to the real self is a life’s task’⁽¹²⁾ ということにあるのではないかと示唆するBreytenbachとDostoevskyに関連して述べたJ. M. クッツェーの言葉の意味は深い。

○ intertextuality という多層性

J. M. クッツェーは前述したように英語とアフリカーンス語についてはバイリンガルだし、オランダ語も母国語に等しいとされている。もちろんバントゥー諸語にもある程度は通じていたであろう。ラテン語は勉強した古典語の一つであったし、伊、独、仏、西、露などにも通じていたから、彼の作品にはしばしばこうした言語がそのまま引用される。ある意味で、言葉は意識と重なり、意識は言葉によって作られる部分が多い。‘self’と意識と言葉は密接に関係している。東洋の一民族の言語である日本語を話す我々はそのいずれをも、日本語に訳してしか理解することはできない。自分の作品の翻訳についてJ. M. クッツェーが以下のように述べていることは注目すべきだ。

単語と単語の文法的な関係とか文の論理的な構成という意味では私はできるだけ明晰であることを試みているので、一文一文、私の文章は大体においてわかりやすいと思います。だが他方で私は時々言葉をそれぞれの単語が背後に持つ歴史のすべての重さを持たせて用いることがありますが、そうするとその重さは他の国へは簡単には伝わらないのです。…… 私はたしかに引喩をよく使用するのですが、そこに引喩が潜むこ

とをいつも知らせているとはかぎりません。⁽¹³⁾ (下線筆者)

J. M. クッツェー自身も翻訳の仕事をしているから、彼は翻訳についてかなり厳しい意見を持っているようだ。リルケの翻訳に関して書いている。テキストの翻訳にはそのテキストを生じせしめている matrix すなわち母体をまず理解することが必須であると強調している。⁽¹⁴⁾ そして自分の小説の翻訳に対しては、次のように言っている。‘Pay attention to the words on the page and to the shape of the sentences.’⁽¹⁵⁾ 文の形とはそれがなぜそのような形で表現されているかという作者の含意を読み取れということである。J. M. クッツェーは最も適切な表現を求めて、表現する言葉とその形を選び抜いた作家である。

「私はたしかに引喩を良く使用するのですが、そこに引喩が潜むことをいつも知らせているとは限りません」とは、読者にとってなんという恐ろしい言葉であることか。*Disgrace* の中でデイヴィドの著作として三冊の著書が挙げられ、二冊目に挙げられている *The Vision of Richard of St Victor* は読者にとっては馴染みのない書物かもしれない。ところが、Bill McDonald の *Encountering Disgrace* に掲載された論文 “‘Is it too late to educate the eye?’: David Lurie, Richard of St. Victor, and ‘Vision as Eros’ in *Disgrace*” によれば、J. M. クッツェーのある意味での分身とも考えられるデイヴィドはラテン語を理解しており、Richard of St. Victor の ‘visionary passion’ に通じていて、リチャードの著作は Boito のオペラや Wordsworth の詩と同じようにインターテキストとなっていると詳細に論じている。⁽¹⁶⁾ McDonald の詳しい研究に驚いた読者も少なくないだろう。小説の最後に出てくる ‘Is it too late to educate the eye?’ (218)⁽¹⁷⁾ には Richard の思想の下敷きがあり、一見見逃してしまいそうな深い層をかくし持つテキストとなっているのだ。

Disgrace の解説書として Andrew Van Der Vlies, *J.M.Coetzee’s Disgrace* (Continuum International Publishing Group, 2010) がある。この本によると、この英語の作品に出現する言語はギリシャ語、ラテン語、フランス語、ドイツ語、イタリア語、アフリカーンス語、South African English (南アフリカで使われる特殊な英語)、サンスクリット語、Xhosa などのバントゥー語などとなっている。皮肉なことに、日本語は Toyota が出てくる。これだけの様々な言語が遣われているのだから、含意の理解はかなり難しい。

さらに西洋文化という観点からは英語で書かれているから、聖書やシェイクスピアからの引用は当然のこととして、Langland、William Blake、Wordsworth、Byron、W. B. Yeats、Hardy などの作品が突如という形で入って

くる。さらにギリシャ、ラテンの古典や神話といった西洋文明の根幹をなすものから、独仏伊の文学者や著名な絵画や画家らが引用される。例えばニーチェやリルケやフロベール、そしてカフカも登場する。さらに現代の民間に流布する漫画や俗謡（例えば、Oh Dear! What can the matter be? のもたらす効果など）までがある。時に応じて、突如として人間の意識にはのぼってくるということだろう。西洋文明とは人類の創世記から現代までのこうした途方も無い文化の集成、総体であるからだ。それらは様々な形をとって西欧人の意識の中に入り込んでいるのだから、その総体、刻々と変貌する様相こそが‘self’を形成する真実となるということであろう。

だからこそエンマ・ボバリーの弾む恋心を書くにはあのフランス語でなければならないし、デイヴィッドが書こうとしているオペラ‘Byron in Italy’の愛人テレサの唄はイタリア語で歌われなければならない。デイヴィッドの老いの悲哀は W. B. Yeats の詩によってこそ表されるし、焼却炉での犬の大量虐殺にはどうしてもドイツ語の Lösung (142) を遣わざるをえなかったのではないか。その状況はその言葉でしか表しえない含意を持つ。また西欧文明の変遷がこのような歴史を通して語られる小説では、悪漢の少年の名前は Pollux (双子座の光の強い方の星の名前) でなくてはならなかったとも言えよう。J. M. クッツェーはそのことを念頭に置いてあえてこの名を選んだのだらうと筆者には考えられる。

さてこのように多種類の引用を抱え込み、その隠喩や含蓄を孕んだ J. M. クッツェーの文学は難解であることで知られる。テキストはまるでパリンプセストのように底知れぬ層の深さを伝えているからだ。さらに伝記によれば *Disgrace* には 14 のヴァージョンがあるという。⁽¹⁸⁾ テキサス大学に寄せられた Coetzee Papers に基づいた David Attwell の研究などからも、J. M. クッツェーがいかに真剣に自分の文学と取り組んだかが見えてきている。Coetzee Papers はこれからの J. M. クッツェー研究者たちの宝庫となるであろうと考えられる。

作品が全てを語るとして、自分の作品の解釈については口を閉ざして語らなかった J. M. クッツェーが珍しく質問に答えたことが伝記に記されている。2001 年 3 月 23 日の日付を持つ J. M. クッツェーのデイヴィッド・ルーリーについての答はこうだ。「この作品を書くのに、二年以上かかった。もしも D. L. が全く不愉快な人物だったら、二年間もつきあってはいらなかったと思うよ」⁽¹⁹⁾と。

Ⅱ ディヴィッド・ルーリーとは何者か？

○ ‘a servant of Eros’ (52) (89) という信念

「離婚歴のある52歳の男としては……」と三人称で始まる物語は、冒頭からいきなり主人公の赤裸々な性の告白になる。しかしJ. M. クッツェーの語りは瞬時にして読者をこの初老の男の意識と一体化させてしまう。読者は少ししたじろぎながらも、何か軽い違和感を感じながらも、彼の意識の中に入り込み、奇妙な共感すら覚え始めるから不思議だ。

ディヴィッド・ルーリー、離婚歴が二度ある大学教師、老いを意識し始めてはいるが、いたって健康で、頭脳も明晰、白人で典型的な知識人。職業は人文系の大学教員、すなわち学者である、いや学者であったというべきか。かつてはCape Town University Collegeで現代英文学の教授であった。しかし大規模な大学合理化計画のために、古典・現代文学部は閉鎖され、今は併設されたCape Technical Universityでコミュニケーション学講座を担当しているからだ。これは世界的規模で起こった大学改革合理化旋風であり、世界中で多くの人文系学部が閉鎖されたり、合併されたりした。人文系の教員は皆何らかの影響を受けることになり、ディヴィッドも一年に一コマだけ専門を教える機会を与えられた。彼の今年の講義は「ロマン派詩人」である。他は全て「コミュニケーション技術」といった類のものである。ディヴィッドはコミュニケーションなどなどの授業に少しも興味が持てない。だが生計のためと割り切っている。

