

ブルーノ・シュルツ『偶像賛美の書』とザッヘル＝マゾッホ『毛皮を着たヴィーナス』—— マゾヒストの身振り、あるいは創作の作法¹

加藤 有子

はじめに

ブルーノ・シュルツ(1892-1942)は1930年代に二冊の短編集『肉桂色の店』(1933)と『砂時計の下のサナトリウム』(1937)を刊行し、今日20世紀のポーランド文学を代表する作家として知られる。そのシュルツは小説執筆を始める前の10年ほどは画家として活動していた。

小説を中心に展開してきたシュルツ研究では、シュルツの画業は小説の内容や作家の人物像に迫るための一種の「図解」として副次的に参照されることが多い。シュルツの画業の代表作であるガラス版画集『偶像賛美の書』(1920-22制作、1924連作化)では、女性を神のごとく崇める矮小な身体 of 男性たちと、その崇拝を無関心あるいは冷淡な表情で受け、時に鞭を手に男性を踏みつける女性が対照を成して描かれる。男女の役割が交代することはない。「マゾヒスティック」とも称されるこの特殊な画題はシュルツの絵画の一群を占め、1930年代にシュルツが文壇に登場すると、現在にも及ぶ「シュルツ＝マゾヒスト」説を生みだした(Watowa 2000: 16)。シュルツをマゾヒストとする戦後の回想も幾つかあり²、描かれた男性像をシュルツ自身とみなす傾向は根強い。絵画作品に関する議論は主題論に集中し、『偶像賛美の書』をマゾヒズムという主題解釈から切り離して論じることも依然十分ではない³。

この『偶像賛美の書』がオーストリアのドイツ語作家レオポルド・フォン・ザッヘル＝マゾッホ(1836-1895)の『毛皮を着たヴィーナス』(1870)の挿絵として作られた、というこれまでほとんど注目されてこなかった回想がある。エドムント・レヴェンタルの回想である(Ficowski 1984: 55)。レヴェンタルは、当時シュルツと同居していたシュルツの甥ズィグムントの友人であり、ズィグムントと一緒にシュルツのガラス版画制作を手伝った⁴。シュルツ本人がそう説明したかのか具体的なことをレヴェンタルの記述は明らかにしない。それでも回想全体は客観的で、シュルツの生活を伝えるものとして信頼に値する。

マゾッホとシュルツは、ともに現在ウクライナとなった旧オーストリア帝国領の東ガリツィアに生まれた。その生涯はわずかに2年余重なる。どちらもマゾヒズムを主題とした作品の作家、画家として知られ、本人もマゾヒストとみなされている点でも共通する。その代表例あるいは根拠がザッヘル＝マゾッホの小説『毛皮を着たヴィーナス』

とシュルツの『偶像賛美の書』であった。しかし、これまでレヴェンタルの回想も、シュルツに対するマゾッホの影響も詳しく考察されることはなかった⁵。それは後述するように、ザッヘル＝マゾッホのポーランド語訳とポーランド語圏における偏った受容によるところが大きい。

本稿はレヴェンタルの回想を出発点とし、もっぱらサド・マゾヒスティックな男女関係を描く作品とみなされてきたガラス版画集『偶像賛美の書』を、小説『毛皮を着たヴィーナス』と比較することによって再検討する。

最初にポーランド語圏におけるマゾッホ作品の受容を検討し、シュルツ研究においてマゾッホへの言及が忌避されてきた理由を明らかにする。続いてシュルツの『偶像賛美の書』とマゾッホの小説『毛皮を着たヴィーナス』を照合し、レヴェンタルの回想を検証する。この比較を通して、両者の女性表象に西洋絵画の伝統に対する共通の問い直しの態度のほか、作品と模倣をめぐる共通の問題意識が見えてくる。マゾッホとシュルツのマゾヒストの身振りは、自らの作品を現実において再上演する、作品との特異な関係構築の身振りであったことが明らかになる。

1. ポーランド語圏におけるザッヘル＝マゾッホの受容

レオポルト・フォン・ザッヘル＝マゾッホはオーストリア帝国東ガリツィアの主都ルヴフ(ドイツ語でレンベルク、ウクライナ語でリヴィウ)⁶に生まれた。第二次世界大戦までガリツィアは複数のエスニシティが混淆する地域であった。ウクライナ人農婦の乳母に育てられ、このガリツィアの多民族的な環境で少年期を過ごしたマゾッホは、それを原体験にガリツィアを離れてガリツィアを舞台とした小説を描いた。そこにはユダヤ人や、美貌で男を虜にする冷酷で残忍な女性たちが繰り返し現れる。マゾッホの小説はスラヴや「東」、「アジア」のエキセントリックなイメージを非スラヴ圏の西欧の読者の欲求と想像そのままに提供するものだった。マゾッホが小説に描いた男性を典型として、リヒャルト・フォン・クラフト＝エーピング(1840-1902)は1886年『性精神病理学』において、苦痛に快樂を見出す嗜好をマゾヒズムと名づけた。こうしてマゾッホの名は作品とは離れて人口に膾炙することになる。

一方のシュルツは、ルヴフから60キロほど離れた小都市ドロホビチで生まれた。ルヴフの工科大へ進学するも、第一次大戦の勃発で学業は中断され、戦火を逃れて1914年からウィーンに一時滞在する。1918年にドロホビチに戻って画家として創作活動を開始し、1922年からは展覧会に参加するほか、注文で肖像画も描いた。作家デビューの後も画業を続けたが、自作の小説への挿絵が多くなる。シュルツの画業はグラフィックやドローイングが中心だった。シュルツが創作した大戦間期、オーストリア＝ハンガリー二重帝国は既になく、ガリツィアは第一次世界大戦後に独立したポーランド領に

なる。

シュルツの生家ではポーランド語とドイツ語が話され、シュルツもドイツ語に堪能だった。影響を受けた作家はリルケとマン、カフカといったドイツ語作家であり、それらの作品を原書で愛読したほか、ドイツ語で短編を書いたこともあった⁷。当然ながら、シュルツはマゾッホの短編も翻訳なしに原文で読めたはずである。そして、マゾッホの小説はシュルツの青年時代、第一次大戦以前からポーランド語訳で広く読まれていた。

主な図書館を調べた限り⁸、初めてポーランド語に訳されたマゾッホの小説は1904年にワルシャワで刊行された「フィルレユフカの狂人」という短編である。ポーを思わせるゴシック小説のようなトーンが特徴だが、いわゆるマゾヒズムを連想させるシーンは登場しない。この本が再版された形跡はなく、これ以降ポーランド語に訳されたマゾッホの小説のすべては残酷な女性をテーマにし、ほぼすべてがルヴフで刊行され、増刷された。

1911年、マゾッホの死後刊行された6巻組の『残酷な女たち』(1907)のうち、最初の2巻がオリジナルの副題もつけてルヴフの出版社〈文化と芸術社〉から刊行された⁹。1、2年後¹⁰、これらはタイトルを『悪魔のような女たち』に改めて一冊にまとめられ、1920年には第三刷も出る。『毛皮を着たヴィーナス』(1870)の初めてのポーランド語訳は同じ時期の1913年、やはりルヴフで刊行された。校正レベルの若干の修正を加えた第二版は、ポーランド独立後の1919年、やはりルヴフの〈文化と芸術社〉から出ている。マゾッホの小説は第一次大戦前からポーランド語で読むことができたうえ、ポーランドが独立した戦間期になっても再版されていた。順調な売り上げでかなりの人気を誇ったことが推測できる¹¹。

注意すべきは、マゾッホのポーランド語訳に訳者の記名がないことである。『毛皮を着たヴィーナス』はタイトルが示すように、ギリシア神話のアフロディテと同一視される愛と美の女神ヴィーナスが主たるモチーフとなる。ガリツィアの地主貴族である主人公ゼヴェリンが盲目的な愛を捧げる対象がヴァンダという、その容姿も性格も幾度もヴィーナスに擬えられる若い未亡人の女性である。男のマゾヒズムとその対となる冷酷な女性の関係ばかりが目目されがちだが、この男女関係がより大きな文化的対立項を擬人化していることは強調されねばならない。ヴァンダは現代に現れたヴィーナス像であり、ヨーロッパ古代の異教世界を体現し、ゼヴェリンは北方のキリスト教近代社会を代表する。二人の恋愛関係は、自然のままに生を享受する異教的精神とキリスト教的道徳観の邂逅を枠組みとする。しかし、ポーランド語訳には微細な語句の省略や変更が数多くあり、それらが積み重なった結果、男女関係に託された文化的対立項の枠組みは後景に退き、マゾヒズム的關係がせり出してくる。男女の主従関係がオリジナルよりも強調され、ヒロインの専制的で悪魔的な性格、そして彼女に鞭打たれることに官

