

ホリー・ゴライトリーと鳥籠

古川文望

1. はじめに

『ティファニーで朝食を』(*Breakfast at Tiffany's*)はトルーマン・カポーティ(Truman Capote)の作品の中で完全なフィクションとしては最後のものである。後年、彼は自身の作家人生を振り返り“A short novel, *Breakfast at Tiffany's*, ended the second cycle in 1958.”と述べ(*Music*, xiii)、この作品を一つの区切りとしている。しかし、この作品は『遠い声、遠い部屋』(*Other Voices, Other Rooms*)より後の第二期における作品群を締めくくる小説ではあるものの、フィクション作家としてのカポーティの集大成的な作品ではない。この小説はそれまでの彼の作品の中でも異彩を放っており、ロバート・エメット・ロング(Robert Emmet Long)はその様を“as if Capote were just at the beginning of his career or had commenced some new phase of it”と述べている(73)。その理由は、この作品の執筆途中にジャーナリストとして活動したというカポーティの伝記的事実に求められる。彼は1955年時点でこの作品に取り掛かっていたが、『ポーギーとベス』(*Porgy and Bess*)のソヴィエト連邦公演に同行しルポルタージュを記すことになったため、執筆作業を一時中断している(Clarke 289-90)。ニューヨークで掲載された『詩人の声聞こゆ』(*The Muses Are Heard*)の成功が彼のジャーナリズムへの関心を高めたのは間違いなく、『冷血』(*In Cold Blood*)における彼が「ノンフィショナル・ノベル」と名付けた文体の確立につながった。

ジャーナリズムが彼の作品に及ぼした影響を如実に表すのが、『ティファニーで朝食を』の語り手の立ち位置である。この作品でカポーティは、語り手が第三者的視点からヒロインについて物語るという形式を採っている。『遠い声、遠い部屋』は主人公ジョエル・ノックスの語りを通して彼の精神世界が作品世界に強い影響を及ぼし、物語が進むにつれ幻想と現実が交錯していく。次の『草の堅琴』(*The Grass Harp*)のコリン・フェンウィックの語りには、ジョエルに比べてより観察者に近い視点になっている。『遠い

声、遠い部屋』でジョエルが行為者であり、彼を中心に物語が展開していくのに対し、『草の豎琴』でコリンは物語の展開点に立ち会いながらも受動的である。また、この作品は『ティファニーで朝食を』と同様に語り手が物語時点を回想する形式で書かれている。そして、『ティファニーで朝食を』になると、語り手は名前を持たず、小説家として自身の体験を回想していく。なお、語り手の誕生日はカポーティと同じ “the 30th of September” であると作中で語られており (85)、小説家であるなどカポーティに共通する部分が多い。彼はジョエルやコリンと同じく筆者の分身的な存在である。しかし、この小説の中心人物は間違いなくホリー・ゴライトリーであり、語り手が主人公として考えられることは少ない。¹ イーハブ・ハッサン (Ihab Hassan) がカポーティの作品について次のように述べている。

The prevalence of dreams, the interest in childhood, the negative conception of adolescent initiation, the concern with self-discovery, the emphasis on homoeroticism, and the general stasis of the mythic world of Truman Capote . . . must confirm the central narcissistic impulse of his fiction[.] (*Radical Innocence*, 235)

上記の引用部で挙げられているカポーティの作品の特徴は『ティファニーで朝食を』にも内包されているが、その大半をホリーが背負っている。その点において、『ティファニーで朝食を』の主人公はホリーである。それまでカポーティがジョエルやコリンといった自身の伝記的事実を投影して描いていた語り手たちの背負ってきた特質が語り手から切り離され、第三者の目線から観測される形で描かれるようになっているのは興味深い事象だ。そしてその試みが彼のジャーナリズムへの傾倒に起因し、ひいては後の『冷血』につながったと考えることは十分に可能だろう。『冷血』についてカポーティ自身は、“the greatest difficulty I’d had in writing *In Cold Blood* was leaving myself completely out of it . . . in all my reportage, I had tried to keep myself as invisible as possible” と述べており (Music,

