

シギズムンド・クルジジャンフスキイ『瞳孔の中』 における表象／上演のテーマと視覚

上 田 洋 子

はじめに

小説 новелла『瞳孔の中』(1927)は、作家シギズムンド・クルジジャンフスキイ(1887-1950)には数少ない、恋愛を中心に据えた作品である。とはいえ、表題通り瞳孔内部の空間を舞台とするこの小説においては、恋愛そのものの状況ではなく、恋人の瞳孔に映った主人公の反映像に恋愛がもたらしたできごとが語られることになる。

主人公は恋愛中の男性である。恋人との親密なひとときに、彼女の瞳孔の中に自分の小さな似姿がいるのに気付いた主人公は、この、いわゆる「瞳孔の小人」の存在を常に意識するようになる。ところが、ある日突然、映像であるはずの小人が主人公に会釈をして、彼に背を向け瞳孔の奥へと消えてしまう。超自然的な現象に心を乱された主人公は、以後、恋人との邂逅を光の入る隙のない暗い時間帯に限定し、夜明けの一時間前には彼女の家を後にするなど、瞳孔の反映像を見るのを避ける努力をするようになる。そんなある夜、女性の瞳孔の奥から帰って来た小人が主人公の目を覚まさせ、瞳孔の中の様子を語り始める。そこは、これまで彼女が付き合った男たちの似姿がひしめき合って棲息し、次なる獲物を待ち構えている井戸の底のような場所であった。自分の物語を語り終えた小人は、主人公の眼の中へと帰ってゆく。

本論考は眼を舞台、視覚像を主人公のひとりとした小説『瞳孔の中』^{ノヴェッラ}を対象に、クルジジャンフスキイの創作における視覚的要素、および視覚によって与えられる「表象」のテーマを論じる試みである。眼のモチーフはクルジジャンフスキイの創作に一貫して存在するものであるが、それらは人間から切り離されて存在していることがしばしばである。眼のなる木の果実は盲人の眼窩に納まると上下反転像を与え、眼鏡屋の看板に描かれた巨大な瞳はモスクワの街の人々の眼差しを表象する。クルジジャンフスキイにおける眼のモチーフは、多くの場合が「像を映し出す」という機能と関連しており、ただ顔の構成要素の一部であったり、美しさが問題にされたりするようなことはまずない。クルジジャンフスキイが「視覚的」な作家であることは、そのテキストの緻密な「音」の世界を論じたイリーナ・ペロプロフツェワも確認しているが⁽¹⁾、クルジジャンフスキイの作品において、眼は事物を平面に映し出す、カメラのような装置として機能しているのではないだろうか。

1 Белобровцева И. Услышанный мир: о «фоносфере» Сигизмунда Кржижановского // *Toronto Slavic Quarterly* 14 (2005). [<http://www.utoronto.ca/tsq/14/belobrovceva14.shtml>] 以下、URLは2007年12月15日現在有効。

「イメージの街 город образов」(C. 527)²⁾、モスクワとの出会いは、クルジジャンフスキイの創作に大きな転機をもたらした。この作家の初期の短篇は、アンナ・シニツカヤが巧みに分析しているように、「展開されたメタファー」(シクロフスキイ)タイプのもものがほとんどであった³⁾。それらの作品においては、一語一語に複数の意味的・美学的情報が込められ、あたかも韻文や哲学論のごとくにテキストが凝縮させられている半面、舞台設定や筋の展開には、寓話のごとくに、現実世界に基づかない文学の約束事 условность が多用されるのが常であった。1922年、キエフからモスクワにやってきたクルジジャンフスキイは、ネップの一時的な好景気の下にあった新生ソヴィエトの首都を「攻略しようと決意し」、「唯一の、ただでさえぼろぼろの靴の底を惜しみもせず、モスクワを端から端まで、15kmも20kmも歩き回った」⁴⁾。こうして「自分のうちに集め」(C. 512)られたモスクワは、『消印：モスクワ Штемпель: Москва』(1925)をはじめとする4本のルポルターージュとして作品化される。

生まれ故郷のキエフが作品にほとんど描かれていないのとは対照的に、モスクワの街はこの作家の多くの小説の舞台となり、街の日常 быт はテーマやモチーフとして発展させられてゆく。『瞳孔の中』が収録されている作品集『他人のテーマ Чужая тема』(1922-1931)は、モスクワを舞台とする、あるいはモスクワ人を主人公とする小説のみが集められたものである⁵⁾。『瞳孔の中』をはじめとして、『亀裂蒐集家 Собиратель щелей』(1922)、『縫い目 Швы』(1927-28)など、同時代のモスクワの日常を舞台に、テーマが彫琢された言葉によって奇想天外な筋に展開されてゆくの、『他人のテーマ』の作品群である。

視覚というテーマはクルジジャンフスキイの創作においてモスクワの街と深く結びついている。『消印：モスクワ』の語り手⁶⁾によると、モスクワの街は「あまりにも色とりどり、

2 本文中のクルジジャンフスキイ作品の引用は *Кржижановский С.Д. Собрание сочинений в пяти томах*. СПб., 2001-. により、文中の括弧内に、T. 1. からの引用は頁数のみ、それ以外の巻からの引用は巻数と頁数を示す。

3 *Синицкая А.* Метафора как хронотоп (К вопросу о поэтике Сигизмунда Кржижановского) // *Вестник Самарского государственного университета. Литературоведение*. 2003. № 1. [<http://weblib.ssu.samara.ru/DLib/vestnik/documents/200310604.html>] 「展開されたメタファー」に関するシクロフスキイの言及は *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1929. С. 69. 参照。同じ『散文の理論』の「短篇小説と長篇小説の構造」において分析されている、言葉遊びや比喩が展開されたタイプの物語も、クルジジャンフスキイにしばしば見られるものである。クルジジャンフスキイの創作における言葉遊びや比喩の展開としての筋に関しては、アメリカの研究者カレン・ローゼンフランツに詳細な研究がある。Karen Link Rosenflanz, *Hunter of Themes: The Interplay of Word and Thing in the Works of Sigizmund Krizizanovskij* (New York: Peter Lang, 2005) また、『天才児向け童話集』における哲学的命題の文学的展開については、上田洋子「クルジジャンフスキイ初期作品集『天才児向け童話集』における言葉とテキストの問題」『ロシア語ロシア文学研究』第37号、2005年、59-66頁も参照されたい。

4 *Бовшек А.* Глазами друга (Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского) // *Кржижановский С.Д. Возвращение Мюнхгаузена*. Л., 1990. С. 487-488.

5 『他人のテーマ』に収録されているユートピア小説『支線 Боковая ветка』(1927)の舞台となっている「眠りの国」は、モスクワの街のパロディであり、街の描写にはルポルターージュ『モスクワの看板 Московские вывески』(1924)で考察された看板の詩学が用いられている。

6 『消印：モスクワ』はルポルターージュとのジャンル規定があるにもかかわらず、匿名の人物が地方へ送った13通の書簡という虚構の枠組みがあり、最後に編集者としてそれを出版する旨を記した、

あまりにも巨大で、あまりにも正確にイメージを打って」くるので「自然と脳を満たしてゆくイメージ」からは「頭蓋骨の中のほんの片隅すらも防御できない」(C. 526)。とはいえ、『消印：モスクワ』の語り手、そして作者はイメージに圧倒されるがままにはなっていない。はじめ、「モスクワを追いかけ」(C. 511)、モスクワの表象を自分のうちに集めていた語り手は、あまりに充満したイメージの坩堝の中で見ることになり、次第に「見ない」ことを学んでゆく。あるとき、語り手は道端で売られていた中が空洞のお菓子 *дутики с нетом* を見、また水溜りに映ったモスクワの上下反転像を見て、突然、モスクワが「巨大な《大地の泡 *земляной пузырь*》⁽⁷⁾」、空虚の上に建てられていることを知覚する。アパートへ駆け戻った語り手は、「目をつぶり、頭を手のひらにもたせかけ」「ふたたびないの国 *Страна нетов* へと帰還した」(C. 537、傍点はクルジジャンノフスキイによる)。クルジジャンノフスキイの作品にしばしば登場する複数名詞の「ない *неты*」が示しているのは、言葉で名指されることによって表象／現前 *представить* されるものである。現実の日常／物質的存在を土台として表象された、現実と似て非なる想像上の世界、それこそが『消印：モスクワ』の語り手と作者が「帰還」した「ないの国」であろう。イメージに溢れかえった現実のモスクワの表象は、こうして現実世界から語り手、あるいは作者の頭の中に隔離され、現実世界には存在しないもの＝思索、文学の素材となってゆく。

ウラジーミル・トポロフは、『縫い目』の主人公の言葉を借りて、クルジジャンノフスキイが描くモスクワを「《負》空間 *«минус»-пространство*」と呼んでいる⁽⁸⁾。神話学派のトポロフは日常／物質的存在を高次の本質的存在 *бытие* の対立項とし、クルジジャンノフスキイのモスクワ・ルポルターージュに「魂による古典的な調和の世界の探求」⁽⁹⁾を見る。一方、『消印：モスクワ』において行われているのは、「モスクワ」の名を冠した多種多様なイメージの蒐集と考察であり、イメージのカオスを新たなイメージの下に捉える試みである。目に見える日常／物質的存在の表象を思考の中で《今、ここ》の時空間から切り離し、テキストとして再び可視化することによって、すでに書かれたもの、これから書かれるものの系列へと置き換えること、それがクルジジャンノフスキイの提示する文学の姿ではなからうか。この作家の文学における、作品が文字という身体をまもって視覚化される場としての「テキスト」が果たしている役割は軽視されてはならないだろう。

クルジジャンノフスキイの作品において、テキストそのものが頭の中にある思想や物語を可

クルジジャンノフスキイの署名つきの注意書きが付されている。もっとも、語り手の外見や伝記的要素は、作者自身のそれと一致する。『消印：モスクワ』の語りの枠組みについては拙論、「ザミャーチンの『モスクワ - ペテルブルグ』とクルジジャンノフスキイの《モスクワ》」『ロシア文化研究』第15号、2008年、34-51頁参照。

7 シェイクスピア『マクベス』では、マクベスに予言をする魔女たちが「大地の泡」に喩えられている (The earth hath bubbles, as the water has/ Act 1. Scene 3)。ブロークは1904-05年の詩集を『大地の泡 *Пузыри земли*』と名づけ、この『マクベス』のせりふをエピグラフとしている。クルジジャンノフスキイにおける泡のイメージの源泉としては、ブローク、シェイクスピア、またルキアノスの『カローン』に遡ることができる。

8 *Топоров В.Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // *Топоров.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 476-574.

9 Там же. С. 484.

視化する物として日常／物質的存在的要素を備えており、作品の一要素としてきわめて大きな意味を持っていることは、これまでに指摘されつつも、いまだ十分に論じられてこなかったように思う。本論考は『瞳孔の中』における緻密な空間構成と複雑な語りの構造を分析し、そこに見られる言葉を手段とした可視化のシステムを探り、クルジジャンフスキイの創作における表象と言葉の様相を考察する試みである。

1. 語りの仕掛けと装置

『瞳孔の中』もクルジジャンフスキイにしばしば見られる入れ子構造を持つ作品のひとつであるが、その構成要素となっているのは複数の語り手による一人称の語りである。まずは語り手＝主人公＝『瞳孔の中』の作者が瞳孔の小人出現のエピソードを語り、その後、主人公の反映像、分身である小人が本人とは独立した存在となって現れて、主人公に瞳孔内部における己の体験を語る。この体験談の中、つまり瞳孔内の空間においても、複数の語り手によってそれぞれの体験談が語られてゆく。最後に再び本来の語り手＝主人公が登場して、事の顛末を述べて、「読者よ、背を向けるのか？ Читатель, ты отворачиваешься.....」(C. 462) と、唐突に読者に直接名指しで語りかけたところで作品は終わる。

文字通り等身大の人間である主人公の語りは、読者に向けられた小説という大きな枠組を形成し、その中で瞳孔サイズの彼の似姿、瞳孔の小人 12 号が物語を語る。したがって、読者が聞いているのは、主人公の伝える 12 号の語りであるということになる。このような語りの二重構造は小説にはよく見られるものである。もっとも『瞳孔の中』では、内なる語りの内部においても、物語が語りと対話を中心に進行してゆく。しかも、12 号の語りの中の語り手たちはすべて瞳孔に映った映像にすぎない。主人公は自分の表象と語っており、ヒロインの瞳孔の中では彼女の歴代の恋人の表象たちが自己の物語を語っている。登場人物の中で十全の人間は主人公と彼が愛する女性のみである。この複雑な語りを演出する空間、およびさまざまな仕掛けを分析してみよう。