そのような今の彼にとって週に一度契約した女と逢うことは大切な快樂になっている。女はソラヤという名前からモスリム系で、南アではカラードと括られる階層らしい。二度の離婚歴があり、その間、あるいはその後を通して相当な数の女との交渉があったディヴィッドだが、ソラヤとの今の関係にはかなり満足している。ところが、街中で子供を二人連れたソラヤを見かけて、目を合わせてしまってから、関係がおかしくなり、執拗に電話をかけたディヴィッドは激しいソラヤの拒絶にあってしまう。

そのような彼の目に留まったのが、彼のクラス的女子学生メラニー・アイザックスだった。たちまち激しいErosの虜となった彼はメラニーを巧みに誘惑する。ソラヤの場合もメラニーの場合も、また数多くの過去の女たちとの関係も、ディヴィッドは常に自分の視点から語っている。常に彼の立場から相手が描かれる。問題なのはこちらにとって、相手がどうであったかということであり、相手にとってこちらがどうであろうと、それは問題にならない

いのだ。この立場は一貫していて、彼は徹底したセクシストと非難されても仕方がないと言えよう。「もし彼がある女を特別な意図を持って見つめたら、女はその眼差しに必ず応えてくる、彼はそれを信じて疑わなかった。そうやって彼は何十年も生きてきたのだ。それが骨の髄まで染み通っていた」(7)。

若いメラニーとの関係はデイヴィドを魅了する。「今や彼女は彼の人生において確かな存在となっていた、息づく存在に」(26)。そして、老いを目前にしたデイヴィドにとってその感覚は「消えゆく前の官能の最後の炎」(26)のように思われたのだ。こうしてデイヴィドの全く自分勝手な自己肯定の論理は展開する。Erosの神を追い求めて何が悪いというのか、古今東西の文学が讃えているのは愛の喜びではないのかと。

○ '… scholarship still engages, intermittently, the core of him.' (2)

一 西欧文明の体現者として

デイヴィドは今や一コマしか専門科目が教えられないという立場に追いやられていた。しかしその彼にとっての唯一の専門科目を受講している学生たちといえば、「まるで昨日卵から孵化したばかりのような、神とも伝統とも文学とも無縁な」(32)輩であった。彼は四分の一世紀にわたる学者生活の中で、三冊の専門書を書いていた。そのどれもがほとんど顧みられることはなかったのだけれど。そして今、彼は 'Byron in Italy' を主題としてオペラを書くことに期しているのだが。

当然のことながら英文学科教授としての四半世紀のキャリアは彼のコアである。英文学を中心として、西欧文明の全てに及ぶ彼の教養はデイヴィドの思想の根幹となっている。それを研究してきた者にとっては、好むと好まざるとを問わず、そしていかに独善的と批判されようとも、彼のアイデンティティとなっていることは否めない。しかしそれが一方的に、植民者の論理として、優位に立つものとして、植民地の住民に上から押し付けられるとしたら、押し付けられた側の立場はどのようなものなのか。典型的な知識人であるデイヴィドには押し付けられた立場を理解することもできるのだ。

デイヴィドは物語の半ばで娘ルーシーが襲われる事件に打ちのめされるのだが、この時使用人らしきペトラスが不在だったことに何かあるのではないかと疑いを持っている。そしてペトラスを問い詰め、彼の口から全てを聞き出したいと切に思う。だが、どうやって？ 彼のあの英語で何が話せるというのか。彼にとっては白人が話すことから、かろうじて学び取った、片言英語しか出てこないというのに。だがそれ以外に彼はどうやって自分を説明で

きるというのか。「南アフリカの真実を語るには英語は適していない媒体だと彼はますます確信するのだ」(117)。「英語という鑄型に押し込められたら、ペトラスの話は関節炎を起こしたように、ガタガタとなり、生気をなくしてしまう」(117)。英文学者ディヴィド・ルーシーにはそれがわかるのだ。

ルーシーを襲った中の一人のボラックスに向かって「野蛮人奴!」(206)と殴りかかりながら、そうした言葉を発しながらも、彼には自分が生まれて初めてそのような言葉を口にしていう意識がある。J. M. クッツェーのこの場の描写はそうした知識人の苦悩を伝えて余りあると言えよう。南アの白人の知識人が置かれた苦悩は、ディヴィドの苦悩を通してリアルに描かれる。自分の知性そのものとなっているのが西欧文明であるとしたら、それらをうちに持たないものに対して、どう接していけばいいのか。決して現地人の文明を軽視などしてはいないとしても、西欧文明の体现者であるディヴィドはそれゆえにこそ、自身の文明が当面している歴史の動きに圧倒されるのだ。

○ Truth and Reconciliation Commission への「個」の反発

ディヴィドの学生との事件はついに大学教授の学生誘惑というスキャンダルとして世間から糾弾されることになった。事件は学生新聞などで派手に取り上げられ、彼は教員や聖職者らによる、一種の査問委員会に出席を求められた。

この作中の査問委員会はマンデラ政権が成立したのちに成立した Truth and Reconciliation Commission (TRC) をモデルにしているとされる。Promotion of National Unity and Reconciliation Act, No.34 of 1995 が成立し、hearings は 1996 年に始まった。当時のマンデラ政権にとって、まず重要であったのが国民間の和解、融和であったことはネルソン・マンデラの自伝にも詳しい。‘Truth and Reconciliation’こそが最も求められるものであり、新生国家を報復と仕返しから救うものとされたのだ。

J. M. クッツェーは TRC のあり方については、批判的であったようで、David Attwell によれば notebooks にはこうした形のある意味での公開裁判は ‘anti-intellectual and potentially tyrannous’ だと断じている。J. M. クッツェーのノートには毛沢東の文化大革命時のばか帽子を被らせられた話もあると言う。⁽²⁰⁾ ルーシーの農園を訪ねてきたディヴィドは彼女に語る。「それはあまりにも、毛沢東の中国に似ているのだ。撤回、自己批判、公衆面前での謝罪、とね。私は古い人間だから、壁の前に立たされて銃殺、となる方がまだまし

だよ。それで一件落着だろ」(66)と。

事件の発端からの経緯の説明を求められたデイヴィッドは答える。「それでは、告白いたします。話はある夕方始まったのです。私は少し前、そんなに前のことではないが、大学の古い果樹園を通り抜けていた時、その彼女と、アイザックさんと出会ったのです。二人の道が交差した。二言三言、言葉を交わした。そしてその瞬間何かが起こった。私は詩人ではないのでうまく表せないけれど、エロスの神が私に君臨したとでも言うておこうか。私は別人になった」(52)と。

さらに、なんとかデイヴィッドから悔悛の気持ちを引き出し、職を失うことから救いたいとして差し出された質問にも彼は次のように答えたのだ。「私が有罪でいいと言っているのだから、有罪にしてもらって結構だ。悔悛なんて関係ない」(58)と。

こうして彼は大学を追われることになった。世間的な見方をすれば、もう少し悔悛の情を真摯に示していれば、しばらくの休職という途もあったのにと人々には見えたのだが、デイヴィッドはこうした公開の場で自分の心のうちにまで他人が入り込むことには到底耐えられなかったのである。ただここでも、自分の立場の主張は通すが、やはり被害者としてのメラニーの立場からの発想是一片もない。ここまでの(SIX)までの話である。以下(SEVEN)から(TWENTY-FOUR)はデイヴィッドがいかに現実を認識していくか、苦悩のプロセスをたどる話となる。

