

「自己という現象」の自壊：カート・ヴォネガットの『母なる夜』と『スローターハウス5』を中心に

宮 本 文

はじめに

カート・ヴォネガット (Kurt Vonnegut) の作品には架空の場所と実在の場所が並置されている。インディアナポリス、ドレスデンなどヴォネガットと馴染みの深い実在の場所が頻出する一方で、地球の遙か彼方にあるトラルファマドール星、ユートピアの島サン・ロレンツォ、アメリカのとある場所ローズウォーター郡といった架空の場所が創造されてきた。このような架空の場所と実在の場所の位置に関して、柴田元幸はヴォネガットの視点という観点から対比する。柴田は、インディアナポリスとトラルファマドールを対比して、前者を「1930年代から現代を見る視点(中西部の眼)」と後者を「世界の終わりから現代を見る視点(異星人の眼)」と定義し、郷愁を持つ「中西部の眼」を単なる感傷癖と片づけて「異星人の眼」を特権化することをせず、2つの視点を往復し続けることこそヴォネガットの作品の持つ手触りだと指摘している。¹⁾

この柴田の指摘をふまえて、「異星人の眼」と「中西部の眼」の間に広がる場所に注目してみよう。そこはおそらくヴォネガットが第2次世界大戦で捕虜になり、無差別空襲に遭うドレスデンであろう。ドレスデンの体験は1930年代、子供時代を過ごしたインディアナポリスから架空の星トラルファマドール星まで、ヴォネガットを向かわせることになり、またその体験をはじめて正面から扱った6作目『スローターハウス5』(Slaughterhouse-Five, or the Children's Crusade, 1969)を書かせることになる。

トニー・タナー (Tony Tanner) は、特に『スローターハウス5』までの長編6作における実在の場所と架空の場所の並置によって、ヴォネガットの主要な関心事が「われわれが現実で出会う事実とわれわれが創造するフィクションとの関係はどのようなものか。第二次大戦の恐るべき歴史的事実を知ったとき、人間の生活における幻想の多義的な役割についてどう考えたらよいのであろうか。最後に、以上のことは他者に伝達することを願い、それを嘘を告げることで行う作家に、いかなる影響を及ぼすのであろうか」²⁾にあることが明らかになると言う。タナーは更に、主に引用の後半部にある「伝達」という行為を巡って分析を続ける。主人公たちは自分の言葉が何を伝達しているのか知らないまま、実は他人のメッセージを伝えるために利用され、他人のもくろみの片棒をかつがされている、つまり「手先兼犠牲者」という状況にはままっているというのだ。例えば『タイタンの妖女』

¹⁾ 柴田元幸「インディアナポリスとトラルファマドールのあいだで—カート・ヴォネガット」1987年『愛の見切り発車』新潮社、1997年、100-103頁。

²⁾ トニー・タナー『言語の都市：現代アメリカ小説』佐伯彰一・武藤脩二訳、白水社、1980年、199頁。

(*The Sirens of Titan*, 1959) からウィンストン・ナイルス・ラムファードの言葉を引いて、次のようにタナーは言う。

「自分は残虐きわまる運命の犠牲者であるばかりでなく、残虐きわまる運命のもっとも残酷な手先の一人なのだ。彼自身 [ラムファード] 利用され虐待されているが、また同時に他人を利用し虐待しているのだ。手先兼犠牲者という人間の立場こそ、ヴォネガットの第一の関心事なのである。³⁾

この主人公たちの置かれた「手先兼犠牲者」という状況は、ヴォネガットにそのまま当てはめられることが出来る。戦争を語ろうとしても、それがたとえ反戦の立場からであっても、いつしか戦争を招いてしまうかもしれない、作家が「手先兼犠牲者」になるかもしれないことを、ヴォネガットは『スローターハウス5』に「子供十字軍」という副題をつけることによって意識化するのである。⁴⁾

それでは「手先」になることを十分に意識した作家には、戦争体験を語るいかなる言葉が残されているだろうか。多木浩二もまた戦争を語ることが「手先」になり得ることを意識しており、近代の意味での国民国家が形成されてから1999年のNATOのユーゴ空爆にいたるまで、戦争とそれが置かれた言説空間との関係を『戦争論』(1999)で丁寧に検証している。そこで多木が繰り返し述べていることが2点ある。一つは、戦争が後に説明されるような原因によって起こったのではなく、それを説明する言説そのものから生まれること、もう一つは戦争を生み出す言説と次元を異にする言説を生み出す必要があることである。後者について多木は、「戦争そのもので語っている限り、何も未来は見いだせない。(中略) また戦争に対する反戦の言説の相互応酬に有効性を認めているわけではない。同じ次元の言説では抵抗できない⁵⁾」と述べる。ヴォネガットは「戦争を生み出す言説」を「自己」という物語として捉え、「自己」を批判的に壊していくことによって「戦争を生み出す言説と次元を異にする言説」を生み出すことに成功したと言える。本稿は、そのことを、『スローターハウス5』と『母なる夜』(*Mother Night*, 1961)を中心に考察する。

1. 物語の解体

第2次世界大戦、アメリカ兵として参戦したヴォネガットは、ドイツ軍に捕らえられ、捕虜としてドレスデンに連行される。そこで1945年2月13日の夜から14日の明け方にかけて行われたドレスデン大空襲に居合わせるが、たまたま彼は地下の食肉処理場に居て生き延びる。この無差別空襲は連合国側が行ったもので、公式とされるドレスデン警察発表の死者は13万5千人にのぼる。⁶⁾ 連合国はこの大量虐殺を戦後23年公表しなかった。ヴォネガット自身も『スローターハウス5』を書くのに20数年かかっている。その歲月

