

なぜ「慎重な研究者」は蘇ったか ——チェスワフ・ミウオシュ『三つの冬』試論——

山本 悠太郎

はじめに

1938年、詩人のチェスワフ・ミウオシュ(Czesław Miłosz, 1911-2004)はある記事を発表する。「まなざしの距離」(Dystans spojrzenia)と名付けられたそれは、デビュー以来彼の作品を特徴づけていたところの、個と集団の問題を論じたものであり、以下のような言葉を確認することができる。

世界を脅かす大惨事に対する意識は非常に広まっており、その意識は学者や芸術家たちだけでなく、群衆の人々の発言における主要な要素の一つともなったため、それらへ判断を下す際には最大の注意が要される。あらゆる思想は、それが広い円を描いて一般社会の所有物となるにつれ、低俗化というバラストを背負い、その形体(kształty)は浅瀬と、やみくもに繰り返される場当たりの普遍的な普遍化との霧の中に溶けていく。今日、概念が遍く混沌としている原因の一つは、選ばれし人々(ludzie powołani)だけが入手できる分析と、大衆によって容易に手にされるスローガンの間にある距離があまりに小さいからであるかもしれない。人間の運命を知ろうと奮闘し、部屋の静けさの中で自分の理論を練り上げようとする慎重な研究者は、無数の大衆主義者たち、些事にかかずらう人々、大きな代価を払ってセンセーションを追求する人々から距離を置かれてしまう。彼らは研究者の手からまだ書かれもしない著作の頁をむしり取り、より平明な文章を選び出し、どんな努力も要らないスローガンとして大衆に平らげさせる。¹
(Miłosz 2003: 291)

当時の社会状況を考察しようとする際に、ミウオシュが「選ばれし人々」のひとりとして部屋の中に引きこもる「慎重な研究者」(個)と大衆(集団)を対比させていることは明らかで、一方の大衆は「研究者」の言葉から恣意的に抜き出された考えを容易に「スローガン」として受け入れ、今にも暴走しようとしている。だがここでの彼の主張とは、そうした大衆のあり方を批判して、もう一方の「研究者」が³体現するような個であることの価値を大いに認めるというものでは決してない。むしろ彼は、「研究者」が「部屋の静けさ」のうちにひとり籠っているあり方をこそ、「人々から距離を置かれて」いるのだとして大衆の暴走の原因の一つに数えている。要するに彼は、公共空間における「選ばれし人々」の不在が大衆(の言葉)によって埋められようとしている事実⁴に危機感を抱いている。裏を

¹ 以下本稿の引用は、特別な断りがない限りすべて筆者による。また引用中の[]は筆者による補足や省略を指し、引用文中の下線強調についても、断りがない限りはすべて引用した筆者によるものである。

返せば、ミウォシュにとって「選ばれし人々」すなわち「学者や芸術家」といった知識人は、個であるということが重要であると同時に、その個の存在は集団によって消却されることなく、併存していなければならないという強い信条をそれは示唆する。

こうした主張は、詩人の第一詩集『凝固した時の詩』(Poemat o czasie zastygłym, 1933)に採録された詩「物語」(Opowieść)に登場した「研究者」を想起するとき、初期のキャリアを通じて彼の中に大きな変化が起こっていたことを強く印象づけるだろう。

詩中で夜半にひとり部屋に籠って「形体の研究」をしていた青年は、夜が明けると「首を凝り固まらせ」て死んでいる。彼が死ぬのは「群衆」、延いては「世界」との関係を断ってしまったが故であって、そこでは「個人主義」が否定的に捉えられていたのだった。²

翻って先に見た記事でも確かに「個人主義」は否定的に考えられていると言えるが、とはいえ、第一詩集(1933)と小論(1938)との間には大きな相違がある。前者の「個人主義」は単に集団の存在価値に比べて重視されないのに対し、後者の「個人主義」は集団の存在に優先され、かつ両者はその存在を認め合わねばならないとされているからだ。「形体」がその重要性を見失われる中で、一度は死んだはずの「形体の研究者」が、否定的な文脈であるとはいえ「慎重な研究者」として再生していることの背景にはこうした相違が関与していると見てよい。

とはいえ、何故に上記のような変容が生まれたのか。その鍵を握るのは 1936 年に出版された第二詩集『三つの冬』(Trzy zimy)である。この詩集について彼はあるインタビューで以下のように述べている。

[大学入学後の]数年間は私にとって困難な時期で、おそらく私は出口を探していたのでしょう。そうした青春時代の経験やドラマの結果こそ、詩集『凝固した時の詩』にある社会への転換だったのです[……。]。そして第二の具現化が『三つの冬』でしたが[……。]、それはある一つの時期の詩集といえます。そこでは、私自身の青年時代のドラマにカタを付けるということがうまく表現されており、より深いレベルで描けているからだと思うのです。

[……。]人々から隔たっているというのは本質的なことです。もちろんそれはこの詩集『三つの冬』においても明瞭で、当時私が感じていたような自らの個人的ドラマを描き出しています。思うに、私の長い進化は、何十年もかかりはしましたが、その隔たりを克服するという方向へと向かっていました。(Gorczyńska 2002: 12-13,14)

自らの青春時代は、「人々から隔たっている」という「本質的な」問題への対峙手段としての「社会

² 詳細は拙稿(2024)を参照のこと。

への転換」およびそこにある苦慮に彩られていたのに対し、『三つの冬』ではそうした「個人的なドラマ」を清算し、個と集団(人々)という対立の構図から脱却(克服)するまでの過程が描かれていたのだと彼は振り返っている。

他方、『三つの冬』とはタイトルが示す通り、1933/1934、1934/1935、1935/1936 年に書かれた詩を基本的には収録したものであって、それ故にタイトルはそのまま「時間(pora)」という「固有の時間的統一性を示唆して」いるから(Niewiadomski 2018: 23)、第二詩集の作品を見ていくことは、第一詩集を発表した 1933 年以降の彼の足取りと彼のうちに起こっていた変化を追うことにも繋がるはずだ。

以上より、本稿では第二詩集『三つの冬』に収録された作品を取り上げ、個と集団の問題に注目しながら、ミウオシュの詩に現れた経年的な変化を確認する。それによって、彼が「形体の研究者」を「慎重な研究者」として蘇らせるに至ったその動機を解明することを最終目標とする。

1. 先行研究概観

先述の通り、『三つの冬』は 1936 年に発表されたミウオシュの第二詩集である。収録された 20 編の詩の中には、様々な媒体に発表していた自作だけでなく、この後でも紹介するミウオシュの従兄オスカル・ミロシュら外国語詩の翻訳も含まれる。結果として、この詩集は彼の名声を高めることに大きく寄与し、³ 批評家の Misiółek(1937)や Napierski(1938)などは当時、ポーランド詩における第二詩集の革新性を高く評価した。こうしたことから、第二詩集であるはずの『三つの冬』を以てミウオシュの「真のデビュー」は果たされたと評価されることも少なくなかった。⁴

『三つの冬』がこれほどまでに称賛された背景にはやはり、ミウオシュの第一詩集『凝固した時の詩』(以下では『凝固』)に収められた詩の大半が、ポーランド文学者の Brakoniecki(1981: 100)も指摘したように、「予言者の使命を負った主体が現実批判に取り組むという社会的な詩」であり、そこでは社会主義に傾倒していた詩人の「プログラムの命題」が披歴されるに過ぎないと一般に考えられていたことがあるとみてよいだろう。

事実『凝固』に比べて、数の点ではより充実しているともいえる『三つの冬』の先行研究なのだが、⁵ それらの内容を仔細に検討すれば、これまで指摘されてきたテーマというのが概ね以下の三つに大別されることが確認される。

³ Zaleski(1981: 77)によれば、『三つの冬』は発表された翌年、ポーランド文学アカデミー賞の候補作となり、『文学報知』主催のコンクールの「その年の最も優れた本」にノミネートされたという。

⁴ ポーランド文学者の Miklas-Frankowski(2022: 196)も、いくつかの批評家の言葉に当たりながら、「[詩人自身だけでなく]文学史家たちもまた、彼の詩的天才の絶頂が明らかになったのはこの詩集[『三つの冬』]において初めてのことであり、まさに『三つの冬』は偉大な芸術家の誕生を物語る、彼の二度目の真のデビュー作であるという点で一致しているのだ」と考察している。

⁵ たとえば、ミウオシュの主要作品を論じたポーランド語論文名をまとめた本には、『凝固』については 24 本、『三つの冬』については 95 本の資料が紹介されている(Miłosz 2020: 186-202)。

