

崩 壊

—マリー・ルドネの『フォーエバー・バレエ』—

大 野 多加志

マリー・ルドネの『フォーエバー・バレエ』（以下『バレエ』）は、山奥のさびれた村に住む娘の話だが、その村をささえているのが一軒の娼館・ダンスホールである。下の町には税関があるが、人の行き来は奇妙な病気をもたらす。そのためにダンスホールは廃業に追い込まれる。下の町に電気を引くためにダムが造られ、娘の村は水没する。娘は町に下りるが、あくまで町を嫌っている。こんなとてもシンプルな話だ。

人の名およびトポス

登場人物は、神父（あるいは牧師）であったろう父、その娘で十六歳になる文盲の娘、彼女が話者だ。教会に隣接した元の役場兼学校をダンスホールに改装した未亡人のマッシ、それから税関の所長、税関吏フレッド、テッド。そして税関吏見習いのボブ。ダンスホールでアルバイトをするミルク工場に勤める女たち、ダンスホールの客である羊飼たち。たったこれだけだ。主人公格の人物のうち、ふたりは名前を持たず、名前のある人物もフレッドとテッドはそうそうに姿を消してしまう。ルドネの他の五編の小説に比べても、極端に登場人物の数は少ない。たとえば、次作『ローズメリーローズ』における、オアト、オト、ネム、イエム、ピムというようなケルト起源をおもわせるような地名、人名と、ボルヌ通り、シャルム通り、シゴーニュ通りなどのフランス語の地名の並列、混交。それにビュイックという車名やコンチネンタルというクラブの英語系の名称をつけくわえれば、マリー・ルドネのオノマスティック系はほぼ完結するのだが、『バレエ』の人名、地名はほんとうにミニマルだ。

主人公の娘は名前を持たない。これも不思議といえば不思議だ。ルドネの他の小説は、最新作の『ネバーモア』をのぞいて、すべて一人称の話者である少女、女性が語る物語なのだが、彼女たちはみな名前を持っている。メリー、シルシー、ミアなど。『バレエ』の文盲の娘は名前を持っていない。これは、父、わたしというカップルを浮き彫りにするためかもしれない。ルドネの小説に「父」が登場するのは、そういえばこの『バレエ』だけだ。洞窟に

捨てられた孤児、福祉施設に育った娘、マーという女性に養育された女（しかし、マーと話者であるミアの関係は不明）、ただ一度きり母を思い出す女性歌手。ルドネの小説には、『バレー』をのぞいて、ただの一度も父が登場しない。その父と娘の絆（絆とは、またある種の緊張関係でもあるのだが）を強調するためだったのか。あるいは、とりのこされた寒村に住むふたりの無名性を強調するためか。

主人公格の三人のうちで、名前を与えられるのはダンスホールの経営者マッシだけである。マッシ (Massi) とはいかなる起源を持つ名であるのだろうか。マッシはフォーエバー・バレーを活性化するべく男まさりの活躍ぶりをみせるのだから、マッシモ (massimo), マッシフ (massif), マッシー (massy) から連想された造語であろうか。あるいは、マッシが元村長夫人 (mairesse) であったことも関連するかもしれない。十六歳の人生の門出に立った少女の目に、ダンスホールの経営者はずいぶんと大きな、頼りがいのある女だと映るのは当然かもしれない。