³⁾ 同掲書、200頁。

⁴⁾ Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-five, or the Children's Crusade: A Duty-Dance with Death*. New York: Delacorte, 1969; New York: Dell; Laurel Book, 1991, pp. 14-18. 戦友オヘアの妻メアリーとのやりとりからこの「子供十字軍」という副題は生まれる。

⁵⁾ 多木、同掲書、154頁。

には、戦争をめぐる様々な言説と、自分の書こうとしたものとの間の隔たりがあったのだ。例えば、あるカクテルパーティーで『スローターハウス5』の語り手ヴォネガットはシカゴ大学教授と次のような会話を交す。

あるカクテルパーティーでたまたまシカゴ大学の教授と話をし、私はその空襲について自分が見たままに、そして書こうとしている本についてしゃべった。彼は社会思想委員会というもののメンバーで、私に強制収容所のこと、死んだユダヤ人の脂肪から石けんやろうそくを作ったこと等々話してくれた。私はこう言うのに精一杯だった。「ええ、ええ、わかっています」⁷⁾

(拙訳、以下『スローターハウス5』は同じ⁸⁾)

また終盤、小説の主人公ビリーと病室を共にするハーバード大学歴史学教授パートラム・コーブランド・ラムフェードが、ドレスデン大空襲のことを連合国側が伏せておいた理由について、「『甘っちょろい奴らが』(中略)『なんてことしたんだって思わないようにするためだ』⁹⁾と説明する。両者とも、ドレスデンの空爆は当時の状況を考えるとやむをえないものだったとしている。これらの言動は、戦争をめぐる言説の一つの典型であろう。

それに対し、語り手ヴォネガットも、ドレスデン大空襲を体験したビリーも、反戦論的な言葉で応酬することはしない。おそらく戦争の非道さを書き立てて非難することは、これらの戦争の言説とパラダイムを同じくし、結局そのパラダイム自体を揺り動かすことにはならないことを知っているからだろう。

ヴォネガットにとっても、連合国側の行為であろうとナチスドイツ側の行為であろうと、大量虐殺の行為は言葉を費やすまでもない狂気の沙汰であり、大量虐殺はラムフェードやシカゴ大学教授のように正当化できる理性的な言葉を持たないのである。とすると、それを非難し得る理性的な言葉も存在しない。唯一言葉で表し得るとしたら、意味を持たない言葉であり、小鳥のさえずりと同じく「プーティーウィッ?」(Poo-tee-wee?)であると語り手ヴォネガットは繰り返す。したがって『スローターハウス5』では、何か語りたからではなく語りたくないものがあるから語るという戦略が必然的にとられることになる。意味を持たせないこと、それがこの小説のねらいであり、ヴォネガットにとって「戦争を生み出す言説と次元を異にする言説」の可能性を見出す方法だったのではないだろうか。

作品の中に散在する奇妙なアイデアや仕掛けは、全て意味を解体する方向に機能する。戦争を雄々しく描く言説やそれを正当化する論理などとパラダイムを同じくしないために、ヴォネガットは違う次元の言葉を生み出そうとする。その中で一番目を引くのはトラルファマドール星人の時間観と「そういうものだ」(So it goes) というフレーズである。

⁶⁾ 伊藤典夫・あとがき『スローターハウス5』カート・ヴォネガット、伊藤典夫訳、ハヤカワ書房：ハヤカワSF文庫、1978年、266頁。「当時ドレスデンの人口は、東欧からの難民で平時の二倍にふくれあがっていた。死者は三万五千から二十万余までさまざまにいられているが、ドレスデン警察の提出した控え目な推計十三万五千が、現在では公式の数字とされている」(同掲書、265-66頁)

⁷⁾ Vonnegut, *Slaughterhouse-five*. *op. cit.*, p. 10.

⁸⁾ 『スローターハウス5』の日本語訳は、伊藤典夫訳を参考にした。

⁹⁾ Vonnegut, *Slaughterhouse-five*. *op. cit.*, p. 191.

トラルファマドール星人の時間観は、物事の連続ではない。ある時間は他の時間と同様にずっと存在し続ける。宇宙滅亡も既に存在し続けている。だからこの時間観に従えば、時間軸に沿った因果関係は存在しないことになる。トラルファマドール星人は中年になったビリーを連れ去り、時空を越えた時間旅行に誘うが、地球人の「なぜ」「なぜならば」という構造そのものがとても不思議なものに映る。ビリーがトラルファマドール星に始めて来たとき、どうしてこんな目に遭うのか尋ねる。すると、トラルファマドール星人はこう答える。

「それを君に説明するためには、別の地球人が必要だな。地球人は偉大な説明家だ。この出来事がこのような構造になってるのはなぜか説明したり、またどうやって別の出来事に至るのか、どうやってそれを防ぐのか教えてくれる。(中略)それはただあるのだ。」¹⁰⁾

トラルファマドール星人が地球人特有だと言う「説明の論理」は、「なぜならば」と言葉が続けることによって意味を生み出す。それに対して「ただある」という論理は意味づけを拒否するものである。この引用について三浦雅士は、「ヴォネガットが奇怪な異星人に語らせているこの思想は、「なぜ」という問いに無記という答えを対峙する仏教の思想を思い起こさせる」¹¹⁾と述べる。彼らの時間観は時系列がないので、「なぜ」「なぜならば」という構造自体を持たない。だから三浦雅士が述べるように、トラルファマドール星人は物事に対して「なぜならば」という言葉をつなげて意味づけることを一切しないのである。宇宙滅亡という大事件ですらトラルファマドール星人にとっては既に存在している出来事であり、これからも存在し続ける。彼らは、なぜ宇宙滅亡が起こるのかも問わず、そして敢えてそれを避けようともせず、ただ受け入れる。それが「ただある」ことであり、三浦の言うところの「無記」なのだ。とすると「説明の論理」と「ただある」という論理はパラダイムを異にしていると言えるのだ。

