

不可能な愛： Kurt Vonnegut と Tim O'Brien における感傷性

関 真彦

カート・ヴォネガットはなぜ人気作家となったのか。こう問いかけるとき、常に二つのことを頭に浮かべなくてはいけない。彼がいくらペーパーバックの本を書き、キャンパスの人気者となったところで、批評家たちのお墨付きがもらえなければ、いつまでたってもメインストリームに乗ることはできない。ところが、批評家が大喜びで飛びつくような本は、一般にはあまり受け入れられない場合も多い。Jerome Klinkowitz はヴォネガットの実験的手法を批評家たちが評価しがちなことに触れ、ヴォネガットがいかに流行作家となったかをこう分析する。

Critics have sometimes been anxious about Vonnegut's famous 'sentimentality' and his use of naïvete, and felt that it lay outside the direction of his works. But it is in fact essential to their nature; it is what makes his experiments adaptive, and is part of the reason why they can pass so readily between experimental critics and common readers. (21)

つまり、彼の 'sentimentality' が、作品を大多数の読者にとって魅力的なものにしていると言うのである。往々にしてブラックユーモアや諷刺といったカテゴリーの中にとらえられがちな彼の作品ではあるが、その根底にこの 'sentimentality' が流れていることは、彼の読者ならば気づかされるであろう。¹ 代表作、*Slaughterhouse-Five* に続けて出版された *Breakfast of Champions* や *Slapstick* といった作品が、あまりに感傷的であると批判されたのも、その批判が正当であるかどうかは別として、無理からぬことである。

しかし、そのヴォネガットの感傷性とはなにものであるのかという問いは、通常、触れられないままである。おそらく、我々がヴォネガット作品を読んだとき心に残るのは、その実験的形式や、荒唐無稽なユーモアや、そしてそれ以上に、どこかはかなげで弱々しい感傷性であるのに、である。ここでは、この感傷性に光を当てることで、ヴォネガット作品の魅力の一端が解き明かされることを期待したい。また、彼と同じく、戦争時の体験を創作の大きなテーマとし、短い章の連なりで小説を構成するという、形式の上でも類似するティム・オブライエンにも目を向け、彼らの作品、主に *Slaughterhouse-Five* と *The Things They Carried* に存在するいくつかの共通項を指摘することで、オ

ブライエンの小説における感傷性がヴォネガットのそれと通底していることを示したいと思う。オブライエンも、代表作、*The Things They Carried* を読めば分かる通り、ときに、極度に感傷的になる作家である。彼にこの感傷性をもたらしたものは何か、その感傷性の意味するものとは何なのか、それらを論じることで、オブライエンの魅力にも迫れば幸いである。

「どうしようもないもの」

ヴォネガットとオブライエンに共通するのは、「どうしようもないもの」、「動かしがたいもの」への感覚である。この「どうしようもなさ」が彼らの作品世界に重くのしかかっている。

たとえば、*Slaughterhouse-Five* に登場するトラルファマドール星人の物の見方がそうである。トラルファマドール星人は、全ての時間を一望のもとに見渡すことができる。あらゆることは、そうなることが最初から決まっているのであり、そこには自由意志などというものは存在しない。それゆえ彼らは、楽しい瞬間にのみ目を向け、死すらも冷静に受け入れることができる。この見方は、一見、肯定的価値のみを持っているように見える。なぜなら、トラルファマドールの認識の中では、死は始めから決まったものとして訪れるため、突然の死につきものの悲嘆や驚愕はありえないし、そのうえ、今死んだ者も別の瞬間に目を向ければ、そこでは何事もなかったかのように生きているのである。戦争という大量殺戮に心を痛めるビリーにとって、この認識方法の利点は明白である。

しかし、むしろトラルファマドールの認識は、肯定的側面をのみ持つわけではない。それは、現在、過去、未来、すべての出来事が既定であることを示している。つまり、それらは、その中で生きる人間によって変更不可能なものであり、自分がそれを前にして無力であるような、なにもものかの姿がそこには暗示されている。だからトラルファマドール星とは、現実逃避を図ったビリーの作り出したユートピアであるとは言い切れない。むしろ、それには彼の抱える「どうしようもないもの」への認識や恐怖が色濃く浸透しているのである。²

オブライエンにおいても、同じような認識が見られる。*The Things They Carried* の“On the Rainy River”という章で、彼は自分が徴兵を逃れようと試みたときのことを語っている。徴兵検査通達書を受け取り、混乱した彼は、町から飛び出し、カナダとの国境にあるレイニーリバーのほとりのロッジにたどり着く。そこで数日を過ごしたのち、彼はついに徴兵から逃れるため、ボートでカナダに渡ろうとする。そしてカナダが見えてきたとき、彼は幻覚の中で自分の過去や現在を見て、さらに未来までも幻視する。

... the Joint Chiefs of Staff were there, and a couple of popes, and a first lieutenant named Jimmy Cross, and the last surviving veteran of the

American Civil War, and Jane Fonda dressed up as Barbarella, and an old man sprawled beside a pigpen, and my grandfather, and Gary Cooper.... I saw faces from my distant past and distant future. My wife was there. My unborn daughter waved at me.... (*Things* 58-59)

このとき、彼は、自分の未来はもう確固としたものとしてそこにあるのであり、自分の意志では変更不可能であるという認識を抱いたはずだ。このあと、彼はカナダへの逃亡を断念するのだが、それは彼が全ての出来事が既定であり、もう自分にはどうしようもないことを悟ったからであるように思われる。ここで示される「どうしようもなさ」は、もちろん、*The Things They Carried*の一つの大きな構成要素である戦争と人の死という「どうしようもなさ」につながって、作品全体を支配することになる。