¹ ハッサンはホリーが主人公であることを前提として論を進めている。“Holly, like Capote’s other protagonists, is not yet out of her teens” (“Birth of a Heroine”, 110).

xviii)、彼がルポルタージュを客観的な視点で語ることにこだわりを持っていたことが伺える。一人称でありながら客観的な視点で物語が展開される『ティファニーで朝食を』は、彼の作家人生においてまさにフィクションからノンフィクションへの過渡期的な作品なのである。

以下では、『ティファニーで朝食を』における語り手と主人公の分化が作品にどのように影響し、主人公について語ることで語り手は何を行っているのか、ホリーと語り手それぞれに注目したのちその関係性を読み解きながら考えていきたい。

2. 名前のない語り手

『ティファニーで朝食を』の作中に語り手の名前は出てこない。彼について作中で明かされる情報は非常に少なく、明確に読み取れる情報は、偶然ホリーの部屋の真上に住むことになった作家志望の青年であるということ程度だ。彼という個人に関する客観的情報の少なさは、読者が彼の語りに入入することを助けている側面はあるものの、彼にとってホリー・ゴライトリーがどのような存在であるか明確に捉えることを難しくしている。しかし、この作品でホリーは従来の価値観にとらわれない、社会通念から自由な女性として描かれ、語り手は彼女と全く違った生活を送っているにもかかわらず、彼女に魅了される。語り手のホリーへの関心は、彼女に金銭を渡す他の男性とは異なる種類のもので、性的な色合いは薄い。彼は自分が彼女のことを本質的に理解しているように語る。語り手の内面には自身とホリーを結びつける部分が何かしらある。語り手がホリーを自由な女性として描き、彼女に魅力を感じていることは、彼の中に自由へ憧れる気持ちがあることの証左ではないか。そして、彼が作中に一度も自分の名前を出さないことは、単なる構成上の工夫ではなく、より深刻な、彼自身の抑圧された自己を垣間見させるものではないか。

カポーティの作品において、自身のアイデンティティを発見することは、先述のハッサンが挙げる彼の作品の特徴にも含まれる重要なテーマの一つであり、その行為はたびたび恐怖を伴って描かれる。「ミリアム」(“Miriam”)において、ミラー夫人は自分の分身的な存在であるミリアムと出会い、その存在に憑りつかれていく (Hassan, *Radical Innocence* 236)。

では、『ティファニーで朝食を』の語り手が抑圧する自己とは何か。それはおそらく彼のセクシュアリティである。

ホリーは作中でたびたび自分が同性愛者だとみなされることを許容し、同性愛に関して寛容な姿勢を見せている。そして、語り手に対して“A person ought to be able to marry men or women or—listen, if you came to me and said you wanted to hitch up with Man o’ War, I’d respect your feeling.”と語ってみせる(83)。この言葉について、フェイスやピューは彼女の同性愛への先進的な考えを示すものだと位置づけている(Fahy 106; Pugh 53)。とはいえ、彼女は嘘をつくことに躊躇いがなく²、この言葉のみを頼りに語り手が同性愛者であると判断するのは危険である。しかし、この後に彼女が“No, I’m serious. Love should be allowed.”と続けていることから(83)、語り手が彼女の言葉に何らかの反応を返したのは間違いない。語り手は彼女の言葉に何らかの否定を示したようだが、彼女は語り手を同性愛者とみなすことは翻していない。そして、ここからホリーは自分とホセの関係に言及している。彼女にとって愛は性別で分けるものではなく、自分とホセの話題を同性愛の話題と並べて語ることに躊躇しない。また、彼女は“I want to still be me when I wake up one fine morning and have breakfast at Tiffany’s”という言葉が示す通り(39)、自分らしくあることを志している女性である。彼女の目からすると、自身の本質を現わさない語り手はもどかしい存在に見えただろう。そのもどかしさのために、彼女は自身の先進的な恋愛観と同性愛に寛容な姿勢を見せることで、彼が自分自身のセクシュアリティを受け入れるよう導こうとしていたのではないか。

