

ベケットの「挫折の文学」—小説の未来を求めて その一

東 方 和 子

『20世紀も終わりに近い最近の、小説という文学形式の世界的衰退には目を覆うものがある。』と中村真一郎氏は『王朝物語—小説の未来に向けて』¹冒頭に述べ、この状況の中でもう一度小説の力を取り戻す為に、日本の小説形式の系譜を辿り未来への展望を図ろうとしている。今世紀まで様々な試みが小説形式の中で行われてきたが、いまこの「衰退の時」といわれる時に、もう一度小説の持つ機能、また可能性を洗いなおす事は次の世紀への展望を持つ好機であると思われる。本論でとりあげるサムエル・ベケットは自身の小説の取組を「挫折の芸術」と名付け「人間の存在又アイデンティティー」を語る小説の限界又可能性を求めていった。そのベケットの試みの跡を追う事は、小説の可能性を探るものとなるだろう。本論はその試みの第一歩である。

ベケットは自らの作品又は芸術について、同時代の作家たちが多弁に語ったのとは異なり寡黙である。唯一彼がその「挫折の芸術」について述べているのはフランスの美術批評家であり『トランジション』の編集長であったジョルジュ・デュテュイとの対話をベケット自身がまとめ『トランジション』誌に発表した『ジョルジュ・デュテュイとの三つの対話』である。彼らは（又は彼は）ここで1950年代の抽象美術について論じている。彼は芸術を三つのカテゴリーに分類する事によって「挫折の芸術」を説明し、又その芸術の目的を述べている。本論では彼のこれらの分類方法をまづ解明し、彼の小説三部作の第一作である『モロイ』の提起する問題を考えてみる。

ベケットは常に「小説と名付けられた天秤」を持っていた。片方の秤皿には、

芸術家である小説家又は作品の中に於いてはしばしば語り手、片方の秤皿には彼の作品が表現しようとする対象物が入っていた。彼は常にその秤皿のなかのものを点検し、吟味していた。又その二物を支える秤の働きと共に…彼が第一の категорияに入る芸術を考える時この秤皿の二物はそれぞれの重量を持ち平衡を保っている。第一の秤皿の上に乗っている芸術家はよき観察者である、彼は自分が表現しようとする対象物をよく観察し、その観察した物を再現する事に最大限の努力を払う。そこでは本物そっくりに如何に仕上げるかが重要であり、“本物らしく”みせる事、又“美しく”みせる事への努力が払われる。しかしこの天秤の働きと二つの皿を吟味しているベケットにとってこの秤の平衡状態は満足すべきものではない。むしろそこになんとか平衡を保とうとする無駄な努力が払われているように思える。ベケットの芸術の分野—小説—ではこの平衡を保つ天秤は、ゾラやフローベルなど19世紀フランス文学の自然主義小説の世界であろう、『全知の語り手』が様々な出来事を事細かに語っていく、如何に真実に起こった事件を再現出来るかに最大限の注意を払いながら。ベケットは彼の分類の第二の分野に入ると思われる画家 Tal Coat と第一の分野に入る先達の観察眼を比較しながら Duthuit に言わせている。

D.—You neglect... the immense difference between the significance of perception for Tal Coat and its significance of perception for the great majority of his predecessors, apprehending as artists with the same utilitarian servility as in a traffic jam and improving the result with a lick of Euclidian geometry. The global perception of Tal Coat is disinterested, comitted neither to truth nor to beauty, twin tyrannies of nature.²

ベケットが第一の「天秤」に置いたフランス自然主義文学を手本とし、自国の後輩達に小説のリアリズムを説いた作家はヘンリー・ジェームスである。彼の『小説の技巧』(1884)の中で彼は、小説の芸術性、可能性を説き、小説は現実の生活を再現する事であると述べている。以後このヘンリー・ジェームスの「現実生活の再現」、リアリズムを主体とした小説がアメリカで主流になってい

