

虚ろなる殺人

——Agatha Christie, *The Hollow* における芸術表象の意義*——

松 宮 園 子**

序

20世紀英文学研究の中心として君臨してきたハイ・モダニズムの作品群に対して「前時代的」「大衆的」「ロウワー・ミドルクラスの」と見なされ、膨大な出版部数を誇りながらも批評的に軽視され続けてきたミドルブラウ文化の再評価は、1990年代に世界的に本格始動し、世紀の転換を経て隆盛を続けている。戦間期に総出版部数の4分の1を占めるまでに急成長したミステリ・ジャンルは、こうしたミドルブラウ文化の主要な構成要素の一つであり、言うまでもなくアガサ・クリスティはこの「黄金期」を代表する作家の筆頭に位置する。1991年に出版され「ミドルブラウ文学研究の祖」¹⁾と評されるアリソン・ライトの *Forever England* は、中心的な一章をクリスティに関する議論に割き、ミステリ・ジャンルにおける類型的人物造形やパズルの要素等、従来アカデミズムにおいて揶揄の対象となってきた特徴のモダニズム的意義を指摘し²⁾、「ミドルブラウ」なテキストのモダニティ及びクリスティの批評的価値を主張した点で確かに画期的であった。この結

果、クリスティに特化あるいは焦点を当てた批評書も続々と刊行されてきたが³⁾、その多くはフェミニズムの文脈での評価に集中しており、彼女のテキスト群に潜む文学キャンオンや視覚芸術への言及、そこから生じるジャンル横断的な効果が検証される機会は未だ限定的である。

確かに、例えばダンテの翻訳家でもあった同じく「黄金期」のミステリ作家ドロシー・L・セイヤーズとは異なり、クリスティが何らかの芸術分野についてアカデミックあるいはプロフェッショナルな訓練や知識を有していたという事実はない。クリスティに対する偏見を打ち崩すことに貢献したライトも、クリスティのスノビズムやエリート意識の欠如を強調する中で、彼女が「文化」というものに対してむしろ「冷ややか」な立場を取っていたと述べている(109)。更に、1965年に出版された有名な *An Autobiography* に散りばめられた「自分は主婦であり、副業として本を書いている」⁴⁾等の、謙虚に見えながら読者を煙に巻くようなクリスティ自身によるコメントの数々も、その作品中の様々な芸術表象の背後に確固とした批評的意義を見出そうとする読みを阻害する一因であったかもしれない。

*キーワード：アガサ・クリスティ、モダニズム彫刻、ミドルブラウ文化

**関西学院大学社会学部教授

- 1) 中央大学人文科学研究部編『英国ミドルブラウ文化研究の挑戦』p.7。
- 2) “Once we consider the whodunit as a form of popular modernism, these apparent failings, the emptying of moral and social effect, the evacuating of notions of ‘character’, the transparency of the prose . . . appear in different light. What has come to seem to us the epitome of the old-fashioned and genteel, arguably began life as a modernizing, de-sacramentalising form” (66).
- 3) 代表的な例としては、Merja Makinen, *Agatha Christie: Investigating Femininity*、Melissa Schaub, *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction*、J. C. Bernthal, *The Ageless Agatha Christie* 等が挙げられる。
- 4) “But never, when I was filling in a form and came to the line asking for Occupation, would it have occurred to me to fill it in with anything but the time-honoured ‘Married Woman’. I was a married woman, that was my status, and that was my occupation. As a sideline, I wrote books. I never approached my writing by dubbing it with the grand name of ‘career’” (*Autobiography* 430; emphasis in original).

しかしミステリ・ジャンルの長編小説だけで66冊に及ぶクリスティの膨大な作品群の全てに求めることは困難であっても、特に芸術、あるいは芸術家が中心的な役割を果たしているテキストについては、精査に値する彼女の野心的な芸術表象が盛り込まれている。エルキュール・ポアロを翻弄する存在として彫刻家ヘンリエッタ・サヴァナクが登場する *The Hollow* (1946) はその筆頭に挙げられるだろう。中期の代表作の一つである本作については最近、メルヤ・マキネンがヴァージニア・ウルフの代表作 *To the Lighthouse* (1927) と並置して、ヘンリエッタをモダニズム芸術に挑むヒロインとして解釈する野心的な議論を試みているが、従来見過ごされてきた芸術テーマの発掘に傾注するあまり、彼女がアーティストであると同時に殺人事件の最大の鍵を握る人物であるという特徴にほとんど言及しないアプローチは、やはりバランスを欠いていると言わざるを得ない。『ホロー荘の殺人』のユニークさは、嫉妬に燃える妻が浮気した夫を撃つという単純極まる、言わば奥行きのない「虚ろな」殺人事件を巧妙に「肉付け」する手段として、クリスティが他作品には類を見ない重層性をもってアート、中でも具象と抽象の間で揺れるモダニズム彫刻を野心的に取り入れた点にあり、ミステリ・ジャンルに軸足を置いた上での複眼的な検証が必要と思われる。こうした現状を鑑み本稿では、ヘンリエッタが製作する3体の人物像を当時の彫刻分野の動向を踏まえた上で検証しつつ、ミステリのプロットにおけるその複雑な役割を改めて精査することで、クリスティ作品における芸術表象の意義を再確認し、クリスティ研究、更にはミドルブラウ研究の新たな足がかりとしたい。

1

『ホロー荘の殺人』の第1章で登場する、ホロー荘の女主人レディ・アンカテルと遠縁のミッジの会話によって、読者は機知と優しさ、更には

「天才的な」才能を兼ね備えた彫刻家ヘンリエッタの作品について短い説明を与えられる：

‘... she doesn’t just carve animals or children’s heads but does advanced things like that curious affair in metal and plaster that she exhibited at the New Artists last year. It looked rather like a Heath Robinson step-ladder. It was called Ascending Thought—or something like that. It is just the kind of thing that would impress a boy like David... I thought myself it was just silly.’ (6; last ellipsis in original)

突拍子もない発想と行動で知られる、魅力溢れる「変人」レディ・アンカテルのいかにもアカデミックならざる言葉によって、読者は作品冒頭からモダニズム彫刻の世界⁵⁾に誘われることとなる。彼女がここで言及するヒース・ロビンソンは、ユーモラスな発明品や機械のイラストでも知られる、20世紀前半に活躍した英国の挿絵画家であるが、彼の描く「脚立」に比べられ、更には彼女から「馬鹿げた」と評されることで、ヘンリエッタのアートは確かに敬意を払われたとは言い難い形で導入される。しかしその一方で、非伝統的素材の使用、そして何よりもその抽象性を強調することで、この短い説明はヘンリエッタのアートの前衛性、その確かなモダニティを印象づける。