先に引用した二人の研究者が論じているように、語り手は同性愛者であると考えられる。作中で明示されない語り手の同性愛者というセクシュアリティを示すものとして、フェイスはホリーが同性愛者を意味するスラング“Maude”を使って彼に呼びかける箇所があることや(103)、彼のホセに関しての描写“I was charmed. He’d been put together with care, his

² ホリーは罪の意識について、“I’d rob a grave, I’d steal two-bits off a dead man’s eyes if I thought it would contribute to the day’s enjoyment”(83)と述べている。

brown head and bullfighter's figure had an exactness, a perfection, like an apple, an orange, something nature had made just right” (47) が同性への欲望を示しているといったことを指摘している (Fahy 105)。

ピューもフェイビーの示した箇所を含むいくつかの点から、語り手を同性愛者であると主張している。彼が挙げた箇所の中に、ホリーの “If a man doesn't like baseball, then he must like horses, and if he doesn't like either of them, well, I'm in trouble anyway: he don't like girls” という言葉がある (38)。ピューはこの言葉からホリーが馬と野球を異性愛の象徴としていることを指摘し、作中ではこの言葉以前の箇所、ホリーの部屋で開かれたパーティの場面で、語り手が “Pretending an interest in *Horseflesh and How to Tell It* gave me sufficiently private opportunity for sizing Holly's friends” という振舞いをしていることに関して (35)、彼が自身を異性愛者だと偽っているのだと述べている (Pugh 52)。

ここで考慮したいのは、馬が物語にたびたび登場し、ホリーにとって重要な意味を持つ動物であることだ。冒頭部で、語り手はジョー・ベルから、ユニオンがホリーの目撃情報をアフリカで得たことを聞く。その話の中で、彼女は馬に乗っている。馬は自由を表象する彼女の移動手段なのである。しかし、同時に馬は彼女にとって求める場所の象徴でもある。家庭を持たないホリーが唯一自身の肉親として慕うのは、戦場にいる実の兄フレッドである。彼女は彼について “he didn't care about anything in this world except horses and peanut butter” と話している (20)。そして、彼女はいつかフレッドと行く場所として夢想しているメキシコについて “wonderful country for raising horses” と言う (40)。彼女にとっていつか落ち着きたい場所と結びついていた馬が、移動手段になっていることは、自由である状態こそが彼女の本質であることを示している。しかし同時に、彼女がいつか見つけたいと語り手に話した “the place where me and things belong together” をまだ見つけられていないことを示してもいる (39)。

また、ホリーの夫だったゴライトリー医師は “a horse doctor” である (66)。彼は行く当てのないホリーとフレッドを引き取り、幼い二人の世話をした人物であり、ホリーは彼の許を去った自分を鳥に例え、自身がゴライ

トリー医師にした仕打ちを念頭に、ジョー・ベルへ “you can’t give your heart to a wild thing: the more you do, the stronger they get. Until they’re strong enough to run into the woods” と忠告している (74)。馬医であるゴラトリー医師はホリーへ自由に移動する力を与えた存在なのだ。しかし、同時に彼は若いホリーを自身の妻にし、異性愛を前提とした家庭に彼女を収めようとした人物でもある。馬はホリーの自由さと彼女の求める場所に結びつけられると同時に、彼女にとって女性を愛する男性と結びつけられるものでもあるのだ。

そして、作中で最も重要な馬に関するエピソードは、ホリーと語り手の乗馬である。語り手はホリーに誘われて乗馬を行うが、黒人の少年たちに攻撃され、暴走した馬から落ちてしまう。そして、この時ホリーが語り手を救おうと激しく馬を走らせたがために、彼女はホセの子供を流産してしまう。この出来事について、ホリーは自分の命を救ったのだと語り手は考えている。しかしこの後、ホリーが語り手を介抱していると、警察官がやってきてサリー・トマトの麻薬取引に加担した容疑で彼女を連れて行ってしまふ。この事件は語り手にとって大きな意味を持つものであるが、物語全体の流れの中ではいささか唐突で前後の状況と結びついていないように感じられる。けれども、この場面が語り手にとってホリーとの思い出として非常に重要なものであることは間違いない。そこで、今まで述べてきた語り手のセクシュアリティと作中で馬と結びつけられる事柄を前提に、この事件がどういう意味を持っているのか考えたい。