むしろ、何をしても結果はすでに決まっているというこの考え方は容易に無力感による自殺への傾向を呼び込むことになる。*Cat's Cradle*では、アイスナインという「どうしようもない」力をもつものが全世界を滅亡に陥れたあと、運良く生き残った語り手は自殺願望を表す。同じ兆候は *Breakfast of Champions*にも表れる(Klinkowitz 159)。Stanley Schattは、“the possibility that man has a tragic flaw that relentlessly moves him in the direction of self-annihilation”(28)と、ヴォネガット作品の中核に自殺への動きがあることを指摘する。

オブライエンの *The Nuclear Age* は、まさにその無力感と自殺に必死に抵抗する人物を描いた小説である。主人公は、核が世界を滅ぼすのを幻視する。その「どうしようもない」ことに向けて彼が行うのが、ひたすら核シェルター用の穴を掘ることである。そして穴は、虚無を歌う：“I am what there is when there is no more. I am nothing, therefore all. I am the before and after. I am the star which has fallen from the heavens. I am sackcloth, the empty promise, the undreamt dream, the destroyer of worlds” (*Nuclear* 205)。穴は nothing であり、all であり、だから結局のところ何でもありえない。無である。主人公が、「どうしようもなさ」からの逃避先と想定している「穴」は、それゆえ核という絶対的な力がもたらす無力感を直接的に反映しているのだ。この虚無を前にしながらも、彼は穴を掘ることをやめられない。なぜなら、彼にとって、穴を掘ることだけが、虚無を前にできる唯一の抵抗の身振りであるからである。

これらの「どうしようもなさ」は、おそらく彼らの過去の体験におおいに関わっていると思われる。つまり、取り返しのつかない過去の体験が、「どうしようもなさ」となって彼らの作品に影を落としているのである。これは、ヴォネガットがドイツ軍の捕虜になっているとき、ドレスデンで味方であるはずのアメリカ軍に爆撃され、一夜にして美しい都市が灰燼に帰すのを見たというトラウマティックな体験をし、また、オブライエンがアメリカ最悪の戦争と言われているベトナム戦争に従軍していたということを考えると、ただちに了解されることであろう。もちろん、その二つの事実のみを過大に強

調するわけではないが、トラウマティックな体験が彼らに影響を及ぼしていると考えすることは自然なことだろう。実際、彼らの作品の根幹にトラウマが関係していることは、いくつかの特徴的な描写から読み取ることができる。

ヴォネガットは、*Slaughterhouse-Five* や *Breakfast of Champions* において、“So it goes” や “And so on” といった表現を反復している。人の死を描写したあとで、“So it goes” という表現が出てくるとは幾人もの批評家が指摘しているところであるが、この決まりきった反復は、それ以上、問題を深化させることなしに、何度も取り上げることを可能にしている。つまり、「そういうものだ」とそれ以上の追求を放棄し、しかるのちに、同様の事柄を取り上げて、またもや「そういうものだ」と言うことが可能なのである。ここから浮かび上がるものは、一向に焦点にたどり着かない円運動であり、実際、*Slaughterhouse-Five* でビリーが体験する時間跳躍は、ドレスデンの悲劇を焦点とし、その周りを回りながら次第にそこに近づいていくという種類のものになっている。³ 円運動の焦点にこそ、彼らの言語化しがたいトラウマティックな体験があるのだ。*The Things They Carried* の “Speaking of Courage” に登場するノーマン・ボウカーは、湖の周りをひたすら周回し続ける。そのあとの “Notes” でオブライエンが明かしているように、湖は、ボウカーが友人カイオワを失った汚泥とパラレルであり、それゆえ、ボウカーにとっての受け入れ難い体験を指し示している。つまり、彼は、その過去の体験から離れることもできなければ、完全にそれと打ち解けることもできない。それが円運動となって表れるのである。言い換えれば、彼は、トラウマティックな体験によって突き動かされているわけで、ヴォネガットがたびたび、*Breakfast of Champions* において、人間を突き動かす「有害化学物質」(bad chemicals) について言及していることを考えると、その物質も、実はノーマン・ボウカーを無意味な行動に駆り立てるものと同じ性質を持っているのではないかと思われる。人の中であって、突拍子もない行動に彼を駆り立てるもの、それでいてそれに対して本人は何もできないもの—もちろん、それは、食品に含まれている「有害化学物質」として、現代アメリカの食品産業界への批判の文脈の中でとらえることもできるが、“And the bad chemicals in his head were fed up with secrecy. They were no longer content with making him feel and see queer things. They wanted him to do queer things, also, and make a lot of noises” (*Breakfast* 39) という部分に表れているように、単にそれだけとも思えないのである。

登場人物たちを苦しめる要因は、ヴォネガットの小説においては、しばしば「遠い」ところにあるものである。*The Sirens of Titan* のトラルファマドール星はむろんタイタン星のさらに先にある。*Slaughterhouse-Five* では、ビリーが入れ子構造の中にいるため、そして、けいれん的时间旅行者であるため、彼はドレスデン爆撃という、その外では最大の問題として明示されていることがらを全的には体験しなくてすむ。しかし、我々は、ビリーが突発的に泣いたりするとき、ビリーの物語の外で、ヴォネガットによってテーマとされている歴史的事実としてのドレスデン爆撃がその一因を担っているで

あろうと推測できるのである。つまり、ピリーに涙を流させているものは、違う次元にあるものであり、そのため、ピリーにしてみれば理由もなく涙があふれてくるのである。これは、我々の日常の世界から、いかにその「どうしようもなさ」が遠くにあるかを物語っている。それは手垢のついた言語では説明不可能なものなのである。また同様にそれは、ヴォネガットが問題を扱うときの態度—できるだけ問題から離れておきたい—という願望をも表しているだろう。ピリーは多くの場合、問題から離れて、知らん振りを決め込んでいる。後に述べるように、彼は、大体において周りに無関心である。しかし、十分離れたと以为ていても、それは依然としてそこにうずくまっている。彼が、無関心さをかなぐり捨て、背後にうずくまる壊滅的な情景を見やったとき、またはそれを知覚したとき、彼は涙を流すのだ。

