

# シュルレアリスムの内なる破壊

——「シュルレアリスト」インジフ・シュティルスキーの  
《移動キャビネット》における解体の思想——

発表者：有吉麻美子 ARIYOSHI Mamiko

コメンテーター：宮崎淳史(チェコ美術研究者)

司会：阿部賢一

## 0. 序論

本発表で取り上げるのは、戦中期のチェコ芸術において際立っていた画家インジフ・シュティルスキー (1899-1942)<sup>1</sup>による《移動キャビネット (Stěhovací kabinet)》というタイトルの作品である。《移動キャビネット》は1934年に制作された66点に及ぶコラージュ作品群である。本発表では、その中から2点の作品 (図1, 図2) を分析することにより、これらのコラージュを相互に関連させているものを探っていく。

日本におけるシュティルスキーの先行研究では、本作品と、同年に撮影された写真作品との比較がなされている宮崎淳史の論考 (2012, 2015) がある<sup>2</sup>。それらの論考では、「コラージュ」と「写真」という媒体の違いを越えて共通するシュティルスキーの関心が取り上げられている。

筆者は、宮崎の論に賛同した上で、その論考で一部触れられていたコラージュ作品《移動キャビネット》に焦点を当てる。なぜなら、シュティルスキーの作品を論ずる際、シュルレアリスムの側からの考察が媒体を越えて当てはまるのかには疑問を感じているためである。

シュティルスキーは、1934年にチェコシュルレアリスムグループが発足した際、最初のメンバーとして参加を表明した。しかし、そうしてシュルレアリスムへの賛同をした後でも、彼には何か他の

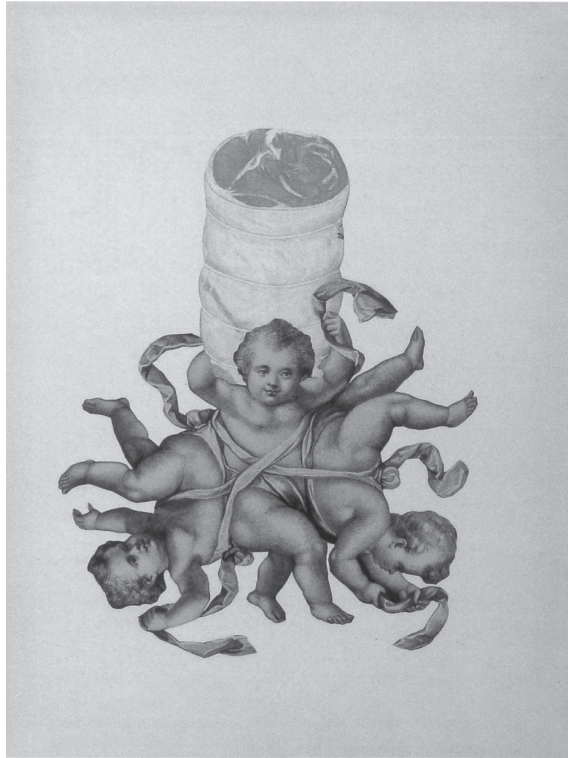


図1 《移動キャビネット》(葡萄の房), 1934  
コラージュ, 紙40×29cm, パリ, 個人蔵  
出典: Bydžovská & Srp (2007)

メンバーと相容れないこだわりがあったようだ。そのこだわりとは、「アルティフィツィアリスム」という考え方である。本発表の試みのひとつは、この問題を明らかにすることだ。

まず、「アルティフィツィアリスム宣言」の内的で不可分で同時的な「画家と詩人の同一化の過程」(Štyrský & Toyen [1927]2007: 18)と《移動キャビネット》との関連性を、シュティルスキーの制作活動を辿ることで明らかにしていく。次に、66点のコラージュを関連させているものが何かを、シュティルスキーの夢の記述『夢』(Štyrský 1970)と照らし合わせることで描き出していく。最後に、1, 2章の結論を束ねつつ、各結論が相互に関連していると仮定し、作品成立の中心軸を論ずる。



図1 《移動キャビネット》(自由の女神), 1934  
 コラージュ, 紙40×25cm  
 出典: Bydžovská & Srp (2007)

## 1. アルティフィツィアリスムの一貫性

1927年に書かれた「アルティフィツィアリスム宣言」と1927年から翌年にかけて書かれた「詩人」(Štyrský 2007: 23-6)という、ほぼ同時期に書かれた2つのテキストを比較すると、そこには共通する、シュティルスキーの絵画論理の基盤が浮かび上がってくる。

シュティルスキーは、制作パートナーであるトワイヤンと共に1925年からパリに滞在した。パリへの渡航前、プラハで制作を行っていた1920年代初頭には、シュティルスキーも芸術家連盟デヴィエトスィル(Umělecký svaz Devětsil)のメンバーとして活動していた。彼は、デヴィエトスィルの中枢を担っていた芸術理論家カレ