Ⅲ 動物の命と人間の命 —「犬」との関係から見える真実— ルーシー、ベヴ・シヨール、デイヴィッド・ルーリーなど

Disgrace の Vintage 出版のペーパーバック版の表紙は、荒れ果てた不毛の砂地によろよると立って前方を見つめる痩せこけた犬のうしろ姿が描かれている。各国の版の表紙が全て「犬」ではないようだが、「犬」も多いらしい。それにしてもこの Vintage 版の犬の姿はひとときわ哀れを誘う。食べ物もあたりにはない荒地に置き去りにされたのか。この犬はどこに行こうとしているのだろう。

Disgrace は犬と密接に関係していることが、読み進むにつれてわかってくる。数多くの犬が登場するので、犬というものの総称として「犬」という形で書く。一番中心になるのは、デイヴィッドと「犬」の関係であるが、他の人物にとっても「犬」はそれぞれの意味を持つ。この物語の主題は「犬」と人間

の関係を探ることから見えてくる。「犬」との触れ合いはデイヴィドへの啓示となっていく。

○ ルーシーと「犬」

デイヴィド・ルーシーは大学を追われると、東ケープで小さな農園を営んでいる、最初の妻との間の娘ルーシーを訪ねる。ルーシーは護身のためと収入のために五匹の犬を飼っている。「かつての農場経営はまず牛とトウモロコシだったのだが、今日では番犬とラッパ水仙というわけか」(62)とデイヴィドは時代の移り変わりに感心する。ライフルも所持していて、若いけれど、しっかりした“a frontier farmer” (62)として生きているようだとは安心するのだが。この場所にしっかりと根を下ろした生活をしているのだなと。

そして自分たちのようにインテリの両親からなぜこのような変わった仕事をする娘が生まれたのだらうと不思議に思う。ルーシーの農園を手伝うのは黒人のペトラスだ。農園の厩舎に夫婦で住み込んでいる。デイヴィドに説明するときルーシーは‘my new assistant’というが、‘In fact, since March, coproprietor’ とつけくわえる (62)。その後ペトラスはデイヴィドに自分のことを ‘I am the gardener and the dog-man.’ (64) と自己紹介する。

ルーシーとペトラスの関係はこの作品の重要な鍵となる。なぜなら二人の位置関係が物語の始まりと終わりでは逆転するからだ。その逆転が作品の大きな背景と重なる。ルーシーは「電気も引いてあげたし、快適だと思うわ」と厩舎に住み込むペトラス夫婦のことを話しているのだが、問題はそれほど単純なことではなかった。犬は番犬用として生活には欠かせないものとなっていた。番犬用の犬は黒人と見れば牙を剥き、ものすごい唸り声をあげて襲いかかるように、調教されていた。彼女の生計は犬たちを預かって飼育したり農園の花や野菜を売ることで成り立っていた。

寒い朝デイヴィドはルーシーの朝市に初めて同行する。朝市でルーシーは花や野菜を売っている。ルーシーはお客たちの人気者で、彼女が持ってきた品物は見事に売り切れた。

朝市の帰りにルーシーはデイヴィドを誘ってベブ・ショーが経営している動物クリニックを訪ねる。ルーシーはベブの仕事に深い理解を示している。デイヴィドはショー夫妻の仕事にも彼らの生活にも馴染めない。今までの彼の世界には無縁の人々だったからだ。しかしルーシーは彼らのサポーターだ。「人間の特権を動物とも分かち合うことが大事な。人間に支配されて犬や豚みたいに生きるのには耐えられないでしょう」(74)と言う。それに対してデイ

ヴィドは「我々は動物とは違った種として創られているのだ」(74)と嘯くのみであった。デイヴィドにとって今まで動物のことなど考えてもみななかったからだ。

しかし所在ないままにルーシーに勧められて、デイヴィドはベヴのクリニックを手伝い始める。ベヴのクリニックはThe Animal Welfare Leagueとしてかつては活発な慈善活動をしていた組織であったが、今は補助金もカットされ組織も解散してしまい、ベヴ・ショーを中心とした僅かなボランティアによる小さなクリニックとして細々と継続されている。デイヴィドはここの「犬」との経験を通して覚醒への旅をさらに進めることになる。まずルーシーと「犬」について考える。

ルーシーが大学でのデイヴィドのスカンダルを聞き出そうとするのに対して、デイヴィドは一貫して自分の欲望を肯定した答えに終始することは、続いて起きるルーシーの悲劇と関連して実に皮肉な展開となっている。ELEVENのセクションの前半で、デイヴィドはまるで憑かれたように、メラニーとの事件の自分の正当性を言いたてる。そして犬の話などを引き合いに出しながら、動物の本能を罰する訳にもいかないだろうと言う。それに対してルーシーは問いかける。「それじゃあ雄は自分の本能を思うままに追い求めることが許されるって言うの？ それがあなたのモラルなの？」(90)と。

そして皮肉なことに二人がこのような会話を交わした直後に事件は起きる。ルーシーが三人の黒人に襲われるのだ。ルーシーとデイヴィドが散歩から帰ってくると、待ち構えていた三人の黒人、厳密には二人の若者と一人の少年に電話を借りたいと言われる。そして親切に案内したルーシーを彼らは屋内に閉じ込め、デイヴィドを締め出した。やっとなんか屋に入ったもののデイヴィドはトイレに閉じこめられて、そのあと油をかけられて火をつけられ何もできなかった。事件のあとルーシーは心を閉ざしてしまう。

しかしルーシーの心にあるものがポロリとこぼれ出る。「あいつら、まるで群れになった犬みたいだった」(159)と。そしてデイヴィドにはその状況が浮かんできた。あいつらはまるで犬のようにルーシーを襲ったのであろうと。人間も時には「犬」になることがある、いや時には人も「犬」も同じ行為に走ると言うことが、否定できない事実としてデイヴィドに突きつけられる。デイヴィドはなんとかしてルーシーをここから、アフリカから連れ出そうとする。それに対してルーシーの返事は哀切だ。

ルーシーのデイヴィドへの手紙はあまりにも悲しい。「私は死んだ人みたい。どうやれば生き返れるのかもわからない。ただわかっていることは、こ

こから出ていけないと言うこと。あなたには理解できないでしょうね。……私の道は間違っているかもしれない。でもいま農園を去ったら負けになるの。死ぬまでその敗北感を味わい続けることになるの。……あなたのお気持ちはありがたいけれど、今はあなたの言うことは聞けないの……」(161)とあった。この場面と関連して Attwell は J. M. クッツェーがノートに「ルーシーが自分は犬になったようだ。そう私は犬になっても構わない。私は犬なのだから」⁽²¹⁾と書いていることを指摘している。

ルーシーと犬との関係はこうして TWENTY-TWO の最後のカフカの場面へと続くことになる。ルーシーは「犬」と化した人間に襲われ、自身もまた何も戦うすべを持たない「犬」のような非力な存在となって、世界に立ち向かうことになる。だが、カフカの『審判』の主人公のように、ルーシーは「犬」のように無残に殺されることはないのだが。

○ ベヴ・ショーと「犬」

ベヴ・ショーは動物クリニックの看板を掲げて病気の動物の治療をしているのだが、実際にやっている仕事の大半は回復の見込みのない動物たちや引き取り手のない、誰からも望まれない動物たちを、頼まれて麻酔注射で殺し、死体は焼却炉で大量に焼却することであった。クリニックの仕事を手伝い始めたディヴィドはその実態を知ることになる。

「困ったことにはね、ともかく犬が多すぎるのよ」(85)とベヴは言う。犬の繁殖力は凄いのので、そのうち地球は犬でいっぱいになるでしょうよ。そして引き取り手のない犬は始末するしかないのだと言う。

「それでその仕事をするのが、あなたというわけ」

「そう」

「辛くないですか？」

「辛いですよ、とっても辛い。だからこの仕事は辛いと感じないような人にはしてもらいたくないの。あなた手伝ってくださる？」(85)

こうしてディヴィドはベヴの仕事に深入りしていく。ここでベヴが口にする「多すぎる」は後でトマス・ハーディの『日陰者ジュード』からの引用として引き継がれることになる。