(1) クワツガの像と縞模様

瞳孔の内部は、「ガラスのような、けれども不透明で、壁面が脈打っている瓶の中」(C. 435)のごとき暗い、窮屈な空間であり、底部が瓶底のように盛り上がっている。その下には「光を放つ黄斑が広がっていて、周りには半分陰に隠れた人間の輪郭が十ほども、踵は光に向け、頭は壁につけて」(C. 436)座っている。ヒロインの忘却の度合いにしたがって「瞳孔人の輪郭にはぼんやりしたものからはっきりしたものまで様々な段階が」あり、「ある者は眼底の黄色い闇にあまりにも同化してしまっていて、色褪せた、消えかけた姿が目に入らない」ほどである (C. 438)。

そこではヒロインの最初の男の似姿である通称クワツガが独裁体制を敷いており、小人たちを「被忘却者 забытые」として、「本 книга」と呼ばれる台帳に登録している。クワツガは瞳孔の小人たちの個人情報アンケート形式で詳しく調査し、台帳に書き込ませるのだが、いずれ頁がすべて埋まって、女性の瞳孔が魅力を失い、瞳孔への吸引力を失ったときに『あ

る目を奪う魅力の体系的歴史大全 *Полная и систематическая история одной очаровательности*』を編纂することをもくろんでいる。この台帳は、のちに12号がヒロインの瞳孔から抜け出すときに盗んで持ち帰り、主人公の目に帰ってゆくときにも手放さずにいる、重要な小道具のひとつである。

12人の男の映像が棲息するにすぎない暗い窮屈な瞳孔世界において、本の編纂作業を想定することはきわめて非現実的である。もっとも、一人目の男であることを理由に小さな世界で権力をふるっているクワツガにとっては、引き続く恋愛関係の中に自分の影響を見ることだけが生きがいなのであり、この非現実性こそが、瞳孔世界という人間心理内部のメタファーに奇妙な現実感を賦与しているといえる。さらに興味深いのは、クワツガ本人がすっかり消えてしまっているということである。

引用1

突然、目に見えない二本の手が私のくるぶしをがっしりとつかみました。

「質問に答えていただくよう」

私は足枷となっている手をよく見ようとかがんでみたのですが、見ることはできませんでした。あきらかに1号は完全にかすんでしまって、もはや空気と同色になっていたのです。目に見えない指が私を解放し、本の表紙をカチッと開きました。ほら、この本ですよ。ぎっしりと文字記号が書き込まれたページが舞っては落ち、また舞って、私の番号が振ってある白紙のページが現れるまで、それが続きました。(C. 438)

本は見えてもクワツガは見えない。「クワツガ」という奇妙な名前の由来は、ダーウィンの隔世遺伝の説である。瞳孔の住人第1号であるクワツガが自己の優越性の根拠としているのが、クワツガという縞模様の馬と最初に交尾した雌馬が、その後、縞のない馬と交尾しても縞模様の仔馬を産み続けたというダーウィンの記述である⁽¹⁰⁾。一方、瞳孔の中のクワツガはもはや見えない存在なのだから、ヒロインの記憶にもほとんど姿を留めていないということになる。クワツガがかろうじて存在しているのは、台帳に記されたほかの男たちの性癖や行動にクワツガ自身が読み取る自分の面影、要するに彼女の好みのある種の傾向においてにすぎない⁽¹¹⁾。そもそも、ダーウィンの説自体が、公理としてではなく、すでに反駁され

10 ダーウィン(永野為武、篠遠喜人訳)『家畜・栽培植物の変異 上(ダーウィン全集第4巻)』白揚社、1938年、第2章、および、ダーウィン(篠遠喜人、湯浅明訳)『家畜・栽培植物の変異 下(ダーウィン全集第5巻)』白揚社、1939年、第11章。

11 「クワツガ Квагга」の名は音の面でも忘却のテーマと結びついている。クルジジャンフスキイの作品では、忘却のテーマがしばしば「ステュクス河の蛙」と結びつけられる。彼岸と此岸を隔てるステュクス河の底で忘却の澱の中に暮らす蛙というアリストファネスの『蛙』のモチーフを、クルジジャンフスキイは短篇『ステュクスに架かる橋 Мост через Стикс』(1931)に纏めている。「ква」という蛙の鳴き声の擬音と蛙の連想に関する言及は、たとえば『ミュンヒハウゼンの帰還 Возвращение Мюнхгаузена』(1927-28)にも見られる。『ミュンヒハウゼンの帰還』では、「モス Мос」王子と「クワ Ква」王女が結婚してモスクワという地名が生まれ、蛙たちが王女の名を呼び続けるのが聞こえなくなるよう、建物を建て込んで街ができたという伝説が語られている。(Кржижановский. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. С. 219-220) なお、シクロフスキイも『散文の理論』の中でこの伝説に言及している。Шкловский. О теории прозы. С. 70.

た過去の科学の仮説として示されており、忘却を体現する1号に冠せられた「クワツガ」という名はきわめてアイロニカルなものとなっている。

クワツガの不可視性は、瞳孔の小人が主人公に本の現物を見せる行為（「ほら、この本ですよ」）や、「ぎっしりと文字記号が書き込まれたページ」などの視覚要素によって強調されている。引用1に続くテキストには「何十というアンケートの項目」に関する記述があり、そのうちの「間借りする期間」という質問については「（その項目の横には、a. 永遠に、b. 墓に入るまで、c. もっといい場所が見つかるまで、という選択肢が縦並びになっていて、回答者は下線を引くようにとされていました）」（C. 438、傍点は引用者による）と、用紙の視覚面に関する説明が与えられている。視覚的な想起を促されたこれらの黒い文字を背景に、クワツガの不可視はさらに浮き彫りにされる。

クワツガが負っている可視的なものの中で、もうひとつ注目すべきは馬の「縞模様」である。クワツガにおいては、もはや記憶の中に姿を留めていない最初の恋人とダーウィンの隔世遺伝の説という、一見共通点のないものももっともらしく結びつけられ、科学が格下げされて、笑いが引き起こされている。このようなやり方はクルジジャンノフスキイがしばしば用いているものであるが、笑いの要素が加味されることにより、哲学の命題や科学の問題が学術的になりすぎずに作品に導入されることが可能となっている。

こうして「愛」は科学を介して「縞模様」と結びつき、さらに「愛も縞模様なのか В полоску любовь?」（C. 437）という奇妙な命題を生む。文脈からすると、この命題は単にダーウィンの挙げたクワツガの例が愛にも適用されるのか、という意味に過ぎないのだが、実際、この「縞模様」はひとつの隠されたモチーフとして、作品全体を貫いている。たとえば、瞳孔にやって来た順に番号が付されている小人たちは、「偶数 четы」と「奇数 нечеты」のふたつのグループに分かれている。主人公の似姿12号の隣に座っている「講師タイプ」の6号の理論では、心には「固有のリズム」、「一種の愛の弁証法のごとき意思の交替」があって、ヒロインの恋愛の対象は「厚顔無恥でけんか腰」な奇数と、「穏健な文化人」の偶数のふたつのタイプの間を行き来しているとされる（C. 443）。さらに、奇数と偶数が交代するリズムはそのまま歌のリズムに援用される。瞳孔の小人たちにはテーマソングのようなものがあり、物語が語られたときや、新入りが瞳孔の入り口にやってきたときなどに全員がそれを歌う。これは《человек 人間》という言葉を中心とした言葉遊びの歌で、「ひっ、ひっ、ひっ、人、小人。／瞳に許可を取るまでは、飛んで入るのはやめておけ。／奇数。／……／ひと、ひっ、ひい、い。／いた、のに、いない。跡形もない。ほら！／偶数。Чел-чел-чел, человек, человечек, / Неспросясь у зрачка, ты не делай скачка. / Нечет. /……/ Человек – чело-чел-че-ч: / Был и нет. Свьян след. Чу! / Чет.」（C. 435、傍点、斜体は引用者による）といった具合に、奇数・偶数という言葉が合いの手として用いられている。このように、「縞模様」は「偶数・奇数」を介して、小説全体に一定のリズムを与えている。

さらに、「縞模様」は読者が眼にしているテキストとも結びつく。この作品において、白い頁に書かれた文字の視覚性が強調されていることはすでに述べたとおりだが、白地に黒い行がいくつもあつたテキストは、まさに「縞模様 в полоску」だといえるだろう。ミシェル・フーコーは表象面としてのテキストを「距たり」と呼び、それが「インキの線の基盤状の目とか、

さらには街路の交錯、生まれつつある都市、すでにずっと以前からそこにあった都市をも、裸の状態において提示するもの』であると述べている⁽¹²⁾。『瞳孔の中』の「縞模様」のモチーフに込められているのも、この「距たり」としてのテキストの存在ではないだろうか。瞳孔の小人たちがいるのは、ヒロインの瞳孔の中であり、同時にテキストの中でもあるはずである。

歴代の恋人たちのデータが集録された「被忘却者」台帳＝本はクワツガが「縞模様」のごとき自分の影響を調べるために考案したものである。テキストと「縞模様」は記憶と忘却という作品のひとつの中心テーマにおいて交差し合い、その視覚的背景をなしている。

(2) 物語当番

瞳孔内部における可視／不可視の問題は、クワツガのみならず、他の登場人物たちについても強調されている。暗い瞳孔の中で、12号は女性の忘却の度合いに応じて影が薄くなっている「被忘却者たち」の姿を見分けることができない。12号が直接会話をする相手はクワツガと6号のみである。このような条件の下、ほかの登場人物たちに光を当て、それぞれのエピソードを語らせるための仕掛けが「物語当番」である。

瞳孔の中に暮らしている「被忘却者たち」は、クワツガから声がかかると、順番に皆の前でヒロインとの恋愛のいきさつを語らねばならない。語る人物たちは中央の突起の上に進み出て、眼底の下から照らされる黄斑の光の脚光^{フットライト}を浴びる。語りがこの擬似舞台上で行われることにより、小人たちの外見にも照明が当てられる。物語当番という枠組みの導入によって、12号は小人たちの話を聞き、彼らの外見を観察する機会を得る。12号が最初に遭遇した物語当番である、11号登場の場面を例として見てみよう。

引用 2

「11号、中央へ」クワツガの大声が響きました。

「11号、11号」という声が四方から聞こえました。

「いったいなんです？」私は隣の人に訊ねました。

「いつもの物語当番ですよ」相手はこう説明しました……

呼ばれた番号の人が底の突起の上によじ登ったので、これ以上詳しく訊ねる必要はなくなりました。彼の重たげな姿を見た瞬間に知り合いのような気がしました。私の先輩は黄斑に腰掛け、落ち着いた様子であたりを見回しました。彼は鼻眼鏡から垂れている紐を唇で捕らえ、考え事をしているような顔付きでそれを噛んでいたのですが、垂れた頬肉が動いていました。(C. 438-439)

突起の上に当番の語り手が上ったおかげで、闇の中に可視的な要素が現れ、それまでは事情を知るのに6号に説明を乞うしかなかった12号も、「これ以上詳しく訊ねる必要がなく」なる。描写の対象は声から「姿 *фигура*」に移行し、「垂れた頬肉が動いて」いたというよう

12 ミシェル・フーコー(豊崎光一訳)「距たり・アスペクト・起源」フーコー『作者とは何か?』哲学書房、1990年、100頁。

なきわめて視覚的な、クローズアップの観察が行われる⁽¹³⁾。

もうひとりの隣人、2号の姿を12号が初めて見るのも彼が当番で物語りを語るときである。狭い瞳孔の中で6号同様12号の隣にいる2号が、小説も終盤の物語当番までまったく見えないというのはいささか奇妙な感があるが、6号とは異なり、2号は12号がやってくるとすぐに「脇へよけ」、闇に潜んでしまう。そのうえ、2号もクワツガ同様「くすんだ、ぼんやりした」(C. 459) 輪郭の持ち主で、ヒロインの記憶にあまり姿をとどめていないようである。一方、6号は新入りの12号に「ひととなつっこく顔を向け」てくる。「いわば講師タイプの顔で、物知りそうなのでぼこの額、考え深げな眼、釘のようなあごひげに、ていねいに梳いた禿の後頭部の持ち主」(C. 436) というような詳細な外見描写からは、6号がヒロインの記憶の中ではっきりした輪郭を保っていることがわかる。

作品中で物語当番が回って来るのが11-12号、1-2号のみであることには触れておく必要があるだろう。これ以外の3-5号、および7-10号については、言及もいっさいなく、読者はイメージを抱くことすらできない。とはいえ、彼らは小説の中で何の役割も担っていないわけではない。《語られない》ことにより、これらの小人たちは文字通り「被忘却者」の姿を体現している。擬似舞台という設定を考慮に入れると、存在が言及されるのみで、実際は黄斑の舞台上がって脚光を浴びることのない彼らは、出番のない役者を連想させる。忘却された人間を示す「出番のない役者」というメタファーは、中篇『文字殺しクラブ Клуб убийц букв』(1926)において、もはや舞台に呼ばれなくなったハムレット役者という形で展開されているテーマである⁽¹⁴⁾。