近代彫刻 (modern sculpture) に関する研究のほとんどは、オーギュスト・ロダン (1840-1917) をその祖として位置づけている。この19世紀の巨人が遺した彫刻芸術における人間の内奥の探究を継承、発展させながら、一方で彼に短期間師事したコンスタンティン・ブランクーシ (1876-1957) の有名な言葉、「大樹の下では何も育たない」⁶⁾が示すように、ロダンの根本的には自然主義的視座からの脱却を試み、大胆な折衷、あるいは抽象化を推し進めることで、20世紀前半の彫刻家たちは実に多彩な作品を生み出してきた。例えば、この時代の具象から抽象への移行を端的に

5) アレックス・ポッツは「モダニズム彫刻」について次のように定義している：“Modernist sculpture, which could roughly be defined chronologically as work produced after Rodin and before the shake-up of sculptural practice in the 1960s and early 1970s, had in its own time, and continues to have, an oddly uncertain status” (103)。

6) ヴァリア 『ブランクーシ作品集』 p.70。

示すアンリ・マティス (1869-1954) の浮き彫りの連作 *The Back* (1909-1929) について、ハーバート・リードは次のように描写している：

The first *Back* is almost as naturalistic as *The Slave* and repeats the arabesque of *Madeleine I*; the second is rather more summary or ‘brutal’, but there is no essential departure from the human model. But the third *Back*, which was apparently made immediately after the second, shows drastic simplifications of form. The limbs have become rigid trunks and a long ‘tail’ of hair descends from the head to balance the upward thrust of the legs. In the final version, which followed after an interval of fifteen years, the forms have become simplified to a degree rarely found in the paintings [of Matisse]. (40)

興味深いのは、この連作中で一気に単純化が進んだ第三の『背中』の時期においても、マティスがモデルに対するロダン的な敬意を保っていたという事実である。リードが引用する彼の講義ノートにはこのような言葉がある：“The model must not be made to agree with a preconceived theory or effect. It must impress you, awaken in you an emotion, which in turn you seek to express” (42)。人間の身体はその魂を映し出す鏡、という名言を残し⁷⁾、視覚的リアリズムを重んじたロダンから始まる近代彫刻の世界において、具象と抽象の区別は決して単純なものではなく、また人間の身体とその内奥、更には作品を取り巻く外界との関係性も揺れ動いていた⁸⁾。

『自伝』の中でクリスティは絵画よりも彫刻を「大いに崇拜」しており、彫刻家になりたかった

が「視覚的形狀に対する眼識」が欠けていたので断念した、と述べている (335)。『ホロー荘の殺人』において実在の彫刻家や作品が言及されることはないものの、1920年代前半には彫刻のレッスンまで受けていたというクリスティによるヘンリエッタの作品群の描写には、的確な時代性が感じられる。多くのクリスティ作品と同様に、本作の時代設定は明確には提示されていないが、ジェームズ・ゼンボーイは作中で言及される映画等からほぼ出版年当時の世界であろうと結論している (224)。従って、ヘンリエッタが彫刻家としてのキャリアを築き始めたのは1930年代から第二次世界大戦中にかけてと推定されるが、この時期の彫刻芸術について、ペネロピ・カーティスは著書 *Sculpture 1900-1945: After Rodin* において以下のように概観している：

The period before the Second World War was to see a new weight of meaning associated with, or imposed upon, figurative sculpture. . . . The totalitarian regimes which took hold in the inter-war years each, in different ways, linked the figure with an official imagery which was often realized in the medium of sculpture. Thus, in this period especially, the figure carried an ideal beyond itself, representing an ‘other’ dependent on the circumstances of its production. The figure was used in national contexts with claims for universal meaning. (235)

そしてカーティスは、この一例として擬古主義に由来するギリシア的肉体賛美がナチス・ドイツのアーリア人種称揚のプロパガンダ芸術へと結びついていく流れを検証していくが、ナチズムとは程

7) 高田博厚、菊池一雄編『ロダンの言葉抄』p.260。

8) 例えば彫刻家柳原義達は、ロダンの弟子アントワーン・ブールデル (1861-1929) に師事したアルベルト・ジャコメッティ (1901-1966) の作品について以下のように述べている：

ジャコメッティは、頭の中で勝手にあの細い人間をつくり上げるのではなく、モデルをじっと観察しているうちに、その人物のうしろや周辺の広大な世界や宇宙までとり込んでしまうから、必然的に人間が細くなってしまふのであって、頭の中の概念によって人間を細くしているのではない。

だから、世間にはジャコメッティの作品を見て、抽象なのか具象なのかと取沙汰する人もいるが、はっきりいってジャコメッティは具象の作家なのである。

抽象などというものは、彼の芸術には全然ない。しかし、具象を追求していくうえで抽象化はあった。抽象化せざるを得なかった (56)。

遠いヘンリエッタの創作にも、人物像を巡るこうした時代の特徴が反映されていることに注目したい。すなわち、彼女の彫刻の抽象性、前衛性を印象づける冒頭のレディ・アンカテルの言葉とは裏腹に、第2章で読者が目にするのはロンドンの自宅のアトリエでモデルを前に、他でもない「少女の頭部」を粘土で制作中のヘンリエッタなのだ。

そして、その頭像は正に「それを超えたもの」と結びつけられている。少女ナウシカア⁹⁾は、ヘンリエッタに取り憑いたヴィジョンであり、下品な素人モデルのドリスは盲目のナウシカアの澄み切った目と骨格を提供する存在でしかない。ここでヘンリエッタが彫像に付与しようと試みているものは、勿論国家的イデオロギーとは異なるが、しかし実体を超えた、むしろここでは正反対の「理想」と「意味」を宿らせる手段としてモデルの身体を利用しようとしているという点で、彼女のアートはロダンのなヒューマニズムに満ちた自然、すなわち身体への敬意とは大きく異なる位置にある。極度の近視であるため「虚ろな」美しい目を持つドリスは、しかし他人の悪口にしか興味がない軽薄な女であり、彼女のひっきりなしのお喋りに調子良く相づちを打ちながらも、「意識を切り離すことに長けた」(12)ヘンリエッタの注意の全ては、彼女の顔の完璧な骨格を彫像に写し取ることに向けられている。完成した像を見て、ドリスは自分と似ていないことに不満を露わにするが、ヘンリエッタは「これは肖像ではない (“[I]t's not a portrait”）」(18)と微笑む：

