

博士学位論文（東京外国語大学）
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

氏名	宮崎 淳史
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	博甲第 241 号
学位授与の日付	2018 年 2 月 13 日
学位授与大学	東京外国語大学
博士学位論文題目	シュティルスキーの詩学 1930 年代のチェコ・シュルレアリスム、絵画、写真、コラージュ、詩

Name	MIYAZAKI Atsushi
Name of Degree	Doctor of Philosophy (Humanities)
Degree Number	Ko-no. 241
Date	February 13, 2018
Grantor	Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	The Poetics of Jindřich Štyrský : 1930's Czech Surrealism, Paintings, Photography, Collages and Poems

シュティルスキーの詩学

——1930年代のチェコ・シュルレアリスム、絵画、写真、コラージュ、詩——

宮崎 淳史

目次

はじめに 8

- 1 本研究の目的 8
- 2 研究の背景 9
- 3 先行研究 11
- 4 本論の構成 12

第一部 シュルレアリスムへの軌跡

I キュビズム、ポエティスム、アルティフィツィアリスム

- 1 ポエティスム
 - 1-1 油彩画《サーカス・シモネッタ》とポエティスム 19
 - 1-2 「絵画詩」 23
- 2 アルティフィツィアリスム
 - 2-1 アルティフィツィアリスム宣言 27
 - 2-2 アルティフィツィアリスムの作品 28
 - 2-3 シュルレアリスムに対するアンビバレントな態度 31

II シュルレアリスムへ

- 1 シュルレアリスムへの移行の背景 34
- 2 シュティルスキーにおけるシュルレアリスムの受容
 - 2-1 『ユダヤ人墓地』と『マルドロール』の挿絵の比較 37
 - 2-2 『マルドロール』の挿絵とドローイングの連作《黙示録》の比較 38
- 3 シュティルスキーの作品の変化とシュルレアリスムの関係
 - 3-1 技法面での変化について 40
 - 3-2 主題面での変化について 42
 - 3-3 絵画空間の変化について 44

第二部 シュティルスキーのシュルレアリスム作品

I 解放されたリビドー——『エミリエ』におけるエロティックなテキストと挿絵

- 1 シュティルスキーのエロティックな作品の背景
 - 1-1 はじめに 53
 - 1-2 シュルレアリスムの影響 56
 - 1-3 チェコ・アヴァンギャルドにおけるエロティシズム 62

- 2 メドゥーサの首——『性の夜想曲』におけるシュティルスキーの挿絵
 - 2-1 クールベ、《世界の起源》 69
 - 2-2 ネズヴァル著『性の夜想曲』とシュティルスキーによる挿絵 71
 - 2-3 エルンストの影響——『百頭女』との比較 76
 - 2-4 コラージュ《ヴィルヘルム・テル》 78

- 3 『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』——解放されたリビドー
 - 3-1 義姉マリエの死 84
 - 3-2 「エミリエ」の夢 85
 - 3-3 父インジフ 88
 - 3-4 解放されたリビドー 91

- II ブルトンとバタイユの間で——シュティルスキーの絵画作品
 - 1 ブルトンとバタイユの確執 101

 - 2 シュティルスキーの作品におけるブルトンの影響 103

 - 3 シュティルスキーの作品におけるバタイユの影響
 - 3-1 根 106
 - 3-2 泥 108
 - 3-3 スカトロロジー 109

- III 「もっとも日常的な現実の超現実的側面」——シュティルスキーの写真
 - 1 シュティルスキーの写真作品の背景 115

 - 2 シュルレアリスムと写真
 - 2-1 チェコにおける写真 119
 - 2-2 シュルレアリスムと写真 124

 - 3 シュティルスキーの写真の詩学
 - 3-1 シュティルスキーとアジェ 125

- 3-2 シュティルスキー「シュルレアリスムの写真」 127
- 3-3 客観的偶然 129
- 3-4 夢の視覚化—オブジェ化 139
- 3-5 夢と現実の通底器 144

IV 夢のオブジェ化——シュティルスキーのコラージュ作品

- 1 写真とコラージュの差異 149
- 2 夢のオブジェ化 152

第三部 シュティルスキーの詩学

I 作品に通底する詩学——シュティルスキーの作品におけるフレームの効果

- 1 ショウウィンドウの写真におけるフレーム
 - 1-1 シュティルスキーのショウウィンドウ写真 160
 - 1-2 アジェとの類似 161
 - 1-3 アジェとの差異——シュルレアリスムという意図 162
 - 1-4 アジェとの差異——オブジェへの関心 163
 - 1-5 フレーミングの仕方 163
- 2 「画中画、箱、ショウウィンドウ」のフレーム
 - 2-1 画中画 165
 - 2-2 シュティルスキーの絵画作品における画中画 166
 - 2-3 箱=水槽のモチーフ 169
 - 2-4 箱としての絵画のフレーム 173

IX 失われた楽園を求めて

- 1 箱=楽園=子宮 181
- 2 失われた楽園を求めて 183
- 3 腐敗する美の詩学 185

結 189

シュティルスキー略歴 191

参考文献 219

図版クレジット 232

註 239

はじめに

「エミリエの美は、衰えるためではなく、腐敗するために生み出されるのだ」
(シュティルスキー『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』)

1 本研究の目的

絵画、写真、コラージュ、挿絵、詩作など多様な表現手段を横断して作品制作をおこなった芸術家インジフ・シュティルスキー（1899-1942）は、チェコ・シュルレアリスムの最重要作家であり、今や 20 世紀を代表するチェコの芸術家のひとりに数えられる。1948 年以降、チェコのシュルレアリストが公の場でグループとしての活動を禁止されたことから、シュティルスキーの作品は長らく展示される機会を奪われていたが、1989 年の共産党政権崩壊を契機に、チェコ国内だけでなく国外でも作品展示の機会を得て、日の目を見るようになった。2001 年から 2002 年にかけてロンドンのテートモダン美術館とニューヨークのメトロポリタン美術館で開催された「シュルレアリスム、解放された欲望」展¹では、シュティルスキーのコラージュ作品などチェコの芸術家の作品が紹介され、シュルレアリスムの現代的解釈の傾向としてチェコの芸術家に焦点が当てられた。シュティルスキーの写真作品は、「イメージの転覆 シュルレアリスム、写真、映画」²展をはじめ、世界各地のシュルレアリスム関連の展覧会で近年とくに注目を集めている。また日本では、横浜美術館での定期的な展示をはじめ、2008 年に東京都写真美術館で開催された「シュルレアリスムと写真：痙攣する美」展や、2013 年に損保ジャパン東郷青児美術館で開催された「〈遊ぶ〉シュルレアリスム」展などを通してシュティルスキーの写真作品が紹介されている。

本論の目的は、以上のように評価の高まりつつあるシュティルスキーの作品、写真、油彩画、コラージュ、素描、詩に通底する詩学を明らかにすることにある。シュティルスキーの作品に関する研究の集大成は、2007 年にプラハで開催された「シュティルスキー」展のカタログ³に見ることができるが、ここでは展覧会のカタログという性格上、記述が表現手段別であったり、時代順になっていたりしている。本論では、こうした表現手段別の記述も踏まえながら、ジャンルを超えたシュティルスキーの独自の詩学を検証する。

ここで言及する詩学とは、狭義の「詩」や「詩」の創作にかかわる研究、分析、論考などの詩論や詩法を指しているわけではなく、芸術や文化全般の創生にかかわる構造の解明や、芸術全般の創作法を指している。ヨーロッパにはアリストテレスの著作として伝わる『詩学』以来の詩学の伝統があるが、その内容は、芸術の起源は人間の模倣本能だとするミメシスの説や、カタルシスの論を含む悲劇論などで、その扱う対象は、劇詩と詩（文学）に限られていた。だが 20 世紀初めのロシアにおいて、文学作品を一つの言語世界としてとらえ、その言語表現の様々なレベルでの「手法」と構造の統合的研究から作品を解明しようとする、ロシア・フォルマリストらによる、まったく新しい視座からの「詩的言語」あるいは言語の「詩的機能」の研究が興った⁴。こうしたフォルマリストの仕事は、1920 年代後半にプラハ言語学派に受け継がれ、彼らと交流のあったシュティルスキーを含むチ

エコ・アヴァンギャルドのメンバーは当然ながらその影響を受けた。ただしチェコ・アヴァンギャルドのメンバーはグループ「デヴィエトスイル」結成当初から、芸術全般を含む広義の「詩学」に関心をもっていた。彼らのマニフェストとなったカレル・タイゲによるテキスト「ポエティスム」(1924年)⁵の題がそれを象徴的に示している。彼らの意味する「詩」とは、狭義の文学としての「詩」のみならず、ギリシア語で創造を意味する「ポイエーシス」を指し、言語芸術としてのポエジーに限定されない創造行為を志向した。その中で視覚イメージによって構成された「絵画詩」や、ブックデザインやタイポグラフィなどの新しい表現を生み出していった。シュティルスキーの作品におけるポエジーは、以降シュルレアリスムの影響などを受けて刷新され続けていく。

もう一つ用語の問題に関して、本論ではたびたび「シュルレアリスム」という語を使用しているが、本論はシュルレアリスムの定義やシュルレアリスムとは何かに関する研究を目的としていないことから、「シュルレアリスム」あるいは、「フランスのシュルレアリスム」と述べた場合は、シュルレアリスムの主導者アンドレ・ブルトンの思想やその周辺にいたグループのメンバーの思想や営為を代表している。「チェコのシュルレアリスム」と述べた場合は、1934年にヴィーチェスラフ・ネズヴァルによって結成された「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」のメンバーのものを代表している。

シュティルスキーが1934年以降身を投じた「シュルレアリスム」とは、一般的に言うところ、西洋の近代文明を根底から批判し、新たな人間の可能性を提示し表現した、20世紀最大の芸術運動の一つである。シュルレアリストは西洋の偏った理性主義を批判する主要な方法として、理性の統御を受けないオートマティックな思考などによる創作活動を行った。彼らのとった創作方法は多彩を極めたため、20世紀の文学や芸術に世界規模で影響を及ぼすにいたり、今日においてさえ、様々な芸術表現の中や近代への批判意識の中で、依然命脈を保っている。しかし意図を否定するその創作方法の性質ゆえに、シュルレアリスムの作品を語ることは、シュルレアリスムの本質に反し、裏切りであるように思われ、シュルレアリスムを語るための言説が阻害されていた。とくにシュルレアリスムの美術は長らく美術史の言説の中に固有の位置をもたなかった。というのは、印象派からキュビズムを経て抽象へいたるという、「正統」な現代美術の発展史の中に位置づけることができなかったからである。フランスを中心としたシュルレアリスム研究が質量ともに新たな段階を迎えたのはようやく1970-80年代になってからである⁶。

これほどまでに広く影響を与えた運動であるにもかかわらず、研究対象として取り上げられているのは、依然としてフランスで活動した芸術家やフランス語によるテキストであることが多い。フランスで活躍した個別の芸術家に関する研究や国別の研究は充実しつつあるが、フランスと東欧地域などの周縁諸国との比較というシュルレアリスムの国際性を考察するためのより広い視点での比較検証がまだ十分になされていない。

以上のようなブルトンを中心としたフランスのシュルレアリスムやそのメンバーの作品とチェコのものとの比較検証も、当然ながら本論の目的の一つである。これによって、間接的にはあるが、シュルレアリスム研究にも貢献することができるだろう。

2 研究の背景

シュティルスキーは、主に 1920 年代から 40 年代初めに活躍した、チェコのシュルレアリスムを代表する芸術家である。1920 年代には、キュビズムやピュリスムの影響を受けつつも、チェコのアヴァンギャルド・グループに参加し、他のヨーロッパのアヴァンギャルドの芸術家らと交流することで、新しい表現を探究し、フォトモンタージュを用いた「絵画詩」によるブックデザインへと結実した。1920 年代後半には、独自の理論、アルティフィツィアリスムにもとづいて、深海のイメージや顕微鏡によるイメージなど、いまだかつて人類の目にしたことのない新しい視覚イメージに触発され、他に類を見ない作品群を残した。絵筆による筆触を捨て、カンヴァスの上に直接物を配置して、その上からスプレーで色付けする方法などを用いて、フォトモンタージュのような新しいイメージを作り上げた。そこでは現実の対象物は描かれることはなかったが、抽象絵画のように現実との関連は、物の「痕跡」という形で繋ぎとめられていた。1930 年頃にはシュルレアリスムの影響を受けはじめ、1941 年に永眠するまで、絵画だけではなく、写真、コラージュ、詩などにおいていくつもの作品を作り上げた。ブルトンやエリュアールがシュティルスキーの作品を所蔵するなど、その当時からシュティルスキーの独創的なシュルレアリスム作品は高い評価を受けていた。

ただシュティルスキーの作品は、写真作品以外、チェコ国外では依然としてあまり知られていない。その理由として、短い生涯の大部分をプラハで過ごしたことや、共産主義政権下で公式の芸術として認められていなかったことが指摘できる。

シュティルスキーとは対照的に、チェコのシュルレアリストの画家でもっとも知られているのは、シュティルスキーのパートナーであり、第二次世界大戦後フランスに移住し、その後フランスのシュルレアリストと活動をともしたトワイヤン Toyen (1902 - 1980) である。トワイヤンのほうが有名な理由として、フランスに移住後アンドレ・ブルトンと行動をともし、紹介される機会が多かったことがあげられる。トワイヤンの名は、日本でも画集などを通して伝わっている⁷。一方シュティルスキーの名がそれほど知られていない理由は、第二次世界大戦中に若くして病死し、1920 年代の一時期をのぞいてはチェコに留まりつづけたこと、戦後チェコスロヴァキアの共産主義政権下ではシュルレアリスムは公式のグループとして許可されず、戦前のチェコのシュルレアリスムやシュティルスキーに関する文献、あるいは作品に容易にアクセスできる状態ではなかったことなどがあげられる⁸。研究においてもシュティルスキーのほうがたち遅れている。トワイヤンの大回顧展とモノグラフ⁹の出版が 2000 年におこなわれたのに対して、シュティルスキーの大回顧展とモノグラフ¹⁰の出版は 2007 年になってようやくおこなわれた。

それでも共産主義崩壊後、前述のように、資料の発掘と研究が徐々に進み、世界各地の展覧会にシュティルスキーの作品が展示され、とりわけ写真作品が注目を集めはじめるようになった。

現在、世界中で開催されているシュルレアリスムの写真展では、シュルレアリスム写真の代表格とみなされているマン・レイやケルテスのような操作された写真ではなく、シュティルスキーのような、操作されていない、一見ごくありふれた日常を撮った写真の評価が高まっている。美術評論家ロザリンド・クラウスは「シュルレアリスムの写真的条件」

で、操作の加えられていない写真こそが「シュルレアリスム運動の心臓部の最も近くにある」¹¹作品であると指摘し、スーザン・ソントグもまた『写真論』のなかで、マン・レイやモホイ＝ナジなど写真に手を加えることに専念した写真家は、写真の超現実的な特性をもっとも狭い形で伝えたと言及している¹²。もしクラウスとソントグがシュティルスキーの作品に早い段階で出会っていたら、「あまり手を加えないもの、それほど新考案の特殊技術によらないもの、もっと素朴なもの」¹³であるシュティルスキーの写真をより早い段階で評価していただろう。

3 先行研究

トワイヤンとともにシュティルスキーが日本で最初に紹介された時期は意外に早い。1936年に出版された山中散生編、『シュルレアリスムの交流』¹⁴ではシュティルスキーの絵の複製が掲載され、『みづゑ』に掲載された論考「チェッコに於ける二人の畫家」¹⁵ではシュティルスキーとトワイヤンの作品が高く評価されている。その中で山中は、シュティルスキーの作品を「ブルトンの謂ゆる《痙攣的な美》以上の強度と張力を有するもの」と評価し、「その風景畫の中に突然に挿入した妖怪は、ブルトンがその著『通底器』の中で、幻影的なオブジェについてなした註釋を思わせるものがある」とブルトンの影響を指摘し、「チェッコの代表的なシュルレアリスムの畫家であると同時に、その精神の逞ましさとテクニクの斬新性に於て優にフランスのシュルレアリスムへ呼応すべき位置を確保するものであることを疑はない」と述べている。シュルレアリスムの詩人であり、瀧口修造とともに日本のシュルレアリスムのオーガナイザーでもあった山中は、1930年代はじめからチェコのシュルレアリスト詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァルと交流があり、チェコ国立文書館には山中がネズヴァルに宛てた三通の手紙と『シュルレアリスムの交流』が保管されている¹⁶。

チェコにおけるシュルレアリスム美術の研究は1990年代以降、網羅的な研究書『チェコのシュルレアリスム』¹⁷をはじめ、チェコ・シュルレアリスムの二大美術家、シュティルスキーとトワイヤンの詳細なモノグラフ¹⁸も刊行され、展覧会も開催されて、飛躍的に成果を上げている。シュティルスキーに関する研究は、参考文献にある通り、ほぼ1990年以降に集中している。それ以前の研究で重要となるのが、フランチシェク・シュメイカル、ヴィエラ・リンハルトヴァー、アンナ・ファーロヴァーによるものである。なかでもシュティルスキーの写真に関する紹介と研究は、アンナ・ファーロヴァーの『インジフ・シュティルスキー 写真作品1934-1935』¹⁹の影響が大きい。ここではじめてシュティルスキーの写真が多数紹介されることになった。シュティルスキーの作品に通底する詩学を指摘したテキストとして重要なのは、1985年の講義を元にしたフランチシェク・シュメイカルのテキスト「エロスとタナトスの間のシュティルスキー」²⁰である。この論考によってはじめて、シュティルスキーの全作品に通底するモチーフである「エロスとタナトス」が考察された。現在のシュティルスキー解釈もシュメイカルの論がほぼ踏襲されている。1990年以降精力的にチェコ・シュルレアリスムに関するテキストを発表しているのは、カレル・スルプとレンカ・ビジョフスカで、シュティルスキー関連の論文も多数ある。そ

これらの研究の集大成が、「インジフ・シュティルスキー」展（2007年、プラハ）のカタログ『インジフ・シュティルスキー』²¹である。ここではこれまでの研究成果がほぼ網羅されているが、一方でカタログという性格上、テキストが掲載作品の解説の役割を担わなければならないという制約と、記述がどうしても時系列順やジャンル別にならざるを得ないという制約があった。本論では、これまで論じられてこなかった視点も加えつつ、時系列やジャンルを超えたシュティルスキーの詩学を明らかにする。

4 本論の構成

本論は第一部、第二部、第三部で構成されている。

第一部では、シュティルスキーがシュルレアリスムに至る背景を検証する。第二部では、1930年代以降のシュティルスキーの作品を、ジャンル別に検証する。第三部では、ジャンルを通底するシュティルスキーの詩学を検証する。

チェコのアヴァンギャルドのメンバーのなかでも、構成主義とポエティスムの土壌からシュルレアリスムへと大胆な移行を遂げて、チェコを代表するシュルレアリストの美術家となったのが、前述のシュティルスキーとトワイヤンである。シュルレアリスムへの移行までの経緯は第一部で明らかにしているが、チェコのアヴァンギャルドの中心組織となる「デヴィエトスィル Devětsil」が結成されたのは1920年で、「デヴィエトスィル」の消滅後、その主要メンバーによってチェコでシュルレアリスト・グループが結成されたのは1934年であった。

シュティルスキーは最初からシュルレアリスムを受け入れていたわけではなく、当初シュルレアリスムに否定的であった。シュティルスキーは1925年から1928年までの3年間パリに滞在し、独自の理論にもとづいて「アルティフィツィアリスム」²²絵画を制作していた。チェコ・アヴァンギャルドの理論家カレル・タイゲ Karel Teige (1900 - 1951) や画家シュティルスキーは、シュルレアリスムをあまりにも受動的であり、歴史的絵画への後退であると批判していた²³。

以上のようなチェコのアヴァンギャルドのメンバーがシュルレアリスムに接近し、協働するに至った理由について、当のチェコ・アヴァンギャルドの主導者だったカレル・タイゲは、チェコ・アヴァンギャルド独自のイズムである「ポエティスム」はシュルレアリスム第一宣言よりも前にはじまっており、プラハ固有のキュビズムとシュルレアリスムの架け橋となって、その後ポエティストとシュルレアリストの立場が徐々に近づいていったと主張していた。また、「ポエティスム」とシュルレアリスムの連続性は必然的であったことを強調して、ポエティスムの存在を正当化していた。しかし、このポエティスムとシュルレアリスムの類似性と連続性は便宜的にあとからつくられたものである。

実際の動機は、第一部第二章で考察するように、ひとつは、チェコのグループが人間の内的世界の重要性を理解しはじめたこと、もうひとつは、ブルトンが弁証法的唯物論、マルクス主義の支持、フランス共産党と連携を組んだことである。また、世界恐慌、ファシズムの台頭などの社会情勢の影響で、関心が個人の内面へと移行したことも遠因となっている。第一部第二章では、このシュルレアリスムへの転換期に制作された美術作品を比較

することによって、シュルレアリスムへの移行を明らかにする。

第二部第一章では、シュティルスキーのてがけた多彩なジャンルのうち、エロティックな挿絵に注目し、シュティルスキーの作品がシュルレアリスムの影響を受けはじめたところに突如として制作されたエロティックなコラージュやテキストが一過性のものでなく、幼少期から死期まで続くトラウマなどとも関連していることを、フランスのシュルレアリスムという背景をふまえつつ明らかにする。そしてそれらの作品は、ただのポルノグラフィではなく、死と腐敗をともなったエロス、つまりエロスとタナトスに貫かれていて、このエロスとタナトスがシュティルスキーの重要な詩学のひとつであることを明らかにする。

このシュティルスキーのエロスとタナトスは、シュルレアリスムよりもバタイユの思想に近い。1934年シュティルスキーは「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」創設者のひとりとなるにもかかわらず、1930年中頃のシュティルスキーの作品には、ブルトンの敵対者バタイユの影響が反映されていた。第二部第二章では、シュティルスキーの絵画作品をとりあげてこの問題を検証する。

すでに述べたように、シュティルスキーの作品の中でもシュルレアリスムの核心を捉えているのは写真作品である。シュティルスキーの写真作品には、シュルレアリスムの枠にはとどまらない独自の詩学があるのだが、まず第二部第三章では、シュティルスキーの写真作品の背景となる、チェコにおける写真やシュルレアリスムの写真を明らかにしつつ、シュルレアリスムの文脈においてシュティルスキーの写真作品を明らかにする。

第二部第四章では、第三章で検証した写真作品をふまえてコラージュ作品を検証し、表現手段としてはまったく異なるこれらの作品に共通する詩学を明らかにする。

第三部第一章では、シュティルスキーのショウウィンドウの写真作品のフレーミングの効果、つまりシュティルスキーの場合、写真作品としての完成度や効果よりも、見る者の関心がオブジェそのものに向かうように、フレームの中にできるだけ街の空間が含まれないような撮り方をし、多くの場合写真のフレームとショウウィンドウのフレームが重なるように撮るといふシュティルスキー作品のフレーミングの効果を明らかにする。さらにフレームを「画中画」、「箱」とみなし、シュティルスキーの画中画のあらわれる絵画作品や「箱」のあらわれる詩的テキストを分析しつつ、ショウウィンドウの写真の中のショウウィンドウをある種の画中画ととらえて、シュティルスキーの作品の独自の詩学を明らかにする。

第三部第一章で検証するように、シュティルスキーの写真のフレーミングの特徴について語られるのはこれがはじめてではない。美術史家カレル・スルプは『シュティルスキー』²⁴のなかで、シュティルスキーとチェコの写真家ヤロミール・フンケが同一の場所を撮った写真を比較し、フンケが場所の空間や被写体の支持体を写し込んでいるのに対して、シュティルスキーは被写体のみを写し込んでいると指摘している。ただしフレーミングの効果についてはそれ以上の言及はない。また、ショウウィンドウをある種の画中画として解釈する論もいまだない。シュティルスキーの作品分析の一部として画中画に言及しているものはあるが、画中画にテーマを絞り、かつ絵画、写真、文学などジャンルを超えて論じられたものはない。

第三部第二章では、「フレーム＝画中画＝箱」の論を受け、前章で分析した油彩画《出生外傷》をさらに「子宮＝（失われた）楽園」のモチーフと結びつける。そしてポエティスム、アルティフィツィアリスム、シュルレアリスムと様々な変遷を経つつも、シュティルスキーの作品が一貫して腐敗の美の詩学に貫かれていたことを明らかにする。

第一部 シュルレアリスムへの軌跡

I キュビズム、ポエティズム、アルティフィツィアリズム

シュティルスキーは、1899年ボヘミア北東部のチェルムナーで広大な土地と森を所有する教師の父のもと生を受けた。幼少期を過ごした家の庭は、のちにシュティルスキーが記すようになる夢の記録の舞台となる。またこの庭は、幼くして死んだ最愛の義姉マリエと過ごした舞台でもあり、マリエの影は生涯シュティルスキーの作品に反復してあらわれることになる。芸術の最前線とはほど遠い田舎に生まれたシュティルスキーが芸術に興味をもちはじめたきっかけは、絵画や詩などにたずさわる知人友人の影響が大きく、教師養成科に通っていたころから素描、イラスト、詩集の装丁などに専念しはじめた。教師である父に教師としての前途を嘱望されて、一度教職に就くが職を辞し、絵画の勉強のため首都プラハへ向かった。憧れの地プラハの美術学校の権威である美術アカデミーで勉強するも失望し、意を同じくする若手芸術家と集うようになる。そこで結成されたのが、1920年代のチェコ・アヴァンギャルド芸術を牽引する芸術家グループ「デヴィエトスィル Devětsil」だった。

1 ポエティスム

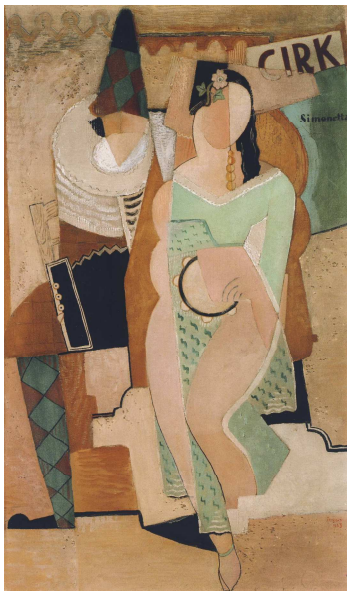


図1 《サーカス・シモネッタ》1923年

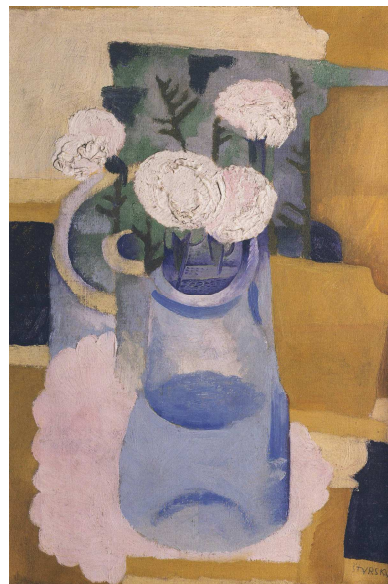


図2 《カーネーションのある静物画》1922年

1-1 油彩画《サーカス・シモネッタ》とポエティスム

シュティルスキーの作風にまず変化があらわれるのは、1923年にデヴィエトスィル主催でおこなわれた「近代芸術市 Bazar moderního umění」（ここで本来なら「展覧会」と名づけるはずなのに「バザール（市）」と付けているのは旧態依然とした壁に掛けられた油絵に対する批判からである²⁵⁾）展に出品した《サーカス・シモネッタ》（図1）においてである。

《カーネーションのある静物画》（図2）（1922年、若手芸術家協会「プレイスレル」のグループ展）のような、それまでのシュティルスキーの作品にはキュビズムの影響が色濃く見られるが、ここで主題が一変する。たしかに絵画の形式はキュビズムの域を出ていない。ピカソとブラックが多用した描き込まれた文字、楽器のアトリビュート、形体を直線と円に単純化、格子状の分割などの特徴が見られる。しかし、主題はサーカス、ダンサー、道化師を扱っていて、これらの主題は、「デヴィエトスィル」の価値観と符合している。「デ

「デヴィエトスィル」は結成当初こそ反現代文明、プロレタリア芸術を志向していたが、すぐに態度を転換し、他のアヴァンギャルド同様、摩天楼、蒸気船、飛行機、自動車などの近代の生活の美を礼賛しはじめる。彼らが新しい芸術にふさわしいものとしてあげたのは、映画、写真、サーカス、ミュージックホール、キャバレー、バラエティショーなどであり、そのなかにこそ新しい時代のポエジーが息づいていると考えた²⁶。新しい近代文明を謳歌し、喜びと幸せと笑いが人々の生活を充実させる新しい芸術、彼らはこれを「ポエティスム Poetismus」と名づけ、創作の指標とした。《サーカス・シモネッタ》はそうした「ポエティスム」の美を体現したものである。

「デヴィエトスィル」の主導者のひとり、カレル・タイゲは、「ポエティスム」を次のように定義している。

ポエティスムは、ボヘミアで起こった最初のイズムであるが、芸術の一流派という従来の意味での通常のイズムではない。構成主義は、堅固で厳格な基盤に関する実用的方法論であり、実用の芸術である。そして構成主義を活気づける補完としてのポエティスムは、生氣と享樂に満ちた雰囲気であり、何らかの生の優美さであり、生の、喜びの、哄笑の芸術、つまり享樂の芸術である²⁷。

タイゲとヴィーチェスラフ・ネズヴァルが1923年春に「ポエティスム」を「発見」したのと同時期、ヨーロッパでは構成主義がひろがりを見せていて、とくにドイツには多くのロシア構成主義者が滞在していた。タイゲは構成主義をいち早く取り入れ、一見相矛盾するかに思えるポエティスムと構成主義を「ポエティスムは生の冠であり、そのいしづえとなるのが構成主義である」²⁸と、彼独自の理論で総合してみせた。ポエティスムを上部構造、構成主義を下部構造とみなすこともできるが、「ポエティスムは、対立項であるのみならず、構成主義を補完するものとしても不可欠である。ポエティスムは、構成主義の平面図を土台としている」²⁹。つまり下部が上部を支えるだけでなく、互いを補いあう関係でもあるのだ。タイゲは、構成主義とポエティスムを等価と見なすのではなく、動的な緊張関係と見なしていた。

「デヴィエトスィル」のメンバーのひとり、レモ（本名イジー・イエリーネク）もまた、「ポエティスム」宣言と同年の1924年に発表したテキストの中で、「伝統の本質＝伝統の侵犯」、「芸術様式＝時代の様式」、「今日の芸術＝ポエジー」であることを強調し、「絵画は絵画たることをやめ、絵画詩となる」³⁰と主張している。さらに同テキストでポエティスムのポエジーを次のように図示している。

より美しいのは:

純粹詩	よりも	恋文を受け取ること
絵画	よりも	ベネチアの夜の花火 電光広告板
伝記作家	よりも	冒険を体験すること

ダンス鑑賞	よりも	踊ること
ピカソ、ピエロ	よりも	カーニバルでピエロに扮すること ³¹

ここで表明されているのは、タイゲが「ポエティスム」で示した価値観同様、詩と絵画は融合し、ポエジーという一つの芸術になることであり、伝統芸術よりも現代生活の娯楽の方が美しく、生と芸術は一体のものである（「生のための芸術ではなく、生＝芸術。芸術家は、ただ生をアレンジする人となるだろう」³²）ということである。

シュティルスキーの作品において基本的な主題となったのは、以上のような「デヴィエトスィル」の価値観に沿うものだったが、次のタイゲのテキストには、シュティルスキーらが主題としたものがより具体的に明示されている。

サーカス、演芸、ミュージックホールのなかでモダンな芸術の自由は生まれた。ここで生きているのは、活発な、電気でできた、極度に非自然的な、真のモダンなポエジーである。ユーモアの新しい形式、道化師のようなアイロニー、感傷的な遊び心、生き生きとしたスケッチ、軽業師や手品師や女騎手の奇跡的な芸、海外のダンス、風変わりな少女、日本の曲芸師たち、彼らはここが故郷であり、彼らの故郷は詩的でロマン主義的だ。[……] 今日このロマン主義の宿る場所は、サーカス、演芸、ミュージックホールのなかであり、曲芸師、喜劇役者、道化師、歌手、ダンサー、名高いボクサーのなかである。彼らは大衆の称賛と人気によって生きているのだ³³。

これらサーカスやダンスや演芸で用いられているのは、文学や伝統絵画とはちがって誰にでもわかる表現言語である。ここから生まれる新しい芸術、ポエジーを、シュティルスキーは捉えようとした。

シュティルスキーの油彩画《サーカス・シモネッタ》は、当時のデヴィエトスィルの考えるポエジーの象徴として取り上げられ、機関誌などで繰り返し掲載されたが³⁴、ネズヴァル著『パントマイム』での共同制作はもっとも重要なものだった。というのも、そこではネズヴァルによる詩、シュティルスキーによるブックカバー、タイゲによる装幀によって、デヴィエトスィルの志向する詩と絵画の融合が、『パントマイム』という一つの書物として果たされていたからだった。ネズヴァルの詩とシュティルスキーの絵画の融合について、タイゲはのちに次のように述懐している。「《サーカス・シモネッタ》はネズヴァルの『パントマイム』と同じ雰囲気から生まれた。そうした感性が引き出されるものになっていたのは、劇場、シャンタン、サーカスの人工空間であり、喜劇役者、道化師、曲芸師、女性ダンサーのレース、化粧の美しさの世界だった。ピエロ、道化師、水夫、冒険家、手品師は、結成当初からデヴィエトスィルの象徴的な存在となった」³⁵と。

シュティルスキーの《サーカス・シモネッタ》は、視覚イメージによって音楽とダンスのイメージをも喚起するという。シュティルスキーは 1924 年、ブルノにあるマサリク大学での講演で次のように述べている。

モダンな絵画は必要にせまられて物語の語り手としての機能から解放され、叙事詩性とジャンル分けから解放されたが、むしろ演劇性を失うことはなかった。というのもモダンな絵画は、過去の文学的演劇性を、形体と線と色彩と素材の演劇性へと移行させたからだ³⁶。

この引用から、『パントマイム』の、「ピエロ、自転車乗り」への挿絵（図 3）と「驚くべき魔術師」（1923 年）の挿絵（図 4）は、文学的内容に負った絵画ではなく、形体と線によるリズムから生まれる純粋な絵画として描かれていることがわかる。

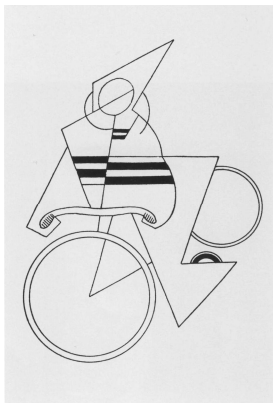


図 3『パントマイム』の、「ピエロ、自転車乗り」への挿絵、1924 年

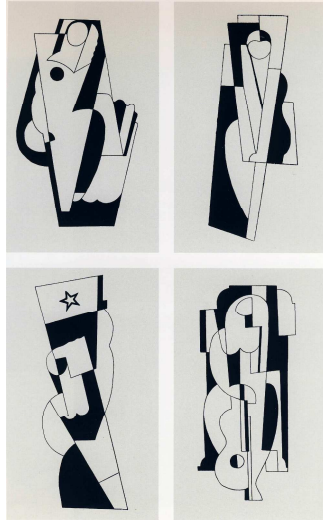


図 4「驚くべき魔術師」（1923 年）の挿絵

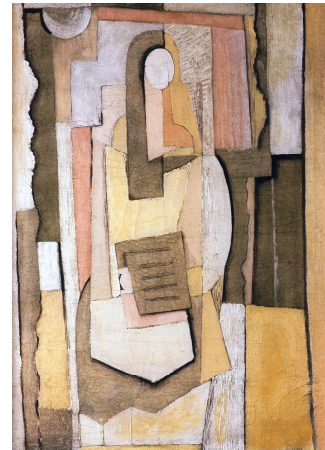


図 5《歌う女》1923 年

《サーカス・シモネッタ》につづく 1923 年の作品では、それがさらに推し進められ、この様式は、《歌う女》（1923 年）（図 5）で最高潮に達する。この作品についてタイゲは次のように回顧している。

これらの（訳註——シュティルスキーとトワイヤンの）絵画はすでに、まさにキュビズムの境界にあり、キュビズムの成熟期に典型的であった諸問題に向かわず別の方向に向かっていた。分析の問題と空間の新しい結合は（訳註——シュティルスキーの《歌う女》のような作品には）関係ない。それらの作品においては、むしろキュビズムの構成のかわりになんらかのページ組みについて話すことの方が可能だろう。形体のなかに閉じ込められた柔和でもの悲しげに輝く色彩、それらの幾何学主義は明らかにキュビズムに起源をもつが、そこではすでに、純粋なキュビズム絵画の本質をなす空間構成は、ほとんど放棄されていた。ここでは表面的な装飾の危険性も生じていない³⁷。

芸術＝生の喜びの伝道者となるべく個性を喪失し、顔は純粋な明るい楕円に置き換わり、

身体は単純な幾何学的形体に置き換わり、背景と同化している。ここにはすでにキュビズムとは異なる新たな別の価値の萌芽が見られる。《歌う女》で用いられた単純な幾何学的形体や楕円は、1920年代チェコ・アヴァンギャルドのポエジーを象徴する形体でもあった。

1-2 「絵画詩」



図6 『DISK』の表紙、1923年

《サーカス・シモネッタ》が描かれたのと同時期、シュティルスキーは既存の絵画を否定する重要なテキストを発表している。「デヴィエトスィル」によって1923年に発刊された機関誌『ディスク(DISK) 1』誌上で発表された「絵画」である。『ディスク』の表紙(図6)には黒い太陽を髭髯とさせる白地に黒の円(ディスク)の装幀がほどこされていた。表紙を繙くと、二頁からなる宣言文が眼に入る。それは、さながら両面印刷された広告ビラ、あるいはポスターのようである。宣言文「絵画」が広告ビラ、あるいはポスターの体裁をとっているのは、ただの思いつきではない。シュティルスキーは宣言文のなかで、「絵画」を「新しい世界と生の、活気に満ちた広告」³⁸だと謳い、さらに閉塞した空間で賞翫される唯一無比の伝統絵画に嫌悪を示しつつ、機械によって複製された「広告ビラによるグラフィック・アート」としての「絵画」を提唱している。シュティルスキーは伝統絵画へのイコノクラスムを試みつつ、画家の筆になるものではない、機械によって複製可能な「世界の美の建設的な詩」を「新しい絵画」に求めた。

『ディスク』の表紙に描かれた、宣言文「絵画」の概念を象徴する黒い太陽は、画家の筆の剥奪された、まさに匿名の絵画といえる。そしてシュティルスキーはこの「黒い太陽＝黒の円」を眼に浮かべていたかのような筆致で「形体」を次のように定義している。「形体」は、「目的によって決定される一簡潔、精確、明快、娯乐的、概略的、構成的、単純、虚飾のない、虚弱でない、文学でない、心理学でない、神秘的でない」もの、と。またこの『ディスク』の装幀を手がけたカレル・タイゲは、「円＝ディスク」の美について、「円形と球体は、あらゆる形のなかで最も基礎的で、最もわれわれの視覚を楽しませる」³⁹もので完全無欠であり(「構成主義と〈芸術〉の清算」)、「最も調和の取れた現代のコンポジション」⁴⁰であると述べている。

テキスト「絵画」に関連して、もうひとつ重要なことがある。シュティルスキーは宣言で、「絵画」を「世界の美の建設的な詩」と定義していた。ここに「絵画」と「詩」をひとつにしようとする志向性が見てとれる。時期を同じくして「絵画と詩」を上梓したタイゲもまた、そのなかで、モダンな絵画と詩は融合しつつあると説き、「芸術はひとつになる。

それはポエジー」⁴¹だと謳う。こうした理論の実践として、さまざまな写真、イメージの
コラージュを用いた「絵画詩」と呼ばれる作品を彼らが制作しはじめたのもこの時期であ
った

以上のように「デヴィエトスイル」においては、伝統絵画と画家の絵筆による絵画は否
定され、「絵画はポスターであり」、「新しい世界と生の、活気に満ちた広告」⁴²と謳われ、
モダンな絵画と詩が融合し、ポエジーとして一つになることが志向されたが、そこでこの
新しい世界の美を広告するための場として求められたのが、油彩画よりも複製可能で多く
の人の目に触れるブックカバーだった。創作方法に関しても、絵具と絵筆ではなく、誰に
でも可能性の開かれた方法であるコラージュが用いられた。「絵画詩」は、タイゲが「絵画
と詩」で触れているようにマリネッティの「自由語」、アポリネールの「カリグラム」の影
響が大きい。ダダのコラージュ、新造形主義、ピュリスム、ロシア構成主義の影響も指摘
できる。

タイゲは「絵画と詩」の中ではじめて「絵画詩」について言及することになる。「絵画詩」
とは「詩はモダンな絵画として読まれる。モダンな絵画は詩として読まれる」、「芸術はひ
とつになる。それはポエジー」という言葉に表現されるように絵画と詩などの境界を越え
た「ars una」の作品化で、「世界のありとしある美」⁴³を謳歌するポエティスムの理論の実
践でもある。イメージを切り貼りすればだれでもつくれる、絵画の技術訓練を必要としない、
「万人がつくるであろう詩」(ロートレアモン)を標榜し、数多くのメンバー(美術に
携わらない者までも)が写真、本や雑誌の複製、タイポグラフィーなどをコラージュする
ことで「絵画詩」を試みた。その表現の主要な場となったのは、「絵画とはポスターだ」(タ
イゲ)の言葉どおり雑誌や本の装幀であった。

「絵画詩」については、タイゲのテキスト「諸絵画」中で最も詳細に述べられている。
このテキストにはタイゲの作品《キティラ島への出帆 Odjezd na Cytheru》(1924) (図7)、
《旅先からの挨拶 Pozdrav z cesty》(1923) (図8)、シュティルスキーの作品《シモネッタ
Simonetta》(1923)、レモの作品《風景 Krajina》の複製も掲載されている。



図7 タイゲ《キティラ島への出帆》1923年



図8 タイゲ《旅先からの挨拶 Pozdrav z cesty》

キュビストにとって絵の中に用いられた文字は装飾にすぎなかったが、絵画詩にとっ

ては話し言葉などでは決してなく、読まれる(視覚的な)言葉である。印象派は光を捉えることができず、未来派は動きを捉えることができなかった。それが成功したのは電子広告板や映画においてである。日本国旗、長方形の白地の中央に配された赤い円は、最も調和のとれた現代のコンポジションである。これは最も純粋な非具象絵画であり、最も論理的なキュビズムの成果である。そしてそこには自然主義の影響のない、生の現実との充実した繋がりがある。[……]こうした造形芸術を巡る現実の中、画家による芸術的実践よりも巧みに、時代そのものが自らの表現を見出している。その表現というのは視覚的な言葉、つまり記号である。現在は話し言葉と書き言葉だけではなく、旗信号やモールス信号や略語、そしてジャーナリズムの業界用語も存在する⁴⁴。

わたしたちが作り上げようと試みたのは、旅行詩、つまり旅の抒情詩の反映だったが、それを構成していたのは、帆船の旗、絵葉書、星空の写真、旅行地図、双眼鏡、手紙、そして「旅路からの挨拶」という文字などの象徴的でフォトジェニックな要素や、一目瞭然の印象を誘起させるのに十分な暗示からだった。あるいはわたしたちが思い描いているのは、キティラ島への出帆、帆船や別れを告げるはためくハンカチやネオンサインによる短編叙事詩映画である。「Au revoir!」「Bon vent!」。ネズヴァルは、国際的言語、形体、色彩によって、この暗示のポエジーを試みている⁴⁵。

わたしたちは絵画詩の本を出版予定である。それはすでに公表済みであるポエティスムの最も重要な成果である。ここでは、絵画は、写真とフォトモンタージュの方法を受け入れ、詩的機能と詩的感性を獲得している⁴⁶。

以上のように「絵画詩」は、街中のショウウィンドウ、広告、交通標識などあらゆるものからインスピレーションを受けていた。タイゲは、現代をより如実にあらわしているのは、絵画よりも、信号機、国際交通標識、旗信号、略語、ジャーナリズムの専門語であると述べている。加えて大きな役割を果たしたのが、写真のイメージと映画のイメージである。写真のイメージは、異なる文脈のものを並置することでそれらを瞬時に関連づけることができ、とくに顕微鏡写真、航空写真、深海の写真、異国の写真などのイメージが使用された。映画のイメージは、編集の助けを借りることで、近くと遠く、大きいものと小さいもの、過去と未来の隔たりを無効にすることができ、米国の冒険活劇、チャップリンなどがもてはやされた。

そのなかでつくられたのがシュティルスキーの《思い出》(1924年)(図9)だった。旅を彷彿とさせる地図、熱帯植物、船、海中のイメージが並置されている。これはまさにポエティスムの求めるユートピアからの絵葉書、あるいはポエティスムのユートピアを探し求める旅路からの絵葉書となっている⁴⁷。

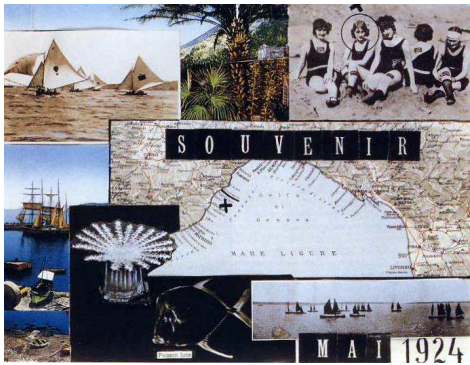


図9 《思い出》1923年

タイゲは後年、シュティルスキーの作風が、キュビズムからポエティスムへ移行する契機として、《思い出》などのシュティルスキーのフォトモンタージュ作品の重要性を指摘している。

シュティルスキーの制作した最初のフォトモンタージュは、キュビズムの静物画の貼りつけられた紙や構成主義のポスターのフォトモンタージュと異なった核に由来する、新しいコラージュのタイプ、新しい絵画のタイプ、つまり絵画詩だった。絵画詩とはポエティスムの純粋な産物であり、小さなグラフィック作品、絵画と写真とタイポグラフィの要素の組み合わせ、相互的な異質性の中で慣習的な論理が保持している絵画と言葉を近づける一つの作品、そうしたものがここでは抒情的な電圧を引き起こしている。これらの視覚的要素の結合が予期しないものであれば、それだけいっそう詩の閃光と放電はより強烈で驚異的なものになる⁴⁸。

最後の一文はシュルレアリスムにおける異なる要素同士の偶然の出会いがもたらす美を彷彿させないでもないが、このタイゲのテキストが1938年に書かれたものであることを考えると、1920年半ば当時の、チェコ・アヴァンギャルドにおけるシュルレアリスムの影響を正確に反映したものであるとは考えにくいだろう。

シュティルスキーが《思い出》を制作した1924年は、シュルレアリスムの主導者アンドレ・ブルトンが「シュルレアリスム宣言」を発表した年でもあるが、じつは、カレル・タイゲを中心としたチェコのアヴァンギャルドたちは、当初「シュルレアリスム宣言」にあまり関心を示さなかった。というのは、当時彼らはポエティスムと構成主義の二つを標榜していたことから、ブルトンの「オートマティスム」のような受動的な詩作方法とはあい入れなかったからだった。また、宣言後にブルトンが提唱しはじめる「シュルレアリスムの絵画」はタイゲたちにとってはあまりに伝統絵画すぎるようにうつったからでもあった。ただしシュティルスキーとトワイヤンがパリでの生活をはじめたのちは、言葉ではシュルレアリスムを否定する一方、彼らの作品にはパリのシュルレアリスムの影響が徐々にあらわれてくることになる。

2 アルティフィツィアリスム

1920年代半ば、シュティルスキーとそのパートナーであるトワイヤンは、パリに生活の場を移し創作活動をおこなうが、ここで作品上の第二の転換期が訪れる。これまでシュテ

イルスキーの作品はキュビズムの範囲を出ていなかったが、《夢遊するエルヴィーラ》(1926年)(図10)を見ると、形体、線、色彩などのダイナミズムというキュビズムの名残は留めつつも、幾何学的抽象へと向かっていることがわかる。しかし完全な幾何学的抽象というよりも、それに何らかの有機物からくるイメージや、深海の生物写真からくるイメージが加味されている。さらに、マン・レイのフォトグラムを彷彿とさせる、何らかの物質の痕跡が描かれ、スプレーによる淡いグラデーションが抒情的雰囲気を醸し出している。この深海の写真とマン・レイのフォトグラムからの影響は、当時の機関誌にシュティールスキー、トワイヤンの作品とともにこれらの写真が併載されていたことから明らかである。



図10 《夢遊するエルヴィーラ》1926年

2-1 アルティフィツィアリズム宣言

このような現実の物質を描くというよりも、現実の物質の痕跡や記憶を描こうとした作品を、シュティールスキーとトワイヤンは「アルティフィツィアリズム(人工主義)Artificielismus」と名づけた。アルティフィツィアリズムとは、端的に言うと、シュティールスキーとトワイヤンがパリ滞在中の1927年に発表した宣言であり、キュビズムの影響下から脱し、現実との繋がりには保っているが、現実そのものを描くのではなく現実から照射される追憶(実際の記憶や経験と結びついていない)、現実の内奥に潜在するポエジーを描こうとした。そうして行きすぎた分析によって現実を反転させたキュビズムから現実を奪還しようとしたものだった。

キュビズムは伝統的な絵画の帰結であった。伝統的な絵画は、人物画、風景画、静物画に分類されてきたが、それらを区別せしめていたのは叙述の厳密さだった。キュビズムは、本質的にこれまでになかった描写方法、描写技術であり、それによって遠近法による幻視は、空間のなかへと散乱した現実の幻想に取ってかわることになった。概して人は絵画に接するとき、なんらかのモデルを想起することによって絵画を見ていた。絵画における形体は現実の形体に対応していて、形体が歪むことなど起こるべくもなかった。だが、現実に対する分析を深めてゆくうちに、現実が反転し、複製されるにいたった。キュビズムは、想像力を発動することなく、現実を転回させたのだ。だが、キュビズムは現実の極点に手が届いたとき、翼のないことに気がついた。眼は時代とともに敏感になり、みずからの起源の地平を盗み見るようになったが、それに起因して、非論理的な「自然への」回帰が生じた。それにもかかわらず、キュビズムは絵画に無際限の可能性を与えることとなった⁴⁹。

シュティルスキーが1923年に宣言文「絵画」を発表したとき、「新しい絵画」、「絵画と詩の融合」を謳っていたが、彼の実作はキュビズムの範囲を出ていなかった。だがすぐにも変化があらわれ、形体、線、色彩、物質のダイナミズムの強調という総合的キュビズムの名残をとどめつつも、一方で叙情的、感情的イメージが広がりを見せはじめる。

実はこの頃カレル・タイゲは絵を描くことを否定していたのだが、シュティルスキーとトワイヤンは、一方でタイゲとともに「絵画詩」や本の装幀を手がけながら、他方で油彩画の探求をやめてはいなかった。二人は1925年にパリへ活動の場をうつして以降、彼らのカンヴァスからは、現実の反映としての像が消えてゆき、その残響だけがこだまするようになる。

アルティフィツィアリズムは、感覚、感情、追憶、イメージなどの非物質を描く。それらは、何らかの見られ、経験され、あるいはただ夢見られた現実にも束縛されているが、そうした現実には、時間とともにみずからの形態、時空の場を忘却する。そのあとに残るのは、ただ何らかの言表できない本質、不確実な意味の震え、感覚の振動だった。その微少のほとんど理解しえない経験とイメージの内的な本質が、アルティフィツィアリズムにおいて描画の対象となっている⁵⁰。

だが二人はアルティフィツィアリズムによって現実から逃避したわけではない。アルティフィツィアリズムは、自動化した追憶のもたらす連想を破壊して、追憶そのものを描くための理性の地平を切り開き、現実感を想像空間へうつし、激烈な感情を描くのではなく、残響を描く。そうして彼らは、キュビズムが破壊した現実を奪還しようとした。

2-2 アルティフィツィアリズムの作品

シュティルスキーは、「絵画」などのテキストで、伝統的なカンヴァスと絵筆による絵画を否定していたにもかかわらず、「絵画詩」などのフォトモンタージュを制作する一方、油彩画の制作も続けていた。「絵画詩」《思い出》(図9)と、アルティフィツィアリズムのカンヴァス画《夢遊するエルヴィーラ》(図10)を比較すると、一見《夢遊するエルヴィーラ》は伝統絵画の系譜にある作品のように思えるが、いくつかの共通点も見られる。まず「思い出」あるいは追憶という語そのものが、アルティフィツィアリズムの鍵概念である。ただし「絵画詩」の場合は、旅の抒情というポエジーと結びついている一方、アルティフィツィアリズムの追憶は、現実の経験とは直接結びついたものではなく、現実の形体に内応するポエジーと結びついていた。さらに、「絵画詩」に頻出するモチーフである海や水は、アルティフィツィアリズムにおいても主要なモチーフであった。《浜辺での発見》(1927年)(図11)のような、明らかに海が描かれているように見える作品もあれば、《海のネクタイ》(1927年)(図12)のような、直接的に水のモチーフが描かれているわけではないが、題名からの連想でまるで深海のイメージを彷彿させるような作品もある。

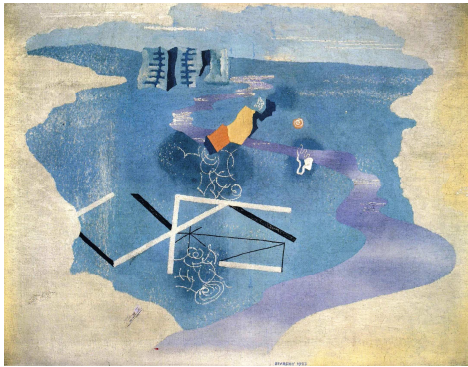


図11 《浜辺での発見》1927年



図12 《海のネクタイ》1927年

シュティルスキーのアルティフィツィアリスム作品は、顕微鏡による写真や深海の写真など学術的なドキュメンタリー写真の影響を受けている。チェコ・アヴァンギャルド機関誌『ReD』には、シュティルスキーとトワイヤンの作品の複製とともに「深海の風景」と題された写真が併載されている。その深海の写真の下には「シュティルスキー？ トワイヤン？ 写真！」⁵¹との説明が付加されている。つまりシュティルスキーとトワイヤンの作品が深海写真のイメージを彷彿とさせるのは、偶然ではないことがわかる。

学術的ドキュメンタリー写真に対する賞賛は、デヴィエトスィルのポエジーでもあった。デヴィエトスィル機関誌『Disk』では、「航空写真の美は、多くの場合、人間の想像力に前代未聞の印象をもたらす。〔……〕顕微鏡や天体望遠鏡によってもたらされる学術的な写真の美は、それ自体最も大きな様式のセンセーションであることが多い。というのも、まさに本物だからである。〔……〕それらはすべて、もっぱら視覚的印象の観点で見れば、マン・レイの非対象作品に匹敵する」⁵²と、学術的写真のもたらす美が賞賛されている。

「水」を連想させる作品はほかにも、《洞窟 Jeskyně》(1926年)、《極楽鳥の巣》(1927年)、《溺れる女性》(1927年)(図13)、《洪水》(1927年)、《湖にて》(1927年)、《水槽》(図14)などがある。これらのイメージは、のちのシュティルスキーの作品のモチーフとしてふたたびあらわれることになる。たとえば《溺れる女性》のイメージは、《オフフェアリア》(図15)や生涯シュティルスキーにつきまとう「マリエ=死んだ女性」のイメージとして頻繁にあらわれ、また「水槽」のイメージは、とくにシュティルスキーの写真作品や詩作品にあらわれるが、これらについては後述する。

先ほどの引用文にマン・レイの名が出てきたが、アルティフィツィアリスムの作品には、マン・レイやモホイ=ナジの作品で有名なフォトグラムの技法の影響も見られる。マン・レイらはフォトグラム(レイヨグラフ)によって写真でもない絵画でもない新しい視覚を提示したが、シュティルスキーはこれを油彩画でおこなったともいえる。《夢遊するエルヴィーラ》や《矢車草》(図16)では、このフォトグラムに似た技法が顕著にあらわれている。《夢遊するエルヴィーラ》では、葉やスプリングのようなものの痕跡が見られる。《矢車草》では、羽のようなものや、小さな小石のようなものの痕跡が見られる。



図 13 《溺れる女性》1927年



図 14 《水槽》1927年

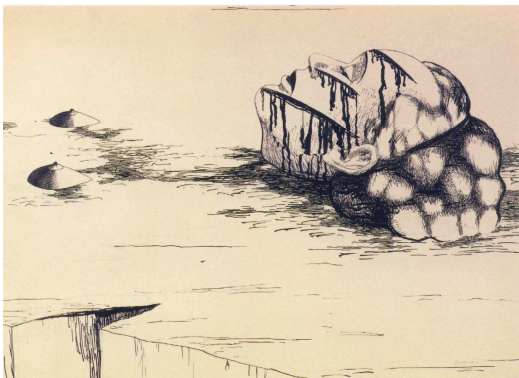


図 15 《氷の中で凍結した女性II》1939年



図 16 《矢車草》1927年

こうしたフォトグラムに似た技法が用いられたのは、アルティフィツィアリスムの理念を視覚的に解決するためであった。つまり、現実が照射し、現実の形体間の空隙を埋めるポエジーに専念し捉えること、こうした宙を漂うようなイメージを表現するに相応しい方法を求めて、シュティルスキーとトワイヤンは、色彩の物質性を抑制し、色彩の移行ができるだけ滑らかになるような、そしてまだ知られていない色調による色域を豊かにする絵画技法を考案した。スクリーンやステンスルや様々なオブジェ（葉、羽、植物、砂糖、画鋏など）越しに絵具をスプレーし、それらを通したシルエットや痕跡が、現実そのものから切り離され、夢のヴィジョンを作り出した。

光線の代わりに、スプレーによってカンヴァス上へオブジェの輪郭を定着させるというこの技法を、タイゲは、現実の構造から創造的なイメージを抽出するエルンストのフロッターージュになぞらえた⁵³。だがこのタイゲの考えには議論の余地がある。というのも当時シュティルスキーはいわゆるオートマティスムに対して保守的であっただけではなく、何よりも物質の内的構造を利用するのではなく、ただ光の中に溶け込んでいく物質の輪郭を用いて制作していたからだ⁵⁴。

アルティフィツィアリスムの主な貢献のひとつは、「画家と詩人の同一化」へと至るイメージを新たに創造したことにある。二人がアルティフィツィアリスムをはじめた時期は、ちょうど「デヴィエトスィル」の理論が行き詰まっているときだった。アルティフィツィアリスムは、文字と写真を結びつけた1924-25年の「絵画詩」とは違って、絵画と詩の内

的で完全な総合を導くことになった。それまでの生産主義の理論を拒絶して、人間の意識の不合理的な、直感的な構成要素に回帰した。絵画と詩の同一化は、「絵画詩」がそうであったような「不安定で、外的で、分割可能な絵画と詩の融合」⁵⁵を意味するのではなく、言葉を使わない詩作、叙情的な自発性を解放するような詩作を意味する。そして外的なイメージ世界の伝統を放棄して、絵画と詩のできる限り内的な、完全な総合へと入っていった。

2-3 シュルレアリスムに対するアンビバレントな態度

アルティフィツィアリスムでは、シュルレアリスムを「歴史的な形式にしたがった絵画」⁵⁶として否定しているが、ロマン主義的思考やインスピレーションの源泉、想像空間、新しい詩的表現の創造などの点で、確かにシュルレアリスムと共通点を持つてはいる。だがこの二つの本質的な相違は、シュルレアリスムがどんな意識のコントロールも美的配慮も排除する心理的オートマティスムの手法をとる一方、アルティフィツィアリスムの絵画は、確かに潜在意識からインスピレーションを受けてはいたが、理性という光に満たされた意識のなかで実現されていたというところにある。この時点ではシュルレアリスム絵画のレベルに満足していなかったタイゲは以下のようにアルティフィツィアリスムとシュルレアリスムの違いを強調する。

彼ら(訳註——シュティルスキーとトワイヤン)のイメージの魅惑と描線、色彩の魔術によって、観者に潜在意識の、記憶を持った個の対話を数多く喚起する。しかしながら、彼らの絵画は、夢と現実のイメージではない。おそらく、潜在意識から着想を得て、光の横溢する意識の輝きの中で実現されるのだ。新しい現実、新しい花、新しい光の詩が、興奮と感動を呼ぶ映画を監督し、紫外線の、超意識の世界を創造する。彼らの絵画は、魔術的、魅惑的作品であり、忘れがたい宝石、色彩の横溢する霞、わたしたちの前に出づるポエジーの新しい暁の曙光である。

アルティフィツィアリスムという名称が表明しているのは、同時にシュルレアリスム絵画との差異でもある。シュルレアリスム絵画は、まさにベックリンと表現主義の産物であり、キュビスムの遺産である無制限の可能性を利用する能力がなく、文学的、形式的歴史主義への退行である。ポエティスム同様、アルティフィツィアリスムもまた、直接的、本質的なスタイルの点で、美術史におけるキュビスムの相続人である。しかしキュビスム、つまりその現象界の生体解剖が、超えることのできなかった障壁の後方に立っているわけではない⁵⁷。

アルティフィツィアリスムの思想では、シュルレアリスムの受動的なオートマティスムを否定するだけではなく、ボードレールの「人工楽園」も否定している。

追憶は知覚の延長である。もし知覚がその生成時に変形しているのなら、知覚は抽象的な追憶となっている。知覚は意識の選択の結果であって、幻想の入りこむ余地はない。知覚は、痕跡を残すことなく、また消滅することなく、意識を通過する。

知覚が意識に浸透した段階において、抽象的な視覚的追憶の結果生じるのは、新しい形態であり、それは、現実とも、人工的な自然とも無関係だ。この段階は、人工樂園を受動的に受け入れた状態にも、逸脱した人間による偶然の論理にもあてはまらない

⁵⁸。

アルティフィツィアリスムの思想では、阿片に頼ることなく、ただ内奥の感覚的衝動によって、自然な意識の変化を獲得しようとしている。宣言文「アルティフィツィアリスム」の文中で「人工樂園」を批判したのは、おそらくアンドレ・ブルトンの「シュルレアリスム」宣言中にこの語が含まれていることを意識していたからであり、またシュルレアリストたちが結成初期、幻覚剤を用いたオートマティスムを実践していたことも関係している。さらにシュティルスキーとトワイヤンは精神分析を非難していた。「眠りの中に逃避場所を求める者たちにとって不利となるのは、瞼が落ちるまで待たなければならないということである」⁵⁹という。一方で、アルティフィツィアリスムは、瞳を閉じることなく作用すると、シュティルスキーらは考えていた。

以上のようにオートマティスム、精神分析などのシュルレアリスムの方法を批判していたシュティルスキーやタイゲだったが、彼らの作品やテキストには、シュルレアリスムの影響が徐々に逃れ難くあらわれてくる。シュティルスキーは 1920 年代後半から、ランボーやサドなどシュルレアリストが賞賛する作家の伝記の執筆に専念し、またタイゲは「精神と身体の領域を超えた、創造本能としてのエロティックなエネルギー」（「ポエティスム宣言」⁶⁰）を主張しはじめる。ここではサドの影響だけではなく、フランスのシュルレアリストらが大きな影響を受けたフロイトの理論が援用されている。1920 年代において、シュルレアリスムを否定していたチェコのアヴァンギャルドのメンバーも、20 年代後半にはシュルレアリスムの価値観に徐々に近づいていった。

II シュルレアリスムへ

1 シュルレアリスムへの移行の背景



図17 『マルドロール』の挿絵

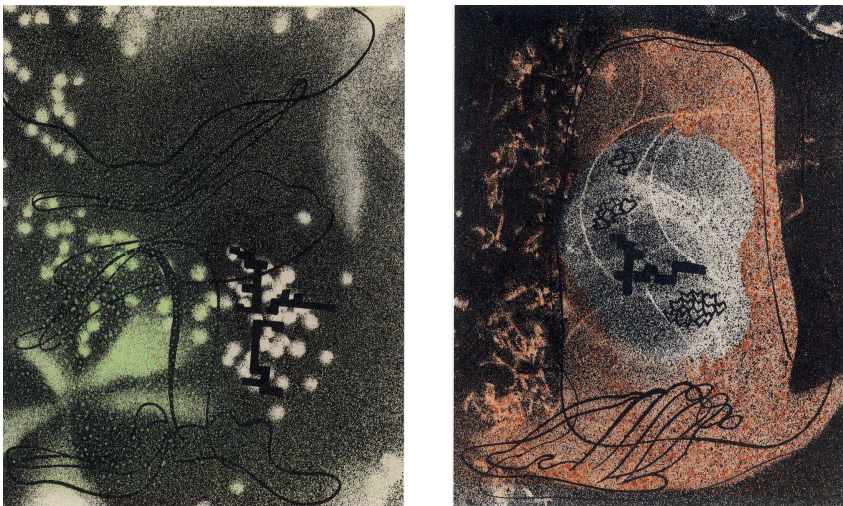


図18 『ユダヤ人墓地』のための挿絵

シュルレアリスムに批判的だったシュティルスキーの作品がシュルレアリスムへと向かう転換点となったのは、1929年に出版された『マルドロールの歌』のチェコ語訳『マルドロール』の挿絵（図17）においてである。『マルドロールの歌』は、ブルトンらシュルレアリストが崇拝した作家ロートレアモンの作品として知られている。1929年はブルトンの「シュルレアリスム第二宣言」が『シュルレアリスム』誌に最初に発表された年でもある。『マルドロール』の3か月前に出版された『ユダヤ人墓地』（ネズヴァル著）のための挿絵（図18）と比較すると、決定的な変化が二つ起きていることがわかる。ひとつは、画中に再現的な形体が描かれていることである。《ユダヤ人墓地》では、アルティフィツィアリズム的な抽象的な形体が描かれているが、《マルドロール》では、「手」、「生物の骨の残骸」、「本」、「臓器」などが描かれている。もうひとつの変化は、遠近法的空間の採用である。

もともとチェコのアヴァンギャルド「デヴィエトスィル」のメンバーは、伝統的な絵画形式を否定し、広告やポスターなどの複製芸術を「新しい絵画」としていた。つまり、絵画空間に現実のイリュージョンを作り出す透視図法を完全に否定していたわけである。ここでいう遠近法的空間というのは、当然ながら現実を再現するための方法ではない。マグリットやデ・キリコやエルンストらシュルレアリストの画家がよく利用したように、透視図法の人工的な「秩序」をはっきりと理解したうえで、それを操作することによって別の空間へと書き換える行為のことである。現実を再現する絶対的な自然化された秩序ではなく、きわめて意図的に操作された空間のことである⁶¹。これはシュティルスキーにもあてはまる。描かれたオブジェと遠近法的背景との整合性は全く保たれておらず、なじみの空間は不気味な空間へと変貌している。そこにはもうアルティフィツィアリスム絵画の抒情的な雰囲気はない。

当初は、シュルレアリスム絵画を、伝統絵画、無意識に依拠する絵画として否定していたシュティルスキー⁶²の作品も《マルドロール》以降、シュルレアリスム的な特徴、フロッタージュの使用、夢の記録からのインスピレーション、などが頻出しはじめる。

チェコでシュルレアリスムの作品が制作されはじめた時期は、チェコでシュルレアリスト・グループが結成された年（1934年）にくらべ、特定するのが難しい。チェコのシュルレアリスム美術に関してもっともまとまった論集『チェコ・シュルレアリスム 1929 - 1953』（1996年刊）の書名は、チェコでシュルレアリスム的傾向をもつ作品がつくられはじめたのが1929年であることを示している。この本の序文では、展覧会とカタログの編集意図が、1934年に結成されたチェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループの歴史を中心に扱うことであると前置きしつつ、つづけて1929年という年号の根拠が説明されている。1929年をチェコにおけるシュルレアリスムの発端として選んだのには二つの理由があり、ひとつは、1929年という年は、チェコのアヴァンギャルドのメンバーが、その5年後に受け入れることになる、ブルトンの「シュルレアリスム第二宣言」が出た年であるということ、もうひとつは、インジフ・シュティルスキーの美術作品の変化という観点からみると、まさにその年にはじめてシュルレアリスムのモチーフが作品のなかに顕著にあらわれた年であったからだという⁶³。

『チェコ・シュルレアリスム 1929 - 1953』に掲載されているルージェナ・ハマノヴァーの論考「シュルレアリスムの架け橋 プラハーパリ」では、ブルトンのシュルレアリスムとチェコのアヴァンギャルドが接近し、協働するにいたった基本的な動機が二つ指摘されている。ひとつは、チェコのグループが人間の内的世界の重要性を理解しはじめたこと、もうひとつは、ブルトンが弁証法的唯物論、マルクス主義の支持、フランス共産党と連携を組んだことである⁶⁴。

美術史家ビジョフスカーもまた、前述のハマノヴァーと同様の考察を行っている。チェコのアヴァンギャルドのメンバーがいかにしてシュルレアリスムを受容したかについて、ビジョフスカーはまず、チェコのシュルレアリストの中心人物だったタイゲの論を批判している。チェコのアヴァンギャルドのメンバーがシュルレアリスム運動に参加したのは「シュルレアリスム宣言」から10年遅れた1934年だったが、タイゲは、ポエティスムはシュルレアリスム第一宣言よりも前にはじまっており、決してその萌芽ではなく、当時の

チェコ芸術の環境のなかから生まれ、プラハ固有のキュビズムとシュルレアリスムの架け橋となり、その後ポエティストとシュルレアリストの立場が徐々に近づいていったと主張していた⁶⁵。またタイゲは、チェコ独自のイズムであるポエティズムとシュルレアリスムの連続性は必然的であったことを強調して、ポエティズムの存在を正当化していた⁶⁶。さらにシュティルスキーとトワイヤンがアルティフィツィアリスムからシュルレアリスムへ作風を変化させたことについて、タイゲは論考のなかで「変化」ではなく「成長」という語を使うことで、ポエティズムを体現しているアルティフィツィアリスムとシュルレアリスムとの連続性を強調していた⁶⁷。しかしこのポエティズムとシュルレアリスムの類似という考えは便宜的にあとからこしらえたものだったとビジョフスカーは述べている⁶⁸。1920年代のチェコ・アヴァンギャルドのメンバーは、「シュルレアリスム宣言」に先立って独自の芸術プログラムである「ポエティズム宣言」を発表したという自負から、自分たちをフランスのシュルレアリスト・グループよりも政治的にも芸術的にもずっと成熟したものとみなし、共産主義の観点からシュルレアリストの反抗的なアナキスト的性格を批判し、さらに心理的オートマティズムの原則にも懐疑的だったとビジョフスカーは述べている。

シュルレアリスムに否定的な見解を転換させた動機として、ビジョフスカーもまた、ブルトンの「シュルレアリスム第二宣言」での弁証法的唯物論の評価、マルクス主義の支持、フランス共産党との協働を指摘し、また世界恐慌、ファシズムの台頭などの社会情勢の影響で、関心が個人の内面へと移行したことをあげている。1930年12月詩人ネズヴァルは「シュルレアリスム第二宣言」のチェコ語訳を含む、プロト・シュルレアリスム雑誌『黄道十二宮』を創刊した。ヨーロッパのアヴァンギャルドが1930年にハリコフで開催された国際革命作家会議で拒絶された後、ネズヴァルとタイゲは現代美術の将来に対する不安をブルトンと共有していたといえる。当時現代美術は、保守派からはあまりにも革新的すぎると非難され、革新派からは共産党の文化政策に従順ではないと非難されていた。そうした時代にポエティズムの快楽的な詩学は時代錯誤のように思われ、力点が個人の内面に移り、徐々にシュルレアリストのアプローチに関心がもたれるようになったという。

ハマノヴァーとビジョフスカーの考察はおおむね正しいと思われるが、これはシュティルスキーの場合にもあてはまるだろうか。ブルトンが「第二宣言」でマルクス主義とフランス共産党への支持を表明したことは、シュティルスキーに限ってはシュルレアリスムを受容するにいたる動機とはなりえない。というのは、たしかにシュティルスキーは1929年に結成された左翼系のグループ「左翼戦線」のメンバーではあったが、彼は作品と作者の政治的立場を区別していたからだ。彼が「左翼戦線」にかかわっていたのは、芸術家による政治への積極的な参加によるものではなく、作品においてのみであって、「左翼戦線」では積極的な政治参加を彼に強いることがなかったからであった⁶⁹。こうした芸術と政治に関する見解の相違によって1920年代後半「デヴィエトスィル」は分裂し自然消滅していった。その発端となったのが、シュティルスキー自らが編集者をつとめた『オデオン文学案内』誌上に掲載された記事「世代の隅」⁷⁰だった。シュティルスキーがそこで提示したのは、詩は政治と芸術のプログラムよりも優先されるという見解だった。このテキストによってシュティルスキーは、共産党や左翼から反動の烙印が押されるのだが、それにた

いする弁明として同年に「世代の隅 2」を寄稿し、「なによりもまずわたしが述べたのは、作品の純粋性についてであり、〔……〕近代の詩人というのは、けっして自分の作品を裏切らない詩人のことをいうのである」⁷¹と表明した。しかし当時の芸術と政治をめぐる状況を考えると、哲学者、美学者であるシャルダに「政治に関する芸術家の無関心の表明と芸術至上主義」と批評されても仕方がなかった⁷²。「世代の隅」のなかでシュティルスキーから批判されたカレル・タイゲは、シュティルスキーを反左翼的だと激しく非難した⁷³。

シュティルスキーが1929年に『トゥヴォルバ』誌に寄稿した記事⁷⁴では、左翼か右翼かが問題ではなく、いずれの側に与するにしても詩の不純性とキツチュに対抗することが重要だという持論をより明確に打ち出し、当時の左翼側からの批判にこたえている。シュティルスキーは、これまでも、そして今も組織的な共産主義者ではなく、一度も労働者運動や、共産党で活動したことはないけれども、共産党に対する態度は肯定的だと弁明している。だから右翼への転向という自分に対する非難は当たらない。だが左翼であろうと右翼であろうと、詩の不純性とキツチュに対抗せずに隠蔽している者たちについて言及しないわけにはいかないという。さらに政治の革命的精神と芸術の革命的精神の矛盾のない連帯は、お粗末な愚行であり、こうした連帯は革命にも詩にも益をもたらさないと主張した。ただ詩人は、社会問題や政治的な出来事に全く関わらないと言っているのではなく、積極的でないだけなのだと述べている。

アルティフィツィアリズムにもとづいて作品制作をしていたシュティルスキーが、当初否定的評価を下していたシュルレアリスムをいかにして受容したのか。ハマノヴァーが提示した二つの動機(チェコのグループが人間の内的世界の重要性を理解しはじめたことと、ブルトンが弁証法的唯物論⁷⁵、マルクス主義の支持、フランス共産党との協働)とは別の動機も介在しているのではないだろうか。この動機を探るために以下ではチェコ・アヴァンギャルドの転換期である1929年に注目し、その前後のシュティルスキーの美術作品の比較を通じて作品がどのように変化しているのかを、さらにはその変化がシュルレアリスムといかなる関係にあるのかを検証する。

2 シュティルスキーにおけるシュルレアリスムの受容

2-1 『ユダヤ人墓地』と『マルドロール』の挿絵の比較

じつはシュティルスキーは、重要な転換期である1920年代後半、ほとんど油彩画を描いていない。とくに1928年から29年にかけては一枚も描いていない。1930年はただ一枚、それも習作を描いただけである。この時期彼はアルコール中毒と持病に悩まされ、絵を描くことができなかったが、作品についての思索と執筆活動に没頭し、制作への関心を失うことはなく、その思索の結果、数々のテキストとドローイング作品を生み出した。

1928年に制作された、ネズヴァルの著書『ユダヤ人墓地 Židovský hřbitov』のための6枚のカラーリトグラフによる挿絵(図18)を見ると、黒を基調とした背景が共通しており、そこに淡い色彩が加味されている。背景は噴きつけられたインクによる多数のドットで構成され、宇宙空間や深海を想起させる。その空間には黒あるいは白の線がただよっている。インクを噴きつける際に何らかの物質を置くことでつくられた痕跡がところどころリズム

よく並んでいる。画面には現実の類似物は描かれていない。抽象絵画の定義を、自然的な外見を単純な形に還元すること、あるいは作品を非再現的な形態から構成することとするなら、このリトグラフも抽象絵画に分類することができる。ただし何が描かれているかわからないけれども、何らかの現実の有機体の一部に見えなくもない。画面にただよう線も、輪郭によって何らかの現実物を再現しようとしつつも寸前のところで形を結んでいないように見える。

同年、『ユダヤ人墓地』の挿絵のあとに取り組んだのが、ロートレアモンのチェコ語訳『マルドロール』のための挿絵である(図17)。12枚からなるカラーリトグラフで、制作年はこちらも1928年だが、出版されたのは、『ユダヤ人墓地』が1928年の冬、『マルドロール』が1929年の春である。この二つの作品のタイムラグは3か月しかない。しかしここでは決定的な変化が二つ起こっている。一つめの変化は、たしかに後景の噴きつけられたインクは前作『ユダヤ人墓地』の挿絵と同じだが、画面に再現的な形態が描かれているということである。8番目の作品に描かれた「生き物の骨の残骸」と12番目の作品に描かれた「手」ははっきりと認識できる。他にも1番目の作品の「川」、3番目の作品の「本」、7番目の作品の「臓器」なども再現的である。もう一つの変化は遠近法的空間の採用である。チェコのアヴァンギャルド・グループ「デヴィエトスシル」は、壁に掛けられたオリジナルの絵画、さらに伝統的な「絵画」という形式自体を否定し、それにかわって広告やポスターやブックカバーなどの複製芸術を「新しい絵画」(シュティルスキー「絵画」⁷⁶)として称賛した。またシュティルスキーは「マサリク大学講義録」⁷⁷で、モダンな絵画はイリュージョン的なものではなく、ドラランが言ったように窓でもなくショウウィンドウでもないと言った。つまり、絵画空間に現実のイリュージョンをつくりだす遠近法を完全に否定していたわけである。その証拠にシュティルスキーの1928年までの作品のなかで遠近法的空間が用いられている作品、奥行のある作品はほとんどない。しいてあげるとすれば、1番目の作品と主題を同じくする油彩画《浜辺での発見》(1927年)(図11)がある。この作品では、前景に浜辺、中景に何らかのオブジェと線、後景に水平線と空があり、絵画空間に遠近法的空間が採用されている。さらに前景の浜辺から後景の水平線へと向かって川のようなものが蛇行しているが、その川のようなものが遠近法的空間と奥行を強調している。ただし前景の川辺と思しき面が後景の空までのびていて通常の遠近法的イリュージョンを失効させていることは看過できない。

『ユダヤ人墓地』と『マルドロール』の挿絵を比較して見えてくるのは、画面に現実の等価物が復活し、遠近法的空間が利用されはじめたという変化である。

2-2 『マルドロール』の挿絵とドロ잉の連作《黙示録》の比較

シュティルスキーは、翌1929年に6枚からなる鉛筆によるドロ잉の連作《黙示録》(図19)を制作している。『ユダヤ人墓地』や『マルドロール』の挿絵で見たようなアルティフィツィアリスム絵画に特徴的だった噴きつけられたインクによる絵画空間や宇宙と深海の空間にかわって、3枚目の作品をのぞくほぼすべての作品で遠近法的空間が利用されている。画面には現実の等価物が描かれている。2年前の「アルティフィツィアリスム」宣言で否定した伝統形式にしたがった絵画、現実と遠近法のイリュージョンに満ちた

絵画がここでは採用されている。さらに技法に関していえば、《黙示録》はただの鉛筆によるドローイングではない。3番目の作品がわかりやすいが、後景をなしている壁にフロッターージュの技法が用いられている。



図19 連作《黙示録》3番目

フロッターージュは、「擦り絵、摩擦画」の意味で、物体の粗い表面に紙などをあてて、鉛筆や筆で擦ると物質の凹凸が紙に転写されるという手法である。石拓、魚拓など古くから用いられている手法だが、この手法に積極的な表現の意味を与えたのは、マックス・エルンストだった⁷⁸。エルンストはフランス語の「frotter（こする）」に由来するフロッターージュの手法を好んで用いたが、レオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』⁷⁹から着想を得たと述べている⁸⁰。対象の完全な把握を目指すレオナルドは、壁の染みに風景が見えることは認めつつも、壁の染みから様々なイメージを引き出す行為よりも風景画の写生を重要視していた。しかしエルンストは逆にポッティッチェリが壁の染みに見た横溢するイメージから着想を得たわけである。エルンストの発明は、壁に見たイメージを具象化するだけではなく、イメージを見ることのメカニズムを新たな創造の手段としたことにある。エルンストはフロッターージュを、「それまでは作品の『作者』と呼ばれていたものの能動的な役割を極端に縮小するもの」と定義し、「作者は観客として無頓着にあるいは熱心に、自分の作品の誕生に立ちあい、その発展の諸段階を見まもるのである」という。そして「(内部で思考されるものを口授されたとおりに書き取る『見者の手紙』同様) 画家の役割もまた、彼の内部で見られるものをかたどり、投影することにある」と述べている。エルンストはフロッターージュによって、「タブローの生成に対する私自身の能動的参加をなおいっそう制約することによって、精神の幻覚能力の積極的な役割を拡大させよう」とつとめた。エルンストはフロッターージュを、ブルトンらが実践していた自動記述の「真の等価物」とみなししていた⁸¹。

《黙示録》の3番目の作品では、このエルンストの発明が利用されている。後景をなす壁にほどこされたフロッターージュの手法と壁のひび割れの線によって、そこは何らかのイメージが形を結ぶ場となっている。

3 シュティルスキーの作品の変化とシュルレアリスムの関係

今までシュティルスキーの三つの作品、『ユダヤ人墓地』の挿絵、『マルドロール』の挿絵、《黙示録》を比較して見てきたわけだが、主に次のような変化が見られた。技法の面で

は、インクを噴きつける（スプレー）技法からフロッターージュへの変化、主題の面では抽象的なものから具象的なものへの変化、絵画空間の面では宇宙や深海を想起させるが現実のイリュージョンを誘わない空間から遠近法的空間への変化があった。ではこうした変化はシュルレアリスムの影響なのだろうか。ただしここでは三つのシリーズの個々の作品についての図像学的分析はあまり行わず、主として変化とシュルレアリスムの関係についての考察に集中する⁸²。

3-1 技法面での変化について



図20 左『ReD 2』 中央『ReD 1』 右『ReD 1』

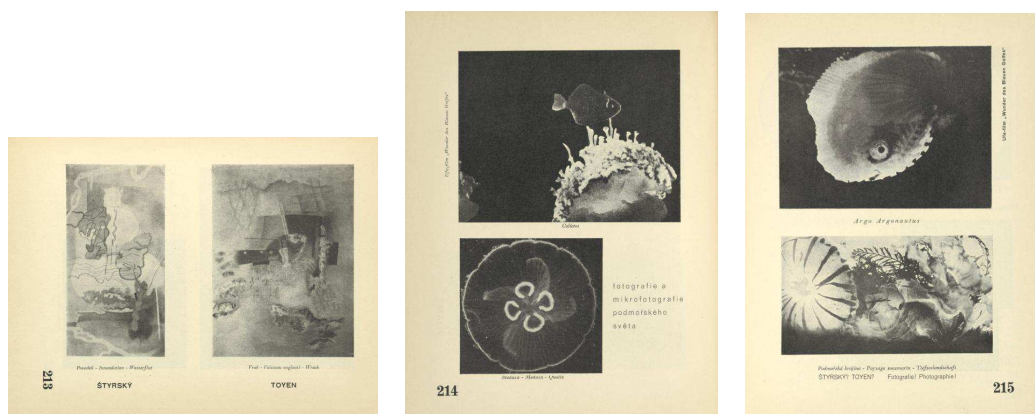


図21 『ReD 1』シュティルスキーとトワイヤンの作品（左）、顕微鏡の写真と深海の写真（中央、左）

『ユダヤ人墓地』と『マルドロール』の挿絵の後景で使用されているスプレー技法は、1926 - 27年のアルティフィツィアリスム時代に顕著にみられる手法である。この手法は当時発明されたフォトグラムの手法に類似している。フォトグラムが、印画紙の上に直接物を配置して光を照射するのに対して、スプレー技法は、カンヴァスか紙の上に直接物を配置してインクを噴射するというように、違いは光かインクかにしかない。シュティルスキーとトワイヤンの「アルティフィツィアリスム」宣言が掲載された『ReD 1』第1号に、アルティフィツィアリスム絵画の図版とともにマン・レイのフォトグラムが掲載されたのは偶然ではない（図20）。フォトグラムの手法は、写真技術の黎明期から知られているが、この方法を表現手段として利用した作家で著名なのはマン・レイとモホイ＝ナジである。マン・レイはこの手法にみずからの名前を冠し、レイヨグラフと呼んでいた。モホイ＝ナジなど構成主義作家がフォトグラムを利用したのは、抽象的な構成主義的作品をつくるに

