

## ブロッツキーの詩と散文における「目」の役割と「私」の在り方について 岩間 成美

本稿は、詩人ヨシフ・ブロッツキー(Иосиф Александрович Бродский, 1940-1996)の詩学を検討することを目的とするものである。ブロッツキーの詩や散文においては一貫して「目」のモチーフに関する記述が非常に多い。そうした「目」に関する記述はしばしば直接的・間接的に詩作と結びつけて語られており、とりわけ「抒情的(私)」の在り方と密接に結びついている。本稿では、ブロッツキーの創作において「目」のモチーフが果たす役割と、彼の詩学における「私」の在り方について考察を行う。

「目」の象徴性や「抒情的(私)」の問題についてブロッツキー自身が最も明示的に語った作品の一つが『ウォーターマーク』(Watermark, 1989)である。そこで、第一章では主に『ウォーターマーク』を分析対象とし、後期のブロッツキーの詩学を分析する。ブロッツキーの詩学を考える上で「抒情的(私)」の位相の問題は極めて重要な位置を占めているが、1970年代前半に執筆された作品と『ウォーターマーク』前後の時期に執筆された作品とを比較すると、彼の詩学における「抒情的(私)」の在り方には変化が生じている。そこで、第二章では、『ウォーターマーク』の分析結果を踏まえた上で、「私」の位相という観点から1970年代半ばのブロッツキーの詩学に生じた変化を検討する。

### 1. 『ウォーターマーク』における詩作の営為と「目」の役割について

本章では『ウォーターマーク』を分析する。この作品は1989年に執筆され1992年に刊行されたブロッツキーの創作後期の英語散文作品である。1972年にソ連から米国に亡命し大学で教鞭をとっていたブロッツキーは亡命後しばしばヨーロッパ各地を訪れた。イタリア北東部の街ヴェネツィアもブロッツキーが好んだ街の一つであり、彼は1972年から17年の間、大学の冬休みを利用して冬のヴェネツィアに毎年のように通ったという。<sup>1</sup>

『ウォーターマーク』においてはヴェネツィアの街の印象やそこでの体験が短い章の連なりによって綴られている。英米文学者の高橋雄一郎が「もし読者が、筋(プロット)を追って話の結末を探そうとするならば、途方に暮れてしまうに違いない」<sup>2</sup>と指摘しているとおり、作品を構成する個々の章の間に直接的な連続性は見出せない。ただ、この作品においてはブロッツキーを考えるにあたって非常に重要である「時間」や「水」、「街」といったモチーフが繰り返し登場し、さらに全体を通して詩作の営為そのものについての言及が多く見受けられる。たとえば『ウォーターマーク』冒頭にはこの作品の重要性を裏付けるような記述がある。

<sup>1</sup> 高橋雄一郎「水・迷宮・鏡―解説」、ヨシフ・ブロッツキー／金関寿夫訳『ヴェネツィア―水の迷宮の夢』集英社、1996年、143頁。

<sup>2</sup> 同前、145頁。

その時私が心に描いていたイタリアは、50 年代の白黒映画と、同じくモノクロームである私の専門分野(my métier)との混合物であった。<sup>3</sup>

そして、プロツキーは次のように述べている。

これから書くことは、物語をいかに書き進めるかということも含めた信念というよりも、むしろ目(the eye)に関係する。<sup>4</sup>

このように、『ウォーターマーク』は彼の「専門分野(métier)」、すなわち詩作の営為を語った作品であり、ここでは「目」の役割が重要視されていることが伺えるのだ。では、『ウォーターマーク』において、「目」はどのように機能するものとして描かれており、それは「私」の在り方とどのような関係を持つのだろうか。

## 1.1. 二つの位相の「私」

この作品はヴェネツィアの街を訪れた語り手が街の印象や街での体験を語るものであるが、作中では、それらの記述に託すかたちで、詩における「私」の位相の問題についての言及が度々なされている。特にそれが顕著に表れているのが、あるヴェネツィアの館を訪れる場面である。作品の中盤、語り手は「ヴェネツィアの内なる聖域(Venetian inner sanctum)」<sup>5</sup>と称される館で開かれたパーティーに参加する。以下に引用するのは、語り手が館の主人と共にその館の内部の「続き部屋(enfilade)」を歩く場面である。

標準的な遠近法の中というよりも光学の法則が無効化された水平の螺旋の中を歩いているような感覚だった。一つ一つの部屋を訪れることは自分の消失を、ほとんどその非存在を意味していた。これは三つの事柄と関係していた—カーテン、鏡、そして埃である。<sup>6</sup>

この後にはカーテン(drapery)、鏡(mirrors)、埃(dust)に関するそれぞれの描写が続く。まず、カー

<sup>3</sup> Joseph Brodsky, *Watermark*, New York: The Noonday Press, Farrar, Straus & Giroux, 1992, p. 4. 本稿において英語・ロシア語の引用の翻訳と引用内の下線はすべて著者による。なお、『ウォーターマーク』の訳出にあたってはプロツキー／金関訓「ヴェネツィア水の迷宮の夢」を参照した。

<sup>4</sup> Brodsky, *Watermark*, pp. 20-21.

<sup>5</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 48.

<sup>6</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 53.

テンと埃についての記述を確認しておく。

そしてそれぞれの中では窓にカーテンが掛かっていて二、三の鏡が壁に魅力を加えていた。カーテンの元の色や柄がどうであったにせよ、今は青ざめた黄色でとても脆かった。指が触れただけで、ましてや微風が吹いたら完全に破壊されてしまうだろうし、そのことは寄木張の側にばらまかれた織物の破片が示唆していた。それら、つまりこうしたカーテン、そしてその外にあらわれた折り目、すり減ってぼろぼろになった布切れは葉を落としており、まるで織物は全ての周期を終えて織機にかけられる以前の状態に戻りつつあるかのようであった。[……]これは腐敗でも分解でもなかった—これは消散し時間の中へ戻ることであった(*this was dissipation back into time*)。そこでは色も質感も問題ではなく、何が起るかはおそらく分かっている、再結集してここにあるいは別のどこかに、異なる外観で戻ってくるはずなのだった。<sup>7</sup>

そこでは至る所に大量の埃があった一目に入る全てのものの色合いや形は埃の灰色によって和らげられていた。[……]全ての平面は埃を渴望していた、というのも、埃が時間の肉であり、ある詩人が言ったように、まさに時間の肉であり血であるためだ(*for dust is the flesh of time, as a poet said, time's very flesh and blood*)—しかしここではその渴望は終わっているように見えた。今や埃は物体それ自体の中に浸透しつつあり、私には、それらと溶け合い、しまいには取って代わろうとしているように思われた。<sup>8</sup>

一つ目の引用では擦り切れてぼろぼろになったカーテンは「消散し時間の中に戻る」。後述するが、『ウォーターマーク』においては、空間内のあらゆる物体が「時間」の領域へと至った後にやがて異なるものとして「再構成」されることが繰り返される様子が描かれており、永遠の「連続体」としての「時間」のイメージが顕著である。こうした「連続体」としての「時間」の性質を考えると、カーテンは一時的にカーテンとして在ったが、いま再び「時間」の領域へと移りつつあると言える。擦り切れたカーテンが「時間」の中に「戻る」ものとされているのはそのためである。また、二つ目の引用では「時間の血であり肉である」埃があらゆる物体に浸透し、しまいには物体に取って代わろうとするものとして描かれている。この二つに共通するのは、「時間」が物体に作用を及ぼし、物体がやがて形を変えて「時間」の領域に移ってゆくという思考である。そもそもプロツキーの詩学において「時間」は特権的な意味を持っている。たとえばブルディーナは次のように指摘している。

<sup>7</sup> Brodsky, *Watermark*, pp. 53-54.

<sup>8</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 56.

重要なのはプロツキーの世界認識において時間と空間のカテゴリーが特別な位置を占めているということであり、彼自身が一度ならずそれを強調している[……。]。しかし彼の表現においてそれらは等価ではない—それらのカテゴリーのうち、詩人が常に上位に置くのは時間である[……。]<sup>9</sup>

ブルディーナの指摘の通り、「時間」はプロツキーの詩学において空間に優越している。上に引用した箇所では、擦り切れたカーテンがその「時間」の中に消散している。つまり、空間の領域内に存在する種々の物体はやがて形を変えて上位のカテゴリーである「時間」の領域に消散してゆくのである。

ここで重要なのは、「時間」への消散が物体のみならず人間にも及ぶものであり、そこでは「私」も例外ではないという点である。既に確認したカーテンの描写と埃の場面の間には鏡の描写があり、そこでは館の内部で「私」の身に生じる変化が記されている。

そして、それぞれの部屋に二、三の鏡があった。いろいろな大きさのものだが、殆どは長方形であった。何世紀もの間、向いの壁以外のものを映すことに慣れてこなかったため、貪欲さのためか虚弱さのためか、鏡は人の容貌を投げ返すことにあまり気が進まないようで、投げ返す時にも、人の特徴は不完全な形で返ってくるのだった。私は、レニエ<sup>10</sup> が分かり始めたと思った。部屋から部屋へ、続き部屋を進むにつれて、次第に暗闇を取り戻しながら、私はそれらの枠の中に自分の姿をますます見なくなっていった(From room to room, as we proceeded through the enfilade, I saw myself in those frames less and less, getting back more and more darkness)。漸次減法、私は自分自身にそう思った—これはどのようにして終わりに向かってゆくのだろうか(Gradual subtraction, I thought to myself: how is this going to end?)<sup>11</sup>

「私」もまた、空間の領域から「時間」の領域への消散を免れてはいない。擦り切れたカーテンや埃に覆われた物体と同様に、ここでは「私」もまた「時間」の中へと消散しており、それは「漸次減法(gradual subtraction)」という語で表されている。プロツキーの詩学における「減法」については多くの指摘があるが、<sup>12</sup> たとえばロトマンは次のように指摘している。

<sup>9</sup> Бурдина Е. А. Семантика хронотопа в эссеистике И. А. Бродского // Вестник Брянского государственного университета. 2016(1). С. 217.

