

コシンスキーの『自己芸術』:

Steps をめぐって

繁 田 真 弓

Jerzy Kosinski (1933 b.) は、1957年にアメリカに亡命したポーランド生まれの作家であり、今までに8冊の小説を出版している。処女作 *The Painted Bird* (1965) は、フランス海外最高作品賞を、第2作 *Steps* (1968) は、全米図書賞を受賞し、第3作 *Being There* (1970) は、映画化され英米から2つの賞を獲得した。中でも *Steps* は、実験的に興味深い作品である。ここで訳出する『自己芸術』(*The Art of the Self*) は、*Steps* をめぐるエッセイである。まず、*Steps* について少し触れておくと、この作品は、主人公「私」が経験したことの記録だが、「私」が捉え難い人物なので、「私」が一人⁽¹⁾、或いは、極端に言えば各断章ごとに異なる人物⁽²⁾という見方がある。*Steps* は、また、断章形式をとっているので、この断章の寄せ集めに作品としての統一を与えているのは何かということが問題になる⁽³⁾。

私は、*Steps* の「私」は一人であるという読み方をしている。それは、「私」の文体に一定の特徴が見出されることによる。その文体は、主人公「私」の感情や、個人的な見解さえ押さえるだけ押さえた文体である。この極度に抑制を効かせた文体には、更に突込んでみて、記録者「私」の「沈黙」が読み取れるのではないか。例えば、一種突き放したような筆調には、「私」の社会への糾弾を十分に冷却させている別の「私」が感じられるし、また、「私」の毒々しい行動を第三者の如く記録する文体には、やはり別の「私」、*私*の行動をさまざまな角度から検討している「私」が感じられる。この別の「私」、もしくは、記録者の「沈黙」が、一見バラバラに見える断章の寄せ集めに作品としての統

一感を与えている、と私は考える。この点は、後で触れる。

さて、今から訳出する『自己芸術』の原本には章がついていないが、便宜上つけてみると全部で35章ある。そのうち、直接作品に言及しているのは19章だ。残りの16章では、コシンスキーの哲学的、芸術的、深層心理学的考察が述べられている。

Steps の「私」の人間関係を理解するのは、第11, 19章などが参考になる。*Steps* の「私」の著しい特徴は、人間関係にかなり現われているが、冷酷であったり犯罪的であったりで、理解しにくい。ちなみに、第11章にあたる場所は、*Steps* では、女と「私」が寝ている場面のような⁽⁴⁾。この場面は、二人の対話だけで構成されている断章である。「私」が女を捨てるだろうということは、今までの「私」の行動の仕方から十分に推測されるが、「私」が何を考えながら話しているのか捉え難い。また、第19章にあたる場所は、*Steps* では、「私」が少年の一時期を回想した記録である。そこでの「私」は、第2次大戦下、村落の家々を渡り歩いて寝食を乞う生活をしている。「私」は、子供達にいじめられ、大人達に虚待される毎日を送っているのだが、突如、「私は、(村人達を) 裁く人、彼らに刑を執行する人になっていた。」⁽⁵⁾ と言う。「私」は実際に、村の子供達を殺したようであるが、その言明は、実のところ、単なる復讐行為だけを指しているのか、読者には判断しにくい。

ここで第11, 19章を参照してみると、どうやら「私」は、一種の儀礼を想定して行動している部分をもつことが判ってくる。「私」が女を捨てるのは、「過去の一定の形態」⁽⁶⁾を捨てるために、それを女に投射する儀礼、「私」が子供達を殺したらしいのは、恐怖と憎悪に閉じた自分に自己復権をするため復讐という儀礼、これらの視点を据えてみると、かなり納得がいく。ここでの「過去の一定の形態」とは、「私」の内にある無意識に育まれた感受性や思考回路を指すのだろう。ところで第17, 18, 21章では、殺人をめぐる演劇と反演劇の違いが論じられ、演劇と儀礼が、ほぼ同義語のように扱われている。これを参考にすると、「私」の捨てる行為、殺す行為は、反演劇的ではない。両行為は、捨てる側、捨てられる側、及び、殺す側、殺される側その両者間に、「私」か