能を覚える主人公ゼヴェリンの逸脱ぶりが際立つものになった。

ポーランド語訳の最も大きな変更は、ゼヴェリンの行動の動機として繰り返されるキーワード「官能を超越した、超官能的」*übersinnlich* に関わる¹²。ヴァンダとの出来事を回想するゼヴェリンの手記のタイトルは「官能を超越した男の告白」*Bekenntnisse eines Übersinnlichen* (ViP 17)¹³であり、ゲーテの『ファウスト』でメフィストフェレスがファウストに向ける一節¹⁴をもじって作られたこの手記のモットー「官能を超越した官能的な色男よ／一人の女がお前の鼻を引き回す」「Du übersinnlicher sinnlicher Freier, Ein Weib nasführet dich!» (ViP 17)と呼応している。だが、ポーランド語版ではこの手記のタイトルは「愚かな狂信者の告白」*Zwierzenia głupiego fanatyka* となり、「官能を超越した」が「異常な」*abnormalność* (WwF 51)と訳された箇所さえある。全体を統合するキーワードが失われるのみならず、ゼヴェリンの行動が単なる逸脱や愚かさとして描き出される。

さらに、ヴァンダとゼヴェリンの主従関係を抽象化する鍵がポーランド語訳からは失われている。小説の語り手は冒頭、ゼヴェリンとヴァンダの物語を予見するような夢をみる。男と女は敵同士であり、「槌か鉄床」か、支配するか支配されるかの関係しか成立しないという説を、夢の中で語り手はヴィーナス像と交わす。これはこの小説を貫く命題であり、平野が論じるように(2004: 177-180)、『精神現象学』においてヘーゲルが主と下僕の関係を使って自己意識を論じる箇所のパロディと考えられる。なるほど語り手がこの夢をみる眠りにつく前に読んでいたのは「ヘーゲルの本」とわざわざ原文では特定されている。しかし、ポーランド語訳では奇妙なことにこのヘーゲルの名前が消され、単なる「本」と訳されている。訳の細かな相違や省略の積み重ねによって、先行するテクストへの参照やライトモチーフが抜け落ち、風俗小説としての度合いを強めている。

マゾッホの小説を特徴づける東ガリツィアという背景にもポーランド語訳者は変更を加えている。悪魔的に振る舞う女、ヴァンダは原文ではルヴフの人だが、ポーランド語訳ではモスクワ出身である。フィレンツェ旅行へ向かう車中、ヴァンダの下男を演じるゼヴェリンが乗った三等車両の風景では、原文にあった粗野なポーランドの農民は単なる「農民」となり、代わりにガリツィア・ユダヤ人の姿がイディッシュ(「ユダヤのおぞましくて理解不能なドイツ語めいた言葉」WwF 86)や不潔さなど、当時のポーランドにあった否定的ステレオタイプで強調されている。マゾッホの小説は西欧で読まれ、そこに描かれたガリツィア像を西欧の読者は未知の「東」のイメージとして消費していた。とすると、ポーランド語訳者は、ポーランドにあてがわれた「東」をさらにポーランドの東へ移し替えている。エキゾチックに描かれたガリツィア像が薄められ、ポーランド語読者も西欧の読者と同様に、ヴァンダとゼヴェリンの物語を「他者」の物語として享受できるように作りかえている。

ポーランド語圏で戦間期までに出たマゾッホに関する唯一の論考は、1907年に出た『ザッヘル＝マゾッホとマゾヒズム』である(Wachholz 1907)。クラクフのヤギェウォ大学教授で医師である論者ヴァフホルツは、ポーランド人のイメージをゆがめ、スラヴ人をマゾヒストと描いている点でマゾッホを批判している。ポーランド人にとって、マゾッホの描くステレオタイプ化された民族のイメージやガリツィア像、そしてそれがあたかも「事実」として西側で消費されている状況は、喜ばしいものではなかった。医学の学者がマゾッホを論じていることも、マゾッホの小説を病理学の症例としてみる当時の傾向を物語る。

ポーランド語で戦後に出たマゾッホの小説は、戦前に版を重ねた二冊『悪魔のような女たち』(Sacher-Masoch 1986)と『毛皮を着たヴィーナス』(Sacher-Masch 1989)だけである¹⁵。どちらも戦前の匿名の訳者による翻訳の再版で、訳は改められていない。ポーランドでシュルツをマゾッホと結びつけることへの抵抗は、こうした翻訳状況を前提に理解されなくてはならない。ポーランドでマゾッホの小説は、サディズムの対立項としてのマゾヒズム、あるいはサド・マゾヒズム的男女関係を描く小説として受容され、作家マゾッホも作品もマゾヒズムの名のもとに回収されていた。マゾッホの影響を示すレヴェンタルの回想がこれまで顧みられなかったのも、マゾッホに対する抵抗感やいかにわしさを印象が邪魔をしたからである。レヴェンタルの回想はポーランド語だけで紹介されており、海外のシュルツ研究者のすべてが知るわけではなかったことも付け加えておく。

2. ヴァンダ／ウンドウラ

『偶像賛美の書』に描かれるのは一貫して、女性とそれを跪拝する男性である。この連作の版は今のところ28知られている。ただし一セットに収録されたのは十数点で、セット毎に収録作品も違っていった。シュルツ自身がタイトルを与えたセットも幾つかあり、同じ版のイメージに異なるタイトルが付けられることもある。そのなかでタイトルに名が挙がり、繰り返し現れる若い女性像がある。ウンドウラである¹⁶。このウンドウラ像がザッヘル＝マゾッホの『毛皮を着たヴィーナス』の女主人公ヴァンダの記述に当てはまる¹⁷。

『毛皮を着たヴィーナス』は枠構造をとり、ヴァンダと主人公ゼヴェリンの過去の恋愛物語がゼヴェリンの一人称の手記として描写される。手記から数年を経た「現在」のゼヴェリンをその知人である語り手「わたし」が訪れ、手記を読むという構成である。女主人公ヴァンダの外見は、ゼヴェリンを訪れた「わたし」が部屋の壁に見つけるヴァンダとゼヴェリンを描いた肖像画として初めて描写される。

それはフランドル派の力強い色彩豊かな技法で描かれた巨大な絵画であったが、その描かれている対象がすこぶる異様なのである。あえかの面差しにまぶしい笑みをたたえている美しい女の肖像である。古代風に結い上げた豊かな髪には白い粉が軽やかな霜のようにあしらわれており、そうして女は左腕で身を支えながら、寝椅子に打ち掛けた黒い毛皮の上に素裸になって横になっていた。右手は鞭に戯れていたが、一方彼女のはだし足は、足下に奴隷のように、犬のように横たわっている男の背をなげやりに踏んでいた。男の顔立ちはそこはかかない悲愁と献身の熱情をたたえて鋭く端正であったが、殉教者の燃えるような熱狂の眼差しで女を仰ぎ見ていた。女の足を載せる足台の役を果たしているこの男こそゼヴェリンだった。だが髭はなく、十歳は若く見えた。(ViP 14; 毛皮16)¹⁸



〔図1〕「ウンドゥラ、もう一度」（『偶像賛美の書』より）、1920-22、ガラス版画、9.5×15cm、ワルシャワ文学博物館



〔図2〕「ベンチ」、(『偶像賛美の書』より)、1920-22、ガラス版画、13×18.1cm、ワルシャワ国立博物館

このヴァンダとゼヴェリンのポーズが、『偶像賛美の書』の「ウンドゥラ、もう一度」〔図1〕にかなりの程度まで忠実に視覚化されている¹⁹。タイトルがウンドゥラと指示する女性は肘で体を支えながら寝台に腰掛け、足元に「横たわり」片足にキスする男性の首の付け根をもう一方の足で踏む。ウンドゥラは毛皮もまとわず鞭も持たないが、マゾッポの記述の解釈としてこのイメージは合っている。

