

日常の中の自画像とユートピア

— ニコラス・ボルンとフランク・オハラ —

杵渕博樹

Selbstbildnis und Utopie im Alltag bei Nicolas Born und Frank O'Hara

Hiroki KINEFUCHI

序

ニコラス・ボルン(1937-1979)は 1969年9月から1970年8月にかけてのアメリカ滞在中、ニューヨーク派¹⁾のケネス・コーク(1925-2002)を含む当地の詩人たちの知己を得た。²⁾のちにボルンはコークの訳詩集を出版することになるが、これに先立ち、アメリカ滞在と同時期にあたる1970年に発表されたボルンの第二詩集『おれの頭はどこにある』の「あとがき」の末尾には、(コークの作品ではなく)コーク同様ニューヨーク派の詩人として知られるフランク・オハラ(1926-1966)の作品「ノーマンへのアデュ、ジョーンとジャン・ポールへのボン・ジュール」が引用されている。

¹⁾ 1950年代から60年代にかけて、ニューヨーク市を拠点に活動した詩人たちの一派で、ジャクソン・ポロック、ウィレム・デ・クーニング、ラリー・リヴァースら造形芸術家との交流と、フランスのサンボリズム、シュールレアリスムからの影響を特徴とする。

²⁾ ボルンはアイオワ大学国際作家ワークショップに招待されて渡米し、アイオワに朗読に訪れたケネス・コーク、アレン・ギンズバーグ、ロバート・クリーラーらと会っており、1970年には *Luchterhand Loseblatt Lyrik 1970* (H.25)誌上に、オハラ他七名の同時代アメリカ詩人の作品の翻訳を発表し、1976年にはコークの詩集を翻訳、出版している。Vgl. Jörg-Werner Kremp: *Inmitten gehen wir nebenher. Nicolas Born: Biographie, Bibliographie, Interpretationen.* Stuttgart (M&P) 1994, S.17, 400. Kenneth Koch: *Vielen Dank. Gedichte und Spiele.* Deutsch von Nicolas Born mit einer Nachbemerkung. Reinbek (Rowohlt) 1976. コークは、オハラ、ジョン・アシュベリー同様、ニューヨーク派の代表的詩人である。訳詩集の後書きは簡潔なコーク紹介であるが、そこからはボルン自身の詩学の一部もうかがえる。上記の経緯からしても、ボルンにおけるコークからの影響は無視できないが、本稿での議論は、さしあたりオハラ作品とボルン作品との関係のみに限定し、コーク作品との関係についてはまた機会をあらためて論ずることとしたい。Nicolas Born: *Wünsche, Lügen und Träume. Über Kenneth Koch (Amerika). Über das parodische Element im amerikanischen Gedicht.* In: *Nicolas Born: Die Welt der Maschine. Aufsätze und Reden.* Hrsg. von Rolf Haufs. Reinbek (Rowohlt) 1980, S.142-144.

12時10分ニューヨークでおれは自問する

これをここでそんなに短い時間で終わらせられるかどうか ノーマンと
会ってまだ昼飯を食いに行けるくらい …

Es ist 12 Uhr 10 in New York und ich frage mich
ob ich dies hier in so kurzer Zeit fertig kriege um Norman
noch zum Mittagessen zu treffen ...

(Nachwort zu *Wo mir der Kopf steht*)³⁾

この「あとがき」でボルンは、ポエティック一般への不信を表明した上で、彼がなぜ詩を書くのか、さらにはこの時代にひとはなぜ詩を書くのかという問題設定を軸に議論を展開し、高度な方法意識を伴うような「プログラム」を否定する自身の詩作姿勢を説明している(B548-549)。ボルンによれば「率直さ」は「言語の異端審問的性格の解釈の拒否を導く」(B549-550)。すなわち、自律的体系としての詩的言語の審級化に対する反発である。彼が志向するのは、このような文脈での「言語とその中に固定された解釈への依存からの解放」であり、引用されたオハラの詩句は、その意味での「率直さ」と「自由」の典型なのである(B550)。⁴⁾

オハラは1951年にニューヨークの Museum of Modern Art の受付で働き始め、若い画家たちを中心とする様々なジャンルのアーティストと親交を深め、やがてキュレーターとなり、当時のニューヨークのモダン・アート・シーンに欠かせない存在となっていた。フランク・オハラの詩のひとつの特徴は、多くの作品において、このいわゆるニューヨーク派の芸術家たちとの日常的な交流がモチーフとなり、背景となっていることだ。⁵⁾

オハラ作品の示すいかにも無造作な率直さは、文学史的には「1950年代の正統派的権威」からの離脱に由来しつつ、「詩の理論」そのものへの際立った無頓着さに対応している。⁶⁾ 彼は「詩と自己の双方の位置づけの伝統的手法を極めて深く疑い」つつも、チャールズ・オルソンのような「大げさな革命的姿勢」を示すことはなく、⁷⁾ また、都市文明の暴力的強制を感知しな

³⁾ Nicolas Born: *Gedichte*. Hrsg. von Katharina Born. Göttingen (Wallstein) 2004. S.550. 以下、本書からの引用に際しては Born の頭文字 B に続けて頁数のみを掲げる。ここでボルンが独訳で引用しているのは *Adieu to Norman, Bon jour to Joan and Jean-Paul* の冒頭部分である。Frank O'Hara: *Selected Poems*. Edited by Mark Ford. New York (Alfred A. Knopf, Borzoi Poetry) 2009. S.159. 以下、本書からの引用に際しては O'Hara の頭文字 O に続けて頁数のみを掲げる。

⁴⁾ 「率直さはまた言語の異端審問的性格の解釈の拒否を導く。これは言語の意識上および意識下のメカニズムに対する新たな無頓着さとも言える」 „Offenheit bedingt auch die Ablehnung der Auffassung vom inquisitorischen Charakter der Sprache; auch eine Unbekümmertheit gegenüber ihren über- und unterschwelligem Mechanismen.“ (B549-550) 「言語とその中に固定された解釈への依存からの解放」 „Befreiung aus der Abhängigkeit von der Sprache und der in ihr befestigten Interpretationen“ (B550)

⁵⁾ Vgl. Mark Ford: Introduction. In: Frank O'Hara. *Selected Poems*. S.xi-xvii, hier, S. xiii-xv. オハラの言明を踏まえたマーク・フォードの指摘によれば、オハラは T.S.エリオットを否定する一方、アメリカの詩人としてはホイットマン、ハート・クレイン、ウィリアム・ウィリアムズ等を評価しており、フランスの象徴派およびシュールレアリスムの詩人たちやリルケ等から大きな影響を受けている。Vgl. ebd., S.xi.