税関吏たちの名前はあきらかにアングロ・サクソン系の名前である。もともと小説の舞台が「フォーエバー・バレー」(Forever Valley) なのだから、なんの不思議もない。ごくごく当たり前の何の個性もない名前。テッド (Ted), フレッド (Fred)。音だっってちょっと似ている。それにはそれなりの意味がある。どうやらこのふたりは個体として認識されていないようなのだ。主人公の娘にとっては土曜の夜の娼館のお客にすぎない。「税関吏はみんなテッドかフレッドという名前だ」⁽¹⁾ というちょっと訳のわからない文がさりげなく挿入されている。たしか娘が土曜の夜ごとに相手をしたお客は三人だけのはずなのだが。娘の頭のなかでは、悪夢のように税関吏たちが増殖しているのだろうか。見習いのボブ (Bob) は別だ。ボブは娘がゆいいつ共感をおぼえる人物だ。ただし、このボブが自分の名前を娘に告げるのは、ふたりがダンスホールで出会ってから三週目のことだ。それまでは税関吏見習いの無名の青年である。つまり、ボブは、父、娘とともに最後までフォーエバー・バレー、教会にとどまるといふ点では、無名性にかたむいた人物群（つまり、父とその娘）に属しているかもしれない。

ミルク工場の女工や羊飼いや税関の所長には名前がない。いずれも、教会に、あるいはダンスホールでの娘の部屋に入ってこない人物たちだ。『バレー』は、話者である娘のただひとつの視線とただひとつの声につらぬかれた小説で、名前のあるなしはきれいに整理されている。

物語の舞台となるのは、フォーエバー・バレーと呼ばれる山間の寒村。ルドネお好みのトポスだ。というのは、近代化をまぬがれた、あるいは近代化に取り残された町や土地や港ということだ。そしてその場所で近代化を頑なに拒んで自閉する人物と近代化を受け入れて外

の世界に出ていく人物が対照的に描かれる。フォーエバー・バレー対下の町というルドネの作品にくり返しあらわれる対立の構図だ。しかもバレーの内部に、また教会対ダンスホールという対照が設けられる。対立は入れ子構造を成しているのだ。その構造は下の町でも反復され、羊飼いと税関との対立がみられる。それにしても、『バレー』における教会とダンスホールが隣接するというのは、ルドネの他の作品にはみられない奇妙な対立だ。ちょっとカフカ的ではないか。はるかにへだたったものが、こともなげに隣接している。あるいは、近接したものがはてしもなく遠い（フォーエバー・バレーから下の町あるいは山まで、娘にとって、心理的に何と遠いことか）。しかし元をたどれば、ダンスホールは村役場兼学校だったので（何というアイロニーだろう）。とすれば、この奇妙な隣接は近代化によってもたらされたねじれであり、物語が動き出す「バネ」となっていると考えてよいだろう。

『バレー』の場合、通奏低音のようにして下の町はたえず話題になっているが、全十二章のうちで下の町が姿を見せるのは最後の第十二章にすぎない。つまり物語の舞台はほぼ全編をつうじてフォーエバー・バレーだけである。さらに、フォーエバー・バレーのなかでも、教会とダンスホール以外の建物の描写は皆無である。じっさいに建物がないのかもしれない。なにしろ過疎化のはてに学校は閉校し、役場は下の町に移され、父の教会に通う信者もいないのだから。しかし、舞台が教会とダンスホールのみにかぎられたいちばんの理由は、徹底的な閉塞空間をつくりだすためではなかった。この娘はかたくなにフォーエバー・バレーという土地、すなわち教会とダンスホールに閉じこもっている。下の町に下りたのは、どうやらただの一度きりだし（しかもマッシに連れられて、マッシの夫の墓参りに下の町の墓地に行ったのだ）、フォーエバー・バレーから峠道のつづく山並みにも「山は嫌いだ」⁽²⁾と嫌悪をいだけで、山に足を踏み入れたことは一度もない。フォーエバー・バレーにはほんとうに他の建物はないのか、父とわたしとマッシ以外の住民はいないのか。ここでもまた、ルドネのエクリチュールは禁欲的で、娘のただひとつの視線とただひとつの声がもたらす情報（父もマッシも、ほとんどフォーエバー・バレーの過去を語ろうとしないのだ。娘は十六歳になっているのだから、過去にはゆうに数十年の時間は流れているはずなのに）の外に出ようとはしない。