また、「そういうものだ」というフレーズもトラルファマドール星人の時間観と呼応して、意味づけを拒否する。このフレーズは、すべての死や破壊行為の直後に繰り返される。人の死を「そういうものだ」というような無感動なフレーズで受けることは、人に抵抗感を与える。しかし、この抵抗感こそ意味付けがないことに対する欲求不満の表れであり、死や破壊行為に多くの言葉が費やされ、あまりに多くの意味付けがなされてきたことの証なのだ。語り手は死や破壊行為の後に「なぜならば」という言葉が続ける代わりに、「そういうものだ」とつぶやき続ける。

また、機械的なほどあらゆる死に対して平等に「そういうものだ」というフレーズを繰り返すことによって、平坦なリズムが生まれる。しかしそのリズムが作り出す平等な色合いは、「人の命は皆等しく重い」というような積極的なものではない。むしろ、どんな死も平等な「軽さ」しか感じられないのだ、という無気力で憂鬱な色合いである。そもそも13万5千人がいったんに死んだとき、それと見合うだけの重さで死を受け止められるよ

¹⁰⁾ *Ibid*, pp. 85-86.

¹¹⁾ 三浦雅士「村上春樹とこの時代の倫理」1981年『主体の変容』中央公論社、1982年、202-3頁。

うな感受性を持ち合わすのはほとんど不可能だと想像できる。平坦に続くそのリズムは、感じる事ができずただ呆然としている感覚を、何かで覆い隠すことなくそのまま伝えているのだ。「物語」に仕立てて呆然とした感覚を紛らわすのではなく、その憂鬱をじっと眺めている姿は、単に虚無的というのではなく、むしろドレスデンの記憶と共にその後を生き延びようとする意思さえ感じさせる。

トラルファマドール星人や「そういうものだ」といった仕掛けを取り払ったとき、この小説から浮かび上がるのは死んだように生きているビリーの姿である。ビリーは外界の刺激に対して当たり前の感情や反応を見せることができない。「そういうものだ」と繰り返すことによって作られるリズムは、あらゆるものに対するビリーの反応とパラレルになっている。ビリーはどんなことに対しても一様に無感動である。本来ならば様々な色合いをしている喜怒哀楽の感情は、全て混じり合って息苦しい灰色一色に見える。例えば、ビリーが帰還後、精神病棟に入院しているときに、母親が見舞いに来る場面では次のような反応を見せる。

彼女がビリーをおびえさせたのはただ単に彼女がビリーの母親であるためだった。母親がわざわざ苦勞して彼に生命を与え、わざわざ苦勞してその生命を維持するものだから、彼はひどく気まずい、自分が恩知らずになったような弱々しい気持ちになった。だいいち彼は生きるなんて全然好きではない。¹²⁾

次の部分はビリーが既に中年になり、検眼士として成功している頃である。

昼食会の後、彼は昼寝をしに自宅に戻った。毎日昼寝をするように医者から言われているのだ。医者はそうすればビリーの悩まされている症状も和らぐと期待していた。近ごろとりたてて理由もないのに、ビリー・ピルグリムは気がつくときよく涙を流していた。そうしているところを見られたことはなかった。医者だけが知っていた。ビリーはきわめて静かに泣き、さほど涙は出なかった。¹³⁾

ビリーの感情は静かに混乱している。喜怒哀楽が混じり合いだんだん色合いを失っていくのだ。感情を発露する唯一の手だては、涙を流すことである。涙には深い理由はない。ただあるのは憂鬱さだけだ。ビリーは感じるという行為すらできないまま、憂鬱さが一瞬また一瞬とのしかかるのを、ただぼんやりと耐えている。

愛着・愛情すらビリーは積極的に抱くことができず、家族に対しても感情の起伏が見られない。例えば、とてつもなく太った妻はビリーの表面にのしかかる重さとしてのみ認知されていると言える。妻の死後、口やかましくビリーの世話を焼く娘は、ビリーにとって雑音のようである。息子のことは好きだと言っているが、それでも「それほど深く知っているわけではなかった。ロバートについて知ることがほとんどないのでとは思わずにはいられなかった」¹⁴⁾と、よそよそしいトーンは妻や娘に対するものと変わりはない。家族の

¹²⁾ Vonnegut, *Slaughterhouse-five*, op. cit. p. 102.

¹³⁾ *Ibid.*, p. 61.

存在はビリーの心にひっかかることもなく、ただ表面をなでる程度にとどまっている。

ビリーが感情を表現し愛情を感じるのは、トラルファマドール星にいる時だけ、唯一ポルノ女優モンタナ・ワイルドハックに対してのみである。モンタナもトラルファマドール星に連れて来られて、そこでビリーとつがいになっている。ビリーは、地球では妻に戦争のことをしゃべってくれとせがまれても、決してドレスデンでの経験は口にせずはぐらかしていた。しかしトラルファマドール星で、モンタナに対して初めて戦争のこと、ドレスデンのことを語り始める。

「ドレスデンが破壊されたのは1945年2月13日の夜のことだった」ビリー・ピルグリムは始めた。「僕らはその翌日に防空壕を出た」彼はモンタナに語った。驚きと悲しみに打ちひしがれた4人の警備兵たちがまるで男声カルテットのように見えたことを。柵がきれいに消え失せ、屋根も窓もなくなった家畜収容所のことを。そして通りに小さな丸太のようなものが転がっていたことを。火の嵐に飲み込まれた人々だった。そういうものだ。ビリーは家畜収容所のまわりにきりたっていた建物がどうなったのか話した。建物は崩れていた。木材は燃え尽き、石材は崩れて次々と倒れ、ついには組み重なって低いならかなカーブを描いていた。「まるで月の表面みたいだったよ」と、ビリー・ピルグリムは言った。¹⁵⁾

