

『冷血』研究 (1)

——ノンフィクション作家への転向をめぐる——

大 園 弘

はじめに

トルーマン・カポーティ (Truman Capote 1924-84) の小説家としての最大の転機は、第3中編小説『ティファニーで朝食を』(*Breakfast at Tiffany's* 1958) の出版の翌1959年秋に訪れた。アメリカ合衆国のほぼ中央に位置するカンザス州ガーデンシティ郊外の田舎町ホルカム (Holcomb) で起こったクラター氏一家殺人事件 (以下、「クラター事件」と略記) を報じるニューヨーク・タイムズの記事 (1959年11月16日) に触れたときである。周知のとおり、カポーティはこの事件がホルカムの住人に及ぼした影響を調査し、その成果をニューヨーカー誌に掲載するために⁽¹⁾、事件発生からまだ日も浅い頃⁽²⁾、助手に幼馴染みのネル (Nelle Harper Lee, *To Kill a Mockingbird* の著者) を従えて、取材のために現地入りした。犯人が逮捕される前のことであった。だが、同年12月30日に犯人ディック (Richard Eugene Hickock) とペリー (Perry Edward Smith) が逮捕されると、カポーティの当初の計画は変更を余儀なくされ、以後、ディックらが処刑されるまでの約5年数ヶ月の長期に亘り、カポーティは取材を通じて彼らとの親交を深めていく一方で、二人の処刑が済むまで『冷血』(*In Cold Blood* 1965) を出版できないというジレンマに苦しみ続けた。

ノーマン・メイラー (Norman Mailer) がペリー・スミスをアメリカ文学の偉大な人物の一人であると高く評価しているように⁽³⁾、『冷血』の成功は、ペリー

の存在を抜きにして考えることはできない。そのペリーが、カポーティの目にとまったクラター事件を報じる新聞記事の犯人の一人であったという偶然によって、カポーティはそれまであたため続けてきた「ノンフィクション・ノヴェル」をより一層劇的なかたちで書き上げることができたのである。その意味において、クラター事件は、まさしく、カポーティに小説家としての転機をもたらした重要な出来事であった。

カポーティがジャーナリズムやルポルタージュの手法とフィクションの手法の組み合わせによる新たな芸術形式（ノンフィクション・ノヴェル）に関心を抱き始めた時期は、意外にも早い。『冷血』のブックカバーの折り返しには、この作品が「純粹な新しい文芸上の形式—ノンフィクション・ノヴェル—の確立に寄与したいという積年の願い（“long-standing desire”）の総決算である」（傍点筆者）という宣伝文句が掲げられているが、1966年のプリンプトン（George Plimpton）との対談の中で、カポーティ自ら、ノンフィクション・ノヴェルの着想が「20年以上も前の、職業作家として最初の第一歩を踏み出した頃」⁽⁴⁾だと語っているので、具体的には「ミリアム」（“Miriam” 1945）や「夜の樹」（“A Tree of Night” 1945）などの短編小説により、新進作家として注目され始めた当時から、ノンフィクション・ノヴェルの種子がカポーティの中に胚胎していたことになる。

比喩的に述べれば、この種子は段階的にさまざまな花を咲かせていく。カポーティは、1946年以降ハーパズ・バザーなどの雑誌に発表してきたエッセイを『ローカル・カラー』（*Local Color*）という題名のアンソロジーにまとめて1950年に発表している。これは人物や場所に関する「観察記録」であり、洗練された文体の中にカポーティの感受性の鋭さが存分に発揮された作品である。伝記作家クラーク（Gerald Clarke）によると、その後カポーティは、『ティファニーで朝食を』の執筆に取りかかったのとほぼ同時期の1955年頃に新たな段階を迎えた。⁽⁵⁾彼はニュー Yorker 誌の特派員として一カポーティは同誌を「ノン

フィクション・ノヴェルという新しい芸術形式の真摯な実践者を激励してくれる唯一の存在」⁽⁶⁾であるとみなしていた—黒人歌劇団エヴリマン・オペラによる『ポギーとベス』(*Porgy and Bess*)のソ連公演に同行した際の観察記録『詩神の声聞こゆ』(*The Muses Are Heard*)を1956年に、同じくニューヨーカー誌との共同企画というかたちで、映画『サヨナラ』(*Sayonara*)の撮影のために日本を訪れていたマーロン・ブランド(Marlon Brando)との対談を綴った『お山の大將』(*The Duke in His Domain*)を1957年に発表し、カポーティはこれらを自ら「ショート・コミック・ノンフィクション(“short comic nonfiction”)⁽⁷⁾と称した。この二つの作品の創作過程では、のちにクラター事件の取材の際に活用されることになる手法、すなわち、インタビューの際にメモやテープレコーダーに頼らず、すべてを記憶にとどめるという手法が試みられている。

このようにみえてくると、『冷血』は『ローカル・カラー』の延長線上に位置するわけだが、『冷血』以前の「ノンフィクションもの」と『冷血』とのあいだには、やはり容易には結び付け難い隔たりが感じられる。それは、『冷血』がカポーティには珍しく殺人事件を扱っているという素材の意外性をはじめ、この作品には作者の主観を意識的に排除しようとの配慮からか、(実際には作者の主観、つまり読者へのメッセージは、後述するように、ある技法を用いることで随所に込められてはいるのだが、)「私(作者)」が作品中に一度も登場しないなど、スタイルの上での新たな特徴が備わっていることなどと関係があるのかもしれない。また、仮にカポーティが、クラークが伝えているように1955年頃からノンフィクション・ノヴェルの創作を一段と強く意識し始めたのだとすれば、われわれは、その頃を起点としてクラター事件が起こるまでの数年間に、素材やスタイルの点において、ノンフィクション・ノヴェルに対するカポーティの捉え方が変質し、具体化していったと仮定することができるであろうし、『ポギーとベス』、『お山の大將』はその意味での段階的成果だったのでもあろう。