ベヴの夫のビルもディヴィドとルーシーにとっても優しい。彼らは「犬」に対しても優しいように、人間にも優しいのだ。ルーシーを襲った暴漢ども

にやけどを負わされたデイヴィドを隣人のエティンガーが病院へ車で連れて行ってくれた。そして迎えにはビルが来た。申し訳ないと感謝するデイヴィドにビルは言った。「とんでもない！ 友達なら当たり前のことじゃない？ あなただって同じことをしたでしょう」と (102)。

友達など信用しない人間もいることを、この労働者上りのようなビルはどう考えているのだろうか、デイヴィドは少し不思議に思う。だがエティンガーやベヴ夫妻がいなかったら、彼はどうなっていただろう。めちゃめちゃにされた農園で、電話も壊され、殺された犬たちの死体が横たわる中で (102)。その夜二人は夫妻に暖かく世話をされて泊めてもらう。こんな友情はデイヴィドにとっては初めての経験だろう。

○ デイヴィドと「犬」

ルーシーの農園にやって来たデイヴィドはベヴの仕事を手伝い始めるし、ルーシーが世話をしている犬たちとの散歩にも付き合うようになる。「犬」が彼の生活の中に入り込んでくる。

二匹のドーベルマンを散歩に連れ出した二人はデイヴィドの大学でのスキヤンダルについて会話を交わす。デイヴィドは依然として同じ主張を繰り返す。「私はエロスの神のしもべだった」と。だが少し気取っていないか、教養が鼻につくとも思う。だが嘘ではないとも。本気でそう思っていたとも思う。デイヴィドはなおも続けて犬の生殖本能の話を持ち出す。本能となればこれはどうにもならない話だよと。

そしてこの後事件が起きる。やっとドアをこじ開けて家の中に入ったデイヴィドはトイレに鍵をかけて閉じ込められる。トイレからなんとか脱出したデイヴィドは足をかけて転倒させられた挙句にランプオイルのような液体をかけられ火をつけられるといったひどい目にあった。デイヴィドは「気が狂ったように」(96) 顔を叩いて火を消そうとする。彼は必死で便器に顔を浸し、頭、手に水をかけて、服の炎を消そうとする。目には鋭い痛みが走り、片方の目は開けることもできない。暴漢どもは家中のめぼしいものは全て略奪し、ルーシーのライフルで檻の中の犬たちを一頭ずつ射殺して、彼のトヨタで逃げ去った。

デイヴィドは「こんなことはこの国ではいたるところで、毎日、一時間ごとに、一分ごとに起きていることなのだと自分に言い聞かせる」(98)。命があっただけでもありがたいと思うべきなのかと思う。

だがデイヴィドは心配する。こんな事件の後、ルーシーはどうするつもり

なのか、ともかくこのような危険な場所で女一人暮らすことはできない。無理だと思い、とりあえずここを離れることを勧めるが、ルーシーは農園にとどまると頑として主張する。ルーシーはもはや父の言いなりになるような、かつての可愛い女の子ではなかった。

やがて事件の間中姿を見せなかったペトラス一家が帰って来た。デイヴィドはペトラスの行動に何かしら不信感を持ち、彼を問い詰めたいと思うが、ルーシーは取り合おうとしない。デイヴィドにはどうもペトラスの様子が怪しく思える。ペトラスはあの連中を知っているのではなかろうか。あいつらの企みを知っていたのではないか。「以前なら、ペトラスをギュウギュウ問い詰めることもできただろう。以前なら腹の虫がおさまるまで怒鳴って、彼に荷造りをさせて追い出し、代わりに誰かを雇えば済むことだった。だが今は給料を払っているとはいえ、ペトラスは厳密な意味で使用人ではない。厳密に言うと、彼は何なのか。もっともふさわしい言い方は「隣人」のように思えた」(116)。

デイヴィドは改めて実感する。「彼もルーシーもペトラスも今までとは違った世界に住むようになったのだ。ペトラスはわかっているし、私もわかっている。そして私がわかっていると言うことをペトラスはわかっている」(117)。「歴史は音を立てて大きく動いているようだ。このような時代の大変動の中で、ルーシーのやっていることなど、アマチュア仕事に過ぎないだろう。ペトラスは結局何を企んでいる？ ルーシーの、そして後継者のいないエティンガーの土地まで狙っているのだろうか……最悪の想像をした場合、ペトラスはあの三人組を雇ってルーシーに教訓を垂れたのではないか。だがそれはあまりにも単純化しているようにも思える。この大変動を理解するには何ヶ月もかかる、言ってみれば、この大変動は人類学的な問題かもしれない」(118)。デイヴィドの心は千々に乱れる。ここにきて物語はまるであの『カラマゾフの兄弟』に似たサスペンス味さえ帯びてくるように思われる。

ペトラスは新しい政府の下で土地を入手する資格を得てルーシーの農園の一部を手に入れ、お祝いのパーティを開く。宴会のために繋がれている二頭の子羊を見たデイヴィドはなぜかすぐに殺される運命にある子羊が気になります。ベヴのクリニックで犬などを扱って来たからか。動物の世界が彼の世界にどういうわけか影を落とし始めるのだ。「どういうわけかわからないのに突然、彼とこの二頭の子羊との間に絆が感じられた」のだ(126)。「自分は変わらなくてはならないのだろうか、と彼は考える。自分はベヴ・ショーのようにならなくてはいけないのか？」(126)と。「犬」との関係はデイヴィドの

考えに少しずつ変化を与え始める。

ペトラスのパーティにルーシーを襲った一味の中の少年を見つけたデイヴィドは、何としても少年を警察に引き渡そうと息巻くが、ルーシーに断固として反対される。ともかくことを荒立てないでほしいと言うのがルーシーの切なる願いなのだ。デイヴィドにはルーシーの立場はまだ十分にはわかっていないということか。

この小説は24のセクションに分かれていて、ルーシーの事件はちょうど真ん中あたりの11セクションで起こり、物語の中心に置かれている。「犬」とデイヴィドの関係を考える上でもう一つ重要なのは16セクションである。デイヴィドはルーシーのことが心配でたまらない。機会を見つけてペトラスに少年のことで詰め寄るが、自分がルーシーを守るから大丈夫だと、わけのわからないことを言っただけでデイヴィドを煙に巻くだけだ。そして少年を警察に差し出すことにも反対だ。

デイヴィドはベヴのクリニックの手伝いに出かける。ベヴにルーシーのことを相談すると、ベヴは答えた。「ペトラスが面倒見るから大丈夫よ」(140)と慰められる。彼にはまだ状況がよく見えていない。彼のライフワークのオペラは遅々として進まない。彼の学問のコアであるのに、頭の中の主題は幻のように消えていきそうな恐怖に襲われる。

ベヴのクリニックで面倒を見ているのは主に犬だ。様々な病気の犬が持ち込まれる。しかし大半の犬たちはただただ多すぎるから、始末するために連れ込まれるのだ。「殺してほしいから連れて来た」とは誰も口には出さないが、それが目的となっている。要するに、ともかく犬が多すぎるからなのだ。彼らの繁殖力の結果なのだ。彼らを始末するために、注射された死体はまとめて焼却炉で燃やされる。Lösungというドイツ語はEndlösung、すなわちホロコーストと密接に関連した言葉である。最終的に何も残らないように、溶解してしまうことをこのドイツ語は暗示する。J. M. クッツェーがドイツ語に託した比喩は明らかであろう。あの時、人間はこの「犬」のように、何も残らないように焼却された、と。

ベヴ・ショーは心を込めて犬たちの体を撫でてやり、話しかけ、不安を和らげてやる。そして犬をしっかりと抑えるのは彼の役だ。彼はこの仕事に慣れは慣れると思っていたのだが、そうはならなかった。