ら見てではあるが、「力強い絆」⁽⁷⁾、つまり、全面的に掛わり合う関係が暫く存在することになる。「私」は、断章ごとに異なる人物と関係をもち、それは浅いが、「私」が少しばかり深入りする人間関係では、上に述べたような儀礼を行っていることがある。

では、*Steps* という題名が暗示する「私」の放浪は、何を求めているのだろうか。これを理解するには、第8、34章などが参考になる。第8章によれば、作品を導いていくのは「私」の「形作られていく精神」⁽⁸⁾であるとのことだ。コシンスキーは、「私」を放浪させながら、社会に対立する「精神」を創造しているようだ。このことは、第34章で解説されている。

ところで、コシンスキーは、そのような「私」を表現するために、作品の体裁として、断章形式を選んだようである。それは、第1、4章などにヒントとして述べられている。1つの断章に1つのエピソードという形式は、「私」を、物語の筋という拘束から時間空間の点で解放し、また、人間関係の深みにはまらせずに動かせるから、この形式では主人公「私」に、社会に対立する「精神」を徹底的に追求させやすい。しかし同時に、この形式では、作品としてのまとまりがつきにくくなる。

先に、私は主人公「私」の「沈黙が」*Steps* に統一感を与えていると指摘した。「私」は、経験したことを断片的に断章形式で記録しているのだが、この作品にはプロローグが置かれている。それは、インド古代叙事詩『バガヴァッド・ギータ』の第2章の一節の引用だ。*Steps* は、このプロローグの『バガヴァッド・ギータ』をパロディしているようである。『バガヴァッド・ギータ』は、哲学的問答の展開であり、神の化身と考えられるクリシュナと問答を続けるインドの王子アルジュナは、最後の第18章で「心の平和」⁽⁹⁾を獲得する。一方、*Steps* の主人公「私」は、経験における自分の事実を明るみに出しながら、それに対する自分の感情、見解、弁明すらも記録することを避けている。この極度に抑制の効いた文体は、あたかも主人公が、分身と自己問答しているようである。ここでの主人公の分身、つまり、主人公の記録を検証し、いろいろな見方をもちながら主人公を見据え続ける分身が、「沈黙」している分身である。こ

の分身は、特異な諸側面を展開する「私」に責任をとる唯一の存在である。何故ならば、「私」を最終的に裁き、判決を下すのは、神でもなく、法律でもなく、この分身だからである⁽¹⁰⁾。しかし、この分身と問答をする主人公の「心の平和」は、アルジュナのそれと違って、永久普遍ではない。「沈黙」している分身は、クリシュナのような体系的な解答を持ち合わせていないからである。この「沈黙」している分身が、プロローグに引用されているクリシュナをパロディし、「私」について記録した断章に統一感を与えていると私は考える。

訳出にあたって、*Steps* の理解に最も役立つと考えられる断章を選んでみた(第1～9, 11, 15, 19, 26, 34章)。それに、作者コシンスキーの特異性が表われていると思われる断章を付け加えてみた(第12, 13, 16, 17, 18, 21, 24章)。選択が恣意的ではないかという危惧が残っているし、訳文も未熟である。『自己芸術』の原文は硬質で、*Steps* への意気込みにあふれていて、同時に、読者に挑戦的である。それが、少しでも伝わることを希望する。

(1)

Steps は、アリストテレス的なプロットをもたない。アリストテレスのプロット展開では、結末は初めを充たし、中間部は結末を決めなければならない。しかし *Steps* の目的は、そのような時間の秩序を排除する。諸性格の関係は、過去と現在の裂け目にある。*Steps* で起きるいろいろな事件の過去と現在の裂け目に、心の葛藤が客観化されて起きる。事件は、その葛藤中のエピソードであり、ギリシア劇でのように、葛藤の持続性と主旋律を伝える。つまり、事件は表象であり、葛藤を生み出すものである。

読者が *Steps* を経験すると仮定するならば(その経験は、日常生活で他人と出会ったとき、武装を提供する)、読者はこの作品を自分の手で案出した形式で捉え、意図的にルースな作品構成に、自分が明確にした経験や幻想を充たしていくかも知れない。読者が *Steps* の各事件で得るものは、作品のイメージリを経て、それを精製したものである。読者は、ヒントや見覚え、つまり、暗示の域を出ないまま、各エピソードを去る。これは、あらかじめ決められた反応か