あたり、絵の具を使った場合のような筆跡を排除できるからである。チェコのアヴァンギャルドも 1920 年代なかごろまでは、画家の筆跡の剥奪された匿名の絵画を称賛していたので⁸³、いったんイーゼル画を否定しつつも、ふたたび筆をとったシュティルスキーにとって、フォトグラムは絶好の絵画方法のモデルになった。またチェコ・アヴァンギャルドの機関誌『ReD』第 1 巻第 6 号では、シュティルスキーとトワイヤンのアルティフィツィアリスム絵画の図版とともに顕微鏡写真や深海の写真が並置された（図 21）⁸⁴。前章で検証したようにシュティルスキーの作品における噴射されたインクのつくりだす背景は、深海写真、顕微鏡写真のイメージからも影響を受けていたことがうかがえるわけだが、これらのイメージはアヴァンギャルドたちが称賛したものだ。シュティルスキーはこのスプレー技法を用いることで、伝統的な筆による油絵とは別の次元へとイーゼル画を導いた。

《黙示録》で使用されているフロッタージュという手法は、エルンストにおいては意識下の世界を写しとり、物質の側が心の内部を刺激するというオートマティックで受動的な方法であったことはすでに述べた。シュティルスキーにおいても同様の意図があったと思われる。フロッタージュの手法は《黙示録》の 3 番目の作品に顕著にみられるが、こうした剥落しひび割れた壁にイメージを見るという方法は、晩年の作《わが姉マリエの肖像》（1941 年）（図 22）でも用いられている。ただし《わが姉マリエの肖像》の場合、すでに壁の上ではイメージが形を結んでいる。シュティルスキーは《黙示録》以降もフロッタージュの手法をたびたび用いていて、1934 年ネズヴァルによって結成された「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」に加入後も同様の効果を意図してフロッタージュを利用していることから、すでに《黙示録》の時点でエルンストなどシュルレアリストたちの作品におけるのと同様の効果を意識してフロッタージュを利用していたことがわかる。



図 22 《わが姉マリエの肖像》1941 年

タイゲはアルティフィツィアリスムのスプレー技法をシュルレアリスムのフロッタージュになぞらえているが、それは当たらない。この二つの技法はすでに検証した通り本質的に異なっている。タイゲによると、シュティルスキーとトワイヤンが「捨て去ったのは、モデルと構成システムだけではなく、あらゆる絵画技法や草稿で、それにとって代わった

のが、マックス・エルンストが『博物誌』で用いたフロッターージュに類似した技法、つまりカンヴァスの上に木の葉や角砂糖などの物質を置いてその上からインクを噴射する色彩の技法だった⁸⁵としている。《黙示録》はエルンストのフロッターージュの影響を多分に受けているが、スプレー技法ははるかにフォトグラムに近い。スプレー技法の確立にはイーゼル画の方法への反発がかかわっていたのに対して、フロッターージュの使用には意識下の内的なイメージを引き出すというシュルレアリスム的な方法がかかわっていた。

3-2 主題面での変化について

『ユダヤ人墓地』の挿絵に見られる線や有機体のようなものは、「アルティフィツィアリスム宣言」で自ら批判していた無内容な形態の戯れではない。ネズヴァルも指摘している通り⁸⁶、シュティルスキーは内容を放棄することはなく、色彩と線の詩によって、感情や追憶という内容を描いた。アルティフィツィアリスムによって描かれるのは、「現実の形体間の空隙を埋め」、「現実から照射される」詩であり、現実の形体の内奥に潜在する^{ポエジー}詩で

ある。ただし、ここでいう「^{ポエジー}詩」は言葉による詩を指しているわけではない。タイゲの言を借りると、画家と詩人の同一化を目指すシュティルスキーとトワイヤンの芸術は、「詩的色彩であって、けっして色彩豊かな描線による詩のイラスト」でもなく「文学者の軽薄なインクと画家のパレットの排泄物との混合」でもなく「詩を描線と色彩の話法へ置換したもの」でもなく「音楽のコンポジションを色彩のコンポジションへ置換しているオルフィスム」のようなものでもない⁸⁷と説明している。アルティフィツィアリスム絵画が取り組んだのは、1920年代チェコのアヴァンギャルドが専念していた「絵画詩」のような「同時的でない、外的で、分割可能な絵画と詩の融合」⁸⁷ではなく、外的なイメージ世界の伝統を放棄した、できるかぎり内的な「絵画と詩の同一化」である。タイゲはアルティフィツィアリスム絵画を、ギリシア語の本来の意味、つまり「詩=ポイエーシス（制作、あるいは形をなしていないものから形としてあるものを生み出す一切の原因）」の意味での詩であると定義している⁸⁸。この「詩=ポイエーシス」においては絵画も詩も同じ「制作」という意味で未分化で、「絵画と詩の同一化」が達せられるとした。

したがって『ユダヤ人墓地』の挿絵は、現実のイリュージョンを画面に持ち込んでないという意味では抽象絵画だといえるが、ただの幾何学形態によるデザインではない。そこに描かれている内容は、キュビズムのように現実が抽象化されたり、変形されたりしていない、現実の残響、痕跡、つまりシュティルスキーの意味するところの「詩」であった。

『マルドロール』の挿絵には、『ユダヤ人墓地』にはなかった現実のイリュージョンとしての物質が描かれているが、それらの物質は『マルドロール』のテキストに結びついていないわけではない。イラストはテキストを再現してはいないが、いくつかテキストに呼応していると思われるものもある。ビジョフスカーとスルプの指摘にしたがえば、たとえば3番目の作品に描かれている数字や幾何学は、第二歌（第十章節）の数学の称賛とパラレルな関係にある。さらに、骨、紐状の輪、ピン、それらはロートレアモンの第四歌のピンー柱一バオバブ樹（第四歌第二章節）についての文章と結びついて⁸⁹いる。シュティルスキ

ーは「挿絵画家の喜び」というテキストで次のように述べている。「モダンなイラストでは作品の信条とその形式的表現との関係が極度に強調されている。モダンなイラストが埋めるのは非対象な空間で、それは読者が夢を見た後に発生し、実際的な読書行為を時間的に存続させている想像において発生する。モダンなイラストは、たしかに詩作品の目的に合致しているが、それにもかかわらず独立した作品として存在している。広大な詩作品のテーマは、イラストのテーマに対応し、その逆もしかりである」⁹⁰。シュティルスキーは『マルドロール』の挿絵において、その危険で破壊的なモチーフをかなり自由に参照し、独立した作品としても成立するようにしている。ビジョフスカーとスルプによると、12枚目の作品は、ロートレアモンがヴィヴィエヌ通りで不意に16歳の少年マーヴィン（メルヴィンヌ）に出会ったときに漏れ出た感嘆、「彼は美しい、猛鳥の爪の伸縮性のように」（第六歌第三章節）をあらわしているという。さらに、こうしたロートレアモンの残虐性と柔和さの境界を失効させる方法は、シュティルスキーの挿絵にもあらわれているとも指摘している。「引き裂かれた身体と噴き出す血のモチーフは繊細な形態へと抽象化され、残虐な事件の間をアラベスクの装飾文様が縫うようにして通っている。解剖台から借用されたオブジェは有機的に緩慢に流れるアルティフィツィアリズム的構造に取りこまれている」と⁹¹。シュティルスキーは、残虐さと柔和さの境界が失効した『マルドロール』の世界を描くために、繊細なアルティフィツィアリズム的な背景に生物の器官を想起させる物体を配置したのであろう。

ここで指摘しておかなければならないのは、『マルドロール』の挿絵におけるオブジェの配置方法の特殊性である。『ユダヤ人墓地』の挿絵は現実の等価物を描いていないため現実のイリュージョンの整合性は問題にならなかったが、『マルドロール』の挿絵では骨や手などの名指しできるオブジェが描かれ、かつ1番目や8番目の作品のように遠近法的空間が利用されていることから、絵画空間における現実のイリュージョンの整合性が問題になってくる。だがここには整合性が見いだせない。

『マルドロール』の挿絵の後に制作された《黙示録》のドローイングに描かれているのは、葦、頭蓋骨、岩、波、柱、ヴェールに覆われた人物などで、『マルドロール』の挿絵と比較するとより一層現実のイリュージョンが採用されている。しかしこれらの作品を風景画と見るには違和感がある。1番目の作品は、前景は陸地、中景には葦が生え、後景には湿地が広がっている。ただし前景には二つの不気味なオブジェが描かれている。2番目の作品は、前景が岩場、中景には波、後景には空が広がっている。この作品にも前景に不自然な名状しがたいオブジェが描かれている。この不自然なオブジェがなければ、観る者はなじみの空間に安心できるのだが、このオブジェ、まるで人体を楕円状に圧縮したかのようなオブジェが他者として侵入してくることでなじみの空間は不気味な空間へと変貌する。この不気味さは『マルドロール』の挿絵では見られなかったものだ。こうした遠近法的ななじみの空間に異質なものを侵入させる方法は、1910年代のデ・キリコや1920-30年代のエルンストやマグリットなどのシュルレアリストが好んで使用した方法である。

以上のようなシュティルスキーの作品に見られる抽象から具象への変化について、タイゲは次のように記している。「シュティルスキーがシュルレアリズムへ移行するのは1930年代初頭であるが、その移行は緩やかにおこなわれた。アルティフィツィアリズム絵画と

シュルレアリスム絵画を線引きするのはことのほか難しい。かりにアルティフィツィアリスムを非具象絵画、いわゆる抽象芸術としておおざっぱに分類しても、シュティルスキーとトワイヤンの絵画にはシュルレアリスムの前兆があらわれている。二人の絵画には明らかに抽象から具象への方向性がみられる。知覚される現実との関係を失い、外的な主題を説明することのない色彩と線がゆっくりと形を結びはじめることで生じるのは、イメージから生まれた、日常に存在しない物質、つまり想像のオブジェである。その想像のオブジェはより明瞭な外形とより強固な厚みと量感を増しつつある」⁹²。1920年代後半タイゲはまだシュルレアリスムに批判的であったが、シュティルスキーが政治的なものに関係なくシュルレアリスムに惹かれていく様子をそばで見ていたわけである。《黙示録》において、かつて歴史的形式にしたがった絵画として否定したはずの要素があらわれ、以前にシュルレアリスム絵画に対しておこなった批判はもはや無効になってしまった。

3-3 絵画空間の変化について

『ユダヤ人墓地』の挿絵は、インクの噴きつけられた後景、ただようような線と色彩による前景で構成されている。ここでは現実空間は再現されていないが、前景と後景の関係によって奥行が感じられる。ただし線遠近法が作りだす前景から後景へと連続する奥行ではなく、平面が層を重ねて作りだされる奥行である。だがこれは奥行なのだろうか。絵画作品における奥行とは、そもそも観る者と作品の位置関係が垂直に平行な状態、つまり作品が壁に掛けられている状態（垂直方向）にあって、さらに作品中の遠近法的な絵画空間が水平に広がっている場合に発生する。では『ユダヤ人墓地』の場合どうか。まず作品は遠近法的空間を備えていない。よって現実から参照されるべき上下感覚も備えていない。したがって鑑賞する際、作品を壁に掛ける（垂直にする）必要はないわけである。いや垂直にする必要がないのではなく、もともと作品はイーゼル画とはちがって水平におかれて制作されたはずであり、本の挿絵として水平面におかれて鑑賞されるはずである。したがって奥行ではなく「厚み」、前景ではなく「図」、後景ではなく「地」と呼ぶほうがふさわしい。このとき作品と観る者との位置関係は、水平方向において平行となる。こうした水平性／垂直性の議論は、レオ・スタインバーグの論考「他の批評基準」⁹³を待つまでもなく、チェコの美学者ヤン・ムカジョフスキーが、シュティルスキーのアルティフィツィアリスム以前の作品における空間の特徴を次のように分析している。「最初期ののぞくと、シュティルスキーはキュビズムの時期、すでに立体幾何学的形体（円錐、立方体）と、絵画の表面に対して斜めにされた面による自律的な絵画空間を構成しようとはしていなかった。たしかに描かれた物質を分解するが、それは絵画の表面と同一面上の平面的輪郭においてである。その空間的配置は、重なり合いによって生じる相互的な距離によってのみ与えられる。完全に可視的な輪郭は前景をつくり、部分的に隠された輪郭は後景へと後退する。重なり合いは幾重にも層をなしている」⁹⁴。こうした空間的配置が層として表現されるという特徴は、アルティフィツィアリスム絵画にもあてはまるものもある。

『マルドロール』の挿絵（図17）は、スプレー技法による地と何らかの物質を想起させる形の図から構成されている。『マルドロール』の挿絵は『ユダヤ人墓地』の挿絵と異なって作品の絵画空間が垂直方向に設定されているものがある。1番目の作品もそうだ。さら

に線遠近法的イリュージョンを喚起させる川のようなものがある。ただし中景に描かれたオブジェは線遠近法にのっとっておらず、凝集性は否定されている。さらに本来なら前景から後景へのなめらかな連続性のなかで描かれるはずの川は、よく見ると層の最前列を構成しているようにも見える。川を層の最前列と見た瞬間、絵画空間のなかで水平方向に奥へと伸びていた川は突如まったくフラットな層として垂直にたちあがることになる。8番目の作品にも奥行を想起させるように後景に水平線のようなものが描かれている。しかし三群のオブジェは線遠近法の秩序から逸脱している。前景から水平線へと続く地面もあまりにもフラットであり、この奥行をつくりあげている地面をフラットな層ととらえた瞬間、作品の掛けられるべき場所は垂直方向の壁から水平方向の机の上へと移動し、作品中の遠近法的空間は消失して三群のオブジェの背後はフラットな地と化す。

《黙示録》では、1番目と2番目の作品は『マルドロール』の挿絵よりも線遠近法に忠実だといえるだろう。描写もより現実のイリュージョンを目指している。しかし4番目の作品では事情は少し違ってくる。この作品についてムカジョフスキーは次のように分析している。「現実の三次元空間のイリュージョンをつくるということに画家の意図があるのではなく、むしろ絵画の空間解釈の両義性を扱っている。それゆえ《黙示録》のデッサンのひとつに、絵画表面に対して直角な平面構造の平原のように見える後景がある。それと同時に前景のオブジェによって投げかけられた影が観る者に、この外見上の平原が実際は絵画表面と平行、つまり垂直であるというように想像させる。それゆえあらゆる外形を唯一の秩序のもとに密着させるような空間、連続的な背景は、アルティフィツィアリスム時代のシュティルスキーの絵画にもあらわれない。ここでは外形は、立つことも横たわることも浮揚することもなく絵画の表面を彷徨っている。それらが後景へ後退するか、あるいは前景へ接近するのは、ここでもまた絵画表面と同じレベルから次のレベルに平行移動することによるものである」⁹⁵。シュティルスキーは絵画空間の凝集性と奥行を否定していて、表面を徘徊している自立した外形から作品をつくり、調和的に結びついた連続的な背景をつくっていない。注目すべきは中景に穿たれた穴である。それによって「平原」だと思っていた場が急変して、立ちほだかる幾層もの壁として屹立することになる。これが4番目の作品に見られる絵画の空間解釈の両義性である。

さらにムカジョフスキーは次のように続けている。「シュティルスキーは基本的に絵画空間の奥行を否定していて、それに代わって——もっとも極端な例において——空間的に無関心な表面に外形を並列的に配置している。こうした空間との関係を一般的にシュルレアリスム的だと言いたいところだが、当然ながら厳密にはそうではない」⁹⁶。その理由は、生涯のパートナーで同じくシュルレアリストの画家であるトワイヤンの作品と比較することで示されている。初期からアルティフィツィアリスムを経てシュルレアリスムにいたるトワイヤンの作品に見られる背景は、平面的ではなくシュティルスキーとちがって奥行を否定していない。すなわちシュティルスキーに見られる奥行の否定はシュルレアリスムに由来するものではなく、シュティルスキーに特有の表現というわけである。さらにトワイヤンの第二次大戦中の作品を見ると、その差は歴然であるという。戦中の作品では、絵の前景から空間の奥まで何らかのオブジェが重層的に反復されることで強い意味の効果が得られているのだという（トワイヤン《早春》（1945年）（図23）などを参照）。こうしたト

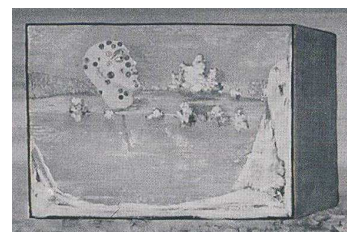
ワイヤンの作品と、たとえばムカジョフスキーがきわめてシュルレアリスム的だと考えるシュティルスキーの作品《チェルホフ》(1934年)(図24)を比較すると、空間の扱い方の違いは決定的であり、《チェルホフ》が風景面のモチーフを使用していることを考えるとなおさらであるという。シュティルスキーの風景画がどのように違うのかというと、「絵の全体の構成は、空間は明らかに示唆されているけれども、同時にすぐに否定され、平面性に再構成されるように組織されている。絵の上帯域、空の部分に見られるのは、後景の余白を考慮することなく割りふられた一群のオブジェである。絵の下部の遠近法的に水平な面(「地面」)に見られるのは二人のボクサーの肖像だが、ただ周りとは明確に区切られた色の汚れとして挑発的に与えられており、後景の空間性もまた二人のボクサーの平面性のおかげで否定されている。それを考慮すると、「地面」は垂直な壁のように見える。そしてこの二人のボクサーの外形は、まるでその壁に貼り付けられているかのようである」⁹⁷という。



図23 トワイヤン《早春》1945年



図24 《チェルホフ》1934年



《チェルホフ》部分拡大

ではシュティルスキーが奥行を否定するのは何に由来するのだろうか。ムカジョフスキーは次のように述べている。「外形から絵画を構成することと、その結果として絵画空間の奥行と凝集性を否定することは、わたしたちがシュティルスキーの例で確信したように、ただの絵画の技法ではない」。シュティルスキーが追求していた空間の秩序は、「二つの大戦の時期に人類を震撼させたような、人間と世界における秩序が欠落していることのメタファーだった」⁹⁸、と。

要するにムカジョフスキーは、シュティルスキーの絵画に見られる奥行の否定はかならずしもシュルレアリスム的な特徴ではないと主張している。しかし線遠近法のシステムに歪みや亀裂を生じさせる方法は、デ・キリコやエルンストやマグリットなどシュルレアリストがよく用いる方法である。林道郎が指摘しているように、シュルレアリスムの画家たちの遠近法的なシステムに対する態度は、きわめて操作的であり、遠近法の「法」としての人工性を明確に理解したうえで、それを操作することによって別の空間へと書き換えようとしているのであって、絶対的な自然化された秩序だとはとらえていない。遠近法をきわめて意識的に操作しているという点ではシュティルスキーもデ・キリコもエルンストも同じである。ただしこの書き換えの操作が何をもたらすかは、個々の画家によって異なっ

ていて、シュティルスキーの場合は先ほどのムカジョフスキーの指摘の通りである。たしかなのは、シュティルスキーもまた意図的に線遠近法の「秩序」を操作していたということである⁹⁹。

以上の検証により明らかになったのは、技法面での変化に関しては、スプレー技法からフロッタージュへの技法面での変化は、構成主義的な手法からシュルレアリスム的な手法への転換でもあったということであった。主題面での変化、つまり抽象的なものから具象的なものへの変化に関しては、色彩と線によって追憶を描くという方法から、遠近法的ななじみの空間に異質なオブジェを侵入させるというシュルレアリスム的な方法へ変化したことであった。絵画空間の変化に関しては、アルティフィツィアリスム絵画では奥行はなく「厚み」があるだけで、そもそも絵画表面は机の上に水平方向にあり、空間的配置は遠近法にもとづくものではなく、レイヤーとしてあらわれていたのだが、《黙示録》では線遠近法が復活しつつも奥行と凝集性は否定され、遠近法の復活によって絵画表面は垂直方向へと変化し、絵画空間のなかの奥行をなす地表が同時に絵画表面に平行な壁にもなるという両義的な空間がつくられていたということであった。そしてシュティルスキーは、マグリットなど他のシュルレアリストの画家と同じく、遠近法の「法」としての人工性を理解したうえで、操作して別の空間へと書き換えていたのであった。

さて最初に設定した問題は、アルティフィツィアリスムにもとづいて作品制作をしていたシュティルスキーが、当初否定的評価を下していたシュルレアリスムをいかにして受容したのか、というものであった。これまで技法面、主題面、絵画空間においての具体的な変化を見てきたわけだが、そのすべてにおいてシュルレアリスムの方法が採用されている。シュティルスキーは 1931 年ごろからふたたび油絵の制作を開始するが、そのころから絵画のモチーフは自分の夢日記から取るようになる。ダリの「偏執狂的批判的」方法の影響もあずかって、夢に見たモチーフがデッサンとして反復され、油彩画となる。一方 1920 年代後半の時期、アルティフィツィアリスムでは、たしかに潜在意識からインスピレーションを受けていたけれども、理性という光に満たされた意識のなかで実現されていて、無意識に身をゆだねるオートマティスムには否定的だったことはすでに述べた。このことは上で検証した三作品にもあてはまる。ある部分ではシュルレアリスムを否定しながらも、制作方法のひとつとしてフロッタージュを用いたり、オブジェを侵入させたりした。スプレー技法によるアルティフィツィアリスム的な背景は 1933 年ごろまで使用されるが、これはシュティルスキーの絵画様式の変化が緩やかにおこなわれたことの証左である。さらに 1930 年前後シュティルスキーはシュルレアリスムについてはあまり言及していないが、「詩」の価値と「詩人」の運命については再三『オデオン文学案内』誌上などで語っていた。1928 年から 29 年のシュティルスキーは、絵画方法としてシュルレアリスムを採用しつつも、追求していたのはただ「詩=ポイエーシス」だった。1930 年代はじめの世界的な危機（ファシズム、世界恐慌）のときにもそれほど制作方法が変化しなかったことから、政治的な影響からシュルレアリスムを選んだわけではないことがわかる。タイゲやネズヴァルとちがってシュティルスキーは、「詩」の追求を政治よりも優先させていた。

シュティルスキーがシュルレアリスム的方法を採用したのは 1929 年ごろであるが、チェコのアヴァンギャルドのメンバーは当時まだブルトンの唱えるシュルレアリスムの価値観を意識的には認めていなかった。1930 年にネズヴァルによって発行された雑誌『黄道十二宮』の序文でネズヴァルは、これはシュルレアリスム誌ではないと声明しているが、その内実はシュルレアリスム誌と言っても過言ではなかった¹⁰⁰。つまりこの時期シュルレアリスムの受容は、意識的な選択の前にすでに作品のなかに無意識的にあらわれていたと言える。

第二部 シュティルスキーのシュルレアリスム作品

I 解放されたリビドー
——『エミリエ』におけるエロティックなテキストと挿絵

1 シュティールスキーのエロティックな作品の背景

1-1 はじめに

シュティールスキーは 1930 年前後、持病の心臓病を悪化させて体調を崩し、死の恐怖にとらわれることになる。また、残虐なイメージに満ちた『マルドロール』の挿絵に取り組んだことも、シュティールスキーに死を意識させ、その後の作品を「タナトス=死の衝動」に支配された領域へ導くことになる。シュティールスキーは持病のため、この時期大きな油絵が描けなくなるが、その間執筆活動に精を出す。なかでも特筆すべきは、『アルチュール・ランボーの生涯』と『マルキ・ド・サドの生涯』の執筆だった。これらもロートレアモン同様シュルレアリストが礼賛した作家である。シュティールスキーは、ランボー研究を通して、ごく日常の中に驚異を見出す能力を継承するが、この日常性の詩学はシュティールスキーの写真作品でいかに発揮されることになる。さらに、マルキ・ド・サドを通して、「精神と身体の領域を超えた、創造本能としてのエロティックなエネルギー」（タイゲ「ポエティスム宣言」¹⁰¹）を継承した。シュルレアリストはサドの思想を、性の解放によって革命的な力が伝播され、社会的・政治的自由を目指すものだととらえていた。この時期カレル・タイゲもまた、この「創造本能としてのエロティックなエネルギー」に関心を示し、論文を記している。これはフランスのシュルレアリストらが大きな影響を受けたフロイトの理論を援用したものである。1920 年代シュルレアリスムを否定していたチェコのアヴァンギャルドのメンバーも、この時点ですでにシュルレアリスムの価値観にかなり近づくことになる。

以上のような背景のなか、シュティールスキーは 1930 年、エロティックな文学作品や美術作品を紹介する「69 叢書」を創刊する。創刊の目的は、ポルノ的な性格のために不道徳なものとして公式の文学史から排除されてしまった芸術的価値のある作品を再評価するためだった¹⁰²。このなかには先ほど述べたサドの作品も含まれている。



図 25 『エミリエ』4 番目のコラージュ、1933 年

「69 叢書」のなかには、シュティールスキーがテキストとコラージュ両方を手掛けた重要な作品『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』¹⁰³がある。『エミリエ』のテキストは、シュティールスキーの自伝的、日記的性格を備えている。テキストは、エミリエと過ごしたさ

まざまな雑然とした記憶の寄せ集めによって構成されている。作者の偏愛するエミリエの身体の断片が詳しく述べられ、それらの記述は性的なものと同時に死と結びついている。『エミリエ』には、フォトモンタージュによる挿絵が10作品ほど添えられているが、テキストと挿絵のイメージにはそれほど関連はなく、互いに独立した作品となっている。

挿絵のコラージュを見ると、4番目のコラージュ（図25）では、室内空間に開かれた棺が貼り付けられ、さらにその上に裸体で交わる三人が貼り付けられている。シュティルスキーの作品にはエロティックなテーマが頻出するが、これらのコラージュほど露骨にポルノグラフィックなイメージを用いたものはこの時期以外にほとんどない。ただただのポルノグラフィックではなく、それらには死を連想させる棺や骸骨のイメージが並置されている。

シュティルスキーはなぜこのような作品をつくったのか。それを解く鍵が、この作品の題に含まれている女性の名前、「エミリエ」にある。すでに知られている通り¹⁰⁴、「エミリエ」には若くして亡くなった義理の姉マリエの姿が投影されている。シュティルスキーには母親の前夫との間に生まれた義理の姉マリエがいたが、21歳のとき、遺伝性の心臓病で亡くなる。シュティルスキーは当時まだ6歳だった。その後シュティルスキーの内に姉にたいする強い性愛的な感情が芽生えてくると同時に、義姉の死というトラウマ体験もまた生涯消えることなく影を落す。

シュティルスキーの死後出版された、夢日記や夢にもとづくドローイング集、『夢』の序文に、シュティルスキーの姉への感情がよくあらわれている。

ごく幼少期のころ、何かの雑誌に掲載されていた多色刷り図版に目を留めた。そこには女性の頭部が描かれていた。愛らしかった。金髪にかかる青白い陰影は、いつまでも蒼空の青みを想起させる。紅さされた唇は湿った食道のようだが、静謐で、半開きで、押し黙っていた。蒼白な顔に煌めく董色の眼は、罪と誇りと脆弱さを湛えていた。頭部は、頹廃しているにもかかわらず慈悲に満ち、呪われているにもかかわらず善に満ちていた。それはメドゥーサの首だった。一面血の海だった。首からは血がほとばしり出て、髪には毒蛇が群がっていた。直立した蛇は今にも口、耳、鼻孔に入らんばかりだった。誰がその絵を描いたのか気にも留めていなかったから、作者名は記憶から抜け落ちていたが、恐怖はいつまでも残っていた。おぞましくも魅惑的な恐怖。メドゥーサの首。メドゥーサの首は夢のなかでくり返しあらわれた。わたしはこの首を、母親や姉妹など当時近しかった人たちの首と挿げ替えてみたが、この首は姉にぴったりだった。それゆえわたしは姉を狂おしいほどに愛していた。姉についてのわたしの記憶の奥底には、まだ姉の死の思い出が横たわっている。[……]姉は月光に照らされた水生植物のようになされていた。夜に開く花のように、恍惚状態の霊媒のように、苦悶のなか、姉の死は進行していった。残念なことに、そのにおいては気づかなかった。今思い出すと、その女性はアルプスで孤独に眠る子馬のようであった。多くの愛の方法を知っていたにちがいない。それゆえわたしは気づかないうちに、わたしと結びついている自分の幻影と、自分のオブジェ—幻像をつくりだしていた¹⁰⁵。

『夢』の序文に記されているのは、「メドゥーサの首=姉」の髪や唇や眼にたいするフェティシズムや性的関心であるのと同時に、姉の死のトラウマである。これは『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』の主要なモチーフとなっている。

なぜ『エミリエ』のフォトモンタージュでは、エロティックな素材とともに「棺」や「骸骨」などの死のモチーフがコラージュされているのか。その答えの一端がこの序文にあらわれている。シュティルスキーの性愛の対象だった義姉マリエが死んだことで、マリエに性愛のイメージだけではなく、死のトラウマが付き纏うことになる。シュティルスキーが幼少期以降抱き続けていたマリエに対する複雑な思いが、「エロスとタナトス」のからみ合いとなって、『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』としてこの時はじめて表にあらわれたと言える。

「69 叢書」以降は、直接的なエロティックな表現は影を潜めるが、間接的には義姉マリエへの欲望は、夢日記として記述されるだけでなく《わが姉マリエの肖像》(図 22)としてあらわれ、死をモチーフとした作品として、棺のショウウィンドウを撮った写真(図 26)や、棺をモチーフとした絵画作品(図 27)として生涯あらわれることになる。



(左) 図 26 棺のショウウィンドウを撮った写真、1934 年 (右) 図 27 《葬儀の石》

芸術作品においてエロティックなモチーフが注目を集めはじめるのは、20 世紀前半以降である。たしかにシュルレアリストたちはフロイトの欲望の理論の影響を受け、サドを称揚していたことからエロティックな作品を多数制作していたのだが、シュティルスキーがテキストを執筆し、それにフォトモンタージュをつけた書籍『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』ほどの露骨にポルノグラフィックな作例はほとんど見当たらない。なぜ突然のごとくこのようなポルノグラフィックな作品が制作されたのだろうか。

シュティルスキーの『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』の 4 番目のフォトモンタージュ(図 25)¹⁰⁶を見てみよう。薄暗い室内空間の中央に開かれた棺があり、さらに裸体で交わる三人がまるで棺のなかから出てきたかのように配置されている。すべての要素は写真あるいは雑誌の切り抜きで構成されている。性行為の場面がコラージュされているが、あまりにも非現実的な空間と死を連想させる棺の存在から、これが性的興奮を目的としたものではないのは明らかである。歴史的に美術作品では数多く女性の裸体が描かれてきたが、基本的には神話主題か宗教主題として描かれていた。あるいは現実の裸婦が描か

れるにしても、画家によって美的に何らかの理想化がなされてきた。このフォトモンタージュのように生のままの現実のヌードが利用されることはほとんどなかったといえる。

シュティルスキーのエロティックなコラージュ作品は、程度の差こそあれ、同時代的に見て全く類がないというわけではなかった。1928年に、作者名を偽って刊行されたバタイユの『眼球譚』と、けっして自作だと認めることのなかったアラゴンの『イレーヌのコン』の両作品は、当時の保守的な風潮を鑑みると、ひどく猥褻な代物だった。さらに両作品には、アンドレ・マッソンによるエロティックな挿絵も付けられていた。また、マッソンの挿絵ほど露骨にエロティックではないが、マックス・エルンストの最初のコラージュ・roman、『百頭女』（1929年）や『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』（1930年）のコラージュ作品にもヌードの女性が登場する。

なぜシュティルスキーはこのようなエロティックな作品を制作したのか。「69 叢書」刊行の際に購読者向けに作成された小冊子に、「69 叢書」創刊の目的が記されている。

69 叢書では、顕著な文学的価値をもった作品と永く芸術的価値を持ち続ける画集を出版する予定である。発行部数は、その限定的で性的な性格のため最小限に制限せざるをえない。この叢書は、広範な読者層の所有になることを望んでいるわけではない。そうした読者のためにつくられたわけでも意図されたわけでもない。現存作家の作品の選択の際には質の良さの原則にしたがった。詩人、作家、芸術家、翻訳家の名前を見れば、匿名で私的に印刷された道徳的に認められない、価値のないポルノをわたしが普及させようとしているのではないかといういかなる疑いも払拭されるはずである。過去の文学からわたしが選んだのは、公式の文学史ではその不道徳さのために語られることはないが、その真正性に関して疑いえない作品であり、さらに入手可能な作品からすでに知られている詩人の人物像を、その秘匿的性質によって補完する作品である¹⁰⁷。

シュティルスキーが「69 叢書」で目指したのは、ポルノ小説を普及させることではなく、不道徳内容を含むがゆえに誤解されて封印されてしまった過去の隠れた芸術的価値をもつ作品を紹介することであった。だがシュティルスキーは本当に猥褻のかどで発禁になった名作を公開するためだけに「69 叢書」を創刊したのだろうか。シュティルスキーは、実は発禁になったまさにその原因であるエロティックな描写、エロティシズムの問題こそ、「69 叢書」の主要なテーマにしようとしたのではないだろうか。「69 叢書」を、エロティシズムを源泉とする創造のプラットフォームにしようとしたのではないだろうか。

1-2 シュルレアリスムの影響

〈「69 叢書」と『エロティック・レビュー』〉

シュティルスキーは「69 叢書」と同時期に『エロティック・レビュー』も刊行していたが、『エロティック・レビュー』と「69 叢書」はどのようなものだったのか。

『エロティック・レビュー-Erotická revue』は全3巻からなる。第1巻は1930年10月（150部）、第2巻は1932年5月（250部）、第3巻は1933年4月（200部）に出版され

た。ブックカバーは当時のアヴァンギャルドが手掛けていたものとはうって変わって、いたって簡素である。茶色地に黒の標準的なフォントで中央に題がタイプされているのみである。すべて僅少数の自家出版で、奥付には公の場所に配架することを禁止する旨が記載されている。これは当時の検閲を避けるための措置であった。このことから読者は予約購読者や出版関係者などに限られていた。内容は古今東西の性的なテキストや詩を中心とし、そこに性的な挿絵が添えられている。「69 叢書」でも収録されているサド、ピエトロ・アルティーノ、ピエール＝ジャン＝バプティスト・ヌガレ、フランチシェク・ハラスだけではなく、レチフ・ド・ラ・ブルトンヌ、マゾッホ、中国やインドのテキストや民話の類も収録されている。またルイ・アラゴンの『イレーヌのコン』(抄訳)やブルトン、エリュアールなどのフランスのシュルレアリストのテキストと詩や、フランスのシュルレアリストによる性についての重要な会合の記録『性についての探求』¹⁰⁸も掲載された。さらに同時代のチェコのアヴァンギャルドによるエロティックなテキストも一部イニシャルによる署名¹⁰⁹で掲載されている。文学作品だけではなく、性に関する論文も掲載されている。『エロティック・レビュー』の挿絵では、エロティックでかつユーモラスなトワイヤン (T と署名) によるものがひときわ異彩を放っている。さらに幾人かの素描や過去の巨匠の素描、日本のエロティックな浮世絵も掲載されている。

「69 叢書 Edice 69」は 1931 年から 1933 年の間に 6 巻刊行された。そのうち 3 巻は同時代のチェコの作家の作品であり、残りの 3 巻は外国の作品の翻訳で、すべての巻には挿絵が添えられている。第 1 巻はヴィーチェスラフ・ネズヴァルの『性の夜想曲』(1931 年)、最終巻はシュティルスキーの『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』(1933 年) であり、両作ともシュティルスキーによる挿絵が添えられている。その他 1932 年に刊行されたのは、第 2 巻サドの『ジュスティーン』(トワイヤンによる挿絵)、第 3 巻フランチシェク・ハラスによるエロティックな詩『テウルソス Thyrsos』(シュティルスキーによる挿絵)、第 4 巻ピエトロ・アルティーノ¹¹⁰のイタリア・ルネサンス期の男女の淫乱ぶりを描いた『ラジヨナメンティ Ragonamenti』からの選集(チェコ語題『悔悟する女性たちの生涯 Život kajícnic』¹¹¹トワイヤンによる挿絵)、第 5 巻『エロティックなロシア民話集 Ruské lidové erotické povídky』(クレツ S. V. Klec 翻訳、フランチシェク・ビドゥロ František Bidlo の挿絵) である¹¹²。

〈シュルレアリスムにおけるエロティシズム〉

シュルレアリスムにとってエロティシズムという観念は、もっとも重要なモチーフのひとつである。モーリス・ナドーが『シュルレアリスムの歴史』¹¹³で振り返っているように、シュルレアリストは性の問題を重視し、それこそが社会革命の原動力のひとつであると主張した。性の自由は社会革命を経てこそ実現でき、社会革命は男性による女性の搾取を解消する一手段であるから、性的革命こそが、第一の、そして最終の革命で、「シュルレアリストたちにとって真の革命とは、すなわち欲望の勝利」であった。1959 年には実際「EROS 展」と題されたシュルレアリスム国際展が開催されるが、ブルトンはカタログのなかで、「シュルレアリスムが、起源から今日に至るまで、手を届かせようとし続けてきたその場所とは、エロティシズム」であり、エロティシズムは「刺激と禁忌の舞台となり、そこに生

のもっとも深い願いが賭けられているような、特別な場所が存在し続けている。〔……〕混乱状態を通じて、見せる側と観客との間に〈有機的な関係〉が結ばれうるはず」であると記している¹¹⁴。

ところで、当初フランスのシュルレアリストたちにおいて欲望やエロスは優勢なテーマではなく、1920年代の大部分は夢、革命、詩、愛に焦点が当てられていた。欲望はこれらのテーマに潜在してはいるが、当時まだシュルレアリスムの主要な側面として捉えられていなかった。しかし1920年代後半から1930年代前半にエロティシズムのテーマが絵画や文学において前景化してくる。1920年代後半から1930年代前半に制作されたエロティックな作例として、文学作品では、ジョルジュ・バタイユの『眼球譚』¹¹⁵、ルイ・アラゴンの『イレーヌのコン』、ブルトンの『ナジャ』、美術作品ではダリの一連の作品（1928-1932年）、マン・レイの一連のヌード写真、マックス・エルンストのカラージュ作品、アンドレ・マッソンによる『眼球譚』（1928年）、『イレーヌのコン』（1928年）、『ジュスティーン』のための挿絵（1928年）、イヴ・タンギーのエロティックな素描（1928年）、トワイヤンの素描と挿絵（1930年）などがある。そこにはセクシュアリティのより暗い側面に取り組み、精神のより深い作用を探求するという新しい喫緊の課題があった。

〈シュルレアリスムにおけるフロイトの影響〉

シュルレアリストのエロティシズムに多大な影響を与えた人物は、周知のとおり精神分析学の先駆者ジークムント・フロイトである。欲望という語はシュルレアリスムの絵画のタイトルによく見られるが、これはフロイトの影響が色濃く反映されている。たとえば、サルヴァドル・ダリの1920年代後半から30年代前半の作品に、『満たされぬ欲望』（1928年）、『欲望の適応』（1929年）、『欲望の謎、あるいは母、母、母』（1929年）、『液状の欲望の誕生』（1932年）などがある。フロイトは1900年ごろから精神分析の祖として活躍しているが、ドイツ語からフランス語に翻訳されたのは1920年代になってからであった。1900年に初版が出版された『夢判断』のフランス語版が出たのは1926年であった。フロイトは、夢の中に検閲されていない思考の内的世界があると考え、その内的世界を明らかにする一手段として患者に夢を記録させ、そのテキストを分析する方法を考案する。そして患者の治療の一助とすべく日常の思考や行動のなかから性衝動や強迫観念の解釈を試みた。

フロイトの理論をシュルレアリスムの創作に持ち込んだのはアンドレ・ブルトンだった。ブルトンは第一次世界大戦時医学生で、戦争勃発の2年後である1916年神経＝精神病理センターに配属される。そこでブルトンが目当たりにしたのは戦争の恐怖によって精神に異常を来たした兵士たちだった。ブルトンはセンター長に教わり、フロイトの書籍を読むことで、当時まだフランス語に翻訳されていなかったフロイト理論と間接的に接することになった。ブルトンは無意識についてのフロイトの理論に大きな影響を受け、無意識的なイメージの流れを解き放つ方法として、オートマティスムによる詩作を試みた。その実験が『磁場』（1920年）という一冊の書物に結実することになる。さらにブルトンは「シュルレアリスム宣言」（1924年）においてフロイトとその夢の理論について言及し¹¹⁶、また「シュルレアリスム宣言」執筆と同時期に、フロイトの研究の基礎でもある夢の記述を

開始し、『シュルレアリスム革命』第1号の冒頭には推敲の加えられていない夢の記述がずらりと並べられた¹¹⁷。

ブルトンもアラゴンも、もうひとつの別の世界を垣間見せる「夢」がシュルレアリスムにおいていかに重要な鍵概念かを述べている。ブルトンは「シュルレアリスム宣言」で、「私は、夢と現実という、外見はいかにもあいられない2つの状態が、一種の絶対的現実、いってよければ一種の超現実のなかへと、いつか将来、解消されてゆくことを信じている」¹¹⁸と記している。またアラゴンは『夢の波』で、「事物の本質はその現実の姿となんらつながってはいない。精神によって把握できる現実のほかにもさまざまな関係があり、そちらのほうがまず先に、偶然、幻覚、幻想、夢となってあらわれる。こうしたさまざまの種別は、ひとつの属、つまり『超現実』のうちに統合され、たがいに両立する」¹¹⁹と夢の重要性を指摘している。

シュルリアリストたちがフロイトから影響を受けたもう一つの鍵概念は「欲望」である。「フロイト的観点からして、抑圧された性の表出が、合理主義からの解放、因習による拘束からの脱出に等しいとみなされたことはたしか」(ゲール)であり、その証左のひとつとしてアラゴンの『パリの農夫』¹²⁰では、都市の外観の背後に隠された性的活動のカタログがくりひろげられていると指摘されている¹²¹。

フロイトの「欲望」の理論に影響を受けて作品化されたもっとも早い時期の例は、ダリの一連の油彩画¹²²だろう。マン・レイの一連のエロティックなヌード写真は1920年代前半から制作されていたが、フロイトの理論に直接影響を受けたものではなかった。ダリが1929年に制作した《陰惨な遊戯》(図28)では、「父の心像への恐怖とインポテンスへの不安が、顔を手で覆う人物像、ぶくぶくふくれあげる手足、積みかさなる白日夢のなかにはっきりとあらわれ〔……〕ダリは自分にそなわるフロイト的シンボルの数々を知り、このように利用した」という¹²³。ダリとシュティルスキーにおける父の表象についてや、フロイトのエディプス・コンプレクスについては以降で検証する。

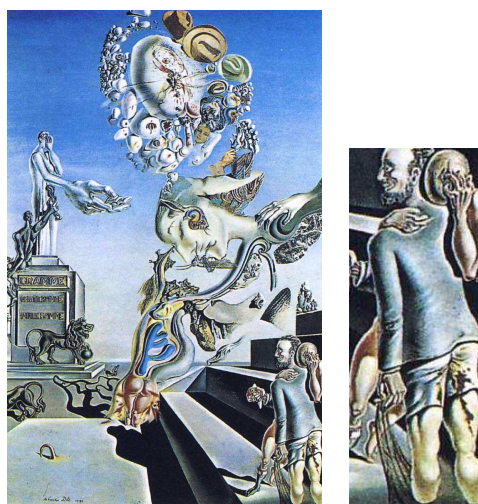


図28 ダリ《陰惨な遊戯》1929年、右は部分拡大

シュルリアリストは欲望を探求する際に精神分析の影響を受けていたが、精神分析に追従していたわけではなかった。フロイトは重要な先駆者とみなされていたが、シュルリアリストは精神分析に潜在する「治療」という概念と「正常」の基準を拒絶した。また詩的テキストの中で、渴望の考えに基づいた欲望の概念よりも、活動力や尽きぬ創造力として

の欲望のヴィジョンを優先した。

フロイトから多大な影響を受けたブルトンだが、精神分析に関する二人の思想には大きな隔たりがあった。ブルトンは精神分析を詩作に利用しようとしていたのにたいして、フロイトはあくまで治療の一手段とみなしていた。二人の思想の違いは主に次の4つの点にあった。一つめは、「意識と本能的なものとの関係」である。フロイトはエス¹²⁴が自我に屈するのを望んでいたが、ブルトンはエスに解放者の役割を与えた。二つめは、「神経症の評価」である。フロイトはその治療を望んだが、これにたいしブルトンは精神錯乱を創作に利用した。たとえば、魅力的だが移り気のふしぎなナジャの行動を助長し、1928年には理性と狂気の境界線上にあるこの少女ナジャの名を冠して、彼女の挿絵入りの本『ナジャ』を執筆するにいたる。三つめは、「夢と生活と芸術の関係」である。フロイトはこれらの区別を主張したのにたいして、ブルトンはそれらの壁を取り払い一緒にしようとした。四つめは、「夢へのアプローチ」である。フロイトは臨床的、実証的に扱っているが、ブルトンは、フロイトの見解に反対して、予言的ともいえる驚異の現象として扱っていた。

抑制と禁忌を克服するためだけではなく感覚と記憶を変形するため、言うなれば世界をエロス化するための性的欲望の可能性は、シュルレアリストたちに、通常ポルノグラフィーとして定義されているものを研究し、性行為の描写の生々しいテキストをつくることを促した¹²⁵。シュティルスキーによって出版された「69 叢書」のテキストとコラージュもそのひとつである。

〈シュルレアリスムにおけるサドの影響〉

シュルレアリストのエロティシズムに多大な影響を与えたもうひとりの人物にサド侯爵がいる。シュルレアリストはサドをモチーフとした作品をいくつも残している。

マン・レイの写真作品《サドへのモニュメント》(1933年)、《サドへのオマージュ》¹²⁶では、女性の尻に悪魔主義の逆十字が付け加えられている。キリスト教的価値観を転倒させ、ソドミーを唱道するサドへの支持を表明しているかのようなようである。また絵画作品に《サド侯爵の肖像》(1938年)¹²⁷がある。ハンス・ベルメールも《「サドに」のためのエチュード》(1945年)¹²⁸など、サドの作品をモチーフとしたものやサドの作品の挿絵を制作している。

ブルトンは1924年のシュルレアリスム宣言で「サドはサディズムにおいてシュルレアリストである」¹²⁹と、ランボーやマラルメやボードレールと並んで讃えている。また『黒いユーモア選集』の作品注釈ではサドをフロイトの先駆者とみなしている¹³⁰。シュルレアリスムはごく初期から、特殊性を超越するための、また日常生活の矛盾を解決してくれるような存在の位相を規定する方法を捜し求め、サドに惹かれた¹³¹。シュルレアリストはサドの思想を、性の解放によって革命的な力が伝播され、社会的・政治的自由を目指すものだととらえた。

サドがシュルレアリストのあいだに広がったのはアポリネールによる貢献が大きい。アポリネールは1909年、サドの『ジュスティーン、あるいは美德の不幸』の刊行を契機にサド研究に本格的に取り掛かり、今まで知られていなかった草稿を公開し、サドを倫理的な哲学者として擁護した。アポリネールはサドを「かつて存在したもっとも自由なこの精神」¹³²の持ち主であるとみなし、19世紀を通してパリ国立図書館の発禁本収納庫に忘れら

れたままになっている彼の予言的な作品は、20世紀に影響を及ぼすようになるだろうと論じた。こうしてアポリネールによって復活したサドは、のちにシュルレアリスム運動の中心メンバーとなる者たちにも影響を及ぼしはじめる。1917年すでにアポリネールと交流のあったブルトンは、アポリネールから『ジュスティーン』を手渡されていた¹³³。1923年にはアラゴン、ブルトン、スーポーが編集を担当していた雑誌『文学』にサドの名が登場する¹³⁴。

サドの著作の復刊は、1904年にイヴァン・ブロッホ博士が『ソドム百二十日』を刊行したのがはじまりである。その後は、アポリネールの遺志を継いだモーリス・エーヌの活動のおかげで、1926年『小咄、昔話、おとぎ話』、『司祭と臨終の男との対話』、1929年『サド侯爵とその親族の未発表書簡集』、1930年『美德の不幸』、1931-35年、『ソドム百二十日または淫蕩学校』がフランスで立て続けに刊行された。

『シュルレアリスム革命』誌で本格的にサドが取り上げられたのは、エリュアールによる「D・A・F・ド・サド、奇想な、革命的作家」（1926年第8号）¹³⁵というテキストである。この短いテキストによって、シュルレアリストのサークル内においてサドの評価は高まったが、アポリネールの解釈を反復するものだった。そこで強調されているのは、後世の歴史家によるサドの道徳を説く批評とサドの生きた時代にサドによって採用された深遠な哲学的倫理的立ち位置との間のコントラストだった。エリュアールは別のテキストでサドを次のように評している。「サドは文明人に、そのさまざまな原始的本能の力を取り戻させたかったのだ。彼は愛の想像力を、その固有の対象から解き放ちたかったのだ。そして、そこからのみ真の平等が生まれるだろうと信じた。みずからのうちに幸福を宿しているような美德、彼はそういう美德を、すべての苦悩する者の名において挫き、辱め、さらに一切の錯覚と虚言に抗して、不幸の最高の掟を美德に課そうとしたのだ。それというのも、美德に排斥されるすべての人びとが、人間という巨大な寸法にあった世界をこの地上に建設するために、美德がかれらを助けうるようにするためであった」¹³⁶と。エリュアールだけでなくブルトンも、サドはこうした思想のために、27年間を監獄で過ごすこととなったのだと確信していた。しかし実際サドがポルノグラフィックな小説を執筆しはじめたのは監獄に入ってからであって、監禁されたのは日々繰り返られた乱行のせいだった。ブルトンやエリュアールなど、シュルレアリストはサドが監禁された原因を誤って彼のポルノグラフィのせいにしてることが多いが、サドは実際のところ、自分の作品を自分の性的エネルギーを解放するためのメディアだと見なしていたことが書簡から明らかになっている¹³⁷。

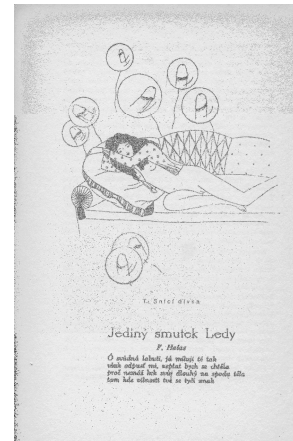
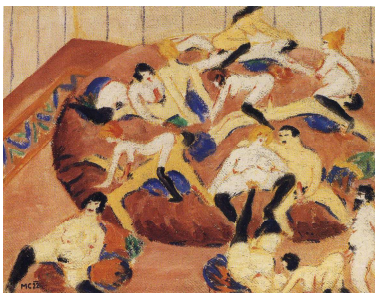
シュルレアリストを通じたサドは、18世紀以来続いているロマン主義的な愛への信仰を攻撃し、ソドミーという革命的倒錯を通じて（女性との肉体交渉をやめることで）、女性の肉体の特性をなきものとし、その生殖と母としての役割を否定することとなる。サドの犠牲者たちの肉体は虐待拷問されることでオブジェとなり、性、感情および出産の正常な機能を否定された女性は、シュルレアリスムのオブジェおよびマグリットの言葉のイメージにおける理論的ベースとなったとされている¹³⁸。

『眼球譚』を著したバタイユは、別のアプローチからではあるが、同様にオブジェや物質性へ関心を示していた。バタイユがはじめてサドを読んだのはブルトンらよりも遅く、

1926年であったが、そのときすでにエロティックな小説の執筆にとりかかっていた。バタイユの小説では、女主人公たちの肉体は汚辱のままに置かれ、どこまでも物質としての肉体にとどめられる。

以上見てきたように、フランスのシュルレアリストのエロティシズムに大きな影響を与えたのは、フロイトとサドの思想であった。ブルトンらはフロイトのリビドー理論を創作に利用したことから、作品がエロティックになるのも必然であった。またサドのあらゆる束縛を解放するエネルギーとしての性を称揚したことから、この場合もまた作品がエロティックになるのも必然であった。『眼球譚』を著したバタイユは、性を理想化するブルトンとは異なり、生のままの性を表現するという違いはあれど、フロイトとサドの影響を受けていたのはたしかである。それでは、1920年代のチェコのアヴァンギャルドにおけるエロティシズムはいかなるものだったのだろうか。

1-3 チェコ・アヴァンギャルドにおけるエロティシズム



(左) 図 29 トワイヤン《枕》1922年 (中央) 図 30 トワイヤン《黒人女たちの楽園》1925年
(右) 図 31 トワイヤン『エロディック・レビュー』のための挿絵、1930年

1920年代のチェコ・アヴァンギャルドの作例には、エロティックなものはほとんど見当たらない。唯一の例外がトワイヤンの絵画作品と素描(図29、30、31)である。しかしトワイヤンのエロティックな作品とシュティルスキーの『性の夜想曲』や『エミリエ』のコラージュ作品(図25)を比較すると、作品の傾向が大きく異なることがわかる。両者とも男女の裸体や性器が公然と表現されている点は共通しているが、トワイヤンの素描はユーモラスに描かれている。一方シュティルスキーの場合は、身体や性器が切断されていたり、死の雰囲気を醸し出す骸骨や棺が描かれていたり、陰鬱なイメージに満ちている。性描写もシュティルスキーの場合は、当時のポルノ雑誌の切り抜きが使用されているので、生々しく醜悪でさえある。それがさらに死のイメージを助長しているようである。

シュティルスキー、ネズヴァル、トワイヤンを含む1920年代のチェコ・アヴァンギャルドのメンバーは、すでに第一部で述べたように、カレル・タイゲとネズヴァルの掲げた「ポエティスム」の理論と構成主義の理論にしたがって創作をおこなっていた。そのポエティスムの時代に、いくつものコラージュ作品が制作されたが、『エミリエ』とはまったく

傾向の異なるものだった。最初に制作されたのは、カレル・タイゲが論考「絵画と詩」¹³⁹のなかで「絵画詩」(図7、8、9)と名づけた、ポエティスムの理論を具現化したコラージュである。タイゲは「絵画と詩」のなかで、モダンな詩は絵画として読まれ、モダンな絵画は詩として読まれることで、芸術は「詩=ポエジー」においてひとつになると主張する。この絵画と詩の融合の問題を解決する方法として「絵画詩」の制作が提案された。そしてこの新しい芸術の発表の場として旧態依然とした展覧会ではなくブックカバーを選択した。コラージュの手法を選択したのは、当時絵筆による絵画を否定していたという理由も関係している。制作はほぼ1923-25年に集中しており、それ以降の作例はない。「絵画詩」のあと制作されたのは、ブックカバーによく用いられたフォトモンタージュや、構成主義的なタイポグラフィと組み合わせたコラージュだった。1920年代後半になるとシュティルスキーのブックデザインには、エロティシズムの予兆的なモチーフも登場し始める。

1920年代初期からエロティックなテーマで描いていたのはトワイヤンだけである。1922年には《枕》(図29)という巨大な円形のクッションの上で十数人の男女が乱交に耽っている、写実的でない表現主義的な油絵を描いている。また1925年には《黒人女たちの楽園》(図30)というアンリ・ルソーのタッチに似た、黒人の王の周りで臣下が交接している油絵を描いている。この二つの作品は、ユーモアが前面に出て、生を謳歌する健康的にも見えるエロスに満ちている。さらに後者の作品には、ポエティスムが称揚したエキゾチズムがあらわれている。同じく1925年には前述の油絵よりも性器や自慰のシーンが露わになった一連の素描を描いている。これらはたしかに女性と対峙する男性が自慰をしたり、獣姦をする男が描かれていたりしているが、油絵の場合と同様にユーモラスな筆致で描かれているのであまり猥褻な印象を受けない(図31)。1932年には「69叢書」から刊行されたサドの『ジュスティース』(図32)に挿絵を提供するが、これらの挿絵もシュティルスキーの作品に比べてユーモラスに描かれている。シュティルスキーの『エミリエ』のフォトモンタージュほど直接的にエロスが表現されているわけではなく、『エミリエ』に付き纏う「死のイメージ」や「去勢不安のイメージ」はまったくない¹⁴⁰。

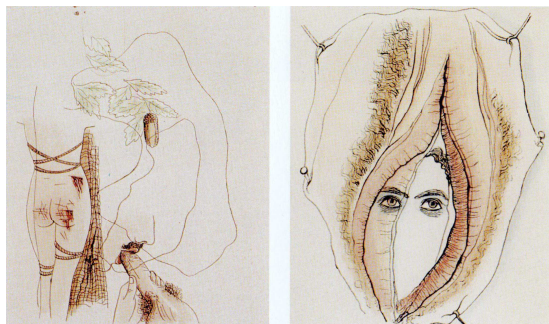


図32 トワイヤン『ジュスティース』のための挿絵

以上のように、ポエティスムには『エミリエ』につながるような要素は見受けられない。それではどのようにしてシュティルスキーは『エミリエ』をつくるにいたったのか。フランスのシュルレアリストたちがフロイトとサドを経てエロティシズムにいたったように、チェコのアヴァンギャルドたちも何らかのかたちでフロイトとサド、あるいはフランスのシュルレアリストの影響を受けたのだろうか。

〈チェコ・アヴァンギャルドにおけるフロイトの影響〉

チェコ、正確に言えばプラハにおいてフロイトの著作が読まれはじめるのは、フランスのシュルレアリストたちが注目しはじめる前だったと推測できる。オーストリア＝ハンガリー帝国の一領土であったボヘミアではドイツ語が公用語だったことから翻訳を介することなくフロイトの著作に触れることができた。チェコ国立図書館にも初版こそないものの数年遅れの重版が所蔵されている。フロイトの著作のチェコ語訳が登場するのは1920年代後半になってからであった。図書館に所蔵されている主なものに、「性理論三篇」（1926年、ドイツ語初版1905年）、「ある幻想の未来」（1929年、ドイツ語初版1927年）、「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼少期のある思い出」（1933年、ドイツ語初版1910年）、「精神分析入門」（1936年、ドイツ語初版1917年）、「夢判断」（1937年、ドイツ語初版1900年）などがある。

チェコのアヴァンギャルド誌にフロイトあるいは精神分析関連の著作が登場するのは、『ReD』誌（1927-1931年）を待たなければならない。『ReD I』にはアンジェロ・エスナール Angelo Hesnard の精神分析と芸術の関係についてのテキスト¹⁴¹が掲載され、また『ReD II』には雑誌『新精神』から転載されたレネ・ラフォルグとレネ・アレンディの論文「意識と無意識」¹⁴²が掲載された。

シュティルスキーは、1925年から夢の記録をつけはじめている。シュティルスキーとワイヤンは1925年からパリに滞在するが、そのときに『シュルレアリスム革命』誌に掲載された夢の記録から着想を得た可能性がある¹⁴³。フロイトからの直接の影響ではないが、一方でオートマティスムを否定し、他方で夢の記録をつけていた。

ブルトンがシュルレアリスム宣言を発表して以来、無意識によるオートマティックな創作を否定し続けていたカレル・タイゲは、1928年『ReD I』第9号で発表した「ポエティスム宣言」（第二宣言）にて無意識にたいする考えを修正する。タイゲはこのテキストのなかで、芸術という語の代わりに「ポイエーシス」¹⁴⁴の語を用いる。この場合の「ポイエーシス」は、ギリシア語本来の意味である「詩（作）、制作」を指している。タイゲは宣言のなかで、「複合的で多くの要素から構成された創造本能は、精神と身体の領域の境界に存在している力であり、創造本能の根源は群を抜いて優れた生命本能、創造本能であるセクシュアリティ（性本能）にあると見るのが妥当である」¹⁴⁵と記しているように、タイゲが採用したのは、人間の統合された創造本能という理念だった。そして彼はその起源を「群を抜いて優れた生命本能、創造本能」としてのセクシュアリティ（性本能）のなかに見たのであった。

1930年になるとフロイトの影響はより顕著となる。1930年に刊行された『エロティック・レビュー I』には、ポフスラフ・ブロウクの論文「世界観としての自慰」¹⁴⁶、フロイトの「ドラ」に関する論考¹⁴⁷が掲載される。またネズヴァルが編集した雑誌『黄道十二宮』には、フロイトの芸術家と夢に関する論考（『精神分析入門』の抄訳）¹⁴⁸が掲載されている。

カレル・タイゲは1930年雑誌『黄道十二宮』にて論考「詩、世界、人間」¹⁴⁹を発表するが、そこにはフロイトとマルクスの理論の影響が色濃く反映されている。タイゲは、「ポエティスム宣言」で提示した「精神と身体の領域を超えた、創造本能としてのエロティックなエネルギー」をフロイトの性理論における「リビドー」と同一のものであるとしてい

る。ただしリビドーの概念を性のエネルギーに限定したフロイトよりも、一般的な心的エネルギーと融合させたユングの論を支持している。タイゲはフロイトの論を引用して次のように主張している。性的興奮にはいわゆる性的器官のみがかかわっているのではなく、あらゆる諸感覚と身体組織がかかわっている¹⁵⁰。性対象からもっともかけ離れた、「崇高な」感覚器官とされてきた眼は、リビドー的な興奮がもっとも頻繁にかきたてられる経路であり、この経路において淘汰が起こり、性対象が美しいものにまで高まるというように、性対象が芸術に昇華されることを論じている¹⁵¹。そしてフロイトによると美の概念は、もともとは性的な魅力と関係があったにもかかわらず、近代では性とは遠い所に置かれるか、潜在化している。しかし、人間の自由な行為はエロスの影響を受けていて、諸感覚の感じ方と快楽による興奮の絶頂は、リビドーの一定の部分を、これらの感じ方と興奮を育むこと、つまり美的目的へと転化するという。以上のようにタイゲは、エロティックなエネルギーによって今まで抑圧されてきたあらゆる感覚を解放することを目指し、性的なものが美的なものに転化するというフロイトの「昇華」の概念に同意し、援用している。

1934年にブルトンの『通底器』がチェコ語に翻訳された後は、ほぼブルトンの解釈するフロイト¹⁵²が踏襲され、「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」結成以降、ブルトンのシュルレアリスムに参入してゆくことになる。

次にチェコのアヴァンギャルドにおけるサドの影響を見てみよう。

〈チェコ・アヴァンギャルドにおけるサドの影響〉

チェコのアヴァンギャルドたちは、1920年代はじめにすでにアポリネールの詩学に影響を受けていたので、彼によって刊行されたサドの著作を知っていた可能性は高い。サドの著作のなかで最初にチェコ語に翻訳されたのは、1927年刊行の『ゾロエと二人の侍女たち』¹⁵³である。ただし『ゾロエ』は匿名の小説で、かつてはサドの著作だとされてきたが、定説が覆され、現在ではフランス革命時代に多くあらわれた職業的パンフレット作者の手によるものだとされている¹⁵⁴。実質最初に刊行されたサドのチェコ語訳は1929年刊行の『閨房哲学』¹⁵⁵である。フランチシェク・ムジカの銅版画による挿絵が添付された自家出版である。次に刊行されたのは、1930年の『ジュリエット、あるいは悪徳の栄え』¹⁵⁶である。さらに翌年シュティルスキーの「69叢書」の第2巻として『ジュスティーン、あるいは美徳の不幸』¹⁵⁷が刊行される。また、抄訳ではあるが、『ReD II』第7号にサドの「自然について」(『新ジュスティーン』からの抜粋)¹⁵⁸が紹介されている。

シュティルスキーは1920年代後半から精力的にサド研究に取り組んできた。サドに関する最初の論考は、1930年に発表された「マルキ・ド・サドの生涯」¹⁵⁹である。さらに研究を続け、1933年には「マルキ・ド・サドの発端」¹⁶⁰を発表する。そしてシュティルスキーの死後1946年に生前シュティルスキーが書きためていたサドに関する草稿¹⁶¹が公表される。生前シュティルスキーはサドの作品と生涯を綴った研究書『バスチーユの住人 Obyvatel Bastily』の刊行を予定していたがかなわなかった。以上のように1920年代後半から1930年代にかけてサドへの関心が高まったことがわかる。翻訳に際し『ジュスティーン』以外は当時まだ復刊されておらず、オリジナル版に当たるしかなかった状況でこれだけ刊行されたという事実もまた関心の高さを物語っている。

以上のようにチェコのアヴァンギャルドたちもまた、フランスのシュルレアリストと時を同じくして、フロイトとサドに関心を持ちはじめていたことがわかる。それではシュティルスキーの場合はどうだったのだろうか。

〈エロティシズムとシュティルスキー〉

シュティルスキーの作品にエロティックなモチーフが登場するのは、フランスのシュルレアリストと比較すると遅く、1931年ごろである。公表されたものでは1931年に刊行された『性の夜想曲』のエロティックなコラージュによる挿絵が最初である。

シュティルスキーがシュルレアリスムにかかわる最初の契機となったのは、ロートレアモンのチェコ語訳のための挿絵に取り組んだことである。ロートレアモンは、シュルレアリストが高く評価し、影響を受けていたことはよく知られている。しかし第一部で述べたように、シュティルスキーは、1925-28年までパリに滞在するが、自身の作品にフランスのシュルレアリストの作風を取り入れることはなく、シュルレアリスムの絵画を歴史的な絵画であると批判し、無意識に依拠する絵画は受け入れられないという態度を示していた。パリ滞在時のシュティルスキーの作風は、他の作家の絵画作品の影響よりも、マン・レイのフォトグラムや深海や顕微鏡の写真のイメージからの影響が大きく、シュルレアリスムとの接点は、絵画作品よりも文学作品のほうが早かった。

アルティフィツィアリスムの抒情的な雰囲気とは相反する『マルドロール』のテーマは、シュティルスキーに根本的な変化をもたらし、同時にシュティルスキーの作品を「死の衝動＝タナトス」に支配された領域へ導くことになったと美術史家シュメイカルは指摘している¹⁶²。この「タナトス」は、『エミリエ』のフォトモンタージュにとりわけ纏わりついているものである。

シュティルスキーは『マルドロール』の挿絵に取り組んでいたのと同時期に、ランボーの伝記の執筆にも取り組んでいる（1928-29年。1930年出版）。ランボーから継承したのは意味の系統だった破壊の方法と、ごく日常の現実の中に驚異を見出す能力だった。この日常のなかに驚異を発見するという、日常性の詩学は、シュティルスキーの写真でいかに発揮される。これについては第三部で検証する。

シュティルスキーにとって夢のテーマは、作品を制作する際の一番のインスピレーションの源のひとつとなった。シュティルスキーの夢の記録はアルティフィツィアリスムの宣言を発表する前の1925年にはじまっている。死後出版されたシュティルスキーの『夢』を見ると、彼の夢の記録がいかに作品制作に反映されていたかがわかる。

マルキ・ド・サドへの熱狂は生涯続いた。サドに関する研究書を著し、サドの小説の翻訳（『ジュスティーヌ』1932年）を出版した。1932年にはサドの城館ラ・コストの廃墟を訪れ、それを写真に収めた（シュルレアリストではもっとも早い）。1930年代後半には文献を渉猟し、サドの生涯と作品に関する研究書『バスチーユの住人』を執筆していたが、彼の早すぎる死（1942年）によって未完に終わった。シュティルスキーがサドに惹かれたのは、人間本来の本能の本性を解放するエロティシズムの発散だけではなく、その戦闘的な無神論と批評的攻撃性であったという（これはシュティルスキーにも備わっているものだった）¹⁶³。

シュティルスキーがサドに関心を持ち、「69 叢書」を創刊するにいたった直接的な動機は、「69 叢書」創刊の告知文に述べられている。そこではまず、価値のないポルノを普及するのを望んでいるのではなく、「顕著な文学的価値をもった作品と永く芸術的価値を持ち続ける画集を出版する」¹⁶⁴ことが目的であると述べ、なかでも公式の文学史ではその不道徳的な理由のために黙殺されてきた作品を紹介することが目的であると主張している。さらに一見不道徳に見えるサドの作品を紹介する理由を次のように述べている。

サド侯爵の出版にいたったのは熟考した後のことであって、センセーショナルな受け取られ方を求めて作品の性的な性格ゆえに出版するのではない。彼の著作のなかで、まさにサドが生や因習や倫理のあらゆる形式の批判者であると立証している箇所、人間性というマントを持ち上げてみたときに露わになるその野蛮さと残酷さを見せている箇所、百科事典編集者の偽善の仮面を剥いでいる箇所、まさにサドの著作のそうした箇所は、残念ながらより多くを占めている性的狂気のひびき一節よりも価値がある。『ジュスティーン』の出版を進める理由というのは、サドがラブレーやバルザックのように、偉大な生き生きとした作家であることがわかっているからであり、誰もサドの著作を読まず、知りもせずサドについて多くを語るからであり、サドの著作を読むことのできた人や知っていた人にとってまったく闇として残っていたからである。出版にいたった主な理由は、彼の死後伝えられた恥ずべき伝説を解消するためである。まさに1909年アポリネールはサドについて、もっとも特徴のある18世紀の文学の表現者であると語っている。[……]サド侯爵、時代の男、深い博学、彼の文化は世界に通用する形式をそなえていて、きたる19世紀の問題のほぼすべてを予見していた。最初に性の精神病理学における下意識を発見し、精神分析的知識をほとんど学問的に分類した。また彼の作品の多くの文章は下意識の完全な分析となっている。というのも、ジャン・ジャック・ルソーよりも客観的な観察者だからである。サドは18世紀の粉をまとったなまめかしい女性のヴェールを暴き、剥きだしのリビドーにおいて本当はいかなるものか、人間の愛と愛撫のプロセスを示した。もし文学的喚起のなかに慰めを見いだしていなかったなら生きながらえていなかったであろう、牢獄ですごした27年間ののち、彼の自由な精神はもっとも不可能な愛ともっとも狂気的な快樂の思想(イメージ)と固く結びついた。彼の作品のなかに、売春婦や侯爵と上品なソファに寝そべっている慣習的で慇懃な恋する男を見つけるのではなく、そこにまさに今日名称が与えられているあらゆる悪徳や冒瀆や性的倒錯に満ちた近代的な人間を見つけてください¹⁶⁵。

シュティルスキーはサドの『ジュスティーン』のチェコ語訳を出版するにあたり、パリ国立図書館の非公開部門に保存されているサドの草稿に当たってオリジナル版を修正するほどの熱意を込めていた。「69 叢書」の告知文からわかるのは、シュティルスキーはサドの作品の持つセンセーショナルな性格から出版したのではなく、偽善に満ちた市民の因習や倫理の下に隠された人間の野蛮さや残酷さを暴露するためであったということである。さらにサドを最初に性の精神病理学における下意識の発見者であると評価し、サドの性的

描写の中に「今日名称が与えられているあらゆる悪徳や冒瀆や性的倒錯に満ちた近代的な人間」が表現されていると指摘している。ここではすでにフロイトの精神分析の影響がみられる。

性的な問題に対する関心が高まり、シュティルスキーは『エロティック・レビュー』（1930-1933年）創刊にいたる。そこにはエロティック文学の古典からシュルレアリストのテキストや愛に関するアンケートが掲載された。同時に「69叢書」も創刊し、自身もエロティックなフォトモンタージュを制作した（コラージュによる挿絵が添えられたネズヴァルの『性の夜想曲』、トワイヤンの挿絵によるサドの『ジュスティーン』、自身のテキストとフォトモンタージュによる『エミリエ』）。偽善的なモラルの転倒と性的タブーの侵犯と抑圧された本能の解放を目指したシュティルスキーの活動は、シュルレアリスムと一致した目的をもっていたが、当時まだチェコではシュルレアリスト・グループは結成されていなかった。

以上、シュティルスキーがエロティックな作品を制作するにいたる背景を検証した。次節では、まず『エミリエ』のフォトモンタージュ作品を批評するうえで重要となる「猥褻、ポルノグラフィ」の定義について検証してから、シュルレアリストの美術作品と比較しつつ、『エミリエ』の中心的モチーフである「エロスとタナトス」の問題について検証する。

2 メドゥーサの首——『性の夜想曲』におけるシュティルスキーの挿絵

『エミリエ』のフォトモンタージュ作品を検証する際に重要な文献がいくつかある。もっとも重要なのは、『エミリエ』のあとがきを記している理論家ボフスラフ・ブロウクの著作である。シュティルスキーのエロティックな作品の理論的根拠はブロウクの研究によって裏打ちされているといえる。ブロウクは1912年生まれでシュティルスキーよりも若年であったが、1920年代後半から『オデオン文学案内』や『ReD』や『エロティック・レビュー』や『黄道十二宮』などチェコ・アヴァンギャルドがシュルレアリスムへ移行する過渡期に精力的に執筆をおこない、注目されはじめた。ブロウクが『エミリエ』のあとがきで強調していたのは、ポルノ愛好のための作品は、ブルジョア階級などの高慢な人間の動物性を暴露し、攻撃するための武器、つまり社会的弱者であり物質的文化的に抑圧されている者が闘うための武器となりうるということだった。その闘いによって、あらゆる見せかけの人間の不均衡を一掃し、新しい社会階級を形成することができるという¹⁶⁶。次に重要なのは、チェコの美術史家による二つの先行研究である。ひとつは1985年の講義を元にしたフランチシェク・シュメイカルのテキスト「エロスとタナトスの間のシュティルスキー」¹⁶⁷である。この論考によってはおじめて、シュティルスキーの全作品に通底するモチーフである「エロスとタナトス」が考察された。現在のシュティルスキー解釈もシュメイカルの論がほぼ踏襲されている。もうひとつはレンカ・ビジョフスカのテキスト「『何か見えますか？』とブッサンは尋ねた……不定形とバタイユとチェコのシュルレアリストたち」¹⁶⁸である。ビジョフスカは、カレル・スルプとともに現代を代表するチェコのシュルレアリスム美術研究の第一人者である。ビジョフスカはシュメイカルの「エロスとタナトス」の論を踏襲しつつも、シュティルスキーの作品をフロイトの「エロスとタナトス」

に限定するのではなく、バタイユの「不定形」、「低い唯物論」など『ドキュマン』誌で提示された理論の影響を指摘している。とくに、1934年に「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリストグループ」が結成され、1935年にブルトンとエリュアールがプラハを訪問し講演する以前では、バタイユの影響のほうが強かったと指摘している。そしてバタイユの「不定形」の概念がいかにシュティルスキーの作品制作に影響を及ぼしたかを検証している。

以下ではまず、先ほどから定義することなく使用してきた「猥褻」、「ポルノグラフィ」 という語をめぐる問題を検討する。芸術作品において「芸術かポルノか」という問題は歴史的につねに議論されてきた経緯があり、この問題について考察することは、シュティルスキーがポルノグラフィックなモチーフを選択した意図を検証するのに有効であると思われる。次にシュティルスキーの『性の夜想曲』や『エミリエ』のコラージュ作品に使用されているエロティックなモチーフの意味について検証する。

2-1 クールベ、《世界の起源》

シュティルスキーの『性の夜想曲』のコラージュや『エミリエ』のフォトモンタージュには、性器の露出した、あるいは結合した図が多数用いられているが、それにはどのような意図があったのだろうか。



図33 『エミリエ』の2番目の挿絵、1933年 図34 クールベ《世界の起源》1866年

『エミリエ』の2番目の挿絵（図33）をみると、女性器のクローズ・アップの写真が額縁のなかに貼り付けられている。このイメージを彷彿とさせる絵画がすでに半世紀以上前に描かれている。クールベの作品《世界の起源》（図34）である。

クールベの《世界の起源》は、陰毛と性器のみがクローズ・アップされ、露わにされた女性の下半身を描いたものである。クールベのパトロン、オスマン・トルコのパリ駐在大使カレル・ベイのために制作された。風変わりな通の私的な楽しみのために描かれたとはいえ、クールベ自身の女性との不安な関係が作品にあらわれているという。フロイトは女性の性器を男性の去勢不安の場所であるとみなしていたが、とくにクールベのように雄々しさにとりつかれた男が恐れるファルスの喪失そのものを、この絵は図示している。しかしこの絵は男性の欲望の対象の表現として、当時のある種のポルノ写真と同様に、顔や個人を識別する身体の徴を除去することで没個性化されており、欲望をフェティシズムの対象のありのままの本質的要素に還元しているという。この絵は欲望と性的能力を失う「去

勢不安」の恐怖とのあいだの緊張にあるといえる¹⁶⁹。

フロイトは、レオナルド・ダ・ヴィンチが性的なものを避けていた事実を次のように指摘している。

一方に節操のない官能、他方に陰鬱な禁欲、両者の格闘に直面していた時代にあつて、レオナルドは、女性美を描く芸術家、表現者としては思いがけない、性に対する冷やかかな拒絶の一例」を残している。『生殖行為やそれにまつわることはすべて実におぞましいことであるから、もし性の営みが昔からの慣習でなかったら、あるいはまた愛らしい顔立ちや生まれつきの官能的素質がなければ、人間はやがて絶滅するであろう』。彼が遺した草稿は、もっとも高度な科学的諸問題を扱っているだけでなく、これほど偉大な精神にはふさわしくないと思われるような他愛ないもの(アレゴリー風の博物誌、動物寓話、笑い話、予言など)も含んでいる。[……]生きるものすべてを支えるエロスだけは、研究者の知への衝迫にはふさわしからぬ題材だ、とでも言わんばかりに、性的なものをすべて決然と避けている。偉大な芸術家が、往々、性愛的でひどく猥雑な表現に自らの空想の捌け口を見いだすのは、周知のとおりである。ところがレオナルドについては逆に、女性の内部性器や子宮内の胎児の位置などについての解剖学的スケッチが二、三残っているだけなのである¹⁷⁰。

バタイユは『エロティシズム』でレオナルドの同様の草稿を引用しつつ、レオナルドの考えに反駁している。

肉体の結合において人間の美は、きわめて清浄な人間性と性器の醜悪な動物性との対立を惹き起す。エロティシズムにおける美と醜の逆説についてレオナルド・ダ・ヴィンチの『手稿』は、次のような衝撃的な表現を残している。《性愛行為とそれに用いられる器官はまったく醜くて、その醜さたるや、もしも顔の美しさ、当人たちの装飾、抑制されない躍動がなかったならば、自然は人間を失ってしまうと思えるほどのものなのだ》。レオナルドには、衣服が包み隠しているものを美しい顔が予想させるからこそ、美しい顔や美しい服はその魅力を発揮しているという事情が分かっていない。重要なのは、この顔を、その美を汚すことなのである。性行為の醜さは人を不安へ放りこむ。だが不安が大きくなればなるほど——当事者双方の力に応じて——、限界を超出しようとする意識、歓喜を惹き起す意識も強くなる。状況が趣味や習慣によって変化するというのも、一般に女の美(人間性)が性行為の動物性を際立たせる——人を不快にする——のに貢献しているという事情を変えはしない。男にとって女の醜さほど意気阻喪させるものはない。女の醜さがあれば、性器や性行為の醜さが際立たなくなるのである。醜さはそれ以上汚しようがないという意味で、そしてエロティシズムの本質は汚すことだという意味で、美は第一に重要なのである。禁止を意味している人間性は、エロティシズムにおいて侵犯されるのだ。人間性は、侵犯され、冒瀆され、汚されるのだ。美が大きければ大きいほど、汚す行為も深いものになってゆく

¹⁷¹。

バタイユは、顔の美しさや衣服の美しさが性器の醜さを隠しているというレオナルドの考えを否定し、そうではなく「衣服が包み隠しているものを美しい顔が予想させるからこそ、美しい顔や美しい服はその魅力を発揮している」のだと主張する。たしかに「性行為の醜さは人を不安へ放りこむ。だが不安が大きくなればなるほど〔……〕限界を超えようとする意識、歓喜を惹き起す意識も強くなる」。エロティシズムの本質は美を汚すことにあるから、美しさは最重要であり、「美が大きければ大きいほど、汚す行為も深いものになってゆく」のだという。

『エミリエ』のコラージュ作品は、あまりにも不可解で現実離れしたイメージで構成されているので、観る者の性的関心を直接刺激するという「行動の誘因」¹⁷²にはなっていない。それゆえ芸術と創造の領域から放逐されることもなく、「ポルノグラフィイといった、下等な、墮落した領野」(クラーク¹⁷³)に入ってしまうことから免れている。ただし作品中に使用されているエロティックなイメージは、クラークにしたがえば、理想化されていない「物質」としての自然のままの身体であるからハイ・アートとしての芸術には程遠い。それではこれらの性器や性行為のイメージを含む作品は何をあらわしているのだろうか。たしかに部分的に使用されているエロティックなイメージだけであれば、欲望を刺激することだろう。ただしクールベの《世界の起源》のようにそれはただの欲望ではない。欲望と「去勢不安」の緊張関係のなかにあるのだ。バタイユの論を借りれば、レオナルドの言うように性行為のイメージは醜く、この醜さは人を不安へ放り込む。だが「不安が大きくなればなるほど〔……〕限界を超えようとする意識、歓喜を惹き起す意識も強くなる」。シュティルスキーはこの「限界を超えようとする意識、歓喜を惹き起す意識」の強さを求めてエロティックなイメージを使用したのではないだろうか。

2-2 ネズヴァル著『性の夜想曲』とシュティルスキーによる挿絵

さてここで、ネズヴァルがテキストを執筆し、シュティルスキーがコラージュを制作した『性の夜想曲』の、9番目のコラージュ(図35)を見てみよう。この挿絵では、先ほど検証した「去勢不安」を喚起させるものとしての女性器の問題が象徴的に表現されていないだろうか。性器を膨張させた男性がカウチに横たわり、隣のテーブルの上には女性の頭部が配されている。女性の口は女性器のようであり、首の切断部からは血が滴り落ちている。このカウチに横たわる勃起させた男性と、テーブルの上に置かれた頭部のみの女性との関係は、まさにフロイトが「メドゥーサの首」で論点としたものが図示されていないだろうか。

上記の問題を検証するために、まずはネズヴァルによって書かれた『性の夜想曲』のテキストを見てみよう。この本のテキストは自伝的性格を持っていて、「かつての青年期の官能的な夢遊(病)から生まれた忘れられた状況の要約された縮図」¹⁷⁴であるとネズヴァル自ら評している。テキスト中、大文字の「T」であらわされている地名はネズヴァルが11歳の時から通った高校のあった町トウシェビッチェ Třebíč を指している。ネズヴァルのエッセイ『わが生涯から』では、生まれ故郷シャミコヴィツェ Šamkovice からトウシェビッチェへの道程は、外部の世界と接するはじめての機会となったと記している。それは幼少

時代の楽園との悲しい離別であり、愛すべき村と、村の学校の田園的で家族的な環境の喪失でもあった。『わが生涯から』によると、田園的なシャミコヴィツェという楽園を喪失したかわりに、トゥシェビッチェでは物質世界に興味を覚えることになった。当時からのちのシュルレアリストの関心を先取りするかのように文具店、薬局、書店などのショウウィンドウを飽きずに眺めていたという。『性の夜想曲』のなかでも薬局への関心を示す箇所がある¹⁷⁵。当時ネズヴァルはその町の中でもかなり古い家に住んでいたが、その経験もテキストに反映されている。



図 35 『性の夜想曲』の、9 番目のコラージュ、1931 年

シュティルスキーは、ネズヴァルのテキスト『性の夜想曲』について「69 叢書」創刊時の告知文で次のように紹介している。

詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァルを愛する者は、この忘れがたき夢の喚起によって魅了され、興奮するだろう。その愛の恐怖によって子供は恋する男にも、詩人にもなる。『性の夜想曲』はエロティシズムと憂鬱に満ちた雰囲気をも具現化し、その憂鬱は絶対的瞬間を繊細に探究する者に襲いかかる。内的な出来事が伝奇的に自己完結的に展開していくという特徴をそなえたこの小説の雰囲気は、ある一人の男の周りに集中しているが、その男はいくつかの年代において驚くべき多様なリズムで同時にそこにあらわれる。話の本筋は、小さな町の夜道と売春宿を舞台としている。売春宿は異なる時期や別の条件下ではバーにもなる。『性の夜想曲』は、手短に言うともザイク画のようなもので、現実だけではなく想像の中も舞台としている。小説のなかで凝縮されている憂鬱は、満月の夜の見捨てられた光と狂気の夜のアルカイズムと結びつき、またフェティシズム、ガーター、ソファベッド、化粧、アルコール、そして満たされえない感覚の絶望的な憂鬱のアルカイズムと結びついている¹⁷⁶。