瞳孔内の世界は時間の区切りがなく、ある程度定期的に開催される当番制の語りは、時間の流れの尺度となり得る唯一のものでもある。物語当番で瞳孔の小人たちが語るのは、先にも述べたように、ヒロインとの恋愛の物語である。「当番」は順番に回ってくるのであるから、小人たちはひとつの話題をひたすら語りなおしていることになる。新入りが入るたびに語り手も聴衆もひとりずつ増えてゆくとはいえ、そうそう頻繁に人数が増えるわけでもない。こうした堂々巡りは人間の思考の撞着性に対応し、また、繰返される演劇の上演とも呼応している。瞳孔の小人たちは舞台上上がった役者のように、十八番の演目を演じ続ける。過去の

13 クルジジャンフスキイはネップの頃に写真家のモイセイ・ナツペリバウムとともに私設の映画スタジオを立ち上げようとしたこともあるというから、映画にかなりの関心を持っていたようである(Кржижановский. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. С. 832)。1925年、映画シナリオ『ミュンヒハウゼンの帰還』を執筆しているが、スクリーン化はされなかった。1927-28年の同名の中篇はこれを小説に書き換えたものである。さらに同じ1925年、『文学用語辞典 Словарь литературных терминов』(в 2 т. М.-Л.)に「映画シナリオ」の項目を寄稿している。一方、クルジジャンフスキイが映画の製作に直接関わったのは1928年で、メジュラブポムフィリム Межрабпомфильмの発注により、プロタザーノフ監督の『聖ヨルゲン祭 Праздник святого Йоргена』(1930)のシナリオを執筆した。脚本はプロタザーノフ自身のものとされ、クルジジャンフスキイの名が挙げられることはなかったが、作品には三重の語りや枠組み、現実を凌駕する言葉など、クルジジャンフスキイの創作の特徴をはっきり見て取ることができる。

14 文字殺しクラブにおける演劇と役者のテーマに関しては、上田洋子「シギズムンド・クルジジャンフスキイ『文字殺しクラブ』における『ハムレット』と演劇の問題」柳富子編著『続・ロシア文化の森へ：比較文化の総合研究』ナダ出版センター、2006年、326-342頁、を参照されたい。

恋人たちの像は、ヒロインの眼底で過去の恋物語の上演を繰り返すことにより、忘却を逃れようとするのである。

(3) 語りの空間

眼底に落ちた主人公の似姿が他の小人たちの語りを聞く空間は、薄暗くて狭い、瓶底のような場所である。「底 дно」「井戸 колодец」さらには「牢獄 тюрьма」とすら形容される瞳孔の中は、「ガラスのような、けれども不透明で、壁面が脈打っている瓶のごとき」、^{シリンダー}「円筒状に閉ざされた壁」に囲まれた閉塞空間として描かれている。天井は「ドーム свод」になっており、底の隆起と呼応している。すでに分析したように、底の隆起部はいわば舞台、演壇の役割を果たすもので、物語当番の者は下方から黄斑の光で照らされたこの台に上がり、照明と注目を浴びる中で恋愛の秘密を語らなければならない。

ここで注目したいのは、人間の目の構造がデフォルメされた緻密な舞台設定に、音響効果が考慮されていることである。壁はいかにも響きのよさそうなガラス素材で、天井はドーム型であり、教会の中のような共鳴する空間が目に見えぬ。さらに共鳴のイメージを強調するのは先述のテーマソングのモチーフで、瞳孔の小人たちが執拗に「不協和音の男声合唱」で歌うこの歌が、壊れたレコードのごとく、あちらこちらにちりばめられている。このテーマソングは、新入りを瞳孔の入り口から眼底へとおびき寄せる罠でもあり、瞳孔の表面に新たな男が映ると、瞳孔の井戸の天井部が開き、瞳孔路にこの歌を響かせる。

もっとも、瞳孔空間が普段は閉ざされていることは考慮する必要があるだろう。円天井とガラス様の壁によって、音は外の世界から遮断されてしまう。不透明で脈打つ壁面は人体の軟質なマテリアルを想像させ、この壁が一種の遮音効果をも備えていることを示している。このような音のイメージは書かれた世界のみならず、それが描写される言葉の次元にも表現される。「円筒状に閉ざされたガラス様の壁」の部分进行分析してみよう。

引用 3

Шестой махнул рукой и смолк.

И снова желтая муть колодца *сомкнулась* над нами. Я скользил глазами по стеклыстым цилиндрически сомкнутым стенам и думал: неужели это мое последнее жилище, неужели настоящее отнято у меня навсегда и безвозвратно?

6号は手を振って、黙り込みました。

そしてふたたび、井戸の黄色い濁がわれわれの上に垂れ込みました。私は円筒状に閉ざされたガラス様の壁に眼を這わせつつ、考えていました、「まさか本当にこれが最後の住処なのか、現在は永遠に失われてしまって、もはや取り返しがつかないのか？」(C. 452、斜体は引用者による)

それまで熱心に語っていたおしゃべりな6号が「黙り込む смолк」と、眼底の空間には「黄色い濁」が「垂れ込み сомкнулась」、声に取って代わる。「сомкнулась」という語が「смолк」のアナグラムになっていることにより、閉塞感が文字の上でも強調される。アナグラムによる閉塞感の表現はこの作家にしばしば見られるもので、もっとも典型的なものとし

て、前述の『文字殺しクラブ Клуб убийц букв』という表題を挙げる事ができる。

次の文では *ск, ст, ц, с, ст* といった語頭の無声音の連続が硬質な響きとなって沈黙を強調し、「考えた *думал*」以下のほぼすべての語が有声音ではじまる文章と対比されている。自分自身が過去の存在となってしまったのか、もはや現在の生をつむいでゆく可能性を完全に奪われてしまったのかという12号の心の叫びは、無声音による無機質な瞳孔空間の沈黙の描写の直後に有声音で発せられることにより、より切実さを増している。「Я」ではじまる一文のセミコロンより前の部分では、語頭が無声音の単語の中に、「私 я」「目 глаза」「考えた *думал*」という《私》あるいは《人間》に関わる単語だけが有声音ではじまる単語になっており、続く人間の声への架け橋となっている。

瞳孔の小人がライバルたちの存在を肌で感じ、その言葉を聞いているのはこのような空間である。クルジジャンフスキイの設定する空っぽの、音の響く、だが閉ざされた、響いた音が粘膜の壁に吸収されてしまうような空間は、そこで語られる言葉に、聞き手の重圧となるような物質性を賦与している⁽¹⁵⁾。クルジジャンフスキイの作品における「擬音による隠喩 *onomatopoeic metaphor*」の重要性は、ローゼンフランツやベロブロフツェフも指摘しているものである⁽¹⁶⁾。『瞳孔の中』では、非現実の空間において孤独な人間の声をうつろに響かせるための空間の音響が「擬音による隠喩」を用いて入念に設計されている⁽¹⁷⁾。

2. 恋愛のテーマ

これまで分析してきたように、『瞳孔の中』においては複雑な語りの空間が設定されている。主人公の物語内部の瞳孔の小人の語りの中に、さらに物語を語る人々がいる。過去の恋人たちによる複数の語りが導入されることによって、瞳孔の小人たちと同様、ヒロイン自身が、男たちの瞳孔に映った複数の像の合成体として描かれることが可能になる。また、女性を外側から見ている人物＝主人公と、女性の内部に入り込んでしまった彼の分身が、外面と内面

15 『瞳孔の中』と同じタイプの、音を響かせ、同時に遮断・吸収する空間の描写は、『文字殺しクラブ』や、『ステュクスに架かる橋』(1931) などにも描かれている。

16 Rosenflanz, *Hunter of Themes*, pp. 24–25; Белобровцева. Услышанный мир.

17 擬似舞台の導入、装置や音響、照明の描写、挿入歌、繰り返される演目など、『瞳孔の中』には演劇の要素が多分に見られる。キエフ時代から演劇学校の講師をしていたクルジジャンフスキイだが、作品中の舞台設定がより緻密になるのは、モスクワに移住した1922年以降のことである。メイエルホリドやワフタンゴフらと同様、舞台装置にキュビズムや構成主義の画家たちを招き、また照明や音響の最新技術を導入するなど、舞台技術の革新を目指していたタイロフのモスクワ・カーメルヌイ劇場で働いたことが、クルジジャンフスキイの創作に大きな役割を果たしたと筆者は考える。殊に光源、色彩、質など、微細にわたる光の描写には、舞台照明の技術が文学の分野に取り入れられているとみなすことができる。クルジジャンフスキイの演劇活動については、リトヴィネンコが同時代人の証言を交えて論じている。この研究者はまた「クルジジャンフスキイの演劇批評の論文には」「演劇、俳優、舞台装置の視点から全体を評価する演出家の眼がはっきりと見受けられる」と述べているが、これは演劇論だけでなく、文学作品全体に拡大することができる。Литвиненко Н.Г. Вспомним Сигизмунда Кржижановского – деятеля театра и театрального критика // Мнемозина. Вып. 2. М., 2000. С. 353.

という二つの視点を与えているところに、分身が会おう彼女の過去の恋人たちの存在によって、内面に潜む不可知の外面性という三つ目の視点が導入される。しかも、この三つ目の視点も複数で、彼女のイメージはますます多面化するはずである。ところが、いくら作品を読み込んでも、ヒロインの像はいっこうに見えてこない。この節では意図的に回避されているヒロイン像、そして「恋愛」の描かれ方を分析してゆこう。

(1) 主人公とヒロイン——感傷の拒否と即物性

『瞳孔の中』の主人公＝語り手は恋人の容姿や性格を一切語らない。他の登場人物たち同様、ヒロインにも名前がない。語り手は、読者に対して恋のいきさつを語る際にも、ヒロインの心理にはまったく触れない。ヒロインが口にしたものとして伝えられる言葉にしても「ええ Да。」「馬鹿みたい Какой вздор。」「だめだめ Нет, нет.」「もう、早くキスして Ну, скорее поцелуй。」という、人格とはかかわりのない決まり文句のみである。肝心の恋のいきさつに関しては、語られるのは瞳孔の小人と関係のある場面、つまりふたりの目と目が合った瞬間に関するのみで、読者はふたりの関係の全体像を知ることができない。恋が成就した瞬間でさえ、瞳孔の小人との関係を通して描かれており、実際に主人公とヒロインの間に起こった感情や出来事は描かれないうままである。

引用 4

あの、かすかな、ようやく耳にできる程の「ええ」に呼ばれて、私は聞き返すなんてことはしなかった。従順な両の手首をこの手に捕らえたときに、彼が目に入った。円形の瞳孔の小窓に姿を見せた彼は、興奮した顔をどンドン近づけて来る。一瞬、彼はまつげに覆い隠された。それからふたたびちらりと姿を現し、そして隠れてしまった。その顔が、喜びと誇らしげな満足感に輝いていたのは見逃さなかった。他人のためにあくせくと奔走し、結果を出したマネージャーに、彼は似ていた。(C. 428、傍点はクルジジャンフスキイによる)

このように、初めてのくちづけを描いていると想像される場面でさえも、主人公の焦点は瞳孔の小人にのみ定められている。ふたりの接近は主人公の目が瞳孔の小さな似姿を次第にその表情まではっきりと見分けられるようになることで表わされている。顕微鏡的(あるいは映画的)なクローズアップにより、ロマンティックなはずの場面がグロテスクに異化されてしまう。感傷的なものは描写の対象から完全に除外されており、男の側から見た即物的でややエゴイスティックな描写に終始している。ヒロインの存在は「手首」「瞳孔」「まつげ」という身体の一部によって代弁されてしまう。

さらに、恋愛のうきうきした非日常の雰囲気すらも、瞳孔の小人を通じて表現されている。主人公がヒロインに瞳孔の小人の話打ち明けて以来、恋するふたりは逢瀬のたびに「女性が小人を隠し、私(主人公——引用者注)が探し回るといふ、ゲームのようなもの」(C. 438)を繰り返す。それには「たくさんの笑いとくちづけがつきもの」であり、語り手＝主人公が「(恋人同士ときたら、何を考え出すやら)」と、あきれているとも懐かしんでいるとも解釈可能な括弧つきの注釈を入れることで、恋愛特有の浮遊感が倍加されている。瞳孔の