ら効果を得る昔からのメロドラマの受け取り方法に対立する。

(2)

Steps は、放浪の記録であり、そこでの行動、記憶、感情は、読者（見る人、聴き手）を引きつけ読み続けたいと強いるように結びついている。読者のページをめくる欲求は、語り手が経験を次から次へと追求する衝動（自己暴露）と呼応する。

読者側に立てば *Steps* は、「多様な選択」を提供している。そのような戦術は、破壊的だ。何故ならば、もし読者がこの提供を受け入れて語り手に従うならば、罠に落ちるかも知れないからだ。語り手は、注意深く方法論的な速度をもち、話の詳細は入り組みながらも均整を保っているが、その詳細は、読者に混乱を起こさせながら引きずり込んでいくからだ。

Steps では、事件の終わりごとに、読者は旅を中断しても、そのまま読み続けても構わない。この選択の裂け目に、作品（略奪者）と読者（犠牲者）の闘争、「アゴン」⁽¹¹⁾が起きる。

(3)

Steps の出だし、「私は南はるかかなたを旅していた」は、読者にこの作品への入口を作っている。扉は開いたのだから、読者は即座に放浪者になる。読者は知力を使って、制限付きの固定した諸目的をもった今日での因襲打破は、無関心の一步手前で可能な最後の動作であると考えがちがいない。

(4)

フランスの古典劇では、場面は人物の入退場によって特徴づけられる。*Steps* でも、エピソードは著しく明らかに転換される。つまり、新たな出入口ごとに、視点の展開がある。行動が導入され完結され、すでに暗示されていた意味は、廃棄されるか付加される。現代の思想や芸術形式では、転換はこれ程鋭くはないし、編集はもっと主観的だ。「大河小説」を見よ。私達はもはや、意味

が、事件の連続にのみあるとはとれず、パターンの重要性を認める。

(5)

エピソードは、「モンタージュ」効果を出すとき 象徴主義を見せ、その「モンタージュ」を通して、中心シンボルの記憶を留めながらも、パターンを作る。

「モンタージュ」は、現代の思考過程を反映する。例えば精神分析は、「モンタージュ」を作る手段だ。また映像は、現代人が知覚する鍵になってきており、目による知覚と感情の新たな関係を作っている。

私達は、エピソード、つまり組織化された「承認」のかたまりに、現実を知覚するようだ。エピソード——それが拡大すれば、プロット——は、作品の客観的相対物であり、意味が読者に伝えられる手段だ。各エピソード間にあるものは、エピソードへの批判であり、エピソードによって批判される何かである。記憶にあるエピソードは、具体性では劣るが、閉じ込められている思考のある部分を体現化し導く。

現代芸術は、純粹知覚がもつ—現実、つまり、純粹知覚がエピソードという形をとる以前の現実を作るために、知覚のかたまりを破壊しようとする。純粹知覚は、原初の知覚がすべての形式に先行すると主張するので、過去の形式を現在に強いることに反対する。

(6)

孤独は、人が自分に向き合うことだ。Steps の主人公が気付いているすべてであり唯一なるものは自己であり、それは、うつろいやすいものだ。彼は、暗示やほのめかしで自分を知っている。彼は、自分に近付いたり遠退いたりする。つまり、新状況が新たな「私」を生むことを期待しながら、他者の中に自分を捜しているのだ。

だから彼は、自分の予測可能な状況にとって代わる予知できない状況を追求する。この追求は、多くの優先権を伴う道徳的判断を意味しない。彼は、自分の知覚を全面的に理解して行動するので、状況での反応者というよりも状況を

作るという意味で、彼は反行動をする。

(7)

Steps のライトモチーフは、変身である。主人公は外見を変え、あらゆる人物を演じる。つまり、旅行者、考古学助手、スキー教師、逃亡兵、狙撃兵、写真家などになる。彼の変身は、何気なしに行われたときでさえ、彼の計画に従っている。彼は、第2次大戦中の子供、大学生、集団農場の講師としての自分を思い出す。彼の登場はときどき、他者に変身を促す。例えば、この小説の冒頭事件での彼の所持するクレジット・カードは、百姓娘を変身させ、今までの彼女から解放する魔術をもつものになる。また、主人公のガールフレンドは、彼の友達が開いたパーティで強姦される⁽¹²⁾。高慢なオフィスガールは、「彼女の愛人の気まぐれ」に服従することを要求されて、その男の命令に従って、彼女自身が、相手が誰であるかを見るのを禁じられている主人公に抱かれることを、彼女は許す⁽¹³⁾。