*Slaughterhouse-Five*で、ヴォネガットはドレスデン爆撃に真正面から取り組もうとしている。しかし、ピリーはただ、おそろしい体験の記憶を背後に感じ、おびえるばかりである。ある意味で、ヴォネガットはピリーだと言える。彼はドレスデン爆撃について1章で語るが、結局のところ、彼にも、それが何であったのか完全には分かっているのだ。

反発する感情

だが、もちろん、今までに述べてきたような「どうしようもなさ」を、作家はそのまま受け入れ、嬉々として提示しているわけではない。彼らの小説にはまた、そういった世界観に抵抗する感情なり価値が表れている。そしてそれらは、冷酷で厳然とした「どうしようもなさ」についてのビジョンに比して、素朴で平凡な、ある意味では甘く、実現不可能に近いものである。

ヴォネガットにおいては、それは彼が自他ともに認めるヒューマニストであるということに由来していると言えるだろう。⁴彼のインタビューやエッセイには、彼自身の単純で力強い言葉があふれている。その多くは、たとえば“*What you do is you help a friend*” (Allen 26) というような友情や愛の価値を訴えるものである。⁵だから、彼の小説には当然、そういったヒューマニスティックな感慨が登場することになる。*The Sirens of Titan*の馬拉カイが地位も財産も全てを失ったあげくにタイタン星で真の幸せというようなものを掴み始めることなどはその好例であるが、ここでは「愛」が彼の作品において重きを置いていることに注目したい。愛とは異性間の愛のみならず、友情に近い強い親近感をも含む。そして、これは、何か見返りを求める愛ではなく、無償の愛である。*The Sirens of Titan*の最後で、馬拉カイが一人ぼっちで死んでいくとき、彼に幸福な死をもたらしたのは、ついに彼の心の友、ストーニーに会えるという幻想であった。そもそも、彼が数奇で過酷な人生を耐え抜いてきたのも、ストーニーへの強い友情、すなわち愛があったからである。愛こそが、数々の災難に見舞われた彼を支えてきたのである。*Mother Night*でも同じ構図は繰り返される。分裂症的な悪夢の世界の中で、主人

公キャンベルは妻ヘルガへの愛だけを支えにして生きる。それはヘルガの死後も同じであり、むしろ、ヘルガがいなくなっただけからの方が依存度は高まっている。そして、*Slapstick*がその意味では最も典型的である。この荒涼としたディストピア小説を通じて描かれるのは、主人公と姉の愛であり、そして小説のラストは、主人公の孫娘が主人公を訪ねてはるばる旅をする場面で締めくくられる。困難な旅を、主人公に一目会おうと続ける孫娘の姿から我々が感じ取るのは、血縁者に対する強い愛であり、それは、与えられたミドルネームによって擬似家族を作り出した結果、同じミドルネームを持つ集団同士の闘争を呼び込んでしまったというエピソードに真っ向から反発するものである。

オブライエンも、ヴォネガットと似通った姿勢をとっている。特に *The Things They Carried* において、彼はそこに表現された世界観に明らかに納得していない。彼は死のあっけなさ、その「どうしようもなさ」についての描写をさんざんした挙句に、最後に自分が作家として彼らを生き返らせると語る。この矛盾した、甘く、そしてよくよく考えるとかなり平凡な感慨は、ヴォネガットのそれと同質である。そして、彼もまた、愛を重要視しているように思える。

この小説の最後で、オブライエンは、幼いころに死んでしまったガールフレンド、リンダへの愛を語る。

I loved her and she died. And yet right here, in the spell of memory and imagination, I can still see her as if through ice, as if I'm gazing into some other world, a place where there are no brain tumors and no funeral homes, where there are no bodies at all. I can see Kiowa, too, and Ted Lavender and Curt Lemon, and sometimes I can even see Timmy skating with Linda under the yellow flashlights. (*Things* 245-246)

ラストに置かれたこの美しい愛の物語は、明らかに冷徹な現実認識とは正反対であり、それゆえ、その一見、固い岩盤の下に脈打つ彼の情動を十分に伝えている。また、*The Nuclear Age* や *Tomcat in Love* の主人公たちは、なんらかの愛を求めて行動する。前者では、妻ポビを、そして後者の主人公は元妻のローナ・スーおよび、その他の女性の愛を（もちろん、ローナ・スーへの感情には復讐心が多分に入り混じっているのだが）。そして、それらの愛が行き詰まったあと、彼らを最終的に窮地から救うのは（それが本当の救いかどうかは措いておいて）、まぎれもなく愛であるのだ。⁶

彼らの中では、愛が「どうしようもなさ」に對置されてある。彼らは愛を信じている、または信じたいのであり、そしてそれらは、彼らが描く言語化不可能な異様でトラウマティックな世界に対して、あまりにありふれた感慨であるのだ。こういった、一方で現実の厳しさを強調しておきながら、他方でそれに納得しない感情や、それに対抗する価値を主張するという、二つの力のぶつかり合いが彼らの多くの小説の基調である。⁷ Jerome Klinkowitz はこう言っている。

To a very large degree Vonnegut has accepted life as it is. But, just as strongly as he has accepted life, he rejects the idea that we have no control over the evil in it that makes life unnecessarily painful. (92)

そして、先に結論めいたことを言うてしまうならば、一方で自分たちの提示したビジョンを視界に入れ、また一方でそれに対置される感情を認知し、この二つがぶつかり合うところに、フィクションと、そしてそれに伴う感傷性が生まれると思うのである。⁸