タイトルがないため特定できないが、「ベンチ」〔図2〕と通称される作品にもウンドゥラと同じ顔立ちの女性が現れる²⁰。「ウンドゥラ、もう一度」同様に男性が女性の足元に跪いて女性の片足に口付けし、もう片方の足は男の首の付け根のあたりに触れている²¹。『毛皮を着たヴィーナス』のゼヴェリンがヴァンダに求婚したあとの場面对応している。

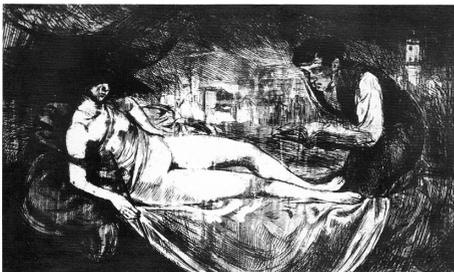
「[……] 有能で貞淑な妻になれないのなら、悪魔になって下さい」

[……] 私 [ゼヴェリン——筆者注] は自分がこのとき何を言ったのかも憶えていない。ただ憶えているのは、私が彼女の足 [両足——筆者注] にキスしたことである。それから私は、とうとうその足 [片足——筆者注] を持ち上げて自分の頸の上ののせた。(ViP 48-49; 毛皮 73)

この場面は公園で生起し、「ヴァンダは石のベンチのひとつに座っている」(ViP 48; 毛皮 71)。シュルツの「ベンチ」は『偶像賛美の書』のなかでは珍しく写実的に遠景が描かれ、戸外を思わせる。「ベンチ」は人物のしぐさ、舞台の点で『毛皮を着たヴィーナス』のこの場面の視覚化と言える。

この小説でゼヴェリンは極めて頻繁にヴァンダの足元に文字通り身を投げ出す。これは『偶像賛美の書』の男性像の典型的ポーズである。また、ゼヴェリンはしばしばヴァンダに本を朗読する。ある場面では自作の詩を「彼女の足元に座って」(ViP 30; 毛皮 43) 読み聞かせる。「毛皮を着たヴィーナス」というタイトルのその詩は、「そなたの奴隷の背を踏み敷かれよ 悪魔のごとく気高き神話のなかの女よ ミルテと竜舌蘭の花々に埋れて 大理石のその身ものびやかに」(ViP 31; 毛皮 44)と歌うものだ。シュルツの「偶像賛美の書(II)」[図3]にも、鞭を持って横たわるウンドウラ²²の足元に控え、本を朗読する男、それもシュルツの自画像を思わせる男が描かれている。

「夜のウンドウラ」[図4]と「夜ゆくウンドウラ」[図5]という構図の似通った作品がある。後者は『毛皮を着たヴィーナス』に対応する場面を持つ。ゼヴェリンはヴァンダの下男の役を演じ、ヴァンダのフィレンツェ旅行にお供する。ある時ゼヴェリンがクラクフの民族衣装をまとい、ロシア風縁なし帽を被ったヴァンダに付き従って通りを歩き、人々の注目を集める (ViP 82; 毛皮 131)。「夜ゆくウンドウラ」にはゼヴェリンの衣装に対応するものこそ描かれていないが、女性の帽子、通りの人々が注視する様子などこの場面の視覚化である。



[図3] 「偶像賛美の書II」(『偶像賛美の書』より)、ca. 1922、ガラス版画、13.6×23.1cm、ワルシャワ文学博物館

小説の前半においてヴァンダは決して専制的な女性ではなく、ユーモアと優しさを持つ美しい恋人だった。ヴァンダの専制的な本性を見出し、それを目覚めさせ、契約書に署名をして暴力的な女主人として教育したのは、ほかならぬゼヴェリンだった。『偶像賛美の書』に描かれた女性たちのうち、男を足で踏む仕草や手にした鞭とは不釣り合いな穏やかな表情を見せるのはウンドウラである。男を

虐げる身振りとそれをためらうかのような表情の組み合わせは、ヴァンダの両面性の表現として合っている。

ウンドウラの髪型にも注目したい。『毛皮を着たヴィーナス』のヴァンダは美の女神ヴィーナスの石膏像に似ていることが繰り返し強調される。先に引用した肖像画でも「古代風に結いあげた髪」をしていた。シュルツの描くウンドウラも後頭部で髪を大きく結いあげている。「ウンドウラ、もう一度」、「ウンドウラと芸術家たち」[図8]、「ベンチ」のすべてに共通するこの髪型は神話画の女神像に典型的な髪型である。「ウンドウラ、もう一度」をはじめリボンをかけるものもある。『毛皮を着たヴィーナス』の肖像画に描かれたヴァンダの「古典的に結いあげた髪」は、別の場面の記述によれば緑のリボンを使って結い上げており (ViP 105; 毛皮 169)、ヴァンダとウンドウラの髪型は一致している。ヴァンダの鞭打ちに欠かせない毛皮というアイテムも『偶像賛美の書』の幾つかに見つかる。黒い影が毛皮のように見えるものも何点かあり、ガラス版画という技術を使って毛皮を表現することが難しかったことも考えられる²³。

以上から、シュルツが『偶像賛美の書』を『毛皮を着たヴィーナス』の挿絵と説明していた、というレヴェンタルの回想はその通りだと言える。「ベンチ」を含むウンドウラを描く作品は『毛皮を着たヴィーナス』に対応し、この小説の直接のインスピレーションを受けて作られたと考えられる。制作当時、展覧会への出品もまだなく無名であったシュルツに具体的な挿絵の注文があったとは考えにくい。「挿絵」という説明はインスピレーションや共感の証左ととるのが適当である。先述のようにマゾッホの『毛皮を着たヴィーナス』の第二版は1919年にルヴフで出た。この頃のシュルツは読書熱に駆られ、ドイツ語とポーランド語の本を読み漁っていた。ポーランド語版の『毛皮を着た

【図4】「夜のウンドウラ」(『偶像賛美の書』より、1920年2月、ガラス版画、14・5×9・7cm、ワルシャワ文学博物館)



【図5】「夜ゆくウンドウラ」(『偶像賛美の書』より、1920年2月、ガラス版画、11・6×8・4cm、ワルシャワ国立博物館)



ヴィーナス』の第一版にも第二版にも挿絵はなく、辛うじて第二版の表紙に毛皮のコートをまとうて毛皮の帽子をかぶった女性の絵が入った。1919年の第二版刊行が、シュルツにイラスト作成のインスピレーションを与えたということは大いにありうる。シュルツのドロホピチの親友ヴァインガルテンの蔵書リストにもマゾッホの本(ポーランド語版『悪魔的女性たち』、ドイツ語の『エカチェリーナ二世』)があった²⁴。ドイツ語に堪能だったシュルツがいずれかの言語で『毛皮を着たヴィーナス』を読み、この小説が『偶像賛美の書』制作の重要な契機として作用したに違いない。

シュルツの描くイメージは、小説の特定の場面を忠実に一枚の絵に再現するわけではない。1930年代にシュルツが自分の小説のために描いた挿絵も、挿入された箇所のテキストの忠実な再現模倣ではなかった。別稿で論じたが、シュルツにとっての「挿絵」はテキストに対して純粹に従属的なものではなく、テキストに呼応しつつもテキストと並ぶ「書物」の一構成要素として自立性を備えている²⁵。

絵画制作についてシュルツが唯一コメントしたのが、『肉桂色の店』刊行後、1935年に作家スタニスワフ・イグナツィ・ヴィトキエーヴィチに宛てて書いた公開書簡の一節である。

私のドローイングにも散文同様のプロットが現れるか、という問いに対してはそうだと答えておきましょう。描かれるのはまったく同じ現実なのですが、その切り取り方が様々なのです。素材と技術がその際、選択の決定原理として働きます。材料という点で、ドローイングは散文よりずっとその限界が狭い。だから散文のほうが言いたいことを存分に言えると思います。(Schulz 1989a: 443-444)

この一節は主に、シュルツは絵よりも散文を得意としたという文脈で参照されてきた。しかしその前に、シュルツにとっては文学も絵画も、ある主題を表現する形式としては同列にあつて優劣はなかったということを読みとるべきだろう。小説に対する挿絵はある「同じ現実」をイメージとテキストによって二重に表現することになり、表現の強度を強める。ここではシュルツがマゾッホの書いた小説に自分の描きたいものと同じ「現実」を見出し、ウンドウラの物語として視覚的に表現したとみるのが自然だ。本稿では指摘するにとどめるが、あらゆる作品の背後に根源的な物語祖型を想定し、そのうえで意識的に他の作品のモチーフをその作品への参照性を残したまま、自分の作品に取り込んでいくのはのちのシュルツの文学創作の一手法である。『偶像賛美の書』というマゾッホの小説への「挿絵」には、他の作品とのこのような対話的創作手法の萌芽がみられる。