愛と性的好奇心でいっぱいになった少年の内的世界が、現実と想像空間の混交した世界において、異なる時間と空間がモザイク画のように嵌めこまれ語られている。

ネズヴァルのテキストには、異なる時間と空間がモザイク画のように嵌めこまれているだけでなく、現実空間のなかにほかの文学作品の想像空間も嵌めこまれている。

少年の入った売春宿の部屋に次のような想像空間が嵌めこまれる。「E・A・ポーの『大

鴉』のような閉じられた空間がどのような意味を持っているか正確に理解するにいたった人はほとんどいない」¹⁷⁷、「アテナ女神の突き出た胸に、狂った鳥が飛び込んでくる」¹⁷⁸、「売春婦は何かまだらの下着を着けていて、すでに長い間想像上のアテナ女神の胸に鴉が止まっていたにもかかわらず、それによって私の意識が戻った」¹⁷⁹と。ここでの「鴉」（嘴の先端）はファルスを指しているという解釈も可能だが、ポーの原作では異なる。ポーの物語の主人公は、夜に不意に訪れた鴉を亡くなった恋人レノーアの使いではないかと幻想し、しまいには狂気に至る。ヨーロッパでは「鴉 raven=ワタリガラス」は不吉の兆しとされ、「鴉」は物語の主人公に付きまとう死の影として表現されている。「私は E・A・ポーの寝室で売春婦の体に襲いかかった」¹⁸⁰。「私は今出会った物からポーの寝室の雰囲気へとどういふわけか落ちたものを覚えていた」¹⁸¹。

ネズヴァルは『性の夜想曲』において部屋を何度も登場させ、その描写に並々ならぬ関心を示している。フロイトによると、そもそも「部屋」は、女性器、とりわけ子宮を代理表象し、玄関やドアは性器の入口の象徴となるという（「シュティルスキーの作品における部屋=子宮」のモチーフは第三部で検証する）¹⁸²。ここにも『性の夜想曲』に登場する少年の性的関心があらわれている。

『性の夜想曲』の売春宿の寝室に嵌めこまれた想像空間は、ポーの『大鴉』のような閉じられた空間だけではない。「ウォルト・ホイットマンのもっとも美しい詩の死体の部屋」もそうだ。少年は、家の庭でサドのドイツ語版『ジュスティーン』と『ジュリエット』を読み耽る。

『性の夜想曲』に嵌めこまれるのは文学空間だけではない。マックス・エルンストのコラージュ・ロマンの世界もあらわれる。「Tには売春宿があった。マックス・エルンストの版画作品のような古風な魅力があった。私の同級生はよくそこに通っていた」¹⁸³。

シュティルスキーによる挿絵とネズヴァルによるテキストの共同作業は『パントマイム』（1924年）（図3）にはじまり、『ユダヤ人墓地』（1928年）（図18）ではアルティフィツィアリスムの抽象的な挿絵を提供した。『性の夜想曲』では具象的なイメージを選択している。この作品に添付されたシュティルスキーによる挿絵は全部で11作品あり、コラージュの技法によって制作されている。オリジナルを見ると、ところどころ白インクで修正されたり、書き加えられたりしている箇所がある。シュティルスキーの挿絵はネズヴァルのテキストを暗示し、少年ネズヴァルの隠れた欲望を暴露しつつも自律的なイメージを形成している。

『性の夜想曲』におけるシュティルスキーの挿絵を見ると、1番目の挿絵（図36）では、大きな鏡と豊満な女性が描かれ、女性の下半身と両腕は骨でできている。さらに骸骨の下腹部に強調された女性器が描きこまれている。この生身の身体と骸骨の並置は中世より描かれてきた vanitas（虚栄）のモチーフではあるが、シュティルスキーはこのモチーフを『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』でも展開している。『性の夜想曲』では骸骨と女性器の組み合わせであるが、『エミリエ』では骸骨と男性器と肌を露わにした女性の踊り子の組み合わせである。



図 36 『性の夜想曲』1 番目の挿絵、1931 年



図 37 『性の夜想曲』5 番目

5 番目の挿絵（図 37）では、額縁に描かれた女性器を示す図に懺悔室の柱を抱えた少年が舌＝羽を挿入しようとしているが、これは少年のオーラル・セックスへの欲望を暗示しているかのようだ。

9 番目の挿絵（図 35）では、性器を膨張させた男性がカウチに横たわり、隣のテーブルの上には女性の頭部が配されている。女性の口は女性器のようであり、首の切断部からは血が滴り落ちている。この挿絵には「首の切断＝去勢」¹⁸⁴と「ヴァギナ・デンタータ（歯の生えた膣）」¹⁸⁵という精神分析の概念が取り入れられているという指摘がある¹⁸⁶。フロイトは「メドゥーサ¹⁸⁷の首」（1922 年）で、「首を切るということは、去勢するということである。このためメドゥーサが引き起こす恐怖感は、何かを見た際に生じた去勢の恐怖なのである。〔……〕それまでは去勢の脅しを信用していなかった少年が、女性の性器を見たために生まれた恐怖なのである。少年は、おそらく毛で覆われた成人の女性の性器、基本的には母親の性器を見たのであろう」¹⁸⁸と記している。テーブル上の女性の頭部はまさにメドゥーサの首をあらわしている。また毛で覆われた女性の口は、フロイトの理論を視覚化するかのよう去勢不安の原因となる女性性器（＝メドゥーサの首）として描かれている。フロイトはまた、「メドゥーサの首を見ると、これを見たものは恐怖のあまり、石になるとされている。ここでも同じ去勢コンプレックスと、同じ情動の転換が再現されていることに注目したい。石のように硬くなるということは、勃起を示している。だから最初の状況では、これを見た者に慰めを与えるはずだった。これを見た者はまだベニスを所有しており、硬くなることでその所有を確認できるのである」¹⁸⁹と記している。この部分もまたシュティルスキーは挿絵のなかに導入している。カウチに横たわる男性に描きこまれた膨張した男性器は、メドゥーサの首＝女性器を見たがための勃起＝石化として見るができる。10 番目の挿絵では、9 番目の去勢のテーマを受けて、女性が去勢された男性器を高々と見せつけるかのように持ち上げている。フロイトは「メドゥーサの首」の中でアテナ女神についても言及しているが、ネズヴァルのテキストにもアテナ女神（Pallas Athena）が何度か登場する。フロイトは「処女神アテナはこの恐怖のシンボルを衣装につけた。当然ながら、これによってアテナは近づきえない存在となり、すべての性的な欲望を退ける

ものとなった。アテナは母の恐れるべき性器をさらけ出しているからである」と記している。アテナはネズヴァルがテキストで二度も引用しているエドガー・アラン・ポーのテキスト（『大鴉』にもドアの上にある大理石でできた像として登場する）。

このようにシュティルスキーの挿絵では、性と出会う成長過程の少年の感情の視覚化が試みられている。挿絵のなかでは性器の解剖学図の断面や強調された性器が頻出している。女性器はメドゥーサの首として、勃起した男性器はメドゥーサの首＝女性器を見たことによる石化として描かれている。また露出した女性器をつけた女性は、すべての性的な欲望を退けるアテナ女神として描かれている。この性器を露出した女性＝アテナ女神のイメージは『エミリエ』の挿絵でも頻出する。シュティルスキーが当時フロイトの「メドゥーサの首」（チェコ語には訳されていなかった）を読んでいたかは定かではないが、『性の夜想曲』のコラージュには間接的であれ、フロイトの「去勢不安」の概念があらわれているといえる。

以上、『性の夜想曲』における女性器を見ることから引き起こされる「去勢不安」について見てきたが、『性の夜想曲』では比喩であったものが、『エミリエ』では直喩としてあらわれているのではないだろうか。アテナはメドゥーサの首を身につけることで、すべての性的な欲望を退けるものとなり、そのメドゥーサの首というのはさらけ出された母の恐れるべき性器だった。『性の夜想曲』では暗示的に、あるいはあらかじめ醜いものとして描かれている。一方『エミリエ』では描かれたものではなく性的欲望を刺激することを目的としたポルノ雑誌の切り抜きが使用されている。「メドゥーサの首」をめぐる二つの情動の転換、「首を切るということは、去勢するということである。このためメドゥーサが引き起こす恐怖感は、何かを見た際に生じた去勢の恐怖なのである。〔……〕それまでは去勢の脅しを信用していなかった少年が、女性の性器を見たために生まれた恐怖なのである。少年は、おそらく毛で覆われた成人の女性の性器、基本的には母親の性器を見たのであろう」¹⁹⁰という情動の転換と、「メドゥーサの首を見ると、これを見たものは恐怖のあまり、石になるとされている。ここでも同じ去勢コンプレックスと、同じ情動の転換が再現されていることに注目したい。石のように硬くなるということは、勃起を示している。だから最初の状況では、これを見た者に慰めを与えるはずだった。これを見た者はまだペニスを所有しており、硬くなることでその所有を確認できるのである」¹⁹¹という情動の転換は、『性の夜想曲』では切られた首や勃起した男性器が描かれることで視覚化されていたが、『エミリエ』ではそれは観る者の情動のうちでのみ起こる。

シュティルスキーは死の前年である1941年、『夢』の序文の中で実際に「メドゥーサの首」という語を使用し、義姉マリエの偏愛について語っている。「ごく幼少期のこと、何かの雑誌に掲載されていた多色刷り図版に目を留めた。そこには女性の頭部が描かれていた。〔……〕蒼白な顔に煌めく董色の眼は、罪と誇りと脆弱さを湛えていた。頭部は、頽廃しているにもかかわらず慈悲に満ち、呪われているにもかかわらず善に満ちていた。それはメドゥーサの首だった。〔……〕メドゥーサの首は夢のなかでくり返しあらわれた。わたしはこの首を、母親や姉妹など当時近しかった人たちの首と挿げ替えてみたが、この首は姉にぴったりだった。それゆえわたしは姉を狂おしいほどに愛していた」（56頁参照）¹⁹²。

『性の夜想曲』のコラージュを制作した時期よりも10年ほど後に書かれたものだが、血の滴り落ちる首に関する記述は『性の夜想曲』の9番目のコラージュを彷彿とさせる。文中シュティルスキー自ら「メドゥーサの首」という語を使用していることから、9番目のコラージュを制作したときにすでに「メドゥーサの首」のイメージが反映されていたのだろう。

シュルレアリストにおけるエロティシズムは、あらゆる拘束を解放し、自由を獲得する手段であったはずであるが、シュティルスキーの『エミリエ』からは「去勢不安」や、棺、骸骨などの「死」のイメージが強く表出されている。ここにブルトンらのシュルレアリスムのエロティシズムとの相違点があるといえる。

シュティルスキーがエロティックな作品を制作するうえで影響を受けたのは、フロイト、サド、バタイユであったことはすでに述べたが、実際にどのような作品から、どのような影響を受けたのだろうか。以下では、古い版画図版をもとにしてコラージュ・ロマンを制作したマックス・エルンストと、「欲望」をテーマとして絵画を制作したサルヴァドール・ダリの作品を、シュティルスキーの作品と比較しつつ検証する。シュティルスキーの『性の夜想曲』のコラージュでは、エルンストと同じく版画図版が使用されていることから、エルンストの『百頭女』や『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』から影響を受けたのは明らかである。また、夢や欲望を視覚化するダリ的手法には、シュティルスキーの創作方法との共通点が見られる。

2-3 エルンストの影響——『百頭女』との比較

シュティルスキーとエルンストの生い立ちには偶然にも共通点がある。エルンストもまた、6歳のとき姉マリア Marie を亡くしているが、この名はシュティルスキーの義姉マリエ Marie と同じである。エルンストの場合、亡き姉は「百頭女」に変形する。姉の死の体験はエルンストにとって最初の無の体験であったという。エルンストは自伝で、(姉の死後)無の感情と崩壊の意識がつねに彼の思考に、彼の振る舞いに、そしてのちに彼の作品のなかに存在していたことを綴っている¹⁹³。他方シュティルスキーの場合は、亡き義姉マリエは「エミリエ」に変形する。

エルンストはコラージュ・ロマンによって、写真製版を用いて継ぎ目を隠し、19世紀のメロドラマ風物語の挿絵の数々を、超現実的な暴力や性や、とくにユーモアのもつれあう場に変えた。エルンストのコラージュ・ロマンのイメージは、マッソンのオートマティスムにもとづく方法とは違う、独自のものであった。両者のテーマは驚くほど似ていたとしても、エルンストの方は大衆的な素材をもとにすることで、ブルジョア社会によって抑圧されている心の騒乱をさらけ出すことができたという¹⁹⁴。

コラージュの継ぎ目を丹念に隠したのは、シュティルスキーも同様である。1930年代のエロティックなコラージュのひとつの裏面に印刷条件に関する重要な記録が残されている。顔のレタッチについての指定、髪のリタッチの指定など、こと細かい。シュティルスキーもまた、複製することでコラージュが一つになり、完成すると考えていた。シュティルスキーの作り上げたコラージュの「原稿」もまたオリジナルではなく、複製されることではじめて作品となった。

1925年シュティルスキーとトワイヤンがパリに住みはじめた時期にエルンストの『博物誌』が刊行されたわけだが、シュティルスキーは当時なんらかのかたちで『博物誌』を目にすることになり、エルンストのフロッターージュの技法の影響を受けたと思われる。カレル・タイゲは1930年代後半に、1920年代後半のシュティルスキーのアルティフィツィアリズムの作品について、シュティルスキーとトワイヤンが「捨て去ったのは、モデルと構成システムだけではなく、あらゆる絵画技法や草稿で、それにとって代わったのが、マックス・エルンストが『博物誌』で用いたフロッターージュに類似した技法、つまりカンヴァスの上に木の葉や角砂糖などの物質を置いてその上からインクを噴射する色彩の技法だった」¹⁹⁵と、エルンストの影響を指摘している。より明確にフロッターージュの影響があらわれるのは、1929年の作品《黙示録》(図19)の3番目の作品である。そのなかでは後景をなす壁にフロッターージュの技法が使われている¹⁹⁶。

フロッターージュの影響もさることながら、エルンストからもっとも影響を受けたのはコラージュの手法である。ではエルンストのコラージュとはどのようなものなのだろうか。エルンストはコラージュのメカニズムについて次のように述べている。「生来の用途が動かし難く定められているように見える一つの出来合いの實在(蝙蝠傘)が、突然、ひどく隔たったしかもそれに劣らざばかげたもう一つの實在(ミシン)と、両者いずれもがデペイズされたと感じるにちがいないような一つの場所(解剖台の上)で、たまたま対面したとき、さきの實在は、まさにこの遭遇の事実そのものによって、生来の用途と自己同一性を脱するであろう」¹⁹⁷。ここでの「蝙蝠傘」、「ミシン」、「解剖台」の語は、ロートレアモンの有名な文句、「解剖台の上の、ミシンと蝙蝠傘の偶然の出会いのように美しい」からきている。またコラージュの貢献については、二つの点を指摘している。ひとつは、「あらゆる分野における非合理の俄然たる侵入」であり、もうひとつは、意味の脈略のなさゆえにすべて手で描いたコラージュとみなされうる、マグリットやダリやエルンスト自身のシュルレアリスム絵画である¹⁹⁸。

エルンストはコラージュの生まれる契機について次のように述べている。解剖学や物理学などの挿絵入りのカタログを偶然眺めていると、かけ離れた性質の図が寄り集まって目に入ってきて、幻視能力が強化されて、たがいに矛盾したイメージが次々と生まれてくる。その幻覚を忠実に固定するイメージを得るためには、これらのカタログのページの上に、無縁な風景などを加筆したり、色を施したりするのだが、そのとき自分のうちに見えたものしか再現しないというやり方で、書き加えれば十分である。「その結果、それまでは平凡な広告ページにすぎなかったものが、私のもっとも秘密の欲望を露呈するドラマと化した」¹⁹⁹という。

エルンストは「シュルレアリスムとは何か？」のなかで次のように述べている。「シュルレアリスムは、詩的靈感のメカニズムにおいて『作者』の役割が純粹に受動的であることをつよく主張し、それとは反対の、理性による、道徳による、あらゆる美的配慮による『能動的な』コントロールのすべてを告発していた。作者は、作品の生誕に観客として立ちあい、作品の展開の諸段階を、無関心に、あるいは情熱的に追ってゆくことができる」²⁰⁰。ここでもシュルレアリスム、あるいはエルンストの創作における信条は、「作者は、作品の生誕に観客として立ちあう」という、「受動性」にあることを主張している。それによって

無意識界を探検することで、理性のコントロールのせいで色あせてしまったものではない、潜在意識のなかに隠されたイメージを生み出すことができるという。

以上のエルンストの創作意図をふまえてシュティルスキーの『性の夜想曲』を見ると、重要な相違点が二つあることがわかる。ひとつは、エルンストの『百頭女』には加筆された箇所がほとんどないのに対して、『性の夜想曲』には加筆が随所に見られるということである。エルンストがコラージュを制作するとき、コラージュの素材となる図の選択は偶然に依存していた。偶然に見出された、互いに関わり離れた要素が結びつくことで幻想が生まれ、そのイメージを定着させる方法としてエルンストはコラージュを制作していた。他方シュティルスキーの『性の夜想曲』では、図の選択はある程度意識的になされている。あるいは恣意的に選択された図であっても、その図の結びつきから生まれる幻想が、加筆によって視覚化されているように思われる。もうひとつの相違は、効果の問題である。上記のようにエルンストは、ブルトンの唱えた「自動記述」を、美術作品の制作に適用する方法として、フロッターージュやコラージュを発明した。エルンストが求めていたのは、「見たところ対立する性質をもった二つの（あるいはいくつかの）要素が、それらと対立する性質をもった一つの平面の上で接近しあったとき」に生じる「もっともはげしい詩的爆発」²⁰¹であった。他方シュティルスキーが求めていたのは、フロイト的な去勢不安の表象であったり、サドのようなエロスを通したあらゆる束縛からの解放であったり、バタイユが『ドキュマン』誌で展開したような理想化された現実ではなく生のままの現実を暴露するための「エロティシズム」であった。そしてそれら力を倍増させるためのコラージュであり、フォトモンタージュであった。ただし、エルンストが「まったく別の『現実』として、詩的要素の資格で作用する」²⁰²ものとしての造形芸術を求めていたという点では、画家と詩人を同一のものとみなしていたシュティルスキーの詩学と一致する。両者とも絵画であれコラージュであれ詩であれ、作品効果として重要視していたのは、「詩的爆発」や「ポエジーの閃光」であった。

シュティルスキーのコラージュ作品が、エルンストのコラージュの意図に近づくのは、「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」を結成してのちの、1935年ごろに制作したコラージュ連作《移動キャビネット》を待たねばならない。《移動キャビネット》については、第4章で検証することになる。

2-4 コラージュ《ヴィルヘルム・テル》

『エミリエ』と同様の手法で制作されたシュティルスキーのエロティックなコラージュに《ヴィルヘルム・テル》(1931年)(図38)という作品がある。画面の後景は、右は水辺を臨む二人の男、左は空である。その上にまず右上には巨大な蠅と自慰をする裸体の女性、右下には体が男性器でできたステッキを持った男性と体が女性器でできた女性、中央には植物のクロース・アップ写真、左下には銃を構えた兵士がコラージュされている。

ダリの油絵作品にも「ヴィルヘルム・テル」を題材にしたものがいくつかある。これを題材にしたもっとも初期の作品《ヴィルヘルム・テル》が1930年に描かれていることから、シュティルスキーはダリの作品の影響を受けてこのコラージュ作品をつくったと考えられる。

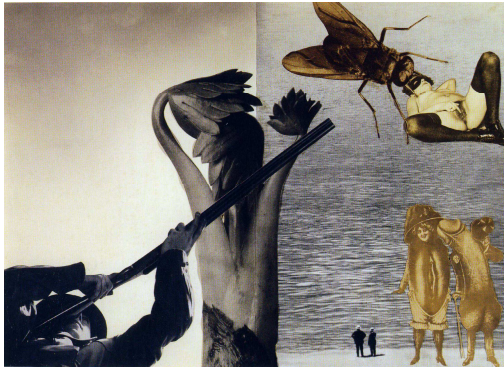


図 38 《ヴィルヘルム・テル》 1931 年

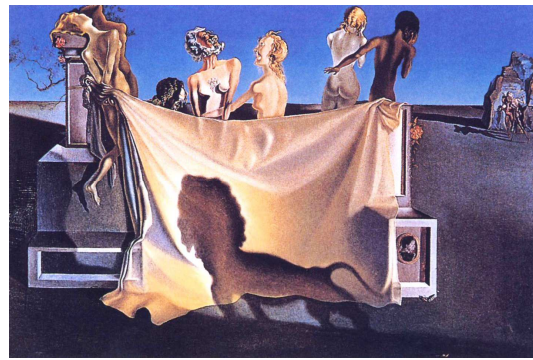


図 39 ダリ 《ヴィルヘルム・テルの老年期》 1931 年

ダリの絵画作品《ヴィルヘルム・テルの老年期》(1931年)(図39)は旧約聖書を参照している。立ち去ろうとしている二人の男女は、まるで楽園を追放されるアダムとエヴァのようである。しかし、二人が去る地はエデンの楽園ではなく、二人の若い女性と一人の老人のいる秘密の場面である²⁰³。この作品についてラドフォードは「影絵芝居用のスクリーンの後ろで、演者の両性具有的身体のヒステリックな表現と秘められた営みは、隠された性のドラマにフロイトの肉欲のライオンを呼び出す」²⁰⁴と指摘している。ライオンのイメージは、権力や暴力性を想起させるが、フロイトは『トーテムとタブー』(1913年)において馬恐怖症のハンス少年²⁰⁵などを引き合いに出して、トーテム動物は父親の表象であると論じている。すべての女を独占して、息子たちを追い払う暴力的で嫉妬深い父親を、ある日息子たちは力を合わせて父親を殺してその肉を食べた。暴力的な力の象徴であった父親の肉を食べることで、父と一体化し、父の強さわがものにしたのである。トーテム饗宴はこの記念すべき犯罪行為の反復の祭事であるという。息子たちは権力欲と性的欲求の障害だった父親を憎みつつも、愛し、賛美もしていた。息子たちは父親を片づけて憎悪を満足させ、父親と一体化しようという願望を実現したはいいが、今まで抑えていた愛情が頭をもたげてきて、これが悔恨という形をとってあらわれ、罪意識が生じた。こうして死んだ父親は生きていたときよりも強くなってしまおうという。この息子たちの罪意識からトーテミズムのタブー、つまり同一トーテムの成員はたがいに結婚が許されず、性交渉も持つてはいけないというタブーが作りだされたという²⁰⁶。これは子供や神経症者の父コンプレックスとしてもあらわれる。ハンス少年のように父親を動物と同一視することで、父への不安を動物に置き換え、空想のなかでその動物を飼い慣らすことで不安を解消するという場合がある。ダリの《欲望の適応》(1929年)²⁰⁷を見ると、上方に父親らしき人物と息子らしき人物が抱擁しあっている図がある。この父親らしき人物の胸には、フロイトの論を踏襲するかのようにライオンが描かれている。

ヴィルヘルム・テルは、14世紀初頭にスイス中央部に住んでいたとされる伝説の英雄で、弓の名手として知られている。当時勢力を強めていた神聖ローマ帝国は、テルの住むウーリの支配を強めようと、オーストリア人の代官を派遣した。代官は中央広場にポールを立てて自分の帽子を掛け、その前を通る者にお辞儀を強いた。しかしテルはお辞儀をしなかったため逮捕され、罰を受けることになった。代官は弓の名手であるテルに、テルの息子の頭の上に置いた林檎を射抜くことができれば放免すると約束した。テルは見事一発で林

橋を射抜いたが、もう一本矢をもっていたことを咎められる。するとテルは、もし失敗したらこの矢でお前を射殺しようと思っていたと告白した。その言葉に怒り狂った代官はテルを連行するが、テルはうまく逃げおおせ、陰から代官を狙撃し射殺した。以来テルは町の英雄となったと言われている。

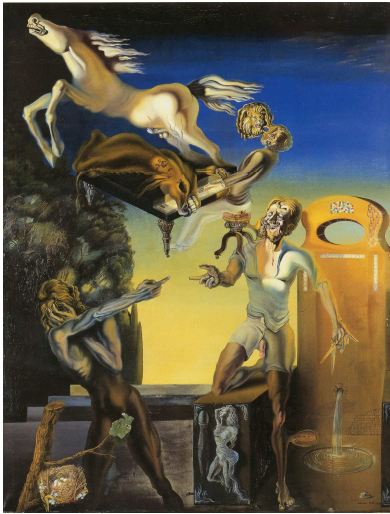


図40 ダリ《ヴィルヘルム・テル》1930年

ダリは《ヴィルヘルム・テル》(1930年)(図40)で、それを「『父』の強迫的な人食いの神話を伝達する手段となるように再解釈した」²⁰⁸。この絵はテルの伝説が描かれているわけでも、伝説に登場する林檎や弓などが描かれているわけでもない。描かれているのはむしろ「父」の神話であるという。息子を飲み込んだクロノス、息子イサクを生贄にしたアブラハム、神の子イエスを犠牲にした父なる神。この絵の構図は、ミケランジェロによるシステナ礼拝堂の《天地創造》の有名なシーンである、神が自らの創造物アダムを指差している絵に類似している。ただしダリはこの構図を、たがいの罪を指摘しあう父と息子へと置換した。ダリがこのスイスの英雄「ヴィルヘルム・テル」を選じたのは、ダリと同郷のカタルーニャ人作家エウヘーニオ・ドールスの当時出版されたばかりの史劇『ヴィルヘルム・テル』(1926年)の影響だと言われている。ドールスはこの古い伝説の英雄を愛国心の持ち主として描いているが、これは当時のカタルーニャの状況と関連している。ただしダリが政治的思想のもと《ヴィルヘルム・テル》を描いたかは定かではない²⁰⁹。

それではシュティルスキーの作品とダリの作品に何か共通点はあるだろうか。シュティルスキーの《ヴィルヘルム・テル》に「ヴィルヘルム・テル」の要素を探すとすると、左下の銃を構えた兵士を「テル」とみなせなくもない。しかし銃の矛先にあるのは林檎ではなく巨大な蠅である。テルの伝説に登場する林檎や弓が登場しないのはダリの作品とも共通する。または銃の矛先は裸体の女性のようにも見える。まるで自慰することを咎めているかのように兵士が女性に対して銃口を向けていると受け取れなくもない。自慰を咎められているというモチーフは、ダリの作品《陰惨な遊戯》(図28)やその他の作品にも登場する。右上の女性の露出した性器を、『性の夜想曲』の挿絵と同じく、「去勢不安」を引き起こすものとしての「女性器=メドゥーサの首」ととらえれば、《ヴィルヘルム・テル》の「父」の左手にある「鋏」もまた「去勢不安」を引き起こすものとしての共通点が見えてくる。ただし、ダリの《ヴィルヘルム・テル》で主要なモチーフとなっている「父」の神話は、シュティルスキーのこの作品には見受けられない(ただし義姉エミリエとの関係の

なかでは父親の存在は大きく関わってくる)。以上のように両者の作品にはほとんど類似点が見当たらない。個別のモチーフには類似点がみられるものの、主要なモチーフは大きく異なっている。題名こそ同じものの、シュティルスキーの作品にはほかの源泉がある。

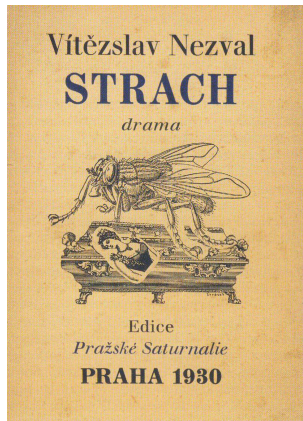


図41 ネズヴァル著『恐怖』のブックカバー、1930年

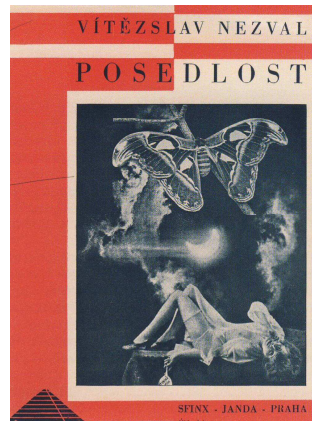


図42 『強迫観念』のブックカバー、1930年



図43 《ロートレアモン》1939年



図44 《無題》馬の頭と蛾

ところで、巨大な蠅と自慰をする女性の組み合わせは、ネズヴァルの戯曲『恐怖』²¹⁰ (1930年) (図41) のシュティルスキーによるブックカバーにも見られる²¹¹。『恐怖』のブックカバーでは、巨大な蠅と上半身だけの少女と棺がコラージュされている。またネズヴァルによる同年のテキスト『強迫観念』²¹² (図42) のブックカバーでは、満月、横たわる少女、蛾がコラージュされている。また蠅、蛾と人間の並置というモチーフでは、顔と蛾が結合している1939年のコラージュ、《ロートレアモン》の肖像(図43)や、馬の頭と蛾が結合している無題の作品(図44)がある。蠅のモチーフはバタイユの著作にもよくあらわれるが、シュティルスキーに作品におけるバタイユの影響については次章で言及する。

中央に配置されているのは、ブロースフェルトの『芸術の原形』²¹³から引用されたトリカブトの新芽の拡大写真である。ブロースフェルトの『芸術の原形』に掲載された写真については、ベンヤミンの『写真小史』のなかでも言及されている。ブロースフェルトは植物写真において「トクサのなかに最古の柱の形式を、クサソテツのなかに司教杖を、十倍に拡大されたマロニエとカエデの新芽のなかにトーテムポールを、オニナベナのなかにゴシック様式の飾り格子を出現させた」²¹⁴と。ベンヤミンはブロースフェルトの植物写真の例を通して次のように述べている。「カメラに語りかける自然は、肉眼に語りかける自然とは当然異なる。異なるのはとりわけ次の点においてである。人間によって意識を織りこま

れた空間の代わりに、無意識が織りこまれた空間が立ち現われるのである。〔……〕こうした視覚における無意識的なものは、写真によってはじめて知られる。それは衝動における無意識的なものが、精神分析によってはじめて知られるのと同様である」²¹⁵と。『芸術の原形』の序でカール・ニーレンドルフは、シュティルスキーがコラージュの素材として使用したトリカブトの新芽について次のように述べている。建築の装飾が原像を植物世界のうちにもっているだけではなくて、「ダンス、すなわち芸術と化した人間の肉体さえもが、ある蕾のうちに己れの比喩を見いだしている。感動的なほど子供らしい身振りをし、魂のきわめて純粋な緊張を表現しているこの蕾は、夢の形成物であって、幻想の国から、われわれの地上世界の花々の領域へと舞い降りてきたのだ。この小さな芽ばえつつある若枝の写真は、生命ある形と〔人間によって〕作り出された形との一致を、とくにはっきりと告知させている」²¹⁶と。ニーレンドルフは自然の形体と人間の創造物とを安易に結びつけており、ベンヤミンの示唆するものとは異なるものの、この文章から、当時の人がブローズフェルトの植物写真からいかに衝撃を受けたか伝わってくるだろう。

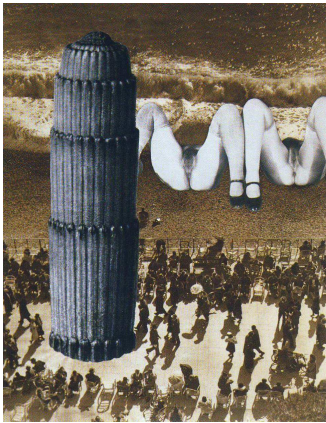


図45 『エミリエ』3番目、1933年



図46 『エミリエ』8番目、1933年

ブローズフェルトの写真は、『エミリエ』の3番目と8番目のフォトモンタージュ（図45、46）でも使用されている。ここでもバタイユによる『ドキュマン』誌のテキストを想起せずにはいられない。バタイユのテキスト「花言葉」の図版でもブローズフェルトの写真が使用され、そこでは、花卉を取り去った花は雄蕊雌蕊という剥きだしの生殖器官にすぎないことが暴露されている。人間は花を美しいものとしてすぐにアイデア化する癖があるが、「最も美しい花でさえ、生殖器官の軟毛で覆われた斑点のため、中心部が台無しになって」おり、花冠の花弁を最後までむしってゆくと、下品な様子をした子房が一つ残るだけである」²¹⁷と、バタイユは指摘している。バタイユは「現代精神と置換の戯れ」で「粘着紙と蠅」の写真について考察したのと同じように、ブローズフェルトの写真を通して、低劣な現実（アイデア化されていない現実）の生々しい現前をわたしたちの目に曝している。

シュティルスキーは、トリカブトの新芽のなかにすでに人間のダンスの原像があることの衝撃を利用するためにコラージュの素材として使ったというよりも、ベンヤミンが思索したように、カメラを通して現前した視覚的無意識を利用しようとし、無意識が織りこまれた空間が立ち現われるのを望んだ。さらにバタイユが「花言葉」、「現代精神と置換の戯れ」で考察したように、修辭的にしか、つまり象徴的置換を経なければ、言語によって非物質化されなければ受け入れることができないような物質的現実を生そのまま見せることで、

アイデア化されていないエロスの空間を現前させようとしたのではないだろうか。

以上シュティルスキーとダリの作品を比較したが、この時期のシュティルスキーの作品は、ダリのエロティシズムよりもバタイユのエロティシズム、あるいは『ドキュマン』で提示された低い唯物論にずっと近いことがわかる。これは『エミリエ』のフォトモンタージュ作品にも言えることである。

前節や上記での検証をふまえた上で、次節では『エミリエ』のテキストとフォトモンタージュを検証する。

3 『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』——解放されたリビドー

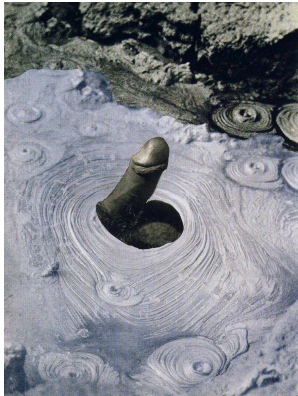


図 47 『エミリエ』1 番目、1933 年

『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』のテキストは、自伝的、日記的性格を持っている。テキストはエミリエと過ごした様々な雑然とした記憶の寄せ集めによって構成されている。作者の偏愛するエミリエの身体の断片が詳述され、それらの記述は性と死に結びついている。作者は、登場する別の女性、売春婦クララやマルタのなかにまでエミリエを見ている。

『エミリエ』の挿絵は全部で 10 作品あり、豪華版のみさらに 2 作品付属している。いずれもフォトモンタージュの技法が用いられている。『性の夜想曲』の挿絵と異なり書き加えられたり修正されたりした箇所はない。テキストとコラージュには『性の夜想曲』ほどの関連性はないが、テキストに登場するイメージが状況は違えどいくつか挿絵にも登場する（男性器、女性器、唇、棺など）。1 番目のコラージュ（図 47）では、男性器が沼地のようなどろどろしたものに沈みこもうとしている。2 番目のコラージュ（図 33）では、女性器のクローズ・アップ写真が貼り付けられた額縁を何らかの凶暴な魚が襲おうとしている。画面下部では目が強調され布を纏った二人の者がこちらを窺っている。3 番目のコラージュ（図 45）では、人で賑わっている海辺に性器を連想させるような花茎が貼り付けられ、砂浜には自身の性器を曝している二人の女性が貼り付けられている。二人の女性の上半身は見えない。4 番目のコラージュ（図 25）では、室内空間に開かれた棺が貼り付けられ、さらにその上に裸体で交わる三人が貼り付けられている。5 番目のコラージュでは、左上にスローロリス、その視線の先である右下に裸体で交わる男女、背景には男女を監視するかのようにつもの眼が浮かんでいる。6 番目のコラージュでは、空を背景にペニスの模造品で自慰する少女、パラシュート、巨大な唇、打ち抜かれたかのような鳩が貼り付けられている。7 番目のコラージュでは、薄曇りの背景に左下には二人の女性、中央上

には裸体の男性、その男性の手をとるポーズをとった女性が貼り付けられている。8 番目のコラージュ(図 46)では、夜空あるいは宇宙空間で女性二人と男性一人が交わっている。左には再び女性器を連想させるような花茎、そこには電球が挿入されている。9 番目のコラージュでは、女性の踊り子と巨大化した男性器を持った骸骨が並んで横たわっている。骸骨は長靴を履いている。10 番目のコラージュでは、輝く星に裸体の男女が貼り付けられ、彼らの性器は何らかの不定形の物質でつながっている。豪華版に付属するコラージュの一つめでは、睡蓮の浮かぶ水面で一組の男女が交わっている。右下には目を閉じ両手を胸に当ててまるで凍てついたかのように白くなった女性が貼り付けられている。二つめでは、火事にあったかのような廃墟の室内に互いの性器を刺激しあう二人の少女とガスマスクをし、防護服を纏った者が貼り付けられている。

3-1 義姉マリエの死

「エミリエ」とはだれなのか？

すでに述べたように、シュティルスキーの死後出版された『夢』(初版 1967 年)のあとがきですでに、「エミリエ」には義姉マリエが投影されていることが美術史家シュメイカルによって指摘されている²¹⁸。シュティルスキーには母親の前夫との間に生まれた義姉マリエがいた。しかしマリエは 21 歳のとき、遺伝性の心臓病で亡くなる。当時シュティルスキーはまだ 6 歳だった。その後シュティルスキーのうちに姉にたいする強い性愛的な感情が芽生えてくる。6 歳というのはいっしょにも性に関心を抱く幼児期だとされているが、義姉の死というトラウマ体験によってこの義姉にたいする強い性愛的感情は、けっして消えることなく固着した。シュティルスキーにとって義姉は実在の幻影、想像上の、夢の存在となる。それはその後のシュティルスキーの恋愛に投影されることになる。この関係を解く鍵が、この『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』にある。そこではフィクションと夢が現実と入り混じり、幼少期の体験と思い出が分ち難くあり、明らかに義姉マリエと想像上のエミリエは同一視されている。その後エミリエはあらゆる文学作品、美術作品に頻出する。「幻影」となった義姉マリエはシュティルスキーの全生涯において重要な役割を果たすことになるが、これは同様に若くして亡くなった姉が「百頭女」に姿を変えたマックス・エルンストの場合とよく似ている。

義姉マリエの存在の大きさは、『夢』の最初の頁が、『わが姉マリエの肖像』(図 22)で飾られていることからわかる。この作品と対をなすように、序文が添えられている。この序文と『エミリエ』のテキストを比較すると、シュメイカルの指摘を待たずとも、「エミリエ」とはだれなのか明らかになるだろう。54 頁で引用したテキストをもう一度思い起こしていただきたい。「おぞましくも魅惑的な恐怖。メドゥーサの首。[……] わたしはこの首を、母親や姉妹など当時近しかった人たちの首と挿げ替えてみたが、この首は姉にぴったりだった。それゆえわたしは姉を狂おしいほどに愛していた。姉についてのわたしの記憶の奥底には、まだ姉の死の思い出が横たわっている」。『わが姉マリエの肖像』では、シュティルスキーの作りだした「幻影」である「マリエ=エミリエ」が視覚化されている。

『夢』の序文は『エミリエ』のテキストとモチーフを共有している。『夢』の序文で記述されているのは、「メドゥーサの首=姉」の髪や唇や眼にたいするフェティシズムや性的関

心であるのと同時に、姉の死のトラウマである。これは『エミリエ』のライトモチーフでもある。

なぜ『エミリエ』のフォトモンタージュでは、エロティックな素材とともに「棺」や「骸骨」などの死のモチーフがコラージュされているのか？ その答えの一端がこの序文にあらわれている。シュティルスキーの性愛の対象だった義姉マリエが死んだことで、義姉マリエに性愛のイメージだけではなく、死のトラウマが付き纏うことになる。『エミリエ』のフォトモンタージュにおけるエロスとタナトスは、シュティルスキーの義姉マリエ(=エミリエ)にたいするこの強迫観念があらわれた結果ではないだろうか。

3-2 「エミリエ」の夢

「69 叢書」から『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』が刊行されたときには、すでに夢はシュティルスキーにとって重要なインスピレーションの源となっていた。シュティルスキーは 1925 年から、最初は言葉で、のちに素描で夢を記録しつづけていた。シュティルスキーの夢の記録は、『シュルレアリスム革命』誌に掲載された夢の記録から着想を得たものであると思われるが、それは当時具象絵画を描いていなかったシュティルスキーの芸術観を転換させ、夢の断片を通して具象へと回帰させることになった。シュティルスキーは夢の状態そのものに創造力はなく、芸術家の自由な創造を否定することはできないというタイゲの論に同意していた。シュティルスキーは、経験世界を参照することのない、新しい結びつきをかたちづくることのできるモチーフの貯蔵庫として、夢を理解していたといえる²¹⁹。

『エミリエ』のもととなった「エミリエ」についての「夢」の記録が三つ残されている。最初の二つはまだシュティルスキーがアルティフィツィアリスムの絵画を制作していた 1926 年当時のものである。ふたつとも時代はシュティルスキーの幼少期で舞台は生地チェルムナーであり、エミリエが登場する。もうひとつは 1931 年の夢で、舞台は小学校で建物の窓から庭を見ている夢である。程度の差こそあれこれらの夢に共通する内容は、義姉マリエへの欲望である。

マリエへの無意識の欲望がもっとも明瞭にあらわれているのは、「エミリエについての第二の夢」である。この夢のなかで「わたし」は、柵となる杭を打つために掘られた穴のなかへエミリエとともにさまざまならくたを放り投げていると、「気づくとその穴にはどこからあらわれたのか棒が立っていて、その穴のなかで繰り返し、すり鉢の乳棒のように踊ったり、粉ひき機のように上下に重々しく動いたりしている」²²⁰ことに気づく。この夢のなかでの「棒」はペニスを指し、「穴」は女性器を指していることは明らかである。このことはフロイトも、「夢の象徴的表現」に関して陰茎を代理するものとして、ステッキ、傘、棒、木や、槍などの先のとがったもの、小銃などを指摘している²²¹。また、女性器を代理するものとして、凹み、溝、洞穴、箱、さらにとくに子宮を代理するものとして、戸棚、竈、部屋を指摘している。このとき玄関やドアは性器の入口の象徴となるという²²²。この夢の最後でシュティルスキーは「覚醒時に記憶に残っていた、わたしが子供のように性行為をしているという生々しい感覚のために、この重要な夢を記録した」²²³と、この夢の性的な意味合いを告白している。そしてこの性的欲望の対象となったのは、まさにエミリエ＝

義姉マリエであった。

「エミリエについての夢」(1926年7月)には、エミリエとの関係を妨げる存在として「父」が登場する。

わたしたちは階段のところで接吻を交わした。エミリエはわたしのズボンを脱がせ、可能な限り自らの愛を示そうとした。すると不意に父が、10番のリボルバーでわたしを撃つと怒鳴っている²²⁴。

エミリエとの関係を妨げる存在としての「父」というモチーフは、『エミリエ』のテキストにおいてもふたたびあらわれる。

幼少期の話をもうひとつ覚えている。高校を放校になったときのことだ。みんなから蔑まれていた。そばにとまってくれたのは姉だけだった。夜に内緒で姉のところに通っていた。わたしたちはベッドで抱き合い、足を絡ませながら、長い間そのまゝ動かさずに、恥の刃先で動いている人すべてが陥るあの気怠い状態を夢見た。ある夜静かな足音を耳にした。姉はソファの下に隠れるように合図した。父が入って来て、注意深く後ろ手で部屋のドアを閉め、何も言わずに姉のそばに横たわった。こうしてついにわたしはどのように愛が営まれるのかを目の当たりにしたのだった²²⁵。

フロイトは『夢判断』(1900年)のなかで、夢は欲望を充足させる機能を果たすという理論を提起したが、第一次世界大戦を経てのち、戦争を経験して外傷神経症となった患者には繰り返し戦闘の夢があらわれることに気づいた。この夢は患者に苦痛を与えこそすれ、フロイトの言ういかなる欲望の充足にもなりえなかった。第一次世界大戦の殺戮に衝撃を受けたフロイトは、人間には快感を追求するよりも強い欲動、つまり破壊と死の欲動があると考えた。第一次世界大戦後フロイトは、「反復強迫」、つまり主体が事故や戦争の状況などの昔の状況を繰り返し反復することによって、能動的に苦しい状況に身を置くという症状を目にし、快感原則が適用できないと考えて戸惑った。そこでフロイトは『快感原則の彼岸』(1920年)で、「反復強迫は快感原則を凌ぐものであり、快感原則よりも根源的で、基本的で欲動に満ちたもの」²²⁶であるとし、「欲動とは、生命のある有機体に内在する強迫であり、早期の状態を反復しようとするものである」²²⁷と論じた。そしてフロイトは、快感原則の彼岸に「死の欲動(タナトス)」を想定することでこの問題を解決しようとした。この論文でフロイトはまず、これまでの局所論的自我のモデルをつくり変えることになる。従来の局所論では、自我は三つの層、「意識」、意志によって意識化できる局所である「前意識」、抑圧を解く操作によってはじめて意識化可能になる局所である「無意識」に分離されていて、「前意識」と「無意識」の層の間には、記憶の意識化を妨げるバリアが存在していた。フロイトは『快感原則の彼岸』では、そうした局所論を改変して、「自我の中核にあるものこそが、無意識的なのである」²²⁸と理論を提起する。さらに、欲望充足としての夢という論にとって代わり、「これまでの経験から、すべての生命体が〈内的な〉理由から死ぬ、すなわち無機的な状態に還帰するということが、例外のない法則として認められると

仮定しよう。すると、すべての生命体の目標は死であると述べる事ができる」²²⁹と論じた。つまり欲動とは、生命が誕生する以前の無機物の状態に回帰しようとする「死の欲動＝タナトス」のことであり、また「すべての生命体の目標は死」であり、生命とは死という最終目標にいたるための迂回路にすぎないと論じた。

シュティルスキーの夢に登場する「死」のかげは、欲望の充足ではなく、生命が誕生する以前の無機物の状態への回帰、つまり「死の欲動＝タナトス」のあらわれだと言えるだろう。「精神分析の際に、小児期の精神的な外傷の記憶が蘇ることがあるが、これも願望の充足の観点からは解釈できない。これらの夢はむしろ、反復強迫に従うものである」²³⁰とフロイトは論じたが、シュティルスキーの夢に繰り返しあらわれる、義姉マリエの死という幼少期の外傷もまた、「死の欲動＝タナトス」であるといえよう。

ただしシュティルスキーと姉の関係を妨害する「父」に関しては、フロイトの論によると、夢における欲望成就の裏返しである懲罰夢であるといえる。

フロイトによると懲罰夢は「タブーとされた願望の充足の代わりに、それが受けるべき処罰を示すものにすぎず、拒否された欲動に反応する罪意識の願望の充足」²³¹であるので、「夢は願望の充足である」という命題の例外とはならない。懲罰夢は、戦争や天災によって繰り返し外傷神経症者に固着する苦痛を伴う夢とは異なる。フロイトは、「懲罰夢もまた欲望成就なのですが、ただし、欲動の蠢きの欲望成就ではなくて、心の生活において批判し検閲し懲罰する審級の側の欲望成就です」²³²と論じ、「懲罰夢は、顕在夢となるために欲望夢がこの懲罰という却下に取り替えられたもの」であり、「心の生活のなかに、私たちが超自我と呼んで」いる、「批判し禁止する特別の審級」²³³であるとしている。フロイトは『快感原則の彼岸』以降、人間の精神構造を、従来の「意識」、「前意識」、「無意識」という局所論を捨て、代わりに「エス」、「自我」、「超自我」の三つの領域に分けて考察した。「エス」とは、従来の「無意識」に代わるものであり、本能的衝動（リビドー）の貯蔵庫で、快感原則にしたがって快をもとめ不快を避ける機能を有するものである。「自我」とは、発達過程において外界と接することで徐々に「エス」から分離したもので、本能的衝動の充足を要求するエスと道徳的規範の厳格な順守を要求する超自我の間に立って人格全体を統合し、現実外界に適応した思考と行動をつかさどるものである。「超自我」とは、快を追求するエスと対立して道徳的禁止の役割を担う機能を有するものである。シュティルスキーの夢に登場する「父親」は、義姉マリエとの近親相姦を欲望するエスを禁止する審級としての超自我であるといえよう。

フロイトは、幼少時の体験が原因の懲罰夢が成人になってのちも繰り返しあらわれる理由として次のように述べている。「幼児の最初の性体験には、不安、禁止、幻滅、処罰といった辛かった印象がこびりついております。〔……〕幼児期の体験には、ありとあらゆる成就されなかった欲動欲望がいつまでも消えることなくへばりついており、それが、生涯を通じて夢形成のためのエネルギーを提供し、その強力な浮上力でもって、苦痛に感じられた出来事のもとになった素材さえ表層へと押し上げる」²³⁴のだという。シュティルスキーの夢に繰り返し「マリエ＝エミリエ」があらわれ、父親に妨害を受けるのは、近親相姦をともなった義姉マリエとの成就されなかった欲望のエネルギーが、辛い体験とともに強力に浮上してくるからであった。

3-3 父インジフ

もうひとつ、夢に登場する「父」に関連して、エディプス・コンプレクスについて言及しなければならない。人間は幼少期、異性の親にたいして近親相姦的愛情を抱き、同性の親を嫉妬し憎むという経験をもつとされるが、これは社会的に容認されないため、無意識に抑圧される。これがエディプス・コンプレクスである。この衝動は何らかのかたちで解放されないと屈折し、のちに神経症を発症するとされている。シュティルスキーもまた、父親にたいしてエディプス・コンプレクスを抱いていたと考えても不自然ではないだろう。

ここで簡単にシュティルスキーの生い立ちを振り返っておく必要がある。

インジフ・シュティルスキーは教師の父と農地などを所有する資産家の母マリエとの間に生を受けた。土地の大部分は隣人に貸し出し、森と小さな畑と庭のみ手元に置いていたが、この庭や畑はのちにシュティルスキーの夢の舞台となった。実は母は前夫との間に一女をもうけていたのだが、この娘こそがシュティルスキーの夢に幻影として何度も登場する義姉マリエであった。ところが前述したように、シュティルスキー6歳のころ、義姉マリエは若くして病死する。この死にゆく義姉を目の当たりにした経験は、上記で引用した『夢』の序文に色濃くあらわれている。「姉は月光に照らされた水生植物のようになさされていた。夜に開く花のように、恍惚状態の霊媒のように、苦悶のなか、姉の死は進行していった」と。シュティルスキーは兵役後、1918年から故郷チェルムナーで教職に就いていたが、1920年、シュティルスキーが21歳になったところに母マリエが亡くなる。死の直前は重病に悩まされていたようで、シュティルスキーは晩年の手稿で次のように述懐している。「母は骨まで衰弱していた。亡くなる前、母の指から結婚指輪が抜け落ちた。床の上を転がり、戸棚の下へ入った。このときほど、ひどく人間の孤独を悟ったことは一度もなかった」²³⁵と。父は、母には遺産がなかったと裁判所に届けたのだが、実際にはシュティルスキーに遺産が相続され、そのおかげで教職を辞し、故郷を離れて、プラハで絵画の勉強をすることができた。だが父の意向に背いて、教師の道を断ち、絵画に専念する決心をしたことが原因で父と絶好状態になってしまう。プラハのアヴァンギャルド・グループ、「デヴィエトスィル」に参加し、活動の幅を広げつつあった1924年、故郷から一通の電報を受け取る。アルコール中毒だった父が酩酊して倒れ、死の淵をさまよっているという内容だった。急いで実家へ帰ると父はすでに死んでいたとネズヴァルは語っている²³⁶。ただしシュティルスキー自身は、晩年の手稿のなかで父を看取ったことと父にたいする複雑な心情を記している。「ずいぶん前に、死の床にある人とその衰弱した息を看取った。死によってその人の苦しみが終わることを願ったものだった。その人から逃れることのできないわたしの眼差しを、死が引き裂いてくれることを願ったものだった。人間の眼は一日のうちに千通りも表情を変える。しかしわたしの眼差しには慈悲の表情はなかった。その人とはわたしの父だった」²³⁷と。こうした父との複雑な関係は、「父についての夢」(1931年)にもっとも如実にあらわれている。さらにこの夢の素描による記録も残し、3年後にはカラージュ作品《わが父》(1934年)(図48)も制作する。シュティルスキーは父の死によって父の遺産をも手にすることになったのだが、「遺産の夢」(1939年)という夢の記録も書き残していて、『夢』ではこの夢に両親の結婚写真を添えている。「遺産の夢」のなかで両

親は、「粘土からできていて、——わたしにはゴーレムたちという言葉が思い浮かぶのだが、——月光のなか、その粘土がどれほど古くて、剥げているのかを見ている〔……〕」²³⁸と、記している。



図48 《わが父》1934年

以上がシュティルスキーと父の関係だが、シュティルスキーと父の間には複雑な確執があったようだ。シュティルスキーが教職を放棄した時期から父の死の直前まで、二人は絶縁状態にあったとみられる。

シュティルスキーは『エミリエ』執筆の2年前に「父についての夢」を記録している。夢のなかでシュティルスキーは、生地チェルムナーのある部屋でひとり探し物をしているが、幼少のころにひとりで地下倉庫に行かなければならなかった時のような不安を覚える。すると突然ドアが開いて父が入って来る。その瞬間さっきまでの不安に襲われていた感情は見事に消える。干し草か何かを売ったときの領収書を父もいっしょに探してくれるが、口論になってしまう。父は椅子で襲いかかってきたが、何とか避けきり、この場を離れようとドアの方へ向かう。そのときふと父を見ると、

父は硬直して、血の気がなく、青白い。チャマラ(19世紀後半に愛国者が着た民族衣装の礼服)を着て、その上に白い外套のようなものを羽織っている。左肩には火の灯された蠟燭がのっている。父は口が利けないようである。涙で咽び震えているかのように、肩を衝動的に痙攣させている。父は以前と同じように怒りに満ちた目でわたしを見ている。わたしは父の眼から、襲いかかろうとする衝動と同時にそれができないことを読み取っている。せうしたことが不意に、父のぶらぶらさせた足の下にもう一つの椅子があらわれる。父は二つの椅子の肘かけ部分に両足を跨ぐようにのせている

²³⁹。

ふたたび父はシュティルスキーを追いかけてくるが、ふと「実際のところ父はすでに死んでいるのだから、わたしを追いかけているのは父の死体である」ことに気づき、「それによってわたしの恐怖は倍増する」²⁴⁰。シュティルスキーは部屋を出て、畑の方に逃げるが、父は巨大な竹馬に乗って追いかけてくる。しかしシュティルスキーは木の下で泥濘にはまってしまい動けなくなる。胸のあたりまで沈み込み、もうこれまでかときらめいたとき、父のことを考える。

父にたいして狂わんばかりの憎悪を感じていたが、父も泥濘で溺死するはずだという考えに慰みを感じている。だが振り返って見ても、父の姿はどこにも見当たらなかった。父は消えた。気づくと、首のあたりに石臼のような大きなコルクが浮かんでいる。これで大丈夫だ。助かった。わたしは泳いでいる。しかし父が溺死しなかったのは確かだ。次に見る夢でもまた父が椅子に跨って追いかけてくるのではないかとわたしは恐れている²⁴¹。

この夢でまずシュティルスキーは部屋にひとりであることに不安を感じ、父が部屋に入って来るとひとまず安心する。しかし次に怒りに満ちた目で襲いかかって来る父に恐怖を感じる。父を見ると、「父は硬直して、血の気がなく、青白い。チャマラ（19世紀後半に愛国者が着た民族衣装の礼服）を着て、その上に白い外套のようなものを羽織っていて、竹馬に跨っている。この父の姿は鉛筆の素描による夢の記録、《第二の夢の記録》（1931年、図49）として描かれている。「実際のところ父はすでに死んでいるのだから、わたしを追いかけているのは父の死体である」ことに途中で気づくのだが、この夢を記録した1931年にはすでに父は死んでいた。畑に向かって逃げていると泥濘にはまってしまうのだが、このとき「父にたいして狂わんばかりの憎悪」を抱き、父も泥濘で溺死することを望む。ふと振り返ると父は消えていた。だが、また夢のなかで父に追いかけるのではないかというような、父にたいする憎悪と恐怖はシュティルスキーの全生涯で反復される。前出の晩年の手稿に父についての記述があるように、この憎悪と恐怖は死ぬまでシュティルスキーに固着していた。



図49 《第二の夢の記録》1931年

父との軋轢の第一の原因は、たしかにシュティルスキーが父の期待を裏切って教職を放棄したことや、父のアルコール中毒によるものであったのだろうが、生涯を通して繰り返すシュティルスキーを苦しめる不安は、まさにフロイトが指摘しているように²⁴²、エディプス・コンプレクスに起因する神経症的な不安が原因であると思われる。

フロイトは、幼児の同性の親を亡き者にして異性の親と結ばれたいという無意識の願望とその葛藤を、エディプス・コンプレクスと名づけた。これは、実の父を殺して母と結ばれる、ソフォクレスの戯曲『オイディプス王』の神話にちなんでいる。フロイトはこの神話を、すべての人が抱いている普遍的な願望を物語にしたものだと考えた。

フロイトの論にしたがうと、母親と結ばれたいという禁じられた近親相姦的願望は、シ

シュティルスキーの場合は義姉マリエに向かったのだが、このとき父親が競争相手の役割を演じることになり、父親の死を願ったことは自然なことであると思われる。また、夢のなかでくり返しマリエとの性的な場面の幻想を見ることで願望の成就を果たし、マリエへの欲望を妨げる競争相手としての父の存在が前景化するあまり父とマリエの性的な場面の幻想を見てしまうことも、エディプス・コンプレクスによる葛藤が一因となっていたのだろう。

3-4 解放されたリビドー

〈エロスとタナトス〉

シュティルスキーにとって幼少期は、上述の通りエディプス・コンプレクスの原因となる場であった一方、彼にとっての唯一の逃避地である最後の「楽園」でもあった。

シュティルスキーは死の直前に残したテキストのなかで次のように幼少時代を思い起こしている。

そこへ行けば自分の身が守れるのか？ わが幼少時代の楽園の土地へ？ それとも夢のなかへ？ 雲からそこへ黒い雪が降っている²⁴³。

シュティルスキーにとってマリエとの思い出の詰まった幼少時代は、生涯を通して唯一安住できる楽園でありつづけた。そして幼少時代への唯一の入口となる夢の世界が、楽園へのもっとも確かな道でありつづけた。

この「失われた楽園への帰還」というモチーフは、第4章で詳しく触れることになるが、フロイトの「死の欲動（タナトス）」論を彷彿とさせる。フロイトは、欲動には「以前の状態を再現しようとする努力」する傾向があり、この欲動によって「反復強迫」と呼ばれる現象が発生すると指摘する。「広範な種の動物」に「喪失した器官を新たに再生する能力」がそなわっていること、「魚類が産卵のために回遊する」こと、これらはすべて以前に存在していた状態を復元し、反復しようとする本能的な動きの表現であり、「反復強迫」の命令によるものであるという。これは一見すると、喪失した器官を再生させようとする「自己保存的な欲動」、つまり生の欲動（エロス）のように見える。しかしフロイトはここに逆転の発想を持ち込んだ。「生命は、考えられないほどの遠い昔に、想像できないような方法で、生命のない物質から誕生した」とされているが、もしそうであって、反復強迫の論にしたがうなら、「生命を消滅させて、無機的な状態をふたたび作りだそうとする欲動が、その時点で発生したはず」であるという。「この欲動はわたしたちが想定している自己破壊的な欲動であり、これはすべての生命プロセスのなかで作動している死の欲動の現れと理解することができる」ならば、欲動は二つのグループ、つまり「生きようとする物質をつねにより大きな統一体にまとめあげようとする」、「エロスの欲動」と、「生きているものを無機的な状態に戻そうとする死の欲動」²⁴⁴に分かれることになるという。つまりフロイトは死の欲動（タナトス）を、有機的生命体である人間が、無機的な死の状態を反復しようとする強迫的な衝動として解釈した。

このフロイトの論にしたがうならば、シュティルスキーの「失われた楽園」への回帰の

欲望のなかにもまた、死の欲動があらわれているといえる。なかでもこの『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』では、シュティルスキーのエロスとタナトスの問題がもっとも如実にあらわれている。たとえば4番目のコラージュ作品では、空虚な内部空間に開かれた棺が配され、棺の開口部では何人かが交わっている。9番目のコラージュ作品では、左側に男性器を勃起させた骸骨が、右側に顔を隠した踊り子が並置され、踊り子の股の間にはクロス・アップされた女性器がコラージュされている。これらの作品が暗示しているのは、性と死の連関である。

シュティルスキーに見られる死の欲動は、作品だけではなくシュティルスキー自身にも向かうことになる。シュティルスキーの夢にまで浸食した偏在する死の意識を忘れさせることができたのは何よりもアルコールだった。もともと病弱だったシュティルスキーは、アルコール中毒が原因で死んだ憎むべき父を反復するかのようになり、父の死後徐々にアルコールに溺れていく。とくにシュティルスキーがパリから帰国した1928年、自由劇場の美術監督に就いていたころからアルコール依存がひどくなる。同じく自由劇場の演出をしていたヴィーチェスラフ・ネズヴァルと潰れるほど飲み歩くことが多くなり、アルコールの飲みすぎで病弱な体をさらに悪化させた。そのなかでも雑誌の編集やブックカバーのデザインや舞台美術の制作を精力的にこなしていたが、1929年ついにアパートで病に倒れているところをネズヴァルに見えられ、九死に一生を得ることになる。この前後からシュティルスキーの作風は変化し、画面に具象的なモチーフがあらわれはじめる。シュティルスキーのアルコール依存は忘却の手段というだけではなく、同時に自己破壊、死への近道となった。この熱狂的な死への衝動が如実にあらわれているのが、死と結びついたオブジェへの病的な嗜好であった。シュティルスキーの写真作品には、棺、墓、葬式の花飾り、墓地などが多く見られる。初期の作品《人形師》(1921年)(図50)においても、すでにエロスとタナトスの対立があらわれている。



図50 《人形師》1921年

シュティルスキーの死への欲動は、シュティルスキーが6歳の時に亡くした義姉マリエに由来することは、すでに指摘したとおりである。シュメイカルによると、シュティルスキーにとって夢とは失われた至福の世界であった幼少時代と義姉との生活を再び生きる試みであり、そこには出生前の状態へ回帰することを望む、フロイトの提示した死の衝動が関係しているという。まだチェコでシュルレアリスト・グループが結成される前だったにもかかわらず、偽善的な倫理を破壊し、性的禁忌を犯し、抑圧された衝動を解放するシュ

ティルスキーの活動すべては、本質的にシュルレアリスムと等しい目的をもっていたという。そして、この生と死、エロスとタナトスの対立が、シュティルスキーの基本的な主題となったと指摘している²⁴⁵。シュメイカルはさらに、どんな倫理的先入観も排除するというシュティルスキーの思想は、ほかのシュルレアリスト、とくにブルトンよりもずっと急進的で自由である。シュティルスキーの作品は、無意識的にエロティシズムと死の衝動が密接に結びついていて、ブルトンよりもバタイユの思想に近いと指摘している²⁴⁶。

バタイユの「不定形」と「低い唯物論」の思想は、『ドキュマン』誌でボワファールの写真とともに鮮明に提示されたが、シュティルスキーの1930年代はじめの絵画作品では、バタイユの思想がより雄弁に表現されているように思われる。この時期の作品は一般にシュルレアリスムの影響を受けているとされているものの、シュルレアリスムの絵画に留まらない価値があるように思われる。「エロスとタナトス」のモチーフは、以降の章でも触れるように、潜在化していくのだが、バタイユが『ドキュマン』誌で論じた「低劣な現実」である「根」や「スカトロロジー」のモチーフは、シュティルスキーの作品、とくにシュルレアリストのメンバーとなった1934年頃に前景化する。これについては第2章で詳しく論じる。

〈精神分析家ボフスラフ・ブロウク〉

シュティルスキーがフロイトの影響を受けたのは、1920年代後半から精神分析を研究していたボフスラフ・ブロウクを通してである。ブロウクは『エミリエ』にあとがきを添えることで、当時検閲にかかるほど道徳的に問題があるとみなされたこの作品を理論面で擁護した。ではブロウクが『エミリエ』の「あとがき」で提示した理論とはどのようなものだったのだろうか。

『エミリエ』が刊行される2年前の1931年に、シュティルスキーによって『エロティック・レビュー 1』が出版されるが、ブロウクはそこに「世界観としての自慰」²⁴⁷という論考を寄稿している。その論考のなかでブロウクは、当時一般的に有害な悪癖とみなされていた自慰を非難するのではなく、創造的な想像力の源であると評価した。

身体的満足としての自慰は、知的生産性を増大させると同時に、精神にたいして質的影響を及ぼしもする。そのとき生じる性的興奮は、自身の手を用いるにしても、何らかのものによるものではなく、想像力によるものである。そこに通常の性交を凌ぐ自慰の利点がある。通常の性交には質的影響力はなく、精神的価値へと変化するだけである、身体的感情とのみ結びついている。性交時、精神機能の質は知覚された現実依存しているのにたいして、自慰は大きな感性の強さによる自由な精神活動を可能にしているが、感覚においてものの完全性には依存していない。自慰者が獲得するのはつねに至高の興奮だが、それは現実が少しも幻想の美に接近していないからである。破壊しえない精神イメージとしての幻想の美は、時を経ても損なわれることはなく、ありきたりなものになることはない。しかし自慰が何かを対象とした興奮に集中すればするほど、自らの目的から遠ざかり、単なる女性器あるいは男性器のイリュージョンになる²⁴⁸。

つまりブロウクの言う自慰は性交と異なって、何らかの対象＝ものを必要とはせず、完全に「想像力」に依っている。これによって自身の感性の大きさ次第でいくらかでも自由な精神活動が可能となる。そこから得られるのはつねに現実を上回る至高の興奮である。ただし自慰が何らかのものを対象とした興奮に向かえば、単なる性的器官のイリュージョンに陥ってしまうというわけだ。通常自慰は男性あるいは女性の対象と関連するものだが、それとは対照的にブロウクは、性的器官を思い描くことなく、自慰を純粹に創造的な問題として捉えている。美術史家カレル・スルプは、こうしたブロウクによる現実との根本的な関係を、対象＝ものとの関係というよりもむしろリビドー的关系であると指摘している²⁴⁹。ブロウクの論によると、自慰する際には性的器官を思い描くことに制限される必要はなく、どんな対象からでも興奮が引き起こされうるのである。

〈解放されたリビドー〉

次にブロウクによる『エミリエ』のあとがきを見てみよう。シュティルスキーによる『エミリエ』のテキストおよびフォトモンタージュと、ブロウクのあとがきは補完関係をなしている。ブロウクのあとがきはシュティルスキーの作品を理論的に擁護し、シュティルスキーの作品はブロウクの理論を証明する事例となっている。

ブロウクはまず、ポルノグラフィーのサディスティックな性格を指摘している。そしてその攻撃対象は、ブルジョアや禁欲を美德とする人々であるという。彼らは普段自らの動物性を認めず、不死の幻想を夢見ているが、ひとたび意識的に排泄行為や性行為を強要されれば、幻想は壊れ、自らの動物性から逃れるのは不可能であることを思い知らされ、幻滅する。ポルノグラフィーは彼らの身体の劣っている点を暴露することで、その不死の幻想をうち砕く。身体というのは、不当にも脇に追いやられ、蔑ろにされてきた人間の最後の論争の場であるが、ポルノ愛好者は、身体によって人間のあらゆる見せかけの差異を一掃し、新しい社会階級を形成する。これはとくに社会的弱者や物質的文化的に抑圧されている者にとっての武器となるという。

ブロウクの指摘するポルノグラフィーのサディスティックな性格は、シュティルスキーのフォトモンタージュ作品にも見られる。シュティルスキーは、理想化されていない生身の身体や性器や生身の男女の性交場面をコラージュすることで、見る者に人間の動物性を思い起こさせる。さらにそれらのコラージュの地となる現実空間を逸脱した特殊な背景が、生身の身体や性器の動物性を助長しているようにも思われる。

次にブロウクは、ポルノグラフィーの芸術作品とポルノグラフィーのキッチュの違いを指摘している。「ポルノ愛好の芸術作品では、性はその実際の生物学的機能から解放されており、繁殖という結果をとまわらない最高の快樂として解釈されて」²⁵⁰いて、ポルノ愛好の芸術作品が「攻撃するのは、高慢な人々の動物性ではなく、彼らの動物性の相対的な劣等性」²⁵¹であるという。「芸術家がピューリタンを挑発しているのは、ピューリタンの儂さや死すべき運命（芸術家も同様にそれに苦しんでいるわけだが）ゆえではなく、ピューリタンの性的不能や性的劣等感のゆえにである」²⁵²。ポルノ愛好によって非難されている人々のなかにもポルノを好む者がいるが、その場合は「性的に興奮させる機能をもっているポ

ルノ愛好のキッチュの作用を好んでいる」²⁵³だけであるという。

ブロウクはさらにポルノグラフィーの芸術作品とキッチュの違いを次のように説明している。

ポルノ愛好の主題の性的に興奮させるキッチュの作用は、自慰のために組み立てられた人工的な操り人形以外の機能や価値はない。このような作品は、現実の性行為に限定されている。また、現実のパートナーや性交の幻想にもとづく自らの機能を果たすことをやめることなく、アルコールの雰囲気とのつながりを断つことができない。それとは反対に、現実とつながりをもたない作品を制作する芸術家は、裸の少女にしびんに小便をさせる必要はなく、しびんの代わりに裸の少女にアルプスの谷を用意することができる。射精をベッドシーツの黄ばんだ染みとなるままにせず、それを稲妻へと変容させ、それによってゴシック大聖堂を切り裂くことができる。恋人たちのベッドは宇宙に置き換わり、女性の臀部の下に地球が挿入される。そうして彼女たちの女性器から陽が出ずれば、それはなんと素晴らしい流産であろうか。

イメージの理性的な等位接続や実際の均整や統語法に縛られていない芸術家は、新しい世代を産むという生物学的機能から性器を解放する。その生物学的機能は、引き起こされたオーガズムによって性的興奮の感覚が終わったときにポルノグラフィーのキッチュによって過度にきまり悪く呼び起こされるのである²⁵⁴。

エロティックな主題のキッチュは、ただ性的興奮を呼び起こすだけでそれ以上の機能や価値はなく、現実のイメージに拘束されている。それとは反対に、エロティックな主題の芸術作品は、性器を生殖という生物学的機能から解放し、現実のイメージに拘束されることなく、それらを組み替えて、「イメージの理性的な等位接続や実際の均整や統語法に縛られ」ることなく、新しいイメージを創造することができるのである。

この「理性的な等位接続や実際の均整や統語法に縛られ」ないイメージは、まさにシュティルスキーのフォトモンタージュで体现されている。ブロウクは「裸の少女に「しびん」のかわりに「アルプスの谷」に小便をさせ、「恋人たちのベッドは宇宙に置き換わり、女性の臀部の下に地球が挿入される。そうして彼女たちの女性器から陽が出ずれば、それはなんと素晴らしい流産であろうか」と記しているが、このイメージは『エミリエ』のフォトモンタージュのもつイメージそのものではないだろうか。

たとえば3番目の作品(図45)を見てみると、人で賑わっている海辺に性器を連想させるような花茎が貼り付けられ、砂浜には自身の性器を曝している二人の女性が貼り付けられている。ここには「理性的な等位接続」や「統語法」は認められず、創造的なイメージに満ちている。この性器を連想させる花茎は、前節で《ヴィルヘルム・テル》(1931年)(図38)を分析した際に指摘した通り、ブロースフェルトの『芸術の原形』²⁵⁵に掲載された植物の拡大写真から引用されている。6番目の作品では、男性器の模造品で自慰する少女、パラシュート、巨大な唇、打ち抜かれたかのような鳩が貼り付けられている。この作品も「実際の均整」や「統語法」は守られていない。さらにこれらの図を支えているのは空である。8番目の作品(図46)では、女性二人と男性一人が交わっている。左には再び

女性器を連想させるような花茎、そこには電球が挿入されている。この作品ではまさにブロウクのテキストを彷彿とさせるように、二人の女性と男性の「ベッドは宇宙に置き換わっている」。

次に、ブロウクはテキストの後半で、解放されたリビドーによる創造的な詩の世界について論じている。

「リビドー」による創造については、『エミリエ』が出版される5年前に、すでにカレル・タイゲが「ポエティスム宣言」のなかで指摘している。さらにタイゲは1930年に論考「詩、世界、人間」のなかで詳しく検証している。

すでに検証した通り、タイゲは論考「詩、世界、人間」で、「創造本能は、精神と身体の領域の境界に存在しているエネルギーであり、この本能の根源を卓越した基本的な生の創造本能、つまり性本能（性欲動）としてみなすのが適当である」と述べ、この「精神と身体の領域を超えた、創造本能としてのエロティックなエネルギー」をフロイトの性理論における「リビドー」と同一のものであると主張した。さらにタイゲは、人間の自由な行為はエロスの影響を受けていて、諸感覚の感じ方と快楽による興奮の絶頂は、リビドーの一定の部分を、これらの感じ方と興奮を育むこと、つまり美的目的へと転化している。以上のようにタイゲは、今まで抑圧されてきたあらゆる感覚をエロティックなエネルギーによって解放することを目指し、性的なものが美的なものに転化しようというフロイトの「昇華」の概念に同意し、援用した。

ブロウクの考える「リビドー」もおおよそ同様である。

現代の芸術家は、夢と幻覚の世界からもっとも狂った狂人の世界へ参入する。みずからの理性が導いた冒険のせいで疲弊する狂人は、理性を放棄した結果、諸感覚を解放することによって解放されたリビドーをもたらず冒険に満足している。理性と合理性の冒険は、精神病によって病理学的に閉じられているが、その精神病は、知性を否定し、自閉症によって直感と行動を合理的に評価することを人々から奪っている。解放されたリビドーは、この病理的状态のもとで自発的にあらわれうる²⁵⁶。

現代の芸術家は、理性を放棄し、諸感覚を解放することによって、「解放されたリビドー」による創造が可能になった。そして「解放されたリビドー」は、知性を否定し、直観と行動を合理的に判断することをやめたときに発言すると主張している。

ブロウクのテキストで述べられた「解放されたリビドー」によって創造する「現代の芸術家」とはまさにシュティルスキーのことであり、そこから生まれた作品がシュティルスキーの『エミリエ』のフォトモンタージュであった。

V ブルトンとバタイユの間で——シュティルスキーの絵画作品

シュティルスキーは死の不安から逃れるかのように、死とエロスの入り混じったフォトモンタージュを制作した。バタイユの『エロティシズム』の方があとに執筆されたわけだが、シュティルスキーのフォトモンタージュは、バタイユのエロティシズムの思想を体現した実作品のように思える。

死におけるまで生を称えるということは、心情のエロティシズムでも肉体のエロティシズムでも、平然と死に挑むということなのだ。生は存在への接近である。生はいずれ死ぬはずのものではあるが、存在の連続性はそうではない。連続性への接近と連続性の陶酔感の方が死についてあれこれ考えることよりも勝っている。第一段階として、直接的なエロティックな混乱が、すべてを上回る感覚を私たちに与える。それは、不連続な存在の状況に関係した陰鬱な展望が忘れ去られるといった感覚だ。第二段階としては、若々しい生に開かれた陶酔を超えて、真正面から死に近づく力、そしてこの死への接近のなかに、理解しがたく認識しがたい連続性への開けを見る力が私たちに与えられる。この連続性への開けこそエロティシズムの奥義であり、またエロティシズムだけがこの開けの深い意義をもたらすのだ²⁵⁷。

バタイユの「不定形」と「低い唯物論」の思想は、『ドキュマン』誌でボワファールの写真とともに鮮明に提示されたが、シュティルスキーの1930年代はじめの絵画作品では、バタイユの思想がより雄弁に表現されているように思われる。この時期の作品は一般にシュルレアリスムの影響を受けているとされているものの、シュルレアリスムの絵画に留まらない価値があるように思われる。「エロスとタナトス」のモチーフは、徐々に潜在化していくのだが、バタイユが『ドキュマン』誌で論じた「低劣な現実」である「根」や「スカトロロジー」のモチーフは、シュティルスキーの絵画作品において、とくにシュルレアリストのメンバーとなった1934年頃に前景化する。

前章では、シュティルスキーのエロティックな作品には、シュルレアリスム、フロイト、サドの影響と同時に、ジョルジュ・バタイユの影響が見られることを指摘したが、本章では、シュティルスキーの作品に見られるバタイユの影響を検証することによって、ブルトンの影響が大きいとみなされがちなシュルレアリスム期のシュティルスキーの作品を再検証する。そして相反するブルトンとバタイユの二つの思想が、いかにシュティルスキーの作品上で、一つの詩学として結実したかを明らかにする。その際背景として思い起こすべきは、1930年当時ブルトンとバタイユは激しい論戦を起こすほど対立し、バタイユが責任編集を勤めた『ドキュマン』誌（1929-30年）はアンチ・シュルレアリスムの牙城の様相を呈していたという事実である。つまり前提としてブルトンのシュルレアリスムの価値観とバタイユの価値観の両方を併せもつことは難しい状況だった。こうした状況においてシュティルスキーの作品が両者の影響のもと制作されたことが、シュティルスキーの作品を他のシュルレアリストの模倣ではない独創的なものにしたといえるのではないだろうか。

1934年以降シュルレアリストを自認するシュティルスキーの作品は、シュルレアリスムあるいはブルトンのテキストというフィルターを通して見られることが多いが、実は、シュティルスキーの1930年代前半作品には、バタイユの思想、とくにバタイユが『ドキュ

マン』誌で繰り広げられた思想の影響が色濃く反映されている。その当時といえば、1935年にチェコ初のシュルレアリスム国際展がプラハで開催され、その直後ブルトンとポール・エリュアールがシュルレアリスムに関する講演のためにプラハを訪れるほど、ブルトンとチェコ・シュルレアリストは蜜月状態にあり、シュティルスキーは展覧会に出品した自作《根》をブルトンに贈呈している。これを見る限り、チェコ・シュルレアリストは、ブルトンの影響下に活動していたように映る。だがシュティルスキーの贈呈した作品《根》(図 51、52)こそまさにバタイユの影響を強く受けた作品に他ならない。『ドキュマン』誌に寄稿されたバタイユのテキスト「花言葉」には、「確かに根は、植物の見える部分に対する完全な反論となる。見える部分が高貴に上昇するのに対して、おぞましくて粘つく根は、葉が光を愛するように腐敗を愛し、地面の中で転げ回る。さらに、低いという単語の異論の余地なき道徳的価値が、根の意味に関するこの体系的解釈と関係していることを指摘するべきである。悪いものは、運動の次元では、上から下への動きによって必然的に表されるのだ」²⁵⁸とあるが、シュティルスキーはこれに影響を受けたのは明らかである。なぜシュティルスキーの作品においては、ブルトンの思想とバタイユの思想の共存が可能だったのだろうか。対立していたブルトンとバタイユの思想は、実はそれほどかけ離れたものではなく、大きく見るとどこかで通底するものがあつたのではないか、シュティルスキーの作品にはその両者に通底する詩学が流れているのではないか。本章では以上の問題について検証する。

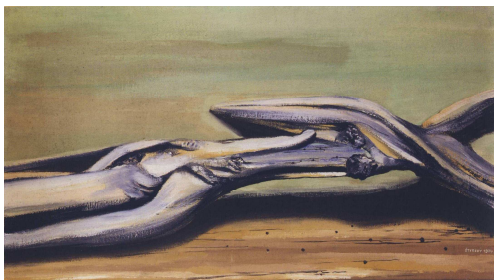


図 51 《根》1934年

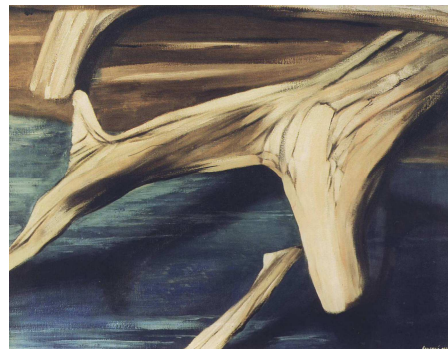


図 52 《根》1934年

チェコ・シュルレアリストにおけるバタイユの影響が指摘されるのはこれが初めてではない。チェコの美術史家レンカ・ビジョフスカは、論文「「何か見えますか？」とプッサンは尋ねた……アンフォルム、バタイユ、チェコ・シュルレアリスト」の中で、「プラハのアヴァンギャルドのメンバーは、バタイユが 1929-30 年に出版した『ドキュマン』の最新情報をつねに把握し、〔……〕そうした情報はタイゲ編集の『ReD』誌やネズヴァル編集の『黄道十二宮』誌に転載された。〔……〕1920 年代後半から 1930 年代半ばにかけてアンフォルムの傾向が、当時のチェコの芸術家のいくつかの作品にあらわれた。トワイヤンの絵画や、ヴィンツェンツ・マコフスキーのレリーフや、シュティルスキーの絵画、素描、写真、テキストに。これらの芸術家はすべて「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」のメンバーで、ブルトンと緊密な関係をもっていたことで知られるが、これはブルトンが 1935 年にチェコスロヴァキアで行った一連の講演で大成功を収めたことによるものだった。こうして、彼らの作品がブルトンの敵対者であったバタイユと密接

に関連した刺激をもあらわしていたという事実は、彼らがブルトンに対して抱いた称賛によって、完全に影を潜めた。」²⁵⁹と論じているが、これはシュルレアリスムにおける『ドキュマン』の影響を比較的早い段階で指摘した論文である。チェコのシュルレアリスムではないが、最近では 2006 年ロンドン・ヘイワード・ギャラリーでドーン・エイズとサイモン・ベーカーによって開催された「秘められたシュルレアリスム ジョルジュ・バタイユと『ドキュマン』」展とその図録²⁶⁰で、バタイユとシュルレアリスムの関係が指摘されている。

以下ではブルトンとバタイユの確執がいかなるものであったかを示し、次に、チェコ・シュルレアリスムに与えたブルトンの影響を明らかにしたうえで、シュティルスキーの作品中のバタイユの影響を明らかにする。

1 ブルトンとバタイユの確執

1920 年代後半、ブルトンとバタイユは雑誌の中で激しく対立していた。

ブルトンはとくに、バタイユがたびたび言及する穢れたものを嫌悪していた。ブルトンは「シュルレアリスム第二宣言」でバタイユのことを、「汚れた」「不潔な」「淫らな」といった形容詞を濫用する偏執狂であると名指しで非難し²⁶¹、さらに「こんなに長々と蠅の話をするのはほかでもないバタイユ氏は蠅がお好きだからだ。われわれは、そうではない」²⁶²と、穢れたものへの嫌悪感を露わにしている。



図 53 J=A・ボワッフール《粘着紙と蠅》ジョルジュ・バタイユ「現代精神と置換の戯れ」『ドキュマン』

ここでいう「蠅」とは、バタイユのテキスト「現代精神と置換の戯れ」の内容と同テキストに掲載したボワッフールの拡大写真「粘着紙と蠅」(図 53)を指している。そこには、バタイユが『ドキュマン』のテキストで一貫して主張していた低劣なものへの視点があらわれている。バタイユはその写真について次のように述べている。

人間の均等性や平凡さに絶えず逆らってきたもの、つまりほとんど報いられることはないにしても、死や腐敗がもたらす恐怖に対処することを可能にしているいくつかの形態、流血とか骸骨とか害虫とか、それらをいっただれが、完全に修辭的な方法以外のものでも処理することをあえて試みたりするだろうか²⁶³。

修辭的にしか、つまり象徴的置換を経なければ、言語によって非物質化されなければ受け入れることができないような物質的現実、その存在を生のまま肯定すること、まずは見ることを、バタイユは要請していると、江澤は指摘している²⁶⁴。バタイユはまさに、写真というメディアによって、置換なきイメージ、生のままの現実を、観る者に突きつけているといえる。

『ドキュマン』誌が刊行されたのは、ちょうどブルトンによってシュルレアリストの大粛清が行われた時期であり、離反したミシェル・レリス、ロベール・デスノス、ロジェ・ヴィトラックらは、ブルトンの「低俗な」観念主義に批判的だったバタイユが編集する『ドキュマン』に参加することになった。そもそも『ドキュマン』は、考古学、美術にとどまらず、ジャズ、トーキー映画、演劇なども幅広く取り上げる雑誌だったが、ブルトンのシュルレアリスムからの離反者が参加することで、主要な編集者だったバタイユは反ブルトン派の旗頭の役割を担うことになった²⁶⁵。

バタイユは『ドキュマン』の中で直接名指すことはなかったが、シュルレアリスムを「イデアリストたちの平板さと傲慢さ」、「憐れむべき瞞着のおかげでいまなお高雅で上品で神聖とされている、すべてのものに対する潰滅的な嘲弄」、「老いぼれのイデアリスム」、「宗教的な関係を土台にした念入りなイデアリスム」と暗に批判していた²⁶⁶。

そのような『ドキュマン』側からの批判に対して、ブルトンは「シュルレアリスム第二宣言」の中で、バタイユを直接名指しして、バタイユを汚らわしい偏執狂であると非難したのだが、『ドキュマン』側もまたすぐさま「死骸」というパンフレットを出して応酬した。その中でバタイユはブルトンを、「ポリ公と坊主」を凌ぐ「偽善者」であり、「抹香臭い萎びた膀胱」であり、「聖職者風の大言壮語の膿瘍」であり、「去勢されたライオン」であると罵っている。さらにバタイユはブルトンに「牛のブルトン、老いぼれ耽美主義者、キリストの頭をもったえせ革命家、ここに眠る」²⁶⁷と、墓碑銘を捧げている。

