

[論文]

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——

宮崎 淳史

はじめに

本論考の目的は、両大戦間期にチェコで活躍した美術家インジフ・シュティルスキー(1899-1942)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ことである。

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シュティルスキーの名は、活動の中心地であったプラハを首都とするチェコ以外では、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なかったシュルレアリスムに含まれるシュティルスキーの作品に、展示や研究の機会が与えられなかったことが指摘できるだろう。

しかし資料の発掘と研究が徐々に進み、2000年ごろから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、注目を集めはじめようになった。そのなかでもシュティルスキーの写真は、近年評価が高まっている。2000年以降のシュルレアリスムの写真に関する展覧会のカタログや出版物(チェコ以外で)のなかでシュティルスキーの写真が紹介されているものをあげると、『シュルレアリスムの写真』¹、『薄明のヴィジョン シュルレアリスムとパリ』²、『イメージの転覆 シュルレアリスム、写真、映画』³などがある。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」展があげられる。

とくに2000年以降、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、マン・レイのレイヨグラフやケルテスのデイスティション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、一見ごくありきたりの日常を撮った写真の評価が高まっている。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」⁴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言っている。⁵もしクラウドとソン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」⁶であるシュティルスキーの写真をもっと早い段階で評価していただろう。

本論考では、このように近年評価の高まりつつあるシュティルスキーの写真、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、別な風に見えてくる。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かというのが、本論考の仮説である。多くの写真家は、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、フレームの中でできるだけ街の空間が含まれないような撮り方をする。このときクローズ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論考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の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検討する。

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』⁷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。⁸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、ショウウィンドウの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、本論考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。

まず第1章では、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。

第2章では、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ムグループ」⁹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」¹⁰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」¹¹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。それゆえ上記で引用したテキスト「シュルレアリスムの写真的条件」でロザリンド・クラウスは、写真、それも操作の加えられていないものこそが「シュルレアリスム運動の心臓部の最も近くにある」¹² 作品であると指摘しているのだ。

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1）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、ありきたりな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。ところで写真は宿命的に、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

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（1857-1927）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2）では、人波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》¹³、《コルセット（ストラスブール大通り）》（図3）¹⁴、《ヴェルサイユ》¹⁵、《階段》¹⁶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、チェコ・アヴァンギャルド機関誌『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）》の写真は、1930年にベルギーの『ヴァリエテ』誌¹⁷にも掲載され、同年ネズヴァル編集の『黄道帯』誌¹⁸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。これほどにアジェの写真はシュルレアリストに影響を与えていた。

それでは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。アジェの影響が如実に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《コルセット（ストラスブール大通り）》（図3）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4）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。

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、できるかぎり絵的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、アジェの足跡からひとつならぬ発見を得た。¹⁹

ブルトンが『シュルレアリスムと絵画』で表明した、「超現実に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」²⁰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」²¹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。²²

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「できるかぎり絵的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ど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。

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、同様の詩的效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」²³ 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」のようなものにしていく。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。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。²⁴

このテキストは、1935年、シュティルスキーがはじめて写真作品を発表した、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」画廊とは、まさにシュルレアリスム展の会場のことを指している。このテキストは会場を訪れた者に向けられている。この展覧会では写真のほかに油絵とコラージュ作品が同時に展示されていたわけだが、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である。それによっ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。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。

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——わたしたちの情報不足からそうな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るありきたりの唯美主義者の写真である。²⁵

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『スヴェイトゾル』誌²⁶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（ラウル・ユバックの別名——筆者註）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。²⁷

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」²⁸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、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」²⁹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」³⁰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、「現実内に包まれた超現実」を暴きだ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。シュティルスキーは、シュルレアリスムの理念に基づいて「現実内に包まれた超現実」を暴きだすような「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、「現実内に包まれた超現実」を暴きだすような「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。

プラハで1934年にシュルレアリスムグループを立ち上げた中心人物であるヴィーチェスラフ・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て街を散策した軌跡が記録されている。シュティ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」³¹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。³²

