

世紀末ポーランドで日本美術を見る困難について

関口時正

ポーランドにおける日本への関心といえは、何よりも日露戦争が画期的であった。それ以前は、関心などなかったといつてよい。戦争は無論世界的な話題ではあつたけれども、一世紀来ロシアの支配下にあつて、これに抗つてきたポーランド人にとっては、また遠く満州にまで徴兵される恐れのあるポーランド人にとっては、それに格別の意味があつたということも容易に想像できる。事実、刻々報じられる戦況、そして最終的な日本の勝利に、上下を問わず人々は大騒ぎし、感動した。従つて、日本の文化を紹介しようとした者にとつても、一九〇四年以降は、大幅に仕事やりやすくなつたはずだつた。

フエリクス・ヤシエンスキ (Feliks Jasieński/1861-1929) が、自分の蒐集した美術品を公の観覧に供しながら、展覧会や講演の組織、公立美術館建設運動、そして評論の執筆というような活動を始めたのは、まだ日露戦争以前のことである。そしてその展覧会や講演の主題は、しばしば日本の美術に関するものだつた。日本に関しては一般に関心も理解もないところで、彼はどうい

困難に出会つたのだろうか。当時の日本美術受容の問題を考えてみると、そこにはポーランド独特の文化的な状況というものも浮かび上がってくる。ここではヤシエンスキの関わつた当時の論争を中心にしながら、それを探りたい。

一 「印象派」

ポーランドでは、印象派の時代は極端に短かつた。というより、時代と呼べるようなものはなかつた。美術史では、「印象主義的幕間劇」(epizod impresjonistyczny) というような用語で言いならわしているが、それもその通りで、僅かに数年、数人の画家がフランス印象派の真似事を試みただけで、その誰一人として最後まで「印象派」として押し通した者はいなかつた。

それで時代区分、スタイルの分類からみてどうなるかといへば、大勢はむしろ早々に象徴主義、表現主義として括れるような状況に流れ込んでいったのである。

ただ、七〇年代のパリのナダールや、デュラン・リユエルの印象派展と同じような意味合いで、物議を醸した事件は、ワルシャワでもあるにはあつた。

ヤシエンスキが、長い外遊から帰つてワルシャワの都心、ヴァレツカ (Walecka) 通りに住まい始めたのは、一八八八年頃と考えられているが、ポーランドの「印象派」が事件をひきおこしたのはその直後のことである。そして、それらの事件を通じて、ヤシエンスキは、一貫して新しい美術の擁護者としてたちはたらいたのだつた。ポーランドに初めてフランス流印象主義の技法を持ち帰つたのは、ウワディスワフ・ポツコヴィンスキ (Władysław Podkowiński/1866-1895)、エゼフ・パンキエーヴィッチ (Józef Pankiewicz/1866-1940)、ネコトクオン・ヴァイチウロフスキ (Leon Wyczółkowski/1852-1936) の三人であつた。すべてワルシャワ画学校の写実主義から出発した作家であり、三人とも八九年にパリを訪れて(ヴァイチウコフスキのパリ滞在は二度目)、この年の万国博覧会を見、モネを見、印象派の洗礼を受けたというのが教科書的な記述であるが、彼等の遊学は短く、八九年といへば既にナビ派がグループを成しはじめた時代であつて、翌年帰国した後に彼らが描いたものを見ても、「印象派」とはあまりに大雑把な言い方ではある。

一八九三年三月、ワルシャワでポツコヴィンスキの個展が開催された。当時の世評について、やや長くなるけれども、カロリーナ・ペイリンの文章を借りたい。

この月、ワルシャワは一大センセーションに沸いていました。フランス語から取つて「印象主義」と呼ばれる、美術の新潮流を

我が国で代表する画家の、ワルシャワ初の展覧会を美術協会ザヘンタが開催したのです。画家の名前はウワディスワフ・ポツコヴィンスキ、「フアンタジー」「骸骨の舞踏」その他多くの絵画を制作した作者です。

