

チェスワフ・ミウオシュのデビュー作における 〈抒情詩の主体〉について¹

山本 悠太郎

はじめに

戦後日本の「現代詩」を牽引してきた詩人の入沢康夫(1931-2018)は、「詩作品入門」というサブタイトルが付けられたある著作において、詩の性質を次のように説明する。

ただここで問題は、大ざっぱに言って、詩の作者および読者に「《作者》と《発話者》」は区別されねばならず、それはどんな詩においても詩作品であるかぎり(いわゆる私詩的といわれる詩においても)そうなのだ」という事実が、かならずしも既知のこと周知のこととなっていないらしいという点にかかっている。「作品」が日常の会話や独り言や、その速記と異っているのは、まず第一にこの点においてなのではないか。[……]作中の「私」が、作者の立場や状況とほぼ同様の設定を受けていたとしても、そのこと自体としては否定すべきことではない。ただ、その場合でさえ、作者とその「私」との間には、必然的に本質的な差異があるのだという点についての意識を、十分に喚起したいのである。²

詩を解釈するにあたり入沢はここで、「《作者》すなわち詩人と《発話者》すなわち作中の「私」とを区別することが重要であると主張している。詩作品に「入門」する上では基本的な心得でありながらも重要な入沢のこうした主張というのは、実のところ、抒情詩の分析において用いられてきた〈抒情詩の主体〉に関する問題と、その勘所を同じくすると考えることが出来るだろう。〈抒情詩の主体〉の問題とは要するに、ある任意の詩で《発話》しているのは「詩を創造している作者だろうか。それとも詩の中に現れる(私)だろうか。あるいは詩の中に描かれる人物³ だろうか」⁴ というものである。こうした〈抒情詩の主体〉／《発話者》をめぐる問いは、19世紀以降の文学研究において活発に議論されることとなっていった。

たとえば、ロシア詩における〈抒情詩の主体〉(лирический субъект)の問題を考察した新井美智代によれば、「抒情詩は、十九世紀まで、〈抒情詩の(私)〉の直接的な発言だという考え方が支配的

¹ 本稿は、2021年度に筆者が人間・環境学研究会に提出した修士論文の第1章を大幅に加筆、修正したものである。詩の読解にあたっては、ポーランド近現代史を専門とされる小山哲先生とドイツ思想史を専門とされる小林哲也先生からいくつもの気づきを得たことを最初に明言しておく。

² 入沢康夫『詩の構造についての覚え書—ぼくの詩作品入門』思潮社、2002年、55頁。

³ 入沢は詩の中に描かれる人物のことを、「主人公」と呼んでいる。同前、50頁。

⁴ 新井美智代『抒情詩の主体』『Slavistika:東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室年報』33-34号、2018年、161頁。

だった。二十世紀に入ってはじめて文学研究は経験的作者と、抒情詩に現れる人物像を区別するようになったという。⁵そして文学研究におけるこうした〈抒情詩の主体〉(podmiot liryczny)の歴史は、少しの時間差はあるものの、ポーランドにおける文学研究でも似たようなものとして確認される。

19世紀以前のポーランドでは、文学研究者が書くものといえば一人の作家に関するモノグラフであり、そこには二つの研究手法が見られた。一つは「テキストに焦点を当てること、そしてより良く、より完全なテキスト理解のために伝記的あるいは精神的な状況を利用すること」、もう一つは「テキストを出発点とすること、だがその目的は詩人の生と「精神」の再構築にある」というものであり、19世紀末から20世紀にかけては後者の研究手法が圧倒的だったとサヴィツキは指摘する。⁶だが1930年代に入り、当時すでに活躍していた哲学者のローマン・インガルデン(Roman Ingarden, 1893-1970)や文学史家のマンフレッド・クリドル(Manfred Kridl, 1882-1957)⁷がそれぞれ新たな主張を始めたことから、文学研究における状況はようやく大きく変わることとなった。インガルデンは現象学の立場から伝記主義と精神状態主義を厳しく攻撃し、志向的実体として文学作品を定義づけ、文学と文学外の現実との関係を分離しよう主張した。一方クリドルは、ロシア構成主義者やブラハ学派などの傾向に触れ、文学外の前提にたとえ一部基づくにしても、テキスト中心主義の必要性を強く説いた。⁸こうして彼らの主張に共通するところの、経験的作者と抒情詩の《発話者》とを区別することが文学研究において行われるようになった。尤も、彼らの主張はかなりラディカルなものであったことは事実で、それ故に上で見た主張はいずれも、文学作品を「人間外の真空に掛けて飾って」いるに過ぎないとして批判を呼ぶこともとなり、⁹先に紹介した〈抒情詩の主体〉をめぐる問題はこれ以降一層大きな関心を集めることとなった。

現代ポーランドにおける文学研究では、基本的に《作者》と《発話者》／〈抒情詩の主体〉とは区別するものとして考えられている。しかし20世紀を代表する詩人チェスワフ・ミウオシュ(Czesław Miłosz, 1911-2004)¹⁰の詩作品をめぐるのは、これまでその基本からはいささか外れた見方をなさ

⁵ 同前、178頁。

⁶ Stefan Sawicki, Między autorem a podmiotem mówiącym, *Pamiętnik Literacki*: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/2, 1977, s. 111.

⁷ クリドルは両大戦間期にヴイルノの大学で教鞭を執っており、同大学で勉学に励んでいたミウオシュは彼に師事していた。ミウオシュの浩瀚な著作『ポーランド文学史』の初版の序には彼の名前を確認することが出来る。チェスワフ・ミウオシュ／関口時正、西成彦、沼野充義、長谷見一雄、森安達也訳『ポーランド文学史』未知谷、2006年、2頁。

⁸ Stefan Sawicki, Między autorem a podmiotem mówiącym, s. 112.

⁹ Tamże, s. 113. なおインガルデンやクリドルを批判した文学者として、ヴァツワフ・ボロヴィ(Wacław Borowy, 1890-1950)、スタニスワフ・アダムチェフスキ(Stanisław Adamczewski, 1883-1952)、ズィグムント・ウヰムピツキ(Zygmunt Łempicki, 1886-1943)らの名前が挙がっている。

¹⁰ ミウオシュは1911年、当時ロシア帝国領であったリトアニアのシェティニエ村に生まれ、ポーランド語が話される環境で育った。1914-1918年の間には、父親のロシア軍への応召に伴い、ロシアを転々とする。1921年、ヴイルノ

れることがしばしばであった。¹¹

文学研究者のフェルスキはミウォシュ作品における〈抒情詩の主体〉に関する論文の中で、「作者」と作中の「私」とを区別する必要を認めながらも、「ミウォシュの場合は多くの箇所て抒情詩の主体の創出が詩人の姿に近いのである」と述べている。¹² フェルスキが述べるように、詩中の「私」と詩人ミウォシュを重ね合わせるという解釈については、生涯彼の創作に付きまとう大きな問題でもあった。¹³ 2000年のインタビューでは彼自身がこの点に言及している。インタビューから、「あな

に移り住み、1927年ヴィルノ大学に入学、法を修める。大学在学中の1930年には詩人デビューを果たす。またこの時期、パリに留学し、従兄のオスカル・ミロシュ(Oscar Miłosz, 1877-1939)と交流し、トマス=アクィナスの神学に触れる等キリスト教に関する知識を深めていった。1937年、彼はワルシャワのラジオ局で働くが、1939年ドイツ軍がポーランドに侵攻すると、リトアニアの首都ヴィルノへ一時的に帰国する。1940年ヴィルノから帰ったミウォシュはワルシャワで地下活動に従事するようになる。終戦を迎えるとミウォシュはクラクフに移り住んだ後、外交官として働いていたが、1951年フランスに政治亡命を決意する。1960年代初めにはアメリカへ移住。以後彼はカリフォルニア大学にて教鞭をとりながらポーランド語で詩作を続け、1980年にノーベル文学賞を受賞する。1990年代に入ってから、クラクフとアメリカを行き来する生活を始めたが、晩年に至るまでその創作意欲は衰えることなく数々の著作を残した。最晩年にはクラクフへ完全に移り住み、2004年同地で死去した。以上の略歴は、鳥居居子「チェスワフ・ミウォシュのポーランド語観」『西スラブ学論集』8号、2005年、37-73頁 / 沼野充義「越境を越えていくロシア・東欧作家たち」、堀川伸明、小松久男、沼野充義編「ユーラシア世界2 ディアスポラ論」東京大学出版会、2012年、21-49頁 / 「チェスワフ・ミウォシュ略年譜」、チェスワフ・ミウォシュ/つかだみちこ、石原未詠「世界 ポエマ・ナイヴネ」港の人、2015年、60-61頁を参考にした。

¹¹ 筆者はここで〈抒情詩の主体〉をめぐるミウォシュの特殊性を指摘するわけだが、これに関連して文学者のシュヴァグジクは注目すべき意見を述べている。本稿の論にそれを取り入れることはしないが、以下にて紹介する。

シュヴァグジクによれば、ミウォシュと同時代に活躍し、ミウォシュ自身も当時からその才に一目置いていた詩人ヨゼフ・チェホーヴィチ(Józef Czechowicz, 1903-1939)の作品にも、ミウォシュ同様〈抒情詩の主体〉の特殊性が見られるという。彼女は「ミウォシュとチェホーヴィチの抒情詩の主体は憂鬱によって結ばれる。主人公たちのドラマはどこか深く、精神の底で起こっており、詩が死と崩壊に関する強迫観念の一部となっている」と指摘する。〈抒情詩の主体〉が感じ取る、そうした「憂鬱」や「死と崩壊に関する強迫観念」といった「個人の内なる不安や恐れ」を彼女は「静かなカタストロフィズム」(cichy katastrofizm)と名付け、二人の詩人はこの「静かなカタストロフィズム」の詩学によって「理解し難いもの、普通の人間の理解を超えたものを表現しよう」としているという。そしてこうした「静かなカタストロフィズム」において、〈抒情詩の主体〉は「絶え間ない危険、ある特定の未だ定義されないままの力への恐怖の中に生きている。主体自身もまた詩人、つまり普通の人は言表しがたいものを代弁する存在であるのかも知れない」と分析する。要するにシュヴァグジクは、ミウォシュだけでなくチェホーヴィチの作品においてもまた〈抒情詩の主体〉と《作者》は完全に区別しえないものであるとみている。Aleksandra Szwagrzyk, Cichy Katastrofizm: Czesław Miłosz i Józef Czechowicz, *Українська поліоністика*, 2015, s. 67-68, 71.

¹² Wiesław Felski, Podmiot liryczny poezji Czesława Miłosza wobec liturgii katolickiej, *Napis. Seria XVI. Literatura i rytuały*, 2010, s. 92.