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》であるが、わたしは今それらの写真の一部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。そして、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、つまり理髪店のマネキン、義肢のマネキン、髭にリボンをした男、仕立屋のマネキンを順応させる自由をカメラに与えることであった。³³

この箇所は、シュティルスキーのテキスト「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。

もの実際の機能を剝奪し、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で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。³⁴

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のなかに残すために、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剝奪」すること、つまりそれらのものの本来の実用的意味を剝奪することで、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。

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剝奪」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」³⁵であるという。詩人の眼を通して、実用的なものが、本来の使用目的の剝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的価値とその感情的価値」³⁶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」³⁷だった。これはともに街を散策していたシュティルスキーにもあてはまるだろう。

チェコの美術史家カレル・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の写真の特徴について、他の写真家のショウウィンドウの写真と比較しつつ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。³⁸

シュティ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かった。そうではなく、シュティルスキーの場合ガラスの効果は、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」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だ。

ところで、シュティルスキーの写真について語る場合、夢の視覚化（オブジェ化）が鍵概念となる。さきほどのネズヴァルのテキストの引用でも、シュティルスキーの写真は、「ものの実際の機能を剥奪」し、「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」との指摘があり、上記のスルプの引用でも、シュティルスキーは、直接撮ることが不可能な夢の経験を視覚的に表象しようとしたとの指摘があつた。実際シュティルスキーは1920年代半ばから夢の記録を記しはじめた。シュティルスキーの作品には夢の記録からインスピレーションを得たものも多い。またシュティルスキーは、フロイトを愛読し、膨大な写真シリーズを撮る前にはブルトンの『通底器』を読んでいた。この著書のなかでブルトンは、夢の分析を通じて夢と現実とが通底していることを確認し、夢のように現実を生きることを通じて現実と夢とが通底していることを確認している。以上のように夢の問題は重要であるが、ここではとりあえず作品のフレーミングからくる差異と効果に焦点をあてつつ論を進める。

1-5. フレーミングの仕方

前節では、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」を被写体としたということを確認し、アジェとは異なるシュティルスキーの作品の特徴を明らかにしたわけだが、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と思われる。

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ーズ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「現実内に内包された超現実」を暴きだすような「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、フィルムの上に残っていた。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。³⁹ 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5)として1935年の展覧会で発表し、フンケは《縁日》シリーズの一枚(図6)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ーズ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。

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」⁴⁰。シュティルスキーのほかの縁日の写真(図7)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の装飾画の写真を見ていると、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（図8）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。前章で、シュティルスキーは、縁日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ば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。⁴¹

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」⁴²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にならざる母空間は、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。⁴³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始める。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4》(図9)、《チェルホフ》(図10)など、絵画作品のなかにも画中画が登場する。《絵画4》は、1932年に描かれた《絵画》、《絵画1》から《絵画5》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ようである。画面上部には、茨の刺さった、顔が布で覆われ

たトルソ、表面の剝落したトルソ、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、透視図法的にのっつとした湖で、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 11）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。⁴⁴

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ム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 4》との違いに気づく。《絵画 4》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」⁴⁵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 12）（1916 年）やダリの《照らし出された快樂》（図 13）（1929 年）などである。⁴⁶ 前節の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」⁴⁷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。

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。⁴⁸ 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⁴⁹、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。人物などの長く延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」⁵⁰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」⁵¹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

前節で指摘した《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14）を見てみよう。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。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、焦点はしっかりと水槽に合わせられている。シュティルスキーはなぜ、このような写真映りが良いとはいえない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、前章でも引用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」⁵²。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、「水槽」や「箱」をモチーフとしたテキストを参照しつつ見ていきたい。

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があるボフスラフ・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るれば、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。⁵³

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。⁵⁴

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

書齋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ヴ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。ここではアルコーヴがある種の「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わたしは言っている。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。⁵⁵

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」⁵⁶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。⁵⁷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。⁵⁸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」⁵⁹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、美術史家フランシシェク・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。⁶⁰