- ①カタストロフィズムの系譜
- ②パリへの留学体験とミロシュおよびフランス象徴主義からの影響
- ③グノーシス思想(マニ教)からの影響

①について、たとえばポーランド詩の研究者である Wilkoń(2016: 165-166)は「カタストロフ」を描き出した代表的な詩人の一人としてミウォシュに注目し、『三つの冬』には第一次世界大戦(1914-1918)やポーランド・ソビエト戦争(1919-1921)を想起させる火のモチーフ、戦火によって齎された荒廃の姿が見て取れると指摘している。とはいえ注意せねばならないのは、Wilkoń に加えて他の研究者も指摘するように、『三つの冬』における「カタストロフ」とは、そうした過去の戦争(の記憶)をきっかけとして予感される、終末論的にして「未完のもの(niespełniona katastrofa)」と考えられる点である。⁶『凝固』でも過去の戦争をトリガーとしてカタストロフが描かれたが、それは過去・現在・未来という歴史や腐敗した社会という次元において予感されるカタストロフであり、しかもこれを抑止することが企図されていた。だが『三つの冬』にあっては、カタストロフはもはや歴史や社会という次元を突き抜けて形而上学的なものへと変化しており、加えてそれを詩中の「私」は不安や恐れとともに眺めるほかないと Wilkoń らは解釈したのだった。

次いで、②において、多くの研究者たちはミウォシュのパリ留学に注目する。『凝固』の発表と『三つの冬』の発表のちょうど間にあたる 1934～1935 年、ミウォシュはパリへ留学したが、そこで彼は従兄のオスカル・ミロシュ(Oscar Vladislas de Lubicz Miłosz, 1877-1939)と交流し、様々な影響を受けたとされてきた。なかでも、フランス後期象徴派の影響は大きく、そのインスピレーションは『三つの冬』にとりわけ強く見られると指摘される。⁷

だがこの時期にミウォシュが最も関心を寄せたものが、フランスで触れた後期象徴派だったと結論するには慎重であらねばならない。というのは、1930 年にデビューして以来、彼は常に詩という形式あるいはメディウムそのものを問うてきたのであって、そんな彼からすれば、後期象徴派というモードもあくまで詩の形式を問う上での一つの要素に過ぎないとも考えられるためだ。⁸ それ故に、フランス留学が彼の創作に与えた影響を考えるならば、一つにフランスの後期象徴派に関心を向けさせたことであり、それによって詩という形式あるいはメディウムをより客観的に捉え、様々なモードを自らの表現手段の中に繰り入れようという意欲を駆り立てたことが指摘されるべきだろう。

⁶ Wilkoń(2016: 166)、Brakoniecki(1981: 100)、Kisłak(1999: 133)などを参照のこと。

⁷ 詳しくは Freise(2016: 93)を参照のこと。

⁸ Niewiadomski(2018: 19)も、『三つの冬』にはフランス後期象徴派に限らず、「独自の表現手段を模索する詩人」による「様々なインスピレーション」が見て取れると指摘する。

最後に③では、『三つの冬』までの彼の作品の多くには汎神論的な特徴が見られるとしばしば考えられたが、第二詩集において汎神論の中でもとりわけグノーシス思想(マニ教)を連想させるモチーフが顕著であるとして、Kryszak(1985)や Kaźmierczyk(2011)らが考察を重ねてきた。彼らの主張をまとめるならば、『三つの冬』においてミウォシュが描くカタストロフは、現実の円環的な時間のうちに刻まれ、サイクルとなって繰り返されてゆくものである。だが実のところ、それは世界が混沌とした後に、新たに浄化状態へと向かうという「進歩的な段階」の一部であり、そうした段階を経ることによって、万物はやがて完全な状態(アポカタスタシス)へ回帰してゆくのだった。彼のデビュー作にあたる詩や『凝固』にはキリスト教の限界や神との断絶といったものが見られたが、『三つの冬』ではそれが、グノーシス思想の枠組みを借りながら「救済」の待望へと移っていったのだとも換言されるだろう。しかしながらグノーシス思想を援用した詩の分析においては、上記のアポカタスタシスに至るまでの教理をいわば詩に当てはめたかのような考察も散見され、作品自体の読解や他の重要な特徴との関係性の確認、延いては当時の詩人の創作活動というものを考えるにあたって、やはりそれは一面的であり、十分なものとはいえないという問題点も挙げられる。⁹

以上がこれまでに発表されてきた先行研究の概観なのだが、いま一度注意せねばならないのは、①～③のテーマを論じた研究の多くが、それまでのミウォシュ作品の大きなテーマであったはずの個と集団の問題を十分に踏まえられていないという点である。その背景には、彼の作品に見られる「個人主義」的な特徴がミウォシュだけでなく彼を含めた「1910 年世代(pokolenia 1910)」の詩人たちに広く共通する特徴だと考えられてきたことや、¹⁰ 個と集団というテーマが単にマルクス主義や社会主義に対する彼の関心から発生したものであるとして矮小化されてきたこと¹¹ などが指摘できるだろう。

いずれにせよ、上に挙げた 3 つのテーマからミウォシュが何がしかのインスピレーションを受けていたことは疑い得ないとして、しかしながらそれらへの関心によって、個と集団というテーマの存在が詩人自らの中で後景に退くということはあるはずである。初めの引用に翻れば、『三つの冬』に描かれたものとは、個と集団(人々)という対立の構図から脱却(克服)するまでの過程であったと詩人自身が述べたのだから、この詩集をいま、個と集団という光源から照らし出すことはやはり、従来の先行研究群の意義について問い直すという意味でも、あるいは詩人の両大戦間期の創作とナチス占領期の創作を接続し直すという意味でも、重要な思索となるだろう。

先行研究を概観したところで、次章からは『三つの冬』に収録された詩を取り上げて個別に分析

⁹ グノーシス思想を援用してミウォシュ作品を分析した先行研究の問題点については拙稿(2023)も参照のこと。

¹⁰ たとえば、Wilkoń(2016: 100)は「1910 年世代の弱点として、その共同体意識が弱くなく、さらには 1929～1934 年にかけてグループの個人化が決定的に進行したことが挙げられる。1935 年以降、政治的・思想的な分化が明白となり、世代間の結びつきが弱体化している。1910 年世代は個人主義の世代になったと言えるだろう」と考察する。

¹¹ 詳細は拙稿(2024: 172-174)も参照のこと。

を試みるが、一方でこの詩集に収録された作品は先述の通り 20 編を数えることから、いくつかの作品に絞って論じざるを得ない。取り上げる詩の選定に際しては、ミウォシュがこの詩集をめぐりインタビューで残した以下の言葉が参考となる。

私がフランスへ出発する前の 1934 年春に書かれた、最も代表的な詩「歌」、「対話」そして「Ch. 神父へ」があります。その春は私にとってとても重要であり、魅惑的なものでした。そしてパリで書かれた霊媒的な、シュルレアリスムの詩「武器庫の門」、「鳥たち」、「賛歌」が続きます。[……]この詩集の時系列的には最後となる 2 編の詩「緩やかな川」と「審判」は、ヴィルノにしばし滞在した後の 1936 年に書かれたものです。[……]おそらく「緩やかな川」がこの詩集の中で最後に書かれた詩でしょう。(Gorczyńska 2002: 24)

ミウォシュは 1933/1934、1934/1935、1935/1936 年それぞれの年に書かれた詩の中でも、自身にとって重要な作品を引用にて挙げている。したがって本稿でも時系列順に、彼が上に名前を出した詩を中心として、その内容を確認することとする。

2. 『凝固』と『三つの冬』の分岐点

本章では先の引用になかった詩「夜明け」(Świty)を取りあげる。その理由は、『三つの冬』に収録された詩がほとんど全て 1933～1936 年の間に書かれたのに対し、この詩は唯一それよりも前の 1932 年に書かれ、1934 年によく発表されたという点にある。¹² ミウォシュはなぜこの詩をすぐに発表することも、『凝固』に収録することもせず、『三つの冬』に収めたのか。そのヒントとなるのは、後年のインタビューにおける彼の発言である。

詩の書かれた年を勘案し、詩「夜明け」は『凝固』と『三つの冬』を繋ぐ中間的な存在なのではないかとインタビュアーから問われた詩人は、その解釈を否定せず、この詩をヴィルノで書く直前までワルシャワに滞在していたと切り出した上で、次のように語っている。

[大学に入学して] 3 年目の 1931/1932 年に、私はワルシャワへ留学しました。¹³ [……]この留学は疑問の残るもので、[……]私はある種の低迷期を過ごしていました。1932 年——それは