く。その後流れに変化が起きるが、(この事は後の項にて触れる) やはりリアリズムにもとづく作品は数々生み出されていく。しかしこのリアリズムの作品群の中に1970年以降ある傾向が見られる。小品化の傾向、即ち短編が好まれて書かれているのである。身の回りに起きる様々な小さな出来事、隣人やいはふとしたきっかけで言葉を交わす事となった人々との交流などなど、作品の長さも、又テーマも小さな世界に収まって行こうとする傾向がある。これらの傾向をミニマリズム、その作者達をミニマリストと呼ぶ。此処では二つの作品をあげてみる、一つは短編作家の代表選手であるレイモンド・カーヴァーの*What We Talk About When We Talk About Love* (1981)の中の*The Bath*の平穏な毎日の生活の中で思わぬ事故に見舞われ、不安の中で時を過ごすある夫婦の心の揺れを描いた作品とニコルソン・ベーカーによる*The Mezzanine* (1990)のあるニューヨークのビジネスマンが語る、昼休みの出来事を描く作品である。

*The Bath*はある土曜日の午後一人の母親が八才になる自分の息子の誕生日のケーキを注文をしにいく所から始まる。彼女は色々なケーキの見本から宇宙船の形をしたケーキを注文し、スコティと息子の名前をケーキに入れて貰う事にし、誕生日パーティが午後ある月曜日の午前中にとりにくる約束をする。ところが月曜日の朝男の子は登校途中で自動車事故に逢う。母親は病院へと急ぐ。病院で男の子は昏睡状態から目覚める事はない。急の知らせを受けた父親も駆けつけるが、男の子の容態に変化はみられない。母親が不安な思いで担当医の回診を待っている、担当医がやってくる。彼は男の子を診察し、母親の昏睡状態が続き、彼との別れを考えなければならないのではないかという、心配を否定し、今はただ寝ているだけであり、直に目を覚ますであろうと言う。只尚念の為検査をする事を母親に告げる。医者の説明を聞きながらも、母親は自分の息子の死への不安を消し去る事は出来ない。男の子は検査室に運び出されていく。母親は不安な思いを抱きながらも、彼女の心身の疲労を心配した父親の勧めに従い、重い足取りで家に一度戻り出直して来ることにする。検査の結果はどうであるのか? 自分の居ない間に男の子に急変が起こらないのか? 不安な思いで家に着き、飼い犬に餌をやり、一息入れているところで電話のベルが鳴る? “もしもし、ワイスさんですか?” “はいワイスです。スコティの事ですか?” “はいそうスコティの事です。” 電話はケーキ屋のものなのか、又は病院からの

ものか答えは与えられずに物語は終わる。

レイモンド・カーヴァーはその簡潔な（殆ど10語前後の、長くても20語に満たない）文章でこの物語を語っていく、その一つ一つ語られるエピソードが、我々の日常の身の回りに起こりそうなことであり、その表現力の確かさにその物語に誘いこまれるものである。この物語の男の子の事故の場面は、八才の子供達のやり取り、又事故の緊急性に気づかない男の子と友達の幼さが確かに描きこまれている。

Monday morning, the boy was walking to school. He was in the company of another boy, the two boys passing a bag of potato chips back and forth between them....

At an intersection, without looking the birthday boy stepped off the curb, and was promptly knocked down by a car. He fell on his side, his head in the gutter, his legs in the road moving as if he were climbing a wall.

The other boy stood holding the potato chips. He was wondering if he should finish the rest or continue on to school.

The birthday boy did not cry. But neither did he wish to talk anymore. He would not answer when the other boy asked what it felt like to be hit by a car. The birthday boy got up and turned back for home,...³

又語られるエピソードの中に登場する人物達の内奥の心の揺れも的確に語られる。この物語の母親は二度目に男の子が検査に連れていかれると以前にも増し不安感、いや恐怖感さえ感じる。その恐怖から逃れたいと願うのである。その気持ちを彼女の窓辺でのエピソードが語る。

The mother went to the window and looked out at the parking lot. Cars with their lights on were driving in and out. She stood at the window with her hands on the sill. She was talking to herself like this. We're into something now, something hard.

She was afraid.