戦争を語るトーンは滑稽であると同時に、無感動で冷たく静かである。そのトーンは第2章で詳しく論じる『母なる夜』の前書きとも共通する。例えば焼夷弾で焼死した人の体を描写して、「焼けこげた長さ2,3フィートの薪みたくに見える断片」¹⁶⁾、「滑稽なほど小さい人間、あるいはジャンボ・フライド・バッタ」、「ジンジャーマン・クッキーのように焼かれた13万5千人のヘンゼルとグレーテル」¹⁷⁾（拙訳、以下『母なる夜』は同じ）¹⁸⁾と書く。不謹慎の様に見えるこの表現は、滑稽さがあらゆる意味付けを振り払って、ヴォネガットの語り口をもちろん戦争賛美でもなく、戦争を結果的に導いてしまうような反戦でもない別の言説空間を開くものにする。ヴォネガットが『スローターハウス5』で描いている葛藤は、戦争賛美や反戦という次元にあるのではない。感じるができないという苦痛を、何かの物語を作り出しその葛藤を中和させてしまう誘惑にも負けずにただじっと見つめているのだ。

先述の三浦雅士も『スローターハウス5』を自己の苦悩という視点からとらえている。そして自己の苦悩という問題と、「なぜ」という問いを同一視している。自己が感じる現在に対する隔たりや違和感が、「なぜ」という問いを生じさせていると言う。そのつながりを以下のように説明する。

なぜという問いは説明を、主語と述語を、つまりは物語を呼び寄せ、物語は時間を、

¹⁴⁾ *Ibid.*, p. 176.

¹⁵⁾ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶⁾ *Ibid.*, p. 179.

¹⁷⁾ Vonnegut. *Mother Night*. New York: Fawcett, 1961. New York: Dell; Delta Book, 1998. p. vii.

¹⁸⁾ 『母なる夜』の日本語訳は飛田茂雄訳を参照した。（早川書房、ハヤカワSF文庫、1979年。）

時間は発生から消滅に至る直線的な歴史を呼び寄せる。自由意思という苦悩がこうして生まれる。(中略)戦争という悲惨を除去するために、人は逆に戦争をもたらしかねない新たな物語に加担する。人は平和のために闘うのだ。ヴォネガットはこのパラドクスが、自己に、自己についての自己という仕組みを負った人間のありように、起因すると考えている。戦争をはじめとする人間の悲惨を回避する根本的な手段は政治でも革命でもない。ただ、自己という現象自体を批判し吟味しなければならないだけなのだ。荒唐無稽な物語の背後でヴォネガットはそう述べている。¹⁹⁾

この小説でビリーが自己に対してまた外界に対して感じた隔たりや違和感、すなわち感じることができないという苦悩を、「なぜ」という問いに結びつけることなしに眺め続ける。「自己という現象」が「なぜ」という問いが呼び寄せる物語に起因するものであるならば、ビリーの態度は「自己という現象」を批判し吟味していると言えるだろう。そしてヴォネガットもまた、ドレスデン無差別空襲に「なぜならば」という文言を続けられないことによって、「なぜ」という問いを拒否し、物語を呼び寄せず、「自己という現象」を批判し吟味しているのだ。

小説も終りになる頃、トラルフアマドール星と無差別空襲の直後のドレスデンとの時間旅行の間に、作者ヴォネガットが登場する。戦友のオヘアと共にドレスデンの小説を書くために、彼は空襲以来初めてドレスデンを訪れる。クライマックスである無差別空襲の2日後の場面へ小説が行き着く前に、ヴォネガット自身が時間旅行に備えて気持ちを整えているような場面である。そこで彼は次のように語るのだ。

もしビリー・ピルグリムがトラルフアマドール星人から学んだこと、つまり、時にはどれほど死んでいるように見えても我々は永遠に生きているのだ、という考えが真実であるとしても、私は有頂天になれない。²⁰⁾

ヴォネガットがこの小説で示した戦略に対し、彼自身で留保を付けているのだ。ビリーのトラルフアマドールの態度は決してバラ色の答えではないが、戦争を前提としながらそれに理由・意味付けするような時代の言説に対抗するために、やむを得ず選択されたものなのだ。

2. 自己という現象

『母なる夜』は1961年に書かれた長編3作目である。『スローターハウス5』が、新たな戦争を呼び寄せないように、「なぜ」という問いに起因する自己の物語を一切拒否しているとすれば、『母なる夜』では対照的に自己の物語があらゆる物語を呼び寄せ、やがて自壊していく。

『母なる夜』は主人公のハワード・W・キャンベル・ジュニアがイスラエルの獄中で自

¹⁹⁾ 三浦、前掲書、203頁。

²⁰⁾ Vonnegut, *Slaughterhouse-five*. op. cit. p. 211.