¹² 1934 年に雑誌 „Kamena” 5 号に収録されている (Fazan, Zajas: 372)。

¹³ 当時ミウォシュがワルシャワへ留学したのは、法学部 2 年の時点ですでに「正気と言えないほどに難しい」授業について行くことが困難であり、そのままヴィルノで 3 年目を迎えることが現実的でないと判断したためであった (Gorczyńska 2002: 21)。とはいえ後年度々振り返ってもいるように、ヴィルノ大学における(当時の公用語であったポーランド語での)教育はワルシャワ大学を凌ぐ非常に水準の高いものであり、その現実を強く意識することとなったために、留学した 1 年間に「疑問の残るもの」だったと彼は表現するわけである。ヴィルノでの教育事情およびミウォシュの学生時代については Sieroń-Galusek (2013: 93-106) も参照のこと。

左翼的で不明瞭な方向へと流れた時期でした。奇妙な環境でした。その時私は[……]永遠の学生である、熱心な共産主義者に出会ったのです。[……]ワルシャワでのこの年は、私にとって恥ずべき時代の一つでしょう。[……]そこ「夜明け」にあるのはワルシャワの光景です。
(Gorczyńska 2002: 21-22)

詩「夜明け」にあるのは留学中のワルシャワの光景であったと彼は述べているが、引用部の「低迷期」や「奇妙な環境」、そして「恥ずべき時代」という言葉が傍証するように、この時期は彼にとってポジティブに受け止められるものでなかったことは想像に難くない。そして彼を恥じ入らせるその理由は左翼(共産主義)への「不明瞭な」傾きにあった。

別稿(2024)でも確認したように、『凝固』を発表するまでのミウオシュには、確かに革命を肯定し、「芸術のための芸術」を否定して「社会的な詩」をこそ希求する側面があった。だが他方で彼は、社会主義／共産主義における「個人(主義)を否定し、大衆とともにあることを至上のもの」とする考えを完全には内面化できず、それを詩中で対象化することによって距離を取ろうともしていた。最終的には、苦肉の策としてキリスト教の受肉のように、個を完全には手放さないままに大衆とともにあろうする試みが『凝固』には描かれていたが、ここで確認したいのは、ミウオシュと社会主義／共産主義(左翼)との関係——とりわけ個と集団に関する信念——が実のところ曖昧で、非常に流動的なものであったという点である。それ故に、この詩が『凝固』に収録されず、『三つの冬』に収録されたという事実の背景には、社会主義／共産主義(左翼)の存在が関連していると推論するのは自然なことだろう。以上のことを踏まえた上で、詩の内容を確認する。

第1連では「私たち」の多くがまだ起き出す前の「夜明け前の空虚な時間」の様子が描かれる。「背の高い住宅」の中では昇降機が静かに音を立てて階を昇ってゆき、ケーブル線はカサカサと乾いた音を立て、雄鶏の鳴き声は雨樋やパイプを通して住宅じゅうに「戦慄」を走らせる。以下では第2連を引用する。

Już zgrzyta tor. I dzień. I znowu dymy.

O, ciemny dzień. Nad nami, zamkniętymi

w izbach na piętrze, przelatują stada

ptaków szumiących śmiganiem piór.

☆Za mało. Życia jednego za mało.

Dwa razy żyć chciałbym na smutnej planecie,

w miastach samotnych, we wsiach pełnych głodu,

patrzeć na wszelkie zło, na rozpad ciał,

i prawa zbadać, którym był podległy
czas, co nad nami jak wiatr ze świstem wiał. (Fazan, Zajas 2019: 372-373)
はやくも線路が軋っている。またやってきた一日。そしてまた煙。
おお、暗い一日だ。階上の部屋に閉じ込められた
私たちの上を、素早い羽の動きでシュッと音を立てた
鳥たちの群れが飛んでゆく。
☆あまりに短い。一度の人生ではあまりに短いのだ。
私は二度生きたい、貧しい惑星で
孤独な街で、飢えに溢れた村で、
私はじっくり見つめたい、すべての悪を、身体の崩壊を、
そしてひゅうひゅう音を立てる風のように私たちの上を吹き過ぎる時間が
従属していた法則を確かめたい。¹⁴

引用直前に、部屋の中で眠っていた人々にとって、昇降機やケーブル線の立てる音、雄鶏の鳴き声は朝の訪れを告げる心地よいものでなく、アイロニカルにも「大地の幸福のように恐ろしい」歌だとある。その理由は「労働が一日を／大層な苦役と死んだような休息に分かつ」もので、これから「大層な苦役」が始まることを想起させるためだ。そして引用部最初の2行で短いフレーズが重ねられることにより、「私たち」(人々)が「労働」から逃れられない運命にあることが一層強調されている。

注目したいのは☆行以降の「私」の独白部である。「恐ろしい歌」に「目を覚まされ」、「線路」を走る路面電車に運ばれた先で労働するか、「部屋に閉じ込められ」て休息するか、終始主体性が見受けられない「私たち」(人々)の中で、¹⁵ 「私」はひとり声を上げている。「私」が希望するのは、「私」の人生を二度生きること、そして「すべての悪」、「身体の崩壊」、「時間が従属していた法則」を見つめることだが、重要なのは、それらの願望が「私」にとってのものであり、「私たち」にとってのものではないということだ。「私」は主体性を失った「私たち」から距離を取り、「私」だけの人生(一度の人生)を生きたいと宣言している。そして第3連に入るとひとりの個として「女」が登場し、「私たち」(集団)との距離は一層大きくなっている。

W stuku ciężkim serc

¹⁴ この詩の訳出には西成彦による既訳(ミウオシュ 2011: 121-123)も参照した。

¹⁵ Barańczak(1986: 281)はこの詩の動詞に注目し、とりわけ第一連では、昇降機やケーブル線といった無生物主語および音を発する動作が目立つが、「住宅」の「人々」については、(その音が)「聞こえていた(Słyszeli)」というように、受動的かつ聴覚的な動作が唯一見受けられるに過ぎないと指摘している。

nam ani wiosna już, ani kochanie.
Uda zasłonić, niech nie wspominają
kłębami cienkich fioletowych żył:
to dziecko goni schodami kamienicy,
to dziecko biegnie siwym trotuarem.
Jeszcze daleko słysząc śmiech -
na nowo, wszystko na nowo pozna
i drogą olbrzymią, pustą, mroźną,
dzwoniącym grzmiotem tętnic obszarem
pójdzie jej dziecko. I zawyje czas. (Fazan, Zajac 2019: 373)
心臓の重い鼓動の中で
私たちにはもはや春も、愛することもあり得ない。
太ももを隠さねば、細いすみれ色の血管の渦巻きによって
ゆめゆめ思い出せないように
その子どもが共同住宅の階段を駆け下りることも、
その子どもが灰色の歩道を走ることも。
まだ遠くには笑い声が聞こえる――
あたらしく、すべてのことをあたらしく知るようになって
大きく、人気がなく、底冷えする道を、
動脈の雷で鳴り響く地域を
彼女の子どもはゆくだろう。そして時間が呻き声をあげる。

引用中の「太ももの細いすみれ色の血管の渦巻き」によって何かを思い出すという行為は、本稿最初で触れた「形体の研究」を暗示している。改めて「形体の研究」について説明するならば、¹⁶『凝固』が書かれた当時ミウソシュは、社会的弱者が容赦なく搾取される資本主義社会の腐敗や民主主義の弱体化、民族主義イデオロギーに接近するキリスト教の脅威などを見て取っていた。混沌とした社会の中で、大衆は過去や未来を見つめることも現実の自分自身を俯瞰することもなく、跋扈する主義主張にただ身を任せている。¹⁷ しかしそうした現実には危機感を抱く「私」は、あるべき未来の世界を人々に直視させ、歴史という次元(過去・現在・未来)から自分たちのあり様を今一度俯瞰さ

¹⁶ 詳細は拙稿(2024)を参照のこと。

¹⁷ 詩「物語」の第1連に「軍国主義化する国の中心で、／通りじゅうを国家主義的な行進の叫び声が通り過ぎた町で」(Fazan, Zajac 2019: 322)という描写があったことを想起されたい。

せようとする。「私」がそこで重視するのは《愛》であり、「人間」とは本来「心臓の重い鼓動」を感じ、血管を血が流れる限り、「世界」に存在するあらゆるものへと《愛》を抱くものだという。今や自律的には生きられない大衆がいる一方で、依然として「世界」への《愛》を抱くことが出来る「私」は、五感を使って事物の「形体」を見つめる(研究する)ことを通じ、身の回りに現存するものや自らと同じく歴史の次元で「形体」を有する存在——「勝利の日に虐殺された住民たち」や未来の「息子たち」など——と《愛》で広く繋がろうとする。それによって、自分たちのあるべき振る舞いを強く意識させるといのが「研究」の概要だが、実のところ、この「研究」には一つのジレンマが付きまとっていた。というのは、最初に見た通り、当時のミウォシュは社会主義／共産主義における「個人(主義)を否定し、大衆とともにあることを至上のもの」とする考えに共感していたから、大衆(集団)のためであったとしても、「形体の研究」をする「私」(個)というあり方をそのまま認めるわけにはいかなかったのである。そこで彼は、「神の御子」(個)という神性を有しながら「人間」という属性も手にすることとなったキリスト教の受肉のイメージを借用し、聖化された「パン」を「私」に食べさせるといった手続きを経て、「群衆(集団)」の中にいながらにして彼らを導くべき「先導者」(個)でもありたいという矛盾(山本 2024: 195)を乗り越えたのだった。¹⁸