断章および反復

断章という形式にルドネはきわめて自覚的であるかもしれない。全十二章にわたって、五つから八つまでの、長短さまざまな断章が、番号を打たれずに並列される。それぞれの断章内には改行がなく、それぞれが堅固とでも呼んだらいいのか、強烈にブロックとしての存在

感を示す。このような印象を持つのは、特に最初の三部作を出版したミニユイ社の版型のせいもあるかもしれない（ミニユイ社の版型は他にくらべより正方形に近い）。またこれはルドネをはじめとするフランスの新しい作家たちの文体上の最大の特徴のひとつと断言していいかもしれないが、人物のせりふは引用符にいれられて別の行をなす体裁をとらず、地の文に埋め込まれ、それだけいっそう各断章は稠密さを増すのだ。この断章というスタイルが及ぼすさまざまな効果は、ひとつひとつの作品により異なるかもしれない。

『バレエ』の場合には、せりふ、会話を地の文にもぐり込ませる手法は、こんな想像を誘う。主人公の娘は盲目である。書かれた文字は読めない。彼女の知っているゆいいつの文字は「ダンシング (Dancing)」だけだ。役場や学校は知っているが、文字としては区別できない。とすれば、この『バレエ』で話されていることばはすべて、いささか感情の起伏を欠いているとも思われるこの娘が語ったことだと。娘が話しはじめたのはいつでもよい。物語の進行中でも、村がダムに水没した後でも。語りの声はただひとつ娘の声だけだ。いささか単調かもしれない。いや、それはいささかとか言ってすませるテイのものではない。ある圧倒的な息苦しいほどの単調さだ。どうだろう。現代の小説というよりは、なにか中世の年代記の語り口を連想させるようでもある。

また、さまざまな断章の長短が打ち出すリズムの揺れは、それだけでまるで変奏曲を聴いているような心地にはくらを誘うわけではない。おのおのの断章のなかにまったく同じ一文がリフレインのようによくくり返され、またある時はほんのすこし形をかえて反復されることによって増強されているのだ。たとえば、とりつくしまもないような「わたしは好きじゃない」という呟きのくり返し。このリズムを産み出す反復については、登場人物の数の少なさが力がかしているだろう。父、わたし、マッシ、テッド、フレッド、ボブ。二人はほぼ毎日、娘の前にあらわれる。そして、残りの三人は土曜の夜ごとに。くり返しを補強するのは人物だけではない。土地の名もそうだ。これはフォーエバー・バレエひとつきり、町名も通りの名も記されたりはしない。さらに物の名前もごく限られたものだ。教会のオルガン、娼館の蓄音機、そして車椅子。もちろんブランド名が書かれるはずはない。これらの音たちはどれぐらの頻度でくらの耳に刻み込まれてゆくのだろうか。もちろんこれはたんなる印象で、正確なところは、『バレエ』における同一語彙の頻度数を他の作品における同一語彙の頻度数と比較する必要がある。しかしそれにしても、ルドネの作品には読者をそんな無味乾燥な基礎的な作業にまでも誘うなにかがひそんでいる。

ルドネには初期の三部作とほぼ同時期に執筆されたと思われる『ドウブリュール』⁽³⁾（訳せば、代役、裏打ちとでも言うしかない）という十二のコントからなる短編集がある。それぞれの短編の題名は、リア、ライ、ガル、ジル、ジェム、ジム、シル、シム、ラム、リム、ネ

ル、ニルという。すべて人名だ。しかも、五ページから六ページのひとつのコントのうちで、ひとつの名前は別のひとつの名前に場所を譲り、その別の名前がもうひとつの別の名前にとって代わられる。すべて、人生の門出に立った若者が上昇し、ある日とつぜん下降をはじめ、一気にあるいはじょじょに崩壊する過程を描いたものだ。しかも、その上昇、下降、崩壊という過程は「代役」によってさらにくり返される。そして、時には「代役」の「代役」によってさえも。もともとルドネは徹底的に反復についての文体的実験を試みていたのだ。