She saw a car stop and a woman in a long coat get into it. She made believe she was that woman. She made believe she was driving away from here to someplace else.⁴

カーヴァーの語る物語はある家庭に起きた数日間の時の流れを「再現」しているがベーカーは僅かに数十秒の流れを語っていく、しかしその流れは穏やかなせせらぎのようではなく怒濤の如くに流れる言葉の洪水である。ハーウィーという主人公が、ある出来事を数年後に語るという形をとって物語はすすむ。一つの事件を数年後に思い出して語るのだから、当然その事件後に考察した事、又それ以前の経験を説明に加えるなど、物語の時間の流れは、上流へ、下流へと自在に流れていく。その出来事と言うのは、ある昼休み買い物と昼食の為に外出し、オフィスに戻る時、自分のオフィスのエスカレーターに乗り込んでからオフィスのある中二階につくまで、数十秒程の時間に自分の頭の中に浮かんだ様々な問題、観察報告及び日常生活の疑問及びその原因究明についてを語ったものである。会社のトイレの便座は何故馬蹄形をしているのか？家庭用の物はたいてい切れ目のない楕円形なのに、もしかして誰か便座を上げずに用をたした時に滴が垂れない様に気づかなかったのではないか？自分の靴紐が昨日今日と立て続けに左右切れたのは何故か？靴紐の切れる原因は何か？結ぶ時の引っ張る力に因るのだろうか、それとも歩行時のくつの伸屈のせいだろうか？その二つが絡み合っているとしてもどちらが主でどちらが従か？それを鑑定する方法はないだろうか？ファースト・フードストアのストローはなぜ紙からプラスチックに変わったのか、等々日常の事細かな事柄について語っていく、綿密な観察と緻密な論理付けによって日々の事柄を語っていく。彼の観察が緻密なのは、無意識のうちに行われている様々な人間の行動も、緻密な観察の上ミクロの次元でそれを分析してみると時空を越えて不思議な連鎖で結ばれていると信じるからである。

彼は自分がエスカレーターに乗り込む時、無意識に右手から左手に持ち替えた小さな紙袋をみた時、かつては買い物先で紙袋を要求していなかった自分がなぜ最近買い物の際に紙袋に入れて欲しいと要求するのかの原因を発見する。

自分は常に片手を自由に使える状態にしておきたい為に、数カ所で買い物をする時各場所で紙袋を無意識の内に要求するのだ。“無意識の行動”又“突然の閃き”と言うものはなく必ずミクロの分析によって原因は究明されるのである。

It was only just now, near the base of the escalator, as I watched my left hand automatically take hold of the paperback and the CVS bag together, that I consolidated the tiny understanding I had almost had fifteen minutes before.... Under microscopy, even insignificant perceptions like this one are almost always revealed to be more incremental than you later tempted to present them as being. It would have been less cumbersome in the account I am giving here of a specific lunch hour several years ago, to have pretended that the bag thought had come to me complete and “all at once” at the foot of the up escalator but the truth was that it was only the latest in a fairly long sequence of partially forgotten, inarticulable experiences finally now reaching a point that I paid attention to it for the first time.⁵

カーヴァーもニコルソンもそれぞれの現実の観察によって得たもの、一人は日常と言われる日々の生活の中に起こる様々な事件又その中での人々のありかた、また心の揺れをその簡潔な文章でしかしその文章は岩元巖氏の言う『空間の表現』⁶の一言い尽くさない中に多くのメッセージを読み手に伝えるという表現—豊かな世界を持った文体によって著し、他方は日々の生活の中にある様々な事件の原因結果を“ミクロの次元”で究明し機械のマニュアル制作に従事していたという経験を生かし、詳細に事細かに、自らの経験、考察を全て言い尽くすが如く語っていく。しかしベケットにとってこの二人の作家の観察のユニークさ、又表現した物は自分の芸術活動とは異なる次元にあるものだった。

ではベケットの第二の天秤の構図はどうなっているのでしょうか？その秤は平衡を保ってはいない、芸術家の側に大きく傾いている、芸術家がいかに『現実を再現』するかが重要なのではなく、『現実を解釈』し、独自の方法で表現

するかに重みの掛かったはかりである。『三つの対話』の中でベケットがその抽象表現を高く評価したマチスの言葉がその表現法をあらわしている。彼はあるインタビューの中で、⁷ 作品をつくりだす時に表現しようとする対象物がいかに見えたか、特に彼の場合色彩を重視するが、ではなくいかに見たかを重視すべきであると述べている。例えばテーブルを表現しようとする時それが自然界にある色そのもので表現するのではなく、芸術家が其を観察する事によって呼び覚まされた感情を表現する色を使って表現すべきであるとのべている。現代小説のなかでこの第二のはかりにのる作家を考えるとすると、現在の人間の状況、歴史と言う大きな流れの中に存在する人類の状況をエントロピーというキーワードによって作品の中に表現しつづけているトーマス・ピンチョンをその一人と考える事ができるであろう。

