

影たちの首都

—— Nabokov の *Mary* ——

中 田 晶 子

Mary⁽¹⁾は出発についての物語である。出発は主人公 Ganin の亡命先 Berlin から南へ向かうという形でなされるが、それは同時にガーニンの陥っていた無気力な停滞状態からの脱出でもある。彼の出発は二つの再会を経た後に可能となる。一つは過去のメアリーとの記憶の中での再会である。これを通して今ここには存在しないメアリーが、ガーニンの周囲に実在する人々以上の存在感を持つようになる。もう一つは現在のメアリーとの再会であるが、これは予定された後に回避される。この二つの再会によってメアリーもまた過ぎ去った存在、ガーニンにとって一つの影にすぎない存在へと変化する。この過程を経てガーニンはようやく旅立つことができる。

繰り返しや偶然の一致を多用することによって作品の中に技巧的なパターンが作り出されるのはこれ以後のナボコフの作品に共通した手法だが、初めての長編小説である『メアリー』ではその手法はわかりやすく素朴に用いられている。de Jonge が指摘する曜日と部屋に表される時間と空間のどちらかといえば稚拙な相互連関がその一例である。小説は1924年4月1日の日曜日に始まり、メアリーがやって来るはずの4月7日土曜日で終わる。下宿屋の各部屋のドアには1923年のカレンダーから4月の第1週の日付を表す数年が切り抜かれて貼りつけられ、部屋の番号になっている。6日の間にガーニンはそれぞれの部屋を訪問し、もはや訪れるべき部屋がなくなるとこの家を去る。⁽²⁾

過去の日付によって規定される6つの空間をたずねる6日間は彼にとっては過去へ向かう旅の期間でもある。メアリーがやって来る4月7日はガーニンの

出発の日であり、未来の始まりの日として銘記される。それまでの6日間にガーニンは過去へ遡る旅をし、失われた過去を再び自分自身のものとする。同様に明白な構図が影と光の対照にも表れている。ガーニンの出発は影の呪縛からの出発でもある。ガーニンの出発に至る足跡を追いながら、作品の中で重要な役割を担っている影と光の対照について考えたい。

I

影、闇のモチーフはこの作品の冒頭に登場し、以後途絶えることなく続いてゆく。作品はガーニンがもう一人の下宿人と一緒に突然停止したエレベーターの暗闇の中に閉じ込められるところから始まっている。

“... Don't you think there's something symbolic in our meeting like this, Lev Glebovich? When we were on terra firma we didn't know each other. Then we happen to come home at the same time and get into this contraption together. By the way, the floor is horribly thin and there's nothing but a black well underneath it. Well, as I was saying we stepped in without a word, still not knowing each other, glided up in silence and then suddenly—stop. And darkness.”

“What's symbolic about it?” Ganin asked gloomily.

“Well, the fact that we've stopped, motionless, in this darkness. And that we're waiting. At lunch today that man—what's his name—the old writer—oh yes, Podtyagin—was arguing with me about the sense of this émigré life of ours, this perpetual waiting...” (2-3)

あらゆることを「象徴的」と称する Alfyorov の言葉にガーニンは苛立つが、彼の言葉はいかにも陳腐に聞こえるにもかかわらず、時として隠れた真実を暗示する。彼の言葉どおりこの作品に描かれた亡命者たちは、母国での安定した生活という「堅固な大地」から突然引き離され、薄い板の下には暗黒の穴があ

るような、何の保証もない外国での困窮した生活を強いられている。「闇の中に浮かんで永久に待っている」状態を続けているのである。ガーニン自身が闇の力に侵され、宙吊りになったような状態で行動を起こす力を失っている。

恋人との関係にも影が存在している。初めは“a seductive mist” (19) につまれていた Lyudmila をタクシーの中で我が物としたときからその霧は消え去り、代わって影がガーニンにつきまといだす。恋人の消え去った魅力のように輝きながら窓の外を流れる街の明りとともに、タクシーの暗闇と運転手の黒い背中がガーニンの記憶から去らない。これらが影となって今でもガーニンにつきまとい、無気力な眠りの中に彼を陥れる。