¹³ 例えば文学研究者のヤン・プウォンスキは1930年代半ばに書かれた詩を取り上げ、次のように述べる。「ここにおいて誰が話しているのか？ これは最も答えない質問だ。[……]つまりミウォシュの抒情詩を最初から特徴づけるのは、対話への志向、あるいは少なくとも発話のポリフォニーなのである。この多声性は少しも空虚なレトリック法ではない。[……]多様な感情や願望を表現するために、詩人は様々な声で話し、一瞬間の分身の存在を呼び寄せねばならない。とはいえ、その分身は詩人自身とは決して完全には同一視できないものなのだ」。Jan Błoiński, Lekci, sny i prorocтва—Czesław Miłosz. W: *Poeeci dwudziestolecia międzywojennego*. Pod red. Ireny Maciejewskiej, Warszawa, 1982, s. 559-583. ただし本文はインターネット上に公表されているものを参照した。[https://nowynapis.pl/czytelnia/artykul/leki-sny-i-proroctwa-czeslaw-milosz] 2022年5月21日閲覧。プウォンスキは、詩中の「声」/発話がミウォシュの「分身」であり、しかしながら同時に「完全には同一視できないもの」として解釈している。ここでの彼の主張は、フェルスキの見解と極めて近いものであり、このほかにも詩中の「私」と詩人ミウォシュを重ね合わせる文学研究者は多く存在する。

たの作品に見られる抒情詩の主体は、どれほどチェスワフ・ミウォシュという人物と同一視することが出来るのでしょうか？」と問われ、次のように答えている。

抒情詩の主体の問題というのは、こちらでは抒情詩の主体が発言していて、あちらでは作者が発言しているなんてはっきりと明言できるほど明白なものには思えません。そういうわけで、あなたのお聞きになった質問に対して答えを見つけ出すのは、私の詩を研究している文学研究者にとって最も困難な問題の一つだと思います。

ある批評家は、主体とミウォシュの同一化には様々な程度があるのだと指摘しました。時にその間は遠ざかっていて、また別の時にはとても近いというのです。私の詩には、いわば作者と抒情詩の主体——それはまるで私の子供のようにでありながら、けれど必ずしも私自身ではないのです——の二分化が起っています。作者が主体に織り交ぜられていたり、主体が作者と重なりあっていたりすることに気づくことがあまりにも多いです。私は主体を作り出します。その主体が話せば、最初は彼の傍に私が立っているのに、しばらくすると彼と同一化してしまうのです。このようなことは、例えば戦時中に書かれた詩集『哀れな人々の声』〔Głosy biednych ludzi, 1943〕で起こっています。しかしながら問題の核心を手中に収めるのは容易くないのです。¹⁴

最晩年のインタビューにおける発言であることには注意せねばならないが、彼は詩中の「私」と詩人ミウォシュを重ね合わせることを否定しておらず、時に「同一化してしまう」とまで述べている。そして、そうした現象が1940年代前半には起きていたと回顧するのである。このように、早くとも1940年代初めの彼の作品には、生涯彼の創作に付きまとう大きな特徴としての(抒情詩の主体)をめぐる問題、すなわち《作者》と作中の「私」が時に重なりあう様が確認される。では次にこのように問うてみるのはどうだろう。彼の最初期作品ではそうした(抒情詩の主体)に関する特徴が確認されないのか。そこで本稿では彼のデビュー作となった2編の詩「構成」(Kompozycja, 1930)と「旅」(Podróż, 1930)を取り上げ、彼が残した往復書簡やインタビューでの発言なども適宜検討しながら、そこにおける主体の問題について考えてみることにしたい。¹⁵

¹⁴ Czesław Miłosz, Nie jestem moralistą, *Rozmowy polskie 1999-2004*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010, s. 256-257.

¹⁵ 以下の論考において翻訳が登場する場合、特別な断りがない場合その翻訳は筆者によるものである。また詩の原文テキストとして、Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków: Znak, 2018 並びに *Żagary: Antologia poezji*, Wrocław: Ossolineum Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, 2019 を用いたことをはじめに明言しておく。

1. ミウォシュの詩人デビューとその時代

チェスワフ・ミウォシュ自作の詩が初めて雑誌に掲載されることとなったのは 1930 年のことである。¹⁶ ヴィルノ大学の定期刊行物『ヴィルノのアルマ・マータ』(Alma Mater Vilnensis) 9 号に 2 編の詩「構成」と「旅」が掲載され、これが詩人デビューとなった。¹⁷ 当然ながら彼はまだ無名の詩人だったが、文学グループ『スカマンデル』(Skamander)に所属し当時すでに文壇をときめく著名な詩人であったヤロスワフ・イヴァシュキエヴィチ(Jarosław Iwaszkiewicz, 1894-1980)と文通を重ね、¹⁸ ヴィルノ大学の学長を務めたマリアン・ズジェホフスキ(Marian Zdziechowski, 1861-1938)の講義に出席し彼の著作に親しむなど、¹⁹ 同世代の詩人仲間だけでなく年長者との交流も経て豊かな創作の土壌を耕していった。

先に述べたように本稿では 2 編の詩「構成」と「旅」を取り扱うが、この時期のミウォシュの創作活動を考えるにあたっては彼の創作の土壌、延いては当時の時代背景や文学の潮流を意識することが理解の一助となる。²⁰ よって、詩の考察へ入る前にとりわけミウォシュが当時接近していたアヴ

¹⁶ ただしデビューの詩が掲載された『ヴィルノのアルマ・マータ』には刊行年として「1930 年」との記述があるが、実際に発刊されたのは 1931 年初めのことであったという。Marek Bernacki, *Młodzińcy kryzys wiary (Kompozycja). Tropienie Miłozza: Hermeneutyczna „Bio-grafia” Poety*, Kraków: Wydawnictwo TAIWPN Universitas Kraków, 2019, s. 9.

¹⁷ Tamże, s. 9.
¹⁸ ミウォシュ作品を長年分析してきたフィウトによれば、ミウォシュにとって最も重要な師/先達(mistrz)とは、イヴァシュキエヴィチに続き、オスカル・ミロシュ、アルベルト・アインシュタイン(Albert Einstein, 1879-1955)、ジャンヌ・エルシュ(Jeanne Hersch, 1910-2000)、ヨハネ・パウロ 2 世(Jan Paweł II, 1920-2005)であったという。Alensander Fiut, *Żagarysta w listach do skamandryty, Z Miłozsem, Krasnogruda: Pogranicze*, 2011, s. 208.

参考までにミウォシュからイヴァシュキエヴィチへ送った手紙(1930/11/30)を一通引くことにしたい。「私はあなたを敬愛しています。あなたの詩はどれも私にとって天啓なのです。こういうわけで、あなたに私の作品の評価をお願いしたいのです。私には何も分かりません。それは良いものなのかどうか、ある程度の文学の教養があることを証明しているだけなのか——私には分からないのです。友人たちはそれが良い詩であると言ってくれます。けれど、それは単にお世辞だけで言っているわけではないとどうして分かるでしょうか。どうぞ教えてください、あなたは私にとって最愛の友人であり、師なのです。[……]

私がお送りした詩「構成」と「旅」は、まもなく『ヴィルノのアルマ・マータ』に掲載されるでしょう。けれど、これらはいずれもナンセンスで、あなたが評価をしてくださるまでは、私は自分の創作について何も分かりません」。Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, wybór tekstów, ich układ i red. B Toruńczyk, oprac. i przyp. R. Papięki, Warszawa: Zeszyty Literackie, 2011, s. 7.

¹⁹ ジャーナリストのグロホフスカは、「ミウォシュという人物を理解するカギ、それは絶望の哲学者マリアン・ズジェホフスキである」と述べ、ミウォシュの作品や思想にはズジェホフスキの影響が強くみられると指摘している。Magdalena Grochowska, *Ich wyspy Galapagos. Co czytało Czesława Miłozza z Jerzym Giedroyciem, Gazeta Wyborcza*, 18-19 August 2012, s. 25.

²⁰ この時期にミウォシュは雑誌へ記事を投稿しており、そこでは特定の文学者を批判、あるいは評価しながら自らの文学的姿勢を明示することもしばしばだった。また、後年ミウォシュはこの時期の創作活動を振り返って、次のように述べている。「思うに、1928-1929 年の私は、悲劇の側というよりはむしろ熱狂の側にいました。それに続く年月は私にとって困難なもので、おそらく私は出口を探していたのです。[……]詩集『凝固した時の詩』に見られる社会への移行(przerzucenie się na społeczeństwo)は、こうした若かりし頃の経験やドラマの結果だったのです。当時私はズビグニェフ・フォレイフスキと共に『社会的な詩のアンソロジー』を出版しました。[……]私はそれをあまりに脆い作品であると見做していますし、ある点でひょっとすれば本質的なことからの逃避の痕跡が残っているかもしれせん」。Czesław Miłosz, Renata Gorczyńska, *Podrózny świata Rozmowy z Czesławem Miłozsem*, Kraków: Wydawnictwo

アンギャルドを中心に整理することにした。

1918年、ポーランドはプロイセン、オーストリア、ロシアの三国による分割から抜け出し、独立を果たした。ポーランドを包みこんだ歡喜や樂觀主義については、ヤン・レーホニ(Jan Lechoń, 1899-1956)が1920年に発表した著名な詩の一節「春には春を見せておくれ ポーランドではなしに」が的確にとらえているだろう。幸福の絶頂期ともいえるこの時期とは、加藤有子がいみじくも述べるように「文学、美術において、言語や形式を刷新し、今を表現するのにふさわしい新しい芸術を模索したモダニズムや前衛の時代」でもあった。²¹ 「新しい芸術」の中でも特筆すべきは、ワルシャワにて産声を上げた若き詩人グループの『スカマンデル』と、それに対抗しようとクラクフにてタデウシュ・パイペル(Tadeusz Peiper, 1891-1969)が率いた前衛集団『転轍機』(Zwrotnica)である。両グループの特徴について後年ミウォシュは簡潔に述べており、『スカマンデル』は民族の大義に奉仕するなどといった「現実参加とは無縁であった点」に特色があり、「従来のポーランド詩、なかでもロマン派詩人との結びつきが深」かった。彼らの詩はそうした従来のポーランド詩「もちまへの軽快さをとりもどし」ていたのだと評している。²² 他方で『転轍機』は、『スカマンデル』の詩人たちを「情に流されることがままだ」と言って批判し、靈感を問題にせず、感情をそれと等価なイメージ[……]に置き換えて伝達しうる制動的な精神を上位に置き「ていたといひ、彼らは「脚韻や音節数と無関係な調声」を目指していたのだと指摘する。²³ ミウォシュの評価からも伺われるように、失われた国という観念が無用となったこの時期に『スカマンデル』や『転轍機』の詩人たちにとって大きな関心の的となったのは、とりわけ新たな主題の獲得と形式だったのである。²⁴

先に触れた『転轍機』に代表される1920年代の前衛文学は、一般に第一次アヴァンギャルドと呼ばれている。そこから時は下って1930年代、第一次アヴァンギャルドと入れ替わるようにして当時の文学を席卷したのは、ミウォシュらによって担われた第二次アヴァンギャルドであった。²⁵ なおミウォシュが第二次アヴァンギャルドへと積極的に関わっていくのは1931年の詩人グループ『ジャガ

Literackie, 2002, s. 12. 当時彼は現実「社会」に目を向けていたこと、それは「本質的なことからの逃避の痕跡」として作品に刻まれていることを認めている。

²¹ 加藤有子「世界共通言語の探求——ポーランド未来派マニフェストと『パリを焼く』こみるブルーノ・ヤシエンスキの言語観」『ロシア・東欧研究』47号, 2019年, 36頁。

²² チェスワフ・ミウォシュ『ポーランド文学史』, 634, 637頁。ただし、『スカマンデル』の詩人たちは、「一人ひとり強烈な個性の持ち主ばかりで、いきおい歩んだ道も異なっていたのだが、いつも彼らはひとまとめに論じられてしまう」のだと彼が述べている点にも注意したい。前掲書, 637頁。

²³ 前掲書, 661頁。

²⁴ 加藤「世界共通言語の探求」, 36頁。なお加藤は詩人たちが寄せた関心として、文学の主題と形式の他に、言語とメディアも挙げている。

²⁵ ただし、第二次アヴァンギャルドも第一次アヴァンギャルドと同様に、「概念としては曖昧なもの」であったとミウォシュは回想している。曰く、「名前やグループを列挙すればきりがなく、彼らが一つにまとまろうとしていたとはいえ、活動方針の共通性よりも、ある種の知的風土によるところが大きかった」。チェスワフ・ミウォシュ『ポーランド文学史』, 666頁。