ピンチョンの小説——それぞれの主人公が何かにとりつかれたように探究の旅に出発し、出口の無いような迷路の奥へ、入り込んでしまうような迷宮小説——を考える時、彼の時代のアメリカ小説の状況を考える必要があるであろう。あの『小説の技巧』の後アメリカでは「現実の再現」が小説の第一義の方法であった。しかし1950年代頃から一種戯画的な、「現実の再現」とは考えられない小説群が出現しだした。ジョン・バース、トーマス・ピンチョン、フィリップ・ロスなどの作品である。アメリカの小説群が今までと違う方向へ方向転換したような様相を呈していた。何がそうさせたのか？なぜ「現実再現」と言う北極星から逸れて進行しだしたのか？この間の事情はフィリップ・ロスの言葉によく現れている。彼は『アメリカ小説をかく』というエッセイの中で、「20世紀中葉のアメリカ作家にはあまりにも多くの物事がありすぎる。それを理解し、描写し、そのアメリカの現実を信じてもらうことができるように提示することはとても出来ないことだ... 現実はずれず我々の才能より上回ってしまっている。」と述べている。複雑な現代社会、又「現実の再現」という問題でいえば、テレビと言うメディアの登場により、実際に起こった事をより速く、正確に再現するという働きがなされ、小説は向かう方向を失いつつあったのである。その時ひとつの方向転換が起こったのである。作家独自の解釈、また方法による「現実の再現」様々な色合いの作品が出そろってきたのである。

ピンチョンの「現実」の提示するものは悲観的な「閉ざされた場におけるエ

ントロピー」即ち「全てはほろびの方向に向かいつつある」という事である。ピンチョンはある悲観的歴史観に傾倒していた。ヘンリー・アダムスがその持ち主である。アダムスはエネルギーの推移から歴史を捉えようとした歴史家である。彼の『ヘンリー・アダムスの教育』(1907)及び『アメリカ歴史教師への手紙』(1909)の中で歴史家はエネルギーの推移から歴史を分析し、またアダムス自身の分析ではエネルギーからみた歴史の流れは全てエントロピーの方向(閉ざされた場に於いては滅びの方向)に向いていると述べている。ピンチョンはこのアダムスを作品の中に登場させている。エントロピーこれは熱力学の法則であり、熱現象に特有な不可逆性を数量的にあらわすために導入された量である。エネルギーは段々減少の一途を辿っている。しかしそれは「閉ざされた場(system)」で起こる現象である。ピンチョンの作品の中ではこの閉ざされた状況が常に設定されている。彼の初期の作品その題も『エントロピー』では「閉ざされた場」としてアパートの部屋が設定されており、ミートボールとカリストという部屋の上下に住む二人が破滅へと向かうエントロピーの状況に如何に対処するかが語られる、一人はじっとそのほろびの時を待っている、片方はその状況と戦いなんとか押し止め様とする、又『競売ナンバー49の叫び』では、主人公のイーデイパは主婦としての自分の状況をバロと言う画家の塔の中に閉じ込められた乙女達の絵の中の一人の様に感じている。この「閉ざされたイメージ」は個人のレベルだけでなく、社会観又歴史観にもおよんでいる。彼は『V』の登場人物に世界の歴史その物も「閉ざされた場」であると語らせている。

Perhaps history this century, thought Eigenvalue, is rippled with gathers in its fabric such that if we are situated.... at the bottom of a fold, it's possible to determine warp, woof or pattern anywhere else. By virtue, however, of existing in one gather it is assumed there are others compartmented off into sinuous cycles each of which come to assume greater importance than weave itself and destroy any continuity... We are accordingly lost to any sense of a continuous tradition. Perhaps if we lived on a crest, things would be different. We could at least see.⁸