まず、ホリーが語り手を連れだした目的は自身がホセと共にニューヨークを離れる旨を伝えることだ。彼はそれに対して “you can’t really run off and leave everybody” と言い (86, emphasis in original)、サリー・トマトについて言及するが、彼が言う “everybody” の筆頭は語り手自身だ。ホリーが会話を打ち切り二人は乗馬を始め、美しい風景の中、語り手はホリーへの愛を唐突に実感する。

Suddenly, watching the tangled colors of Holly’s hair flash in the red-yellow leaf light, I loved her enough to forget myself, my self-pitying despairs, and be content that something she thought happy was going

to happen. (87)

しかし次の瞬間、黒人の少年たちが馬に向かって攻撃したことで、彼の馬は暴走し、落馬してしまうことになる。ここで、馬が作中において異性愛とそれがもたらす結婚生活を示していることを考慮すると、語り手が乗馬開始直後は心地よい環境の中で愛を感じるものの、次の瞬間に外部からの刺激で危機に陥るといった状況が、ホリーの結婚生活の行く末を暗示しているようにも見える。何より、語り手が馬によって危うくなるという事態は彼の異性愛への敗北と破滅を示しているのではないか。しかし、ここでホリーは語り手の命を救い、流産したためにホセとの結婚が破談になる。語り手はホリーを異性愛のために失うことはなくなる。また、より大きな範囲で考えると、この落馬事故は、自分のセクシュアリティを隠さないように示したホリーに、自身のセクシュアリティを抑圧する語り手が救われた、ということの象徴的な事件だと定義づけられる。

自身の名前を明かさない語り手は作中でセクシュアリティの秘密を垣間見せる。従来の規範にとらわれない自由なホリー・ゴライトリーは、彼の救世主になった。落馬事故の日は、“the 30th of September, my birthday”であり(85)、語り手の誕生日である。その事実を語り手は“a fact which had no effect on events, except that, expecting some form of monetary remembrance from my family”としてはいるが(85)、ホリーが彼の命の恩人になった日を、カパーティが語り手の誕生日に設定したことは何らかの意図を感じさせる。その日が彼の誕生日であるということは、彼女に命を救われたことが彼にとって新たな人生の幕開けになったことを示しているのだ。

3. ホリー・ゴライトリーの憂鬱

前章で、自由な人生哲学を持つホリー・ゴライトリーが、語り手にとって救い主であったことを述べた。この章では、ホリー自身はどのような人物なのか、彼女の陰に注目しながら考えていきたい。

“*Miss Holiday Golightly*”という名前の通り(11, emphasis in original)、冗談交じりの言葉を紡ぎながら日々を軽やかに生き世の中を渡っていく

ホリーだが、時たまその内面の陰を垣間見せる。自由に生き、何物にも囚われない彼女の憂鬱とは、その自由な状態に起因する、帰る場所の欠如である。彼女は語り手に、“the place where me and things belong together”が彼女の求める場所なのだ話す (39)。そして、そのような場所を持たない彼女が最も恐れているのが“the mean reds”である (39)。彼女はその感情について次のように説明する。“But the mean reds are horrible. You’re afraid and you sweat like hell, but you don’t know what you’re afraid of. Except something bad is going to happen, only you don’t know what it is” (40)。この未来への不安感について語り手はそれを“*angst*”だと言う (40, *emphasis in original*)。彼女は一貫してこの感情から逃れたがっており、ホセを愛する理由も“he can laugh me out of the mean reds”として (83)、その不安感を基点にしている。彼女のそういった感情は所属する場所を持たないために生じるもので、言い換えれば彼女が自由であるために悩まされるという、ホリー・ゴライトリーという女性にとって宿命的なものだ。しかし、物語の終盤で彼女はそれ以上に怖いものを見つける。それが“a fat mean red bitch”である。