り」締結以後のことである。²⁶ 但し本稿の結論の一部を先取りすれば、すでにこの時期に彼はアヴァンギャルドへの関心を有し、それが作中に予告されているのではないかというのが筆者の考えである。この点は詩「旅」の考察の際に検討することとなる。

以上より、ミウォシュがデビューした両大戦間期半ばの 1930 年代初頭というのは、ちょうど第一次アヴァンギャルドから第二次アヴァンギャルドへと変わりゆく変節点であったこと、この時期にミウォシュは第一次アヴァンギャルドの中で活躍していた詩人とも積極的に交流をしていたことが確認された。さてここからは彼のデビュー作となった 2 編の詩「構成」と「旅」の分析に移りたい。

2. 詩「構成」の分析

「構成」

白くてバロック調の 金色に輝いてカーブを描いた

船²⁷ が横たわりさざめく

丸められた、旗の帆と

ドームの下に吊り下げられた聖歌隊席を

暗いオークの木は固定させた

高くの聖歌隊席から群衆を見よ

彼らは穏やかに脈動する

茶色の説教壇で白い紐のついた茶色の修道服を着た修道士が

戦争に関する説教をしている

²⁶ 筆者の考えでは、ミウォシュが初めてアヴァンギャルドに対する自らのスタンスを明示するのは、1931 年 12 月刊行の『ジャガーリ』第 5 巻に掲載された記事「実なしスープのもと」(Bulion z gwoździ)に於いてである。「ポーランド文学の迷走。文芸の衰れた専門家たちは、あちらこちらと文学の小さな礼拝堂を巡り、自らの仕事を正当化し得る何らかの根拠を、たとえどんな犠牲を払ってでも探し求めるのである」。という刺戟的な書き出しで始まるこの記事は、19 世紀の芸術を痛烈に批判し、タデウシュ・ボイ・ジェレンスキ(Tadeusz Boy Țeleniecki, 1874-1941)や『スカマンデル』の詩人たちをその系譜を引くものとして非難している。本文には次のような文章も確認される。「芸術作品の製作者は、明晰で明確な目的を持たねばならない。その目的たるべきは、社会的な観点から近い将来に必要とされるようなタイプの人間を育成することである。つまり、芸術家は人々の培養を指揮するのである。芸術家決してモラリストの水準にまで下がることはない」と叫ぶような魔術崇拜者の憤慨は、全く根拠のないものである」。Czesław Miłosz, *Bulion z gwoździ, Przygody młodego umysłu*, Kraków: Znak, 2003, s. 33. ミウォシュにとって前衛運動が象徴するのは「社会的な観点」への強い意識なのであり、それは 1933 年に「最も若いポーランドの詩人たち」の「社会的なテーマ」を扱った詩選集『社会的な詩のアンソロジー 1924-1933』(Antologia poezji społecznej 1924-1933)の編纂にも繋がっている。注釈 20 も参照のこと。

²⁷ 原文では *nawa* という語が用いられており、これは(大きな)「船」(okręt)を意味する古い用法である。Czesław Miłosz, *Kompozycja*, in *Żagary: Antologia poezji*, s. 406. よって、ここでは「船」の古風な言い方として「舶」の訳語を採用した。

それは私たちが世界を相手にする戦争
そして長い間私の耳に響いている
「私の兄弟姉妹よ 死とは大いなる罪である」

鐘という鐘がはち切れんばかりに鳴り出した
ポンス クリスティ ポンス クリスティ
ポンス ポンス クリスティ²⁸

幕がバリッと音を立てて裂けた
見なさい。私たちは劇場にいます。

第一場が果実と男の身体
第二場が熟した夜で照らす

第三場がさしみながら私たちの目にぶつかり
感傷的な愛を染みの混沌の中で投げ入れる。

biała i barokowa złocona i kręta
nawa leży i szumi
zagle chorągwi zwinięte
i wielkie chóry zawisłe pod kopułą
drzewo ciemne dębowe zakuło

z chórów wysokich spojrzjy w tłumy
tętnią spokojnie
na brązowej ambonie mnich w brązowym habicie z białym sznurem
kazanie ma o wojnie

²⁸ ラテン語で「キリストの橋」の意。なお *Żagary. Antologia poezji* にはこの詩と次に扱う詩「旅」がともに収められており、この詩の下に設けられた注釈によれば、実際のラテン語の典礼文に「ポンス クリスティ」という言葉は登場しないという。*Żagary. Antologia poezji*, s. 406. ここでは、「キリストの橋」とは訳さずに、ラテン語の発音のままにしておいた。その理由としては、後述の通り「爆発音」をここでは表現していると筆者は考えていること、並びに本章の注釈 41 でも指摘するが、ミウォンシュによればここでラテン語を用いたのは「音調の良さ」を狙ったことだったということをも勘案してのことである。

którą wiemy ze światem
i długo bije we mnie echo:
bracia moi śmierć jest wielkim grzechem

dzwony dzwony wybuchły
pons christi pons christi
pons pons chriiisti

rozdarły się kurtyny z trzaskiem
patrzcie, jesteśmy w teatrze.

pierwsza odsłona owoc i męskie ciało
druga odsłona świeci nocą dostała

trzecia uderza z łoskotem w oczy nam
i miłość sentymentalną rzuca w chaosie płam.²⁹

この詩は第 1-3 連の前半部と、第 4-6 連の後半部とに分けることが出来る。前半部は宗教空間としての「教会」の様子が描かれるのに対し、後半部は演劇空間とも言える「劇場」が登場する。³⁰ 詩から読み取られるように、空間は一転するのだが、この転換こそがこの詩の大きな肝となっていることは言うまでもない。さらに、空間の変化に加えてこの詩には、〈抒情詩の主体〉を考える上で重要な代名詞「私」と「私たち」が奇妙な関係にあり、これとは別で「私」に呼びかける存在も確認される。こうした興味深い特徴を持つ詩「構成」を、最初の連から見ていこう。

2. 1. 宗教空間に見られる「二重性」

まずは第 1-3 連の前半部を考えたい。この前半部は先にも述べたように「教会」という宗教空間が描かれているのだが、注意したいのは「教会」を直接的に表す言葉(たとえば *kościół* や *świątynia*)

²⁹ Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 29. ただしここに掲載されているヴァージョンは句読点が一部省略されている。よって、Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa にアップされている、『ヴィルノのアルマ・マータ』9 号(1930)を参照し、そこに掲載されたものと照らし合わせながら、省略された句読点は筆者が付け足した。Alma Mater Vilnensis 1930, z. 9. Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa [https://kpbk.umk.pl/dlibra/publication/21763/edition/29809/content] 2022 年 8 月 22 日閲覧。

³⁰ Marek Bernacki, *Młodzieńczy kryzys wiary* (Kompozycja), s. 10.

が詩中に登場しない点である。では読者はいかにしてこの空間を「教会」として特定できるのか。解釈のよすがとなるのは第 2 連で描かれるミサの様子に加えて、第 1 連にある「白い」、「バロック調の」、「金色の」、「カーブを描いた」という連続した形容詞群と「丸められた、旗の帆」という比喻表現である。³¹ ベルナツキも指摘するように形容詞群は宗教空間を内包する建造物の壮麗さを伝える一助となっており、³² 後者の比喻表現は教会の柱を表現していると考えられる。³³ しかしここで言及した表現というのは、単に「教会」を示す迂言的な表現法であるばかりでなく、別のイメージをも連想させるものとして機能していることが「白くてバロック調の 金色に輝いてカーブを描いた／船」という箇所から明らかとなる。連続した形容詞群が修飾する名詞「船」(nawa)には、本来「船」を表す意味³⁴ の他に、「教会の聖堂内陣とポーチとの間にある部分で、信者たちのために割り当てられ、通常は円柱や柱の列で仕切られている」箇所、³⁵ つまり身廊の意味がある。よって身廊の壮麗さを喚起する表現はそのまま、海上に「横たわる」「船」のイメージにも接続されてゆくのであり、「さざめく」、³⁶ 「帆」などの単語はそれぞれに呼応しているといえる。こうして宗教空間としての「教会」は決して直接的に表現されることなく、むしろ海上に横たわる「船」のイメージまでもが重ね合わされる空間として描かれていることが確認される。海上の「船」のイメージは第 2 連にも引き継がれる。

第 2 連 2 行目には「高くの聖歌隊席」に身を置く人物が、群衆を見下ろした際の様子が記述されている。群衆が「脈動する」という動詞は血潮、そして波の揺蕩いをも意識させる。別の言い方をすれば、「高くの聖歌隊席」というのは血潮や波のように「脈動する」群衆を見下ろす位置であり、かつドームの下に吊り下げられた場所、つまり「船」(教会)の上にながらにして「船」の上の群衆からは独立した場所でもある。

第 2 連は二人称単数への命令表現で始まる。2 行目では、前行の命令によって高い場所へその位置を移した人物が、群衆を見下ろしている。この命令は誰から誰へとなされるのだろうか。ここに

³¹ この教会について、ベルナツキは「聖ペテロとパウロ教会」ではないかと推察している。その理由としては、当時のヴィルノにおいてこの教会は「最も美しい教会の一つ」であり、「バロック建築の教会の一つ」でもあったためであるという。以下に彼の主張を引用する。「ヴィルノのバロックの真珠」と呼ばれるこの教会は、ヴィルノで最も価値のある建築遺産の一つに数えられるが、それは 17 世紀後半、[……]建設された。聖堂の聖別式は 1701 年に行われた。教会の内部装飾は、著名なイタリヤの芸術家[……]が手掛けたのだが、まさに彼らのおかげでアントコル[教会がある地区のこと]の教会は、ヨーロッパ規模で唯一の化粧漆塗の装飾を有するに至ったのであり、そこには 2000 ものレリーフ像や歴史、神話、聖書をテーマにした息をのむような大パノラマ画が含まれるのだった」。*Tamże*, s. 13.

³² *Tamże*, s. 11.

³³ 「丸められた、旗の帆」と 4 行目の「聖歌隊席」は共に、5 行目の「固定させた」の目的語となっており、その主語は「暗いオークの木」である。この主語は、教会の壁を表現するある種の比喻表現であると解釈される。

³⁴ 注釈 27 を参照のこと。

³⁵ *Wielki słownik języka polskiego PWN*, t.2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe, 2018, s. 1114.