その結果、*Steps* では、現実が想像に対して優位性を確立し、語り手にとっての現実には、自己認識の前提条件となる。

(8)

知覚や意識を現代的に理解すると、時間を客観的で年代順的とする概念（その概念では、事件は、個人の意識を超えて存在する現実の暫時の連なりをまねるので、諸事件は同等の重要性をもつ）に基く芸術形式は、もはや役立たないかも知れない。

今や私達は、知覚した通りに時間を表わそうとし、吸収した通りに経験を表わそうとする。形づくられていく精神は作品の中心にあり、展開するにつれて作品を導く。作品は視点である。「オプティカルアート」⁽¹⁴⁾ は視覚をテーマとし、私達がどのように知覚するかを気付かせ意識化させる。

(9)

Steps は、語り手が想像力から生まれる行動を検閲し抑制するので、比喩的言語を意識的に用いていない。しかし、語り手が肺病の女性と掛わる事件での彼は、想像力の自律に近い現実のもつ自律性を維持できない。「……私は、その鏡の中に立っている姿こそが自分であって、彼女の手や口唇が愛撫しているのは私の身体であるという妄想に、ますます自分の意識を集中させた。」

主人公は、言語の使用を通してもまた、自分の想像力が現実介入するのを妨げることができないことがある。それは例えば、病院の修道女があたかも審判を下すかのように、主人公を、死にかかっている女性を餌食にするハイエナであると非難するときだ。彼は谷や丘の雪景色の中に佇んでいるのに、彼女の言葉に喚起されて、旱魃の平原を思い浮かべる。だから主人公は物語のあとの方で、言語を捨て去り、嚙啞を演じてみる。言語表現を捨てるこの試みは、身振りのもつ力に彼が依存したいことを意味している。つまり彼の運命は、このようにして「作られる」のであって、「表現される」のではない。この言語からの脱退は、*Steps* では、別の役割も果たす。つまり、この作品内の現実はいつも操作されていても、めったに判断を下されないのだが、そこに生まれる道徳上のあいまい性を強める役割である。

対話のくだりは、筋の運びを短縮したり効果的に表現したりし、また、視覚的、感情的活動を暗示する。このような会話の断片は、ただ単に主人公の過去の今一つの例、つまり言語化された親密な追憶として受け取られるかも知れない。或いは、語り手が語ったことへの分身の反応と受け取られるかも知れない。いずれにせよ、その断片は、語り手・記録者が何故自分の人生から一定の事件を選択するのか、そして、自分の話を語る結果として、どんな衝迫を達成したいのか——もしくは、すでに達成したのか——を示す。

(11)

Steps の主人公の観点に立つと、彼を満足させる唯一の人間関係は、彼の支配

力が高まる関係であって、彼の経験——過去の一定の形態——が他者に投射され得る関係である。この関係が手に入るまで（「獲物」が主人公の目的に幾分気付くと仮定するならば）、その「獲物」は、主人公に対して優越性をもつ敵対者である。

Steps の語り手は、アパートに盗聴器を取り付け、その住人達の話盗聴する。暫くして彼は、その中の一人の生活をこのような方法で知った女性と親密な関係に入る。そのときの彼は、本質的に彼女のものである何かを、彼女の過去を吸収してしまっている。

もしある人に、その人の独立性を可能にする何かがあると、主人公はその独立性を征服しようとする。そして成功すれば、彼にはただ無関心だけが残る。しかし、支配力が彼のものになろうとして引き延ばされた期間には、彼は一種の情熱、全幅的な感謝の念、勝利の喜びの深さから、愛に高まる感情をもつ。また同時に、ついに支配を目指す闘争から自由になり、自分が征服者であると認めることができる安堵感をも抱くようになる。他者の感受性を愛するこの瞬間に——彼は情熱を込めて愛する。

しかし、その瞬間が過ぎると、彼には空虚のみが残り、脅威から征服へ、愛から無関心へと再び行動を始める。唯我主義の問題は、このような暗い芸術の中心に常にある——そして、この勝ちを狙ったゲームは、いつも瞬間的でそのため現実の重みがない。