Now he was obliged to pay for that night with laborious deceit, to continue that night forever, and feebly, spinelessly yield to its creeping shadow that now filled every corner of the room, turning the furniture into clouds. He fell into a vague doze, his forehead propped on the palm of his hand and his legs stretched out stiffly under the table. (20)

ガーニンはリュドミラと別れて他の土地へ出発したいと願いながら、この影の力に侵されて決断することができない。

これまでの影は彼の周囲のもの、彼を圧迫する環境として描かれていたが、この影が次の映画館の暗闇とスクリーン上の影に引き継がれ、より明瞭な新しい意味をもつことになる。暗がりの中に浮かぶ明るいスクリーン上にガーニンはエキストラとして出演している自分自身の姿を認める。

Suddenly Ganin sensed that he was watching something vaguely yet horribly familiar. He recalled with alarm the roughly carpentered rows of seats, the chairs and parapets of the boxes painted a sinister violet, the lazy workmen walking easily and nonchalantly like blue-clad angels from plank to plank high up above, or aiming the blinding muzzles of klieg lights at a whole army of Russians herded together onto the huge set and

acting in total ignorance of what the film was about. He remembered young men in threadbare but marvelously tailored clothes, women's face smeared with mauve and yellow make-up, and those innocent exiles, old men and plain girls who were banished far to the rear simply to fill in the back ground. On the screen that cold barn was now transformed into a comfortable auditorium, sacking became velvet, and a mob of paupers a theatre audience. Straining his eyes, with a deep shudder of shame he recognized himself among all those people clapping to order, and remembered how they had all had to look ahead at an imaginary stage where instead of a prima donna a fat, red-haired, coatless man was standing on a platform between floodlights and yelling himself to insanity through a megaphone.

Ganin's doppelgänger also stood and clapped, over there, alongside the very striking-looking man with the black beard and the ribbon across his chest. Because of that beard and his starched shirt he had always landed in the front row: . . . (21)

1920年代から30年代のベルリンとパリはロシアからの亡命者が多数居住してさながら「亡命者の首都」“the two capitals of exile”⁽³⁾であったという。当時のドイツ映画には、実際に多くのロシア人亡命者がエキストラとして出演していたらしい。この場面にも、貴族的な風貌と礼装を買われて常に最前列に置かれたエキストラの男が出てくるが、これらの人々は“the Russian *émigrés* whose only hope and profession was their past”⁽⁴⁾という状態であった。その一人であるガーニンは、操り人形のように動いている自分の姿がまぶしい光に照らし出され、消えない恥辱そのものとして人々の前にさらされることに強い耐え難さを感じる。この映画の撮影時に自分がどのような役割を演じているのかも知らなかったように、これからも自分の分身が自分の知らないところでどれだけの間スクリーン上の影として生きることになるのかわからない。ガーニンはその様が現在の自分の成り行きかわからない亡命者生活に重ねあわされていると感

ずる。他の6人の下宿人と同様、ガーニンも失われた影であり、自分の運命を知らずに生きていくしかない。

As he walked he thought how his shade would wander from city to city, from screen to screen, how he would never know what sort of people would see it or how long it would roam round the world. And when he went to bed and listened to the trains passing through that cheerless house in which lived seven Russian lost shades, the whole of life seemed like a piece of film-making where heedless extras knew nothing of the picture in which they were taking part. (22)

この帰宅の後にガーニンは、土曜日にベルリンに到着することになっているアルフォロフの妻が以前自分の恋人であったメアリーであることを知る。この時からガーニンにとって真実の生活とはメアリーをめぐる記憶であり、現実の亡命者生活は文字どおり影になる。

Something then happened to Ganin which had never happened to him before. He felt an intolerable blush slowly suffusing his face and tickling his forehead, as if he had drunk too much vinegar. Coming to lunch it had not occurred to him that these people, the ghosts of his dream-life in exile, would talk about his real life—about Mary. (52—3)

His shadow lodged in Frau Dorn's *pension*, while he himself was in Russia, reliving his memories as though they were reality. Time for him had become the progress of recollection, which unfolded gradually. (55)