3. 異教の女神ヴィーナスの表象

『毛皮を着たヴィーナス』において、ヴァンダは北方キリスト教の近代社会に現れた古代の異教の女神ヴィーナスの化身として描かれている。シュルツの絵画に描かれる女性像も、『偶像賛美の書』に限らず、西欧絵画における伝統的ヴィーナス表象を部分的に受け継いでいる。ヴィーナスのアトリビュートであるクピドと帆立貝の形象²⁶のほか、『偶像賛美の書』に収録された作品のタイトルにもヴィーナスを暗示するものがある。「春」、「春の祭典」、「キュテラ島で」[図6]がそれである。西欧の神話画で春はヴィーナスと結びつけられ、キュテラ島はヴィーナスが誕生したのち流れ着いた最初の島という説がある。「キュテラ島で」は、ちょうど到着したところと思しき馬車から女性が降り立つ。ヴィーナスが島に着くという神話のプロットに適っている²⁷。

シュルツはヴェラスケスの「鏡のヴィーナス」を範としたと推測されるスケッチ「ヴィーナスとアモル」(1933年前)[図7]²⁸も残しており、西洋絵画におけるヴィーナスの表象に対する関心と基本的な図像学的知識を持っていた。



[図6] 「キュテラ島で」(『偶像賛美の書』より)、ca.1922、ガラス版画、11.5×17.5cm、ワルシャワ文学博物館

しかしシュルツは女性を単にヴィーナスになぞらえたのではない。神話画のヴィーナス像と決定的に異なるのは、『偶像賛美の書』に描かれた女性が理想化された女性像とは言い難い、ごく普通の身近な女性像であることだ。装飾品、髪型は現代的で、室内風景の意匠もそれに倣う。卑近な女性を現代におけるヴィーナス像として呈示している。ここからギリシャ・ローマ神話の登場人物を性格そのままに現代に移植するというコンセプトが浮かび上がってくる。



[図7] 「ヴィーナスとアモル(II)」、before1933、鉛筆、コンテ/紙、17.5×27cm、ワルシャワ文学博物館

『毛皮を着たヴィーナス』に戻ると、語り手がゼヴェリンの部屋に見つけるヴァンダの肖像画を描いたドイツ人画家は、この肖像画の構想を次のように説明する。

「この絵は、ヴェネツィア派の多くの画家がそうしたように、同時に肖像画であって歴史／物語になるはずです。Das Bild soll, wie viele der venezianischen Schule, zugleich ein Porträt und eine Historie werden. [……] 私は愛の女神を思い浮かべているのです。オリュムポス山から一人の死すべき男のところへ下ってきて、この近代の地上で寒さに凍えながら大きな黒い毛皮に神々しい肉体を包んで、その足を愛する男の胸のなかで温めようとしている愛の女神です。」(ViP 109; 毛皮 174-175)

オリュムポス山から地上に降りてくる愛の女神とはすなわちヴィーナスである。ヴァンダとのロマンスが終わって久しい時期、ゼヴェリンはこのヴァンダの肖像画を、ヴェネツィア派の代表的存在であったティツィアーノの「鏡のヴィーナス」の模写と対を成すように壁に掛けていた。ティツィアーノが描いたのは天使が両脇から支える鏡に向かう美しい女性であり、黒い毛皮を体に緩く巻きつけている。その絵の対が、毛皮をまとい鞭を手に、笑みを浮かべて男の背中に足を載せているヴァンダの肖像だった。ヴェネツィア派、すなわち 15 世紀後半から 16 世紀ルネサンス期にヴェネツィアで活躍した画家たちの絵画は豊かな色彩を特徴とする。完成したヴァンダの肖像画は、「ヴェネツィア派のように」という企図からは少し逸れて「フランドル派の力強い、色彩豊かな」(ViP 14; 毛皮 15) 様式と語り手に評されるものになる。作風はともかく、ゼヴェリンは当初、ヴィーナスの石膏像に自身の理想像を見出して愛し、それにそっくりの姿をティツィアーノの描いたこのヴィーナスとヴァンダその人に認めた (ViP 20, 24; 毛皮 26, 33)。ゆえにゼヴェリンの部屋に掛かるこの二枚の絵画は、あたかも一人の女性の秘める二面性、いわば天使的姿と悪魔的姿を見せる対をなしたはずである。

ドイツ語の Historie もギリシア語起源のラテン語経由の言葉で、日本語でいう「歴史」にも「物語」にも当たる。ドイツ人画家が構想する「同時にひとつの歴史／物語 eine Historie」でもあるような肖像画とは、神話や聖書の物語を色彩豊かに視覚化する歴史画、物語画ジャンルと掛けあわせた肖像画と言える。美術アカデミーの組織と共に、西洋美術において神話や聖書の視覚化である物語画は主題のヒエラルキーの最高位に置かれ、俗世にモデルをとる肖像画や風俗画よりも高次なものとみなされていた。しかしドイツ人画家は神話画を装いつつ、神話画の形式を用いて世俗の男女をめぐる密室の場面、それも世紀末に印刷物や版画として出回っていたエロティックなカリカチュアにみられたような一情景を描く。形式と内容の齟齬はこの絵画の奇妙かつ鮮烈な印象を生み出し、物語画という伝統的ジャンルを異化する。そのジャンル自体とジャンル間のヒエラルキーに注意を向かわせる。西洋絵画におけるジャンルのヒエラルキーを壊すような作品が、マゾッホが小説の画家に描かせたヴァンダの肖像画なのである。

シュルツのガラス版画作品も、そこに描かれた男女の姿がタイトルやアトリビュートの記号作用を裏切る。形式と内実の乖離とそれが引き起こす猥雑な印象は、ヴァンダの肖像画に共通するものだ。マゾッホとシュルツは神話画というジャンルを利用して、「高次」の芸術とされる物語画からは排除されるような男女のイメージを神話画の枠組みに入れ込む。それによって違和感を喚起し、絵画ジャンルのヒエラルキーや主題の制約自体を前景化するのだ。

両者は小説と絵画というジャンルの違いはあれども、神話の女神ヴィーナスを古代の異教世界から現代に移植した。古典から抜き出した登場人物は現代という背景のもと、男を文字通り虜にし、時に鞭を手に取り男の従順さを享受する冷酷な女性像として現れた。「サド・マゾヒズム」と呼ばれる両作品の男女関係は、神話祖型の再解釈の結果であり、19世紀～20世紀ガリツィアにおけるその蘇りなのである。時代が50年ほど前後するマゾッホの小説とシュルツのガラス版画は共に家父長的な社会制度のみならず、絵画主題やジャンルの優劣を無化する契機を含んでいる。

4. 『偶像讚美の書』のタイトル

女性をヴィーナスと見立てたという観点から見直すと、『偶像賛美の書』*Xięga bałwochwalcza* のタイトルも違った面を見せ始める。「書」*Xięga* は旧約聖書の各「書」にも使われる言葉であり、この「書」を形容する *bałwochwalczy* は、偶像崇拜や盲目的な崇拜のほか、キリスト教の視点からみた異教崇拜も指す。女性たちを偶像のごとく崇拜することは、モーセの十戒にある第二の掟、偶像崇拜の禁止に反する。さらに十戒第二の掟は偶像作りも禁ずる。シュルツの制作行為自体が禁を犯しているのだ。そのうえ崇拜される女性たちがヴィーナスに擬えられているならば、描かれた男性たちは異教の神を崇拜するタブーも犯していることになる。「偶像崇拜」を教えとして説く『偶像賛美の書』というイメージによる書とタイトルには、二律背反および二重、三重のタブーが込められている。

シュルツはユダヤ人ではあったが、ユダヤ教の実践は形式的なものだった。カトリックの婚約者と結婚するためにユダヤ教共同体から脱退し、無信仰の身分になったほどである。シュルツはユダヤ人画家としての自らを何らかのかたちで抑圧する十戒第二の掟を芸術作品の主題に変換している。しかも、それを真っ向から否定するかたちをとってである。『偶像賛美の書』において男女のエロス関係として表象されたものは、旧約以来の言語中心的イデオロギーに対するアンチテーゼであることは見逃してはならない。ユダヤ人シュルツの本格的芸術活動は、「偶像崇拜」を説く『偶像賛美の書』という「書」、それも視覚的「書」の制作によって始まったのだ。