もしそうだとすれば、カポーティが最終的に辿り着いたノンフィクション・

ノヴェルとはどのような特質を備えたものだったのだろうか。また、カポーティは、そもそもなぜノンフィクション・ノヴェルに興味を抱くようになったのか。さらには、彼はなぜクラター事件をノンフィクション・ノヴェルの素材に選んだのだろうか。以下の各節では、まず『冷血』が出版された直後の読者の反応を概観したうえで、カポーティのノンフィクション作家への転向をめぐるこれらの論点を考察していく。

I. 『冷血』への初期の反応

『冷血』のランダムハウス版（1965）初版のカバーの折り返しには、「著者紹介（“About the Author”）」という見出しのもとに、次のような宣伝文が記されている。

「トルーマン・カポーティは1924年9月30日生まれの新オーリンズ出身者である。処女小説『遠い声・遠い部屋』により国際的な文学上の成功を収め、現代アメリカ作家のトップクラスの地歩を固めた—その後、彼はこの地位をルポルタージュの分野の幅広く賞賛された実験的作品のみならず、長編小説と短編小説を書き連ねることで保ち続けている。著者9冊目の単行本『冷血』は純粋な新しい文芸上の形式—ノンフィクション・ノヴェル—の確立に寄与したいという積年の願いの総決算である。

0・ヘンリー賞の2度の受賞歴をもつカポーティ氏はアメリカ芸術家協会の会員である。」

『冷血』出版直後の読者の反応には、概ね共通点がみられる。出版の翌年の1966年に公表された書評に限ってみても、評者の大半が『冷血』を傑作と讃える一方で、耳慣れぬ「ノンフィクション・ノヴェル」という呼称に一樣に違和感を抱いたり、この作品が「純粋な新しい文芸上の形式（“a serious new liter-

ary form”）」であるとのカポーティの（そして出版社の）主張を疑問視している。例えば、シーグル (Robert Siegle) はこうした「負」の反応の原因を、「われわれはノンフィクション・ノヴェルという呼称の、明らかに撞着語法的な性質によって違和感を抱いてしまう。この呼称には現実(reality)と虚構(fiction)とが、ジャーナリストとノヴェリストとが、事実(factuality)と想像力(imagination)とが混ざり合っている」⁽⁸⁾と指摘している。つまり、当時の読者にとって、「ノンフィクション」と「ノヴェル」は互いに相容れない概念であるために、彼らの耳には「ノンフィクション・ノヴェル」という呼び名が奇異かつナンセンスに響いたのである。⁽⁹⁾

むしろ、それをナンセンスと切り捨ててしまわなかった慎重派も少なくはなかった。「ノンフィクション・ノヴェル」を「事実に基づく小説」とすると柔軟に読み替えた一派である。とはいえども、そうした一派にも彼らなりの不満があった。「事実に基づく小説」は、殺人事件を扱ったアメリカ文学の作品に限っても、ドライサー (Theodore Dreiser) の *An American Tragedy* (1925) をはじめ、無数に存在する、また、事実を素材としようがしまいが、小説に描かれた世界には、現実の世界（事実）との対応関係が本来備わっているものである、というのが彼らの言い分であり、結局のところ、この一派も先の一派と同様に、『冷血』を「純粋な新しい文芸上の形式」と称した著者と出版社を批判する恰好となった。

このような「負」の反応は、皮肉なことに、『冷血』に添えられた謝辞の冒頭の一文によっても強調される結果を招いた。

「本書の素材は、私自身の観察によるものを除けば、そのすべてが公式の記録、もしくは、事件の直接の関係者とのインタビュー、すなわち、かなり長期に亘り、幾度となく繰り返されたインタビューから得られた結果である。」⁽¹⁰⁾

多くの論者は、このメッセージに対して、事実への忠実度や事実の正確さについての疑問を投げかけた。彼らの疑問は、カポーティがあちらこちらのインタビューで取材の徹底ぶりを繰り返し強調するのと比例するかのようによろまっていき、作品中の出来事や登場人物の発言内容をめぐる真偽と正確さの度合いを調査する研究者すら少なからず現れた。『冷血』出版直後のものではないとはいえ、ベリス (Jack De Bellis) は、『冷血』のニューヨーカー版—『冷血』はランダムハウス版に先立ち、ニューヨーカー誌上に4回に分けて連載された(1965年9月25日・10月2日・9日・16日)—とランダムハウス版(1966年1月1日出版)とのあいだに、瑣末なものから重大なものまでを含め、加筆・修正・削除など5,000件近くの変更が施されているという徹底した調査結果を報告し、こうした変更自体が、(少なくとも、ニューヨーカー版における)事実への忠実度の反証に他ならないと指摘している。⁽¹¹⁾ また、マクドナルド (Dwight Macdonald) は「事実 (facts) は、カメラの数だけ存在するわけであり、個々の事実は真実 (truth) の一部ではありえても、真実そのものではない。どの事実が選択されるかによって違いが生じるのだ」と述べ、もっぱら事実への忠実度と事実の正確さを標榜する著者に対して、事実の取捨選択による書き手の主観的関与の問題を投げかけている。さらに、マクドナルドは「インタビューでの質問に対する回答は、(中略)ある程度は質問の内容や質問者と回答者との関係によって形づくられるものである」⁽¹²⁾ として、「事件の直接の関係者とのインタビュー」に著者の主観や思惑が作用している可能性を示唆しながら、『冷血』をめぐる事実への忠実度と事実の正確さに対する根本的な問題点を指摘している。