デイヴィドにはわかるのだ。「犬たちは最後が来たのを悟っていることが。庭にいる犬たちは、部屋の中で何が行われているのかを嗅ぎつけている。…… 彼らは耳を寝かせ、尻尾を垂れて、こんな風に殺されることの屈辱

(disgrace)を味わっている」(144)かのような。「足を組んだ犬たちは引きずられたり、押されたり、抱えられたりして部屋の中へ連れ込まれる。……手術台の上でどの犬もベヴの注射針をまっすぐに見ようとはしない。それが自分をひどく傷つけるものだとなんとなくわかっている」のだ(143)。殺されることを本能的に察知した犬たちが足を組んで抵抗する時彼らを感じた屈辱(disgrace)を前に、犬たちを引きずり引っ張る人間が感じる屈辱(disgrace)が重なる。この作品のdisgraceとは多層な意味を含んでいることが理解できる。

犬の死骸の処理はディヴィドの担当だ。彼は死骸の一匹一匹を丁寧に扱って、焼却場へ送り込む。ある日作業員が袋に入った犬の死骸の硬直した四肢をショベルで叩き折っているのを見たディヴィドは思わずその仕事を買ってでる。そして自分はなぜこのような行為をするのだろうかと自問してみる。「多分、自分自身のためなのだろう。自分の世界観のためだろう、死骸を処理するのに便利だからと、ショベルで叩いたりしない、そんな世界であってほしいから」(146)か。

そうして次の文段が始まる。The dogs are brought to the clinic because they are unwanted: because we are too menny. 斜体の *because we are too menny* が突然入ってくる。突然 they が we となり、menny のスペルは間違っている。Thomas Hardy の *Jude the Obscure* (1895) の、あまりにも有名な場面からの引用である。ジュードとアラベラの子供としてオーストラリアからジュードとスーのところは送りつけられてきた、作中では Little Father Time (時の翁) と呼ばれる少年がジュードとスーの二人の子供達を殺し、自分も縊死するという壮絶な場面だ。床に落ちていた一枚の紙に、少年の手書きで書かれていたのが、この言葉であった。‘Done because we are too menny.’⁽²²⁾ 少年はスペルを間違えて書いた。小説の終わり近くで起こるこの衝撃的な事件はスーを半狂乱に陥れ、理性を失った彼女は全てを神の呪いとして受け取り、かつての夫フィロトソンこそが神の前で誓った結婚相手だったと憑かれたように叫んで、ジュードの許から去っていく。犬たちの too many はここで、突然我々人間の *too menny* と重なることになる。

この衝撃的な事件を理解するには、その時ジュード一家が置かれていた状況を理解する必要がある。ジュード一家は正式な結婚をしていないことから周囲に受け入れられないという苦難に直面する。ジュードは職を失い、一家は住む家と職を求めて、ジュードの憧れの町クライストミンスターにやってくる。リトル・ファーザー・タイム (時の翁) と呼ばれるアラベラから押し

付けられた少年と、ジュードとスーの間にできた二人の子供達、スーのお腹にはもう一人子供がやどっていた。しかし小さな子供達を連れてお腹の大きいスーを見た家主たちはにべもなく部屋を貸すのを断った。スーは上着で体を覆うように隠し、三軒目でやっと自分と子供たちだけという条件で部屋を借りることができた。しかし、それも目敏いおかみさんが、「あんた、本当に結婚しているのかい？」⁽²³⁾と訊いたのにスーが真実を話してしまったために、翌朝は出て行かなくてはならなくなった。ジュードは一人他の場所を借りた。こうしたやり取りの一部始終を見ていたリトル・ファーザー・タイムはスーに尋ねる。

「でも、もし子供がそんなに面倒なら、どうしてみんなは子供を産むの？」

「あー、自然の法則なのよ」

「・・・」

「・・・ほくは生まれてこなければよかったんだ！」

「もう一人赤ちゃんが生まれるわ」

「なんだって！」子供は激しく跳び上がった。「あー、なんてこと、お母さん、もう一人いてもいいって言ったんじゃないでしょうね、今いる子どもだけでもこんなに面倒なのに！」⁽²⁴⁾

「どうしてこんなことに」と少年は泣きながらスーを非難したが、スーは大きくなったら説明するけれど、仕方のないことなのよ、と泣く。自然が与えた本能を楽しめば、こうなるのは自然の法則であることなど、子供に言ってもわかることではない。しかしスーは自然の法則という言葉を使っている。そしてこの後、スーがジュードを訪ねている間に、彼は二人の異母兄弟を殺し自殺したのだ。‘we are too menny’は *Jude the Obscure* のこのようなコンテクストを炙り出す。犬の問題は自然の法則として、人間の問題と重なる。

「自然の法則」はスーを打ちのめした、何も理解できないリトル・ファーザー・タイムを殺人と自殺という衝撃的な行為に駆り立てた。「自然の法則」は犬にも人間にも当てはまる法則であることは明らかだ。斜体として引用されたこの短い文は生き物の世界の厳然たる事実を暗示する *intertext* となる。

ハーディは人間をどう捉えたか、は「イギリス小説の率直さ」^{フィジオロジカル}(1890)の発言でよく知られている。「そもそも生とは何かと言え、生理学上の事実なのだから、それをありのままに描くとすれば、それは男と女の関係というものに関わらなくてはならない」と。⁽²⁵⁾ スーの妊娠、リトル・ファーザー・タ

イムの殺人と自殺という決定的な事件は、ハーディにはどうしても書かなくてはならない中心の主題だったのであり、その主題と関連するからこそ J. M. クツェーはここにその数語を入れたのだと考えられる。⁽²⁶⁾ この *intertext* としての意味は *Disgrace* の主題と重なり、読者はそこ知れぬ深い層に落ちてゆく。

こうして卑劣なことだと心で思いながら、焼却処分される犬たちの死体を運ぶとき、ディヴィドは何の見返りもないというのに、犬たちへと心を寄せ、せめて犬たちの尊厳を守ろうとするのだ。

ところが、まさにそのディヴィドは Cape Town の自宅へ車でもどる途中、ジョージを通りかかり突然メラニー・アイザックスの家が近いことを思い出し、謝罪を口実に立ち寄るディヴィドでもある。呼び鈴を押すと、出てきたのはメラニーが話していた妹らしい、美少女だ。彼女は家の中へ彼を招じ入れるが、ちょうどケーキを食べていたところと見えて、上唇に小さなかけらががついており、指先でケーキを上品につまんでいる。「彼は一瞬手を伸ばして、それを払ってやりたい衝動を感じた。と同時に彼女の姉との思い出がどっと熱い波のように彼を襲った。ああ、どうしよう、神様、と彼は思う……私はここで何をしようとしているのだ？」(163-4) と。自分でさえ理解できない振る舞いに及ぼうとするディヴィドだ。それもまたディヴィドの ‘the truth about myself’ の一面であろう。

アイザックス家で母と妹の前で床にひれ伏して謝るディヴィドの姿はコミカルにさえ見える。だがこれもまたディヴィドのある時の真実の姿なのだと、J. M. クツェーはそう言いたいのであろう。‘the true self’ はそれほど簡単に捕まるものではないと。

三ヶ月ぶりに Cape Town の家に帰ってみると、家は留守中に住み着いた浮浪者によって散々なことになっていた。庭は雑草で埋まり、家財道具は何もかも持ち去られていた。彼のオペラも少しも進まない。テレサのアリアもバイロンには届かず、テレサとバイロンの二人の気持ちはすれ違ったままだ。ディヴィドは屋根裏からかつてルーシーに与えた古びたバンジョーを見つけて、一人奏でてみる。