先ほども述べたとおり、トラルファマドール的見方というのは、一見、死を何でもないものとしてとらえる肯定的な側面を持っているが、実は無力感や、眼前に広がる光景への無関心を呼び込む危険性のあるものである。黒人がキャデラックに乗っているピリーに声をかけてくるシーンがあるが、トラルファマドール的認識の追隨者たるピリーは彼を無視する。しかし、こうした考え方に、ピリーやヴォネガットは、他者への愛に基づいて反発することがある。ピリーは不具者が雑誌を売りにきたとき、それは詐欺の一種であると知りながら涙を流し、父をベトナムで失った少年にトラルファマドール的認識を教えて慰めようとして、発狂していると思われる。馬車に乗り、知らず知らずのうちに傷つけていた馬のために泣く。妻、ヴァレンシアと結婚したのも、おそらくは金のためというよりは、誰からも愛されないヴァレンシアの孤独に心を痛めて、である。そして、そうした他者への関心は、父を失った少年を慰めたときの反応からも分かるとおり、ピリーの暮らす世界では、“the symptoms of his disease” (*Slaughter* 107)なのだ。ヴォネガットも、1章で、禁止されていたにも関わらず、滅亡したソドムとゴモラの街の方を振り返り、塩の柱にされたロトの妻を評価し、自らを「塩の柱」と称する。これらはトラルファマドール的冷淡さ、それはどのようにしてもそうなる運命なのだから仕方がない、というのとは正反対の態度である。同じくトラルファマドール星人が登場する *The Sirens of Titan* でも、主人公マラカイは、トラルファマドール星人によって操られるだけではない。彼らの操作を逃れたあと、タイタン星で、初めて平穏な生活を送るのである。

なぜ作家になるのか

そして、この「どうしようもなさ」とそれに反発する感情の対立こそが、作家ヴォネガットやオプライエン誕生に関わっているものである。なぜならば、彼らのヒューマニスティックな、ある意味で甘い情動や主張を作品の中で表しうるのが作家という立場であるからだ。その外においては無力なように思えても、少なくとも、作品の中では、それらが何らかの価値や意味を持つものであることを自分自身や、そしておそらくは読者にも訴えることができるのだ。⁹ それゆえ、彼らの作品には、「作家」になる、または「作家」であることをテーマの一つとするものが多い。彼らにとって、小説というフィ

クションとは、単なる諷刺や戦争の記録ではなく、(現実においては不可能に思える)情動を開放する場という意味合いもあるのだ。

[Vonnegut] could have returned home and cynically thrown himself into the despair and futility of the world he had just discovered, but he had too much courage for that. Instead, he returned with determination to rebuild his dream, a dream that would enable him to go on living as a pacifist, as a humane and compassionate man. (Somer 223)

上の引用での“rebuild his dream”というのは、とりもなおさず小説を書くことなのである。

だから、*Mother Night*において、キャンベルが混迷を深める戦時のドイツから逃れようとした先が、妻ヘルガとの甘美な愛の世界であり、それを描いた戯曲“Das Reich der Zwei, the nation of two”——「二人の国」——であったのは、決して偶然ではない。作家である彼にとって、愛こそが、分裂症的な世界への対立軸だったのである。ただ、キャンベルの態度は、*Slaughterhouse-Five*のピリーや、ヴォネガット、オブライエンとは部分的に異なるものである。彼らは、キャンベルのように、あるいは『走れウサギ』のアームストロングのように、「現実」からの逃走のみを試みているわけではない。彼らが「現実」と「愛」のはざまに立っているのは、何も逃走が失敗したからではなく、彼らが逃れようとしているものに、また近づかなければならないという強迫観念めいたものを持っているからだ。だから逃げれば終わりではない。彼らは中核に不気味にうごめいている何者かに取り組まねばならないのだ。その結果がつかず離れずの円運動になる。ドレスデン爆撃にしろ、ベトナム戦争にしろ、円の中心にあるものが彼らを離さなかった場合、それを看過することはできない。そしてヴォネガットとオブライエンの生み出した対処法こそ、作家になることだったのである。

フィクションは、彼らの情動を表現する場であり、また「どうしようもない現実」に対して「どうにかなる」場所でもある。それゆえ、フィクション支配への欲求が、何人かの登場人物に見られる。典型的なのは、*Cat's Cradle*のフランクで、彼はまるごと街一つのミニチュアを作り上げる。そして、それだけでは我慢できなくなった彼は、サン・ロレンゾ島の少将となる。*Slapstick*と*Cat's Cradle*の主人公はどちらも大統領になる。もちろん、大統領になった当人にしてみれば、それは「現実」を支配する契機となるものだが、*Slapstick*はその入れ子構造のせいで、そして*Cat's Cradle*のサン・ロレンゾ島が、人為的にボコノンと大統領の対立というフィクションを作り出したいわば演劇の舞台のような島であるせいで、どちらも、ある一つのフィクションの世界を支配するという印象が色濃い。また、*Going after Cacciato*で、ポール・バーリンがかなり無理を押し通して幻想のカチアート追跡を続けるのも、彼がそうして作り出しているフィクションをどうにか維持していくためである。¹⁰しかし、これらのフィクション支配、

維持への欲求が、たいてい最後に破綻していることは、注目に値する事実である、と、とりあえずここでは指摘だけしておきたい。

要は、作家は「どうしようもないもの」に対し、情動を表現しえるのであり、そして、それは作家でない者にとっては不可能なことである。それゆえ、作家でない者は、自らの情動を表現する術を持たず、ただ無意味な行動に走る。*The Nuclear Age*の主人公は、ただひたすら穴を掘り、*Tomcat in Love*の主人公は愛を求めて、精神不安定で無様な失敗続きのドン・ファンとなる。*God Bless You, Mr. Rosewater*のエリオット・ローズウォーターの、一見、錯乱した行動も、同じ類のものとしてよいだろう。¹¹