There was, indeed, hardly a likeness at all. It was the setting of the eyes—the line of the cheekbones—that Henrietta had seen as the essential keynote of her conception of Nausicaa. This was not Doris Saunders, it was a blind girl about whom a poem could be made. The lips were parted as Doris's were parted, but they were not Doris's lips. They were lips that would

speak another language and would utter thoughts that were not Doris's thoughts— (16)

作中で言及されるヘンリエッタの作品群は、冒頭の金属と石膏製の「上昇する思考」や、後にミッジがアトリエで目撃する「アルミニウムのリボン」のような物体など、抽象化を推し進めたと思われるものから、初期に作ったという「月並みな」ガラスの仮面、あるいは兵士を思わせる人物のブロンズの頭像、更にはピンクの花崗岩の大きな蛙等、素材もテーマも多様であることが示唆されている。しかしプロット中で重要な意味を持つ3作品はいずれも人物像であり、このナウシカア像をはじめとする3体全てが具象と抽象の間で激しく拮抗し、人物モデルの身体との複雑な力関係をはらんでいることが、やがて明らかになる。

すなわち、ここでドリスが退場し、改めて彫像を見たヘンリエッタはそこに「卑しい悪意」が潜んでおり、自らが作り出したその像がナウシカアではなく正にドリスであることに気づき愕然とするのだ：“She hadn't been listening—not really listening—and yet knowledge of Doris's cheap, spiteful little mind had seeped into her mind and had, unconsciously, influenced her hands” (21; emphasis added)。自らが追い求める芸術的ヴィジョンを形にするために必要な、美的に完璧な眼窩と頬骨のラインのみを生身の人間から抽出し、抽象化しようとするヘンリエッタの試みは失敗に終わり、彼女は「問題のある子猫を殺す親猫のような気持ち」(21)で、まだ柔らかい粘土像を破壊し、荒い息をつく：

Nausicaa, she thought sadly, would not come again. She had been born, had been contaminated and had died. . . .

And now the thing that had been Nausicaa—Doris—was only clay—just the raw material that would, soon, be fashioned into something

9) ナウシカアは、一般にホメロスの『オデュッセイア』に登場し、オデュッセウスを助けるスケリア島の王女として知られているが、このナウシカアが盲目であるという記述は一切ないことから、ヘンリエッタが創作するナウシカアとの関連は不明である。『ギリシア神話物語事典』によれば、ナウシカアは後に吟遊詩人となり、「偶然出会ったある盲目の詩人が彼女の歌のすべてを編んで、ほう大な歌のつづれ織をつくりあげてくれた」(164)という説もある。

else.

Henrietta thought dreamily, ‘Is that, then, what *death* is? Is what we call personality just the shaping of it—the impress of somebody’s thought? Whose thought? God’s?’

That was the idea, wasn’t it, of Peer Gynt? Back into the Button Moulder’s ladle.

‘Where am I myself, the whole man, the true man? Where am I with God’s mark upon my brow?’ (21; emphases in original)

「汚された」ナウシカアを破壊したヘンリエッタの心は、このように死へ、更には『パール・ギュント』の一節から「完全なる、真実の自己」¹⁰⁾の在処へと彷徨っていく。前述したように、このような形でクリスティが言及する文学キャンノンについては、単にキャラクターの教養を示す指標、あるいは「雰囲気作り」の道具と見なされ、テキストとの関連性が精査されることは未だに少ない。しかし『ホロー荘の殺人』において、一見唐突に思われる『パール・ギュント』の引用はヘンリエッタの知性や、この場面での心理的動揺を示唆するだけのものとは程遠い。既に検証したように、「真実の自己」、人間の「内奥」はモダニズム彫刻が具象と抽象の間で模索し続けたものであり、更に勿論「真実の自己はどこにあるのか」というこの問いは、所謂「意識の流れ」や時間軸の移動、断片的な語り等の実験的手法の導入によってモダニズムの小説家たちが追究し続けたテーマでもある。そしてこの哲学的な問いかけは、この後、他のキャラクターによっても繰り返され、そしてやがて起こる殺人の動機と密接に関連してくる。

このように『ホロー荘の殺人』は、ヘンリエッタやレディ・アンカテルという印象的なキャラクター、ナウシカア像の創造と破壊、そして『パール・ギュント』の引用という、ミステリ・ジャン

ルの定形とは著しく異なる形で幕を開ける。よく知られているように、クリスティ自身も本作について「ある意味で、探偵小説というよりも普通の小説」であると述べ、ポアロを登場させるべきではなかったとも述懐している (*Autobiography* 473)。ライトも引用している有名なレイモンド・チャンドラーによる批判、「操り人形のような、厚紙で作られたような恋人たち、張り子製の悪人たち」¹¹⁾に代表される、黄金期ミステリの「浅薄さ」「虚ろさ」を肉付けする手段として、クリスティは具象と抽象の狭間にある彫刻家の野心と苦悩を詳細に描き出すことを、本作で試みたのだろうか。しかしながら、勿論ここで思い出すべきは作品のタイトルである¹²⁾。「虚ろな」屋敷を舞台に起こる殺人事件は、彫刻に留まらない多彩な芸術表象のネットワークによって、具象と抽象、身体と精神、自然と芸術、の二項対立へのモダニズム的転覆を示唆しながら、むしろ人間の内奥そのものの不可避的な「虚ろさ」を強調しているのではないか。次章において、芸術表象と殺人事件が複雑に交錯するプロットを検証することで、この問いを更に掘り下げていきたい。

2

粘土で作られた頭像が「卑しい悪意」を持つという展開から、ヘンリエッタは『パール・ギュント』に思いを馳せるが、図らずもドリスの「肖像」と化したこのナウシカア像は読者にもう一つの文学テキストを強く想起させる。すなわちオスカ・ワイルドの *The Picture of Dorian Gray* (1890) に見られる、芸術と自然の境界の危うさ、区切られていたはずのものが「滲み出る“seep”」ことへの恐れ、更には人工物が「現実」に取って代わるという芸術の本質に関わる転覆的要素である。ヴィクトリア朝英国の倫理的束縛と真っ向から対立し、同性愛者として収監された

10) ヘンリック・イブセンの戯曲『パール・ギュント』の主人公は、放浪の末に出会ったボタン作りに「他の出来損ないの人間と共に溶かして、鑄造し直す」と脅され、「おのれ自ら」(111)であったことを証明しようと必死になる。

11) Chandler, ‘The Simple Art of Murder,’ p.193.