小人を介在させることによって、クルジジャンフスキイは恋愛というテーマを扱っても感傷を排除した独特の文体を維持することを成功させている。

ここで、主人公自身の姿も描かれぬことも指摘しておくべきだろう。ヒロインの歴代の恋人たちの映像が主な登場人物であるとはいえ、大きな枠組みにおける語り手はあくまでも主人公の男性である。この語り手＝主人公はヒロインの目に映って自分の像を生み出すにもかかわらず、ヒロインに「見られる」存在として描かれることはない。ヒロインと主人公の間で対話や情報交換が行われることはなく、「見る」側に徹する主人公の語り手に、ヒロインの視点の入る余地はない。語り手＝主人公を反映するヒロインは、像を生み出す鏡、あるいはスクリーンのような他者にすぎず、語り手はそこに現れた内面の動きのみを描き、外見描写は省かれてしまう。

同時代のロシア文学における瞳孔の反映像を描いた作品として、たとえば、大きな美しい瞳に見ている対象の真の姿を映す能力を持つのに、本人は善悪の判定基準をいっさい持たない少女を主人公とするプラトノフの短篇『ウーリャ Уля』がある。野中進氏はこの作品における主人公の瞳孔が「魔法の鏡のメタファーであり、ゆえに彼女は真実も自分の姿も見ることがない」と分析する⁽¹⁸⁾。野中氏はさらに、この作品には鏡のモチーフがしばしば示す自己認識のモメントが欠けていること、およびウーリャが「人間が必要とするよりもよっぽどきれいな *столь красивой, что была лучше, чем нужно людям*」⁽¹⁹⁾と表現されるその美によってある種の神的特性を賦与されていることを指摘している。ミハイル・ヤンボリスキイは『近いものについて О близком』の中で、近すぎるものは認識しえないことを指摘しているが⁽²⁰⁾、鏡そのものであるウーリャは、そこに映る像を見ることも、自分自身の姿を映すこともできない。『ウーリャ』の主人公も、『瞳孔の中』のヒロインとまではいかないまでも、やはり詳細な性格づけがなされているわけではない。度合いの差こそあれ、彼らはともに「反映する」役割を負った同じタイプの登場人物であると考えることができる。

フォークロア的な語り手の形式を借りたプラトノフの短篇では、瞳に反映した像がひとつのゆるぎなき「真実」を提示するのに対し、クルジジャンフスキイの瞳孔像は無限に増殖し、瞬間ごとに変化して、捉えどころがなくなってゆく。たとえば、6号の恋愛理論においては、表象の増殖によって生じる男女間の裏切りが指摘されている。

引用5

あるAというものが愛されている、だが今日のAは翌日にはすでにA1で、一週間後にはA2になっている。したがって、絶えず再結晶化している存在に追いつくためには、こちらも絶えず像を修正する必要がある、つまり、表象から表象へ、感情の焦点を変えていかなければならない……そして、散歩している人間が、100歩歩いた際に、その体が100回倒れかけたけども、毎回うまい具合に筋肉に支えられたのだということを知らないように、恋人たちも、何週間、あるいは何年

18 Нонака С. Мотив отражения и зеркала у Платонова («Уля»). [http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Studio/4616/jar/ulya.htm]

19 Платонов А.П. Избранное. М., 1966. С. 487.

20 Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001. С. 5–15.

も共に暮らしながらも、顔を合わせた数だけ裏切りがあるということを知る由もないのです。(C. 450、傍点はクルジジャンノフスキイによる)

瞳孔に反映する像は刻一刻と変化している。それを眼が次から次へと映し出すことにより、連続体としてのひとつの像の概念が得られる。連続写真や映画などの当時のメディアを反映した6号の論においては、知覚の欺瞞とでもいうもの、ひいては認識の不可能性のようなものが示されている。

『瞳孔の中』で主体となっているのは、「映す」側ではなく、「映される」側である。映す側のヒロインは、プラトーフのウーリヤのように瞳の美しさが描かれることもなく、「映す」という機能に徹してしまう。個々の反映像＝表象がヒロインの瞳孔内部で語る自分とヒロインとの恋物語の世界から、彼女自身は阻害されてしまっている。瞳孔という鏡に映った表象からなる眼底の「鏡の国」では、肉体を持った現実のヒロインは必要とされず、歴代の恋人たちがそれぞれ抱くイメージのみが生き続けることになる。クワツガは性行為の前後に服の着脱を自分ですか、男にさせるかによって女性を四つのカテゴリーに分類し、ヒロインがどのカテゴリーに属するか、瞳孔人たちの意見を求めるが、意見はまったく一致しない。意図的に導入されたこの下世話なエピソードにより、ヒロインの不可知は確定的なものとなり、ただ彼女の目に映った表象だけが、それぞれの記憶を頼りに不可視のヒロイン像を維持し続ける。

(2) クワツガと11号の語りの図式

主人公が語らないヒロインの像は、彼女の記憶内部に陥った過去の恋人たちの像が語る物語によって、少しずつ開示されてゆくかに見える。だが実際は、小人たちの話の中でも、彼女の外見や心理の機微が描かれることはない。11号とクワツガの物語は、いかに自分が彼女をものにしたかという、恋愛技術の披瀝に過ぎない。そのうえ、一見タイプの異なる彼らの話はよく読むと筋が酷似しており、ヒロインの恋愛感情をかきたてるやり方までもが同じであることがわかる。ふたりの語り出しを比較してみよう。

引用6 (クワツガ)

我々が紹介されたのは、とある文学の茶会でのことだった。「田舎から出てきたばかりの娘です、どうかよろしく」と。乙女の脆さを武装する流行おくれの服が、それを裏づけていた。私は目でその目を捕らえようとしたが、だめだ、まつげを振って、目は逃れ、逸らされてしまった。(C. 454)

引用7 (11号)

最初の出会いがすべてを決めたのです。われらが彼女はその日黒い首の詰まったドレスを着ていました。顔にもしっかりボタンがかけられているかのようで、唇はきつと結ばれ、まぶたも半分閉じられていました。メランコリーの原因は今私の左に座っている、われらが敬愛する10号ですよ。……実際に、とうとう彼女の目を見ることに成功したとき、そこには捨てられた悲しみばかり

りが広がっていて、当時ちょうどいい瞳孔を捜していた私は、早速空いている部屋を占めてやろうと決心したのです。(C. 439、傍点はクルジジャンノフスキイによる)

まずは最初の出会いはあり、ヒロインの服装（流行おくれの服／黒いドレス）、そして心理状態（田舎から出てきたばかり／メランコリー）を説明する言葉がある。この時点で、瞳孔の小人はどちらも彼女の瞳孔を潜在的標的に定めている。このあと、クワツガはすぐに行動を起こそうとして失敗し、逃げた彼女を見つけて謝罪し、以後、彼女の家を頻繁に訪れて、うぶな娘に日常生活の知識からカントの学説まで、ありとあらゆる《話》を聞かせて点数を稼ぎ、策略を用いて彼女の心を動かす。11号は「些細な、極力安価な奉仕を積み重ね」、自分が持ってきたあれやこれやの《物》、そしてそれらの物から連想される自分のイメージ／表象が彼女を取り囲むように仕組み、策略を用いて彼女の恋人になる。途中に「彼女の病気」という出来事が起こるところまで一致しており、これはクワツガの場合は彼女の家に通いだすきっかけ、11号にとっては恋の成就のきっかけとなる。

かたや観念論的、かたや唯物論的の差はあれども、ふたりが語る物語は「出会い」「印象」「最初の行動」「失敗」「次なる努力」「策略」「恋の成就」という図式にぴったり当てはまり、語りの筋も同じ順序で進行する。なお、「恋の成就」で語りが終わるのは、そこで「相手の瞳孔に飛び込む」という小人の使命が果たされるからだ。主人公＝語り手自身が、自分の似姿の小人が瞳孔の奥へと去っていった後に訪れた「けだるく、盲目で、眠気まじりの」愛の日常について語っており、小人にとっての恋愛の時間は、結婚が幕切れとなるおとぎ話やシェイクスピアの恋愛喜劇のごときものであることが示唆されている。

さらに酷似しているのは、ヒロインを陥落させるために小人たちが用いる策謀である。

引用8 (クワツガ)

そう、彼女が知らなかったものがもうひとつ、それは自分自身だった。ある語らいの折、彼女に彼女自身のことを説明してみた、そして、今ではほら、もう半分がた埋まってぼろぼろになっているこの本……の留め具を外してみようか試みたのだ。そう、その夜われらは彼女の将来のこと、彼女を待ち受けている数々の出会い、夢中になり、絶望し、ふたたび出会う、そういったことを話した。私は執拗に彼女の将来のドアを叩き続けた。……初恋、人生との初めての衝突、別れの苦い味、繰り返される心の経験、それらはもはや過去のものとなっていった。駆け足の早口言葉で接近していったのは、感覚が鞭打たれて疲弊するとき、しおれてしまうことへの恐怖感から焦って幸せを台無しにするとき、好奇心が情熱に勝るとき、そして… (C. 455-456)

引用9 (11号)

そこで私は、皆さん、ご親切な先輩の方々の助けを借りることにしました……あの女の瞳孔は、言ってみれば、人の住んだ形跡があると直感的に感じたわけで…まあ、一言で言えば、過去の底の一番深いところまで匙を突っ込んで、ふたたびかき混ぜ、かき乱してやろうと決心したわけです。……

私が匙で武装したのは、おおよそこんな具合です——「私のような男はもてない。わかっています。あなたが愛した人は、私とは似ても似つかなかったでしょう。そうでしょう？ その人、そ

れともその人たちですか？ 内緒？ そりゃそうですね。たぶんそれは…」——そうして、澱粉液の攪拌を担当する労働者のように、質問をひたすら回転させていたのです。(C. 441)

クワツガは世間知らずの乙女であったヒロインに、将来起こりうるであろう恋愛のストーリーを言葉で描いてみせ、彼女の心に恋への憧れをかきたてようとする。一方、11号は過去を語りによって「攪拌」して、彼女が経験してきた恋愛感情を思い起こさせ、ふたたび恋をしたいと思わせる。まったく同じことを、クワツガは演繹的に、11号は帰納的に行っているに過ぎない。

クワツガと11号の恋愛のやり口は、6号が理論化した恋愛と忘却の法則と一致している。

引用 10

恋に落ちる側は、もちろん、思想と像でも、像と概念でもなく、像（人間の）と感情を組み合わせています。彼はこのプロセスが、感情から像へ向かうのか、それとも像から感情へ向かうのかを理解せねばなりません。双方向の、循環とでもいうものが起こるまでは、それに……事例その1、感情はすでにあるけれども、どこにも向けられていない、像が連想されていない場合——まずはじめに「魂はまだ見ぬ人を待ちあぐね」⁽²¹⁾、具体的な対象はないけれどもときめきがある、空への放電、その後この「まだ見ぬ」は消えてしまう——このときに空いている「人」になるのは極めて簡単で、何の困難も要しない。事例その2、像が感情を待たねばならない場合——この場合、連想要素の合着が起こるには、ときに時間と労力を要する。(C. 444)

この理論からすると、クワツガも11号も、自分は事例1、ヒロインは事例2に相当する状態で、彼女の恋愛感情を人工的にかきたてることで恋人になろうとしていることになる。ここにおいて、ふたりの経験は6号の理論に絡め取られてしまい、彼らの恋愛戦略も心理学の症例研究の一端でもあるかのごとくに見えてくる。瞳孔世界においては、恋愛はもはや完全に図式化してしまい、生きた感情を伴ってはいない。小人たちが恋愛の物語を語るのは、存在し続けるため、ヒロインの記憶から消えてしまわないためにすぎない。

(3) 「匙でかき混ぜる」モチーフとレトリックの問題

クワツガと11号の語りを直接結びつけているものに、「匙でかき混ぜる」という共通のモチーフがある。11号が時間をかけて粘り強く行った恋愛の努力のメタファーであるこのモチーフ（引用8）を、クワツガが自分の語りの冒頭で文学サロンの「退屈な」停滞した雰囲気を示すメタファーとして転用している。このモチーフは『瞳孔の中』で a) 語りにおいて、b) テーマとの結合による作品全体の空間の統一において、ふたつの役割を担っている。

a) 語り

クワツガと11号が恋愛のいきさつを同じ構成で語り、また、その駆け引きにおいても同じ手段を用いていることはすでに分析したとおりである。ふたりの語りを比較してみると、

21 『エヴゲーニイ・オネーギン』第三章VIIからの引用。

もっとも大きな違いは、そのスピード感であることがわかる。11号は言い換えや説明の多いまわりくどい喋り方で、事実の間にしばしば観察や意見が展開され、話の進行が立ち止まってしまう。クワツガは単語や事実関係を時系列に沿って羅列するような語り方をしており、簡潔な文章が歯切れよく前進してゆく。外見の面でも、クワツガは「完全にかすんでしまって、もはや空気と同色」であるのに対し、11号は「重たげな姿」「垂れた頬肉」「鼻眼鏡から垂れた紐」を囁んでいるなど、鈍重で緩慢な、間延びした様子で描かれており、ふたりの軽さと重さが対置させられている。

