

# Katherine Anne Porter

佐藤俊子

## (一)

従来の女流文学の系譜をたどるならば、それは、大まかに云つて、女のモラル、つまりなんらかの形で愛の expression に捧げられてきた、と云えるであろう。Jane Austen は六冊の長篇を通じて、驅落ちが唯一の大事件であるような、のどかな恋愛と結婚のこと、以外には、一切、觸れなかつた。<sup>(1)</sup>決して stylist とは呼ばれない Charlotte Brontë に、一般的な人気が集まるのは、貧しく、醜く、みじめな娘がその苦悩と愛の闘いを通して幸せになるという、主題のひたむきな情熱に由来する。<sup>(2)</sup>Emily Brontë はその唯一の小説、*Wuthering Heights* において、“I am Heathcliff!” と叫ぶ<sup>(3)</sup>烈しい全一の愛を描いた。外部への反抗と論駁にあけくれした George Eliot がその痛々しいまでの緊張感の中で書き続けたものも、平凡な生活のもつ意義としての寛容であり、愛であつた。Katherine Mansfield は生れ故郷の幼い日の思い出を通して、澄明な美しい世界を創造し、Virginia Woolf は、“life; London; this moment of June”<sup>(4)</sup>を、すなわち、刻々に移りゆく、とりかえしのつかない生の瞬間、瞬間をこの上なく愛し、それを克明にとどめようと努力した。<sup>(5)</sup>しかも、幾世代にも渡つて彼女たちが描いてきた愛は、いわゆる観念としての理想主義的な、または、極めて浪漫的な冒険に富んだ愛ではなく、女が、現実に、日常生活そのものの中で必要とし、はぐくみ育ててきた愛、換言するならば、女の生活の基本原理としての、具体的な愛であつた。女が築き上げた城の土台石には、あくまでも、状態として、もしくは願いとして、融合としての愛があり、それは原理的に孤独とは無縁の世界をつくりあげてきた。その根底には、生命を迎い入れる側の、生を否定しきれない、命を愛さずにはおられない、という絶対的な要請と結びついた女の<sup>きが</sup>性があつたであろう。

このような女流文学における固有の主題は、孤独を基調とし、孤独の中にのみ自己実現を確かめることを本来とするような現代にまでも、勿論、持ち込まれている。過去との相異は、従来の愛が、端的に云うならば、無意識のうちに、呼吸そのもののように自由に解放され、生活の中で——究極的には家庭の内部で——安全に保たれ、護られていたのに反し、現代では、それが不安の中に投げ出されており、異常なまでに意識的なものとして存在している、ということである。愛の権利が侵害され、破壊されつつあることを女性自身が自覚し、それ故に、彼女たちにとって愛が意識的に問題となり、その回復をさまざまな形で喘ぎつつ求めているのである。女は、従来のように、親

(1) cf. 拙稿「ジェイン・オースティンとその世界」『北海道英語英文学』才四号 pp. 44-51

(2) cf. 拙稿「ジェイン・オースティンとシャーロット・ブロンテ」『北海道英語英文学』才六号 pp. 26-28

(3) Emily Brontë: *Wuthering Heights* (Collins Classics, 1952), p. 108

(4) Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway* (The Hogarth Press, 1958), p. 6

(5) cf. 拙稿「ヴァージニア・ウルフ小論——生の探求」『北海道英語英文学』才七号 pp. 67-74

密な愛によつて結ばれた相互関係のうちに、(そこでは自己の主体性を解消してしまひ得るほどの強度な安全感があつたが) 生きることを拒絶され、一箇の切り離された人間として独立することを余儀なくされた。主体性の確立と同時に孤独を眞の意味で体験するのである。Simone de Beauvoirの冷厳な知性、若い Françoise Sagan の倦怠と憂鬱の調子、また Katherine Anne Porter をはじめ、Caroline Gordon, Eudora Welty, Jean Stafford, Carson McCullers その他、アメリカの現代に群をなして輩出した女流作家に共通してみられる孤立の感覚、そして孤独の克服に挑む誠実な闘いのテーマ、等々——すべて、あまりにも二十世紀的な試練の所産である。それらは、われわれが過去の女流作家について考えてきたような仕方において判断するならば、途方に暮れる種類のものである。現代の内包する危機の深刻さは、男性の背後に庇護されていた筈の女性を、男性と同じ生活の最前線までひきおろしたかにみえる。その結果は、かつてあり得た豊穡と安定と無償とを特徴とする女の愛を消滅させ、より一般的な愛、すなわち、分離した個と個を繋ぐあるかなしかの絆としての愛に変質せしめるのである。この小論の目的は、このような現代的状況に対する女流作家の呼応を Katherine Anne Porter の場合について捉えてみることである。

## (二)

一九四十年六月、Porter は彼女の最初の短篇集 *Flowering Judas*<sup>(6)</sup> の the Modern Library edition のために書いた “Introduction” の一節で、次のように述べている。

For myself, and I was not alone, all the conscious and recollected years of my life have been lived to this day under the heavy threat of world catastrophe, and most of the energies of my mind and spirit have been spent in the effort to grasp the meaning of those threats, to trace them to their sources and to understand the logic of this majestic and terrible failure of the life of man in the Western world. In the face of such shape and weight of present misfortune, the voice of the individual artist may seem perhaps of no more consequence than the whirring of a cricket in the grass; but the arts do live continuously, and they live literally by faith; their names and their shapes and their uses and their basic meanings survive unchanged in all that matters through times of interruption, diminishment, neglect; they outlive governments and creeds and the societies, even the very civilizations that produced them. They cannot be destroyed altogether because they represent the substance of faith and the only reality. They are what we find again when the ruins are cleared away. And even the smallest and most incomplete offering at this time can be a proud act in defense of that faith.<sup>(7)</sup>

---

(6) *Flowering Judas and Other Stories* がはじめて出版されたのは1930年。 *María Concepción, Magic, He, The Tilting of Granny Weatherall, Flowering Judas*, 以上六篇の短篇小説をまとめた限定出版であつた。のち1935年、さらに *Theft, That Tree, The Cracked Looking-Glass, Hacienda* の四篇を加えて再版されている。

(7) Katherine Anne Porter: *The Flowering Judas and Other Stories* (The Modern Library, 1935), “Introduction,” pp. i—ii