先の引用部に再び話を戻せば、こうした「形体の研究」の可能性がそこでは否定されている。「心臓の重い鼓動」を感じようとも「私たち」には「愛すること」もあり得ず、「細いすみれ色の血管」の存在を感じることもさえ許されない。「私たち」(人々)が思い出してはならないとされるのは「子ども」の存在であり、この「子ども」は『凝固』にあったと同じく、世界を共有するはずの「未来の他者」である。¹⁹「子ども」が辿る道筋には暗澹たる雰囲気立ち込めているにも拘らず、『凝固』とは異なり、予感されるカタストロフを「私たち」(群衆)へ知らせようとする個はこの詩に登場しない。「子ども」の暗い先行きを予感しているはずの「女」がただ涙を拭いたところで詩は終えられる。

畢竟するに、この詩の「私」や「女」といった個は、第一詩集にあったように、歴史の次元に立つことも、それによって群衆を導くことも放棄している。とはいえ、これを個による、集団に対して担うべき倫理的責任の放棄と解するべきなのだろうか。というのも、「すべての悪をじっくり見つめたい」、あるいは「時間が従属していた法則を確かめたい」といった「私」の願望は、「悪」も「時間」も本質的にあらゆる人々によって共有されるものであるという点において、決して彼／彼女自身だけの問題に留まらず、広く「人間」に関わる目的や利害を有するはずだからである。そうであれば、この詩において「私」が集団から距離を取ろうとするのは、決して集団(に対する責任)と訣別するためで

¹⁸ 1938 年に発表された小論「地上へ降りること」(Zejście na ziemię)でミウォシュは、上に見た「受肉」(地上へ降りること)がまさしく第一詩集の主題であったと認めている。

¹⁹ Barańczak (1986: 281-283)も、「子ども」に用いられている動詞が、行為の完了した結果を念頭に置いた完了体現在形であることに注目し、「子ども」は「女」が予感する未来のイメージであると考察している。

はなく、『凝固』に見られたような集団(私たち／人間)のためにこそ歴史の次元に立って「形体の研究」をするという行為があつて、ここではそれに通ずる行為を成し遂げ得る主体(個)を逆に取り戻そうとするためだと考える必要もあるだろう。

確かに詩「夜明け」は、「暗い一日」の始まり(朝)を迎える労働者の悲哀、彼らの住まう団地の陰鬱さ、地上に溢れた「飢え」への嘆きといったいわば左翼的な要素を含んでいる。だがそれは「私たち」の疲弊した現実を縁取りながらも、あくまで「私」が集団から離れて主体(個)を取り戻そうとする物語の背景であることに変わりはなく、それ自体がテーマにはなり得ない。この歯切れの悪さは詩人が述懐するところの「不明瞭さ」に繋がっていたとも考えられようが、いずれにせよこの詩が『凝固』ではなく『三つの冬』に収録されたという事実は、ミウォシュのうちでやはり集団よりも前に個でありたいという意志が消えずに残り続けていたことを示唆している。

しかし一方でやはり、「女」による、「私」の人生を二度生きたいと願って「形体の研究」の可能性を拒絶することは、先述の受肉のような形を取って個でありながらも群衆(集団)の中にいるということをもそも否定するから、このままでは集団と訣別したまま終わることにもなりかねない。それでは、個ひとりのままにして、いかに集団に関わる問題——すべての悪や時間が従属していた法則——と繋がることが出来るのか。第一に「私」は何から始めればよいのだろうか。

3. 「私」とは何か

1934年に書かれた代表的な3編の詩「歌」(Pieśń)、「対話」(Dialog)、「Ch.神父へ」(Do księdza Ch.)はいずれも詩人がヴィルノにいる頃に生まれたのだが、対話という形式を取る点でも共通している。本章では詩「歌」と「Ch.神父へ」を中心にその内容を検討する。

詩「歌」はアンナという女性とコーラスによる対話で構成され、最終連のみ「最後の声」が登場する。第1連ではコーラスが地上にある「自然(Natura)」の活力的で永続的な美しさを歌っており、「人間たち」を乗せて自身から離れてゆくその自然に対し、彼女は「ひとり残されることが私は怖いのです／[……]／大地よ、私を置いて行かないで」と訴える。だがコーラスが今度は、「人間」とはただ自然に魅せられるばかりの運命にあるのだと断ずれば、アンナは地上の「人間」を「疲れ果てた人々」であるとし、「私はあなた[大地]が欲しくありません、私を誘惑しないでください」として、美しい自然に抗おうとする。このように自然に対峙する彼女の姿勢は少し複雑なものであり、最後のパートになって彼女は次のように告白する。

O, gdyby we mnie było choć jedno ziarno bez rdzy,
choć jedno ziarno, które by przetrwało,
mogłabym spać w kołysce nachylanej,

na przemian w mrok, na przemian w świt.
Spokojnie czekałabym, aż zgaśnie ruch powolny,
a rzeczywiste nagle się obnaży
i tarczą nowej, nieznajomej twarzy
spojrzy kwiat powolny, kamień powolny. (Fazan, Zajas 2019: 356-357)
おお、もしも私の中に錆びのない穀粒が、せめて一粒でもあったならば
生き永らえる穀粒がせめて一粒でもあったならば、
私は上へ下へと傾く揺りかごの中で眠ることも出来たでしょうに、
闇の中でも、そして夜明けでも。
安らかに私は待っていたことでしょうに、ゆっくりとした動きがすっかり止んで
現実のものが突然すっかり姿を現し
新しく、見知らぬ顔の盾となって
野原の花、野原の石を見つめるまで。

引用部で、実のところアンナも「錆びのない／生き永らえる穀粒」に象徴される自然の永続性を自らのうちに希求していたことが見て取れる。その「穀粒」が象徴であることを止めて、彼女の中から「現実のもの」として姿を現す時、それは「新しく、見知らぬ顔の盾」となって、夜明けや闇の中でも「野原の花、野原の石」を「見つめる」という。現実において存在を獲得した「穀粒」とは、永続性を有する自然(被造物)と繋がり、自らもその一つであるという意識——「心臓の重い鼓動」を感じ、血管を血が流れる——のアレゴリーであるから、「穀粒」が現実的に「新しく、見知らぬ顔の盾」となって事物を「見つめる」ことはすなわち、一被造物であるという自意識の下で視覚だけに拠らずに行われる「形体の研究」に他ならない。したがって彼女はここで研究への意志があると吐露しているのだと理解されよう。だが仮定法によって示された儚い意志は、「私の中には恐怖しかないのです」という永続性への諦めと無力感とともに、最後にかき消されてしまう。

結局のところ、この詩でアンナから明確な意志は示されず、自然に圧倒された彼女が「恐怖」を吐露したに過ぎない。だが重要なのはむしろ対話を通じて彼女が「恐怖」を告白したことであり、その「恐怖」のあり方に変化が生じていたという点だ。つまり詩の初めに告白された「恐怖」が地上の自然や大衆と離別するという外的要因から発生したものであったのに対し、最後に告白された「恐怖」はそもそも自然にある永続性が自らには感受されないと悟ったことに起因している。この点から詩を捉え返せば、大地(自然)や集団に対するひとりの個としての自覚が、地上において永続性に関かれていない ひとつの個としての自覚へと変化しているのであり、換言すれば彼女は「形体」を研究し得ない——「新しく、見知らぬ顔の盾」を獲得できない——「私」(主体)というものと出会い直し

ているともいえる。こうした個をめぐる問い直しは、詩「対話」における指導者と弟子の対話にも確認されるほか、²⁰ 詩「Ch.神父へ」に至って一つの結論へと行き着いている。

実在人物をモデルとする「神父」に宛てた「私」の言葉から構成されるこの詩は、²¹ いわば半対話的な作品である。そこにおいて神父は「忘れられた嵐」、「復讐心が強く」、「狂信的な視線」を有する存在として描かれ、「ダビデの投石器の言葉」を操るという聖書のイメージも重ねられることで、その行動の暴力性も強調される。²² だが暴力的なのは彼の言動だけでなく、「私」に教えるその思想も十分に破滅的である。「死よりほかのすべてを軽蔑」すべきと教える彼[あなた]に対して「私」は次のように述べている。

Ziemia drży, drzewo milknie, kiedy stąpa prawy,
ale wiek nazbyt grzeszny świętego nie rodzi
- tak uczyłeś, a miasta strumień wrzącej lawy
zgasi i żaden Noe nie ujdzie na łodzi.