ル・タイゲが考案した「絵画詩」にならい、1923年から1925年頃にかけては一時、写真や文字を組み合わせたコラージュを制作していた。

「アルティフィツィアリスム宣言」の中に登場する〈ポエジー〉という概念が、この章の重要なキーワードとなる。タイゲによって考案されたこのポエジーとは、何らかの形態ではなく、何かに向けて作用するエネルギーである。タイゲは、ポエジーの概念を基にして生活と芸術をひとつのものとして考える〈ポエティスム〉を提唱し、より多くの人々がそれを享受するよう努めた。結果としてポエジー／ポエティスムは、戦間期のチェコの新しい芸術と左翼運動に大きな影響を与えることとなる。

図1, 2で提示したコラージュを注意深く見てみると、中心に描かれている〈取るに足らない日用品〉とそれを取り巻く〈空白〉という、効果の違いが表れている。

今回提示したコラージュは、《移動キャビネット》の中のほんの一部だが、背景に見える空白から受ける印象の強さは、中心に据えられている物体や人物に劣らないようにも見えるかもしれない。

取るに足らない日用品とされた〈オブジェ〉とそれを取り巻く〈空白〉。その2つは、シュティルスキーによって描かれたものと描かれていないものという単純な言い換えもできよう。作品に対峙する者がここで注目すべきは、〈非－日常的〉に組み合わせられたオブジェだろうか。それとも、キャンバスに虚しさを広げているようにも見える空白の方だろうか。《移動キャビネット》を制作した当時のシュティルスキーが実際にその問題について言及しているテキストが残っている。それは、作品制作と同年にプラハで開催された、シュルレアリスムグループの集会にて行われた講演の記録に含まれている。講演の終わりで、シュティルスキーは彼にとっての「シュルレアリスム絵画」について、「シュルレアリスムの絵画の中で、空間と形体は統合されたものとして存在している」(Štyrský 2007: 129)と述べている。この発言とタイゲから受け継いだポエジーとに共通する点があるとすれば、〈統一〉という考え方であろう。シュティルスキーは芸術の媒体としての表出以前の状態には「内的な結びつき」があると考えている。それは、ポエティスムにおいては生活と芸術という不可分なものであり、アルティフィツィアリスム

の絵画論理においては色彩による〈形体と空間〉であるだろう。ここには現実世界と作品内世界という比較できない違いがあるようにも見えるが、ポエジー自体が生活と芸術を分けないという前提があるため、こうした考えは成立すると思われる。

以上の比較により、シュティルスキーにとって形体と空間の重要性は同等であったという考察がなされた。絵画として描かれた（または描かれなかった）表出であるならば、キャンパス全体は統一体として成立している。つまり、これらのコラージュを表出以前の段階でつなぐ〈内的な結び付き〉があり、それが、66の異なる表出の仕方をしたと考えられそうである。

---

## 2. 窓のあちらも夢

前章で、《移動キャビネット》においてオブジェと空白、つまり〈描かれたもの〉と〈描かれていないもの〉が同等の関係として表されている可能性が浮かび上がった。しかし、これらの分析は、作品の媒体面の話に限定されているように感じられるかもしれない。これでは66点の表出の仕方が異なるコラージュを結びつけるには不十分ではないのか、コラージュの外側の構造ではなく、中身のほうはどうなっているのか。

これまで、《移動キャビネット》が制作されたのは1934年だということも冒頭で述べた。これらのコラージュのうち何点かは、『夢』<sup>3</sup>に収められている年代の異なる「夢の記述」と「コラージュ」の対応関係が示されているものである。

その結果、《移動キャビネット》の中身は、シュティルスキーの夢である可能性がある。そして、夢の表すものは彼の幼少期に関する出来事である<sup>4</sup>。

作品のタイトルにも注目すべきである。チェコ語の「キャビネット (Kabinet)」は、「部屋」と訳すことができる。『夢』における記述のいくつかを参照すると、彼の夢の境界が、シュティルスキー本人の意識で支配できるものではないことが読み取れる。

《移動キャビネット》もまた、これと同じ構造を持つと考えられる。ひとつのコラージュから別のコラージュへと横断をしたくても

できない時もあり、閉じこもりたくても侵入されるという恐怖の可能性である。

つまり、《移動キャビネット》の66点は、人間の内面的なものである夢——シュティルスキーにとっては特に、「死」や「女性に対する何らかの畏怖」によって結びついていると言える。

---

### 3. 結語

筆者が出した結論は、いまのところ2つに分かれている。「芸術媒体」に関する事柄と、「個人の内面的なもの」に関する事柄である。その2つは、明らかに次元が異なっているように見える。しかし、そのどちらもが、シュティルスキーが自身の生命を注いでしまう程の対象であったという点で共通しているだろう。それらのことは、「形態」と「内容」として解体されうるだろうか。