ちなみにこのブルトンとバタイユの対立は、チェコの雑誌²⁶⁸でも紹介されていることから、シュティルスキーも両者の言い分を把握していたと思われる。

確執を生んだ原因のひとつは、マルキ・ド・サドの捉え方にあった。前章でも指摘したとおり、シュルレアリストがサドを称賛していたことはよく知られている。シュルレアリストはごく初期から、特殊性を超越するための、また日常生活の矛盾を解決してくれるような存在の位相を規定する方法を捜し求め、サドに惹かれ、シュルレアリストはサドの思想を、性の解放によって革命的な力が伝播され、社会的・政治的自由を目指すものだととらえていたとチャドウィックは指摘している²⁶⁹。

一方バタイユは、別のアプローチからではあるが、同様にオブジェや物質性へ関心を示していた。バタイユがはじめてサドを読んだのはブルトンらよりも遅く、1926年であったが、そのときすでにエロティックな小説の執筆にとりかかっていた。バタイユの小説では、女主人公たちの肉体は汚辱のままに置かれ、どこまでも物質としての肉体にとどめられている。サドを観念的に受け取ったブルトンらシュルレアリストと異なり、バタイユはあくまでも物質性に執着した。

バタイユはシュルレアリストたちがサドを観念的にとらえ崇拜する態度にまやかしを見

てとっていた。サドはブルトンとその仲間の間で抜きんでて威信をもつ存在だった。あれほどモラルに厳格だったブルトンらは、サドを醜悪な存在だと考えた方がはるかに彼らの理屈に合っていたはずなのに、因習を打破するためであるという根拠のない理由でサドが極端な暴力に訴えるのを容認した。シュルレアリストが性について議論した『性についての探求』²⁷⁰で明らかのように、ブルトンは放蕩無頼を憎み、売春宿に嫌悪を覚え²⁷¹背、徳や異常さの皆無なエロティシズムのみを擁護していた。そのブルトンがサドを利用しているのを見て、バタイユにはブルトンがペテン師に映ったのだったと、『バタイユ伝』を執筆したシュリヤは指摘している²⁷²。

バタイユは「老練なモグラ」(1931年頃)というテキストでシュルレアリストたちの手によってサドが去勢され、教訓家のイデアリストにされてしまったと批判し²⁷³、さらに「サドの使用価値」(1932年頃)というテキストでは、サドの擁護者(暗にシュルレアリストを指している)を、王を憎悪しながら賛仰し、無批判に褒めそやす臣下にたとえて批判している。

以上のようにブルトンとバタイユは対立していたわけだが、次に実際にいくつかのシュティルスキーの作品を見て、シュルレアリスムの影響およびバタイユの影響を検証する。

2 シュティルスキーの作品におけるブルトンの影響

シュティルスキーは、1935年にプラハで開催された、チェコ・シュルレアリストによるチェコ初のシュルレアリスム展で、「根」と題した油彩画を9点出品したが²⁷⁴、この時期のシュティルスキーの作品はすでにシュルレアリスムの影響に満ちていた。なかでも顕著なものは、エルンストのフロッタージュの影響と、ブルトンの「シュルレアリスムのオブジェ」の理論の影響である。展覧会の数か月後、ブルトンとエリュアールがプラハのシュルレアリストを訪問した際、シュティルスキーはシュルレアリスムの主導者ブルトンにそれらのうちの一枚を贈った(図51)。つまり連作《根》は、シュティルスキーがシュルレアリスムを意識して発表した初の油彩画のひとつだといえる。1935年のシュルレアリスム展の図録には、ヴィーチェスラフ・ネズヴァルとカレル・タイゲが寄稿したが、その内容は、チェコのシュルレアリストの独自性を強調する一方、ブルトンの『通底器』などで展開されたオブジェの理論への同調に満ちていた。

シュティルスキーの連作《根》は、空想の産物ではなく実際の体験にもとづいている。シュティルスキーは1934年の夏、南西ボヘミアのチェコドイツ国境を跨ぐ山シュマヴァ山地にある湖、黒湖(チェルネー・イエゼロ)を訪れたときに、湖面に映る絡み合った木の根に惹かれた。シュティルスキーはそれらの木の根を写真にもおさめている(図54)。同年シュティルスキーはシュマヴァでの体験をもとに油彩画の連作《根》を制作した。

《根》を見ると、地面や水を彷彿とさせる平坦な背景に、絡み合った根が描かれている。根にはまるでフラッシュライトをたかれたかのように、くっきりとした影が落ち、明暗が強調されている。描かれた根は流れるような筆触を留めている。平坦な背景に時折用いられている木目調は、エルンストのフロッタージュ『博物誌』(図55)を想起させる。シュティルスキーは1929年のドローイング作品《黙示録》(図19)のときからすでにフロッタ

ージュの技法を用い、1932年の《絵画IV》(図56)あたりから、木目のフロッターージュを連想させる木目調の背景を作品に取り入れている。



図54 根の写真、1934年



図55 エルンスト《木の葉の習慣》1925年



図56《絵画IV》1932年

このようなエルンストの影響を見ると、シュティルスキーの作品におけるシュルレアリスムの影響は明らかである。シュティルスキーとトワイヤンがパリに住みはじめた1925年はまさに、エルンストがフロッターージュ技法に目覚めた時期であり、翌年『博物誌』が刊行されたわけであるが、シュティルスキーは当時なんかのかたちで『博物誌』を目にすることになり、エルンストのフロッターージュの技法の影響を受けたと思われる。カレル・タイゲは、1920年代後半のシュティルスキーのアルティフィシアリズムの作品について、シュティルスキーとトワイヤンが「捨て去ったのは、モデルと構成システムだけではなく、あらゆる絵画技法や草稿で、それにとって代わったのが、マックス・エルンストが『博物誌』で用いたフロッターージュに類似した技法、つまりカンヴァスの上に木の葉や角砂糖などの物質を置いてその上からインクを噴射する色彩の技法だった」²⁷⁵と、エルンストの影響を指摘している。エルンストはフロッターージュの手法を好んで用いたが、レオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』²⁷⁶から着想を得たと述べている²⁷⁷。レオナルドは、ポッティチェリが様々な色を含んだスポンジを壁に一投げすれば、そこには動物や森や海などのイメージが生まれると述べたエピソードを紹介している。エルンストはポッティチェリが壁の

染みに見た横溢するイメージから着想を得たわけだが、エルンストの発明は、壁に見たイメージを具象化するだけではなく、イメージを見ることのメカニズムを新たな創造の手段としたことにある。エルンストはフロッターージュによって、「タブローの生成に対する私自身の能動的参加をなおいっそう制約することによって、精神の幻覚能力の積極的な役割を拡大させよう」とつとめた。エルンストはフロッターージュを、ブルトンらが実践していた自動記述の「真の等価物」とであるとみなしていた²⁷⁸。シュティルスキーが《根》で用いた木目調やしみのようなものもエルンスト同様に、それを見る者のなかで何らかの横溢するイメージが生み出される効果を狙っているといえる。

《根》が発表された1935年の展覧会カタログのネズヴァルとタイゲのテキストでも、シュティルスキーの作品がシュルレアリスムの文脈で解釈されている。ネズヴァルは、シュティルスキーとトワイヤンの作品について考える際に、とくにシュルレアリスムのオブジェの理論に注目している。ネズヴァルは、ブルトンが『通底器』中の「沈黙一封筒」(図57)で披露した「ファントム・オブジェ」は「まさに「シュルレアリスムのオブジェ」の機能の特徴づけるものである」²⁷⁹と述べ、これは「人工的な創造物で、それは意識の検閲のもと、リビドーの起源の昇華された恐怖を表現する」²⁸⁰ものと要約し、シュティルスキーの作品《根》もまた、ブルトンの「ファントム・オブジェ」と同様の作用をもっていると指摘している。

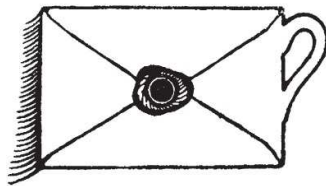


図57 ブルトン「沈黙一封筒」『革命に奉仕するシュルレアリスム』第3巻、1931年

ネズヴァルによるとシュルレアリスムのオブジェとは、

客観的現実を、主観的かつ客観的な超現実へと、空間的かつ具体的に改変する試みである。その方法というのは、夢のオブジェ、ファントム・オブジェ、生命の吹き込まれた象徴的なオブジェ、スカトロロジーのオブジェ、スペクトル・オブジェの例のように、問題になっているそのオブジェの主観的かつ潜在的な内容をその客観的な内容のなかへ、多かれ少なかれ意識的かつ人工的に組み入れるという意味においての、能動的な直接的介入であるか、あるいは仮想のオブジェの例のように、観察されているオブジェのせんな視覚的かつ人工的な改変もなく、オブジェの潜在的かつ主観的な意味を同定し、分離する、感性の受動的な間接的干渉による²⁸¹。

さらに「超現実としての現実の再構築が生じるのは、オブジェの再構築を通して、つまり空間的にというだけではなく、〔……〕表面や錯覚の領域においても生じる」²⁸²のである。

実際に1934年以降に制作されたシュティルスキーの作品は、各地の展覧会や雑誌の中で、シュルレアリスム作品として紹介されている。1935年ブルトンとエリュアールはチェコを訪問し、重要な講演「オブジェのシュルレアリスムの状況」、「今日の芸術の政治的位

置」を行い、前年にブリュッセルで行った「シュルレアリスムとは何か」²⁸³を再講演した。これらの講演は大成功をおさめ、フランスとチェコのシュルレアリストは強い友情で結ばれることになった。その際にシュティルスキーとトワイヤンは、ブルトンとエリュアールに作品を贈ったが²⁸⁴、それらの作品は、1935年スペイン領カナリア諸島のサンタ・クルス・デ・テネリフェで開催されたシュルレアリスム国際展や、1936年ロンドンのニューバーリントン・ギャラリーで開催されたシュルレアリスム国際展にも出品され、また同時期にシュルレアリスムの詩人山中散生を通して日本にも紹介された²⁸⁵。

3 シュティルスキーの作品におけるバタイユの影響

このように、シュティルスキーの作品はブルトンのシュルレアリスムの影響下にあることは明らかだが、シュティルスキーの扱う主題を見ると、そこにバタイユの影響、とくにバタイユが編集にかかわっていた『ドキュマン』の影響が見え隠れしている。

『ドキュマン』におけるバタイユの思想とシュティルスキーの作品の主題の類似は、『ドキュマン』の記事が同時代のチェコのアヴァンギャルド誌にも転載されていたことを考えると、偶然の一致ではない。チェコ・アヴァンギャルド誌『ReD』（1930年第4号）²⁸⁶では、アルベルト・ジャコメッティの作品とともに『ドキュマン』が紹介されている。またネズヴァル編集の『黄道十二宮』第1号（1930年11月）には、バタイユのテキスト「眼」²⁸⁷の挿絵として使用されたグランヴィルのデッサン《最初の夢—罪と贖罪》（図58）が転載され²⁸⁸、このいくつかの眼が宙を漂うグランヴィルの素描を受けるかたちで、『黄道十二宮』第2号（1930年12月）には、シュティルスキーの素描《眼》（図59）が掲載されている²⁸⁹。

シュティルスキーの作品の主題とバタイユが『ドキュマン』に寄稿したテキストの主題を比較すると、「根」、「泥」、「身体の断片化」、「スカトロロジー」など、いくつかの共通点が見出せる。



図58 グランヴィルのデッサン《最初の夢—罪と贖罪》



図59《眼》1930年

3-1 根

連作《根》の主題である「根」は『ドキュマン』1929年度第3号のテキスト「花言葉」の中で重要な役割を果たす語であるが、バタイユは其中で、理想美を体現する高貴な花

は、現実には醜く萎れ、「地面の下で蠢き、虱のように吐き気を催させる剥き出しの根」²⁹⁰のような低いものへと変質する事実を暴露している。さらに同テキストで、マンドラゴラの根の奇怪で卑猥な形とマンドラゴラにまつわる伝説（成熟すると地面から抜け出し徘徊する。魔術や錬金術にも使用された）は無関係ではないことを指摘するくだりがあるが、シュティルスキーは同年素描による夢の記録《マンドラゴラ》（図 60）も制作している。

「花言葉」には、挿絵として、カール・ブロースフェルトによる花卉を筆られた花の拡大写真（図 61）が掲載されているが、ブロースフェルトの写真は、シュティルスキーのコラージュ作品《ヴィルヘルム・テル》（1931 年）（図 38）などにも用いられている。これについては前章で詳しく述べたが、ここに挿入された「蠅」にもバタイユの影響が見られる。「現代精神と置換の戯れ」（1930 年第 8 号）と同テキストに掲載したボワフェールの拡大写真「粘着紙と蠅」では、「蠅」は、あらゆる観念性を排する置換なき現実のイメージの例として挙げられている。

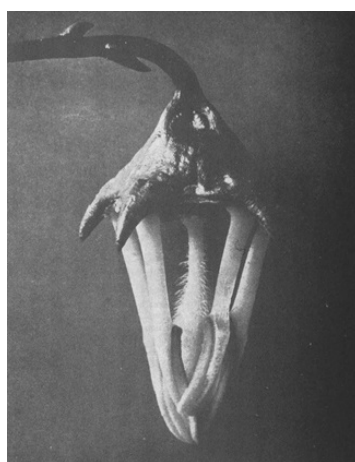


図 60 《マンドラゴラ》1929 年 図 61 カール・ブロースフェルト 《アゾレス諸島のカンパニュラ》

《ヴィルヘルム・テル》の中央に配された植物写真は、ブロースフェルトの『芸術の原形』²⁹¹から引用されたトリカブトの新芽の拡大写真である。バタイユは「花言葉」でブロースフェルトの写真に掲載することで、花卉を取り去った花は雄蕊雌蕊という剥きだしの生殖器官にすぎないことを暴露している。人間は花を美しいものとしてすぐにアイデア化する癖があるが、「最も美しい花でさえ、生殖器官の軟毛で覆われた斑点のため、中心部が台無しになって」おり、花冠の花弁を最後までむしってゆくと、下品な様子をした子房が一つ残るだけである」²⁹²と、バタイユは指摘している。バタイユはブロースフェルトの写真を通して、低劣な現実（アイデア化されていない現実）の生々しい現前をわたしたちの目に曝している。

植物や岩など自然に存在する現実のイメージの中に、新しい驚異的なイメージを読む行為は、エルンストの『博物誌』に見られるフロッターージュなど、シュルレアリスムの作品によく見られるが、「根」そのものを対象とした作品は少ない。山中散生が『みずゑ』の中でシュティルスキーの作品を「ブルトンの謂ゆる《痙攣的な美》以上の強度と張力を有するもの」と評価し、「その風景画の中に突然に挿入した妖怪は、ブルトンがその著『通底器』の中で、幻影的なオブジェについてなした註釋を思わせるものがある」とブルトンの影響を指摘し、「チェッコの代表的なシュルレアリスムの画家であると同時に、その精神の逞ま

しさとテクニックの斬新性に於て優にフランスのシュルレアリスムへ呼応すべき位置を確保するものであることを疑はない」²⁹³と認めているように、たしかにシュティルスキーの《根》は、ブルトンの言うシュルレアリスム作品の典型と言える。しかし、シュティルスキー以外に「根」をモチーフにした作家がほとんどいない。そこで前景化するのには、バタイユの影響である。アンドレ・マッソンなど、バタイユの影響を強く受けた、シュルレアリスムの範疇に入れられる作家は確かに存在するが、両者と対立することなく、両者の理論を効果的に取り入れて作品化したのはシュティルスキーのみと言えるだろう。

3-2 泥

次にシュティルスキーのエロティックな著書『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』の、1番目のコラージュ作品(図47)を見ると、「泥濘」に男性器がはまっているが、この「泥」もまたバタイユによると人々が見ることをはばかりる低劣な現実のひとつである。バタイユはテキスト「足の親指」のなかで、「天と天にあるものに向けられた頭を持つ人間は、その足が泥にひたされるのをいいことに、親指をまるで痰のように見なしている」²⁹⁴と述べている。「泥と闇は、光と天空が善の原理であるのと同様に、悪の原理」²⁹⁵なのである。同テキストには「足の親指」の写真(図62)も掲載されているが、江澤は「その写真はブルトンのような理想主義者には容認できない低劣な現実のイメージであり、美的なイメージの体制に亀裂を入れるように雑誌に挿入される。足の親指は、クローズ・アップによって顔の性質を与えられ、本来ならば顔が占めるべき一ページ大の場所に突然あらわれる。低いものが高い場所に、見られるべきでないものがみられるべき場所にあらわれる。これは転倒操作なのだ。公認の芸術的イメージ、美的イメージ、見ることが推奨され見せることが推奨されるようなイメージの可視的な体制があるとするならば、『ドキュマン』はそのような理想主義的なイメージの領域に異質なイメージを挿入し、その領域に亀裂を入れ、裂開させる」²⁹⁶と指摘している。

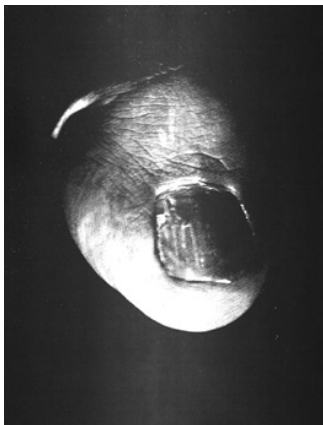


図62 ボワッフアール《足の親指、男性、30歳》



図63 エリ・ロタール《屠場》

このクローズ・アップされ、断片化された身体である「足の親指」の写真や、「屠殺場」(図63)の写真もまたシュティルスキーの作品のモチーフに影響を与えている。江澤は「屠殺場は、都市に必ず内在しながらもそこから排除され隠蔽される外部だが、この写真は、誰もが好んでは近寄らずだれもが正視しない屠殺の光景を、そして屠殺され切断された牛の足を見えるようにする。それは都市の現実なのだから」²⁹⁷と指摘している。一概に『ド

キュマン』からの影響であるとは断定できないが、こうした断片化された身体モチーフは、シュティルスキーの絵画作品（図 64）や素描や写真（図 86-88、90、93-96）、そしてコラージュ作品（図 104）にも頻出する。



図 64 《パルメット》1931年

3-3 スカトロロジー

バタイユとブルトンの論争の種になり、ブルトンを嫌悪させた「スカトロロジー」に関してもまた、シュティルスキーはバタイユと価値観を共有している。

シュティルスキーの作品にスカトロロジーのモチーフが最初あらわれるのは、1933年の《「夏」のヴァリエーション》（図 65）であるが、専念しはじめるのはチェコのシュルレアリスト・グループを結成する 1934 年以降である。この年シュティルスキーは「スカトロロジーの夢」²⁹⁸という素描のみによる記録（図 66）を記している。これらの夢の記録から、1935年のシュルレアリスム国際展に出品された一連の作品、《液状の人形》（1934年）（図 67）、《風によって運ばれる人》（1934年）（図 68）、《ソドムとゴモラ》（1934年）（図 69）、《考える頭部》（1934年）（図 70）がつくりだされた。

ネズヴァルはこれらの作品を、シュティルスキーの連作《根》と同様に、ブルトンが『通底器』中の「沈黙一封筒」で披露した「ファントム・オブジェ」と関連づけているが、またこれらの作品は、「シュルレアリスムのオブジェ」²⁹⁹を最初に定義したダリのテキストや、そのテキストに掲載された作品《象徴的に機能するスカトロロジーのオブジェ》（図 71）や、またシュルレアリストの中で最初にスカトロロジーを作品の主題に取り入れたダリの作品《陰惨な遊戯》（図 28）とも関連している。ダリは、通常抑圧されている性的な罪の意識や恥ずかしさを探求し、ソドミーなどの頹廃や悪徳は「最も革命的な思想と活動の形態」³⁰⁰であると述べている。このダリの考え方は、ブルトンにも共通するものでもある。このダリの性的タブーに関する考え方は、シュティルスキーにも共通するものである。シュティルスキーは、1930年頃サドの著作『ジュスティーンヌ』のチェコ語訳を出版するが、シュティルスキーは出版の意図を、サドの作品の持つセンセーショナルな性格から出版したのではなく、偽善に満ちた市民の因習や倫理の下に隠された人間の野蛮さや残酷さを暴露するためであった説明している³⁰¹。さらにサドを最初に性の精神病理学における下意識の発見者であると評価し、サドの性的描写の中に「今日名称が与えられているあらゆる悪徳や冒瀆や性的倒錯に満ちた近代的な人間」が表現されているとも指摘している。



図 65 《「夏」のヴァリエーション》

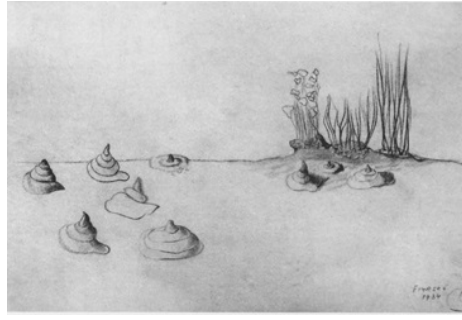


図 66 《スコットロージーの夢》 1933 年

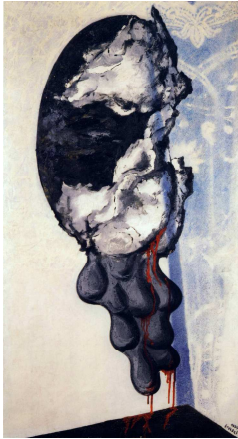


図 67 《液状の人形》 1934 年

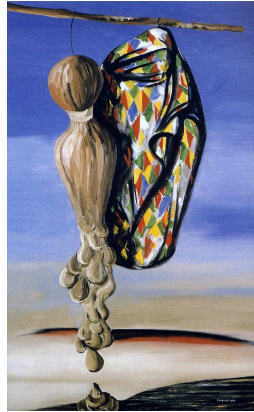


図 68 《風によって運ばれる人》 1934 年



図 69 《ソドムとゴモラ》 1934 年



図 70 《考える頭部》 1934 年



図 71 ダリ 《象徴的に機能するスコットロージーのオブジェ》 1930 年

しかし同時にこれらの作品は、バタイユの思想とも通底している。ダリの《陰惨な遊戯》は、『ドキュマン』誌中のテキストの題名にもなっていて、そのテキスト作品が説明図で図解されているが、バタイユは展覧会でダリの《陰惨な遊戯》を見たときに、バタイユが『ドキュマン』で探求していた、腐敗と死への関心や、フェティッシュ化された性への関心をそこに認めた。

バタイユの「スカトロロジー」に関して江澤は次のように分析している。

食物摂取と同化に現れる性質を「同質性」と規定し、排泄行為に「異質性」を設定している。ならば異質なものは、同化しえない排泄物であり、定まった形をもたないもの、つまりは観念と一致する形態をもたず、まさに不定形であることがその規定となるようなものである。それは悪臭ぶんぷんたる物質であり、不要なもの、なにものの原料ともなりえない物質であり、低劣であるがゆえに注視されず、そして見られる必要がなく、不定形であるがゆえに明瞭には観察されず、そして見がたいものである。そしてバタイユが異質学において要請しているのは、そのような異質なものを注意深く見ること、肯定することである。それはサドの作品においては、スカトロロジーとして現れている態度である。〈ヴェルヌイユは脱糞させ、糞を食べ、そして自分のを食べさせようとする。彼がウンコを食べさせた女は嘔吐する、すると彼は彼女が戻したものを貪り喰う〉。ここでは、同化不可能な異質なものを、同化不可能なものとして受諾することが要請されている。この異質なものは、〈糞〉のように低劣な要素であるが、弁証法という同質化の運動は、それをそのまま肯定することができない³⁰²。

バタイユが要請したのは、弁証法という同質化運動では同化できず、肯定できない「スカトロロジー」が象徴するような異質なものを、バタイユは同化不可能なものとして肯定することであった。そしてこの異質なものは、同化しえない排泄物であり、形のないもの、つまり観念と一致する形態をもたないものことである。

バタイユは糞便のような低劣なものについて、『ドキュマン』中のテキスト「アンフォルム」の中で、「アンフォルム」という語をつかって、このような異質なものを、「いかなる意味においても権利をもたず、至る所でクモやミミズのように踏み潰される」³⁰³ものだと説明し、こうした異質なものは、いかなる形態という「フロック・コート」を着せることもできず、なんらかのイメージへと解消することもできないと述べている。

アンフォルム——事典というものは、もはや語の意味を与えるのではなく語の働きを与えるようになるというところから始まるらしい。とすると、「アンフォルム」はこれこれの意味をもつ形容詞であるのみならず、階級を落とす [=分類を乱す] のに役立つ用語、すべてのものは形をもつべしと全般的に要求する用語だということになる。「アンフォルム」という語が表すものは、いかなる意味においても権利をもたず、至る所でクモやミミズのように踏み潰される。実のところ、アカデミックな人間が満足するためには、宇宙は何らかの形をしているのでなければならない。哲学全体の目標はこれに他ならない。すなわち、ありのままに存在するものにフロック・コートを、数

学的なフロック・コートを与えることだ。これに対して、宇宙が何にも類似していない、アンフォルムなものだ、と断言することは、結局のところ、宇宙が何かクモや痰のようなものだというに等しい³⁰⁴。

イヴ＝アラン・ボワによると、バタイユが語ろうとした物質とは、何の意味もない、理念をもたない、「いかなる意味においても権利をもたず、至る所でクモやミミズのように踏み潰される」もののことである。こうした物質は、イメージへと解消してしまうこともできない。そもそもイメージという概念は、形態（形相）と物質（質料）の間の区別が可能であることを前提としている。この区別は、抽象概念である以上、「アンフォルム」という操作が崩壊させようとする当のものである。バタイユの「物質」とは糞、笑い、卑猥な語、狂気のことであり、理性が「数学的なフロック・コート」を着せることができないもの、いかなる隠喩的置換にも向かないもの、あてがわれるままに形を受け入れたりはしないものである³⁰⁵。

バタイユのこの異質なもの、「アンフォルム」なものへの視点は、シュティルスキーの「スカトロロジー」の作品にも当てはまる。そこで描かれているものは、低劣で嫌悪させるもの、あるいはそれが何であるか認識できないものであり、認識よりも直接的な物質性が強調されるものである。シュティルスキーは、バタイユによってイデアリズムであると批判されたブルトンの弁証法的唯物論を重要視していたが³⁰⁶、一方でバタイユの思想の影響を受けていた。

異質なものを、異質なものとして肯定するか、弁証法的に同質化するかの違いはあっても、ダリの作品《陰惨な遊戯》に、ブルトンもバタイユも両者とも関心をもったことは、対立していた二人が実は似た価値観を共有していたことを示している。ブルトンとバタイユに通底するものが、以上見てきたようにシュティルスキーの作品において開花したといえる。これによってシュティルスキーの作品は、ブルトンのシュルレアリスム一辺倒ではなく、他のシュルレアリストの模倣ではないきわめて独創的なものとなったのである。

Ⅲ 写真——「もっとも日常的な現実の超現実的側面」

1 シュティルスキーの写真作品の背景

シュティルスキーがシュルレアリスムを意識的に選択した時期と、写真作品を発表しはじめた時期は、軌を一にしている。1935年プラハで開催されたチェコ初のシュルレアリスム展³⁰⁷に、シュティルスキーは絵画やコラージュ作品とともに二つの写真シリーズ《蛙男》と《眼帯をした男》を発表した。合計74枚もあるこのシリーズを公表する以前には、一度も写真を作品として発表したことはなかった。そして1935年以降ふたたび写真を撮ることはなかった。たしかに1933年にサドに関するテキストに2枚のラ・コスト城の写真を掲載したが、テキストと関連した写真であって自律した写真作品ではなかった³⁰⁸。しかし、それらの写真はバンジャマン・ベレが1939年に発表したテキストに見られる「廃墟」への関心³⁰⁹や、1942年以降ラ・コスト城を撮りはじめたジルベール・レヴィイの写真を先取りするものであった。

チェコスロヴァキアにシュルレアリスムのグループが結成されたのは1934年のことである。結成の際に中心となったのはデヴィエトスィルの中心メンバーだった詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァルであった。ネズヴァルは1930年『黄道十二宮』誌³¹⁰を発刊するが、「これはシュルレアリスム誌ではない」と前書きに記しているにもかかわらず、ブルトン、エリュアールらのテキストを掲載し、最終号（1930年12月）ではブルトンの「シュルレアリスム第二宣言」の翻訳を掲載して憚ることはなかった。プラハのアヴァンギャルドのメンバーとパリのシュルレアリストがはじめて公的な接触をもったのは、プラハで開かれた「詩1932」展（1932年10月）³¹¹だった。この展覧会では、ジャコメッティ、エルンスト、アルプ、ダリ、ミロ、マッソンにならんでシュティルスキー、トワイヤンの作品が展示された。そうして1934年にネズヴァルは、シュティルスキー、トワイヤンらとともに「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」³¹²を結成し、また1934年から1935年にかけては、アンドレ・ブルトンの『ナジャ』³¹³や『通底器』³¹⁴というシュルレアリスムの重要文献のチェコ語訳も出版され、1935年4月にはブルトンとエリュアールがプラハを訪問し、講演を行うなど、1920年代とはうって変わって1930年代半ばに急激にシュルレアリスムへと接近していった。

シュティルスキーがはじめて写真作品を発表した1935年のシュルレアリスム展は、シュティルスキーにとって「シュルレアリスム」の名が冠されたはじめての展覧会であり、きわめて重要な位置づけにあったことがわかる。写真家としてはアマチュアであるにもかかわらず、なぜそのなかで74枚もの写真作品を発表したのだろうか。なぜあえて不慣れた写真という技法を選択したのだろうか。

シュティルスキーは生前（死後も長い間）、油絵や素描やコラージュなどの他のメディアに比べて写真作品をあまり公開していない。シュティルスキーが生前写真を展示したのは、さきほど紹介した1935年の「第一回チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ展」（《蛙男》と《眼帯をした男》の全作品公開）、1936年の「国際写真展」³¹⁵（5枚の写真を展示）、1938年の「写真」展³¹⁶（47枚の写真を展示）などである。出版物上で発表したのは、1936年の『スヴィエトゾル』誌上（ネズヴァルのテキスト「シュルレアリ

スムと写真」³¹⁷とともに4枚)、1936年ネズヴァル編集による『シュルレアリスム』誌上(ネズヴァルとシュティルスキーの共著「写真の非合理の認識実験」³¹⁸とともに1枚)、1938年の同名の展覧会カタログ『シュティルスキーとトワイヤン』³¹⁹(絵画やコラージュとともに写真9枚)上、1941年の『これらの日々の針の上で』³²⁰(インジフ・ハイスレルの詩が左側に配され、シュティルスキーの写真が右側に配された構成で、29枚の写真が掲載されている)などである。以上のようにシュティルスキーの写真作品は、あまり公開される機会をもたず、絵画やコラージュ作品に比べて、とくにチェコ国外で紹介される機会はほとんどなかったといえる。

ではシュティルスキーの写真には作品として公開されるような価値がなかったということなのだろうか。



図72 水槽の写真、1934年

まずシュティルスキーの一枚の写真(図72)を見てみよう。これは1934年の「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ第一回展」の《眼帯をした男》シリーズの一枚として発表され、1941年に『これらの日々の針の上で』でもふたたび掲載され³²¹、1947年ボフスラフ・ブラウクの『人々と物』³²²では匿名で掲載された写真である。家の片隅に無造作に放り込まれ、忘れ去られたものの数々。自転車、壊れた水槽、テーブル、車輪のようなもの。まったく作意なく、構図の美的配慮もされていない、どこかわからない、何を撮ったのかもわからない、あまりにも直截的な写真。しかしよく見るとフォーカスはしっかりと水槽にあわせられ、構図は水槽を中心として放られた物たちがその周りに配されるように構成されている。もし撮るべき被写体を想起しない状態で、スナップショットのように撮ったとすれば、このようにフォーカスの合った、安定した構図の写真にはならない。さらにこの写真はライカなどのスナップショット向きのカメラではなく、1930年代の今と比べて暗いレンズをつけた二眼レフのローライフレックスで撮られたという事実を考慮するとなおさらである。シュティルスキーはこの写真を意図的に撮ったのである。ではなぜシュティルスキーはこのような写真映りの悪いとも思えるような場面を撮ろうとし

たのだろうか。

その最大の手掛かりとなるのが、シュティルスキーが 1935 年に記したテキスト「シュルレアリスムの写真」である。この時期はまさにシュティルスキーが写真に没頭していた時代でもあることから（シュティルスキーの写真はほぼすべて 1934-1935 年のあいだに撮られている）、このテキストは、シュティルスキーがカメラを携えて都市を遊歩していたまさにその瞬間の思考を反映しているといえるだろう。まずテキストの題が示唆しており、シュティルスキーは「シュルレアリスム」の価値観のもと写真を撮っていたことは明らかである。そして 1935 年当時すでにブルトンやエリュアールとの知己を得て、みずから「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」を名乗っていたことから、この「シュルレアリスム」の概念はブルトンらの定義する「シュルレアリスム」にかなり近いものとして想定されていたと考えることができる。シュティルスキーは「シュルレアリスムの写真」のなかで、写真という技法に魅せられている理由を次のように記している。

今日、写真において熱狂的なまでに魅了され、興味を抱いているのは、現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索することだけである³²³。

「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索すること」。このシュティルスキーの文から想起されるのは、アンドレ・ブルトンの次の言葉である。「超現実とは現実そのもののなかにふくまれるだろうし、現実そのものよりも高次でも外部的でもないだろう」³²⁴。少なくともシュティルスキーは、まったく操作されていない現実を撮ることで「超現実」を掬いとるべく、家の片隅に放置された壊れた水槽にカメラを向けたことはたしかである。

シュティルスキーの写真作品は、展示される価値がなかったのではなく展示され広く知られる機会を逸していたのではないだろうか。しばらくのあいだ書籍としてはシュティルスキーの写真が掲載された唯一のものであった『これらの日々の針の上で』は、不運な時期に初版が刷られ、第二版も僅少で、さらにチェコ語で書かれていたことから、この本を通してシュティルスキーの写真が広く知られることはなかったといえる³²⁵。シュティルスキーの写真作品が紹介されはじめるのは、アンナ・ファーロヴァーの『インジフ・シュティルスキー 写真作品 1934-1935』³²⁶以降である。1985 年に開催されたシュルレアリスムと写真について考察するうえでの記念碑的な展覧会、「狂気の愛、シュルレアリスムと写真」³²⁷展のカタログでは、マン・レイ、ブラッサイ、ポワファール、ケルテス、ベルメールなどシュルレアリスムに関係した写真家の作品が数多く掲載されているが、シュティルスキーの写真はひとつも掲載されていない。この展覧会のキュレーターのひとりロザリンド・クラウスは論考「シュルレアリスムの写真的条件」（1981 年）のなかで、マン・レイやケルテスのような操作が加えられた写真よりも、操作の加えられていない写真こそが「シュルレアリスム運動の心臓部の最も近くにあるのは、このタイプの写真にほかならない」³²⁸と記しているにもかかわらず、上記の展覧会で展示されたのは操作された写真がほとんどであった³²⁹。

しかし、フランス語によるチェコのシュルレアリスム研究を皮切りにチェコ国外でも徐々にシュティルスキーの業績が知られるようになり、最近のシュルレアリスムの写真に関連する展覧会や出版物のうち 2000 年以降のものいくつかを繙いてみると、「狂気の愛」展とはかなり状況は異なっていることがわかる。2008 年に出版された『シュルレアリスムの写真』³³⁰では、シュティルスキーの写真が 1 枚掲載されている。³³¹この本に掲載されている作品のなかで操作されていない写真は、エリ・ロタールの《屠殺場》くらいである。



図 73 (右上の写真) 《無題》1934-35 年



図 74 《無題》1934 年

(左下の写真は、ドラ・マールの《スフィンクス・ホテル》1935 年)

2009 年に出版された『薄明のヴィジョン シュルレアリスムとパリ』³³²では、シュティルスキーの作品はドラ・マールの《スフィンクス・ホテル》(1935 年)と並置された 1 枚(図 73)と、イルゼ・ビングの《グレタ・ガルボのポスター》³³³(1932 年)と並置された 1 枚(図 74)が掲載されている。この本ではシュルレアリスムの写真で今まであまりとりあげられてこなかった操作されていない写真が大きく取り上げられている。序文のなかで、「ブラッサイ、ビング、クルル、ケルテス、マン・レイ、ロジャー・パリー、モーリス・タバール、ラウル・ユバック、インジフ・シュティルスキーらは、驚異的な方向感覚を失わせるアングルで撮影することで街とそのモニュメントの偶像的な景色を変形させた」³³⁴と記されているように、シュティルスキーが「シュルレアリスムの写真家」の列席に加えられている。さらに「日常の街路、看板、カフェは、なじみのない、喚起的なもの」になり、「日常的なものが非日常的なものとして生起する」³³⁵と、まるでシュティルスキーの作品を想定しているかのような筆致で綴られている。同じく 2009 年に出版された『イメージの転覆 シュルレアリスム、写真、映画』³³⁶では、アジェ、ポワファール、『シュルレアリスム革命』(12 号、1929 年 12 月)に掲載された匿名の写真《fortune》、マン・レイの通りの写真、エリ・ロタール(ショウウィンドウ)、マン・レイ(ショウウィンドウ)、ブラッサイ、アルヴァレス=ブラヴォ、ユバック、カルティエ=ブレッソンのマネキンと一緒にシュティルスキーの写真が 8 枚も掲載されている。³³⁷これらの作品は操作された写真ではなく、ドキュメンタリーの手法で現実の被写体を歪めずにとられたものである。

1985 年の『狂気の愛 シュルレアリスムと写真』と比較すると、2000 年代の出版物や

展覧会でのシュルレアリスムと写真の扱われ方は大きく変化したことがわかる。シュティールスキーの写真もその変化に呼応するかのように掲載される機会が増えている。したがってシュティールスキーの写真が長い間評価されてこなかったのは、広く展示される機会を逸してきたからであり、シュティールスキーの写真の傾向に似た作品、「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索」する作品が紹介される機会が増えているのは、シュティールスキーの写真がシュルレアリスムの核心をついた表現であったことの証左であると思われる。

この章では、以上のように再評価されているシュティールスキーの写真こそがもっともシュルレアリスムの核心をついた作品ではないだろうか、という問題について検討する。この問題を明らかにすれば、シュティールスキーがシュルレアリスト・グループに参加するのと時を合わせたかのように写真の技法に取り組みはじめた理由も明らかになるだろうし、「もっとも魅惑的な写真の詩」³³⁸とカレル・タイゲによって評されたシュティールスキーの写真を通した詩学も明らかになるだろう。ロザリンド・クラウスは「シュルレアリスムの写真的条件」で、操作の加えられていない写真こそが「シュルレアリスム運動の心臓部の最も近くにある」作品であると指摘し、スーザン・ソントグもまた『写真論』(1977年)のなかで、マン・レイやモホイ＝ナジなど写真に手を加えることに専念した写真家は、写真の超現実的な特性をもっとも狭い形で伝えたと指摘している³³⁹。もしクラウスとソントグがシュティールスキーの作品に早い段階で出合っていたら、「あまり手を加えないもの、それほど新考案の特殊技術によらないもの、もっと素朴なもの」³⁴⁰であるシュティールスキーの写真をどのように評価していただろうか。

以下ではまず、シュティールスキーの写真作品を検討するための背景となる「チェコにおける写真」を振り返りつつ、「シュルレアリスムと写真」について考察する。そして次にシュティールスキーの写真の詩学を明らかにする。

2 シュルレアリスムと写真

2-1 チェコにおける写真

〈ピクトリアリズムからアヴァンギャルドへ〉

黎明期の写真表現から1930年代のシュルレアリスムの時代の写真表現へと至る変遷は、チェコもまたその他のヨーロッパ諸国と同様の過程を経てきた。19世紀前半から半ばにかけて、カメラによる像を定着させる技術が飛躍的に向上し、より鮮明な画像が得られるようになった。ボヘミアの地域にはじめてダゲレオタイプの情報が伝わったのは、1839年1月28日、日刊紙『ボヘミア』においてである。それにつれて、現実の醜さまでも露骨に直接的に写し出してしまうという写真のつくりだす機械的で即物的なイメージが拒絶されはじめていく。ボードレーは「1859年のサロン」で、写真術を「画家に成り損ねた者たち皆の避難所」³⁴¹と呼び、写真は芸術にすっかりとってかわるか、芸術を完全に墮落させてしまうので、科学と芸術の召使であることを超えてはならないと論じている。写真は想像力を紡ぎだしはしないし、人間の精神的現実、魂の領域に何ら関与することはないと批判

している³⁴²。

そうした反動として、19世紀後半から20世紀前半に絵画的イメージを模したピクトリアリスム（絵画主義）の写真が興隆しはじめ、芸術としての写真が模索されはじめることになる。ボヘミア地域においても、19世紀後半に経済的に自足しはじめると、若い芸術家たちは「国民再生」への情熱から冷め、「国民」の存在に不安を抱かなくなり、時代おくれの感覚であると感じはじめた。逆に若い芸術家たちは、芸術の個性を強調しはじめたが、これは視覚芸術の分野でも同様だった。これを契機に美術団体マーネスに属する芸術家たちは、ウィーンやミュンヘンから近代芸術の最重要都市パリへとシフトしていった。

第一次世界大戦終結とチェコスロヴァキア共和国の建国は、チェコの写真の方向性を一変させることになった。「チェコ・モデルネ」³⁴³宣言以降ボヘミア地域の芸術状況はモダニズムの流れへとはいつていくのだが、文化状況を劇的に変化させたのは、第一共和国の建国であった。戦後、上の世代はピクトリアリスムのアール・ヌーヴォースタイルを踏襲し続けたが、若い世代はドゥラホミール・ルージチュカ Drahomír J. Růžička（クラレンス・H・ホワイトの生徒でチェコ系アメリカ人）のピュリスト・ピクトリアリスムスタイルを受け入れた。1920年代後半アマチュア写真家は内外のアヴァンギャルドと親交をもちはじめ、1930年ごろには「ニュー・フォトグラフィー」の傾向をもった写真が数多く撮られるようになる。そうして、新たに社会的領域を開拓していったグラビア誌の爆発的な成長などにより、保守的なスタイルの写真は完全に転覆されてしまった³⁴⁴。

19世紀後半から20世紀前半のチェコの写真は、主にドイツとフランスの影響を受けてきた。たしかに19世紀において芸術の中心地であったウィーンの影響も指摘できる。ウィーンで活躍した人物のなかには、建築家アドルフ・ロース、ヨーゼフ・ホフマン、作家リルケ、画家アルフレート・クビーン、エミル・オルリック、音楽家グスタフ・マーラー、精神分析の祖フロイトのようなボヘミアやモラヴィア出身の人物が数多くいたことから、その影響の大きさがわかる。その他ボヘミアやモラヴィア出身のオーストリアで活躍した写真家も多く、その関係で両地域間には交流があった。さらにさきほど述べたように、1921年にチェコ系アメリカ人のドゥラホミール・ルージチュカがもたらしたアメリカのステージリッツやポール・ストランドのスタイルの影響も無視できない。しかし20世紀前半に圧倒的な影響力のもとチェコのアヴァンギャルドを席捲したのは、ドイツの「ノイエザハリヒカイト（新即物主義）」と「バウハウス」、そしてフランスのアジェヤマン・レイの写真であった。

1927年から1931年まで刊行されていたチェコのアヴァンギャルド誌『ReD』に掲載された写真作品を見ると、どのような国外の作品から影響を受けていたかがわかる。もっとも掲載数が多いのが、バウハウスで教鞭をとり、1925年にデヴィエトスィルの招待でチェコ共和国東部の都市ブルノで講義をおこなったことのあるモホイ＝ナジ³⁴⁵のものや、このころにはブルトンと行動を共にしていたマン・レイ³⁴⁶のものである。その他機械美が強調されたポール・ストランド³⁴⁷やジェルメーヌ・クルル³⁴⁸の作品や、リシツキーによる自画像やフォトグラムやフォトモンタージュも掲載されている。チェコの写真家の作品では、ヤロミール・フンケによる抽象写真やフォトグラム³⁴⁹、ヤロスラフ・レスレル³⁵⁰によるフ

フォトグラムが掲載されている。建築への関心が高かったため建築写真も多いが、斜線が強調されたものや上からのアングルものが多い。特定の作家による写真以外に、顕微鏡を通したイメージや深海のイメージを撮った学問的な写真（図 21）³⁵¹や、『ナショナル・ジオグラフィック』誌から転載された自然のイメージ³⁵²、自然がつくりだす形体が強調された写真がいくつか掲載されている。

当時チェコスロヴァキアで教鞭をとっていたもののなかにはバウハウスの卒業生もいて、さらにハンネス・マイヤーやワルター・グロピウスやモホイ＝ナジなどバウハウスの教授陣がチェコスロヴァキアへ講演に来ることもあった。バウハウスの写真から影響としては、トリミングや斜傾した構成や鳥瞰図など技法を指摘できる。ただし、これらの技法はロトチェンコやリッツキーなどのロシア構成主義の影響も見落とせない。

チェコのアヴァンギャルドのメンバーがもっとも親近感を抱いていたのはフランスであった。19世紀末以降フランスに永住した芸術家には、フランチšek・クプカ、ヨゼフ・シーマ、オタカル・クビーンなどがある。さらに長期滞在した芸術家は、画家シュティルスキー、トワイヤン、アドルフ・ホフマイステル、彫刻家ヴィンツェンツ・マコフスキー、写真家ヤロスラフ・レスレル、フランチšek・ヴォベツキー、建築家ベドジフ・フォイエルシュテイン、音楽家ボフスラフ・マルチヌーなど枚挙にいとまがない。

パリとのコンタクトは、ブルトンのシュルレアリスムの受け入れとともに強固になっていった。1922年ダダ時代のマン・レイと知己を得たカレル・タイゲは、1923年にデヴィエトスィルの展覧会「近代芸術市」にマン・レイを招待している。デヴィエトスィルのメンバーであるシュティルスキーとトワイヤンは1920年代半ばから後半にかけてパリに滞在していた。1932年にプラハで開催された展覧会「詩 1932」展ではダリ、エルンスト、マッソン、アルプ、ミロ、タンギー、デ・キリコなどの作品が展示され、1933年3月にはヴィーチェスラフ・ネズヴァルとインジフ・ホンズルがパリを訪問しブルトンやフランスのシュルレアリストと知己を得る。1934年にはネズヴァルが中心となってプラハに「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」が結成され、1935年春にはブルトンとエリュアールがプラハを訪問し講演をおこなった。



図 75 フンケ《反射 Reflexy》シリーズ、1929年

フランスからの影響として、写真の分野では、ウジェーヌ・アジェとマン・レイの作品が指摘できる。アジェの作品に影響を受けた作家には、シュティルスキーとヤロミール・フンケがいる。フンケは1929年すでにショウウィンドウに映った像の反射を主題にした

《反射 Reflexy》シリーズ (図 75)³⁵³を制作している。マン・レイの写真は早くも 1922 年にアヴァンギャルド誌で紹介されているが、これはおそらくフランス国外で最初にマン・レイの写真が紹介された例のひとつであると言われている³⁵⁴。マン・レイの写真のうち、チェコのアヴァンギャルド誌でよく取り上げられたのはレイヨグラフ (フォトグラム) である。フンケとレスレルもまたアヴァンギャルド誌でフォトグラム作品を発表した。またサバティエ効果などの数々の実験もマン・レイの影響として指摘できる。



図 76 アジェ《紳士モード (ゴブラン大通り)》1929年 図 77 《無題》1934年

さきほど紹介したように、『ReD』誌に掲載された写真の多くはシュティルスキーの写真の特徴とは大きく異なるが、『ReD』誌第3巻に掲載されたウジェーヌ・アジェの写真《紳士モード (ゴブラン大通り)》(図 76)は、唯一シュティルスキーの写真(図 77)と類似した特徴をそなえている。

ショウウィンドウのマネキンを撮った写真はシュティルスキーのオリジナルではない。都市の日常、それもただの日常ではなく際立った都市の現実を写し撮った最初の写真家はウジェーヌ・アジェである。アジェが撮影したのは、等身大の、市民にとって日常の街の風景だった。そのなかでショウウィンドウの写真も数多く撮っている。ショウウィンドウに飾られた仕立屋のマネキンを撮った写真では、人並みの消えた街路の風景がショウウィンドウのガラスに映りこみ、その風景のなかに無機的なマネキンがコラージュされているかのように見える。この写真は、人間がマネキンへと変質したかのような驚異的な印象を見る者に与えている。



図 78 アジェ《コルセット (ストラスブール大通り)》1912年

アジェの写真がシュルレアリストにもてはやされたことは有名である。最初にアジェを

見出したのはマン・レイの弟子ベレニス・アボットであった。アボットがアジェの写真をマン・レイにも紹介したことが契機となり、1926年の『シュルレアリスム革命』誌に《日食》³⁵⁵、《コルセット（ストラスブール大通り）》³⁵⁶、《ヴェルサイユ》³⁵⁷、《階段》³⁵⁸の写真が掲載されることとなった。当時存命中だったアジェの希望で作者名は伏せられている。アジェの死後、アボットによってアジェのモノグラフ『パリの写真』（1930年）が編纂されるのだが、『ReD』に掲載されたのはモノグラフが出版される前年であった。『シュルレアリスム革命』に掲載された《コルセット（ストラスブール大通り）》の写真（図78）は、1930年にベルギーの『ヴァリエテ』誌³⁵⁹にも掲載され、同年ネズヴァル編集の『黄道十二宮』誌³⁶⁰にも掲載された。同誌には「シュルレアリスム第二宣言」のチェコ語訳も掲載されていることから、このアジェの写真はシュルレアリスムの文脈でとらえられていたことがわかる。

この『黄道十二宮』誌は『ReD』誌とは異なり、シュルレアリスムに近い作品が多く掲載されている。さきほど取り上げたアジェの写真だけではなく、タバールの写真やストーンの写真も掲載された。チェコにおいてシュルレアリスム的な写真が醸成されてくるのは、この雑誌が刊行された1930年ごろだといえよう。ただしシュティルスキーが集中的に写真を撮りはじめるのはこの2、3年後のことである。

〈タイゲ「フォト・キノ・フィルム」〉

チェコ語で「シュルレアリスム」に言及した最初期のテキストのひとつに、カレル・タイゲのエッセイ「フォト・キノ・フィルム」³⁶¹がある。1923年の春ごろデヴィエトスィルのアンソロジー『ジヴォト（生）』に掲載されたこのテキストのなかで、タイゲはマン・レイの写真作品を紹介し、写真のたしかな形式が自立した革命的美術実践への鍵を握っていると指摘した。マン・レイのポートフォリオ、『Les Champs délicieux（美味なる野）』についてタイゲは「写真は決して現実から離れることはできないが、超現実的にはなりうる。シュルレアリスムはマン・レイの写真の本質である。それはモダンな美術の本質である。つまりマン・レイはホアン・グリスの同胞である」³⁶²と記している。マン・レイの写真がチェコで最初に紹介されたのは、まさにこのタイゲの論考のなかにおいてである。ブルトンは『シュルレアリスムと絵画』でシュルレアリストの美術家のひとりとしてマン・レイの名をあげているが、タイゲはブルトンの「シュルレアリスム宣言」（1924年）以前にマン・レイの作品にそなわっている性質を「シュルレアリスム」と表現した。

マン・レイは1924年以降フランスのシュルレアリスム運動の中心メンバーとなるが、タイゲがマン・レイの作品への支持を表明した時期は、ダダと関係していた。マン・レイを「シュルレアリスト」と呼んだ最初の人物としてカレル・タイゲの存在が指摘されているが³⁶³、当時はまだブルトンが「シュルレアリスム」の思想を「シュルレアリスム宣言」として定式化する前であり、「シュルレアリスム」の美術も理論化されていなかった。当時タイゲが「フォト・キノ・フィルム」で想定した「超現実的」、「シュルレアリスム」³⁶⁴の語の意味は、アポリネールやイヴァン・ゴルに由来するものだった³⁶⁵。アポリネールによる語の意味は、言葉、オブジェ、状況の通常の含意が幻想の次元へと移行するような、意味の創造的崩壊を指して³⁶⁶、ゴルの提唱した「シュルレアリスム」もまたアポリネー

ルのものに沿ったものだった。ゴルが「シュルレアリスム」を文学モデルとして理解していた一方、タイゲはシュルレアリスムを文学と関連させるのではなく、視覚芸術と関連させていた。これは「シュルレアリスム宣言」を発表した当時のブルトンとも大きく異なる点である。ブルトンが『シュルレアリスムと絵画』を記し、「シュルレアリスム」を視覚芸術と関連させはじめて以降も、タイゲはブルトンの「シュルレアリスム」に関心を示さなかった。というのは、当時タイゲらデヴィエトスシルのメンバーはポエティスムと構成主義の二つを標榜していて、ブルトンの「オートマティスム」のような受動的な詩作方法とはあいれなかったからである。そして宣言後にブルトンが提唱しはじめる「シュルレアリスムの絵画」はタイゲたちにとってはあまりに伝統絵画（線遠近法やイリュージョニスティックな空間に依存する絵画）にすぎないようにうつったのだった。

2-2 シュルレアリスムと写真

1924年にシュルレアリスム宣言を執筆した際、ブルトンはシュルレアリスムの美術を想定していなかった。さきほど述べたように、カレル・タイゲは当初より「シュルレアリスム」を視覚芸術と関連づけていた一方、ブルトンの想定していたシュルレアリスムは、宣言を出してすぐにブルトンのグループ内からシュルレアリスムの絵画は存在しないという批判にさらされていた。『シュルレアリスム革命』誌1号から3号の共同編集者だったピエール・ナヴィルは『シュルレアリスム革命』誌第3号でシュルレアリスムの絵画は存在しないと論じている。「もはや、シュルレアリスムの絵画が存在せぬことを知らぬ者はいない。偶然の身振りに委ねられる鉛筆のタッチも、夢の形象をたどるイメージも、想像的な幻想も、もちろん、そのように名づけることは不可能だ」³⁶⁷と。

当初よりマン・レイやエルンストなどの作品を評価していたブルトンはこのナヴィルの批判を受けて、シュルレアリスムと絵画の関係を理論化するために『シュルレアリスムと絵画』の執筆を開始するが、そのなかではマン・レイの作品に関連させて次のように写真についても触れている。マン・レイの「関心を占めていたのは、一方では、写真の要求する正確な境界を定めるということであり、他方では、写真の発明の目的だと思われていたものとはちがう目的のために、またとくに、絵画が絵画用に撮っておけると信じていたあの領域の探索を写真用に、しかも写真固有の手段の枠内で追求することのために、この写真なるものを役立てるということであつた。というわけで、彼の作品に区別をもうけ、肖像写真、困ったことに抽象的などといわれている写真、本来の意味での絵画作品、というふうに分けることは無益だと考えたい。彼の署名を備えたこれらの三種類のものは、いずれも彼の精神の同じ歩みに応じているわけで、私にはあまりにも自明のことだが、それぞれの境界にはいつも同じ見えるものの輪郭、あるいは見えないものの輪郭がうかびあがっている」³⁶⁸。ブルトンはマン・レイの写真作品を評価する際、写真という技法によってもたらされる効果に焦点を当てて考察するのではなく、肖像写真も抽象的な写真も絵画作品も、同様の精神から制作されているので区別するのは無益だとしている。また別の箇所では、「いったいつになったら、すべての価値ある書物がデッサンの挿絵を使うことをやめ、写真図版だけを添えて刊行される時が来るだろうか？」³⁶⁹と問題提起している。この写真図版だけが添えられた書物は、ブルトンが1928年に刊行した自伝的小説『ナジャ』

として結実するわけだが、このとき想定されている「写真」とは、マン・レイの「写真」作品とは異なる、主観的ではない、絵画を偽装していない、あくまで「客観的な」写真のことを指していると思われる。

ブルトンはシュルレアリスム第一宣言を出す以前よりテキストのなかで写真について言及している。「写真の発明は旧来の表現様式に致命的な打撃を与えた。これは絵画のみならず、詩についても同様であって、19世紀末に姿を現わした詩における自動記述は、まさしく思考の写真に等しいものなのである。それまで自らの求めていた目標にあやまたず到達することを、ひとつの盲目的な器具が可能にしてしまったために、芸術家たちは外観の模倣ときっぱり手を切るべきだという、いささか軽率でなくもない主張を持つようになった」³⁷⁰と、写真が絵画に与えた影響を、自動記述が詩に与える影響と比較し、「思考の写真」としての詩の自動記述を主張している。ブルトンは「自動記述による詩」のイメージについて、「シュルレアリスム第一宣言」のなかでボードレールの一節を引用しながら次のように述べている。

シュルレアリスム的なイメージについては、あの阿片によるイメージとおなじようなことがいえる。つまり、もはや人間のほうからよびおこされるものではなく、「自然発生的に、うむをいわず人間にさしだされるものである。人間はこれを追いはらうことができない。なぜなら、意志はもはや力をもたず、もはや諸機能を支配してはいないからである。」あとはそのようなイメージをかつて「よびおこした」ことがあるだろうか、それを知りさえすればよい³⁷¹。

宣言を出した1924年当時、ブルトンはまだシュルレアリスムの写真について明確に発言していなかったが、ブルトンは「自動記述による詩」と「写真」を同一視していたことから、この「自然発生的に、うむをいわず人間にさしだされる」イメージは、無意識のうちにブルトンによってあらわされたシュルレアリスムの写真観であるように思われる。

このような操作されていない写真、客観的な写真は、まさにシュティルスキーの写真と共通している。ただし当時まだブルトンが想定していなかったこのような写真の価値は、1926年『シュルレアリスム革命』誌にアジェの写真が掲載されることによってはじめて見出されることになる。

3 シュティルスキーの写真の詩学

3-1 シュティルスキーとアジェ

すでに指摘したように、『ReD』誌上で唯一シュティルスキーの作品と似た特徴をもっていたのはアジェの作品だったが、シュティルスキーはアジェの作品から直接影響を受けたのだろうか。アジェの影響がもっともあらわれていると思われるのは、シュティルスキーのショウウィンドウの写真である。1929年に『ReD』誌に掲載されたアジェの作品《紳士モード（ゴブラン大通り）》（図76）とシュティルスキーが美容室のショウウィンドウのマネキンを撮った作品（図77）をみくらべると、両作品ともショウウィンドウのガラスに街

路の風景が映ることで、写真に操作が加えられることなく、まるで街路にマネキンがコラージュされたかのような効果を生み出し、人並みのない街路に無機質なマネキンのみが存在しているという驚異的なイメージをつくりだしている。

カレル・タイゲはシュティルスキーとアジェの写真の類似性を次のように指摘している。

1900 年前後に撮られた圧倒的大部分の写真は、弱々しく、慣習的で、特徴がなく、精神のないものであったが、この時代に完全な専門的技術の知識もなく旧式のカメラを携えてパリを散策していたのは、孤独な遊歩者、二流演劇から脱落した俳優だった。彼はあえて、できるかぎり画趣に富むものにならないように家や街路や河岸やショウウィンドウや片隅の景色を捉えることで日常の奇跡を発見し、日常の日々やごく日常的な物の内側に潜む秘密を暴露し、「現実内に包まれた超現実」(A・ブルトン)と、日常の散文の単調さから閃光を発するポエジーを視覚的にとらえることができた。さらに予期しない環境において、なじみのない物を自分自身に近づけることで湧き出てくる抒情性を感じ取ることができた。彼は現実が、非現実と超現実のなかへ融合しているまさにその魅惑的な点にレンズの焦点を合わせる。これらのアジェのショットは今日のリアリズムやシュルレアリスムの写真の模範となった。フンケ、シュティルスキー、ハーク、セヴェル、ライヒマン——チェコの作家の名のみを挙げるならば——は、アジェの足跡にひとつならぬ発見を得た³⁷²。

ブルトンが『シュルレアリスムと絵画』で表明した、「超現実とは現実そのもののなかにふくまれるだろうし、現実そのものよりも高次でも外部的でもないだろう」³⁷³という思想を象徴的に示すものとしてアジェの作品がシュルレアリストに迎えられたわけだが、シュティルスキーもまた、「今日、写真において熱狂的なまでに魅了され、興味を抱いているのは、現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索することだけである」³⁷⁴と語っているように、ブルトンやシュルレアリストを通じたアジェの作品と同様の考えのもと、意識的に写真を撮っていたことがわかる。

第二次世界大戦後、タイゲらの後を引き継ぎ、チェコのシュルレアリスムに関わった詩人ペトル・クラールもまたタイゲ同様、アジェとシュティルスキーの類似的な特質を次のように示している。

アジェと同じく、シュティルスキーもまた、秘められた欲望、夜に夢見る魅力あふれる痕跡という決定的なものを、街路、どこにでもある街角、向かいの店のショウウィンドウ、近くの郊外の縁日興行の露店などに見出そうとする。眼差しを投げかけるだけで現実には新たな光を放つ。代替不可能な視覚を選択する以外にはなにも要しないということをシュティルスキーは十分に理解しているからである。その視角とは、本来の物理的な状況にたいして何らかの介入をすることなく、「見出された」オブジェに新しい意味の文脈を授けることができる視角である³⁷⁵。

タイゲやクラールの指摘では、アジェとシュティルスキーは、「日常の奇跡の発見」と「日

常の日々やごく日常的な物の内側に潜む秘密の暴露」によって、「現実が、非現実と超現実のなかへ融合しているまさにその魅惑的な点」を視覚化するわけだが、これに成功したのはまさに二人が被写体として選択したテーマによるところが大きい。二人のテーマの共通点として指摘できるのは、タイゲも「できるかぎり画趣に富むものにならないように家や街路や河岸やショウウィンドウや片隅の景色を捉えること」と指摘しているように、どこにでもあるショウウィンドウ、マネキン、路地裏、看板、街並、縁日興行などである。美しい風景画や絵になるような構図の場所やポストカードになるような観光名所を撮るのではなく、誰も眼にとめないような記憶にとめないようなごく日常的な場所、朽果てた忘却された場所、いずれ消滅してしまう場所にカメラを向けたのである。

ソントグはこのようなシュルレアリストの眼を次のように指摘している。「殺風景な工場の建物や広告板が雑然と並ぶ大通りも、カメラの眼を通すと教会や田園風景のように美しく見えてくる。現代の趣味からすればもっと美しい。古道具屋を前衛趣味の神殿に仕立て上げ、のみの市通いを美的巡礼様式にまで高めたのは、ブルトニー派のシュルレアリストたちであったことを思い出すがよい。シュルレアリストのくず拾いの鋭敏な眼は、他の人たちなら醜いとか、興味も関係もないと思うもの——古道具、がらくた、ポップな物体、都会の残骸——を美しいと思うように向けられていた」³⁷⁶と。他の人が醜いと感じ、興味を惹かれないもの、あるいは見慣れたものに美を見出す眼こそが、シュティルスキーとアジェに共通する詩学を醸成しているのである。ソントグはこの「シュルレアリストのくず拾いの鋭敏な眼」というのは、カメラに特有の眼であるとも指摘し、さらに「写真は美をいたるところに存在するものとして明らかにしてきた。カメラのために身を飾る人たちと並んで、目立たない人やふてくされた人たちにも美を割り当ててきた」³⁷⁷と指摘している。ソントグが明らかにしたような、つまらない、ありきたりの日常のなかや、荒廃し忘却されたオブジェのなかに偏在する美を発見するという写真の特性こそ、シュティルスキーを写真技法へと導いた動機のひとつであったように思われる。

3-2 シュティルスキー「シュルレアリスムの写真」

前述のようにアジェとシュティルスキーの写真では、たしかに共通した被写体が選択され、同様の詩的効果があらわれているが、作者の意図に関しては決定的な差異がある。アジェが俳優をやめ、カメラを手に街を遊歩したのは、街並などの写真を売って生計を立てるためであった。一方シュティルスキーは、熟知している絵画技法ではなく、意図的に不慣れな写真技法を選択し、「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索する」³⁷⁸ために街を遊歩した。シュティルスキーは「シュルレアリスムの写真」というテキストのなかで自身の写真をシュルレアリスムの写真であると規定している。

わたしたちがシュルレアリスム写真と捉えているもの、つまりマーネスでご覧になっているような写真のはじまりは、理髪店のマネキンや義肢などのような、時代遅れのオブジェや思い出にまつわるオブジェや奇異なオブジェと分ちがたく結びついている。これらのオブジェは潜在的な象徴的意味をうちに秘めているが、ごく普通の撮影方法によることでこの潜在的な象徴的意味は強調され、ネズヴァルが言及しているよ

うに、これらのオブジェを「きわめて物質的でありながらも、捉えどころのない夢の住人たち」のようなものになっている。写真撮影のあらゆる問題は、あるオブジェを発見した際にまず驚異を感じることで、そしてその発見をシュルレアリスム的な意味において熟考することにある。偶然とオブジェへの同調がここでは当然ながら大きな役割を果たしている³⁷⁹。

このテキストは、シュティルスキーがはじめて写真作品を発表した 1935 年のチェコ初のシュルレアリスム展開催期間中に掲載されたものである。上記の「マーネス」とは、まさにシュルレアリスム展の会場のことを指していて、このテキストは会場を訪れた者に向けられている。アジェもシュティルスキーも「ごく普通の撮影方法」を使用しているが、シュティルスキーの場合は、オブジェに隠蔽された「潜在的な象徴的意味」を強調するためであった。この展覧会には写真のほかに油絵とコラージュ作品を同時に展示していたことから、シュティルスキーにとって、オブジェに隠蔽された「潜在的な象徴的意味」を明らかにすることは、写真でしかなしえないことだったのだろう。そしてオブジェのもつ潜在的な象徴を強調することで、オブジェを「きわめて物質的でありながらも、捉えどころのない夢の住人たち」へと変容させようとした。

シュティルスキーは「シュルレアリスムの写真」のなかで、シュルレアリスム写真の定義に関わることについて次のように述べている。

今日、写真において熱狂的なまでに魅了され、興味を抱いているのは、現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索することだけである。この際当然ながら、シュルレアリスム写真をまさに無効にしてしまういかなる美的な形式主義も除外され、抽象写真やレンズを用いない写真へのいかなる関心も除外されている。シュルレアリスム写真は抽象写真ではない。それゆえブルノの「写真集団 5」の作品がシュルレアリスム写真とみなされること——我々の情報不足からそうってしまったのだが、——は本質的に疑わしい。この写真集団が制作している作品は、マン・レイやモホイ＝ナジらの魔法を糧に生きているありきたりの唯美主義者の写真である³⁸⁰。

シュティルスキーが「シュルレアリスムの写真」と規定していたもの、あるいは自身のつくりあげたいと望む「シュルレアリスムの写真」とは、「抽象写真やレンズを用いない写真」であるマン・レイのレイヨグラフやモホイ＝ナジのフォトグラムなどではなかった。美的に構成された、表層的なイメージに関心があったのではなく、あくまで「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索すること」だけに関心があり、それこそが「現実に内包された超現実」(ブルトン)を暴露できる方法であると確信していたのだった。

タイゲもまた同時期にシュルレアリスムの写真について論じている。1936年の『スヴィエトゾル』誌³⁸¹ではシュティルスキーの写真作品が特集され、シュティルスキーの写真4枚とタイゲのテキスト「写真は芸術か？」とネズヴァルのテキスト「シュルレアリスムと写真」が掲載された。そのなかでタイゲもまた、マン・レイやモホイ＝ナジの抽象的な、操作された写真よりも簡素な方法で撮られた写真の方をより詩的な「写真の詩」として評

価している。

フォトジェニックな詩であり芸術作品である写真が実現されうるのは、[……] 詩的なイメージと発見が、できるかぎり簡素でありのままの方法によって、いわばできるかぎりありきたりな方法によって記録されるときにおいてである。写真文化のもっとも洗練された写真の詩:マン・レイ、ピーター・ハンス、モホイ=ナジ、ブルノの写真集団「5」。できるかぎり簡素でありのままの技法で紙に記録された写真の詩:マン・レイ、シュティルスキー、ハンス・ベルメール、ラウル・ハウスマン、ラウル・ミシュレ

※など。おそらくこの 2 番目の方法、奇跡的な光景の簡潔な写真、現実のなかの超現実を捉えた厳格なまでにリアリスティックなショットの方こそ、魅惑的な詩である

タイゲがもっともシュルレアリスム的でありもっとも魅惑的な詩であるとしたシュティルスキーの写真技法は、日常的なものをただ簡素に撮ればよいというものではなかった。ブルトンはシュルレアリスム宣言以前に詩の自動記述を「思考の写真」と表現したが、このとき想定されていた「写真」とシュティルスキーの「写真」は異なる。シュティルスキーは「写真撮影のあらゆる問題は、あるオブジェを発見した際にまず驚異を感じることにあり、そしてその発見をシュルレアリスム的な意味において熟考することにある」と述べている。「理髪店のマネキンや義肢などのような、時代遅れのオブジェや思い出にまつわるオブジェや奇異なオブジェ」との偶然の出会いが大きな役割を果たしているのである。アジェもシュティルスキーも街を遊歩し、被写体を探索し、同様の詩的効果を上げたわけだが、シュティルスキーの場合は、「現実に内包された超現実」を暴き出すようなオブジェとの偶然の出会いを求めて遊歩していたのであった。

3-3 客観的偶然

〈ネズヴァル著『見えないモスクワ』〉

このオブジェとの偶然の出会いという発想は、ネズヴァルやシュティルスキーがはじめてではない。ブルトンによって 1924 年にシュルレアリスム宣言が出され、正式に運動が始まってから 2 年と経たないうちに、参加者の多数が革命への熱望を抱きはじめ、1927 年にはグループは政治的な分裂状態に陥っていた。そのあいだに初期のシュルレアリストがとりつかれていた催眠状態や自動記述や幻覚といった方法にたいして、ある反動のようなものが生じていた。そこでシュルレアリストたちは新しい超現実の原理「客観的偶然」を採り入れたのだった³⁸³。

1928 年、ブルトンは自らの理想とする写真図版を用いた書物『ナジャ』を刊行するが、そのなかで、以後のシュルレアリスムにおいて最重要となる理論、「客観的偶然」について述べている。ブルトンは『ナジャ』の冒頭で、出会いや様々な出来事の偶然性の問題を取り上げているが、この段階ではまだ「客観的偶然」という用語を用いてはいなかった。しかし 1935 年には、『オブジェのシュルレアリスムの状況』のなかで、「わたしが『ナジャ』や『通底器』やその後の種々の発表物のような作品のなかで、精神の均衡を破るような諸

事物や動顛的なくつかの符号にわたしなりにどんな場合でも注意を喚起しようとしたのは、客観的偶然の問題、換言するなら、人間が生命を維持するうえでそれを必要と感じているにもかかわらず、捉ええないでいる必要性が、そのなかで、きわめて神秘的に人間に姿を現わして見せているといった偶然の問題を、まったく新しい強烈さで提起するという結果をもたらしました。客観的偶然のほとんど未踏のこの領域は、あらゆる領域のなかで、わたしたちがいま探求をつづけるにふさわしいところと、考えられます」³⁸⁴と、「客観的偶然」の問題の大きさを強調している。

ネズヴァルによって編集された『黄道十二宮』誌では、早くも 1930 年に『ナジャ』の部分訳が掲載され、チェコのアヴァンギャルドのメンバーに影響を与えた。その影響のもと生まれたのが、1935 年に刊行されたネズヴァルのテキスト『見えないモスクワ』である。このテキストは『ナジャ』同様、自伝的小説の体裁をとっていて、かつイラストの代わりに 3 枚の写真が挿入されている。



図 79 ネズヴァル《無題》1934 年



図 80 《無題》1934 年

ネズヴァルのテキスト『見えないモスクワ』には、シュティルスキーとともに、オブジェとの偶然の出会いを求めた軌跡が記録されている。シュティルスキーは写真の被写体を求めてひとりで都市を遊歩していたわけではなかった。詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァルとともに都会の孤独な散歩者となり、驚異的なオブジェを探し求めていた。二人が同一の対象を撮った写真（図 79、図 80）が残っているが、これらの写真は二人の逍遥を彷彿とさせる。二人が街を遊歩していた際の目的というのは、「日常の奇跡」、「見出されたオブジェ」という詩の戦利品を獲得するためであり、その方法は「ごくありふれた日のただなかで道を踏みはずすだけで十分で」³⁸⁵あった。

わたしがお話ししたいのは、もっとも簡素な技法についてである。外的な技術的条件が最小限となる際に、シュルレアリスムが数々の実験においてとり続けていたほとんどすべての技法のように驚異的な成果を引き出すことのできる技法、つまり写真の技法についてである。その写真の技法というのは、シュティルスキーとわたしが 1934 年の春にもっとも注意を向けていたものである³⁸⁶。

写真の技法は、シュルレアリスムの驚異を引き出す技法のなかでもっとも簡素でありつつも、引けを取らない効果を生み出す技法であると、ネズヴァルは指摘している。この

技法に注目して、シュティルスキーとネズヴァルはカメラを携えて街を遊歩していた。

ネズヴァルはさらに次のように続けている。

その最初の成果となったのが《眼帯をした男》である。わたしは今その画像の部分のことを考えているが、シュティルスキーの試みは、できるかぎり、近年写真においてあらゆる魅力を使い果たした形式主義から自由になることであり、またマン・レイの驚異的な作品と永遠に結びつくことになるレンズを用いない写真の抽象的な概念から自由になることであった。それ自体で長い間わたしたちの感嘆を喚起させるようなオブジェを適合させる自由をカメラに与えること、理髪店のマネキン、これについてはすでに話したが、義肢のマネキン、髭にリボンをした男、仕立屋のマネキン、わたしたちがもっとも体系的に回帰するもっとも典型的なものに名前を与えるべきならば³⁸⁷。

この箇所は、シュティルスキーの「シュルレアリスムの写真」と重複している。シュティルスキーがいかにネズヴァルの理論や詩的テキストから影響を受けていたかがうかがえる。次に続くネズヴァルの文章は、シュティルスキーが自身のテキストのなかで引用していた箇所でもある。

ものの実際の機能を剥奪し、幻影のプランにおいて簡略化された修正をそれ自身のなかに染み込ませている写真がそのオブジェにおいて強調したのは、心をかき乱すような潜在的な象徴性であり、それらのオブジェは潜在的な象徴性を用いて古くからわたしたちの想像力を興奮させてきた。わたしたちに非常に奇異な詩的イメージのような効果をもたらしながら。そして写真はこれらのオブジェを、きわめて物質的でありながらも、捉えどころのない夢の住人たちのようなものにした³⁸⁸。

ここでもまたアジェの写真との違いが明確にあらわれている。アジェは、街の醸成する雰囲気写真のなかに残すために街路やショウウィンドウを撮るときには少し引いて撮影していた。それにたいしてシュティルスキーは、ショウウィンドウに飾られたオブジェにレンズを近づけ、まるでそれらの背景から剥ぎとるように撮影していた³⁸⁹。「理髪店のマネキンや義肢などのような、時代遅れのオブジェや思い出にまつわるオブジェや奇異なオブジェ」をその背景から切り出し、「ものの実際の機能を剥奪」すること、つまりそれらのものの本来の実用的意味を剥奪することで、その「潜在的な象徴的意味」、深層の意味を暴露した。

ネズヴァルは『見えないモスクワ』のなかで、「ものの実際の機能を剥奪」する写真の効果について述べている。ネズヴァルによると、シュルレアリストが求めているオブジェとは、「散歩中かあるいは思い出に耽っている際、偶然にもなんらかのものに出会ったときに、そのものにとるに足らない使用価値が、わたしにとって大きな価値をもつことの妨げにはならないようなもの」³⁹⁰であるという。詩人の眼を通して、実的なものが、本来の使用目的の剥奪されたオブジェへと変化するというわけである。そのためにネズヴァルはまず、そのものの本来持っている性質を白紙に戻し、「もっとも広い言葉の意味での現実の実際の

価値とその感情的価値」³⁹¹を強調しなければならなかった。この作用によってネズヴァルの前にあらわれたのは、「もっとも日常的な現実の超現実的側面」³⁹²だった³⁹³。

〈ブルトン著『ナジャ』〉

以上のように『ナジャ』はネズヴァルやシュティルスキーに大きな影響を与えたのだが、そもそも『ナジャ』で提示されている「客観的偶然」とはどのようなものなのだろうか。

『ナジャ』の冒頭では、写真図版が挿入されている理由が述べられている。『『ナジャ』』については、この著作のしたがっているふたつの主要な「反一文学的」要請のどちらかを考えても、とくに右のことがいえるはずだ。つまり、豊富な写真図版が一切の描写——『シュルレアリスム宣言』のなかでその無益さを攻撃されている——の排除を目的としている点〔……〕³⁹⁴と。『ナジャ』はブルトンの自伝的小説であり、写真図版には実際の場所が使用されている。『ナジャ』における語り方については、「こちらからの働きかけにまったく応じないかたちでときたまおこったり、予想のつかない経路からやってきて私の味わう特殊な恩寵や失寵の大きさははからせたりするようなことがらを、努力せずに思い出してゆくだけ」の方法で、「そのつど浮かんできたものを浮かんだままにするという気まぐれにしたがって」³⁹⁵語る方法がとられている。

ブルトンは、ネズヴァルやシュティルスキーが手本としたように、街を遊歩する。するとある日パリの街角で、強烈な魅力をそなえた女性ナジャと偶然の出会いを果たし、翻弄されていく。ブルトンは一時ナジャのなかに、客観的偶然の力にみちた超現実を見ていた。

『ナジャ』に見られる「客観的偶然」は、ブルトンとナジャの出会いだけではない。ブルトンはよく蚤の市に通っていたが、そこでのオブジェとの出会いも重要である。ブルトンは蚤の市通いをする理由を次のように述べている。「私がよくそこへ行くのは、ほかのどんな場所でも見つからない^{オブジェ}物品をさがすためである。時代おくれのもの、部分だけ切りはなされたもの、使い途のないもの、ほとんどわけのわからないもの、そして最後に、私の考える意味で、私の好む意味で逸脱したもの」³⁹⁶と。ブルトンは『狂気的愛』のなかでもジャコメッティと連れだつて蚤の市を散策している様子を描いている。ブルトンは、『ナジャ』執筆以前から、街を遊歩し、街路での偶然の出会いに感嘆していた。「街路——私の人生にその驚くべき迂回路の数々を明かしてくれるにちがいない街路こそは、そのさまざまな不安、そのさまざまな眼差をたたえている街路こそは、まさしく私の^{エッセンス}本領であった。他のどんな場所でもない、まさにこの街路において、私は偶然的なものの息づかいに触れていたのである」³⁹⁷。ここで語られていることは、まさにネズヴァルとシュティルスキーが探索していたものでもあった。

〈《蛙男》と《眼帯をした男》〉

1935年のシュルレアリスム展で発表されたシュティルスキーの写真シリーズには、《蛙男》と《眼帯をした男》という独特な題が付されている。それについてシュティルスキーは「シュルレアリスムの写真」のなかで、「今回展示している二つの連作は、個別の写真を

偶然によって配列し、写真に秘められた意味を強調するようなタイトルをつけることで出来上がった」³⁹⁸と説明している。たしかに《蛙男》と《眼帯をした男》のシリーズはともに同時期に撮られたものである。また 1941 年に地下出版された『これらの日々の針の上で』では《蛙男》や《眼帯をした男》や《昼下がりのパリ》などのシリーズから選択され、一つの本として編まれたことから、これらのシリーズには必然性がなく、偶然によって配列されたことがわかる。では、《蛙男》や《眼帯をした男》の題はどこから来たものなのだろうか。

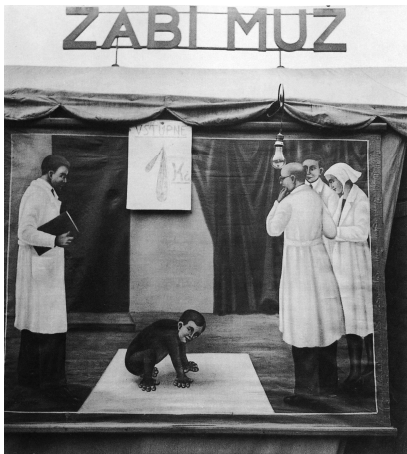


図 81 《蛙男》シリーズ、1934 年

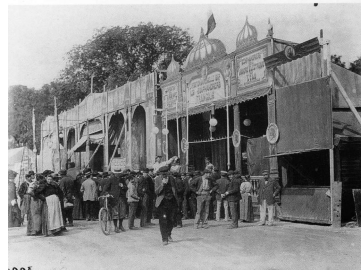


図 82 アジェ 《アンヴァリッドの緑日興行》1898 年

《蛙男》シリーズに含まれる次の一枚の写真(図 81)を見ると、縁日興行の見世物小屋に掛けられた絵を撮ったものであることがわかる。この写真を見てもアジェとシュティルスキーの関心の先が異なることがわかる。アジェもまた縁日興行の写真撮っている(図 82)が、そこにあらわれているのは、その空間のもつ雰囲気である。一方シュティルスキーの関心は、見世物小屋に掛けられた絵そのものである。その場の空間は排除され、掛けられた絵にフレームが嵌められ、まるでコラージュのようにその部分が剥ぎとられている。シュティルスキーの写真の上方を見ると、「ŽABÍ MUŽ (蛙男)」という文字が見える。《蛙男》シリーズの題はまさにこの写真に由来しているのである。シュティルスキーにとってはこれが、「写真に秘められた意味を強調するようなタイトル」としてふさわしいと考えたのだろう。このように題の選択においても、街を遊歩して驚異的なオブジェを探索すると同様の方法がとられている。

シュティルスキーはネズヴァルと街を遊歩し、写真を撮り、理論的にも大きな影響を受けていたことはすでに述べたが、ネズヴァルの詩からも影響を受けていたことは想像に難くない。ネズヴァルはシュルレアリスト・グループを結成する前の 1932 年、『往復切符』³⁹⁹という詩集を編んでいる。その 11 篇のなかのひとつに「話をする人形」という作品があり、そこには次のような箇所がある。

眼帯をした、鞆下をした男
 ふくよかな腿をした女のための

眼帯をした、泥酔した男
人形のための
眼帯をした、解剖学図の筋肉をした男
碧眼の姦婦のための
眼帯をした、錫箔の性的器官をした男
甘いもの好きの小さな舌のための
眼帯をした、美女の乳房をした男
バーのレジへ⁴⁰⁰

すでに指摘されている通りシュティルスキーの写真シリーズの題は、このネズヴァルの詩の一片に由来している⁴⁰¹。ネズヴァルはこの詩で、偶然の連想による方法、シュルレアリストの言葉遊びの方法を採用している。「話をする人形」とは、シュティルスキーの写真にもいくつか登場し、シュティルスキーの装丁によるネズヴァル著『モナコ』のカバーデザインでも用いられている、当時の自動オルゴール人形のようなもののことである。ネズヴァルは、この「話をする人形」の詩で試みた方法について、「純粋なオートマティスムに要請されて生じた、精神的意識を直感的に深化させるための新しいアプローチ」⁴⁰²であると述べている。ネズヴァルはシュルレアリスト・グループを結成する2年前にはすでにシュルレアリスムの実験を行っていたのだった。シュティルスキーはこのようにつくられたネズヴァルの詩の一節を題にすることで、「写真に秘められた意味を強調」し、現実の深層を暴こうとした。

〈ショウウィンドウ—ヤロミール・フンケ〉

チェコで、アジェのショウウィンドウを撮った作品に影響されたのはシュティルスキーだけではない。シュティルスキーが本格的に写真を撮りはじめる前の1929年に《反射》という題でショウウィンドウを撮った写真家がいる。シュティルスキーより3年早く生まれたヤロミール・フンケは、大学で医学や法学や美術史を学びつつ、1920年ごろから写真を撮りはじめる。第一次世界大戦後チェコスロヴァキアでは、ドゥラホミール・ルージチュカ（チェコ系アメリカ人でクラレンス・H・ホワイトの生徒）によって伝えられたアメリカのピクトリアリズムを受け入れる写真家が若い世代に多かったが、フンケも例外ではなかった。ただ、チェコのアヴァンギャルドのメンバーが活動を活発化させる1920年代前半には、構成主義やポエティスムの影響を受けはじめる。その後ノイエザハリヒカイトやマン・レイ、モホイ＝ナジの影響を受け、1920年代後半には光と影によって構成された《抽象写真》（図83、図84）シリーズを制作する。《抽象写真》シリーズのあと、フンケはふたたび現実の対象を撮るようになるが、それが《反射》（1929年）シリーズである。

フンケの《反射》シリーズの一枚（図75）を見てみると、まるで二重露光で撮られた写真のように、二つの異なる文脈のイメージが一平面上にあらわれている。一見しただけではどちらが正の画像かわからない。トラックの荷台に記された文字が逆になっていることから街路のイメージの方がガラスに反射したイメージであることがわかる。トラックの上にはマネキンのようなものが見えるが、これだけではショウウィンドウを撮ったものかどう