これは Porter の「なぜ書くか」という問に対する作家としての意識的な解答であり、われわれの時代に絶えず問題になっている芸術——極めて消費的で無償のもの、具体的な有用性の一片も持たないもの——の生命についての彼女の信念を明らかに示したものである。彼女は、芸術が現代の激変の重苦しい脅威の下にあつて、たとえ叢のこおるぎの鳴き声ほどにとるに足りないものであろうと、それが“the substance of faith and the only reality”<sup>(8)</sup>を表現している限り、いかなる時代にも、決して亡びないということを信じている。そしてこの堅い信念が彼女の創作を支えている。彼女は緻密な芸術家の範疇に属する。いかなる場合にも、彼女は自分のしていること、またその理由をはつきりと自覚しないでは仕事を進めない。彼女にとつて、その主題にせよ、手法にせよ、意識なしに、自覚なしにとりあげられることは絶対にない。常に書かねばならない故に書くのであり、書きあげられたものについては後悔しないだけの責任を負うのである。彼女は、いわゆる大作家のように、絶えず自己の style を昇化し、変えてゆくことのできた作家ではない。むしろ彼女は、いつも同じような調子で一貫した問題意識と取組みながら全創作活動を、極めて地味な形で、押し進めている。彼女の各々の短篇が、彼女自身の云うように、あくまでも“fragments of a much larger plan which I am still engaged in carrying out”<sup>(9)</sup>であることは先に引用した *Flowering Judas* の『序』によつてすでに明瞭である。彼女にとつては、生活態度、即、創作態度なのであり、しかもそのことを堂々と表面にかかげて、終始変ることなく、危機を背景とした生の問題と真正面から取組んでいるのである。彼女が自己の作品に求めたものは、その内容や形式の多様さ、豊富さではなく、一つの内容と、それに最もふさわしい一つの言葉、一つの形式を発見すること、そしてそれに存在の密度を与えること、であつたように思われる。事実、老年に達した Porter が、最近、完成、出版したはじめての長篇小説、*Ship of Fools* は別として、すでに定評となつていることは、彼女が簡潔と緻密な形式と緊張した描写とを特徴とする short story の大家の一人である、ということである。以下、Porter 自身の言葉を仮りて云うならば、“the effort to grasp the meaning of those threats, to trace them to their sources and to understand the logic of this majestic and terrible failure of the life of man”<sup>(11)</sup>の軌跡を、彼女の short story の中にたどつてみたいと思う。

### (三)

Porter の出発点は、当然、彼女自身が「世界の激変の重苦しい脅威」のもとに、換言するならば、危機の時代を生きている、という認識にある。その認識は現実を疑うこと、既存の秩序、習慣、礼儀に不信の眼差を投げかけること、それまで暗黙のうちに承認されていた共通な価値や規範を拒否すること、を教える。彼女にとつて、過去の真実は薄汚れており、過去の生は死に等しい。

(8) *Ibid.*, “introduction,” p. ii

(9) *Ibid.*, “Introduction,” p. i

(10) *Ship of Fools* は Porter が想を練ること二十年にして上梓された唯一の長篇小説である。その発想は 1934年に彼女自身が試みた海洋航海に発し、およそそれから十年後、それを小説の形式に移し始めた。断片的には *The Atlantic* 等に掲載されたが完成出版は 1962年である。

(11) Katherine Anne Porter: *The Flowering Judas and Other Stories*, “Introduction,” p. ii

(12) *Loc. cit.*

過去の生を常套的に生きることは無意味である。彼女が真実を欲するならば、彼女自身でそれを見出さなければならない。そこで、まず彼女のとつた身構えの第一は外界の一切を否定して一人になること、出来得るならば、僞りと気取りに充ちた civilization そのものから速く離れて虚無の前に一人で立つこと、であつた。

She is not at home in the world. Every day she teaches children who remain strangers to her, though she loves their tender round hands and their charming opportunist savagery. She knocks at unfamiliar doors not knowing whether a friend or a stranger answer, and even if a known face emerges from the sour gloom of that unknown interior, still it is the face of a stranger. No matter what this stranger says to her, nor what her message to him, the very cells of her flesh reject knowledge and kinship in one monotonous word. No. No. No. She draws her strength from this one holy talismanic word which does not suffer her to be led into evil. Denying everything, she may walk anywhere in safety, she looks at everything without amazement. (13)

これはしばしば Porter の代表作としてあげられる *Flowering Judas* の一節である。ここに登場する二十二才の娘、Laura はインディアンの子供たちに英語を教えているが、いわゆる世間の中で安住し得ず、社会とうまくやつてゆけない局外者である。彼女には、最も俗世間の虚偽に染つていない筈の子供たちまでもが stranger (赤の他人) に見える。彼女は外界を拒絶し、自己を世界から限りなく切り離し、自ら進んで既成の認識体系から脱落してゆく。一方、毎夕、Laura を訪れる Braggioni。革命という自らの撰択による理想に身を投じている十九才の青年である。彼は彼女のためにギターをかきならしながら唄をうたう。世間に背を向け、と云つて自らなんらの ground も所有しない Laura にとつて、彼の唄が、そして彼の革命思想が新鮮な訴えを持たない筈はない。その上、革命のすぐれたリーダーとして、孤独な先導を歩む Braggioni の姿は、彼女の英雄のイメージであつていい筈である。Laura は、現に、革命家と好んで交りもするし、Braggioni 個人にも、幾分、引かれている。しかし、結局は、“knowledge and kinship” (相手を知ることと相手と切実に繋がること) を拒絶する彼女の細胞の一つ一つが彼を全的に受け入れることを、即ち、彼を愛することを許さない。“no” という一語が “voice of her blood”<sup>(14)</sup> である限り、それは彼女自身にもどうにもならないことなのかもしれない。愛を裏切り、遂には生そのものにそむいてまでも、不条理の世界を彷徨し、生ける死と、もしくは死そのものと、対決しなければならない根本の理由はどこにあるのだろうか。Christopher Isherwood は一九二九年四月二十九日、*New Republic* 誌上で Porter を次のように評している。

Miss Porter has no genius but much talent. Her average level is high, and she doesn't let you down. She is more fundamentally serious than Katherin Mansfield, less neurotic, closer to the earth. She is dry-eyed, even in tragedy: when she jokes, she does not smile. You feel you can trust her.... Having praised so much, I pause and wonder just what it is that prevents me from

(13) *Ibid.*, “Flowering Judas,” p. 151

(14) *Loc. cit.*

(15) *Loc. cit.*

uttering the final, whole-hearted hurrah.... She is grave, she is delicate, she is just—but she lacks altogether, for me personally, the vulgar appeal. I cannot imagine that she would ever make me cry, or laugh aloud.<sup>(16)</sup>

Porter の芸術は、Isherwood の指摘する如く、あまりにも serious な、あまりにも grave な性質のものである。まさにその価値はかたくなに閉された ego の内部から発せられる、“What is life?” “What is the truth?” という問の “desperate seriousness” の調子にかかっていると云えよう。次に、Porter の二つの作品、*Old Mortality* と *Pale Horse, Pale Rider* の共通な主人公 Miranda<sup>(18)</sup> について、孤立の姿勢がいかに獲得され、それが現実生活との disunion<sup>(20)</sup> (分裂) の中でいかに生きられるかを追ってみたい。

#### (四)

*Old Mortality* は、いわば、Miranda の幼年時代の物語である。より厳密に云うならば、幼年時代がいかに閉されるか、いかに終るか、に関する物語である。まず、過去そのものを代表するよう