[.....]

Dojrzałem, moje ciało jest czułą kołyską
dla mocy, w których płaczu zawiera się wszystko
[.....]

Pogodzeni jesteśmy po długim skłóceniu,
wiedząc, że z szczęścia ludzi kamień na kamieniu
nie zostanie.

Ziemia usta rozewrze, w jej dudniącej katedrze
chrzest odbiorą ostatni poganin. (Fazan, Zajas 2019: 402-403)

正しいものが一歩を踏み出す時、大地は揺れ、木は黙り込む、

²⁰ 詩中で、「大聖堂」に集った「生者たちの合唱」には耳を傾けず、「こめかみを流れる私の血の／さらさらと乾いた音」のみを「永遠の歌」であると崇拜し、「詩の芸術」が生まれるために重要だという「形体の研究」に熱中する弟子に対して、指導者はその「研究」が個人主義的すぎるあまりに「世界」との繋がりを欠いていることから、「愛を失った」彼の知性が創造し得るのは「不誠実な芸術」でしかないと批判する。こうした糾弾を受けた弟子が「幽霊を恐れる子どものようにため息をつく」ことでこの詩は終わるが、文学研究者の Kiślak (1999: 133) はこの箇所を「弟子の弱さ、現実と直面した時の幼稚さ、無力さ」が見られると指摘している。彼の主張を踏まえれば、指導者との対話を通じて改めて「世界」(遠い空間の時間)に直面させられた弟子は、ひとつの個である自らの無力さや儚さを自覚するようになったと解釈されよう。

²¹ モデルとなったレオポルド・ホムスキ (Leopold Chomski, 1885-1982) はヴィルノの名誉聖堂参事会員であり、ミウオシュの通うギムナジウムのカテキスタでもあった (Bauchrowicz-Kłodzińska 2014: 35)。

²² 文学者の Sienkiewicz (2012: 85-86) もこの詩における神父について、「旧約聖書の厳格で、懲罰的な神の代表であると同時に、キリスト教に内在するある種の禁欲主義をも体現する」存在であると考察している。

だがあまりに罪深い時代は聖人を生み出さない
——あなたはこう教えましたが、煮え立つ溶岩の流れは
街を消し去り、どんなノアでも小舟に乗って逃げることはできないでしょう。
[……]
私は成長しました、私の身体は
その悲嘆のなかにすべてが含まれるような力にとって、優しい揺りかごなのです
[……]
長い仲たがいのあとで私たちは和解します、
人々の幸せからは
何も残らないだろうと知っているから。
大地が口を開きます、その鈍い音を立てる聖堂で
最後の異教徒たちが洗礼を受けるのです。

引用部で「あなた」が説いているのは、憎むべき地上世界に終末(絶滅)が訪れることによって、あらゆる俗悪を打ち負かし、新たな世界の誕生が迎えられるといういわばマニ教的な教えである。
²³ こうした「絶滅」を必然とする「あなた」の考えに、かつての「私」はある種の脅威と反抗心を抱いていたのだが、成長して「魅力的な形体(forny)」や「人々の幸せ」の虚しさを知り、「私」も「あなた」もまるで「同じ修道会(zakon)の一員」であるかのように(マニ教的な)考えを共有する今では、いかなる必然的な「悲嘆」をも受け入れる「優しい揺りかご」としての準備が出来ているという。

やがて破局が「海の白い波の下に／動物も陸も沈んで」しまい、「絶滅のトランペットが鳴り響く」という光景となって訪れる時、引用にて「私」の様子は「最後の異教徒たちが洗礼を受ける」ことに擬えられている。これは「私」が「あなた」に対して(一方的に)感じていた「同じ修道会の一員」さながらの親近感が、終末に及んで決定的な結びつきへ変わること(洗礼)を暗示する。そしてこの「洗礼」を受ける「私」が「大地の口」に吞まれるものと表現されることから、要するに、自らの限界(有限性)を肯うこととなった「私」が、虚しい「幸せ」に戯れる「人々」のひとりではなく、地上にあるひとつの個——ノアの舟で逃げられない被造物——として生きる覚悟をしたという側面を見てとることが出来るだろう。

詩「歌」と「対話」で諦めや無力感とともに「私」が感じていた、いずれは滅びるひとつの個としての自覚は、この詩が半対話的な形式であることに示唆されるように、無限でない生を生きる個の覚悟という前向きに受け止められるものとなって帰着する。こうした心構えは確かに「形体」を有するも

²³ ホムスキも実際は「マニ教的悲観主義が色濃く反映されたキリスト教」を象徴する人物として知られていたという(Bauchrowicz-Kłodzińska 2014: 35)。

のと《愛》で繋がっていた「形体の研究者」にも見られたのだが、それと大きく異なるのは、やはり第二詩集の「私」が歴史の次元に立って群衆を導くことも、「形体の研究」の可能性も放棄した点である。しかしそれならば、「私」とは何かという問いを足場としながら、ひとつの個はどのようにしてまた集団(に関わる問題)へと繋がってゆけるのか。次章ではパリ留学の前後に書かれた作品を取り上げ、再び作中の個のあり方を確認する。

4. 鳥の詩学

本章では詩「鳥たち」(Ptaki)と「武器庫の門」(Bramy arsenału)を中心に考察を進める。

パリから帰国した 1935 年に書かれた詩「鳥たち」は、「夢見の見習い」こと「私」が詩人の生まれ故郷ヴィルノの自然を留めた「北の国々」や、パリと思しき街へ降り立ち、各地を彷徨うという粗筋になっている。地上における自然の摂理や美しさをただ受動的に享受するばかりの「穏やかな半人間たち」(集団)に対し、「私」は「私とは何者なのか、私とは何者で彼らは何者なのか」とここでも自問している。だが「トランペット」の音が鳴り響いたのを境にして、興味深い展開を迎える。

Trąbka gra. Dźwięk przerażeń śpiące ziemię budzi,

I podróżnicy, którym nadałem twarz ludzi,

to są ptaki, co we mnie gniazdo swoje wily.

[.....]

żegnajcie! Śnieg upada na moje przyprawy,

gwar tysięcy napęnia zamrzułe solawy,

pelikany, żurawie z krzykiem w nocy brodzą,

niebo moje rozdarły czajek puste skwiry,

[.....]. (Fazan, Zajas 2019: 350-351)

トランペットが鳴り響く。恐怖の響きは眠れる大地を目覚めさせる、

人々の顔を私が与えた旅人たちとは

私のなかで自分たちの巣を作っていた鳥なのだ。

[.....]

さようなら！ 雪は私の上げ潮に落ちる、

何千羽もの喧噪が凍り付いたため池を満たしている、

ペリカン、鶴たちは鳴き声を上げて夜に動く、

私の空をチドリたちの空虚な鳴き声が引き裂いていた、

[.....]。

「私」はその時、眼前の現実および集団と似て非なる「鳥たち」の世界が「私」の内面にあったと告白する。しかもその内面世界はまさに「上げ潮」のようにして現実世界へと流入し、接続されている。見方を変えれば、「私」は目の前の現実世界の上にちょうど自らの内面世界を重ね合わせているのだともいえよう。「トランペット」の響きが大地に恐怖を催すのは、さながら黙示録にあったように、その音色が合図となり、「人間」とともに安穩として眠っていた大地が「私」の内面世界の「上げ潮」によって氾濫することで、それまでの安らかな相貌を失おうとすることを予感するためである。また、重要な役割を果たす鳥は、詩「夜明け」では部屋に閉じ込められた「私たち」と対比される自由の象徴として描かれていたが、この詩でも地上における自然の摂理や美しさから自由な「私」の分身として存在している。そして詩の最後には「鳥」が眺めるものとして以下の光景が描かれるに至る。

Wielkich spazmów miłości zakryła pieczara,
a jeśli słońce wschodząc jej bramy uchyli,
syczą spalone zamki króla Baltazara,
oddane we władanie zimnym krzykom pawi.
Mży śnieg. I drzewo każde, przelamane, krwawi. (Fazan, Zajas 2019: 354)
大いなる痙攣の愛を洞穴は覆ってしまった、
もし太陽が昇りながらその門を少し開くならば、
バルタザール王の焼け落ちた城はしゅうと音を立てる、
孔雀の冷たい鳴き声に支配権を握られたままに。
雪がちらちら降っている。そして折られた木はどれも血を流している。

「孔雀」となった「私」の分身が見ているのはもはや単なるヴィルノやパリの自然ではない。旧約聖書「ダニエル書」で描かれるバビロンの滅亡がそこには重ねられている。²⁴ つまり「私」の目前には木があるにすぎないはずが、現実へ溢れ出た「私」の終末的な心像によって、折られて「血を流した木」というヴィジョンへと変化している。

こうした「私」の分身が運んでくる光景は、1934 年にパリで書かれた詩「武器庫の門」でも確認できる。第 1 連のリュクサンブール公園の秋の日常風景は、「炎よ、ああ炎よ」という言葉で始まる第 2 連で突如として安穩を破り、火災という非常事態が起こって戸惑う人々を映し出す。²⁵ 続く第 3 連

²⁴ この点は Fazan, Zajas (2019: 354) の編者による注釈中に上記の指摘があり、気づかされたものである。

²⁵ 文学研究者の Freise (2016: 95) はリュクサンブール公園で起こる上記の非常事態を、11 月蜂起時のワルシャワ・ワジェンキ公園の情景と重ね合わせて解釈する可能性を提示している。

以降は次の通りである。²⁶

③Szum burzliwy, huk fali, fortepianów wianie
odzywa się z przepaści. Tam, czy stada brzóz
dzwonią w drobne obłoczki, czy gromady kóz
białe brody nurzają w pieszczotliwym dzbanie
zielonego wąwozu, czy może zastawy
grają strumieniem dolin pogodnej orawy
[.....]

a dogasają rżyska, śmiech ludzi, chrzęst kroków?