このスピード感の差は、「匙でかき混ぜる сунув ложку, «……» замешать」「匙をかき回す мы все болтали ложечками」という共通のモチーフによってさらに強調されている。同じモチーフが現れる箇所を、それぞれロシア語テキストを交えて検討してみよう。引用の11は引用9と重なる部分もあるが、「匙でかき混ぜる」モチーフが登場する場面で、かつ11号の語り口を端的に示しているのもう一度原文とともに挙げることにする。

引用11 (11号)

そこで私は、皆さん、ご親切な先輩の方々の助けを借りることにしました。皆さんがどなたで、何人いらっしゃるのか、まだ知るよしもありませんでしたが、あの女の瞳孔は、言ってみれば、人の住んだ形跡があると、直感的に感じたわけで…男性の某xたちが瞳孔の上に屈み込み、その反映が…まあ、ひとこと言えば、過去の底の一番深いところまで匙を突っ込んで、ふたたびかき混ぜ、かき乱してやろうと決心したわけです。女がもうある男を愛しておらず、まだ別の男を好きになっていないのならば、もしもそこに一滴でも理性に叶った意味が存在すれば、まだはもうを揺さぶり続け、あらゆる接近路やアプローチ方法を明らかにするまでは忘却を許さないはずだ。

Тогда я решил прибегнуть к вашей помощи, мои любезные предшественники. Я еще не знал, кто вы и сколько вас, но инстинктом я чувствовал, что зрачки ее, так сказать, обжиты, какие-то иксы мужского пола наклонялись над ними, отражения их... Ну, одним словом, я решил, сунув ложку в прошлое, по самое дно, замешать и возмутить его снова. Если женщина уже не любит одного и еще не начала любить другого, то еще, если в нем есть хоть капля здравого смысла, должно растолкать уже и не давать ему забвенья, пока оно не покажет всех подступов и подходов. (С. 441、傍点、太字はクルジジャンフスキイによる)

11号は「先輩の方々の助けを借りる」「過去に一番底まで匙を突っ込」む、「まだはもうを揺さぶり続け」など、比喩を駆使して、自分の行為をまわりくどく説明する。聴衆に呼びかけたり、「言ってみれば так сказать」「まあ ну」「ひとこと言えば одним словом」などの挿入句を多用するなど、会話は引き伸ばされ、考えながら喋っているようなゆっくりしたテンポで進んでゆく。同じことを少しずつ言い換えてゆく話し方は、2-②で述べた《物》に頼って「些細な奉仕」を積み重ねるやり方や、「質問をひたすらかき回す」という、行動における繰り返しへの志向とも一致している。

一方、クワツガの語りは速度感に溢れている。

引用 12 (クワツガ)

それからわれらは皆、コップの中で匙をかき回し、だれかが頁を取り違えたりしながら原稿を読んでいた。文化的退屈の会の主宰者は私を隅の方へ導き、田舎育ちのお嬢さんを送ってくれるよう頼んだ……

外へ出た。土砂降りだ。私は御者を呼び止め、我々は斜めに鞭打つ雨の間を縫って、馬車の革のボンネットの下へともぐりこんだ。……曲がり角、さらに曲がり角。慎重に彼女の肘に密着してみる、娘は身を震わせ、避けようとした、が、避ける場所などありはしない。疾走する石畳はこきざみに神経質なリズムを打って我らを押し合わせた。そのへん、すぐ側の、闇の中に彼女の唇があった——どこなのかが知りたくなくて、体を傾けた……

Затем мы все болтали ложечками в стаканах и кто-то, путая листки, читал. Устроитель культурной скуки, отведя меня в сторону, просил проводить барышню-провинциалку «……»

Вышли. Ливень. Я крикнул извозчика, и сквозь косой хлест дождя мы нырнули под кожаный капор пролетки. «……» Поворот, еще поворот. Я осторожно жжал ей локоть: девушка вздрогнула и попробовала отодвинуться, но отодвигаться было некуда. Расскакавшийся булжжик короткими, нервными ударами толкал нас друг к другу. Где-то тут, рядом, в темноте были ее губы: я захотел узнать, где, наклонился «……» (С. 454)

作品中の語りの順番は引用順と同様、11号がクワツガよりも先である。「文学の茶会 литературный чай (引用 6)」というフレーズから導かれた「コップを匙でかき回す」という一文は、長い間ヒロインの記憶をおしゃべりで攪拌し続けたという11号の物語(引用 9)を想起させ、文学会の停滞した退屈さを実感させる。さらに、「かき回す」運動は「頁を取り違えたりしながら原稿を読んでいた путая листками, читал」という一文の示す、用紙と用紙の間を行き来する目と手の無意味な運動と連動する。11号が多言を弄して表現した間延びた空気は、クワツガの語りでは「Затем мы все болтали ложечками в стаканах и кто-то, путая листки, читал.」という短い一文で簡潔に伝えられている。

クワツガの語りでは、この停滞した文学会から雨の中を走る馬車へと場面が急展開する。土砂降りの雨や石畳のたてる音とリズムが疾走する馬車をさらに加速させ、馬車の中の狭い空間での微妙な身体感覚と心理の、スリルあふれる描写の背景となっている。猛スピードで走る馬車と、その内部の窮屈な閉ざされた空間(避ける場所などありはしない отодвигаться было некуда)の対比により、緊迫感は極限まで高められている。

このようにまだ話もしないうちから行動に出ようとするクワツガの恋愛の手筈における「速さ」は、「土砂降りの雨」「疾走する馬車」などの言葉の意味内容、そして簡潔で無駄のない語りのリズムによって、さらに加速されている。一方、慎重に、粘り強く恋愛を進めてゆく11号の語りは無駄が多く、いかにも煩わしい雰囲気漂ってくる。クルジジャンノフスキイは論文「シェイクスピアのコメディオグラフィー Комедиография Шекспира」(1934)

の中で、思考の速度が事物の世界の速度よりも速いことを指摘し、シェイクスピアがふたつの速度を意識的に使い分けているさまを分析している (T. 4. C. 156-162)。クワッガも 11 号もともに「奇数」であるが、恋愛における「厚顔無恥」の観念論と唯物論のふたつのタイプは、語りのレベルにおいては速度の差によって描き分けられている。

b) テーマとの結びつき

『瞳孔の中』に「攪拌」のモチーフが登場するのは、なによりも「忘却」と「記憶」のテーマとのかかわりにおいてである。11 号が攪拌するヒロインの「過去」とは、歴代の恋人たちの表象の棲息する瞳孔空間であるはずだ。すでに指摘した瞳孔空間の「澱」のモチーフが、ここで「攪拌」の作業と結びつく。11 号の攪拌の話には、「底」「像」「闇」「表面」などの言葉が用いられ、瞳孔の小人たちや、彼らの住む場所がほのめかされている。

引用 13

澱粉液の攪拌を担当する労働者のごとき愚直さをもって、私は質問をひたすらまわし続けました。はじめは沈黙が、そのうち言葉らしきものが返ってくるようになりました。……感情の刺激をかきたてるなら、感情そのものをかきたてないわけがないことは承知の上でした。底から浮上してきたもはや愛されていない像は、すぐにもとの闇へと降りて行きましたが、それらと共に呼び覚まされた感覚は、落ち着いてもよさそうなものを、冷めようともせず、表面に居残り続けていました。あのひとの目が質問に向かってそれとなくもたげられる頻度がどんどん高くなってゆきました。(C. 441)

「底から浮上してきたもはや愛されていない像 отпобленные образы」とは、まさに眼底に棲む過去の恋人の反映像である瞳孔の小人たち自身のことであるだろう。この残酷な言い回しによって、11 号が文字通り「先輩 предшественники」を利用して、感情を呼び覚まされたことがわかる。もっとも、恋愛のサクセス・ストーリーを語る 11 号自身が、現時点では「先輩」と同様に瞳孔表面から「底」へと転落し、「もはや愛されていない像」のひとつと化してしまっているのは皮肉である。

ヒロインの眼底に落ちてしまった恋人の表象たちもやはり、忘却するヒロインに対抗して、物語を語ったり、台帳に登録したり、独自のやり方で記憶の「攪拌」を行っているといえるだろう。だが、瞳孔の中の円筒状シリンダーの空間では、かき混ぜられて、円を描きつつ記憶の表面に浮上しても、またすぐに底の周縁部へと舞い戻ってしまう。

これまで見てきたように、『瞳孔の中』においては、恋愛、あるいは恋愛の物語に固有のパターンがパロディ化されている。何度も語られることで混ざり合った個々の物語は、6 号の理論によってある公理のごときものに当てはめられる。停滞した空気を想起させる「かき混ぜる」モチーフは、入れ子構造の語り、パターン化される恋愛、円筒形の世界における堂々巡りなどと結びつき、表象の同心円を描く。ここで示唆されているのは、繰り返される日常のむなしさとか、生の倦怠よりもむしろ、たとえば「恋愛」のようなひとつのテーマが限り

なく変奏されて行く可能性である。

クルジジャンノフスキイは1923年の演劇論「演劇に関する哲学素 *Философема о театре*」の中で、詩を「凝縮された思考 *сгущенная мысль*」とするポテブニヤの規定を「凝縮された言葉 *сгущенная речь*」と修正しつつ、独自の詩的言語論を展開している。クルジジャンノフスキイによると、中心を欠く日常の言葉を「同心円 *концентры*」へと集約させて、それら「肥大化した日常の言葉」から「*ポイト*」を取り除くのが詩学である (T. 4. C. 77)。ヒロインの最初の恋人であるクワツガの言葉が軽快なリズムを備えた無駄のないものであり、他方、11号の語りが「肥大化した」言葉であるのも、意味のないことではないだろう⁽²²⁾。同じ物語を幾度となく語り続けているクワツガとは異なり、瞳孔世界にやってきて間もない11号の言葉は、まだ「*ポイト*」が漉されていらない。恋愛の手管として提示されている「*ポエチカ*」というメタファーは、11号の多言な、透明度のない語りを示唆している。

いずれにせよ、舞台の上で行われる語りは表象／上演にすぎない。瞳孔の中の世界では、恋人から忘れられた男たちの表象が、ヒロインも主人公も不在のまま「恋愛」をテーマに物語を語り続けている。

3. クルジジャンノフスキイにおける《眼》と《表象》

これまで、瞳孔世界という作品の舞台設定、および登場人物の描かれ方をさまざまなレベルの語りの仕掛けを通して考察してきた。次に、冒頭で言及した、事物を平面として映し出す装置としての《眼》を検討してゆこう。

『消印：モスクワ』の主人公＝作者が思索・創作のために自室にこもり、目を閉じて、それまでに自分のうちに蒐集した視覚像と対峙していることはすでに指摘したとおりである。暗い部屋において視覚像を見るモチーフはクルジジャンノフスキイ作品にしばしば登場する。たとえば、拙論「クルジジャンノフスキイ初期作品集『天才児向け童話集』における言葉とテキストの問題」の中で分析した、『神は死んだ *Бог умер*』(1922)の主人公が本のテキストから内省へと沈潜してゆくモメントとしての「スイッチを消す」行為がそれである⁽²³⁾。このような暗い部屋における思考沈着と、そこに現れる視覚像＝表象のモチーフは、特にデカルトやライプニッツなど、17世紀の哲学において内観のモデルとされていたカメラ・オブスキュラへの連想を促す。

ジョナサン・クレーリーは『観察者の系譜』の中で「17世紀および18世紀のあいだ、カメラ・オブスキュラは人間の視覚を説明するのにもっともよく用いられたモデルであり、また、認識者と外部世界の関係、あるいは知る主体の位置と外部世界との関係を表象するさい

22 クルジジャンノフスキイの作品には、まわりくどい言葉が、距離の遠さ、あるいは打ち克ちがたい困難を示すために、戦略的に用いられる場合がある。たとえば『《不思議》のふしぎな旅 *Странствующее «Странно»*』(1924)の、魔術師の薬を飲んで身体がごく小さくなった主人公が自室から階上の部屋へと移動する際の描写や、『ゴルギス・カタファラキ伝記資料 *Материалы к биографии Горгиса Кагафалаки*』(1929)の、ロンドンの街路で地球一週分の距離を歩く実験などがそれに当たる。