<sup>10</sup> アンリ・ド レニエ(Henri de Régnier, 1864–1936)。フランスの詩人、小説家。プロツキーは『ウォーターマーク』において、26歳の時にヴェネツィアを舞台にしたレニエの作品のロシア語訳を読んで「作品構成の上で最も重要な教え(the most crucial lesson in composition)」を受けたと語っている。

<sup>11</sup> Brodsky, *Watermark*, pp. 54–55.

<sup>12</sup> David M. Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 65, 258, 266.

詩的テーマの水準において、作品集の詩のかかなりの部分が、世界からの、何らかの物質的要素の「減法(вычитание)」に費やされている。詩は、そこから図像の何らかの詳細が狭によって切り取られ、その場所をかたどる穴が現れる写真のように組み立てられる。<sup>13</sup>

ロトマンが指摘するように、プロツキーの詩学において物質は「減法」を受け、詩はそれらのものによって構成されている。そして、館内部の鏡の場面においては、「私」もまたその「減法」を受けている。ここに見られるのは、他の物体と等しくその姿を変えてゆく「私」の在り方である。しかし、『ウォーターマーク』において「私」は単に「漸次減法」を受けて消散してゆくだけの存在ではない。作中ではプロツキーにおける複雑な「私」の在り方が様々な比喻で語られている。

ある者の罪の意識は、自分自身をこれらの大理石の、ブロンズの、あるいは石膏の混合物と同一視するに十分なものであろう—控えめに言っても聖ジョルジョの方というよりもドラゴンの方に、である。ペンをインク瓶に浸けることを含む仕事をしていると、人はそのどちらにも同一化することが出来る(In a line of work involving the dipping of a pen into an inkpot, one can identify with both)。結局のところ、怪物なしに聖者というのはあり得ないのだ[……]。<sup>14</sup>

聖ジョルジョとは古代ローマ末期の殉教者で、ドラゴン退治の伝説で知られる人物である。先に確認した館の場面から考えると、退治されるドラゴンとは「漸次減法」を受け「時間」の中に消散してゆく物体や人間の比喻であるといえるだろう。詩人とはそうした「漸次減法」の過程を記述する存在であるが、既に確認したように「私」もまたその「漸次減法」を免れてはおらず、やはり「時間」の中に消散してゆく存在であった。そのため「ペンをインク瓶に浸けることを含む仕事」に就いている者(=詩人)は、ドラゴンを退治する聖ジョルジョと退治されるドラゴンのどちらにも同一化する(identify)ことが出来るのである。

この引用からは二つの位相の「私」を見ることが出来る。『ウォーターマーク』におけるプロツキーの詩学を考える上では、聖ジョルジョの比喻で表される「記述する」「私」とドラゴンの比喻で表される「記述される」「私」の二つを考慮する必要があるのだ。そして、作中ではさらにこうした二つの

中村唯史「プロツキーの詩学における普遍性と不連続性について」『山形大学人文学部研究年報』第2号、2005年、110頁。

<sup>13</sup> Лотман Ю. М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уrania») // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Таллинн: Издательство «Александра», 1993. С. 300. ただし、この論文が息子ミハイルとの共著であることには留意する必要がある。

<sup>14</sup> Brodsky, *Watermark*, pp. 83-84.

「私」の入り組んだ関係がギリシア神話の比喩を用いて表現されている。

これらの迷宮を進むにつれ、目的地を目指しているのか自分自身から逃げているのか、自分が狩人なのかその獲物なのか全く分からなくなる (So you never know as you move through these labyrinths whether you are pursuing a goal or running from yourself, whether you are the hunter or his prey)。聖人でないことは確かだが、まだ成長しきったドラゴンでもないだろう—テセウスには程遠いが、乙女に飢えたミノタウロスでもない。だがギリシア版のほうがより真の姿だ、<sup>15</sup> というのも殺害者と被害者が関係しているために勝者は何も得ることがないのだから (since the winner gets nothing, because the slayer and the slain are related)。<sup>16</sup>

詩人は、「時間」が人や物に及ぼす「減法」の過程を記述し、その意味でテセウスのように怪物を退治した「勝者」である。しかし、「勝者」たる詩人は同時に殺害される「獲物」でもあり、そのため「勝者」であるはずの詩人は何も得ることが無い。では、こうした二つの位相の「私」はどのような相互関係にあり、それはプロツキーの詩学においてどのような位置を占めるのだろうか。

## 1.2. 「目」の役割について

前節で確認した二つの位相の「私」の問題と大きく関わるのが、「目」のモチーフである。ギリシア神話の比喩を用いて「私」の問題を語った後で、プロツキーは次のように述べる。

そして魚から見たら一人間の目を持って生まれた魚としよう、魚の目が歪んでいるというのは有名なので、それを避けるためだ一人間は怪物と映るだろう—おそらく蛸ではなく、きっと四本足の怪物である。少なくとも、その魚自身よりは複雑なものだろう。そう考えると、鯨があれほど我々をつけまわすのも不思議ではない。もし単に鯛に—捕えられたやつではなく、自由の身のやつに—自分が何に見えるかを尋ねてみたとしたら、鯛はこう答えるだろう、あなたは怪物である、と。<sup>17</sup>

<sup>15</sup> この箇所が何を指すか定かではないが、テセウスによるミノタウロス退治の後のテセウスとアリアドネの物語を示唆している可能性が考えられる。クレタ島でのミノタウロス退治の後の展開には諸説あり、たとえばオウィディウス『変身物語』では、テセウス一行がクレタ島からアテナイに帰る道中、ナクソス島でテセウスがアリアドネを放置、ディオニュソスが彼女を憐れんで救い出したとされる。しかしホメロス『オデュッセイア』においては、アリアドネはディアの島においてディオニュソスの承知のもとにアルテミスによって殺害される。ここではプロツキーは、「勝者」であるテセウスが、ミノタウロス退治の後にある筈であったアリアドネを殺害されて失うことになる『オデュッセイア』を「真の姿」と捉えている可能性が高い。

<sup>16</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 85.

<sup>17</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 84.

このように、人間の「目」を持ち自由に泳ぎ回る魚の目線(つまり、「私」と同じ人間の視野を持ちつつ、しかし「私」の視点ではない視点)から見た時、その「目」に「私」は完全なる「怪物(monster)」として映るという。では、「私」を含む諸々の物体にはたらく「漸次減法」を記述するのが同じ「私」であるとき、「記述する」「私」と「記述される」「私」はどのような関係にあるのだろうか。

ここで注目すべきなのは、前述の館の場面の鏡の描写において「次第に暗闇を取り戻しながら私はそれらの枠の中に自分の姿をますます見なくなっていく(I saw myself in those frames less and less, getting back more and more darkness)」と書かれていることである。「私」は鏡の間を進むにつれ「漸次減法」を受けて消失してゆくが、「私」が徐々に映らなくなってゆく鏡を「見る」「私」はなお存在し続けている。さらに、上記の引用の続き、鏡の場面の終盤部分からも「見る」という行為の重要性を伺うことができる。

それは十あるいは十一番目の部屋で終わることになった。私は次の部屋へと入るドアのそばに立ち、大きめな、三×四フィートの金色に装飾された長方形を見た、そして自分自身の代わりに私がそこに見たのは真っ暗な無であった(instead of myself I saw pitch-black nothing)。深く誘い込むような様子で、それはそれ自体の遠近法をおそらく別の続き部屋を一含んでいるように見えた。<sup>18</sup>

この最後の部屋の場面では鏡が完全に暗くなり、そこに映るのは「真っ暗な無(pitch-black nothing)」である。ここでは「私」が完全に「時間」に消散した状態であると言えるだろう。そして、ここでもやはりその「真っ暗な無」を「自分自身の代わりに(instead of myself)」「見て」いる「私」の存在は保たれている。これらの描写から、二つの位相の「私」、すなわち「漸次減法」を受けてあらゆる物体と共に「時間」の中に消散してゆく「私」(＝「記述される」「私」)と、その過程を「記述する」「私」の二つの「私」を繋ぐものとして「見る」という行為が介在することが推察されるのである。

また、『ウォーターマーク』には、館の場面以外にも「目」に関する記述が極めて多く、「美学の主要な道具である目(aesthetics' main tool, the eye)」<sup>19</sup> という一節からは「目」が彼の詩作において非常に重要な役割を担っていることが伺える。注目すべきは、「目」が独特の性質を持つ器官として繰り返し描写されている点である。

目は我々の器官の中で最も自律的である。なぜなら、注意を向ける対象が不可避免的に外側に

<sup>18</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 55.

<sup>19</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 109.