この様に彼の作品の中には必ず閉ざされた場のイメージが語られる。これが彼の現実（特に彼は自国アメリカを意識しているが）の解釈であり又作品の中での提示の仕方である。

「我々とは何か？ 我々は何処に行くのか？」と言う銘の入ったベケットの天秤には何が載っているのか？… 空(empty)である。何もない。彼の皿の中にはあえていえば「虚空(the void)」がのっている。ベケットの「虚空」は事物を表現する表現者としての芸術家に重大な問題をつきつける。ベケットはデュテユイとの対話でマーソンの「虚空」という作品をとりあげ、この作品が「実行可能な次元(the plane of the feasible)での虚空」であり、ベケット自身の「虚空」とは次元を異にしているとのべている。ベケットの主張する「虚空」とはどのようなものであろうか？それは只単に「存在しない」という事ではなく、「存在しえない」ものである。存在する価値も、関心もないものである Cobuild English Learner's Dictionary ではvoidをこう定義している Void is a situation or state of affairs which seems empty because it has no interest, excitement, or value.己の対象物（者）を表現しようとする芸術家はその対象に対して興味をもち、価値あるもの、また自分にその物を表現させようと誘うものとして対象物（者）を観察し、表現していく。そして芸術家にはそれを表現し、他者に伝える能力が備わっている。そしてその能力を持つ者にとって全てのものが彼の活動の動機となる。これが「実行可能な次元」での芸術である。マーソンの作品「虚空」はこの次元に属する。しかしベケットのいう「虚空」なる対象物（者）を表現する芸術家は表現する意欲も、又意欲を起こさせる物（者）もないもの、しかし芸術家として表現する事を強いられる者である。(The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.)

「虚空」の芸術家として自分の対象を表現する時、その芸術家は挫折又は失敗しなければいけない。それは彼にはその対象を表現する能力がないからである。『モロイ』は「挫折」に満ちた作品である。この物語は二部構成になっている。第一部は主人公モロイ、第二部はモランである。二人ともそれぞれの目

的により旅にでる。母に逢うという自己探究の旅に、モランはモロイを探すという旅にでる。がしかし二人ともその目的を達する事はできない。モロイは道に迷い、放浪の果て足腰も立たなくなり、這う様にして、母の元に行こうとするが、出来ない。モランは息子と共に旅にでるが、息子に途中で逃げられ旅の途中で痛みだした膝が悪化し松葉づえを使うような状態で全てを失って自分の家に戻ってくる。彼は自分の旅を「崩壊」の旅と呼ぶ。帰還すれば彼の財産は無と帰っていた。ベケットは両者の敗北を語る。その行為の無意味な事を語る。その人間の行為の無意味さを語るのに16のおしゃぶり石のエピソードは最適である。モロイは旅の途中自分のなぐさみの為におしゃぶりが必要だと思った。彼はその為に16個の石を拾った。しかし問題が起きた。彼は16の石を均等にしゃぶりたかった。自分のコートのポケットとズボンのポケットに入れてそれを試み様とする。4個ずつポケットにいれようか？様々に工夫するが失敗、終に一つのおしゃぶり石を持ち、他の石全てをひとつのポケットに入れて解決しようとするが失敗する。肉体的にバランスをとることが不可能なのである。彼の考えた方法は机上の空論であった。そうしている内に彼は自分の行為の無意味さに気づく。

And deep down it was all the same to me whether I sucked a different stone each time or always the same stone, until the end of time

For they all tasted exactly the same. And if I had collected sixteen, it was not in order to ballast myself in such and such a way, or to suck them turn about, but simply to have a little store, so as never to be without. But deep down I didn't give a fiddler's curse about being without, when they were all gone they would be all gone, I wouldn't be any the worse off, or hardly any. And the solution to which I rallied in the end was to throw away all the stones but one, which I kept now in one pocket, now in another, and which of course I soon lost, or threw away, or gave away, or swallowed⁹

「物語を語る」語り手も語り手として敗北している。対象物を観察し報告する能力がないのである。この敗北者（挫折者）としての語り手を第一の芸術に

属する語り手のハーウィーと比べてみる。ハーウィーの観察は綿密である。彼はオフィスの部屋の仕切りの硝子越しに同僚テイナの朝の習慣を注視している。

after she had finished her plain donut, and had frisked the crumbs from her fingertips into the piece of plastic wrap in around the crumbs until it formed a neat whitish pellet, and had thrown the pellet out, she would unlock her desk and remove her stapler, her While You Were Out pad (these tended to disappear if you didn't hide them), and the date-stamper from her meticulously arranged central drawer, placing any extra packets of sweetener that the deli had thrown in with her coffee into a special partition in the drawer that contained nothing but sweetener packets. And then she would advance the rubber belt of the date-stamper by a single digit,...¹⁰