³⁶ 『ポーランド語大辞典』(*Wielki słownik języka polskiego PWN*)では *szumieć* の意として「泡立つ、泡を立てる」(*musować, pienić się*)という説明を確認できる。*Wielki słownik języka polskiego PWN*, t. 4, s. 724. 人々が「騒めく」という意に加えて、泡沫を連想させる前者の意も込められているのではないかというのが、筆者のここでの主張である。よって訳出する際には「さざめく」という単語をあてがっている。

は〈抒情詩の主体〉の問題を考える端緒があるのだが、それを取り扱う前に少し寄り道をしたい。

同連3行目には「修道士」が登場し、「私たちが世界を相手にする戦争」の説教をしている。ここで
の説教はミコワイ・センプ＝シャジンスキ(Mikołaj Sep Szarzyński, 1550-1581)の『ソネットIV. サタン
と、世界と、肉体と戦うわれらの戦いについて』(Sonet IV. O wojnie naszej, którą wiemy z
Szatanem, światem i ciałem)を指していると思われ、³⁷ このソネットの第1連を引用してみよ
う。

平和とは至福なり、しかし闘争こそ
天の下のわれらが習い。かの恐ろしい闇の
大将と貪欲な虚栄の世界の大将が
われらの滅亡を得んと動しむ。³⁸

センプ＝シャジンスキは熱心なカトリック教徒であったが、³⁹ 彼がここに描き出すのは、「平和」を
望むことが、結果としてその真逆にある「闘争」を呼び起こすことになるというアイロニカルな「二重
性」にほかならない。尤も、この詩をミウォシュがどれほど意識していたのか、依然としてそこには
疑問も残るが、⁴⁰ 上記の「二重性」、そして「闇」はこの詩において非常に象徴的な役割を果たして
いることがこの後明らかとなる。

〈抒情詩の主体〉をめぐる問題に戻ろう。第2連冒頭で命令を下される二人称単数とは一体誰な
のか。それは、同連6行目に登場する詩中唯一の単数代名詞「私」であると考えるのが自然だろう。
しかしこの詩において奇妙なのは、先にも指摘した通り、すぐ上に「私たち」という複数代名詞が登

³⁷ Marek Bernacki, *Młodzieńczy kryzys wiary*(Kompozycja), s. 12 や *Żagary: Antologia poezji*, s. 406 など。ただし、そ
のように指摘する根拠は、いずれにおいても示されていない。

³⁸ ソネットの原文は、Marek Bernacki, *Młodzieńczy kryzys wiary*(Kompozycja), s. 12 に掲載されているものを用い
た。訳出の際には、チェスワフ・ミウォシュ『ポーランド文学史』に収められた森安達也訳を参考にした。

³⁹ チェスワフ・ミウォシュ『ポーランド文学史』144頁。

⁴⁰ 注釈13でも見たように、プウォンスキはミウォシュの抒情詩の特徴として「対話への志向、あるいは少なくとも発
話のポリフォニーなのである」と述べ、次のように続ける。曰く、ミウォシュの多声性は「不確実性、分裂、そしてセ
ンプ＝シャジンスキの有名な言葉にあるように「我が身の中の分離」を露わにする」のである。Jan Błoński, *Łęki, sny i
proroctwa – Czesław Miłosz* [<https://nowynapis.eu/czytelnia/artykul/leki-sny-i-proroctwa-czeslaw-milosz>] 2022年5月
21日閲覧。ここでプウォンスキが引いたセンプ＝シャジンスキの言葉は、上で引いたソネットの第3連に見られる
ものである。この第3連は、第1連にあった恐ろしい闘争の中で「いかになすべき/か弱く、命知らず、我が身
の中に分離せし我は」と自問する箇所となっており、ソネット中の「分離」した想念をプウォンスキはミウォシュの詩に
おける発話のポリフォニーと重ね合わせている。プウォンスキは少なくともミウォシュ作品とセンプ＝シャジンス
キとの間に何らかの関連を見出しているようである。なおソネット第3連の原文は *Wolne Lektury* に掲載されて
いるものを用いた。Mikołaj Sep Szarzyński, *Sonet IV. O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem*
[<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/sonet-iv-o-wojnie-naszej-ktora-wiemy-z-szatanem-swiatem-i-cialem.html#foot-note-idm140208583842376>] 2022年5月23日閲覧。

場することである。つまりこの宗教空間に存する個は、完全に個であるわけでもなく、「私たち」という集団にも属するという曖昧な存在であることが示唆されている。更に奇妙なのは、1行目で「私」に命令する存在である。これは果たして何者なのか。実はこの詩と同時に掲載された詩「旅」にも、発信者不明の呼びかけ表現が登場する。同時期に創作され、発表されたこの2作品を比較することで、それぞれの呼びかけ主が明らかになると筆者は考える。故にここでは命令する存在を便宜的に《呼びかけ主》と呼ぶことにし、それに関する考察は詩「旅」で(抒情詩の主体)の問題を取り上げるまで待つことにしたい。

第3連は、詩前半部の宗教空間から、後半部の演劇空間の変化を象徴する重要な箇所となっている。異質なラテン語の *pons christi*⁴¹ をも駆使して同じ言葉が重ねられ、ベルナツキも指摘するように、ここでは教会の鐘が鳴り響く様が表現されている。⁴² このラテン語の謂いである「キリストの橋」は人間と神の世界を繋ぐものとして、換言すれば人間の救世主たるキリスト(の降誕ないしは昇天)を指すと考えられる。⁴³ このように「救済」の意をも仄めかす鐘の音であるが、フラネシエクの指摘にもあるように、そこには礼拝中に漂うような、あるいは降誕や昇天を祈るような喜ばしさは感じられない。⁴⁴ 筆者の考えではその原因として、

① (鐘が)「鳴る」を表す動詞として、「爆発する、破裂する」(*wybuchnąć*)が用いられる

⁴¹ フラネシエクによれば、「キリスト教の礼拝には、このような決まった表現[*pons christi* のこと]は存在しない。詩の作者[ミウオシュのこと]は、彼自身が説明したように、音調の良さを狙ってこの表現を用いたのだ」という。Andrzej Fraszek, *Milosz. Biografia*, s. 779.

⁴² Marek Bernacki, *Młodzieńczy kryzys wiary (Kompozycja)*, s. 14.

⁴³ 神学にも通じた文学研究者グラッドによれば、この *pons christi* とはシエナの聖カタリナ(Santa Caterina da Siena, 1347-1380)の著作から借用されたものであるという。グラッド曰く、十字架のヨハネの著作と共に、当時のミウオシュはカタリナの著作も読んでいたはずであるという。Paweł Grad, *Katolickość Miłosza* [https://teologiapolityczna.pl/paweł-grad-katolickosc-milosza] 2021年10月13日閲覧。

グラッドが指摘するカタリナの著作に『対話』という作品がある。その第4部は「靈魂の橋」という題であり、この部最初の章は次のように始まる。「わたしはあなたに、わたしの「ひとり子」、「言葉」を橋に仕立てたことについて語った。これは真理である。[……]つぎのことを知ってほしい。アダムの罪と不従順によって道が破壊され、だれも恒久的な生命に達することができなくなった。それで、人間は、わたしにささげなければならぬ栄光を、しかるべき方法でささげることができなくなった。なぜなら、わたしがあなたを創造した目的である善を分かちことができなくなったからである」。そして章の終わり近くには次のような文言も確認できる。「それゆえ、わたしは、あなたがたのこれほど大きな不幸をいやしたいと考え、わたしの「子」を橋として与えた。あなたがたが、それを通して、おぼれないで河を渡ることができるようにするためである。この河は、暗い生命のあらしに満ちた海である」。シエナの聖カタリナ/岳野慶作訳『対話』中央出版社、1988年。ただしここでは下記ウェブサイトで公開されている訳文を参照した。[http://www.maroon.dti.ne.jp/gokyo/taiva/index.html] 2021年10月13日閲覧。この著作においても、橋は被造物のある地上と父なる神のある世界を結ぶものとして、かつ人間を救済する「子」として描かれていることが確認できる。またもう一つ注目したいこととしては、人間は罪を犯す度「海」の激流に溺れるのであって、そこを避けるために橋が存在しているとカタリナが説いている点である。先に筆者は詩中に海や「船」のイメージが重ね合わされていると指摘したが、もしミウオシュがこのカタリナの著作を意識していたのとなれば、この点も呼応してることだろう。

⁴⁴ Andrzej Fraszek, *Milosz. Biografia*, s. 157.

- ② 四度繰り返される pons が破裂音を印象付けている
- ③ 鐘が鳴りだす直前に、修道士が死や戦争の話をしている

ということが挙げられる。このような要因により、鐘の音はむしろ爆弾が破裂する音を表現しているのである。第3連の内容は、キリストの「橋」という至福を指し示すものでありながら、それは他方で音や前連との繋がりに、その真逆の死や戦争を連想させる。あるいは次のようにも言えるかもしれない。つまり、被造物に「橋」／至福の可能性を示しながらも、同時にその可能性は現実には訪れる見込みが薄いことをも示唆している。この「二重性」はセンプ＝シャジンスキによるアイロニカルな「二重性」の変奏なのであり、更には作品空間を演劇空間へ変転させる重要なファクターともなっている。

2.2. 演劇空間に見られる歴史の「回帰」

爆弾の破裂音を連想させる鐘の音を契機として、宗教空間は演劇空間へと一変する。その初めの描写は「幕がバリッと音を立てて裂けた」という一行で始まる。これは、新約聖書において、イエスの死に際して見られる描写を受けていると考えて良いだろう。⁴⁵ 奇妙にもイエスの死は悲嘆すべきことでありながら、同時にその後の復活の前触れにも相当する。こうした「二重性」は前連のそれと呼応している。しかしこの詩においては、イエスの復活、つまり「橋」を上がるという行為は現実には訪れえない。というのも、この次の行にある通り「私たちは劇場にいる」のであって、「橋」の存する宗教空間とはもはや空間を異にしてしまうのである。そして二人称複数への命令表現「見なさい」(patrzcie)が現れる。これは文脈から「私」が群衆に命じていると考えるのが妥当であり、然れば「私たち」とは「私」と群衆が合わさったものであるといえよう。換言すれば、宗教空間同様この劇場空間においても「私」は、完全に個であるわけでもなく、「私たち」という集団に属しながら、同時に「私たち」を群衆として客体化し、彼らに命令する個の主体として存在しているのである。

さて、演劇空間にいる「私たち」の目の前には劇場舞台があり、そこで演じられるものが最終連で説明されている。

1 行目の「果実と男の身体」は、これまでの聖書との連想から、創世記にあるような「知恵の樹」と(最初の)「人」を連想させる。⁴⁶ いわば「エデンの園」が第一場では立ち現れているのに対し、次行

⁴⁵ たとえば「ルカによる福音書」(23:44-46)には、「既に昼の十二時ごろであった。全地は暗くなり、それが三時まで続いた。太陽は光を失っていた。神殿の垂れ幕が真ん中から裂けた。『聖書 新共同訳』日本聖書協会、2008年(新)159頁。この垂れ幕が裂けるという描写は、同じくイエスの死の描写を含む『マタイによる福音書』(27:50-51)においても見られるものである。

⁴⁶ ベルナツキも同様の考察をしている。Marek Bernacki, *Młodzieńcy kryzys wiary (Kompozycja)*, s. 15. 「創世記」(2:7-9)「主なる神は、土の塵で人を形づくり、その鼻に命の息を吹き入れられた。人はこうして生きる者となった。

の第二場では「熟した夜」を迎える。ここで興味深いのは、「夜」が「熟していることだろう。第一場の流れから考えれば、熟するのは「果実」であると考えるのが自然なはずである。あるいは次のように言うことも出来るだろう。「果実」は「夜」へと変化して熟しているのである。⁴⁷ この熟した「夜」が更に、第三場では「染みの混沌」に変わっている。⁴⁸ 「創世記」からの連想は、「感傷的な愛」を、エデンの園から追われたアダムとイブの愛と結びつけることを可能にする。⁴⁹ とまれ、この愛は「感傷的」であり、「混沌」の中で投げ入れられるものであることからして、決して言祝がれるものでないことは明らかである。そのような「愛」を第三場にて「私たちの目」は捉えることとなる。

改めて劇場の上での出来事をまとめてみよう。「果実」→「夜」→「混沌」という変化の連続は、「創世記」のモチーフを呼び起こしながら、次のことを暗示しているのではないだろうか。つまり、まさに「創世記」にあるような、神が人間を作り、人間が原罪によってエデンの園を追い出され、地上で暮らし始める、という「創世」以来の人間の歴史である。

こうして鐘の音から最終連に至るまでの流れを追うと、それが奇妙なものであることに気がかされる。というのは、pons christi と幕の裂けることが示唆するキリストの降誕と昇天の後に続くのは、聖書に見られる教理に倣えば、イエスが再臨し最後の審判を経て新天地が到来するまでのストーリーであるはずである。だが第 5-6 連で描かれる空間は宗教空間から演劇空間へと変化してしまった。「橋」を見出しえない「私たち」の目の前にあるのはイエスの昇天より後のことではなく、むしろ「橋」が存するよりも前のこと、換言すればキリストが降誕する前の「創世」以来の人間の歴史だったのである。⁵⁰

こうした点は、先に筆者が指摘した「二重性」ともつながっている。宗教空間の「二重性」が顕在化させたのは、神との関係性を構築する可能性——未来の至福——がそこでは極めて低いという事実だった。⁵¹ 「私たち」に残された可能性、それが演劇空間において歴史／過去の「回帰」を目の当

主なる神は、東の方のエデンに園を設け、自ら形づくった人をそこに置かれた。主なる神は、見るからに好ましく、食べるに良いものをもたらすあらゆる木を地に生えいでさせ、また園の中央には、命の木と善悪の知識の木を生えいでさせられた。『聖書 新共同訳』日本聖書協会、2008 年、(旧)2 頁。

⁴⁷ 創世記(1:1-5)には次のような記述がある。「初めに、神は天地を創造された。地は混沌であって、闇が深淵の面にあり、神の霊が水の面を動いていた。神は言われた。「光あれ。」こうして、光があった。神は光を見て、よしとされた。神は光と闇を分け、光を昼と呼び、闇を夜と呼ばれた。夕べがあり、朝があった。第一の日である。『聖書 新共同訳』日本聖書協会、2008 年、(旧)1 頁。「夜」とは「闇」であり、神の救済をも存在し得ない、「よし」とされないものである。

⁴⁸ 創世記(1:1-5)の解釈を引き継げば、知恵の樹に生る「禁断の果実」を食したアダムとイブは、園を追放され、「混沌」の地上で暮らすこととなった。

⁴⁹ ベルナツキもこの箇所にはアダムとイブの物語を読み取っている。しかしその根拠は十分に示されていない。Marek Bernacki, *Młodzieńczy kryzys wiary* (Kompozycja), s. 15.