ここからガーニンの存在は実体と影に分かれる。影は闇の意味を離れ、分身の意味を持ち始める。真の存在が過去にあるかぎり、ベルリンでの生活がいかに空しいものであろうともはや彼にとって苦痛ではない。この状態は作品の最後

でガーニンが再び影と実体を一つのものとするときまで続くのである。

II

ガーニンの出発への衝動は実際にはメアリーがベルリンへ来ることがわかる以前からガーニンをとらえている。その衝動と結びつくのは煙や雲といった空に浮かび流れてゆくものと、それを仰ぎ見るガーニンの視線である。

Meanwhile nostalgia in reverse, the longing for yet another strange land, grew especially strong in spring. His window looked out onto the railway tracks, so that the chance of getting away never ceased to entice him. Every five minutes a subdued rumble would start to move through the house, followed by a huge cloud of smoke billowing outside the window and blotting out the white Berlin daylight. Then it would slowly dissolve again, revealing the fan of the railway tracks that narrowed in the distance between the black, sliced-off backs of houses, all under a sky as pale as almond milk. (9)

「逆方向への郷愁」という言葉はまさにガーニンの心境を物語っている。彼は過去へのつまり正の方向へのノスタルジアを満たさなければ、未知の土地にむかって出発することもできないからだ。ガーニンの憧れの気持ちは列車の白い煙によって喚起されている。小説の最後で彼は列車で出発するにもかかわらず、未知の土地へと自分を運び去るものとしての列車のイメージよりも、ここではむしろ白い煙が彼の漠とした憧憬を呼び起こすことに注意したい。現在の住居自体が列車になぞらえられているが、それはむしろ彼に不快感を与えている。

“all day long and much of the night the trains of the *Stadtbahn* could be heard, creating the impression that the whole building was slowly on the move.” (5) であるために下宿屋は嫌な場所であり、“every train was passing, unseen, right through the house itself” (10) という印象から逃れられない。“It was as

if an iron draft kept always blowing through the house.” (10) という状態に彼は耐えている。このような列車のイメージにはガーニンのベルリンに対する嫌悪感が集約してこめられているかのようである。ナボコフ自身がベルリンに亡命していた時期に、ドイツという国にも国民にもさらにはその文学作品にさえ全く親近感を持っていなかったという⁽⁵⁾が、ガーニンの嫌悪感の中にもその反映を見ることができる。ガーニンに出発の欲求をもたらすのはドイツ的な非情さで轟音や振動とともに去る列車そのものではなく、機関車からわきあがる白い煙なのである。リュドミラにうんざりしてこの関係を絶とうと思う時にガーニンの目に映るものは窓の外にわきあがる白い煙であるし、流れる雲はいつも彼にロシアのことを思い出させる。ガーニンの視線は常に仰角で煙や雲を追っている。その視線は少年時代のチフスの回復期に病室のベッドから空を望んでいた時の視線へと遡ることができる。

One lay as though on air. . . . Of the two windows, the more distant one shone straight ahead, and the head of the bed seemed to be pushing itself from the wall while its foot aimed at that window with its brass knobs, each containing a bubble of sunlight; any moment it might be expected to take off, across the room, out into the deep July sky where puff-y, bright clouds slanted upward. (31)

この時ガーニンは光に満ちた外の世界へもうすぐ飛び出して行くことを考えながら、未だ見ぬメアリーとの出会いを漠然と予感している。

In this room, where Ganin had recuperated at sixteen, was conceived that happiness, the image of that girl he was to meet in real life a month later. Everything contributed to the creation of that image. . . . The burgeoning image gathered and absorbed all the sunny charm of that room, and without it, of course, it would never have grown. It was after all simply a boyish premonition, a delicious mist, but Ganin now felt that

never had such a premonition been so completely fulfilled. (32-3)