伝を書いているところから始まる。第2次大戦の戦争犯罪の裁きを受けるのを待っている。彼は元々アメリカ人で、大戦前にドイツに渡り劇作家として成功を収め、ドイツ女優のヘルガ・ノトと結婚して順風満帆の生活を送っていた。しかし第2次大戦が始まったある日、アメリカ軍のフランク・ワターネンなる人物によって、アメリカ軍スパイとなってドイツ側のプロパガンダ活動にコミットすることを要請される。ヘルガと二人の世界を作り上げ、無邪気で自分勝手な愛の物語を書き続けていた日々は一変する。キャンベルはスパイとしてナチス以上にナチスの魅力を宣伝し、任務を忠実にこなす。しかしヘルガは爆死してしまい、キャンベルは戦争が終わるとオヘアというアメリカ兵に逮捕されてしまう。しかし、自分がスパイだと証明してくれるワターネンなる人物はどこにも存在しない。スパイであったことを証明できないまま、キャンベルは国家反逆の罪に問われる。

しかしすんでのところ、非公式に恩赦が与えられて、ひっそりとニューヨークに移住する。誰かが自分の本当の姿を証明してくれるのを待ちながら、ヘルガとの思い出に閉じこもって生きている。ある日ふとしたことから同じアパートに住む老画家クラフトと、チェスを通して交友を持つ。キャンベルはクラフトにヘルガとのこと、スパイであったこと、無実の罪で追われていることを打ち明けるようになる。クラフトとの交友を通して再び生活に喜びを感じるようになってきたが、次第にキャンベルの身辺は騒々しくなる。キャンベルがナチスのプロパガンダででっち上げた思想を慕って近づいてくるファシストたち、キャンベルを追い続けることに生き甲斐を感じている元軍人オヘア、そして死んだと思われていたヘルガが次々と現れる。実は、ヘルガの正体はヘルガの妹のレシ・ノトであった。戸惑いながらもキャンベルはレシを受け入れ、彼女の提案でクラフトや全体主義者たちと共にメキシコで新しい人生をやり直そうとする。しかし、そこにワターネンが現れて、クラフトが実はソ連のスパイであること、レシも実はそれに一枚かんでいること、そして行き先はメキシコではなくソ連であること、そしてアメリカ政府はみすみすソ連行きを見送る気はなく、レシとクラフトを捕まえようとしていることをキャンベルは教えられる。キャンベルはレシに、共に破滅することを待たずに別れて生きることを諭す。キャンベルと共に死ぬことをいとわなかったレシは、絶望して自殺する。

キャンベルは呆然として街を歩き回り、家に辿り着くとキャンベルをやっつけようと待ちかまえていたオヘアと対決する。オヘアをかわした後、キャンベルは同じアパートに住むユダヤ人医師エプスタインの助けをかりて、イスラエル政府に出頭する。そして伝記を書きながら裁判を待っていると、裁判の前日にワターネンから手紙が届く。キャンベルがスパイであったことを証明すると書いてあるのだ。再びこの世界で自由の身になれる権利を手にしなから、キャンベルは自ら首を吊り、世界に別れを告げる。

『母なる夜』には自分の目にも、他人の目にも統一した自己を持って生きている人物はあまり出てこない。主人公のキャンベルは「アメリカ人スパイ」という2つの自己の物語に翻弄されている。妻ヘルガの妹のレシは、既に10歳で虚無主義者になってから、いつもヘルガになってキャンベルとの愛の生活を送ることを夢見ていた。また、終戦時にキャンベルを逮捕したオヘアは、帰還後うだつの上ならない現実の生活に適応できず、「真の自分」をキャンベルのような絶対的な悪と戦う使命を負った正義だと思い込んでいる。キャンベルもレシもオヘアも「本当の自分」の存在を強く信じている。「本当の自分」を手に入れば、人生が素晴らしくなると信じているのだ。

アイデンティティーなどの専門的な語彙が流行言葉になり、やがて日常の語彙として定着するようになった時代では、「自己という現象」自体が自明のものとして扱われている。問題にされるのは自己の確立や喪失といった状況であって、「自己という現象」自体に対しての問いかけがなされることは少ない。前書きでヴォネガットは「もしドイツに生まれていたら」と想像し、「きっとナチ黨員になって、ユダヤ人やジプシーやポーランド人を殴りまくって、雪の吹きだまりから突き出ているブーツを知らんぶりし、内に秘められた美德によって己を熱くするでしょう。そんなものだ」²¹⁾と告白する。捕虜としてドイツを近くから眺める機会もあり、またドイツ系アメリカ人であるヴォネガットは、何度このことを想像しただろうか。ナチスを批判できる立場にいるアメリカ人で、しかも戦争に参加したヴォネガットは、それを声高に批判する前に「もしドイツに生まれていたら」という言葉をつぶやき、自己に揺さぶりをかけてみせる。大量虐殺を意味付けることが「自己という現象」から導き出される行為だとすると、新たな悲惨を呼び寄せないため「自己という現象」自体を壊す仕草が必要なのである。ヴォネガットが「もしドイツに生まれていたら」とつぶやくのは、現代社会が行き着いた悲惨が一『母なる夜』に影を落とすアウシュヴィッツ、ドレスデンの無差別空襲など―「自己という現象」と無関係ではないことを見抜いているからだろう。

ジョン・ソマー (John Somer) もまた、ヴォネガットの小説を自己という視点から考察している。ヴォネガットにとって、ドレスデン無差別空襲で破壊されたものはヴォネガット自身であったと指摘している。戦争に行く前にヴォネガットの夢の基盤となっていた「秩序・安定・正義」はドレスデンによって崩れ去り、そして帰還後ヴォネガットは「彼の自己の崩壊」に対して、忘却やシニカルな態度をするのではなく、ドレスデンを生むような狂った残酷な世界で夢を再建する決心をしたと言うのだ。²²⁾ 確かにソマーが言うように、ヴォネガットはドレスデンでの体験を「自己」という視点から問題としていることを本稿でも確認してきた。しかし、問題はソマーが「自己という現象」自体を所与のものとして論じている点であり、更に大量虐殺を可能にしている世の中で、生き抜いていけるような自己の再確立としてヴォネガットの小説を捉えているところである。²³⁾ しかし、それは第1作の『プレーヤーピアノ』(Player Piano, 1952)に当てはまっても、それ以降の作品、特に『母なる夜』『スローターハウス5』には当てはまらない。『プレーヤーピアノ』ではソマーがいうように、単純にヴォネガットは何かによって壊れかけた自己―ここではテクノロジーに奪われた人間の尊厳―というものを作り直そうとしている。しかし、このために科学は排除するものとして描かれ、より単純な「悪 vs. 正義」という図式が浮き彫りになり、仕上がりが浅い印象を受ける。