5. 芸術作品とモデル

『毛皮を着たヴィーナス』にはヴィーナスの形象が絵画、彫像、そしてヴィーナスを彷彿とさせる登場人物ヴァンダとして繰り返して記述される。そして、語りの順番の効果によって、生身の女性ヴァンダがヴィーナスをめぐる芸術作品を模倣しているかのような錯覚を読者に与える。

すでに述べたように『毛皮を着たヴィーナス』は、語りの時点も語りの主体も異なる二種類の語りからなる枠構造の形式をとる。ゼヴェリンの友人である語り手「わたし」による「現在」の時点の語り、ゼヴェリン自身が書いた自身とヴァンダの過去の恋愛をめぐる手記を挟む。ゼヴェリンを訪ねた語り手「わたし」が部屋に掛けられたヴァンダの肖像画に目を留め、その由来を教えるためにゼヴェリンが「わたし」に自分の手記を披露する。語り手の「わたし」が手記を読み終え、再びゼヴェリン訪問中の「現在」に戻る連続的時間が流れている。

これまで度々言及してきたヴァンダの肖像画の場面(毛皮をまとったヴァンダが鞭を手に寛ぎ、足下に這いつくばるゼヴェリンの背中に片足を載せる)はこの小説で三度描写されている。一番目は第二章で引用した部分で、語り手の「わたし」がゼヴェリンの部屋に見つける肖像画として、二番目はゼヴェリンの手記に綴られる現実に生起する出来事として、三番目は、同じくゼヴェリンの手記の中で、画家に肖像画を描かせるためにポーズをとる、いわば二番目の出来事の再上演としてである。

古代ギリシア以来、西欧では芸術は人間を含む自然を模倣するものという考えが中心であった。これとまったく逆の事態を読者は読み進めることになる。枠構造のため、はじめに肖像画として現れた女性像がのちに生身の女性として現れる。つまり芸術作品が現実化するのである²⁹。マゾッホは言葉で絵画や彫像などの造形美術作品を記述し、現実の女性と作品の女性像の間の境界を場面自体の描写からは判別しがたいものにする。



〔図8〕「ウンドウラと芸術家」(『偶像賛美の書』より)、1920-22、ガラス版画、10×15cm、ワルシャワ文学博物館

言語で視覚的なものを描写するということを意識的に利用し、読みの錯覚を作り出している。こうした効果はこの小説に散見される。そして、シュルツの『偶像賛美の書』の「ウンドウラと芸術家」〔図8〕も、同じ問題系の視覚化である。ウンドウラの周りに芸術家と思しき男たちが群がり、各々女性の彫像や中身は見えないものの絵画をウンドウラに献呈している。しかし、これがウンドウラという絵画空間における「現実」のモデ

ルとそれをモデルにした絵画や彫刻だとしても、シュルツの版画の観者にとっては、すべてが作品のなかの形象にすぎない。オリジナルと模像、モデルと作品という関係を一枚の版画の上に併置することで、作品をめぐる言説の多くに前提とされているそうした二項対立の相対性を視覚的に示している。マゾッホとシュルツの作品は、作品と現実、作品と虚構という前提自体を文字通り一つの虚構として示すのだ。

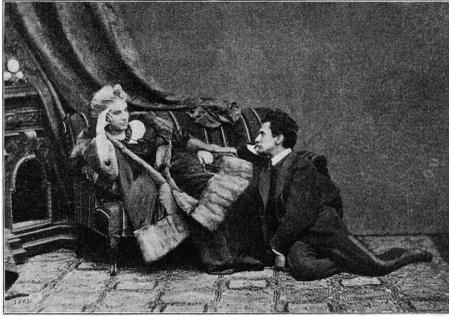
6. マゾヒストの身振りと芸術家

『毛皮を着たヴィーナス』でヴァンダの肖像画をめぐる第二の描写に注目したい。毛皮をまとったヴァンダがゼヴェリンの背中に足を載せる姿の記述のあとに、ゼヴェリンは次のような像を見る。

私は偶然反対側にある大きな鏡に目を留め、叫び声をあげた。というのも、鏡の金色の枠の中に、あたかも一枚の絵の中のようにいる自分たちの姿を認めたからだ。(ViP 107; 毛皮 171)

鏡の枠があたかも一枚の絵画を取める額縁のように見え、ゼヴェリン自身とヴァンダの鏡像がその額縁に収まった一枚の絵画のように見えたのである³⁰。絵画を作品として成立させる額縁という装置が、現実の像を芸術作品に変換する瞬間を鮮やかに描いている。何より、絵を描き、詩を書いても一つたりとて完成できない「ディレクタント」(ViP 18; 毛皮 22)と自覚するゼヴェリンが、初めて本格的な芸術作品を生み出す契機として関わった場面である。この鏡像を認めたゼヴェリンとヴァンダは、この場面を肖像画として残すことを思いつく。ドイツ人画家の前でこの場面を再現し、ヴァンダの肖像画が生まれる。現実の場面を絵画が再現するとともに、絵画のために現実が再上演される。肖像画が再現現象であることを、この小説は登場人物たちに場面を「再現」させることで示している。ゼヴェリンはこの絵画の登場人物かつモデルであるとともに、この場面自体を作り出し、それを作品と見立てた演出家でもある。画家の前で自らこの場面を再現することで、現実世界を文字通り劇場化し、それが作品に模倣される。

このゼヴェリンと肖像画の関係は、マゾッホと小説『毛皮を着たヴィーナス』の関係にも当てはまる。小説にはマゾッホと女性たちの現実の関係が反映されている。例えば、奴隷契約を結んだヴァンダとゼヴェリンが臨むフィレンツェ旅行は、マゾッホとファニー・ピストールの旅行にモデルをとる。さらに、のちにマゾッホの妻となる女性は『毛皮を着たヴィーナス』を熟読し、ヴァンダ的女性を演じることで有名な作家であるマゾッホの気を引くことに成功する。結婚した二人の実生活では小説の場面が再現されていく。作家の現実が小説に再現され、それが再び作家の現実として再現される。こ



Sacher-Masoch und Baronin Wlitor.

[図9]「ザッヘル＝マゾッホとピストール男爵夫人」
Carl Felix von Schlichtegroll, *Sacher Masoch und der Masochismus*, Dresden: Verlag von H. R. Dohrn, 1901.



[図10]「あの方の小間使い」(『偶像賛美の書』より)、
1920-22、ガラス版画、11.7×16cm、ワルシャワ文学博物館

ここでは、作品に対する制作者としての作者の一方的な優越が覆されている。作者が生んだ作品が作者の現実を作り出し、作者の現実を規定していく。

マゾッホはピストールと共に、あたかも小説をなぞるかのような肖像写真を撮らせ[図9]、これがマゾッホの死後の1901年に刊行された伝記に掲載された。細部は別としても、シュルツの『偶像賛美の書』の「あの方の小間使い」[図10]はこの写真に奇妙に似ている。ソファがストライプ模様である点までこの写真を想起させる。自作の作品を演ずるかのようなマゾッホの人生とこの写真をシュルツは知っていた可能性が高い。

同様のエピソードがシュルツにもある。1923年、つまり『偶像賛美の書』の個々のガラス版画制作のあと、シュルツが肖像画の注文を受けたケイリン一家にイレナという娘がいた。シュルツの前でモデルとしてポーズをとっていたとき、突然シュルツが彼女の足元に身を投げ出し、自身の絵画の男性像そっくりになり四つん這いになったと戦後になってイレナが回想している(Ficowski 1984:

49)。シュルツの絵画が自身の願望の投影であるという説を裏付けるような証言ではある。しかし作品と人生が混交するマゾッホの伝記はピストールとの肖像写真とともに既にドイツ語で出ていたわけで、シュルツがそれに触発されたと考えられなくもない。イレナに対するシュルツの行為は画架の後ろの画家としての位置から飛び出し、描いている絵のなかへ、対象の脇に入り込む行為に等しい。作品と現実という境界はシュルツにとっても融解しうるものだった。

一方、シュルツの絵画作品を根拠にシュルツをマゾヒストとみなす言説は文壇デビュー後の1930年代から流布していた。ゴンブローヴィチはシュルツをマゾヒストとして挑発するような公開書簡を書いているし(Gombrowicz 1936a, 1936b)、戦後雑誌