Since I didn’t know about her myself until my brother died. Right away I was wondering where he’d gone, what it meant, Fred’s dying; and then I saw her, she was there in the room with me, and she had Fred cradled in her arms, a fat mean red bitch rocking in a rocking chair with Fred on her lap and laughing like a brass band. (98)

初めてホリーがこのフレッドの死とともに彼女が認識した死神のような存在について言及した際、彼女はそれを“the fat woman”と表現した (97)。しかし、彼女が話していくうちに“the mean reds”と合わり“a fat mean red bitch”になる。不安定な未来への恐れが死と結びついたのである。ひとまずはこのように解釈できるが、彼女について一つ気になることがある。

先ほど述べたように、“mean red”という形容はホリーが彼女を捉えなおすにあたって付与した性質のように見える。それでは、最初から持って

いた“fat”という特徴はどこから来たものなのだろうか。そこで思い出されるのはホリーがホリー・ゴライトリーになる前、ルラマー・バーンズだった頃の彼女が、その写真を見た語り手に“a plump blond little girl”と描写されていることだ(66)。もちろん“plump”と“fat”が意味するものは違う。しかし、ホリー・ゴライトリーを最初に見た際の語り手の描写に注目してみると、彼女の細さが彼に強い印象を与えていることがわかる。“For all her chic thinness, she had an almost breakfast-cereal air of health, a soap and lemon cleanness, a rough pink darkening in the cheeks”(12)。語り手は彼女を取り巻く空気感がその細さに起因するものだとしている。また、フレッドが戦死した知らせを受け取った後、ホリーがホセと同棲を始め、彼女らしくなくなっていく様子の描写は、“Her hair darkened, she put on weight”から始まる(80)。少なくとも語り手にとって、その細さはホリーという女性を構成する重要な要素なのである。そのことを念頭に置くと、ルラマーの“plump”と“the fat woman”の“fat”が同じ方向性を持つものとして捉えられる。彼女にとって恐ろしい存在の後者が、彼女自身の過去と共通する特徴を持っていることになる。そして、そのような女性がフレッドを腕に抱いている様子は、彼女がルラマーのままであればあり得たかもしれない自分の姿なのだ。彼女にとって“a fat mean red bitch”は、不確定な未来への恐れであると同時に過去への後悔でもある。ホリーが“the mean reds”以上に恐ろしいと感じている死神は、過去の自分が捨ててきた可能性の姿を取っている。それは、前章で述べた自身のアイデンティティを見つめることが破滅につながるというカポーティ作品の特徴の一つにも通じている。

ホリーに似ている存在として無視できないものももう一つある。彼女の愛猫だ。ホリーから名前を与えられていないこの猫について、彼女は“he’s an independent, and so am I”と自分に重ね合わせて話している(39)。また、彼女はゴライトリー医師の下から去った自分を鳥に例えたが、この猫も、“He perched there with the balance of a bird”と鳥に例えて描写されている(34)。以上のようにこの猫はホリーの分身的な存在と言えるわけだが、語り手の印象は両者で大きく異なる。語り手は、“despite these amiable antics, it was a grim cat with a pirate’s cutthroat face; one eye was

gluey-blind, the other sparkled with dark deeds.”と描写しており (34)、その容姿は厳しく残忍に描かれている。この猫が半分野良でいることを考えると、このような見た目は自由に生きる猫の生命力を示しているようにも見え、美しく繊細なホリーが生きることに強かであつたかたきしい側面を持っていることを象徴している。

しかし、猫は小説の最後にホリーがニューヨークを発つ際、ハーレムで捨てられてしまう。そして、アフリカを旅し続けているホリーと違い、語り手が後日どこかの家の飼い猫になっているのを発見する。ホリーは猫を手放した直後に思い直して探しに戻るが、猫はもう見つからない。彼女は語り手に、“We did belong to each other. He was mine.”と悲痛な思いを明かし、彼女の運命を悟る (109)。