しかし、むろん、ヴォネガットとオブライエンは、アメリカの作り出した戦争というフィクションの犠牲者である。アメリカは正義のために、ヴォネガットを含めたドレスデンの民間人を爆撃し、そしてその事実に対し口をつぐんだ。オブライエンが従軍したベトナム戦争も、アメリカが主張するほど単純明快なものではなかった。¹² だから、彼らがフィクションに全幅の信頼を置くことはない。それは、彼らの小説の形式、短い章を連ねていくというトラルファマドール星の本のような構成にも表れている。こうすることで、彼らは、自分たちの小説が、一つのプロパガンダと受け取られることを回避しているのである。

そして、このフィクションへの警戒心が最もよく表れているのが、*Breakfast of Champions*である。以下、少し詳しくこの作品について見ていきたい。

まえがきが続く部分をフィクションと呼ぶことにすると、作者が、そのフィクションを作り出していると同時に、そのフィクションに迷い込んでいることが示されている。フィクションは荒涼とした世界ではあるが、一応、作者はそれの創造主であるはずであり、作者にとって「どうかかできる」世界である。この小説は、誰もが知っているような日常的な物事についての馬鹿丁寧な解説や絵に満ち溢れているが、それは作者がフィクションの中にいるからである。つまり、彼は、まえがきにおいては確かに読者に寄り添っているかもしれないが、1章以降では、読者とは違う次元にいる。現代の小説では、登場人物たちの存在する「現実」が映画にたとえられることがよくあるが、それにならって言うと、彼は読者と同じ「映画」を共有していないのだ。そのため、彼は自らの世界の事物を、わざわざ遠い世界にいる読者に懇切丁寧に解説するのである。作者がフィクションの中にいるため、「真実」はどこか向こう側にあるものとしか小説の中では語られえない。この「真実」とは、もちろん、我々が今まで「どうしようもないもの」と呼んできたものと同質であると考えてよい。「真実」は向こう側にあるゆえに、トラウトの言う「鏡」(リーク)を通じてしか認知できない。¹³ いったい何が問題で、なにゆえにこの歪んだ世界が現出しているのか、フィクションの中にいる作者にも分かっていないのである。この小説が *Slaughterhouse-Five* ほどの成功を収めることができなかったのも、この分かりにくさに一因があるであろう。¹⁴ そして、人々を異常な行動に駆り立てる「有害化学物質」は、おそらく、この「真実」と何らかの関わりがある。何か恐ろしい「真実」ゆえに、人々は一見、筋の通らない行動に駆り立てられるのだ。

このフィクションは徐々に作者の手に負えなくなってくる。登場人物の一人であるドゥエイン・フーヴァーは突如として暴れだし、作者に怪我を負わせる。これは作者としても想定外のことであり、まさにフィクションの暴走である。また、ドゥエインを暴行に駆り立てたものは、キルゴア・トラウトの小説であり、もう一つのフィクションがその直接的な原因となっているのだ。それゆえ、これはある面では、フィクションの中に耽溺しすぎた作家の話である。*Cat's Cradle*においても、優れたフィクションの製造者たるボコノンは言ったそばからそれが否定されるような表現をする。¹⁵ *Mother Night*のキャンベルが思い描く「二人の国」も、ヘルガの代理たるレシが、キャンベルの理想の愛の完遂のために自害を遂げるにいたって、フィクションの暴力性を明らかにする。

[Resi] would rather end her life like a heroine in one of Campbell's plays than give up her sustaining belief in true love. Like Campbell and Kraft, Resi lives as if she were playing a role, but unlike the men, she sticks to her part rather than abandoning it. (Marvin 69)

オブライエンは、この点で、ヴォネガットよりもっと徹底している。彼は *The Things They Carried* において、“I'm forty-three years old, true, and I'm a writer now, and a long time ago I walked through Quang Ngai Province as a foot soldier. Almost everything else is invented” (*Things* 179)と、ほとんど全ての話がウソであることを明かしている。ヴォネガットの、*Slaughterhouse-Five* や *Slapstick* の最初の章、*Mother Night* の Introduction での語りはまごうかたなき彼自身の独白であり、それがゆえにその小説自体がどう読まれるかを規定してしまいかねないのだが、オブライエンのこの姿勢は、彼の小説がいかなる文脈に回収されることをも拒んでいる。もちろん、この「ウソ」は、オブライエンの創出する物語の価値を否定するものではなく、作者自身や読者にとってなんらかの意味を持つことを目指して巧妙に作り出された、作家の「ウソ」である。

また、フィクションの暴走という観点からすれば、*Going after Cacciato* のバーリンの夢がだんだんおかしな方向へと暴走していくのも、同列にある事例として挙げられるだろう。

「いない人」への愛

Well, I think the only thing I have been able to think of doing as a result of seeing the destruction of that city there and knowing at the same time about the great crimes of Germany is to become the impossible thing, which is a pacifist... (“A Talk with Kurt Vonnegut” 118)