この9年前の視線と予感にガーニンは戻らなければならない。

分身としての自分がベルリンでいつもと同様に生活している間、真の存在としての彼の唯一の仕事は記憶の中にメアリーを再び取り戻すことである。1915年の夏、田舎の屋敷でその幸福な時代は始まった。回復期の病床でガーニンの胸に生まれた漠然とした夢想が、一月後に実際にメアリーと出会うことで現実のものとなった。夏の終わりの北ロシアの自然の中でのボート遊び、散歩、あずまやでの密会、また遠くはなれた恋人の元へ自転車を駆ってたどりつく少年、このようなイメージは、後年 *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) や *Ada* (1969) などの作品に引き継がれ何度か登場するが、この作品において最もかけりのない瑞々しい情景として描かれている。記憶の中のメアリーは、ベルリンの影のような亡命者たちとの対照をいっそう強めるかのように、生命感にあふれた快活な少女として登場する。下宿にいるロシア人たちは Lydia Nikolaevna の顔色の悪さ、Klara のいつも着ている黒いドレス、二人のガンサーの化粧をした不自然な顔、心臓発作を起こした Podtyagin の灰色の顔などによってその影らしさが強調されている。それに対してメアリーのほうは St. Petersburg の冬の寒さにすら凍えず、むき出しの肩に雪を受けても寒そうな顔一つせず、吹雪や霜にはかえって元気づく。

さらにメアリーの“flashing Tartar eyes”が、初めてガーニンが彼女を見たときから、その血色のよい異国的な浅黒い顔や髪につけた黒い蝶のようなりボンとともに、繰り返し現れて強い印象を残す。夜の庭園やあずまやの暗闇の中でガーニンはメアリーの野生的な目の輝きを何度も間近に認める。暗闇の中の小さな光は二人の密会の象徴ともいえるものであり、ガーニンの自転車燈や苔の中で光る土蛍もその一部である。自転車燈の光の輪の中に浮かび出る夜の別荘地の風景や明滅する土蛍にはガーニンの強い愛着を感じることができる。それらは単に記憶の中の懐かしい事物である以上に、過去の闇の中で小さな光を放つ記憶というもののメタファーになっているからではないだろうか。

二度目の夏に二人が出会う場面で土蛍のもつ意味は大きい。

At first they conversed in a rapturous murmur—about the long time they had not seen each other, about the resemblance of a glowworm that shone in the moss to a tiny semaphore. Her dear, dear Tartar eyes glided near his face, her white dress seemed to shimmer in the dark—...

As they walked back to the park gate along a moon-flecked path, she stooped over the grass and picked up one of the pale green lampyrids they had noticed. She held it upon the flat of her hand, bending over it, examining it closely, then burst out laughing and said in a quaint parody of a village lass, “Bless me, if it isn’t simply a cold little worm.”

It was then that Ganin, tired, cross at himself, freezing in his thin shirt, decided that it was all over, that he was no longer enamored of Mary. (72—3)

自転車の度重なるパンクや公園の人の気配に邪魔だてされ、気分を損ねたといういきさつはあったにしても、ここでのガーニンの決心は唐突に過ぎるように思われる。密会の象徴である土蚕に対してメアリーが貶めるような態度をとったことが、ガーニンの心をメアリーから遠ざけた要因であろう。

またガーニンの記憶の中でメアリーは重要な場面ごとに黄色い光と結びつけられている。彼がメアリーを初めて見るのは、田舎の別荘の納屋で催された慈善音楽会の “the hot yellow glare” (45) の中であり、彼が最後にメアリーの姿を見るのは “the tawny torrent of the sunset” (74) を背景にしてである。作品の冒頭でアルフォーロフが自分の妻が六日後に到着するという話をした直後、止まっていたエレベーターが動き出し、“heaving cage was flooded with yellow light” (3) となる。この場面ではガーニンにはまだアルフォーロフの妻がかつての恋人であることはわかっていない。しかしこの光はメアリーの登場を告げ、以後数日間ガーニンがメアリーの記憶の中に生きることへの予兆となっている。

作品の最後でメアリーの回想すらもはやガーニンにとっては現実ではなく、かつて生きられ、また再び生き直された過去となったことを認識させるのは、彼が見上げている建築中の家の材木の黄色い輝きである。

The wooden frame shone like gold in the sun, while on it two workmen were passing tiles to a third man. . . . This lazy, regular process had a curiously calming effect; the yellow sheen of fresh timber was more alive than the most lifelike dream of the past. As Ganin looked up at the skeletal roof in the ethereal sky he realized with merciless clarity that his affair with Mary was ended forever. It had lasted no more than four days—four days which were perhaps the happiest days of his life. But now he had exhausted his memories, was sated by them, and the image of Mary, together with that of the old dying poet, now remained in the house of ghosts, which itself was already a memory.