⁵⁰ 新約聖書の内容ではなく、旧約聖書の内容に戻っていると換言することも出来るかもしれない。

⁵¹ フィウトはこの作品における空間の遷移に、信仰の死、そして「神の死」を読み取っている。Aleksander Fiut, *Ciemne iluminacje, W stronę Miłozsą*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2003, s. 15. なお、参照は Marek Bernacki, *Młodzieńczy kryzys wiary* (Kompozycja) による。Marek Bernacki, *Młodzieńczy kryzys wiary* (Kompozycja), s. 15.

たりにすることなのである。それはいかなることか。これを説明するにあたって、1932年に発表されたミウォシユの詩「その時」(Pora)から一部を引用する。

ベラルーシの中心の、ユダヤ人の小さな町、そこでは住民の半分が
勝利の日に一掃され
市場では踊りが舞われていた。どの兵士も金の腕時計をつけていた。
売春宿は揺れた。喚き声はアコーディオンの音をかき消していた。
祝日だった。

これらはどれも 1920 年の光景。共和国ポーランドの国民は
はためく旗に囲まれながらパレードを見に行く。
12 年が過ぎ去った。軍隊は煌めく。軍楽隊は演奏する。果樹園は花盛りだった。

W miasteczku żydowskim, w środku Białej Rusi, w którym pół ludności
w dniu zwycięstwa wyróżnięto
tańczyli na rynku. Każdy żołnierz miał złoty zegarek.
Burdele trzęsły się. Harmonikę głużył wrzask.
Było święto.

To obrazy z 20-go roku. Wychodzi patrzeć na defilady
wśród powiewających flag obywatel polskiej Rzeczypospolitej.
Dwanaście lat upłynęło. Błyszczą wojska. Grają orkiestry. Rozkwitły sady.⁵²

詩中にある「ベラルーシの中心の、ユダヤ人の小さな町、そこでは住民の半分が／勝利の日に一掃」とは、ポーランド・ソビエト戦争のさなかにピンスクで起きた虐殺事件を指す。⁵³ この戦争をポーランドは辛勝したものの、多くの人々をポーランド軍は殺し、殺されもした。だがそれからわずか 12 年と経たないうちに、人々の中には戦争ムードが高まっていることを詩は物語っている。この詩

⁵² Czesław Miłosz, Pora, in *Żagary. Antologia poezji*, s. 335.

⁵³ この事件については Norman Davies, *Biały Orzeł, Czerwona Gwiazda, Społeczny Instytut Wydawniczy* に詳しい。デイヴィスによれば、当時のピンスクの人口は 24000 人で、そのうちユダヤ人は 20000 人以上、そして拘束されたユダヤ人は 35 人であったという。よって詩にあるように「住民の半分」がこの事件で殺されたわけではない。しかし、国際社会には「ピンスクのポーランド人によるポグロム」(polski pogrom w Pińsku)として、非常に大きな衝撃を与えたという。Norman Davies, *Biały Orzeł, Czerwona Gwiazda, Społeczny Instytut Wydawniczy*, Kraków: Znak, 1998, s. 64-65.

に関する詳しい説明は別稿に譲るとして、⁵⁴ ここで筆者が指摘したいのは、この時期のミウォシュ作品にはポーランドへの客観的な眼差し⁵⁵と「歴史は繰り返す」というイメージが強く見て取られるということである。

以上のことを念頭に置いて、詩「構成」の考察に戻ろう。演劇空間にて歴史／過去の「回帰」を目の当たりにすることは何を意味するのか。それは、文字通り救いのない歴史が繰り返される運命の中に自らはあるのだと「私たち」が知ることを意味するのではないか。この詩の大きな肝となる宗教空間から演劇空間への変化は、垂直軸の空間における構造から、⁵⁶ 水平軸上の閉ざされた空間における歴史のループ構造の導入に繋がっている。⁵⁷

2.3. 詩を貫く「創世記」のイメージと主体の問題

この詩が書かれたのと同年代、ミウォシュはイヴァンシュキエヴィチへ手紙(1930/12/11)を送っている。その末尾には次のような言葉が添えられていた。

私は正統なカトリック教徒になりたいのです。真空に掛けられたこの橋はこうして私に感銘を与えました。そこには、閉ざされ、自足して、外の世界の真実を理解しようなどとは少しも気に掛けない構造があります——いわばゴシックなのです。一編の詩にもかかわらず、これほどまでに閉ざされ、客観的な詩を創造することが出来るのです!!!⁵⁸

手紙にある「一編の詩」はこの詩を指していると考えられる。⁵⁹ 引用からは、ミウォシュが「外の世界

⁵⁴ 本稿では詳しく論じないが、題名が示唆するように時間をテーマにしたこの詩では、引用した箇所にて
ベラルーシのユダヤ人住民——被占領者／被害者——腕時計の被略奪者——追悼の日
ポーランド軍の兵士——占領者／加害者(勝利者)——腕時計の略奪者——勝利の日(祝日)
という二項対立がみられる。これは単に他民族の被害の上に立つポーランドの勝利という側面を際立たせるだけでなく、兵士たちによるユダヤ人からの腕時計奪取が実のところポーランド(人)による生の時間の奪取であったことを強く印象付けている。

⁵⁵ 引用部には「もうその時／もう年月に目を向ける時なのだ。」という言葉が続いている。また「ポーランド共和国」を意味し通常は Rzeczpospolita Polska と記される言葉が、この詩では polska rzeczpospolita と綴られていることも極めて示唆的である。

⁵⁶ つまり地上の人間と天の神をめぐる関係を指す。

⁵⁷ Marek Bernacki, *Młodzieńczy kryzys wiary* (Kompozycja), s. 14. ただしベルナツキは垂直軸の空間における構造から水平軸上の閉ざされた空間への移行を指摘しているに過ぎない。そこに「ループ構造」という解釈をも持ち込んだのは筆者によるものであることを明言しておく。ここで筆者がいう「ループ構造」とは「歴史は繰り返す」という言葉が示すように、過去に起こった勝利も過ちも、同様の経緯を辿って再び巡りくるような歴史／時間の構造を意味する。これはユダヤ・キリスト教文化によって育まれた直線的時間の考え方の抗いとも考えることもできるだろう。

⁵⁸ Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, s. 12.

⁵⁹ Andrzej Franaszek, *Miłosz. Biografia*, s. 157. ただし詩「旅」にも橋は登場するため、厳密に言えばここで言及されている詩が必ずしも「構成」であると断定することは出来ない。だがこの手紙が注釈 18 で引いた 1930/11/30 の手紙

界」から切り離された、閉ざされた空間に強く関心を示していることが読み取れるだろう。閉ざされた空間としての教会を巡っては、2001年に出版された『アルファベット』(Abecadlo, 2001)所収の「教会」(Kościół)というエッセイにも興味深い記述がある。

人々は教会に行くのだが、なぜならそれは彼らが二重の存在であるからだ。少なくともほんの束の間であっても、彼らを取り巻き、唯一つ真なるものであると彼らに信じ込ませるものとは別の現実が存在することを彼らは望むのである。日々のこの現実⁶⁰は厳しく、残酷で、無慈悲であって耐えがたい。人間である「私」は、その中心が柔らかく、どんな瞬間であっても自らが世界に順応できるかどうか疑わしいと感じている。

[……]ミサに出席しながら、今一度私たちは意味も慈悲も存在しない世界を否定し、善、愛、赦しを重んじる次元へと参入する。⁶⁰ (下線強調は筆者による)

教会のミサに出席する人々はミウォシュにとって「二重の存在」である。自らを取り巻く日々の現実においては「私」という個でありながら、「善、愛、赦し」という宗教的な概念が重んじられる次元においては「私たち」という集団に属している。こうした「二重の存在」は、この詩の宗教空間で見られた、完全に個であるわけでもなく、「私たち」という集団にも属するという曖昧な存在のあり方に極めて近いものだろう。そして彼が閉ざされた教会という空間に関心を寄せるのは、「厳しく、残酷で、無慈悲であって耐えがたい」現実とは別の世界を創出し、まさに「正当なカトリック教徒」となって「善、愛、赦し」の希求に専念するためである。

しかしながら、「正統なカトリック教徒」や「善、愛、赦しを重んじる次元へと参入」という言葉はこの詩を考察するにあたってはやはり奇妙に思われる。というのは、詩中の教会では明らかに神との繋がりや救いが否定されていたためであり、こうした言葉は矛盾してはいないだろうか。⁶¹ これを考えるにあたっては、ミウォシュ作品におけるキリスト教の「イマジネーション」(Imagination)について研究してきたロズマンの見解が重要となる。

からそれほど時間が経っていない点は重要である。更に、後年ミウォシュはヴィルノの街の様子について、「しかしリトアニアに洗礼を施した宗教はローマカトリックであったから、初めゴシック様式、その後まもなくバロック様式の教会が次々に建設された。それはポーランドからの影響を示していたのだった」。(下線強調は筆者による)という文章を残していることも注目に値する。Czesław Miłosz, *Miasto, Abecadlo*, s. 214-215. 以上より手紙の「ゴシック」は教会を指し、「一編の詩」はこの詩「構成」のことでであると判断できる。

⁶⁰ Czesław Miłosz, *Kościół, Abecadlo*, s. 179-180.