⁶⁾ Vgl. James E. B. Breslin: *From Modern to Contemporary. American Poetry, 1945-1965*. Chicago and London (The University of Chicago Press) 1984. S.210, 220.

⁷⁾ Vgl. Breslin, S.211.

がらも、一貫してニューヨークの住人として生き、ギンズバーグらビートニクスの詩人たちの場合とは違って、薬物による幻覚や東洋思想、漂泊とも無縁だった。⁸⁾

他方、戦後西ドイツの叙情詩人たちを巡る状況は、まずはゴットフリート・ベンの「絶対詩」によって刻印され、これを、たとえばバツハマンが伝統的内省の可能性を新たに模索することで、グラスが即物的な諧謔で、また、エンツェンスベルガーが社会的政治的同時代批判を前面に打ち出すことで乗り越えようとしてきた。⁹⁾ 歴史を超越した世界を志向する(悪く言えば「現実逃避」)を正当化し、政治的責任を回避する)芸術至上主義的詩学から、同時代を直視し、これと積極的に係わる態度へと文壇の趨勢が変化したわけだ。しかし、60年代後半になると、そのアンガージュマン志向にもまた限界が見えてくる。狭い意味での政治の次元だけでは世界を変革しえないという体験的実感は、私的日常生活を主観的現実の相で捉えなおす試みの前提となった。このような背景のもとで、聖書や自然のモチーフが目立つ習作時代を経て、ブレヒトとベンを通過した上で詩人としてのキャリアを歩み始め、いわゆる「新主観主義」の代表的書き手のひとりとみなされるに至ったボルンにとって、¹⁰⁾ ひとつの重要なモデルとなったのがニューヨーク派の詩人たちであり、オハラであった。¹¹⁾

本論では、ポエーティクに関わる両者の発言を参考にしつつ、〈語り〉の形式、モチーフ、および展開パターン等に即して両者の作品を比較し、その類似と相違を確認する。最後に、これを踏まえ、ボルンがオハラから何を学び、それをどう展開したかを問う。

1. 一人称による〈語り〉と〈語りかけ〉

ボルン、オハラ両者の叙情詩作品群を概観してまず目につくのは、一人称の代名詞、すなわち、ich、英語で言えばIの頻出である。いわば一人称の〈語り〉のスタイルが多用されているということだ。また、自分の名前を含む個人名、特に友人・知人の名前を織り込む手法も両者に共通している。オハラの場合、この傾向は特に顕著である。

IchやIを主語にすえた表現の多用は、一般に、書き手としての詩人にとって、少なくとも形式的・表面的には、読者に自分の姿を直接曝すことを意味する。これは、オハラの場合なら、私的な交遊事情を報告するような内容と共に、また、ボルンの場合であれば二人称代名詞 du を多用した読者への語りかけと共に作用する、親密で直接的なコミュニケーションの場を出現さ

⁸⁾ Vgl. Breslin, S.222.

⁹⁾ Vgl. Heinz Ludwig Arnold: Die westdeutsche Literatur 1945 bis 1990. Ein kritischer Überblick. Überarbeitete Ausgabe. München (dtv) 1995. S.11-18. また、イングリット・エガースは、エンツェンスベルガー登場の背景および前史を説明するものとして、詩人としてのバツハマンやグラスの位置付けを含め、1950年代から60年代にかけての西ドイツ叙情詩を巡る状況全体を簡潔にまとめている。Vgl. Ingrid Eggers: Veränderungen des Literaturbegriffs im Werk von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a.M. und Bern (Lang) 1981. S.16-24.

¹⁰⁾ アルノルトによれば、当時、その都度のニュアンスと価値判断の如何はともかく「新主観主義」と目された〈1968年〉後の「新しい世代が関係を持ち、当然のようにそして同時に際立った仕方ですその一員であり、その新しい意識の磁石のように作用していた作家がニコラス・ボルンであった。」Arnold, S.106.

¹¹⁾ Vgl. Kremp, S.63-79.

せる仕掛けであると言える。

まずオハラの例を見てみよう。

1:55 ケンブリッジにて、ぼやけた春冷え
だ。夕方ジムの店でジミーと
レンヤが歌うのを一日中聞いて(…)

It is 1:55 in Cambridge, pale and spring cool,
it is. Evenings in Jim's Place with Jimmy
and listening to Lenya sing all day long. (...)
([It Is 1:55 In Cambridge, Pale And Spring Cool,] O98)

たとえば、マイク・ゴールドバーグ
は一枚の絵に取りかかる。おれは立ち寄る。
「座って一杯飲みな」彼が
言う。おれは飲み、おれたちは飲む(…)

for instance, Mike Goldberg
is starting a Painting. I drop in
“Sit down and have a drink” he
says. I drink; we drink (...)
(Why I Am Not A Painter. O113)

次にボルンの例を挙げる。

ピーヴィットは自分がここに登場するのかどうかおれに尋ねる
ああとおれは言う でも名前だけな
やつは満足して出かけていく
山歩きへ

Piwitt fragt mich ob er hier vorkommt
ja sagte ich aber nur als Name
er ist zufrieden und bricht auf
zu einer Wanderung
(Zuhausegedicht. B98)