位置するためだ(The eye is the most autonomous of our organs. It is so because the objects of its attention are inevitably situated on the outside)。<sup>20</sup>

この街で目は涙に似た自律性を獲得する(The eye in this city acquires an autonomy similar to that of a tear)。ただ一つの違いは目が自身を身体から切り離すことはせずに身体をすっかり従属させるということだ(The only difference is that it doesn't sever itself from the body but subordinates it totally)。しばらくすると—ここに来て三日目か四日目には—身体は単に目を運搬するもの、拡張したり細められたりする望遠鏡にとつての潜水艦のようなものであることを自認し始める。<sup>21</sup>

プロツキーにおいて「目」は人間の身体の内でも「自律性(autonomy)」を持つ器官である。そして重要なのは、何かを見るとき、「目」の自己同一性に変化が生じるということである。「目」は、自身が属する身体ではなく、外部に位置する見る対象の方と「同一化(identify)」するようになってゆく。そのようにして完全に独立し自己認識が変化した「目」にとって、かつて自らが属していたはずの身体はもはや特別なものではなくなり、その身体と他の物体との区別は失われる。自由に泳ぎ回る魚の「目」から見たときには人間は「怪物」に見えるだろう、と述べられていたが、ヴェネツィアの街においては「目」が完全な自律性を獲得することによって、まさにその魚のような視点を獲得する。

後述するが、プロツキーの詩学において「街」は極めて特権的なトポスであり、「目」の自律性獲得がヴェネツィアの「街」において生じていることもまた重要である。そして、彼の詩作手法の文脈に即して言えば、「街」において「自律性」を獲得する「目」のはたらくによって、「記述される」「私」としての「私」は他のあらゆる物体と並んで「時間」に消散するものとして認識・描写されるようになるのである。

### 1.3. 「私」の自己認識の変化

ここまで、『ウォーターマーク』における「私」の位相と「目」のモチーフについて考察してきた。『ウォーターマーク』においては「目」が「自律的な」器官であることが明示されていたが、では、「目」が自律性を獲得したとき、「私」の位相にはどのような変化が起こるのだろうか。

この問題を考えるにあたり、本節ではまず『ウォーターマーク』執筆と同年 1989 年に執筆された詩「シンポジウムのための講演(Доклад для симпозиума)」(以下、「講演」と略記)を分析する。『ウォーターマーク』で確認したような自律的な「目」のイメージは、「講演」においてもはっきりと見て取ることが出来る。「講演」の冒頭部と終盤部を引用する。

<sup>20</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 106.

<sup>21</sup> Brodsky, *Watermark*, pp. 44-45.

視覚の自律性(автономность зрения)についての短い論考を  
あなた方に示そう。視覚は自律的である(Зрение автономно)  
不可避的に外部に位置する、注意を向ける  
対象に従属した  
結果として一目が自分自身を見ることは決してない。<sup>22</sup>

[……]これを眺めることなく、目は(глаз)  
空になったアパートの一室の中の電源の  
切られていないテレビのように、  
像を送り続ける。<sup>23</sup>

「講演」においても、やはり「目」が身体から独立し、「注意を向ける対象」に「従属して」いる。ここで注目したいのは、「講演」においては、自律性を獲得した「目」に対して「空になったアパートの一室の中の電源の切られていないテレビ」という比喩が用いられている点である。自律性を獲得してゆくにしたがって「目」の帰属意識は身体から離れてゆくが、その過程においては「私」の状態もまた変容していることが伺える。「私」に生じる変化を考えるにあたって、再び『ウォーターマーク』から館の場面の後に続く描写を確認する。館の内部の描写に続いて、話題はヴェネツィアの街へと移ってゆく。

これはただ一度しか起こらなかったが、ヴェネツィアにはこんな場所がたくさんあることを知らされた。しかし一度で十分だ、特に冬、地域性の霧、名高いネツビアがこの場所をどんな館の内部の聖室よりも一時的なものにしてしまう、反映のみならず形ある全てを覆い隠すことによって一建物、人々、柱廊、橋、彫像を。[……]その効果はまるで何か未熟な手があの続き部屋の全てをひっくり返して街を裏地でくるんだかのようだった。[……]要するに、見られることを止めた街によって引き起こされた自己忘却(self-oblivion)の為の時間だ。<sup>24</sup> (太字強調は原文による)

冬になると、ヴェネツィアは街全体が地域性の霧(ネツビア)に覆われる。この現象と、館の場面と

<sup>22</sup> Бродский И. А. Избранные стихотворения, 1957-1992. Москва: Панорама, 1994. С. 446.

<sup>23</sup> Бродский. Избранные стихотворения, 1957-1992. С. 446.

<sup>24</sup> Brodsky, *Watermark*, pp. 58-60.

の連続性は明らかであろう。霧は街を「どんな館の内部の聖室よりも」一時的なものにしてしまい、霧に覆われた街は館の内部の続き部屋をひっくり返してくるんだような状態に置かれる。館内部の描写は、ヴェネツィアの街全体において起こる出来事を示してもいるのである。「続き部屋」の場面において、カーテン・鏡・埃の三つの記述が全て物体や人間に作用を及ぼす「時間」に関係していたことを考えると、ここではヴェネツィアの街全体が「時間」への消散を受けていると言えるだろう。そして、その時、ヴェネツィアの街は「自己忘却」に陥っている。ヴェネツィアの街に滞在する「私」の自己認識にもまた、同様の変化が生じる。

二週間の滞在の後では一オフシーズンの料金であっても—あなたはまるで仏教僧のように無一文で無我(*selfless*)の状態になる。ある年齢である職業に就いていると、無我というのは、必須とは言わないまでも歓迎されるものである (*selflessness is welcome, not to say imperative*)。<sup>25</sup>

ここから、ヴェネツィアの街が「私」の「自己認識(*self-awareness*)」に効果を及ぼし、人を徐々に「無我(*selfless*)」へと導いていることが伺える。そしてその「無我」の状態は詩人として好ましい状態であることが示唆されている。ヴェネツィアという街において「私」の身に起こるのは「時間」への消散であり、それは同時に詩人の自己認識を「無我」の境地へと至らしめる。「講演」の比喩が端的に示しているように、このとき「目」は、空の部屋(=「無我」になった「私」の身体)の中に置かれ「像(*изображение*)」を送り続けるテレビのような状態になる。

#### 1.4. 「涙」の象徴性と詩作における「目」のはたらき

前節では『ウォーターマーク』執筆期のプロツキーにおける「目」のはたらきについて考察したが、加えて作中には「目」に関するモチーフである「涙」への言及がしばしば見られる。「目」が非常に重要視されているこの作品において不可分に「目」と結びついた「涙」のモチーフはどのような象徴性を持つのだろうか。「涙」の象徴性を考えるにあたってまず注目したいのは、『ウォーターマーク』の館の場面において「時間」の中に消散したカーテンがやがて「再結集(*regroup*)」されるものとして描かれている点である。該当する箇所を再度引用する。

これは腐敗でも分解でもなかった—これは消散し時間の中へ戻ることであった。そこでは色も質感も問題ではなく、何が起こるかはおそらく分かっている、それらは再結集してここかあるいは別のどこかに、異なる外観で戻ってくるはずなのだった (*they will regroup and return, here*

<sup>25</sup> Brodsky, *Watermark*, pp. 22-23.

or elsewhere, in a different guise)。<sup>26</sup>

物体や人間が「時間」の領域へと移り、それが異なる時と場所において異なる姿で戻ってくるというイメージはこの箇所その他にも見て取ることが出来るが、『ウォーターマーク』においてその過程は流れる水の比喩で表されている。

そしてもしも我々が、完全に時間と同義である水(water, which is fully synonymous with time.)と、部分的にでも同義であるとするならば、この場所に対する感情は未来を改善し、我々がとうにこの世を去った後の為に我々の反映を蓄えている時間のアドリア海あるいは大西洋に貢献することになる。そこから、擦り切れたセピア写真のように、時間はおそらく、コラージュのような手法で、それが無いよりはより良い未来の形を作ることが出来るだろう。こうして人は定義上ヴェネツィア人となる、なぜならそれらを元に、アドリア海あるいは大西洋あるいはバルト海と同義である時間—別名水—が、我々の反映—別名この街に対する愛—を、かぎ針編みにするかあるいは撚り合わせて、繰り返すことの無い模様(to into unrepeatable patterns)仕上げてゆくから。それはこの沿岸地域の衰えた女性たちが、黒い服を着て、目をだめにしてしまうレース編みに永遠に熱中しているようである。<sup>27</sup>

ヴェネツィアの街は水に満ちているが、プロツキーにとって水は「時間」と同義である。そのため、この箇所においては「反映(reflection)」となって水に映った像は、人や物が「時間」の領域に至った状態を示している。前述の通り、プロツキーの詩作の過程においては個々の物体や人間に「減法」がはたらいて「時間」の領域へと移り、それらが構成要素となって詩が生み出される。『ウォーターマーク』の館の場面の「再結集」という語は、「減法」を受け固有性を喪失した人間や物体を構成要素として詩が生まれる過程を示している。ただし、「ここにあるいは別のどこかに、異なる外観で(here or elsewhere, in a different guise)」・「我々がとうにこの世を去った後の為に(for when we are long gone)」・「繰り返すことの無い模様(to into unrepeatable patterns)」といった表現によって強調されているように、それは一人の人間が生きよう限定的な時空間の枠内において生じるものでは決してない。「私」を含むあらゆる物体が空間内における一時的な状態であるのに対して、「時間」(=水)が永遠の位相を帯びているためである。

そして、詩作の営為について考える際に重要なのは、プロツキーの言語観において「言語」も「時間」と同じく永続的な性質を有しているという点である。『ウォーターマーク』には次のような記述が

<sup>26</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 54.