⁶¹ 例えば、1943年にナチス占領下で出版された詩集『世界』(*Świat*, 1943)であれば、「信仰」「希望」「愛」という名の連続する詩が収録されており、そこでは神からの恩寵を希求するような内容となっている。しかしこの詩にはそのような解釈の余地は存し得ない。

注意せねばならないのは、この弁証法的な動き⁶²が、神の超越を強調することによって、まず初めに神を世界から切り離すことになるのだが、この例では、それは神とまだわずかに繋ぎ留められた秩序ある宇宙 (cosmos) へと導きはせず、その代わりに創世記(1:2)⁶³の「混沌」(tohu-bohu)という原始的なカオスの肯定へと導いたことである。神があまりに超越的になり、「世界の肯定」(world-affirming)が不十分になる時のアイロニカルな(神学的な)危険性とは、弁証法的イマジネーションが神から不気味なほどに独立した世界の肯定と共に取り残されてしまうことだろう。⁶⁴ [……]

このような議論に続くミウォシュの初期の詩の分析から見えてくるパターンの一つは、弁証法的想像に関するこうした記述に対して、それらの詩がどれほど反しているかということである。というのも彼が神とのつながりにおいて世界を肯定していることをほとんどの場合に私たちは見出すからだ。⁶⁵

ロズマンは初期の詩において、⁶⁶ 神が超越的な存在であるあまり、人間と神、あるいは天と地が互いに独立して存在するという「弁証法的」な見方に、ミウォシュが挑戦しようとしていると分析する。「弁証法的」な世界観に対するミウォシュのスタンスに、ロズマンの見解が妥当するかどうかはここでは判断出来ない。しかし彼も前提として存在していることを認めるところの、人間と神、天と地の切り離された関係というのは、筆者がここまで説明してきた空間の変異を補足するものであるだろう。そしてロズマンの主張を参考にするならば、詩「構成」において描かれるものとは、「厳しく、残酷で、無慈悲であって耐えがたい」現実とは別に存する閉ざされた空間で、天とは独立しながらにして救済や希望——「善、愛、赦し」——を模索するということになる。これは先ほど見た、演劇空間において歴史／過去の「回帰」を目の当たりにすることどのように繋がりをうのか。

解釈のキーとなるのはここまで考察を保留してきた「船」と海のイメージである。

⁶² Thomas J. J. Altizer, *Radical Theology and the Death of God* からの引用を指す。引用は以下の通り。「しかし今キリスト教の神は死んだのだ！ 神の超越は、永劫回帰の根本的な内在へと変質してしまった。私たちの時間に存在することは、あらゆる見せかけの宇宙的な意味や秩序から解き放たれたカオスの中に存在することなのだ。」なお本文の参照、引用は Artur Sebastian Rosman, *The Catholic Imagination of Czeslaw Milosz*, Milosz, A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Washington: University of Washington, 2014, p. 37 による。

⁶³ 創世記(1:2)「地は混沌であって、闇が深淵の面にあり、神の霊が水の面を動いていた」。『聖書 新共同訳』(旧)1頁。

⁶⁴ ロズマンは明言していないが、この考え方はおそらく、第一次世界大戦後にドイツを中心として起こった「弁証法神学」(dialektische Theologie)を想定していると考えられる。

⁶⁵ Artur Sebastian Rosman, *The Catholic Imagination of Czeslaw Milosz*, p. 37.

⁶⁶ ただし、ロズマンが「初期の詩」と言う時、それは1936年以降の詩を指していることに注意せねばならない。1936年以前の詩を考察から外されているのは、おそらくミウォシュのキリスト教的思想を形成することに大きく寄与した体験として、1935年のパリ留学とそこでトマス主義にミウォシュが触れたことをロズマンが重要視しているためと考えられる。Ibid, p. 38.

このイメージは閉ざされた宗教空間に見られたものであり、血潮や波のように「脈動する」群衆を見下ろす「私」の位置が、「高くの聖歌隊席」というドームの下に吊り下げられ、「船」／教会の上にながらにして「船」上の群衆からは独立した場所のように描かれていたのだった。海を揺蕩う船上の個を思うとき、そこで喚起されるのは「創世記」にある洪水のイメージである。アダムとイブがエデンの園を追放された後に人間たちは墮落してしまった。憤った神は彼らの存在を払拭しようと洪水を起こす。その洪水がここでは予感されている。洪水を回避するためには、創世以来の歴史を振り返って自らの墮落を「私たち」に気付かせる必要がある。このようにして、天からは独立した宗教空間において救済や希望を模索することと、演劇空間において歴史／過去の「回帰」を目の当たりにすることが繋がってゆく。

とすれば、ここまで度々指摘してきたように確かにこの詩では宗教空間から演劇空間への変異が見て取られるが、二つの空間は実は「創世記」のイメージによって一つに貫かれているのであり、いみじくもフラネシエクが述べるように、詩中唯一の個たる「私」だけが集団とは「隔てられていて、儀式[教会のミサのこと]の外側」⁶⁷ にあってその遷移が孕むあらゆる可能性——たとえば「二重性」や洪水の予感など——に気付く立場にあると言えるだろう。

空間の変異と、個の「私」と集団の「私たち」という代名詞とが大きな問題となる詩「構成」であったが、この詩と同じタイミングで発表された詩「旅」においても同様に、代名詞ならびに空間構造が重要なキーとなっている。また先にも述べたように、詩「旅」においても発信者不明の呼びかけ表現が登場している。次章では詩「旅」を分析することにした。

3. 詩「旅」の分析

「旅」⁶⁸

橋の上に車を止めて私たちは影の中を見るだろう

偽りのしなやかな顔を川に絡ませるだろう

そしてバラードという緑の丘に囲まれて

⁶⁷ Andrzej Franaszek, *Milosz. Biografia*, s. 157.

⁶⁸ 第二次世界大戦の終戦までに書かれたミウォシュ作品のうち、「旅」という題名の詩は二編存在する。一つは1930年に発表されたこの詩で、もう一つは1942年に発表された。Aleksander Fiut, *Czy tylko katastrofizm?: o przedwojennej poezji Czesława Miłosza*, s. 76. これらはその内容も、詩の長さも、雰囲気も大きく異なっている。後者の詩(1942)について、フィウトは次のように述べている。「ミウォシュの戦時中の詩は原則的に、性的なもの(the erotic)のテーマを避けるのだが、それでも女性の姿は美的な賞賛の対象であり、若さという美の魅惑の対象である(詩「旅」(1942)、「朝」)か、欲望の対象である(「郊外」「アドリアン・ジェリンスキの歌」)のだ」。Aleksander Fiut, *The Eternal Moment: The Poetry of Czesław Miłosz*, p. 110. 1930年の「旅」では、性的なものはおろか、直接的に若さと結びつくような表現も見られないのだが、1942年のナチス占領下時代の作品にはそのような特徴がみられるというのは興味深い指摘であろう。

烈火の如く熱された記憶で導火線に火を付けよう
暗い雲が私たちが覆うだろう。

溪谷の上にぶら下がる屋敷
祖国はここに。

ああ 愛しいのはお前だけだ。
高みへとすべては上昇するなんて嘘だ
空虚が私たちの上に行き渡る
そして衝動は遥かなる運命へ。

na moście auto zatrzymamy w cieniu spojrzymy
kłamliwym giętkim rzekę oplączemy rymem
i wśród zielonych pagórków które balladą są
wspomnieniem rozżarzoną zapalimy lont
ciemna przesłoni nas chmura.

dwory ponad dolinami nawisłe
ojczyzna tu.

ach miły to tylko ty.
kłamstwem są wszelkie wzniesienia na wysokość
pustka nad nami króluje
i pęd ku losom dalekim.⁶⁹

先にも述べたように、この詩「旅」も詩「構成」と同じタイミングで 1930 年に発表された。そのためかこの詩にも共通のモチーフとして「橋」が登場し、空間構造と密接に結びついている。詩の前半部から分析の歩みを進めることにしたい。

⁶⁹ Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, s. 30. ただしここに掲載されているヴァージョンは句読点が一部省略されている。よって、Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa にアップされている、『ヴィルノのアルマ・マータ』9号(1930)を参照し、そこに掲載されたものと照らし合わせながら、省略された句読点は筆者が付け足した。Alma Mater Vilnensis 1930, z. 9. Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa [<https://kpbk.umk.pl/dlibra/publication/21763/edition/9809/content>] 2022年8月22日閲覧。

3.1. 「私たち」の未来に存する「二重性」

1 行目には集団の代名詞「私たち」が登場し、「橋の上に車を止めて」、「影の中」を見ている。「川」や「緑の丘」という自然が「影の中」という暗いモノトーンの中に沈む時、「私たち」は光を求めて火を付けようとする。その様は「烈火の如く熱された」(rozzarzony)や「導火線」(lont)という言葉から戦争を彷彿させるが、実のところここにも「二重性」が伺われる。

暗い「影の中」に光を灯して明るくするためには、「烈火の如く熱された記憶で導火線に火を付け」ることが必要である。しかしそれは同時に新たな戦火を生み出すことにも繋がる。光を得ることがそのまま戦争を呼び覚まし得る、⁷⁰ここに「二重性」が潜むのである。だがこの「二重性」も最後には、5 行目の「暗い雲が私たちを覆うだろう」が仄めかすように、不穏な結末を迎えることとなる。それは単に「記憶」生々しい過去の戦争が「回帰」することを意味するだけでなく、「暗い雲」によって「私たち」のいる地上と天との繋がりが断絶されてしまうことをも示している。こうして「二重性」が垂直空間の広がりへの否定によって破られた時、そこから立ち現れてくるのは、やはり水平空間である。その様は詩の最終部にて確認される。

ここから詩の最終部を分析する前に、もう一つ確認せねばならないのは、「私たち」を主語とする動詞にすべて完了体が用いられている点である。これは何を意味するのか。それは「私たち」の遂行する行為というのが、訪れるはずの未来のものであるということである。こうして「私たち」を待ち受けるのが不穏な未来であって、垂直空間も否定される時、水平空間はいかにして立ち現れてくるのか、詩の後半部にて確認することにしよう。

3.2. 詩の空間構造をめぐって

詩後半の 9-11 行目に注目する。先述の通りここは垂直方向と水平方向における空間の広がりと言及される重要な箇所であるが、「高み」を基点として、この 3 行の内容をまとめる。

未来に否定されることとなる天と地の繋がりは、9 行目でも「高み」への上昇として全て否定される。続く 10 行目には、「高み」へ上がることを否定された「私たち」の上を、支配するかのように「空虚」が「行き渡」っている。今や「私たち」には「高み」という垂直方向への移動に意味を見出す可能性は残されていない。では「私たち」には何が残るのか。その答えが最終行にある「衝動は遥かなる運命へ」である。「私たち」に残されたもの、それは「遥かなる運命」という衝動的に希求される未来であり、水平方向への移動しか存し得ない。結論として導き出される、垂直方向への移動の断念という

⁷⁰ 先に引いた詩「その時」(Pora)も参照のこと。

事実は、やはり前章における詩「構成」の分析を思い起こさせるだろう。⁷¹ 加えて、名詞 *wysokość* に天体への眼差しが含意されていることにも留意したい。⁷²

以上より、詩「旅」の後半部に見られるのは次のことである。「私たち」は垂直方向へ移動する可能性を否定され、水平空間に留まりながら生きざるを得ない。そこでは「遙かなる運命」という未来が希求されることとなる。垂直方向の否定から水平方向における生の承認へという空間構造を巡る特徴は、詩「構成」で見たところの、天と独立した地上(演劇空間)に「私たち」が生きることと重なり合う。とすればこの詩における「橋」とは、詩「構成」と同じく、天と地を結ぶものだったと考えてよいだろう。

結局のところ、空間構造に見られる特徴と「橋」が象徴するものは 2 つの詩において共通していたのである。しかし共通するものはこれだけではない。実のところ、詩の形式に見られる特徴も共通している。そして、この特徴は詩「旅」に別の視点を導き入れてくれるばかりか、(抒情詩の主体)の問題を考える上でも重要となってくる。そこで、詩の形式に見られる特徴を次に取り上げることにはしたい。

3. 3. 詩の形式に見られる特徴と自然描写

ポーランド文学者のピルは、「詩人としてのキャリアの最初期からミウォシュは、「垂直の」超越という伝統的で宗教的な観念が崩壊していることに気付いている」のだと指摘し、詩「旅」の形式に注目している。

「旅」と名付けられたこの詩において、伝統的な階層の崩落は因習的な詩作法の欠如、すなわち大文字や句読点の欠如として表現されている。それはあたかも言葉の塊が無作為にページの上へと流れ込んだかのようなのである。要するに、詩の形式が詩の描写するものを反映しているのである——この場合、自らをこの混乱した現実の中に見出す人間たちの不確かな「運命」を反映してもいる。⁷³

⁷¹ ポーランド文学者のザツハはこの詩が書かれた時期のミウォシュ作品に見られる特徴をこう指摘する。「よく考えれば、チェスワフ・ミウォシュの青年期の詩まいわば、空間の知覚が乱れていることを証明している。明確な基点を奪われたこの空間において、人間は無重力状態に落ち、すべては錯覚のように思われる」。Joanna Zach, *Biologia i teodycea: Homo poeticus Czesława Miłosza*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017, s. 47. この後、ザツハはこの詩の最後の 3 行を引用している。ここで彼女が言わんとしていることとしては、本来人間は垂直軸と水平軸の双方に広がる空間において生きていく。しかしミウォシュのこの当時の詩においては、垂直軸が否定されてしまうことで、人間はあたかもその重みを失ったように(無重力状態)に生きざるを得ず、現実感が薄れているということだろう。

⁷² 『ポーランド語大辞典』には *wysokość* の意の一つとして「天体の位置を表すのに使われる、天体の方向と地平線の表面との間の角度」(kąt między kierunkiem do ciała niebieskiego a płaszczyzną horyzontu, służący do opisania położenia obiektów astronomicznych)という説明がある。*Wielki słownik języka polskiego PWN*, t. 5, s. 536.