- 
- (16) Christopher Isherwood, *New Republic*, April 19, 1929, pp.312-3, reprinted in *A Library of Literary Criticism*, by Dorothy Nyren (Ungar, 1961), p.379
- (17) Katherine Anne Porter: *Pale Horse, Pale Rider* (The Modern Library, 1939), “Old Mortality,” p. 87  
 なおこの箇所では Porter は Miranda をしてはつきりと次のように云わせているのである。 ‘Oh, What is life, she asked herself in desperate seriousness, in those childish unanswerable words, and what shall I do with it? It is something of my own, she thought in a fury of jealous possessiveness, what shall I make of it?’ (*loc. cit.*)
- (18) *Pale Horse, Pale Rider* (1939) は比較的長い三つの作品を集録したものである。即ち、すでに発表済みの “Old Mortality” (1936), “Noon Wine” (1937), それにタイトル・ストーリーの “Pale Horse, Pale Rider” を加えている。これらは一般にその長さから novelette として扱われるが、その構成の仕方、密度からはやはり short story の範疇に属する。この点に関しては次の評が当てよう。 ‘They (three long short stories) are best described as short stories rather than contes or nouvelles or the “short novels” of the title page.’ cf. Katherine Anne Porter: *Pale Horse, Pale Rider*, *The Times Literary Supplement* of May 27, 1939, reprinted in *American Writing Today*, by Allen Angoff (New York University Press, 1957), p.400
- (19) Porter は Miranda という名の女性をいくつかの作品の中に登場させている。即ち “Old Mortality” 及び “Pale Horse, Pale Rider” の heroine は Miranda であり、*The Leaning Tower* (1944) のはじめの六つの小品、即ち “The Souce,” “The Witness,” “The Circus,” “The Old Order,” “The Last Leaf,” “The Grave,” 等もすべて Miranda の少女時代とその家系の背景を扱っている。このいわゆる Miranda Story について Edmund Wilson は次のように述べている。 ‘But perhaps the most interesting section of Katherine Anne Porter’s work is composed of her stories about women—particularly her heroine Miranda.’ (Edmund Wilson: *Classics and Commercials*, “Katherine Anne Porter,” p.221)
- (20) Cf. ‘But she cannot help feeling that she has been betrayed irreparably by the disunion between her way of living and her feeling of what life should be, and at times she is almost contented to rest in this sense of grievance as a private store of consolation. Sometimes she wishes to run away, but she stays.’ (Katherine Anne Porter: *Flowering Judas and Other Stories*, “Flowering Judas,” p.142)  
 これは “Flowering Judas” の一節であるが、現実生活の中で体験される分裂の感じを具体的に述べているものである。

な祖母、一族を愛し、その人々と分ち持つている伝説を大切にしまいこんでいる父親、居間にかかっている叔母 Amy の肖像、彼女にまつわる様々な挿話、叔父 Gabriel とのこと、いとこの Isabel や Eva、その他親戚の娘たち、etc. が幼い Miranda の周囲をとりまいている。それはあたかも、「自分たちの年だけではなく、自分たちの生れる何年か以前に自分たちのまわりの大人たちの生活<sup>(21)</sup>の中ではじまつていた思い出も生きてきたように思える」ほど、多くのロマンチックで詩的な伝説に包まれている。「現在」ではなく、現在に生きている「過去の思い出」——この世には縁のないような——に夢中になつて日々を送るのである。やがて Miranda は Maria と共に修道院つきの学校に寄宿するようになる。冷やかに時間<sup>とき</sup>が流れて、美しい伝説の霧が次第にぬぐい去られてゆく。と同時に、そうした伝説の霧を通してしか物事を見ようとしなない大人たち、互に共通に分ち合つているというだけの理由で、即ち、あいまいな愛情に頼つて現実をいつわつている大人たちに、Miranda は憤りを感じはじめ。彼らは彼女にとつてすでに“aliens”<sup>(22)</sup>である。しかも、「彼女自身の眼で以てこの世の中を見る権利」<sup>(23)</sup>を奪おうとする敵意に充ちた aliens なのだ。彼女は血のつながりに反撥し、父親からさえも誇りを以つて離れてゆく。彼女の心ははつきりと誓う——“I will be free of them, I shall not even remember them.”<sup>(24)</sup> 彼女は家をとび出して結婚に走り、その結婚からも今は逃げ出そうとしている。理由は、

... she was not going to stay in any place, with anyone, that threatened to forbid her making her own discoveries, that said “No” to her.<sup>(25)</sup>

である。他人から“no”と云われるより先に、自分から“no”と云つてすべてを否定しておけば、自己の humanity は救われる。Miranda が学んだ「大人になる目」とは一人で生きようになる目のことであつた。Old Mortality は、Harry John Mooney Jr. が“one of the most eloquent, direct and meaningful passages in our contemporary prose”<sup>(26)</sup>と絶讃する、美しい決意で終つている。即ち——

What is the truth, she asked herself as intently as if the question had never been asked, the truth, even about the smallest, the least important of all the things I must find out? and where shall I begin to look for it? Her mind closed stubbornly against remembering, not the past but the legend of the past, other people's memory of the past, at which she had spent her life peering in wonder like a child at a magic-lantern show. Ah, but there is my own life to come yet, she thought, my own life now and beyond. I don't want any promises, I won't have false hopes, I won't be romantic about myself. I can't live in their world any longer, she told herself, listening to the voices back of her. Let them tell their stories to each other. Let them go on explaining how things happened. I don't care. At least I can know the truth about what happens to me,

(21) Katherine Anne Porter: *Pale Horse, Pale Rider*, “Old Mortality,” p. 4

(22) *Ibid.*, p. 85

(23) *Loc. cit.*

(24) *Ibid.*, pp. 85-86

(25) *Ibid.*, p. 87

(26) Harry John Mooney, Jr.: *The Fiction and Criticism of Katherine Anne Porter*, p. 24

she assured herself silently, making a promise to herself, in her hopefulness, her ignorance. (27)

「彼らの世界」を去り、まず彼女自身になること、そして彼らが解釈したままの人生ではなく、たとえそれがどんなに見込みのないものであり、またどんなに希望のうすいものであろうと、彼女自身が発見する人生を受けとること。これが Miranda の「踏み出すべき第一歩」であつた。この Miranda の出発点は、より大きな perspective から眺めるならば、T. S. Eliot が『荒地』を生み出し、Aldous Huxley が『恋愛対位法』を準備したと全く同じ出発点である。換言するならば、そこには一個の女としてでなく、性別を越えた一個の現代人としての出発点があつたと云える。Miranda は自分自身の生涯を生きるために一人になつた。しかしそのことは、いわゆる「心理の仄暗い場所」(28)に逃避して、世俗的現実の中では実現し難い自由を art の世界に求めたわけではない。彼女は自ら孤立の状況をつくり、内部経験の世界へときとして後退しながらも、彼女をとりまく実人生と取り組むことを一瞬たりと放棄しない。むしろ彼女の孤立は実人生に挑むための一種の武装であつた。当然、*Old Mortality* の後日物語とも云うべき *Pale Horse, Pale Rider* は「大人」になり、孤立を学んだ Miranda がいかに世間の中で生きてゆくか、あらゆる絆に別れを告げた彼女が、もう一度、真実の人間関係をどのように求め、またどのように阻止され、どのように失うか、を扱うことになる。

Miranda が孤立の結果得ようとしたものは、彼女自身、あらゆる通念や常識にとらわれない自由な存在になることであつた。そのためには、彼女はまず「無」から出発しなければならなかつた。

Nothing is mine, I have only nothing but it is beautiful and it is all mine. (30)

という彼女の言葉が示す通りである。Miranda は彼女自身の生を生きるに際し、否定を前提としてのみ可能なような「純粋性」への努力の道を撰択した。彼女にとって重要なのは、現象の本質 (substance) を理解することであり、あらゆる存在を、あまりにも多様に意味づけられ、機能づけられた「もの」(31)としてではなく、「もの自体」として見直すことであつた。それ故に、インフルエンザの熱にう