ソマーは『母なる夜』について、ヴォネガットがドレスデンで破壊された自己の二つのロマンチズムの部分を取り扱うものであったと論じ、更にキャンベルはロマンチストすぎて悪に仕えるもう一つの自己を受け入れることができないと述べる。²⁴⁾ この指摘は妥当

²¹⁾ Vonnegut, *Mother Night*. *op. cit.* p. vii.

²²⁾ John Somer, "Geodesic Vonnegut; or, if Buckminister Fuller Wrote Novels" *The Vonnegut Statement*, ed. Jerome Klikonwitz and John Somer. New York: Dell, 1973, pp. 214-5. 訳についてはすべて宮本訳である。

²³⁾ *Ibid.*, p. 215.

であろうか。キャンベルにスパイという二重のアイデンティティーを与えて、その間で引き裂かれるようにしたのは、それがキャンベルの性格—ソマーに倣えばロマンチズム—が呼び寄せた災いであるというようなアンチテーゼを引き出すためだと考えにくい。キャンベルを政治的音痴で、歴史から身を引いて芸術に生きることが可能だと考え、自分がどうであれ愛してくれる者の存在を信じているようなロマンチストとして描いたのは、自己という物語がいかにその人間との間に隔たりを生むのか、わかりやすく示すことができるからだろう。

このことはヴォネガットが芸術家を「炭坑のカナリヤ」(a canary in a coal-mine)²⁵⁾に例えていることからわかるであろう。「炭坑のカナリヤ」である芸術家は、社会の毒に対して人一倍敏感に鋭く反応を示す。キャンベルのロマンチストな性質は『母なる夜』において「炭坑のカナリヤ」の役割をしている。ロマンチストなゆえにキャンベルは「自己という現象」が生み出しているゆがみに反応し鋭い悲鳴を上げることができる。²⁶⁾

このことはキャンベルの無二の親友ハインツと比べてみれば一層はっきりする。ハインツはキャンベルと同じ啓蒙宣伝省でナチスドイツのためにプロパガンダ活動をしている。そしてキャンベルと同様にスパイというダブル・アイデンティティーを持っている。しかし2人は対照的で、キャンベルが政治音痴のロマンティックな芸術家だとすれば、ハインツは政治的に自己に忠実である現実的な人物である。つまり、ハインツの方が統一された自己の物語を持っているのだ。そのためにハインツの方が二重の自己を持ちながら、より世の中に対して整合性を持つことができるのである。もしロマンチズムを排除すべきものとして描いているのならば、ハインツこそキャンベルのその部分を取り除いた理想の人物ということになる。しかし、もちろんそのような描き方はされていない。より統一的な自己を持つことに成功したハインツは、確かにこの世界にもっとも適応している人物であろう。だからこそ、ハインツは「炭坑のカナリヤ」には成り得ず、自己という物語が幅を利かせる世界に対して鳴き声を上げることができない。そもそもヴォネガットが『母なる夜』で描いたのはロマンチズムの排除ではなく、ロマンチズムを排除しようとする世の中なのである。

²⁴⁾ *Ibid.*, pp. 216-7.

²⁵⁾ Jerome Klinkowitz, "Kurt Vonnegut, Jr.; The Canary in a Cathouse." *The Vonnegut Statement*. Ed. Jerome Klinkowitz and John Somer. New York: Dell, 1973, pp. 19. クリコンウィッツはこの論文の中で、ヴォネガットのインタビューを掲載している。そこでヴォネガットは「芸術の炭坑のカナリヤ理論」(the canary in the coal-mine theory of arts)を展開している。それは炭坑の害毒に誰よりも先だって反応するカナリアのごとく、人一倍繊細な芸術家は社会の危険を察知するので、役立つ存在であるという理論。

²⁶⁾ 多木浩二もヴォネガットの「炭坑のカナリヤ理論」に類することを指摘している。「日常性の中には顕在化しておらず、感知できない状態であっても、20世紀の世界には、戦争暴力は潜在していた。このような潜在している危機に敏感に反応するのが芸術である。芸術はときに暴力の到来を予感し、ときにはそれに反対の意思を投げかけてきた。20世紀の芸術家は日常世界の枠組みから逸脱したところに視点をおいているだけに、直接戦争について語るか否かはともかく、そうした暴力を察知する感受性を持つことができた」そして戦争暴力を察知・予感する芸術の例として、第一次大戦前の未来派の戦争賛美や、戦間期にシュルレアリスに見られる悪夢の兆候を挙げている。(前掲書、92-94頁。)

一方、キャンベルはスパイであることに執着していながらも、スパイの立場から言えばドイツ側のハインツは悪であるはずなのに、個人的な交際を通してハインツを受け入れ、エルサレムの獄中に居てもなお無二の親友と慕い続ける。しかしイスラエルで裁判が始まると、ハインツはキャンベルに対して最も憎悪を抱いた証人になっている。実のところハインツの「真の自己」は、「びっくり仰天—ハインツはユダヤ人であり、戦時中は反ナチス地下組織のメンバーで、終戦時から今日に至るまでイスラエル政府のスパイ」²⁷⁾ だったのである。