モロイの観察は余りにも心もとない、モロイ自らも失敗者である事を認めている。彼は旅の途中ルイスという女性の所に滞在する。彼は彼が滞在した部屋を観察し語っているが余りにも信用の置けない観察者である

... the room, I saw the room but darkly at each fresh inspection it seemed changed, and that is known as seeing darkly, in the present state of our knowledge. The boughs themselves seemed to shift as though endowed with an orbital velocity of their own, and in the big frosted window the door was no longer inscribed so that there now appeared within its frame a panel when I moved. But that there were natural causes to all these things I am willing to concede, for the resources of nature are infinite apparently. It was I who was not natural enough to enter into that order of things, and appreciate its niceties¹¹

ベケットはこの挫折続きのエピソードを通じて新しい道を語ろうとした。彼

は「虚空なる二物」を現在の天秤にのせる事の不能を述べながら、新しい天秤探しに取りかかっていた。この新しい天秤についてもモロイは語っている。モロイはルイスの家から銀食器を盗んできてしまう。そのなかにナイフ置き(a knife rest)らしきものが含まれている。それをみていると観察者として敗北したモロイも、もう一度観察を試みようとし、そのことが一つの安らぎを彼に与える。

This strange instrument (the knife rest) I think I still have somewhere, for I could never bring myself to sell it, even in my worst need, for I could never understand what possible purpose it could serve, nor even contrive the faintest hypothesis on the subject. And from time to time I took it from my pocket and gazed upon it, with an astonished and affectionate gaze, if I had not been in capable of affection. But for a certain time I think it inspired me with a kind of veneration, for there was no doubt in my mind that it was not an object of virtu, but that it had a most specific function always to be hidden from me. I could therefore puzzle over it endlessly without the least risk. For to know nothing is nothing, not to want to know anything likewise, but to be beyond knowing anything, to know you are beyond knowing anything, that is when peace enters in, to the soul of the incurious seeker.¹²

ベケットの「挫折の芸術」の試みは新しい小説の可能性への旅立ちでもあったのである。彼は「虚空」なる二物を表現する芸術を探究したのである。

注

- 1 中村真一郎 『王朝物語—小説の未来に向けて』潮出版社 1993年
- 2 Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Dethuit* (London: John Calder Limited. 1965.) p. 102
- 3 Raymond Carver, *What We Talk About When We Talk About Love* 講談社 1994年 p. 48

- 4 Ibid. p. 55
- 5 Nicholson Baker, *The Mezzanine* (New York: Vintage Books, 1990) p.8
- 6 岩元巖 『変容するアメリカン・フィクション』 南雲堂 1989年
- 7 Jack Flam edit., *Mattise A Retrospective* (New York: Hugh Lauter Levin associates Inc., 1988), p. 133
- 8 Thomas Pynchon, *V.* (Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1963) p. 155
- 9 Samuel Beckett, *Molloy* (New York: Grove Press, Inc., 1955) p. 100
- 10 Baker, *The Mezzanine* p. p. 32-33
- 11 Beckett, *Molloy* p. 58
- 12 Ibid., p. 85

参考文献

- Bernal, Olga 『ベケットの小説』 1972年
紀伊国屋書店
- Coe, Richard 『ベケット論』 1972年
審美社
- Esslin, Martin. ed. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays* London: Prentice Hall, 1965
- 岩元巖 『現代のアメリカ小説』 1974年
英潮社
- 『変容するアメリカン・フィクション』 1989年
南雲堂
- Kenner, Hugh *Samuel Beckett: A Critical Study* New York: Grove Press. INc., 1961
- 中村真一郎 『小説とは本当は何か』 1992年
河合文化教育研究所
- Olderman, Raymond. *Beyond the Waste Land: A Study of the American Novel in the Nineteen-Sixties.* New Haven: Yale University Press, 1972
- Robinson, Michael. *The Long Sonata of the Dead: A study of Samuel Beckett.* London: Rupert Hart-Davis Limited., 1969
- Tanner, Tony. *City of Words: American Fiction 1950-1970* New York: Harper and

Row Publishers, Inc., 1971