『冷血』出版直後の読者の反応には、以上のような「ノンフィクション・ノヴェル」という呼称をめぐるもののほかに、作者カポーティの倫理感覚に批判の矛先を向けたものもある。本稿の論点からはそれるが、『冷血』の副産物として簡単に触れておきたい。

タイナン (Kenneth Tynan) は、ロンドンのオブザーバー誌に寄せた書評の

中で、『冷血』を「現代の犯罪を扱った作品の中でも、明らかにもっとも詳細で雰囲気を感じさせる」作品だと論評した。その一方でタイナンは、カポーティがペリーとディックの信頼を勝ち得ることで『冷血』を書き上げることができたのにもかかわらず、その恩恵に報いるべく二人を救う手立てを十分に講じなかったとして、カポーティのこうした「冷酷な (in cold blood)」姿勢を非難した。⁽¹³⁾ この批判はカポーティを刺激し、誌上での二人の論争―読者も「投稿」というかたちでこれに参加した―は、およそ2ヶ月に亘り続くのだが、カポーティがタイナンの挑発に乗って猛反撃に打って出たのも当然ではあった。越智(2005年)はその理由を、タイナンの批判が「カポーティが執筆途中ではまりこんでしまったジレンマを突いていたからであろう」と分析している。⁽¹⁴⁾ ペリーらが処刑されなければ、『冷血』がエンディングを迎えられないというジレンマである。

この分析は的を射ている。だが、このジレンマが反撃の理由のすべてではなかったのではないか。カポーティは、たしかに、作品の執筆を離れたところで二人を処刑から救う努力を積極的に行うことはなかった。しかし、作品の中では間接的にではあれ、二人に対する倫理上の責任を果たしてはいる。例えば、カポーティは『冷血』の第四部 (*The Corner*) で、司法精神医学の権威であるサテン博士 (Dr. Joseph Satten) の「明白な動機なき殺人―人格崩壊の研究」という論文を紹介している。カポーティがこの論文を引用したのは、ペリーのクラター氏殺害には明白な動機がないために、処刑 (死刑) は不当であるとの自説をサテン博士の論文 (の紹介) を通じて、間接的にではあれ、はっきりと表明するためではなかったか。

まさに、このように、自分の見解を自分以外の媒体によって伝えるというのが、カポーティが「ノンフィクション・ノヴェル」で目論んだ手法の一つでもあったし、カポーティとしては、先の例のように、この手法を通してペリーらへの道義上の責任を果たしたという思いもあったであろう。

タイナンに対するカポーティの反撃は、このように、ノンフィクション・ノ

ヴェルの手法とペリーらへの配慮に対するタイナンの無理解が原因となっていたとも考えられる。

『冷血』の評価は、本来であれば、それが「純粋な新しい文芸上の形式」であるか否か、事実に忠実であるか否かという問題や、作者の倫理感覚とは別の次元で問われなければならない。また、実際に、この作品は、時の経過とともに、徐々にではあるが、本来あるべき次元で議論の対象とされてもいく。だが、本稿では引き続き「ノンフィクション・ノヴェル」というキーワードにこだわっていきたい。

II. カポーティの意図する「ノンフィクション・ノヴェル」

ところで、カポーティ自身は「ノンフィクション・ノヴェル」をどのようなものと考えていたのであろうか。少なくとも、それは「事実の虚構化」という一般的な表現に収まりきれるものではなさそうである。

カポーティは1966年のプリンプトンとの対談の中で、「ノンフィクション・ノヴェル」を「フィクションの技術を駆使した物語風の構成でありながら、中身は完全な事実という形式 (“a narrative form that employed all the techniques of fictional art but was the nevertheless immaculately factual”)¹⁵⁾と定義し、それからおよそ20年が経過した晩年の時点でのグローベル (Lawrence Grobel) との対談の中でも、それを「まさに小説のように読まれはするが、その一語一句がすべて完全に事実であるような本である」¹⁶⁾と、ほぼ一貫して同じ趣旨の説明をしている。

カポーティの意図する「ノンフィクション・ノヴェル」のまず顕著な特徴は、これらの定義から明らかなように、素材として用いられる個々の事実が、いわば原形のまま使用される点にある。事実を虚構化する作家は一般的に「事実をめぐって自分勝手に想像力を暴れまわらせる」というのが、他のノンフィクショ

ン作家と自分を区別するカポーティの言い分である。そのような作家にとって、「事実」は自身の想像力に火をつけるきっかけとはなっても、それをヒントに生み出された作品の細部と「事実(素材)」とのあいだには隔たりがある、とカポーティは主張するのである。そうした作家たちとは異なり、カポーティはあくまで「事実の持つ説得力 (the persuasiveness of fact) 」⁽¹⁷⁾ を重視し、「事実を事実によって語らせる」⁽¹⁸⁾ 手法を選択することによって、作品そのものに「力 (strength) と衝撃 (impact) 」⁽¹⁹⁾ を与える効果があると考えたし、個別の事実どうしを巧く組み合わせることで作者の言いたいことが伝えられるとも信じた。読者が『冷血』の中に常に語り手としての作者の存在を感じつつも、実際には作者が作品中に「私」として登場しないのは、カポーティのそうした考え方の必然的な結果でもある。