それでは二重スパイという全く同じ状況にあって、この2人の差異を生み出すのは何であろうか。キャンベル本人は「『そしてハインツは証明できる。でかしたハインツ!』」²⁸⁾ と、自分とハインツの差を自己を証明できるか否かだと言う。しかしながら、最後にキャンベル自身がスパイである自己を証明できる権利を手にしたときに、キャンベルはそれを破棄して死を選んでいる。

そうすると、私はもう一度自由の身になって、どこでも好きなところをさまようことになりそうだ。/そう見通すと、吐き気がしてくる。/今夜わたしがハワード・W・キャンベル・ジュニアを自己に対する犯罪の罰として、絞首刑に処するときだと思う。/今夜がその夜だと私は知っている。(中略) /さらば、残酷な世界!/アウフ・ヴィーダーゼン?²⁹⁾

このキャンベルの選択は、二人の違いが単に自己を証明できるか否かだけではないことを示唆する。むしろ2人の差異は最終的に自己そのものに対する信頼度の差によるのだ。キャンベルは「自己という現象」を証明することによって延命させるよりも、壊すことを選ぶ。とすると、キャンベルの死は自己に対する憧れの幻滅、自己に対する信頼の消滅と解することが出来、単にセンチメンタルなだけではなく、「自己という現象」が生み出す物語が悲惨に至る現代に対して、倫理的なアンチテーゼになっていると考えられる。

ハインツは証明可能な自己によって、自分の行動に整合性を与える。キャンベルもスパイとしての自己が証明されれば、彼の抱える問題が解決されるとずっと信じている。しかしスパイとして自己が証明できるとわかった時には、たとえ自己を証明しても決して彼の抱える問題、彼を取り巻く問題の解決にはならないことに既に気づいてしまっているのだ。つまり、「なぜ」、「なぜならば」で構成される「自己という現象」が、大量虐殺を生み出した言説を決して越えるものではないことにキャンベルは気づくのだ。

エルサレムの監獄の看守たちはまさにこれらの問題をキャンベルにつきつける。例えば、看守グットマンはエストニア出身のユダヤ人でアウシュヴィッツに2年間いた。そこで仲間のユダヤ人をガス室に連れていき、その死体を処理する係（ゾンダーコマンド）として働いていたことをキャンベルにうち明ける。

²⁷⁾ *Ibid.*, p. 188.

²⁸⁾ *Ibid.*, p. 188.

²⁹⁾ *Ibid.*, p. 192.

グットマンはわたしに、実際には大勢の囚人がゾンダーコマンドに志願したと告白した。「なぜ？」とわたしはたずねた。「もしあんたがそのことを本に書いてだな、その「なぜ」という問いにだな、答えたら...、あんたはどれくらい本を書いたってことさ」/「君はその答えを知ってるの?」と私は言った。「いや」と彼は言った。「だから、答えを教えてくれる本が出たら、大金を払ってしまうだろうよ」/「見当ぐらいは?」/「つかない」と、グットマンはまっすぐわたしの目を見つめて言った。「志願した奴らのひとりであるおれだって、ちっとも」³⁰⁾

キャンベルは彼自身が発した「なぜ?」という問いに答えを与えられない。たとえ善に仕えるスパイとしての自己を手にしたところで、キャンベルはこの問いに「なぜならば」と答えられないことが、彼の死で暗示される。他人に説明可能なものが自己であるとする、アウシュヴィッツに象徴される現代の悲惨はもはや自己の範疇を越えてしまったところに問題があり、その問題と向き合うには自己の物語を越えた言葉を模索しなければならないことを、グットマンの問題は私たちに直面させる。

別のポーランド系ユダヤ人の看守が、戦時中の夢にうなされるキャンベルを見て驚いて言う。「『どっちの側だったにしろ何をしたにしろ、ほかの誰もが善良な人間にはあはするよりほかなかったと思ってるさ』」³¹⁾彼の言葉は、戦争に対して自己の数だけ無数の「なぜならば」という答えが存在するということを意味している。「なぜならば」という言葉は正当性を与える言葉として機能する。つまり「なぜならば」という言葉が作り出す自己の物語が新たな大量虐殺を可能にするのであり、だからこそ「なぜならば」に続くスパイの物語を語ることを拒否して彼は死ぬ。とすると、キャンベルの死は「自己という現象」の自壊と解することができる。ここでヴォネガットは「自己という現象」を象徴的に壊して見せたのである。

結び

1991年ユーゴスラヴィアが解体して、内戦が起こる。そして、1995年ユーゴスラヴィアにまつわる2本の映画、テオ・アンゲロプロス監督『ユリシーズの瞳』(*To Vlemma Tou Odyssea*)とエミール・クストリッツァ監督『アンダーグラウンド』(*Underground*)が、ほぼリアルタイムにつくられる。2本の映画はあらゆる点で対照的な作品と言える。しかしどちらも過去の戦争の記憶と現在の視点とが強く結びつけられている。国家という物語、あるいは民族という物語がますます強化されつつある現在の状況を目の前にして、物語に疲弊した主人公の姿が描かれている。

この2本の映画の対照は、あるいは物語・戦争に対する反応の仕方は、本稿で論じてきたヴォネガットの『スローターハウス5』と『母なる夜』の対照を想起させる。『ユリシーズの瞳』は1990年代を生きる映画監督(おそらくテオ・アンゲロプロス自身だと思われる)が、今世紀初頭に撮られたマナキス兄弟の失われた未現像のフィルムを求めてギリシャ、

³⁰⁾ *Ibid.*, p. 20.

³¹⁾ *Ibid.*, p. 24.