(27) Katherine Anne Porter: *op. cit.*, pp. 88-89

(28) *Ibid.*, p. 87

(29) Virginia Woolf: *The Common Reader* (1st ser., 1925), "Modern Fiction," p. 192

なお Porter の次の Virginia Woolf 評にみられる Woolf 観というものは明らかに Porter 自身が Woolf の態度——欲するがままに「心理の仄暗い場所」に降りてゆくことのできた態度——に投入できなかつたことを示しているように思う。

'She lived in the naturalness of her vocation. The world of the arts was her native territory; she ranged freely under her own sky, speaking her mother tongue fearlessly. She was at home in that place as anyone ever was. (Katherine Anne Porter: *The Days Before*, "Virginia Woolf," p. 115)

(30) Katherine Anne Porter: *Pale Horse, Pale Rider*, "Pale Horse, Pale Rider," p. 180

(31) cf. 'How I have loved this house: in the morning before we are all awake and tangled together like badly cast fishing lines. (*Ibid.*, p. 179)

'Early morning is best for me because: trees are trees in one stroke, stones are stones set in shades known to be grass, there are no fals: shapes or surmises, the road is still asleep with the crust of dew unbroken. (*Ibid.*, pp. 180-181)

この引用はいずれも Porter の essence への復帰を暗示する箇所である。'morning' や 'shades' はなにものによつてもいまだ汚されていない虚無を意味し、認識はその中に放置された「木は木」、「石は石」であるところのものに向う。即ち端的な事実として、個別的に、明瞭な輪廓を以て在る「もの自体」をみつめるのである。

かされた Miranda が、すべての雑念を遠ざけながら、「生の最も深い底」<sup>(32)</sup>に沈潜してゆくときに意識したものは、「ただそれ自身しか知らず、それ自身の力しか頼らず、激しく燃える微細な分子」<sup>(33)</sup>だけだったのであろう。自己自身になり、自己自身の眼で事物を確かめようという地点に立つた Miranda は、必然的に、終始、対象を出来得る限り細分し、純粋な分子 particle に還元しようとする。例えば、彼女の人物描写、

He might have been a pretty fellow once, but now his mouth drooped where he had lost his side teeth, and his sad-rimmed eyes had given up coquetry. A thin brown wave of hair was combed out with brilliantine and curled against the rim of the derby.<sup>(34)</sup>

Miranda の眼は、あたかも意地の悪いカメラの眼のように、一人の男を着実に把えてゆく。人物はあいまいな修飾句や情趣的形容詞を一切付与されず、彼の口、歯並び、眼、髪の毛、というように顔の各部分から、あざやかにくつきりと描出される。<sup>(35)</sup>対象物の認識のために行われる細分の手続きは、当然、「時間」にも適応される。時もまた細分され、文体的には、進行形時制の頻繁な使用、という現象をとつている。かくして、彼女は、すべての現象に「自己自身」もしくは「もの自体」という記号を与えながら便宜主義の名前や動機や意図をことごとくしりぞけ、最も essential な目的への接近を企てるのである。essential な目的とは、云うまでもなく、「生きる」という前向きの頑強な意志そのものであり、life そのもの、truth そのものの実体に迫ることである。

しかし、このような Miranda の決意や態度は、彼女が地上的で在り続ける限り、絶対的に到達されるものではない。それは、常時、努力として、または憂鬱として、または疲れとして、または弱気として、ときには敗北として、意識される。Miranda の心の中では、reality はなんの繋がりもない二つの世界に引き裂れている。Porter の比喩に従うならば、眼を閉じているときにだけ見える欲びに充ちた真実の世界と眼を開いているときに見える現実の世界——そこでは光もかすんでしか見えず、「人も物も意味を失い、死んで枯れてしまったものが自分たちは生きていると信じ込んでい<sup>(36)</sup>る」ような処である。この二つの世界が、Miranda の心の中を、夜と昼のように往復する。しかも目覚めるときはきまつて unwillingly に。いつまでも眠つていたいという願いが、現実には溜息ほどの意味しか持たないものでありながらも、繰返し繰返し、つぶやかれる。

Miranda turned over in the soothing water, and wished she might fall asleep there, to wake up only when it was time to sleep again.<sup>(37)</sup>

この類の願いは、彼女が現実との葛藤に疲れるとき、さまざまな形で現われてくる。例えば、<sup>(38)</sup>“I'd like to run away.”とか、<sup>(39)</sup>“Miranda wished to stop hearing and talking.”とか、“There's too much

(32) *Ibid.*, p. 252

(33) *Ibid.*, pp. 252-253

(34) *Ibid.*, p. 212

(35) このような人物描写は Porter の現象に対する基本的な態度の反映である。従つてこの技巧は“Pale Horse, Pale Rider”一作に限らず、Porter の人物描写全般にわたつてみられる一つの特徴となつている。

(36) Katherine Anne Porter: *op. cit.*, p. 295

(37) *Ibid.*, p. 118

(38) *Ibid.*, p. 202

(39) *Ibid.*, p. 207

of everything in this world just now. I'd like to sit down here on the curb, ... and die, and never again see—I wish I could lose my memory and forget my own name...”<sup>(40)</sup> といった具合である。しかし孤独への無限の退行は、狂気か自殺行為にでもゆきつかない限り、不可能である。<sup>(41)</sup> 生きるという、いわば即自的な純粹目的を先行させるならば、人は絶えず自己自身が運命づけられている「物愛い世の中」<sup>(42)</sup> に連れ戻される。重い病床からさえも、それが単に “... noiseless houses with the shades drawn, empty streets, the dead cold light of tomorrow.”<sup>(43)</sup> を見出すだけのためであつても、連れ戻されねばならないのである。

しかし、Miranda にとつて、終始裏切られ通しの現実生活の中にも、唯一つ、純粹行為とも呼べるようなものがある。それは他のあらゆる現実体験から区別されて、あたかも「天国の牧場の子供の夢」<sup>(44)</sup> と同等に、大切に取扱われる。即ち、愛の行為がそれである。愛は、他の緒々の習慣や社会の掟のように、単に耐えているにすぎない受動的な意識ではない。それは自由な意志にもとづく撰択であり、一つの積極的な行為である。その意味では、愛は外部からなんらの束縛も受けていない。Porter 的表現を仮りて云うならば、そこには “not at home” (居心地が悪い) とか、または、 “uneasy” (寛げない) ということは一つもないのである。愛は現象界における明確な、澄み渡つた領域を保存しうる唯一の可能な地帯として存在する。そこでは、「雑草の葉は一枚も生えてはならない」<sup>(45)</sup> のである。もはや臆病者である必要はなく、思つていることを堂々と云うこともできる。<sup>(46)</sup> Miranda はこのあまりにも貴重な現実<sup>(46)</sup> に恐る恐るあやうげな足どりで近づいてゆく。

Miranda が偶然運び取つた恋人は楽園の Adam と同じ名を持ち、楽園の Adam と同じように——少くとも Miranda の眼には——健康で完璧である。彼は、Miranda の前に在る限り、いわゆる俗世間の苦惱を背負つてはおらず、ただ好ましい一人の恋人としてとどまる。<sup>(47)</sup> そこで Miranda は Adam