かわからない。

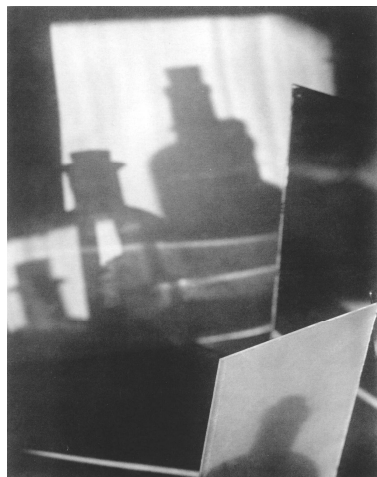


図83 フンケ《抽象写真》1927-29年



図84 フンケ《抽象写真II》1927-29年

それではフンケもまたアジェの影響を受けていたのだろうか。シュティルスキーが写真シリーズを発表した1935年のシュルレアリスム展の2カ月後、フンケはアジェについて次のように述べている。

わたしたちはただ単にアジェの写真を受け入れるわけにはいかない。ただ単にアジェがもたらしたものを借用することは許されないし、1935年の今日にその近い過去の残滓を撮ることも許されない。これは発見ではない。写真にとって、二つの世界が直面する現在の可能性を排除するのは憶病なことである。二つの反対物を強調すること、二つの現実を対照させること、一つの新しい写真にあるさまざまな要素を繋げること、それが写真行為であり、それを成し遂げるためには、内的な想像力と発明が豊富に必要である⁴⁰³。

ただ単にアジェのスタイルを模倣してはいけないというフンケの批判は、おそらく直前に催されていたシュルレアリスム展のシュティルスキーの写真に向けられたものであるように思われる。しかし《反射》シリーズなどの作品を見れば明らかなように、1920年代後半から1930年代はじめころのフンケの作品は、アジェから直接的に影響を受けている。

フンケの作品とアジェの作品はともに、一枚のガラスで隔てられた、ガラスの奥の世界とガラスの手前の世界を、ガラスという一平面上でひとつにし、驚異的なイメージを醸成している。しかしアジェとフンケの作品には大きなちがいもある。アジェが被写体として選択したのは、あくまでショウウィンドウや街路の雰囲気であるのにたいして、フンケの意図は、二つの像が重なることによって生まれる驚異的なイメージを表出することにあるのだ。それも二重露光という操作によるのではなく、あくまで通常の撮影方法によって表出しようという意志がある。たしかにアジェもまたガラス上での二つのイメージの出会いを利用し、詩的な驚異的なイメージをつくりだしてはいたが、それは二次的なものだった。このちがいを生み出しているのは、アジェとフンケのフレーミングの仕方のちがいである。アジェはその場の空間をも写し込ませているのにたいして、フンケはそれがショウウィンドウのガラスであることがわからなくなるくらいクローズ・アップし、その他のものをフ

レームの外に追いやっている。そうすることでフンケの作品は、まったく操作された写真ではないにもかかわらず、まるで二重露光のようなイメージを獲得している。

したがって、フンケのこの作品はたしかにアジェから影響を受けているが、仕上がった作品としてはフォトモンタージュからの影響の方が大きいように見える。ただしイメージの切り貼りや、操作は行わない。当時フンケは、マン・レイやモホイ＝ナジが取り組んでいたフォトグラムのようにカメラと写真のネガを捨てることは、写真の創造基盤を捨てることであると考えていた。それゆえフォトグラムのような抽象的なイメージを撮る際にも、あらかじめ存在している視覚的現実の記録に根ざしているべきだと考えていたようである⁴⁰⁴。実際《抽象写真》シリーズは、光と影を調節することによってフォトグラムに似たイメージが作りあげられている。《反射》シリーズもまた、一見二重露光やフォトモンタージュに見えるが、まったく操作が加えられることなく撮られている。

このように視覚的現実の根ざした写真を追求するフンケの作品は、シュルレアリスムの超現実のイメージに接近することになる。美術史家ドゥフェクはフンケの《反射》シリーズについて、「反射による具象的非合理によって鏡の前後の現実が奇跡的に混交することで、偶然の出会いの痙攣的な美と、超現実が作りだされている」⁴⁰⁵と評している。《反射》シリーズと同様の方法で撮られた、眼鏡屋の看板の写真(図85)では、シュルレアリストの美術作品に頻出する偏執狂的な「眼」のモチーフが使われている。

ただしフンケは自らシュルレアリスム的な作品を制作していたという自覚はなかったようである⁴⁰⁶。フンケは、前節で紹介したカレル・タイゲのエッセイ「フォト・キノ・フィルム」に多大な影響を受けたと言われているが、すでに述べたようにそのテキストに登場する「シュルレアリスム」の語は、ブルトンやシュティルスキーの想定していた「シュルレアリスム」とは異なるものだった。

この自覚の差が、シュルレアリスム的なフンケの作品とシュティルスキーのショウウィンドウの作品のちがいを明確にしている。フンケと異なり、シュティルスキーは、さきほど紹介したテキスト「シュルレアリスムの写真」のなかで、「今日、写真において熱狂的なまでに魅了され、興味を抱いているのは、現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索することだけである」と明言している。たしかにシュティルスキーもまた作品のなかで、ショウウィンドウのガラスがもたらす現実の二重化の効果を利用している場合もあるが、主眼はあくまで客観的偶然によって見出されたオブジェ、「理髪店のマネキンや義肢などのような、時代遅れのオブジェや思い出にまつわるオブジェや奇異なオブジェ」をとらえることにあった。化粧品店(図86)、義肢店(図87)、美容室(図88)などのショウウィンドウを撮った比較的多くの作品ではガラスの反射の効果は副次的なものとなっている。

それではシュティルスキーにとって、ショウウィンドウのガラスにはそれほど意味はなかったのだろうか。シュティルスキーの撮影方法は、すでに検討したように、「できるだけ主題を歪めないように」⁴⁰⁷ごく普通の通常の撮影方法に依っていた。したがって、当然ながらショウウィンドウのガラスに街路が映りこむこともあるだろうし、陽光の状態によっては映りこまない場合もあるだろう。しかしいずれにせよ、見る者とオブジェのあいだは透明のガラスで遮られている。ではシュティルスキーの写真におけるショウウィンドウのガラスには、何か別の作用が働いているのだろうか。



図 85 フンケ、眼鏡屋の看板の写真、1930-34 年



図 86 《眼帯をした男》1934 年

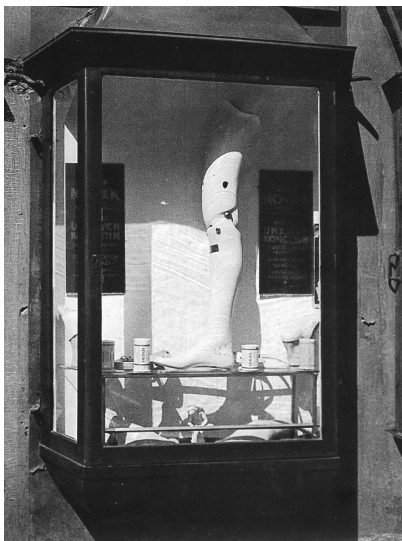


図 87 《眼帯をした男》1934 年



図 88 《無題》1934 年



図 89 《眼帯をした男》1934 年



図 90 《蛙男》1934 年



图 91 《無題》 1934 年



图 92 《無題》 1934 年

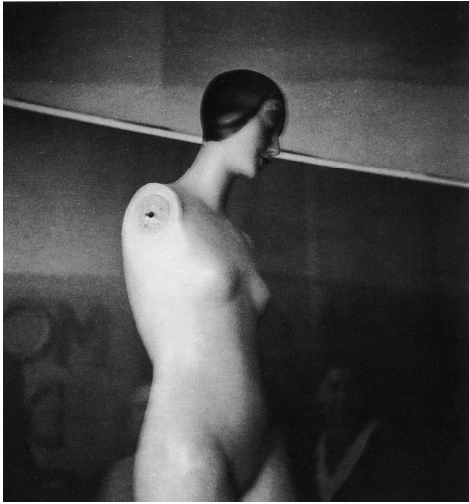


图 93 《無題》 1934 年



图 94 《蛙男》 1934 年



图 95 《蛙男》 1934 年



图 96 《蛙男》 1934 年

3-4 夢の視覚化—オブジェ化

シュティルスキーが写真の被写体として選択したのは、民間の娯楽（緑日興行）、消費されるもの（ショウウィンドウ）、死（葬儀品、墓地、マネキン）の三つの世界である。ただしこれらは明確に区別できるわけではない。ショウウィンドウの写真にも、死を象徴する棺の写真（図 26）や、身体の一部を欠損した無機物のマネキンの写真がある。また、緑日興行の写真にも人間（身体の一部を欠損した）を象った絵（図 89）が登場する。

シュティルスキーがショウウィンドウの写真でとくに被写体としていたのは、マネキンや義肢などの身体の一部の断片や陶器の人形などである。そのなかでも身体の一部を欠損したマネキン（図 77、図 86、図 88、図 90、図 91、図 92、図 93）、義肢（図 87）、足（図 94）、手（図 95、図 96）の写真が頻出する。ここにはどのような意味があるのだろうか。ここにはショウウィンドウのガラスの効果は関わってくるのだろうか。

シュティルスキーの夢の記録『夢』のなかには身体の一部がモチーフとなっているものがある。

8-10 歳のころだろうか、チェルムネーの庭でエミリエと人形遊びをしている。その人形は壊れていた。頭と脚がなく、そのかわりになにか頭のような別のものが付いていた⁴⁰⁸。

ここでは、頭と足の欠けた人形が登場し、欠けた頭の代わりにまるでコラージュ作品のように別の頭のようなものが付いている。

[……]わたしたちは庭から逃げています。わたしたちといっしょにいるのはヤンソヴァー夫人である。夕方。誰かがわたしたちを追跡している。わたしたちは部屋にいて、わたしは早く窓を閉めたがっている。そして急いで隣の部屋の窓も閉めるようにとわたしは叫んでいる。風で勝手に閉まってしまうないように紐で固定された窓をわたしは両手で紐解いている。そのとき家の周りに繁茂している茂みから白くもろい手があるのを目にし、窓の左側を掴んでわたしが窓を閉めるのを妨げようとしている。その後わたしは軽く閉めていたもうひとつの窓の方へ急いで向かい、隣室からは窓が閉められたことを告げる声がする。わたしは息をつき、エミリエにこう言う、それはたしかに雪花石膏の小さな手だった、と⁴⁰⁹。

ここでは、「白くもろい手」が部屋の窓から侵入しようとする。身体の一部である手が独立した存在として語られている。

「雪花石膏の手」（図 97）は、シュティルスキーのお気に入りのフェティッシュのひとつであったようである。シュティルスキーの死後、トワイヤンはシュティルスキーの収集品を撮影しているが、そのなかにシュティルスキーの書斎の引き出しの中身を撮ったものがある（図 98）。そこにはコラージュ制作用と思われるハサミや文具品、サイコロやランプ、人形や人形の頭部、小さな棺、エロティックなオブジェなどとともに小さな手のオブジェが写っているが⁴¹⁰、これらはシュティルスキーのフェティシズムを明白にあらわし

ている。



図 97 《雪花石膏の手》1940年



図 98 シュティルスキーの死後撮られた写真、1942年

フロイトはフェティシズムの由来について、「少年が女性にペニスがないことを知覚しながら、その事実を認めるのを拒んだ」⁴¹¹のために生まれると説明している。足のフェティシズムは、足から女性の性器に向かう少年の眼差しの方向を示すものであり、下着のフェティシズムは「脱衣の瞬間、すなわちまだ女性にペニスがあると信じていられた最後の瞬間を固定する」⁴¹²ものとして生まれたという。つまりフェティシズムは、女性の性器を目にした際の去勢恐怖と関わっていて、「この印象によって同性愛者になる人と、フェティシズムの対象を作り上げてからこれから防衛しようとする人と、そしてこの恐怖を克服する大多数の人々が生まれる」⁴¹³のである。

第1章で検証したように、シュティルスキーは若くして亡くなった義姉マリエを生涯偏愛していたことから、シュティルスキーのフェティシズムに義姉マリエが大きく関わっていたことは明らかである。『エミリエ』のテキストには「手」のモチーフが数回登場する。

この女性はわたしの棺で、わたしを匿いながら歩く。それゆえ自分を責めつつも彼女を冒瀆し、彼女を愛しつつも男性器の上に彼女の手の塑像を置いて眠りに落ちる⁴¹⁴。

ここでは「彼女」から手だけが切り出され、フェティシズムの対象として描かれている。テキストはさらに次のように続く。

5月1日、あなたは墓地へ行き、10番目の区画で墓石に座っている女性を見つける。彼女はあなたを待ち、あなたの秘密を打ち明けるだろう。あなたは去り、花嫁学校の壁に答えを探さるだろう。だが窓辺の少女たちの頭部は、臀部一蕾、尻一チューリップのようであり、貨物自動車を通り過ぎると揺れるだろう。舗道の上へ落ちるのではないかと、不安でしかたがなくなるが、その不安とは、あなたが幼少時代に最初に感じた痙攣的な勃起の快楽と、あなたの姉が小さな雪花石膏の手で自慰を教えたときに感じた恐怖に似ているだろう⁴¹⁵。

ここでは、夢のなかでシュティルスキーを追いかけてきた「雪花石膏の小さな手」は、最初に性的快楽を教えてくれた「姉」の手となっている。性的描写が顕著にあらわれている。

る『エミリエ』だけではなく他のシュティルスキーの夢においても、性的な意味が隠蔽されているわけである。さらにこのテキストからわかるのは、シュティルスキーのフェティシズムもまた、フロイトが指摘したように、幼少時代の去勢不安に由来しているということである。

さきほどシュティルスキーの写真には身体の一部を被写体としたものがあると指摘したが、そのなかには手を被写体としたものがある。ひとつは雑貨屋のショウウィンドウに飾られたゴム手袋(図95)、もうひとつは化粧品店のショウウィンドウのオブジェ(図96)である。たしかにこの手袋はアンドレ・ブルトンのテキスト『ナジャ』の挿絵に登場する手袋(図99)⁴¹⁶の影響を受けてはいるが、それと同時に、これはシュティルスキーが「雪花石膏の小さな手」の夢をテキストとして記録したのと同じように、夢を写真として記録したものではないだろうか。

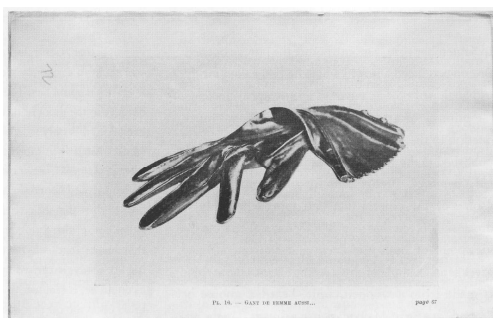


図99 ブルトン『ナジャ』より

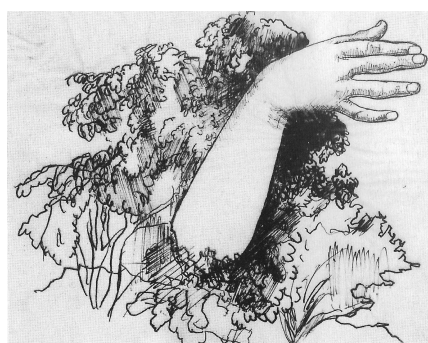


図100 《夢の記録》1940年

シュティルスキーが夢を記録する際の媒体は、テキストだけではなかった。シュティルスキーのテキスト『夢』には、「手」を描いた素描(図97、図100)が何枚かある。夢を見た日付と素描やコラージュだけが掲載されたものもある。それらと同じようにシュティルスキーは、夢を視覚化する方法として写真を選択したのである。

シュティルスキー自身「シュルレアリスムの写真」のなかで最初に、写真に魅せられているのは、「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索する」ためだけであることを明言し、写真技法、それもごく普通の撮影方法によってショウウィンドウなどの街路に見出したオブジェを撮ることで、オブジェの象徴的意味は強調され、それらのオブジェは「きわめて物質的でありながらも、捉えどころのない夢の住人たち」へと変容すると記している。つまりここでは写真は、夢を視覚的に記録する媒体というだけではなく、夢と(超)現実との通路を開く媒介として捉えられているのである。たしかに写真は、油絵や素描やコラージュよりもずっと現実との接点を保存している。さらにごく普通の撮影方法を用いればより現実には保存される。つまりこの撮影方法は、現実には内包された超現実的なものを暴露するのにより適していて、かつその効果はほかの媒体を使用するよりも絶大となる。

シュティルスキーは街を遊歩し被写体を探し、きわめて意図的に被写体を選択していた。しかしベンヤミンが指摘しているように、写真には「視覚における無意識的なもの」⁴¹⁷があらわれる。意図に関係なくすべてを映し出す写真は、普段見過ごされていたオブジェの存在に注意を向けさせる。しかし同時に、主観性から切り離された場に登場するそれらのオブジェは、これまでとは違った「得体のなさ」を呈しはじめる。フロイトは、この得体のなさ、不安を誘う不気味なものの正体は、かつて親しんでいたがその後抑圧されたも

の再現前化にあるとしていたが、それらのオブジェはわたしたちが抑圧していた現実を指し示す符号にもなると論じている⁴¹⁸。シュティルスキーの写真にもまた「視覚的無意識」、あるいは抑圧された「不気味なもの」があらわれているとしても不思議ではないだろう。

そうした視覚的無意識が露わになる例として、さきほどフンケの写真を考察した際に取り上げたのがショウウィンドウのガラスであるが、フンケやアジェの写真の場合、一枚のガラスで隔てられた、ガラスの奥の世界とガラスの手前の世界が、ガラスという一平面上でひとつになり、驚異的なイメージが醸成されると指摘した。さらに、フンケの《反射》シリーズの作品では、「反射による具象的非合理によって鏡の前後の現実が奇跡的に混交することで、偶然の出会いの痙攣的な美と、超現実がつくりだされている」⁴¹⁹という美術史家ドゥフェクの指摘を紹介した。だがシュティルスキーの写真では、ショウウィンドウのガラスの映り込みは、フンケの場合ほど意図的には計算されていない。



図 101 フンケ《反射》シリーズ、1929年

シュティルスキーの写真のなかには、ショウウィンドウにシュティルスキー自身が映りこんでいるものがいくつかある。そのうちの一枚、棺を撮った写真(図 26)を見ると、幼児用か展示用かと思われる小さな棺がケースに飾られている。そのガラス面には、二人の人物が胸のあたりで手を構えている姿がわずかながら映っている。この映りこみが無意識的であるのは、フンケの《反射》シリーズの写真と比較すればよくわかる。フンケの写真(図 101)では、ショウウィンドウに映りこむ撮影者の像が、ショウウィンドウのオブジェや街路の風景と相まって、効果的に利用されている。一方、シュティルスキーの写真では、映りこむ撮影者の像も曖昧で、そこに撮影者の意図は見えない。しかし写真には、「人間によって意識を織りこまれた空間の代わりに、無意識が織りこまれた空間が立ち現われる」⁴²⁰ことを考えると、シュティルスキーのなかで抑圧されているタナトスが「不気味なもの」、あるいは「視覚における無意識的なもの」として「棺」となって象徴的にあらわれたとも解釈できるだろう。そしてその棺にコラージュされたかのように自らの影が並置されている。『エミリエ』のエロティックなフォトモンタージュでは直截的に表現されていた人間と棺のコラージュ(図 25)が、ここではショウウィンドウのガラスの上で、間接的にあらわれ出ている。この写真を見れば、第 1 章で考察したシュティルスキーのフォトモンタージュのエロティックなモチーフは、『69 叢書』を刊行していた時期に限定されるものではなく、それ以降の作品にも通底していることがわかるだろう。

シュティルスキーの写真におけるショウウィンドウのガラスの効果は他にもある。さき

ほどネズヴァルのテキスト『見えないモスクワ』を検証した際に、ネズヴァルはそのなかで、「ものの実際の機能を剥奪」する写真の効果について述べていることを指摘し、さらにシュルレアリストが求めているオブジェとは、「散歩中かあるいは思い出に耽っている際、偶然にもなんらかのものに出会ったときに、そのものにとるに足らない使用価値が、わたしにとって大きな価値をもつことの妨げにはならないようなもの」⁴²¹であると述べていることを指摘した。そうして詩人の眼を通して、実用的なものが、本来の使用目的の剥奪されたオブジェへと変化するというわけであった。その結果たちあられるのが「もっとも日常的な現実の超現実的側面」⁴²²だった。そのように、オブジェをコンテキストから剥ぎとり、実際の機能を剥奪する際に、ショウウィンドウのガラスはその間隙となるのである。ショウウィンドウに飾られた品々は、それらが実際に使用される現実のコンテキストからはすでに剥ぎとられているのだが、商品として現実のコンテキストとの結びつきを保持している。しかし普段ならガラスを透過して商品に注がれる眼差しが、あるときそのガラス面でわずかに留まるときがある。そのとき眼差しと商品のあいだに間隙が生まれ、現実のコンテキストのなかで当たり前のもので見ていたものが、驚異的なイメージをもったものとして突如たちあられるのである。

美術史家スルプは、シュティルスキーの写真におけるショウウィンドウについて次のように述べている。

シュティルスキーは、ショウウィンドウに飾られたオブジェを、無意識的であるように、まるで撮影者が「気づいていない」かのように捉えようとした。シュティルスキーは、1930年代に次第に頻繁に撮られるようになっていたショウウィンドウ自体を撮ることを目的とするのではなく、オブジェを第一に視覚的に捉えていた。シュティルスキーの興味を引いたのは、とくに人間の身体に直接関係のある商品であった。義肢は第一次世界大戦後に街にあふれることになるのだが、アンドレ・ケルテスの1920年代半ばの写真にもショウウィンドウに飾られた義肢が写っている。シュティルスキーは意図を抑制することで、人間の手足の代用品からオブジェをつくりあげた。[…]シュティルスキーの義肢は別の意味を獲得し、夢の起源をもちうる象徴へと変容した。ショウウィンドウのガラスは、街路と店内をへだてる透明な壁の機能をもっているだけではなく、無意識的なものが可視的なものへと流れ込む境界でもあった。こうすることによってのみ義肢は、直接撮ることのできない夢の経験を表象することができたのだ⁴²³。

シュティルスキーの写真におけるガラスの効果は、ガラスの奥の世界とガラスの手前の世界が、ガラスという一平面上でひとつになり、鏡の前後の現実が奇跡的に混交することで、偶然の出会いによる痙攣的な美が生み出されることにあるというよりも、オブジェの実際の機能が剥奪される際の間隙、「無意識的なものが可視的なものへと流れ込む境界」として機能し、直接撮ることが不可能な夢の経験を視覚的に表象することを可能にすることにあつたのである。

3-5 夢と現実の通底器

シュティルスキーは、操作が加えられていない写真技法およびショウウィンドウのガラスを介在させることで、直接撮ることのできない夢の経験を視覚的に表象しただけではなく、夢と（超）現実との通路を開こうとしたわけだが、先ほど検証したようなショウウィンドウのガラスを介することなく、夢の経験を表象している写真もある。そのひとつに、章の最初に紹介した「水槽」の写真（図 72）がある。この写真ではいかにして夢の経験が視覚的なものに置換され、いかにして夢と現実の通路を開いているのだろうか。ここではショウウィンドウのガラスの効果ではなく、「オブジェ」に注目する。

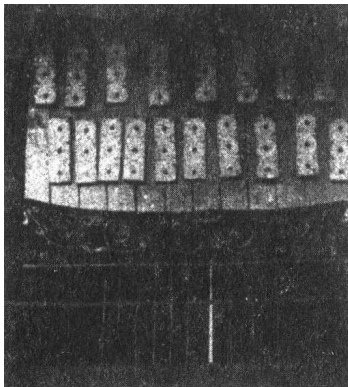


図 102 「写真の非合理の認識の試み」 図版



図 103 《蛙男》1934年

写真技法よりも「オブジェ」に関心をもっていたシュティルスキーがいかにして夢を写真として視覚化し、夢と現実を通底させようとしたかが垣間見られるテキストがある。1936年に掲載されたテキスト「写真の非合理の認識の試み」である。これには一枚の写真が添えられている（図 102）。おそらく縁日興行の射的場のもので、長方形のものは、射的の的だと思われる。縁日興行を撮った他の写真（図 103）に同様の長方形上のものが写っているものがあり、そこに「射撃 střelení」の文字が見える。このテキストからわかるのは、シュティルスキーとネズヴァルが写真からどのような連想によるイメージをつくりだしていたかということである。最初に、「これらの長方形のものは何ですか？」という質問にたいして、a) 自由に、b) 性的倒錯の観点から、c) 日常生活の観点から、d) 性的イメージへと誘うもの、の4つの観点からの回答が求められている。シュティルスキーはそれぞれの観点に次のように回答している。「a) 丸型菓子パン、鍵穴の周りの金属薄板、オルガンの鍵盤。b) サディズム。c) 理髪師のコンドームの包み、女給仕のペチコートの端。d) 3つの暗い穴、下には黒い覆い、太鼓をたたくこと」⁴²⁴。その他、「全体的な印象」を訊く質問にたいして、a) 詩的な、b) 性的な、c) 理性的な、の3つの観点からの回答が求められているが、それについて、「a) 街路で奏でられているアコーディオンの歌、b) ベッドシーツと、脱水されているがまだ皺が伸ばされていない洗濯物とそのにおい、c) 黒と白の均衡」⁴²⁵、と答えている。最後に「『～のように美しい』というロートレアモンの文に沿った定義付け」という質問にたいしては、「アポリネールの屋根の下での、衣服を纏っていない死んだ少女と道化師との偶然の出会いのように美しい」⁴²⁶と回答している。この回答にあらわれているのは、操作されていない現実のイメージを撮った写真から生まれるシュティルス

キーの想像世界のイメージである。ここには、ネズヴァルが述べたような、オブジェを実際の機能から剥奪して新しい文脈に組み込むやり方が示されていると同時に、写真による現実のイメージとシュティルスキーの夢の経験との結びつきも見るができる。「コンドーム」や「ペチコート」の端」は、第1章で検討した『エミリエ』のテキストに登場するイメージであり⁴²⁷、「衣服を纏っていない死んだ少女」のイメージは、早世した義姉マリエを彷彿とさせる。このように見ると、シュティルスキーは写真を撮る際、客観的偶然に完全に身を任せて被写体を選択していたというよりも、おそらく無意識的に自らの夢の経験と関連のある被写体を選択していたといえるだろう。

ところで今見たシュティルスキーのテキストにも使われている、この「非合理」という語は、シュルレアリスムにとって客観的偶然と並ぶ重要概念である。この概念はサルヴァドール・ダリによって理論化されたものであり、1930年代のダリの創作方法と強く結びついている。

ダリは「非合理の征服」というテキストのなかで、「具象的非合理」という語を使用して自身の絵画における野心を次のように論じている。

絵画平面に対する私の野心とは、具象的な非合理性の図像を、精密さを激しく求めるもっとも帝国主義的な情熱をもって物質化することにある。想像世界、具象的非合理性の世界が、現象的現実の外的世界と同じ客観的な明証性に、同じ確実さに、同じ持続に、同じ説得力ある、認識的伝達可能な厚さに属するようにと⁴²⁸。

図像=イメージのお手製のカラー瞬間写真。ここで言う図像=イメージとは、[……]具象的非合理性の図像=イメージのことだ。それらは一時的にせよ論理的直観の体系によっても、合理的な機制によっても説明できず還元できない図像=イメージなのである⁴²⁹。

パラノイア的=批判的活動つまり妄想現象の解釈=批判連想に基づく非合理的認識の自然発生的な方法⁴³⁰。

「具象的非合理」の世界とは、現象的現実世界と対置される、夢のイメージのような、具象的だけれども合理的な説明のつかない想像世界のことである。ダリはこの「具象的非合理」の世界のイメージを、現象的現実世界と同様の確かさをもった絵画や彫刻として物質化しようとした。ダリによると「具象的非合理」のイメージとは、自らの手で着色したカラー写真のような、技法やタッチよりも主題が重要となるイメージであり、合理的なメカニズムでは説明できないイメージであるという。そしてこのイメージを発生させる方法としてダリが発明したのが、「偏執狂的=批判的方法」だった。

「偏執狂的=批判的方法」とは、「ダリが1930年に編みだしたもので、フロイトなどの理論にもとづき、対象を偏執狂的に注視することから批判的に非合理的な形象を見てとり、それを描いてゆく方法」⁴³¹である。ダリによると、およそ偏執狂的性質をもつすべての妄想現象は、瞬間的かつ突発的な場合でさえ、すでに「全体として」体系的構造をともなっ

ており、批判の介入があってはじめて、後驗的に客観化されるにすぎない。偏執狂的＝批判的方法は、その体系的構造をともなった妄想を定着させるための現像液として機能するのである⁴³²。

ダリは「偏執狂的＝批判的方法」を実践して絵画だけではなく、第2章でも述べたように、オブジェも制作している。「象徴的機能をもつオブジェ」(図73)と名づけられたそれらのオブジェは、「最小限の機械的機能しかゆるさず、無意識的行為の実現によってよびおこされるような幻覚と表現にもとづく」⁴³³オブジェであり、フロイト的な意味における象徴を読み取れるような「超現実的」オブジェである。種々のかけ離れた素材を寄せ集め、非合理的に組み立てた外観のものが多い⁴³⁴。ブルトンの理論はダリの「具象的非合理」の理論と若干の相違はあるものの⁴³⁵、両者とも「オブジェ」を重要なものとしてとらえている。

ブルトンは1936年に「オブジェの危機」⁴³⁶というテキストを発表するが、そこではシュルレアリスムの「オブジェ」の理論と方法について、本格的かつ総括的に論じている。ブルトンは、夢のオブジェの制作を提唱したときは、「そのようなオブジェの増殖によって、いわゆる現実世界を決められた用途(しばしば疑わしいものなのに)でいっぱいになっている事物を、価値の低いものにしてしまおうと期待する気があった。この価値下落は私の見るところ、とりわけて着想力を解きはなつ性質のものに思えた。私たちが夢について知りうるかぎりでは、そうした夢起源のオブジェ、つまり真の固体化された欲望との接触によって、その力は高まるはずのものだった。けれどもそうしたオブジェの創造をこえて、私の追いもとめていた目標は、ほかならぬ夢の活動そのもののオブジェ化、夢の活動そのものの現実への移入にほかならなかったのだ」⁴³⁷と記している。このオブジェ化の意志はダリの「象徴的機能をもつオブジェ」のなかにあらわれているものである。「現実世界を決められた用途(しばしば疑わしいものなのに)でいっぱいになっている事物を、価値の低いものにしてしまおう」とする意志は、ネズヴァルが、ブルトンの「オブジェの危機」の1年前に刊行した『見えないモスクワ』のなかでも同様に展開されている。ネズヴァルによると、シュルレアリストが求めているオブジェとは、「散歩中かあるいは思い出に耽っている際、偶然にもなんらかのものに出会ったときに、そのものにとるに足らない使用価値が、わたしにとって大きな価値をもつことの妨げにはならないようなもの」⁴³⁸であるという。ネズヴァルは、「もの実際の機能を剥奪」し、その「潜在的な象徴的意味」を暴露することのできるメディアとして、写真の可能性を指摘した。ブルトンもまた、実際の使用価値を下落させることによって着想力を解き放ち、さらに夢起源のオブジェの制作を通して、真の固体化された欲望との接触によって、その力を高まるだけで満足することなく、「夢の活動そのもののオブジェ化、夢の活動そのものの現実への移入」を志向した。この「夢の活動そのものの現実への移入」こそまさに、シュティルスキーの写真の詩学であるとは言えないだろうか。

シュティルスキーの写真は、現実そのものであると同時に、「夢の活動」の直接的な記録でもある。

前節で論じたように、シュティルスキーの写真におけるショウウィンドウのガラスの効

果は、ガラスの奥の世界とガラスの手前の世界が、ガラスという一平面上でひとつになり、鏡の前後の現実が奇跡的に混交することで、偶然の出会いによる痙攣的な美が生み出されることにあるというだけではない。ショウウィンドウのガラスは、オブジェの実際の機能が剥奪される際の間隙、「無意識的なものが可視的なものへと流れ込む境界」⁴³⁹として機能し、直接撮ることが不可能な夢の経験を視覚的に表象することを可能にしたのであった。

これは「水槽」の写真にもあてはまる。「水槽」の写真では、ショウウィンドウのガラスを介することなく、「夢の活動」が「(超) 現実」へ移入するのである。

批評家ザーヴィシュ・カランドラ⁴⁴⁰は「シュルレアリスムにおける超現実」というテキストで、シュルレアリスムの概念における「超現実」とは何かについて認識の領域と芸術作品の領域という二つの側面から論じている。そのなかで、シュルレアリストの芸術家による超現実のイメージの創出方法を「シュルレアリスム工場」と呼び、次のように語っている。

芸術家の知覚によってもたらされた客観的現実と内的経験の諸要素がその工場へ搬入され、芸術家の作品が完成品として出荷されるのである [……]⁴⁴¹。

シュティルスキーの「水槽」の写真の場合、ここで言われている「客観的現実」に該当するのは、アルコーヴで見出されたオブジェであり、「内的経験」に該当するのは、夢によって呼び起された自身の幼少時代の無意識の追憶であるという⁴⁴²。夢と現実は、互いに独立したものであるが、写真を通すことによって夢と現実は同時にあらわれ出るのである。

IV 夢のオブジェ化——シュティルスキーのコラージュ作品

1935年プラハで開催された初のシュルレアリスム展でシュティルスキーは、絵画や、前章で検証した写真作品だけでなく、多数のコラージュ作品も出品したが、写真作品(図72)とコラージュ作品(図104)を比較すると、同じ展覧会に出品したと思えないほど、制作意図や制作者さえ異なるように見える。そこで本章では、コラージュ作品における制作意図を明らかにし、シュティルスキーの写真作品とコラージュ作品を比較して、通底する共通の詩学を検証する。

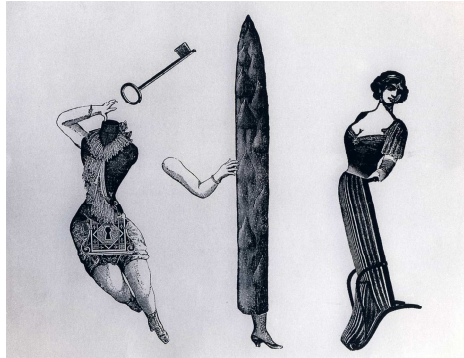


図104 《移動キャビネット》1934年

1 写真とコラージュの差異

写真とコラージュというメディアの間には大きな差異がある。なかでももっとも重要な差異は、「現実」との関係である。図72のような写真に写っているのは、まぎれもなく現実世界のどこかにあったものの表象である。一方コラージュというのは、雑誌や本などから対象を切り抜き、別の背景に貼りつける行為である。冒頭のコラージュを見ると、女性、アスパラガス、鍵、オットマンなど、異なるコンテキストから抜き出された対象が新たに同一空間に集っている。ここで目指されているのは、写真のような現実世界の再現よりも、異なるコンテキストから来たもの同士を同一空間上で衝突させることによってある種の驚異的なイメージを作り出すことである。

ただしシュティルスキーの写真で意図されているのは、前章で検証したように、現実世界の再現とは別のところにある。

その手掛かりとなるのが、シュティルスキーが1935年に記したテキスト「シュルレアリスムの写真」である。前章ですでに述べたように、シュティルスキーは「シュルレアリスムの写真」のなかで、写真という技法に魅せられている理由について記しているが、シュティルスキーは、まったく操作されていない現実を撮ることで「超現実」を掬いとるべく、家の片隅に放置された壊れた水槽にカメラを向け、「技術的なことに関していえば、照明によるものであれ撮影によるものであれ、できるだけ主題を歪めないようにしている」⁴⁴³と、技術的な面においても操作を加えない手法を採っていた。

シュティルスキーが操作の加えられていない「ごく普通の撮影方法」を使用したのは、オブジェに隠蔽された「潜在的な象徴的意味」を強調するためであった。1935年のシュルレアリスム展には写真のほかに油絵とコラージュ作品を同時に展示していたことから、シュティルスキーにとって、現実のオブジェに隠蔽された「潜在的な象徴的意味」を明らかにすることは、写真でしかなしえないことだったのである。そしてオブジェのもつ潜在的な象徴を強調することで、オブジェを「きわめて物質的でありながらも、捉えどころのな

い夢の住人」のようなものへと変容させようとした。

一方図 104 のようなコラージュ作品は、どのような意図のもと制作されたのだろうか。それを知る手がかりが、シュティルスキーと行動をともにしていた詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァルのテキストのなかにある。ネズヴァルはテキストのなかで、シュティルスキーが語った内容として、次のような言葉を記している。

一度ならず望んでいたように、わたしは最近いくつかの人工的なフィギュアをつかった。身体がアスパラガスでできていて、それに流行遅れの婦人靴を付けたフィギュアを。[……]古風なオットマンでできた身体と胸のサイズを大きくする広告から取った女性のトルソのフィギュアや、その他等しく興奮させるいくつかの詩的なフィギュアをつかった⁴⁴⁴。

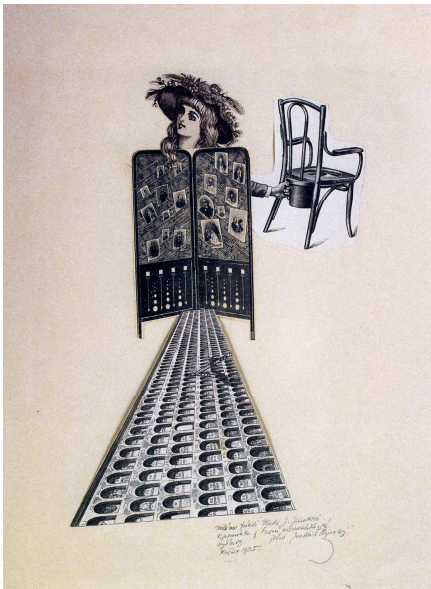


図 105 《移動キャビネット》1934年

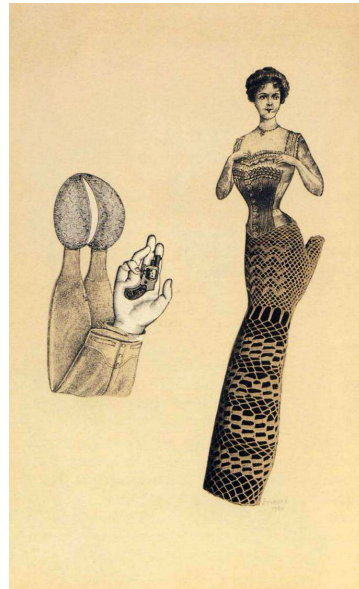


図 106 《移動キャビネット》1934年



図 107 《移動キャビネット》1934年

この記録はまさに最初に紹介したコラージュ作品を指している。シュティルスキーがコラージュにおいて試みたのは、詩的に興奮させる「人工的なフィギュア」(図 105、図 106、図 107)をつくりだすことだった。

またネズヴァルは、この展覧会のカタログへの序文のなかで、シュティルスキーのコラージュ作品のもつ詩的な意味について驚きをもって次のように語っている。

数年前に出版されたわたしの本——『往復切符』のなかの「おしゃべり人形」のことを言っている——によって裏付けられたように、詩における人工的なフィギュアを創造するというわたしの積年の努力にもかかわらず、たいへん驚いたのは、わたしたちがこのシリーズの題として名づけた、《移動キャビネット》の最初の数作品を見たときだった。驚いたのは、シュティルスキーが、アスパラガスや女性の古い靴から構成した人工的なフィギュアや、オットマンや女性のバストサイズを大きくするための広告から取った頭部から構成されたフィギュアを見たときだった。また驚きをもって目にしたのは、同様の詩的意味をもった 50 ほどの作品で、そこではシュティルスキーはまるで夢のなかにいるかのようであり、さらにわたしに確信させたのは、互いにかけて離れた二つの詩的イメージが結びつきうるように、互いにかけて離れた視覚的イメージ同士も結びつきうるということだった。わたしはここで、同様のテーマについて述べているブルトンの文を引用せざるを得ない。「わたしたちが事実認めるべきことは、万物をつくりだしているのはイメージであり、特別な象徴的役割を担っていないものにたらないオブジェもまた、万物を表象することができるということである。精神は驚くべき能力で、偶然見出された二つのオブジェのあいだに存在しうるほんのわずかな想像しうる関係をも把握することができる。[……]もし詩人に順位を付けることができるのであれば、詩人が自らの作品によって提示する自由の度合いだけがそのヒエラルキーの唯一の基準となるだろう⁴⁴⁵。

詩人ネズヴァルはシュティルスキーよりも前に、詩によって「人工的なフィギュア」を創造する試みをおこなっていたのだが、シュティルスキーはそれを冒頭で取り上げたコラージュを含む 66 点のシリーズ《移動キャビネット》によって、詩的な視覚イメージを用いてつくりだした。ネズヴァルを驚かせたのは、シュティルスキーが「それぞれ互いにかけて離れた二つの詩的イメージ」を結びつけることを詩以外の方法でやってみせたことだった。

以上のように少し見てみただけでも、写真とコラージュの方法の違いは明白である。シュティルスキーが写真技法で試みたのは「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索すること」であったのにたいして、コラージュの技法で試みたのは、それぞれ互いにかけて離れた視覚イメージを結合することで「人工的なフィギュア」をつくりだし、詩的な自由を獲得することだった。

ただし一つ共通点がある。「オブジェ」にたいする関心である。シュティルスキーが写真でとりあげたオブジェは、家の片隅に追いやられ、忘れ去られた、役に立たなくなった日

用品、壊れた水槽など、一般的に美しいと思われていない、あまり人目につかないもの、「理髪店のマネキンや義肢などのような、時代遅れのオブジェや思い出にまつわるオブジェや奇異なオブジェ」であった。一方コラージュでとりあげられたオブジェは、アスパラガス、時代遅れのオットマン、婦人靴、鍵、マネキンなど、美術作品とは無縁に思われる日用品であり、ネズヴァルの言葉を借りるなら「特別な象徴的役割を担っていないとるにたらないオブジェ」であった。この「とるにたらないオブジェ」への関心にこそ、写真とコラージュを包含するシュティルスキーの詩学の一端があるのではないだろうか。この共通するオブジェへの関心とはどのようなものなのだろうか。

2 夢のオブジェ化

シュティルスキーの絵画、写真、ドローイング、詩作品などにしばしば登場するオブジェがある。最初に紹介した写真にも写っている「水槽」である。シュティルスキーが「水槽」を写し込んだのは偶然ではない。

前述した『エミリエが夢の中でわたしの方にやって来る』のテキストの中には、よく知られた「水槽」に関する記述がある。愛する、とるにたらないオブジェ、「カップの破片、ヘアピン、バルボラのスリッパ、電球、影、燃え殻、鱈の缶詰」⁴⁴⁶などを水槽に放り込み、腐敗するさまを満足げに眺めるといふものだ（173頁を参照）。「この世界で多くの奇妙な生物が誕生した。わたしは自分のことを創造主であるとみなすようになったが、そう考えるのがまったく正当だった。水槽を密封してから、水槽の壁が徹に覆い尽くされてもはや何も見ることができなくなるまで、わたしは満足げに自分の夢が腐敗する様を見た」。つまり「水槽」は、ここではシュティルスキーの欲望が投影される場となっている。これは写真の水槽にもあてはまる。写真のなかのオブジェ（水槽）にもシュティルスキーの欲望、つまり主観が投影されている。シュティルスキーは「シュルレアリスムと写真」で、「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索する」と記していることはすでに述べたが、この文は、ネズヴァルがシュルレアリスムのオブジェについて「客観的現実を主観的かつ客観的超現実へと改変する試み」⁴⁴⁷であると述べていることを考慮すると、次のように言い換えられる。オブジェのなかに何かが隠蔽されているのではなく、オブジェが主観に作用して想像的なものを喚起しつつ、同時にその主観的な想像的なものが、オブジェという客観的なものの上に二重写しに投影されることで、超現実があらわれる、と。

「客観性」が重要である理由は、シュルレアリストの活動の過程を見るとわかる。アンドレ・ブルトンらフランスのシュルレアリストたちは、1920年代前半「シュルレアリスム宣言」で表明したオートマティックな手法を実践し、解放された自由な想像力を求めた。この手法はシニフィアンの過剰な生成を引き起こし、既存の詩の芸術の価値を下落させることには成功したが、主観が個人のイメージの世界のなかで肥大化する危険をはらんでいた。そこで1930年代はじめに「客観的偶然」と「オブジェ」の概念を導入し、主観性に客観性を結合させることで、この問題を解決しようとしたのだ。

ブルトンは1936年に「オブジェの危機」⁴⁴⁸というテキストを発表し、そこではシュルレアリスムの「オブジェ」の理論と方法について詳細に論じている。ブルトンは、夢のオ

ブジェの制作を提唱したときは、「そのようなオブジェの増殖によって、いわゆる現実世界を決められた用途（しばしば疑わしいものなのに）でいっぱいになっている事物を、価値の低いものにしてしまおうと期待する気があった。この価値下落は私の見るところ、とりわけて着想力を解きはなつ性質のものに思えた。私たちが夢について知りうるかぎりでは、そうした夢起源のオブジェ、つまり真の固体化された欲望との接触によって、その力は高まるはずのものだった。けれどもそうしたオブジェの創造をこえて、私の追いもとめていた目標は、ほかならぬ夢の活動そのもののオブジェ化、夢の活動そのものの現実への移入にほかならなかったのだ」⁴⁴⁹と記している。「現実世界を決められた用途でいっぱいになっている事物を、価値の低いものにしてしまおう」とする意志は、ネズヴァルが、ブルトンの「オブジェの危機」の1年前に刊行した『見えないモスクワ』のなかでも同様に展開されている。ネズヴァルによると、シュルレアリストが求めているオブジェとは、「散歩中かあるいは思い出に耽っている際、偶然にもなんらかのものに出会ったときに、そのものにとるに足らない使用価値が、わたしにとって大きな価値をもつことの妨げにはならないようなもの」⁴⁵⁰であるという。ネズヴァルは、「ものの実際の機能を剥奪」し、その「潜在的な象徴的意味」⁴⁵¹を暴露することのできるメディアとして、写真の可能性を指摘した。ただし、ブルトンはネズヴァルの論のさらに先の可能性を語っている。ブルトンは、実際の使用価値を下落させることによって着想力を解き放ち、夢起源のオブジェの制作を通して、真の固体化された欲望との接触によって、その力を高めるだけで満足することなく、主観的なイメージを客観的なオブジェの上に投影させること、つまり主観のオブジェ化、「夢の活動そのもののオブジェ化、夢の活動そのものの現実への移入」を志向した。「夢の活動そのものの現実への移入」こそまさに、シュティルスキーの写真の詩学であった。

さてふたたび「水槽」のテキストに戻ろう。このテキストにはシュティルスキーのコラージュ作品に通じる描写がある。「カップの破片、ヘアピン、バルボラのスリッパ、電球、影、燃え殻、鯛の缶詰」などが放り込まれた水槽のなかで「多くの奇妙な生物が誕生した。わたしは自分のことを創造主であるとみなすようになった」とある。放棄され、忘却されたとるにたらないオブジェが結合して、新しい「奇妙な」生物が誕生する。これはまさにさきほど見たシュティルスキーのコラージュの生成過程と同じではないだろうか。

ネズヴァルは、「超現実とは、最大限の客観性と最大限の主観性の総合である」⁴⁵²と、シュティルスキーのコラージュに関連して述べている。つまり、「最大限の客観性」である、日常のとるにたらないオブジェが、（欲望的な）主観性と結びつき、「超現実」としての「人工的なフィギュア」が生まれるのだ。

ネズヴァルは、シュティルスキーのコラージュについて、さらに次のように述べている。

茎、ソファベッド、はつか大根の束、ストッキング、櫛、コラージュを構成する素材は、主観による改変にほとんどさらされていない現実であり、これらコラージュの素材すべては、現実、つまり客観的現実そのものであった。

絶対的主観性、つまりほとんど偶然と隣り合わせの主観性であるものこそ、コラージュの作者がこの現実を利用可能にするための方法だった⁴⁵³。

以上から、シュティルスキーの写真における「超現実」の生成過程と、コラージュにおける「超現実」の生成過程はほぼ同じであることがわかる。写真の場合、オブジェが主観に作用して想像的なものを喚起しつつ、同時にその主観的な想像的なものが、オブジェという客観的なものの上に二重写しに投影されることで、超現実があらわれるわけだが、コラージュの場合もまた、「主観による改変にほとんどさらされていない」客観的現実を素材として、「ほとんど偶然と隣り合わせの主観性」という方法が加わることで、「超現実」があらわれるわけである。

さらにシュティルスキーのコラージュ作品は、ブルトンの述べる「夢起源のオブジェ」、「夢の活動そのもののオブジェ化、夢の活動そのものの現実への移入」にも通じる。写真もコラージュも、日常のオブジェをそのまま切り取るか、日常のオブジェから「人工的なフィギュア」をつくりだすかという違いはあるにしても、主観、夢をオブジェ化するという志向は共通している。これこそ写真とコラージュに共通する詩学と言えるだろう。

第三部 シュティルスキーの詩学

I シュティルスキーの作品におけるフレームの効果

これまで、エロティックな挿絵、絵画、写真、そしてコラージュ作品をシュティルスキーのテキストを交えつつ表現媒体別に検証してきたわけだが、それらの表現方法の間を貫く共通する詩学とは何だろうか。ここでは、シュティルスキーの作品にみられる特徴的なフレームの使い方がどのような効果を生み出しているのか、同時代の作品などと比較検証することで明らかにし、シュティルスキーの作品に通底する独自の詩学を考察する。

第1章では最初に、シュティルスキーのショウウィンドウの写真、とくにそこで用いられている特徴的なフレーミングの効果について明らかにする。ショウウィンドウの写真は、同時代の写真家が数多く撮っている。シュルレアリスムに関係のある写真家だけでも、アジェをはじめ、ブラッサイ、ケルテス、ドラ・マール、ヤロミール・フンケらがいる。たしかに、シュティルスキーがショウウィンドウのオブジェを被写体を選んだのは同時代の写真家の影響だと言えよう。しかし、シュティルスキーの写真を通したショウウィンドウのオブジェには、他の作家の作品とはどこか異なる雰囲気を感じられる。ごくありきたりの日常のオブジェのはずが、別な風に見える。これは、シュティルスキーのフレーミングの効果によるものではないだろうか。多くの写真は、ショウウィンドウの写真を撮るとき、ガラス面の反射をうまく利用して、多重露光のような効果を狙う。一方シュティルスキーの場合、写真作品としての完成度や効果よりも、見る者の関心がオブジェそのものに向かうように、フレームの中にできるだけ街の空間が含まれないような撮り方をする。このときクロス・アップで撮ることもあるが、多くの場合は写真のフレームとショウウィンドウのフレームが重なるように撮っている。これがどのような効果を生み出すのかについても本章の中で明らかにする。その際に、鍵概念として「画中画」、「箱」を導入し、シュティルスキーの画中画のあらわれる絵画作品や「箱」のあらわれる詩的テキストを分析しつつ、ショウウィンドウの写真の中のショウウィンドウをある種の画中画ととらえて、シュティルスキーの写真について考える。

シュティルスキーの写真のフレーミングの特徴について語られるのはこれが初めてではない。美術史家カレル・スルプは『シュティルスキー』⁴⁵⁴のなかで、シュティルスキーとチェコの写真家ヤロミール・フンケが同一の場所を撮った写真を比較し、フンケが場所の空間や被写体の支持体を写し込んでいるのに対して、シュティルスキーは被写体のみを写し込んでいると指摘している⁴⁵⁵。ただしフレーミングの効果についてはそれ以上の言及はない。また、ショウウィンドウをある種の画中画として解釈する論もいまだない。シュティルスキーの作品分析の一部として画中画に言及しているものはあるが、画中画にテーマを絞り、かつ絵画、写真、文学などジャンルを超えて論じられたものはない。シュティルスキーのジャンルを超えた詩学を明らかにすることが論の最終的な目的ではあるが、本章ではシュティルスキーの作品におけるフレームの効果に焦点を絞って考察する。

まず、ともにシュルレアリスムの文脈で評価されたアジェとシュティルスキーの写真を比較し、その共通する価値を明らかにするとともに、「シュルレアリスムという意図」と「オブジェへの関心」から両者の差異も明らかにする。そして、アジェが都市空間への関心からショウウィンドウを撮るときと、シュティルスキーがショウウィンドウのオブジェへの関心からショウウィンドウを撮るときの決定的な差異は、フレーミングの仕方にあることを示し、シュティルスキーのフレーミングの仕方は、ごくありきたりなオブジェを、現実

に隠蔽された超現実を暴露するオブジェへと変容させることを明らかにする。次に、写真のフレームに大きくとらえられた民衆画をある種の「画中画」と仮定すると、ショウウィンドウの写真のショウウィンドウも「画中画」と考えられるのではないかという仮説からはじめ、シュティルスキーの絵画作品や詩作品にあらわれる画中画や画中画と同様の機能を果たす箱をダリやデ・キリコの作品などと比較して、その機能を明らかにし、さらに絵画のフレーム自体が「箱 (= 棺)」として機能する例も明示する。それによってシュティルスキーのジャンルを超越した詩学を浮かび上がらせる。

1 ショウウィンドウの写真におけるフレーム

1-1 シュティルスキーのショウウィンドウ写真

シュティルスキーは近年シュルレアリスムの写真展で高く評価されている作家のひとりであるが、写真家と呼ぶにはあまりにもキャリアが短い。写真に専念していたのは、「チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ」が結成される1934年から1935年にほぼ集中している。プロの写真家ではないシュティルスキーが写真をとりはじめるにいたった原因は、シュルレアリスムの受容にある。それは、1935年のエッセイ「シュルレアリスムの写真」でシュティルスキーが「今日、熱狂的なまでに魅了され、興味を抱いているのは、現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索することだけである」⁴⁵⁶と語っていることから明らかである。このシュティルスキーの文から想起されるのは、アンドレ・ブルトンの有名な一節、「超現実とは現実そのもののなかにふくまれるだろうし、現実そのものよりも高次でも外部的でもないだろう」⁴⁵⁷である。

周知のことだが、ブルトンの言うシュルレアリスムとは、現実を超えた、現実離れしたイメージのことを指しているわけではない。そうではなく、ブルトンが『シュルレアリスムと絵画』で指摘しているように、超現実とは現実の中に含まれている。シュルレアリスムは、フロイトが日常の行為や話のなかに無意識の力を読みとったのと同様に、ごくありふれた現実を、無意識的な記号の欲望として読みとる。つまり現実の外部に夢や幻想の世界を求めたのではなく、現実そのものの中に求めた。



図 86 《眼帯をした男》1934年



図 76 《紳士モード (ゴブラン大通り)》1925年

シュティルスキーは2年の間に74枚もの作品を発表している。被写体としたのは、街のごく日常的な風景であるが、そのなかでも(図86)のようなショウウィンドウをとらえた写真が多い。この写真は美容衛生用品店のショウウィンドウを撮ったものである。ショウウィンドウには、パーマ液の広告のためのマネキンのトルソやニベアクリームの商品やドイツの口腔ケアブランド「Odol」の広告や商品などが配置されている。おそらく当時では街のどこにでもあったありふれた風景の一つだったにちがいない。しかしこの写真からは何か普通ではない、不思議な印象を受ける。なぜだろうか。今となっては時代遅れなマネキンのせいかもしれない。だが、そのように観る者の視線をマネキンへ向かわせるようにしむけ、ありきたりの風景を不思議な風景へ変容させているのは、フレーミングの仕方に理由があるのではないだろうか。

通常ショウウィンドウのある街の風景を撮る場合、もう少し引いた構図を用いる。そうしなければいったい何を撮ったのかわからない。しかしシュティルスキーは、まさに写真のフレームとショウウィンドウのフレームが重なるように撮っているのだ。より正確に言うと、写真のフレームとショウウィンドウのフレームはわずかにずれている。写真のフレームのなかにショウウィンドウのフレームがおさまっている。そもそも写真は宿命的に、現実の空間からフレームにとらえられた空間を切り離す性質がある。同様にこのショウウィンドウの写真においても、ショウウィンドウが属する現実の空間からショウウィンドウだけが引き離されてしまい、ショウウィンドウという人工的な空間の性質も相まって、不思議なイメージを作り出しているのだ。

以下では、ショウウィンドウを被写体としたほかの写真家の作品と比較しつつ、シュティルスキーの特徴的なフレーミングの仕方について、もう少し詳しく見てみる。

1-2 アジェとの類似

すでに第2部第3章で述べたように、街のショウウィンドウをカメラの被写体としたのはシュティルスキーがはじめてというわけではない。都市の日常、それもただの日常ではなく際立った都市の現実を写し撮った最初の写真家はウジェーヌ・アジェである。アジェが撮影したのは、等身大の、市民にとって日常の街の風景だった。そのなかでショウウィンドウの写真も数多く撮っている。ショウウィンドウに飾られた仕立屋のマネキンを撮った写真《紳士モード(ゴブラン大通り)》(図76)では、人並みの消えた街路の風景がショウウィンドウのガラスに映りこみ、その風景のなかに無機的なマネキンがコラージュされているかのように見える。この写真は、人間がマネキンへと変質したかのような驚異的な印象を見る者に与えている。

アジェの写真がシュルレアリストにもはやされたことは有名である。ブルトンが『シュルレアリスムと絵画』で表明した、「超現実とは現実そのもののなかにふくまれるだろうし、現実そのものよりも高次でも外部的でもないだろう」⁴⁵⁸という思想を象徴的に示すものとして、アジェの作品はシュルレアリストに迎えられた。

一方シュティルスキーもまた、「今日、写真において熱狂的なまでに魅了され、興味を抱いているのは、現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索することだけである」⁴⁵⁹と語っているように、ブルトンやシュルレアリストを通じたアジェの作品と同様の考えの

もと、意識的に写真を撮っていた。

第3章でもすでに指摘したとおりだが、『ReD』誌に掲載されたアジェの作品《紳士モード（ゴブラン大通り）》とシュティルスキーが美容室のショウウィンドウのマネキンを撮った作品（図77）を比較すると、両作品ともショウウィンドウのガラスに街路の風景が映ることで、写真に操作が加えられることなく、まるで街路にマネキンがコラージュされたかのような効果を生み出し、人並みのない街路に無機的なマネキンのみが存在しているという驚異的なイメージをつくりだしている。

すでに述べた通り、カレル・タイゲは「家や街路や河岸やショウウィンドウや片隅の景色を捉えることで日常の奇跡を発見し、日常の日々やごく日常的な物の内側に潜む秘密を暴露し、「現実の内包された超現実」（A・ブルトン）と、日常の散文の単調さから閃光を発するポエジーを視覚的にとらえ」⁴⁶⁰だが、こうしたアジェの写真は、ヤロミール・フンケやシュティルスキーなどのチェコの作家にも影響を与えたと、アジェの写真におけるシュルレアリスムの特性と、シュティルスキーへの影響を指摘しているが、アジェとシュティルスキーは、「日常の奇跡の発見」と「日常の日々やごく日常的な物の内側に潜む秘密の暴露」によって、「現実が、非現実と超現実のなかへ融合しているまさにその魅惑的な点」（126頁を参照）を視覚化するわけだが、これに成功したのはまさに二人が被写体として選択したテーマによるところが大きい。二人のテーマの共通点として指摘できるのは、タイゲも「できるかぎり画趣に富むものにならないように家や街路や河岸やショウウィンドウや片隅の景色を捉えること」と指摘しているように、どこにでもあるショウウィンドウ、マネキン、路地裏、看板、街並、縁日興行などである。誰も眼にとめないようなごく日常的な場所、いずれ消滅してしまう場所にカメラを向けたのである。

1-3 アジェとの差異——シュルレアリスムという意図

前述のようにアジェとシュティルスキーの写真では、たしかに共通した被写体を選択され、同様の詩的効果があらわれているが、作者の意図に関しては決定的な差異がある。アジェが俳優をやめ、カメラを手に街を遊歩したのは、街並などの写真を売って生計を立てるためであった。一方シュティルスキーは、熟知している絵画技法ではなく、意図的に不慣れた写真技法を選択し、「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索する」⁴⁶¹ために街を遊歩した。すでに第2部第3章で述べたように、シュティルスキーはテキスト「シュルレアリスムの写真」⁴⁶²のなかで、自身の写真をシュルレアリスムの写真であると規定している。

すでに第2部第3章第3節で述べたように（128頁）、シュティルスキーが「シュルレアリスムの写真」と規定していたものとは、「抽象写真やレンズを用いない写真」であるマン・レイのレイヨグラフやモホイ＝ナジのフォトグラムなどではなく、美的に構成された、表層的なイメージに関心があったのではなく、あくまで「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索すること」だけに関心があり、それこそが「現実の内包された超現実」（ブルトン）を暴露できる方法であると確信していたのだった。

シュティルスキーにとって重要なのは、「写真撮影のあらゆる問題は、あるオブジェを発見した際にまず驚異を感じることにあり、そしてその発見をシュルレアリスム的な意味において

熟考すること」であり、「理髪店のマネキンや義肢などのような、時代遅れのオブジェや思い出にまつわるオブジェや奇異なオブジェ」との偶然の出会いであった。アジェもシュティールスキーも街を遊歩し、被写体を探索し、同様の詩的效果を上げたわけだが、シュティールスキーの場合は、「現実に内包された超現実」を暴き出すようなオブジェとの偶然の出会いを求めて意図的に遊歩していたのであった。これがアジェとシュティールスキーの大きな差異である。

1-4 アジェとの差異——オブジェへの関心

もうひとつの重要な差異は、被写体である。アジェが写真におさめたのは、ある特定のものというよりも、街の空間、場そのものであった。それに対してシュティールスキーが主に写真におさめたのは、前述の通り「オブジェ」であった。シュティールスキーは、シュルレアリスムの理念に基づいて「現実に内包された超現実」を暴き出すような「オブジェ」との偶然の出会いを求めて街を遊歩していた。シュティールスキーにとってより重要だったのは、街の空間を写真におさめることではなく、「現実に内包された超現実」を暴き出すような「オブジェ」を、簡素なドキュメンタリー的手法で写真におさめることだった。

すでに指摘したように、ネズヴァルのテキスト『見えないモスクワ』には、シュティールスキーとともにオブジェとの偶然の出会いを求めて街を散策した軌跡が記録されている。シュティールスキーは詩人ネズヴァルとともに都会の孤独な散歩者となり、驚異的なオブジェを探し求めた。二人が街を遊歩していた際の目的というのは、「日常の奇跡」、「見出されたオブジェ」という詩の戦利品を獲得するためであり、その方法は「ごくありふれた日のただなかで道を踏みはずすだけで十分で」⁴⁶³あった。

写真の技法は、シュルレアリスムの驚異を引き出す技法のなかで、もっとも簡素でありつつも、他の技法に引けを取らない効果を生み出すと、ネズヴァルは指摘している。この技法に注目して、シュティールスキーとネズヴァルはカメラを携えて街を遊歩していた。

アジェは街路やショウウィンドウを撮るときには、街の醸成する雰囲気写真をなかに残すために、少し引いた構図で撮影していた。それにたいしてシュティールスキーは、ショウウィンドウに飾られたオブジェにレンズを近づけ、まるでそれらの属していた背景から剥ぎとるように撮影していた。「理髪店のマネキンや義肢などのような、時代遅れのオブジェや思い出にまつわるオブジェや奇異なオブジェ」をその背景から切り出し、「ものの実際の機能を剥奪」すること、つまりそれらのものの本来の実用的意味を剥奪することで、その「潜在的な象徴的意味」、深層の意味を暴露しようとした。

シュティールスキーの写真におけるガラスの効果は、決して、アジェや他のシュルレアリスムの影響を受けた写真家のように、ガラスの奥の世界とガラスの手前の世界が、ガラスという一平面上でひとつになり、鏡の前後の現実が奇跡的に混交することで、偶然の出会いによる痙攣的な美を生み出すことにあるわけではなく、オブジェの実際の機能が剥奪される際の「無意識的なものが可視的なものへと流れ込む境界」⁴⁶⁴として機能し、直接撮ることが不可能な夢の経験を視覚的に表象することを可能にすることにあつた。

1-5 フレーミングの仕方

このようにシュティルスキーは、アジェのように街の空間を被写体としたのではなく、「オブジェ」を被写体としたわけだが、ではシュティルスキーはどのようにして、「オブジェ」のもつ「もっとも日常的な現実の超現実的側面」を写真のなかにあらわそうとしたのだろうか。これにはフレーミングの仕方が大きくかかわっている。

もう一度アジェとシュティルスキーのショウウィンドウの作品を見てみよう。アジェのショウウィンドウの写真では街の空間も同時に捕捉できるように、ショウウィンドウの周りの空間もフレームのなかにおさめられ、ショウウィンドウが街の空間の一部として生起するような構図となっている。一方シュティルスキーのショウウィンドウの写真では、ショウウィンドウに設置されたオブジェの存在を強調するために、ショウウィンドウの枠ぎりぎりに写真のフレームを設定することで、ショウウィンドウが本来属していた現実の空間は排除され、ごくありふれた日常のオブジェが前景化するような構図となっている。

たしかにアジェのショウウィンドウの作品のなかにも、ショウウィンドウをクロス・アップでとらえた写真も存在するが、シュティルスキーの写真とは決定的な違いがある。アジェはショウウィンドウを少し斜めの角度からとらえることによって、ショウウィンドウの透明なガラス面に後方の街の空間を映しこませている。それによって平面的なショウウィンドウは生き生きとした空間として生起するだけではなく、透明なガラス面という同一平面上に都市空間と人工的なマネキンが並置されることで、見事にブルトン好みのシュルレアリスム的な驚異的イメージが作りだされている。一方シュティルスキーの写真を見ると、ショウウィンドウは正面からとらえられていて、ガラス面の反射を利用した多重露光のような、異なるコンテキストのイメージを並置したときに生じる驚異的なイメージを利用しようという意図はあまり見られない。それよりもむしろ、街の散策のなかで発見した、ショウウィンドウのなかに潜む「現実内に包まれた超現実」を暴き出すような「オブジェ」を、まるで子供が宝箱にコレクションを収集するかのよう、ショウウィンドウの枠ぎりぎりにフレームを設定して、フィルムの上に残していた。シュティルスキーにとって重要だったのは、都市空間を形成する一部としてのショウウィンドウの風景を写真におさめることではなく、自分の気に入ったオブジェを写真として収集することであった。そしてこのとき写真のフレームは、収集品を大切に保管するための「箱」の役割も担っていたとはいえないだろうか。

このシュティルスキーのフレーミングの特徴があらわれているのは、ショウウィンドウの写真だけではない。美術史家カレル・スルプは、ヤロミール・フンケの写真と比較しつつ、シュティルスキーのフレーミングの特異性を指摘している。スルプは、シュティルスキーとフンケは同様のモチーフを撮っていた点については類似していると指摘しているが、決定的な違いについても言及している⁴⁶⁵。シュティルスキーの作品同様、フンケの作品にも、ショウウィンドウや日常の一部でありつつも忘却されたもの、場所、死のモチーフが頻出する。そのなかにシュティルスキーとフンケがまったく同じ被写体を撮った縁日興行の写真がある。モチーフが同じであるだけでなく、撮った場所や対象も同じである。シュティルスキーは《蛙男》シリーズのなかの一枚（図 108）として 1935 年の展覧会で発表し、フンケは《縁日興行》の一枚（図 109）として 1939 年に発表している。シュティルス

キーの写真ではクロス・アップによって被写体である民衆画のディテールが強調されている一方、フンケの写真では民衆画の描かれている支持体となる構造部分までフレームにおさめられている。



図 108 《蛙男》1934年



図 109 フンケ《縁日興行》1939年

ではこの差異はどこから来るのか。これはカレル・スルプがシュティルスキーのショウウィンドウの写真について指摘したことがそのままあてはまる。シュティルスキーは、縁日興行の装飾自体を撮ることを目的とするのではなく、「オブジェを第一に視覚的に捉えていた」⁴⁶⁶。シュティルスキーのほかの縁日興行の写真（図 81）を見ると、その意図はより明確になる。ショウウィンドウの写真の場合同様、対象そのものが属していた現実空間から切り離され、写真のフレームぎりぎりいっばいに装飾画の枠が配置されている。つまりシュティルスキーの写真において、ショウウィンドウと縁日興行の装飾画は、同様の機能を果たしていたと言える。

つまりシュティルスキーの写真でより重要なのは、フレーミングの操作なのである。それによって、カメラによってとらえられたごくありきたりなオブジェが、現実には隠蔽された超現実を暴露するオブジェへと変容するのである。

2 「画中画、箱、ショウウィンドウ」のフレーム

2-1 画中画

ところでシュティルスキーの縁日興行の装飾画の写真をしていると、絵画の歴史にしばしば登場する画中画のことが思い出される。画中画とは、主に室内を描いた作品のなかに、あたかも背景の一部であるかのように壁に掛けられている絵のことであるが、シュティルスキーが装飾画を撮った写真も同様の構造をとっている。写真のフレームのなかに、もうひとつ別のフレームをもつ絵が含まれているという意味では、写真のなかのフレームをもった絵と絵の外の空間の関係は、絵画のなかの画中画内の空間と画中画の外の空間の関係と類似しているといえる。前節で、シュティルスキーは、縁日興行の装飾自体を撮ること

を目的とするのではなく、「オブジェを第一に視覚的に捉えていた」という点で、ショウウィンドウと縁日興行の装飾画は、同様の機能を果たしていて、その際、ショウウィンドウの写真でも、縁日興行の写真でも、対象そのものが属していた現実空間から切り離され、写真のフレームぎりぎりいっぱいに装飾画の枠が配置されるという同様のフレーミング方法を用いていたと指摘した。ということは、縁日興行の写真同様ショウウィンドウの写真も、ある種の画中画として解釈することが可能ではないだろうか。そこでまず画中画の特徴について触れ、その後シュティルスキーの絵画作品に描かれた画中画を検証したのち、写真作品における画中画としてのショウウィンドウについて考えてみたい。

画中画には、空間の客観性を保ちながら、描かれた室内空間の閉塞感を取り除き、圧迫的な壁を額縁で四角く切り取ってもうひとつの空間を開き、視覚的な風通しを良くする効果がある。部屋を描くときに正面の壁が完全に塞がれていたら息苦しく感じる。そこでしばしば壁に開口部（窓）が穿たれたり、鏡が設置されたり、画中画が用いられるのである。ルネサンス以降線遠近法にもとづいて室内空間が描かれるようになるが、これらの窓、鏡、画中画は、画面の一貫性や真実らしさを壊すことなく、絵画空間を拡張してくれるのだ⁴⁶⁷。

そのなかでもとくに画中画には、画面の一貫性や真実らしさを損なうことなく、作品全体の空間と意味を豊かに複雑にできる効果がある。窓ではなく、絵が掛っていることにすれば、その絵の場面がどれだけ部屋の時間や空間とかけ離れていても問題ない。フランスの美術史家アンドレ・シャステルによると、画中画は、「さまざまな価値のからみ合いに従わなければならないし、この小さな操作はさらに精密な調整を必要とする。客観的場面を補う存在をつけ加えることにより、画中画は、画面を補強し、質を高め、的確にするために任意の要素や象徴をつけ加える画家の自由を、そこに凝縮し、はっきりと示す」⁴⁶⁸という。

ただしこの場合、作品全体があたかも現実のように見えるものでないと成立しない。画中画の外の絵画空間を村上博哉にしたがって「母空間」と呼ぶとすると、「母空間」は主で、画中画は従の関係となる。母空間が現実で、画中画が虚構という先入観が暗黙のうちに生まれる。そして、虚構でありながら現実近づこうとする母空間は、画中画という虚構の空間と次元を異にすることによってより一層「現実」らしく見えるようになるのだ⁴⁶⁹。ところが、たとえばデ・キリコのようなシュルレアリスムの画家のように、この母空間と画中画の主従の関係を意図的に逆転させると、画中画はまた別の効果をもちはじめる。これについてはシュティルスキーの絵画作品の画中画と関連させて後述する。

2-2 シュティルスキーの絵画作品における画中画

シュティルスキーの作品に画中画が登場するのは写真だけではない。《絵画IV》(図56)、《チェルホフ》(図24)など、絵画作品のなかにも画中画が登場する。《絵画IV》は、1932年に描かれた《絵画》、《絵画I》から《絵画V》のシリーズのひとつである。題名からして絵画についての絵画という自己言及的な作品ではあるが、画中画が明確に登場するのはこの作品だけである。背景の上部は木目調、下部は水中のようである。その上には淡く黄色のスプレーが吹きつけられている。作品中央にはまるで切り取られたかのような輪郭の白い面があり、そこには三つのフレームがある。両端のフレームが背景によって切り取ら

れていることから、白い面とフレームのほうが奥にあるように見えるが、ここでは線遠近法による現実的な空間は崩壊していて、すべて平面のようにも見える。この作品では、それらのフレーム外の母空間よりも従であるはずの画中画、フレームに描かれたオブジェの方が視線を集める。これらのオブジェもフレームなしで並置されて描かれれば現実からかけ離れたものとなるが、フレーム内に描かれることで、白い面上では画面の現実性を保っている。1934年に描かれた《チェルホフ》では、箱上のものの表面に画中画が描かれている。作品全体には、地面の筆のタッチの大小の変化と空のグラデーションの変化がつけられ、透視図法的なイリュージョニスティックな空間が広がっている。しかし画面中央に描かれた二人のボクサーのような人型には厚みを感じられず、空間のなかに立っているというよりも、画布に直接張り付けられたかのようなのである。画面上部には、茨の刺さった、顔が布で覆われたトルソ、表面の剥落したトルソ、上部右側には両腕と下半身のないトルソが二体、浮遊しているように配されている。画中画として描かれているのは、透視図法的にのっとった湖で、湖上には支持棒に支えられた頭部がある。この棒に支えられた頭部のモチーフは、同時期に撮影されたシュティルスキーのショウウィンドウの写真(図91)にも登場するものである。《チェルホフ》に描かれたモチーフは、シュティルスキーの夢の記憶と大きくかかわっているが、詳細な画像分析は別の機会に譲り、ここでは画中画だけに注目することにする。では《チェルホフ》に描かれた画中画にはどのような効果があるのだろうか。

《チェルホフ》は、南西ボヘミア、シュマヴァ山地の一角、チェコドイツ国境を跨ぐ山の名にちなんで命名された。実際シュティルスキーはこの絵が完成する1934年の夏にシュマヴァを訪れている⁴⁷⁰。

1934年は、詩人ヴィーチェスラフ・ネズヴァルが中心となりプラハではじめてシュルレアリスト・グループが結成された年でもある。シュティルスキーはその創設メンバーのひとりであった。それゆえ《チェルホフ》は、多分にシュルレアリスム、すなわちアンドレ・ブルトンの理論やフロイトの夢解釈などの影響のもと制作されたと考えられる。

画中画に注目すると、先に紹介した《絵画IV》との違いに気づく。《絵画IV》の画中画が絵画作品を模した額縁をもつカンヴァスに一つずつオブジェが描かれたものであったのに対して、《チェルホフ》の画中画はまるで密閉された水槽にもうひとつの別の世界が広がっているかのようである。ネズヴァルがこの作品について、展覧会のカタログのなかで、「チェルホフ——ガラスの箱をめぐる小人の争い、ガラスの箱は、山の秘密、漠とした女性性の秘密」⁴⁷¹と、詩的表現を用いて記しているが、なるほどこの箱上のものはガラスの箱にも見える。そしてその箱のなかには山と湖のミニチュアの風景がある。

《チェルホフ》の画中画に近いシュルレアリスムの絵画作品として指摘されるのは、デ・キリコの《形而上学的室内(大きな工場のある)》(図110)(1916年)やダリの《照らし出された快樂》(図111)(1929年)などである⁴⁷²。すでに画中画の説明で指摘したように、基本的に絵画作品の母空間と画中画の関係は、主従の関係である。しかしシュルレアリスムの画家は、この関係を意図的に操作する。村上博哉はデ・キリコの《形而上学的室内(大きな工場のある)》について次のように述べている。「風景画が喚び起こす開放的な空間と大気感覚は、小さな箱型の額によって唐突に断ち切れ、オブジェが積み重なった暗い

室内の閉鎖性との間に大きな落差を生む。そこには建物の外観とその周辺の風景という「外」のものが、建物の内側にある部屋の「中」に閉じ込められているという逆説⁴⁷³があるという。つまり主であるはずの室内空間と、従であるはずの大きな工場の風景の関係が逆転している。画中画によって補強されるはずの母空間からは異様で現実らしさがあまり感じられない。この時点ですでに、作品空間を豊かに複雑にするという画中画の効果が発揮されるための前提条件が崩れている。母空間に比べて画中画内の空間は広がりがあり魅力的にうつる。しかしながらその空間は額によって無残にも閉ざされている。



図 110 デ・キリコ《形而上学的室内（大きな工場のある）》1916年
 図 111 ダリ《照らし出された快樂》1929年

デ・キリコのこの作品と《チェルホフ》の画中画を比較すると、まず大きな違いがある。デ・キリコの作品の画中画の支持体が、絵画作品を模し、額に縁取られた厚みのないカンヴァスであるのに対して、《チェルホフ》の画中画はガラスの箱と形容できるような厚みのある支持体をもっている。そして、デ・キリコの作品同様、母空間は線遠近法にのっとりつつも現実とかけ離れたイメージで構成されている。それに対して画中画には、人形の頭部が湖の上に配されつつも、作品の題を彷彿とさせる山と湖の風景が描かれている。風景の描かれ方も現実に近い。その意味ではデ・キリコの作品同様《チェルホフ》でも、母空間と画中画の関係が意図的に操作され、逆転させられていると言える。つけ加えて言うならば、《チェルホフ》の画面のなかで頭部が描かれているのは画中画のなかのみである。画中画の外に描かれたトルソなどにはすべて頭部がない⁴⁷⁴。これもまたひとつの逆転であると言えるだろう。

次にダリの《照らし出された快樂》を見てみよう。画面の背景は遠近法的空間で構成されている。ただしこの遠近法的空間は、デ・キリコやシュティルスキーの場合と同様、画布面から筆触を消去し、画面をあたかも現実のイメージであるかのように見せるために用いられているわけではない。それよりもむしろ、線遠近法のシステムに歪みや亀裂を生じさせることで、ある種の効果を狙っている。林道郎が指摘しているように⁴⁷⁵、シュルレアリスムの画家たちの遠近法的なシステムに対する態度は、きわめて操作的であり、遠近法の「法」としての人工性を明確に理解したうえで、それを操作することによって別の空間へと書き換えようとしているのであって、絶対的な自然化された秩序だとはとらえていない。ダリのこの作品の中では、そうした遠近法的空間に、箱のようなフレームが三つ配さ

れている。この画中画の装置はデ・キリコの影響によるものだろう。人物などの長く伸びた影や左の箱に引用された古い建物と広場を見るとデ・キリコからの影響は明らかである。さて三つの箱の中央には、ダリの作品に頻出する画家自身の頭部とイナゴが描かれている。右の箱では、「砂糖をまぶしたアーモンド」⁴⁷⁶を頭部に乗せて自転車に乗る男性の姿が反復されている。左の箱は、エルンストのようなコラージュに白い石のようなものがつけ加えられている。白い石のようなものは背景の地平線左側にも見られるが、このモチーフはダリのほかの作品にも登場する。

ではこれらの画中画＝箱にはどのような効果があるのだろうか。村上博哉は「それらの箱は、外の風景（意識の領域）よりもいっそう深いところに潜むものを隠喩に置き換え、拡大して「照らし出す」ためのライトボックスである」⁴⁷⁷と指摘している。箱の外は、箱内の光景を解釈するための補足材料であり、ここでも母空間と画中画との間の伝統的主従関係が逆転していると言える。

この指摘は《チェルホフ》の画中画にもある程度あてはまるだろう。ライトボックスであるかどうかはわからないが、遠近法的空間に設置されたガラスの箱がある種の装置として機能しているのは確かである。

2-3 箱＝水槽のモチーフ

《チェルホフ》の画中画＝箱（水槽）のモチーフは、シュティルスキーの写真作品やテキストにもしばしば登場する。次のシュティルスキーの写真（図72）をふたたび見てみよう。家の片隅に無造作に放り込まれ、忘れ去られたものの数々、自転車、壊れた水槽、テーブル、車輪のようなものが、まったく作意なく撮影されている。シュティルスキーはなぜ、このような場面を意図的に撮ろうとしたのだろうか。

その答えのひとつは、すでに何度か参照したシュティルスキーのテキスト、「シュルレアリスムの写真」のなかにある。「今日、写真において熱狂的なまでに魅了され、興味を抱いているのは、現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実を探索することだけである」⁴⁷⁸。少なくともシュティルスキーは、まったく操作されていない現実を撮ることで「超現実」を掬いとるべく、家の片隅に放置された壊れた水槽にカメラを向けたことはたしかである。前章で述べたようにシュティルスキーは、操作が加えられていない写真技法およびショウウィンドウのガラスを介在させることで、直接撮ることのできない夢の経験を視覚的に表象しただけではなく、夢と（超）現実との通路を開こうとした。

しかしシュティルスキーはショウウィンドウだけを撮っていたわけではない。ガラスの反射と透過性を利用して写真作品を制作した写真家は数え切れないほどいるが、シュティルスキーの写真はそれだけにはとどまらない。ショウウィンドウのガラスを介することなく、夢の経験を表象している写真もある。そのひとつがこの「水槽」の写真である。ではこの写真では、いかにして夢の経験が視覚的なものに置換され、いかにして夢と現実の通路が開かれているのだろうか。シュティルスキーの「水槽」には何が籠められているのか。

シュティルスキーのエロティックなコラージュ小説『エミリエ』のあとがきを執筆したことのあるボフスラフ・ブロウクは、シュティルスキーの死後刊行した著書『人々と物』

のなかで、シュティルスキーの「水槽」の写真を引用し、次のようなコメントを添えている。

たいていの家庭では、月日がたつにつれ、不用品が山のようにたまっていく。ほとんどが価値のないがらくただが、それらは部屋であれ、家の周りであれ、地下倉庫などであれ、ありとあらゆる凹み、片隅に詰めこまれている。人目につかない場所で撮られた写真、身の回り品の埋葬地が示しているように、ここには小物だけではなく、損壊した家具、水槽の様々な破片、自転車の残骸もある。家の数ある人目につかない場所が見た目の良くない薄汚れた残骸でいっぱいであるとすれば、それとはまた反対に、生活空間やずっと目立つ場所には、人に見せるためのほとんど無意味な不要品だが華麗で注意深く飾られた物が光り輝いている⁴⁷⁹。

ブロウクがここで明らかにしているのは、シュティルスキーの「水槽」の写真は、ごく日常的な表面的に見ることのできる外的な現実生活のネガをなしているということである。「水槽」の写真は、ポジとしての外的現実を裏打ちするネガとしての内的現実である。そこにあるのは、人に見られるために光り輝いている不要なオブジェか、人に見られることのない薄汚れた不要なオブジェかの差のみである。シュティルスキーは、このポジの現実には隠されたネガの現実にこそ、「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実」が垣間見えると考えたのだろう。

シュティルスキーは「遺産についての夢」(1939年)の記録のなかでも、部屋の片隅への愛着を示している。このテキストのなかでシュティルスキーは、母親の死後遺産を受け取るために生家へと帰還する。そして家屋の部屋やその片隅などに残されたさまざまなオブジェを列挙するが、それらは生涯シュティルスキーのフェティシズムの対象となったものであった。なかでもシュティルスキーにとって重要だったのは「アルコール(室内につくられた部分的に奥まった空間)」に押し込まれたオブジェだった。シュティルスキーは「遺産についての夢」のテキストに次のような註を付している。

いつからか、そのアルコールの細長い空間へ、壊れた家具、使われなくなった不要品、割れた花瓶、巨大な箱に入った葬式の花冠、萎れた結婚式の花束、束になった新聞紙、古書、捨てられた向日葵、帽子ケースが詰め込まれていった。床には価格表や古雑誌やさまざまな書簡が散乱していた。ここは蜘蛛と鼠の楽園だった。わたしの幼少時代の楽園だった⁴⁸⁰。

つまり、「水槽」の写真に撮られた見捨てられたオブジェや、シュティルスキーの書斎に詰め込まれていたオブジェや、シュティルスキーの夢の記録に登場するオブジェは、シュティルスキーの生家のアルコールへの通路を開く鍵であり、「幼少時代の楽園」への通路を開く鍵であったようだ。加えて「詰め込まれていった」という言葉に注目してほしい。ここではアルコールがある種の「箱」として機能している。過去の記憶を詰め込み、蓋をして、だれにも邪魔されず、そのなかの楽園で生きることを可能にする箱として。