④Ogrody lunatyczne, snów głuchych mocarstwa,
z sercem dobrym przyjmijcie tę, która przychodzi
ze świata, gdzie wyrasta wszelka piękność żywa.
[.....]

⑩Tocząc żółte obręcze, żaglowe okręty
naładowane wojskiem blaszanych żołnierzy
niosąc, szli chłopcy z placów, deszczuk padał świeży
i śpiewał ptak, a chmurką na dwoje przecięty
księżyc wschodził powoli. (Fazan, Zajas 2019: 359, 360-361)

③嵐の騒めき、波の轟き、風に乗ったピアノの音色が
深淵から響き渡る。そこでは白樺の群れが
小さな雲を鳴らしている、あるいは山羊の群れが
白い髭を緑の峡谷の愛らしい水差しに
浸している、あるいは食器たちが
静かな耕作地の谷の流れに沿って音を立てている
[.....]

だが刈入れされた畑、人々の笑い声、騒がしい足音は消え去るのか。

④夢遊病者の庭、物音もしない夢の強国よ、
あらゆる生ける美が育つ世界からやってくる女を
良き心で受け入れよ。

²⁶ 以下、引用中の詩の行頭にある番号は連番号を表す。

[……]

⑩黄色い輪を転がしながら、

ブリキの兵士の軍隊を満載して帆を張った軍艦を

抱えて、広場から少年たちが歩いてきた、新鮮な小雨が降っていた、

一羽の鳥が歌っていた、そして雲で二つに割かれた

月がゆっくりと昇っていた。

第3連に並べられた光景は、第1連に連なる現実の牧歌的な景色のようにも思われるが、この連最後の問いかけによって、それが消滅の脅威に晒されていることが分かる。続く第4連の「女」は芸術の女神ミューズであり、眼前の景色が危機に瀕しているからこそ、叙情詩の主体は創作の淵源(女)を現実へ招き入れるよう命じられる。「夢遊病者の庭」とは先の詩の「上げ潮」と同様に、創造性を内包し破局の予感をも感じる内面世界が現実の上に流入したヴィジョンにほかならない。そしてその光景は、舞台がリュクサンブール公園に回帰する最終連の第10連で展開されている。それは秋の日常のようでありながら、ここにも「鳥」が登場し、しかも「ブリキの兵士の軍隊を満載した軍艦」や「二つに割かれた月」というイメージが重なりあって不穏な雰囲気醸成されている。

ミウォシュのパリ留学前後に見られる、「私」の分身が提示する上記のようなヴィジョンについて、文芸批評家の Wyka による以下の指摘は非常に参考となる。

それ[夢遊病者の庭]は予言的で軽蔑的な前触れ、劇的で過剰なほどに溶け込んだ闘いのイメージの国だ。そこでは個々の恐ろしい身振り、悲劇的で精神的な徴候の不気味なサバトのようなものが続く。ミウォシュに最も固有のもので、最もぬかるんだ詩の地域は、言葉の茂みに覆われ、熱帯植物のようにもつれたイメージの渦に溢れている。[……]象徴主義との繋がりはこのスタイルにおいて最も強い。(Wyka 1977: 173)

Wyka の言葉を借りるならば、「夢遊病者の庭」とは、「悲劇的で精神的な徴候」が様々なイメージとなって現実の上に氾濫し、縫れ合ったものであり、「鳥」という旅人はその庭の象徴となって、抒情詩の主体の内面と現実の境を自由に行き来する。²⁷ こうして「私」という個が、「私」(自分)とは何者なのか、眼前の光景から「私」は何を読み取り、何を想起するのかという、「私」をめぐる問いを深く追求することにより、やがては「私」の内面世界に結ばれた心像が現実に至りて氾濫し、つまり内面世

²⁷ Beres (1986: 69) も同様の指摘をしている。また、詩「讃歌」(Hymn)でも真夜中の教会近くという現実空間に「クロライチョウの鳴き声、ヒースのざわめき」が響くとき、「テーブルの上に横たわる2つの林檎」、「開いたまま光るハサミ」、そして滅亡した「アッシリア、エジプト、ローマ」の帝国に宿る月というイメージが連続的に登場している。

界を媒介せずに直接眼前に「夢遊病者の庭」となって立ち現れるようになる。²⁸ 同時にひとつの個は再び、人々(集団)や自然の存する地上(外的世界)に繋がる道を切り拓いてゆくのだった。²⁹ さらにそうした個と集団の関係は、「形体の研究」とは別の詩人の使命を「私」に与えることとなる。³⁰

5. 「世界の旅人」の総括

1936年に書かれた2編の詩「緩やかな川」(Powolna rzeka)と「審判」(Roki)には「鳥」が登場しない。だがそれに代わり、前者の詩には「世界の旅人(podrózny świata)」が登場している。本章では「旅人」が眺めている光景を軸とし、三つ目の冬である1936年におけるミウオシュの創作活動を確認する。

「こんなにも美しい春は／もう長い間なかった」という一文で始まる「緩やかな川」は、詩の前半で自然の美しさが賛嘆される。だがその美しさの裏には、「人間」に対する「熱い憎しみの深淵」が見られ、自然は実のところ生きとし生けるものの運命の手綱を握っている。そこから突然「学校の生徒たち」の「陽気な歌」が挿入され、「私の兄弟たち」である「人間」が「世界」(自然)を単なる「喜びの家」と見做してその恩恵に与ろうとする時、「世界」は彼らを「無知な暴徒」と認識し、彼らの愛する光景ごと灰にしまうと歌われる。そしてこの歌に続く形で詩中にはあの「夢遊病者の庭」が現れる。

Tak pięknej wiosny jak ta, już od dawna
nie miał podrózny świata. Krwią cykuty
wód przestrzeń mu się wydała rozległa,
a flota żagli, która w mroku biegła
ostatnim drgnieniem jakiejś czystej nuty.
[.....]
nie wiedział, czy to jest to nowe godło,

²⁸ 『凝固』においても、たとえば「空を背にしてロケット弾がシバンと炸裂していた／ブロックで積み上げられた壁は大統領の名前の日、バラ色に脈を打っていた。／様々な種類の女たちによって測られる年月は過ぎ去っていった。時折通りでは／過去が足下に落ち、捌かれた魚のように跳ね回っていた」(Fazan, Zajas 2019: 322)といった描写が確認できる。こうしたシュルレアリスムを彷彿とさせる箇所も一見すれば「夢遊病者の庭」のように思われるが、実際は似て非なるものといって良い。というのも、『凝固』にある光景はあくまで墮落した人間の様子を暗示するものであって、「夢遊病者の庭」にあったような誰かの心的風景でもなければ、それ故に Wyka が言ったような「悲劇的で精神的な徴候」もそこには読み取れないためである。

²⁹ ミウオシュは後年パリ留学時代を振り返って次のように記しており、彼がいかに個と集団の間で葛藤していたかを伺い知ることが出来る。「彼[ミロシュ]は人類の歴史を墮落と罰の観点から考えていたのだが、罰はサイクルを終わらせるものだった。[……][だがミロシュの話に耳を傾ける]私の知性は人として、人格としての成長とまったく釣り合っていなかった。私は自分を愛する子供だったが、そのことには絶えず良心の呵責に押し潰されそうなほどに自覚的でもあった。実のところぞっとするような利己主義による絶望——私はその利己主義を放棄しなくなかったのだが——は、パリにいた当時例外的な緊張状態に達していた」(Miłosz 2011: 199)。