12) クリスティ作品において頻出することだが、本作はアメリカにおいては *Murder After Hours* のタイトルで出版された。

後、1900年にパリに没したワイルドは、今日では「最初の現代人」と評される。彼の唯一の長編小説である本作における肖像画の「変貌」はリアリズムとは異なる次元で描写されるものの、完璧に美しい身体的特徴のみを反映させたはずのナウシカア像が、そのモデルの内奥を滲ませることに衝撃を受けるヘンリエッタの姿には、変貌したドリアンの肖像画を前に絶句する画家バジルの影が漂う。

更に、この第2章ではナウシカア像と共に、ヘンリエッタが過去に製作したもう一体の彫像が紹介されるが、彼女自身が「見事な出来」(18)と満足するこの第二の彫像は、ワイルドのモチーフを更に増幅させ、彼の有名な警句「自然／人生が芸術を模倣する」¹³⁾が示唆するパラドックスがテキストに滲み出すこととなる¹⁴⁾。「祈る人 (“The Worshipper”)」と題されたこの梨の木で作られた彫像は、他でもないヘンリエッタの愛人である医師ジョン・クリストウの妻ガーダがモデルとなっており、この事実を知り激昂するジョンとヘンリエッタの会話は、第2章ではヘンリエッタの視点から、そして後の章ではジョンの視点から再現される。

彫刻家としてのヘンリエッタの姿勢は、「祈る人」とナウシカア像においてほぼ共通している。彼女にはまず追究すべきヴィジョンがあり、それに身体的具体性を与えるモデルを必要とするものの、完成作は断じて「肖像」ではない。

‘Yes, it’s the neck and shoulders I wanted—and that heavy forward slant—the submission—that bowed look. It’s wonderful.’

‘Wonderful? Look here, Henrietta, I won’t

have it. You’re to leave Gerda alone.’

‘Gerda won’t know. Nobody will know. You know Gerda would never recognize herself here—nobody else would either. And it *isn’t* Gerda. It isn’t *anybody*.’ (43; emphases in original)

ここでもヘンリエッタは、ガーダの身体を再現しながら「何者でもない」彫像を作ったことに自信を示す。しかし「祈る人」とナウシカア像の真の相似は、こうしたヘンリエッタの「抽象化」が実際には破綻し、正に作品がモデルの「肖像」になっている点にある。「祈る人」がヘンリエッタの自信作となり得ているのは、本質的にナウシカアの無垢とは無縁であったドリリスと異なり、ガーダが「首と肩のライン」に留まらず、正にその存在そのものが「祈る人」であったからなのだ。上記のジョンとヘンリエッタの会話は、以下のように極めて暗示的に終わる：

‘That’s rather terrifying thing that you have made, Henrietta!’

Henrietta shivered slightly.

She said, ‘Yes—I thought that. . .’

John said sharply :

‘What’s she looking at—who is it? There in front of her?’

Henrietta hesitated. She said, and her voice had a queer note in it :

‘I don’t know. But I *think*—she might be looking at *you*, John.’

(44; emphases in original)

恐れさえ感じさせるほどの盲目的な崇拜と服従を

- 13) ヴィヴィアンとシシルという2人のキャラクターの対話の形を取ったエッセイ “The Decay of Lying” の中で、ヴィヴィアンは次のように述べる：“Paradox though it may seem—and paradoxes are always dangerous things—it is none the less true that Life imitates art far more than Art imitates life” (74)。更に後の箇所では “I wish the Channel, especially at Hastings, did not look quite so often like a Henry Moore, grey pearl with yellow lights, but then, when Art is more varied, Nature will, no doubt, be more varied also. That she imitates Art” (80) と続ける。このようなヴィヴィアンの考えにワイルド自身の信条が反映されていると見る根拠については、輪湖 (98-99) を参照。
- 14) こうしたワイルドの考えは『『自然』をして君たちの唯一の神たらしめよ』(『ロダンの言葉抄』 p.289) とするロダンとは全く相容れないように思われるが、よく知られているようにワイルドはロダンのバルザック像を賞賛した一人であった。デイヴィッド・チャールズ・ローズによれば、1891年のパリ訪問時にワイルドは、「フランス最大の詩人」(183) と称えたロダンを実際に訪問するなど僅かな交流があったが、その関係は深いものではなかった (184)。

夫に捧げていたガーダは、やがて昔の恋人ヴェロニカとの彼の束の間の情事を目撃するや、冷酷な殺人を決意し、躊躇うことなく実行に移す。ヘンリエッタが作り上げた「祈る人」の像は、身体的特徴のみを写し取るという彼女の意図に反して見事なガーダ個人の心身の「肖像」となっており、周囲からは夫の意のままに動く鈍重な主婦と思われていたガーダの「真の自己」、危険な狂信者という本質を捉えていたのである。

前述のワイルドの「人生が芸術を模倣する」という言葉をなぞるかのように、内面の狂気を表出させたガーダがジョンを殺害し、名探偵ポアロ登場となるのは、30章から成る小説の第11章という悠長さであるが、それに加えてこの殺人は、その発生を受けてポアロが関係者あるいは警察に呼び出されるという常道ではなく、何の予備知識もない彼が全く偶然にその現場に足を踏み入れるという形で読者に提示される。一見、遅きに失したミステリの幕開けに思われるが、しかしここまでの芸術表象がこの場面の不自然な「自然」、奇妙なアンチ・クライマックスの巧妙な布石となっていることに注目したい。

週末にヘンリエッタとクリストウ夫妻を含む親戚や友人を集めたレディ・アンカテルは、ホロー荘の隣家に滞在するポアロを昼食に招く。プールサイドのあずまやに案内されたポアロは、そこに血を流して横たわるジョン・クリストウと、銃を手に呆然と立ちすくむガーダの姿を見て、衝撃ならぬ倦怠を感じる：

He was annoyed and he was bored—oh, how he was bored. Death was not, to him, amusing. And here they had arranged for him, by way of a joke, a set-piece.