筆者は、作品分析という学問上の工程で解体作業を行なったが、最終的に「表出以前のは人間の内面でひとつであったもの」という彼の論理に説得され、夢を使った彼のトリックに敬服した。

そうした感情的な終わり方に、「この作品には嘲りが見られる」という説 (Bydžovská & Srp 2008: 321) を加えてみよう。シュティルスキーがどちらの領域でも、既存の形態を最大限利用しながら、彼だけに秘められた考えのもと、ひとりで静かに笑っている姿も浮かんでくるように思える。

筆者は、自らの論によってシュティルスキーの作家像をネガティブなものに貶めるつもりはない。彼を「自身の思い出に溺れるしかなかった、繊細で才能あふれる芸術家」として扱うつもりはない。シュティルスキーはシュルレアリスムの内に入り、コラージュや精神分析、性的モチーフの使用という外的表出方法を自身の解釈を巧みに使い、制作を行った。そうしてできた本作品、《移動キャビネット》の「表出形態」と「中身」は「統一体」として成立していると言い得るだろう。

## [注]

- 1 シュティルスキーは1942年までの短い生涯を通じ、絵画のみでなく、写真、詩、散文、コラージュ、舞台美術、ブックデザイン等の多くの表現方法で制作を行った。彼は、自らが手にしたそれらの表現媒体を、単体で扱うだけにはとどまらなかった。例えば『エミリエ』（1933）のように、コラージュと散文を組み合わせた作品も発表している。  
彼が他の作家から際立つことになる理由のひとつに、1920年代の半ばに生み出した絵画理論「アルティフィツィアリスム（Artificielisme）」を掲げたことが挙げられる。
- 2 宮崎が取り上げた、媒体の違いを越えて共通するシュティルスキーの関心は、彼の作品によく登場する、取るに足らない日用品—「オブジェ」である（宮崎2012）。更に宮崎は、シュティルスキーのテキストとコラージュの作品『エミリエ』（1933）と「オブジェ」との関連性を指摘した。宮崎の論文では『エミリエ』と「オブジェ」を扱った先の2つの媒体の作品におけるそれら「オブジェ」が崩壊することへの関心、そしてシュティルスキーが自身の幼少期を振り返った時に感じる「死」への感覚の考察もされている（宮崎2012:6-8）。『エミリエ』のテキストと、1934年の写真作品との比較により、宮崎は、虚無に腐食されていく愛するもの達を静かに見届けるシュティルスキーの姿勢を、「崩壊の詩学」と呼ぶ。
- 3 フランチシェック・シュメイカルの編纂による同書にはシュティルスキーが1925年から1940年にかけて書いた夢の記述のほか、彼のコラージュも収められている。
- 4 ネズヴァルは、シュティルスキーからある思い出についての話を聞いたという。それは、シュティルスキーが慕っていた義理の姉マリエの死についての話だった。「姉マリエが、シュティルスキーの母から嫉妬を受けていたということ。母は、自分の夫がマリエをいやらしい目で見ていると思い込み、その視線を避けるために彼女をクローゼットに監禁したこと。心臓病を患っていたマリエは、クローゼットの中で誰にも見られないまま死んでいたこと。母は、その死体を一週間ものあいだ家の中に放置したままであったこと」（Bydžovská & Srp 2008:495）

## [文献]

- 宮崎淳史, 2005, 「インドジフ・シュティルスキー, トワイヤン『人工主義』井口壽乃・園府寺司編『アヴァンギャルド宣言——中東欧のモダニズム』三元社。
- , 2012, 「1930年代のチェコのシュルレアリスム——インジフ・シュティルスキーの写真とコラージュ作品に共通する詩学を考察する」2012年度鈴川・中村基金奨励研究員報告会
- , 2015, 「シュティルスキーの詩学:失われた楽園を求めて」阿部賢一編『チェコ・シュルレアリスムの80年』立教比較文明学会。
- Bydžovská, Lenka & Karel Srp, 2007, *Jindřich Štyrský*, Praha: Argo.
- Štyrský, Jindřich, 1933, “Emilie přichází ke mně ve snu.” (=2004, “Emilie comes to me in a dream,” Vítězslav Nezval & Jindřich Štyrský, *EDITION69*, Praha: Twisted Spoon Press.)
- , 1970, Frantisek, Smejkal ed. *SNY*, Praha: Odeon.
- Štyrský, Jindřich & Toyen, [1927]2007, “Artificielismus,” *Texty*, Praha: Toast: 17-8.