この展覧会に押すな押すな騒ぎで出かけた観客は、これまで絵画を支配してきた写実主義(naturalism)とはあまりにかけ離れた、我が国では見慣れぬ、新しい技法で描かれたこれらの絵を前にして、当座は一体どう判断を下したのか、解りませんでした。人々は、開幕後すぐ新聞などに色々現われた批評を、先を争つて読もうとしました。日頃客観的なチエスワフ・ヤンコフスキも、ポツコヴィンスキの「フアンタジー」について、「クリエル・ヴァルシャフスキ」Kurier Warszawski 紙上(じゆう)毒を吐いた。〈絵の上の方、深緑色の背景に、女の頭部が浮かび上がっている。女の手を持ったきらきらした心臓は下方に垂れ下り、そこから滴り落ちてくるものは、血だ。その心臓に向かって、鶴の鉤爪ハシバネのような手が二本、画面下から伸びている。それだけだ。これ以上は何もない〉

次いで批評家はその絵が何を意味するのか思索したかと思つと、漸く作者めがけて非難を始めます――

〈場面全体を支配する、このむごい緑色は何を意味するか? 何ゆえ女は、エウサビア・パツラディーノ「同時代のイタリアの靈媒」[1854-1914]か誰かの、靈的奇術師の呼び出す亡霊のような顔をしているのか? 謎である……〉

同じ「クリエル・ヴァルシャフスキ」掲載の「印象主義者の画帳から」と題した記事は、もっと手厳しい批判をくりひろげまし

た。記事は、ザヘンタ美術協会の幹部や評論家に向かって、次のような厳しい問いを投げかけます――

〈如何なる理由により、「ザヘンタ美術」協会は、現実の色彩關係を無視し、意味もなく塗りたくったに過ぎないような絵に對して、「ポツコヴィンスキ氏特別展」というような、巨匠とまでいわなくとも、少なくとも優秀な、或いは功成り名遂げたる芸術家にこそふさわしいようなかたちで、敬意を表する必要があるのか?〉

如何なる理由により、批評家は(ピョントコフスキ氏の如き専門家までが)ポツコヴィンスキ氏の鑑賞不可能な作品を称讃するのか? (……)

如何なる理由により、才能ある、善良なる芸術家達にして、この不幸な熱病にとりつかれた印象主義的放逸を抑え止めるだけの勇氣と尊嚴を発揮することができないのか?〉

常には喜んで新しいものを取り入れようとするボレスワフ・ブルス〔十九世紀後期のポーランド文学を代表するワルシャワの小説家(1847-1912)〕さえ、ポーランド印象主義の作物には憤慨して、『クリエル・ヴァルシャフスキ』の批評子をほめたたえ――本来この新聞には非好意的な彼にしてみれば、これも安易な氣持ちでは出来ないことでしたが――〈印象主義者たちの背色は、傑作なのではなく、独創のポーズ、即ち殆ど――妄想に過ぎない〉という文まで含めて、この記事を引用した上で、こう書きました――

へしかし我が国の若い絵描きたちの目は、本当にどうにかなくなってしまったのだろうか? それとも今日、我々は皆、濃い瑠璃色なものは少数に過ぎなかったのである(因みにベイリン文中の「フアンタジー」は、「アイロニー」とも呼ばれる作品を指すと思われる)。

ところでこれより以前、一八九〇年にポツコヴィンスキとパンキエーヴィッチがパリから帰り、ワルシャワで最も權威ある美術団体「ザヘンタ美術協会」に提出した作品が、協会の選考委員会によって却下されるということがあった。

この時、いち早くポツコヴィンスキの『禿げ山』を購入するなどして、やはりザヘンタの正会員でありながら、彼らを擁護する側に回ったのが、フェリクス・ヤシエンスキであった。従って、日本美術の本格的な紹介活動を開始するよりすでに十年前、ヤシエンスキは、そうした前衛芸術の奇特なパトロンとして、少なくとも美術界では知られるに至っていたのである。

病弱なポツコヴィンスキは、ヤシエンスキの経済的援助を受けながら制作をし、上述の個展を開いた年には、ヤシエンスキの郷里シフィエントクシスキエ山地に保養に行ったり、返礼としてヤシエンスキ夫妻の肖像を描いたりという關係が結ばれていた。しかし両者の親交も、作家の夭折までの僅か数年の間のことであった。