³⁰ 詩「讃歌」では、「春は移ろい、男と女は一つになる」というサイクル的なカタストロフの中で、「形体(formy)」さえもが崩壊するとして、「形体の研究」の不可能性が暗示される。

które ma zbawiać, chociaż dziś zabija,
Po trzykroć winno się obrócić koło
ludzkich zaślepień, zanim ja bez lęku,
spojrzę na władzę, śpiącą w moim ręku,
na wiosnę, niebo, i morza i ziemię. (Fazan, Zajas 2019: 386)
これほど美しい春をもう長い間
世界の旅人は見たことがなかった。彼には水の広い空間が
ドクニンジンの血のように、
闇を走る帆船隊が
ある純粋な調べの最後の震えのように思われた。
[……]
彼には分からなかった、それが今日では殺すものだが、
救いとなるはずの新しいしるしなのかどうか。
人間の盲目の輪は
三度回らねばならない、恐れることなく
自らの手に眠る力も、
春も、空も、海も大地も私が見ないうちに。

「世界の旅人」は予感される破局のイメージを現実の光景の上へ重ね合わせているが、そこにあるものが「人間」にとって「救いとなるはずの新しいしるし」かどうか、彼は確信を持てずにいる。しかしそれを「私」が引き受け、「人間の輪は三度回らねばならない」と力強く肯定することで詩は終わられる。注目すべきは、「新しいしるし」に見られるマニ教的な考えそのものではなく、「私」が「自らの手に眠る力」を発揮することも、「私」が「春、空、海、大地」を見ることも、延いては「私」だけが高みに立って破局から逃れる道を見出すことも、「人間の救い」の重要性には比肩しないという点である。また、「人間の救い」の根拠となる「人間の盲目の輪」という言葉には、自然に対して有限であるとされていた「人間の生が、実のところ永続性を有する自然の輪(サイクル)に組み込まれていたこと——三度回らねばならない——が明示されている。したがって「世界の旅人」が見出した「新しいしるし」を、ひとつの個が「人間の運命(救い)」として受け取ったその時、「人間」という明確な属性を手にした「私」はもはや有限ではない生を生きており、同時に「人間」であるからこそ、「私」はそうした生を運命共同体である「私たち」(集団)と分かち合うことも企図されているのだといえるだろう。

同様の内容は詩「審判」にも見られるが、こちらでは「形体の研究」によって未来を予感し、人々を先導するという個を捨てきれなかった「私」への訣別さえも確認される。

- ①Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury,
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z mórz.
- ②Wszystko minione, wszystko zapomniane,
więc pora, żebyś ty powstał i biegł,
choć ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg,
ty widzisz tylko, że ogień świat pali.
[.....]
- ⑥Teraz ty musisz ciasno oczy mrużyć,
bo góry, miasta i wody się spiętrzą,
[.....]
- ⑦Minione, minione, nikt nie pamięta win,
tylko drzewa jak w niebo rzucone kotwice,
stada spływają z gór, zasłały ulice,
kręcą się szprychy, oplata nas dym. (Fazan, Zajas 2019: 398-400)
- ①過ぎ去ったすべて、忘れ去られたすべて、
地上にはただ煙、死んだ雲だけ、
灰の川のほとりには燻る翼
そして毒された太陽は退き、
天罰の夜明けが海から出てくる。
- ②過ぎ去ったすべて、忘れ去られたすべて、
だから、今こそお前は立ち上がり走り出す時だ、
目的地や岸边はどこにあるのか、たとえお前は知らなくとも、
火は世界を燃やす、ただそれだけは見えている。
[.....]
- ⑥今お前はきつく目を細めねばならない、
なぜなら山、町、そして水が積み重なってゆくのだから、
[.....]
- ⑦過ぎ去った、過ぎ去った、誰も罪を覚えていない、

空へ投げおろされた錨のような木々だけ、
群れは山から流れ下りてくる、通りを覆ってしまった、
スポークは回転している、煙は私たちを包み込む。

第1連では眼前の「空地、並木道、谷間」の上に「煙」、「灰の川」、「毒された太陽」、「天罰の夜明け」といった黙示録のイメージが重ねられ、畳みかけるような名詞句の連なりによって「私」の切迫感をも込めた「夢遊病者の庭」が展開される。

「火は世界を燃やす」という破局のイメージが「見えている」「お前」に対し、「私」は「きつく目を細め」ること、つまり視覚に頼らない形で「幸せな日々と穏やかな夜」のある未来を思い描く(立ち上がり走る)ことを命じている。彼／彼女個人の「罪」は「過ぎ去つて」、「誰も覚えていない」ものときえ言い聞かせられる「お前」とは、『凝固』にあった「形体の研究者」——かつての「私」——に他ならない。³¹ だが第7連で「私」も「お前」も「私たち」として煙に吞まれ、「回転」する運命の中に巻き込まれてしまう。それ故ここにあるのは、「私」が「形体の研究者」という存在を否定し、永続(回転)する生／運命を共有する「私たち」の中へ「お前」を再び組み入れようとするプロセスであり、畢竟するに2編の詩を通じて「私」は、「私」(ひとつの個)であるという問いを内面で深く追求した先に到頭「人間」という自らの属性を受け入れ、その運命を「私たち」という共同体と共にすることを選び取ったのである。

2編の詩が書かれたのと同じ年の1936年、ミウオシュは「文化の擁護者たちへの手紙」(List do obrońców kultury)という小論を発表し、第一詩集を念頭に置いて以下のように記している。

前代未聞の混乱期にある今日[……]嘘をつくことは容易い。しかし自らに嘘をつく作家にはどんな価値があるだろうか。[……]真の芸術の必要性を駆逐しないためには、真実の必要性を駆逐してはならない。もしも私が恵まれない人々の集団に連帯感を感じているという理由で[上記の]制度に反対の声を上げるならば、それは嘘をつくことになるだろう。[……]恥ずかしながら、私はこの流儀に屈し、大衆の雰囲気うまく掴むことで芸術的な貧弱さを贖った詩[凝固]を何度か書いたことがある。[だが]内省する権利、何よりも自分を表現する権利は同時に、自らと世界を判断する権利であり、作家が与えられるものを最大限に引き出す権利でもあるのだ。(Miłosz 2003: 151-153)

確かに『凝固』においてミウオシュは、幸福な「世界」を共有するはずの「未来の他者」(子どもたち)と繋がり、大衆の中に身を置こうとする個を描いていた。それは彼の中に、個ではなく集団を重視

³¹ 文学者の Głowiński(1987: 132)も詩中の「お前」とは「私」の分身ではないかと指摘している。

せねばならないという考えがあったためだが、他方その考えの下で彼は個を完全に捨て去ることも出来なかったからこそ、「受肉」のイメージを取り入れる折衷案を選んだ。とはいえ、折衷案で自らを納得させようとも、集団を重視する考えに最後まで抵抗のあった彼にとって、それは「自らに嘘をつ」いていることに変わりない。こうした反省から今度は「内省する」ことが「自らと世界を判断すること」へ開かれてゆくような道のりを求めたのだと記している。畢竟するに、それこそが彼に『三つの冬』を書かした動機だったのであり、第二詩集とはまさに「自らに嘘をつく」ことになってしまった「青年時代のドラマ」に詩人が「カタを付ける」(総括する)過程を見せてくれるものだといえよう。

結

本稿では『三つの冬』に収録された作品を時系列順に取り上げ、作中に見られた「私」という個がどのようにして「人間」という自己認識の獲得とともに「私たち」という運命共同体へと繋がってゆくのか、その過程を確認した。『凝固』では個ではなく集団を重視するという考えをどうにか掲げられたミウオシュも、自らを偽っているという抑え難い意識から、いま一度個というものに目を向ける(内省する)ようになった。『凝固』の発表よりも前の1932年に書かれた詩には、当時の社会を風刺する左翼的な要素も見られるが、一方で集団から離れて主体性を取り戻そうとする個も見られ、この詩が『三つの冬』に収録された事実は非常に示唆的である。また翌年の作品には、「私」とは何かと自問する主体が現れ、自らは自然にあるような永続性を有さず、有限な生を生きるひとつの個だという現実を受け入れるに至る。そのあくる年になると、詩中の「私」の内省が深すぎたあまり、個の内面世界が直接地上の現実へと流入し、「私」の眼前の光景を様々なイメージの重なる「夢遊病者の庭」へと変えていた。その時「私」という個は集団や自然の存する外界へと再び開かれている。そして三つ目の冬である1936年の作品からは、ひたむきに個ではなく集団を重視しようとしたかつての「私」と訣別し、「人間」という運命共同体の一員として、「私たち」の中に「私」自身を付置し直す姿が確認されたのだった。