<sup>27</sup> Brodsky, *Watermark*, pp. 124-125.

ある。

人は、何が何を生じさせるかを知ることがない——経験が言語を生じさせるのか、言語が経験を生じさせるのかを。どちらもふんだんに生み出すことが出来る。[……]比喩とは——あるいはもっと広く言えば言語それ自体は一概して制約がないものであり、それは連続体を熱望している——望むなら、死後も (A metaphor—or, to put it more broadly, language itself—is by and large open-ended, it craves continuum: an afterlife, if you will)。<sup>28</sup>

プロツキーは1987年にノーベル文学賞を受賞し受賞講演を行っているが、その講演において語られる彼独特の言語観や詩作観も、『ウォーターマーク』の言語観と整合するものである。

言語は、そして文学はいかなる社会組織の形態よりも古く、必然的で、永続的な(долговечные)ものでしょう。<sup>29</sup>

というのも、作家よりも常に年上ででありながら、言語はいまだ巨大な遠心力を持っており、その遠心力は時間的潜在能力によって一つまり前方に横たわるすべての時間によって伝えられているためです。そしてこの潜在能力は、その言語を話す民族の構成員数によってというよりも、それもあるのですが、その言語によって書かれた詩の質によって定められます。<sup>30</sup>

『ウォーターマーク』では言語が「連続体(continuum)」を熱望するものとして提示されており、それは死後の世界をも含んだ「連続体」である。ノーベル賞受賞講演から明らかなように、「言語」は永続的な(долговечный)性質を有しているためにいかなる社会組織の形態よりも古く作家よりも年上である。そして「言語」は遠心的エネルギーを持つが、その遠心的なエネルギーには、それ以前にその言語で書かれた詩の質が関わっているという。<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 77.

<sup>29</sup> *Бродский. Избранные стихотворения, 1957-1992. С. 466.* プロツキーのノーベル文学賞受賞講演の訳出にあたっては、次の翻訳を参照した。ヨシフ・プロツキイ／沼野充義訳『私人—ノーベル賞受賞講演』群像社、1996年。

<sup>30</sup> *Бродский. Избранные стихотворения, 1957-1992. С. 474.*

<sup>31</sup> こうした思考は、アクメイズムの詩人たちが提唱したといわれる「世界文化」を想起させるものである。実際、プロツキーは受賞講演の中でアクメイズムの詩人オシプ・マンデリスターム(Осип Эмильевич Мандельштам, 1891-1938)の名前と共に「世界文化」に言及している。「私が今日ここに立っているという事実は、文化を前にしたこの世代の功績を示しています—マンデリスタームを思い起こして、世界文化を前にした功績と付け加えたいところですが(И тот факт, что я стою здесь сегодня, есть признание заслуг этого поколения перед культурой; вспоминая Мандельштама, я бы добавил — перед мировой культурой)」。 *Бродский. Избранные стихотворения, 1957-1992. С. 473.*

こうした「言語」の性質と、プロツキー独特の「時間」との共通性は明らかであろう。「時間」と「言語」はともに永遠の位相にあり、「時間」は「漸次減法」を受けて姿を変えた物体や人間を、「言語」はそれまでにその言語で書かれた詩をそれぞれ蓄えている。プロツキーにとって「時間」が水と同義であることは既に確認したが、『ウォーターマーク』には「君の背後のおしゃべりのように永遠に終わることのない水(water, which, like the chatter behind you, never ends)」<sup>32</sup> という表現があり、やはり「永続体」である「言語」にも水の比喩が用いられていることが分かる。それまでにその言語で書かれた詩を蓄えるという性質を考えると、永遠の位相を帯びた水とは、プロツキーの創作に即して言えば、彼が生涯にわたって詩作を行った言語であるロシア語を示していると言えよう。そして、話題は「言語」と詩人の関係にも及ぶ。再び、ノーベル賞受賞講演からの引用である。

しかし、なぜペンをとるのかとは関係なく、そしてそのペンから生み出されるものによって読者にいかなる効果ももたらされるのか、読者が多いか少ないかとは関係なく、一この営為が直ちにもたらす結果というのは一言語と直接に接触してゆくという感覚、より正確には一言語への従属関係(зависимость от одного)に、そして言語によって話され、書かれ、実現されたもの全てへの従属関係に直ちに陥ってゆくという感覚です。<sup>33</sup>

[……]詩人は、俗にミューズの声と言われるものが実際には言語の強制力であることを常に知っています一言語が詩人の道具なのではなく、詩人が一言語が存在し続けるための手段であることを。<sup>34</sup>

詩人が詩を書くとき、詩人は「言語」への従属関係に陥り、「言語」の道具として機能するようになる。そして、詩作の瞬間についてプロツキーは次のように述べる。

詩を書き始めながら、詩人は概してその詩がどのように終わるのかを知らず、時には出来上がったものにとっても驚くことになり、というのも、しばしば自分が予想していたよりも良いものが出来上がり、見積もっていたよりも思考がより遠くに行くからです。これこそ、言語の未来がその現在に介入してくる瞬間なのです。<sup>35</sup>

「言語」はこれまで書かれた詩によって遠心的な力を持つ。永遠の位相にある「言語」は詩人を道

<sup>32</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 47.

<sup>33</sup> Бродский. Избранные стихотворения, 1957-1992. С. 474.

<sup>34</sup> Бродский. Избранные стихотворения, 1957-1992. С. 473-474.

<sup>35</sup> Бродский. Избранные стихотворения, 1957-1992. С. 475.

具として詩を生み出し、そのことによって存続してゆく。詩人が生み出した詩は「言語」に回収されるが、本来、「言語」には過去・現在・未来の区別は存在しない。詩人によって生み出された詩は詩作の瞬間から永遠の「言語」の構成要素となり、「言語」の一部として永遠の位相を獲得する。プロツキーは、そうした詩作の営為を「言語」の「未来」の「現在」への介入として捉えているのである。

『ウォーターマーク』においてはその詩作の瞬間も示唆されている。そして、ここでも重要な役割を担うのがやはり「目」、そして「涙」である。『ウォーターマーク』から、「目」と「涙」に関する記述を引用する。

そのような情報の不要さにも拘らず、目はそれを集め続ける。実際、情報が不要であればあるほど、焦点は絞られる。なぜそうするのか問題だが、答えは、美が常に外的なものだから、である——そしてそれが規則から外れたものであるから、である。<sup>36</sup>

この場所では、涙はいくつかの場合に流され得る。美というのが網膜にとって最も快適な光の配分だと仮定すると、涙とは網膜が、そして涙が、美を保持できなかったことを自白することなのである。<sup>37</sup>

涙は投げ返し(a throwback)、未来から過去に向けた贈り物(a tribute of the future to the past)である。<sup>38</sup>

「目」は、それが必要か否かに拘らず、常に外的なものである「美」を集め続け、ヴェネツィアの街においてはいくつかの場合に「涙」が流されるが、その「涙」は「投げ返し(throwback)」であり「未来から過去に向けた贈り物(a tribute of the future to the past)」であるという。既に確認した通り、永遠の位相にある「言語」が一時的存在である詩人を契機として詩を生み出すとき、それは「言語の未来がその現在に介入してくる瞬間(момент, когда будущее языка вмешивается в его настоящее)」であるとされていた。そして、『ウォーターマーク』において水は「言語」の比喻としても機能していた。作中で流される「涙」とは「言語」が詩人を介して生み出させたもの、すなわちプロツキーの生み出す詩の象徴なのである。

ここで注意すべきなのは、「美」を集め続け、それを留め置けず「涙」を流すのが視覚を担う器官の「目」であるとはいっても、「涙」は視覚性と直結させられるものではないという点である。中村唯

<sup>36</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 108.

<sup>37</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 109.

<sup>38</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 134.

史は「1972 年(1972 год, 1972)」・「トルソ(Торс, 1972)」・「ケーブ・コッドの子守唄(Колыбельная трескового мыса, 1975)」といった亡命直後から数年の間に執筆された詩の分析を通して「音」・「視覚映像」の主題系と「空間から時間への跳躍」の関係を論じており、その中で「プロツキイにとって視覚映像は空間の属性であり、音こそが詩＝時間の属性なのである。詩人は空間を見ることによって、空間から音を抽出する」<sup>39</sup>と指摘している。ここまでの「目」や「涙」モチーフの分析を踏まえると、1989 年の『ウォーターマーク』においても、上記の指摘にあるような詩作の営為が描かれていることが分かる。『ウォーターマーク』中で、「目」は外界を「見」続けてはいる。しかし、その結果として生み出される「涙」(＝詩)は、「時間」と同義である「水」の一形態であり、永遠の位相を帯びた「時間」の属性を持つものである。

このように、「涙」は詩の象徴として機能しているが、では、「抒情的(私)」の在り方や詩作の営為という観点から考えた時、「目」はどのような象徴性を帯びており、それは「目」のどのような特性によるものなのだろうか。『ウォーターマーク』には「目」について、さらに次のような言及がある。

この街は脊索動物の真の戦利品だ、なぜなら、我々の唯一生で(raw)唯一魚に似た内部器官である目が、ここでは実際に泳いでいるから――それは突進し、ひるがえり、揺れ動き、急降下し、丸まる。<sup>40</sup>