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。⁶¹

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樂園を見ることで、幼少時代の失われた樂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樂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

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15)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。

フランシシュク・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。⁶²

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otto・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。——もっとも、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。⁶³

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・スルプ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。⁶⁴

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、この出生後の不安につね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。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」、「エロ的な欲動」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」⁶⁵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。⁶⁶

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言える。そして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のだ。

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16)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。⁶⁷

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17)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・プルーストによると、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をつなげたことは明らかである。⁶⁸ 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、死の衝動が原因だと思われる。シュティルスキーが1925年に制作した《死せる少女》(図18)では、まさに棺の中に横たわる少女が描かれている。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。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。おそらく夭逝した義姉マリエのイメージと関係があるのだろう。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19)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。

次の素描をご覧いただきたい。これは「魚の夢」(図 20)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ばいに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。

おわりに

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、別のものに見えはじめる。

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行っているわけではない。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、そのときにより効果的に驚異的なオブジェをとらえるための方法としてフレーミングの方法があるのだ。

本論考では、フレームの概念を糸口として、画中画、箱を鍵概念としてシュティルスキーの写真だけでなく絵画や詩に別の視点を持ち込んで横断的な分析を試み、従来絵画や写真や文学など別々に語られがちだったシュティルスキーの作品のジャンルを超えた詩学の一端を明らかにすることを試みた。しかし残念ながら今回はテーマや紙面の都合上個々の作品に描かれた諸要素の分析などについては詳しく触れることはできなかったが、それらは明らかになっている部分は先行研究に譲り、それ以外は今後の課題としたい。

【註】

- ¹ Christian Bouqueret: *La photographie surréaliste*. Paris: Photo Poche, 2008.
- ² Therese Lichtenstein: *Twilight Vision: Surrealism and Paris*. University of California Press, 2009.
- ³ *La Subversion des images: Surréalisme Photographie Film*. Paris: Centre Pompidou, 2009.
- ⁴ 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、93頁。
- ⁵ 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。
- ⁶ 同書、59頁。
- ⁷ Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Torst, 2001.
- ⁸ *Ibid.*, s. 50.
- ⁹ 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が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「デヴィエトスイル」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・ブロウク、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。
- ¹⁰ Jindřich Štyrský: *Surrealistická fotografie, Texty*. Praha: Torst, 2007, s. 131.
- ¹¹ 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。
- ¹² クラウス「シュルレアリスムの写真的条件」、93頁。
- ¹³ Atget, *Eclipse of the Sun* (『シュルレアリスム革命』第7号6月表紙)
- ¹⁴ 《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)
- ¹⁵ 《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)
- ¹⁶ 《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)
- ¹⁷ *Variétés: revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, année 2, no 9, Bruxelles: Editions "Variétés", 1930, 666-667.
- ¹⁸ *Zvěrokruh 2*, prosinec 1930, s. 86.
- ¹⁹ Karel Teige: *Cesty československé fotografie, Výbor zdíla 3*. Praha: Aurora, 1994, s. 243.
- ²⁰ ブルトン『シュルレアリスムと絵画』、68頁。
- ²¹ Štyrský: *Surrealistická fotografie*, s. 131.
- ²² 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)
- ²³ Štyrský: *Surrealistická fotografie*, s. 131.
- ²⁴ *Ibid.*, s. 131.
- ²⁵ *Ibid.*, s. 131.
- ²⁶ *Světobzor 36*, č. 29, 1936, s. 488-489.
- ²⁷ Karel Teige: *Je fotografie umění?*, *Světobzor 36*, č. 29, 1936, s. 488.
- ²⁸ 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。