一八九四年、ポツコヴィンスキは、天馬のような怪物が立ち上がり、その首に全裸の女性が抱きつき、跨がった凶柄の大作『錯乱』(三二〇×二七五cm、油彩)をザヘンタに掲げ、再び賛否両論の嵐を呼ぶ。そして客の帰った会場で、この絵を自ら切り裂くという挙に出る。

一八九五年、ポツコヴィンスキは二十九歳で死ぬ。その没後展の企画に加わり、問題となった『錯乱』をやがて買い取ったのもヤシ

いし強烈な黄色の眼鏡をかけて世界を眺めなければならないといふ、そんな流行が到来してしまつたのか?〉

そして皮肉たっぷり批評をこう結びます――

〈定めし視覚の後には、聴覚、嗅覚の、更には触覚の妄想がやってくるに違いない。挙句、ワルシャワで頭のまともな部分は全部トウフォルキ地区〔精神病院の比喩〕に合併されるか?〉

印象主義は、正気を失つた西欧の芸術家の逸脱行為であつて、これをしたり顔にほめそやすのは、所詮が俗物だけであるというのが、当時一般的な見解でした。一方、その月末にマテイコ〔後述〕の新作――自画像が展示されると、ワルシャワはこぞつてこの理解可能な色彩の絵を、印象主義と対比しようとしてました。『絵入週刊新聞』Tygodnik Ilustrowanyは、その巨大な写しを紙上に掲載し、人々はその実物を鑑賞しようとクラコフスキエ・プシエドミエシチェ通りへ殺到。そして――少なくとも全てがあるべき所に、然るべき色彩を以て落ち着いている。これなら解るといふものだと、満足げに言うのでした。(傍点開口)

こうした記述を読むだけでも、「神經過敏のロマンティスト」(ドプロヴォルスキ)ポツコヴィンスキが当時描いたものは、印象主義というより象徴主義というべきであることは察しがつくが、事実、ここで展示された多くの作品は、極めて写實的、立体的にデッサンされたものを、故意に輪郭をぼかし、若干点描法を応用して雰囲気を出し、題材には官能のないし心理のないし秘教的なものを選んでというふうなものでしかなかった。総じて、ポツコヴィンスキが五年間という短い時間で制作した絵の中でも、印象主義と言えそう

エンスキだった。他方、結局生涯の多くをパリで暮らすことになるパンキエーヴィッチ、世紀末ポーランド美術を代表する一人となるヴィチュエウコフスキとのヤシエンスキの親密なつき合ひは、その後長く続く。特に後者の残した数多くのヤシエンスキの肖像画は、そのつき合ひが並々ならぬものだったことを、よく物語っている。

二 絵画の政治性あるいは社会性

十九世紀も最後の年代に、ワルシャワの市民、評論家は、一体何の支障があつて、印象派と呼ばれた絵画を受け入れることが出来ず、どういふ理由で、画家たちもまた光と遊ぶことに専念出来なかつたのか。

それは、単に写実であるかないか、題材が裸体や骸骨であるとかないとかという問題ではなかつた。拒否されたそれらの絵画がスキヤンダラスだったのは、その色彩に、その主題に、政治的(意味)社会的(意味)が欠如しているからであつた。意味の欠如に對する反撥、読み取られるべき意味が読み取れないことに対する苛立ち、恐らくは、欧州のどの国よりも強かつただろう。

十八世紀末以来、幾度となく反乱を起こしては制圧され、一八六三年の「一月蜂起」も挫折した後のポーランドは、ロシア領では学校でロシア語が強制され、カトリック教会が弾圧を受け、ワルシャワの美術学校も閉鎖される一方、プロイセン領ではビスマルクの強力な「文化闘争」、ポーランド人排除運動が行なわれていた。そうした中で、「絵画もまた、まさに強迫観念と言えらるほどの使命感を身につけ、自らも政治的役割を果たそうと欲した」³⁾状況は、十九世

紀後半を通じて、終始ポーランド人の想像力と実践を規制し続けたのだった。

今少し丁寧に見るならば、極端のより厳しいロシア領の状況を反映するワルシャワと、半ば独立した自治共和国として自由を享受していたオーストリア・ハンガリー領のクラクフとは、同じ「ポーランド美術」と言ってもその機能が異なり、ワルシャワでは、主に貧しい農民や都市住民の生活、農村風景、街頭風景を描写することによって、大衆の意識を社会改善、生産的な経済活動の方へと向けようとする目的とする絵画が主流をなした。