Other than that image no Mary existed, nor could exist. (114)

メアリーのライトモチーフとして使われてきた黄色い光とガーニンの仰角の視線はここで初めて現実的な認識と結びつくことになる。ガーニンはこの四日間で現在の中に重ねられた過去を再び体験し、自分をとらえていた影から逃れ、また自分自身も影のような存在、いわば人生のエキストラのような存在から再び本当の主人公になる。ここにおいてメアリーもガーニンにとって唯一の現実であった存在から一つの思い出へとどってゆく。影の世界と現実の世界が再び反転するのである。

Ⅲ

ガーニンが現実の世界の中で自分自身を取り戻すと同時に、メアリーはそれまでの特権的存在⁽⁶⁾から過去のイメージの一つへと変化する。しかしあくまでもメアリーは一人の女性であると同時に失われた祖国であり、失われた少年

時代なのである。空間的にも時間的にも再び到達し得ないものの体现である。

メアリーとの出会いとそれに続く恋愛は、少年時代にチフスから回復したばかりの高揚した気分のなかでガーニンが感じた漠とした予感の実現であった。二度目の予感も同様に彼を幸福感で満たす。

. . . Ganin thought, "What happiness! Tomorrow—no, it's today, it's already past midnight. Mary cannot have changed since then, her Tartar eyes still burn and smile just as they did." He would take her far away, he would work tirelessly for her. Tomorrow all his youth, his Russia, was coming back to him again. (102)

しかし二度目の予感を実現しない。彼の持つ不変のメアリーのイメージのためにメアリーとの再会は注意深く回避されなければならない。この再会が実現したときには、おそらく“The Doorbell” (1927) で起こったような不幸な場面が展開することは容易に推察できる。この短編の主人公は七年ぶりに母親と再会し、母親が全く変わってしまったことに幻滅するだけでなく、少年時代の母親も結局彼が思っていたような子供思いの母親ではなかったことを悟るのである。こうした破局を避けるためにメアリーの記憶の全ては完全な姿で保たれなければならない、実際このように無傷のままガーニンに所有される。

記憶の中のアルカディアの崩壊こそはガーニンにとって真実の危機となるであろう。それを避けるためにガーニンはいくつかの事実を無意識のうちに避けている。たとえば彼が出発前に読み返すメアリーの手紙では、彼女がガーニンを恋しがりながらも、一方ではアルフォーロフと既に交際していたらしいことがうかがえるし、また彼が最後に会ったときのメアリーに既に恋人がいたことを暗示する要素すら読者は彼の記憶のなかに見出すことができる。ところがガーニンはこれらの事実にいっこうに気づこうとはしない。またガーニンはこれまで何年間もメアリーのことを考えずに生きてきたことに自分自身驚くのだが、小説の最後で明確に意識するようにメアリーとの現実の恋愛は過去の時点で既に終わっていたのである。この四日間は彼が影の世界から逃れて未来へ向

かうために必要な期間だったのであり、この期間に彼はベルリンの日常生活を非現実とすることによって自分自身が現実の影となることから逃れたのである。この期間は現実と記憶が、実体と影が二重に存在し、反転した期間であった。そしてそれはメアリーという彼にとっては過去でもありまた未来でもある存在をめぐってのみ可能だったのだ。

メアリーは20年程後に書かれる短編“*That in Aleppo Once...*” (1943)の主人公の妻の裏返しの存在といえるかもしれない。主人公は妻の嘘に振り回され、最後には「あの女は初めから全然存在していなかったのだ」と自ら思い込もうとする。実在している妻が虚言によってしだいにその実体が曖昧になってゆくのを彼は止めることができないばかりか最後には完全に妻を失ってしまう。とらえきれない妻の存在には『メアリー』とはまた違った形で亡命者生活の恐ろしいほどの不安感が表されている。この作品の妻とは反対に、メアリーは現実には存在しない女性であるのに現実の世界以上の実在であり、最後には完全な記憶としてガーニンの所有となる。