語り手が女性と親密な関係になって、自分の重荷をおろして自分の過去を彼女に接木することに成功し、二人の関係がもはや彼にとって意義がなくなると、彼の過去のいくつかの形態を捨てる努力が彼女を必要とする基盤だったので、彼はもはや彼女を必要としない。

その女性はもはや必要とされないばかりでなく、欲望の対象にもならない。彼女は、今や彼の過去であり、しかも彼はその過去を捨てたのだから。彼の過去は他者に転移したのだから、彼は、それが癌細胞のようにその人の中で増殖すると想像する。彼のこのような行動は、彼の過去が、彼を不具にし、現在において充分に行動することを妨げていたので、彼にとっては必要なことだった

のである。

語り手の投射はまた、逆の役割を果たす。つまり、現在を認めず、分かち合う記憶を高め永続化するために突き出された相互の盾の役割を果たす。

彼の人間関係にはっきりある敵意は、欺瞞、つまり、彼の人間関係はただ現時点をもつ自発性への防御装置として作用する事実があることを時折示す。

(12)

もし罪とは、自己が自由に機能するのを妨げる行為だと仮定するならば、罪の根源は、社会や宗教のような以前の保護装置である⁽¹⁵⁾。「創造的」のもとの意味は完全に逆転し、今では、唯一可能な創造的行為、つまり選択し自己を高めるという独立を守る行為は、破壊的行為であるようだ——サドに見られるように。『罪と罰』でラスコリニコフは、独立を守るために人殺しをし、現代文学では、ジュネの犯罪学がその教義を裏付けている。生殖に逆らう行為、実践、あるいは観点として定義される倒錯は、自由の身振りとして評価され、そこでの倒錯は、創造的、生殖的衝動を否定する。倒錯では、「創造性」の否定は、文字通りのものになり——もっと基本的な否定を実行することになる。この例に、カリギュラが「人は死ぬから幸せではない」(カミュ、『カリギュラ』)という経験に直面したとき試みる殺人行為がある。そこでは、殺人は、究極的な否定を表わす行為だ。何故ならば、殺人は、あるものを人間から紛れもなく奪うからである。

不変明白な言説「人は死ぬから幸せではない」を受け入れることができるならば、宇宙の無関心は避けられない。人間という条件が、死を決意し、死ぬことを許可するから、人は死ぬのである。人間という条件に反抗し優位性をもとめようとする決然たる行為は、自然自体の武器を使って「自然」を打ち負かし、自らの意志(確かに、自己の最終的な意志)で、死を招くことだ。

(13)

Steps の主人公にとって、自殺は、現在の行為だ⁽¹⁶⁾。自殺を実行することに

において人は、自分の未来と過去から逃亡することを選び、このようにして自分が死ぬという事実を克服する。

自殺によって人は、自然の支配力を自分のものにする。寿命で死ぬということは、人間の尊厳否定への同意であり、逆に自分で死を決意することは、人間の尊厳を肯定することである。人は選択する力をもっているのであり——予測可能なことに向き合っているのは、心安まることである。

自殺をするとき人は、自分を歴史的な存在にする（つまり、人々が彼について語る時、「彼は存在した」という序文をつけることが可能であり、また、つけるにちがないからだ）。そのとき彼は、自分の過去の重荷を世界の肩に、歴史に、引き渡しているのである。

しかし、自己破壊的行為においてでさえ、彼の影は彼を踏み超えて生きながらえる。彼は、人々に、彼を思い出し批判する任務を課し、彼を一人格として要約する任務を課すからだ。彼は、生身の自分より生き延びる手段を創造することになるのである。

(15)

Steps の主人公にとっての記憶は、感情を含まない。記憶は、事件として、簡潔な劇として、存在する。彼は、過去の感情や苦痛（すなわち、経験）を覚えていない。過去の特定の事件——精神作用や実際の態度——への反応を思い出せるが、この反応を生んだ苦痛や感情を追体験できない。

主人公にとって、感情は記憶をもたず、感情は現時点でしか存在しない。記憶に感情を読み取る時には、彼は現時点で行動しているのであり、劇の構造に感情を自発的に満たしているのである（これは、人が劇や音楽に夢中になるとき行うことに似ている）。彼はこのようにして、現在を再訪しているのだ。