For what he was looking at was a highly artificial murder scene. By the side of the pool was the body, artistically arranged with an outflung arm and even some red paint dripping gently over the edge of the concrete into the pool. It was a spectacular body, that of a handsome fair-haired man. Standing over the body, revolver in hand, was a woman, a short, powerfully built, middle-aged woman with a curiously blank ex-

pression. (110)

余りに「できすぎた」殺害現場を前にしたポアロは、咄嗟にこの全てが、客である自分をもてなす余興としての「芝居」であると誤解する。しかし現場を遠巻きに見つめるヘンリエッタやレディ・アンカテルたちをも「役者」と見なしていたポアロは、やがてジョンが実際に死にかけていることを理解し始める。

興味深いのは、誤解が解けてもなお、ポアロが「現実」と「芝居」の混合物としてこの場面を捉え続けている点である：

And suddenly, or so it felt to Poirot, there seemed to be in all this group of people only one person who was really alive—the man who was at the point of death.

Poirot had never received so strong an impression of vivid and intense vitality. The others were pale shadowy figures, actors in a remote drama, but this man was *real*. (112; emphasis in original)

そしてここで、唯一の「現実」であった瀕死のジョンは「ヘンリエッタ」という一言を最後に息絶え、漸く「探偵小説」としてのプロットが本格的に始動することとなるが、この殺人の「不自然さ」、作り物めいた感覚はポアロを悩ませ続けることになる：“Artificial—for a moment Poirot grasped at the word. Yes, there has been something artificial about it all” (126)。現場の状況から当然犯人と思われていたガーダが、横たわるジョンの傍らに落ちていた銃を拾っただけであると主張し始め、それに呼応するかのようにヘンリエッタやレディ・アンカテル、ヴェロニカたちも不審な行動と発言を見せる中、事件は複雑さを増し、ポアロは改めて殺害現場を「演出されたもの」と形容する：“The scene by the pool. A set scene. A stage scene. Staged by whom? Staged *for* whom?” (199; emphasis in original)。

言うまでもなく、読者に「パズル」を提供し、「謎解き」を迫るミステリ・ジャンルにおいて、全ての殺人事件は精巧に組み立てられた「作り

物」である。一見、激情に駆られた衝動的殺人と思われるケースであっても、自らの犯罪を隠すための真犯人による計算は細部に張り巡らされており、嘘や芝居、更には凶器をはじめとする物品への細工等の「虚構」は枚挙に暇がない。当然「ポアロもの」においても、関係者や現場について探偵が何らかの「不自然さ」を感じるところから彼の有名な「灰色の脳細胞（“little grey cells”）」が活性化し、隠された真相へと辿り着いていくのが確立されたパターンであり、その意味では本作で殊更に強調される「作り物」感へのポアロの拘泥は、ミステリ・ジャンルそのものの虚構性を暴露する、ポストモダンなパロディにさえ思われる。

しかし前章で検証した芸術表象の入念さ、そこから強調される芸術と自然の逆転というテーマを念頭に置くと、クリスティがここで意図しているのはパロディとは程遠い、「現実」、「自然」あるいは人間存在そのものに対するより透徹した視点であると考えられる。すなわち、やがて明らかになるように、実はプールサイドの殺人現場において「演出」の要素は限定的であった。確かに真犯人のガーダは、実際にジョンを撃ったピストルを茂みに隠し、直後に別の銃を手には彼の傍らに立つ、という「芝居」を行っていた。前述のポアロの問いの答えは、他の全てのキャラクターに「凶器ではないピストルを持っていた」ことを見せるために、ガーダによって演出された場面であった、ということになる。しかしポアロの自意識とは裏腹に、ガーダが主に意図していた「観客」はアンカテル家の人々であり、ポアロの登場は結局のところ偶然でしかなかった。そして言うまでもなく、血を滴らせる美しい被害者ジョン、そして息を呑むヘンリエッタをはじめとする目撃者たちによってポアロの眼前に披露された劇的な構図には、何の計算もなかったのだ。その人工性にポアロが軽蔑的な「退屈」の念を抱いた「作り物（“a set-piece”）」こそが、ジョンの人生が最後に到達した「現実」であったのだ。

そして注目すべき更なる皮肉は、死にゆくジョンに紛れもない「現実」を認め、これが実際の殺人であることをポアロが認識した正にその瞬間から、実際にはこの事件の「演出」が開始されていた、という事実である。すなわち、結末でヘンリ

エッタ本人が明かすように、ジョンの最後の言葉である「ヘンリエッタ」は、犯人であるガーダを守るようにという彼女への「指示」であった。この解釈が、愛人としてガーダへの罪悪感に駆られるヘンリエッタの妄想でないことは、ポアロ自身の言葉によっても裏付けられている：“His voice was as alive and conscious as that of a doctor doing a vital operation who says sharply and urgently : “Nurse, the forceps, please.” (196-7)。そして、文字通り瞬時に「役者」として動き始めたヘンリエッタは、茫然自失のガーダに手を貸すふりをして、その手のピストルをプールの水の中に落とし、自らの「失策」を詫びてみせるのである。

被害者がその生の最後に、自らを襲った加害者を庇おうと試みる例は「ポアロもの」では *Elephants Can Remember* (1971) においても見られる。この作品で、自分を崖から突き落とした双子の姉を殺人犯としないよう、虫の息の被害者は夫に懇願し、愛する妻の最後の願いを叶えようとする夫は、心ならずも犯人を守る行動に出る。しかし、昔から精神を病んでいた双子の姉に対する、この心優しい妹の憐憫の情、自分だけが健康であったことへの長年の罪悪感、そして肉親の絆などと比べると、『ホロー荘の殺人』におけるジョンの「最後の願い」の原動力は、一見不可解なものである。生前のジョンの描写において、彼の愛情と執着の全てはヘンリエッタ、そして過去の「亡霊」であるヴェロニカに注がれており、「ヴェロニカとは正反対」であるという理由のみで選んだ妻ガーダは、平穏な家庭を提供するだけの存在に過ぎない。死の直前、再会によってヴェロニカの本性をようやく理解し、その呪縛から解き放たれたジョンは改めてヘンリエッタへの愛に燃え、彼女との新しい生活を夢想していた。その未来を自分から突然奪った「退屈な」妻ガーダを、なぜジョンは最後に守ろうとしたのか。