(40) *Ibid.*, p. 214

(41) 例えば “Noon Wine” (1937) は純粹無害な人間を端的に狂気と自殺の場で扱つている。

(42) Katherine Anne Porter: *op. cit.*, p. 259

(43) *Ibid.*, p. 264

(44) *Ibid.*, p. 259

(45) *Ibid.*, p. 200

cf. ‘Well, let’s be strong minded and not have any of it. I’ve got four days more straight from the blue and not a blade of grass must grow under our feet.’ (*Ibid.*, p. 200)

Miranda が戦争と疫病と葬式に充満している現実<sup>(46)</sup> に溜息をもらすとき、Adam が彼女を元気づけ、少くとも彼らの間にはそのような世俗的悩み事を侵入させてはならないと云うのである。

(46) cf. ‘Miranda, desperately silent, had thought, “Suppos: I were not a coward, but said what I really thought? Suppose I said to hell with this filthy war? Suppose I asked that littl: thug, What’s the matter with you, Why aren’t you rotting in Belleau Wood? I wish you were...”’ (*Ibid.*, p. 186)

俗物たちが愛国者ぶつて Miranda を悩ませるとき、彼らの顔を沈黙して眺めやりながら思うことはほんとうのことは云えないということである。

(47) Porter は Adam をあたかも醜い現実とはかかわりのない、myth の世界からの使者のように描写している。あるいは myth の世界を Adam を通してかりてくることによつて現実世界では不可能の愛を、一時的にせよ、実現しようという夢なのかもしれない。次の箇所は現実社会に所属する Miranda と対蹠的に Adam の資質がよく書かれているように思う。

‘He really did look, Miranda thought, like a fine healthy app: this morning. One time or another in their talking, he had boasted that he had never had a pain in his life that he could remember.... As for herself, she had had too many pains to mention, so she did not mention them. After working for three years on a morning newspaper she had an illusion of maturity and experience; but it was fatigue merely, she decided, from keeping what she had been brought up to believe were unnatural hours, eating casually at dirty little restaurants, drinking bad coffee all night, and smoking too much.’ (Katherine Anne Porter: *op. cit.*, pp. 198-199)

について次のように考える。

No, there was no resentment or revolt in him. Pure, she thought, all the way through, flawless, complete, as the sacrificial lamb must be. <sup>(48)</sup>

Adam について考えることは、彼女にとって、“the only really pleasant thought she had” <sup>(49)</sup> なのである。彼と向き合っているとき、彼女は一切の「疲れ」(fatigue) を忘れている。そして活気に充ちて、“Yes to everything” <sup>(50)</sup> と呼ぶ。かつて、自分自身の生を受け取るためにすべてを否定した Miranda <sup>(51)</sup> が、Adam に関する限り、すべてを肯定しようとするのである。人間が“speechless animal” <sup>(51)</sup> のように切り離され、互いに片時も信じ合えず、嘘をつき合つてばかりいなければならないところでは、“we” という複数形、またしばしば使用されている“each other”, “both”, “share”, 等の言葉は独特な心地よいひびきを帯びている。Adam と Miranda が共にいるということは、“the simple and lovely miracle of being” <sup>(52)</sup> である。それは「此の世」(the world) に属するというよりは、Miranda のいわゆる、sleep もしくは dream の世界に属する miracle である。Miranda の communion を欠いた日常生活の中で、Adam だけが彼女を待ち、彼女をあてにし、彼女を必要としている <sup>(53)</sup> ……。

しかし、このような透明な美しい関係の中にも「現代」が絶えず割り込む。*Pale Horse, Pale Rider* が出版されたのは一九三九年で第二次世界大戦が勃発した年にあたり、この作品が実際に扱っている時期は第一次世界大戦の末期である。作品の底に、作家の危機意識が濃厚に、しかも具体的に、横たわることは云うまでもなく、その緊張感は、Adam と Miranda の間にも、当然、介入している。即ち、Miranda と Adam が生きているのは「生き延びることが一連の手品の離れわざのようになつているその日暮しの生活」 <sup>(54)</sup> である。しかも Adam は“Came to make my will.” <sup>(55)</sup> (遺書をつくりやつてきた) と Miranda に語つているように、明日をも知れない兵役に服している身である。Adam は休暇を過しにやつてきた、Miranda が偶然そこにいた。二人の関係はゆきずりの出会い以外のなにものでもない。愛すること、それがすでに無益だと自覚しながらなお愛することの苦悩が Miranda を襲う——

(48) *Ibid.*, p. 224

(49) *Ibid.*, p. 194

(50) *Ibid.*, p. 220

(51) *Ibid.*, p. 219

(52) *Ibid.*, p. 198

(53) cf. ‘She ran upstairs and looked back from the top. He was still watching her, and raised his hand without smiling. Miranda hardly ever saw anyone look back after he had said good-by. She could not help turning sometimes for one glimpse more of the person she had been talking with, as if that would save too rude and too sudden a snapping of even the lightest bond. But people hurried away, their faces already changed, fixed, in their straining towards their next stopping place, already absorbed in planning their next act or encounter. Adam was waiting as if he expected her to turn, and under his brows fixed in a strained frown, his eyes were very black.’ (*Ibid.*, p. 205)

「ふりかえる」という一つの動作に無限にこめられた意味。それは失われた交わりへの傷々しいまでの郷愁である。Adam との関係において、いわば夢の中で、その回復を計ろうとするのである。

(54) *Ibid.*, pp. 182-3

(55) *Ibid.*, p. 197

She liked him, she liked him, and there was more than this but it was no good even imagining, because he was not for her not for any woman, being beyond experience already, committed without knowledge or act of his own to death.<sup>(56)</sup>

彼に会いたいという願いは、常に、二度と彼に会えないかもしれない怖れと隣り合い、結局「アダムと自分の前途にはなにもない」という「動かし難い、圧迫するような恐しい意識」につきあたるのである。不可能性を約束されているかにも見える愛に向つて Miranda は叫ぶ、“I don't want to love.”<sup>(60)</sup> かくて否定的、消極的世界において、唯一の肯定的、積極的な明かるい要素であつたものまでが拒絶されてしまう。勿論、彼女はなんらかの形でそれを救わなければならない。

ここで彼女が思いついた手段は、愛を持続性においてではなく瞬間に還元して把握しようとする試みることである。即ち、先にふれた時間の細分の操作を愛の時間にも施すのである。そうすることが、少くとも、未来の閉された愛をある積極的な価値として定着させることができるからである。Adam と Miranda の間には、会う毎に「これが最後になるかもしれない」という意識が在る。彼らはただ「二人が一緒にいることのできる時間の終りをできる限り引延す」という努力の中にすべての情熱を注ぎ込む。彼らにとつては、二人が一緒に座り、食事をし、踊ること自体、そして互いに微笑を交わすこと自体が価値あることなのであり、その持続は別問題である。ここにも Miranda が遂げようとしている愛が過去のそれと全く性質を異にしていることが明らかである。従来 of 女性が、密接な且つ半ば永続的な相互関係として愛を受けとり、その第一の特徴を「持続性」に置き、完全に確保された共有意識と連帯感、それに連なる安全感、安定感を当然のこととしていたのに反し、ここで取扱われている愛は「融合」とならぬ一致せず、愛の最中においてなお孤独であり、互いに接近しようとする努力自体が分離の痛みを増してゆく、という皮肉を招いている。持続性もしくは未来に関しては、微かな期待、殆んどあきらめと同質の期待が残っているだけである。しかも、持続性にかかわりなく、その場その場の瞬間毎に真実として愛が積み上げられる、と云つても、その「瞬間」——愛のためにさかれた瞬間——もなかなかやつてこないのであり、絶えず中断され、後まわしにされてしまう。俗事が常に厚顔に優先し、それが Miranda を「死にたくなる」ほど疲れさせるのである。互いに愛し合うことは彼女自身には致達し得ない状態であるかのように見え、それは次第に単なる実りのない憧憬と羨望と嫉妬の対象に変じてゆく。