思弁は別にして。記憶は感情を含まず、感情は記憶をもたない。これは、多分、ナチが独国民を過去への非難に釘づけにし、現在の自発的行動をさせないように、感情に訴える過去を案出しなければならなかった理由だろう。ナチの目的は、人々が過去に憑かれて不具状態に在ることであり、人々が殆ど凍結状

態にいたることであった。

そのような状況を達成する手取り早い方法は、感情的に思い起こされる敵を創り出すことだった。その敵は、身元確認されやすくなければならず——そして、一定の型にはまった特徴をもたねばならず——このようにして、彼らの憎悪を高めたのである。大衆の「不健全な」要素を浄化するとき、国家は、国家自体にある不健全なもの（許容できないもの）を、実際に駆逐しようとしていたのだ。ここで選ばれた人々は、大衆各人がもつ不具という過去を投射するスクリーンの役割を果たしたのだ。これは、まさに転移を実演していたのである。

(16)

犯罪を犯すとは、自分がその罪を犯すことを当然とみることなのだろうか。それとも罪意識は、事後選択なのだろうか。自分を審判する時は、来るのだろうか。何が、自分に罪意識をもたらすのだろうか。

独国民は、罪を感じているだろうか⁽¹⁷⁾。犯した罪を認めようとしたことがあるのだろうか。ナチの行動は、『異邦人』でのムルソーのアラブ人殺しと違って、根拠のないものとは決して言えない。それは、過激に周到に前もって企まれ、計画を立て実行されたからだ。ナチが犯罪を認める場合は、無関心な宇宙のブラック・ユーモアを単に認めているのではない。全く根拠を欠く事情が発動する意志に従うことは、罪意識を引き受けることとは違うからだ。仮にドイツ人が一国家として、共同体の罪を認めても、だからと言って必ずしも個人として罪を認めているのではない。共同体の罪は、個人を依然として無罪釈放するのだ。

(17)

殺人行為から自発性を消すために、定義することができる過去をもった個人やグループを犠牲者として計画的に選ぶことは、殺人行為に感情が欠落しているので、非個人的である点では、儀礼上の殺人にさえ優っている。合理的な殺人は、最高の反演劇的行為だ。演劇は、「アゴン」、つまり、2つの力の闘争を

意味する。演劇は、親しい関係での闘争を描出するので、本質的に両面的だ。となると、大虐殺もまた、最高の反演劇的行為である。大虐殺（両陣営の片方だけに恐怖がある）は、演劇の逆であり、まさに感情的な殺人に対立する。

(18)

儀礼上の殺人は、少くとも殺人者の優位性を示すが——迫害される側に対する迫害側の優位性——大量虐殺は、この区別を、官僚主義の中で消してしまふ。官僚主義には、決まりきった諸事、果たされるべき義務、情熱を排したパターンがつきものだ。これを表現するには、ハナ・アレンの言葉、「悪の陳腐性」⁽¹⁸⁾がふさわしい。大衆の実演は、たいてい演劇性を欠いているからだ。

(19)

Steps の少年が子供達を殺すとき、他人との関係の次元での劇を演じているのである。少年は、他人の中に、その行為に合致する側面だけを選ぶので、犠牲者は、人格でなく、役割、つまり純然たる属性となる。彼らは、少年の目的の手段であり、（少年が手段だと気付くとき）彼らの中に、その目的を備えているのである。彼らは、ある両親の子供達であり——少年が殺せる対象であり、その死は、少年と両親の相方に対して、申し分のない効果を生むので、彼らは少年に不可欠な存在だ。彼らは、単に復讐の道具にすぎず、殺人を情熱のある犯罪にするほどには、少年と十分に親密な関係でない。しかし彼らは、特定の目的に奉仕する。何故ならば、少年の犯罪は、彼らの死を儀礼上の殺人にするために、彼らを明白に定義づけるからだ。

多分これらの殺人は、殺人者の自己認識を満足させ、彼をより堅固にし、一時的自由感や、以前には到達できなかった平等感覚を、そして同時に絶対的優越性を、少年に味わわせるだろう。これらは、サドの官能的状況が儀礼的行為や演劇であるように、演劇の儀礼である。行為することと演ずることの境界は、消去されるのである。