“I’m very scared, Buster. Yes, at last. Because it could go on forever. Not knowing what’s yours until you’ve thrown it away. The mean reds, they’re nothing. The fat woman, she’s nothing. This, though: my mouth’s so dry, if my life depended on it I couldn’t spit.” (109)

彼女にとって最も恐ろしいものは、自由であろうとする自分自身だった。ホリーはその行動によって自由であろうとする生き方を示し、自身の人生哲学を実証する。しかし、そのために彼女は自分の願いを叶えられないまま、今もなおアフリカの大地を旅し続けなくてはならない。彼女の同行人が男性二人であることも、彼女が異性愛において落ち着いた関係に収まっていないことを想像させる。ハッサンは彼女について、“her initiation began long ago, before she became the child-bride, at fourteen, of Doc Golightly . . . began, probably when she lost father and mother and was dumped with her brother Fred, half-starved” と、ジョエルやコリンといったそれまでのカポーティの長編作品における主人公たちと異なる点を、イニシエーションに視点を置いて指摘している (250)。語り手も彼女があまりに早く自分の生き方を定めてしまったことを指摘し、彼女を “a lopsided romantic” と評している (58)。しかし、ホリー自身にその生き方が定まっている自覚はあつたのだろうか。彼女は兄フレッドの帰りを待ち、フレッド

が戦死してしまうと、ホセと結婚し家庭を作ろうとする。『ティファニーで朝食を』というホリーの物語は、彼女が自身の生き方を自由な女性として旅を続けるものと再認識するものである。彼女はニューヨークで過ごした最後の一年間に自分の性質と生き方を再認識し、それを受け入れてまた旅に出る。彼女もまたジョエルやコリンと同じく、物語を通して自己発見を行っているのだ。

4. ホリー・ゴライトリーと鳥籠

ここまで語り手とホリーそれぞれが内包する問題について論じてきた。二人について考えたところで、語り手が第三者目線でホリー・ゴライトリーを描くことが作品にどのような影響を及ぼし、語り手が主人公について話すことで何を行っているのかを考察していきたいと思う。この章ではホリーと語り手のやり取りに注目し、二人の関係について考えていきたい。

ホリーと語り手のやり取りは様々な小道具に彩られている。その中でも特に印象的で注目したいのが、語り手がアンティークショップで見つける“a palace of a bird cage”だ (15)。この鳥籠は物語の中で二人の間を行き来する。初めて見たときから鳥籠のことを忘れられない語り手は、二人で出かけた際、ホリーをそのアンティークショップに連れていく。彼女の反応は芳しくなかったが、その年のクリスマスにホリーは語り手へその鳥籠を贈る。その後、語り手の短編小説について彼女と口論になり、語り手は鳥籠を返そうと彼女の部屋の前に置くが、次の日ごみ箱に捨てられているのを見つけて持ち帰り、以後大切に持ち続けている。以上のような鳥籠のやり取りは、彼らのあいだで行き来する感情を示している。しかし、この鳥籠はただお互いの間を行き来するプレゼントではない。ホリーの言う通り、“But still, it’s a cage.”なのだ (55)。

この鳥籠について語り手は、“a palace of a birdcage, a mosque of minarets and bamboo rooms yearning to be filled with talkative parrots”と描写している (15)。これまでも論者がたびたび言及しているようにホリーは自身を鳥に例えており、鳥のイメージを持っている。そのことを考慮すると、上記引用部の後半“talkative parrots”はホリーを想起させる表現だ。それでは、鳥籠に入れるとはどういうことなのか。それを解き明か