ところでなぜシュティルスキーは「幼少時代の楽園」への通路を開く鍵を必要としたのだろうか。それにはシュティルスキーがまだ幼いころに亡くなった義姉マリエの存在が大きく関係している。シュティルスキーには母親の前夫との間に生まれた義姉マリエがいた。しかしマリエは21歳のとき、遺伝性の心臓病で亡くなる。当時シュティルスキーはまだ6歳だった。その後シュティルスキーの内に姉にたいする強い性愛的な感情が芽生えはじめ、義姉の死というトラウマ体験によってこの義姉にたいする強い性愛的感情が消えることなく固着し、義姉は実在の幻影、想像上の、夢の存在となった。つまり幼少時代の楽園とは、マリエとの幸福な記憶の世界のことであり、シュティルスキーはその時代で永遠に生きることを望んだ。その結果「マリエ」の幻影が、シュティルスキーの作品、テキストに頻繁にあらわれることになる。

マリエへの無意識の欲望がもっとも明瞭にあらわれているのは、「エミリエについての第二の夢」である。

8-10歳のころだろうか、チェルムネーの庭でエミリエと人形遊びをしている。その人形は壊れていた。頭と脚がなく、そのかわりになにか頭のような別のものが付いていた(人形たちの墓——作者注 1941年)。わたしたちがいるところには幼少時代西洋スモモのようなものになっていたが、のちに枯れてしまった。夏、庭一面には湿地帯に生えているような背の高い草が繁茂している。西洋スモモの木の下は刈り取られている。だからわたしたちはみんなからは見えなかった。あちらこちらの地面に熟れすぎた西洋スモモが落ちていた。庭の周りに柵を立てている人たちがいた。4×35個の杭が必要だろうと私は言っている。道にはすでに深い穴が掘られていた。わたしのポケットに入っているのは、コップや皿や水差しの様々な破片で、そこに描かれているのは、花、模様、風景の一部、顔、薔薇の模様がほどこされたガラスの破片などだった。わたしは残念に思いつつもその穴へそれらの破片を捨てているが、エミリエは、杭を固定するにはそうする必要があると主張した。エミリエは、なにかの役に立てるために、紙袋を開け、メントールのドロップを蒔いた。そのあとわたしたちは壊れた人形などを捨てた穴のわきにすわった。気づくとその穴にはどこからあらわれたのか棒が立っていて、その穴のなかで繰り返し、すり鉢の乳棒のように踊ったり、粉ひき機のように上下に重々しく動いたりしている。

覚醒時に記憶に残っていた、わたしが子供のように性行為しているという生々しい感覚のために、この重要な夢を記録した⁴⁸¹。

さまざまな物の破片、がらくた、人形の一部はシュティルスキーの作品に頻出するイメージである。こうしたがらくたは子供にとってもっとも価値のある重要な宝物であることが多い。シュティルスキーの場合もそうである。シュティルスキーは「エミリエについての第二の夢」のなかで、宝物である「コップや皿や水差しの様々な破片」、「壊れた人形」を穴のなかに放り込むのをためらっている。

ではこれほどまでに大切な「がらくた」を捨ててまで立てた「柵」とは何をあらわしているのだろうか。美術史家フランチェスク・シュメイカルは、この「柵」の機能は、幼い

シュティルスキーとマリエを、楽園であるこの庭のなかに、永遠に外から閉じることにあると指摘している⁴⁸²。シュティルスキーはこれらの大切な「がらくた」を柵の設置に捧げるわけだが、その柵は彼を外界から、そして「遍在する眼」の詮索する眼差しから隔離してくれるという。「偏在する眼」は、『エミリエ』の5番目の作品や『エミリエ』以降の作品（図 59、112）によくあらわれるモチーフであるが、ここではシュティルスキーの幼少期の禁じられたエロティックな遊戯を暴こうと詮索する無数の眼なのである。シュティルスキーは、マリエとの二人だけの楽園を詮索しようとする無数の眼を避け、外界との接触を断つためにすべてを捧げて「柵」を設置したのだという。そしてこの夢の欲望の庭、幼少時代の失われた楽園に逃避しようとしたのだった。

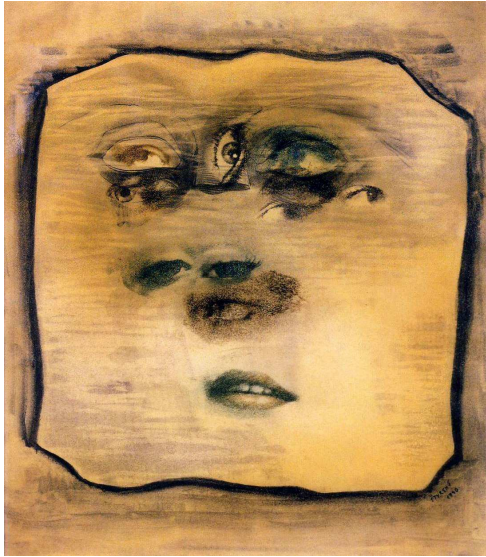


図 112 《偏在する眼 XVI》1940 年

この夢のなかで「わたし」は、柵となる杭を打つために掘られた穴のなかへエミリエとともにさまざまながらくたを放り投げていると、「気づくとその穴にはどこからあらわれたのか棒が立っていて、その穴のなかで繰り返す、すり鉢の乳棒のように踊ったり、粉ひき機のように上下に重々しく動いたりしている」⁴⁸³ことに気づく。この夢のなかでの「棒」はペニスを指し、「穴」は女性器を指していることは明らかである。このことはフロイトも、「夢の象徴的表現」に関して陰茎を代理するものとして、ステッキ、傘、棒、木や、槍などの先のとがったもの、小銃などを指摘している⁴⁸⁴。また、女性器を代理するものとして、凹み、溝、洞穴、箱、さらにとくに子宮を代理するものとして、戸棚、竈、部屋を指摘している。このとき玄関やドアは性器の入口の象徴となるという⁴⁸⁵。この夢の最後でシュティルスキーは「覚醒時に記憶に残っていた、わたしが子供のように性行為をしているという生々しい感覚のために、この重要な夢を記録した」⁴⁸⁶と、この夢の性的な意味合いを告白している。そしてこの性的欲望の対象となったのは、まさにエミリエ＝義姉マリエであった。

「遺産についての夢」同様、ここでも「凹み＝箱」のモチーフがあらわれる。そして同じくそのなかに過去の記憶の代理物であるさまざまな物の破片、「コップや皿や水差しの様々な破片」、「壊れた人形」を放り込む。そしてそのまわりに「柵」を設置しようとする。この「柵」の機能について、美術史家フランチェスク・シュメイカルは、幼いシュティルスキーとマリエを、楽園であるこの庭のなかに、永遠に外から閉じることにあると指摘し

ている⁴⁸⁷。

エロティックなコラージュ『エミリエ』に付されたテキストにも「水槽」が登場し、そのなかにさまざまなオブジェを詰め込み、密閉するというモチーフが描写されている。

そうしてわたしは窓辺に水槽を置いた。そのなかに金髪の外陰と、青い眼をし、こめかみに繊細な静脈のある荘厳な男性器の標本を大切に保管していた。しかしやがてわたしはそこにお気に入りだった物すべてを投げ入れるようになった。カップの破片、ヘアピン、バルボラのスリッパ、電球、影、燃え殻、鯛の缶詰、すべての書簡、使用済みのコンドーム。この世界で多くの奇妙な生物が誕生した。わたしは自分のことを創造主であるとみなすようになったが、そう考えるのがまったく正当だった。水槽を密封してから、水槽の壁が黴に覆い尽くされてもはや何も見るができなくなるまで、わたしは満足げに自分の夢が腐敗する様を見た。しかしたしかなのは、この世のわたしの愛するものすべてがそのなかに存在しているということだ⁴⁸⁸。

シュティルスキーは夢のなかで、水槽にお気に入りの物を投げ入れて密封するが、ここで投げ入れられたものとは、シュティルスキーの偏愛した物、つまりシュティルスキーの生の代理物であると考えられる。自身の記憶の断片＝代理物を水槽に投げ入れて密封することで、外界との関係を完全に断つ。こうしてシュティルスキーは水槽に楽園を見ることで、幼少時代の失われた楽園への不可能な帰還を象徴的に果たそうとしたと考えることもできるだろう。

以上のように「箱=水槽」のモチーフを見てゆくと、多くの場合、外界から遮断された閉鎖空間である「箱」状のものは、幼少時代の失われた楽園への帰還を可能にするためのアイテムとなっている。これは「水槽」の写真でも同様である。そしてこの閉鎖空間を可能にしているのは箱としての画中画のフレームの力である。前節で見た通り、絵画全体において、母空間と画中画の間には完全な断絶があったように、シュティルスキーの「水槽」と外界は完全に断絶されているのだ。

2-4 箱としての絵画のフレーム



図113 《出生外傷》1936年

以上のように、シュティルスキーの作品にあらわれる箱=水槽のモチーフを見てきたわ

けだが、画中画として箱があらわれるのではなく、絵画のフレーム自体が箱の機能をもっている作品もある。たとえば絵画作品《出生外傷》(図 113) を見てみると、カンヴァスのフレームが、箱のフレームの役割を担って、まるで暗い箱のなかにさまざまなオブジェが詰め込まれたかのようなのである。このイメージは、前節で見てきた「箱=水槽」のモチーフに近くはないだろうか。そうだとすれば、その場合、箱=フレームにはどのような効果があるのだろうか。

《出生外傷》は、1935年にパリ滞在中病に倒れ、入院し、死の淵をさまよったのちに翌年描かれた作品である。写真とコラージュに専念していた2年のブランクののち、久々に描かれた大作である。題は、オットー・ランクの同名のテキストにちなんでいる。背景は、しばしば用いられる遠近法的空間はなく、黒一色である。さまざまなオブジェが、オリジナルのサイズに関係なく所狭しと配置されている。シュルレアリストが好んだモチーフであるグローブや、右下には膜に覆われた胎児が見える。一見すると、オブジェ同士に相関関係は見られないことから、どちらかというコラージュ作品に近いように思われる。

フランシシェク・シュメイカルは、《出生外傷》の絵画空間について、シュティルスキーが幼少時に描いた素描と比較しつつ、次のように指摘している。

シュティルスキーは、世界を、全体として、つまりひとまとまりの空間として認識していたのではなく、独立した部分として、個的なオブジェとして認識していた。そしてそれらのオブジェは、紙(あるいはカンヴァス)の表面で、切れ目のない連続のなかへと組み込まれている。ただし空間的な関係においてではなく、意味的な関係において⁴⁸⁹。

空間を再現することよりも、具体的なオブジェに関心がある。オブジェは、コンテキストのない空間に宙吊りにされている。これはシュティルスキーのショウウィンドウの写真と共通している。つまりアジェのように空間をとらえるのではなく、ショウウィンドウのオブジェそのものをとらえる。このフレーミングの方法は、絵画にも用いられているのである。そしてそれらのオブジェは意味の関係において結びついている。

それでは、そうしたコンテキストのないカンヴァスに配置されたオブジェは何を示しているのだろうか。作品の題名からわかるように、この作品はオットー・ランクの著書『出生外傷』の影響を受けている。ランクは、人間がこの世に生まれることそのものが、外傷の体験であるという論を提起したわけだが、そのなかで幼児の不安の典型例として「暗い部屋」(就寝の際、寝室に置かれるときに生起する不安など)を指摘している。

いまだ原外傷に近接している子どもは、このような状況におかれると、明らかに子宮内状況を想起する。——もともと、子どもは、今や意識の上では母親から分離していることを知っているという重要な違いは確かにあるものの、母親の身体は暗い部屋や暖かいベッドに「象徴的」に置き換えられるようだ⁴⁹⁰。

ランクのテキストにしたがえば、子どもにとって「暗い部屋」は子宮内状況を想起させ、

出生外傷の無意識的な再現が起こり、不安が生じる。《出生外傷》の黒い背景を「暗い部屋」、つまり「子宮」であると解釈したくなる。実際カンヴァスの右下には膜に覆われた胎児が描かれている。美術史家カレル・スルブはこの作品の黒い背景を、空間の否定ではなく、「原」空間として解釈している⁴⁹¹。

シュティルスキーは、夢日記に顕著にあらわれているように、つねに出生後の不安にさいなまれていたが、同時にその生の不安、あるいは死を創作のテーマにもしてきた。

こうしたシュティルスキーのモチーフは、フロイトの「死の欲動（タナトス）」論を彷彿とさせる。すでに述べたように、フロイトは、欲動には「以前の状態を再現しようと努力」する傾向があり、この欲動によって「反復強迫」と呼ばれる現象が発生すると指摘する。「広範な種の動物」に「喪失した器官を新たに再生する能力」がそなわっていること、「魚類が産卵のために回遊する」こと、これらはすべて以前に存在していた状態を復元し、反復しようとする本能的な動きの表現であり、「反復強迫」の命令によるものであるという。これは一見すると、喪失した器官を再生させようとする「自己保存的な欲動」、つまり生の欲動（エロス）のように見える。しかしフロイトはここに逆転の発想を持ち込んだ。「生命は、考えられないほどの遠い昔に、想像できないような方法で、生命のない物質から誕生した」とされているが、もしそうであって、反復強迫の論にしたがうなら、「生命を消滅させて、無機的な状態をふたたび作りだそうとする欲動が、その時点で発生したはず」であるという。「この欲動はわたしたちが想定している自己破壊的な欲動であり、これはすべての生命プロセスのなかで作動している死の欲動の現れと理解することができる」ならば、欲動は二つのグループ、つまり「生きようとする物質をつねにより大きな統一体にまとめあげようとする」、「エロスの欲動」と、「生きているものを無機的な状態に戻そうとする死の欲動」⁴⁹²に分かれることになるという。つまりフロイトは死の欲動（タナトス）を、有機的生命体である人間が、無機的な死の状態を反復しようとする強迫的な衝動として解釈した。

このフロイトの論にしたがうならば、シュティルスキーの「失われた楽園」への回帰の欲望のなかにもまた、死の欲動があらわれているといえるだろう。「失われた楽園」にいた最愛の義姉マリエはシュティルスキーにとってエロスの対象であったわけだが、同時にこの失われた過去への遡及のベクトルの向かう先は、「出生外傷」を受ける前の状態、母なる子宮であり、「原」空間であり、さらには死の衝動が目指す無機的な状態である。この生と死、エロスとタナトスの対立が、シュティルスキーの作品の基本的な主題である⁴⁹³。

以上から、《出生外傷》のフレームは、「子宮」であり、「原」空間であるという解釈も可能だということがわかる。そのときカンヴァスのフレームはある種の「箱」の役割を担っていると見える。そしてさらに作品制作の根底には、生の不安、死の衝動、エロスとタナトスの対立があるとも言える。

ところで、カンヴァスのフレームがある種の「箱」として機能している作品の例として思い出されるのは、ホルバインの《墓の中のキリストの屍》（図 114）である。横幅が 200cm であることから、ほぼ原寸の屍が描かれている。注目すべきは絵画としては一般的ではないあまりにも横長のカンヴァスである。カンヴァスに屍を描いたのではなく、屍のサイズ

に合わせてカンヴァスが選ばれている。つまりここではカンヴァスは、屍を納める「箱」=棺を代理しているのだ。実はこの作品は棺を模した額縁に納められている。この額縁はオリジナルではないが、かなり古くからつけられていたものらしい⁴⁹⁴。



図 114 ハンス・ホルバイン（子）《墓の中のキリストの屍》1521-22年



図 115 エドゥアール・マネ《死せる闘牛士》1862-64年

ホルバインの作品と同じくカンヴァスのフレームが「箱=棺」として機能している作品に、マネの《死せる闘牛士（男）》（図 115）がある。当時ベラスケスの作品とされていた《死せる兵士》の影響を受けていると言われているこの作品は、じつはもともとは大きな作品で、あとから切断されたものであることはよく知られている。その経緯に関してはここでは説明しないが、より重要なのはその切り取られ方である。ホルバインの作品同様、マネの作品も屍のサイズに合わせてカンヴァスが切り取られたかのようなものである。背景の薄暗さは屍を浮き上がらせると同時に、棺の中の暗闇をも彷彿とさせる。マルセル・ブルーストによると、マネはキリストの磔刑を描きたいという欲望に取りつかれていたようである。そのことから、《死せる男》と名づけることによって、マネはこの死せる男にキリストの雰囲気や纏わせたことは明らかである⁴⁹⁵。絵画の主題もホルバイン同様「死せるキリスト」であり、カンヴァスのフレームは、「棺」のごとく堅固に男=キリストの身体を覆っている。

実はシュティルスキーの作品にも「棺」が頻出するが、それは前節で検証したように、シュティルスキーに生涯付き纏う不安、死の衝動が原因である。ネズヴァルの回想録によると、義姉マリエは病に伏した後、母によって固く閉ざされた小部屋に幽閉されていたという。さらにマリエの死後、母親はマリエの遺骸の引き渡しを拒否し、一週間小部屋に留め置いていた⁴⁹⁶。「棺=小部屋」と考えると、シュティルスキーの作品に、死者のための小部屋である棺が頻出するのも頷ける。

シュティルスキーが1925年に制作した《死せる少女》（図 116）では、まさに棺の中に横たわる少女が描かれているが、これは病に伏し、母親によって幽閉された義姉マリエを連想させもする。この作品の特徴は、キュビズム的ピュリスムの様式を別にすれば、棺と

少女の組み合わせのモチーフと、棺が垂直に描かれていることである。カンヴァスもまた人の形に添うように極度に縦長である。ホルバインや前の棺が水平に描かれていたのとは異なる。棺と少女の組み合わせのモチーフは、シュティルスキーの他の作品、コラージュにも登場するが、夭逝した義姉マリエのイメージと関係がある。

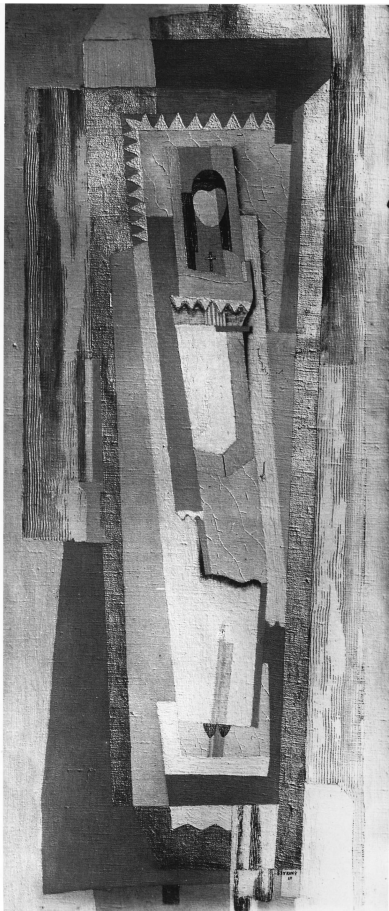


図 116 《死せる少女》1925年

当時シュティルスキーの属していたアヴァンギャルド・グループ「デヴィエトスイル」の哲学は、生を謳歌するための芸術であり、科学技術やネオンの明かりを讃え、伝統的な油絵を否定し、ブックデザインや、エキゾチックな旅をモチーフにコラージュ作品を制作していた。当然のことながらシュティルスキーもそうした作品の制作に専念し、油絵はそれほど描いていなかったのだが、芸術の潮流に関係なくこの作品にはシュティルスキーが生涯取りつかれていた死のモチーフがあらわれている。

棺はショウウィンドウの写真（図 26）にも登場する。この写真にはショウウィンドウのガラス越しに、子供用の小さな棺が二つ写っている。多くの場合シュティルスキーのショウウィンドウの写真には撮影者自身は映りこんでいないのだが、この写真では、頭部はフレームによって切断されているものの、撮影者の体が映りこんでいる。ショウウィンドウのガラスは、ガラスの手前の空間とガラスの向こう側の空間をひとつの像空間として映し返す。ガラス上の像空間では、欲望の対象と、欲望を抱く主体とが重なり合う。シュティルスキーの棺の写真では、自身の体をガラスに映しこんでしまったがために、図らずも自身の身体と欲望の対象である棺が並置されている。ただし欲望の対象と欲望を抱く主体はつねに透明なガラスによって決定的に切断されたままである。

以上のように、画中画として機能する「箱」同様、カンヴァスのフレーム自体もまた「箱＝棺」として機能する例があることがわかった。絵画の中に描かれた「箱」が画中画の機能を果たすのなら、「箱」としての機能をもつカンヴァスのフレームもまた画中画のひとつ、つまりカンヴァスの縁まで拡張された画中画であると言えるのではないだろうか。

次の素描をご覧ください。これは「魚の夢」(図 117) と題された素描である。シュティルスキーは 1920 年代半ばから夢の記録をつけはじめるが、テキストだけではなくこのように素描で残すことも多かった。この作品ではまさに意図的にフレームいっぱい水槽が描かれている。フレームと水槽の枠がわずかにずらされることによって、まるでフレーム自体が水槽でもあることを暗示しているかのようである。ここではシュティルスキーのショウウィンドウの写真と同様の効果があらわれている。

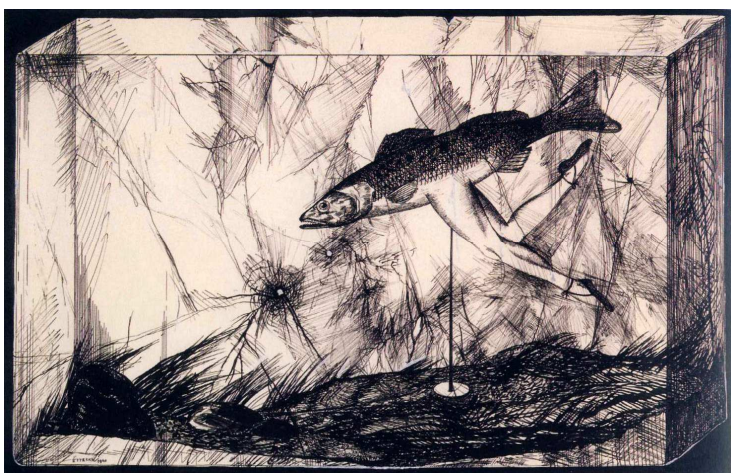


図 117 《魚の夢 I》1940 年

もう一度最初に示したショウウィンドウの写真を見てみよう。写真のフレームと、画中画であるショウウィンドウのフレームは、わずかにずれている。このわずかなずれにこそ、シュティルスキーが写真に求めていた、「現実の生のオブジェに隠蔽されている超現実」を開く鍵があるのではないだろうか。わずかにずれていることによって、見る者は、それらのショウウィンドウのオブジェがショウウィンドウというフレームによって囲まれていることに気づく。日常の何げない風景だったはずのショウウィンドウが、ショウウィンドウのある現実の空間から隔絶された、ショウウィンドウの枠に囲まれたもうひとつの空間として、まるで一枚の絵画の中に描き込まれた画中画のように、別のものに見えるようになる。

フレームのずれだけがシュティルスキーの写真を特別なものにしてはいるわけではない。ブルトンやジャコメッティが蚤の市で見出したように、シュティルスキーも街の散策中ショウウィンドウの中に驚異的なオブジェを発見し、それをカメラにおさめるわけだが、以上のようなフレーミングの方法が、驚異的なオブジェの捕捉するためにひととき効果を発揮していた。

II 失われた楽園を求めて

1 箱=楽園=子宮

シュティルスキーにとって幼少期の記憶、つまり姉マリエとの至福の時間が、彼にとっての唯一の逃避地である「楽園」であり、夢がその楽園への通路を開いていた。シュティルスキーは死の直前に残したテキストのなかで次のように幼少時代を懐古している。

どこへ逃避するべきか？ わが幼少時代の楽園へ？[……] わが幼少時代の楽園の風景へ？ それとも夢のなかへ？ 雲からは黒い雪が降っている⁴⁹⁷。

この幼少時代という失われた楽園への回帰というモチーフは、シュティルスキーの作品や著作に色濃くあらわれている。

前章で引用した「エミリエについての第二の夢」⁴⁹⁸（1926年）をもう一度思い起こすと（ページ数 171 頁）、この夢には「エミリエ」と「庭」が描かれていることから、幼少期の実家の庭、つまり「楽園」が舞台となっていることがわかる。さらに楽園である庭を周りから隔離するためなのか、柵を立てている。さまざまな物の破片、がらくた、壊れた人形の一部は、シュティルスキーの作品によくあらわれるイメージであるが（図 64）、エミリエに促されてそれらを穴の中に埋めている。

さらに『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』⁴⁹⁹のテキストを見てみよう（173 頁参照）。

ここでもまた、カップの破片、ヘアピン、燃え殻などががらくたが描かれている。そして同じく、お気に入りだったそれらががらくたを投げ入れて密封している。ここでは庭の穴の代わりに、水槽が登場する。そして先ほどの「エミリエについての第二の夢」では穴の周りに杭をうち立て、柵をつくったが、今度は、自分の身を守ることでできる、安住できる幼少時代の失われた楽園に閉じこもるために、水槽に自らの生の断片を投げ込み、密封する。このようにシュティルスキーは、夢の中で、水槽に楽園を見ることで、幼少時代の失われた楽園への不可能な帰還を象徴的に果たそうとしたのだろう。

水槽のモチーフは、写真作品（図 72）にもあらわれることはすでに指摘した通りであるが、シュティルスキーは「超現実」を掬いとろうとして、まったく操作されていない現実、家の片隅に放置された壊れた水槽にカメラを向けていた。そしてマン・レイのレイヨグラフやモホイ＝ナジのフォトグラムのような、操作された写真よりも、できるかぎり簡素でありきたりの方法で撮られた写真こそがブルトンの言う「現実の内包された超現実」を暴露し、「超現実とは現実そのもののなかにふくまれるだろうし、現実そのものよりも高次でも外部的でもないだろう」⁵⁰⁰というブルトンの思想をまさに写真作品によって視覚化しようとした。

カップの破片、ヘアピン、燃え殻などががらくたのモチーフは、すでに引用したシュティルスキーの「遺産についての夢」（1939年）の記録の中にも描かれ、部屋の片隅へ詰め込まれたがらくたへの愛着が示されている。このテキストのなかでシュティルスキーは、母親の死後遺産を受け取るために生家へと帰還する。そして家屋の部屋やその片隅などに残されたさまざまなオブジェを列挙するが、それらは生涯シュティルスキーのフェティシ

ズムの対象となったものだった。なかでもシュティルスキーにとって重要だったのは「アルコール（室内につくられた部分的に奥まった空間）」に押し込まれたオブジェだった。

いつからか、そのアルコールの細長い空間へ、壊れた家具、使われなくなった不要品、割れた花瓶、巨大な箱に入った葬式の花冠、萎れた結婚式の花束、束になった新聞紙、古書、捨てられた日傘、帽子ケースが詰め込まれていった。床には価格表や古雑誌やさまざまな書簡が散乱していた。ここは蜘蛛と鼠の楽園だった。わたしの幼少時代の楽園だった⁵⁰¹。

前章で指摘したように、「水槽」の写真に撮られた見捨てられたオブジェや、シュティルスキーの書斎に詰め込まれていたオブジェや、シュティルスキーの夢の記録に登場するオブジェは、シュティルスキーの生家のアルコールへの通路を開く鍵であり、「幼少時代の楽園」への通路を開く鍵であった。加えて、ここではアルコールが、過去の記憶を詰め込み、蓋をして、だれにも邪魔されず、そのなかの楽園で生きることを可能にする箱ある種の「箱」のようなものとして機能していることもすでに指摘した通りである。

以上のように「箱=水槽」のモチーフを見てゆくと、多くの場合、外界から遮断された閉鎖空間である「箱」状のものは、幼少時代の失われた楽園への帰還を可能にするための鍵となっているようにも思われる。

この「箱=水槽」のモチーフは、前章で検証したように、先ほど紹介したシュティルスキーのショウウィンドウの写真にも見られる。シュティルスキーのショウウィンドウの写真の最大の特徴のひとつは、アジェやアンドレ・ケルテスのショウウィンドウの写真と違って、写真のフレームとショウウィンドウの「枠=フレーム」を一致させることにある。アジェとは違って、そこにはすでに現実の都市空間を再現しようという意思はない。つまりシュティルスキーはショウウィンドウを、自分のお気に入りのがらくたが詰め込まれたある種の箱としてとらえていた。

前章で検証した《出生外傷》(図 113) は、「箱=楽園=子宮」のモチーフを象徴する作品である。

ランクのテキスト『出生外傷』にしたがえば、子どもにとって「暗い部屋」は子宮内状況を想起させ、出生外傷の無意識的な再現が起これ、不安が生じる。カンヴァスの右下に、膜に覆われた胎児が描かれていることから、《出生外傷》の黒い背景を「暗い部屋」、つまり「子宮」であると解釈することもできる。

楽園への帰還、「原」空間への帰還、母なる子宮への帰還、出生以前の状態への帰還のモチーフは、フロイトの「死の欲動(タナトス)」論を思い出させるが、《出生外傷》の場合、死の欲動が向かうのは、「原」空間、出生前の状態、つまり母親の子宮ということになる。つまりこれまで話してきたシュティルスキーの楽園を象徴するさまざまながらくたが詰め込まれた「箱=水槽」というのは、「原」空間であり、暗い部屋つまり子宮であるとも解釈できる。

2 失われた楽園を求めて

シュティルスキーは病を抱えつつも、1930年代を通して作品を制作し続けるが、病は治ることなくますます悪化していく。そうしたなか、シュティルスキーは死の前年 1941年に油絵《失われた楽園》(図 118)を制作する。生物のいない荒涼とした背景、深く穿たれた窪み、そこに多色からなるボールとブランコ、ブランコにぶら下がる頭部のない少女の人形。描かれているのはそれだけである。



図 118 《失われた楽園》1941年

ここにはもう、「エミリエの第二の夢」で描かれた楽園、緑に覆われた実家の庭の面影はない。かろうじて面影をとどめているのは、夢に出てくる頭部のない人形と、子供の玩具であるボールくらいである。

この作品に影響を与えたと思われる詩がある。カレル・ヒネク・マーハの詩『五月』である。マーハは19世紀を生きたチェコの詩人で、チェコのシュルレアリストは、ランボーやロートレアモン同様、マーハをシュルレアリストの先駆者として評価していた。《失われた楽園》の題は、その彼の作品『五月』第4歌の最終部「人類の失われた楽園／わが幼少時代」から来ているのではないとも言われている⁵⁰²。また、シュティルスキーの旧友で詩人のイジー・カラーセク・ゼ・ルヴォヴィツ Jiří Karásek ze Lvovic の小説『失われた楽園 Ztracený ráj』(1938年)から採られているとも言われている。この小説は、「生涯のなかで数多く経験してきた者は、幼少時代を見つめなおす」という一節からはじまる⁵⁰³。両方とも、決して後戻りすることのできない幼少時代を、「失われた楽園」というフレーズで表現している。

詩人マーハや、油絵《出生外傷》の「楽園=子宮」のテーマと関連して、シュティルスキーの「母なる大地の夢」という短いテキストとドローイング(図 119)がある。

眠りに着く前に、マーハの『五月』を読んでいた。ひどく疲れて——微睡んでいた——
美しき大地、愛しい大地、わが揺り籠でありわが墓、わが母。

わたしの前に、「ロマ女性」のときと同様、割れ目の入った大地があらわれた

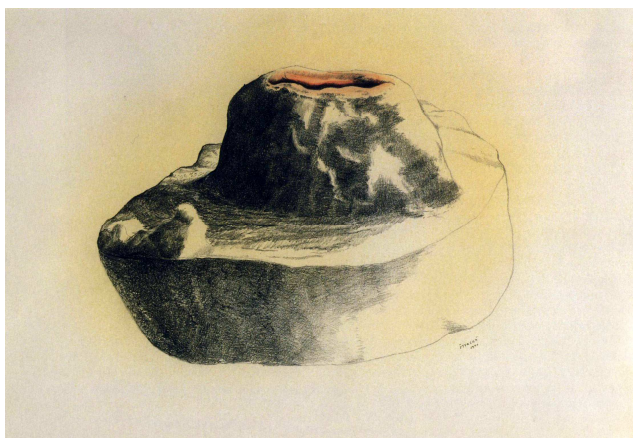


図 119 《母なる大地の夢 II》1940 年

「美しき大地、愛しい大地、わが揺り籠でありわが墓、わが母」は、マーハの『五月』第3歌後半の母なる大地を讃える一節からの引用である。母なる大地は、母なる子宮でもあり、「わが揺り籠でありわが墓」とあるように、母なる子宮は生命の誕生する場であると同時に、帰還不可能な失われた楽園であり、死の欲動の目指す場でもある。生にも死にもかかわる場なのである。

引用の最後の部分、「割れ目の入った大地」は、ドローイング作品にあらわれている。このドローイングに描かれた大地の塊の表面には、女性の陰部を思わせるような割れ目が入っている。マーハが大地を子宮にたとえたように、シュティルスキーは女性の陰部を母なる子宮と見なしている。以上から、《失われた楽園》の地とそこに穿たれた裂け目は、母なる子宮をあらわしていると言える。



図 120 《失われた楽園》の草稿、1941 年

シュティルスキーにとって楽園は、唯一の避難所だったわけだが、油絵《失われた楽園》が示しているのは、楽園と死は強く結びつき合っているということである。《失われた楽園》には草稿が存在する（図 120）が、草稿のなかの《失われた楽園》にはまだ植物が生えている一方、油絵の方はまったく何も生えていない。この楽園はもう、今までの作品のよう

な、死の侵入をまだそれほど受けていない、愛しい楽園ではなく、幼少時代の楽園を象徴するイメージが消えてしまう寸前の、虚無の風景、死の風景のように思われる。

3 腐敗する美の詩学

以上のような、シュティルスキーの作品に纏わりつく死のイメージ、崩壊してゆくオブジェのイメージは、《失われた楽園》などの晩年の作品に限ったことではない。すでに 20 年代後半から「崩壊」への関心がうかがえる。先に引用した『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』のテキストでは、「カップの破片、ヘアピン、バルボラのスリッパ、電球、影、燃え殻、鯛の缶詰」などを水槽のなかに放り込み、「水槽の壁が黴に覆い尽くされてもはや何も見ることができなくなるまで、わたしは満足げに自分の夢が腐敗する様を見た」⁵⁰⁵。この崩壊してゆくオブジェへの視線は次の詩にもあらわれている。

私は箱を造った
緑青
茎
マリエの手袋を投げ込んだ水槽
崩壊していく様を
この目で見とどけるために

死んだ緑青
死んだ茎
そして日傘の折れた取っ手
死んだ月
地衣でできた
セルロイドのニンフが柔らかくなった

多くの奇妙な生物が
水の中で誕生しなかった⁵⁰⁶

この詩にも「水槽＝箱」が登場し、手袋が投げ込まれ、崩壊していく様が見とどけられる。

このオブジェが腐敗し、崩壊してゆく様への視線こそ、シュティルスキーの作品に共通するオブジェへの視線とは言えないだろうか。重要なのは、この二つの詩的テキストで描写されているのは、ただの崩壊ではなく、崩壊していく様子であるということである。日常のとるにたらないオブジェが時間とともに腐敗し、崩壊してゆく過程にこそ、シュティルスキーは視線を向けているのである。「緑青」、「取っ手の折れた日傘」、「地衣」などもまた時間の経過をはらんだ崩壊しつつあるオブジェである。

シュティルスキーは「廃墟」にも早くから関心を示している。「廃墟」はまさに、ものが

崩壊してゆく過程の時間性をあらわしている。シュティルスキーは、シュルレアリストのなかでは誰よりも早く、マルキ・ド・サドの城館跡、ラ・コスト城に行き、写真におさめた。(図 121) シュティルスキーはサドに関するエッセイのなかで次のように記している。

歴史とは、時間のなかの真実の驚くべき消失以外の何ものでもない。それゆえ詩人の名は永遠に崩壊や影と結びついている。詩人が放棄するものはすべて色褪せ、灰燼に帰する。詩人の慰みというのは、かつて美しかった形をいかに虚無が腐食してゆくかを見とどけること、かつて快活だった心臓のなかにいかに空虚が拡がってゆくかを見とどけること、身の回りのあらゆるものがいかに死に向かって成熟してゆくかを見とどけること、あらゆるものがいかに過去へと崩落してゆくかを見とどけることである。[……] 今日も明日も詩人のものではない。詩人のものであるのは時間である⁵⁰⁷。



図 121 連作《ラ・コスト》1932年

すべては腐敗してゆく。詩人シュティルスキーが試みるのはただ、「かつて美しかった形をいかに虚無が腐食してゆく」か、「身の回りのあらゆるものがいかに死に向かって成熟してゆくか」を見とどけることだけである。その試みが、作品と呼ばれるものとしてあらわれるだけである。

廃墟の写真、水槽の詩、(失われた) 楽園を描いた絵画、そしてエロティックなコラージュ『エミリエ』は、共通の価値観、共通の詩学で貫かれている。

エミリエの美は、色褪せるためではなく、腐敗するために生み出されるのだ⁵⁰⁸

水槽の壁が黴に覆い尽くされてもはや何も見ることができなくなるまで、わたしは満
足げに自分の夢が腐敗する様を見た。しかしたしかなのは、この世のわたしの愛する
ものすべてがそのなかに存在しているということだ⁵⁰⁹

シュティルスキーにとっては、オブジェの腐敗を記録するのに、詩的テキストを用いよ
うと、写真を用いようと、絵画を用いようと、同じことなのである。

結

本論では、シュティルスキーの油彩画、写真、コラージュ、素描、詩などの作品には、共通する詩学があることを示した。

シュティルスキーは 1942 年に死を迎えるまで、異なるジャンルの表現手段を用いて活動を続け、とくに写真とコラージュに関しては他の同時代のシュルレアリストに引けを取らないほどの作品を残した。近年シュティルスキーの写真作品の評価が高まっているのがその証左である。またシュティルスキーがテキストとコラージュをてがけたエロティックなコラージュ小説『エミリエが夢の中で私の方にやって来る』は、当時としてはもっとも先鋭化したエロティックな表現だったが、1990 年代以降英語版や復刻版が再版され、ふたたび注目を集めはじめている。しかしいずれの場合も写真やコラージュという一つのジャンルのなかでの評価であって、相互関係や、油彩画や詩などその他の表現手段との関係について言及されることは少なかった。そのなかでも美術史家フランシシェク・シュメイカルが 1980 年代にすでに提示した「エロスとタナトス」論は、シュティルスキーのジャンルを超えた詩学を明らかにした最初の本格的な論文だったが、本論もこの論文に多くを負っている。

これまでの研究では、作品に何が描かれていて、それにどういう意味があるのかという、個々の作品の内容を明らかにするというアプローチが多かったが、本論では、それらの内容を留めている容器そのもの、作品そのものの構造、つまり油彩画や写真などの作品のフレーム、画中画、詩作品で描写されている箱状のものに注目し、「フレーム＝箱」を鍵概念としてシュティルスキーの作品に通底する詩学を明らかにした。シュティルスキーの作品には 1920 年代初期から箱状のもの（棺、水槽など）があらわれるが、1930 年代なかばに制作されたショウウィンドウを撮った一連の写真作品において、写真のフレームとショウウィンドウのフレームが重ねあわされるように撮られていることに着目し、シュティルスキーのショウウィンドウの写真作品のショウウィンドウの枠は、ある種の画中画の役割を果たして、その画中画のフレームが写真のフレームいっぱいまで拡張されていることを提示した。そしてフレームいっぱいまで拡張された画中画という視点を、油彩画《出生外傷》に用いて、黒い背景に脈絡のないオブジェが個別に描かれているこの作品のフレーム自体が「暗い部屋」（オットー・ランク）、つまり子宮をあらわしているという論を提示し、「フレーム＝箱＝子宮」であることを示した。さらに、文学作品に登場する箱状のものにも着目し、そこにがらくた――がらくたとは以前はなじみのものだったがいつの間にか忘れられてしまったものである――を詰め込んで密封する行為の描写や、部屋の奥まったところにあるがらくたの詰め込まれた空間を「幼少時代の楽園」であるとシュティルスキー自身表現していることから、「箱＝（失われた）楽園」という仮説を立てて例証した。シュティルスキーは作品制作において失われた楽園を求めつづけたが、そこはもうけっして回帰できない場所であったことから、詩人シュティルスキーは箱の楽園を密閉して、ただそれらが腐敗していくさまを見とどけることを慰みとしていた。「エミリエの美は、色褪せるためではなく、腐敗するために生み出されるのだ」。この一文にシュティルスキーの詩学が凝縮されている。

これによって、シュティルスキーのコラージュや油彩画や写真に撮られたもの（マネキンや身体の断片や匿名の画家による絵）を、シュルレアリスムのオブジェ論から解釈する以前の方法に加えて、「フレーム＝箱」の概念を持ち込むことで、シュティルスキーの作品に新たな大局的な視点を提示した。

20世紀の芸術においてシュルレアリスムほど国際的に広がった運動はないが、そこで重要になってくるのが発祥地としてのフランス以外でいかに受容され利用されたかという問題である。とくに絵画や写真などの視覚芸術は言語テキストよりも容易に国境外へ伝播されることになり、1930年代にはチェコを含む各地でたびたびシュルレアリスム国際展が開催され、1938年1月パリでおこなわれたシュルレアリスム国際大展覧会では、70人の多種多様な作品傾向の作家が参加した。

シュルレアリスムの国際化の例のなかでも、以前からとりわけ注目されているのはチェコであり、構成主義とポエティスムという独自のイズムの土壌から出発したチェコのアヴァンギャルドが、なぜシュルレアリスムを選び取ったのかという問いは、シュルレアリスムの国際化を考察するうえで重要な問題である。プラハのシュルレアリスト・グループはとくに活動的で、ベルリンにもウィーンにも近い位置のゆえに、かつてプラハはナチズムへの反抗の本拠になっており、パリにつぐ最も重要なシュルレアリスムの中心地として中央ヨーロッパ各地に水路をひろげるシュルレアリスム活動の源流のような役割をはたした⁵¹⁰。パリとブリュッセルの後も、プラハは数世代にわたってシュルレアリスムを発展させてきたもっとも重要な中心地である⁵¹¹。

シュルレアリスムがフランス以外で受容され利用されたあり方を考えるとき、チェコ、ユーゴスラビア、ルーマニアなどの構成主義的な土壌から出発した両大戦間期の多くの芸術家たちが、一度は過去のものだとみなし断絶したはずの具象絵画の傾向をもつシュルレアリスムをなぜ選び取ったのか、という問題提起においてチェコなどの国々は大きな意味があるとの指摘もされている⁵¹²。

本論ではシュティルスキーの詩学を中心に論じたため、以上のような問題提起や、チェコにおけるシュルレアリスムの理論自体や他の地域との比較について検証する機会はあまりなかったが、こうした問題も今後の研究課題として残っている。

シュティルスキー略歴

(Lenka Bydžovská a Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Torst, 2007, 491-548 参照)

1899 年

インジフ・アレクサンドル・ラジスラフ・シュティルスキー Jindřich Alexandr Ladislav Štyrský は 9 月 11 日チェルムナー Čermná に生まれる。母はマリエ Marie (24.5.1858 Čermná-1.1.1920 Petrovice)、父はインジフ Jindřich (21.5.1860 Česká Třebová-10.3.1924 Čermná)。祖父ヴァーツラフは仕立屋の訓練を受け、最初の妻の死後チェスカー・トゥシェボヴァーへ引越し、仕立屋職人となり、その後居酒屋の主人、最後に機関車の火夫となった。祖父の二番目の妻の子として父インジフは生まれる。父はフラデツ・クラロヴェーの教育研究所卒。教師。父インジフと未亡人だった母マリエは 1898 年 10 月 10 日に結婚する。父インジフはすぐに母マリエの娘マリエを迎え入れる。インジフとマリエの子供は唯一息子インジフだけだった。広大な土地などの遺産があり、その大部分を隣人に貸し出し、森と小さな畑と庭は手元に置いておいた。

1905 年

5 月 31 日

義姉マリエが 21 歳で亡くなる。義姉マリエとの関係は、生涯シュティルスキーに大きな影響を与え、作品のなかに反映された。1941 年の著作『夢』の序文は姉の死の思い出に由来し、同著作には《わが姉マリエの肖像》(1941 年)も掲載されている。

9 月 16 日

チェルムナーの小学校に通いはじめる。成績は音楽以外すべて優だった。

1908 年

家族はドルニー・ドブロウチュ Dolní Dobrouč へ引越し、そこでウゼル夫妻に出会う。夫人ミルチャ・ウズロヴァー Milča Uzlová は独学で絵を学び、おもに花や風景を描いていたが、シュティルスキーはこのとき絵画と出会い、美術に興味をもちはじめたと思われる。

1910-1913 年

チェルムナーの三年制市民学校を卒業。

1911-1920 年

シュティルスキー一家はチェルムナーの隣町ペトロヴィツェ Petrovice で暮らし、父は自動車教習所の教官として勤める。

1913-1914 年

ホジツェ Hořice の市民学校の一年コースに通う。

1914 年

7 月 4-5 日

フラデツ・クラロヴェーの教師養成科 c. k. český ústav vzdělání učitelův Hradci Králové の入学試験を受け、入学する。

上級生やルームメイトと親しくなり、彼らとあらゆる芸術への興味を共有する。病弱であったが、優雅に仕立てられたスーツ、ネクタイ、帽子をまとい、まったく田舎くさはなかったようだ。第一次世界大戦時もシュティルスキーは友人たちと素描、イラスト、詩集の装丁に専念し、優れたカリグラファーでもあった。学業成績はふるわず、とくに数学と音楽の成績が悪かった。ただドローイングだけは優であったこともあった。教職をきらい、学業を放棄していた。

1917年

10月12日

フラデツ・クラロヴェー教育研究所の「戦中の」大学入学資格試験に合格し、1918-1919年の兵役をすませたあとの学期から小学校のチェコ語の教師か副教師となる資格が認められる。

10月15日

心臓病をかかえているにもかかわらず、入隊が義務づけられ、1918年11月8日にチャースラフスカとニュルンベルクの駐屯地で兵役に奉仕する。プラハを訪れた際、頽廃派詩人、イジー・カラーセク Jiří Karásek ze Lvovic と知己を得る。

1918年

秋

故郷チェルムナーにて最初で最後の教職に就く。1918-1919年学期から1919-1920年学期まで代理教師となる。優しく人気のある先生だったらしい。絵がうまいことでも称賛されていた。

1919年

秋

隣町ヴェルムニェジョヴィツェ Verměřovice で1919年10月から教師をしていたベトル・イレムニツキー Petr Jilemnický と知り合い、シュラーメク Šrámek やマハル Machar の詩、頽廃派や象徴主義への関心を共有する。

1920年

1月1日

ベトロヴィツェにて母が亡くなる。晩年は重い病気に悩まされ、動くのもたいへんだった。伝えられるところによると、母は貧しくして死んだとあり、父は裁判所に母には遺産がなかったと届けたが、実際はシュティルスキーに遺産が渡り、そのおかげで、教職を辞め、父のもとと故郷を離れて、プラハで絵画の勉強をすることが可能になったようだ。

休暇中

ベトル・イレムニツキーとともにスロヴァキアへ派遣され、そこで絵を描く。

10月16日

教職から解放される。父の意に反して絵画に専念することを決心する。父とは絶交状態になる。

秋

プラハの造形美術アカデミーに登録する。最初の三年はヤクブ・オブロフスキー Jakub Obrovský (1920-1923) 教授のもと絵画科の予備科で勉強する。その後一年カレル・クラトネル Karel Krattner (1923-1924) の特別絵画学校へ通う。

1921年

1月18日

プラハへ上京したものの、教授や学生などに失望する。

3月14日

カトリックに入信する。

3月

「若い作家たち叢書」Edice Mladých autorů を創刊、ペトル・イレムニツキーの小説『九十九頭の白馬 Devadesát devět koní bílých』を出版する。シュティルスキーは本の装丁と挿絵を担当する。

5月

トピチュ・サロン Topičův salon にて開催された第二回チェコスロヴァキア美術アカデミー協会 Spolek československých akademiků výtvarných v Praze の展覧会に出品する。

1922年

春

クロアチアへ旅行し、ドゥブロヴニク、バリエシャツ半島、コルチュラ島に滞在する。そこで友人イジー・イエリーネク(レモ) Jiří Jelínek (Remo) とともにマリエ・チェルミーノヴァー Marie Čermínová (1923年からペンネーム「トワイヤン Toyen」を使用する) と知り合う。シュティルスキーとトワイヤンは 1920 年代前半からシュティルスキーの死まで親密な共同作業をおこない、展示や行動を共にした。

9月

若手芸術家協会「ブレイスレル Preisler」のグループ展に参加する。この短命に終わった協会は、チェコスロヴァキア美術アカデミー協会から不満をもった若手芸術家が分裂して結成された。シュティルスキーは 1921-1922 年に描いた油絵を十作品展示した。その展覧会で、シュティルスキーの作品に注目したのが美術批評家、理論家ヴァーツラフ・ネベスキー Václav Nebeský で、彼はシュティルスキーの作品をいくつかの雑誌で取り上げ、《カーネーションのある静物画 Zátíší s karafiáty》(1922年)の複製が掲載された。

1923年

4月18日

イジー・イエリーネクとともに芸術家組合デヴィエトスィル Umělecké sdružení Devětsil の一員となる。

5月

シュティルスキーとトワイヤンはデヴィエトスィルのメンバーリストに加わり、5月30日にシュティルスキーは、ヤロミール・クレイツァル Jaromír Krejcar、オタカル・ムルクヴィチュカ Otakar Mrkvička、ヨゼフ・シーマ Josef Šíma とともにデヴィエトスィルの会合に参加する。シュティルスキーとトワイヤンとイエリーネクはデヴィエトスィルのなかでも目を引く三人組だった。「レモ、平らに剃られた頭、オセアニアのマオリ族の鋭く切られた輪郭、襟に巻かれた赤い何かのショール。シュティルスキー、ベレー帽と長すぎるラグランスリーブ、白昼夢のような笑み、瑠璃色の眼差し。トワイヤン、男性用スーツ、シャツ、ベレー帽を着て、いつも手をポケットに突っ込み、口の端にたばこをくわえていることもある」(233-234頁) (Honzík 1963)。

11月14日

「芸術家の家」にてデヴィエトスィルの第二回展、「近代芸術市 Bazar moderního umění」が開催される(1923年12月まで)。シュティルスキーは油絵、絵画詩、イラスト、素描、アクリル画、コラージュを展示する。シュティルスキーの絵画、《サーカス・シモネッタ Cirkus Simonetta》(1923年)が雑誌『スタヴバ』(1923年第2号、161-162頁)に掲載される。

展覧会開催中、デヴィエトスィル初の雑誌、『ディスク DISK』（ヤロミール・クレイツァル、ヤロスラフ・サイフェルト、カレル・タイゲ編集）が発刊される。雑誌の巻頭には、タイゲの思想の影響を受けたシュティルスキーの偶像破壊的な宣言「絵画 *Obraz*」が掲載される。同時にネズヴァルの詩集『カクテル *Koktejl*』に使われたイラストと、『驚くべき魔法使い *Podivuhodný kouzelník*』に使われたイラストが掲載される（両方のイラストは1924年の『パントマイム *Pantomima*』に使われる）。

1924年

1月28日

「近代芸術市」が、「新しい芸術」という題のもと、ブルノのデヴィエトスィルによって再展示される（「芸術サロン *Salon umění*」 チェスカー通り13番 *Česká 13*）。シュティルスキーの作品は油絵5点のみの展示。

3月10日

父が亡くなる。ネズヴァルによると、シュティルスキーは父が酩酊して倒れ、死にそうだという電報を受け取り、実家へ帰ると、父はすでに死んでいて、すべての遺産がシュティルスキーのものとなったという。(148頁) (Nezval, *Z mého života* 1978)

3月

雑誌『パースモ』第一号 (*Pásmo 1, 1924-1925, č. 1, 1924, s. 6.*) に「アルコールと薔薇」のテキストが掲載される。『チェコスロヴァキアの独立 *Československá samostatnost 1*』(1924年) に作品が掲載される。

4月9日

ブルノのマサリク大学で講演をする。その講演録の抜粋はシュティルスキーの死後、1966年ブルノで開催された「シュティルスキーとトワイヤン」展のカタログ上にはじめて掲載される。(Věra Linhartová a František Šmejkal, *Štyrský a Toyen. Moravská galerie v Brně, s. 20-21.*)

5月

雑誌『ヴェライコン』(*Veraikon 10, 1924, č. 3-5 (březen-květen)*) にシュティルスキーの絵画、《風景 *Krajina*》と《*Cirkus Simonetta*》が掲載される。

9月

中央学生書店出版社 *Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství* が「プラハ・サトゥルナリア叢書 *edice Pražská saturnálie*」の第一巻としてヴィーチェスラフ・ネズヴァルの詩集『パントマイム *Pantomima*』を出版する（シュティルスキーのフォトモンタージュによるブックカバー、カレル・タイゲによるタイポグラフィ）。本にはタイゲによって選ばれた作品の複製が挿入されているが、巻頭を飾るのはシュティルスキーの《サーカス・シモネッタ》で、さらに詩、「ピエロ、自転車乗り」、「驚くべき魔法使い」、「カクテル」で使われたシュティルスキーのイラストが挿入される。ネズヴァルは一節「色の一週間 *Týden v barvách*」をシュティルスキーに捧げている（その節の同名の詩をトワイヤンに捧げている）。

雑誌『パースモ』第三号 (*Pásmo 1, 1924-1925, č. 3*) に絵画詩《ホテル・アストリア *Hotel Astoria*》(1923年) が掲載される。

10月

雑誌『パースモ』第四号 (*Pásmo 1, 1924-1925, č. 4*) に絵画詩《わたしを忘れないで (マリオン)》が掲載される。

シュティルスキーはヌスレ地区、プシェミスル沿岸25番地 (*Přemyslovo nábřeží 25, Nusle*) に居住していた。

ミクラーシュの時期 (12月5日夜から6日)

ネズヴァルの回想によると、シュティルスキーとトワイヤンは国民通りのカフェにミクラーシュの豪華なプレゼントをもってきて、その後カフェ・ループルの下にあったバー、ムーラン・ルージュになだれ込みシュティルスキーがみん

なを招待したという。そうした忘れがたい夜を過ごした翌日ネズヴァルは手紙を受け取り、そこにはシュティルスキーとトワイヤンがパリへ発ったと書かれていた。(Nezval, Z mého života 1978) (149-150 頁) パリには 1925 年 1 月 14 日に到着し、3 月いっぱいまでパリに滞在。

1924 年の間

シュティルスキーは出版社 Aloise Srdceho と長期にわたる共同作業をはじめ、1938 年まで続く。最初の仕事は、ハーバート・ジョージ・ウェルズの小説『夢』のブックカバーのフォトモンタージュだった。

1925 年

1 月

『パースモ』第一巻 (1924-1925)、第 7-8 号が発刊され、シュティルスキーの油彩画《歌手 Zpěvačka》(1923 年) が掲載される。

3 月

シュティルスキーとトワイヤンはパリで、すでに半年パリに滞在していたブルノのデヴィエトスィルのメンバー、フランチšek・ハラス František Halas と出会う。ハラスはヴァーツラヴェクへの手紙と A・チェルニークへの手紙のなかで、シュティルスキーとトワイヤンとの出会いについて語っている。「パリはまったく嫌なところだ。ただの主観的な印象だろうか？ ここではシュティルスキーとトワイヤンによく会っている。だからパリは彼らにとっても煩わしいところだけれど、楽しんでいる。今度いっしょに南の方へ行く予定だ」(Halas 2001) (15、18 頁)

3 月 23 日

「というのもここには君がいないから。ずっとさみしいよ。けっして君に代わる者は誰もいない。だからスタンダールの墓に花でも持っていくことにしよう。マンカ(トワイヤンの本名マリエの愛称)は三つの小さな花束を買ってきて、こう言ったよ。「ひとつは自分に、ひとつはあなたに、ひとつはスラーヴァ(ネズヴァルの名前ヴィーチェスラフの愛称)に」」(Nezval, Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala 1981) (455 頁)

春

『ディスク』第二号にシュティルスキーの二つの絵画詩、《思い出》とネズヴァルの『驚くべき魔法使い』の挿絵のうちのひとつと油彩画《歌手》が掲載された。

8 月 11 日

土地などの遺産をすべて売却する。

10 月

『パースモ』第二巻 (1925-1926)、第一号にシュティルスキーの油彩画《チェスのある風景 Šachová krajina》が掲載される。

秋

シュティルスキーとトワイヤン、パリに引っ越す。シュティルスキーは 1928 年の春まで、トワイヤンは一年長く滞在中。

11 月 13 日

シュティルスキーとトワイヤンは、パリのピエールギャラリーでおこなわれたシュルレアリスムの第一回展に訪れたと、ネズヴァルは回想している。シュティルスキーとトワイヤンはシュルレアリストの第一回展のオープニングの日にギャラリーでアンドレ・ブルトンを見たと記している。(Nezval, Řetěz štěstí 1936) (8 頁)

11 月

『パースモ』第二巻 (1925-1926) 第二号にシュティルスキーとトワイヤンの絵画詩《いかにしてわたしはリヴィングストーンを見つけたか Jak jsem našel Livingstona》(1925 年) が掲載される。

12月1日から21日

ヴィル・レヴェック通りの間 Salle de la rue de La Ville l'Evêque にて「今日の芸術 L'art d'aujourd'hui」国際展が開催され、チェコ人はシュティルスキー、トワイヤン、シーマが参加する。シュティルスキーの出品作は、《カンヌの花のブロムナード Květinové korzo v Cannes》(1925年)、《チェスのある風景》で、《チェスのある風景》は、アヴァンギャルド美術作品の蒐集家でパトロンだったド・ノアイユ子爵が購入した。

1925年の間

夢の記録をはじめ(1940年まで続く)。「蛇の夢」と「驚くべき梨の夢」と「馬の夢」を記録。ヤン・フロメク Jan Fromek と仕事をはじめ、出版社オデオン Odeon のためにブックカバーを制作する。

1926年

1月

オデオン叢書12冊目としてネズヴァルの『より小さな薔薇の園 Menší růžová zahrada』(副題「詩」)が出版され、ブックカバーのフォトモンタージュはシュティルスキーとトワイヤン、作家の肖像画はシーマ、装丁はタイゲが手がける。このなかの「白いオウム Bílý paoušek」はシュティルスキーに捧げられている。

5月

「芸術家の家」で開催された近代文化連盟デヴィエトスィル展 výstava Svazu moderní kultury Devětsil にブックカバーと装丁だけで参加する。

7月5日から6日にかけて

「エミリエの夢」を記録。

10月2日

「エミリエの第二の夢」を記録。

10月5日から20日

シュティルスキーとトワイヤンは、パリ郊外のモンルージュにあった当時のアトリエ (v ulici Barbès 51; ateliér 4) で「アルティフィシアリズム」の名のもと展覧会を開催する。1938年のカタログの記載によると、パンフレットを出したという。ここではじめて彼らオリジナルの新しい絵画の方向性を表明する。

オープニングの招待状には、シュティルスキーの作品《対蹠地 Protinožci》(1926年)とトワイヤンの作品が掲載される。

11月

オデオンから出版されたサイフェルトの『ナイチンゲールが調子はずれに囀る Slavík zpívá špatně』のブックカバーを手がけ、アルティフィシアリズム的なデザインをほどこす。

11月27日から12月10日

シュティルスキーとトワイヤンはパリで初の個展を開催する。場所は現代芸術ギャラリーGalerie d'Art Contemporain (Raspail 135)。カタログには緒言はなかった。雑誌Amour de l'artにて芸術批評家Waldemar Georgeは展示作品を未来派の作品と同じであるとみなした。(Waldemar George, Chronique des expositions, Amour de l'art, 1926, č. 12, s. 420. Ohlas vyhledala Anna Pravdová, Pouť do Mekky umění. Čeští malíři v Paříži dvacátých let, *Umění* 47, 1999, s. 121-130, zvl. s. 127 a pozn. 32.)

1927年

2月15日

「ヴィーチェスラフ・ネズヴァルの夢」を記録。

2月

『ホリゾント Horizont』第一巻に《冒険家の学校 Škola dobrodruhů》(1925年)のカラージュデッサンが掲載される。

3月

タイゲの著作『建設と詩 Stavba a báseň』が出版され、シュティルスキーの《チェスのある風景》と《冒険家の学校》が掲載される。

4月11日

Moulin Vert 74 へ引越し。

4月

シュティルスキーとトワイヤン、ブルノのアヴァンギャルド誌『Fronta』にてチェコ語ではじめてアルティフィシアリズムを紹介する。雑誌には絵画作品《雲のなかの風景 Krajina v oblacích》(1926年)、ジャン・コクトーの『L'Ange Heurtebise』の挿絵が掲載される。シュティルスキーとトワイヤン、ライプツィヒで開催された国際書籍展に三つのブックカバーを出品する。ネズヴァルの『より小さな薔薇の園』(1926年)、サイフェルトの『ナイチンゲールが調子はずれに囀る』(1926年)、ホンズルの『回転する舞台 Roztočené jeviště』(1925年) カタログ番号 148-150 番。

10月

シュティルスキーとトワイヤンのテキスト「Tři kapitoly z připravované knihy」(1926年)が『ホリゾント』第一巻(1927年、134-135頁)に掲載される。

タイゲ編集の新しい雑誌『ReD』第一巻(1927-1928)、第一号、28-29頁に「アルティフィシアリズム」が掲載される。テキストにはシュティルスキーの絵画《霜 Jinovatka》(1927年)と《雲のなかの風景 Krajina v oblacích》(1926年)の複製が掲載されている。

秋

ハンブルクにてグループ展に作品一点出品。ヴィンツェンツ・クラマーシュがチェコスロヴァキアの作品から選ぶ。

12月

『ReD』第一巻、第三号が発刊され、シュティルスキーの《溺れる女 Utonulá》(1927年)が掲載される。

12月29日から1928年1月12日まで

シュティルスキーとトワイヤン、パリで二回目の個展を開催。場所は Galerie Vavin (Vavin 通り 28 番)。カタログの緒言はフィリップ・スーポー。Paris Soir, 1928, č. 1550, 3. 1., s. 3. に転載される。

冬

オデオン小叢書 6 冊めとしてシュティルスキー、トワイヤン、ネチャスが書いた『パリとその周辺のガイドブック Průvodce Paříží a okolím』が出版される。7 冊目は『夜のパリ Noční Paříž』。

1928年

1月11日

シュティルスキー、トワイヤン、パリでヤロスラフ・イエジエクを訪ねる。

3月

『ReD』第一巻第六号にシュティルスキーの《Harar》と《洪水 Povodeň》(ともに1927年)が掲載される。

4月

シュティルスキー、プラハへもどる。住まいは Smíchov Nádraží 279.

5月25日

「雪花石膏の小さな手の夢 Sen o arabastrové ručičce」を記録する。

6月1日から7月15日まで

シュティルスキー、トワイヤン、Purkyňova 通り 6 番の Aventinská mansarda でプラハ初となる個展を開催。アルティフィシアリズムを紹介。1926-1927 年の 21 作品を展示。カタログの緒言はタイゲによる「アルティフィシアリズム展」、会期中シュティルスキーは自身のテキスト「詩人」を朗読、ネズヴァルはシュティルスキーとトワイヤンを詩にする。Rozpravy Aventina 3, 1927-1928, s. 241-242. に転載。また同じ号にはシュティルスキーの作品、《霧 Miha》、《深夜特急 Noční rychlík》、《巢 Hnízdo》、《泥炭 Rašelina》(すべて 1927 年) が掲載される。

6 月

タイゲ、『ReD』第一巻第九号で「ポエティスム宣言 Manifest poetismu」、「紫外線の絵画、あるいはアルティフィシアリズム Ultrafialové obrazy čili artificioelismus」(もともとはシュティルスキーとトワイヤンの展覧会カタログの緒言「アルティフィシアリズム展」) を発表。広くヨーロッパの近代芸術との関連を論じたものとしてタイゲの「抽象主義、超現実主義、アルティフィシアリズム Abstraktivismus, nadrealismus, artificioelismus」(副題「ヨゼフ・シーマ、シュティルスキー、トワイヤンの展覧会へのコメント aktuální poznámky k výstavám Josefa Šímy a Štyrského s Toyen」) Kmen 2, 1928-1929, č. 6, červen 1928, s. 120-123.

7 月

『ReD』第一巻第十号にシュティルスキーの《海辺での発見 Nálezy na pláži》《湖にて Na jezeře》(ともに 1927 年) が掲載される。

夏

シュティルスキー、伝記『アルチュール・ランボー』に取り組みは始める。同時にネズヴァルはランボーの詩のチェコ語訳に取り組みは始める。もともと伝記と詩はひとつの本として出版されるはずだったが、別々に出版される。

夏の終わりから

シュティルスキー、ヴァーツラフ広場ホテル・アドリアの自由劇場 Osvobozené divadlo の美術監督に就く。ネズヴァルは演出を手がける。このころシュティルスキーはアルコールの飲みすぎで病弱な体をさらに悪化させ、デヴィエトスイルの旧友とも仲たがいはじめめる。とくにカレル・タイゲとの関係が悪化する。カレル・ミフルによると、シュティルスキーとネズヴァルは潰れるまで飲み歩くことがあり、ふたりの健康を害した。シュティルスキーに、全財産を飲みつぶしたという噂が立ったが、いつも周りの人たちにおごっていたようだ。Karel Michl, Chvilé setkání, věčnost vzpomínky, Kruh, Hradec Králové 1976, s. 167.

9 月 4 日

自由劇場のオープニング。シュティルスキーとトワイヤンによる舞台美術、ホンズルによる演出でブルトンとスーポーの寸劇『どうぞ Račte...?』とヴォスコヴェツとヴェリフの『スーツケース Kufr』が上演される。

9 月 11 日

自由劇場でジャン・コクトーの『オルフェウス』の初演がある。シュティルスキーによる舞台美術。

9 月 26 日

自由劇場でヴラチスラフ・ヴァンチュラの『病気の少女』の初演がある。シュティルスキーによる舞台美術。

9 月

『ReD』第二巻第一号にシュティルスキーの《深夜特急》(1927 年) が掲載される。

10 月

『ReD』第二巻第二号にシュティルスキーの《海のネクタイ Mořská kravata》(1927 年) が掲載される。

11 月 14 日

自由劇場でアルフレッド・ジャリの『ユビユ王』の初演がある。シュティルスキーによる舞台美術。

12 月

オデオンの「詩」叢書の一冊目としてネズヴァルの『ユダヤ人墓地 Židovský hřbitov』が出版される。シュティルスキーによる 6 つのアルティフィシアリズムのリトグラフ作品、タイゲによるタイポグラフィ。220 冊限定。そのうち 20 冊は手作業によるコロタイプ印刷、ネズヴァルとシュティルスキーのサイン付き。ネズヴァルは『ユダヤ人墓地』をシュティルスキーに捧げている。

シュティルスキーの《ユダヤ人墓地》が『ReD』第二巻第四号に掲載される。『ユビュ王』のエンディングも掲載される。

冬

ネズヴァルの『骰子遊び Hra v kostky』が出版される。ブックカバーはシュティルスキー。ネズヴァルの左手が使われる。装丁はヴィート・オブテル。その詩集にはシュティルスキーとトワイヤンの絵画と同名の詩のパートと、トワイヤン、シュティルスキー、ヤロミル・ホラークの詩が含まれる。

1929 年

1 月 11 日

自由劇場でヴォスコヴェツとヴェリフの劇『骰子一擲 Kostky jsou vrženy』の初演がある。ホンズル演出ヴォスコヴェツ、ヴェリフ、シュティルスキーによる美術。

1 月

『ReD』第二巻第五号にシュティルスキーの《極楽鳥の巣 Hnízdo rajek》(1927 年) が掲載される。

2 月 19 日

自由劇場で Georges Ribemont-Dessaigne の『Peruánský kat』の初演。ホンズル演出。シュティルスキーはホンズル企画の舞台と衣装を制作する。光のシルエットと影をもちいた美術。

春

オデオンからロートレアモンの『マルドロール Maldoror』が出版される。シュティルスキーによる 12 のイラスト付き。フィリップ・スーポーとタイゲによる『マルドロールの歌』からの選集。翻訳はインジフ・ホジェイシー Jindřich Hořejší とタイゲ。あとがきはタイゲ。本の装丁もタイゲ。300 冊の印刷。25 冊はコロタイプ印刷とサイン付き。1929 年 7 月 26 日、ノヴィー・イチーン Nový Jičín の地方裁判所で本の押収の命令が下る。『ReD』第三巻第一号 3-5 頁、第二号 46-48 頁にて反論。

4 月 23 日

シュティルスキー、午前三時に「ロマ人女性の夢」を記録。

4 月 29 日

自由劇場でマリネッティの『捕虜 Zajatci』の初演。ホンズル演出、シュティルスキー舞台美術。

6 月 3 日

「刺青を入れた赤ん坊の夢」を記録。

夏

発作的頻脈の発作に苦しむ。ネズヴァルは、ジシュコフにあるオルシャヌイ広場 5 の当時のシュティルスキーの住居で病に冒されたシュティルスキーを発見する。というのはシュティルスキーは病院に運ばれるのを拒否していたから。トワイヤンがシュティルスキーの面倒を見ていた。その後完全に不整脈になる。

秋

オデオンから 10 冊の選集、『Fantomas』が出版される。シュティルスキーによるブックカバー。1929 年に 6 冊、1930 年に残りの 4 冊が出版される。

10 月 1 日

オデオンの新しい小冊子『文学ガイド』の編集者となる。1931年6月まで出版される。シュティルスキーは本や雑誌の書評のほかに挑発的なテキスト「世代の隅」（1929年10月、12月、1930年1月）を発表するが、それによって今日「二つの椅子の（上の）世代」の名で要約される論争を広く呼ぶことになった。シュティルスキーの攻撃はとくにカレル・タイゲに向かったが、タイゲとは数年の間袂を分かつことになる。二人を仲裁したのはネズヴァルだった。ネズヴァルの著作『見えないモスクワ』での回想によると、二人が仲直りしたのは、1934年5月1日だった。

10月18日

左翼戦線が結成される。シュティルスキーはマニフェストに署名する。『ReD 3』（1929-1931, č. 2. listopad）にマニフェストは掲載される。

10月

『Musaion』（1929-1930, č. 8）が出版され、シュティルスキーの『マルドロール』の挿絵が二つ掲載される。

11月20日

Aventinská mansarda にて現代チェコ美術家展が開催される。シュティルスキーも参加する。1930年1月1日まで。

11月

『ReD 3』（1929-1931, č. 2）の表紙にシュティルスキーの『マルドロール』の挿絵が掲載される。

12月18日

ヴィノフラディ Vinohrady 劇場で Nová Oresteia（アルノシュト・ドヴォジャーク Arnošt Dvořák）の初演があり、シュティルスキーは舞台美術を担当。監督は Bohumil Stejskal、音楽は Miroslav Ponc。

1929年の間

ネズヴァルの小説、『千年の終わりの年代記 Kronika z konce tisíciletí』のブックカバーを担当。スフィンクス Sfinx からピラミッド叢書 edice Pyramida の第2冊目として出版される。

「曼陀羅華の夢 Sen o mandragoře」を記録。

1930年

1月

オデオンから相補的な2巻が出版される。当時手に入るランボアの詩のネズヴァルによる全訳、『A・ランボー詩集』と、シュティルスキーによる、『A・ランボアの生涯—手稿と資料』。1928年から29年の間に執筆。両方の本のブックカバーとブックデザインと装丁をおこなう。

2月

中央学生図書出版 Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství の「プラハのサトゥルナリア」叢書より、ネズヴァルの戯曲、『恐怖』が出版される。ブックカバーとタイトルページのイラストを担当。

3月1日から30日まで

シュティルスキーとトワイヤン、「アヴェンティヌスのマンサード」にて第2回個展を開く。カタログの前書きをネズヴァルが執筆。1928年から29年の作品で、水彩、ドローイング、ネズヴァルの本とロートレアモンの本のイラストを展示。

ブルノの「土地劇場 Zemské divadlo v Brně」でヴァンチュラの戯曲、「教師と生徒 Učitel a žák」の初演が行われる。演出ホンズル、美術シュティルスキー。

4月7日

『文学案内』第7号、シュティルスキーとネズヴァルのシュルレアリスムとブルトンに対する見解。

4月

シュティルスキー、『ムサイオン』第11号、1929-1930年、241-243頁に、「シュティルスキー、トワイヤン展への覚書」を寄稿。同号にシュティルスキーの1929年のドローイングが掲載される。

春

「絵画に寄せて」(『Kvart 1』1930年、第一号、36-37頁)、同号の5-12頁に当時まだ出版されていないネズヴァルの Chtěla okrást lorda Blémingtona の一節が掲載される。Chtěla okrást lorda Blémingtona(Poezie a analýza)には、シュティルスキーとネズヴァルの出会いからシュティルスキーの病気まで共に過ごした体験談が書かれている。

6月21日

Spolek pokrokového studentstva Milič v Kroměříži がシュティルスキー、トワイヤン展を開催。Miloš Holas が主催。

「マルキ・ド・サドの生涯」、『文学案内』第10号

8月

Almanach pro poezii a život 第一号にシュティルスキーの《深夜特急》(1927年)の複製が掲載される。

10月

シュティルスキー、『エロティック・レビュー』第一号発刊開始。1-3巻。会員のみ購読できた。公に販売したり、公開したり、貸したり、公的な図書館が所蔵することも許されなかった。第一巻が出たのは1931年5月。

ブラハージュシュコフ、オルシャヌイ広場5番 Olšanské náměstí 5, Praha-Žižkov に居住。

秋

スフィンクス出版 nakladatelství Sfinx(B. Janda)からネズヴァルの詩集『薔薇の園 Růžová zahrada』のシリーズ第一巻『悲しみのヤン Jan ve smutku』が出版される。シュティルスキーによる装丁。

11月

『黄道帯』第一号出版。

12月

『黄道帯』第二号出版、シュティルスキーの素描、《洪水のあと》(1929年)、《眼》(1930年)の複製が掲載される。スフィンクスよりネズヴァルの『妄想 Posedlost』出版され、シュティルスキーがブックカバーをデザインする。同じくスフィンクスよりビーブルの『プランシウス Plancius』出版され、シュティルスキーが装丁、1931年新年に友人のために自家出版で素描入りの本も作成。プランシウスの題名は、ビーブルが1926年にシンガポールからジャワへ航海した際のオランダ船籍の名。

1930年の間

1930年になると本のブックカバーのデザインや挿絵関連の仕事が急激に増加する。前年までは年10タイトルほどだったのが、1930年以降は年30から40タイトルほどになる。もっとも多いのが Bohumil Janda の出版社スフィンクス Sfinx から。1930年代のブックカバーのデザインのうちのいくつか(ネズヴァルの Psedlost など)はもっともすぐれたものに入るが、そのほかはその時代の標準を超えない凡庸なブックデザイン。

1931年

3月

Emanuel z Lešehradu について。エマヌエルは1933年シュティルスキーやシュティルスキーの作品と自身との関係についての文章を記す。

4月24日

ブリュッセル、Palais des Beaux-Arts にて L'Art vivant en Europe 展が開催される。チェコ部門はヴァインツェンツ・ク

ラマーシュが選定。シュティルスキーも参加。5月24日まで。

5月24日

ハラスの『詩 Básně』出版。Moravská Ostravaの愛読者たちの会合参加者用にはシュティルスキーの挿絵つき。

6月

Musaionに1930年のシュティルスキーの描画が掲載される。

7月30日

小冊子『年 Rok』、シュティルスキー編集、Malá prolegomena掲載。

10月15日から16日

「父に関する夢」を記録。

秋

69叢書出版開始。初号はSexuální nokturmo。シュティルスキーによるタイポグラフィー、11枚のコラージュ作品。138冊のみの自家出版。1933年までに6部出版する。

11月18日

プラハUmělecká beseda Alšova síňにてシュティルスキーとトワイヤンの絵画展開催。カタログにはネズヴァルの詩、「二つの造形的な内装」(Zametačka hlav, Řezník)。ネズヴァルは展覧会のオープニングで挨拶。Předmluva k výstavě obrazů Štyrského a Toyen (Tvorba 6, 1931, s. 763-764.)。12月4日まで。

1931年の間

「エミリエとマルタに関する夢」を記録。

Kvart 1, 1930-1931, č. 3にApokalypsa (1929年)の描画が掲載される。

SfinxよりネズヴァルのDolce far nienteが出版される。シュティルスキーのグラフィックデザイン。

1932年

3月19日

ブルノ、Vaňkova galerieにてシュティルスキーとトワイヤンの絵画素描展開催。カタログの緒言をJ.B.Svrčekが担当。

4月10日まで。

5月

エロティック・レビュー第二巻出版。250部。

7月13日

シュティルスキーとトワイヤン、パリでヴィンツェンツ・クラマーシュと会う。

7月

マルキ・ド・サドの足跡を求めてプロヴァンスヘラ・コストの廃墟へ向けて旅に出る。そこでラ・コストの写真を撮る。みずからの印象を1933年Rozpravy Aventinaに二枚の写真とともに発表。

10月27日

「ポエジー1932」国際展開催。SVU Mánes主催。マーネスにて。シュティルスキーは1925年から1932年の作品を出品。(カタログナンバー96-112)。他の出品者は、アルプ、ダリ、エルンスト、フィラ、ジャコメッティ、ホフマイステル、デ・キリコ、ヤノウシエク、クレー、マコフスキー、マッソン、ミロ、ムジカ、パーレン、Roux、サヴィーニオ、Stefan、タンギー、トワイヤン、ヴァスクマン、ヴィフテロヴァー。カタログの緒言はKamil Novotný。展覧会のオープニングセレモニーはネズヴァル、Volné směry 29, s. 197-206に掲載。展覧会は11月27日まで。

秋

69 叢書第三巻目、ハラスの Thyrsos 出版。シュティルスキーによるブックデザインと口絵と挿絵。

12月22日

「詩1932」展によりマーネスの会員に選ばれる。1933年よりマーネスの会員展に出品。

12月

ハラスの『Tiše』の愛蔵版を自家出版。シュティルスキーによるブックカバー、ブックデザイン、口絵、イラスト。Melantrich 出版との共同出版。

シュティルスキーは年賀状として Nougaret のテキスト、『人類の起源』Původ lidského pokolení と『卵』Vejce と『三人の娘』Tři dívky を出版。シュティルスキーによるブックカバー。

1932年の間

「蝶の夢」を記録。

ボフスラフ・ブロウクの『精神分析』のブックカバーとブックデザインをてがける。

ヤンダのスフィンクスの仕事を多くてがける。

1933年

3月1日

シュティルスキーの作品に捧げられたハラスの『詩人』公表。Volné směry 30, č. 1, 1933, s. 11-12.にて。同号にシュティルスキーの4つの作品が掲載される。Hold Picassovi (1931)、Akáty (1931)、Obraz IV (1932)、Obraz V (1932)。

4月

シュティルスキー、『エロティック・レビュー』第3巻出版。

5月9日

新しい住所、Bachmačská 22 v Dejvicích。

5月

69 叢書の最終巻、Emilie přichází ke mně ve snu 出版。ブロウクのあとがき、シュティルスキーのまえがきとフォトモンタージュ。

7月

イタリア訪問（同年 Milánské noci を制作）。

9月27日

Kraj markýze de Sade を発表（Rozpravy Aventina 9, 1933-1934, č. 1, s. 6.）、前年夏ラ・コスト訪問時の写真も掲載。

10月19日

S V U マーネス会員展に出品、トワイヤンと。11月26日まで。

10月26日

エミル・フィラの提案で Volné směry 30, 1933-1934 の編集委員会メンバーになる。フィラは現行の編集者ヴラジミール・ノヴォトニーに代わり、第6号から10号を編集する。フィラは1938年第34巻まで雑誌を運営、その後シュティルスキーが編集委員を務める。

11月18日

シュティルスキーとトワイヤン、描画展開催（Krásná jizba, U Prašné brány 3.）。カミル・ノヴォトニーによるオープニング。12月22日まで。

12月24日

シュティルスキー、České slovo のクリスマス・イヴ号のタイトルページに、ヨゼフ・ホラの詩、Království dětských snů

のための二つのキッチュなイラストを発表。それらのイラストは、タイゲが、12月29日ネズヴァルへの手紙のなかで、来るべきプラハのシュルレアリスム・グループの主導者としてシュティルスキーのシュルレアリスムにたいする関係に異議を唱えるのに役にたった。「スラーヴァ（ヴィーチェスラフ）、シュルレアリスムの娼婦とブルジョアに奉仕する鼠にたいする精力的な攻撃によってシュルレアリスムのグループの活動をはじめるとは、もっとも効果的だろうとは思わないかい？」（Vítězslav Nezval, *Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala*, ed. Marie Krulichová – Milena Vinařová – Lubomír Tomek, Československý spisovatel, Praha 1981, s. 466-467.）

12月

ネズヴァルの *Jak vejce vejci, Družstevní práce* 共同作業出版の *Živé knihy* 叢書より出版。シュティルスキーによる口絵、表紙にイニシャルのあるブックデザイン、装丁はラディスラフ・ストナル。

1933年の間

蔵書家 Alois Jirout と Karel Teytz とともにアポリネールの『アルコール』を出版。

1934年

1月11日

解放劇場にてネズヴァルの『*Strach*』の初演。監督インジフ・ホンズル、舞台美術シュティルスキー、音楽ヤロスラフ・イエジェク。唯一のプラハの上演。

ネズヴァルの手記によると、トワイヤン、シュティルスキー、ホンズルとカフェ *Metro* にてシュルレアリスム・グループ結成について考える。

1月18日

シュティルスキー、SVUマーネスの出版委員に推挙される。

1月30日

Volné směry 30, 1933-1934, č. 7-8 にシュティルスキーのドローイング、*Létající muž*(1933)掲載される。

3月12日

ネズヴァル、カフェメトロにてシュティルスキー、トワイヤン、ブロウク、マコフスキーからシュルレアリスト・グループの結成のための小冊子のテキストの文面の同意を得る。

3月21日

チェコスロヴァキアのシュルレアリスト・グループ結成。ネズヴァルによって作成された声明に署名したのは、11人、ブロウク、ピーブル、Imre Forbath、ホンズル、イエジェク、Katy King(Libuše Jichová)、Josef Kunstadt、ヴァインツェンツ・マコフスキー、ネズヴァル、シュティルスキー、トワイヤン。タイゲの名はないがシュルレアリスムの思想をもたらした近い協力者として紹介される。メンバーに加わるまでに時間はかからなかった。

同日、プラハ市の商文書にて、シュティルスキーが出版、書籍販売業を営んでいるという情報が書店主、出版者理事会に伝えられるが、シュティルスキーは営業許可をもっていなかった。問題になったのは、1930年以來出版されていた69叢書。これらの自費出版物は高価だったため、シュティルスキーの活動は有給職業と見なされた。警察はシュティルスキーの購入者への購入案内書、購入者と書籍販売者の住所を数多く押収する。本は出版法第3項に基づいて出版されていたというシュティルスキーの弁明は根拠不十分として却下される。その法の成立はもっぱら作家自身が書きあげた作品に関係していて、決して編集者や翻訳者やブックデザイナーには関係していないにもかかわらず。シュティルスキーは罰金400コルナ、場合により禁固40日の判決が下された。

3月22日

SVUマーネス委員会は、冬に小ホールの半分でトワイヤン、シュティルスキー、マコフスキー展開催を決定。チェコ

スロヴァキアのシュルレアリスト・グループ第一回展の萌芽となる。

4月9日

シュルレアリストたちはカフェ Axa に集まり反宗教的アンケートについて考案する。

4月9日から5月5日まで

オストラヴァの Dům umění にてシュティルスキーとトワイヤンドローイング、絵画展が開催される。

4月18日

Volné směry 30, 1933-1934, č. 9 にシュティルスキーの Z mého deníku(1933)が掲載される。

4月

ウィーン、Künstlerhaus にて Moderne tchecoslowakische Kunst 展に参加。

5月1日

おそらくシュティルスキーとタイゲは和解に至り、遅れてタイゲはシュルレアリスト・グループのメンバーになる。

5月11日

マーネスにてシュルレアリスト・グループの最初の講演会が開催される。参加者はタイゲ、ネズヴァル、ホンズル、シュティルスキー、ブラウク、ピーブルで、自作の詩を朗読。シュティルスキーは講演会原稿を Doba 1, 1934-1935, č. 9, s. 135-136. に発表。

5月

シュティルスキーによってシュルレアリスム叢書第一巻が出版される。Achima von Arnima の物語、Melika Maria Blainvillová。Arnima の作品のあと、シュルレアリスム叢書の初年度に 4 タイトル出版予定。ランボーの Srdce pod sutanou (結局 1934 年 9 月に Srdce pod klerikou の題で出版)、Muž s klapkami na očích (シュティルスキーのフォトモンタージュとネズヴァルのテキスト)などを予定していて、ネズヴァルは Neviditelná Moskva のなかでこのシュティルスキーとの共同作品について言及し、Mezinárodní bulletin surrealismu č. 1 にも広告を出していたが出版されなかった。出版されたのはランボーのみ。