IV 結末 3 セクションにみるディヴィド・ルーリーの悲哀

—TWENTY-ONE、TWENTY-TWO、TWENTY-THREE をめぐって

ある意味で支離滅裂に引き裂かれ、矛盾の塊のような ‘self’ を抱えて、

デイヴィドはどこへ向かうのか。「犬」を通して瞬時現れたかに思えた真実の啓示らしきものはどこに行ったのか。この小説の最後は唐突に終わる。しかし最後の(24)セクションは非常に曖昧だけれども、デイヴィドの覚醒がほのめかされている。そしてその直前の TWENTY-ONE、TWENTY-TWO、TWENTY-THREE の各セクションは微かな覚醒の気配に目覚める前のデイヴィドの悲哀の極が描かれる。

○ TWENTY-ONE

Cape Town へ戻ったデイヴィドに二番目の妻ロザリンドから電話がかかってくる。メラニーが The Dock Theatre で舞台に出ているという。デイヴィドの心はまたもやざわめき始めた。ロザリンドの罵倒に言い返したものの、メラニーの名前を聞いた途端に彼の心は落ち着かなくなる。しかし老人が若い女を追いかける、これこそ自然の理に反することではないかと自省する。古今東西の文学を見よ、その大半は若い女たちが老人から逃げ出す話ではないかと。しかしあの Yeats でさえ、老いを前にして衰えゆく肉体を離れ、魂が永遠に生き続けるという Byzantium へ旅立ちを夢見た詩人を歌ったのではなかったか。'No country, this, for old men.' (190) と。帆に風をはらませ、遠くビザンチウムを目指して海をゆく帆船のイメージは、恥辱にまみれたデイヴィドになんという希望に見えたことであろう。

しかしデイヴィドはまるで吸い寄せられるように、The Dock Theatre へと出かけていく。舞台の上のメラニーを見ながら、彼は陶然とした気分ですべてに関係があった様々な女たちのことを思い出していた(192)。

その時だ。何かが頭に当たった。彼はぎくりとして現実に戻る。続いてまた一つマールほどの紙つぶてが彼をかすめて前の席に落ちた。第三番目が彼の首に当たった。狙われているのは間違いなく彼だ。後ろの壁の前に立っていたのはメラニーのボーイフレンドのライアンだった。駐車場までついてきた彼は言い放った。「……教授どの、まだあなたへの教訓がお分かりでないようだね?」「何が私への教訓だと?」「お前の同類と付き合えてことだよ(194)」とライアンは叫んだ。「いいか、じいさん、メラニーに近づくな。メラニーはあなたを見たら、目に唾を吐きかけるぞ」(194)。

屈辱にまみれて、デイヴィドはゆっくりと車を走らせる。街は人々で賑わっていた。その中で黒革のミニスカートををはいた背の高い娘が目にと留まる。彼は思う。「いいじゃないか、何故いけない? こんなに惨めさを悟った夜なのだから」(自分のしたいことをしてなぜ悪い、自分がやれることをやって

どこが悪い、彼はその娘を車に誘い込み、その後、彼女を見つけた場所に戻しておく。まるで品物を元の場所に戻すように、と筆者には思われる。女は酒かドラッグで酔っ払っているから、人里離れた郊外に放り出すのは、危険だろう。元の場所に戻すのは知識人としてのデイヴィドに残された微かな良心ということでもあろうか。

○ TWENTY-TWO

ここでのデイヴィドはまさにどうしようもない現実と直面することになる。電話で話してみるが、何かルーシーの様子が変だ。ベヴ・ショーに電話してもはっきりしない。デイヴィドは Port Elizabeth に飛び、レンタカーを借りた。二時間後にはルーシーの農園の入り口に立っていた。彼は台所のテーブルで彼女と向き合う。そして初めてルーシーがあ的事件で妊娠していることを知る。

デイヴィド打ちのめされるが、ルーシーは子供を墮すつもりはないと言った。私はもうあなたの意思のままに動く人形ではない。「自分の人生は自分で決める」(198) と言い放った。デイヴィドの頭の中を狂ったように様々な考えが飛び交う。ルーシーは今度は墮さないという。ということは、墮した経験があるということか、それはいつだったのだろう。あの三人のギャングどもは欲望のままに女たちを襲っている常習犯のようだ。‘And now, lo and behold, *the child!* Already he is calling it *the child* when it is no more than a worm in his daughter’s womb. What kind of child can seed like that give life to, seed driven into the woman not in love but in hatred, mixed chaotically, meant to soil her, to mark her, like a dog’s urine?’ (199) このような、口にするのはばかられるような、赤裸々な言葉が彼の心を駆け巡るのだ。

三人の暴漢の中にいた少年がペトラスの家にいることを聞いたデイヴィドは何としても少年を警察に突き出さなくてはと、ペトラスを問い詰める。「あんたはあの子のことは知らないと言ったではないか」と。するとペトラスはあんただって自分の子供の世話をしようとして戻って来たのだろう。俺だって自分の子供の世話をしているのさ」、「あの子はまだ子供だ。それにうちの家の子供だ、俺の家族さ」(201) と言い返す。「そういうことか。もう嘘はたくさんだ。俺の家族だと。見え透いた嘘を言うのか。それならルーシーもあいつの家族ということか」(201) とデイヴィドは呆れるのだが、ペトラスはルーシーに伝えてくれと、もっと驚くことを口にする。「あの子はまだ若すぎるから、結婚できない。だから俺が結婚する」(202) と。

デイヴィドはあっけにとられてわが耳を疑う。こういうことだったのか、この全ての、わけのわからないどさくさの行き着く果てはこれだったのか。ペトラスは目の前で空のパイプをふかしながら、毅然として立っている(202)。デイヴィドは「お前がルーシーと結婚するだと……こんなことは我々西欧人には」ともう少しで言いそうになる。「我々西欧人には……」その言葉をデイヴィドはぐっと飲み込む。ここは西欧ではない。ペトラスは「ともかくあなたに言うておく。あなたルーシーに言うてくれ」(202)で終わりだった。

話を告げられたルーシーの反応とは？ ルーシーは少しも驚かなかった。驚かないどころか、前々から薄々とわかっていたと言った。ペトラスは暗にそんなことを漏らしていたし、私も彼の一族になった方が身の安全にはなるのだと言った。お前の今の体のことは知っているのかとただすと、その方が一層彼の一族ということになるのではと言い、驚く彼に「これは一種の取引なのよ、私は土地を差し出し、見返りに私は彼の羽の下にもぐりこんで庇護してもらおうわけ。さもないと、その庇護がなければ、私はここでは格好の獲物になるよってことを私に思い知らせたいのよ」と(203)。

このような一種の脅迫めいた申し出がどうして受け入れられるのか、と息巻くデイヴィドにルーシーが語るのは新体制のもとでの生々しい現実であった。黒人たちが自らの土地を手にしてかつての白人農場主のように仕事を始めるようになり、白人たちはエティンガーのように跡継がいなかったり、ルーシーのように女手ひとりだったりすると、生き残るためには、たとえ脅迫のようにみえようとも 'a deal' に応じないでは生き残れないのが現実であること。殺されないで生きるには、'a deal' を受け入れるしかない。デイヴィドにはようやくにしてルーシーが置かれている現実が見えてくる。Cape Town の家を買った金でお前はオランダに行つてやりたいことをやれ、と勧めても聞こうともしないルーシーなのだ。「それでお前は貧しい小作人として生きるのか」(204)とデイヴィドは嘆く。

こうしてあのカフカの『審判』の主人公が理不尽にもまるで犬のように殺される、最後の場面を想起させるセクションの結末が来る。ルーシーはまた犬のようになる。「なんと屈辱的なことだ。あんなに大志を抱いて始めたのに、こんな終わりになるとは」と嘆くデイヴィドにルーシーは言い放つ。

「そう、私も屈辱的だと思うわ。でも多分再出発するには良い地点かもしれない。多分それこそが私を受け入れなくてはならないことなのよ。最低レベルからのスタートね。何もないの。本当に丸裸で。なんにもな

いの。切り札もない、戦う武器もない、財産もない、権利もない、人間としての誇りもないわ」

「まるで犬のように」

「そう、まるで犬のように」(205)