に連載した公開の日記でシュルツをマゾヒストと呼んでいる (Gombrowicz 2001: 8-13)。ただし、当時のポーランドで「マゾヒズム」がいかに理解されていたかを考えると、シュルツがマゾヒストという役割を演じていたのではないか、という説が浮かんでくる。

1937年、『性科学事典』がワルシャワで刊行された。これは1923年にボンで刊行されたマックス・マルクーゼ編纂のドイツ語の『性科学中事典』のポーランド語増補・改訂版だった。「精神分析」の項目では、フロイトに影響を受けたポーランド作家としてカール・イジコフスキと並んでシュルツが挙げられている。この事典の「マゾヒズム」の項目に注目したい。マゾヒズムは靴に対するフェティシズムと結びつくことが多く、男性のほうがマゾヒズムの傾向にあり、マゾヒズムは文化的に低い層にある人々には見当たらないという (Marcuse 1937: 156)。シュルツの絵画に描かれる男性も崇拜の身振りを向ける対象は女性をつま先や靴である。教員であり、画家兼作家のシュルツが文化的に低い層に属したわけではない。この項目の記述に照らせば、シュルツはマゾヒストの条件から外れていなかったことになる。

1937年、ユダヤ系の詩人ユーゼフ・ナハトはシュルツへの「インタビュー」に基づくエッセイを文芸誌に発表した。シュルツのマゾヒズムの傾向を強くほのめかし、シュルツを「マゾヒスト」と作り上げる記事である。とはいえこの「インタビュー」自体、ナハトによって創作、脚色されたものと考えられる。そしてそこに非難中傷のトーンはない。シュルツの素顔をレポートするように装いながら、エキセントリックな部分を誇張した、作家から作家への「遊び」であり、結果的には常人とは違った人間として芸術家シュルツを演出している。

ゴンブローヴィチの公開書簡も同様である。つまり、若手の前衛的文壇では、シュルツをマゾヒスト扱いすることが遊びの要素を含む定式となり、軽妙な文学的やりとりの材料にさえなっていた。ナハトは同じエッセイで、「多くの人々がマゾヒズムをスノビズムと呼ぶが、より怖いのはマゾヒズムの流行の可能性だ。性の革命を引き起こすかもしれないからだ」(Nacht 1937: 5)とも書いている。マゾヒズムは作家のエキセントリックな特徴であり、目立つ個性になるのであり、わざわざそう見せかけることさえありうるような、作家という職業人にとっての「看板」にもなりえた。「シュルツ＝マゾヒスト」説はシュルツにとって忌むべきもの、否定すべきものではなかったのだ³¹。地方で創作しながら首都の文壇に躍り出たシュルツは、その絵画作品のために与えられたマゾヒストという特異な役割を自らの外向きの個性として受け入れた。つまり、否定せずにそう呼ばれていた。自ら作品に描いた人物像の身振りをシュルツが模倣し、演じたとみるのが適当だ。

このように、シュルツとマゾッホは作品を作る作者であるのみならず、自ら作った作品を演じる役者の面を持ち合わせた。作品と作者の間に想定される一方的な創造の関

係とは異なり、作品からも影響を受ける新しい芸術家像を自ら呈示した。作者は作品を作り、その作品が今度は作者の現実を作りだす。現実と作品は融合していく。作った作品を再演することで、現実と虚構という芸術作品に対する前提を、二人は身をもって崩したのである。

おわりに

ジャンルの異なる二つの作品——マゾッホの小説『毛皮を着たヴィーナス』とシュルツのガラス版画集『偶像賛美の書』の比較を通し、シュルツに対するマゾッホの影響のみならず、マゾヒストと呼ばれる両者に共通の、作品をめぐる問題意識が浮かび上がった。

シュルツの小説には「デミウルゴス」*demiurgos*, *demiurg* という言葉が頻出する。これについてはグノーシスの影響が指摘されてきた。古代から中世を通してヨーロッパで大きな影響力をもち、グノーシスの宇宙開闢説にも影響を与えたのがプラトンの宇宙生成論『ティマイオス』である。この書物では、あらゆる点で完結している「常に同一を保つもの」をモデルに、可視的、可触的な物体性を備える材料を使って宇宙を作る制作者がデミウルゴスと呼ばれた。初期キリスト教が無からの創造を行った絶対神を主張するようになってもお、制作者としての神のイメージは広く浸透し、ここからデミウルゴスに芸術家の姿が重ねられるようになる(秋山 2000)。デミウルゴスとしての芸術家に対し、マゾヒストとも称され、マゾヒストの身振りをすることで芸術作品を作り出す芸術家たち——マゾッホ、シュルツ、ゼヴェリン——は作った作品を再演することで、自らの現実を作品そのものにしてしまう。モデルと作品、作品と作者、現実と虚構といった芸術制作をめぐる二項に、両義的な中間ゾーンを見出しそこにとどまる。この三者は、デミウルゴスとしての芸術家像とは異なる新しい芸術家像を示している。その芸術家にとっては自らも作品に描かれる登場人物であり、自らが素材であり、自らの生きる世界が作品なのである。

注

1. 本稿は、拙稿 Kato (2009) を改稿、加筆したものである。
2. 本論文第 6 章参照。
3. 例外として Van Heuckelom (2006) は、『偶像賛美の書』の男女に言語的なものと視覚的なものという旧約聖書以来の二項対立を見出し、この連作を両者の融合、「視覚的な物語」を目指したものとして読んでいる。
4. ガラス版画は版画技術と写真技術をかけあわせた複製芸術である。レヴェンタルとズィグムントはガラス板に黒いゼラチン状のものを塗ったり、感光させたりして手伝ったという (Ficowski 1984: 55)。
5. シュルツ研究の第一人者であり、この回想を公表したイェジ・フィツォフスキ自身がこの説を退けたことも大きい。フィツォフスキによれば、『毛皮を着たヴィーナス』の挿絵という説明はシュルツがカモフラージュのために言ったにすぎない。『偶像賛美の書』の男女の像を考えたのが自分であることを隠すためだった、という (Ficowski 2002: 246)。フィツォフスキはマゾッホを『マゾヒズム』という、シュルツ自身にも無縁ではない逸脱の名前が由来するところの二流のオーストリア作家 (Ficowski 2002: 246) と否定的に評価していることにも注意したい。これも、以下に見ていくようにマゾッホ小説のポーランド語訳の問題が深く絡んでいる。なお、唯一レヴェンタルの回想をもとに、シュルツの『偶像賛美の書』に対する『毛皮を着たヴィーナス』の影響を認めているのがカスト (Cassouto 1990: 22-27)。
6. 帰属国の変化とともに都市の呼び名も変わった。マゾッホの時代、そしてシュルツが生まれた頃はレンベルクと呼ばれたが、シュルツが創作した戦間期はポーランド領であったことから、以降ポーランド語のルヴフで統一する。
7. 「帰郷」“Die Heimkehr” というシュルツ唯一のドイツ語の短編は現在も行方不明。1938 年には、シュルツがトマス・マン宛にこのタイプ原稿を友人に託したとされるが、その後の消息は知られていない。マンのアーカイヴにも見つからなかったという。『シュルツ辞典』の『帰郷』の項目参照 (Bolecki [s.d.]: 84-85)。
8. 調査したのは、ワルシャワの国立図書館、ワルシャワ大学図書館、ポーランド科学アカデミー文学研究所、クラクフのヤギェウォ大学図書館、現ウクライナ、ルヴフのステファニカ図書館。
9. 『危険な女たち——スフィンクス』(Sacher-Masoch 1911a) と『危険な女たち——強い心臓』(Sacher-Masoch 1911b)。巻の番号が振られていることから、ポーランド語版の出版社も当初はシリーズ全 6 巻を刊行する計画だったと推測できる。
10. ワルシャワの国立図書館の中央カタログによれば、『悪魔のような女たち』の初版は 1912 年だが、図書館には残されていない。1913 年の第二刷、1920 年刊行の第三刷は幾つかの図書館で見つかる。
11. 1913 年の第二刷『悪魔のような女たち』の巻末に、『毛皮を着たヴィーナス』の広告がある。「ザッヘル=マゾッホは勇敢にも、女性の心の奥底に潜む残酷さと