当初の計画では5月に季刊誌『チェコスロヴァキアのシュルレアリスム』を発刊(ネズヴァル編集)するはずだったが、遅延が重なり一号のみに終わった(1936年2月『シュルレアリスム』)。

7月

シュティルスキー、トワイヤンと Šumava の Špičák で休暇を過ごす。病気のことを考えての療養だった。Černé jezero 湖畔を散策中、湖に映った絡み合う根に魅かれ、それが同年制作される連作《根》のインスピレーションとなった。

7月22日から23日にかけての夜

「ヤロスラフ・サイフェルトの夢」を記録(ホテル Prokop, Špičák na Šumavě)。

8月2日

Michl への書簡のなかで、Sokolské ulice 15 へ引っ越した旨を記す。またチェコスロヴァキアのシュルレアリスト・グループのプランについても言及。1934 年秋にアンドレ・ブルトンの招聘とシュルレアリスム国際展(サルヴァドール・ダリを招聘)開催の考えについて。

9月

シュルレアリスム叢書よりランボーの Srdce pod klerikou を出版。Svatava Pírková 翻訳。ネズヴァルは詩の翻訳と序文を担当。シュティルスキーは脚注を担当。

10月12日

S V U マーネス会員展開催。シュティルスキーも参加。11月25日まで。

11月28日

「胸の夢」を記録。

11月29日

マーネスの委員会は、1935年1月15日からマーネスの小ホール全体を使ってチェコスロヴァキアのシュルレアリスト・グループ展開催の承認を求めているシュティルスキーの提案を検討。マーネス主催で、作品の選択はシュルレアリスト・グループ。

12月31日

ネズヴァルにシュルレアリスト・グループ展の最後の準備について伝える。「さらに新作を5枚描いて、フォトモンタージュはもう60枚になる。思うに、いい展覧会になるだろう、とくにわたしたちの作品は君に気に入ってもらえると思う。ただお願いがあるのだが、スラーヴァ、序文を忘れないでほしい。マーネスでは1月7日の午前にそれを提出しないとイケない。どうか長文を書いてくれ」(Nezval, Depeše z konce tsíciletí, s.)。

1934年の間

「スカトロの夢」、「二匹の蛇の夢」を記録。Sfinx出版の20作品のブックカバー。イェジエクのDvě písně z filmu Hej rup!のブックカバー。ネズヴァルのMonacoのブックカバー (S V Uマーネスより出版)。

1935年

1月15日

マーネスにて第一回チェコスロヴァキアのシュルレアリスト・グループ展開催。シュティルスキー、トワイヤン、マコフスキー(彫刻)出品。カタログのテキストはタイゲ(Surrealismus není uměleckou školou)とネズヴァル(Systematické zkoumání skutečnosti rekonstrukcí objektu, halucinace a iluze)が執筆。カタログのブックカバーにはシュティルスキーのカラー作品を使用。ネズヴァルとタイゲがオープニングでスピーチ。シュティルスキーとトワイヤンは1934年の新作の見展示。シュティルスキーは絵画作品のほかにカラー作品 Stěhovací kabinet と写真作品 Žabí muž s klapkami na očích を出品。展覧会は2月3日までだったが、2月17日までに延長。2月7日時点で来場者894人、カタログの販売数522点。

1月24日

Světobzor 35, 1935, č. 4の表紙にシュティルスキーの写真が掲載される。さらにシュティルスキーの写真4作品がシュルレアリスム展を知らせるニュースとともに掲載される。

1月30日

České slovo 27, 1935, č. 25, s. 10にシュティルスキーのテキスト、Surrealistická fotografie が掲載される。

2月

František BorovýがネズヴァルのNeviditelná Moskvaを出版。ブックカバーとブックデザインはタイゲ、装丁はムジカ、タイトルページの装飾模様はシュティルスキー。

3月27日から4月10日

ブラハのシュルレアリストの招聘によってブルトン、妻ジャックリーヌ、ポール・エリュアールがチェコスロヴァキアを訪問。シュティルスキーとトワイヤンの個人的な知り合いを通してこの訪問が実現した。ブルトンとエリュアールは展覧会に間に合わなかったが、アトリエで展覧会に出品された作品を見る。ネズヴァルの日記によると3月28日にブルトンはシュティルスキーを訪問。翌日の3月28日ブルトンはブラハ、マーネスにておこなわれた講演 Surrealistická situace objektu でブラハのシュルレアリストについて短く触れる。4月4日ブルノでも同様の講演がおこなわれる。「まったく本質的な貢献を意味していて、ブラハ到着後すぐに称賛する機会をもったトワイヤン、シュティルスキー、マコフスキーの作品に敬意の念を表すかどうかによる」(Breton, Surrealistická situace objektu (1935), in: týž, Co je surrealismus?, J. Jícha, Brno 1937, s. 69.)。3月31日チェコのシュルレアリストはブルトンと妻とエリュアールをカル

ロヴィ・ヴァリとマリアンスケー・ラーズニエを案内する。この旅行の前に集合写真を撮り、4月10日にも撮影。シュティルスキーはブルトンに絵画作品《根》を、エリュアールに絵画作品《ソドムとゴモラ》、《Člověk krmený ledem》の二枚を贈呈した。ジャックリーヌにはコラージュ作品を贈呈。ブルトンとエリュアールは1935年から38年までシュルレアリスム国際展に貸し出す。エリュアールは、シュティルスキーがマルキ・ド・サドに関心のあることを知っていて、返礼としてサドの手稿をシュティルスキーに送った。出発の際チェコのシュルレアリストが6月にパリを訪問することを話し合った。

4月11日

マコフスキーは1936年春にシュルレアリスト・グループ名義での展覧会を申請したが実現できなかった。

4月14日

ブルトン、ネズヴァルへの書簡のなかでブラハ訪問時の感想を記す。「ブラハ滞在中ずっと私が意識していたのは自分の幸福で、あなたやタイゲヤトワイヤンやシュティルスキーやあなたの友人たちみんなと知り合いになれ、親しくなれたことで、やむことなく特別な感謝の気持ちを感じていた」(Nezval, Depeše z konce tisíciletí, s. 81.)。

4月末

1935年4月9日の日付でMezinárodní bulletin surrealismuを二ヶ国語で出版。テキストの一部はブルトンのブラハ訪問時にすでにできていた。このなかでシュティルスキーのコラージュ《夢》、絵画作品《Člověk krmený ledem》。シュティルスキーの本Obyvatel Bastily (Život a dílo markýze de Sade)の出版予定の告知。

5月11日

カナリア諸島サンタ・クルスにて第一回シュルレアリスム国際展開催。ブルトン、バンジャマン・ベレ参加。シュティルスキーは3点のコラージュを出品。カタログにはTriodenoの題で絵画作品Patnácterník(1934)が掲載される。5月13日ブルトンはサンタ・クルスからのネズヴァルへの書簡で、シュティルスキーのコラージュは大きな称賛を得たと記している。

5月14日

ネズヴァル、Volné směry 31, 1935, č. 8-9, s. 202-203.にて詩「Hlas lesa」と「Kořeny」を発表。1934年のシュティルスキーとトワイヤンの同名の絵画に触発されて。同じくVolné směry 31にČerchov(1934)が掲載され、32巻ではディティールも掲載される。

5月17日

ヴァーツラフ広場、バサージュAlfaの新劇場Nové divadloにてブルトンとアラゴンの劇Poklad jezuitůとネズヴァルの劇Věštírny delfskéの初演がおこなわれる。監督ホンズル、舞台美術シュティルスキー、音楽イェジェク。

6月4日

新劇場にてV. V. Škvarkina Cizí dítěの初演、ホンズル監督、シュティルスキー舞台美術。

6月14日

ネズヴァル、シュティルスキー、トワイヤン、パリ到着。ネズヴァルは文化擁護国際作家会議に参加するため。約束したパリのシュルレアリストとの会合も重要な目的だった。滞在中の出来事はネズヴァルのUlice Git-le-coeurに記されているが、ブルトン、エリュアール、ベレ、タンギーとよく会い、マン・レイ、エルンスト、ダリ、Claude Cahunováのアトリエを訪問し、ミロ、Maurice Heinらの知己を得た。エルンストのところではマルセル・デュシャンと出会った。ネズヴァルとシュティルスキーは「無意識に」ホテルPanthéonに滞在、そのホテルはホテルslavných mužůに隣接しているが、そこはブルトンとスーポーが『磁場』を執筆した場所で、『ナジャ』の写真にも登場していた。

6月24日

ネズヴァル曰く耐えがたいほど蒸し暑いパリでシュティルスキーを襲ったのは脳塞栓だった。半身麻痺でCochin病院

に入院。治療費はトワイヤンがホンズルを介してチェコの出版社から工面した。

7月24日

トワイヤンの付き添いでプラハへ戻る。

8月6日

シュティルスキー、プラハで病後はじめて散歩する。

9月

チェコスロヴァキアのシュルレアリスト・グループは議論を重ねた末、共産党との友好的な関係を続けるため、ブルトンのマニフェストにサインしないことを決定する。シュティルスキー、トワイヤン、ブラウクは、ブルトンに賛成し、ピーブルとタイゲは反対した。パリのグループが頼みにしていたのは、チェコのシュルレアリストから満場一致の賛成を獲得することだった。その当時ブルノにいたネズヴァルは、ブルトンに、最終文（ソビエトとスターリンにたいする絶対的な不信）を除外すればマニフェストにサインしていただろうと伝えている。

秋

Cahiers d'Art 10, c. 5-6, s. 135. ネズヴァルのテキスト「シュティルスキーとトワイヤン」発表。夏のパリ滞在時に執筆。

シュティルスキーの《根》とトワイヤンの《黄色い幽霊》が掲載される。チェコ語版を『シュルレアリスム』誌（1936年24-25頁）に再録。

12月8日

シュティルスキー、近代美術館（現在の国立美術館見本市宮殿）に絵画《私の日記から》（1934年）を売却。カタログに掲載されていた本来の値段は8000コルナだったが、6000コルナに割引する。作品を売りに出した理由は、一つには当時まで近代美術館に一つも作品が入っていなかったこと、もうひとつは、6月に襲われた自身の脳塞栓に起因する気のめいるような経済状況だった。当時まで右半身が麻痺していて、まったく仕事ができなかった。近代美術館のチェコ部門は12月9日の会合でシュティルスキーの絵画を著作権とともに購入した。

1936年

1月10日

マーネスにてチェコスロヴァキアの造形芸術と写真における踊り展開催、シュティルスキー出品。2月2日まで。

2月

一号のみとなった雑誌『シュルレアリスム』創刊。ネズヴァル編集。表紙にはシュティルスキーのカラーズ、《移動キャビネット》が使われる。絵画の部では1934年のシュティルスキーの作品、《根》、《ソドムとゴモラ》、《風に運ばれる人》、《男と女》そして二つのカラーズ作品、シュティルスキー、トワイヤン、ネズヴァルの「甘美なる死骸」が掲載される。

3月6日

マーネスにて国際写真展開催。展覧会の準備をしたのはルボミール・リンハルト Lubomír Linhart。シュティルスキー、写真5点出品。国外からはマン・レイの作品が28点。4月13日まで。

3月25日

ブルトンは、ネズヴァルにシュルレアリスムのオブジェ展開催を準備していることを伝える。「……シュティルスキー、トワイヤン、マコフスキー、そしてもし可能ならあなた自身も参加していただけることを願ってやみません」（Nezval, *Depeše z konce tisíciletí*, s. 93.）。だがチェコのシュルレアリストは、1936年5月22日から31日までパリの Chales Rattou Gallery で行われたその展覧会に参加しなかった。その理由は、ネズヴァルの説明では、マーハ暦（記念日）の準備で多忙だったからだという。

4月

マーネス、ポール・エリュアールの『公衆の薔薇』*Veřejná růže* を出版、ネズヴァルとベドジフ・ヴァニーチェク *Bedřich Vaníček* 翻訳、ブックカバー、コラージュ4点、装丁シュティルスキー。

6月11日

ロンドン、ニュー・バーリントン・ギャラリーにてシュルレアリスム国際展開催。シュティルスキー、エリュアールとブルトンに捧げた絵画、《根》、《氷によって養われた人》で参加。

6月

カレル・ヒネク・マーハ追悼号『*Ani labuť ani Lúna*』出版。ネズヴァル編集。シュティルスキー、マーハからインスピレーションを受けた6点のコラージュ、*Pouť krkonošská*, *Máj*, *Kat*, *Přísaha*, *Deník z roku 1835*, *Ze soukromé sbírky máchovského sběratele p. X* が掲載される。

7月

山中散生、書簡にてネズヴァルに、シュティルスキーとトワイヤンのドローイングのフォトコピーと略歴を依頼、可能ならネズヴァルによる序文も依頼。山中は雑誌『みずゑ』に掲載することを望んでいた。

9月

東京のボン書房から『シュルレアリスムの交流 *L'échange surréaliste*』出版される。山中編集。シュルレアリスム作品の写真のなかにシュティルスキーの作品《チェルホフ》のディテールと《移動キャビネット》のコラージュが掲載される。山中はネズヴァルにその雑誌を送り、再びシュティルスキーとトワイヤンの作品の写真と序文を求める。

9月25日

シュティルスキー、トワイヤン、ブラウク、インジフ・ホジェイシー、ヴィンツェンツ・クラマーシュのコレクションを訪れる。

秋

Borový よりネズヴァルの本『ジール=クール通り』*Ulice Git-le-Coeurs* 出版。1935年に執筆。シュティルスキーによるブックカバー、装丁。8頁にわたりネズヴァル、シュティルスキー、ホンズルの写真が付属。10月16日ネズヴァルはブルトンに「わたしたちを案内してくれたあなたの歩みへの賛辞を込めた、またシュティルスキーが病に倒れていた日々の思い出の詰まった、*Ulice Git-le-Coeur* という本を出版しました。その本にはわたしがあなたに感じたこと、わたしが手紙のなかでは言えないことを込めました」(Nezval, *Depeše z konce tisíciletí*, s. 95-96.)。

11月6日から12月8日まで

S V Uマーネス会員展開催。シュティルスキー、《出生外傷》出品。Volné směry 33, 1937, s. 191 に掲載される。

1936年の間

「顎鬚の生えた頭の夢」を記録。

『マーハの五月』を製作、F. Borový 出版より出版される。

1937年

年初

Výbor pro pomoc demokratickému Španělsku sborník Španělsku 出版。シュティルスキーは、絵画《フェデリコ・ガルシア・ロルカを追悼して》のためのドローイングで貢献。

『シュティルスキーとトワイヤン』の準備に熱心に取り組む。テキスト執筆だけでなく、本の編集も担当。

4月1日

Světovzor 37, 1937の4月号に、共産主義転向後のチェコスロヴァキアの生活がいかなるものになるかを示す、フォト

モンタージュとコメント（解説）が掲載される。孤立した陣営でどのように便器を洗うか、カレル・タイゲを描いたフォトモンタージュは、タイゲの中心メンバーであるシュティルスキーとトワイヤンが Na Františku に水路を建設しているというニュースが付け加えられた。

5月8日

ブラハ工芸の家でチェコスロヴァキアのアヴァンギャルド展開催、演劇フェスティバルの機会にD37のメンバーによって組織される。カレル・タイゲによると現代芸術市 Bazar moderního umění の雰囲気を彷彿とさせるものだった。シュティルスキーは《出生外傷》を含む4枚の作品を展示、写真、本、演劇部門でも参加。展覧会は5月27日まで。

5月20日

ブルゼン市立劇場でシャルダの劇『子供』初演、ホンズル演出、シュティルスキー、Kuttner 舞台美術。

6月1日から27日まで

パリの Jean Charpentier ギャラリーにてチェコのモダン芸術展開催、シュティルスキーも出品。

6月9日から14日まで

東京にてシュルレアリスム国際展開催、シュティルスキーの絵画、《ソドムとゴモラ》、《両性具有者》、《チェルホフ》の複製が展示される（1934年の作品）。

7月1日

Radlická ulice na Smíchově, čp. 2244 に引っ越す。

9月

ネズヴァルのアンソロジー、世界とチェコの文学のロマン主義の支流、『近代詩の潮流』出版、シュティルスキーによる装丁、ブックカバー。コメンスキー教師財団文学連盟 literární sdružení učitelského Dědictví Komenského より、377番目の本。

10月12日

マーネスにて今日のマーネス展開催、シュティルスキーは油絵5作品出品。11月28日まで。

10月

モスクワにて公式的に現代チェコスロヴァキア美術展開催される。タイゲによると、「ソビエトの交渉人の要望で、展覧会の作品からシュティルスキーの絵画《男と女》が前もって除外された、……その正当な理由というのは、近年の墮胎禁止と新しいソビエトの夫婦に関する法律を考慮すると、ソ連で展示するのは不可能だということだった」（Teige, *Surrealismus proti proudu*, s. 10.）。検閲はさまざまな程度において他の作家にも影響を与えた。国立美術館在職のチェコスロヴァキアの展覧会委員長カミル・ノヴォトニーは、ソビエトの要求の前に屈した。1953年の本『トワイヤン』の略歴によると、トワイヤンとシュティルスキーの作品は展示室のわきにあるプライベートルームに展示され、外国の特派員のみ入ることができた。

秋

Borový からネズヴァルの『絶対的墓堀人』が出版され、ネズヴァルによる6枚のデカルコマニーが掲載。シュティルスキーによる装丁、ネズヴァルのデカルコマニーを使用したブックカバー、口絵。

11月26日

S. K. Neumann が、チェコのモダン芸術の主要人物（フィラ、シュティルスキー、トワイヤン）にたいしてスターリン主義にもとづいた攻撃を開始する。「今日のマーネス」展が12月17日まで開催されるのだが、ノイマンは Tvorba 12, 1937 の同名の記事のなかで、いわゆるマーネス論争を引き起こす。それからモダン芸術を守るために、1938年に立ちあがったのは、ゴチャール、ヴァンチュラ、ホフマイステル、フィラ、ラツォ・ノヴォメスキー Laco Novomeský、ムカジョフスキー、イジー・クレイチャー、もっとも急進的なカレル・タイゲだった。

11月

Srdcovo 出版よりシュティルスキーの装丁でエマヌエル・レシェフラト Emanuel Lešehrad の本を出版、その中にはシュティルスキーとトワイヤンの作品の複製が一つずつ含まれる。シュティルスキーはその自作について書いている、「君のことを知ったときに描いたのが《海のネクタイ》だった」。シュティルスキーはさらにレシェフラトの三作品の校正をする。

12月

バリの雑誌『Minotaure』第10号にシュティルスキーのカラージュが掲載される。彼の作品は同号のシュルレアリスムのドキュメントを概観する Le surrealisme autour du monde でチェコの出版物の表紙が掲載される。

1937年の間

「ベストと接ぎ木の夢」と「本の夢」と「袋の夢」を記録する。

愛蔵家 Alois Jirout、František Kozák、Karel Teytz が40部限定の出版物『マーハのマーイ（五月）』Máchův Máj を出版。シュティルスキーによる校正と4枚のカラーイラスト。Přesnější dataci neuvádí ani Sáhkův soupis České bibliofilské tisky。

1938年

1月17日

パリ、Galerie des Beaux-Arts (ulici du Faubourg Saint-Honore 140) にてシュルレアリスム国際展開催。ブルトンとエリュアール所蔵のシュティルスキーの作品、《根》、《氷によって養われた人》、カラージュが出品される。

展覧会に際してブルトンとエリュアールの『シュルレアリスム簡約辞典』Dictionnaire abrégé du Surréalisme 出版される。その中でシュティルスキーの作品が三作品紹介される。《氷によって養われた人》(1934年)は Mangeur de glace (1933年の日付とともに) として紹介され、Paseka v červnovém světle (1937年)は La pleine lune (Úplněk) として紹介され、Stěhovací kabinet (1934年)のカラージュは L'amour de soi (Sebeláska) (1933年の日付とともに) の題で紹介される。

1月28日

ブラハ、Topičův salon にてシュティルスキーとトワイヤン展開催。シュティルスキー、1937年の油絵を10点、1936-37年のドローイングを23点展示。タイゲはカタログの序文で、自由な芸術を擁護し、ドイツでのいわゆる「退廃芸術」にたいするテロルの波は、ソビエトでのいわゆる「奇妙なフォルマリズム」の肅清と同一であるとみなした。展覧会のオープニングにはネズヴァルとムカジョフスキーが参加した。2月2日まで。展覧会は3月にブラチスラヴァで開催され、4月にブルノで開催された。

1月

『シュティルスキーとトワイヤン』出版される。ネズヴァルによる序文とタイゲによる結語。シュティルスキーとトワイヤンと二人の作品に捧げたネズヴァルの詩も掲載される。1919年から1937年のシュティルスキーの作品の白黒複製101点、トワイヤンの作品76点。出版は Akciová moravská knihtiskárna Polygrafie v Brně が F. Borový 出版のために印刷。E. F. Burian は1930年代でもっとも偉大な出版活動のひとつだと評価。

2月22日

マーネス写真部門の6人のメンバーによる展覧会。シュティルスキーは連作 Pařížské odpoledne と Žabí muž (47点) を出品。フンケも出品。カタログのテキストは Lubomír Linhart が執筆。4月3日まで。

3月7日

ブラハのワインバー U locha でネズヴァルはほかのシュルレアリストのメンバーと激しく衝突する。タイゲはその時の

ことを Surrealismus proti proudu でこう記している。「ネズヴァルが言うに、モスクワ裁判の重要な審判のようなソビエト体制の行為や、スパイ行為の隠れ蓑だったメイエルホリド劇場の解散も称賛する必要があると。わたしたちの友人たちが勤めている学術集団を、国際的なユダヤ的な何か味が味方しているなにか疑わしいものと見なした。……意識的な目的の明白な表現でないならば、譎妄状態と見なしうるような言動を、ブリアン、ブロウク、シュティルスキーにたいする侮辱的な攻撃によって終わらせた」 Teige, Surrealismus proti proudu, s. 33-34. 衝突のあと、その場に居合わせたグループのメンバー5人はネズヴァルに、まだグループの一員だと思っているかどうか質問状を送ったが、返事はなかった。

3月9日

ネズヴァルは Haló-noviny の編集者に電話で、ブラハのシュルレアリスト・グループ解散を公表した。

3月11日

ハロー・ノヴィヌイはネズヴァルのグループ解散を公表した。ネズヴァルの行動を歓迎したのはハロー・ノヴィヌイ (Kurt Konrad, 3月19日) だけでなく、さらに共産党誌 (Rudé právo, 3月17日、Julius Fučík, Tvorba, 3月18日) やファシスト週刊誌 Národní výzva (3月18日) であった。

ビーブル、ブロウク、ホンズル、イエジェク、シュティルスキー、タイゲ、トワイヤンはブルトンに電報を送り、芸術的政治的理由からブラハのシュルレアリスト・グループが団結していないこととネズヴァルの除名を手短に伝えた。

3月14日

ネズヴァル抜きでシュルレアリスト・グループの会合を開く。メンバーに残ったのは、ビーブル、ブロウク、ホンズル、イエジェク、シュティルスキー、タイゲ、トワイヤン。春に新たなメンバーとして加わったのは、Jindřich Heisler で、彼はすでにシュティルスキーとトワイヤンと共同制作していた。

3月15日

チェコスロヴァキアのシュルレアリスト・グループはグループ清算に関するネズヴァルの宣言を、Ranní noviny 紙上で否定し、今後の活動とシュルレアリスムの国際運動との連携の継続を公表した。

3月18日

ブルトンは、フランスのグループの名のもとにネズヴァルとブラハのグループに紛争の融和的解決とその説明を求めた。ブルトンは8月までに帰るはずだったが4月8日にもメキシコを去ることから迅速な返信を求めている。手紙の追伸ではブルトンの友人たち、トワイヤン、タイゲ、シュティルスキー、ホンズル、ブロウク、ビーブル抜きでシュルレアリスム運動を復興することには反対していることを指摘した。ネズヴァルはある時期ブルトンの手紙に返信しなかった。ブルトンがメキシコを出発した直後、ネズヴァルは、自身の立場に変化がないことをフランスのグループに手紙で伝えた。ベンジャマン・ペレは4月18日付の手紙のなかで、議論によって衝突の解決を図るようというブルトンの提案をネズヴァルに思い起こさせた。

3月19日

ネズヴァルは Haló-noviny と Rudé právo にシュルレアリスムと決別し、タイゲ、シュティルスキー、トワイヤン、ブロウクとも決別したことを発表。ビーブルとホンズルは4月2日付の Ranní noviny 紙上で、シュルレアリスト・グループと固く連帯していて、ネズヴァルの行動には同意しないと答えた。イエジェクは論争がおこることを望まなかったが、グループのメンバーとして残った。

3月23日

ビーブル、ブロウク、ホンズル、イエジェク、タイゲの名のもとにブラハのシュルレアリスト・グループは、シュティルスキーとトワイヤン展を擁護するために、Die Zeit 誌と Tvorba 誌上での激しい攻撃に対抗すべく、声明を出した。グループはシュティルスキーとトワイヤンの展覧会をブラハのシュルレアリスト・グループの第二回展、つまりグルー

ブの展覧会と見なし、この展覧会と巡回展を支援してくれたすべての人：ムカジョフスキー、ヤコブソン、クロハ、ハラス、ノヴォメスキー、E・F・ブリアン、D38のメンバー、ブルノの造形芸術家グループ Skupina výtvarných umělců に感謝の意を表した。

3月

アムステルダムの Robert ギャラリー (Keizersgracht 527) にてシュルレアリスム国際展が開かれる。シュティルスキーも出品。6月まで。

ブラチスラヴァにてシュティルスキーとトワイヤン巡回展。ムカジョフスキーによるオープニング。

Záviš Kalandra による単発雑誌 Proletář のなかで Protestujeme! の名のもとに出されたモスクワ裁判に反対する声明にシュティルスキーは署名する。声明に署名したのは、タイゲ、トワイヤン、ハラス、サイフェルト、ヴァーツラフ・チェルニーなど。

4月

ブルノの Galerie Skupiny výtvarných umělců でシュティルスキーとトワイヤン巡回展開催。イジー・クロハ、ヤコブソン、J. S. Svrček がオープニングに参加。タイゲによると、この巡回展のオープニングは「アヴァンギャルドの作品の自由のための効果的なデモンストレーションとそれを制限しようとするいかなるものにも反対するというプロテスト」(Surrealismus proti proudu, s. 64.) になったと記している。この展覧会の折に形成されたのは、より広い文化的なグループで、それはシュルレアリスムのサークルを超えて、反スターリン主義の目的のもとに集まった。ムカジョフスキー、ハラス、ブリアン、ノヴォメスキー、ヤコブソン、Weil、Noha、マテジウス、ヴァンチュラ、カランドラ、ホフマイステル、クロハ、タイゲも加わった。

6月13日

シュティルスキーとその友人たちはコシツェからヴィンツェンツ・クラマーシュに手紙を送る。

冬

シュティルスキー、ムカジョフスキーのゼミで講義をおこなう。その一部は1966年になって出版される。

1938年の間

「Sen ze štosu」を記録。

Emanuel z Lešehradu の Náměty u cesty を校正。

Jandův Sfinx のための仕事をする。

Volné směry 34, 1938 にシュティルスキーの絵画、In memoriam Federica Garcíi Lorcy (1937年) と Melancholie (1937年) と写真の連作、Žabí muž が掲載される。

1938年から1939年

以前よりマルキ・ド・サドの伝記 Obyvatel Bastily に取り組んでいたが、その未完のテキストは、30年後、フランチシェク・シュメイカルによって Světová literatura 14, 1969, č. 5-6, s. 435-463. に掲載された。

1939年

3月15日

ドイツによる占領によって、公式的ないかなるシュルレアリスムの活動も終わりを告げた。プラハのシュルレアリスト・グループは非合法のもとで続いた。染料はシュティルスキーを二重に苦しめた。輸入されている薬が手に入らなくなり、効果的な治療が受けられなくなった。

3月

シュルレアリスム叢書よりインジフ・ハイスレルの詩集、Jen poštolky chci klidně na desatero が出版される。表紙、裏表紙にトワイヤンのドローイングとシュティルスキーのカラーズが掲載される。奥付には「この本は、戦時下の重苦しい雰囲気の中、シュルレアリスムの活動のドキュメントとしてつくられた〔……〕自家出版、非売品としてチェコ語で15部、ドイツ語で40部印刷された」。

4月13日から14日にかけての夜

ブリアンのD40劇場で Alfred de Musset の Mariannin rozmary を鑑賞後、Marianne を演じた主演女優、Marie Burešová に愛の告白の手紙を書いた。彼女はシュティルスキーの最後の恋人となる。

6月1日

ニューヨークにて非具象絵画展 Art of Tomorrow 展開催。Solomon R. Guggenheim Foundation の秀逸なコレクションによる。展覧会には1927年のシュティルスキーとトワイヤンのアルティフィシアリスムの水彩画（カタログナンバー401,402）が展示される。シュティルスキーとトワイヤンはカタログにはイタリア出身のパリ在住と記載される。

7月24日から25日にかけての夜

「遺産の夢 Sen o dědictví」を記録。

11月24日

Kulturní kronika Lidových novin に「芸術家にインスピレーションを与える女優」という題の記事がある。「インジフ・シュティルスキーは12の油絵作品に取り組んでいる。Alfred de Musset の劇 Mariannina rozmary にもとづいていて、D40劇場の主演を演じたのは Marie Burešová で、彼女はその12の油絵作品にインスピレーションを与えた」。シュティルスキーは4作品のみを完成させた。

12月20日

Vladimír Holan のモダンな詩人、モダンな詩に関するアンケートに答える。おそらく芸術家に向けてのアンケートであったが、実現しなかった。アンケートに答えたのは、Josef Kaplický と Vlastimil Rada とシュティルスキーだけだった。シュティルスキーがもっともモダンなチェコの詩と見なしたのは、マーハの『五月』で、もっとも偉大なモダンな詩人と見なしたのは、ロートレアモンで、評価できる若い詩人としてあげたのは、ハイスレルだけだった。

12月

シュティルスキーのドローイング、Žena zamrzlá v ledu III（1939年）がD40劇場で Marie Burešová が Astolena 役で主演をつとめた Maurice Maeterlinck 劇、Alladina o Palomid のプログラムに使用される。この人物はシュティルスキーの抒情的散文「世界はずっと小さくなっている」に影響を与えている。これはシュティルスキーの死後出版された『詩』のなかに掲載されている。また、連作 Marianniny rozmary のなかの Na hrobě Astoleny という題の絵画作品にも影響を与えている。

1940年の新年に向けて友人のために自家出版としてシュティルスキーと Stanislav Kohout は Miloš Marten のエッセイ、Zastřený profil を出版。これはチェコ語によるロートレアモンについての最初の研究で、初版は1907年 Moderní revue 誌上にて。その後 Marten の著作 Knize silných に掲載。シュティルスキーは架空のロートレアモンの横顔によるカラーズをエッセイに添付する。

1939年の間

「氷のなかで凍てついた少女の夢」、「筋肉の夢」、「溺れた女の夢」を記録。

E L Kのために仕事をする。ブックカバー、校正。

1940年

蛇の夢、魚の夢を記録。

5月7日

D40 劇場にてプレヴォーからインスピレーションを受けたネズヴァルの Manon Lescaut 初演、Marie Burešová 主演。初演は大きな成功を収めるが、シュティルスキーのなかにまずネズヴァルにたいするさらなる反感が生じ、彼だけでなく、ブリアンヤ、プレショヴァーにたいしても反感が芽生えた。シュティルスキーは二回目の休憩中に劇場を出た。

7月8日

シュティルスキーとトワイヤンは Chrasti u Chrudimi の司祭の城館からヴィンツェンツ・クラマーシュに手紙を書く。

7月

Nedošínský háj の夢、あるいは夢遊病者の夢を記録

夏

廃屋の夢を記録

8月21日

Pražanka, 1940, č. 825 (33), s. 11. マリエ・プレショヴァーとの対談。シュティルスキーは、安っぽい成功にたいして皮肉をこめて批評している。「このようなミュージズは私をととても疲れさせた。わたしはどうすればいいのか? ……」Štýrský, Fragmenty z pozůstalosti, s. 138.

12月12日

シュティルスキー、遺書を書き、そのなかで「あらゆる財産、とくに部屋の調度品、本、あらゆる権利の相続人として マリエ・チェルミーノヴァー女史、トワイヤンを指名する」Památník národního písemnictví, pozůstalost JUDr. Kamila Reslera, č. i. 5706-5752, č. přír. 63/68.そして最後の意志の執行者として JUDr. Kamil Resler を指名した。

12月27日

遊泳する膜とともにある手の夢 Sen o ruce s plovacími blánami

12月

1941年の新年に向けて草稿的な本『夢』を150部、自家出版する。1940年に集中して取り組む。年賀状には Sen o alabastrové ručičce のテキストが使われ、1939-1940年の6作品の複製が使われる。シュティルスキーが選んだのは、Rok 1939 (1939年)とドローイング5作品、Záznam snu (1940年、Sen o alabastrové ručičceに関連している)、Sen o hadech II (1940年)、Sen o rybách II a III (1940年)、Žena zamrzlá v ledu III (1939年)。さらに二つの夢からの引用、ひとつはジェラルド・ド・ネルヴァルの夢、もう一つは、Georg Christoph Lichtenberg の夢から (これは最終版には含まれなかった)。

1941年

2月

ハイスレルはシュティルスキーに詩 Jako k Betlému を捧げる。ハイスレルはシュティルスキーの夢 Sen o alabastrové ručičce からインスピレーションを得る。

5月

シュティルスキー、『夢』の序文を書く。本自体は前年に完成させていた。最初のドローイング、Podobizna mé sestry Marie と風刺コラージュ Papež české literatury (これは1927年2月15日の「ヴィーチェスラフ・ネズヴァルの夢」に挿入されていた) 付け加えられる。保護領時代には検閲で『夢』は出版できなかったが、トワイヤンが保管していたシュティルスキーの遺品として残った。

1941年の間

シュルレアリスム叢書で非合法にハイスレルの詩、Na jehlách těchto dní が出版される。シュティルスキーの1934-1935

年の写真が添付される。

シュティルスキー、Lešehrad の出版物を校正、Sfinx と ELK のために 13 のブックカバーと校正を担当。

1942 年

3 月 21 日

シュティルスキー、午前 10 時半スミーフの自宅にて死去。死の一か月前、自身の希望で病院から自宅に移っていた。ベッドの上には自作 Trauma Zrození が掛けられていた。シュティルスキーの最晩年の時期、かつての友人ネズヴァルは 1942 年 3 月 31 日に Plevov にこう書いていた。「シュティルスキーは数ヶ月間病に伏せていた。彼の心臓はすでに疲労し、壊れていて、肋膜 pleura の炎症と exsudát の終わりのない洪水との非常な闘いに耐えねばならなかった。……最後には肝臓もやられ、食べること、寝ること、死ぬこともできなかった。……最後の一か月、わたしはほとんど毎日彼の状態について何人かのわたしたちの知人を介して知らせを受けていた。……ついに彼は横たわっている状態から座る状態に変わる際に死んだ。最後の 2 週間、思い出すのは、あらゆる治療は無駄で、生が手から逃げていくように感じていたようだ。不眠症と衰弱の筆舌に尽くしがたい拷問のなかでこれを解放してくれる臨終を願っていた」。Nezval, Depeše..., s. 408.

火葬は 3 月 25 日の水曜日午後 4 時にストラシュニツェ火葬場で行われた。

チェコのマスコミではシュティルスキーの美術作品、文学作品の回顧とともに数多くの死亡記事が出た。カレル・シュルツ Karel Schulz、「インドラ・シュティルスキーは、真正銘優れた人物で、協調的生格で、……」Karel Schulz, Malíř Jindřich Štyrský zemřel, Pondělní Národní politika 60, 1942, č. 81, 23. 3., s. 4.

タイゲは戦後シュティルスキー遺作展のスピーチで、保護領下時代に死亡記事でわが友に別れを言えなかったと指摘。シュティルスキーの死によって、タイゲとトワイヤン、ハイスレルの友情は続いたけれども、現今の、非合法のシュルレアリスト・グループの活動は終わりを告げた。

シュティルスキーはストラシュニツェ火葬場で火葬された。墓地番号は 2340。墓地料は S V U マーネスが立て替えた。トワイヤンは、シュティルスキーのドローイング《アポカリプス》(1929 年)のモチーフからとった墓石を建てさせた。ヤロミール・クレイツァルによるデザインの墓石は 1942 年 9 月 22 日に公的に認可された。10 月 20 日に石材会社 Jiří Víšek に委任。墓は、灰色のシレジアの大理石に黒、白、赤の大理石で絵画部分が構成される。合計で 23500 コルナ。領収証には 1943 年 3 月 23 日。

遺産はトワイヤンとマリエ・ブレショヴァーに。トワイヤンには 6 枚の絵画(シュルレアリスム絵画、非売品)、Trauma zrození, Člověk sépie, Proměna, Dar, Muž a žena, Melancholie。1200 コルナ、Všudypřítomné oko のドローイング 3 枚、書籍と小冊子 561 冊(目録では 568 冊)、著作権 Život J. A. Rimbauda, Památník národního písemnictví, pozůstalost JUDr. Kamila Reslera, č. i. 5706-5752, č. přír. 63/68.

1942 年の間

シュティルスキーの校正でヤンダ出版の「新しい目標 Nové cíle」叢書の最後の 6 冊が出版される。

1943 年

ヤンダ、シュティルスキーのブックカバーで 2 冊出版。

Olga Barényiová, Sedmé dveře

Bezobratlí

1945 年

11月19日から12月16日

マーネス 1907-1938 展にシュティルスキーの作品が出品される。プラハ国際学生会議 1945 年が組織。

12月

F. Borový 出版、Na jehlách těchto dní 第二版を出版。タイゲが校正。

Kvart 4, c. 1 にヴィート・オブルテル編集のもと、シュティルスキーの詩、Otvírám před vámi pět listů světa と絵画作品 Dar が掲載される。

1946年

2月

Kvart 誌が自身の出版社 B. Stýblo よりシュティルスキーの『詩』（オブルテル校正）を出版。

4月4日から25日

マーネスにてシュティルスキー回顧展。タイゲとトワイヤンが企画。ポスターはトワイヤンのデザイン。カタログの序文はハイスレルの1946年の詩 Nezapomeňte, šeptá na věži jedna hodinová ručička druhé, když na ni sedá vrabec。シュティルスキーの研究をムカジョフスキーが執筆。展覧会はマーネス議長 Jaroslav Fragner が開き、タイゲがシュティルスキーについてスピーチ。カタログの作品目録は253点だったが、輸送の問題で何点かは展示できなかった。タイゲはオープニングスピーチで、何人かの収集家が同意しなかったことで、いくつかの重要な作品が展示できなかったと指摘。Moderní galerie が唯一所蔵している Z mého deníku さえも展示できなかった。

1947年

5月 SVU マーネス 1938-1945 論集出版。オタカル・ムルクヴィチュカ編集。シュティルスキーの絵画5点掲載。そのうち一つはカラー。付録として Prameny 叢書のプログラムも公表される。

7月7日

パリの Galerie Maeght でシュルレアリスム国際展 1947 年開催。ブルトン、デュシャンが企画。シュティルスキーの Trauma zrozeníMajakovského vesta が出品される。

1947年の間

トワイヤン、ハイスレルとフランスへ永久出国。シュティルスキーの遺品も持ち出す。

ブロウク、1943-1944年のエッセイ、Lidé a věci を出版。本のなかでシュティルスキーの写真を使うが、シュティルスキーの名前は不記載。

1948年

2月25日まで

共産主義化。ふたたびシュルレアリスム活動は公式に禁止。シュティルスキーの作品は1960年代までチェコスロヴァキアでは公に展示されなかった。

7月1日

タイゲは Prameny 叢書として研究書『インジフ・シュティルスキー』を準備したが、実現しなかった。1951年1月エッフェンベルゲルは ve znamení Vodnáře にてそれを編成するが、それはタイゲの周りに集まった若い作家たちが準備した一冊限りの雑誌だった。

1948 年パリ、Galerie Nina Dausset でのインジフ・シュティルスキー展カタログの序文
(Benjamin Péret) 翻訳 Jitka Hamzová

Halas, František. *Dopisy*. Editor: , Jan Halas a Ludvík Kundera. Praha: Torst, 2001.

Honzík, Karel. *Ze života avantgardy*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

Michl, Karel. *Chvilé setkání, věčnost vzpomínky*. Hradec Králové: Kruh, 1976.

Nezval, Vítězslav. *Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala*. Editor: Marie Krulichová, Milena
Vinařová a Lubomír Tomek. Praha: Československý spisovatel, 1981.

—. *Řetěz štěstí*. Praha: V. Čejka, 1936.

—. *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel, 1978.

Štyrský, Jindřich. *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Editor: Karel Srp. Praha: Thyrusus, 1996.

参考文献

シュティルスキー著作

Heisler, Jindřich, a Jindřich Štyrský. *Na jehlách těchto dní*. Praha: Fr. Borový, 1945.

Štyrský, Jindřich, Toyen a Vincenc Nečas. *Průvodce Paříží a okolím*. Praha: Odeon, 1927.

—. *Paříž v noci. Průvodce noční Paříží*. Praha: Odeon, 1927.

Štyrský, Jindřich. *Život J. A. Rimbauda. Dopisy a dokumenty*. (1930) Praha: Kra, 1994 (reprint).

—. *Život markýze de Sade*. Praha: Kra, 1995.

—. *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996.

—. *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001. (インジフ・シュティルスキー「エミリエが夢のなかで私の許にやってくる」ヴィーチェスラフ・ネズヴァル『性の夜想曲』風濤社、2015年)

—. *Sny*. Praha: Argo, 2003.

—. *Poesie*. Praha: Argo, 2003.

—. *Edition 69*. Prague: Twisted Spoon Press, 2004.

—. *Texty*. Praha: Argo, 2007

Obraz (1923) (シュティルスキー「絵画」『アヴァンギャルド宣言 中東欧のモダニズム』三元社、2005年、58 - 61頁)

Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně (1924)

Populární uvedení do artificialismu (1927)

(s Toyen) Artificialisme (1927) (シュティルスキー「人工主義」『アヴァンギャルド宣言』三元社、2005年、103-104頁。)

(s Toyen) Tři kapitoly z připravované knihy (1927)

(s Toyen) Básník (1928)

Přednáška o artificialismu (日付なし)

Koutek generace I (1929)

Koutek generace II (1929)

Koutek generace III (1930)

Nebyl jsem a nejsem... (1929)

Poznámka k výstavě Štyrského a Toyen (1930)

K obrazům (1930)

Život Markýze de Sade (1930)

Edice 69 (1931)

Malá prolegomena (1931)

Inspirovaná ilustrátorka (1932)

Radosti ilustrátora knih (1932)

Kraj Markýze de Sade (1933)

Surrealistické malířství (1934)
Surrealistická fotografie (1935)
(s Vítězslavem Nezvalem) Pokus o poznání iracionality fotografie (1936)
Přednáška v semináři J. Mukařovského v Praze (1938)
Fragmenty z pozůstalosti (1939-1940)

シュティルスキーのカタログ、画集など

Artificielisme. Peintures d'artificielisme. Štyrsky, Toyen. Paris, 1926.
Štyrsky et Toyen. Exposition de peintures. Paris: Galerie d'Art Contemporain, 1926.
Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen. Text Karel Teige, Praha: Aventinská mansarda, 1928.
Výstava Jindřicha Štyrského a Toyen. Text Vítězslav Nezval, Praha, Aventinská mansarda, 1930.
Katalog výstavy obrazů Štyrského a Toyen. Praha: Umělecká beseda, 1931.
Teige, Karel a Vítězslav Nezval: *Štyrský a Toyen.* Praha: Fr. Borový, 1938.
Jindřich Štyrský. Text Jan Mukařovský. Praha: SVU Mánes, 1946.
Štyrský a Toyen. 1921-1945. Text František Šmejkal a Věra Linhartová. Brno: Moravská galerie, 1966.
Jindřich Štyrský. 1899-1942. Malarstwo. Rysunek. Collage. Fotografie. Text Ryszard Stanisławski a Věra Linhartová, Łódź, Muzeum Sztuki, 1969.
Moussu, Annette (Anna Fárová): *Jindřich Štyrský. Fotografické dílo 1934-1935.* Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1982.
Štyrský, Toyen. Artificialismus. 1926-1931. Text Lenka Bydžovská a Karel Srp, Praha: Středočeská galerie, 1992.
Štyrský. Sny a skutečnosti Jindřicha Štyrského. Text Karel Srp, Ústí nad Orlicí: Městské muzeum, 1997.
Srp, Karel: *Jindřich Štyrský.* Praha: Torst, 2001.
Bydžovská, Lenka a Karel Srp: *Jindřich Štyrský.* Praha: Argo, 2007.

シュティルスキー関連のカタログなど

Výstava Poesie 1932. Text Kamil Novotný, Praha: SVU Mánes, 1932.
První výstava skupiny surrealistů v ČSR. Makovský, Štyrský, Toyen. Text Karel Teige a Vítězslav Nezval, Praha: SVU Mánes, 1935.
Exposicion surrealista. Text André Breton, Santa Cruz de Tenerife: Gaceta de Arte, 1935.
Mezinárodní výstava fotografie. Text Lubomír Linhart, Praha: SVU Mánes, 1936.
The International Surrealist Exhibition. Text André Breton a Herbert Read, London: New Burlington Galleries, 1936.
Le Surréalisme en 1947. Exposition internationale du surréalisme. Text André Breton,

Paris: Pierre à Feu a Maeght Éditeur, 1947.

Imaginativní malířství 1930-1950. Text František Šmejkal a Věra Linhartová, Hluboká nad Vltavou: Alšova jihočeská galerie, 1964.

Štyrský, Toyen, Heisler. Text Germain Viatte, František Šmejkal, Radovan Ivsic, Annie Le Brun, Věra Linhartová, Paris: Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1982.

Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let. Text František Šmejkal, Rostislav Švácha, Jan Rous, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1986.

Czech Modernism. 1900-1945. Text Jaroslav Anděl, Houston: The Museum of Fine Arts, 1989.

Devětsil. The Czech Avant-Garde Art, Architecture and Design of the 1920s and 30s. Oxford: Museum of Modern Art / London: Design Museum, 1990.

Magnetická pole. Les champs magnétiques. André Breton a skupina surrealistů v Československu. Text Růžena Hamonová, Praha: Památník národního písemnictví, 1993.

České moderní umění 1900-1960. Lenka Bydžovská, Karel Srp, Vojtěch Lahoda, Praha: Národní galerie, 1995.

České imaginativní umění. Praha: Galerie Rudolfinum, 1996.

Český surrealismus 1929-1953. Koncepce Lenka Bydžovská a Karel Srp, Praha: Argo, 1996.

České umění 1900-1990 ze sbírek Galerie hlavního města Prahy – Dům U Zlatého prstenu. Text Lenka Bydžovská, Miroslav Petříček, Vojtěch Lahoda, Karel Srp, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1998.

Česká fotografická avantgarda 1918-1948. Koncepce Vladimír Birgus, Praha: Kant, 1999.

Surrealism. Desire unbound. London: Tate Publishing, 2001.

Witkovsky, Matthew S. *Foto. Modernity in Central Europe, 1918-1945*. Washington: National Gallery of Art, 2007.

Lichtenstein, Therese (ed.). *Twilight Vision: Surrealism and Paris*. University of California Press, 2009.

La Subversion des images: Surréalisme Photographie Film. Paris: Centre Pompidou, 2009.

Kráska bude křečovitá: Surrealismus v Československu 1933-1939. Alšova jihočeská galerie, 2016.

チェコのシュルレアリスト・グループのメンバーによる著作

Arp, Hans Jean, André Breton, Jindřich Heisler, Benjamin Péret a Karel Teige. *Mezinárodní surrealismus*. Topičův salon, 1947.

- Brouk, Bohuslav. *Lidé a věci*. Praha: V. Petr, 1947.
- . Onanie jakožto světový názor, *Erotická revue I*. Praha: Torst, 2001.
- . doslov, *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001.
- Heisler, Jindřich. *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999.
- Nezval, Vítězslav. *Strach*. Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, 1930.
- . *Posedlost*. Praha: Sfinx (B. Janda), 1930.
- . Mluvící panna, *Zpáteční lístek*. Praha: Fr. Borový, 1932.
- . Systematické zkoumání skutečnosti rekonstrukcí objektu, halucinace a iluze, *První výstava skupiny surrealist v ČSR*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1935.
- . Surrealismus a fotografie, *Světozor 36*. č. 29, 1936.
- . *Ulice Gît-le-cœur*. Praha: Fr. Borový, 1936.
- . Předmluva k dosavadnímu dílu, *Most*. Praha, 1937.
- . Úvodní slovo, *Štyrský a Toyen*. Praha: Fr. Borový, 1938.
- . Neviditelná Moskva, *Dílo XXXI*. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- . *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel, 1959.
- . *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1921 – 1930*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- . *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931 – 1941*. Praha: Československý spisovatel, 1974.
- Poezie 1932 (1932)
- SURREALISMUS V ČSR (1934)
- O surrealismu (1934)
- První výstava surrealismu v ČSR (1935)
- Štyrský a Toyen (1938)
- Surrealismus Štyrského a Toyen (1938)
- . Řetěz štěstí, *Dílo XXXII*. Praha: Československý spisovatel, 1980.
- . *Sexuální nocturno*. Praha: Torst, 2001.
- . (ed.): *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. Praha: Torst, 2004.
- Teige, Karel. *Výbor z díla 1. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík a Robert Kalivoda (eds.), Praha: Československý spisovatel, 1966
- FOTO KINO FILM (1922)
- Poetismus (1924)
- Konstruktivismus a likvidace „umění“ (1925) (カレル・タイゲ「構成主義と〈芸術〉の清算」『アヴァンギャルド宣言 中東欧のモダニズム』)

- Ultrafialové obrazy čili artificialismus (1928)
 Manifest poetismu (1928)
 Bouře na levé frontě (1930)
 Báseň, svět, člověk (1930)
- . *Výbor z díla 2. Zápasy o smysl moderní tvorby. studie z třicátých let.* Praha: Československý spisovatel, 1969.
- O fotomontáži (1932)
 Surrealisté v Československu (1934)
 Deset let surrealismu (1934)
 Úvod do moderního malířství (1935)
 Surrealismus není uměleckou školou (1935)
 Socialistický realismus a surrealismus (1935)
 Od artificialismu k surrealismu (1938)
 Výstava Štyrského a Toyen (1938)
 Surrealismus proti proudu (1938)
- . *Výbor z díla 3. Osvobozování života a poezie. studie ze čtyřicátých let.* Praha: Aurora, 1994.
- Vnitřní model (1945)
 Jindřich Štyrský (1948)
 Cesty československé fotografie (1948)
 K mezinárodní výstavě surrealismu v Praze (1948)
- . *Avangarda známá a neznámá 1, Od proletářského umění k poetismu 1919-1924.* Praha: Svoboda, 1971.
- Umění dnes a zítra (1922)
 Malířství a poesie (1923)
- . *Avantgarda známá a neznámá 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928.* Praha: Svoboda 1972.
- Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus (1928)
 Pranýř, dvě židli, portmonka a humbuk (1929)
- . *Avantgarda známá a neznámá 3, Generační diskuse 1929-1931.* Praha: Svoboda 1970.
- . Nadrealismus a Vysoká hra, *ReD 3.* č. 8, s. 249-255.
 Teige, Karel a Ladislav Štoll (eds.). *Surrealismus v diskusi.* 1934.

シュティルスキーに関する研究書、論文、記事

Bydžovská, Lenka, a Karel Srp. *Štýrský, Toyen. Artificialismus 1926 - 1931*. Praha: Středočeská galerie, 1992.

— . Lautréamont Case, *Umění* 43. č. 1-2, 1995.

— . (eds.): *Český surrealismus 1929-1953*. Praha: Argo, 1996.

Fragmenty snu.

Halucinatorní, virtuální a mentální objekty.

Svět v kleci.

— . Palmeta Jindřicha Štýrského, *Bulletin Moravské galerie v Brně 56*. Moravská galerie v Brně, 2000.

— . *Jindřich Štýrský*. Praha: Argo, 2007.

Bydžovská, Lenka. “Vidíte něco?” Zeptal se Poussin... Informe, Bataille a čestí surrealisté, *Umění*. č. 45, 1997.

— . Palmeta Jindřicha Štýrského, *Bulletin Moravské galerie v Brně*. 2000, č. 56, s. 86-91.

— . Against the Current: The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia, *Papers of Surrealism*. Issue 3 spring. 2005. (http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/lenka.pdf.)

— . Kresba ke Ztracenému ráji, *Nečekané dědictví*. Praha: Národní galerie v Praze, 2014.

Čolakova, Žoržeta. *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999.

Dufek, Antonín. Fotografie třicátých let, *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*. Praha: Academia, 1998, s. 322-353.

— . Surrealistická fotografie, *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha: Kant, 1999, s. 217-262.

Effenberger, Vratislav. Surrealismus v tvorbě Jindřicha Štýrského a Toyen, *Výtvarné umění* 17. 1967, č. 5, s. 220-235.

— . *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění*. Praha: Mladá fronta, 1969.

— . *Výtvarné projevy surrealismu*. Praha: Odeon, 1969.

Effenberger, Vratislav, Petr Král a Stanislav Dvorský. *Surrealistické východisko 1938-1968. UDS*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

Fárová, Anna. *Jindřich Štýrský Fotografické dílo 1934-1935*. Praha: Jazzová sekce, 1982.

Král, Petr. *Le surréalisme en Tchécoslovaquie. Choix de textes 1934-1968*. Paris: Gallimard, 1983.

— . *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994.

- . Jindřich Štyrský, předchůdce. *Umění* 43. 1995.
- Lahoda, Vojtěch. Maximum imaginativnosti. Artificialismus: Štyrský a Toyen v Praze. *Lidové noviny* 5. 1992, č. 29, s. 24-25.
- Linhartová, Věra. Štyrský a Toyen, *Výtvarná práce* 15. 1967, č. 3, s. 1, 3, 7.
- Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- K noetice a poetice surrealismu v malířství (1938)
- Jindřich Štyrský (1946)
- Nebeský, Václav. Výstava spolku „Preisler“, *Tribuna* 4. 1992, č. 218, s. 8.
- Soupault, Philippe. Štyrský a Toyen, *ReD* 1. č. 6, 1928, s. 217-218.
- Srp, Karel. Artificialismus, *Ateliér* 5. 1992, s. 16.
- . Max Ernst a Skupina surrealistů ČSR, *Ateliér*. č. 6, 1994.
- . Štyrského Stěhovací kabinet a jiné koláže, *Revolver Revue*. 1994, č. 26, s. 355-360.
- . The Anguish of Rebirth, *Umění* 42/1. 1994.
- . Fragmenty a koláže, *Revolver revue* 26. 1994.
- . Images without Grammar. *Umění* 43. 1995.
- . ediční komentář, *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996.
- . The Philosophy of the Recess, *Umění* 44/1. 1996.
- . Optická slova (obrazové básně a poetismus), *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha: Kant, 1999, s. 56-72.
- . Skryté zdroje (fotografie, koláže a surrealismus), *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha: Kant, 1999, s. 191-216.
- . Strašná hrůza, přitažlivá. *Umění* 48. 2000.
- . Osvobozené libido, Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001, s. 39-47.
- . Erotická revue a Edice 69, *Erotická revue III*. Praha: Torst, 2001, s. 135-143.
- . *Jindřich Štyrský*. Praha: Torst, 2001.
- . Jindřich Štyrský: melancholií proti zapomnění, *Art and antiques*. 6/6, 2007, s. 10-18.
- Srp, Karel, and Lenka Bydžovská. Under Covers, *New Formations: Czech Avant-Garde Art and Modern Glass from the Roy and Mary Cullen Collection*, Houston: Museum Šmejkal, František. Výstava meziválečné avantgardy, *Umění* 12. 1964, č. 6, s. 636.
- . Imaginativní malířství, *Umění* 13. 1965, č. 5, s. 440-461.
- . Štyrský a Toyen, *Štyrský a Toyen. 1921-1945*. Brno: Moravská galerie, 1966, s. 3-19.
- . Artificialismus, *Výtvarné umění* 16. 1966, č. 8, s. 381-391.
- . Sen v díle Jindřicha Štyrského, *Výtvarné umění* 18. 1968, č. 6, s. 286-291.
- . Mezi Erótem a Thanatem, *Výtvarné umění*, 2/6. 1991.
- . Příběh panny (kadeřnické) čili od ready-made k surrealistickému objektu, *Ateliér* 7. 1994, č. 5, s. 2.

- . Výtvarná avantgarda dvacátých let. Devětsil, *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*. Praha: Academia, 1998, s. 146-203.
- . Surrealismus, *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*. Praha: Academia, 1998, s. 236-299.
- . Klíč snů (1970), *Sny*. Praha: Argo, 2003.
- Šmejkalová, Jana. Štyrského cesta pro zlatou ratolest, *Sny*, Argo, Praha, 2003.
- Tippner, Anja. K surrealistické estetice ruin. Textuální a vizuální fragmenty Jindřicha Štyrského k biografii markýze de Sade. *Umění 48*. 2000.
- Toman, Jindřich. The Dream Factory Had a Horror Division: Štyrský's and Toyen's Psycho-Covers from the 1930s. *Umění 48*. 2000, 170-180.
- Veselý, Dalibor. Surrealism and the latent reality of dreams, *Umění 56*. 2008.
- Vojvodík, Josef. Mácha und Štyrský. Zur Problematik der ästhetischen Konkretisation der Poetik von K. H. Mácha im Werk von Jindřich Štyrský. *Umění 43*. 1995.
- . Český surrealismus. Jeho svébytnost, význam a přínos v kontextu mezinárodního surrealismu, *Ateliér 9*. 1996, č. 21, s. 1, 7.
- . „No Apocalypse, not now“ (Jacques Derrida). Symbolika a sémantika cyklu Apokalypsa (1929) Jindřicha Štyrského. *Umění 45*. 1997.
- . Oralizace a olfaktorizace oka. K psychologii čichového vnímání v díle Jindřicha Štyrského. *Umění 48*. 2000, s. 136-151.
- Walker, Ian. On the needles of these days: Czech surrealism and documentary photography, *Third Text*. 18/2, 2004.
- Winter, Tomáš. Jakub Obrovský a Jindřich Štyrský. *Umění 48*. 2000.
- 宮崎淳史「シュティルスキーによるグラフィック作品を中心とした技法、主題、絵画空間の比較研究」、『西スラヴ学論集』、第13号、2010年、31-60頁
- 「両大戦間期チェコのシュルレアリスム美術—シュティルスキーの作品におけるフレームの効果—」、『スラヴ学論集』、第17号、2014年、181-215頁
- 「シュティルスキーの詩学：失われた楽園を求めて 絵画、写真、コラージュ、詩」『シュルレアリスムの80年』阿部賢一編、立教大学大学院文学研究科比較文明学専攻、2015年
- その他のチェコ・シュルレアリスムに関する研究書、論文、記事
- Birgus, Vladimír. *Czech Photographic Avant-garde 1918-1948*. MIT Press, 2002.
- Bzdžovská, Lenka. Toyen a Mnemosyne, *Umění 55/6*. 2007.
- Dufek, Antonín. Imaginative Photography, *Czech Modernism 1900-1945*. Jaroslav Anděl (ed.), Houston: Museum of Fine Arts, 1989.
- . *Jaromír Funke*. Praha: Torst, 2003.
- Fárová, Anna. *Josef Sudek*. Praha: Torst, 2002.
- Fijalkowski, Krzysztof, Michael Richardson and Ian Walker. *Surrealism and Photography in Czechoslovakia*. Farnham: Ashgate, 2013.

- Hamanová, Růžena. Surrealistický most Praha-Paříž: 1. Příprava, *Český surrealismus 1929-1953*. Lenka Bydžovská a Karel Srp (eds.), Praha: Argo, 1996.
- Chalupecký, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*. Jazzpetit č. 2, 1980.
- Ivšić, Radovan. *Toyen*. Paris: Éditions Filipacchi, 1974. (ラドヴァン・イヴシッチ『トワイヤン』巖谷國士訳、河出書房新社、1978年)
- Jelínek, Jiří (Remo). Situace na počátku roku 1924, *Avangarda známá a neznámá 1, Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971.
- Kalandra, Závěš. Nadskutečno v surrealismu, *Surrealismus v diskusi*. Levá fronta, 1934.
- Nejedlý, Zdeněk. Za lidovou a národní kulturu, *České umění 1938-1989*. Jiří Ševčík (ed.), Praha: Academia, 2001, s. 52-60.
- Petříček, Miroslav. The Unconscious in Painting, *Umění 56*. č. 4, 2008.
- Srp, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000.
- . Nezvalova iniciace, *Sexuální nocturno*, Praha: Torst, 2001.
- Sudek, Josef. *O sobě*. Praha: Torst, 2001.
- Šalda, F. X. Spory a rozpory v generaci „devětsilské“, *Šaldův zápisník 2*, 1929-30.
- Veselý, Dalibor. Surrealism and the Latent Rearity of Dreams, *Umění 56*. č. 4, 2008.
- Vojvodík, Josef. Koncepty idyly v díle Josefa Lady, *Umění 47*. 1999.
- Witkovsky Matthew S. Surrealism in the Plural: Guillaume Apollinaire, Ivan Goll and University of Pennsylvania, 2002.
- . *Avant-garde and Center: Devětsil in Czech Culture, 1918-1938*. Devětsil in the 1920s, *Paper of Surrealism 2*. 2004.
- 井口壽乃、関府寺司編『アヴァンギャルド宣言』三元社、2005年
- 井口壽乃、加須屋明子、宮崎淳史、ゾラ・ルスィノヴァー『中欧の現代美術』彩流社、2014年
- 石川達夫「両大戦間期チェコのアヴァンギャルドと構造主義」濱田明編『モダニズム研究』思潮社、1994年

その他の外国語の文献

- Adamowicz, Elza. Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse, Cambridge University Press, 1998
- Ades, Dawn. *Dalí the centenary retrospective*. Thames & Hudson, London, 2004.
- Ades, Dawn, and Simon Baker. *Undercover Surrealism, Georges Bataille and DOCUMENTS*. London: Hayward Gallery/Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.
- Apollinaire, Guillaume. ed., *Les Maîtres de l'amour: l'oeuvre du Marquis de Sade*, 1909.
- Aragon, Louis. Tři prózy z „Kundy Ireniny“, *Erotická revue 3* (1933), Torst, Praha, 2001, s.40-48.
- 「夢の波」『イレースのコン・夢の波』江原順訳、現代思潮社、1977年
- 『パリの農夫』佐藤朔訳、思潮社、1988年

- Bajac, Quentin, and Clément Chéroux (eds.): *La Subversion des images: Surréalisme Photographie Film*. Paris: Centre Pompidou, 2009.
- Bouqueret, Christian. *La photographie surréaliste*. Paris: Photo Poche, 2008.
- Bataille, Georges. ジョルジュ・バタイユ『ドキュマン』二見書房、1974年
 — 「自伝ノート」西谷修訳『ユリイカ』1986年2月号、青土社
 — 「「老練なもぐら」と超人および超現実主義者なる言葉に含まれる超という接頭辞について」『異質学の試み バタイユ・マテリアリスト I』吉田裕訳、書肆山田、2001年
 — 『エロティシズム』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2004年
 — 『ドキュマン』江澤健一郎訳、河出文庫、2014年
- Baudelaire, Charles. シャルル・ボードレール『ボードレール批評 2』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年
- Béhar, Henri. アンリ・ベアール『アンドレ・ブルトン伝』塚原史・谷昌親訳、思潮社、1997年。
- Benjamin, Walter. ヴァルター・ベンヤミン『写真小史』久保哲司編訳、ちくま学芸文庫、1998年
- Blossfeldt, Karl. *Urformen der Kunst*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1928.
- Bois, Yve-Alain and Rosalind E. Krauss イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス『アンフォルム——無形なものの事典』月曜社、2011年
- Breton, André. アンドレ・ブルトン『アンドレ・ブルトン集成 1』豊崎光一訳、人文書院、1970年
 — 『アンドレ・ブルトン集成 5』生田耕作・田淵晋也訳、人文書院、1970年
 — 『アンドレ・ブルトン集成 6』巖谷國士訳、人文書院、1974年
 — 『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波文庫、1992年。
 — 『シュルレアリスムと絵画』栗津則雄ほか訳、人文書院、1997年
 — 『超現実主義宣言』生田耕作訳、中公文庫、1999年
 — 『性についての探求』野崎歆訳、白水社、2004年。
 — 『黒いユーモア選集 1』山中散生・窪田般彌・小海永二ほか訳、河出書房新社、2007年。
 — 『狂気的愛』海老坂武訳、光文社古典新訳文庫、2008年
- Chadwick, Whitney. *Women Artists And the Surrealist Movement*. Thames and Hudson, 1985. (ホイットニー・チャドウィック『シュルセクシュアリティ』伊藤俊治・長谷川祐子訳、PARCO 出版局、1989年)
- Chenieux-Gendron, Jacqueline. *Le Surréalisme*. Paris: Presses universitaires de France, 1984. (ジャクリヌ・シェニウー＝ジャンドロ『シュルレアリスム』星埜守之・鈴木雅雄訳、人文書院、1997年)
- Clark, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. New York: Pantheon Books, 1956. (ケネス・クラーク『ザ・ヌード』高階秀爾・佐々木英也訳、美術出版社、1971年)
- Cox, Neil. *Critique of Pure Desire, or When the Surrealists Were Right, Surrealism: desire unbound*. London: Tate Modern, 2001.

Dalí, Salvador. *The Secret Life of Salvador Dalí*, translated by Haakon M. Chevalier, The Dial Press, New York, 1942. (サルヴァドール・ダリ『わが秘められた生涯』足立康訳、滝口修造監修、新潮社、1981年)

—「愛」『ナルシスの変貌—ダリ芸術論集』小海永二、佐藤東洋麿訳、土曜美術社、1991年

—「シュルレアリスムのオブジェ」『ダリはダリだ—ダリ著作集』北山研二訳、未知谷、2011年

Dean, Carolyn J. *History, Pornography and the Social Body, Surrealism: desire unbound*. London: Tate Modern, 2001.

Éluard, Paul. ポール・エリュアール「詩の明証性」『エリュアール詩集』宇佐美斉編・訳、小沢書店、1994年。

Ernst, Max. マックス・エルンスト『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975年
—「シュルレアリスムとは何か?」『慈善週間 または七大元素』巖谷國士訳、河出文庫、1997年

—『百頭女』、巖谷國士訳、河出文庫、1996年

—『カルメル修道会に入ろうとしたある少女の夢』、巖谷國士訳、河出文庫、1996年

—「絵画の彼方」パトリック・ワルドベルグ編『シュルレアリスム』巖谷國士訳、河出文庫、1998年

Freud, Sigmund. ジークムント・フロイト『精神分析入門(上)』高橋義孝・下坂幸三訳、新潮文庫、1977年

—『自我論集』中山元訳、ちくま学芸文庫、1996年

—『エロス論集』中山元編訳、ちくま学芸文庫、1997年

—『人はなぜ戦争をするのか エロスとタナトス』中山元訳、光文社古典新訳文庫、2008年

—「ある五歳児の恐怖症の分析 [ハンス]」『フロイト全集 10』総田純次訳、岩波書店、2008年

—「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期の思い出」『フロイト全集 11』高田珠樹編、岩波書店、2009年

—「続・精神分析入門講義」道簀泰三訳『フロイト全集 21』岩波書店、2011年

Gale, Matthew. *Dada & Surrealism*. London: Phaidon Press, 1997. (マシュー・ゲール『ダダとシュルレアリスム』巖谷國士、塚原史訳、岩波書店、2000年)

Guégan, Stéphane. *Manet: the man who invented modernity*. Paris: Gallimard, 2011.

Krauss, Rosalind E. *The Photographic Conditions of Surrealism, The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, 1986. (ロザリンド・E・クラウス「シュルレアリスムの写真的条件」『オリジナリティと反復』、小西信之訳、リブポート、1994年)

Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme : suivie de documents surréalistes*. Paris: Seuil, 1964. (モーリス・ナドール、『シュルレアリスムの歴史』、稲田三吉訳、思潮社、1995年)

- Naville, Pierre. ピエール・ナヴィル「美術」『超現実の時代』家根谷泰史訳、みすず書房、1991年
- Nead, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Taylor & Francis, 2002. (リンダ・ニード『ヌードの反美学』藤井麻利・藤井雅美訳、青弓社、1997年)
- Nierendorf, Karl. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin, 1928. (カール・ニーレンドルフ、「カール・ブローسفエルト『芸術の原形』への序」、『写真小史』、久保哲司編訳、ちくま学芸文庫、1998年)
- Péret, Benjamin. Ruines des ruines, *Minotaure*, 12-13, 1939.
- Radford, Robert. *Dalí*. London: Phaidon, 1997. (ロバート・ラドフォード『ダリ』岡村多佳夫訳、岩波書店、2002年)
- Rank, Otto. オットー・ランク『出生外傷』細澤仁、安立奈歩、大塚紳一郎共訳、みすず書房、2013年
- Rubin, James Henry. *Courbet*, Phaidon Press, 1997. (ジェームズ・H・ルービン、『クールベ』、三浦篤訳、岩波書店、2004年)
- Slast, Jed. Translator's Note, *Edition 69*. Prague: Twisted Spoon Press, 2004
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977. (スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年)
- Spector, Jack J. *The Aesthetics of Freud: a study in psychoanalysis and art*. London: Allen, Lane, Penguin press, 1972. (ジャック・J・スペクター『フロイトの美学』秋山信道・小山睦央・西川好夫訳、法政大学出版局、1978年)
- Chastel, André. アンドレ・シャステル「絵の中の絵」木俣元一、三浦篤監修、画中画研究会訳、『西洋美術研究』3号、2000年
- Surya, Michel. ミシェル・シュリヤ『G. バタイユ伝 上』西谷修、中沢信一、川竹英克訳、河出書房新社、1991年
- Waldberg, Patrick (ed.). パトリック・ワルドベルグ編『シュルレアリスム』巖谷國士訳、河出文庫、1998年

その他の日本語文献

- 阿部賢一『イジー・コラーシュの詩学』成文社、2006年
- 阿部賢一『複数形のプラハ』人文書院、2012年
- 稲田三吉『アラゴン研究』白水社、1986年
- 海津忠雄『ホルバインの生涯』慶應義塾大学出版会、2007年
- 江澤健一郎『ジョルジュ・バタイユの《不定形》の美学』水声社、2005年
- 小山尚之「内部の古くからの敵—ブルトンとバタイユをめぐって—」『東京海洋大学研究報告』第4号、2008年
- 小此木啓吾編『精神分析事典』岩崎学術出版社、2002年
- 鈴木雅雄編『シュルレアリスムの射程』せりか書房、1998年
- 鈴木雅雄「シュルレアリスムとの離接点」『水声通信』no. 23、3/4月号、水声社、2008年
- 林道郎「遠近法—的—空間について」『水声通信』no.25、7/8月号、水声社、2008年

村上博哉「シュルレアリスムと画中画——マックス・エルンストを中心に」『西洋美術研究』
3号、2000年

山中散生「チェッコに於ける二人の畫家」黒沢義輝編『コレクション・日本のシュールレ
アリズム 6』、本の友社、1999年

吉田裕『異質学の試み バタイユ・マテリアリスト I』、書肆山田、2001年
——『バタイユの迷宮』書肆山田、2007年

図版クレジット

- 図1 《サーカス・シモネッタ》Cirkus Simonetta, 1923, olej, plátno, 76 x 46 cm, soukromá sbírka. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 41.
- 図2 《カーネーションのある静物画》Zátiší s karafiáty, 1922, olej, plátno, 44 x 30 cm, soukromá sbírka. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 30.
- 図3 『パントマイム』の、「ピエロ、自転車乗り」への挿絵 Jindřich Štyrský: Ilustrace k básni Pierot cyklista v knize Vítězslava Nezvala *Pantomima*, Praha, 1924. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 42.
- 図4 「驚くべき魔術師」(1923年)の挿絵 Jindřich Štyrský: Ilustrace k Podivuhodnému kouzelníkovi, 1923. V knize Vítězslava Nezvala *Pantomima*, Praha, 1924. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 54-57.
- 図5 《歌う女》Zpěvačka, 1923, olej, plátno, 63 x 46 cm, Moravská galerie v Brně. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 45.
- 図6 『DISK』の表紙 *DISK 1*, 1923.
- 図7 《キティラ島への出帆》Karel Teige: Odjezd na Cytheru, 1923, 26,7 x 22,2 cm, GHMP Praha. *Dějiny českého výtvarného umění, 1890-1938 (IV/2)*, 1998, fig. 143.
- 図8 《旅先からの挨拶 Pozdrav z cesty》(1923) Karel Teige: *Pozdrav z cesty*, 1923, GHMP Praha. *Dějiny českého výtvarného umění, 1890-1938 (IV/2)*, 1998, fig. 140.
- 図9 《想い出》Jindřich Štyrský: *Souvenir*, 1924, NG v Praze. *Dějiny českého výtvarného umění, 1890-1938 (IV/2)*, 1998, fig. 155.
- 図10 《夢遊するエルヴィーラ》Náměsíčná Elvíra, 1926, olej, plátno, 73 x 116 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 110.
- 図11 《浜辺での発見》Nálezy na pláži, 1927, olej, plátno, 56 x 75 cm, Galerie umění v Karlových Varech. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 112.
- 図12 《海のネクタイ》Mořská kravata, 1927, olej, plátno na lepence, 45 x 55 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 130.
- 図13 《溺れる女性》Utonulá, 1927, olej, plátno, 60 x 73 cm, soukromá sbírka v Praze. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 118.
- 図14 《水槽》Akvárium, 1927, olej, plátno, 61 x 91 cm, soukromá sbírka.
- 図15 《氷の中で凍結した女性II》Žena zamrzlá v ledu II, 1939, tuš, papír, 23 x 34 cm, Oblastní galerie v Liberci. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 553.
- 図16 《矢車草》Chrpy, 1927, olej, plátno, 46 x 61 cm, soukromá sbírka v Praze. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 133.
- 図17 『マルドロール』の挿絵 Comte de Lautréamont, *Maldoror*, Praha: Odeon, 1929. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 163.
- 図18 『ユダヤ人墓地』のための挿絵 Jindřich Štyrský: Ilustrace k básni V. Nezvala Židovský hřbitov, ručně kolorované litografie, papír, 30,5 x 24,5 cm, Galerie a antikvariát Ztichlá klika, Praha. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*. fig. 136, 140.

- 図 19 連作《黙示録》3 番目 Jindřich Štyrský: *Apokalypsa*, 1929, dílo nedostupné. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 200.
- 図 20 Karel Teige (ed.): *ReD 1*. č. 1, Praha: Odeon, 1927, s. 23.
- 図 21 Karel Teige (ed.): *ReD 1*. č. 6, Praha: Odeon, 1928, s. 212-215.
- 図 22 《わが姉マリエの肖像》Jindřich Štyrský: *Podobizna mé sestry Marie*, 1941, soukromá sbírka, Paříž. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 605.
- 図 23 トワイヤン《早春 Předjaří》Toyen, *Předjaří*, 1945, olej, plátno, 89 x 146 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paříž. Karel Srp: *Toyen*. Praha: Argo, 2000, obr. 245.
- 図 24 《チェルホフ》Čerchov, 1934, olej, plátno, 200 x 150 cm, zničeno při ztroskotání letadla u Lisabonu 31. 5. 1961. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 317.
- 図 25 『エミリエ』4 番目のコラージュ Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001.
- 図 26 棺のショウウィンドウを撮った写真 Jindřich Štyrský: Z cyklu *Muž s klapkami na očích*, 1934, 32 x 28.5 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 11.
- 図 27 《葬儀の石》Pohřebné kameny, 1939, tužka, frotáž, papír, 15.5 x 25 cm, soukromá sbírka v Paříži. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 559.
- 図 28 サルヴァドール・ダリ《陰惨な遊戯》Salvador Dalí, *The Lugubrious Game*, 1929, oil painting and collage on cardboard, 44.4 x 30.3 cm, private collection. ゲール『ダダとシュルレアリスム』288 頁。
- 図 29 トワイヤン《枕》Toyen, *Polštář*, 1922, soukromá sbírka, Paříž. Karel Srp: *Toyen*, 2000, fig. 6.
- 図 30 トワイヤン《黒人の楽園》Toyen, *Ráj černochů*, 1925, soukromá sbírka, Paříž. Karel Srp: *Toyen*, 2000, fig. 22.
- 図 31 トワイヤン『エロディック・レビュー』のための挿絵 T (Toyen), *Snící dívka*, 1930. Jindřich Štyrský (ed.): *Erotická revue I*. Praha: Torst, 2001, s. 1.
- 図 32 トワイヤン『ジュスティエヌ』のための挿絵 Toyen, *Illustrace, D.-A. François, markýz de Sade, Justina*, 1932. Karel Srp: *Toyen*, fig. 112-113.
- 図 33 『エミリエ』の 2 番目の挿絵 Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001.
- 図 34 クールベ《世界の起源》Gustave Courbet, *The Origin of the World*, 1866, oil on canvas, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris. ジェームズ・H・ルービン『クールベ』三浦篤訳、岩波書店、2004 年、図 132。
- 図 35 『性の夜想曲』の、9 番目のコラージュ Jindřich Štyrský: *Ilustrace ke knize Vítězslava Nezvala Sexuální nokturmo*, 1931, soukromá sbírka, Paříž. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*: fig. 295.
- 図 36 『性の夜想曲』1 番目の挿絵 Jindřich Štyrský: *Ilustrace ke knize Vítězslava Nezvala Sexuální nokturmo*, 1931, soukromá sbírka, Paříž. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*: fig. 287.

- 図 37 『性の夜想曲』5 番目 Jindřich Štyrský: Ilustrace ke knize Vítězslava Nezvala *Sexuální nokturno*, 1931, soukromá sbírka, Paříž. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*: fig. 291.
- 図 38 《ヴィルヘルム・テル》Jindřich Štyrský: *Vilém Tell*, 1931, Ubu Gallery, New York and Galerie Berinson, Berlin. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*: fig. 298.
- 図 39 サルヴァドール・ダリ《ヴィルヘルム・テルの老年期》Salvador Dalí, *The Old Age of William Tell*, 1931, oil on canvas, 98 x 140 cm, Private Collection. ロバート・ラドフォード『ダリ』岡村多佳夫訳、岩波書店、2002 年、図 95。
- 図 40 《ヴィルヘルム・テル》Salvador Dalí, *William Tell*, 1930, collage and oil on canvas, 113 x 87 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Dawn Ades, *Dalí the centenary retrospective*, cat. 78.
- 図 41 ネズヴァル著『恐怖』のブックカバーJindřich Štyrský: Obálka knihy Vítězslava Nezvala Strach, 1930, Památník národního písemnictví v Praze, Praha. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 196.
- 図 42 『強迫観念』のブックカバーJindřich Štyrský: Obálka knihy Vítězslava Nezvala *Posedlost*, 1930, soukromá sbírka, Praha. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*: fig. 194.
- 図 43 《ロートレアモン》Jindřich Štyrský: *Lautréamont*, 1939, soukromá sbírka, Paříž. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*: fig. 588.
- 図 44 《無題》馬の頭と蛾 Jindřich Štyrský: *Bez názvu*, 1941, soukromá sbírka, Paříž. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*: fig. 590.
- 図 45 『エミリエ』3 番目 Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001.
- 図 46 『エミリエ』8 番目 Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001.
- 図 47 『エミリエ』1 番目 Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001.
- 図 48 《わが父》Jindřich Štyrský: *Můj otec*, 1934, koláž na papíře, 27.5 x 23 cm. Jindřich Štyrský: *Sen o otci*, *Sny*, s. 71.
- 図 49 《第二の夢の記録》Jindřich Štyrský: *Druhý záznam snu*, 1931, kresba tužkou na papíře, 24 x 13,7. Jindřich Štyrský: *Sny*, s. 70.
- 図 50 《人形師》Jindřich Štyrský: *Loutkář*, 1921, Národní galerie v Praze. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 16.
- 図 51 《根》Kořeny, 1934, olej, plátno, 46 x 81.5 cm, soukromá sbírka. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 336.
- 図 52 《根》Kořeny, 1934, olej, plátno, 50.5 x 65 cm, soukromá sbírka. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 329.
- 図 53 J=A・ボワッフアール《粘着紙と蠅》ジョルジュ・バタイユ「現代精神と置換の戯れ」『ドキュマン』江澤健一郎訳、河出文庫、2014 年、263 頁。
- 図 54 根の写真 *Bez názvu*, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Bydžovská a

Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 330-331.

図 55 マックス・エルンスト《木の葉の習慣》1925年（1926年刊『博物誌』より）グワッシュ、紙、フロッタージュ、42.2 x 26 cm、個人蔵 ゲール『ダダとシュルレアリスム』240頁。

図 56 《絵画IV》Obraz, 1932, olej, plátno, 60 x 81 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, obr. 255.

図 57 「沈黙—封筒」André Breton: L'OBJET FANTÔME, *LE SURREALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION*. N°3, 1931, s. 21.

図 58 グランヴィルのデッサン《最初の夢—罪と贖罪》『マガザン・ピトレスク』1847年、212頁 バタイユ「眼」『ドキュマン』2014年、84頁。

図 59 Jindřich Štyrský: Oči, 1930. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, obr. 220.

図 60 Mandragora, 1929, tužka, uhel, papír, 28 x 36 cm, soukromá sbírka. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, obr. 219.

図 61 カール・ブロースフェルト《アゾレス諸島のカンパニユラ》バタイユ「花言葉」『ドキュマン』2014年、43頁。

図 62 J=A・ボワッフアール《足の親指、男性、30歳》バタイユ「足の親指」『ドキュマン』2014年、107頁。

図 63 エリ・ロタール《屠場》バタイユ「屠場」『ドキュマン』2014年、119頁。

図 64 《パルメット》Palmeta, 1931, olej, plátno, 98 x 74.5 cm, Moravská galerie v Brně. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, obr. 240.

図 65 《「夏」のヴァリエーション》Varianta k Létu, 1933, tužka, akvarel, lepený písek, papír, 25 x 34.5 cm, Národní galerie v Praze. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, obr. 270.

図 66 《スカトロロジーの夢II》Záznam skatologického snu II, 1934, kresba tužkou na papíře, 15.3 x 23.5 cm. Jindřich Štyrský: *Sny*, s. 90-93.

図 67 《液状の人形》Tekutá panenka, 1934, olej, plátno, 110 x 59 cm, sbírka Bernarda Galateaua v Paříži. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, obr. 345.

図 68 《風によって運ばれる人》Člověk nesený větrem, 1934, olej, plátno, 100 x 65 cm, České muzeum výtvarných umění v Praze. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, obr. 348.

図 69 《ソドムとゴモラ》Sodoma a Gomora, 1934, olej, plátno, 90 x 115 cm, dílo nedostupné. obr. 341.

図 70 《考える頭部》Hlava, která myslí, 1934, olej, plátno, 65 x 54 cm, soukromá sbírka v Pardubicích. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, obr. 349.

図 71 サルヴァドール・ダリ《象徴的に機能するスカトロロジーのオブジェ》Salvador Dalí, Scatological Object Functioning Symbolically, 1930, replica 1973, assemblage, 48 x 24 x 14 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Surrealism, desire unbound, fig. 21.