おまえと じゃなきやおれと とおれはおまえに言う
そういうことだ
素早く行く理由はない
あるいはゆっくり行く理由は
だからおれたちはゆっくり行く

mit dir oder mir sag ich dir
das ist es
es gibt keinen Grund schnell zu gehen
oder langsam zu gehen
deshalb gehen wir langsam.
(Gehen laufen rennen. B94)

おれは感じる
おれのほかに
まだ誰か
部屋にいるのを

おまえかまたおまえか
—そうだ—
おまえ何か言うことは
ああ、何もなしか？

Ich fühle
Daß außer mir
Noch jemand
Im Zimmer war:

Du wieder du,
-ja-
Was sagst du,
ach nichts?
(Licht an. B185)

これらの特徴(一人称の〈語り〉、親称での語りかけ、名前を伴う友人の登場)には、彼らの詩を書くにあたっての基本姿勢が表れている。オハラは、「パーソニズム宣言」 Personism: A

Manifesto なる文書の中で、「パーソニズム」なる流儀を掲げ、これについて以下のように説明している。

そのミニマルな諸相のひとつは、それ自体をひとつの人格に向けるということだ。

(...) one of its minimal aspects is to address itself to one person (...). (O248)

つまり、〈特定の誰かに向けて書かれた詩〉である。さらにオハラは同じ文書の中で、この着想を得たときの状況を報告している。

それは私によって 1959 年 8 月 27 日にルロワ・ジョーンズとの昼食のあとで見出された。その日私はある人と恋をしていた。(ロワではない、ちなみに、ブロンドだった)私は仕事に戻り、この人物のために詩を書いた。書いている間に、詩を書く代わりにその気があれば電話を使ってもよかったんだな、と私は気づいた。とまあそういうことでパーソニズムは生まれたのだ。

It was founded by me after lunch with LeRoi Jones on August 27, 1959, a day in which I was in love with someone (not Roi, by the way, a blond). I went back to work and wrote a poem for this person. While I was writing it I was realizing that if I wanted to I could use the telephone instead of writing the poem, and so Personism was born. (O248)

詩人は誰かに「宛てて」、誰かの「ために」書く。ふと思ひ立ち、電話をかけて語るように、即興的に、そして肩ひじ張らずに。そしてオハラ自身の挙げているこのパーソニズム誕生時の例を典型と考えるなら、その誰かというのは友人・知人等、個人的面識のある人物、ということになる。この関係の個人性を念頭に置くなら、やはり詩人は詩人自身として、オハラはオハラ自身として、不可避免的に、また見紛う方なく、作品の中に姿を曝すことになるはずだ。

ボルンもまた同様の構図を考えている。「三つの願い」 *Drei Wünsche* と題された作品に挙げられた「願い」のうちふたつは、彼の創作姿勢に直接結びつくものと言える。

おれが願うのは手紙を書くこと そこにおれが
まるごと収まってるようなー。
おれが願うのは一冊の本 そん中へおまえらみんなが前から入って
後ろから出てけるような。

Ich wünsche Briefe zu schreiben in denen ich

ganz enthalten bin -.

Ich wünsche ein Buch in das ihr alle vorn hineingehen
und hinten herauskommen könnt.

(B103)

また、ボルンは前述の「率直さ」との関連で、「私は言いたいこと(自分のやり方を生きること／自分を表現すること)すべてを、書くこともできるようでありたい」と述べている。¹²⁾ 引用した「願い」における「手紙」や「本」は、その受け取り手、読み手を特に強く意識した上で選ばれたイメージであろう。また、その「手紙」や「本」は、詩人自身がいて、彼の友人たちが自由に往来する場所である。そのような場としての詩は、自分の生き方や自分についてすべてを言うことの結果としてもたらされねばならないわけだが、その舞台となる自分の生活において、友人たちはその欠かせない一部となる。インタビューで、作品における友人たちの頻繁な登場について問われたボルンは、「現実の中で友人たちがそこにいる以上、詩の中で彼らが突然いなくならなければいけない理由はないでしょう」と答えている。¹³⁾

こうして見てくると、ボルン、オハラ両者の詩が〈誰かに宛てて書かれたもの〉としての、いわば「手紙」的なる性質を持っていることがわかる。また、そこで結果的に〈友人たち〉が重要な役割を果たすという現象は、それが特に顕著であるような諸作品の表面的・個別特性を超えて、より本質的・普遍的な仕方で、彼らの自覚的方法論を反映していると言えるだろう。

2. 朝の情景・目覚めのプロセス

オハラにも、ボルンにも、朝の情景から始まる作品がある。

たとえばオハラの「誰かより早く起きて(日曜日)」Getting Up Ahead Of Someone (Sun)の〈語り手〉は、咳込んで目覚め、ブランデー入り紅茶を飲むところから語り始め、夜明けの光の描写、寒さへの言及、煙草の一服、とさりげなく〈日常的〉詩行を連ねていくが、やがてこの日の目覚めの特殊さが明かされる。

実に奇妙なことに疲れてもおらず苛立ちもなくおれは
珍しく本当に目覚めていてすべてを
ゆっくりとスタートさせる 眺めながら

¹²⁾ 「私はしかし率直さに関心がある。なぜなら私は言いたいこと(自分のやり方を生きること／自分を表現すること)すべてを、書くこともできるようでありたいからだ」 „Ich bin aber an Offenheit interessiert, weil ich alles, was ich sagen möchte (meine Art zu leben / mich auszudrücken), auch schreiben können möchte.“ (B550)

¹³⁾ „Solange die Freunde in der Wirklichkeit da sind, gibt es keinen Grund, daß sie in den Gedichten plötzlich nicht da sein sollen.“ Volker Hage: Die Wiederkehr des Erzählers. Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre. Frankfurt a.M. (Ullstein) 1982, S.109.