いかにしても個でなく集団を重視することが出来ない「私」にとって、個人主義を最初から否定され、集団への志向を常に行動の起点としていた『凝固』の「形体の研究者」は決して認められない存在だった。そしてその認めがたさは反対に、「私」をして自らについて深く問うことへと向かわせ、そこから地上世界(私たち)へと直接繋がる道を獲得させている。この点において、初めの問いに立ち返れば、ミウオシュが「形体の研究者」を死なせたのち「慎重な研究者」を蘇らせたのは、たとえ内省の深さが足りずとも、今度こそ彼／彼女が個を起点として「人間の運命」を知ろうという営為を手放さなかったからに相違ない。『凝固』の「私」とはいわば『三つの冬』の「私」の原型となっているだろう。

そして、本稿冒頭に引用した記事「まなざしの距離」の別の箇所では、第二詩集で詩人が見せた覚悟がその後も動じることなく、胸のうちに深く根を下ろしていたことを見て取ることが出来る。

私たちの許である時代が終わる、或いは始まるのだと、そして予言者の見せるものが実現するかどうかは私たち次第であると信じ込むのはうぬぼれ、怠慢である。文明の運命の行く末がこの先数年のうちに決されるはずもない。[……]激動の騒乱に巻き込まれた各世代にとって、自らの時間というのは最後の、そして黙示録的な時間であるように思われる。[こうした]奇妙な心理的メカニズムは、誰もが自らの死のイメージを容易に受け入れるための定式を提示する。[しかし]さしあたり年月が流れ、墓や記念碑に雑草が生い茂ろうとも、嵐の真ただ中に偶然居合わせた人々が望むほどに生(zycie)が変化させられることはなく、そのまま続いてゆくものなのだ。(Miłosz 2003: 293)

1936年の段階で感じられた「前代未聞の混乱期」はいよいよ現実には戦争となって姿を表そうとしている。そんな中でも彼は冷静に「文明の運命」を、そして「生」を見つめている。この「生」とは無論、「人間」の運命が拠って立つ自然の永続的なサイクル——私たちの上を吹き過ぎる時間が従属していた法則——に他ならない。ミウオシュはここでも、「私たち」がどのような「激動の騒乱」に巻き込まれようと、自然の「生」から見ればそれはほんの仮初のことに過ぎず、裏を返せば、「文明」の担い手である「人間」(私たち)の生は結局のところ永続するものであるから、「奇妙な心理的メカニズム」に心を惑わされ、脈々と受け継がれてきた「文明の運命」(現実)から目を背けることがあってはならないと強く訴えている。彼のヴィジョンに揺らぎがないのは、「世界を判断する」詩人の眼が、深い内省と地上に生きる「人間」としての堅牢な自己意識に裏打ちされたものだからだろう。

こうして『凝固』を躓きの石として書かれた『三つの冬』を経て、上の記事にいたるまでのミウオシュの創作活動を振り返る時、彼にとって個と集団という問題は非常に本質的で重要なものであり、やはりそれ自体をテーマとして論じる価値は十分にあるはずだ。そして同時にそれは、上の記事からまもなく始まったナチスによる占領下で書かれた数々の作品をも思い合わせれば、二つの時期——両大戦間期とナチス占領期——を結ぶ一筋の糸となって、彼の創作活動の輪郭をより明確に浮かび上がらせるに違いない。

(やまもと ゆうたろう)

参考文献

- Barańczak, Stanisław (1986), A Black Mirror at the End of a Tunnel: An Interpretation of Czesław Miłosz's "Świty". *The Polish Review* 31(4), pp. 273-284.
- Bauchrowicz-Kłodzińska, Magdalena (2014), Książ Ch. W cieniu apokaliptycznych znaków: Sensy i symbole poetyckiej wizji eschatologicznej Czesława Miłosza. *Pamiętnik Literacki*, nr 4, s. 25-40.

- Bereś, Stanisław (1986), Apokalipsa według Czesława Miłosza. *Prace Literackie*, t 26, nr 878, s. 69-105.
- Brakoniecki, Kazimierz (1981), Człowiek w Ziemi Ulro. (O twórczości Czesława Miłosza w latach trzydziestych). *Poezja*, nr 5/6(186/187), s. 98-111.
- Fazan, Jarosław, Zajas, Krzysztof, red. (2019), *Żagary. Antologia poezji*, Wrocław: Ossolineum Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo.
- Frankowski, Jan. Miklas (2022), „Proroctwo ukryte pod szyfrem”. Oskar i Czesław Miłoszowie, dajmonion i poetycka inicjacja, [w.] Baranow, Andrzej, Ławski, Jarosław, Romanik, Anna, red., *Zagadnienia bilingwizmu. Seria 2: Rodzina Miłoszów i rody pogranicza polsko-litewskiego: studia*, Białystok: Wydawnictwo Temida 2, s. 189-198.
- Freise, Matthias, (Tłum.) Dąbrowski, Jacek (2016), Trzy zimy, [w.] *Czesław Miłosza i historyczność kultury*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 93-105.
- Głowiński, Michał (1987), Roki, [w.] Miłosz, Czesław, *Trzy zimy – Głosy o wierszach*, Londyn: Aneks, s. 130-133.
- Gorczyńska, Renata (2002), *Podróżny świata*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Każmierczyk, Zbigniew (2011), *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Kiślak, Elżbieta (1999), Dialog w maskach. *Teksty Drugie*, nr 3, s. 131-149.
- Kryszak, Janusz (1985), *Katastrofizm ocalający: z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Bydgoszcz: Pomorze.
- Miłosz, Czesław (2003), *Przygody młodego umysłu*, Kraków: Znak.
- Miłosz, Czesław (2011), *Rodzinna Europa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz, Czesław, (pod kierunkiem) Fiut, Aleksander (2020), *Bibliografia przedmiotowa 1932-2020 Wybór*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Misiołek, Edmund (1937), Poetycki «bilans estetyzmu» Czesława Miłosza. *Verbum. Kwartalnik poświęcony zagadnieniom kultury współczesnej*, nr 3, s. 578-587.
- Napierski, Stefan (1938), Czesław Miłosz. „Trzy zimy”. *Ateneum. Czasopismo poświęcone sprawom kultury*, nr 1, s. 165-168.
- Niewiadomski, Andrzej (2018), Jeszcze jeden głos (po osiemdziesięciu latach) o „Trzech zimach”. *Wielogłos*, nr 2(36), s. 15-33.
- Sienkiewicz, Barbara (2012), Wczesna poezja Wata i Miłosza – w kręgu myśli i symboliki gnostyckiej. *Ruch Literacki*, nr 1, s. 81-98.
- Sieroń-Galusek, Dorota (2013), *Moment osobisty: Stempowski, Czapski, Miłosz*, Katowice: Wydawnictwo

Uniwersytetu Śląskiego.

Wyka, Kazimierz (1977), *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie, Rzecz wyobraźni*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 171-188.

Wilkoń, Teresa (2016), *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930-1939*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Zaleski, Marek (1981), O “grzechu anielstwa”, czyli historia pewnego nieporozumienia. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 4-5(58-59), s. 77-92.

ミウオシュ、チェスワフ／関口時正、沼野充義編(2011)『チェスワフ・ミウオシュ詩集』成文社。

山本悠太郎(2023)「チェスワフ・ミウオシュの初期作品における時間のサイクル構造について——第二詩集『三つの冬』(1936)までの詩を中心に——」『東方キリスト教世界研究』7号、59-85頁。

山本悠太郎(2024)「『凝固した時の詩』は失敗作だったのか——チェスワフ・ミウオシュの第一詩集試論——」『Slavica Kiotoensia: 京都大学大学院文学研究科スラブ語学スラブ文学専修年報』4号、167-201頁。

Why Did “The Careful Researcher” Revive: An Essay on Czesław Miłosz’s “Three Winters”

Yutaro YAMAMOTO

Czesław Miłosz’s second poetry collection, “Three Winters” (Trzy zimy), has been highly regarded since its publication. While a number of previous studies have examined this work, most have not adequately addressed the issue of the individual and the collective — a recurring and significant theme throughout Miłosz’s oeuvre.

This paper offers a chronological analysis of the poems in “Three Winters,” exploring how the individual “I” gradually connects with human community conceptualized as a “fateful collective.”

In a poem written prior to the publication of Miłosz’s first collection, one can discern leftist elements closely aligned with the collective. At the same time, however, there also

appears an individual striving to reclaim subjectivity by distancing himself/herself from the collective. In works from the following year, a self-reflective “I” emerges, coming to terms with the reality of finitude and the limitations of individual existence. By the subsequent year, this “I” becomes so deeply introspective, allowing the inner world to overflow into external reality, transforming the “I”’s immediate surroundings into a “garden” layered with various images. Finally, in the works from the final year under consideration, the “I” decisively breaks with the earlier self that had earnestly prioritized the collective over the individual, and instead repositions a new “myself” as a member of the “fateful collective” of humanity, situating the individual “I” within the communal “we.”