すために、『ティファニーで朝食を』にまつわるカポーティの伝記的エピソードに言及したい。

カポーティが映画版のホリーのキャストにマリリン・モンロー (Marilyn Monroe) を望んでいたことは知られている (Clarke 269)。彼はホリーとモンローについて次のように語っている。“Holly had to have something touching about her, something . . . unfinished. Marilyn had that.” (Schultz 55)。カポーティは『犬は吠える』(*The Dogs Bark*)と『カメレオンのための音楽』(*Music for Chameleons*)でモンローについて書いている。特に『犬は吠える』に収録されている『観察記録』(*Observations*)の内の一篇「マリリン・モンロー」(“Marilyn Monroe”)には、ホリーと共通する部分が見られる。『観察記録』が出版されたのは 1959 年であり、1958 年に出版された『ティファニーで朝食を』と同時期の作品だ。カポーティが二人の内に似通ったものを感じていたのならば、彼のモンロー像を、ホリーを理解する手立ての一つとすることは可能だろう。このスケッチの中で、彼はモンローの精神状態についてその不安定さに重きを置き、“anyone never less than an hour late for any appointment is detained by uncertainty and *angst*, not vanity” と述べている (379, emphasis in original)。ここで使われている “*angst*” は今まで述べてきたように、ホリーにとって重要な単語である。このことから、カポーティがホリーとモンローに似通った性質を見出していたことが読み取れる。

このモンローのスケッチで最も興味深い部分は、彼女のパブリックイメージと本来の彼女の差異に言及している部分だ。

Over and again we read that the Monroe is an “institution,” a “symbol”; even her present husband, playwright Arthur Miller, has written an article to thus inform us. However, institutions tend to be things of gloom, and symbols are more bloodless still: it will be a dour day if this so alively lovely lass ever accepts seriously such dank verbal imprisonment. (380)

彼にとって大衆が彼女にイメージを押し付けることは、彼女を牢獄に入れ

ること何ら変わりなかった。モンローに対し、ホリーもまた男性たちに様々な見方をされている女性である。バーマンにとって彼女は“a real phony”であり(30)、ラスティ・トロラーにとっては“governess”(41)であり“dolls”(42)であった。そして、彼女が実際に投獄されてしまった時、その情報を語り手に与えたのはホリーの内面など何も知らない新聞記事だった。

ホリーが語り手に鳥籠を渡す際、彼女は“Promise you’ll never put a living thing in it”と言う(59)。二人で出かけた際にも彼女は“she couldn’t bear to see anything in a cage”と生き物が檻に入れられることをひどく嫌っている(54)。それは一次的な文脈としては、何かを自由を奪われていることを嫌うという彼女の性質を示しているのだが、先ほどのモンローのスケッチを考慮に入れると一枚外側の文脈から違う見方ができる。つまり、カポーティが“a palace of a bird cage”にパブリックイメージが創り出す牢獄を意識していたのではないかということだ。そうなると、鳥籠に入れる、という行為はイメージで相手を縛る行為である。語り手はホリーと交流し、彼女の従来の規範に囚われない自由さを好ましく思っている。彼女がホセと生活を共にするようになり、家庭的な女性のような行動を取るようにすると、その様子を表すのに“un-Holly-like”(80)という形容詞を作っている。彼の中には一定の「ホリーらしさ」が確立されているのだ。しかし、“un-Holly-like”という単語には、ホリーを戯画化しているような響きがある。彼女が、物語の登場人物らしい一つの方程式で表すことのできる単純な人物として扱われている印象を受けるのだ。しかし、この後、物語が展開するにしたがって、ホリーの一筋縄ではいかない複雑さが明らかになっていく。語り手の期待するホリー像を裏切るようにホセとの結婚を望むホリーも、紛れもなくホリー自身である。彼女は自分の生き方に誠実であることを課している。“Honest is more what I mean. Not law-type honest . . . but unto-thyself type honest. Be anything but a coward, a pretender, an emotional crook, a whore: I’d rather have a cancer than a dishonest heart”(83)。

以上の文脈で読み解くと、先述の引用の後半部、“yearning to be filled with talkative parrots”にはホリーを美しいイメージの鳥籠に収めた