(21)

殺人は、親密な行為であり、殺す者と殺される者の間に、力強い絆がある。そこでの殺す側は——その行為の瞬間に——殺される者の降伏を知るので、自分の方が秀れていると確認する。文字通りの殺人では、親密な関係で他者を象徴的に殺すことにおけるのと同様、その行為は、全面的に掛わり合うことであり、その行為が完結されるまさにその瞬間に、殺す側は、最も純粹な意味で、自分が引き上げるのを認識するのである。

(24)

カミュの『転落』における裁判官・懺悟者は、サド・マゾの空想を完全に実演している。自分に逆らって罪を犯したことのある者のみが、判決を下す資格があるからだ。というのは、自分に逆らって犯した罪が、そのように認識され、その罪が対象化されて、自己の複雑非分離な部分でなくなると、そのときその人は、自己を守るために（罪を犯すことを）選択し、判決を下し、サルトルの場合のように、すべての人々のために選択したことになるからだ。罪に判決を下すことは、裁判官になる唯一可能な方法だ。ヨブ記に見られるように。「私だけが逃げられたので、御報告します。」⁽¹⁹⁾ このようにして、裁判官・懺悟者は、実現された個である自己の高僧となる。サドは、このように、他者のために自分に逆らって犯した罪を理解しており、自分本来の姿のまま自分のために生きる決意をし、その結果、裁判官・懺悟者の教義を説くことができるのである。

(26)

Steps では、檻に閉じ込められた女にまつわる事件は、文字通りの檻から法という檻へ、宗教という檻へ、イメージが進むことによって秩序づけられている。神父は、彼に課せられた3種類の檻から起きる葛藤に閉じ込められている。女の狂気もまた、一つの檻であり、彼女の存在が村に拒絶されているの

で、彼女は、秘密の場所に追放されている。

檻内での村人達の取り扱いは、強迫観念の共同実演だ。原始的な人々にとって、感情や強迫観念は——苦悩や恐怖から生ずる——擬人化されて、踊り、儀礼、宗教の次元で実演される。

檻の女を訪れて抱く男達は、強迫観念を解放している。そして儀礼の場合を同様に、彼らは幾分秘密のうちに役割を果たす。彼らは、神秘の解釈者であり、密教の解説者である。彼らは、秀れた選ばれた少数である。

女が洗礼を受けていなく、教会から除外されているのは、アイロニーだ。何故アイロニーかと言えば、ここでの神父は明らかに、カトリック教よりも古いものに直面しているからだ。

(34)

「人間」の死と、機械化された集団社会の誕生とともに、信仰はその意味を失う。信仰が失われ、宇宙が無関心な表情をむき出しにされている今日では、集団の価値は、信仰の真なる代表として押しつけられなければならない。しかし、この集団の価値は、神を恐れた社会の形見であり、個人を圧迫する。*Steps*の主人公は、このことを知っているから、彼にとって、意味と充実感を最ももつ動作は、否定的な動作である。その動作は、集団的なものに逆らい、自我がその現実を示すことができる孤独に向かう動きである。多分、それは、彼が社会の外に真の動作を捜し、絶望の端へ、アウトサイダーへ、社会の除け者へ、*Steps*の旅に出る理由だろう。

注

(1) James D. Hutchinson, "Retrospect: Judging A Book Award", *The Denver Quarterly* 4 (Autumn, 1969), pp. 128-135.

Samuel Coale, "The Quest for the Elusive Self: the Fiction of Jerzy Kosinski", *Critique* 14, iii, 1973, pp. 25-37.

(2) Robert Boyers, "Language and Reality in Kosinski's *Steps*", *The Centennial Review* Vol. XVI, No. 1 (Winter, 1972), p. 44. ボイヤーズは、主人公「私」は単一人物でなく、「私」という形によって、人間の暗い諸側面を表わ

している、と主張する。同頁でポイヤーズは、「私」が一人であり得ない理由を2つ掲げている。彼の視点は、コジンスキーをポストモダニズムの作家として考えると魅力的だが、その理由は、あまり説得力がないように思われる。

上杉明、「物語る "I" : コジンスキー試論」、『アメリカ文学研究』19, 日本アメリカ文学研究会, p. 15. *Steps* の主人公は、無特性だから、同じ人物とも、別個の性格をもった幾人かとも考えられる、との指摘にとどまる。