23 上田「クルジジャンノフスキイ初期作品集『天才児向け童話集』」62頁。

に頻出するモデルであった」⁽²⁴⁾と指摘しつつ、これらの世紀の思想史上のカメラ・オブスキュラを概観している。クレーリーによれば、ニュートンやロックにとって、カメラ・オブスキュラは「経験的現象の観察のためのモデルであったと同時に、反省的内観や自己省察のモデル」⁽²⁵⁾であった。このようなカメラ・オブスキュラのイメージは「今私は、目を閉じ、耳を塞ぎ、すべての感覚を遠ざけ」「独り私にのみ語りかけてこれをいっそう奥深く洞見する」⁽²⁶⁾という『省察』の一節に示されるような、デカルトにおける、一条の理性の光を精神に満たすための前提条件としての「暗い内部空間」とつながっているという⁽²⁷⁾。

クルジジャンフスキイはしばしば、ライプニッツの「窓のないモナド」に言及しつつ、そこにおける「窓」の存在を強調している⁽²⁸⁾。たとえば『瞳孔の中』では、ヒロインの瞳を脱出してきた瞳孔の小人が、なかなか目を覚まさない主人公を「人の住まない家」に喩えているが（C. 432）、『縫い目』では、同じ比喩が「ライプニッツの考えたもっとも楽観的な哲学」に用いられている（C. 398）。『瞳孔の中』ではまた、瞳孔の表面が「小窓」に喩えられている。クレーリーはライプニッツがカメラ・オブスキュラを「己が受け取る諸観念を構造化する内在的な能力を有している」⁽²⁹⁾ものとみなしていたことを述べ、モナドを視覚の円錐の頂点、つまりカメラ・オブスキュラの孔、および直線遠近法の消失点の位置に来るものであるとしているが、クルジジャンフスキイはモナドそのものがカメラ・オブスキュラのごとく「小窓」を持っていることを想定していたようである。

窓と並んで、裂け目 щель、孔 отверстие などクルジジャンフスキイ作品に頻出するモチーフである。これらの窓や小さな孔を通して現実世界を暗い内部に取り込み、平面に反映するカメラ・オブスキュラは、クルジジャンフスキイの創作における視覚イメージの描写を得るための装置ともなっているのではなかろうか。また、窓・孔は現実世界の日常／物質的存在 быт を精神という本質的存在 бытие の内部空間に表象し、それらを結ぶための通路となっているのではないだろうか。さらに瞳孔の機能を考えると、窓は通路であると同時に、表象を映し出すスクリーンでもあるはずである。

ここでは、初期作品集『天才児向け童話集 Сказки для вундеркиндов』（1918–1922）⁽³⁰⁾における《眼》のテーマを振り返りつつ、クルジジャンフスキイ作品で頻りに描かれるカメラ・オブスキュラとしての眼のイメージを検討する。そして、このカメラ・オブスキュラのイメー

24 ジョナサン・クレーリー（遠藤知己訳）『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』十月社、1997年、54、56頁。

25 同上、70頁。

26 デカルト「省察」（所雄章訳）『デカルト著作集』第2巻、白水社、1973年、51頁。

27 クレーリー『観察者の系譜』74–75頁。

28 クルジジャンフスキイにおける窓のモチーフの重要性については、以下に論じるヤンポリスキイのほか、トポロフにも指摘がある。Ямпольский М. Беспмятство как исток (читая Хармса). М., 1998. С. 67–69; Топоров. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского. С. 558–559. この作家における「窓のないモナド」のモチーフについては、拙論「シギズムンド・クルジジャンフスキイ『文字殺しクラブ』」330–336頁を参照されたい。

29 クレーリー『観察者の系譜』83頁。

30 1924年にクルジジャンフスキイ自身が編纂した版。1927年に同年に執筆された5本の小品が加えられ、現在出版中の五巻本全集第一巻に掲載されている形となった。

ジを用いて、『瞳孔の中』の瞳孔世界と外の世界の関係を考えていこう。

(1) 《眼》のモチーフとカメラ・オブスキュラ

『天才児向け童話集』には、眼を直接のテーマとした作品がふたつ含まれている。『数珠 Четки』(1921)と『グライヤたち Грайи』(1922)がそれである。『数珠』の主人公は、郊外の野原で不思議な老人から形而上学者たちの眼球を繋いだ数珠を贈られる。家に帰った主人公が数珠の玉を糸から外し、それぞれの瞳孔を顕微鏡まがいの検眼鏡で見ると、中は無我の境地であったり、アキレスと亀が競争していたり、巨大な星々が襲ってきたりする。一方、『グライヤたち』では、生い茂る文字を餌とするペガサスの住むパルナッソスの山道を監視する三人の女神、グライヤたちが共用していた唯一の目玉が失われる。目玉は根づいて、数世紀後には眼球の実のなる奇怪な木が成長する。盲目の老人が眼球の実を空ろな眼窩に入ると眼が見えるようになるが、喜びもつかの間、グライヤの木の眼には映像の上下反転を調整する機能がなく、逆さまの映像しか与えることができない。老人は次第に正気を失ってゆく。さらに数世紀がたち、作者の同時代のある社会では、眼球栽培が産業として推進されている。同時代の人間たちは上下反転の世界にも慣れてしまう。

これらの作品、そして『瞳孔の中』における《眼》の機能や構造のあり方が依拠するものとして、デカルトの『屈折光学』(1637)を挙げることができる。第五講「眼底で形づくられる形象について」の中で、デカルトは目の機能の説明に、カメラ・オブスキュラの例を用いている。デカルトは「死んだばかりの人の眼」あるいは「牛かなにかほかの大型の動物の眼」の、眼底部の三つの膜を上手く切り取り、代わりにスクリーンとなる「陽が透けるほど薄いなにか白いもの、たとえば一枚の紙」を張ったものを、カメラ・オブスキュラの孔にレンズの代わりにはめ込むことを提案する。それによって、眼の前にある対象の図が「しごくありのままに」得られるだろうというのである⁽³¹⁾。『グライヤたち』における、盲目の老人ツェクスが木からもぎ取った眼を眼窩に入れて視覚を得たときの描写は、まさにこのデカルトの実験の結果であるかのごとくである。

引用 14

ツェクスが開眼したのは夜のことだった。彼は肘をついて身体を起こし、鋭い痛みまぶたを細めながら、自分の少し上の辺りに、遠ざかってゆく垂れ下がったものを見分けた。垂れ下がっている黒いものの中には幅の狭い、半円状に湾曲した帯があった。「垣根」とツェクスはささやき、小声をたてて笑った。彼は膝立ちになり、視力を緊張させ、垂れ下がっているものからぶら下がっている、なにか暗い、隙間だらけの、上が太くて下が細いシルエット（近いのか遠いのか、彼は知らなかった）を見分けた。

「木だ」。ツェクスは高鳴りだした心臓を手で押さえながら、こう口に出した。

とはいえ、木の形が妙で、根元がどこか上から吊り下がっていて、洞窟の黒い天井から垂れ下がる鍾乳石のようであるのには彼も多少の疑念を抱かずにはいられなかったが、押し寄せる新し

31 デカルト（青木靖三、水野和久訳）「屈折光学」『デカルト著作集』第1巻、白水社、1973年、139-140頁。

い感覚に、「なぜ？」という疑問を発している暇はなかった。木々のところから垣根までは歩いて二分ほどであったことを思い出すと、それらはすぐさま空間の一定の場所に収まった。(C. 155-156)

空間を囲う部屋こそないものの、夜の闇の中に反転して浮かび上がる風景の像は、カメラ・オブスキュラの中に映し出される像と重なる。得られた像に「声をたてて笑った」というツェクスの無邪気な反応は、娯楽用のカメラ・オブスキュラを見ている人のそれと同じものである。引用部ではカメラ・オブスキュラと「洞窟」というプラトンの視覚論のモチーフをあわせて提示されることにより、認識の手段としての視覚の問題が強調されている。

ツェクスが生まれながらの盲人ではなく、「30年前」に鉱山の事故で視力を失ったという設定になっていることも指摘しておかねばならない。引用部でツェクスは目が見えた頃の記憶、および昼間その場所に来たときに自ら杖で探った触覚経由の知覚、手引きの子供が言葉で説明した聴覚経由の情景を考え合わせ、今自分の眼が見ているものを言葉にしている。ここでは、「見るのは魂であって眼ではなく、しかも魂は直接にはなく脳を介してしか見ない」⁽³²⁾とするデカルトの説に忠実に、眼と認識の図式が示されている。デカルトは視覚の要素として「光、色、状態、距離、大きさ、形」⁽³³⁾を挙げているが、ツェクスはこれらの要素を視覚で捉え、ひとつひとつそれらを知覚しようと努めている。

ツェクスが時間をかけて視覚経由の知覚を進めていく様子は、たとえば距離の認識の描写に現れている。木々の視覚像を得ても、それが「近いのか遠いのか、彼は知らなかった」(傍点は引用者による)のであり、その位置を確定するためには、「歩いて二分ほどであった」という経験を考慮することが要される。このような認識のあり方は、夜の暗闇のなかであるにもかかわらず、視覚という「新しい感覚」がつつぎと与えるものに認識のほうを追いつかず、像の反転に対する疑念は深く追求されないままになっているという設定にも巧みに反映されている。

(2) 『数珠』に見るカメラ・オブスキュラと遠近法

『観察者の系譜』でクレーリーは1688年のフェルメールの絵画『地理学者』と『天文学者』を例に挙げ、カメラ・オブスキュラとして表現された精神活動を説明している。それぞれの絵の「長方形に切り取られた陰影の濃い内部空間で、独り学的探求に没頭している」人物は「ふたりとも、外界へと向かってうがたれている窓という開口部からは目をそらしている。外部世界に対する知は、それを感覚により直接的に吟味することによってではなく、室内にある《明晰判明な》《外部世界の》表象を精神で調べることによって得られるのだ」⁽³⁴⁾。実際にこれらの絵を見てみると、画面の左手の大きな窓から射している光が本や天球儀、地図などを照らしている。フェルメールのこれらの絵画においては、「その内部において、精神による世界精査が、世界という延長した実体の秩序正しい投影像を手にすることが可能となる場所」

32 同上、153頁。

33 同上、147頁。

34 同上、75頁。

としての「カメラ・オブスキュラ暗い部屋」⁽³⁵⁾が模範的に描かれているといえる。

クルジジャンノフスキイの『数珠』における、死んだ形而上学者の眼球を検眼鏡で覗いて映像を得るといふ、カメラ・オブスキュラと眼が融合させられたイメージは、このような精神活動の一環としての読書のメタファーであるだろう。『グライヤたち』の盲人ツェクスが新たな眼を得て個々の対象を認識していったのに対し、『数珠』の死者の網膜には、ローゼンフランツの指摘どおり、それぞれの哲学者の「世界観 *миросозерцание*」⁽³⁶⁾、より正確には「*мировоззрение*」が映っている。『数珠』の主人公は、検眼鏡という特殊な装置を用いて、既成の世界観を「見る」。いくつかの眼球の内部を見たのち、主人公はなかなか瞳孔を開こうとしない手ごわい目玉と遭遇し、腹を立てて、メスで切ってやろうとする。眼の膜を切り取るというデカルト的行為を行おうとしたその瞬間、主人公の「瞳孔を破って、新しい世界、私の世界が、鋭いメスのように脳に切り込み、私の中に」(C. 173) 入ってゆく。フェルメールの学者たちのごとく、暗い部屋の中で、哲学者の眼の中にある《外部世界》、つまり形而上学の本と格闘しているうちに、主人公は「自分の」世界観を獲得する。

『数珠』においては、精神の営みによってひとつの表象が得られるさまが、カメラ・オブスキュラと遠近法を用いて、きわめて視覚的に図像化されている。

引用 15

……電灯のコードをほどき、検眼鏡を手に、窓辺へと移動した。つぎは三つ目だ。ここで、電灯の短い光線群と星々の長い光線群が交錯するように鏡を回した。

眼を眼にあてたとたん、強烈な青白い光に打たれた。……まつげのすぐそばに、青や白やエメラルドの光が交錯し、巨大な、空中にちりばめられた火事が広がっていた。……少しずつ、眼を眩ます光の打撃に慣れ、光の交錯のあいだを視線で分け入ってゆくと、見分けることができるようになってきた。どこか遠くから私の眼に向かって弱々しい黄色い光が這い出していた。光はごく小さな正方形の中にはめ込まれていた。正方形には小さな、点ほどの背丈の身体があった。私は眼を細めて消失点をよりよく知覚しようと努め、身動きした。小さな身体も身動きをした。……私の前にあるのは逆遠近法の世界、小さくて遠いと思われるものが巨大で近く、近くて大きいものが縮小し、遠くへと去ってゆく世界だった。(C. 171-172、傍点はクルジジャンノフスキイによる)