三つの崩壊の物語

三つの物語が『バレエ』では語られる。ひとつはダンスホールを中心とした主人公の成長の物語、二つ目は死者を探すために穴を掘る物語、三つ目は父の麻痺の物語。それぞれの物語は、五週間という時間的枠のなかで緊密にからみあいながら、断章から断章へと確実に終局—つまりそれは崩壊だ—にいたる。

娘は十六歳になると隣のダンスホールに働きに出る。マッシの経営するダンスホール兼娼館でお客をとり、稼いだ金を父に渡す。そんな娘の経験とはいかなるものであったか。客はフレッド、テッド、ボブの三人だ。「わたしはマッシに言われた通りのことをした。彼女がすべてちゃんと教えてくれたので、びっくりはしなかった…血はほとんど出なかった。すこしだけ頭がぼんやりとした」⁽⁴⁾そして二人目のテッド。「ベッドの正面には鏡がある。テッドのすることはあまさず見えた。…今度は痛くなかった。二度目は楽だ。マッシの言っていた通りだ」⁽⁵⁾なんとも突き放した描写ではないか。いささか背筋にさむけが走るような感じもする。ルドネという作家はいつでも、どんなものを対象にしてもこんな書き方をするひとだ。ルドネの文体はいったいに感情移入を排した「日本家屋の室内のようだ」と言われるが、場合が場合だけに、ぼくのような読者はいささか鼻白らんでしまう。それほどルドネの表現は直截だ。よろこびも悲しみもない。そういえば『ローズメリーローズ』にも似たような気持ちを味わった箇所があった。「トラックの運転手は、わたしを撫でつづけた。わたしはされるままになって、彼の望むとおりにした。そうしたかったからだ。運転手は痛くないようにやさしくわたしを抱いた。きみはいい子だ、ぼくのトラックの寝台できみといっしょにいるのは最高だよ、と運転手が言った。わたしもトラックの寝台で彼といっしょにいるのは最高だと言った」⁽⁶⁾こちらの娘にはなんらかの感慨がある。よろこびも感じとれる。しかし、『バレエ』の娘にはこれっぽちの感情の動きもみえない。それでも、マッシからくりかえし「発育がおくれている」と言われるこの娘は、ダンスホールで働くことの意味あいをちゃんと理解して

いたのだ。一日目の夜、家に帰り、父に金をわたしたあとで、「ダンスホールがこれほど盛況だったのは、上の部屋があったせいだ。下の町のダンスホールは平屋だ」⁽⁷⁾と冷静に観察している。文盲であっても、みるべきものはみているのだ。

三人目はボブ。見習いの青年はダンスも踊れなければ、心臓に欠陥があるらしく、部屋に上がるやいなや昏倒してしまう。娘があわててベッドにねかせて介抱するうちに時間切れとなる。二週目もボブは意識を失いはしないがベッドで休むだけで時間切れとなる。ボブの動きは操り人形のように、ふたりの部屋でのドタバタには笑いをさそうものがある。そして、ボブと娘のあいだには、恋とよぶにはあまりに淡い感情がうまれてくる。時間的には話が前後するが、『バレエ』のうちで「相寄る魂」ということばを思いおこすことのできるような、ただひとつの叙情的な場面、掘り終えた第三の穴の縁でふたりが一夜をともにする場面でも、ルドネの筆はいつものようにミニマルだ。「今夜はほかの土曜の夜とはちがう。ダンスホール以外ですごす、ボブとはじめての土曜の夜だ。ふたりは穴の縁で眠った。花が香っていた。朝の光で目がさめた」⁽⁸⁾穴の縁で眠り、花が香っている。そして、次の一文はもう翌朝なのだ。なんという省略語法だろう。この断章は、すべての断章のうちでももっとも短い断章のひとつだ。