「目」は我々の内で唯一「生の(raw)」器官であり、水の中を魚のように泳ぎ回っている。このように、水、すなわち「減法」を受け固有性を喪失した人や物を蓄える「時間」／それまでにその言語で書かれた詩を蓄える「言語」と直に接することが出来るのは、人間の器官のうちで唯一「目」だけなのである。詩作を行う際に「言語」と直に接するという感覚は、ノーベル賞受賞講演においても語られていた。身体の器官で唯一水と直に接し水の中を泳ぎ回る「目」とは、プロツキーの詩学において「記述する」「私」の在り方を示していると言えるだろう。「目」は「涙」を流す(＝詩を生み出す)が、「目」が流す「涙」もまた永遠の位相を帯びた水の構成要素として回収されてゆく。詩作において「言語」によって話され、書かれ、実現されたもの全てへの従属関係に直ちに陥ってゆくという感覚(ощущение немедленного впадения в зависимость от одного, от всего, что на нем уже высказано, написано, осуществлено)がもたらされるのはそのためである。

詩が生み出されるとき、一時的存在である「詩人」は永遠の「言語」に従属し、その時「詩人」は「言語」の強制力によって詩が生まれる契機となる。「私」は他の物体や人間と同様に永遠の位相にある「時間」に消散し、その時「私」の自己認識は「無我」の境地に至る。「私」が「無我」へと向かうのと対照

<sup>39</sup> 中村「プロツキイの詩学における普遍性と不連続性について」、110 頁。

<sup>40</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 28.

的に「目」は自律性を獲得してゆき、やがて「涙」を流す。『ウォーターマーク』におけるこうした一連の描写が示すのは、プロツキーの詩学における「記述される」「私」と「記述する」「私」の在り方なのである。

## 2. 「私」の在り方の変化

前章では『ウォーターマーク』や「講演」を分析し、後期のプロツキーにおける「私」の位相と「目」の機能の関わりについて考察してきた。これらの作品においては、「記述する」「私」と「記述される」「私」の区別が明確に存在しており、これら二つの位相の「私」を結び付けるものとして「目」が機能していた。しかし、こうした「私」の位相や「目」の役割を、1970年代前半までのプロツキー作品に見出すことはできず、プロツキーの詩学には変化が生じていることが分かる。そこで本章では、前章で明らかになった『ウォーターマーク』前後期の作品の「私」の位相を念頭に置いたうえで、主にプロツキーの詩学の重要なモチーフである「街」との関連から、『ウォーターマーク』執筆前後に至るまでのプロツキーの詩学の変化を考察する。

### 2.1. 「フィレンツェの12月」に見る「言語」と詩作

本節ではまず1976年執筆の詩「フィレンツェの12月(Декабрь во Флоренции)」を分析する。「フィレンツェの12月」はその題の通りフィレンツェを舞台にした作品であり、1977年の詩集『言葉の部分(Часть речи)』では末尾に配置されていることからプロツキーの詩学におけるこの作品の重要性が伺える。プロツキーは米国に亡命したのち1975年12月に初めてフィレンツェを訪れており、この詩の実質的なモデルとなっているのはその際のフィレンツェである可能性が高いという。<sup>41</sup> フィレンツェはイタリアの詩人ダンテ(Dante Alighieri, 1265-1321)の故郷である。ダンテへの直接の言及はないものの、政争に敗れて故郷のフィレンツェを追われ、生涯戻ることの無かったダンテを想起させるモチーフが作中には繰り返し登場する。

ただし、ベセアが「しかしプロツキーはダンテについてのみ語っている訳ではない。彼は、もちろん、彼自身についても語っているのである」<sup>42</sup>と述べているように、故郷を追われたダンテを想起させるモチーフを用いることは、やはりソ連からの亡命者であり故郷レニングラードを離れざるを得なかったプロツキー自身の境遇に言及することに他ならない。その点においても、この詩はプロツキー自身の詩学を考える上で非常に重要な作品なのである。

「フィレンツェの12月」は9つの九行詩から構成されているが、その中で繰り返されるのが、人が

<sup>41</sup> 関岳彦「プロツキー『フィレンツェの12月』における「亡命」」『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』第28号、2013年、179頁。

<sup>42</sup> Bethea, *Ibid.*, p. 65.

文字や句読点に変化してゆく描写である。

人は、紙の上のペンのざわめきに、円に  
輪に、文字の楔に、そして滑りやすいので  
コンマに、ピリオドに姿を変える[……]<sup>43</sup>

[……]警官は交差点で  
両腕を一振りする、«око»の文字のように、下にも  
上にでもなく—拡声器は物価高について吠える<sup>44</sup>

人や物が文字に変化してゆく描写はプロツキーの作品に繰り返し登場しており、重要な意味を持っている。そして、この描写と詩人の在り方について、ベセアは次のように指摘する。

亡命は、彼のベアトリーチェ(m[著者注:作中にアルファベットの m への言及あり])というのは彼の重要な恋人であり唯一の息子の母親でもあるマリーナ・パスマノワであろう)を含めた全てを彼から奪い、彼に残されたのは執筆、文字、句読点、「言葉の部分」であった。彼はこれらのものに姿を変えた—最初と二番目のアダム(アクメイストの主要な模型である)の出現に際して神の言葉が肉体を創り出すのではなく、その代わり彼の肉体は死に絶えこれらの散在した象形文字に変化している(his flesh is dying away into these scattered hieroglyphics)のである。<sup>45</sup>

つまり、「フィレンツェの12月」においても、あらゆるものが「漸次減法」を受けて固有性を喪失し、「時間」の領域に至るという構図は明確に見出せるのであり、これは前章にみた『ウォーターマーク』に至るまでプロツキーの詩学を貫いているといえるだろう。そして、やはり『ウォーターマーク』と同様に、そうして永遠の「時間」・「言語」の領域に至ったものが再び縫い合されて詩が生まれることが示唆されている。「フィレンツェの12月」は次の二行で締めくくられる。

そこで群衆は、路面電車の隅を囲み、話す

<sup>43</sup> Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома и «Вита Нова», 2011. С. 378-379. 「フィレンツェの 12 月」訳出にあたっては、中村「プロツキーの詩学における普遍性と不連続性について」、関「プロツキー『フィレンツェの 12 月』における「亡命」の両論文を参照した。

<sup>44</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 379-380.

<sup>45</sup> Bethea, *Ibid.*, pp. 71-72.

減少し切った人の言葉で(на языке человека, который убыл)<sup>46</sup>

ここで群衆は「減少し切った人の言葉」で会話している。前章において主にノーベル賞受賞講演を通して確認したプロツキーの言語観に照らし合わせると、ここにも「連続体(continuum)」としての言語のイメージを見て取ることが出来るだろう。人や物は等しく固有性を喪失して永続的な「時間」の領域に消散し、「時間」はそれを組み合わせて詩を生み出すのである。<sup>47</sup>「フィレンツェの 12 月」においては、フィレンツェの街で人間が固有性を喪失して文字と化す過程、すなわち空間内の事物が永遠の「時間」の領域へと移ってゆく過程が描かれており、ベセアの指摘の通り詩人自身もその過程を免れてはいない。また、人や物が文字に変化してゆく描写が繰り返される中に次のような描写がある。

海岸通りは動きを止めた汽車を思わせる。

家々が大地に立ち、腰までしか見えない。

レインコートの中の身体(тело в плаще)は、門口の湿った空洞に

潜りながら、壊れて古くなった

平らな歯に沿って上ってゆく、小さな歩みで

ざらざらした不変の«16»のある

腫れた上顎へと[……]<sup>48</sup>

この場面に関連して、この詩における「抒情的(私)」についてはベセアが次のように指摘している。

彼の「減法の詩学」は非常に効果的である、なぜなら物理的な肉体としての主体の除去は結果として「他の声」の増殖と合唱の伴奏を招くためである。詩のどの部分でもプロツキーは彼自身の消失の場あるいは環境を、そして読者にその繋がりにより用心深く目を向けさせるだけの企みを直接にほのめかすことはしておらず、殆ど一行一行の詩行にそれを投げかけている。「抒情的(私)」の完全な不在の中で、その少し後には語り手は「レインコートの中の身体」となり、それは三人称動詞で記述される(In the complete absence of a lyrical “I” the speaker becomes, a

<sup>46</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 380.

<sup>47</sup> ベセアも、次のように指摘している。「不帰のテーマが扱われた彼の最後の連は、実際のところは言語の翼に乗って第一連に回帰している(His last stanza, with its theme of nonreturn, in fact returns to the first on the wings of language)」。Bethea, *Ibid.*, p. 72.