- ²⁹ Štyrský: Surrealistická fotografie, s. 131.
- ³⁰ Ibid., s. 131.
- ³¹ Král: op. cit., s. 27-28.
- ³² Vítězslav Nezval: Neviditelná Moskva, *Dílo XXXI*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 30-31.
- ³³ Ibid., s. 31.
- ³⁴ Ibid., s. 31.
- ³⁵ Ibid., s. 23.
- ³⁶ Ibid., s. 23.
- ³⁷ Ibid., s. 23.
- ³⁸ Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 50.
- ³⁹ Ibid., s. 44.
- ⁴⁰ Ibid., s. 50.
- ⁴¹ 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、8-33頁。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、140-158頁参照。
- ⁴² シャステル「絵の中の絵」、10頁。
- ⁴³ 村上「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」、140-142頁。
- ⁴⁴ Lenka Bydžovská a Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007, s. 247.
- ⁴⁵ Vítězslav Nezval: Názvy obrazů Štyrského, *Štyrský a Toyen*. Praha: Fr. Borový, 1938, s. 110.
- ⁴⁶ Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 248.
- ⁴⁷ 村上「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」、143頁。
- ⁴⁸ Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 248.
- ⁴⁹ 林道郎「遠近法—の一空間について」『水声通信』4巻4号、No.25、2008年7/8月、51-65頁。
- ⁵⁰ 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。
- ⁵¹ 村上「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」、145頁。
- ⁵² Štyrský: *Texty*, s. 131.
- ⁵³ Bohuslav Brouk: *Lidé a věci*. Praha: V. Petr, 1947, s. 33.
- ⁵⁴ Jindřich Štyrský: Sen o dědictví, *Sny*. Praha: Argo, 2003, s. 108.
- ⁵⁵ Jindřich Štyrský: Druhý sen o Emilii (2. X. 1926), *Sny*. Argo, Praha, 2003, s. 31.
- ⁵⁶ Ibid., s. 31.
- ⁵⁷ 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、212頁。
- ⁵⁸ 同書、214-215頁。
- ⁵⁹ Štyrský: Druhý sen o Emilii (2. X. 1926), s. 31.
- ⁶⁰ František Šmejkal: Štyrský mezi erotem a thanatem, *Sny*. Praha: Argo, 2003, s. 137.
- ⁶¹ Jindřich Štyrský: *Emilie přichází ke mně ve snu*. Praha: Torst, 2001, s. 6.
- ⁶² František Šmejkal: Klíč snů, *Sny*. Praha: Argo, 2003, s. 124.
- ⁶³ 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、14頁。
- ⁶⁴ Karel Srp: The Anguish of Rebirth, *Umění 42/1*. 1994, s. 77.

- ⁶⁵ 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）」『人はなぜ戦争をするのか』中山元訳、光文社古典新訳文庫、2008年、240-243頁。
- ⁶⁶ Šmejkal: Štyrský mezi erotem a thanatem, s. 134.
- ⁶⁷ 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。
- ⁶⁸ Stéphane Guégan: *Manet: the man who invented modernity*. Paris: Gallimard, 2011, p. 160.



图 1 Jindřich Štyrský: *Z cyklu Muž sklapkami na očích*. 1934, fotografie, 32 x 28.5 cm, UPM.



图 2 Eugène Atget: *Magasin, avenue des Gobelins*. 1925.



图 3 Eugène Atget: *Corsets, boulevard de Strasbourg*. 1912.



图 4 Jindřich Štyrský: *Bez názvu, kontakt*. 1934, 6 x 6 cm, UPM.



图 5 Jindřich Štyrský: *Z cyklu Žabí muž*. 1934, fotografie, 31 x 30 cm, UPM GF 1706.



图 6 Jaromír Funke: *Z pouti*. 1939.



図7 Jindřich Štyrský: *Z cyklu Žabí muž*. 1934, fotografie, 32.8 x 30 cm, UPM GF 1731.



図8 ヨハネス・フェルメール《手紙を書く婦人と召使》1670-71年、油彩、画布、71 x 58 cm、アイルランド国立美術館。



図9 Jindřich Štyrský: *Obraz IV*. 1932, olej, plátno, 60 x 81 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.