自分はもはやアルカディアには決してもどれないこと、過去の全ては過ぎ去ってしまうが、その記憶と幸福感だけは誰にも奪い去ることはできず残ってゆく⁽⁷⁾ことを、ガーニンは下宿屋を去る直前ポドチャーギンの枕頭に立ったときに既に悟っていたのだ。

Ganin, gripping the edge of the bed with a strong white hand, looked in the old man's face, and once again he remembered these flickering, shadowy doppelgangers, the casual Russian film extras, sold for ten marks apiece and still flitting, God knows where, across the white gleam of a screen. It occurred to him that Podtyagin nevertheless had bequeathed something, even if nothing more than the two pallid verses which had blossomed into such warm, undying life for him, Ganin, in the same way as a cheap perfume or the street signs in a familiar street become dear to us. For a moment he saw life in all the thrilling beauty of its despair and happiness, and everything became exalted and deeply

mysterious—his own past, Podtyagin's face bathed in pale light, the blurred reflection of the window frame on the blue wall and the two women in dark dresses standing motionless beside him. (110)

この認識が影と実体の二重化の期間をとおして彼の獲得したものであり、ここから彼は新たな現実の世界へと出発する。メアリーの到着とともに青春の全て、彼のロシアが再びもどってくるという彼の期待が錯覚であったという無情な覚醒も彼を傷つけはせず、むしろ力づける。期待が実現しなかったこと、というよりもむしろその実現を自ら避けることによって、ガーニンは彼の過去から離れ、現在を過去の繰り返しにしかねない過去の呪縛の危険から逃れて未来に向かうことができる。

ナボコフの作品中ガーニンはまれにみる勝利者型の人物である。これ以後の作品ではむしろ影にとらわれたまま、敗北してゆく主人公が多くなる。彼らは暗黒の穴のなかに「堅固な大地」をもとめて自分だけの世界を作らざるを得ないのだが、ここでのガーニンは記憶という財産と自分の力だけで切り抜けようとしている。おそらく作者にとってガーニンは若き日の自分自身に最も近い主人公なのであろう。失った祖国をいかに所有し続けるか、また人生のエキストラとしてではなく、真の主人公として生きる意味をどこに見出すか、これらの問題はまさしくナボコフ自身の切実な問題であったに違いない。もちろんこれ以後祖国喪失者としての苦悩や不安が消えるわけではなく、より屈折した、あるいは普遍的な問題となって作品の中に現れるようになるのだが、ガーニンがここで問題に結論を見出し、勝利者として未来へ乗り出して行くことはナボコフにとってぜひとも必要であったと思われる。

ガーニンの勝利は、対照的な運命を授かったポドチャーギンの存在によってさらに明確に意識される。後者はパスポートを紛失したために死んでゆく。パリへ行く希望が完全に絶たれたために持病の心臓が一気に悪化したのが原因であるが、象徴的なレベルでは影の街ベルリンから脱出できない人間には死しか残されていないために死ななければならないのである。彼の敗北感をさらに際立たせるように、ガーニンの夢の中には昔日のままのロシアが出てくるのに、

彼の夢の中のロシアはこの世の終わりのような奇怪な姿で現れる。しかも彼はかつては一世を風靡した詩人であるのに、白樺の林を描くことに一生を浪費してロシア全体を見過ごしてしまったと悔やんでいる。ポドチャーギンはガーニンの唯一の希望である「不滅の幸福感」を持ち得なかったために減んでゆかざるをえない。