さて、事実を単に事実として伝えるのは、ルポルタージュやジャーナリズムの役割であろう。カポーティが「ノンフィクション・ノヴェル」で目論むのは、事実を事実のままに伝えながら一先述のとおり、マクドナルドはこの点に批判を向けた一、ルポルタージュやジャーナリズムというノンフィクションの領域を、フィクションの領域とうまく融合させることであった。この二つの領域を結びつける素材は「事実」であるが、両者を結びつける手法は、カポーティが度々述べているとおり、「フィクションの技術」である。クラークの『伝記』にも、「実際の出来事であっても、フィクションの技術をもってすれば、ジャーナリズムとフィクションの融合は可能だ (“By treating a real event with fictional techniques (...), it's possible to make this kind of synthesis.”) 」⁽²⁰⁾ とのカポーティの発言が紹介されているように、「フィクションの技術 (techniques of fictional art / fictional techniques)」はカポーティの意図する「ノンフィクション・ノヴェル」の特質と関連が深い。

カポーティが再三強調する「フィクションの技術」は、とりわけ「想像力 (imagination)」・「選択 (selection)」・「配置 (arrangement)」という三つのキーワードに分けて考えることができる。⁽²¹⁾

カポーティは「事実を物語として一流の作品に仕上げるには想像力が必要である」⁽²²⁾と述べている。ここで言う「想像力」とは、素材（事実／実際の出来事）の意味を読み取るという趣旨の想像力であり、「洞察力」とも置き換えられる。フィクションの作家であれば、作品に込める意味合いが読者に巧く伝わるように、人物や出来事をまさしく自らの想像力によって思いのままに造形することができるであろう。しかし、カポーティの言うノンフィクション作家にはそれが許されない。「事実をめぐって自分勝手に想像力を暴れまわらせる」わけにはいけないのである。彼が活用できるのは、あくまでも客観的な事実のみである。だからこそ、彼には目の前の素材の意味を敏感に察知できる能力が備わっていないなければならない。

1959年11月16日に偶然クラター事件を報じる新聞記事がカポーティの目にとまった。その記事は、その時点において彼の想像力を刺激した唯一の素材であった。その後、事件をめぐる彼の取材メモは6,000ページにも及んだと言われているが、そのメモに収められた個々の情報もまた、それぞれに個別の素材としてカポーティの想像力に訴えかける可能性を秘めていたわけである。

もちろん、この膨大な素材がすべて使われたわけではない。「当時の数年間の取材で得たすべての素材のうち、ほんの20パーセントを使っただけでも、2,000ページの本になっただろう」⁽²³⁾とカポーティは語っているが、『冷血』（ランダムハウス版）が343ページであることから単純に逆算すると、実際に利用された素材は全体のごく一部にすぎないことがわかる。つまり、創作の過程で、膨大な素材の中から有望な素材とそうでない素材との取捨選択がなされるのである。

有望な素材か否かの「選択」の基準は、何をテーマにするかによって多様でありうるし、場面場面でどのような効果を狙うかによってもさまざまでありうる。クラター事件を素材に選んだ当初のカポーティのテーマは、「この事件が土地の住人にどのような影響を及ぼしたか」であった。したがって、取材で得た情報の中から、このテーマに即した素材が選択されることになる。犯人逮捕を経てカポーティはペリーに魅かれていくが、この予想外の展開によって、当初

のテーマに新たなテーマが付加されていくことになり、今度はそのテーマに関する素材が、取材情報の中から新たに選択されていく。こうして、『冷血』は最終的に複数のテーマを含む重層的な構造を形成することになるのだが、何をテーマに選択するか、また、それぞれのテーマを掘り下げていくうえで何を副素材として選択するかは、先述のとおり、作家の「想像力」によって決定される。まさにこの点に、作者の創造性や独創性が表れるとも言えよう。

ところで、カポーティは「選択」のテクニックについてさらにこう語っている。「選択が大切だ。それがなければどこにも辿り着けない。(中略)何を語るか、また、それをどう語るかを選択することで自分の言いたいことを伝えるのだ。」⁽²⁴⁾ カポーティの「選択」の含意は、ここからもわかるように、「素材の選択」(何を語るか)にとどまらない。それは、「語り方の選択」(どう語るか)でもある。

そして、この語り方としてカポーティが選択した方法が「配置」のテクニックである。彼はそれを「ちょっとした編集作業 (a slight editing job)」⁽²⁵⁾とも表現しているが、具体的には、幾つかの出来事(選択された素材)を並置したり、同一人物に対して数回に分けて実施したインタビューを一続きに結びつけたりすることによって、個々の事実を物語風に形作る作業である。加害者と被害者、追う者(捜査官)と追われる者(被疑者)といった対照的な立場の人物たちの様子を交互に描写してみせるクロス・カット(切り返し)の技法は、もちろんカポーティの考案ではないが、並置の効果が最も強く表れている典型的な例である。また、時間と空間を異にする複数の素材を並置したり結びつけたりすることで、描き出された出来事が客観性を帯びたり、立体的に見えてきたり、意味に深みが生じたりする効果が期待できるであろう。そして、この配置のテクニックによっても、「選択」の場合がそうであるように、作者の創造性や独創性が、ひいては作者のみならず作品の個性が表れるのである。

「フィクションの技術」を駆使して物語風に再構成された小説世界は、事実(現

実)の再現ではない。その世界は、作者によって創造された新たな世界である。それでいて、作品中の細部は事実であると認めうる。カポーティが意図した「ノンフィクション・ノヴェル」とは、まさに、そのように、現実とフィクションがうまく融合した芸術形式であった。