上に引用したのは、Robert Scholesによるヴォネガットへのインタビューの一節である。ヴォネガットのヒューマニスト、平和主義者としての立場については前にも触れたが、彼はここで、それが“impossible”なものであると認めている。ヴォネガットは、彼の作品において、「どうしようもないもの」を提示し、それに反発する感情、価値を示しているが、そうした感情や価値が、真に可能であるとは思っていないのだ。多くのヴォネガットとオブライエンの小説において、「どうしようもなさ」に対立するものとして「愛」が挙げられることを前に指摘したが、実は、作者自身がこの「愛」を十全には信じられていない。なぜなら、彼らの小説での「愛」は、たいてい（オブライエンの後期の作品の最後の部分やヴォネガットの一部の作品を除いて）「そこにいない人」に向けて展開していくからだ。*The Sirens of Titan*で、マラカイは心の友ストーニイを生きる支えとするのだが、マラカイが火星で己を取り戻したときには、すでにストーニイは死んでいる。しかもストーニイを殺したのは、彼自身はその事実を最後まで知らないものの、マラカイ本人である。*Mother Night*でキャンベルはヘルガとの愛に生きるのだが、文字通りヘルガの愛なしでは生きられなくなるのは、ヘルガが死んでからである。¹⁶ *Slapstick*の主人公が愛する（作品中では、loveという言葉を故意に使っていないが）姉は「あの世」の住人であり、ラストで、主人公の孫娘が、主人公を訪ねてくるシーンは、主人公の死後、誰か（おそらくヴォネガット）の手によって語られている。*Slaughterhouse-Five*では、すでに「愛」は成り立たない。トラルファマドールの価値観に支配されているピリーにとっては、この世の全てものは、もうどうしようもないものなのであって、たとえば、その一瞬にそこに存在した人を愛したとしても、次の瞬間にはその人は無残に死んでいるかもしれないのだ。そこにあるのは、ピリーが、飛行機事故で死亡する運命の検眼医のカルテットを見ながら激しい悲しみに襲われたときのように、愛すると同時に、その愛があまりにはかないものであることを認識する機能不全の愛である。

*The Things They Carried*の最後を締めくくるエピソードで、オブライエンの愛の対象となるリンダが既に死んでいることは指摘するまでもない。*The Nuclear Age*で、主人公ウィリアムが、娘メリンダへの愛から元の生活に戻ろうと決心するとき、彼の目の前にいるのは、メリンダではなく、死んだサラの幻影である。

I touch her skin. It's only love, I know, but it's a kind of miracle.

In the dark, Sarah's smile seems hopeful.

"Another universe," she says. "A nice little miracle, that's all I want. You, William. I'll never stop wanting."

But it isn't real. (*Nuclear* 311)

*Going after Cacciato*のカチアートは小説を通してそこにいない。おそらく、バーリンの隊が搜索をかけても、見つからないのは確実である。そして、そのいないことに安心したかのように、バーリンの夢想はカチアートを中心に展開していく。

つまり、「どうしようもなさ」に拮抗してあるはずの「愛」はすでに意識的にかそうでないのかは分からないが、それを感じて描いている当人たちに十全には信じられていないのだ。にも関わらず、彼らはそれを書かざるをえない。そこにあるのは、敗北を予期した抵抗である。「どうしようもなさ」への猛々しい反抗ではなく、敗れゆく者の悲哀があり、それゆえ感傷性が作品に混入することになる。*Cat's Cradle*においても、結局のところ、ボコノニズムはあえなくアインスナインというどうしようもない力の前に消え去ってしまうのだ。そして、この感傷性が、ときおりノスタルジックな感情と似通ってくるのは、その「どうしようもなさ」において、時の流れも同様の性質を持っているからである。時をさかのぼることはできない。それはただ受け入れるしかない「どうしようもないもの」である。

*The Things They Carried*で、オブライエンは何度も自分の歳に言及する(“I’m forty-three years old”)。そして、最後は、若い頃の自分をノスタルジックに振り返っている。

I’m skimming across the surface of my own history, moving fast, riding the melt beneath the blades, doing loops and spins, and when I take a high leap into the dark and come down thirty years later, I realize it is as Tim trying to save Timmy’s life with a story. (*Things* 246)

そして、*Breakfast of Champions*で、自分の創造主たるヴォネガットに出会ったトラウトは、叫ぶのである：“Make me young, make me young, make me young!” (*Breakfast* 295)。

不可能な愛の物語

ヴォネガットは、「どうしようもなさ」に一応、対置される愛やその他の感情や価値を提示してはいるが、前にも引用した“to become the impossible thing, which is a pacifist...”という一節が示すように、それらの実現可能性については、かなりペシミスティックになっているように思える。¹⁷ 彼は、それらを求める気持ちはあるが、それらがありえるとは到底、思っていない。愛を信頼できない作家が、それでも愛について書くのは、想像以上に困難な作業であろう。そのせいか、ヴォネガットの前期作品のアイロニーは、しばしば愛に向けられている。*The Sirens of Titan*のストーニイへの愛の背後には、実はストーニイを殺したのがマラカイ自身であるという事実があるし、*Mother Night*のヘルガへの愛には、主人公キャンベルが、ヘルガと彼女に変装したレシを見分けられずに愛してしまったというオチがつく。これらは、ヴォネガットの愛への絶望に似たものを物語っている。彼は、無償の愛を振り向けるという行為が、たとえ*The Sirens of Titan*のような、いかにも作り物めいた舞台においてですら、ありえる

ものだと確信できないのだ。

だから、彼が *Slaughterhouse-Five* において、メタフィクションの形式をとったことは、ごく自然なことのように思える。彼はこう言う：“This one is a failure, and had to be, since it was written by a pillar of salt” (*Slaughter* 22)。これから彼が書くのはありえないことなのだ。だからそれは失敗作なのである。それゆえ、ビリーの愛は本当の無償の愛である。彼が流す涙には、なんらのアイロニーも添えられていない。¹⁸

そして、愛の物語を書きえない作家でも、愛の物語を求める気持ちならば示唆しえる。ヴォネガットがメタフィクションを導入することでやろうとしたのは、これなのではないだろうか。ビリーの物語はまさに自分がドレスデン爆撃をテーマに書いたものだというヴォネガットの主張を受けて我々がそれを読むとき、我々は常に背後にヴォネガットの姿を見出す。だから、大事なのは、ビリーの物語の中に現れたエピソードそのものよりも、そうしたエピソードを書かねばならない何者かを、彼の「切実さ」を我々がその背後に感じることである。同じように、オブライエンがリンダへの愛を語る時、それはたいへんに甘い感情であるが、荒涼とした世界の中で、そうした愛の成就を求める気持ちだけは本物だと思うのだ。そこだけ切り取ってみれば、歯の浮くような甘美なエピソードが、むしろ読者の胸に迫ってくるのは、そうであることを分かっているながら（無意識的にかもしれないが）、それを書かねばならないオブライエンの「切実さ」がそこに垣間見えるからである。