図10 Jindřich Štyrský: *Čerchov*. 1934, olej, plátno, 200 x 150 cm (現存せず)

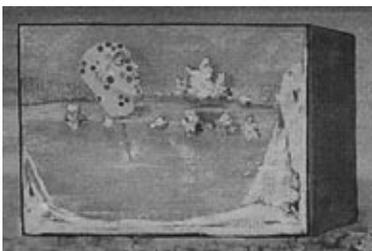


図10の詳細



図12 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。



図 11 Jindřich Štyrský: *Z cyklu Žabí muž*. 1934, fotografie, 28.7 x 24.6 cm, UPM GF 1720.

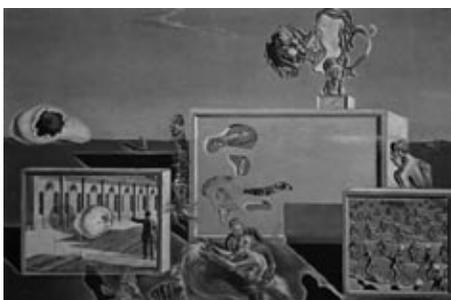


図 13 Salvador Dalí: *Illumined Pleasures*. 1929, oil and collage on composition board, 23.8 x 34.7 cm, MoMA.



図 15 Jindřich Štyrský: *Trauma zrození*. 1936, olej, plátno, 100 x 250 cm, sbírka Maître Binoche v Paříži.



図 17 Édouard Manet: *The dead Toreador*. 1862-1864, oil, canvas, 75.5 x 153.5 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.



図 14 Jindřich Štyrský: *Z cyklu Muž s klapkami na očích*. 1934, fotografie, 31,4 x 29,3 cm, UPM GF 1734.



図 16 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。

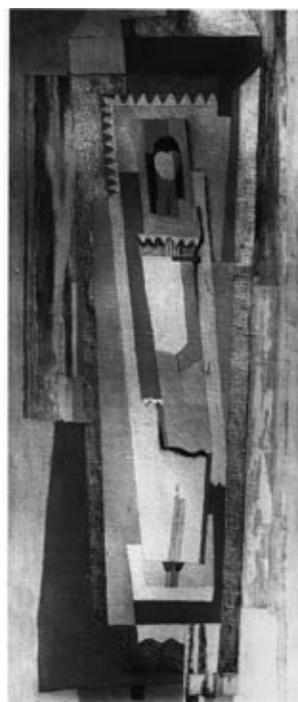


図 18 Jindřich Štyrský: *Mrtvá dívka*. 1925, olej, plátno, 104 x 46 cm, (現存せず)



図 19 Jindřich Štyrský: *Z cyklu Muž s klapkami na očích*. 1934, fotografie, 32 x 28.5 cm, UPM GF 1715.

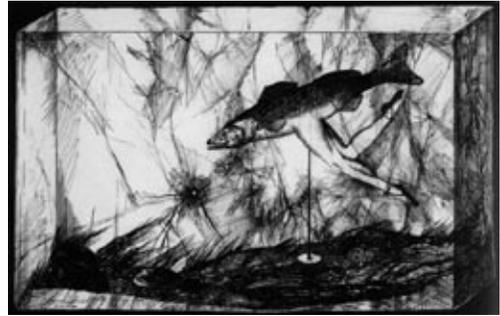


図 20 Jindřich Štyrský: *Sen o rybách I*. 1940, tuš, papír, 22.5 x 34 cm, soukromá sbírka v Paříži.

【図版引用】

- 図 1 Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Torst, 2001, fig. 2.
- 図 2 *Atget Paris*. Ginkyo Press, 1992, p. 666.
- 図 3 *Atget Paris*, p. 586.
- 図 4 Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 58.
- 図 5 Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 31.
- 図 6 Srp: *Jindřich Štyrský*, s. 13.
- 図 7 Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 25.
- 図 8 マーティン・ベイリー 『フェルメール』 元木幸一訳、西村書店、2001年、図43。
- 図 9 Lenka Bydžovská a Karel Srp: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007, fig. 255.
- 図 10 Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 317.
- 図 11 Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 7.
- 図 12 Paolo Baldacci: *Giorgio De Chirico*. Flammarion, Paris: 1997, p. 336.
- 図 13 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 14 Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 23.
- 図 15 Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 482.
- 図 16 ヘレン・ランドン 『ホルバイン』 保井亜弓訳、西村書店、1997年、図8。
- 図 17 アンリ・ララマン 『マネ』 宮下規久朗訳、日本経済新聞社、1996年、45頁。
- 図 18 Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 87.
- 図 19 Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 11.
- 図 20 Bydžovská a Srp: *Jindřich Štyrský*, fig. 87.