- いう悲しい真実を暴き出す。美しい女性は野性的な専制性の胚を秘め、男性が仮借なき支配を怠るやいなや、この専制性を男性に差し向ける——この考えを代表するのがマゾッホである。ザッヘル＝マゾッホはそれゆえに、極めて重要で緊急に読まれるべき作家としてその名を馳せると同時に、恐ろしく憎まれもするのだ」(Sacher-Masoch 1913a)。マゾヒズムという言葉は一切使わず、もっともらしく小説の「思想」を説くこの広告からは、逆にこの小説がいかにセンセーショナルなものであったか、いかに広く読まれたかを読み取ることができる。
12. 種村は「形而上的な」(超-官能的)という意味とともに、「極度に官能的な」(超官能-的)という意味も指摘している(種村 2004: 115)。
 13. 『毛皮を着たヴィーナス』のドイツ語版は *Venus im Pelz* (Frankfurt am Main: Insel, 1980)、ポーランド語版は *Wenus w futrze* (Łódź: Wydawnictwo “Res Polona,” 1989) を用い、以下それぞれ ViP、WwF と略記する。日本語版は種村季弘訳『毛皮を着たヴィーナス』を用いて毛皮と略記し、訳文もこれに原則として従う。ただし、若干訳文を変更する箇所もある。
 14. 「官能を超越した官能的な色男よ／娘っ子がお前の鼻を引き回す」「Du übersinnlicher sinnlicher Freier, Ein Mägdalein nasführet dich.」(Goethe 1951: 107)
 15. 前者は 1922 年の〈文化と芸術社〉のもの、後者は 1920 年同社刊行のもの、の再版とある。
 16. ウンドウラという名前はその後、ルヴフ刊行のイディッシュ文芸誌『贈り物』2号(1930)に掲載されたシュルツのドロイングのタイトルにも使われた(「散歩するウンドウラ」)。この絵の構図は『偶像賛美の書』の「街の革命」に等しいが、そこに描かれる女性はウンドウラに似ていない。シュルツにとって、女性を示す象徴的な名前がウンドウラであったと考えられる。ウンドウラ *Undula* という名前は一般的なポーランドの名前ではない。この由来については諸説あり、キトフスカ＝ウィシヤクは (Kitowska-Lysiak 1994: 259)、ラテン語の小波を指す *undula* と結びつける。ボレッキはドイツ・ロマン派フケーの『ウンディーネ』の主人公からとったものではないかと推測する (Bolecki 1994: 135-137)。ここで、ポーランド系ユダヤ人の女性名のアダ *Ada*、アデラ *Adela* の非公式の指小形がウデル *Udel*、ウドウラ *Udla* だった (Koška 2002: 151) ことに注意したい。アデラはもちろん、シュルツの小説に現れ、語り手の少年や語り手の父ヤクブの憧れとなる若い女中の名前である。ウンドウラからウドウラが連想され、アデラに行きついた、という説を提起したい。
 17. なお、本論でウンドウラとして扱う女性像は、タイトルや表紙の目録、その他の資料からシュルツがウンドウラと命名したことが特定できるものに限定する。
 18. この引用部分に関しても、ポーランド語訳はヴァンダにサディスティックな性質を、ゼヴェリンにマゾヒスティックな性質を与え、原文よりも俗な雰囲気帯びた場面になっている。
 19. ヤナーレクもこの場面を引用し、『偶像賛美の書』のイメージと『毛皮を着たヴィーナス』に描かれたシーンの類似を端的に指摘している (Kulik Janarek 1994:

- 155)。
20. ワルシャワ国立博物館所蔵のものにはシュルツの添えたタイトルはなく、署名だけ書きこまれている。
 21. 女性をつま先にキスをするというモチーフ自体は、マゾッホやシュルツのオリジナルとは限らない。例えばゲーテの『親和力』(1809)の男主人公たちは、足先がもっとも美しいものであると話し、一人は愛の最高の表現形式として妻の靴にキスをする。『親和力』に挿入されるオットーリエの日記には、「自由意思に基づく従属こそ、もっとも美しい状態である。そして、愛なしにどうしてこの状態が可能であろうか。」(ゲーテ 2004: 274)とあり、『毛皮を着たヴィーナス』においてゼヴェリンが契約書にサインし、自由意思によって奴隷状態になった点を思い起こすとマゾッホに対する影響も推測できる。
 22. クラクフ国立博物館所蔵の『偶像賛美の書』のセットには、つばの広い帽子をかぶって顔つきの似ている女性を描く二枚の作品がある。シュルツはそれぞれ「夜のウンドゥラ」と「偶像賛美の書」と名づけており、一方のタイトルから「偶像讚美の書(II)」の女性像もウンドゥラと推測できる。なお、『偶像賛美の書』には「偶像讚美の書」とシュルツが同じタイトルをつけた別のイメージがあるため、便宜上番号が振られている。
 23. 毛皮らしきものは「バリア族」、「夜ゆくウンドゥラ」などにみられる。ゴンドーヴィチは「あの方の小間使い」[図 10]にも毛皮を認める(Gondowicz 2006: 59)。
 24. 現在の蔵書リストの所有者であるズビグニェフ・マシェフスキ教授のご教示に感謝する。
 25. 拙稿「イメージ、テキスト、書物——ブルーノ・シュルツ『偶像賛美の書』と短編集『砂時計の下のサナトリウム』の挿絵」『スラヴ研究』、57号、2010年、1-25頁；同“Księga jako topos pisania i rysowania: Ilustracje Brunona Shulza do *Sanatorium pod klepsydrą*” (口頭発表、ドロホビチ、2010年5月)。
 26. クピドは「悪戯な女たち」(1916)、2点の「ヴィーナスとアモル」(1933以前)、『偶像賛美の書』の「永遠のお伽噺」に見つかる。帆立貝は「画板を持つ自画像」(1919)、「女性、サディスト」(1919)に見つかる。シュルツの絵画におけるギリシア神話の神々のアトリビュートについては、Kulig-Janarek (1993), Kulig-Janarek (1994), Kitowska-Lysiak (1994b), Kitowska-Lysiak (2002) などでも論じられている。
 27. このイメージは『毛皮を着たヴィーナス』のヴァンダのセリフ「快樂を味わおうと思う人間なら[……]自分以外の人間は家畜のように馬車につなげ、鋤につなげてやるのでなければいけないわ。」(ViP 134; 毛皮 217-218)を文字通り視覚化している。この小説の他の場面では、ヴァンダは本当にゼヴェリンの首に轆の環を嵌め、鋤に結わえて畑仕事に使っている (ViP 99; 毛皮 158)。こうしたイメージはマゾッホのこの小説に先立って、ドイツの通俗雑誌に載っていた。植民地で奴隷を鞭打ちする女性像に、夫を折檻する妻の戯画的イメージが融合したものである。cf. ノイズ(2002: 220)。1913年には、多くのイラストを含むエドゥアルト・

- フックスの『人類史における女性支配』*Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*がドイツで刊行され、男性に馬乗りになる女性等、シュルツの描く男女像にも近いイメージが集められている。この本をご教示下さったヤン・ゴンドーヴィチ氏に感謝する。
28. タイトルは、美術館の命名による通称。
 29. また、ゼヴェリンも語り手も、ヴィーナスの彫像を現実や夢で見たあとに、ヴァンダというその彫像にそっくりの女性を発見する。ゼヴェリンはヴァンダの姿に自作の乙女像に恋したギリシア神話の彫刻家ピュグマリオンを思い出す。この神話では、ピュグマリオンの意を汲んで、ほかならぬアフロディテが像に生命を与え、作品が現実と化する。
 30. ゼヴェリンが額縁と見立てた鏡の縁の表象は、デリダが『絵画における真理』(1978)において、カントの『判断力批判』の用法をもとに再定義したパレルゴンという概念を思い出させる。デリダによれば、絵画の額縁は同時に作品であり、作品の外部であり、どちらか一方であることはないような中間的なあり方をする。奇しくもシュルツの1921年の「スタニスワフ・ヴァインガルテン、二人のモデルと自画像」にも、デリダの使った意味におけるパレルゴンを表象するような額縁が描き込まれている。これについては別稿 Kato (2010) で論じた。
 31. なお、美しく悪魔的な女性を破滅的なまでに愛する男性像は、スタニスワフ・イグナツィ・ヴィトキエーヴィチの小説に現れる。『秋の別れ』(1927)の女主人公ヘラや『ブンゴの622の墮落』(1910-11, 1968 刊行)のアクネは、マゾッホの描く女性に極めて似た残酷で美しい女性たちであり、男主人公を翻弄する。

参考文献

- ◆ 秋山聰, 2000. 「『芸術家としての神』から『神としての芸術家へ』」『西洋芸術研究』(3): 75-92.
- ◆ Bolecki, Włodzimierz. 1994. “Witkacy-Schulz, Schulz-Witkacy” in Jarzębski (1994): 127-151.
- ◆ Cassouto, Nella. 1990. “‘She Walked up to Father with a Smile and Flipped Him on the Nose’: Schulz and the Wars of the Sexes” (tr. V. Barsky) in *Drawings of Bruno Schulz: From the Collection of the Adam Mickiewicz Museum of Literature, Warsaw*. Jerusalem: The Israel Museum: 22-27.
- ◆ Ficowski, Jerzy (ed.). 1984. *Listy, fragmenty: Wspomnienia o pisarzu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- ◆ ——. 2002. *Regiony wielkiej herezji i okolice: Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny: Fundacja Pogranicze.
- ◆ Goethe, Johann Wolfgang von. 1951. *Faust I*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- ◆ ゲーテ, 2004. 『親和力』柴田翔訳、講談社.