- (3) 上杉明、「エピソードの狭間—コジンスキー試論」、『現代英語文学の展望』, 東京, 現代英語文学研究会, 1985, pp. 177—196. 上杉氏は、この論文で *Steps* だけを論じているのではなく、コジンスキーの7作品に共通する戦術が3つあると指摘している。その戦術とは、1)主人公に放浪の特質を与えること。となると、主人公は、さし当たっての状況に、さし当たっての自分を向き合わせ続けることになる。2)主人公に常に同じ動機を与えること。3)主人公の行為から、一切の妥当な目的を奪うこと。そうすれば、何故彼がこのように行為するのか、常に不明になる。しかし、*Steps* の場合、戦術2) 3) は該当しないのではないかと思う。*Steps* では、主人公の動機を「性と復讐」(p. 186) に還元できないし、彼には、探求の姿勢があって、それは、反社会的な意識を作ること、と私は考える。
- (4) Jerzy Kosinski, *Steps*, A Bantam Book, 1982, pp. 132-133.
- (5) *Ibid.*, p. 36.
- (6) Jerzy Kosinski, *The Art of the Self*, Connecticut, Wesleyan Univ. Press, 1968, p. 20.
- (7) *Ibid.*, p. 28.
- (8) *Ibid.*, p. 18.
- (9) *Steps*, 序。参考までに *Steps* の序を訳出する。この部分は、神の化身と考えられるクリシュナが、アルジュナに答えている部分である。「抑制を欠く者には、英知はないし、抑制を欠く者には、精神を統一する力もない。また、精神を統一する力をもたない者には、心の平和はない。そして、そのような者に、どうして幸福があり得ようか。」
- (10) *Ibid.*, p. 36. 「私」が少年時代の一時期を回想し、そのときの決意を記録するとき、記録している「私」には、その決意の深刻性が明確であるはずだ。その決意とは、「僕が受ける鞭の一ふりごとに、僕を苦しめている人々は、僕の苦痛の百倍を味わうように宣告されていたのだ。僕はすでに、犠牲者ではなかった。僕は、彼らを裁く人、刑を執行する人になっていたのだから。」
- (11) 古代ギリシアの運動、音楽、詩歌などにおける懸賞競技。
- (12) *Steps*, pp. 53-58. 主人公は、友人達一人一人に、主人公のガールフレンドは彼等への贈物だと告げる。

- (13) *Steps*, pp. 98-102. 女の愛人は、主人公の友人である。
- (14) Optical art,あるいは, op art. 1960年代にアメリカで流行した抽象画の一形式で、直線、曲線、幾何学模様などを用い、錯覚を利用する。
- (15) 次に訳出する断章と同様、コシンスキーの特異性（独断性も含めて）が最も強く出ている断章の一つである。コシンスキー自身のどれ位が、ここでの議論にあるのか追求する手立てはないが、彼の作品群の中では、*Steps*の主人公よりも、*Cockpit* (1975)の主人公の方が、はるかに考えそうなことである。
- (16) *Steps*の主人公は、実際の次元では、自殺をしない。しかし、彼は、社会の法律や道徳をしばしば破るから、破壊的行為をしていることになり、「自己破壊的行為」をしているとも映る。この行為は、第12章の議論に従えば、逆転して、「自己創造の行為」ということになる。
- (17) コシンスキーは、「戦争」という大問題に持続的な関心を示していない。舞台を第2次大戦に設定した *The Painted Bird* (1965) は、その戦時下での少年についての話だが、そこでも、戦争が生み出す暴力に劣らず、人々が潜在的にもっている残酷性を描いている。コシンスキーは、むしろ後者に深い関心をもっている、と私は考える。
- (18) Hannah Arendt (1906-75) 米のユダヤ系政治哲学者。彼女が、Eichmann 裁判を傍聴した記録、*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality* からとったのか。
- (19) “the Book of Job”, 1: 13-21. 神への信仰を試される過程で、大家族でしかも富裕である敬虔なヨブは、4人の使者から惨事の報告をたて続けに受ける。そのときの各使者の切り出しの言葉。ヨブは、やがて神を呪い、自分の方にこそ義があると考えるようになる。