いという語り手の作家としての欲望が見えてくる。一方、ホリーは小説家としての語り手を “I read that story twice. Brats and niggers. Trembling leaves. *Descriptions*. It doesn't mean anything.” と酷評している (62, *emphasis in original*)。彼女は彼に商業的価値は認めているものの、彼が風景や描写を通して創り出すイメージを拒否しているのだ。鳥籠をイメージの檻と考えると、ホリーが彼に鳥籠を送っているものそこに生き物を入れないよう求めることは、この作家としての彼への辛辣な意見と同様の意味を持つ。

しかし、彼女は実際に警察に逮捕されニューヨークから脱出する際、語り手に彼からのクリスマスプレゼントである聖クリストファーのメダルを持ってくるよう求める。“Another favor—poke around my apartment till you find that medal you gave me. The St. Christopher. I'll need it for the trip” (104)。彼女のこの言葉は聖クリストファーが旅人の守護聖人であることに由来する。またそのことから、語り手は彼女が鳥籠を贈った時にこのメダルを贈っているが、ティファニーで買った聖クリストファーのメダルを贈るという行為には、自由な旅人ホリー・ゴライトリーへの思慕が感じられる。そして、最後に彼女はそれを受け入れることで、前章で述べたホリーの自分の運命への諦観と小説家としての語り手への許しを示している。

5. おわりに

『ティファニーで朝食を』は、フィクション作家としてのカポーティとジャーナリストとしての彼が同居する稀有な作品である。その中で彼は自身の内面を自分以外の人物に投影し観察することで、複雑で魅力的なヒロイン像を創り出した。“Promise you'll never put a living thing in it” という (59)、小説家である語り手へのホリーの忠告は、人間をイメージの鳥籠へ閉じ込めてしまうことへの、イメージを押し付けられる側からの警句である。語り手は彼女を何物にも囚われない自由な女性として描こうとするが、そうしてしまうと同時にそのイメージで彼女を縛ることになる。

イメージが氾濫する『遠い声、遠い部屋』から、思い出の『草の堅琴』を通りたどり着いた『ティファニーで朝食を』は、明晰でありながら捉えがたい、第三者の世界だ。主人公は語り手にとって他者であり、その内面を

完全に理解することも表現することもかなわない。彼に出来ることは彼女の傍に寄り添って観察し描写することだけだ。しかし、そうすることでより複雑な人間の性質を描き出すことが可能になる。『ティファニーで朝食を』は、カポーティがジャーナリズムに対し、人間の物語を綴る手段としての可能性を感じていたことを示す作品と言える。

また、物語の最後でホリー・ゴライトリーは実際の牢獄から逃げ出すと同時に、他者への勝手なイメージに溢れたニューヨークを飛び出し、語り手の鳥籠からも飛び立っていった。それはマリリン・モンローのようなイメージに苦しめられた女性たちを見てきたカポーティの願いであり、大衆と社会への反発だったのではないだろうか。

引用文献

- Capote, Truman. *Breakfast at Tiffany's and Three Stories*. 1958. Vintage, 2008.
- . *The Dogs Bark: Public People and Private Places*. 1973. Plume, 1977.
- . *Music for Chameleons*. 1980. Penguin Classics, 2000.
- Clarke, Gerald. *Capote: A Biography*. Simon and Schuster, 1988.
- Fahy, Thomas. *Understanding Truman Capote*. U of South Carolina P, 2014.
- Hassan, Ihab H. "Birth of a Heroine." *The Critical Response to Truman Capote*, edited by Joseph J. Waldmeir and John C. Waldmeir, Greenwood P, 1999, pp. 109-14.
- . *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. 1961. Harper and Row, 1966.
- Long, Robert Emmet. *Truman Capote: Enfant Terrible*. Continuum International Publishers, 2008.
- Pugh, Tison. "Capote's *Breakfast at Tiffany's*." *The Explicator*, vol. 61, no. 1, Fall 2002, pp. 51-53.
- Shultz, William Todd. *Tiny Terror: Why Truman Capote (Almost) Wrote *Answered Prayers**. Oxford UP, 2011.