しかし、オブライエンの口ぶりは、ヴォネガットほどの確信を持たない。ヴォネガットが、*Mother Night* の Introduction、*Slaughterhouse-Five* や *Slapstick* の 1 章で、愛について述べる時、彼は明らかにそれが肯定的な価値を持つものであると思っている。つまり、不可能であっても愛を求めることは、impossible な平和主義者としての彼の立場から言って、意味のあることなのである。だが、*The Things They Carried* の “I” の言っていることは、前（注 10）にも述べたとおり、ほとんどがウソである。彼は、つまり、“I” にヴォネガットほどのオーソリティーを持たせてはいない。だから彼は、ヴォネガットのように、不可能な愛を求めることの意味を主張しているわけではない。彼には、それに意味があるのかどうかすら分からないのであり、あるのは、それに意味があることを信じたいという気持ちである。彼が “[Linda]’s not the embodied Linda; she’s mostly made up, with a new identity and a new name, like the man who never was. Her real name doesn’t matter” (*Things* 245) と、Linda がもはや作り物にすぎないことを暴露しながらも、“I can see Kiowa, too, and Ted Lavender and Curt Lemon, and sometimes I can even see Timmy skating with Linda under the yellow floodlights” (245-46) と続けて死んでいったものたちが彼のフィクションの中では生きていることを語っているのは、彼の言っている「ウソ」が、「ウソ」でありながらも、なんらかの意味を、真実を含むことを、誰よりも自分自身に信じさせたいという情動を示している。彼が “What stories can do, I guess, is make things present” (180) と言うとき、“things” は「意味」や「真実」という言葉に限りなく近い。

だから、オブライエンの「切実さ」は不安とともにある。ヴォネガットの口ぶりには、自分の主張が少なくとも一つのスタンスとして読者に了解されることへの信頼があるが、オブライエンにはない。ヴォネガットとオブライエンの間に流れた年月は、純粹な愛が不可能な中で愛の物語を求める気持ちすらも、不可能に近いという認識を、後者にもたらしたのだろうか。

オブライエンが “I want you to feel what I felt” (*Things* 179) と言うとき、それは、彼の叫びである。自分の作り出した物語が、読者になんらかの意味を持ち、そして彼らと自分との間に共有される、ある「真実」が生まれうることへの、切実な希望なのである。

注

¹ ヴォネガットの ‘sentimentality’ については、他にも幾人かの批評家が触れている。Ritter40, Scholes45, Mellard200 参照。

² ヴォネガット自身も、「どうしようもない」ものの存在が自分の作品に大きな影響を及ぼしていることを、“gallows humor” という表現で認めている：“This is middle European humour, a response to hopeless situations. It’s what a man says faced with a perfectly hopeless situation and he still manages to say something funny” (Allen 56)。

³ Wayne McGinnis も同様の円運動について触れ、さらに、死がパラドキシカルに小説を展開させる動因となっている、と述べる：“death keeps life in motion”(59)。

⁴ Robert Scholes はヴォネガットを “a fabulist in love with images of goodness, generosity, [and] hope” (qtd. In Bellamy 84) と表現している。

⁵ この意味で、Jack Richardson の批判——“[Vonnegut is] a moralist too easily satisfied that the world confirms his point of view. This might be artistically excusable if that point of view were at all complex or idiosyncratic, but it is, rather, much too obvious and commonplace to need so much baroque substantiation. For all his notoriety, Vonnegut never really goes further than the poor estimate society has about itself even in its most official pronouncements. He therefore stops where an intelligent imagination ought to begin” (23)——は、酷評にすぎるとは言えない。

⁶ *In the Lake of the Woods* の主人公ジョンは「愛のために」戦争に行く：“It was in the nature of love that John Wade went to the war. Not to be hurt or be hurt, not to be a good citizen or a hero or a moral man. Only for love. Only to be loved” (*Lake* 59)。

⁷ *Cat’s Cradle* における同様の力の働きについては、Marvin 92 を参照。

⁸ Tony Tanner が “The wagon was green and coffin-shaped.” (*Slaughter* 215) という一文に対して指摘する “composite image of generation and death” (200) というイメージも、二つの対照的な力が同じ場に存在することを示唆していると言えるだろう。

⁹ しかし、彼らの違いはここに現れる。ヴォネガットは、端的に言えば、彼の小説において、一種の価値判断を行っている。たとえば、ときおり、批評家からもヴォネガットの自伝そのものとして引用される *Slaughterhouse-Five* の1章において、ヴォネガットは「子供十字軍」の話を用いて、戦争がいかに悲惨で愚劣なものかを示す。これは、ドレスデン爆撃を軽視する、固陋頑

迷で戦争礼賛者のラムファードにビリーがきっぱりと「自分がそこにいた」と言って彼の鼻を明かすエピソードにも反映している感覚である。また、ヴォネガットは、ソドムとゴモラの街を振り返り塩の柱となったロトの妻を評価し、“I love her for that, because it was so human” (*Slaughter* 22)と語る。つまり、ここで、平和主義者でヒューマニストであるヴォネガットの立場は鮮明になっている。*Slaughterhouse-Five*が、ベトナム戦争反対運動を推し進めることになったのも、このモラリスティックとも呼びうる姿勢によるところが大きいだろう。