カフカの『審判』の主人公Kは迷路のような審判のわけのわからないプロセスを引きずり回された挙句に突如、何者かに殺される。まるで犬のように。「……「犬のようだ!」と、Kは言った。恥辱だけが生きのびるような気がした。」⁽²⁷⁾

○ TWENTY-THREE

ディヴィドが犬の散歩から戻ると、家を覗き込んでいる例の少年を見つける。ルーシーが目当てらしい。「この野郎!」彼は少年に平手打ちを食わせる。「クソガキめ! 豚野郎!」彼はこれほどの激しい怒りを感じたことはなかった。今まで遣うのをためらってきた、汚い言葉が急にあいつらにふさわしいものに思えた。「教えてやる、身の程を知れ」(206)。

ポラックスなどとよくも名づけたものだどディヴィドは苦々しく思う。星座の名前などつけて、どこかのキザなやつがつけたのだろうとディヴィドには思えた。

ルーシーが飛び出してきて、犬を抑え少年を救い出す。少年はやっともがきながら立ち上がると、わざと地団駄を踏んでジャガイモの苗床を荒らしてから「お前らを皆殺しにしてやる!」と叫んでフェンスをくぐってペトラスの家に戻って行った。

こうした騒ぎを起こすディヴィドにルーシーは我慢できないという。そしてあなたがどのように思おうとも、「あの少年はここにいるでしょう。煙になって消えるものではないの。あの子はこの人生に存在している確たる事実なのよ」(208)と言う。

だがこのような理不尽なことが許せると言うのか。ルーシーよ、お前はそこまでしてこの地で生き延びようとするのか。これほどの屈辱を味わいながら。だがルーシーは断固として自分の道を進もうとしている。

ディヴィドは思う。リルケも唄っているではないか。「お前はお前の生き方を変えなければならぬ」と。だがそうするには自分はもう歳をとりすぎた。変えようにも歳をとりすぎてしまった。「ルーシーなら嵐に対して身を屈めることもできるだろう。だが自分にはできない、誇りが許さない」(208)とディヴィドは思う。変われない、しかし変わらなくてはならないのだと思っ

た。そしてもしかして自分を救うのは自分のオペラの中のテレサしかいないかも知れないと考えたりした。

デイヴィドはベヴの仕事を手伝う。一日に二度動物たちに餌を与え、彼らの小屋を掃除し、時々彼らに話しかけ、時々ものを読んだり居眠りをしたり、時に想が湧くとバンジョーを手にしてテレサ・グイッチョーリに捧げる曲を奏でてみる。

「変わらない、しかし変わらなければならない」と心の中でデイヴィドは繰り返すのだ。しかしそれこそが、その時のデイヴィドの「真実」であろう。

V デイヴィド・ルーリーの覚醒への兆し — 広がる地平

デイヴィドは昼も夜もオペラ *Byron in Italy* のことを考え続けている。テレサの嘆きは歌声となって彼の頭の中に鳴り響く。だが実際はどうにもうまくいかない。オペラを空高く飛翔させる力はもうデイヴィドには残ってはいないようだ。「成功したら、一儲けできるかもよ」とロザリンドは冗談を言ったが、世の中がそれほど甘いものでないことは、研究者として過ごしてきた自分にはわかりすぎるほどわかっている。

彼が世話をする犬の中に、人懐こく近寄ってくる一匹の犬がいる。彼がその犬に向かってバンジョーを奏でると、犬は魅せられたように聞き入っている (215)。デイヴィドはこのオペラに犬を登場させるのも悪くないと思ってみる。どうせ演奏されることもない作品だから、なんでもありではないかと苦笑する。

彼は土曜日の午前中はドンキン広場のルーシーの店を手伝っている。ルーシーは少し動作が鈍くなっているようだ。体はまだ目立つほどではないが、町目敏い娘たちの口の端にのぼるのも時間の問題だろう。「ペトラスからはお前の今後のことで何か話はあったか？」と水を向けても「いいえ、なにもないわ」としか返っては来ない。「子供が生まれれば、なんとかするだろう。つまりこの土地の子供だからな。それは彼らにだってわかっている」(216) と彼女のお腹の方をちらと見やりながら言った。二人の間に長い沈黙が流れた。「……私は良い母親に、そして良い人間になると決心したの。あなたも良い人間になるように努力してくださいな」とルーシーが言う。「私には少し遅すぎたようだ。私は今や年季を務める囚人のような者だ。だがお前は前に進みなさい。ここまで十分やってきているのだから」(216) と言う。

ルーシーの言葉を聞いて、デイヴィドは思う。ルーシーが言うように「良

い人間とは、この暗い時代に間違っただけの選択をしない人間のことだ」(216)。そういうことなのだと思う。一つ一つしっかりと、間違わないように選択して生きていくこと、それが良い人間ということなのではないかと。特に間違っただけの選択をしないことが、非常に難しいこの変動の時代においては。

久しぶりにデイヴィドはルーシーの農園にやってくる。「遠くから眺めると、花壇は色、色、色の氾濫だ。紫紅色、鮮紅色、薄青色。花々が満開の季節を迎えている。飛び回るミツバチたちには至福のときだろう」(216)。

ルーシーは淡い色のサマードレスにブーツを履き、縁の広い麦藁帽子をかぶり、前かがみになって何か仕事をしている。遠くから花に埋もれているルーシーを眺めながら。農作業にいそむ彼女の後ろ姿はまるで太古の昔からの農婦だと思ふ(217)。そしてデイヴィドは過去から未来へと連綿と連なる歴史の中の一人としてのルーシーを思い描くのだ。

So: once she was only a little tadpole in her mother's body, and now here she is, solid in her existence, more solid than he has ever been. With luck she will last a long time long beyond him. When he is dead she will with luck, still be here doing her ordinary tasks among the flowerbeds. And from within her will have issued another existence, that with luck will be just as solid, just as long-lasting, So it will go on, a line of existences in which his share, his gift will grow inexorably less and less, till it may well be forgotten. (217)

かつてはおたまじゃくしのようなものだったルーシーの命が続いていく。その流れの中で彼自身も学ぶこともあるであろうと。

それにしても、「風がなぎ、なんと言う静かなひとときだろう。この時間が永遠に続けばと彼は願う。柔らかな陽光が辺りを包む、昼過ぎの静かなひと時、蜂は花畑の上を飛び回り、その絵の真ん中には、若い女、*das ewig Weibliche*「永遠の女」がいる。少しお腹が大きいようで、日よけの麦藁帽子をかぶって」(218)。まるでサージェントかボナールの絵ではないかと、デイヴィドは思う。今まで田園詩人のワーズワースを散々読んできたと言うのに、なんと言うことだ。この美しさに初めて気付くとは。「この美しさに気づくのに遅すぎるということはないのでは？」と反省する。

「ルーシー」と呼びかけると、振り向いた彼女の顔はまさに「健康を絵にしたように」輝いていた。命は確実にルーシーから引き継がれていくのだろう。

この地球上で、命ある限り、人間も動物も命は引き継がれていくのだろう。そうあれかしと願うのが、この激動の時代にあって最も間違っていない選択かもしれないとデイヴィッドは思う。

命はこうして地球上に続いていく、命ある限り。そういうことだ。人間の命も動物の命も。それがこの地球の姿であり、その中に生きる生き物の未来でもあろう。そうあれかしという選択がこの時代の最も悪くない選択なのかもしれないとデイヴィッドは思う。

日曜日に来てデイヴィッドとベヴはまた焼却の仕事をしている。一匹一匹デイヴィッドが連れていくと、「ベヴは一匹ずつ撫でてやり、話しかけ、慰めて、処置すると、引き下がって、彼が亡骸を黒いビニールの死装束に納めるのを眺めている」(219)。彼もベヴも一言も口をきかない。デイヴィッドには今はわかってきたように思う。ベヴから学んだものが。死にゆく犬たちに心からの気持ちを注ぐこと、それこそが愛と呼べるものなのではないのか、ということが。デイヴィッドは自分になついていた最後の一匹を差し出す。