いつものように遅れて取りかかる代わりに

so oddly not tired not nervous I
am for once truly awake letting it all
start slowly as I watch instead of
grabbing on late as usual
(O177)

そして最後にこの例外的な朝の感覚を、オハラは反復する日常の中に戻し入れるのだが、その際、この朝を含みこんだ日常には明らかな変化が生じている。

明日になった。

たったの六時間しかたっていないのに
どの日の光も より重要だ この頃は

It is tomorrow
though only six hours have gone by
each day's light has more significance these days
(O177)

オハラには日曜の朝を舞台とした詩が他にもある。「日曜の朝早く」 *Early On Sunday* は、まず「朝八時である」という時刻の特定から始まり、「みな出かけてしまった」とあたかも自分だけが寝過ごした、あるいは置いて行かれたかのような状況の暗示が続き、今手に取る新聞が版を組まれ、印刷される様子が、過去に遡りつつ想像される。

朝八時である
みな出かけてしまった
ニューヨークタイムズが版を組まれたのは水曜か
木曜で そして届いた
今朝おれはぼんやりしている
そしてマサイ族とキクユ族の違いについて読む

It's eight in the morning
everyone has left
The New York Times had put itself to bed on Wednesday
or Thursday and arrived

this morning I feel pale
and read the difference between the Masai and the Kikuyu
(O212)

語り手は新聞記事を読み始めるが、これは新しい一日の始まりを受けて、認識主体と世界との新たな接続を象徴している。また、この新聞印刷については *put to bed* という表現が使われており、起床前まで語り手が横たわっていたであろうベッドを連想させながら、タイトルにある「日曜日」との関連で、情報のタイムラグを暗示している。新聞もまた〈語り手〉によって読まれることで、今、目覚めるのだ。ここにも昨日と今日の世界を隔てる一種の断絶の感覚を起点に、〈目覚めのプロセス〉を、それに伴う〈現実とのあらたな直面〉の相から捉えようとする構図が見られる。

ここでボルン作品の例を見てみよう。「歴史」 *Geschichte* と題された作品は以下のように始まる。

ぐっすり眠った後には
おれは世界の光を認める
体は動き始める
ひとつの点の後のように
ひとつの夜よりもいくらか長く続いた点の。
部屋は暗闇から浮かび上がる
濡れたガレー船のように

Wenn ich ausgeschlafen habe
erblicke ich das Licht der Welt
der Körper fängt an sich zu bewegen
wie nach einem Punkt
der etwas länger dauerte als eine Nacht.
Das Zimmer taucht aus dem Dunkel auf
wie eine nasse Galeere
(B126)

ここでは、目覚めてまず自覚的に再発見されるのは「世界の光」であり、ついで、自分の体が対象化される。こうしてあらためて再び形成される世界を感じ取る自分の背後には、深い眠りがあったわけだが、これは「点」として意識されている。すなわち、この「眠り」には、それが「ひとつの夜よりも長い」にも係わらず、「ひとつの点」であるという矛盾をはらんだ表現が与えられている。昨日の世界と今日の世界の連続性に対する期待を裏切りつつ、この夜と眠りとは、一種の断絶のイメージで捉えられていると言える。語り手の周囲は当初、形なき闇であり、彼の目覚めの

オハラ作品には、特定の日付を伴うものがある。これは、一般に、〈日常〉を切り取り、日記風・備忘録風の報告を演出するにあたっての付随情報であるとも言えるが、それ以上に、作品世界と同時代の歴史的事実との接点を確保する要素としての機能が顕著な場合がある。たとえば、著名なジャズ・シンガー、ビリー・ホリデイの死を記念する作品「レイディが死んだ日」 *The Day Lady Died* である。

12:20 ニューヨークにて ある金曜日
バスターイクの日の三日後、そうだ
それは 1959 年でおれは靴を磨いてもらいに行く
(…)

そしてマイクのためにおれはぶらりとパークレーンの
酒屋へ行ってストリーガを一瓶頼み
それから元来た場所の六番街へ帰り
そしてジークフェルド劇場の煙草屋へそして
なんとなく頼むカートンひとつゴロワーズそしてカートンひとつ
ピカユーン、そしてニューヨーク・ポスト その一面に彼女の顔

そしておれは今まで大量に汗を書きながら思い出している
ファイヴ・スポットの便所のドアに寄りかかっていたときのことを
そのとき彼女がささやいていた歌 キーボードに合わせて
マル・ウォルドロンへそしてみんなへそしておれは息を止めた

It is 12:20 in New York a Friday
Three days after Bastille day, yes
It is 1959 and I go get a shoe shine
(…)

and for Mike I just stroll into the PARK LANE
Liquor Store and ask for a bottle of Strega and
then I go back where I came from to 6th Avenue
and the tobacconist in the Ziegfeld Theater and
casually ask for a carton of Gauloises and a carton
of Picayunes, and a NEW YORK POST with her face on it

and I am sweating a lot by now and thinking of
leaning on the john door in the 5 SPOT
while she whispered a song along the keyboard
to Mal Waldron and everyone and I stopped breathing
(O155)

ここではまず日時と場所の情報が示されたあと、詩行はオハラのその日の行動をたどる。雑誌を眺め、本屋へ行き、酒を買い、最後に手に取った新聞の紙面で(タイトルで暗示されているとおり)「彼女」、レイディ・デイこと、ビリー・ホリデイの死を知り、彼女のライブを聴いたときのことを想起するという構成である。「大量の汗をかきながら」という描写は、単なる暑さを伝えるだけではなく、彼が、その気候とその(もしかしたら異常な)身体状況にも係わらず、ただひたすらに彼女のことを想起しているという点を強調し、彼にとってのこのニュースの衝撃の度合いと彼の動揺とを効果的に表現している。