III. ノンフィクション作家への転向の背景

漠然とではあれ、カポーティがノンフィクション・ノヴェルの着想を得たのが、小説家としての第一歩を踏み出した頃、すなわち、1940年代前半だったことはすでに述べた。当初、ノンフィクション・ノヴェルの芽は、人物や場所についての「観察記録」という形をとったが、それらはむしろエッセイに近いものだった。だが、世間はカポーティをエッセイストではなく、新進気鋭の短編小説家として認識した。読者のあいだにノンフィクション作家としてのカポーティ像が共有されるには、それから約20年後の『冷血』の出版を待たなければならなかった。

ノンフィクション・ノヴェルの芽が開花に至るまでには、このようにかなりの歳月を要することになるのだが、カポーティは、そもそもなぜ、ノンフィクション・ノヴェルという新しいジャンルの開拓に関心を抱くようになったのであろうか。

文壇デビュー当時の心境を、カポーティはインタビュー（1966年）の中で、次のように回想している。

「私は18歳までには、高度に訓練され熟達した作家になっていた。その当時私に必要だったのは、自分を変えることだった。技術面の能力に関しては、18歳当時でも現在と変わらぬほど巧く書くことができた。技術面では、という意味だ。だが、私は自分を変えなければならなかった。私は自分を造り変えなければならなかったのだ。」⁽²⁶⁾

この発言を文字どおりに受けとめるとすれば、数編の優れた短編小説による華々しい文壇デビューの裏で、カポーティは作家としての自分を改造しなければならない必要性を自覚していたことになる。換言すれば、彼は当時の自分の作家としての在り方に不満を抱いていたわけである。人物や場所についての「観察記録」は、その意味では、自分を変えていくための試みであった。

ところで、カポーティはその不満の中身を、別のインタビュー（1966年）で、こう語っている。

「現代の小説家のほとんどは、とりわけ、アメリカとフランスの小説家は、あまりにも主観的（subjective）であり、私的な悪魔（private demons）に魅了されてしまっているように私には思われる。彼らは自分の臍（navels）にうっとりとしてしまい、自分の爪先までしか届かない視野に自分を閉じ込めている。具体的な作家名を挙げるとすれば、私は他人の名前とともに自分の名前を挙げなければならない。ともかくも、私は自分が創造した世界(my self-created world) から逃れなければならないという芸術上の必要性をかつて痛感したのだ。創造的な言い方をすれば、私は自分が創造する世界を、私たちみんなが暮らしている日常の客観的な世界と取り替えたかったのだ。」（傍点筆者）⁽²⁷⁾

引用文中の「かつて（at one time）」が、具体的にいつを指すのか、カポーティはその時期を特定してはいないけれども、上記の二つの引用文が、ともに1966年のインタビューからのものであることを考慮に入れば、それは文壇デビュー当時であるとみなすことが可能でありかつ妥当である。その当時、カポーティは自身の創造する小説の世界が、いわば自己満足的な閉塞性の危機に瀕していると実感していた。尤も、小説家が自身の主観や価値観を土台にして作品を形作ること自体は、極めて自然なことである。にもかかわらず、カポーティがそこに危機感なり違和感なりを抱いたのは、この引用文に暗示されているよ

うに、自身をも含む米仏の現代作家が描く世界と現実の世界（「私たちみんなが暮らしている日常の客観的世界」）との隔たりが、あまりにも大きすぎるという認識がカポーティにあったからである。言い換えれば、彼がそう感じざるを得ないほど、現実の世界（世の中）の移り変わりが目まぐるしかったのである。

ところで、現実（世の中）とフィクションに対するカポーティのこうした現状認識が、第二次世界大戦直後のアメリカ文学の状況に関する一部の批評家の捉え方と極めて近い点は特筆に値する。カウリー（Malcolm Cowley）や、カポーティと同世代のオールドリッジ（J.W. Aldridge）は、戦後派の若い作家たちが新たな価値を見出せないまま、自己の想像力の世界に閉じこもり、自国の生活の現実を背をそむけた創作活動をしていると異口同音に批判をした。⁽²⁸⁾ 当のカポーティも槍玉に挙げられた一人であった。やがて批評家たちも、「戦後10年ないし20年が文学のエネルギーの再配合（rearrangement）と補充（replenishment）の時期」⁽²⁹⁾ であったと振り返るときを迎えるし、実際に戦後の20年間に、サリンジャー（J.D. Salinger）をはじめとするユダヤ系作家、ビート派の作家、黒人作家たちの活躍などが、アメリカ文学史上に確固たる足跡を残すことになるのではあるが、大戦直後にあっては、カポーティや一部の批評家が感じ取ったように、当時の文学状況が現実世界からの乖離をその特徴としていたのは一つの事実であった。そして、大戦後のアメリカ社会が、長期に亘るソ連との冷戦状態の中で、50年代に限っても朝鮮戦争（1950-53）、マッカーシズム、黒人の公民権運動などの、いずれも深刻な現実問題を抱えた世の中であったことを考えれば、自己の殻（想像力の世界）に閉じこもったままではいけないというカポーティの危機感は、文壇デビュー以降に一層強まっていったと推測できる。

カポーティのノンフィクション作家への転向の背景には、以上のように、文壇デビュー当時の文学状況が深く関わりあっている。そのような文学状況に作家としてどう関わっていくかは作家次第である。カポーティの場合は、自身を改造する必要があると判断し、主観の世界から「私たちみんなが暮らしている

日常の客観的な世界」、すなわち、現実へと目を向けていかなければならないと考えたのである。彼のこの思いが結実するには、以後20年ほどを要することになるのではあるが、彼が『冷血』を敢えて「純粋な新しい文芸上の形式」と形容したのも、この作品が自身を含む米仏の現代作家が陥っていた閉塞的な主観の世界から抜け出す突破口であるとの自負からであったと言えよう。⁽³⁰⁾