この謎について、ヘンリエッタは結末でポアロに解説する：

“... He was asking me to protect Gerda. You see, he loved Gerda. I think he loved Gerda much better than he ever knew he did. Better than Veronica Cray. Better than me. Gerda be-

longed to him, and John liked things that belonged to him. He knew that if anyone could protect Gerda from the consequences of what she'd done, I could. And he knew that I would do anything he wanted, because I loved him.” (298 ; emphasis in original)

その死の瞬間に「真実の愛」に気づくジョン・クリストウ、そして自分が彼の「真実の愛」の対象ではなかったことを知りながら、その妻を必死に守る愛人ヘンリエッタの姿が、メロドラマ的類型を辛くも逃れて、どこか透徹した悲哀を漂わせるのは、正にプールサイドの殺害現場に渦巻く二重の「演出」、そして繰り返される「盲目」というモチーフの重層性に起因するように思われる。

しばしば自己中心的なプレイボーイの富裕な医者として片付けられがちなキャラクターであるが、クリスティがジョン・クリストウの内面を特徴づける要素として用意したのは「家に帰りたい (“I want to go home”)」という奇妙なりフレインである。彼が初めて登場する第3章において、ハーリー・ストリートの自宅兼診療所で診察を終えた彼は思いにふける：

He was tired—he was so very tired. It seemed to him that he had been tired for a very long time. There was something he wanted—wanted badly.

And there shot into his mind the thought: ‘I want to go home.’

It astonished him. Where had that thought come from? And what did it mean? Home? He had never had a home. (27 ; emphasis in original)

アングロ・インディアン の両親を持つ彼にとって真の意味での「生家」はなく、自分にとっての初めての「家」がガーダと2人の子どもたちと暮らす正にこの場所であることを認めながらも、彼は

それが「ホーム」ではないと瞬時に断定する。そして昔の恋人ヴェロニカと暮らした南仏の館がここで彼の脳裏をよぎることで、ジョンにとっての「ホーム」とは愛情の在処と一体であることが明らかになるのだが、小説の結論から判断すれば彼には全く自分の真実が見えていなかったということになる。自分が見ようとするものしか視界に入れようとしない彼を「サーチライト」に例え、その「盲目性」を指摘したのは他ならぬヘンリエッタであるが、冒頭のナウシカア像によって導入されたこの「盲目」というモチーフは、このように様々なキャラクターと絡み合いながら「現実の虚ろさ」というテーマを増幅させていくことになる。

真実の自己、そして「現実」が全く見えていなかったジョンは、その「作り物」感でポアロを辟易させた、劇の一場面のようなプールサイドの「殺人現場」の一部と化した正にその瞬間、初めて真実を知る。館のプール、金髪的美男の死体、滴る赤い血、という確かに「絵になる」この構図は、F・スコット・フィッツジェラルドの *The Great Gatsby* (1925) という更なる文学キャンオンを彷彿とさせる。現代ではアメリカ文学の代表作として押しも押されぬ地位にある本作の再評価が劇的に進んだのは1950年代であり、英国においては1948年によりやく再版が出版された¹⁵⁾この作品をクリスティが読んだか否かは定かではない。しかしながら、ポアロに「これほど生気に溢れた男を見たことがない」と言わしめたジョン・クリストウの死に際の「リアリティ」の解釈的可能性を、ミステリ・ジャンルの枠組みに囚われることなく発展させるためには、興味深い比較であるように思われる。

夢の恋人デイジーを追い求め続けた果てに全てを失ったギャツビーは、濡れ衣による銃弾を受ける直前に新たな目で世界を見る：

He must have looked up at an unfamiliar sky through frightening leaves and shivering as he

15) ニコラス・トゥレデルによれば、Chatto and Windus 社が1926年に英国における初版を出版したものの、同年の売れ行きは僅か1100部であった。その後1937年に雑誌 *Argosy* に全文掲載され、1948年によりやく *Grey Walls Press* によって再版の運びとなった (33-4)。

found what a grotesque thing a rose is and how row the sunlight was upon the scarcely created grass. A new world, material without being real, where poor ghosts, breathing dreams like air, drifted fortuitously about . . . like that ashen, fantastic figure gliding toward him through the amorphous trees. (133-4; ellipsis in original)

ここで「灰色の、この世のものならぬ人物」と形容された殺人者ウィルソンの「神」が汚れた眼鏡をかけたエクセルバーグ博士の看板であるのは作中の有名なエピソードである。ウィルソンと同じく、ジョンの妻ガーダは嫉妬心によって突き動かされ、殺人に及ぶ。しかし勿論、ギャツビーにとって見知らぬ他人であったウィルソンとは異なり、ジョンの眼前にピストルを持って現れたガーダは、思いがけない殺人者であると同時に真の愛情の対象、追い求め続けていた「ホーム」として、彼の人生の最後に至って認識され、これまで見えていなかった「現実」を知らしめるのである。

「作り物」めいた殺人現場の一部となることによって初めて「リアルな」存在となり、真実の自己、真実の愛を知ったジョンは、ヘンリエッタに最後の「演出」を託す。そしてこれまで自らのアトリエにおいて「自然」と「芸術」の拮抗に対峙していたヘンリエッタは、ジョン亡き後の世界でガーダを守るために様々な虚構を張り巡らせていくという「創作行為」に没頭することを余儀なくされる。このように、芸術表象によって導入された所謂「ハイブラウ」なテーマが、見事にミステリとしてのプロットの核ともなる展開は、正にクリスティの真骨頂と言えるが、次章でこの二つの側面が迎える結末について更に考察していく。

3

『ホロー荘の殺人』については、本論冒頭でも言及したように、ジョンを巡る3人の女性キャラクター、すなわち妻ガーダ、愛人ヘンリエッタ、過去の亡霊ヴェロニカが織りなす複雑な構図から、従来のフェミニズムの視点から議論されることが多かった。しかし2017年のクリストフ

アー・イアニサロスの論文は、1930年代から40年代にかけてのクリスティによる「英国性」表象を検証する中で、大英帝国の残滓としてのカントリー・ハウスである「ホロー荘」に焦点を当てており、「虚ろ」を意味するこの奇妙な屋敷の名前については次のように考察されている：