<sup>48</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 379.

little later, a “body in a raincoat” (telo v plashche), described with a third-person verb).<sup>49</sup>

「フィレンツェの12月」においては、固有性を失って「レインコートの中の身体」と化し、他の人々と同じように文字となって散在する「私」すなわち「記述される」「私」の在り方をはっきりと見て取ることが出来る。しかし、繰り返しになるが、プロツキーにおける「私」の問題を考えるにあたっては「時間」に消散してゆく「私」(＝「記述される」「私」)のみならず「記述する」「私」の側面も同時に想定する必要がある。この詩において「抒情的(私)」が姿をあらわさず、語りの主体であるはずの「私」＝「レインコートの中の身体」が三人称動詞によって描写されていることはベセアの指摘の通りであり、「記述される」「私」としての「私」は、他の人々や物体と区別されることなく描写されている。しかし、三人称による叙述であったとしても、その叙述の主体はやはり「私」(＝「記述する」「私」)でしかあり得ない。「レインコートの中の身体」として「記述される」「私」が他の人々や物体と等しく三人称で描写される時でも、三人称動詞を用いてそれを描写する「記述する」「私」もまた同じ「私」なのだ。では、この詩においてその過程を記述するところの三人称とは何を意味するのだろうか。

これを考える上で重要なのが「目」のはたらきである。「フィレンツェの12月」においても「目」に関する記述は複数見られるが、たとえば詩の冒頭部、第二連には次のような記述がある。

Глаз, мигая, заглядывает, погружаясь в сырые  
сумерки, как таблетки от памяти, фонари [.....]<sup>50</sup>  
目は瞬き、湿った薄明に沈みながら、記憶止の  
錠剤のように、明かりを呑み込む[.....]

ここで「目」は「湿った薄明」に沈んでおり、身体からは分離していることが明らかである。そして、興味深いことに、身体を離れた「目」は明かりを呑み込んでおり、その際に明かりは「目」にとって「記憶止の錠剤(таблетки от памяти)」<sup>51</sup>のような効果を及ぼしている。ここで明かりを呑み込んだことによって「目」の記憶は止まる。つまり、身体を離れた「目」においては自身が属していた身体についての記憶は失われることが示唆されている。そして、この詩においては他にも「目」の描写がある。第八連では、「目」に関連してやはり重要なモチーフである「涙」への言及がある。

[.....]十二月の低い空では、

<sup>49</sup> Bethea, *Ibid.* pp. 65-66.

<sup>50</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 378.

<sup>51</sup> 英訳版では「memory-numbing pills」(numb = 麻痺させる・失わせる)と翻訳されている。Joseph Brodsky; edited by Ann Kjellberg, *Collected Poems in English*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000, p. 130.

ブルネレスキ<sup>52</sup> が運びおろした巨大な卵は  
丸屋根のきらめきに慣れた瞳に涙を  
呼び起こす(вызывает слезу в зрачке)。[……]<sup>53</sup>

この詩において、語り手＝「抒情的(私)」は「レインコートの中の身体」となって固有性を喪失し、文字や句読点となっている(＝「記述される」「私」)が、唯一「目」だけが身体・空間を離れて薄明＝永遠の領域に達し、「私」を含めた空間内の事物に生じる出来事を記述する(＝「記述する」「私」)。この時、「目」の記憶が喪失されてその自己同一性が身体を離れ、「目」が完全な自律性を獲得しているために記述が三人称的になっているのである。そして、「見る」ことを続けた「目」にはやがて「涙」が喚起される。『ウォーターマーク』において、「涙」とは「未来から現在への贈り物」とされている。フィレンツェの街において人々が「減少し切った人の言葉」で会話することと「私」の「目」が「涙」を流すことは、共に、永遠の位相にある「言語」が一時的存在である人間をその手段として「詩」を生み出させる営為を示しているのである。

## 2.2. 「私」の死

ここまで見てきたような「記述する」「私」／「記述される」「私」のこうした在り方は、プロツキーの創作において常に見られるものではない。本節では、二つの位相の「私」という彼独特の「抒情的(私)」の在り方が獲得されるに至るまでのプロツキーの詩学の変化を考察する。

プロツキーの詩学の変化を分析するにあたり、まず、亡命前後の時期と『ウォーターマーク』期との共通点を確認しておく。前章で『ウォーターマーク』の分析を通して確認したようなプロツキー独特の「時間」や「埃」のイメージは、亡命直前の1971年に執筆された詩「静物画(Напортоморт)」においてもはっきりと見ることが出来る。以下は、「静物画」第五連からの引用である。

食器棚の内奥は闇  
モップ、領帯は  
埃をぬぐわない。物体  
それ自体が、概して、むなしくも  
埃に打ち勝とうとすることはなく  
眉をしかめることもしない。  
なぜなら埃は—これは時間の

<sup>52</sup> フィリッポ・ブルネレスキ(Filippo Brunelleschi, 1377-1446)、イタリアの金細工師、彫刻家。

<sup>53</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 379.

肉(плоть времени)であるから一肉であり血であるから。<sup>54</sup>

『ウォーターマーク』と同様、「静物画」においても埃は「時間」の肉であり血であるとされており、その埃が物体の表面に積もっている。物体は埃に打ち勝とうとすることはなく積もる埃を受け入れており、1971 年時点のプロツキーにおいて、既に物体が「時間」の領域に向かってゆくという思考を見ることが出来るのだ。

次に、1974 年の詩「松の生い茂る砂丘…(Песчаные холмы, поросшие сосной….)」(以下、「砂丘」と略記)を分析する。「松の生い茂る砂丘／ここでは秋は湿っぽく春はどんよりとしている」<sup>55</sup> という一節で始まる六連構成のこの詩から、第五連全体を引用する。

И глаз, привыкший к уменьшению тел  
на расстоянии, иной предел  
здесь обретает – где вообще о теле  
речь не заходит, где утрат не жаль:  
затем что большую предполагает даль  
потеря из виду, чем вид потери.<sup>56</sup>  
そして、遠く離れた身体の減少に慣れた  
目は別の領域を  
ここで獲得する—そこは概して身体が  
話題に上らないところ、喪失が惜しくないところ—  
なぜなら、はるかな広がりを予見しているのが  
喪失の景色というよりも景色からの喪失であるから。

「身体の減少(уменьшение тел)」が生じていることから、この詩においては身体に対して「減法」がはたらいていることが同える。また、ここでは「目」が明らかに身体を離れ、松の生い茂る砂丘において「別の領域(иной предел)」を獲得している。そして、「目」が見出したその領域とは「身体が話題に上らない(о теле речь не заходит)」ところであり「喪失が惜しくない(утрат не жаль)」ところである。「静物画」の時点(1971 年)で既にプロツキーには彼独特の「時間」の概念があったことを考えると、「目」が獲得した領域とは「時間」の領域であるといえるだろう。「砂丘」において、空間に属する

<sup>54</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 317-318.

<sup>55</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 401.

<sup>56</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 401.

身体から離れた「目」は「時間」の領域に到達しているのである。

このように、「時間」と事物・人間の関係や身体から離れてゆく「目」のはたらきなどは「静物画」・「砂丘」の時期から『ウォーターマーク』・「講演」の時期まで一貫しているといえる。しかし、「私」の在り方には大きな変化が生じている。重要なのは、「静物画」と「砂丘」には共通して「私」の死のイメージが色濃くあらわれているという点である。まず「静物画」からの引用である。

[……]彼らは死ぬだろう。

皆。私もやはり死ぬだろう(Я тоже умру)。<sup>57</sup>

私の血は冷たい。

その冷気は、底まで凍った

川よりも激しい。

私は人々を愛さない。<sup>58</sup>

このところ、私は

日中の白さの中に眠る。

どうやら、私の死(смерть моя)が

私を試しているようだ<sup>59</sup>

このように、「静物画」においては「私」がいつか迎える死への言及がある。加えて、血が冷たくなるなど、「私」が自身の死を体験しているかのような表現がある。次に、「砂丘」を確認する。「砂丘」の最終連である第六連の前半部には、やはり「私」の死への言及が見られる。

Когда умру, пускай меня сюда

перенесут. Я никому вреда

не причиню, в песке прибрежном лежа。<sup>60</sup>

死んだときには、私をここへ

移動させてくれ。私は誰にも書を

被らせず、岸辺の砂に横たわるのだ。

<sup>57</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. I. С. 317.

<sup>58</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. I. С. 317.

<sup>59</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. I. С. 318.

<sup>60</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. I. С. 401.

前述のとおり、「砂丘」において「目」は「時間」の領域に移るが、身体は空間内に留まり、「私」が「時間」の領域に至ることはない。ただ、上の引用では「私」が死を迎えた時に初めて「私」が「時間」の領域に至り得ることが示唆されている。このように、亡命前後の二つの詩「静物画」と「砂丘」においては共通して「私」の死が描かれているといえる。「静物画」や「砂丘」において「私」が「時間」の領域に至ることを可能にするのは「私」の死だけなのである。

「静物画」や「砂丘」に見られるような「時間」と「私」のこのような関係は、前章に見た『ウォーターマーク』や「講演」とは明らかに異なっている。『ウォーターマーク』においては「目」が自律性を獲得し、対して「記述される」「私」は無我へと至るが、「静物画」や「砂丘」では「時間」が「私」の死のイメージと強く結びついている。プロツキーにおける「時間」と「私」の死のこうした関係は、たとえば 1969 年の詩「すばらしい時代の終わり (Конец прекрасной эпохи)」の一節からも伺うことが出来る。

時間は死によって創造される (Время создано смертью)。身体や物体を必要としながら、  
それらの性質を、時間は生野菜の中に探し求める。<sup>61</sup>

この詩に見られる「時間」と死の関係は、そのまま「静物画」や「砂丘」における「時間」と死の関係であると言えるだろう。物体や人間は空間内に存在しており、対して「時間」の領域は「死」の領域と重なる世界である。空間と「時間」の境界は生と死の境界によって分たれており、これらの詩において生者である一人称の「私」はあくまでも空間の領域に属している。そのため、「私」は死者となって初めて「時間」の領域に至ることが示唆／予感されるのである。

### 2.3. トボスとしての「街」の役割

ここまで、「静物画」(1971)・「砂丘」(1974)・「フィレンツェの 12 月」(1976)といった作品の分析を行ってきた。「静物画」・「砂丘」と「フィレンツェの 12 月」を比較したとき、その差は明らかであろう。第一に、「静物画」・「砂丘」においては「私」の死が繰り返し強調されていたのに対し、「フィレンツェの 12 月」において「私」の死のイメージは直接的なかたちでは表れていない。

また、「静物画」において「私」の死のイメージは「私も(я)また死ぬだろう」(第二連)という詩行から分かるように、一人称の「私」が自らの死を予感するかたちであらわれていた。「砂丘」においても同様であり、この詩の最終連には「死んだときには、私を(меня)そこへ／移動させてくれ。私は(я)誰にも害を／被らせず、岸辺の砂に横たわるのだ」という記述がある。「静物画」と「砂丘」において

<sup>61</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 289.