Ⅳ. カポーティはなぜクラター事件を選んだのか

カポーティがクラター事件をノンフィクション・ノヴェルの素材に選んだのは、ホルカムという「この小さな孤立したコミュニティーに殺人犯がどのような波紋を投げかけたか」を調査し、その調査結果をニューヨーカーに掲載するという目的があつてのことだった。⁽³¹⁾ だが、これはクラター事件の調査目的の説明ではあつても、カポーティが敢えてこの事件を素材として選択した根拠もしくは必然性の説明にはなっていない。そこで、本節では彼がクラター事件にこだわった理由を考察する。あらかじめ、カポーティが『冷血』を書くきっかけとなったニューヨーク・タイムズの記事（1959年11月16日付）に目を通しておきたい。その文面（拙訳）は次の通りである。⁽³²⁾

裕福な農場主と家族3人殺害される

H・W・クラター、妻、2人の子供がカンザス州の自宅で銃殺された姿で発見される

カンザス州ホルカム。11月15日（UPI）—今日、裕福な小麦農場主、その妻と2人の子供たちが自宅で銃殺されているのが発見された。4人は体を縛られ口を塞がれた状態で、至近距離から散弾銃で殺害されていた。

父、48歳のハーバート・W・クラターは、息子ケニヨン（15）と地下室で発

見された。妻ボニー（45）と娘ナンシー（16）はベッドの中で見つかった。争った形跡はなく、盗まれたものも見つかっていない。また、電話線は切断されていた。

「これは明らかに精神病者による犯行です」アール・ロビンソン保安官はそう語っている。

クラター氏はカンザス州小麦栽培者協会の創設者だった。1954年、アイゼンハワー大統領は同氏を連邦農地信用委員会の委員に任命したが、同氏がワシントンで生活することはなかった。

同委員会は全国12の農地信用地域を代表する。クラター氏は1953年12月から57年4月まで任期を務めたが、再任については辞退した。

クラター氏は農務省の価格安定委員会の地元委員も務め、グレイト・プレーンズ小麦栽培者協会では積極的に活動した。

クラター氏の農場と牧場は、もっとも豊かな小麦地域に位置し、ほぼ1,000エーカーに及ぶ。

クラター氏、妻、娘の3人はバジャマ姿だった。息子はブルージーンズとTシャツという姿だった。

遺体はナンシーのクラスメイトの2人、スーザン・キッドウェルとナンシー・イウォルトに発見された。

ロビンソン保安官によると、クラター氏が昨夜9時半ごろ近所に住むビジネス・パートナーのジェラルド・ヴァン・ヴリート氏に電話をかけたのが最後だった。ヴァン・ヴリート氏によれば、農場と牧場に関する内容だったという。

娘のうち2人は自宅を離れており無事だった。カンザス大学の学生ベヴァリーとイリノイ州マウント・キャロル在住のマクドナルド・G・ジャーチャウ氏夫人である。

偶然だったとはいえ、カポーティがこの記事に触れたことには二重の意義が

あった。

カポーティは『詩神の声聞こゆ』と『お山の大将』の執筆を経て、1950年代の終盤には、より大規模なノンフィクション・ノヴェルに挑戦しようと意欲的であった。素材については未だ絞りきれない段階だったが、一定のイメージは既にできあがっていた。ノンフィクション・ノヴェルの執筆にあたっの第一歩は何かとのプリンプトンの質問(1966年)に、カポーティは「有望な素材選びが難しかった」と答え、続けて「素材がすぐに古びてしまわないこと」をノンフィクション・ノヴェルの条件として挙げている。⁽³³⁾ ノンフィクションといえども、それがノヴェルであるからには、「素材がすぐに古びてしまわないこと」、すなわち、素材が普遍性を備えていなければならないという認識を、彼は既に抱いていたのである。したがって、素材選びの際には、この条件を満たすかどうか基準の一つとなった。そして偶然目にとまったクラター事件の報道は、まさに「殺人が時の経過とともにぼやけたり、色褪せてしまったりはしないテーマ」⁽³⁴⁾ であり得るということをカポーティに気づかせたのである。これが、彼がこの事件に接したことの一つの意義であった。

もう一つの意義も、ノンフィクション・ノヴェルに対するカポーティの考え方と深く関っている。クラークの『伝記』には、次のようなカポーティの発言が記されている。

「私は自分とは無関係に、自分の周囲で何かが起こっていて、それに対して自分には何もできないという感覚が気に入っている。」⁽³⁵⁾

カポーティはここで、ノンフィクション・ノヴェルの素材が自分自身と無関係である必要性を示唆している。それは、自分がこれまで創造してきた主観の世界からの脱却の必要性を痛感していた彼にあっては必然の要件であり、素材に対して中立的もしくは客観的であらねばならないという作家としての意識の表れに他ならない。「殺人事件」は、「すぐに古びてしまわない」だけではなく、カ

ポーティ像とは容易には結びつき難い⁽³⁶⁾という意味においても、素材との無関係性を必須とする彼にとっては恰好の素材であったし、彼自身も認めているように、とりわけ、この事件が「地理的にも環境的にもまったく馴染みのない場所で行ったということが、一段と強い牽引力となった」⁽³⁷⁾のである。

だが、クラター事件の、さまざまな意味での「新鮮味」（無関係性）—カポーティがこの事件に触れたことの二つめの意義—が、カポーティをこの事件に引きつけた要因のすべてだったかどうかは疑問である。カポーティはニュークイストとの対談の中で、この事件を素材に選んだ際の状況を、次のように述べている。