- ◆ Gombrowicz, Witold. 2001. *Dziennik: 1961-1969*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- ◆ —. 1936a. “List otwarty do Brunona Schulza,” *Studio* (7): 209-211.
- ◆ —. 1936b. “Do Brunona Schulza,” *Studio* (7): 217-220.
- ◆ Gondowicz, Jan. 2006. *Bruno Schulz [1892-1942]*. Warszawa: Edipresse Polska.
- ◆ 平野嘉彦. 2004. 『マゾッホという思想』 青土社.
- ◆ Jarzębski, Jerzy (ed.). 1994. *Czytanie Schulza*. Kraków: Oficyna naukowa i Literacka T.I.C.
- ◆ Kato, Ariko. 2010. “Obraz i Księga. O autoreferencyjności w twórczości Brunona Schulza” in *Białe płamy w schulzologii* (ed. M. Kitowska-Lysiak). Lublin: Wydawnictwo KUL, pp. 151-181.
- ◆ —. 2009. “The Early Graphic Works of Bruno Schulz and Sacher-Masoch’s *Venus in Furs*: Schulz as a Modernist” in *(Un) masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintergrations*. Amsterdam & NY: Rodopi, pp. 219-249.
- ◆ Kitowska-Lysiak, Małgorzata. 2002. “Bezlik nieskończonych historyj”: O reinterpretacji mitologicznych pierwowzorów na kartach *Xięgi Bałwochwalczej*” in Schulz (2002): 9-22.
- ◆ —. (ed.). 1994a. *Bruno Schulz in Memoriam 1892-1942*. Lublin: Wydawnictwo Fis.
- ◆ —. 1994b. “Wizje kobiecości w Xiędze Bałwochwalczej: Salome i androgyre” in Jarzębski (1994): 251-263.
- ◆ Koška, Lidia. 2002. *Imiona przez Żydów polskich używane*. Kraków: Austeria.
- ◆ Kulig-Janarek, Krystyna. 1994. “Erotyka – groteska – ironia – kreacja” in Kitowska-Lysiak (1994a): 153-177.
- ◆ —. 1993. “Schulzowska mitologia: Motywy, wątki, inspiracje w *Xiędze Bałwochwalczej*,” *Kresy* (14): 37-49.
- ◆ Nacht, Józef. 1937. “Wywiad drastyczny (Rozmowa z Brunonem Schulzem),” *Nasza opinia* 77 (204): 5.
- ◆ ジョン・K・ノイズ. 2002. 『マゾヒズムの発明』 岸田 秀、加藤 健司訳、青土社.
- ◆ プラトン. 1976. 『プラトン全集 3』 藤沢令夫、水野有庸訳、岩波書店.
- ◆ Sacher-Masoch, Leopold von. [1911a]. *Groźne kobiety (Sfinksy)*. Lwów: Kultura i Sztuka.
- ◆ —. [1911b]. *Groźne kobiety (Silne Serca)*. Lwów: Kultura i Sztuka.
- ◆ —. [1913a]. *Demoniczne kobiety* (2nd ed.). Lwów: Kultura i Sztuka.
- ◆ —. [ca. 1920]. *Demoniczne kobiety* (3rd ed.). Lwów: Kultura i Sztuka.
- ◆ —. 1986. *Demoniczne kobiety*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- ◆ —. 1980. *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main: Insel.
- ◆ —. 1904. *Warjat z Firlejówki: Opowiadanie*. Warszawa: Skład u F. Kasprzykiewicza

i S-ki.

- ◆ —. [1913b]. *Wenus w futrze* (2nd ed.). Lwów: Globus.
- ◆ —. [1919]. *Wenus w futrze* (2nd ed.). Lwów: Kultura i Sztuka.
- ◆ —. 1989. *Wenus w futrze*. Łódź: Wydawnictwo “Res Polona.”
- ◆ レオポルド・フォン・ザッヘル＝マゾツホ, 1989. 『毛皮を着たヴィーナス』種村季弘訳、河出書房新社.
- ◆ Schulz, Bruno. 1995. *Bruno Schulz 1892-1942: Katalog-Pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*. (ed. W. Chmurzyński). Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.
- ◆ —. 1992. *Bruno Schulz 1892-1942: Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie* (ed. W. Chmurzyński). Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.
- ◆ —. 2002. *Mityzacja rzeczywistości: Bruno Schulz 1892-1942*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- ◆ —. 1989a. *Opowiadania. Wybór esejów i listów* (ed. J. Jarzębski). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- ◆ —. 1989b. *Xiega bałwochwalcza* (ed. J. Ficowski). Warszawa: Wydawnictwo Interpress.
- ◆ 種村季弘. 2004. 『ザッヘル＝マゾツホの世界』平凡社.
- ◆ Watowa, Ola. 2000. *Wszystko co najważniejsze...* (2nd ed.). Warszawa: Czytelnik.
- ◆ Witkiewicz, Stanisław Ignacy. 2005. *622 upadki Bunga czyli Demoniczna Kobieta*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- ◆ —. 2001. *Pożegnanie jesieni*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Bruno Schulz's *The Idolatrous Book* and Leopold von Sacher-Masoch's *Venus in Furs*: Masochistic Gestures or Artistic Creation

Bruno Schulz (1892–1942) and Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895) are known for their works presenting a “masochistic” behavior of men toward women. Despite the reminiscence of the acquaintance of Schulz that Schulz created his cliché-verre works for the series titled *The Idolatrous Book* (1920–22, 1924) as illustrations for Sacher-Masoch's novel *Venus in Furs* (1870), Sacher-Masoch's works have been hardly referred to in the studies on the works of Schulz. This paper aims to illustrate the influence of *Venus in Furs* on *The Idolatrous Book* as well as to reveal the common aesthetic concerns of the two artists.

First, the paper details the difference between the original *Venus in Furs* and the Polish translation. Because of the numerous small modifications made by the anonymous translator, the Polish version became a sensational novel on sad-masochistic relationship between a man and a beautiful woman, which has caused Sacher-Masoch's works to become a taboo in the studies on Schulz. Second, the above mentioned reminiscence on Schulz's cliché-verre works is examined and confirmed with regard to the pictures of the young woman named Undula from *The Idolatrous Book*. Third, this paper identifies that female figures in *The Idolatrous Book* are represented as the goddess Venus appearing in modern times. Schulz drew traditional references to Venus, typically used in mythological paintings, in order to portray common women tyrannizing men who idolize them. Representing caricaturist-pornographic images of men and women in the form of mythological paintings, Schulz divide form and content, and in this way he defamiliarized the genre of mythological paintings, which had been considered the highest form of paintings. He reversed not only the patriarchal gender relationship but also the hierarchy of genres in European paintings. Finally, the popular view on Schulz as a masochist is reconsidered. The common understanding of “masochism” of the interwar period leads us to the conclusion that Schulz played the role of a masochist only in the literary world. Similar to Sacher-Masoch, who represented the story of his novels in his real life, Schulz represented the image of his graphics. The two artists, while making masochistic gestures, dissolved the binary oppositions between model and artworks, artworks and creator, and reality and fictional world. They represent a new type of the artist, who not only creates an artwork as a *demiurgos* but who also evolves because of it.