(56) *Ibid.*, p. 205

(57) cf. ‘There was only wish to see him and the fear, the present threat, of not seeing him again for every step they took towards each other seemed perilous, drawing them apart instead of together, as a swimmer in spite of his most determined strokes is yet drawn slowly backward by the tide. “I don't want to love,” she would think in spite of herself, “not Adam, there is no time and we are not ready for it and yet this is all we have —”’ (*Ibid.*, p. 219)

(58) *Ibid.*, p. 217

(59) *Loc. cit.*

(60) *Ibid.*, p. 219

(61) *Ibid.*, p. 205

(62) *Ibid.*, p. 198

(63) *Ibid.*, p. 214

... it was enviable, enviable, that they could sit quietly together and have the same expression on their faces while they looked into the hell they shared, no matter what kind of hell, it was theirs, they were together.<sup>(64)</sup>

また互いに愛していながら、手をさしのべて救い合うこともできない孤立の苦しみを Miranda は “I have pains in my chest and my head and my heart and they're real. I am in pain all over.”<sup>(65)</sup> と訴える。彼女は危機を単なる feeling としてではなく、もつとも素朴な感覚、「痛み」として、身体全体で受けとめているのである。

しかし、このように絶えず妨害され、迂回しながらも、Miranda は真実を求めることを完全に放棄することなく、生をどこまでも未知なるものとしてその模索を続行する。彼女が病いの床で死に接近しながら、自己の生活面を単純化してゆくとき、残るものは、“only that pain, only that room, and only Adam”<sup>(66)</sup> である。殆んど耐えきれないような苦痛の底に沈潜しながらも、“I love you and I was hoping you would say that to me, too.”<sup>(67)</sup> と云い続ける。望むことにおいて強烈な生命力がはつきりとうかがえる。むしろ、欲すること、願うことのうちに——その願いが果される、果されなはいは別問題として——極めて人間的な衝動とも云うべき連続性、持続性を実現し、そのことが生の前進的な力に変質してゆくかみえる。Adam への愛は Adam の死後にまでも抱き続けられ、Miranda が彼を招くとき、「眼にはみえないが、しかし、じかに肌に感じられる存在として、幽霊ではあるが彼女より一層生き生きとして」<sup>(68)</sup>、彼女の前に現われる。すると彼女は以前にささやいた言葉を再び繰返す、“I love you.”<sup>(69)</sup> 純粋に意志の力によつて、何者にも妨害されず、奪い去られた愛をとり戻そうとするのである。

If I could call you up from the grave I would, ...  
if I could see your ghost I would say, I believe.<sup>(70)</sup>

ここにも、愛に対する執念にも似た驚くべき激情が吐露されている。しかし、これもまた、“the stubborn will to live”<sup>(71)</sup> に通ずるこの上なく健全な執着である。Miranda の中に認められるこのような姿勢は姿勢そのものとして極めて前向きであり、少くとも前二十年代を被つていた不可能性への信仰の域を脱している限りでは、明確に、浪漫的であるとさえ云える。Miranda の描く迂回の曲線ははつきりと作家自身の姿勢が向いている方向を示しているのかもしれない。Miranda はまさしく、Edmund Wilson の言葉を借りて云うならば、“the setting in which Miss Porter is most at home”<sup>(72)</sup> なのであろう。

(64) *Ibid.*, p. 227

(65) *Ibid.*, p. 226

(66) *Ibid.*, p. 241

(67) *Loc. cit.*

(68) *Ibid.*, p. 264

(69) *Loc. cit.*

(70) *Loc. cit.*

(71) *Ibid.*, p. 253

(72) Edmund Wilson: *op. cit.*, p. 221

(五)

*Pale Horse, Pale Rider* において、Porter は危機を背景とした愛の軌跡をたどることによつて、失われた——乃至は自ら進んで一旦捨て去つた——交わりの回復を試みた。彼女は危機にまきこまれることなく、むしろ、危機を人間性の再発見の場として利用し、あえて人物を危機的狀態に追い込むことによつて、あまりにも文明化し、機械化した社会の表面では決して活かされることのない人間の意識の深部に沈んだものを、引き出そうとしているかにみえる。Porter が元来求めたものが「<sup>(73)</sup>文明そのものよりも長く生き残るであろう」ところの「ものの本質」であつてみれば、それは当然のことかもしれない。Miranda が世間に向つて“no”と叫ぶことによつて築き上げた城は Miranda の孤立と自由を意味した。そこにおいてはじめて、彼女はとらわれない「無」(nothing) の前に立つことができたし、“ignorance” からなんらかの希望を抱いて出発することもできたのであつた。このような人間性の回復に至る有利な地点を、Porter はさらにもつと深刻な人間の限界状況の中に求めてゆく。

Porter が設定する限界状況の第一は、云うまでもなく、死と向き合つた実存という形式である。彼女は純粹に生そのものにまで還元された人間存在の実態をその中に発<sup>おほ</sup>こうとする。そこでは、死の問題は消極的に語られるばかりでなく、積極的に生と結びつき、「殺すか、殺されるか」という、基本的な、明晰単純な生の原理となつて作用する。原理は原理であるが故に正当とされ、それに基づ<sup>(74)</sup>く行動は一切の既成概念を除去して判断される。“Kill him, kill him before he kills you.” という、幻覚の中で Miranda が叫ぶ言葉、また *María Concepción, Noon Wine* にみられる殺人行為などは明らかにこの証例である。

*María Concepción* は Porter が1922年に初めて世間に問うた作品である。主人公 *María Concepción* には、より原初的な Indian woman が選ばれており、彼女の行動は常に instinctive 且つ elemental <sup>(75)</sup>な衝動によつて支配される仕組になつている。しかもこの本能的衝動の命令は世俗的な地盤から完全に遊離しており、当然、周囲から隔離された孤独の場においてその効力を発する。

*María Concepción* は人目を避けたとげの多いやぶの陰に一人腰をおろしたときにはじめて、

At once she came to her senses completely, recognized the thing that troubled her so terribly, was <sup>(76)</sup>certain of what she wanted.