The Surrealist Art in Bohemia during the Inter War Period: The Function of Framing in Štyrský's Works

Atsushi MIYAZAKI

The aim of this paper is to analyze the function of framing of Jindřich Štyrský (1899-1942), a Czech painter, photographer, book designer and art theorist. This will be done by comparing a series of his photographic, painting and literary works. The primary focus will be on frames, picture-in-picture and boxes. The aim will be to clarify a series of his cross-genre poetics.

Firstly, this paper will analyze the differences between Štyrský's and Atget's photographic works of show windows. Evidently, Štyrský and Atget used similar objects. These included show windows in street scenes and a fair in the suburb. Their works show a common thread of uncovering surreality hidden in reality. However, the difference between them is the method used to frame a show window. Atget shot his show windows to illustrate the aura of the street by using a wide angle. Furthermore, he used the reflection of the glass of the show window to make a miracle image. He juxtaposed the images of objects in the show window behind the glass and an image reflecting the street landscape on the same surface of the transparent glass. In contrast, Štyrský shot a show window to capture the objects there. His intention was not to catch a space, but ordinary objects which uncovered surreality hidden in reality. His rationale was that "the only thing that interests me, indeed, fanatically attracts me in photography today is the search for the surreality hidden in real objects." (Štyrský). In short, his photography is concerned with the surrealist conception and objects.

Secondly, this paper will analyze the effects of picture-in-picture in Štyrský's works. His painting *Čerchov* has a picture-in-picture on the transparent box. His inspiration was most likely drawn from two sources: De Chirico's painting *Metaphysical interior* and Dali's painting *Illumined pleasures*. In the case of De Chirico's work, a picture-in-picture as a sub-space reverses a space for a picture-in-picture as the main space in the painting. In the case of Dali's work, sub-space also reverses the main space. This is because the objects in the main space are used just as a psychoanalytic reference for the sub-space. There are a lot of images of boxes, aquariums and voids in Štyrský's works. This is evident not only in his photography and paintings, but also in his literature. In the case of his literature, the boxes symbolize Štyrský's loss of Arcadia, a memory of his childhood with Marie, his sister-in-law. After he faced a major illness in Paris, he created *The Trauma of Birth*, which is the same title as the

famous book of Otto Rank, a Psychoanalyst. Rank wrote about infantile anxiety in a dark room. He wrote “This situation reminds the child, who still is close to the experience of the primal trauma, of the womb situation – with the important difference that the child is now consciously separated from the mother, whose womb is only ‘symbolically’ replaced by the dark room or warm bed.” (Rank). There is an embryo in Štyrský’s work, *The Trauma of Birth*. The background is dark and there is neither landscape, nor perspective space. Štyrský may have used this dark background to symbolize the interior of the womb. We can also see a frame of the canvas itself as a certain box, a womb. The frame of Hans Holbein’s work, *Dead Christ in the tomb* and Manet’s work *Dead toreador*, also serve the same purpose as Štyrský’s. Their frames used as the canvas represent a coffin. Štyrský’s works also used the motif of a coffin. In the case of Holbein’s and Manet’s work, a box (=frame) has a function of a picture-in-picture in the same manner. In this case, the picture-in-picture is extended to the edge of the frame and the extended picture-in-picture replaces the main space. In the case of Štyrský’s show window photos, a frame of the photo is almost overlapped by a frame of a show window. It is similar as in the case of Holbein and Manet. However, the slight gap between the frame of the photo and the frame of the show window holds significant importance. It is pertinent to recognize the meaning of the picture-in-picture, or the relationship between the main space and sub-space.