娘がダンスホールで働き始めてから二週目には、早くもダンスホールの未来に暗雲が立ちこめる。ミルク工場のミルクに異変が生じ、下の町に開設されたばかりの税関の職務怠慢によって外部からなんらかの菌がミルク工場に入り込んだという風評がたつ。税関吏長は醜聞をおそれて、ダンスホール通いをやめ、またマッシとの関係を清算する。マッシは崩れる。のちにみるように、父の崩壊は緩慢に進行するのにたいして、マッシの崩壊は一気にやってくる。ちょうど『ネヴァーモア』の登場人物が自分の人生を「だんだん大きくなり、それにつれてしだいに回転の弾みもついてきたところで突如、停止してしまった輪」⁽⁹⁾のようだと考えるように。ダンスホールは三週目にして潰える。近代主義者としてフォーエバー・バレエの復興を願ったマッシは下の町に去る。そして、娘の教育に一役かってでた（その内実はダンスホールでの人生修業であったわけだが）マッシがいなくなり、娘の感情教育は頓挫する。二週間後、父を失った娘も最後には下の町へと移り住むのだが、ルドネは「わたしはもう十六歳ではない。でもわたしはあいかわらず発育がおくれている。いまでは取り返しがつかない、わたしがおとなになることはないだろう、とマッシは言う」⁽¹⁰⁾とその少女に語らせる。もちろん、「わたしは十六歳で、でも発育がおくれているの、とボブに言ってみた。彼はそれが欠点だとは思わなかった」⁽¹¹⁾とかすかな逃げ道も用意されているのだが、ただひとりの理解者ボブはフォーエバー・バレエに足を踏み入れてまもなく不帰の人となる。ルドネは、この娘を社会的には「発育のおくれた」娘のまま放り出すのだ。『バレエ』はいわば反教養小説なの

かもしれない。反・教養の内実とはこうだ。娘はダンスも部屋での仕事も穴を掘る技術も人を見る術も学んでいくのだが、それらがすべて何の役にも立たないという矛盾、それらのすべてがフォーエバー・バレエの沈滞、教会の崩壊にたどりつくという徒労感のことをいっているのだ。

穴を掘るとはいかなる行為なのか。ぼくたちは「穴を掘ろうぜ、と父親がいった」という突拍子もないフレーズで始まる小説を知っているのだから、「穴を掘る」ことにはある程度の免疫ができています。それはさておき、ルドネの作品群には「穴を掘る人」はすくなくとも二人出てくる。ともに鉱山技師で、鉱山が閉鎖されたにもかかわらず、新たな鉱脈を発見する可能性が皆無であるにもかかわらず、何かの力につきうごかされるように穴を掘り続ける。⁽¹²⁾ 鉱山技師が鉱脈をもとめて穴を掘ることに何の不思議もない。しかし、いかにも徒労の感はまぬがれがたい。(しかも、『ドゥブリュール』では、鉱脈をもとめて穴を掘ることは墓穴を掘ることに帰着する。)『バレエ』の娘の場合はどうだろう。どうやら彼女はだいたい前から穴を掘る計画をあたためていたらしい。それも閉鎖された教会の庭に死者を探すためだという。なぜ死者を探すのか。その理由は漠としている。いちおう、マッシに連れられて下の町の墓地に行ったときに、フォーエバー・バレエにもお墓があるはずだと思いついた、らしいのだが。「死者を探そうと思ったのはいつもオルガンの音を聴いていたせいかもしれない」⁽¹³⁾ というぼんやりとした想いは、計画を父にうちあけ、教会の北、南、東、西と、四週間にわたって四つの穴を掘り続けるうちに、麻痺の進行する父のゆいいつの日課(ただし、車椅子の父は穴を掘るわけではなく、穴の縁で作業をみつめるだけなのだが)となり、また娘にとっても、ダンスホールという教会の外の世界に押し出された少女が父親との絆を(それはたんに平穏無事な絆とは言えないのだが)確認するただひとつの機会となる。娘は憑かれたように穴を掘り続ける。