このビリー・ホリデイは、主に1930年代から40年代に活躍した黒人女性歌手で、薬物中毒により44歳の若さで亡くなっているが、代表的レパートリー「奇妙な果実」が象徴するように、歌を通して人種差別と闘った人物として、また、公然たる同性愛者としても知られていた。¹⁴⁾優れた芸術家であっただけでなく、同時代批判を体現する存在でもあったこの歌手へのここに示された共感、あるいは敬意からは、オハラの価値観、世界観の一端が読み取れる。この日をわざわざ「バステューユの日の三日後」としていることも、革命の精神とビリー・ホリデイの人生とのオハラにおける連想関係、そして作品世界内での象徴関係を示すものと言える。

他方、ニコラス・ボルンは「7月15日木曜日」*Donnerstag, fünfzehnter Juli*なる作品で、日付をタイトルに採用している。これもまた日記的な性格、いわば日記性の指標と言えるが、他方で、ほかの作品が同様のタイトルを持つわけではない以上、読者はこの日付に何か特別な意味を期待するはずだ。ところが、ここではまさに〈この日付が特別なものではないこと〉、〈この日が特別な日ではないこと〉がテーマとなっているのである。作品はこう始まる。

またもや木曜日だ そして
おれはいまだに用心している
なぜなら自分の感情を保っていたいからだ。

¹⁴⁾「奇妙な果実」*Strange Fruit* (1939)は、同時代のアメリカ南部でリンチ殺害された黒人が木につるされている陰惨な情景を歌う。デーヴィッド・マーゴリックはこの「奇妙な果実」が特異な仕方で果たした歴史的・社会的・文化的役割について広汎な分析を行っている。それはこの歌手の抱える憂鬱なメンタリティと、彼女のたどった破滅的生涯の社会的背景を明らかにする作業でもある。この問題の概要は、本書序文と第一章「南部の木々」にまとめられている。デーヴィッド・マーゴリック(小村公次訳):『ビリー・ホリデイと《奇妙な果実》“20世紀最高の歌”の物語』(大月書店)2003, 11-29頁参照。

Es ist schon wieder Donnerstag und
ich bin noch immer vorsichtig
weil ich meine Gefühle behalten will.

(B99)

冒頭で強調されているのは日常の反復性である。そして続く記述が暗示するのは、この反復に抵抗しつつ、その都度の自分を見つめ、それを確認しようとする語り手の姿勢である。この詩篇は4頁にわたって展開される比較的長い作品だが、その終わり近くでは、再び「7月15日木曜日」なる日付が掲げられ、今日がその日である一方、「(「そうあってはならなかったかもしれない」という含みのある表現ではあるが)その特殊性と普遍性、絶対性と相対性とが並列的に示されている。

おれは自問しないおれは吸うこの
煙草をここで7月15日木曜日にそして
おれはお前について自問する

今日は7月15日木曜日であってはならなかったかもしれない
それを始めるためには

ich frage mich nicht ich rauche diese
Zigarette hier am 15. Juli Donnerstag und
ich frage mich nach dir.

Heute dürfte nicht der 15. Juli sein
um damit anzufangen.

(B102)

ここで注目すべきは、ボルンがこの日付という常識的歴史的な文脈における定点を、「おまえについて自問する」および「それを始めるためには」という条件付けによって、書き手の行為との関係において相対化していることである。すなわち、暦に従って淡々と進むべき日常のかつ歴史的な時間の流れに対して、書き手個人の行動や主観的判断が結びうる相互影響関係に焦点が当てられていることである。ここでのボルンの姿勢は、オハラ同様、自分の日常の事実関係をただ報告するような枠組を基本構造としつつも、その客観的歴史性を日付の明記によって一旦強調した上で、これを主観的なる日常性によって相対化しようとするものだと言える。¹⁵⁾

¹⁵⁾ ボルンには、本篇が日付の情報で始まる作品もある。詩集では「7月15日木曜日」の直前に配置された「在宅詩」Zuhausegedichtである。「1970年11月12日朝/外気温18度」„Es ist der 12. November 1970 am Morgen / 18 Grad Außentemperatur“ (B98) この作品もまた、日付によって示された任意の定点に、私的日常生活の側から、社会に開かれた歴史的意味を与えようとする傾向を持つ。杵渕博樹:楽園の憂鬱 — ニコラス・ボルン『発見者の目』における現実を巡る闘争[宮崎大学教育文化学部紀要 人文科

ところで、朝と目覚めのモチーフとの関連で先ほど言及した、オハラ「日曜日の朝早く」の後半には、「ワシントン・スクエア」、「ジョーン」という固有名詞が織り込まれ、これによって同時代の歴史的な事件が暗示されている。

それともおれは起きるべきか
出かけるべきか このポーランド風の陽の光の中へ
そしてワシントン・スクエアでの暴動へジョーンと「フォーク」と一緒に

or should I get up
go out into the Polish sunlight
and riot in Washington Square with Joan with the “folk”
(O212)

この作品が書かれた1961年、フォークソング・ムーヴメントの一大拠点であったワシントン・スクエア公園に集まる若者たちを、市当局が警察を導入して強制排除し、これに対する大規模な抗議行動が行われ、再び激しい衝突が起こった。いわゆる「ビートニク暴動」Beatnik Riotである。¹⁶⁾(文脈からして「ジョーン」もまたフォーク歌手Joan Baezを思わせる。)オハラは、ただ単に地元で起こったこの暴動に言及するだけではなく、自分もまたそこへ向かうべきか、これに参加すべきかどうかを自問してみせ、結局その件を追求することはしない自分の姿を顧みている。ここでの詩人の自画像は、「レイディが死んだ日」の場合同様、そこで問題となる歴史的な事件との関係においてその輪郭を得ていると言える。

このケースと比べると、ボルンの「7月15日木曜日」では、特定の事件が参照されることもなく、結果的に特段の個性のない、あくまでも任意の一日が見かけ上のテーマとなっていることが目に付く。しかし、この〈任意の一日〉にいわば一種の〈歴史性〉を与える作業を体現しながら、この作品の核心にあるのは、まさにボルンの書き手としての自画像なのである。