(73) Katherine Anne Porter: *Florescing Judas and Other Stories*, “Introduction,” p. ii

(74) Katherine Anne Porter: *Pale Horse, Pale Rider*, “Pale Horse, Pale Rider,” p. 250

(75) Donald Heiney は *María Concepción* の特徴を極めて的確に次のようにまとめている。

‘The key quality in *María Concepción*’s character is that she always acts instinctively, in accordance with her elemental impulses, and is therefore guiltless and serene in everything she does. Her reactions are basically savage (as opposed to civilized) and at the same time deeply feminine; e.g., it is feminine of her that her resentment is against her rival *Maria Rosa* rather than against *Juan*, toward whom she feels merely amorous and protective. Her “crime,” as civilization would regard it, is the natural and instinctive act of a woman who feels her home menaced by the seductions of a rival. (Donald Heiney: *Recent American Literature*, p. 320)

(76) Katherine Anne Porter: *Florescing Judas and Other Stories*, “*María Concepción*,” p. 21

という明確な認識——殺人に至る儼然たる動機——にまで到達し得ているのである。しかし、このような性質の命令を何物にも頼らず、自己自身の内部から発し、その上、それを全く独りきりで施行するためには、殆んど狂的とも呼べる緊張を必要とすることは云うまでもない。その結果、Porterの作品にはこうした緊張場面がしばしば現われるのであり、彼女はそれを一種の硬直 (stiffness) として表現しているようである。それは口を閉じたまま、ものを云うこともできず、身動きすることもできない、ただ頭を両手でかかえて小さく埋くまってしまう、という特異な姿勢をとる。例えば、María Concepción が自分を悩まし続けてきた正体、即ち María Rosa に対して欲するがままの行為を遂行に移す直前の静寂と不動——

Drawing her rebozo over her head, she bowed her forehead on her updrawn knees, and sat there  
(77)  
in deadly silence and immobility.

また、妻の殺人行為を知つたばかりの Juan が示す反応の中にも、“For a second he could not move nor speak.”<sup>(78)</sup> という同質の緊張が見出される。

しかし、孤独であることの緊張感、「敵意に充ちた暗闇」(hostile darkness)<sup>(79)</sup> に取囲まれて存在することの異様な不安、に抗しながらも、María Concepción は世俗的な論理を敢然としりぞけ、彼女自身の論理によつて殺人を “merely something she had to do in order to retain her peace and happiness”<sup>(80)</sup> として犯す、というよりは平然とやつてのけるのである。それは、彼女にとつて、自分自身の生を救済するという、命の正当な法則に従つた一つの自然な行為であるにすぎない。その行為を終えたとき、彼女は生の源に復帰するのであり、不純な雑念にあまりにもとらわれすぎている日常性の次元を超えて、純粋なありのままの人間、instinctive な衝動の支配する澄んだ生そのものの次元に立つのである。Juan が彼女に感動するのはそのためであり、不実を働いていた彼に<sup>(82)</sup> 「大人」のようにではなく、「ほんの小さな子供」<sup>(83)</sup> のように率直に悔い改めたい気持をおこさせるのも、そのためである。Juan は、以前にはただの平凡な妻でしかなかつた者が、突然、女そのもの——生の象徴のような——に返つたのをみて、彼女に目をみはり、彼女を ‘invaluable’<sup>(84)</sup> と感じ、比類のない女として受けとめざるを得ない。こうして、殺人という基盤の上に María Concepción は彼女自身の夫を取り戻し、さらに、もつと一般的な人間同志の親密な交わりまでも、その無気味

(77) *Loc. cit.*

(78) *Ibid.*, p. 23

(79) *Ibid.*, p. 25

(80) Harry John Mooney, Jr.: *op. cit.*, p. 48

(81) cf. “So María Concepción returns to the elemental existence of the earth she loves and understands, and the savage primitivism of which she is herself an expression. She has done so only at the cost of another’s bloodshed, however, and we are thus brought very close once again to the forces that indicate the “terrible failure of the life of man in the Western World.” *María Concepción* illustrates the plight of an individual driven to take the life of another, and one who can do so without raising any questions of morality, but simply as a means of gaining a desired end. It is also a profound statement of how disastrously private worlds may collide. (Harry John Mooney, Jr.: *op. cit.*, p. 49)

(82) Katherine Anne Porter: *op. cit.*, p. 25

(83) *Loc. cit.*

(84) *Loc. cit.*

な situation の中に回復してゆく——。

María Concepción suddenly felt herself guarded, surrounded, upborne by her faithful friends. They were around her, speaking for her, defending her, the forces of life were ranged invincibly with her against the beaten dead. María Rosa had thrown away her share of strength in them, she lay forfeited among them. María Concepción looked from one to the other of the circling, intent faces. Their eyes gave back reassurance, understanding, a secret and mighty sympathy. (85)

María Concepción の犯行を知りながらも、隣人たちは次々と彼女に有利な証言を与えてゆく、誰一人として憲兵に彼女を渡そうとする者はいない…。Juan の寝息と嬰兒の軽やかな呼吸に耳をすまず María Concepción は平和と幸福そのものに包まれている。そこには生命の神祕とも云うべき、おおらかな人間の息吹が感じられる。

Noon Wine は “a harmless man”<sup>(87)</sup> に敵意を抱き、危害を加えようとするものと、それを憎み、あくまでも抵抗するものとを、Mr. Hatch と Mr. Thompson にそれぞれ象徴し、dramatic に構成した作品である。この象徴のクライマックスには、当然、拒否の究極的な形式として殺人が起らなければならない。Thompson は “a harmless man”<sup>(88)</sup> つまり Mr. Helton の味方である。彼が過去に殺人罪を犯していようと、現在、狂人として指名手配中であろうと、Thompson 自身にとって、善良な harmless man である限り、彼を護らなければならない。即ち Helton が殺されかけるとき、彼が殺される前にその相手を殺さなければならないのである。

ある日、突然、Mr. Hatch なる人物が Thompson の農場に現われて次のように云う。

“... Now, this Mr. Helton here, ... he's a dangerous escaped loonatic, ... Fact is, I'm for law and order, I don't like to see lawbreakers and loonatics at large. It ain't the place for them...”<sup>(89)</sup>

この時、Thompson は Mr Hatch に対し、異様な憎悪をおぼえる。

He had never seen a man he hated more, the minute he laid eyes on him. He knew in his bones the fellow was there for trouble.<sup>(90)</sup>

なのである。Thompson にとって “law and order” は偽善と悪意に充滿した非情な世間を意味し、

---

(85) *Ibid.*, p. 76

(86) cf. ‘María Concepción could hear Juan's breathing. The sound vaped from the low doorway, calmly; the house seemed to be resting after a burdensome day. She breathed, too, very slowly and quietly, each inspiration saturating her with repose. The child's light, faint breath was a mere shadowy moth of sound in the silver air. The night, the earth under her, seemed to swell and recede together with a limitless, unhurried, benign breathing. She drooped and closed her eyes, feeling the slow rise and fall within her own body. She did not know what it was, but it eased her all through. Even as she was falling asleep, head bowed over the child, she was still aware of a strange, wakeful hapiness.’ (*Ibid.*, p. 35)

(87) Katherine Anne Porter: *Pale Horse, Pale Rider*, “Noon Wine,” p. 175

(88) Mr. Helton もまた Porter の描く疎外された局外者の一人である。Mrs. Thompson は彼の印象を次のように述べて彼の特徴を伝えている。

“He just can't seem to behave like other people. You'd think he had a grudge against the world,” she said, “I sometimes don't know what to make of it.” (*Ibid.*, p. 120)