ポドチャーギンがガーニンに向かって、自分は異国で死ぬ運命だが君はいつかロシアに帰ることもあるだろうというように、1920年代のロシア人亡命者達はボルシェヴィキの体制が永続するものとは考えておらず、いつかはロシアにもどれるという見込みを捨て去ってはいなかったらしい。⁽⁸⁾当時のナボコフも同様のことを考えていたと想像すると、この会話には胸の痛むものを感じる。ナボコフは結局一度もロシアに戻ることはなかった。彼の作品の中でロシアは *Glory* (1932) の森の中の道の果てから *Pale Fire* (1962) の Zembla に至るまで「はるかな遠い国」として様々に変形され、繰り返し現れる。主人公たちは全く別の場所から突然 Soviet にはいりこんでしまったり (“The Visit to the Museum”, 1963)、偽のパスポートを使って Leningrad に旅行したりする (*Look at the Harlequins!* 1974)。ナボコフの作品の中でロシアという国は次第にアルカディアとしての場所から、屈折した「ここではないところ」へと変貌していったと思われる。それと並行して主人公たちの悩みも祖国喪失者だけのものにとどまらず、自分を取り囲む世界との軋轢という普遍性をもつようになった。それでもその源にはやはり「はるかな北の国」が強迫観念的トポスとして存在するのを認めることができる。

ガーニンはポドチャーギンの死の床で自分がそれによって生き延びてゆく「不滅の幸福感」を我がものとする。しかし彼もまた無敵の強者ではあり得ないことを示すかのように、作品の最後の南へ向かう列車のなかで、ガーニンは吊したレインコートのひだに顔をうめて眠りこむ。このまどろみはガーニンの心の安らぎを示してはいるのだが、同時に再び眠りという影の世界への侵入をも暗示している。ガーニンは新しい現実の世界へと旅立ちながら、もう一つの異次元の世界へもはいりこんでいる。これまでは仰ぎ見る視線が彼の未来を求める欲望と結びついていたのだが、ここでは彼は眼をみひらいてこれから行く

土地を見ようとするのではなく、うつむいて眠りの中にはいりこみながら移動を始めるのだ。彼の眠りは、ナボコフの最後の小説、あの幾重にも入り組んだ枠組をもつ『道化師をごらん!』の最後で Vadim が落ち込んで行く意識のない宙吊りの眠りの世界にまでつながっているのである。

注

- (1) Vladimir Nabokov, *Mary*, trans. M. Glenny with the author from *Mashen'ka* (New York: McGraw-Hill, 1970). 本文中の引用の頁数はこの版による。cf. *Mashen'ka* (Berlin: Slovo, 1926) .
- (2) cf. Alex de Jonge, "Nabokov's Uses of Pattern," *Vladimir Nabokov: A Tribute*, ed. Peter Quennell (New York: William Morrow, 1980) 60.
- (3) Nabokov, *Speak, Memory* (New York: G. P. Putnam, 1966) 277.
- (4) Nabokov, "The Assistant Producer," *Nabokov's Dozen* (New York: Doubleday, 1958) 65-66.
- (5) cf. Nabokov, *Speak* 276, *King, Queen, Knave*, trans. D. Nabokov with the author (New York: Capricorn Book, 1970) viii.
- (6) ロシア語の "Mashen'ka" を英語に翻訳した時に "Mary" とした理由としてナボコフは前書きで「メアリー」が英語圏の読者になじみやすく、原名のイメージを損なわない名前であることをあげている。しかしガーニンははじめとして他の登場人物の名前がロシア名のままになっているため、メアリーという名前は周囲の人物の名前とは一線を画されて際立つ効果をもつことになる。現実には存在してはいないのに、現実の人間よりも存在感を備えた人物というメアリーの状況にその名が対応していると考えられる。cf. *Mary* xi.
- (7) ナボコフの "A Letter that Never Reached Russia" (1925) は後に『メアリー』の原形となった未完の小説 *Happiness* (*Schast'e*) の一部として書かれたものであった。この短編の中で「手紙」の書き手はロシアの恋人にあてて、亡命生活の労苦や悲しみやさらには時間をも超越して永遠に残るのは、自分の幸福感だけだと書いている。この部分がガーニンのより深められた認識へとつながっている。cf. *Details of a Sunset and Other Stories* (New York: McGraw-Hill, 1976) 87.
- (8) cf. Marina Turkevich Naumann, *Blue Evenings in Berlin* (New York: New York UP, 1978) 6.