ここでもやはり時間は夜である。星の光の灯された暗い世界の中に、電灯の光に照らされた暗い部屋があり、主人公は窓辺で検眼鏡を通して死者の眼球を覗いている。星の光線と電灯の光線を鏡に反射させ、ひとつの光にまとめて瞳孔の穴に集めると、電灯の光に浮かぶ窓辺の様子と星々とが重ね合わされ、多重の映像が得られる。暗い部屋の窓辺で、窓から外を見るのではなく、ひとつの面に反射させた映像を検眼鏡の小さな孔から覗くことで知覚を得ようとする主人公の営み、そしてその視覚的な構図は、まさにフェルメールの学者たちとそっくりである。17世紀に改良されたカメラ・オブスキュラに光を屈折させるための鏡が備え付けられたことを考えても、暗い部屋の中で検眼鏡を覗いている『数珠』の主人公の姿、そ

35 同上、78頁。

36 Rosenflanz, *Hunter of Themes*, p. 64.

して「検眼鏡」そのものが、カメラ・オブスキュラという内面への沈着のメタファーを体現していることは疑いないだろう。

不可知なまでに拡大された星の光の向こう、遠近法の消失点のところに、ごく小さな窓枠にはまって、電灯の弱々しい光に照らされた「私」がいる。近いもの＝私は消えてしまいそうなまでに小さくなって、彼方の星が見えないまでに巨大化している。検眼鏡を通して得られた「逆遠近法」の図像には、あたかもモノグラムのように、星と「私」が収められている。この図における星と「私」の大きさの比率は、光源からの距離を同じくした場合に得られるであろうものを、文学の制約内で可能な限り具現化したものであるのではないか。数珠の目玉をすべて見尽くして人生が変わった主人公は「私は眼を信用しない。星をごく小さなエメラルド屑のように見せるなんて、嘘じゃないか」(C. 175)と述べている。三つ目の眼球が提示しているのは、同時代の科学が実証する真理を、「見かけ」のシステムを排除してひとつの平面に投影した図であろう。

星空と主人公＝「私」を映し出す眼はカントのものである。イメージの下敷きとなっているのは「わがうえなる星の輝く空とわが内なる道徳律」⁽³⁷⁾という、この哲学者の墓碑銘ともなっている『実践理性批判』のフレーズである⁽³⁸⁾。ここで図示されているのは、潜在的な物自体が「私」によって知覚され、構想力によって統覚されて認識されるという、カントにおける認識の図式でもあるだろう。消失点の位置にあるのは、本質的存在の輝きを放つ物自体としての星を知覚する「私」であると考えられる。「形象は産出的構想力の経験的能力による所産である、また(空間における図式としての)感性的概念の図式は、ア・プリオリな純粹構想力のいわばモノグラム(組み合わせ文字)である」(傍点はカントによる)⁽³⁹⁾とは、『純粹理性批判』におけるカントの言葉であるが、クルジジャンフスキイは「星」と「私」のふたつの中心点を組み合わせることにより、表象する「私」の図を巧みに描き出している。クルジジャンフスキイの作品でも、もっとも形而上学的なもののひとつである『数珠』においては、「世界観」が遠近法を用いて「モノグラム」として視覚的に投影されている。

(3) 瞳孔世界とカメラ・オブスキュラ

『数珠』における窓辺で得られた主人公の反映像は、『瞳孔の中』の瞳孔の小人の原型であると考えることができる。『瞳孔の中』においてもやはり、主人公の反映像が現れるのは窓辺のでできごとである。

引用 16

太陽に向かって開け放たれた窓辺に立ったふたりは、いちどきに、あたかも示し合わせたかのよう
に、見た…もちろん…窓をではなく、お互いを。ここに《三人目》が現れた。それは彼女の瞳
孔からこちらを向いているちっちゃな人間、早くもそんなところまでたどり着いていた、縮小さ

37 カント(櫻山欽四郎訳)『実践理性批判』河出書房、1967年、133頁。

38 クルジジャンフスキイはカントのこの言葉をさまざまな作品で引用し、短篇『ある思想の生涯 Жизнеописание одной мысли』(1922)においては小説の主人公の座すら与えている。

39 カント(篠田英雄訳)『純粹理性批判』岩波書店、1961年、218頁。

れた私の相似物だった。……私は微笑んで、彼に会釈をした。小人は丁重に会釈を返した。けれども目は瞬時にそらされて、例の「ええ」までわれわれが会うことはなかった。(C. 428)

光源は窓であり、主人公を反射してヒロインの瞳孔に映し出している。窓の外に天体(太陽)があり、部屋の中に主人公がいて、主人公(私)の表象を映すもの(ヒロインの瞳)があるという構図は、『数珠』のそれと同じである。主人公とその反映が同じ動きをすることを確認する行為も、『数珠』にすでに描かれたものだ。主人公＝語り手はわざわざ「窓をではなく、お互いを」と眼差しの対象を確定し、ふたりのあいだに窓の表面を介在させている。瞳孔の小人は語りの中で瞳孔内の前房を「快適な我が家」に、瞳孔を「窓」に喩えており、窓枠にはまった主人公と瞳孔に映った反映像は相似形を形成する。

ヤンポリスキイは『近いものについて』の中で、デカルトのカメラ・オブスキュラの内部の観察者を「大きな人間の中の小さな人間」と呼び、クルジジャンノフスキイの瞳孔の小人をこれと同じタイプの存在であると位置づけている⁽⁴⁰⁾。1で検討したように、瞳孔の中は暗く、黄斑の上にいる者以外はほとんど見るできない。黄斑は個々の語り手のための舞台でもあり、また表象を明るみに出す光の源でもある。外からやって来て、瞳孔内部に棲みついた表象は、デカルト流に「何もない内部空間に」位置づけられた精神の内観のごときものである⁽⁴¹⁾。クルジジャンノフスキイは内観の対象を恋愛の相手となった男たちとすることによって、ここでも高尚なものの格下げを行っている。

クレーリーはカメラ・オブスキュラの特性として、それが「観察者が自分の位置を表象の一部に繰り込まれたものとして見ることをア priori に妨げ」、それによって身体が「理性の空間を打ち立てるために幻像めいた存在へと周縁化して」しまうことを指摘している⁽⁴²⁾。瞳孔の周縁で闇と同化しつつ、中央で黄斑の明かりに照らし出された語り手の話を聞く瞳孔の小人たちという構図や、彼らがヤンポリスキイのいうように「幻影、つまり平面に描かれた輪郭」⁽⁴³⁾にすぎないことは、このようなカメラ・オブスキュラのモデルにおける主体の非身体性と一致する。

『近いものについて』の中で「光とともに」瞳孔に入ったクルジジャンノフスキイの小人たちの平面性を指摘する際にヤンポリスキイが前提としているのは、おそらく1998年のハルムス論『源泉としての健忘症 *Беспмятство как исток*』で言及しているモノグラムが映し出される場所としての窓であろう。この著作でヤンポリスキイは、クルジジャンノフスキイのルポルタージュにおいては窓が「身体の変形^{トランスフォーメーション}の場」であり、かつ「身体がグラフの透明性を獲得し、グラフは文字の身体性とボリュームを獲得する」⁽⁴⁴⁾場所であることを指摘している。実際、『数珠』でも『瞳孔の中』でも、窓辺で起こっているのは変形^{トランスフォーメーション}形である。三次元の人間が平面に映されて二次元になり、かつ窓枠内の大きさに縮小されてい

40 Ямпольский. О близком. С. 41.

41 クレーリー『観察者の系譜』74頁。

42 同上、71頁。

43 Ямпольский. О близком. С. 42.

44 Ямпольский. Беспмятство как исток. С. 69.

るだけではない。『数珠』において「星」と「私」が重なり合い、カントの世界観に基づくモノグラムの図が描き出されたのと同様、『瞳孔の中』で主人公の目が捉えている図像には、恋人の眼の中にいる「私」という、いささかシュールレアリスティックなモノグラムが現れている。「窓」のモチーフの介在により、「透して見る」遠近法の「窓」のごとき画布⁽⁴⁵⁾の枠組みが想定され、「窓辺に立つ人物像」という伝統的な直線遠近法の構図が現出される。画布、あるいはスクリーンとしての窓は、情景を取り込んで暗い部屋に映し出す小さいな孔と重なり合う。

『瞳孔の中』における瞳孔と部屋の窓という二重の窓のモノグラムは、「小窓」のごとき小さな孔を通して暗い部屋に取り込まれ、「窓」のごとき画布に反映されるという、カメラ・オブスキュラのそれでもあるだろう。恋人の瞳孔から入って暗い部屋に映し出された表象は、窓辺にたたずむヒロインの瞳孔の中にある主人公の図像として、さらには『瞳孔の中』という作品として、文字として紙面に再構成される。読者の眼前にある小さな黒い文字で白い紙に描かれた文字は、瞳孔の中から頭の中へ入り、視覚的な表象 *представление* を映し出す。テキストの表面において、文字はそれが表象／現前 *представить* させる図と重なり合い、モノグラムの図像を生じさせている。カメラ・オブスキュラという認識の視覚イメージと重ねあわせられることにより、内部思考が外在化する場として、テキスト表面それ自体の存在が強調されている。

(4) 夢の枠組みと表象の重層

『瞳孔の中』の終幕では場面が急転換し、読者は瞳孔世界から一気に現実に引き戻される。夜明け頃、瞳孔の小人 12 号はヒロインの瞳孔から脱出した場面で冒険譚を終え、かの世界から盗んできたクワツガの本を手を、主人公の瞳孔へと帰ってゆく。本の角が目につかかって鋭い痛みを覚えた主人公が目を覚ますと、あたりには夜の闇が広がっている。主人公はヒロインの目を覚ませぬようそっとベッドを離れ、夜の街へと出てゆく。

夢と現実にもたがる小道具として書物が設定されているのは興味深い。12 号は瞳孔の中の滑りやすい壁を登って脱出するために、留め金のついたこの本を登山の支点確保用具のように用いている。夢の世界から持ち出され、主人公を覚醒させる書物は、ふたつの世界の架け橋的な役割を担っている。

「本」とともに夢と現実を結ぶのが「通路」のモチーフである。12 号の語る瞳孔世界の物語は、瞳孔路の通過によって枠付けがなされている。瞳孔の入り口から眼底までは「長い廊下」が続いており、12 号はこの廊下を通して瞳孔の底に落ち、後に主人公の許へと戻って来る。12 号が瞳孔路を通るエピソードはまた、主人公がヒロインの夢に見られたときにも現れる。ヒロインの夢の中で身体が羽根のように軽くなった 12 号は、脱出を試みて瞳孔路の出口へと向かうが、閉ざされたまぶたに阻まれ、ふたたび眼底へと戻るはめになる。

瞳孔の廊下は、「ヒロインの夢」のエピソードによって夢と現実をつなぐ道筋へと変容し、暗い部屋で目を覚ました主人公が外へ出てゆく道筋と連結してゆく。

45 エルウィン・パノフスキー（木田元監訳）『<象徴形式>としての遠近法』哲学書房、2003 年、8 頁。

引用 17

……本のとがった角が瞳孔の隅に引っかかり、鋭い痛みが脳に響いた。……暁はばら色から黒になり、あたりには漆黒の夜が黙っていて、あたかも時が前足を折り曲げ、後ずさりしていったかのようだった。ベッドから滑り出て、すばやく、静かに身づくろいをした。ドアを開けて、廊下、曲がり角、ドア、ドアがもう一つ、そして、壁を手探りで、階段を一段一段、——外へ。街。私は……曲がらずにまっすぐ歩いて行った。少しずつ空気が希薄になり、家々の輪郭が解放されていった。……

突然、どこか上方で……鐘が銅と銅を打ち合わせた。目を上げた。古ぼけた教会の庇から、三角の中に描かれた巨大な眼が薄闇を通して私を注視していた。

肩甲骨の間をコンパスの針でちくちくとつつかれているかのような寒気が走った。「レンガに色が塗ってある」。ただそれだけだ。……私は繰り返した、ただレンガに色が塗ってあるにすぎないのだと。

正面の、光の糸に貫かれた薄闇の中から、懐かしいベンチが現れた。……

湿ったベンチの端に腰掛け、思い出した。まだ漠然としていた瞳孔の小人の物語が私を訪れたのはまさしくここであった。(C. 461-462)

12号は瞳孔路を通してヒロインの瞳孔から外に出て、主人公の瞳孔へと帰ってゆく。主人公は暗い部屋から廊下や階段を通して外に出て、街の通りを「まっすぐ」歩き、巨大な「神の眼」と出会う。通路のモチーフを介して示されているのは、瞳孔の小人 < 主人公 < 神の目という反映の反復構造だろう。巨大な眼に見られたからには、主人公も瞳孔の中へ取り込まれてしまうかもしれない。あるいは、瞳孔の小人が主人公の夢であったのなら、主人公も神の夢であるかもしれない。人間を神の表象／上演 представление と考える「世界劇場」の思想は、論文「演劇における哲学素」をはじめとして、クルジジャンノフスキイの創作においてしばしば言及されるものである⁽⁴⁶⁾。

とはいえ、この「神の眼」は、「描かれた *вмалеванное*」ものに過ぎないことが強調される。少なくとも革命前までは神聖であったはずのものに対して、「下手に描く」という意味の単語 *«малевать»* の派生語が用いられているのみならず、それが「レンガに色を塗ってある *крашеные кирпичи*」ものに過ぎないことが2度も確認されている。

革命後のソヴィエトでは、「神」はもはや権威を失ってしまっている。自分の住んでいる国がキリスト教国家から無神論国家へと180度転換し、絶対的な権威であった神が存在しないものへと転化したというできごとが、クルジジャンノフスキイ、ハルムス、ドブチン、ワギノフらに大きな影響を与えたというダリヤ・モスコフスカヤの指摘は示唆に富んでいる⁽⁴⁷⁾。「描かれた神の眼」が指し示しているものは、人間が神の表象に過ぎない可能性のみならず、

46 「演劇に関する哲学素」やハンス・ファイヒンガー『「かのように」の哲学 Die Philosophie des Als Ob』への書評「思考の演劇化 Театрализация мысли」(1923) などでは、演劇用語と哲学用語の共通性が指摘され、世界認識の演劇的性質が指摘されている。Кржижановский. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. С. 44-45, 647.