は、共に詩全体を通して一人称の「抒情的(私)」が存在し続けている。「砂丘」においては「目」が身体を離れて別の領域に至ることが示唆されているものの、自分が死んだ後に「時間」の領域に至るであろうという予感が、やはり「私」の一人称によって語られているのである。つまり、「静物画」や「砂丘」において「記述する」主体は依然として空間内で「漸次減法」を受けて「時間」に消散してゆく「私」であり、すなわち「記述される」「私」と「記述する」「私」の区別は明確なかたちではあらわれていない。「フィレンツェの12月」においても、「抒情的(私)」は「レインコートの中の身体」と化して固有性を喪失し、文字や句読点に姿を変えている。これは、「静物画」や「砂丘」で固有性を喪失してゆく「私」の在り方と連続性を持つものである。しかし、前節で分析したように、「フィレンツェの12月」には、「静物画」や「砂丘」のような一人称の語り手としての「抒情的(私)」の在り方を見出すことはできない。

プロツキーの創作における「私」の在り方の変化については「音楽のない歌」(Пень без музыки, 1970)と「部屋のなかの正午」(Полдень в комнате, 1978)の比較を行った中村による指摘がある。

ほとんど「詩」そのものと化し、実体である「形而上」に遍在し、その従属関数である「空間」に超越する「私」—このような「私」の位相が、プロツキーの詩学において当初から成立していたわけではない。たとえば亡命前の1970年に完成した『音楽のない歌』は、多くの主題群において『部屋のなかの正午』と呼応している作品だが、そこにあらわれている「私」の位相を遍在と呼ぶことはできない。<sup>62</sup>

『音楽のない歌』の主張は『部屋のなかの正午』における詩学とたしかによく似ているが、「詩」があくまでも仮構であるという感触—逆に言えば日常的な「空間」こそが確固とした現実であるという感触において、微妙ではあるが本質的に後者と異なっている。<sup>63</sup>

「音楽のない歌」と「部屋のなかの正午」の間の相違は「砂丘」と「フィレンツェの12月」の間の相違と同質のものであると言えるだろう。「音楽のない歌」では詩全体を通して一人称の「抒情的(私)」が存在し続けるのに対し、「部屋のなかの正午」では一人称の「私」は姿を消す。<sup>64</sup>

ただ、ここで重要なのは、「フィレンツェの12月」(1976年)以降に執筆された詩を見てみると、全

<sup>62</sup> 中村唯史「遍在する「私」：ヨシフ・プロツキーの詩学について」『山形大学人文学部研究年報』第1号、2004年、113頁。

<sup>63</sup> 中村「遍在する「私」：ヨシフ・プロツキーの詩学について」、115頁。

<sup>64</sup> 「部屋のなかの正午」について、中村はこう指摘する。「だがこの詩には、その後「私」という語はほとんど現れない。[……]詩人は空間内の他の事物とともに「引き算」の対象となり、固有性を喪失／無名性を獲得して、あたかも全き不在と化していくかのようだ」。中村「プロツキーの詩学における普遍性と不連続性について」、116頁。

ての詩において一人称の「私」が消えているわけではないという点である。自身の死を予感する一人称の「私」の位相は、必ずしもいつも「記述する」／「記述される」「私」という位相に取って代わられているわけではなく、「部屋のなかの正午」や「フィレンツェの 12 月」以降に執筆された後期のプロツキー作品にも見出せる。たとえば 1989 年執筆の詩「世紀の終わり (Fin de siècle)」は以下の一節で始まる。

世紀はまもなく終わるだろう、しかし私の方が先に終わるだろう (раньше кончусь я)。

これは、おそらく、直感の問題ではない。

むしろ—非在が

存在に及ぼす影響である。いわば、獵師が野鳥に及ぼす影響である——<sup>65</sup>

『ウォーターマーク』「講演」と同年の 1989 年に執筆されたこの「世紀の終わり」における「私」の在り方は、明らかに、「フィレンツェの 12 月」以前の「静物画」や「砂丘」における「私」の在り方と一致するものである。この詩では「野鳥 (дичь)」と「獵師 (охотник)」という比喩が用いられており、これは『ウォーターマーク』における「殺害者 (slayer)」と「被害者 (slain)」の比喩を想起させるものである。しかし、「世紀の終わり」において作品を通して一人称の語り手であり続ける「私」はあくまでも空間内に存在して自身の「終わり」を予感する存在である。では、「フィレンツェの 12 月」や『ウォーターマーク』において「記述する」「私」と「記述される」「私」の二つの位相の「私」があらわれ、「目」となった「記述する」「私」が自律的に泳ぎ回するような「私」の在り方が生じているのはなぜなのだろうか。

この問題を考える上で重要なのは、『ウォーターマーク』においてヴェネツィアの街が、「フィレンツェの 12 月」ではフィレンツェの街が、それぞれ特権的なトポスとして機能している点である。プロツキーの詩学において特権性を持つトポスとしての「街」はヴェネツィアやフィレンツェを含めて他にも複数挙げられる。それらの「街」が彼の詩学において重要な役割を担っていることは先行研究で度々指摘されており、中村は「街」と空間・時間との関係について「空間から時間への跳躍という過程のなかで、それらの街は、空間の属性を保ちつつも、半ばその領域を脱した特権的な場なのである」、<sup>66</sup>「事物や概念に対する指示性を留めている彫像は、事物に対してメタの関係にある。遺跡もまた過去の歴史をみずからのうちに留める痕跡である。そしてこのような彫像や遺跡の総和である「街」は、事物や歴史の総和である「空間」を映し出す「鏡」である。「街」は空間それ自体ではないけれども、空間への指示性をなお保っているその似姿なのである」<sup>67</sup>と指摘する。「フィレンツ

<sup>65</sup> Бродский И. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2. СПб.: Издательство Пушкинского Дома и «Вита Нова», 2011. С. 131.

<sup>66</sup> 中村「プロツキーの詩学における普遍性と不連続性について」、115 頁。

<sup>67</sup> 中村「プロツキーの詩学における普遍性と不連続性について」、114 頁。

エの12月」においても、「空間」を映す「鏡」としての「街」の性質が示唆されている。

太陽はそれらの窓にぶつかる、滑らかな鏡にぶつかるように。

つまり、どれほど金を払おうともそこを透過することはできないのだ。<sup>68</sup>

ここではフィレンツェの街の建造物の窓が「鏡」になぞらえられている。それらの「鏡」が空間を映すフィレンツェの「街」は、依然として空間の属性を保っているものの、しかし既に「時間」への移行の過程の途中にある中間的なトポスなのである。そして、『ウォーターマーク』にはヴェネツィアの街について次のような描写がある。

繰り返そうー水は時間と等しく、美にその代替を与える。部分的に水である我々も同じようにして美に仕える。水を擦ることによって、この街は時間の容貌を改良し、未来を美しくする。それが、街が宇宙に占める位置である。なぜなら我々は動いていて街は不動であるから (By rubbing water, this city improves time's looks, beautifies the future. That's what the role of this city in the universe is. Because the city is static while we are moving)。涙がその証拠である (The tear is proof of that)。我々が進み美は留まるから。我々は未来に向かっているのに美は永遠の現在であるから。涙はとどまり、居残り、街と融合しようとする試みである。しかしそれはルール違反だ。<sup>69</sup>

このように、「街」は水を擦ることによって「時間の容貌を改良し、未来を美しくする (improve time's looks, beautify the future)」。<sup>68</sup> 中村の指摘する通り、プロツキーにおいて「街」は空間から「時間」への跳躍の過程の中間地点として特権性を帯びている。そのため「街」というトポスにおいて空間は空間の属性を保ったまま「時間」の領域へと移り始め、空間内に存在する物体(「私」を含む)は「時間」の永遠の「連続体」の流れに加わることが可能になる。空間と「時間」の中間に位置する「街」という特権的なトポスが見出されたことによって、生死の境界によってはっきりと分たれているはずの空間と「時間」の関係に変化が生じているのだ。

そして本稿の関心からして興味深いのは、トポスとしての「街」が、「私」の死とも密接に結びついていることである。前節で分析したように、プロツキーの詩学において空間と「時間」の問題は、「私」の位相に即して考えれば、その生・死の問題と深く関わるものであった。空間から「時間」への跳躍の中間地点としての性質を帯びたトポスである「街」もまた、必然的に「私」の死と関連するものとし

<sup>68</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 380.

<sup>69</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 134.