どうやらおれはやりなおさなきゃいけないらしい
もう一度
最初から
そしてそれから自分への愛に満ちて新しく生まれて

Es sieht so aus als müßte ich ganz zurück
noch einmal
von vorn

学 第29・30号, 2014, 13-31頁] 22-23頁参照。

¹⁶⁾ Vgl. Joel Rose: How The Beatnik Riot Helped Kick Off The '60s. <http://www.npr.org/2011/04/09/135240040/how-the-beatnik-riot-helped-kick-off-the-60s>

und dann neugeboren voller Liebe zu mir

(B100)

このボルンの例を、オハラ例と比較し、あえてその相違を分析するならば、オハラが周知の歴史的事件を参照しつつ、批評的感覚をもって同時代を受け止めようとする傾向によって、その文脈だけに関して言えば受動的な自画像を提示していたのに対し、¹⁷⁾ ボルンの場合、具体的・日常的契機に依拠しながらも、まずは主観的な感覚に引き付けて自画像を描きだし、これを基点として、その自画像が伴う世界との関係こそを歴史とみなそうとする姿勢が顕著であり、そういうものとしての歴史に関わって行こうとする意志がより明確に示されていると言える。

4. 意思と願望

オハラには「形而上学的な詩」Metaphysical Poem という作品がある。「行きたい」時と場所についての「君」への問いかけから詩行は始まり、「どこかへ行く」ことを巡る対話は、いつどこに行くにせよ、とにかくお互い強要することもなし、やらねばならぬこともないという具合に、自由意思の尊重とでも言うべきテーマに収斂し、最後はオハラ一流の軽やかさで締めくくられる。

君はいつ行きたい
おれはそこへ行きたいかどうかわからない
君はどこへ行きたい
どこか
おれはダメそうだ どこほかの場所じゃ
(…)
そこへ行くのは構わないよ
でも君にそこへ行くよう強いるのはやだな
君もおれに強いたりしないだろうしおれもそう願うし
(…)
何かしなくちゃいけないってことはないんだ本当に
じゃまあいいや やめとこう
うんじゃ電話するわ

¹⁷⁾ この批評的感覚と受動性は、〈語り手〉の自己と対象との間の距離の問題としても捉えることができるだろう。ジェイムス・ブレスリンは「一歩それらから離れて」A Step Away From Them の分析を通して、オハラ作品における、「対象を永遠化することを拒み」、「時間の経過そのものの経験の流動と恒常的変化」を定着させようとする傾向を指摘している。ただし、「オハラは経験の流れの内側にとどまるのであって、現代の都市を、安全に、眺めるための外部のパースペクティブを神経質に模索することはない」と言う。(下線部は原文ではイタリック) Vgl. Breslin, S.218, 221.

ああそうしてくれ

When do you want to go
I'm not sure I want to go there
where do you want to go
any place
I think I'd fall apart any place else
(...)
I don't mind going there
but I don't want to force you to go there
you won't be forcing me I'd just as soon
(...)
we don't really have to do anything
well all right let's not
okay I call you
yes call me
(O217)

日常風景の中の自分の姿を提示するのが、オハラ作品に欠かせない要素であることは、すでに見てきた例からもうかがえる。そこにはいつも〈何かをする〉オハラの姿がある。しかしここで注目したいのは、〈何かをしようとする〉オハラ、意思を語るオハラである。

この「形而上学的な詩」と同じ系譜にあると考えられる作品として「私の心」 **My Heart** がある。

おれはずっと泣き叫んでいるつもりはないし
それにおれはずっと笑ってもいないだろう
おれにはこっちの「ストレス」のほうがあっちよりましってこともない
おれはダメな映画の持つこれでなきやって感じが欲しい
ただ掘り出し物ってだけじゃなくて、立派でもあって
凝りまくって封切られる類の。おれとしては
少なくとも俗悪なやつくらいにはイキイキしていたい。(・・・)

I'm not going to cry all the time
Nor shall I laugh all the time,
I don't prefer one "strain" to another.
I'd have the immediacy of a bad movie,
not just a sleeper, but also the big,

overproduced first-run kind. I want to be
at least as alive as the vulgar. (...)

(O91)

これは、日常の具体的な場面を切り取るというよりは、生活そのものに対するオハラ姿勢と、それに対応するものとしての彼の作品のあり方を短い詩行の中に凝集させたような作品だが、ここで目に付くのは、I'm going to, I don't prefer, I'd have, I want など意思表示の表現の連続と反復である。

このような意思の表明と親縁関係を結びつつ、オハラ作品に顕著なのは、願望の表現である。本稿冒頭で紹介したとおり、ボルンが自らの詩集のあとがきでその一部を引用していた「ノーマンへのアデュ、ジョーンとジャン・ポールへのボン・ジュール」Adieu to Norman, Bon jour to Joan and Jean-Paul では「だったらよかったのに」I wish I were... が繰り返される。先に見たとおり「12時10分ニューヨークで」まだ片付かない仕事を前に、昼食の件でそわそわしている〈語り手〉オハラは、次のように実況を続ける。

(...)おれは気が狂いそうだ
ひどい二日酔いだし週末は
興奮傾向のあるケネス・コークのところだし
おれは街にいて自分の詩を作っていればよかった
(...)

おれはパリでフラフラしてたかった
ニューヨークでフラフラしてるかわりに
おれはそもそもフラフラしてなんかいなけりゃよかった

(...) I think I am going crazy
what with my terrible hangover and the weekend coming up
at excitement-prone Kenneth Koch's
I wish I were staying in town and working on my poems
(...)