彼女がうまず穴を掘ったのは、それがフォーエバー・バレエに残された最後の存在理由だったからだ。教会、学校そして役場の閉鎖・移転。ダンスホールも税関問題で頓挫。死者をよびかえすしか手はない。「わたしにプランはない。父はかんちがいをしている。でも、わたしには直感があるのだ」⁽¹⁴⁾ この娘にとってはやむにやまれぬ衝動のようなものではなかったか。しかも、穴を掘るという行為は、ダンスホールでの労働とちがって、まったく経済原則の外にある。娘ははっきりこう言っているのだ。「わたしのプランは金儲けのためのプランではない」⁽¹⁵⁾ 呪文のようにくり返される「わたしは往来(traffic)が好きではない」⁽¹⁶⁾ という娘の思いのうちには、経済的な取り引きの意味がふくまれているのかもしれない。彼女の目はふしあなではないのだ。父が、ダンスホールのあがりを用いてもせずに抽斗にしまいこむのを

見逃しもしなければ、マッシからは、いずれは下の町にダンスホールを開設するために、父にダンスホールでのあがりの運用を任していることも知らされていたのだ。

それにしてもルドネという作家は残酷ではないか。穴を掘ることで、地盤のゆるんだ教会の壁は崩れ落ち、教会は見るも無惨な廃墟と化す。しかも、最後には二つの穴はそれぞれ父親とボブの墓となる。「わたしは死者がそこにいると思っていた。もう二度と穴は掘らない」⁽¹⁷⁾という娘のつぶやきはあまりにたんたんとして、悲嘆を感じさせない。だが、それでも、もういちどこの少女の顔を想像してみよう。「もう二度と穴を掘らない」と言ったときの少女は、鉦山技師について「彼の人生はまだ半ばなのに、すでに終わってしまったようだ」⁽¹⁸⁾と言われたような、そんな表情をうかべてはいなかったか。

そして、『バレエ』は父の麻痺の物語でもある。分量的にも麻痺の物語がいちばん多くの分量をしめる。ダンスホールについての記述がほぼ一週間ごと、穴を掘る物語が間欠的にあらわれるのにたいして、麻痺についての記述は崩壊の時をきざむように、そしてまるで臨床記録のように語られる。麻痺は足からはじまり、下半身、上半身、両腕、両手、顔面、ついには脳にいたる。父のようすを観察する娘の目は最後まで冷静さを失わない。「父はもう目をひらくことはない。彼は暗闇に生きている。もう脈もわからない。彼は昏睡状態にあるにちがいない。口もとに鏡をあてると鏡がくもる。父が昏睡状態にあること確かかなしるしだ」⁽¹⁹⁾そして、麻痺の進行と軌をいつにするように、教会のまわりに穴が穿たれ、ダンスホールはさびれ、マッシは意気阻喪する。また、周囲の物たちも歩調をあわせて壊れてゆくのだ。悲鳴をあげて、車輪が動かなくなる車椅子、どンドン音のくるってゆくオルガン。しかも、麻痺の進行は穴を掘る行程に緊密にむすばれている。父は最初の穴掘りから現場に立ち会うことを要求し、最後の穴が掘られて、教会が崩壊するまで現場に立ち会っている（最終的には意識を失って、車椅子に縛り付けられているだけなのだが）。そして、その最後の穴を掘りおえた日に息をひきとる。人体の崩壊がある場所の崩壊と同調し、また逆にある場所の崩壊がひとつの個体の崩壊とアナロジーを形成する。ルドネの作品にくり返し使われる手法だ。