(89) *Ibid.*, p. 147

(90) *Ibid.*, p. 170

それよりも lawbreaker や loonatics の方が勤勉で無害な親しい仲間——より人間的な仲間であつた。彼はその貴重な仲間を護るために、Mr. Hatch を殺す。<sup>(91)</sup>それは Maria Concepción が自分の大切な夫を護るために “without raising any questions of morality”<sup>(92)</sup> に Maria Rosa を殺したのと全く同じ状況である。それ故に、物語は “he had done all he could”<sup>(93)</sup>, “he had done the only thing he could do”<sup>(94)</sup> と繰返すのである。彼が Mr. Hatch を殺したということが事実であるにもかかわらず、それを何かしら素直に殺人行為として受けとることが躊躇されるのも、なすべきことを、少くともなし得る唯一のことをなしたのだという意識のためであろう。Thompson の視点からみるならば、Mr. Hatch は当然 “deserved to die”<sup>(95)</sup> なのである。しかし Thompson 個人にとつての真実は社会一般の法則と相入れず、その見えざる圧力の重さに耐えかねて自滅する。この意味では *Noon Wine* は、明らかに Harry John Mooney Jr. の指摘する如く、

another variation on the now familiar theme of the invasion of the private world by the reasonless forces of society at large.<sup>(96)</sup>

であると云うことができよう。Helton が、年じゆう、口ずさんでいる *Noon Wine* の唄は、昼酒をあびなければやりきれない、しらじらしい世俗的な生を暗示しているのではあるうか。それとも、存在自体が真昼のうちから酔っているようにたよりないということをひびかせているのではあるうか。

## (六)

Porter が “the heavy threat of world catastrophe”<sup>(97)</sup> の意味を摸索するために継続した営みは、以上みた如く、極端な個我から出発し、その根源的な孤独と疎外の問題に突きあたり、それでもなお疎外を恐れず真実を求め、自由への投機を試みる人間像を克明に創造した。彼女が同情を以て描く人物は弱者であり、不成功者であり、ときにはのらくら者や野蛮人である。いずれも世間から切り離

(91) Mr. Thompson はこの殺害の動機について次のような遺書を書き残している。即ち——

‘Before Almighty God, the great judge of all before who I am about to appear, I do hereby solemnly swear that I did not take the life of Mr. Homer T. Hatch on purpose. It was done in defense of Mr. Helton. I did not aim to hit him with the ax but only to keep him off Mr. Helton. He aimed a blow at Mr. Helton who was not looking for it. It was my belief at the time that Mr. Hatch would be taken the life of Mr. Helton if I did not interfere. I have told all this to the judge and the jury and they let me off but nobody believes it. This murderer like everybody seems to think. If I had been in Mr. Helton’s place he would be done the same for me. I still think I done the only thing there was to do...’ (*Ibid.*, pp. 174-5)

(92) Harry John Mooney, Jr.: *op. cit.*, p. 49

(93) Katherine Anne Porter: *op. cit.*, p. 160

(94) *Ibid.*, p. 170

(95) cf. “It was Mr. Homer T. Hatch who came to do wrong to a harmless man. He caused all this trouble and he deserved to die but I am sorry it was me who had to kill him.” (*Ibid.*, p. 175)

これは Thompson が袖に誓つて自己の無実を——少くとも “I done only thing there was to do.” を訴えた遺書の結辞である。

(96) Harry John Mooney, Jr.: *op. cit.*, p. 40

(97) Katherine Anne Porter: *Flowering Judas and Other Stories*, “Introduction,” p. ii

された人々であり、さらにはその世間を支えている幾世代にも渡つて蓄積された伝統もしくは文明からまでも締め出されている人々である。彼らは孤独な地点に身を置き、周囲をとりまいておりつきよのない他者におびえながら沈黙し、硬直する。そして硬直の果てに爆発する彼らの復讐は自ら相手を alien として見返すことであり、それを、断乎、拒絶することである。もつと攻撃的にでるならば、相手を殺すことにもなる。Porter の世界はいわゆる文明とはほど遠い、むしろ、primitive なもの、savage なものの展開であり、澄み渡つた純粋さ、素裸の単純さを特徴とする。社会に向つて彼女が激しくたたきつける“*No*”は、いわば、原始人の魔術に匹敵する。このような状況に彼女を追いつめるものは、云うまでもなく、現代の危機意識であり、彼女自身の言葉によるならば“*majestic and terrible failure of the life of man in the Western world*”<sup>(98)</sup>である。より直接的には彼女の住む南部社会を根深く包んでいる崩壊意識、彼女の受けたカソリジズムの教育の影響のあることは無論であろう。危機に対処して彼女が学んだものは他人の眼や判断を絶対に信用しないことであり、自己の感覚に映じたもののみをできる限り正確に自己自身に沿つて認識することであつた。それはより本能的により直覚的に reality を把握する形式を意味し、そこでは一切の虚飾は死に絶え、強烈な自我のみがひとり燃えつづける。その様相は怪奇でさえある。このようなところから彼女の小説のすべての特質、Glenway Wescott の云う「痛ましい悪の予定説についての把握力、全体に流れるひたむきな真摯さ、客観性、真に迫る人物描写（しばしば Frans Hals のような、ときには Goya ような）、なにも飾らぬ自然なスタイル、問題に対する一貫して変らぬ反応と調節の仕方、適度に加減されてはいるが、トリックをもてあそぶこと、ないし全篇にゆきわたつているサスペンス」<sup>(99)</sup>等がでてくるのではあるまいか。

Porter の世界ではいわゆる愛のテーマも人間存在の孤独との関係において想起されるに過ぎず、生活の表面には失われたものへのノスタルジア、ないしは夢として浮び上るだけである。そこで彼女がしばしば使用するメデイウムは神話的象徴をかりることである。Porter 的現実の認識過程の中では、当然、人間は完全に分離した存在なのであり、互いに意志を疏通し合うのに好都合な共通の基盤は極端に失われているのである。そこでは原理的に云つて愛の成立は不可能である。ただ非合理を許容する神話的世界を想定することによつてのみ愛を可能ならしめることができるのである。烈しい孤立の経験がもたらす不安、その不安をなんらかの形で克服しようというもつとも深い欲求。それと愛が現代では決して救われようのないものであるという厳然たる事実——もしくはそういう Porter の見解——との間に横たわる溝を埋める手段が Porter によつて選ばれた神話の意味ではなかつたらうか。しかしそれはあくまでも瞬間に切断された認識であり、夢であるに過ぎず、神話的世界に次元をとりかえることによつて獲得された詩的状态における愛である。決して actual な愛そのものではない。Porter の愛が——厳密には愛の欠如が——極めて女性的でない理由はここにあり<sup>(100)</sup>。 “It (=Miss Porter’s prose) has the rather more masculine power of mental and moral strength.” という批評が現われるのも極めて当然と云える。虚飾をしりぞけ、文明に背を向け、女であること

(98) *Loc. cit.*

(99) Glenway Wescott: “Katherine Anne Porter: The Making of a Novel,” *The Atlantic*, April, 1962

(100) *American Writing Today*, p. 218

までも放棄しながら Porter が続行した試みは人間性の再確認への努力であり、純粋な汚れない本来的な姿の人間像を再建することであつた。この使命感が彼女に芸術の永遠の意味に対する確信を付与し、彼女自身の青春及び中年時代のすべてを創作に捧げる勇気を与えたのではあるまいか。