図 72 水槽の写真 Z cyklu Muž s klapkami na očích, 1934, fotografie, 31,4 x 29,3 cm,

- Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze GF 1734. Karel Srp, *Jindřich Štyrský*: Torst, 2001, fig. 23.
- ☒ 73 ドラ・マールの《スフィンクス・ホテル》(1935年)と並置された1枚 Jindřich Štyrský: *Untitled*, 1934-1935, gelatin silver print, Ubu gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin. Therese Lichtenstein, *Twilight Vision: Surrealism and Paris*, University of California Press, 2009, p. 78.
- ☒ 74 Jindřich Štyrský: *Untitled*, 1934, gelatin silver print, 17.5 x 12.5 cm, Ubu gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin. *Twilight Visions*, p. 50-51. *Jindřich Štyrský*, s. 343.
- ☒ 75 ヤロミール・フンケ《反射 Reflexy》シリーズ Jaromír Funke, from the *Reflections* series, 1929, Moravian Gallery, Brno. Vladimír Birgus: *Czech Photographic Avant-garde 1918-1948*. MIT Press, 2002, p. 218.
- ☒ 76 《紳士モード (ゴブラン大通り)》 *ReD* 3, č. 2, s. 49. Eugène Atget: *Magasin, avenue des Gobelins*, 1925. *Atget Paris*. Ginkyo Press, 1992, p. 666.
- ☒ 77 Jindřich Štyrský: *Bez názvu*, kontakt, 6 x 6 cm, UPM, 1934. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 58.
- ☒ 78 《コルセット (ストラスブール大通り)》 Eugène Atget, *Corsets, boulevard de Strasbourg*, 1912. *Atget Paris*, Ginkyo Press, 1992, p. 586.
- ☒ 79 Vítězslav Nezval, *Bez názvu*, 6 x 6 cm, Památník národního písemnictví v Praze, kolem 1934. *Jindřich Štyrský, Argo*, 2007, s. 335.
- ☒ 80 Jindřich Štyrský: *Bez názvu*, 6 x 6 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 1934. *Jindřich Štyrský, Argo*, 2007, s. 335.
- ☒ 81 Jindřich Štyrský: z cyklu *Žabí muž*, 32.8 x 30 cm, UPM 1934. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 25.
- ☒ 82 Eugène Atget, *Fête foraine auw Invalides*, Musée Carnavalet, 1898. *Atget Paris*, Ginkyo Press, 1992, p. 540.
- ☒ 83 Jaromír Funke, *Abstraktní foto. Kompozice*, 1927-1929, UPM. Antonín Dufek: *Jaromír Funke*. Praha: Torst, 2003, fig. 23.
- ☒ 84 Jaromír Funke, *Abstraktní foto. Kompozice II*, 1927-1929, UPM. Antonín Dufek: *Jaromír Funke*, fig. 24.
- ☒ 85 眼鏡屋の看板の写真 Jaromír Funke, Z cyklu *Čas trvá*, 1930-1934, Moravská galerie v Brně. Dufek, *Jaromír Funke*, fig. 36.
- ☒ 86 Jindřich Štyrský: Z cyklu *Muž s klapkami na očích*, 1934, 32 x 28.5 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 2.
- ☒ 87 Jindřich Štyrský: Z cyklu *Muž s klapkami na očích*, 1934, 31.5 x 24 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 4.
- ☒ 88 Jindřich Štyrský: *Bez názvu*, 1934, 6 x 6 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 56.
- ☒ 89 Jindřich Štyrský: Z cyklu *Muž s klapkami na očích*, 1934, 32.8 x 29.9 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 30.

- ☒ 90 Jindřich Štyrský: Z cyklu *Žabí muž*, 1934, 28.7 x 24.6 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 5.
- ☒ 91 Jindřich Štyrský: *Bez názvu*, 1934, 6 x 6 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 7.
- ☒ 92 Jindřich Štyrský: *Bez názvu*, 1934, 6 x 6 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 57.
- ☒ 93 Jindřich Štyrský: *Bez názvu*, 1934, 6 x 6 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 59.
- ☒ 94 Jindřich Štyrský: Z cyklu *Žabí muž*, 1934, 31.5 x 30 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 6.
- ☒ 95 Jindřich Štyrský: Z cyklu *Žabí muž*, 1934, 32.4 x 29.8 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 8.
- ☒ 96 Jindřich Štyrský: Z cyklu *Žabí muž*, 1934, 32.1 x 29.8 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 9.
- ☒ 97 《雪花石膏の手》Jindřich Štyrský: Alabastrová ručička, 1940, 22 x 30 cm. Jindřich Štyrský: *Sny*. Praha: Argo, 2003, s. 61.
- ☒ 98 シュティルスキーの死後トワイヤンによって撮られた写真 Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 540.
- ☒ 99 ブルトン『ナジャ』66頁。
- ☒ 100 夢の記録 Jindřich Štyrský: *Záznam snu*, 1940, 15.5 x 20 cm. Jindřich Štyrský: *Sny*. Praha: Argo, 2003, s. 60.
- ☒ 101 Jaromír Funke, z cyklu *Reflexy*, 1929, Moravská galerie v Brně. Antonín Dufek, *Jaromír Funke*, Torst, Praha, 2003, fig. 31.
- ☒ 102 Jindřich Štyrský: pokus o poznání iracionality fotografie, *Texty*, s. 132.
- ☒ 103 Jindřich Štyrský: z cyklu *Žabí muž*, 1934, 32.3 x 30.3 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 39.
- ☒ 104 Jindřich Štyrský: *Stěhovací kabinet*. 1934, koláž, papír, 20.5 x 33 cm, dílo nedostupné. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 372.
- ☒ 105 Stěhovací kabinet, 1934, koláž, papír, 35.5 x 25.5 cm, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou. (*První výstava skupiny surrealist v ČSR*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1935.) Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 369.
- ☒ 106 Jindřich Štyrský: *Stěhovací kabinet*, 1934, koláž a papír, dílo nedostupné. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 371.
- ☒ 107 Stěhovací kabinet, 1934, koláž, papír, 35.5 x 31 cm, soukromá sbírka v Paříži. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 410.
- ☒ 108 Jindřich Štyrský: z cyklu *Žabí muž*, 1934, 31 x 30 cm, UPM. Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 31.
- ☒ 109 Jaromír Funke: *Z poutí*, 1939. Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 13.
- ☒ 110 ジョルジオ・デ・キリコ《形而上学的室内（大きな工場のある）》1916年、油彩、

画布、96.3 x 73.8 cm、シュトゥットガルト州立美術館。Paolo Baldacci: *Giorgio De Chirico*. Paris: Flammarion, 1997, p. 336.

図 111 Salvador Dalí: *Illumined Pleasures*, 1929, oil and collage on composition board, 23.8 x 34.7 cm, MoMA. ロバート・ラドフォード『ダリ』岡村多佳夫訳、岩波書店、2002年、130頁。

図 112 《遍在する眼 XVI》Jindřich Štyrský: *Všudypřítomné oko XVI*, 1940, tužka, pastel, papír, 33 x 28.5 cm, Galerie Maldoror v Praze. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský, Argo*, Praha, 2007, fig. 505.

図 113 Jindřich Štyrský: *Trauma zrození*, 1936, olej, plátno, 100 x 250 cm, sbírka Maître Binoche v Paříži. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 482.

図 114 ハンス・ホルバイン（子）《墓の中のキリストの屍》1521-22年、テンペラ、板、30.5 x 200 cm、バーゼル博物館。Hans Holbein d. J., *Der tote Christus im Grab*, 1521-1522, Kunstmuseum Basel, Amerbach-Kabinett 1662.

<http://artinside.ch/blog/?p=1486>

図 115 Édouard Manet: *The dead Toreador*, 1862-1864, oil, canvas, 75.5 x 153.5 cm, National Gallery of Art, Washington, D. C.

図 116 Jindřich Štyrský: *Mrtvá dívka*, 1925, olej, plátno, 104 x 46 cm, 現存せず。Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 87.

図 117 Jindřich Štyrský: *Sen o rybách I*, 1940, tuš, papír, 22.5 x 34 cm, soukromá sbírka v Paříži. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 563.

図 118 《失われた楽園》Ztracený ráj, 1941, olej, plátno, 40 x 50 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech. Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 604.

図 119 《母なる大地の夢 II》Sen o matce zemi II, 1940, tužka, pastel, papír, 29 x 42 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 556.

図 120 《失われた楽園》の草稿、1941, tuš, papír, 24,1 x 30,8 cm, Národní galerie v Praze Lenka Bydžovská: *Kresba ke Ztracenému ráji, Nečekané dědictví*. Praha: Národní galerie v Praze, 2014, s. 75.

図 121 連作《ラ・コスト》La Coste、1932年、写真、個人蔵。Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 258-262.

- ¹ Jennifer Mundy (ed.): *Surrealism: desire unbound*. London: Tate Modern, 2001.
- ² *La Subversion des images: Surréalisme Photographie Film*. Paris: Centre Pompidou, 2009.
- ³ Lenka Bydžovská a Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007.
- ⁴ 世界大百科事典、第2版。
- ⁵ Karel Teige: *Poetismus, Výbor z díla 1. Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatik a Robert Kalivoda (eds.), Praha: Československý spisovatel, 1966.
- ⁶ Jacqueline Chénieux – Gendron, *Le Surréalisme*. Paris: Presses universitaires de France, 1984. 鈴木雅雄編『シュルレアリスムの射程』せりか書房、1998年。
- ⁷ ラドヴァン・イヴシッチ『トワイヤン』巖谷國士訳、河出書房新社、1978年。
- ⁸ 戦後チェコにシュルレアリスム・グループ *surrealistická skupina UDS* が結成されたのは1963年。創立メンバーは、ヴラチスラフ・エフェンベルグ Vratislav Effenberger、ペトル・クラール Petr Král、スタニスラフ・ドゥヴォルスキー Stanislav Dvorský、ズビニェク・ハヴリーチェク Zbyněk Havlíček など。パリのシュルレアリスム・グループとふたたびコンタクトをとりはじめるが、1969年以降公式的なグループの活動は禁止される。戦後の1945年から48年までの短期間、プラハでは戦時中頽廃芸術として禁止されていたシュルレアリスム関連の展覧会がたてつづけに開催された（1945年のトワイヤン展、46年のシュティルスキー展、47年の国際シュルレアリスム展など）が、戦後のチェコスロヴァキア共産党の文化政策は、1945年5月プラハの「ルツェルナ Lucerna」ホールで行われたズデニェク・ネイエドリー Zdeněk Nejedlý による講演「人民と国民の文化のために」(Zdeněk Nejedlý: *Za lidovou a národní kulturu, České umění 1938-1989*. Jiří Ševčík (ed.), Praha: Academia, 2001, s. 52-60.) で表明された。講演で提示された課題はだいたい次の四つの事柄である。「人々と現代文化の溝を深める退廃文化を除去すること」「文化の大衆化を援助すること」「アヴァンギャルドの概念を再検討すること」「国民の文化とその古典の上に築くこと」。以降、公共の学術機関でシュルレアリスムが語られることはなかった。例外として、1947年から48年の間プラハ美術工芸大学 VŠUP のフランチシェク・ティヒー František Tichý のアトリエには、シュルレアリスムの傾向の作品をつくる生徒(ミクラーシュ・メデク Mikuláš Medek、スタニスラフ・ポドゥフラスキー Stanislav Podhráský、ズビニェク・セカル Zbyněk Sekal など)が集まっていたが、ティヒーのアトリエも1948年には終わる (Jindřich Chaloupecký: *O dada, surrealismu a českém umění*. Jazzpetit č. 2, 1980, s. 26.)。1947年にチェコスロヴァキアで初めて社会主義リアリズム絵画が紹介されたソ連国民芸術家絵画展が公式の社会主義リアリズム絵画の規範となり、マーネス協会とプラハ工芸大学の芸術家は、耽美的形式主義、非国民的頽廃、西の文化の模倣者として告発されることになった。これに対してプラハ工芸大学の学生たち、芸術家、批評家は猛烈に反発するも、逆に多くの公衆が解放者であるソ連のキッチュな自然主義的絵画に強い関心を示したことで、議論は水に流れてしまった。
- ⁹ Karel Srp: *Toyen*. Praha: Argo, 2000.
- ¹⁰ Lenka Bydžovská a Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007.
- ¹¹ ロザリンド・E・クラウス「シュルレアリスムの写真的条件」『オリジナリティと反復』、小西信之訳、リプロポート、1994年、93頁。
- ¹² スーザン・ソントグ「メランコリーな対象」『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年、58頁。
- ¹³ 同書、59頁。
- ¹⁴ 山中散生編「シュルレアリスムの交流 L'Échange Surréaliste」(ボン書店、1936年)『コレクション 日本シュルレアリスム 15』本の友社、2001年、175-277頁。
- ¹⁵ 山中散生「チェコに於ける二人の畫家」(『みづゑ』第385号、1937年3月、236-242頁) 黒沢義輝編『コレクション・日本のシュルレアリスム 6』本の友社、1999年、396-398頁。
- ¹⁶ 手紙はフランス語で書かれている。内容は、日本でシュルレアリスムの展覧会を開催するので、シュティルスキーとトワイヤンの作品の複製を送ってもらえないか、それに何らかの文章を寄せてもらえないかというもの。そのうちの一通はチェコ文学館で開催された「受取人：…、プラハ、ボヘミア」(výstava, Adresát: ..., Praha, Čechy. červen-srpen 2000, Památník národního písemnictví) 展のカタログに掲載されている。「1935年5月16日、名古屋
拝啓
シュルレアリスム国際公報を送っていただき大変嬉しく思います。お礼の申し上げようもありません。これはわたしにとって貴重な資料です。かならず日本の前衛雑誌で貴殿のグループを取り上げます。重ねてお礼申し上げます。——山中散生拝」(103頁)
また、慶応大学日吉メディアセンターの山中散生コレクションには、シュティルスキーとトワイヤンの作品の複製と、1935年ブルトンとエリュアールがプラハを訪問した際、チェコのシュルレアリストと連名で山中宛に出された絵葉書がある。
以上はシュルレアリスムの国際化を証明する資料であるとともに、チェコと日本という周縁のシュルレアリスト同士が交流をもっていたことも証明している。
- ¹⁷ *Český surrealismus 1929-1953*. Koncepce Lenka Bydžovská a Karel Srp, Praha: Argo, 1996.

- ¹⁸ Srp, Karel. *Toyen*. Praha: Argo, 2000. Bydžovská, Lenka a Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007.
- ¹⁹ Annette Mossu (Anna Fárová): *Jindřich Štyrský Fotografické dílo 1934-1935*. Praha: Jazzová sekce, 1982.
- ²⁰ František Šmejkal: Štyrský: mezi erotem a thanatem, *Sny*. Praha: Argo, 2003, s. 65-69.
- ²¹ Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, 2007.
- ²² アルティフィツィアリズム (人工主義) ——この語 *artificielisme* は、フランス語の形容詞「artificiel」からつくられた造語。シュティルスキーとトワイヤンがパリ滞在中の 1927 年に発表した宣言。キュビズムの影響下から脱し、行きすぎた分析によって現実を反転させたキュビズムから現実を奪還しようとした。アルティフィツィアリズムで描かれるのは、現実の等価物ではなく、現実の余韻、感覚、感情、追憶。また、画家と詩人の同一化を模索、アルティフィツィアリズムは文字と写真を結びつけた 24-25 年の「絵画詩」とは違う、絵画と詩の内的で完全な総合を導こうとした。
- ²³ 「アルティフィツィアリズムは、空虚な形体の戯れとしての、眼の娯楽としての絵画（無対象絵画）を否定する。また、歴史的な形式にしたがった絵画（シュルレアリスム）を否定する」（*Jindřich Štyrský: Artificielisme, Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 17.）、（インジフ・シュティルスキー「アルティフィツィアリズム」宮崎淳史訳『アヴァンギャルド宣言』、井口壽乃、園府寺司編、三元社、2005 年、103-104 頁）。「〈アルティフィツィアリズム〉という名称が表明しているのは、同時にシュルレアリスム絵画との差異でもある。シュルレアリスム絵画は、まさにベックリンと表現主義の産物であり、キュビズムの遺産である無制限の可能性を利用する能力がなく、文学的、形式的歴史主義への退行である」（Karel Teige: *Ultrafialové obrazy čili artificielismus, Výbor z díla 1, Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 321.）
- ²⁴ Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Torst, 2001
- ²⁵ 「新しい時代の展覧会は、モダンな作品のバザールであり、電機と機械の世紀の宣言となるべきだ」（Karel Teige: *Malířství a poesie, Disk 1. prosinec 1923*, s. 19-20. カレル・タイゲ「絵画と詩」『アヴァンギャルド宣言 中東欧のモダニズム』三元社、2005 年、65 頁）
- ²⁶ Karel Teige: FOTO KINO FILM, *Výbor z díla 1*, s. 64-89.
- ²⁷ Karel Teige: *Obrazy, Avangarda známá a neznámá 1, Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*. Praha: Svoboda, 1971, s. 543.
- ²⁸ Karel Teige: *Poetismus, Výbor z díla 1*, s. 123.
- ²⁹ *Ibid.*, s. 123.
- ³⁰ Jiří Jelínek (Remo): *Situace na počátku roku 1924, Avangarda známá a neznámá 1*, s. 535-537.
- ³¹ *Ibid.*, s. 538.
- ³² *Ibid.*, s. 538.
- ³³ Teige: *Foto kino film*, s. 80-81.
- ³⁴ 『スタヴァ Stavba』(1923 年)、『ヴェライコン Veraikon』(1924 年)、ネズヴァルの『パントマイム Pantomina』(1924 年)
- ³⁵ Karel Teige: *Od artificielismu k surrealismu, Výbor z díla 2. Zápasy o smysl moderní tvorby. studie z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 451.
- ³⁶ Jindřich Štyrský: *Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně, Texty*, s. 13.
- ³⁷ Teige: *Od artificielismu k surrealismu*, s. 450-451.
- ³⁸ Štyrský: *Obraz, Texty*, s. 9-10. (シュティルスキー「絵画」『アヴァンギャルド宣言 中東欧のモダニズム』三元社、2005 年、58 - 61 頁)
- ³⁹ Teige: *Konstruktivismus a likvidace „umění“*, *Výbor z díla 1*, s. 139. (カレル・タイゲ「構成主義と〈芸術〉の清算」『アヴァンギャルド宣言 中東欧のモダニズム』84 頁)
- ⁴⁰ Teige: *Obrazy*, s. 541.
- ⁴¹ Teige: *Malířství a poesie*, s. 19-20.
- ⁴² Štyrský: *Obraz*, s. 9-10.
- ⁴³ 「新しい芸術の美は、この世界から生まれる。芸術の課題であるのは、それと同様の美を創造し、目も眩む絵と想像だにしない詩的リズムによって謳歌することなのだ、この世のありとしある美を」（Karel Teige: *Umění dnes a zítra, Avangarda známá a neznámá 1*, s. 381.）デヴィエトスシルの詩人、ヤロスラフ・サイフェルトが 1979 年に出版した回顧録の題名でもある）。
- ⁴⁴ Teige: *Obrazy*, s. 541.
- ⁴⁵ *Ibid.*, s. 542.
- ⁴⁶ *Ibid.*, s. 543.
- ⁴⁷ Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 79.
- ⁴⁸ Teige: *Od artificielismu k surrealismu*, s. 452.
- ⁴⁹ Štyrský: *Artificielisme*, s. 17. (シュティルスキー「人工主義」『アヴァンギャルド宣言』三元社、2005 年、103-104 頁。)
- ⁵⁰ アルティフィツィアリズムにおいては画家と詩人は同じひとつのものである。[……] アルティフィツィアリズムは抽象化された現実の意識をもっている。アルティフィツィアリズムは現実の存在を否定せず、また現実を操作することもない。アルティフィツィアリズムの関心の的は、ポエジーにある。ポエジーは

現実の形体間の空隙を埋め、またポエジーは現実から照射される。アルティフィツィアリズムは、積極的に連続性を追求することによって、現実の形体の内奥に潜在するポエジーに応える。外観は、追憶の詩的な知覚によって決定されている（連続性は拒絶される）。追憶の追憶によって、想像力は現実のつながりを失う。記憶と経験を交えることなく追憶を導き出すことによって、絵画には概念が用意され、その概念の本質と凝集は、自らもういかなる鏡映をも遮蔽し、追憶を想像の空間へと連れてゆく。

アルティフィツィアリズムの絵画は、現実を、時間、場所、空間の条件下に拘束することはなく、そのため連想は生じない。現実と絵画の形体は、相互に強度の乖離作用を惹き起こす。相互の距離がひらけばひらくほど、感興は、視覚においてずっと劇的なものとなる。そして感情の等価物が湧出し、それらの波動がつらなり、残響はつねに、はるか遠くで縫い合い、こだまする。それゆえ、現実を絵画と対峙させようとすると、それらは相互に離反するよう見える。

アルティフィツィアリズムの絵画は、視覚的な感情のみならず、詩的な感情をももたらし、視覚のみならず、その他の感覚をも興奮させる。そして観る者を、習慣化した想像力の回転木馬から連れだし、連想のシステムとメカニズムを粉砕する。アルティフィツィアリズムは、現実の空間を抽象化する。普遍的な空間をつくりだし、それはしばしば平面的な距離に置きかわる。つまり、それぞれの形体は、距離によって結合しているのだ。色彩自体は光の過程を経ているゆえ、拡散、凝集した光の異常は、色彩に影響を及ぼすことはない。明度と移調の価値は、叙情的な雰囲気誘起する (Ibid.)。

⁵¹ ReD 1. č. 6, s. 215.

⁵² Vilém Santholzer: Vítězná krásná fotografie, Disk 2. č. 1. s. 10, Lenka Bydžovská a Karel Srp: Štyrský, Toyen. *Artificialismus 1926 - 1931*. Praha: Středočeská galerie, 1992, s. 16.

⁵³ Teige: Od artificialismu k surrealismu, s. 462.

⁵⁴ Bydžovská a Srp: Štyrský, Toyen. *Artificialismus 1926 - 1931*, s. 9-10.

⁵⁵ Jindřich Štyrský: Básník, *Texty*, s. 23.

⁵⁶ Štyrský: artificialisme, s. 17.

⁵⁷ Teige: Ultrafialové obrazy čili artificialismus, s. 321.

⁵⁸ Štyrský: artificialisme, s. 17.

⁵⁹ Jindřich Štyrský: K obrazům, *Texty*, s. 85.

⁶⁰ Karel Teige: Manifest poetismu, *Výbor z díla 1*, s. 358.

⁶¹ 林道郎「遠近法—の—空間について」『水声通信』no.25、7/8月号、水声社、2008年。

⁶² 「アルティフィツィアリズムは、空虚な形体の戯れとしての、眼の娯楽としての絵画（無対象絵画）を否定する。また、歴史的な形式にしたがった絵画（シュルレアリスム）を否定する」（Štyrský: *Texty*. s. 17.）。「〈アルティフィツィアリズム〉という名称が表明しているのは、同時にシュルレアリスム絵画との差異でもある。シュルレアリスム絵画は、まさにベックリンと表現主義の産物であり、キュビズムの遺産である無制限の可能性を利用する能力がなく、文学的、形式的歴史主義への退行である」（Teige: *Ultrafialové obrazy čili artificialismus*, s. 321.）

⁶³ Růžena Hamanová: Surrealistický most Praha-Paříž: 1. Příprava, *Český surrealismus 1929-1953*. Lenka Bydžovská a Karel Srp (eds.), Praha: Argo, 1996, s. 6.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Teige: Od artificialismu k surrealismu, s. 457.

⁶⁶ 「ポエティスムは、シュルレアリスム第一宣言よりも前にはじまっており、決してその芽ではなかった。現代のチェコ芸術の状況から生まれ、プラハ固有のキュビズムとシュルレアリスムの架け橋となった。自由な想像力という原則、意識と無意識の絡み合い、実験精神、あらゆる芸術よりも詩が優位であるという認識、詩の優位のもとにあらゆる芸術の有機的なジンテーゼ、弁証法的唯物論の世界観に確固とした錨を下ろすこと——ポエティスムとシュルレアリスムが独自の道をたどり到達したこれらの点によって明確になったのは、1932年から1934年の間にこの二つの運動が合流せざるをえない場所であった。ポエティスムがシュルレアリスムへ移行したことは単なるポエティスムの清算ではない。「ポエティスムは死ななかつた。シュルレアリスムのプラットフォームで新しいより高次の形式においてふたたび蘇った」（ネズヴァル『シュルレアリスム』1936年。）」 Teige: *Od artificialismu k surrealismu*, s. 457.

⁶⁷ Teige: *Od artificialismu k surrealismu*, s. 459.

⁶⁸ Lenka Bydžovská: Against the Current: The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia, *Papers of Surrealism*. Issue 3 spring. 2005.

(http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/lenka.pdf)

⁶⁹ Štyrský: Nebyl jsem a nejsem..., *Texty*, s. 56-57.

⁷⁰ Štyrský: Koutek generace I, *Texty*, s. 42-43.

⁷¹ Štyrský: Koutek generace II, *Texty*, s. 54-55.

⁷² F. X. Šalda: Spory a rozpory v generaci „devětsílské, *Šaldův zápisník 2*, 1929-30, s. 155. Karel Srp, ediční komentář, *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrus, 1996, s. 145.

⁷³ Karel Teige: Pranyř, dvě židli, portmonka a humbuk 1, *Tvorba 4/2*. 1929, s. 358.

⁷⁴ Štyrský: Nebyl jsem a nejsem..., s. 56-57.

⁷⁵ 「シュルレアリスムは、現実と非現実、理性と没理性、反省と衝動、叡知と「致命的な」無知、有用性と無用性、等々の概念の告発をくわだてる方向へともっぱら踏みこんでいるわけだが、少なくともヘーゲル体系の「大々的な流産」から出発しているという点で、それは史的唯物論と類似の傾向を示している」(アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム第二宣言」、パトリック・ワルドベルグ編『シュルレアリスム』巖谷國士訳、河出書房新社、1998年、133頁)。

⁷⁶ Štyrský: *Obraz*, s. 9-10.

⁷⁷ Jindřich Štyrský: Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně, s. 13.

⁷⁸ エルンストはフロッタージュの発明の日付を1925年8月10日としている。エルンストはこの技法を幼年期の思い出に結びつけた。「私のベッドの前にある模造マホガニーの羽目板が、半睡状態のヴィジョンのなかで誘発的な役割を演じたことがある」と。エルンストはこの木目のテクスチャーを思いがけない植物や名づけがたい動物に変容させ、1926年に出版される紙挟み状の冊子『博物誌』にまとめた(マシュー・ゲール『ダダとシュルレアリスム』241頁)。

⁷⁹ 「ちょうどわれわれのポティチェルラが、かかる研究は無駄だ、何故かなら、とりどりの色をいっぱいふくんだスポンジを壁にちょっと一投げすれば、壁の上に斑点がのこり、そこに美しい風景が見える、と言ったように。こういう汚斑のうち自分がそこに産み出そうと思うさまざまな思い付きすなわち人間の顔だの、さまざまな動物だの、戦争だの、岩礁だの、海だの、雲だの、森林だのその他等々が見られるということは正に本当だ。それは鐘の音に似ている、鐘の音でも君の好きなことを言っているのをききとることができるのである。しかしたとえその汚斑が君に思い付きを与えようとも、それは君に特殊なものを何ひとつ完成する道をおしえはしない。かかる画家は貧弱きわまる風景を描くのである」(レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記(上)』杉浦明平訳、岩波文庫、1954年、254頁)。

「才能を増進し覚醒させる各種の趣向を思いつかせる一方法……

君がさまざまなしみやいろいろな石の混入で汚れた壁を眺める場合、もしある情景を思い浮かべさせれば、そこにさまざまな形の手や河川や岩石や樹木や平原や大渓谷や丘陵に飾られた各種の風景に似たものを見ることができよう。さらにさまざまな戦闘や人物の迅速な行動、奇妙な顔や服装その他無限の物象を認めうるにちがいないが、それらをば君は完全かつ見事な形態に還元することができよう。そしてこの種の石混じりの壁の上には、その響きの中に君の想像するかぎりのあらゆる名前や単語が見出される鐘の音のようなことがおこるのである」(同上213頁)。

⁸⁰ マックス・エルンスト「絵画の彼方」パトリック・ワルドベルグ編『シュルレアリスム』巖谷國士訳、河出文庫、1998年、224 - 225頁。

⁸¹ 同書、229 - 230頁。

⁸² 個々の作品の図像学的分析は、ビジョフスカやスルブなどによる分析を参照していただきたい(Bydžovská a Srp: Jindřich Štyrský, 2007.)。Lenka Bydžovská a Karel Srp: Lautréamont Case, *Umění* 43. č. 1-2, 1995. Josef Vojvodík: 'No Apocalypse, not now' (Jacque Derrida). *Symbolika a sémantika cyklu Apokalypsa (1929) Jindřicha Štyrského*. *Umění* 45, č. 3-4, 1997, s. 259-279.

⁸³ 1923年に出版されたチェコのアヴァンギャルド誌『ディスク』第一号の表紙には、シュティルスキーの宣言文「絵画」の概念を象徴するかのようには黒い円(=ディスク)が配されている。『ディスク』第一号の装丁を手がけたタイゲは「円=ディスク」の美について、「円形と球体は、あらゆる形のなかで最も基礎的で、最もわれわれの視覚を楽しませる」もので、完全無欠であり(「構成主義と〈芸術〉の清算」(カレル・タイゲ、「構成主義と〈芸術〉の清算」、『アヴァンギャルド宣言』、井口壽乃、圀府寺司編、三元社、2005年、84頁)、「最も調和のとれた現代のコンポジション」(Teige: *Obrazy, Veraikon 10*, 1924, s. 37.)であると述べている。

⁸⁴ Karel Teige (ed.): *ReD I* (Odeon), 1928, s. 212-215.

⁸⁵ Teige: *Od artificialismu k surrealismu*, s. 462.

⁸⁶ Vítězslav Nezval: Úvodní slovo, *Štyrský a Toyen*. Praha: Fr. Borový, 1938.

⁸⁷ Štyrský: *Báseň, Texty*, s. 23.

⁸⁸ Teige: *Ultrafialové obrazy čili artificialismus*, s. 319.

⁸⁹ Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 162.

⁹⁰ Štyrský: *Radosti ilustrátora knih, Texty*, s. 102.

⁹¹ Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 162.

⁹² Karel Teige: Jindřich Štyrský, *Výbor z díla 3. Osvobodování života a poezie. studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, 1994, s. 339-340.

⁹³ レオ・スタインバーク「他の批評基準」『美術手帖』738号、美術出版社、1997年。

- ⁹⁴ Jan Mukařovský: Jindřich Štyrský, *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1971, s. 444.
- ⁹⁵ Ibid., s. 445.
- ⁹⁶ Ibid., s. 445.
- ⁹⁷ Ibid., s. 446.
- ⁹⁸ Ibid., s. 446.
- ⁹⁹ 林道郎「遠近法—的—空間について」『水声通信』no.25、水声社、7/8月号、2008年。
- ¹⁰⁰ Vítězslav Nezval (ed.): *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. Praha: Torst, 2004, s. 9. 1939年11月に発行された『黄道十二宮1』では、ブルトンの『ナジャ』の前書きのチェコ語訳が大々的に掲載され、12月に発行された『黄道十二宮2』にいたっては、「シュルレアリスム第二宣言」が紙面の大部分を占めている。
- ¹⁰¹ Karel Teige: *Poetismus, Host III*. červenec 1924, s. 197–204.
- ¹⁰² Štyrský: *Texty*. s. 91.
- ¹⁰³ Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001.
- ¹⁰⁴ František Šmejkal: *Klíč snů, Sny*. Praha: Argo, 2003, s. 125.
- ¹⁰⁵ Jindřich Štyrský: *Sny*. Praha: Argo, 2003, s. 9. (阿部賢一『複数形のプラハ』人文書院、2012年、参照)
- ¹⁰⁶ Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, Torst, 2001.
- ¹⁰⁷ Jindřich Štyrský: *Edice 69, Texty*, s. 91.
- ¹⁰⁸ アンドレ・ブルトン『性についての探求』野崎歓訳、白水社、2004年。
- ¹⁰⁹ チェコの美術史家カレル・スルプは、これらイニシャルの主を特定している。(Karel Srp: *Erotická revue a Edice 69, Erotická revue 3*. Torst, Praha, 2001, s.137.)
- ¹¹⁰ Pietro Aretino (1492-1556)——イタリアの作家、『デカメロン』と双璧をなすボルノグラフィ文学の元祖。ティツィアーノの親友で、ティツィアーノは《ピエトロ・アレティーノの肖像》を描いている。
- ¹¹¹ 『エロティック・レビュー 1』の98-101頁にも『悔悟する女性たちの生涯 *Život kajnicnic*』の題で抄訳が掲載されている。また同書34-38頁にはアレティーノの『売春婦の生涯 *Život kurtisány*』が掲載されている。
- ¹¹² 英語訳『69叢書』(Jed Slast: Translator's Note, *Edition 69*. Prague: Twisted Spoon Press, 2004, p. 129.)のあとがきでは、第5巻はPierre-Jean-Baptiste Nougaretの選集と書かれているが誤りである。たしかにシュティルスキーは、ヌガレ(Pierre-Jean-Baptiste Nougaret (1742-1823)——フランスの文学者)の作品『人類の起源、卵、三人の娘 *Původ lidského pokolení, Vejce, Tři dívky*』ルドルフ・クライツ Rudolf Krajcの挿絵)を1932年に出版しているが、『69叢書』から出版したわけではない。同じく英語による文献でも、『ニュー・フォーメーションズ』(Karel Srp and Lenka Bydžovská: *Under Covers, New Formations: Czech Avant-Garde Art and Modern Glass from the Roy and Mary Cullen Collection*, Houston: Museum Fine Arts, 2011, p. 124.)では、第5巻は『ロシア民話集 *Ruské lidové povídky*』であると明記されている。
- ¹¹³ Maurice Nadeau: *Histoire du surréalisme : suivie de documents surréalistes*. Paris: Seuil, 1964.
- ¹¹⁴ アンドレ・ブルトン「国際シュルレアリスム展への序」『性についての探求』野崎歓訳、白水社、2004年、247-248頁。
- ¹¹⁵ バタイユの場合、意図的にエロティックなテキストを執筆したわけではなかった。バタイユは信仰を失い放埒な生活を送っていた20代半ば1925年に精神分析医の治療を受けた。そこでパリ精神分析学会の創立メンバーの一人であった医師アドリアン・ボレルはバタイユに、分析の素材とするため、自分に付き纏う強迫的なイメージを書き出すよう求めた。そのおかげで「自分がもがいていた一連の陰気な不運と失敗に終止符を打った」という(ジョルジュ・バタイユ「自伝ノート」西谷修訳『ユリイカ』1986年2月号、青土社、113頁)。1927年のことであった。そしてバタイユは書き継いだテキストを整理し、マッソンの挿絵を添えて『眼球譚』という標題とロード・オーシュ(「トイレの神」の意)の偽名で1928年出版することになった。
- ¹¹⁶ アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言」『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波文庫、1992年、20頁以降。
- ¹¹⁷ マシュー・ゲール『ダダとシュルレアリスム』219頁。
- ¹¹⁸ ブルトン「シュルレアリスム宣言」26頁。
- ¹¹⁹ ルイ・アラゴン「夢の波」『イレースのコン・夢の波』江原順訳、現代思潮社、1977年、13-14頁。引用箇所は、「マシュー・ゲール『ダダとシュルレアリスム』」を参照。
- ¹²⁰ ルイ・アラゴン『パリの農夫』佐藤朔訳、思潮社、1988年。
- ¹²¹ ゲール『ダダとシュルレアリスム』、236頁。
- ¹²² Salvador Dalí, *Unsatisfied Desires*, 1928, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art. Dawn Ades: *Dalí the centenary retrospective*. Thames & Hudson, London, 2004, cat. 68. Salvador Dalí, *The Enigma of Desire*, 1929, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne. Dawn Ades, *Dalí the centenary retrospective*, cat. 57.

- ¹²³ ゲール『ダダとシュルレアリスム』289-290頁。
- ¹²⁴ イドともいう。フロイトが初期に提示した局所論の「無意識」に代わるもの。人間の精神構造をエス、自我、超自我の三つの領域ないし機能に分けて考察。そのうちエスは自我を包含し、本能的衝動(リビドー)の貯蔵所で、快感原則に従って快を求め不快を避ける機能を有する。
- ¹²⁵ ジャック・J・スペクター『フロイトの美学』秋山信道・小山睦央・西川好夫訳、法政大学出版局、1978年、222頁。
- ¹²⁶ Man Ray, Monument à D. A. F. de Sade, 1933. Le Surréalisme au service de la revolution, no. 5, 1933, p. 59.
Man Ray, Hommage à D. A. F. de Sade, 1930. Le Surréalisme au service de la revolution, no. 2, 1930, p. 37.
- ¹²⁷ Man Ray, Portrait of D. A. F. de Sade, 1938, 60 x 45 cm, oil on canvas, Private collection, New York. 『世界美術大全集 27』小学館、1996年、図16。
- ¹²⁸ Hans Bellmer, *To Sade*, 1961, Drypoint, 19.6 x 14.2 cm, Herbert Lust Gallery. Jennifer Mundy (ed.): *Surrealism: desire unbound*, fig. 259, 260.
- ¹²⁹ アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言」47頁。
- ¹³⁰ アンドレ・ブルトン「D=A=F・ド・サド」『黒いユーモア選集 1』山中散生・窪田般彌・小海永二ほか訳、河出書房新社、2007年、57頁。
- ¹³¹ ホイットニー・チャドウィック『シュルセクシュアリティ』伊藤俊治・長谷川祐子訳、PARCO出版局、1989年、166頁。Whitney Chadwick: *Women Artists And the Surrealist Movement*. Thames and Hudson, 1985.
- ¹³² アンドレ・ブルトン「D=A=F・ド・サド」56頁。
- ¹³³ アンリ・ペアール『アンドレ・ブルトン伝』塚原史・谷昌親訳、思潮社、1997年、56頁。
- ¹³⁴ Neil Cox: Critique of Pure Desire, or When the Surrealists Were Right, *Surrealism: desire unbound*, Tate Modern, 2001, p. 248.
- ¹³⁵ Paul Eluard: 'D A F de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire', *La Révolution surréaliste*, no. 8, Dec. 1926, p. 8-9.
- ¹³⁶ ポール・エリュアール「詩の明証性」『エリュアール詩集』宇佐美斉編・訳、小沢書店、1994年、136頁。
- ¹³⁷ Cox: Critique of Pure Desire, or When the Surrealists Were Right, p. 248.
- ¹³⁸ チャドウィック『シュルセクシュアリティ』166頁。
- ¹³⁹ Teige: Malířství a poesie, *Avangarda známá a neznámá I*. s. 494-496.
- ¹⁴⁰ Karel Šp: *Toyen*, s. 84-101.
- ¹⁴¹ Angelo Hesnard: Všeobecné použití psychoanalýzy A. Hesnard Z knihy *La Psychanalyse, ReD I*. s. 356-357.
- ¹⁴² Allendy a La Forge: Vědomí a nevědomí. Z časopisu *L'Esprit Nouveau, ReD II*. s. 301-305.
- ¹⁴³ 美術史家レンカ・ビジョフスカによる指摘。Bydžovská : Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia.
- ¹⁴⁴ プラトンは『饗宴』でポイエーシスを、広義には「形をなしていないものから形としてあるものを生み出す一切の原因」とした(ブリタニカ国際大百科事典)。
- ¹⁴⁵ Teige: Manifest poetismu, *Výbor z díla I*, s. 358.
- ¹⁴⁶ Bohuslav Brouk: Onanie jakožto světový názor, *Erotická revue I*. Praha: Torst, 2001, s. 79-84.
- ¹⁴⁷ Sigismund Freud: Psychanalytický deník patnáctileté dívky, *Erotická revue I*, s. 110-113.
- ¹⁴⁸ Sigmund Freud: o umělci a o snu (Z knihy: S. Freud: "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse"), *Zvěrokruh I*. listopad 1930, s. 22-23.
- ¹⁴⁹ Karel Teige: Báseň, svět, člověk, *Zvěrokruh I*, Praha, listopad 1930, s. 9-15.
- ¹⁵⁰ 「性理論三篇」、第三篇「思春期における変化」、第三節「リビドー理論」の項目にタイゲのテキストと同様の文章がある。タイゲの原文には引用箇所や引用書の記述はない。「リビドー」という概念は、性的な興奮の化学的な基礎についてのこうした推定と一貫したものである。このリビドーは量的に変化する力として規定されており、この力によって性的な興奮の領域において発生する経過や変化を測定することができる。リビドーがその他の心的なプロセスのエネルギーと異なる点は、リビドーには特別な起源があること、そしてある質的な特徴をそなえていることである。リビドーのエネルギーと他の心的なエネルギーを区別するという事は、生物体の性的なプロセスは、特別な化学的なメカニズムによるものであり、栄養摂取のプロセスとは異なると想定することを意味する。性目標倒錯や精神神経症を分析した結果、こうした性的な興奮は、いわゆる生殖器官だけでなく、身体のあらゆる器官から生み出されることがあるという洞察が得られた(じくむんと・フロイト『エロス論集』中山元訳、ちくま学芸文庫、1997年、159-160頁)。
- ¹⁵¹ 「性理論三篇」、第三篇「思春期における変化」、第一節「性器領域の優位と前駆的な快感」の項目にタイゲのテキストと同様の文章がある。「眼は、性対象からもっとも遠い器官であろうが、性対象への求愛の状況においては、特別な性質をもつ一つの興奮によって、魅惑されることが多い。この興奮をもたらす性対象の特徴は〈美〉と呼ばれる」。また、第一篇「性的な逸脱」、第二節「性目標の倒錯」の項目に同様の文章がある。「視覚的な印象は、リビドー的な興奮がもっとも頻繁にかきたてられる経路であり、この経路に従って、自然淘汰によって性的な対象が美しいものにまで高まるのである(このような目的論的な観察が許されると仮定すればである)。文明が進むとともに、身体を衣服で覆う傾向が強まるが、これは性的な好奇心を目覚めさせる。この好奇心は、性対象の衣服を剥いで、隠された部分を眺めたいと思うのである。そしてこの好奇心の方向を、性器に対する関心から逸らせて、身体の構成そのものに向けることができれば、これは芸術的なものに転化(昇華)するのである。性的な行為について、性的な意味を

おびた〈眺めること〉という中途の段階に停滞することは、多くの正常者でもある程度見られることであり、これによって正常者は、リビドーの一定の部分、高度な芸術的な目標に向けることができるようになる(同書、62-63頁)。上記の「昇華」に次のような原注が付されている。「美」の概念は、性的な興奮の土壌に根づいたものであり、最初は性的に刺激するもの(「魅力」)を意味したことは、疑問の余地がないと思われる。性器を眺めることは、強い性的な興奮を引き起こすにもかかわらず、われわれが性器そのものを「美しい」と考えないことは、これと関連がある(同書、63頁)。

¹⁵² フロイト『夢判断』の伝語訳の要約、「愛に関するシュールレアリストの理論の正当化(愛する者が究極の神話的女性を探索しようとするような、性的抑制からの解放など)とか、解放の技法としてのコミック(特にブラック・ユーモア)や、人間の心を、政治、宗教、芸術の中心におく手のこんだメタサイコロジー、シュールレアリストたちが「欲望の全能」と公式化した心理学的決定論によって、月並みな事件や日常的現実世界の事物の中に驚異的含蓄を発見しようとする試みの合理化(主に『日常生活の精神病理学』において)等である」(ジャック・J・スペクター『フロイトの美学』226頁)。

¹⁵³ Markýz de Sade: *Zoloe a její dvě pomocnice neboli několik týdnů života tří hezkých žen*. Bibliofilská edice Odeon 4, Praha: Odeon, 1927. フランス語のオリジナルからの翻訳。オリジナル版は1800年7月刊行。ポーヴェール版は1954年刊行。

¹⁵⁴ 『澁澤龍彦翻訳全集 2』河出書房新社、1996年、470頁。

¹⁵⁵ Donatien Alphonse François markýz de Sade: *Filosofie v boudoiru*. lept a vazba F. Muziky, vázal Ant. Tvrđý, 1929. あとがきに、この本はフランス語のオリジナルの第一部であり、オリジナルはまだ議論の余地があるので、フランス人に期待したいと記されている(107頁)。そしてまえがきのサドの作品に関する情報は、アポリネールの『サド選集』(Guillaume Apollinaire (ed.): *Les Maîtres de l'amour: l'oeuvre du Marquis de Sade*. 1909.)の作品情報を参照したと記されている(108頁)。

¹⁵⁶ Marquis de Sade: *Julietta, čili, Slasti neřestí*. Olisbos, sv. 2, 1930. オリジナル版の版画の複製が12枚添付されている。フランスで復刊されたのは、1947年から刊行されはじめたポーヴェールによる『サド全集』においてである。

¹⁵⁷ Markýz de Sade: *Justina čili prokletí ctnosti*. Přeložil A.P., Typograficky upravil a ilustrovala Toyen, edice 69, sv. 2, 1930. さらに1936年にはMarkýz de Sade: *Leonora a Klementina*. Praha: Jaroslav Korel, 1936.が刊行される。

¹⁵⁸ Marquis de Sade: O přírodě, La Nouvelle Justine, *ReD II*. č. 7, 1928-1929, s. 234.

¹⁵⁹ Jindřich Štyrský: Život Markýze de Sade, *Odeon, literární kurýř 1*, 1929-1931, č. 10, červen 1930, s. 150-151. (Štyrský: *Texty*, s. 86-90.)

¹⁶⁰ Jindřich Štyrský: Kraj Markýze de Sade, *Rozpravy Aventina 9*, 1933-1934, č. 1, 1933, s. 6. (Štyrský: *Texty*, s. 118-121.)

¹⁶¹ Jindřich Štyrský: Markýz de Sade, *Světová literatura 14*. 1969, č. 5-6, s. 436-461.

¹⁶² František Šmejkal: Mezi Erótem a Thanatem, *Výtvarné umění*, 2/6. 1991, s. 65-67.

¹⁶³ *Ibid.*, s. 65-67.

¹⁶⁴ Jindřich Štyrský: Edice 69, s. 91.

¹⁶⁵ *Ibid.*, s. 91-92.

¹⁶⁶ Bohuslav Brouk: doslov, *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001, s. 29-33.

¹⁶⁷ František Šmejkal: Štyrský: mezi erotem a thanatem, s. 65-69.

¹⁶⁸ Lenka Bydžovská: “Vidíte něco?” Zeptal se Poussin... Informe, Bataille a čestí surrealisté, *Umění*. č. 45, 1997, s. 477-488.

¹⁶⁹ ジェームズ・H・ルービン『クールベ』三浦篤訳、岩波書店、2004年、207-212頁。

¹⁷⁰ ジェームズ・フロイト「レオナルド・ダ・ヴィンチの幼年期の思い出」『フロイト全集 11』高田珠樹編、岩波書店、2009年、136 - 137頁。

¹⁷¹ ジョルジュ・バタイユ『エロティシズム』酒井健訳、ちくま学芸文庫、2004年、248頁。

¹⁷² リンダ・ニード『ヌードの反美学』藤井麻利・藤井雅美訳、青弓社、1997年、65-66頁。

¹⁷³ ケネス・クラーク『ザ・ヌード』高階秀爾・佐々木英也訳、美術出版社、1971年。

¹⁷⁴ Vítězslav Nezval: Předmluva k dosavadnímu dílu, *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941. Dílo XXV*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 280.

¹⁷⁵ Vítězslav Nezval: *Sexuální nocturno*. Praha: Torst, 2001, s.33.

¹⁷⁶ Štyrský: Edice 69, s. 93.

¹⁷⁷ Nezval: *Sexuální nocturno*, s.37.

¹⁷⁸ *Ibid.*, s.37.

¹⁷⁹ *Ibid.*, s.38.

¹⁸⁰ *Ibid.*, s.43-44.

¹⁸¹ *Ibid.*, s.50.

¹⁸² ジェームズ・フロイト『精神分析入門(上)』高橋義孝・下坂幸三訳、新潮文庫、1977年、215頁。

¹⁸³ Nezval, *Sexuální nocturno*, s.23.

¹⁸⁴ 精神分析における去勢という概念は、人間の性における男根の優位性を前提としている。ペニスは男児にとっても大人と同じように強い性感帯であり、強いナルシズムの意味を持っている。そのため男児はペニスを持っていない人間がいることを認めることができず、すべての人間にペニスがあるものと信じている。そして、何らかの機会に同胞の女兒や母親にペニスがないことを発見すると、男児は、自分のペニスも切り取られることがありうると考えるようになり、これが潜勢的なものとしての去勢の可能性を形

成する。そして、この去勢の可能性が、器官としてのペニスに象徴的な意義を持つファルス（男根）としての機能を付与することになる（小此木啓吾編『精神分析事典』岩崎学術出版社、2002年）。

¹⁸⁵ 歯をもった膣 *vagina dentata*（ラテン語）——性交の際に、その歯でペニスを噛んだり傷つけたりする女性性器のことを言い、男性の性交恐怖や同性愛不安に伴う空想や比喩として登場すると言われる。女性の口と膣が性的幻想や性交において等価となることはよくあるが、これを基盤にした置き換えまたは投影、さらには同一視により、膣が食う、噛みつくなどの攻撃性を発揮する器官とみなされて、男性を誘いながら恐れられることになる。ランク（O. Rank: *Das Trauma der Geburt*（『出生外傷』）1924）が、神経症や性機能障害に悩む男性の無意識的恐怖の理解にこの観念が役立つことを報告したが、その後も男性機能障害に関する象徴的な理解のほとんどが母親恐怖や去勢不安と結びつけて解釈している。[……] さらに女性性器には、鼠や蛇などの口、そして食虫花、イソギンチャク、蜘蛛などの連想が結びつくことがある。これらの内容解釈とともに重要なのは、置き換えや口唇サディズムや性欲動の投影だけではなくその不安や防衛の解釈であろう。（小此木啓吾編『精神分析事典』）

¹⁸⁶ Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 223. Karel Srp: *Nezvalova iniciace, Sexuální nocturno*, Praha: Torst, 2001, s. 69.

¹⁸⁷ ギリシア神話に登場するメドゥーサはゴルゴンの三姉妹の一人で、これを見た人は石になると伝えられていた。ペルセウスがその首を切り落とし、アテナ女神が盾に付けた。これを見た者は石になるとされ、この盾の首の頭髮は無数の蛇で描かれることが多い。

¹⁸⁸ ジークムント・フロイト「メドゥーサの首」『エロス論集』中山元編訳、ちくま学芸文庫、1997年、277頁。

¹⁸⁹ 同書、278頁。

¹⁹⁰ 同書、277頁。

¹⁹¹ 同書、278頁。

¹⁹² Štyrský: *Sny*, s. 9.

¹⁹³ *An Informal Life of M. E.* (Katalog exhibition M. Ernst), The Museum of Modern Art, New York 1961, p. 8.

¹⁹⁴ ゲール『ダダとシュルレアリスム』285頁。

¹⁹⁵ Teige: *Od artificialismu k surrealismu*, s. 462.

¹⁹⁶ Karel Srp: *Max Ernst a Skupina surrealistů ČSR, Ateliér*. č. 6, 1994, s. 2.

¹⁹⁷ マックス・エルンスト『絵画の彼岸』巖谷國士訳、河出書房新社、1975年、27頁。

¹⁹⁸ 同書、34頁。

¹⁹⁹ 同書、46頁。

²⁰⁰ マックス・エルンスト「シュルレアリスムとは何か？」『慈善週間 または七大元素』巖谷國士訳、河出文庫、1997年、411頁。

²⁰¹ 同書、413頁。

²⁰² 同書、416頁。

²⁰³ Dawn Ades: *Dalí the centenary retrospective*. London: Thames & Hudson, 2004, p. 164.

²⁰⁴ ラドフォード『ダリ』151頁。

²⁰⁵ ジークムント・フロイト「ある五歳児の恐怖症の分析 [ハンス]」『フロイト全集 10』総田純次訳、岩波書店、2008年、1-176頁。

²⁰⁶ 『フロイト読本 1』西園昌久監修、みすず書房、2008年、277-278頁参照。

²⁰⁷ Salvador Dalí, *Accommodations of Desire*, 1929, collage and oil on board, 22.5 x 35 cm, Private Collection. ラドフォード『ダリ』図82。

²⁰⁸ Ades: *Dalí the centenary retrospective*, p. 136.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 138.

²¹⁰ Vítězslav Nezval: *Strach*. Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, 1930.

²¹¹ Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*: s. 224.

²¹² Vítězslav Nezval: *Posedlost*. Praha: Sfinx (B. Janda), 1930.

²¹³ Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1928.

²¹⁴ ヴェルター・ベンヤミン『写真小史』久保哲司編訳、ちくま学芸文庫、1998年、18-19頁。

²¹⁵ 同書、17-18頁。

²¹⁶ カール・ニーレンドルフ「カール・ブローフェルト『芸術の原形』への序」『写真小史』久保哲司編訳、ちくま学芸文庫、1998年、128-129頁。

²¹⁷ ジョルジュ・バタイユ「花言葉」片山正樹訳『ドキュマン』二見書房、1974年、41頁。

²¹⁸ František Šmejkal: *Klíč snů, Sny*, s. 125.

²¹⁹ Bydžovská: *Against the Current. The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia*.

²²⁰ Jindřich Štyrský: *Druhý sen o Emilii* (2. X. 1926), *Sny*, s. 31.

²²¹ フロイト『精神分析入門 (上)』212頁。

²²² 同書、214-215頁。

²²³ Štyrský: *Druhý sen o Emilii* (2. X. 1926), s. 31.

²²⁴ Jindřich Štyrský: *Sen o Emilii*, s. 30.

²²⁵ Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 7.

²²⁶ ジークムント・フロイト「快感原則の彼岸」『自我論集』中山元訳、ちくま学芸文庫、1996年、140頁。

- 227 同書、159 頁。
228 同書、134 頁。
229 同書、162 頁。
230 同書、154 頁。
231 同書、154 頁。
232 ジークムント・フロイト「続・精神分析入門講義」道旗泰三訳『フロイト全集 21』岩波書店、2011 年、33 頁。
233 同書、33 頁。
234 同書、34-35 頁。
235 Jindřich Štyrský: *Fragmenty z pozůstalosti, Texty*, s. 192.
236 Vítězslav Nezval: *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 148.
237 Štyrský: *Fragmenty z pozůstalosti*, s. 191.
238 Jindřich Štyrský: *Sen o dědictví, Sny*, s. 108.
239 *Ibid.*, s. 70.
240 *Ibid.*, s. 70.
241 *Ibid.*, s. 70.
242 フロイト「不安と欲動の生（『精神分析入門・続』第 32 講、1933 年）」『人はなぜ戦争をするのか エロスとタナトス』中山元訳、光文社古典新訳文庫、2008 年、190-204。
243 Jindřich Štyrský: *Fragmenty z pozůstalosti*, s. 192-193.
244 フロイト「不安と欲動の生（『精神分析入門・続』第 32 講、1933 年）」240-243 頁。
245 Šmejkal: Štyrský, mezi erotem a thanatem, s. 134.
246 *Ibid.*, s. 134.
247 Bohuslav Brouk: *Onanie jakožto světový názor*, s. 79-84.
248 *Ibid.*, s. 80-82.
249 Bydžovská and Srp: *Under Covers*, p. 123.
250 Bohuslav Brouk, doslov, *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 30.
251 *Ibid.*, s. 30.
252 *Ibid.*, s. 30.
253 *Ibid.*, s. 30.
254 *Ibid.*, s. 31-32.
255 Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst*.
256 Brouk, doslov, s. 33.
257 同書、40 頁。
258 ジョルジュ・バタイユ「花言葉」『ドキュマン』江澤健一郎訳、河出文庫、2014 年、49 頁。
259 Lenka Bydžovská: „Vidíte něco?“ Zepal se Poussin... Informe, Bataille a čeští surrealisté, *Umění*. č. 45, 1997, s. 477.
260 Dawn Ades and Simon Baker: *Undercover Surrealism, Georges Bataille and DOCUMENTS*. London: Hayward Gallery/Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.
261 アンドレ・ブルトン「超現実主義第二宣言」『超現実主義宣言』生田耕作訳、中公文庫、1999 年、171 頁。
262 アンドレ・ブルトン「超現実主義第二宣言」『超現実主義宣言』生田耕作訳、中公文庫、1999 年、169-170 頁。
263 ジョルジュ・バタイユ「現代精神と置換の手法」182 頁。
264 江澤健一郎『ジョルジュ・バタイユの《不定形》の美学』水声社、2005 年、63 頁。
265 佐山一「シュルレアリスム事典」『シュルレアリスムの資料』思潮社、1981 年、225-226 頁。
266 バタイユ『ドキュマン』16、45-46、48 頁などを参照（「シュルレアリスムは、二律背反、論理的矛盾を、ヘーゲルの弁証法とマルクス主義的なマテリアリスムを統合することによってのりこえようとしていた。しかしバタイユはそれにたいして、死の恐怖、肉体や物質の腐乱などを対置し、「非蓋然性」（たとえば演説家の鼻先の蠅）は論理的矛盾などといったものに還元しえないと言って、名こそ挙げてはいないが、シュルレアリスム流のマテリアリスムはじつはイデアリスムである、と暗に批判していたのである」小山尚之「内部の古くからの敵—ブルトンとバタイユをめぐって—」『東京海洋大学研究報告』第 4 号、2008 年、12-13 頁）。
267 ミシェル・シュリヤ『G. バタイユ伝 上』西谷修、中沢信一、川竹英克訳、河出書房新社、1991 年、176 頁。
268 Karel Teige: *Nadrealismus a Vysoká hra, ReD III*. 1930, s. 252-253.
269 チャドウィック『シュルセクシュアリティ』166 頁。
270 ブルトン『性についての探求』。
271 「わたしはただの一度も娼婦と寝たことはなく、そのことは、一つには、私が娼婦を愛したことがな

いせい——愛しうるとは思わないせい——だし、他方では、私が、愛していない場合、貞潔でいることに立派に耐えられるせいである。(アンドレ・ブルトン「通底器」『アンドレ・ブルトン集成 1』豊崎光一訳、人文書院、1970年、246頁。)

²⁷² シュリヤ『G. バタイユ伝 上』180-181頁。

²⁷³ ジョルジュ・バタイユ「老練なもぐら」と超人および超現実主義者なる言葉に含まれる超という接頭辞について『異質学の試み バタイユ・マテリアリスト I』吉田裕訳、書肆山田、2001年、209-239頁。

²⁷⁴ *Katalog, První výstava skupiny surrealistů v ČSR*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1935, s. 10.

²⁷⁵ Teige: *Od artificialismu k surrealismu*, s. 462.

²⁷⁶ レオナルド・ダ・ヴィンチ『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記(上)』杉浦明平訳、岩波文庫、1954年、254頁。

²⁷⁷ エルンスト「絵画の彼方」パトリック・ワルドベルグ編『シュルレアリスム』224-225頁。

²⁷⁸ 同書、229-230頁。

²⁷⁹ Vítězslav Nezval: *První výstava surrealismu v Praze, Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931 – 1941*.

Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 160.

²⁸⁰ *Ibid.*, s. 161.

²⁸¹ *Ibid.*, s. 161.

²⁸² *Ibid.*, s. 161.

²⁸³ アンドレ・ブルトン『アンドレ・ブルトン集成 5』生田耕作・田淵晋也訳、人文書院、1970年、161-191頁、231-264頁、275-326頁。

²⁸⁴ ブルトンには、《根》とトワイヤンの《プロメテウス》が贈呈され、エリュアールには、《氷によって養われた人》、《ソドムとゴモラ》(図 69)とトワイヤンの《森の声》が贈呈された(Lenka Bydžovská a Karel Šrp (eds.): *Český surrealismus 1929-1953*. Praha: Argo, 1996, s. 83.)。

²⁸⁵ 山中散生「チェッコに於ける二人の畫家」396-398頁。

²⁸⁶ 「パリで発行された新しい大部の雑誌、ドキュマン——ジョルジュ・バタイユが事務局長を務める数多くの編集委員によって編集されている美術、考古学、民族誌学、美学的特異性のための雑誌、——は、大部分がブルトンとアラゴンのグループによって追放されたシュルレアリストからなっている。この雑誌には、ロベール・デスノス、ロジェ・ヴィトラック、ジャック・バロン、ミシェル・レリス、ハンス・ライヘンバッハなどのようなシュルレアリスムに近い有名な名の署名によるテキスト、エッセイ、批評やハンス・アルプ、アンドレ・マッソン、ガストン＝ルイ・ルー、サルヴァドール・ダリ、写真家エリ・ロターールなどのようなシュルレアリスムの画家の作品が見られる」(Karel Teige: *ReD III. 1929-1931*, s. 107.)

²⁸⁷ ジョルジュ・バタイユ「眼」『ドキュマン』江澤健一郎訳、河出文庫、2014年、78-84頁。

²⁸⁸ Vítězslav Nezval (ed.): *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. Praha: Torst, 2004, s. 51.

²⁸⁹ Nezval (ed.): *Zvěrokruh 2, Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. s. 108.

²⁹⁰ ジョルジュ・バタイユ「花言葉」『ドキュマン』江澤健一郎訳、河出文庫、2014年、49頁。

²⁹¹ Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst*.

²⁹² ジョルジュ・バタイユ「花言葉」『ドキュマン』41頁。

²⁹³ 山中散生「チェッコに於ける二人の畫家」、396-398頁。

²⁹⁴ ジョルジュ・バタイユ「足の親指」『ドキュマン』二見書房、1974年、72頁。

²⁹⁵ 同書、72頁。

²⁹⁶ 江澤『ジョルジュ・バタイユの《不定形》の美学』64頁。

²⁹⁷ 同書、64頁。

²⁹⁸ Jindřich Štyrský: *Sny*, s. 90-93.

²⁹⁹ サルヴァドール・ダリ「シュルレアリスムのオブジェ」『ダリはダリだ——ダリ著作集』北山研二訳、未知谷、2011年、205-212頁。

³⁰⁰ サルヴァドール・ダリ「愛」『ナルシスの変貌——ダリ芸術論集』小海永二、佐藤東洋麿訳、土曜美術社、1991年、64頁。

³⁰¹ Jindřich Štyrský: *Edice 69*, s. 91-92.

³⁰² 江澤『ジョルジュ・バタイユの《不定形》の美学』108頁。

³⁰³ イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・E・クラウス『アンフォルム——無形なものの事典』月曜社、2011年、3頁。

³⁰⁴ 同書、3頁。

³⁰⁵ イヴ＝アラン・ボワ「序論 「アンフォルム」の使用価値」『アンフォルム——無形なものの事典』31-32頁。

³⁰⁶ Jindřich Štyrský: *Surrealistické malířství, Texty*, s. 127-130.

³⁰⁷ První výstava skupiny surrealistů v ČSR, Spolek výtvarných umělců Mánes, v budově Ménesa v Praze. Od 15.

Ledna do 3. Února 1935. 「第一回チェコスロヴァキアにおけるシュルレアリスト・グループ展」、場所はプラハのマーネス会館、会期は1935年1月15日から2月3日まで。出品作家は、彫刻家ヴィンツェンツ・マコフスキー(彫刻3点、レリーフ2点)、画家インジフ・シュティルスキー(油絵22点、コラージュ66点、写真《蛙男》36点《眼帯をした男》38点)、画家トワイヤン(油絵24点)。

³⁰⁸ Jindřich Štyrský: Kraj Markýze de Sade, *Rozpravy Aventina*, roč. 9, č. 1, září 1933, s. 6. Jindřich Štyrský: La Coste, 1932, fotografie, soukromá sbírka v Paříži. Bydžovská a Srp: Jindřich Štyrský, fig. 258-262.

³⁰⁹ Benjamin Péret: Ruines des ruines, *Minotaure*, 12-13, 1939, p. 57-65.

³¹⁰ *Zvěrokruh I*, 1930.

³¹¹ 1932年10月27日から11月27日までプラハで開催。11人のチェコの作家（シュティルスキー、トワイヤン、ヨゼフ・シーマ、フランチシェク・ムズィカ、アロイス・ヴァクスマン、アドルフ・ホフマイスター、ヴィンツェンツ・マコフスキー、ベドジフ・ステファン、ハナ・ヴィフテルロヴァー（以上元デヴィエトスィルのメンバー）、エミル・フィラ、フランチシェク・ヤノウシェク）と12人の外国の作家（アルプ、ダリ、エルンスト、ジャコモッティ、デ・キリコ、クレー、マッソン、ミロ、パーレン、ガストン・ルイ・ルー、サヴィニオ、タンギー）の作品が展示される（Bydžovská a Srp (eds.): *Český surrealismus 1929-1953*, s. 48. 参照）。

³¹² Skupina surrealistů v ČSR, 1934年3月21日プラハにて——「チェコスロヴァキアにおける」と記載されているが、メンバーにはスロヴァキアの芸術家は含まれておらず、プラハで活動していた芸術家を中心メンバーだった。結成当時、ネズヴァル同様チェコのアヴァンギャルド・グループ「デヴィエトスィル」の中心メンバーだったカレル・タイゲは宣言文の署名に名を連ねていない。結成メンバーは、ヴィーチェスラフ・ネズヴァル、コンスタンチン・ビーブル、ボフスラフ・プロウク、イムレ・フォルバツハ、インジフ・ホンズル、ヤロスラフ・イェジェク、カティ・キング、ヨゼフ・クンスタット、ヴィンツェンツ・マコフスキー、インジフ・シュティルスキー、トワイヤン。

³¹³ André Breton: *Spojitě nádoby*. přeložil Jindřich Honzl a Vítězslav Nezval, Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1934. ブックカバーはトワイヤンによる。

³¹⁴ André Breton: *Nadja*. přeložil M. Hlávka, V. Nezval a B. Vaníček, Praha: J. Muller, 1935. ブックカバーはヨゼフ・シーマによる。

³¹⁵ 「国際写真展」、1936年3月6日から4月13日までマーネス会館で開催。Mezinárodní výstava fotografie, 6. březen – 13. duben 1936, Budova Mánesa v Praze na Riegrově nábřeží. Katalog Jiří Jeníček a Lubomír Linhart. Spolek výtvarných umělců Mánes. で5枚の写真を展示（Karel Srp and Lenka Bydžovská with Alison de Lima Greene and Jan Mergl: *New formations: Czech avant-garde art and modern glass from the Roy and Mary Cullen collection*, Houston: Museum of Fine Arts, 2011, p. 154-155. 参照）。

³¹⁶ Fotografie. 1938年2月22日から4月3日マーネス会館にて。ヨゼフ・ステク、ヤロミール・フンケ、フランチシェク・ヴォベツキーらとともに。

³¹⁷ Vítězslav Nezval: Surrealismus a fotografie, *Světazor* 36. č. 29, 1936, s. 488-489.

³¹⁸ Jindřich Štyrský: Pokus o poznání iracionality fotografie, *Texty*, s. 132-133.

³¹⁹ Vítězslav Nezval a Karel Teige: *Štyrský a Toyen*. Praha: Fr. Borový, 1938.

³²⁰ Jindřich Heisler a Jindřich Štyrský: *Na jehlách těchto dní*. Praha: Fr. Borový, 1945.——1941年に地下出版され、1945年に第2版が出版された。《蛙男》や《眼帯をした男》などから抜粋され再構成されている。装丁はカレル・タイゲ。1982年にアンナ・ファーロヴァーが『シュティルスキーの写真作品』を出版するまで、これがシュティルスキーの写真作品をもっとも多く窺い知ることのできる書物であった。

³²¹ Heisler a Štyrský: *Na jehlách těchto dní*, s. 55.

³²² Bohuslav Brouk, *Lidé a věci*. Praha: V. Petr, 1947.

³²³ Jindřich Štyrský: *Texty*, s. 131.

³²⁴ アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』粟津則雄ほか訳、人文書院、1997年、68頁。

³²⁵ 『これらの日々の針の上で』の英訳が出版されたのは、1984年である。

³²⁶ Annette Mossu (Anna Fárová): *Jindřich Štyrský Fotografické dílo 1934-1935*. Praha: Jazzová sekce, 1982.

³²⁷ *L'Amour Fou – Photography & Surrealism*. The Metropolitan museum of art, 1985.

³²⁸ ロザリンド・E・クラウス「シュルレアリスムの写真的条件」93頁。

³²⁹ マシュー・S・ウィトコフスキーが、論文（Matthew S. Witkovsky: *Avant-garde and Center: Devěsíl in Czech Culture, 1918-1938*. University of Pennsylvania, 2002, s. 409-410.）で指摘しているように、1980年代前半までは、まだ西側で東ブロックの写真の状況について知られていなかった。ロザリンド・クラウスが「狂気の愛」展を開催した1985年の時期にはすでに旧西ドイツのエッセンでチェコの写真展（*Tschechische Fotografie 1918-1938*, Essen, Folkwang Museum. フランクフルトとウィーンにも巡回）などが開催されていたが、クラウスがヨーロッパの大戦間期の写真にたいする考えを変更するのは「狂気の愛」展から5年後のことである。

³³⁰ Christian Bouqueret: *La photographie surréaliste*. Photo Poche, 2008.

³³¹ 図21には『エミリエ』のフォトモンタージュ、図26には『これらの日々の針の上で』（51頁）の写真が掲載されている。fig.21: Jindřich Štyrský: Emilie à vient moi en rêve, 1933. fig.26: Jindřich Štyrský: Sur les aiguilles de nos jours, ver 1945.

³³² Therese Lichtenstein: *Twilight Vision: Surrealism and Paris*. University of California Press, 2009.

³³³ Ilse Bing, Greta Garbo Poster, 1932.

³³⁴ Therese Lichtenstein: Preface, *Twilight Vision: Surrealism and Paris*, p. 2.

³³⁵ Ibid., p. 2.

³³⁶ *La Subversion des images: Surréalisme Photographie Film*. Paris: Centre Pompidou, 2009.

³³⁷ Quentin Bajac: Le fantastique moderne, *La Subversion des images: Surréalisme Photographie Film*, p. 123-128.

- 338 Karel Teige: Je fotografie umění?, *Světobzor* 36, č. 29, 1936, s. 488.
- 339 スーザン・ソントグ「メランコリーな対象」『写真論』58頁。
- 340 同書、59頁。
- 341 シャルル・ボードレー「1959年のサロン」『ボードレー批評2』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年、29頁。
- 342 『世界写真史』飯沢耕太郎監修、美術出版社、2004年、30頁参照。ボードレー「1959年のサロン」30頁。ただしボードレーは写真を完全に否定していたわけではない。ボードレーは、「精神的現実」、「魂の領域」に迫るような自身の肖像写真を撮らせている。
- 343 Česká moderna, *Rozhledy sociální, politické a literární*. č. 1, 1986 s. 2.
- 344 Antonín Dufek: *Imaginative Photography, Czech Modernism 1900-1945*. ed. Jaroslav Anděl, Houston: Museum of Fine Arts, 1989, p.123.
- 345 *ReD 1*, č. 3, s. 109. *ReD 3*, č. 1, s. 9.
- 346 *ReD 2*, č. 2, s. 17. *ReD 2*, č. 2, s. 241.
- 347 *ReD 3*, č. 3, s. 73.
- 348 *ReD 2*, č. 9, s. 285.
- 349 *ReD 3*, č. 4, s. 111.
- 350 *ReD 2*, s. 248.
- 351 *ReD 1*, s. 214.
- 352 *ReD 2*, č. 2, s. 58.
- 353 Jaromír Funke, from the *Reflections* series, 1929, Moravian Gallery, Brno. Vladimír Birgus: *Czech Photographic Avant-garde 1918-1948*. MIT Press, 2002, p. 218.
- 354 Birgus: *Czech Photographic Avant-garde 1918-1948*, p. 56. など。
- 355 Atget, Eclipse of the Sun. 『シュルレアリスム革命』第7号6月表紙。
- 356 《コルセット（ストラスブール大通り）》、1912年。『シュルレアリスム革命』第7号6頁。
- 357 《ヴェルサイユ》、1921年。『シュルレアリスム革命』第7号6月28頁。
- 358 《階段（テュレンヌ通り91番地）》、1911年。『シュルレアリスム革命』第8号12月20頁。
- 359 『ヴァリエテ』1930年第9号、666-667頁。
- 360 *Zvěrokruh 2*, s. 86.
- 361 Karel Teige: Foto kino film, *Sborník nové krásy Život II*. redigoval J. Krejcar, vydal výtvarný odbor Umělecké besedy 1922, s. 153-168.
- 362 Karel Teige: Foto kino film, *Výbor z díla 1*, s. 74.
- 363 Matthew S. Witkovsky: Surrealism in the Plural: Guillaume Apollinaire, Ivan Goll and Devětsil in the 1920s, *Paper of Surrealism 2*. 2004.
- 364 Teige: Foto kino film, s. 74.
- 365 Ibid.
- 366 Ibid., p. 2-4.
- 367 ビエール・ナヴィル「美術」『超現実の時代』家根谷泰史訳、みすず書房、1991年、363-364頁、『シュルレアリスム革命』第三号、1925年4月15日より。Pierre Naville, Beaux-Arts, *La Révolution surréaliste*. vol. 1, (April, 1925), 27.
- 368 ブルトン『シュルレアリスムと絵画』56頁。
- 369 同書、1997年、56頁。
- 370 アンドレ・ブルトン「マックス・エルンスト」『アンドレ・ブルトン集成6』巖谷國士訳、人文書院、1974年、92頁。
- 371 ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』65頁。
- 372 Karel Teige: *Cesty československé fotografie, Výbor z díla 3*. Praha: Aurora, 1994, s. 243.
- 373 ブルトン『シュルレアリスムと絵画』68頁。
- 374 Štyrský: *surrealistická fotografie*, s. 131.
- 375 Petr Král: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 26. (阿部賢一『複数形のプラハ』人文書院、2012年、197頁参照)
- 376 ソントグ「メランコリーな対象」86頁。
- 377 スーザン・ソントグ「視覚のヒロイズム」『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年、109頁。
- 378 Jindřich Štyrský: *surrealistická fotografie*, s. 131.
- 379 Ibid., s. 131.
- 380 Ibid., s. 131.
- 381 *Světobzor* 36, č. 29, 1936, s. 488-489.
- 382 Karel Teige: Je fotografie umění?, s. 488.
- ※筆者註——ラウル・ユバックは1934年ラウル・ミシュレという偽名で詩と写真を組み合わせた書籍を刊行している。
- 383 ロジャー・シャタック「ナジャ・ファイル」『アンドレ・ブルトン集成1』、巖谷國士・豊崎光一訳、人文書院、1970年。
- 384 アンドレ・ブルトン『アンドレ・ブルトン集成5』生田耕作・田淵晋也訳、人文書院、1970年、249

- 頁。
- 385 Petr Král: *Fotografie v surrealismu*, s. 27-28.
- 386 Vítězslav Nezval: Neviditelná Moskva, *Dílo XXXI*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 30-31.
- 387 Ibid., s. 31.
- 388 Ibid., s. 31.
- 389 シュティルスキーの写真作品におけるフレームの効果については第8章で検証する。
- 390 Nezval: Neviditelná Moskva, s. 23.
- 391 Ibid., s. 23.
- 392 Ibid., s. 23.
- 393 Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 339.
- 394 アンドレ・ブルトン『『ナジャ』序言(遅れた至急報)(1962年)』『ナジャ』巖谷國士訳、岩波文庫、2003年、8頁。
- 395 同書、24頁。
- 396 アンドレ・ブルトン『『ナジャ』』巖谷國士訳、岩波文庫、2003年、60頁。
- 397 アンドレ・ブルトン「失われた足跡」(1924年2月、シュルレアリスム宣言の8か月前、『失われた足跡』のなかの引用部分のテキスト「侮蔑的告白」は1923年2月『ラ・ヴィ・モデルヌ』誌に発表。)『アンドレ・ブルトン集成6』巖谷國士訳、人文書院、1974年、13頁。
- 398 Štyrský: *surrealistická fotografie*, s. 131.
- 399
- 400 Vítězslav Nezval: Mluvicí panna, *Zpáteční lístek*. Praha: Fr. Borový, 1932, s. 193.
- 401 Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Torst, 2001, s. 51.
- 402 Vítězslav Nezval: Předmluva k dosavadnímu dílu, *Most*. Praha, 1937, s. 46.
- 403 Jaromír Funke: České slovo, 23. 3. 1935, Karel Srp, *Jindřich Štyrský*, s. 42.
- 404 Matthew Witkovsky: Surrealism in the Plural: Guillaume Apollinaire, Ivan Goll and Devětsil in the 1920s, p. 10-11.
- 405 Antonín Dufek: *Jaromír Funke*, s. 31.
- 406 Dufek: *Jaromír Funke*, s. 31.
- 407 Štyrský: *surrealistická fotografie*, s. 131.
- 408 Štyrský: Druhý sen o Emilii, s. 31.
- 409 Jindřich Štyrský: Sen o alabastrové ručičce, *Sny*, s. 58.
- 410 Jindřich Štyrský: *Sny*, příloha 40-45, s. 135-136.
- 411 ジークムント・フロイト「フェティシズム」『エロス論集』、中山元訳、ちくま学芸文庫、1997年、285頁。
- 412 同書、288頁。
- 413 同書、287頁。
- 414 Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001, s. 4-5.
- 415 Ibid., s. 5.
- 416 ブルトン『『ナジャ』』66頁。
- 417 ベンヤミン『写真小史』17-18頁。
- 418 フロイト「不気味なもの」『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』127-216頁、および解説参照。
- 419 Dufek: *Jaromír Funke*, s. 31.
- 420 ベンヤミン『写真小史』17-18頁。
- 421 Nezval: Neviditelná Moskva, s. 23.
- 422 Ibid., s. 23.
- 423 Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 50.
- 424 Jindřich Štyrský: pokus o poznání iracionality fotografie, s. 132-133.
- 425 Ibid., s. 132-133.
- 426 Ibid., s. 133.
- 427 「やがてわたしはそこにお気に入りだった物すべてを投げ入れるようになった。カップの破片、ヘアピン、バルボラのスリッパ、電球、影、燃え殻、鯛の缶詰、すべての書簡、使用済みのコンドーム」(Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 6.)。また『エミリエ』には「ペチコート」は出てこないものの、「わたし」がエミリエのスカートの裾や中に手を入れて下着や太腿を弄る描写がある (Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 3.)。
- 428 サルヴァドール・ダリ「非合理の征服」『ダリはダリだ ダリ著作集』北山研二訳、未知谷、2011年、300頁。
- 429 同書、300頁。
- 430 同書、302-303頁。
- 431 パトリック・ワルドベルグ『シュルレアリスム』巖谷國士訳、河出文庫、1998年、329頁。
- 432 同書、1998年、242-243頁。
- 433 サルヴァドール・ダリ「シュルレアリスムのオブジェ」205-212頁。
- 434 ブルトン『シュルレアリスムと絵画』498頁。

435 ダリの「偏執狂的=批判的方法」は他のシュルレアリストたちに熱狂的に受け入れられたわけだが、マシュー・ゲールも指摘している通り、実際にはブルトンの提唱するシュルレアリスムとの重大な相違点を二つはらんでいた。ひとつは、オートマティスムの受動性である。ダリの「偏執狂的=批判的方法」は彼の絵画が示すように極度に能動的で、ダリは偏執狂的直観にもとづきつつもそれを批判的介入によって客観化している。もうひとつは、現実観の問題である。ブルトンは第一宣言で、「私は、夢と現実という、外見はいかにもあいられない二つの状態が、一種の絶対的現実、いってよければ一種の超現実のなかへと、いつか将来、解消されてゆくことを信じている」^{※1}と、夢によって補完された一つの絶対的現実を志向し、第二宣言では、「生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いもの、すべてがそこから見るともはや矛盾したものとは感じられなくなる精神の一点が存在するように思えてならないのである」^{※2}と、「現実と想像」が弁証法的に和解した精神の一点の存在を信じている。一方ダリは、非合理に対する積極的、能動的な態度によって非合理を征服し、「現実世界の全面的な信用失墜」を導き、非現実を征服しようとした。

※1 アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言」『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波文庫、1992年、26頁。

※2 アンドレ・ブルトン「超現実主義第二宣言」『超現実主義宣言』生田耕作訳、中公文庫、1999年、80頁。

436 『カイエ・ダール』誌の「オブジェ」特集号に発表。Crise de l'objet, *Cahiers d'Art*, n 1-2, Paris, 1936.

437 アンドレ・ブルトン「オブジェの危機」『シュルレアリスムと絵画』栗津則雄ほか訳、人文書院、1997年、311頁。

438 Nezval: Neviditelná Moskva, s. 23.

439 Karel Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 50.

440 Závěš Kalandra (1902-1950)、チェコの左翼的文学批評家。

441 Závěš Kalandra: Nadskutečno v surrealismu, *Surrealismus v diskusi*. Levá fronta, 1934, s. 91.

442 Karel Srp: The Philosophy of the Recess, *Umění* 44/1. 1996, s. 47.

443 Štyrský: *Texty*, s. 131.

444 Vítězslav Nezval: Řetěz štěstí, *Dílo XXXII*. Praha: Československý spisovatel, 1980, s. 188.

445 Vítězslav Nezval: Systematické zkoumání skutečnosti rekonstrukcí objektu, halucinace a iluze, *První výstava skupiny surrealist v ČSR*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1935, s. 7.

446 Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 6.

447 Ibid., s. 6.

448 『カイエ・ダール』誌の「オブジェ」特集号に発表。Crise de l'objet, *Cahiers d'Art*, n 1-2, Paris, 1936.

449 アンドレ・ブルトン「オブジェの危機」『シュルレアリスムと絵画』311頁。

450 Nezval: Neviditelná Moskva, s. 23.

451 Ibid., s. 31.

452 Nezval: Řetěz štěstí, s. 231.

453 Ibid., s. 231.

454 Srp: *Jindřich Štyrský*, 2001.

455 Ibid., s. 50.

456 Jindřich Štyrský: *Surrealistická fotografie*, s. 131.

457 ブルトン『シュルレアリスムと絵画』68頁。

458 同書、68頁。

459 Štyrský: *Surrealistická fotografie*, s. 131.

460 Teige: *Cesty československé fotografie*, s. 243.

461 Štyrský: *Surrealistická fotografie*, s. 131.

462 Ibid., s. 131.

463 Král: *Fotografie v surrealismu*, s. 27-28.

464 Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 50.

465 Ibid., s. 44.

466 Ibid., s. 50.

467 アンドレ・シャステル「絵の中の絵」木俣元一、三浦篤監修、画中国画研究会訳、『西洋美術研究』3号、2000年、8-33頁。村上博哉「シュルレアリスムと画中国画——マックス・エルンストを中心に」『西洋美術研究』3号、2000年、140-158頁参照。

468 シャステル「絵の中の絵」、10頁。

469 村上「シュルレアリスムと画中国画——マックス・エルンストを中心に」140-142頁。

470 Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 247.

471 Vítězslav Nezval: *Názvy obrazů Štyrského, Štyrský a Toyen*. Praha: Fr. Borový, 1938, s. 110.

472 Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 248.

473 村上「シュルレアリスムと画中国画——マックス・エルンストを中心に」143頁。

474 Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 248.

475 林道郎「遠近法—的—空間について」51-65頁。

476 ラドフォード『ダリ』130頁。

477 村上「シュルレアリスムと画中国画——マックス・エルンストを中心に」145頁。

- 478 Štyrský: *Texty*, s. 131.
- 479 Bohuslav Brouk: *Lidé a věci*, s. 33.
- 480 Jindřich Štyrský: *Sen o dědictví*, *Sny*. Praha: Argo, 2003, s. 108.
- 481 Jindřich Štyrský: *Druhý sen o Emilii* (2. X. 1926), s. 31.
- 482 Šmejkal: Štyrský, mezi erotem a thanatem, s. 137.
- 483 *Ibid.*, s. 31.
- 484 フロイト『精神分析入門（上）』212頁。
- 485 同書、214-215頁。
- 486 Štyrský: *Druhý sen o Emilii* (2. X. 1926), s. 31.
- 487 Šmejkal: Štyrský, mezi erotem a thanatem, s. 137.
- 488 Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 6.
- 489 Šmejkal: *Klíč snů*, s. 124.
- 490 オットー・ラング『出生外傷』細澤仁、安立奈歩、大塚紳一郎共訳、みすず書房、2013年、14頁。
- 491 Karel Srp: *The Anguish of Rebirth*, *Umění* 42/1. 1994, s. 77.
- 492 ジークムント・フロイト「不安と欲動の生（『精神分析入門・続』第32講、1933年）」240-243頁。
- 493 Šmejkal: Štyrský, mezi erotem a thanatem, s. 134.
- 494 海津忠雄『ホルバインの生涯』慶應義塾大学出版会、2007年、165頁。
- 495 Stéphane Guégan: *Manet: the man who invented modernity*. Paris: Gallimard, 2011, p. 160.
- 496 Vítězslav Nezval: *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 184-185.
- 497 Štyrský: *Texty*, s. 192-193.
- 498 Štyrský: *Druhý sen o Emilii* (2. X. 1926), *Sny*, s. 31.
- 499 Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 6.
- 500 ブルトン『シュルレアリスムと絵画』68頁。
- 501 Štyrský: *Sen o dědictví*, s. 108.
- 502 Josef Vojvodík: *Koncepty idyly v díle Josefa Lady*, *Umění* 47. 1999, s. 98.
- 503 Lenka Bydřovská: *Kresba ke Ztracenému ráji*, *Nečekané dědictví*. Praha: Národní galerie v Praze, 2014, s. 77.
- 504 Štyrský: *Sny*, s. 63.
- 505 Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 6.
- 506 Jindřich Štyrský: *Zhotovil jsem si skříňku*, *Poesie*. Praha: Argo, 2003, s. 24. (阿部『複数形のプラハ』209-210頁参照。一部改訳)
- 507 Štyrský: *Kraj markýze de Sade*, *Texty*, s. 118.
- 508 Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 7.
- 509 Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*, s. 6.
- 510 マシュー・ゲール『ダダとシュルレアリスム』巖谷國士、塚原史訳、岩波書店、2000年、327-328頁。
- 511 Lenka Bydřovská: *Against the Current: The Story of the Surrealist Group of Czechoslovakia*, *Papers of Surrealism*. Issue 3 spring. 2005. (http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/lenka.pdf)
- 512 鈴木雅雄「シュルレアリスムとの離接点」『水声通信』no. 23、3/4月号、水声社、2008年、141頁。