父の病勢の悪化が崩壊への一步一步をきざんでゆくのは間違いないのだが、父と娘のカップルがみせる行動には、なんといえがいいのか、おかしくて吹き出すような場面もふくまれている。父は娘の穴掘りにはかならず立ち会わなければ気がすまない。穴を掘るのが日差しのつよい時間なので、父はよれよれの帽子をかぶるのだが、その帽子が大きいのですぐにたれてしまう。「わたしの作業をみるために、父はぐっとかがみ込む。かがんだひょうしに帽子が落ちる。わたしは帽子を拾わなくてはならない。でないと父は日射病にかかってしまうだろう…父は興奮している。ほとんど父が穴を掘っているようだ」⁽²⁰⁾父の姿はなにか道化の身ぶ

りを思わせないか。ルドネの作品にはサーカスの道化がたびたび登場するのだが、その道化たちはなにか具体的な芸を演じるわけではない。滅ぶべき世界の象徴として顔を見せるのだ。もちろん、『バレエ』の父子カップルも滅びの世界に属している。いや、終末的な世界にあつてこそ、なにげない身ぶりも滑稽さをきわだたせるものかもしれない。そして、また、動きを失ってゆく父の身体は、ダンスホールでの娘たちの躍動する身体、執拗に穴を掘りつづける娘の運動とあざやかな対照をなす。動ける状態から動けない状態への身体の推移を臨床記録のように記録することで、「負の身体性」とでも呼んでみたいような、滑稽化と空無化がすれすれのところで悲劇・崩壊と戯れているような身体をあますところなく、ルドネは描きだしてはいないだろうか。

この父親は無類の甘い物好きでもある。マッシ手製のお菓子を毎晩の楽しみとしているのだ。しかし、麻痺とともに消化機能もおとろえ、お菓子を飲み込んだとたんに吐き気をおぼえて寝込んでしまう。さらには、時間をかけて口のなかでお菓子を溶かすようになる。だが、お菓子をやめることはできない。両手が麻痺するようになって、お菓子を無理矢理飲み込んで、のどをつまらせている。もうこのあたりでは、読者は笑っていいのか泣いていいのかわからない。グロテスク、あるいは悲喜劇か。さらに、父は鎮痛剤を常用するようになる。麻痺が背中に達したころのことだ。やれマッサージだ、やれ鎮痛剤だと、やたら口うるさい。娘の穴掘りに立ち会うために鎮痛剤を服用する。しかし薬が効きすぎてまどろんでしまう。はっと気づいて、まどろんでいた自分にいきどおり、不機嫌となる。悪循環だ。滑稽にして醜悪かつ悲痛。やがて、鎮痛剤も不要となる。「彼は鎮痛剤を服用しないことにした。なぜなら、もう背中に痛みを感じないからだ。痛みを感じないとすれば、それは麻痺が全身にひろがり、神経をおかしたからだろう。痛みを感じるのは神経のせいだ…彼は椅子にまっすぐにすわっていることができない。右に左に傾く。お手上げだ」⁽²¹⁾ 語られる内容のグロテスクさは、語りの端正さによってよりきわだつ。ルドネの冷ややかな目はほんとうにどんな細部も見逃さない。

『バレエ』という小説は、三つの崩壊の過程を描きながらも、父の麻痺の物語のうちに喜劇的な、あるいは滑稽な要素を取り込むことで、小説の厚みを獲得していると言えるだろう。近作の『キャンディー・ストーリー』や『ネヴァーモア』では、病死とはまったく次元を異とする殺人事件という暴力の発現とともに（また、愛の行為も暴力にひたされている）、そこには何らかのユーモアが介在する余地はまったくない。登場人物たちはだれもが悲劇的な色合いにそまり、終末まで一直線の行程をたどる。とすれば、ルドネの作品群のなかで『バレエ』は特異な位置をしめる作品といえそうだ。