I wish I were reeling around Paris
Instead of reeling around New York
I wish I weren't reeling at all
(O159)

一見取るに足りないことを嘆く愚痴を連ねながら、オハラは彼にとって決定的に重要な空間的条件、すなわち〈ニューヨークに生きる〉ことと詩作そのものをテーマ化している。

次に挙げる「BGM」 *Fond Sonore* の場合も、「おれは願う」「だったらいいのに」 *I wish, it would be nice* などの表現が目立つ。ここでもまた焦点を当てられているのは現実と願望との間の齟齬である。

この特別な考えを片づけながら
おれは棍棒を取って無関心に立ち向かうところだ
おれは自分が違ったらいいと願うけれど
おれはおれが持っているすべてでしかないんだからどうしようもない

時のヒーローとしておれにはひとつ奇妙な宿命があるのかも
でも何もかも混じり合っていておれにはいくつもそれがあって
おれにはその中から選ぶことができないそいつらはおれを空高く引き上げていく
(…)

おれはどこか出かけたほうがよさそうだ
でもそんなことはテレビのために予約済だし誰が締めくりは楽園でなんて思うだろう
そんなのはおれたち向けじゃない
おれたちは道に迷うだろう 泳ぐ破目になった魚みたいに

In placing this particular thought
I am taking up the cudgel against indifference
I wish that I might be different but I am
that I am is all I have so what can I do

as the hero of the hour I might have one strange destiny
but it is all mixed up and I have several
I can't choose between them they are pulling me aloft
(…)

I think that it would be nice to go away
but that's reserved for TV and who wants to end up in Paradise
it's not our milieu
we would be lost as a fish is lost when it has to swim
(O199)

「棍棒を手にして立ち向かう」意欲は〈違う自分〉へのかなわぬ願望によってたちまち相対化され、では「宿命」に身をまかせられるかという、こちらもとらえどころがなく、選択を強いられたとしても自分には「選べない」。にもかかわらず、そして自分の意思とは無関係に、彼は地上からさらわれてしまう。そこで脱け出すという選択肢に言及する〈語り手〉だが、この思いつきもすぐに否定される。それは自分たちにそぐわない。この出口のない状況こそがむしろ勝手知ったる場所であり、「おれたち」にはふさわしいのだ。¹⁸⁾

ここでオハラ作品について確認した〈書き手としての日常を生きる者の自画像〉に付随するものとしての意思と願望のモチーフは、ボルンの場合にも見られる。その端的な例がすでに紹介した「三つの願い」である。そこでは、彼の意思を反映し、その実現を目指そうとする願望が、〈書き手としてのあり方〉と〈人間としての生き方〉の重なり合うような〈構え〉を浮かび上がらせていたが、ボルン作品における願望のテーマは、詩人の自画像を超えて、さらに一般的な次元へと押し広げられる。以下に掲げるのは、「自分を作る作らせる」 SICH MACHEN SICH MACHEN LASSEN と題された作品の一部である。

おれたちは瞑想を知っている
お愿いリストを前にして
おれたちはおれたちの愿いを知っている
おれたちは何も愿わない
おれたちはしかし愿う ひとつの宇宙ひとつの時間旅行を
ひとつの愛を ベッドの中でのそしてさまざまな
軌道での
身体と循環を伴う

wir kennen die Meditation
über den Wunschlisten

¹⁸⁾ ブレスリンはオハラ作品「自分の感覚の記憶の中で」 In Memory of My Feelings (O102-107)に即して、オハラにおけるシュールレアリスムが「恒常的に移動し続ける自己の感覚を描くのにふさわしい」手法だったことを踏まえつつ、特に、I am で始まる詩行を連ね、同時にさまざまな者に成り変わるかのような内容を持つ同作品第四節後半(O106)を引きつつ、「オハラの捉えどころのない移動性 mobility と勇敢な透明性 transparency が彼に脆さと無力さを感じさせている」こと、また、オハラが「喪失の感覚を詩的〈作品〉“numbers”へと変換することで解決しようとしている」ことを指摘している。この観点からすれば、世界と向き合う際の自己の危うさ、空虚さ、脆さの感覚と、それに伴う不安は、「違う自分」への願望を語る作品に表出するオハラの自意識において本質的要素と見なされるべきだろう。Vgl. Breslin, S.242, 246, 247. また、ボルン作品「詩の内部で」 Im Innern der Gedichte (B118-119)にも、上記オハラ作品の場合と同様に自己の同時的〈成り変わり〉を描く、(duを主語とすること以外は)同じ構造の詩行の連続が見られる。双方の例ともに他者への直接的共感の試みとしての性質は明らかで、遠い現実を引き寄せるための認識論的契機の模索として、また作品世界への歴史性の導入の手法としても解釈しうる。なお「詩の内部で」については拙論参照。柘淵博樹：未来への手紙 — ニコラス・ボルン『発見者の目』のポエーティク[『ドイツ文学』148号, 2014, 225-245頁] 234-235頁。

wir kennen unsere Wünsche
wir wünschen nichts
wir wünschen aber ein Universum eine Zeitreise
eine Liebe im Bett und in verschiedenen
Flugbahnen
mit Körpern und Kreisläufen
(B150)

ここで語られては否定される願いの諸相は矛盾と反転を示す。それは、〈願望を持つわれわれ〉と〈願望を持たないわれわれ〉との対比、それに対応するふたつの世界の対比、またその重なり合いの構図によって生じる眺めの特性であると言える。宇宙や時間旅行は日常的現実からの脱出を暗示しつつ、そのSF的な響きによって現実を軽やかに超える感覚を象徴し、その空想性は、身体的経験としての愛の強調によって現実性を補完される。また、この願望という枠組で姿を現すユートピアは、たちまち現実へと回復されてしまうわけだが、このプロセスの反復によって、現実感覚そのものが二重化されていくとも言える。

オハラ作品に見られる意思と願望のモチーフは、日常的情景の枠組の範囲内にとどまりながら、書き手の方法意識と生活態度の交わる領域を照らし出し、それが自ずから今そこにある現実に対する詩人の違和感の表現に結びついていた。そこでは、基本的に、願望は願望のままにとどまる。しかし、ボルン作品における願望は、逃げ場のない現実にあえて出口を探るものとして意識されており、そのありえない実現の模索によって、現実には揺さぶりをかけようとする意図と結びついているのである。