“Most obviously, the house’s name derives from its location within a wooded hollow. However, the property is also hollow in that it is the inferior substitute for the house that Lucy has failed to inherit simply because she is female, which is now in the hands of her lethargic cousin, Edward” (86)

「代替品」としてのホロー荘に留まらず、ルーシー・アンカテルの生家である広大な屋敷エインズウィック、更には由緒正しき血筋を誇るアンカテル一族が体现する「英国性」そのものの「虚ろさ」を指摘するこの議論は確かに興味深いものであるのだが、本稿ではこの小説のタイトルが屋敷の名前、あるいは帝国の残滓という特定の階級や時代性ではなく、真の自己を見つげられないままもがく「虚ろなる」人間そのものを指すものとして捉えてみたい。

ジョンの死後、ポアロのもとを訪れ、自身が彼の愛人であったことを告白したヘンリエッタは、ポアロが口にしたアルフレッド・テニスの詩の一節を聞き動揺する：

‘And Echo there, whatever is ask’d her . . .’
She went on, almost to herself, ‘But of course—I see—that’s what it is—Echo!’

‘How do you mean, Echo?’

‘This place—The Hollow itself! I almost saw it before—on Saturday when Edward and I walked up to the ridge. An echo of Ainswick. And that’s what we are, we Angkatells. Echoes! We’re not real—not real as John was real.’
(192-3; emphasis in original)

ここでもテニスの詩という芸術によって、ヘンリエッタは自己の真実、すなわち「リアル」なら

ざる「木霊」としての空虚さを、初めて明瞭に「見る」。ヘンリエッタは自らが属するアンカテル一族全体を批判の対象とし、それとは異なる今は亡きジョンの存在の「リアル」さをここで主張するが、既に検証したように彼もまた真の自己を見失い、疲労しきった「虚ろな」人間の一人であった。

そして、劣等感に苛まれながらアンカテル一族を恐れ、しかしその一方で実際よりも「愚かなふり」をすることで、彼らから「真実の自己」を隠して密かな満足を得ていたガーダもまた、その極めて虚ろな生の最後に「芸術」と一体化する。彼女を助けようと訪ねてきたヘンリエッタに、ガーダは崇拜しきって来た夫への幻滅を語るが、その彼女が自らの生み出した「祈る人」そのものとなっていることをヘンリエッタは悟る：

‘I’d trusted John. I’d believed in him— as though he were God. I thought he was the noblest man in the world. I thought he was everything that was fine and noble. And it was all a lie! I was left with nothing at all. I—I’d worshipped John!’

Henrietta was gazing at her fascinated. For here, before her eyes, was what she had guessed at and brought to life, carving it out of wood. Here was The Worshipper. Blind devotion thrown back on itself, disillusioned, dangerous. (293 ; emphases in original)

危険な狂信者という本性そのままに、ここでガーダは真相を知るヘンリエッタをも毒殺しようと企むが、駆けつけたポアロに阻まれ、その毒を自ら飲んで息絶える。警察による逮捕を避ける形の、こうした「哀れな」犯人の末路はクリスティ作品においてしばしば見られるが、ガーダの生の虚ろさと悲哀は、冒頭からの数々の芸術表象と重ね合わされ、その盲目性が強調されることで、とりわけ印象的なものとなっている。すなわち、この場であたかも生ける「祈る人」の像となったガーダ

は、「偶像」であった夫を抹殺したことに何の後悔も見せぬまま死んでいき、ジョンの真の愛情の対象が実は自分であったことを知る由もない。同時に、彼女が目撃したヴェロニカとジョンの関係はもう過去の情熱の抜け殻に過ぎなかったこと、更には真相を知られているという理由だけで殺害しようとしたヘンリエッタこそがジョンの愛人であったこともガーダには全く見えておらず、まさしく梨の木に彫られた像の瞳と同様に、彼女は実体のないジョンの「木霊」だけをただ見つめていたのである。このように、本作が強調する「虚ろさ」は、特定の職業や階級に留まることなく、主要キャラクター全てを容赦なく覆っている。そしてその空隙を埋めるかのように、彼らの現実に芸術が滲みだしているのである。

ガーダの死によって「推理小説」としてのプロットは完了するが、本作には、これも異例なほど長いエピローグが続く。ジョンの遺言による「創作行為」から不意に解放されたヘンリエッタは、生きる目的を失い、ガーダに盛られた毒を飲めばよかったとまで思うほどに絶望するが、ジョンがその治療に全力を注いでいた難病の患者を訪ねようと決意する。未だ治療法のない病に苦しみながらも生への意欲に燃える元掃除婦は、明らかに「木霊」とは無縁の人物であり、コックニー訛りでジョンの思い出を熱く語る老婆と初めて対面したヘンリエッタは、彼女の「リアリティ」に慰められる：“... Henrietta felt a sudden warmth, a lifting of the spirit. This was real—that would last! Here, for a little space, she had found John again” (303)。しかしこの場面においてさえ、ヘンリエッタの束の間の喜びが芸術と不可分であることに留意したい。ジョンの死を悼む老婆の言葉、“There aren’t many of ’is sort” (305) を聞いたヘンリエッタは、ハムレットがその父について言った台詞¹⁶⁾を想起する。酒浸りの夫と大勢の子どもを抱えスラムで生きてきたというこの老婆が、シェイクスピアを引用することはまず考えられないが、この僅かな言及はヘンリエッタの「現実」に常に「芸術」が浸食していること、言わば芸術と

16) 本作中では “We shall not see his like again” (305 ; emphasis in original) と示されるが、原典においては “I shall not look upon his like again” (1.2.188)。

いうフィルターなしには「現実」を生きることができない彼女の姿を示しており、次の最終部への橋渡しとなる。

病院を出たヘンリエッタは、遂に自分のアトリエに戻り、恐れ続けていた孤独、すなわちジョンの喪失に対峙する「嘆き」の時が来たことを知る。しかし涙を流しながらも彼女の脳裏には唐突にあるヴィジョンが浮かぶ：

Grief—Grief . . . A veiled figure—its outline barely perceptible—its head cowed.

Alabaster.

She could see the lines of it—tall, elongated, its sorrow hidden, revealed only by the long, mournful lines of the drapery.