後日談

さて、車椅子、お菓子、鎮痛剤という道具立てはほくらにお馴染みのものではなかったろうか。ベケットの『勝負の終わり』のハムとクロヴのカップルだ。ともに「出口なし」の教会（あるいはフォーエバー・バレー）、密室に閉塞している。ともに「終わり」を待ちあぐねて、ひまつぶしに精を出している（もし、父と娘の穴掘り作業を、何の意味ももちえないひまつぶしと解釈する可能性があるのなら）。ハムは残り、クロヴは旅立とうとする（しかし、クロヴはほんとうに出て行くのだろうか）。父は穴の底に残り、娘はフォーエバー・バレーを去る。『バレー』はある意味では、物語の基本的な構造を『勝負の終わり』に負っていると言えそうだが、いまはベケットのルドネへの影響をくわしく調べるいとまはない。たしかに「終わり、終わりだ、終わろうとしている。たぶん終わるだろう。つぎつぎに、粒が粒に積み重なって、ある日、突然、堆積に、小さな堆積に、どうしようもない堆積になる」⁽²²⁾というクロヴのせりふはルドネの『バレー』にも遠いこだまとなって響いているかもしれない。

ルドネは父に死をもたらすことで、さらには、その父の位置にとってかわるべきボブ（娘にとって「彼はわたしと同じだ」⁽²³⁾とすることのできたただひとりの人物だ）に死をもたらすことで、「終わり」を描いたのだろうか。フォーエバー・バレーはダムの中に水没し、その意味ではたしかにある世界にひとつの終末は到来した。しかし、ほくたちは生き残ってしまった娘のその後についてはほとんど何も知らされない。娘は下の町でマッシのやっかいになっている。マッシの始めた裁縫の下請けで生活している。住んでいる家もマッシのバンガローである。「わたしは下の町とはつきあいがいい。わたしが裁縫がきらいで、バンガローがきらいだ、ということがマッシにはわからないようだ…わたしはマッシについて下の墓地に行くことはない。わたしは死者もお墓もきらいだ。下の町もきらいだし、フォーエバー・バレーの沈んだダムもきらいだ」⁽²⁴⁾これが、娘の最後のつぶやきだ。どうやら、娘には終末は訪れそうもない。父のかわりに、こんどはマッシとの差し向かい。どうやら、出口はないらしい。『バレー』に続く作品では、娘たちは、過去のトラウマにおびえながらも新大陸、新天地に出てゆくのだが、その彼女たちにも明るい未来は用意されていないようだ。

註

- (1) Marie Redonnet, *Forever Valley*, Editions de Minuit, 1986, p. 79
- (2) *ibid.*, p.65
- (3) Marie Redonnet, *Doublure*, P. O. L., 1986
- (4) Marie Redonnet, *Forever Valley*, p. 35
- (5) *ibid.*, p.37
- (6) Marie Redonnet, *Rose Mélie Rose*, Editions de Minuit, 1987, p. 21

- (7) Marie Redonnet, *Forever Valley*, p. 40
- (8) *ibid.*, p. 98
- (9) Marie Redonnet, *Nevermore*, P. O. L., 1994, p. 22
- (10) Marie Redonnet, *Forever Valley*, p. 125
- (11) *ibid.*, p. 97
- (12) Marie Redonnet, *Doublure*, P. O. L., 1986, pp. 65-68
Marie Redonnet, *Silsie*, Gallimard, 1990, p. 70 sq.
- (13) Marie Redonnet, *Forever Valley*, p. 21
- (14) *ibid.*, p. 41
- (15) *ibid.*, p. 27
- (16) *ibid.*, p. 11
- (17) *ibid.*, p. 117
- (18) Marie Redonnet, *Silsie*, p. 71
- (19) Marie Redonnet, *Forever Valley*, p. 107
- (20) *ibid.*, p. 44
- (21) *ibid.*, p. 86
- (22) Samuel Beckett, *Fin de partie*, Editions de Minuit, 1957, pp. 15-16
- (23) Marie Redonnet, *Forever Valley*, p. 96
- (24) *ibid.*, p. 126