て語られるのだ。『ウォーターマーク』には、ヴェネツィアの「街」について次のような記述がある。

[……]しばらくして私はこの場所が人の自己認識に及ぼすエデンの園のような、あるいは死後の世界のような効果(afterlife-like effects)について考えを巡らすようになった。<sup>70</sup>

北国生まれではあるものの、エデンの園についての私の考えは天気にも気温にも左右されない。さらに言うと、住人も永遠性もどうでも良い。墮落しているとの非難を覚悟で告白するが、この考えは純粋に視覚的なものであり、信条(クリード)よりもクロード<sup>71</sup>と関係が深く、それとの類似性においてのみ存在するのだ。そして、この街は最も近い(this city is the closest)。真の比較をする資格はないから、自分に限定的な機会を与えるのである。<sup>72</sup>

また、「フィレンツェの12月」にはフィレンツェの街について次のような描写がある。

потому что смерть — это всегда вторая

Флоренция с архитектурой Рая<sup>73</sup>

なぜなら死とは—これは常に、天国の建築様式をそなえた

第二のフィレンツェであるから

このように、ヴェネツィアとフィレンツェは共に死と結びつけられており、「街」と死後の世界の類似性は視覚的なものである。そして、それらの「街」は「私」の自己認識に変化をもたらす。『ウォーターマーク』において「私」が「無我」に至ることは前章で既に確認したが、ヴェネツィアの街における「私」の「無我」の状態とは、死後の世界と視覚的な類似性を持つ「街」が「私」に「死後の世界のような効果(afterlife-like effects)」をもたらした結果なのである。「フィレンツェの12月」においても、視覚的に死と結びついたトポスである「街」において「私」の状態に変化が生じていると言えよう。

空間内に存在するとき、「私」は一人称の語り手としてしか存在し得ず、「時間」への跳躍は「私」自身の死の予感と結びついたかたちでしか語られなかった。しかし、特権的トポスである「街」にあって「無我」の境地に至った「私」は、詩において一人称の語り手であることを止める。対照的に、「目」

<sup>70</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 22.

<sup>71</sup> ここで「クロード」とは、フランス古典主義の画家クロード・ロラン(Claude Lorrain, 1600-1682)、あるいは印象派画家のクロード・モネ(Claude Monet, 1840-1927)のいずれかを指している可能性が高いという。この点については、プロツキー／金関暁『ヴェネツィア—水の迷宮の夢』(訳注) (139頁)を参照した。

<sup>72</sup> Brodsky, *Watermark*, p. 20.

<sup>73</sup> Бродский. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 378.

が身体を離れて完全な「自律性」を獲得し、街を泳ぎ回ってやがて「涙」を流す様が描かれるが、これは一人称の「私」が「無我」に至った時に詩を生み出す「記述する」「私」の在り方を象徴的にあらわしている。「フィレンツェの12月」において自身の死を示唆／予感する一人称の「私」は消えているが、この変化は、詩の舞台となったフィレンツェの「街」が「私」の自己認識に及ぼす変化に起因するものなのだ。

### 3. 結論

本稿では、プロツキーの詩作の営為において「目」が担う役割と「私」の在り方についての考察を行った。創作後期の散文作品『ウォーターマーク』においては、「記述する」「私」と「記述される」「私」の二つの位相の「私」の在り方が問題になっている。彼の創作を貫くのは彼独特の「時間」や「漸次減法」の概念であり、空間内における「私」は「漸次減法」を受けて「時間」の領域へと至る。これは「記述される」「私」の在り方を示している。対して、「記述する」「私」の位相は自律性を獲得し、水の中を泳ぎ回る「目」の描写によってあらわされる。水の流れの比喩を用いて表される「時間」と「言語」は共に過去・現在・未来という区分を超越して永遠の位相にあり、詩作において「詩人」は「言語」が詩を生み出す際の契機である。水の中を泳ぎ回った「目」にはやがて「涙」が喚起されるが、これは「言語」が「詩人」(＝「記述する」「私」)を道具として詩を生み出させる過程を象徴的に示している。

そして、亡命前後の時期から『ウォーターマーク』までの期間を通して「抒情的(私)」の在り方には変化が生じている。とりわけ「砂丘」(1974)と「フィレンツェの12月」(1976)の間には決定的な変化が見て取れるが、この変化はトポスとしての「街」の出現と連動して生じている。「フィレンツェの12月」の舞台である「街」は空間と「時間」の中間的な性質を帯びた特権的トポスであり、空間が「時間」・「言語」の永遠の「連続体」の流れに加わる契機である。「街」を舞台としたとき、永遠の「言語」が一時的存在である「詩人」を通して詩を生み出す営為を記述することが可能になる。「静物画」と「砂丘」において「記述する」「私」は「漸次減法」を受けて固有性を喪失してゆく「私」でもあった。「静物画」・「砂丘」の時点では語り手はあくまでも一人称の「私」であり、ここでは「記述する」「私」と「記述される」「私」の分離／区別は前景化していない。それゆえ、これらの詩においては空間と「時間」、生と死という二項対立が強調され、空間の領域内の「私」は死後に「時間」の領域に至り得ることを示唆／予感するに留まっていた。

1989年の詩「世紀の終わり」から明らかなように、このように空間内に存在する一人称的な「私」の在り方は後期に至るまでプロツキーの詩作品に見ることが出来る。しかし、死後の世界と結びついたトポスである「街」を舞台とした時、「私」の自己認識には「死後の世界のような効果」がもたらされて「私」は「無我」の境地に至り、「目」だけが自律性を獲得して「時間」の領域に直に接して「涙」(＝詩)を流す。「街」という特権的トポスにおいて「時間」に消散してゆく「私」(＝「記述される」「私」)が

「無我」へと至り、「目」(＝「記述する」「私」)が自律性を獲得しその自己認識が身体を離れたことによって一人称の語り手は詩行から姿を消し、叙述が三人称的になるのである。

このように、本稿では、主にプロツキーの「抒情的(私)」の位相とその変遷という観点から、これまでのプロツキー研究で注目されることの少なかった「目」や「涙」といったモチーフに注目して作品分析を行い、プロツキーの詩学における「目」や「涙」のモチーフの象徴性と、1970年代半ばのプロツキーに生じた変化を考察してきた。プロツキーにおいては「時間」や「言語」が永遠の位相にあり、彼の詩学においてそれらが重要な位置を占めていることは先行研究でもしばしば指摘がなされており、ノーベル賞受賞講演においては、詩人を従属させ詩人を道具として詩を生み出す独特の「言語」観をプロツキー自身が語っている。しかしプロツキーの全体像を考えたとき、彼がノーベル賞受賞講演で明示的に語ったような「言語」に従属する詩人の在り方は、彼の詩学において常に実現しているわけではない。初期から後期に至るまでの期間を通して、永遠の「時間」・「言語」と「抒情的(私)」との関係は微妙に変遷を続けており、本稿第二章において分析対象とした1970年代半ばの時期は一つの大きな転換点である。「抒情的(私)」の位相の変化がこの時期に生じた理由、プロツキーの詩学の文学史的・間テクスト的な定位や初期作品との詳細な比較等についてはさらなる検討の余地があるが、「抒情的(私)」という観点からプロツキーの作品分析を行い、1970年代半ばのプロツキーに生じた変化を検討した本稿の分析は、プロツキーの詩作手法を記述するのみならず、「言語」と「詩人」の関係を探り続けながら詩作を行った彼の軌跡を明らかにし、彼が志向した「詩人」像に迫ることに繋がつてゆくだろう。

(いわま なるみ)

## Лирическое «я» и мотив «глаз» в стихотворениях и прозе

И. А. Бродского

ИВАМА Наруми

Целью данной работы является анализ лирического «я» и мотива глаз в поэтике И. А. Бродского. Многие исследователи считают важнейшим категорию пространства и времени. У Бродского эти две категории не равноценны, и он всегда ставит на первое место время. В английском эссе «Watermark» наблюдается два лирических «я»; «описывающее» «я», которое сочиняет стихи, и «описанное» «я», которое изображается

в стихотворениях. В стихотворении «Декабрь во Флоренции», написанном в 1976 г., уже наблюдается два лирических «я». В этом стихотворении «описанное» «я», как и другие предметы и люди, становится компонентом временного плана стихотворения. С другой стороны, состояние «описывающего» «я» выражается посредством мотива глаз.

У Бродского мотив глаз и зрения имеет очень своеобразный характер. Наблюдая что-либо, глаза добиваются абсолютной автономности и зависят от объекта, расположенного вовне. Значит, глаза идентифицируются не с плотью, которой они принадлежат, а с объектом, на который они направляют свое внимание. С точки зрения «автономных» глаз различие между «описанным» «я» и другими предметами исчезает.

Однако такое своеобразное положение лирического «я» наблюдается не во всех стихотворениях Бродского. Например, в стихотворении «Песчаные холмы, поросшие сосной...», написанном в 1974 г., мы видим только пространственное положение «я». В отличие от стихотворения «Декабрь во Флоренции» в этом стихотворении «я», существуя в области пространства, только предчувствует, что оно вступит в область времени после своей смерти. Дело в том, что в «Watermark» и «Декабре во Флоренции» важную роль играет мотив города. И в «Watermark», и в «Декабре во Флоренции» город имеет архитектуру, подобную посмертному миру. Поэтому, как и в посмертном мире, в городе лирическое «я» становится отрешенным, и тогда стихотворение излагается от третьего лица.