だが、一方、オブライエンにとって、戦争はそれに対して何らかの価値判断をできるほど明確なものではない。彼は、それが良いのか悪いのかも分からないのであって、戦争について語るとき彼のできることは、その戦争が彼に残した“faceless responsibility and faceless grief” (*Things* 180)に“faces”を与えることだけである。そしてそれらの“faces”——彼の紡ぎだす物語群——は、彼が明かすように、事実に基づいていないという意味でウソであるが、彼の感情を表現し、その点で真実となることが期待されているのである。だから、彼にあるのは、「価値の主張」ではなく、もっと弱い「意味を持つことへの期待」である。

¹⁰ 近年の研究では、夢想するパーリンの姿を描いた“Observation Post”パートもまた夢想である可能性が指摘されている(Raymond 99-100)。

¹¹ この作品は、それまでの作品よりも、より構図やテーマ的にそのあとに発表された*Slaughterhouse-Five*に近いものを持っており、エリオットが精神を病んだのは彼が従軍時に消防士を撃ち殺したからであり、またドレスデン爆撃を幻視する場面もある。

¹² Kaplan 43 参照。

¹³ キルゴア・トラウトはこの小説で、鏡を二つの宇宙の間にあいた穴（リーク）だと冗談半分に主張している。

¹⁴ *Slaughterhouse-Five*において、長年のオブセッションとなっていたドレスデン爆撃体験を書いたヴォネガットは、次なるテーマ探しに四苦八苦していたようである。そのせいか、この小説においての「真実」は、腐敗していくアメリカ社会への意識や、母の自殺などが混合したものになっており、特に両親との問題は、*Slapstick*に引き継がれていくことになる。

¹⁵ たとえば、“I record that fact for whatever it may be worth. ‘Write it all down’, Bokonon tells us. He is really telling us, of course, how futile it is to write or read histories” (*Cat’s* 243)という箇所など。

¹⁶ William Veeder は、ハワード・キャンベルとヘルガの頭文字が同じであることを指摘し、彼らの鏡像関係について論じている(107)。つまり、「実在の」ヘルガは何の意味も持っていないのだ。

¹⁷ ヴォネガットは、人は“theatrical stances”をとるべきだと語り、彼が*Mother Night*のIntroductionにおいて主張した“We are what we pretended to be”という原則ゆえに、“pacifist”という“silly stand to take”をとっているのだとも語っている(Allen 40)。

¹⁸ 他の作品と違い、この作品に出てくる愛は、愛として発露するというよりは、涙を流すという感傷性によってその存在を示される。これは、この作品のテーマ、ドレスデン爆撃が、他を圧してヴォネガットにとって重いものであったことと無縁ではないだろう。つまり、「どうしようもなさ」が対立する感情が十分に展開する余裕も与えず、それを押しつぶしているのである。あとに残るのは、感傷性のみである。

引用文献

- Allen, William Rodney, ed. *Conversation with Kurt Vonnegut*. Jackson: UP of Mississippi, 1988.
- Bellamy, Joe David. "Kurt Vonnegut for President: the Making of an Academic Reputation." *Vonnegut Statement*. Eds. Jerome Klinkowitz, and John Somer. New York: Dell Publishing, 1973. 71-89.
- Kaplan, Steven. "The Undying Uncertainty of the Narrator in Tim O'Brien's *The Things They Carried*." *Critique* 35 (1993): 43-52.
- Klinkowitz, Jerome. *Kurt Vonnegut*. New York: Methuen, 1982.
- Marvin, Thomas F. *Kurt Vonnegut: A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- McGinnis, Wayne D. "The Arbitrary Cycle of *Slaughterhouse-Five*: A relation of Form to Theme." *Critique* 17 (1975): 55-67.
- Mellard, James M. "The Modes of Vonnegut's Fiction: or, *Player Piano* ousts *Mechanical Bride* and *The Sirens of Titan* Invade the Gutenberg Galaxy." *Vonnegut Statement*. 178-203.
- O'Brien, Tim. *In the Lake of the Woods*. 1994. Fulham: Harper Collins Publishers, 1995.
- . *The Nuclear Age*. 1979. New York: Penguin Books USA, 1985.
- . *The Things They Carried*. 1990. New York: Broadway Books, 1998.
- Raymond, Michael W. "Imagined Responses to Vietnam: Tim O'Brien's *Going After Cacciato*." *Critique* 24 (1983): 97-104.
- Richardson, Jack. "Easy Writer." *New York Times Book Review* 6 Apr. 1969, sec. 7, 1, 23.
- Ritter, Jess. "Teaching Kurt Vonnegut on the Firing Line" *Vonnegut Statement*. 31-42.
- Schatt, Stanley. *Kurt Vonnegut, JR*. Boston: Twayne Publishers, 1976.
- Scholes, Robert. "Chasing a Lone Eagle: Vonnegut's College Writing." *Vonnegut Statement*. 45-54.
- . "A Talk with Kurt Vonnegut, Jr." *Vonnegut Statement*. 90-118.
- Somer, John. "Geodesic Vonnegut; or, if Buckminster Fuller Wrote Novels." *Vonnegut Statement*. 221-254.
- Tanner, Tonny. *City of Words: American Fiction 1950-1970*. London: The Trinity Press, 1971.
- Veeder, William. "Technique as Recovery: *Lolita* and *Mother Night*." *Vonnegut in America*. Eds. Jerome Klinkowitz and Donald L. Lawler. New York: Delacorte Press, 1977. 97-132.
- Vonnegut, Kurt. *Breakfast of Champions*. New York: Delacorte Press, 1973.
- . *Cat's Cradle*. New York: Delacorte Press, 1963.
- . *Mother Night*. 1961. New York: Delacorte Press, 1966.
- . *Slaughterhouse-Five*. 1969. New York: Dell Publishing, 1991.