5. 日常と非日常のユートピア

以上見てきたとおり、フランク・オハラとニコラス・ボルンの作品は、ともに〈文学らしい文学〉の自己規定から自由でありたい、という欲求と、一見してそれとわかる叙情詩という〈伝統的〉ジャンルへのこだわり、という表面的には矛盾するふたつのベクトルの緊張関係の上に成り立っている。基本的にシンプルな構成要素とカジュアルな調子から繊細な表現を生み出そうとする手法もまた共通している。日常生活の感覚を、複雑な操作を経て変容させることなく、生きたままの状態ですら作品に定着させるスタイルを、ボルンはオハラから学んだのである。

しかし、この〈日常性〉を巡る作業は、まさに彼ら自身の日常のはらむ〈非日常性〉を不可避免的に巻き込んでいくことになる。オハラの場合、〈芸術家〉に囲まれ、影響しあいながら並行して進む芸術的創造のプロセスの只中に身を置く彼の日々の生活が、彼にとっては日常的であっても、一般的に言えばけっして平凡なものではないことは自明だったはずだ。彼の詩に描かれる日常は、まさに日常的現実を乗り越えようとする芸術的試み、詩人たちばかりではなく、特に造

形芸術作家たちによる、場合によってはジャズ・ミュージシャンによる〈言語に限定されない〉試みの渦中にある。その意味で彼の作品世界は、非日常的日常を生活する者の日常を映しているのである。他方、ボルン作品の場合、そのいかにも日常的な風合を伴う世界は、常に〈詩を書くこととする試み〉のある情景として描かれることによって〈非日常〉となる。

オハラ作品の世界は、徹頭徹尾〈ニューヨーク在住のアート・キュレーター兼美術評論家兼詩人フランク・オハラ〉の日常生活である。それに対して、ボルン作品に現れる日常は、少なくともオハラ作品の場合ほど典型的な仕方では、〈芸術家〉たちの日常ではない。では何者の日常なのか？そしてそこはどこなのか？ボルン作品の語り手たる〈ボルン〉はどこで暮らしているのか？明らかにことさらに自身の日常を基点として語りかけてくる彼ではあるが、オハラの場合に比べれば、その舞台の具体的に実在する場所としての固有のディテイル、あるいは小道具の商標としての限定性の提示に関しては控えめだ。意識的演出の程度はともかく、いわば〈個人情報〉の露出の度合いにおけるこの両者の差は、作品世界における〈日常〉の戦略的意味の違いに由来すると考えられる。私的日常生活を生きる無名の生活者であると同時に、そのような生活者であり続けるままで無前提に詩人であろうとするボルン、別の言い方をすれば、自身の日常的感觉をより普遍的な次元へと直接的に拡張しようとする傾向を持つボルンであればこそ、その作品世界は、結果的・必然的に一種の匿名指向を帯びるのである。

ボルンは、1960年代後半の政治の季節を西ベルリンで過ごし、そこで、社会における、歴史における、詩人としての自分のいる場所の位置を探ろうとした。(ただし、オハラの「ニューヨーク」がゆるぎない特別な拠点として繰り返し名指されるのに対して、ボルンの「ベルリン」は作品世界との関連においてそのような特権を持つわけではない。)急速に広がる根本的な社会変革の気配とそれを飲みこもうとする既存秩序の存在様態の根深さによって規定されるその〈日常〉生活の中でボルンが対峙したものは、自らの直面する現実をたえず言語表現の営為によって相対化しようとする自分の姿、その〈日常〉世界に〈そこではない場所〉への出口を求めている自分の姿であった。

確かに、ボルン作品の帯びるアンガージュマン傾向は、また、場合によっては読者に対するアジテーションのニュアンスは、オハラ作品には見られない。しかし、日常でありながら非日常であり、非日常でありながら日常であるような、ふたつの現実の重なり合う場所で、それがあたりまえであるかのような顔をして〈澄まして〉生きる自らの姿を曝し、そこから無造作に語りかけてくる二人のスタイルには、やはり本質的な共通性がある。その意味で、ボルン独特のユートピア指向は、世界の現実をもつばら日常の相で捉えるオハラ的な創作態度に魅かれ、これを彼なりに消化し、発展させることによって初めて形成されえたものであると言えるのではないだろうか。

19)

19) ボルン作品のユートピア指向は、特に〈別の場所への脱出〉のモチーフに典型的に見られる。杵淵：未来への手紙、38-41頁参照。また、オハラ(享年40歳)、ボルン(享年41歳)ともに早逝しているのは偶然の一致であるが、遺された作品を前にした読者が、彼らの作品に〈死への親近性〉を嗅ぎ取ろうとする誘惑、あるいは生き急ぐ者たち特有の姿勢を読み取ろうとする誘惑にかられるのも無理からぬことだろう。特に突然の交通事故で亡くなったオハラの場合、その死は、生前の彼の多忙にして多産かつ華やかな社交的日常生活をより強

烈に印象付ける。この死を起点として遡る仕方でオハラ作品群を分析し、「死にとりつかれた」詩人の像を見出そうとするリチャード・ハウードの論考は、やや強引なところもあるが、軽やかなオハラ作品の伴う陰鬱な側面をよく説明しており、秀逸なオマージュとなっている。Vgl. Richard Howard: Frank O'Hara. "Since Once We Are We Always Will Be in This Life Come What May" In: Alone with America. Essays on the Art of Poetry in the United States Since 1950. Enlarged Edition. New York (Atheneum) 1980, S.466-482. なお、本論文は、既発表論文「日常の中の自画像とユートピア — ニコラス・ボルンとフランク・オハラ」[宮崎大学教育文化学部紀要 人文科学 第31号, 2014, 25-44頁]が、査読を経て、加筆・修正の上あらたに掲載されるものである。