Sorrow, emerging from clear, transparent alabaster. (307; ellipsis in original)

彼女との精神的距離に苛立ったジョンがかつて予言したように、「全身全霊で嘆く」ことができず、その嘆きを彫像にせずにはいられない自らの芸術家としての業を彼に詫げるヘンリエッタの言葉（‘John, forgive me, forgive me, for what I can’t help doing’ [308]）で本作は幕を閉じ、彼女の第三の彫像の詳細はこれ以上明らかにされない。ミケランジェロによる傑作である、サン・ピエトロ大聖堂所蔵の大理石のピエタ像をはじめ、愛する者を亡くした嘆きを襲なす衣装を纏った女性像に託すのは古典的な発想である。しかしナウシカア像や「祈る人」と異なり、ヴェールでその全体が覆われ、輪郭はほとんど見えないという「嘆き」像に、眼窩や肩のラインといった身体的特徴はもはや必要ではない。透明なアラバスターに彫られた衣装の襞のみによって「悲哀」が表現されるという丈高い像は、ヘンリエッタの再度の抽象化への挑戦を示唆している。また同時に、この「嘆き」像がこれまでの作品群には見られない、彼女自身の人生と感情に密接に寄り添った極めて個人的な作品となることは明らかであり、自らが「十全な人間（“a whole person”）ではない」（307）ことへのヘンリエッタの慟哭にもかかわらず、この結末には、「木霊」でしかない人間存在がその「虚ろさ」に芸術を言わば浸食させながら生きる姿

が、むしろ肯定的に、恬淡と提示されているように思われる。

いみじくも *The Hollow* と名付けられた本作は、ミステリ・ジャンルにおける「中身の無い」キャラクターへの批判を逆手に取る形で、ジャンルや「ブラウ」の擁護というレヴェルを超え、彫刻、文学、演劇に跨がる芸術表象によって人間の内奥そのものの「虚ろさ」を、ミステリの核として用いながら描き出している。しかし結末でのヘンリエッタの芸術家としての終わらぬ挑戦が示唆するように、この虚ろさはパロディにも絶望にも結びつかず、ライトが指摘したクリスティの常に「確固として前向きな」（69）姿勢によって、真実の自己を求めて彷徨う人間の不可避的な姿として、鮮やかに浮かび上がっているのである。

Works Cited

- Berthal, J. C., editor. *The Ageless Agatha Christie: Essays on the Mysteries and the Legacy*. McFarland, 2016.
- Chandler, Raymond. ‘The Simple Art of Murder.’ *Pearls Are a Nuisance*. Penguin, 1964.
- Christie, Agatha. *An Autobiography*. Harper Collins, 2011.
- . *Elephants Can Remember*. Harper Collins, 2016.
- . *The Hollow*. Harper Collins, 2015.
- Curtis, Penelope. *Sculpture 1900-1945: After Rodin*. Oxford UP, 1999.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Penguin, 2000.
- Light, Alison. *Forever England*. Routledge, 1991.
- Makinen, Merja. *Agatha Christie: Investigating Femininity*. Palgrave, 2006.
- . “Agatha Christie in Dialogue with *To the Lighthouse*: The Modernist Artist.” *The Ageless Agatha Christie: Essays on the Mysteries and the Legacy*, edited by J. C. Berthal, McFarland, 2016, pp. 11-28.
- Potts, Alex. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. Yale UP, 2000.
- Read, Herbert. *A Concise History of Modern Sculpture*. Thames and Hudson, 1964.
- Rose, David Charles. *Oscar Wilde’s Elegant Republic: Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris*. Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Schaub, Melissa. *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction: The Female Gentleman*. Palgrave, 2013.

- Shakespeare, William. *Hamlet*, edited by Philip Edwards, Cambridge UP, 1985.
- Tredell, Nicholas, editor. *F. Scott Fitzgerald: The Great Gatsby: A Reader's Guide to Essential Criticism*. Palgrave Macmillan, 1997.
- Wilde, Oscar. "The Decay of Lying," *De Profundis and Other Writings*, Penguin, 1986, pp.55-87.
- Yiannitsaros, Christopher. "'Tea and Scandal at Forty': Fantasies of Englishness and Agatha Christie's Fiction of the 1930s and 1940s." *A Journal of Detection*, vol.35, no.2, 2017, pp.78-88.
- Zembo, James. *The Detective Novels of Agatha Christie*. McFarland, 2016.
- イプセン, ヘンリック『パール・ギュント』毛利三彌訳, 論創社, 2006年.
- ヴァリア, ラドゥ『ブランクーシ作品集』小倉正史, 近藤幸夫訳, リプロポート, 1994年.
- エヴスリン, バーナード『ギリシア神話物語事典』小林稔訳, 原書房, 2005年.
- 高田博厚, 菊池一雄編『ロダンの言葉抄』高村光太郎訳, 岩波文庫, 1960年.
- 中央大学人文科学研究所編『英国ミドルブラウ文化研究の挑戦』中央大学出版部, 2018年.
- 柳原義達『孤独なる彫刻: 造形への道標』アルテヴァン, 2020年.
- 輪湖美帆「オスカー・ワイルドの唯美主義再考への覚え書き——“The Decay of Lying”におけるジャポニズム」*Reading*, 第26巻, 2005年, 92-100頁.

A “Hollow” Murder: The Role of Artworks in Agatha Christie’s *The Hollow*

Sonoko MATSUMIYA

ABSTRACT

This article evaluates the complex role of artworks depicted in Agatha Christie’s *The Hollow* (1946). It focuses on the three statues created by Henrietta Savarnake, a Modernist sculptor who becomes a prime suspect in a murder at the Angkatelles’ country house, The Hollow. In the wake of the Modernist movement in sculptural art, Henrietta aims at sculptural abstraction; however, as the models’ minds “seep” into the sculptures, her creations end up becoming “portraits” of their human models, representing them physically and mentally. The problematic dichotomy between the representational and the abstract leads to the Wildean paradox in life and art. Such paradox has been highlighted throughout the depiction of Hercule Poirot’s detective work as well. In response to the harsh criticism pertaining to the prevalence of “hollow” characters in the mystery genre, Christie emphasizes that the inevitable emptiness characterizing Modernism is a part of human existence into which art “seeps.” She demonstrates this phenomenon by referring extensively to sculptural, literary, and theatrical art in this unique novel. Although representations of artworks in Christie’s detective novels have not attracted enough critical attention, they can be crucial in reassessing her fiction and reviewing Middlebrow literature in general.

Key Words: Christie, Agatha; Modernist sculpture; Middlebrow culture