「ところで、選ぼうと思えば選べた犯罪は山ほどある。しかし、不思議なことに、私はこの事件と関わるのが運命づけられているように感じたのだ。私はなぜカンザス州の小さな町に向かわなければならないのか？ 私はなぜ小麦栽培者の殺人に興味を抱かななければならないのか？ それは自分にもわからないが、この事件が正面から私に襲いかかったのだ。」⁽³⁸⁾

「私はなぜカンザス州の小さな町に向かわなければならないのか？」その理由は、本節の冒頭に掲げたように、「この小さな孤立したコミュニティーに殺人犯がどのような波紋を投げかけたか」を調査するためだったはずである。にもかかわらず、このような矛盾した発言をしているからには、山ほどある犯罪からこの事件を素材に選んだ秘かな理由が他にもあったと疑わずにはいられない。そもそも、「殺人犯が地域社会に及ぼした影響を調査すること」自体は、「自分の運命である」と表現されるほど深刻な仕事ではないのではないか。

先に掲げたニューヨーク・タイムズの記事にカポーティが初めて触れたとき、彼がそこに、やがて書くことになる作品のテーマを敏感に察知していた可能性は十分に考えられる。例えば、記事の内容でもっとも目を引くのは、犠牲者の

一人であるクラター氏の素描である。彼は「裕福な小麦農場主」、「カンザス州小麦栽培者協会の創設者」、「アイゼンハワー大統領が任命した連邦農地信用委員会の委員」、「農務省の価格安定委員会の地元委員」として紹介されている。彼はまた「もっとも豊かな小麦地域に位置し、ほぼ1,000エーカーに及ぶ」農地と牧場の所有者である。つまり、クラター氏は「成功者」を絵に描いたような人物であり、誇張した言い方をすれば、アメリカン・ドリームの実現者である。そのような名士が犯罪の犠牲者になってしまうという現代社会の不条理は、フィクション、ノンフィクションを問わず、文学作品に打ってつけのテーマであろう。

また、記事を読みながら、カポーティが「クラター」という名前に不吉な響きを感じ取った可能性も高いと考えられる。⁽³⁹⁾すなわち、それは自ずと動詞“clutter”（「取り散らかす」・「混乱させる」・「ガタガタと音を立てる」など）を想起させ、何かが崩れ落ちていくような不穏な落ち着きのなさを感じさせる。そして、姓のこの意味上のニュアンスは、クラター氏が成功者であるというもう一方の現実と相俟って、「成功者の破滅」という、また別の文学的テーマを喚起している。カポーティが作品の登場人物の名前に象徴的な意味合いを含める傾向のある作家である⁽⁴⁰⁾ことを考えれば、彼がクラターという名前に、実際に上述のような意味を読み取った可能性は極めて高い。

クラター事件を報じる記事との遭遇は、以上のように、カポーティがそれをノンフィクション・ノヴェルの素材として採用する必然性を多分に秘めていたという意味においても重要な意義があった。だからこそ、彼は「この事件と関わるのが運命づけられているように感じた」のであろう。したがって、彼が自らに課した次の段階の作業は、「殺人犯が地域社会に及ぼした影響を調査すること」もさることながら、単なる無軌道な情報収集ではなく、彼が記事から読み取った何らかのメッセージ（文学的テーマ）との脈略を持ちうる「事実」の発掘に重点が置かれていったのではないだろうか。

注

- (1) Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. New York: Simon & Schuster, 1988: 319.
Frater, Alexander. "Horror into Art." *Punch*, 250 (23 March) 1966: 437.
Windham, Donald. *Lost Friendships: A Memoir of Truman Capote, Tennessee Williams, and Others*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1983: 73.
- (2) カポーティが現地入りした正確な日付は不明である。クラークは、「カポーティは12月半ばに列車で中西部に向けて出発した」(Clarke, 319)と記しているが、クラター氏一家殺人事件を担当したカンザス州捜査局(KBI)のデューイ(Alvin Dewey)は「トルーマンと初めて会ったのは、事件後1週間か10日以内だった」と述べている(Plimpton, George. *Truman Capote*. London: Picador, 1998: 169.)。カポーティ自身は「殺人の3日後には現地にいた」と語っている(Frankel, Haskel. "The Author." *Saturday Review*, 42 (22 January) 1966: 37.)。デューイとカポーティの発言は辻褄があっている。
- (3) Clarke, 326.
- (4) Plimpton, George. "The Story Behind a Nonfiction Novel." *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*. Ed. Irving Malin. Belmont, California: Wadsworth Publishing Co., 1966: 25.
- (5) Clarke, 289-297.
- (6) Plimpton. "The Story Behind a Nonfiction Novel." 27.
- (7) *Ibid.*
- (8) Siegle, Robert. "Capote's *Handcarved Coffins* and the Nonfiction Novel." *Contemporary Literature*, 25. 4 (Winter) 1984: 437.
- (9) Clarke, 359.
- (10) Capote, Truman. "Acknowledgment." *In Cold Blood*. New York: Random House, 1965.
- (11) Bellis, Jack De. "Visions and Revisions: Truman Capote's *In Cold Blood*." *Journal of Modern Literature*, 7. 3 (September) 1979: 519-536.
- (12) Macdonald, Dwight. "Cosa Nostra." *Esquire*, 65 (April) 1966: 46.
- (13) Tynan, Kenneth. "The Kansas Farm Murders." London *Observer*, (13 March) 1966: 21.
- (14) 越智博美『カポーティ』勉誠出版、2005年。190。