アルバニア、マケドニアをさまよひ、やがて戦火の激しいサラエボにたどり着く。ビリー同様、映画監督は空間を移動しながら、マナキス兄弟の記憶と重なり合った過去の時間にも往来する。国民国家という物語が兄弟の運命をからめ取り、その記憶が現在の映画監督の旅と交錯する。戦火のただ中にあるサラエボでやっとマナキス兄弟の未現像のフィルムに辿り着く。そしてサラエボに住むフィルム技師に現像を頼み、やっと目にすることができる。サラエボに霧が立ちこめ内戦は一時中断され、クロアチア人、セルビア人、ムスリムが広場に出てきて音楽を奏で、踊る。映画監督はフィルム技師とその家族と共に霧の中の散歩を楽しみ、現像に成功した喜びを分かち合うのだ。しかし突然銃声が響き、霧の中に吸い込まれるようにしてフィルム技師一家は殺されてしまう。映画監督は呆然と歩き、そしてマナキス兄弟のフィルムを目にしながら、涙を流し、愛の言葉をつぶやく。

『スローターハウス5』同様に『ユリシーズの瞳』もユーゴスラヴィアの外からやってきた者の視点で描かれている。主人公は失われたフィルムを求め、導かれるようにユーゴスラヴィアに行き着く。そのため内戦に対する視線も、国民国家や民族の物語などの視点とは次元を異にしている。そしてその物語が生み出した悲惨に遭遇したときにつぶやく言葉も、それとは次元を異にした愛の言葉である。それに対して『アンダーグラウンド』は第2次世界大戦中のベオグラードから1990年代の現在のベオグラードまで、一本の圧倒的な迫力を持つ時間のうねり、濃い物語を作り出す。共産党員のセルビア人のマルコとクロ、そして女優のナタリアが主人公である。チトーに忠誠を誓う盗人崩れて豪快なクロはナタリアに恋をして、追いかけて回している。しかしそれが元で事故に遭い地下に潜伏することになる。地下ではマルコの弟やクロの息子など何十人もが来るべき決戦に備え、銃や戦車づくりに励んで暮らしている。マルコは親友のクロを裏切ってナタリアと一緒にいる。そのためクロを地下の世界に閉じこめ、嘘を突き続けることになる。地上では第2次世界大戦は終了し、「第2次世界大戦」の物語が作られはじめているが、地下の世界では依然、第2次世界大戦は続行し、チトーは権威を保ち続けている。クロ、マルコ、ナタリアは第2次世界大戦中の英雄として国家の神話となり、映画が作られる。地下に潜伏して20年経ち、しびれを切らしたクロはチトーに忠誠を誓い、第2次世界大戦を終結させようと外へ出てしまう。しかしそこには滑稽な「第2次世界大戦」の物語があるだけだった。1990年代、ユーゴ内戦が始まると、クロは傭兵として戦場にいる。ナタリアとマルコは武器商人として戦場にいる。既にそこにはユーゴスラヴィアという国はなくなっていた。

『母なる夜』と類似点を挙げるとすると、大まじめな物語が滑稽に、滑稽な物語が悲惨に至る様を時間軸に沿って描いている所であろう。あるセルビア人に焦点をあて、第2次大戦からユーゴスラヴィア内戦までを徹底的に描くことで、その国家なり民族なりの物語の滑稽さ、悲惨さを浮き彫りにして、物語自体を批判しているのである。大まじめな物語が滑稽になり、そして悲惨に至る。それでも物語は終わらない。悲惨からまた新たな物語が生まれるのである。それももっと色濃い物語として。ヴォネガットが『スローターハウス5』や『母なる夜』で描いた世界では、自己の物語が往々にして国民国家の物語、つまりナショナリズムあるいはイデオロギーとして語られていた。しかし第2次世界大戦、世界の2極構造化、ソ連崩壊による冷戦終焉に至ると、エスノセントリズムが噴出し、民族紛争が各地で起こっている。自己の物語がもっと血を連想させる民族の物語と重ねられるのだ。

その幕開けを感じさせるユーゴスラヴィア内戦に対する反応が、その 1960 年代に書かれたヴォネガットの小説と通じているのは興味深い。より強化された物語と結びついた自己の物語を目の前にして、いよいよわたしたちがしゃべり得る言葉は限られてきた。戦争の物語が新たな戦争の物語を呼ばないように、物語を自己の問題として引き受けたヴォネガットの 1960 年代の小説のトーンは、新たなる言説空間を開くものとしてアクチュアリティーを再び持ち始めている。

The Collapse of Narratives of Self : Kurt Vonnegut's *Mother Night* and *Slaughterhouse-Five*

〈Summary〉

Aya Miyamoto

In 1945, during WW II, Kurt Vonnegut experienced the bombing in Dresden. After almost 25 years, he wrote *Slaughterhouse-Five* (1969) based on this experience. His main worry in this novel, also in his early works to a lesser extent, was that writing about one's war experience may result in encouraging another war, because the very act of narrating stories about war makes war meaningful, when war itself is meaningless. Even when one is entirely anti-war, one cannot avoid simplifying and conventionalizing war.

It took Vonnegut such a long time, and six novels, to find the right way to narrate his experience without simplifying it. This paper attempts to show that Vonnegut avoids turning his experience into clichés in *Slaughterhouse-Five* by breaking apart destruction of narrative structures. For Vonnegut, who emphasizes that we have no right discourse for telling about war that is the ultimate and only way of telling his war experience. In order to do so, he resorts to his plain style and science-fiction devices.

I also discuss *Mother Night* (1961) in the same context. The novel is Vonnegut's first attempt to examine the danger of narrative. He gives the protagonist too many narratives of his true "self" and those multiple selves ruin the protagonist. At last, the protagonist gives up the narrative of his true "self" and kills himself, instead of trying to prove its truth by telling about it.