⁷³ Stanley Bill, *Czesław Miłosz's Faith in the Flesh: Body, Belief, and Human Identity*, New York: Oxford University Press, 2021, p. 28.

詩「旅」には句読点が欠如しているとビルは指摘するが、厳密に言えば句点は詩中で計 4 か所用いられている。とはいえ、確かに最低限ともいえる数の句点しか打たれておらず、文頭の大文字も存在しない。これは詩「構成」にも指摘されることであって、⁷⁴ 先述の通り 2 編の詩に共通する特徴である。こうした点は同時期に活躍した詩人ユゼフ・チェホーヴィチの作品にも見られるものなのだが、ミウォシュの作品で確認されることはほとんどない。⁷⁵

「垂直の」超越という伝統的で宗教的な観念が崩壊していること」というのは、これまで筆者が指摘した空間構造に見られる特徴とほとんど同じものと解釈してよいだろう。ビルは詩の形式に注目し、それが空間構造の特徴——詩の描写するもの、すなわち主題——と繋がっていると考察する。ただし、ビルの主張を受け取るには注意を要する。なぜならビルはここで「詩の描写するもの」として最終 3 行の内容に注目するばかりで、詩の前半部の内容は検討していないのである。確かに、「私たち」の不穏な未来を描く詩の前半部にも空間構造を巡る特徴は確認される。しかしそこに描かれた主題とは果たしてそれだけなのか。というのは、2 行目には「偽りのしなやかな韻を川に絡ませる」、「バラードという緑の丘」という記述があるが、ここに描かれるものは単なる自然描写ではなく、詩作の形容であることが明らかなのである。この詩作の形容と主題の関係は検討される必要はないのか。そこで、今一度詩の前半部の自然描写に注目することにしたい。

上記の通り、ここで自然描写は詩作の形容となっている。そもそも自然は今「影の中」にあるのであって、全てが暗いモノトーンの中に沈んでいる以上それは、例えばレホニの「春には春を見せておくれ」のような、寿ぐべき描写対象とはなりえない。そうであるからして、川に絡ませる韻が「偽りのしなやかな」ものであるとは、そのような自然を韻文に読むという行為がもはや偽なるものに転倒してしまっていると解釈される。それ故にどれほど「バラード」のような韻文で自然を詠み続けても、自然は寿ぐべき明るい描写対象へ変わらないばかりか、「暗い雲」の発生によってその創作行為は永久に偽なるものから真なるものへ再び戻ることなく終わってしまう様が予感されている。とすれば、空間構造を巡る特徴の他にここで描写されるのは、自然を寿ぐ描写対象として押韻詩／韻文に読むという行為の限界なのである。ビルが指摘した「伝統的な階層の崩壊」という空間構造の特徴は、この限界を的確に反映している。

以上、詩の形式と詩の描写するものとの関係を見たわけだが、ここで思い出したいのは、両大戦間期前半の「新しい芸術」を担った詩人たちのことである。初めに述べたように、ポーランドは独立

⁷⁴ 詩「構成」では句点が 3 箇所用いられ、読点は登場していない。また文頭の大文字も存在しない。

⁷⁵ たとえば第一詩集に収められた詩「子守歌」(Luli)のように、脚韻や音節数とは無関係な調声からなる散文のような作品はいくつか見受けられるが、句読点や大文字がほとんど見られない作品はかなり珍しいと言える。チェホーヴィチに関しては注釈 11 も参照のこと。

し、失われたポーランドという主題から解放された 1920 年代、詩人たちが関心を寄せていたのは新たな主題の獲得と形式なのだった。⁷⁶ そして「新しい芸術」がさらに新しい芸術に取って代わられようとする 1930 年代初頭、ミウォシュの詩にも形式と主題の点に大きな特徴が見られ、かつそれらは明確に結びついてもいた。とすれば、この詩を発表することで、ミウォシュは 1920 年代の「新しい芸術」に対して自らをポジショニングしようとしていたと考えることもできるだろう。この点は前章から保留にしてきた《呼びかけ主》の問題と大きく関わっている。よって、この章最後は《呼びかけ主》と《抒情詩の主体》の問題について考えることにしたい。

3. 4. 《呼びかけ主》と《抒情詩の主体》の問題

発信者不明の呼びかけ問題を取り上げる。5行目を除けば、⁷⁷ これまで(車を)「止める」、(影の中を)「見る」、(韻を川に)「絡ませる」、(火を)「付けよう」という動詞の主語は全て「私たち」だった。しかし 8 行目に「お前」という代名詞が登場する。「愛しい」という形容詞の活用から「お前」は男性単数名詞であることは明らかだが、それが誰を指すのかは明らかでない。そもそもこの詩にて、「愛しい」と呼び掛けられる男性単数名詞は存在しない。加えてこの呼びかけを行う発信者も特定しづらいものである。ただし空間と「橋」の問題、「私たち」の未来に見られる「二重性」、そして詩の形式が 2 編の詩の間で共通項として確認される時、呼びかけをめぐる問題においても共通点があるとは考えられないのか。簡潔に言えば、「私たち」が登場するのであれば、「私」も存在するのではないかということである。さらに言えば、祖国が愛しい「お前」にはなり得ない今、⁷⁸ 男性単数として存在し、呼び掛けられるのは「私」しか想定し得ない。こう考える時、先に分析した詩「構成」における《呼びかけ主》の問題も解決される。

今一度整理しよう。詩「構成」は垂直方向への働きかけが人間には制限され、水平空間の閉ざされた空間において、救済や希望を模索することが余儀なくされていた。そこにおいて「私」は、完全に個であるわけでもなく、「私たち」という集団にも属する曖昧な存在である。加えて「二重性」から垂直空間における救済の否定と洪水を予感する「私」は、過去に帰るというループ「構成」の歴史を客体化された「私たち」に見せようとする。とすれば、高くから「見よ」と言う《呼びかけ主》から「私」への命令は、「私たち」を洪水の回避される未来へ導く存在——ブウォンスキの言葉を借りれば、人々

⁷⁶ たとえばポーランド未来派は、加藤有子も指摘するように、「ロマン主義、象徴主義、(若きポーランド)など、先行するイズムに抗し、韻律のような詩の規則や、意味を伝えるものとしての詩、聖化された存在としての詩という概念を壊そう」としていた。これは「芸術のための芸術を否定し、機械礼賛と伝統破壊」を志向した彼らの作品世界ともつながっていたと見ることが出来る。加藤「世界共通言語の探求」、39-40 頁。

⁷⁷ この行の主語は「暗い雲」(ciemna chmura)で、目的語が「私たち」である。

⁷⁸ そもそも「祖国」(ojczyzna)は女性名詞であり、詩中の「愛しい」(miły)は男性単数の活用をしている。

を「精神的に導く義務、「暗い人々」を救済する義務」を全うする存在⁷⁹——になれと「私」に命じるものであったと解釈してもよいだろう。

次いで詩「旅」でも「橋」は登場している。前半で描かれる「私たち」の未来には「二重性」が見て取られるが、それも過去の戦争の「回帰」によって破られる。「私たち」は垂直方向への移動が制限され、水平空間の生を余儀なくされるのだった。こうした中での「私」への呼びかけはそのまま、詩「構成」に同じく、「私たち」という集団にも完全に属しきらないマージナルな存在としての（昏晦した）「私」という側面を浮かび上がらせる。加えて、呼びかけは救いのない「私たち」の未来像の後に位置することから、その意味も指定される。絶望的な「私たち」の未来を「私たち」に知らせよう「私」を鼓舞しているのである。そうした役割を果たすにあたり、自然を寿ぐ描写対象として押韻詩／韻文に詠むという行為は限界であることもそこでは読み取られたのだった。

畢竟するに、詩「構成」と「旅」の命令／呼びかけ表現に共通するのは、それが「呼びかけ主」から曖昧な存在としての「私」に向けられたものであり、そこでは救いのない未来が近づいていると「私たち」に気づかせようとしていること、そして「私」にとって「私たち」は導く対象として客体化されていることであるといえる。

こうした注目すべき特徴を見せる命令／呼びかけとそこに込められた文学行為への批評は、この詩を発表した翌年から参加するアヴァンギャルド運動へ傾いていくミウォシュの足どりとも重なっている。

初めに述べたように、ミウォシュは1931年に文学グループの『ジャガーリ』（Zagary）を結成し、第二次アヴァンギャルド運動を担うことになる。この第二次アヴァンギャルド運動は両大戦間期前半の1920年代にポーランド文学を席卷した第一次アヴァンギャルド／クラクフ・アヴァンギャルドの後に位置づけられるものの、第一次アヴァンギャルドの単なる後継であったわけでは決してなく、ブウォンスキも指摘するように、第二次アヴァンギャルドに身を投じた詩人たちはクラクフ・アヴァンギャルドに反抗したものの、しかしながら彼らの成果を常に借用していたという複雑な関係性がそこにはあった。⁸⁰ 第一次アヴァンギャルド運動では、自然とは文明によって征服されるべきものだとして、「自然という材料ではなく、自然の精神を通じて繋がろう」というモットー⁸¹が共有されていた。それ故に先に引いたレーホニラ『スカマンデル』の存在は彼らにとって否定すべきものであった。

⁷⁹ Jan Błński, Lęki, sny i prorocstwa – Czesław Miłosz [https://nowynapis.eu/czytelnia/artykul/leki-sny-i-prorocstwa-czeslaw-milosz] 2022年5月24日閲覧。さらに言えば、人々を「精神的に導く義務」を全うする行為とは、詩「旅」においてモトーンの暗い自然へ光をもたらす行為とも繋がっていると考えてよいだろう。

⁸⁰ Tamże, 2022年5月24日閲覧。

⁸¹ Jerzy Kwiatkowski, Nurt „Rewolucyjny”: Awangarda Krakowska, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012, s. 99.