小説はこうして唐突に終わる。デイヴィッド・ルーリーに希望はあるのか。これをデイヴィッド・ルーリーの覚醒と言い切れるのか。それは決して明るい未来ではないであろう。犬のように素手でペトラスの一族に入るルーシーの未来が、西欧人の明るい将来だと西欧人に思えるといえようか。だが命を考えたらどうだろう。少なくとも人間の命として、新しい命が生まれることには変わりがないではないか。激変する時代の中で、命を継ぐというルーシーの選択が少なくとも間違ったものではないことは誰しも認めるだろう。そして差し出す犬に最大の愛を注ぐことも、その状況の中では唯一の良い選択だと言えるのだろう。デイヴィッド・ルーリーの自殺というプロットもあったとされるこの小説の終わりが⁽²⁸⁾、こうして自殺ではなく、デイヴィッド・ルーリーの覚醒の意識であることに、J. M. クッツェーの微かな希望を見る思いがするのは筆者だけではあるまい。

注

- 1 J. M. Coetzee, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982) 395. 注12でもこの点について述べている。
- 2 J. C. Kannemeyer, *J. M. Coetzee: A Life in Writing*, trans. Michiel Heyns (London: Scribe, 2013) 87.
- 3 *Ibid.* 106-7.
- 4 *Ibid.* 526.
- 5 *Ibid.* 555.

- 6 Bill McDonald (ed.), *Encountering Disgrace: Reading and Teaching Coetzee's Novel* (New York: Camden House, 2009)
- 7 土屋倭子「J. M. Coetzee's *Foe* (1986) —書き換えられた *Robinson Crusoe* (1719)」5 頁。『津田塾大学紀要』53 号、2021 年。
- 8 Kannemeyer, 564-5. くぼたのぞみ氏の訳による。
- 9 *Doubling the Point*, 98.
- 10 J. M. Coetzee, *Giving Offence: Essays on Censorship* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), pp.37-8.
- 11 *Doubling the Point*, 18.
- 12 J. M. Coetzee, “Breyten Breytenbach and the Censor,” *De-scribing Empire; Post-colonialism and Textuality*, ed. Chris Tiffin and Alan Lawson (London: Routledge. 1994) 95.
- 13 Kannemeyer, 494.
- 14 Kannemeyer, 497-8.
- 15 Kannemeyer, 583.
- 16 Bill McDonald, “Is it too late to educate the eye?” David Lurie, Richard of St. Victor, and “vision as eros” in *Disgrace*,” *Encountering Disgrace*, ed. Bill McDonald (New York: Camden House, 2009) 64-92.
- 17 J. M. Coetzee, *Disgrace* (London: Vintage, 2000) 218. この後のこのテキストからの引用は本文中の かつこ内ページ数で示す。
- 18 Kannemeyer, 615.
- 19 Kannemeyer, 520.
- 20 David Attwell, *J. M. Coetzee and the Life of Writing: Face to Face with Time* (Penguin, 2015) 197.
- 21 Attwell, 196.
- 22 Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (Macmillan Paperbacks, 1986) 196.
- 23 *Ibid.* 281.
- 24 *Ibid.* 284.
- 25 土屋倭子『*女*という制度』23 頁、南雲堂、2000 年。
- 26 Kannemeyer, 493. *Doubling the Point* 執筆の事情に関して、以下のような記述がある。From the conversations, as published later, it transpired that Attwell tended to approach the topics through the perspectives of prominent theoreticians like Lacan, Derrida and Foucault, whereas Coetzee preferred to anchor his comments in the practice of other writers — Becket, Ford Madox Ford, Hardy. J.M. クツエーの MA 論文は Ford Madox Ford であり、PhD 論文は Becket であるから、Hardy に寄せる彼の強い関心がわかる。*Doubling the Point* では Defoe と Hardy について他の箇所でも触れている (*Doubling the Point*, 62-3)。
- 27 カフカ『審判』池内紀訳、285 頁、白水社、2001 年。
- 28 Attwell, 197.

参考文献

- Attridge, Derek. *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Attwell, David. *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- ___ *J. M. Coetzee and the Life of Writing: Face to Face with Time*. Penguin, 2015.
- Coetzee, J. M. *Dusklands*. Johannesburg: Ravan Press, 1974; London: Vintage, 2004.
- ___ *In the Heart of the Country*. London: Secker and Warburg, 1977; Vintage, 2004.
- ___ *Waiting for the Barbarians*. London: Secker and Warburg, 1980; Vikings, 2004.
- ___ *Life and Times of Michael K*. London: Secker and Warburg, 1983; Vikings, 2004.
- ___ *Foe*. London: Secker and Warburg, 1986; Penguin, 2010.
- ___ *Age of Iron*. London: Secker and Warburg, 1990; Penguin, 2010.
- ___ *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- ___ 'Thematizing', in *The Return of Thematic Criticism*, ed. Werner Sollors, Cambridge MA: Harvard University Press, 1993.
- ___ *Giving Offense: Essays on Censorship*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- ___ *The Lives of Animals*, ed. Amy Gutman. Princeton NJ: Princeton University Press, 1999; 2016.
- ___ *Disgrace*. London: Secker and Warburg, 1999; London: Vintage, 2000.
- ___ *Stranger Shores: Essays 1986-1999*. London: Secker and Warburg, 2001; Vintage, 2002.
- ___ *Elizabeth Costello*. London: Secker and Warburg, 2003; Penguin, 2004.
- ___ *Slow Man*. London: Secker and Warburg, 2005; Vintage, 2006.
- ___ *Diary of a Bad Year*. Penguin, 2007.
- ___ *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*, Introduction by Derek Attridge. London: Harvill Secker, 2007; Vintage, 2008.
- ___ *Scenes from Provincial Life*. London: Harvill Secker, 2011; Penguin, 2012.
- ___ *The Schooldays of Jesus*, Viking, 2016.
- ___ *The Death of Jesus*, Penguin, 2021
- Crewe, Jonathan. *J. M. Coetzee in South Africa: In the Middle of Nowhere*. University Press of America, 2016.
- Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Huggan, Graham, and Stephen Watson, eds. *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. London: Macmillan, 1996.
- Kannemeyer, J. C. *J. M. Coetzee: A Life in Writing*. Translated by Michiel Heynn. London: Scribe, 2013.
- Leist, Anton & Peter Singer, ed. *J. M. Coetzee and Ethics: Philosophical Perspectives on Literature*. Columbia

University Press, 2010.

McDonald, Bill, ed. *Encountering Disgrace: Reading and teaching Coetzee's Novel*. Camden House, 2007.

Poyser, Jane, ed. *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press, 2006.

Sollors, Werner, ed. *The Return of Thematic Criticism*. Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

Tiffan, Chris and Alan Lawson, eds. *De-scribing Empire*. London: Routledge, 1994.

Vlies, Andrew Van Der. *J. M. Coetzee's Disgrace*. London: Continuum International Publishing Group, 2010.

Zimble, Jarad, ed. *The Cambridge Companion to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

和書

ハーマン・ウィッテンバーグ (編) くぼたのぞみ訳『J. M. クッツェー：少年時代の写真』白水社、2021年。

フランツ・カフカ『審判』池内紀訳、白水社、2001年。

くぼたのぞみ『J. M. クッツェーと真実』白水社、2021年。

田尻芳樹編『J・M・クッツェーの世界—〈フィクション〉と〈共同体〉』英宝社、2006年。

堀内隆行『異郷のイギリス』丸善出版、2018年。

ネルソン・マンデラ『自由への長い道』東江一紀訳、NHK 出版上下、1996年。

レナード・トンブソン『南アフリカの歴史』宮本正興、吉岡恒雄、峯陽一、鶴見直城訳、明石書店、2009年。