- (15) Plimpton. "The Story Behind a Nonfiction Novel." 27.
- (16) Grobel, Lawrence. *Conversations with Capote*. New York: New American Library, 1985: 112.
- (17) Plimpton. "The Story Behind a Nonfiction Novel." 28.
- (18) Clarke, 317.
- (19) Newquist, Roy. "Truman Capote." *Truman Capote: Conversations*. Ed. M. Thomas Inge. Jackson: UP of Mississippi, 1987: 40.
- (20) Clarke, 357.
- (21) なお、稲澤は、カポーティの意図するノンフィクション作家の要件を11項目に分類している。稲澤秀夫『トルーマン・カポーティ研究』南雲堂、1970年、143-147頁参照。
- (22) Plimpton. "The Story Behind a Nonfiction Novel." 26.
- (23) *Ibid.*, 30.
- (24) *Ibid.*, 32.
- (25) *Ibid.*, 31.
- (26) Frankel, 37.
- (27) Plimpton. "The Story Behind a Nonfiction Novel." 26.
- (28) Aldridge, J.W. *After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars*. New York: McGraw-Hill Books, 1951.
Cowley, Malcolm. "The 'New' Fiction: A Tidy Room in Bedlam." *The Literary Situation*. New York: The Viking Press, 1954.
- (29) Rubin, Louis D. Jr. *Essays in American Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University P, 1967: 8.
- (30) 『冷血』に一人称の語り手「私」が登場しないのは、あくまで主観を排除しようというカポーティの意識の表れである。中 道子「子供を抱える大人—ノンフィクション・ノヴェリストの〈南部〉」『ユリイカ』1989年、4月号、197頁参照。
- (31) Clarke, 319.
- (32) 実際の記事には、ヘッドラインの上方にクラター氏の顔写真が掲載され、顔写真の真下には「遺体で発見：カンザス州の裕福な農場主、ハーバート・W・クラター。同氏、その妻、2人の子供が縛られ銃殺されているのが発見された」と記されている。
- (33) Plimpton. "The Story Behind a Nonfiction Novel." 28.
- (34) *Ibid.*
- (35) Clarke, 317.
- (36) Bannerman, James. "Capote's Unanswered Questions." *Maclean's* 79, (5

- March) 1966: 42.
- (37) Plimpton. "The Story Behind a Nonfiction Novel." 28-29.
- (38) Newquist, 42.
- (39) 「クラター (Clutter)」という名前の響きに不吉さを感じ取った批評家としては、レオーネが挙げられる。Leone, Arthur T. "Death Dealing." *Tablet*, 220 (19 March) 1966: 332 頁参照。
- (40) カポーティは "Children on Their Birthdays" (1949) で、沈滞した田舎町に活気を取り戻す主人公を Bobbit ("bob it"「ひょいと動かす」) と命名するなど、多くの作品で登場人物の名前に象徴的な意味を込めている。類例としては、"Miriam" (1945) の Miller 夫人 (mirror: 少女 Miriam は Miller 夫人の内面の鏡像)、"Master Misery" (1949) の Sylvia (都会暮らしに魂を蝕まれてしまう地方出身者 Sylvia = 「森」)、*Breakfast at Tiffany's* (1958) の Holly Golightly (主人公の奔放な生き方を讀える) など。

引用文献

- Aldridge, J. W. *After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars*. New York: McGraw-Hill Books, 1951.
- Bannerman, James. "Capote's Unanswered Questions" *Maclean's* 79, (5 March) 1966.
- Bellis, Jack De. "Visions and Revisions: Truman Capote's *In Cold Blood*." *Journal of Modern Literature*, 7. 3 (September) 1979.
- Capote, Truman. "Acknowledgment." *In Cold Blood*. New York: Random House, 1965.
- Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. New York: Simon & Schuster, 1988.
- Cowley, Malcolm. "The 'New' Fiction: A Tidy Room in Bedlam." *The Literary Situation*. New York: The Viking Press, 1954.
- Frater, Alexander. "Horror into Art." *Punch*, 250 (23 March) 1966.
- Frankel, Haskel. "The Author." *Saturday Review*, 42 (22 January) 1966.
- Grobel, Lawrence. *Conversations with Capote*. New York: New American Library, 1985.
- Leone, Arthur T. "Death Dealing." *Tablet*, 220 (19 March) 1966.
- Macdonald, Dwight. "Cosa Nostra." *Esquire*, 65 (April) 1966.
- Newquist, Roy. "Truman Capote." *Truman Capote: Conversations*. Ed. M. Thomas Inge. Jackson: UP of Mississippi, 1987.

Plimpton, George. *Truman Capote*. London: Picador, 1998.

———. “The Story Behind a Nonfiction Novel.” *Truman Capote’s In Cold Blood: A Critical Handbook*. Ed. Irving Malin. Belmont, California: Wadsworth Publishing Co., 1966.

Rubin, Louis D. Jr. *Essays in American Literature*. Baton Rouge: Louisiana State University P, 1967.

Siegle, Robert. “Capote’s *Handcarved Coffins* and the Nonfiction Novel.” *Contemporary Literature*, 25. 4 (Winter) 1984.

Tynan, Kenneth. “The Kansas Farm Murders.” *London Observer*, (13 March) 1966.

Windham, Donald. *Lost Friendships: A Memoir of Truman Capote, Tennessee Williams, and Others*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1983.

稲澤秀夫『トルーマン・カポーティ研究』南雲堂、1970年。

越智博美『カポーティ』勉誠出版、2005年。

中 道子「子供を抱える大人—ノンフィクション・ノヴェリストの〈南部〉」『ユリイカ』1989年、4月号。