他方、第二次アヴァンギャルドでは「(遠い昔を指すだけでなく、かのスカマンデルといった)過去への激しい反抗、現代の現実への勢いある反発、新しい詩的な形態の中へそうした現実を封じ込めてしまいたいという願望」⁸² が詩人たちの間で広く共有されていた。こうした過去や現実社会への反発心からミウォシュも無縁であったはずもなく、「芸術作品の制作者は明晰で明確な目的を持たねばならない。その目的たるべきは、社会的な観点から近い将来に必要なようなタイプの人間を育成することである」⁸³ と彼はある記事で喝破している。故に、現実参加よりも自然などに関心を寄せることも多かった『スカマンデル』が第二次アヴァンギャルドにとっても、そしてミウォシュにとっても批判対象となったことは想像に難くない。⁸⁴

以上の彼の足取りから〈抒情詩の主体〉に関する問題を照射する時、2編の詩における《呼びかけ主》とは詩の《作者》たるミウォシュと考えることが出来るのではないだろうか。「私たち」へ救いのない未来の接近を知らせる役割を《作者》は〈抒情詩の《私》〉に命じる。また《作者》は自然を寿ぐ描写対象として押韻詩／韻文に詠むという行為の限界を暗に提示し、『転軸機』が目指したのと同様に、実際に「因習的な詩作法」を放棄した詩を書いている。これらはみな『スカマンデル』ら年上世代への反抗⁸⁵ ——アヴァンギャルド運動への接近——を予告するものであり、他方で〈抒情詩の《私》〉も《作者》が取り込んだイメージを使って、〈抒情詩の《私たち》〉を客体に据え、彼らを精神的に導こうとしていたのである。⁸⁶

⁸² Manfred Kridl, Przedmowa, Czesław Miłosz, Zbigniew Folejewski (Wyd.), *Antologia poezji społecznej 1924-1933*, Wilno: Wydawnictwo Kola Polonistów Stuchaczy Uniwersytetu Stefana Batorego, 1933, s. 5. なお筆者は Web 上に公開されているものを参照した。[<http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/plain-content?id=14582>] 2022 年 5 月 27 日閲覧。

⁸³ Czesław Miłosz, *Bulion z gwoździ*, s. 33.

⁸⁴ 例えば、『ジャガーリ』12 月号に掲載された記事「実なしスープのもと」でミウォシュは、「スカマンデル」のことを「溢れ出る感情の礼賛」と痛烈に批判している。Czesław Miłosz, *Bulion z gwoździ*, s. 36-37. 注釈 26 も参照のこと。

⁸⁵ 『アルファベット』所収のエッセイ「ロシア語」(Rosyjski)に次のような文言を見て取る事が出来る。「両大戦間期の 20 年間、「スカマンデル」に所属するイヴァンキエーヴィチの仲間たちは、ロシア詩と比べれば田舎じみているように思われる」。Czesław Miłosz, *Rosyjski, Abecadło*, s. 272. 引用中のロシア詩とは具体的にロシア構成主義を指すと考えられる。ミウォシュはこの翌年の 1931 年 12 月に雑誌『ジャガーリ』に「構成主義者たち」という記事を掲載しており、「現代のロシア詩には構成主義の徴候が見て取れる」としてロシア構成主義を論じている。Czesław Miłosz, *Konstruktywizm, Przegląd młodego umysłu*, s. 39.

⁸⁶ 本稿では言及できなかったが、この時期のミウォシュはアダム・ミツキエヴィチ(Adam Mickiewicz, 1798-1855)から非常に大きな影響を受けていることがしばしば指摘されている。たとえばプウォンスキは次のように論じている。「プシボシ[クラクフ・アヴァンギャルドの代表的詩人]を知る前に、ジャガーリストたち[ミウォシュが所属したグループ「ジャガーリ」の仲間たち]はミツキエヴィチに出会っており[……]、ミツキエヴィチは少なくともミウォシュの中にはいつでも存在したのだった。想像力への信頼、哀れな軽蔑をもって度々扱われるような盲目で無知な群衆の上へと担ぎ上げられた詩人の予言能力への確信はロマン主義から生まれる。しかし群衆への軽蔑は反対に良心の不安を呼び覚ます。というも、詩は——再びロマン主義の伝統に従って——精神的に導く義務、「暗い人々」を救済する義務を込められているのだから。そしてその義務がおそらく驚くべき政治的振動へ向かわせたのだろう(1931-1933 年、ミウォシュは明らかに「ジャガーリ」の指導者デンペンスキの過激主義に賛同していた)。Jan Błoriski, *Lęki, sny i prorocтва – Czesław Miłosz* [<https://nowynapis.eu/czytelnia/artykul/leki-sny-i-prorocтва-czesław-miłosz>] 2022 年 5 月 23 日閲覧。プウォンスキはミウォシュにとってロマン主義／ミツキエヴィチは 2 つの側面があったと述

結語

本稿ではミウォシュの詩人デビューを飾った2編の詩「構成」と「旅」を取り上げ、〈抒情詩の主体〉に注目しながら分析した。その結果として、まず2編の詩には空間構造において際立った共通点があることが明らかとなった。いずれの詩も、垂直方向への働きかけが制限されており、水平空間における生を余儀なくされていたのである。垂直空間から水平空間へという空間構造の変遷は、そのまま「橋」が掛け渡される空間軸にも反映されていた。こうした状況の中で、《抒情詩の〈私〉》は完全に個であるわけでもなく、「私たち」という集団にも完全に属しきらない曖昧な存在であって、〈抒情詩の《私》〉が〈抒情詩の《私たち》〉を客体化していたのだった。そしてこの主客関係は《作者》による呼びかけ／命令に起因するものでもあった。《作者》たるミウォシュが〈抒情詩の《私》〉に望むのは、〈抒情詩の《私たち》〉へ救いのない未来の接近を知らせる役割を引き受けることだった。《作者》から〈抒情詩の《私》〉に対するこうした働きかけは、詩の形式において「因習的な詩作法の欠如」を企図した《作者》の作品外現実と重なり合う。

当時ミウォシュは「正統なカトリック教徒になりたい」とイヴァンシュキエーヴィチへの手紙に認めた。この「正当なカトリック教徒」が何を指すのか、ここで正確に指摘することは出来ない。ただし次のように推量することは可能である。詩中では確かに、閉ざされた空間としての教会において、来る洪水の予感と共に神との繋がりが希求されていた。しかしながらその希求は実際に実現し難いという「二重性」を伴って表出していた。こうした「二重性」のある現実から希望のある未来を希求するためには、もはや神へ縋るのではなく、「橋」という天を目指すことから地上の「遥かなる運命」という未来へ向かうことに取って代わる必要がある。こうして水平空間にありながらにして救済や希望を求めようとする、これがミウォシュなりの「正当なカトリック教徒」だったのではないか。そしてこのために彼は、当時の現実や社会的な観点に乏しく、現実参加よりも自然に関心を寄せることも多かった年上世代、そして彼らに見られる自然を寿ぐ描写対象として押韻詩／韻文に詠むという行

べるのであり、それは1つに「盲目で無知な群衆」の上に立つ予言者としての役割を確信させる面であり、もう1つにはそうした群衆を「精神的に導く」指導者としての役割を強く意識させる面であったという。

同様の主張はポーランド文学者のプチュジムダが、ミツキエヴィチの『祖霊祭』(Dziady)から特にミウォシュは影響を受けていたと指摘しながら述べている。『『祖霊祭』がミウォシュの初期の作品に与えた影響は、とりわけ主体の構築に見ることが出来る。この主体はミツキエヴィチのモデルの様々な実現されるヴァリエーションとなるであろう予言者と指導者の役割を担っている。このような主体の構築は例えば詩「化身」(Wcielienie, 1937)でみられるもので、この詩にて芸術家は这个世界ではなく(彼方の)世界から到来し、地上へ降り立つ人物として描かれている。[……]詩人は自らの神性を放棄し、人々の共同体と同一化しようと試みるのである。プチュジムダは、ミウォシュの初期作品に見られる主体が「予言者と指導者の役割」を担っていると述べ、それは「ミツキエヴィチのモデルの様々な実現されるヴァリエーション」となってゆくのだと指摘する。このようなミツキエヴィチとミウォシュ作品との関係は、彼のデビュー作品からナチス占領下に出版された『世界』までに見られるものであるという。Patrycja Bucko-Żmuda, Dzieje „burzliwego romansu” Miłosza z Mickiewiczem w kontekście teorii wpływu Harolda Blooma, *Pamiętnik Literacki* 3, 2010, s. 38.

為から距離を取ろうとした。

以上のような考察を導いた今、本稿最初に提示した問いに再び立ち返ることにしたい。これまでミウォシュの詩における主体は度々詩人と結び付けられてきたのであり、ミウォシュも 1940 年代初めの作品では、《作者》と《抒情詩の《私》》／《発話者》が重なりあっていることを認めている。では彼の最初期作品ではどうか。それが筆者の問いであった。これには次のように応答するのがよいだらう。彼の最初期の詩でも確かに《抒情詩の主体》は大きな特徴を見せている。《作者》と《抒情詩の《私》》がそこには現れており、《作者》を取り巻く作品外現実が《抒情詩の《私》》との（一方的な）対話を通して作品に吹き込まれている。他方で《作者》は時に《抒情詩の《私》》に成り代わって、⁸⁷「私たち」を客体化してもいる。それ故に《抒情詩の《私》》は個と集団のあわいに揺れるのである。

初期ミウォシュの詩のこうした複雑な様相を見るに至って初めて、プウォンスキがいみじくも言い表したように、「ミウォシュの抒情詩を最初から特徴づける[……]発話のポリフォニー」⁸⁸ に耳を澄ませる準備は整えられたと言えるのではないだろうか。

(やまもと ゆうたろう)

On the 'lyrical subject' in Czesław Miłosz's debut poems

Yutaro YAMAMOTO

Czesław Miłosz's poetry is generally said to be characterized by its 'lyrical subject'. Many researchers have associated the 'I' in the poem with the poet himself. However, his earliest poems were not taken up to examine this point. This article discusses the 'lyrical subject' in his debut poems, "Composition" and "Journey".

At first, in the poem "Composition", a change from a religious space to a theatrical space can be seen. An important factor in this change of space is the "Christian bridge" (pons christi) from earth to heaven. In the religious space, now that the biblical "flood" is foreseen, the "bridge" suggests the expectation of salvation by God, but its salvation cannot be realized.

⁸⁷ 新井美智代の論文で紹介されている「〈役割的抒情詩の主人公〉——詩人が自分とは別の人物に成り代わって発話を行う詩の主人公」とほとんど同じものである。これはロシアの文学研究者コールマン(Б. О. Корман, 1922-1983)、並びにプロイトマン(С. Н. Бройтман, 1937-2005)によって定義された概念である。新井「抒情詩の主体」、162-163 頁。

⁸⁸ 注釈 13 を参照のこと。

This “Duality” is also demonstrated by the “bridge”. In such a situation, Miłosz tries to make people realize their own depravity by showing them the history of man since “Genesis” in order to seek “salvation”.

Secondly, I pointed out that in the poem “Journey”, the place where ‘we’ should live changes from vertical space to horizontal space. It was also confirmed that this poem also shows a ‘Duality’ in the future of ‘we’. Next, focusing on the form of this poem, I confirmed that this poem (and the poem “Composition”) shows a lack of punctuation and “a lack of conventional versification”. These structural features of the poems are connected with its content. The poet thinks that reading of formulaic poetry in which nature is the object of description is no longer beneficial to reality. These views overlap with the poet’s later interest in the avant-garde.

Third, based on the above considerations, I addressed the question of the ‘lyric subject’ of poetry. In two poems, the ‘I’ is not a complete individual, but a marginal being who belongs to the group ‘we’. The ‘I’ alone foresees the approaching flood and “Duality” and must tell ‘we’ the desperate future. Miłosz writes a poem without rhyme, in so doing he informs ‘I’ of the approaching flood, and commands ‘I’ to lead ‘we’ into a hopeful world.

In the two poems, ‘I’, ‘we’ and poet Miłosz appear as ‘lyrical subjects’ and create a vivid polyphony of speech.