## コメンテーターのコメント

コメンテーター もともと1930年代以降のシュティルスキーの作品はシュルレアリスムと密接に関連させて言及されてきましたが、本発表の新しい点は、シュティルスキーのシュルレアリスム時代に制作されたコラージュの連作《移動キャビネット》が、シュティルスキーのシュルレアリスム期以前の「アルティフィツィアリスム」時代の作品と関係しているという指摘です。つまりシュティルスキーの作品は、シュルレアリスム前、シュルレアリスム以降と図式的に分けられることが多いのですが、この発表ではそうではなく、それらに一貫した共通点を見いだそうという試みだと受け取りました。

《移動キャビネット》のコラージュシリーズは、一見すると、シュルレアリスムの遊びである《甘美な死骸》——何人かが集まり主語、動詞、目的語などをそれぞれの人が考え、一つの文章をつくりだす行為のこと——を彷彿とさせるものですが、この発表ではコラージュの「地(じ)」となっている空白部分に注目してそこにシュティルスキーの描きえないものがあるという考察がされていました。

ここで少し補足しておきますと、シュルレアリスムというのは、20世紀で最も重要な芸術運動の一つで、同時代的にも後世にも大きな影響を与えました。1920年代のはじめにフランスの詩人ブルトンらによってはじめられた文学・芸術上の運動、およびその思想・方法のことで、「オートマティスム(自動筆記)」という、文章を書く時に書く内容が意識にあらわれる前に手の赴くままに書く方法によって思考の真の働き、解放された自由な想像力を求めました。またシュティルスキーの作品にも登場するように、シュルレアリストは「夢」に注目し、フロイトの理論を参照しつつも、フロイトにとって「夢」は病を治すヒントとなるものでしたが、ブルトンらシュルレアリストにとっては理性の束縛から解放された、自由な創作のための手段でした。

もうひとつ、先ほどの発表で登場したイズム、「アルティフィツィアリスム」についてコメントします。これは聞きなれないものだと思いますが、1920年代では他に類を見ない独創的な作風でした。そのことは最初の抽象絵画と言われるフランチシェク・クプカの絵



やマレーヴィチのシュプレマティズムの絵やカンディンスキーの絵と比較してもわかります。シュティルスキーとそのパートナー、トワイヤンがパリ滞在時にはじめたもので、宣言文の内容は発表にあったので、それらの作品に特徴的なのは、図版にあるように、深海や植物などを顕微鏡で見た時の視覚、つまり今まで見たことのなかった「新しい視覚」からインスピレーションを受けているということです。さらに絵画技法でも、絵筆による筆触を排除して、スプレーを用いて淡いグラデーションを作り上げています。ただカンヴァスにスプレーするだけでなく、カンヴァスの上に現実のオブジェを配置して、その上からスプレーすることによってカンヴァスにはオブジェの痕跡だけが残るといえるのです。マン・レイのフォトグラムの技法とも似ています。シュティルスキーは「追憶」と表現していますが、こうした痕跡を描く方法、描きえないものを描く方法、コラージュのように張り合わせるのではなく引き剥がすこと、デコラージュすることで描く方法は、第二次世界大戦後のカンヴァスに直接人体の型を取ったイヴ・クラインや、人体から直接石膏の型を取ったジョージ・シーガルなどの戦後のヨーロッパ美術に通じる長い射程をもったものと言えます。

次に、この発表で扱われているコラージュシリーズ《移動キャビネット》の空白の問題については、伝統的な絵画であれば遠近法的空間の背景となるのですが、この場合はそれには当たりません。2014年に立教大学で開かれたシンポジウム「チェコ・シュルレアリスムの80年」で私が発表したのは、シュティルスキーの作品の枠、カンヴァスの枠自体が拡張された画中画であり「箱」であるという仮説です。それは、この発表の最初に引用された詩にも出てきますが、シュティルスキーの作品には、《移動キャビネット》をはじめ、水槽の写真、箱、部屋、棺など何かを入れるための「箱」のモチーフが頻出するからでした。そう考えると《移動キャビネット》の空白は遠近法的背景とは別の意味合いを持ってきます。箱をモチーフにした最も有名な美術家にジョゼフ・コーネルというアメリカの作家がいますが、コーネルと比較すると面白いかもしれません。コーネルも若い時にシュルレアリスムの影響を受けてコラージュなどを制作していましたが、そのうち自分が収集したものや思い入れのあるものを箱の中に配置して作品をつくるようになりました。これは

シュティルスキーの創作にも似ています。

このようにシュティルスキーの作品は、発表者が指摘したようにシュルレアリスムの範囲を超えた射程をもったものと言えます。発表の着眼点は面白いと思うので、描きえないものや空白の問題などの今回の発表の論を深めるには、もう少し比較対照を試みたり、シュティルスキーの作品の中で似たモチーフを拾ってみたりという広い視野で論じた方が、論がわかりやすくなったのかなと思いました。また、文献の読解の量も少し少ないように思いました。