47 *Московская Д.* В поисках слова: «Странная» проза 20-30-х годов // Вопросы литературы. 1999. № 6. С. 38.

神もまた表象されるという事実でもあるだろう。カメラ・オブスキュラという内観のメタファーを思い起こすと、薄闇の中に主人公が見る「眼」の図像は、『瞳孔の中』を創作する主人公＝作者がイメージする「眼」の投影図でもあり得ることがわかる。

神の眼を見た直後、「正面の、光に貫かれた闇の中から навстречу из изнизанной светом мглы」主人公の眼に現れてくるベンチの描写は、あたかも暗い部屋でスクリーンに映し出された事物のようである。朝露に明るく輝くひとけのないベンチは、恋人の瞳孔から延々と続く「まっすぐ」な道をさらに延長する。このベンチで『瞳孔の中』の構想を練りなおす主人公＝作者が最後に話しかける相手は読者である。

引用 18

読者よ、きみは顔を背けるのか、瞳孔から行を拭い去ってしまいたいのか、やめてくれ、私を捨てていかないでくれ。長い、空っぽのベンチに。手のひらと手のひらを合わせて——こんなふうにもっと強く、さらに強く——私はあまりにも長いことひとりだった。こんなことは他の誰にも言いはしないことだが、きみには言おう。とどのつまり、子供たちを闇で怖がらせる必要がどこにある？闇によって落ち着かせ、夢へと誘うことができるのに？ (C. 463)

神すらも表象にすぎず、瞬時にして存在を消し去ってしまう時代に、主人公＝作者は自らの作品を反映して存在させてくれる読者の目を求めて、テキストから手を差し伸べる。ベンチの端に腰掛けた主人公＝作者の姿は、ここにおいて行の中の文字へと トランスフォーメーション 変形を被っている。文字によって描写された主人公＝作者を見ているのは「神の眼」ならぬ読者の眼である。この一見不思議な結末が読者をいざなう闇は、まさに「カメラ・オブスキュラ暗い部屋」のそれであるだろう。

テキストの最後に、闇はふたたび眠り／夢 сонへと結びつけられる。通路のモチーフが夢と現実を結んでいることは既に述べたが、主人公＝作者が読者に手を伸ばしてくるテキストは、現実と虚構を結ぶ通路でもある。引用 17の「前足を折り曲げて、後ずさりして」いった「時」のモチーフは、瞳孔世界からヒロインの住む部屋、街路、ベンチ、テキストの行、そして読者の瞳孔へと「まっすぐ」に続いている通路の可逆性を指し示しているといえるだろう。

『瞳孔の中』では、瞳孔世界がカメラ・オブスキュラとして描かれるだけでなく、この装置の持つ二つの窓——表象の入口の小さな穴と表象を映し出すスクリーン——が、テキスト平面において組み合わされてモノグラムを形作っている。三次元の世界を一様に表面に映してしまう眼におけるのと同様に、テキストにおいては、カメラ・オブスキュラの入口の孔、表象面、通路は同一平面状に存在している。

複数の語り手によって入れ子状に構成された語りの構造は、モノグラム化された空間を描き出すのに最適なものである。『瞳孔の中』では、多重の語りが多層的な空間を描き出しているところに、テキストそのもの存在への言及がことあるごとになされてゆく。こうして、テキストが有し得る空間性は果てしなく拡大されてゆく。

おわりに

クルジジャンノフスキイはしばしば「読書」という行為を行程に喩えている。たとえば、スピノザの『エチカ』は「岩棚から岩棚への苦しい登山」、ダンテの『新生』は「断章から断章へ移るごとに」興奮がおさまるまでに長い休憩を要する息切れのする道程である（『葉 книжная закладка』 T. 2. C. 570）。引用 17 における、「ドアを開けて、廊下、曲がり角、ドア、ドアがもう一つ、そして、壁を手探りで、階段を一段一段 Открыл дверь: коридор; поворот; дверь; еще дверь, и шаря по стенке, ступенька к ступеньке, – наружу」という、名詞の羅列によって示された通り道は、読書の過程を描いたものであると考えることができる。表紙を開き、頁を繰って、廊下状の行を眼で歩み、次の行への曲がり角があつて、ふたたび頁を繰り、わかりにくい箇所を手探りで模索し、論理を一段一段超えて、結論に至る——上の文章はこう読みかえることができるだろう。

クルジジャンノフスキイには「読書する人」という主人公のタイプがある。シニツカヤはこのタイプを「本の虫 книжная червь」と名づけているが、たとえば拙論「クルジジャンノフスキイ初期作品集『天才児向け童話集』における言葉とテキストの問題」で論じた『《歴史の一頁》 «Страница истории»』の、「歴史の一頁」とともに大地ごと繰られてしまう主人公がそれにあたる。また、「文字（で書かれた服用法——引用者注）にしたがつて」魔法の薬を飲んで「文字と同じ大きさ」（C. 283）になり、住んでいたアパートを広漠たる空間であるかのごとくに旅する主人公を描いた『《不思議》のふしぎな旅 Странствующее «Странно»』（1924）は、読書の場面からはじまるルイス・キャロルの空想物語『不思議の国のアリス』のパロディとなっている。本論考で分析した『数珠』の主人公もそうであるが、クルジジャンノフスキイの「読書する」主人公の身体は必ずといっていいほど、「文字の大きさ」に「変形」^{トランスフォーメーション}されている。

瞳孔の反映像が、本に書かれた文字とちょうど同じくらいの大きさであることを考慮する必要があるだろう。ヒロインの瞳孔と読者の瞳孔をつなぐ可逆的な通路は、読者が文字を介して自分の瞳孔に瞳孔の小人を入らせていることを示すとともに、読者自身が表象の世界に遊んでいることをも明るみに出している。

«Представление» и зрение в новелле Сигизмунда Кржижановского «В зрачке»

Уэда Йоко

В новелле «В зрачке» (1927), (хотя вообще это и не свойственно ее автору, Сигизмунду Кржижановскому), одной из центральных тем становится тема любви. Главный герой новеллы – влюбленный автор произведения. С тех пор, как он заметил свое отражение в глазах возлюбленной, при каждой любовной встрече он стал следить за этим маленьким человечком. В одну из таких интимных минут, вдруг, ни с того ни с сего, кивнув на прощание герою, человечек стал уходить внутрь зрачка героини.

Отражение героя попадает во внутризрачковое пространство, оказываясь «как бы внутри стеклистой, но непрозрачной, с пульсирующими стенками бутылки», где живут зрачковые отражения прежних возлюбленных героини. В центре выпуклого дна зрачка светится желтое пятно, вокруг которого сидят «пятками в свет, головами в стенку» человечки-отражения, «полуспрятанные тенью человечьи контуры». Жители внутризрачкового мира именуется «забытыми» и пронумерованы в хронологической последовательности (отражение героя становится двенадцатым). По вызову первого номера по кличке Кваага, диктатора этого маленького мирка, каждый номер обязан выйти на «вспучину» дна, освещенную рампой желтого пятна и рассказать историю своей любви с хозяйкой зрачка.

Как это часто наблюдается в произведениях Кржижановского, рассказ «В зрачке» имеет конструкцию китайских шкатулок. Герой-повествователь рассказывает читателям историю появления его двойника в зрачке. Этот двойник, обретя самостоятельное существование, в свою очередь повествует герою о своих приключениях в мире зрачка героини. И уже в этом повествовании каждый из двойников прежних любовников героини излагает свою собственную любовную историю. В конце новеллы вновь появляется автор-повествователь и, обращаясь прямо к читателю, просит его не отворачиваться, как бы призывая не забывать его и его новеллу.

В «Диоптрике» Декарт объясняет функцию глаза на примере камеры-обскуры. Декарт предлагает вставить глаз недавно умершего человека в отверстие камеры-обскуры, заменив сетчатку и другие оболочки глазного дна на экран. По мнению Декарта, наблюдатель в темной комнате может увидеть на экране изображения всевозможных объектов в перспективе. В своей книге «О близком» Михаил Ямпольский называет наблюдателя Декарта «маленьким человеком внутри большого человека», и видит его подобие в образе «человечка в зрачке» Кржижановского. Действительно, помимо правдивой картины физиологического устройства глаза, «мир зрачка» Кржижановского очень напоминает модель Декарта с ее функцией проекции «представления». На дне зрачка настолько темно, что «двенадцатый» видит других обитателей зрачка кроме ближайшего соседа, только тогда, когда кто-то влезает на желтое пятно. Рассказ о своей любовной истории очередного «дежурного» на подиуме, высвеченного желтым светом, превращается в «представление».

Ямпольский также обращает внимание на плоскостность жителей зрачка Кржижановского. В своем творчестве Кржижановский часто упоминает «сплюснутость»

или «плоскость» чего-либо, чаще всего, имея в виду пространство в книге. Интересно, что даже в мире зрачкового дна существует книга. Кваага, первый житель в зрачке, регистрирует всех «забытых» в своей «книге». В будущем, «когда зрачки хозяйки утратят способность притягивать и заманивать в себя», он собирается составлять «Полную и систематическую историю одной очаровательности» на основе своей книги. Мотив книги усиливает оттенок «представления» в образах зрачковых жителей, превращая их в знаки на страницах, раскрытых перед нами, читателями новеллы.

Картезианский образ «представления», уменьшенного в перспективе, тесно связан со сменой мира повествования. Рассказу двойника героя придает рамку темный путь-«лабиринт» между поверхностью и дном зрачка, по которому он ходит «ловя руками скользкие стены». До окончательного возвращения к герою, «двенадцатый» совершает попытку выйти обратно через этот коридор с помощью сна героини, в котором снился он сам. В конце концов, «двенадцатый» выбирается со дна зрачка и, рассказав свою историю, возвращается в зрачок героя-повествователя, своего истинного хозяина.

Из-за боли в глазу от вторжения, в свою очередь, герой-повествователь просыпается среди «черной ночи». Одеваясь, он открывает «дверь: коридор; поворот; дверь; еще дверь и шаря по стенке, ступенька к ступеньке, – наружу», как бы проходя такой же коридор, через которого возвращалось к нему его отражение. В сумерках он сталкивается с «гигантским оком» на стене старой церкви, ощущает, как «меж лопаток колючими циркульными точками зябь». Выходя сквозь тьму глазных каналов в реальный мир, уменьшенный в мире «представления» человек возвращает себе человеческую величину. И выбираясь темными коридорами и лестницами из дома в мир творения Бога, он встречается с «гигантским» божьим оком (над входом в церковь), которое, как икона, написанная в обратной перспективе, намекает на идею человеческого мира как «представления» Бога.

В новелле «В зрачке» мир предстает в виде своеобразного чередования полос. Мотив «полос» повторяется в тексте. Рассказывается история о полосатых жеребятках, родившихся у кобылы, которую спаривали в первый раз с полосатым конем, «забытые» делятся на «четных» и «нечетных», при этом, их психологические различия словно подтверждают теорию о попеременной склонности женской любви, то к любовникам «мирным», то к «нахам». Читатель новеллы оказывается в ловушке, подстроенной писателем. Теряя ориентацию в «полосах» текста, он утрачивает ощущение границы между «представлением», отразившимся в зрачке и реальным миром. Не даром в конце произведения автор обращается к читателю с призывом, приглашающим его погрузиться в глубину мнимости.