ポーランドの文化史で用いられる独特な用語「実証主義」*pozytywizm* をあてはめれば、ワルシャワでは実証主義的な絵画こそ求められ、やはり文学史で実証主義の第一人者とされるボレスワフ・ブルスに言わせれば、「絵画も自らの文明的役割を果たさなければならぬとするならば（……）まず自らに課すべき第一の条件は、現実の真正なる再現ということである」ということだった（——但しブルスは、後には美術を社会的機能から切り離せということも言う）。あるいはまた、第二次大戦後用いられるようになった術語「批判的写実主義」*realizm krytyczny* で括られる作家たち——ゲルソンやギェリムスキ兄弟を始めとする、一体どれだけの数の画家が描いたかと思うほどに夥しい、貧民や農民の埋葬・葬儀、墓のモチーフは、単に階級的な問題を取り上げているのではなく、ロシア、プロイセンに対する無言の抵抗を示しているとも言えた。

一方、例えば、チュートン騎士団に勝利したグルンヴァルトの戦役（一四一〇年）であるとか、ロシアに抵抗して乱を起こしたコシチウシユコ（一七九四年）であるとか、ポーランド人の愛国心を掻

芸術は、今日の我々にとっては、一種の手中の武器である。芸術を、祖国の愛から切り離すことは、許されない。

終生こうした気概をもって制作をしたマテイコは、やがて「マテイコを通じて、クラクフから、植民地と化していた全ポーランドの地に向かって、愛国の精神が輝き渡っていった」とまで言われるようになる。なるほどクラクフは、当時唯一自由に愛国の言葉を口に出来た都市であっただけではなしに、そもそもが建国以来の古い歴史——王城や街自体——が殆ど破壊されずにきた王都として、いわば「民族性の砦」という役割を果たしていたのは確かである。既に一世紀、半世紀前から「彼はクラクフが生んだ人間である。唯一古きクラクフだけが全マテイコを作り上げたのである」とか「クラクフの精神がマテイコを生み出したのではなく、マテイコがクラクフを作ったのである。即ち、彼の時代になって漸くその独特な相貌を備えるに至ったあのクラクフ、マテイコの精神とその作品のプリズムを通して初めて、全てのポーランド人の胸中に神々しい輝きと、えも言われぬ色彩とともに思い浮かべられるに至ったクラクフは、彼によって創造されたのである」などと語られたのは、この間の事情を指しているのである。

ヤン・マテイコの絵画とはどのようなものだったか。まず、代表作の題名を列挙する。

- 「スタインテク」
- 「師スカルガの説教」
- 「ワルシャワ国会議場のレイタン」

- 「ズイグムント王の鐘」
- 「グルンヴァルトの戦い」
- 「プロイセン臣従の誓い」

きたてるような歴史的事件や人物への言及、それは言ってみれば他の地域では禁じられた主題であった分、クラクフでは、そうしたものを扱う歴史画が隆盛を極めるのである。

ユリウシユ、ヴォイチェフ・コサック父子、グロツトゲル、ブランド、そしてマテイコら、十九世紀後半のクラクフの画家たちが戦役や歴史上の人物を描いた作品をすべて集めるとすれば、数が多いだけではないに寸法も大きいのであるから、それだけで一大美術館が必要になる。しかしここでは、わけても先のペイリン夫人の引用にも現われ、後にヤシエンスキの議論にも現われる、マテイコという人物について簡単な説明を加えなければならぬ。

ヤン・マテイコ (Jan Matejko/1838-1893) は、他の画家に比べれば国外滞在が短く、専らクラクフで制作した画家であり、一八七三年以降は、死ぬまでクラクフ美術学校の校長を務めた。その影響は、後続のマルチエフスキ、ヴィスビヤインスキらの、ポーランド人自身が特殊ポーランド的と認める一連の画家たちの系譜をかたちづかった。このマテイコが、生前から現在に至るまで、ポーランド人の最も尊敬する人物の一人として考えられてきたというのは、その画才だけが根拠なのではなく、その「愛国的」なあり方、生き方にもよる。

マテイコは、絵画の創作を、何よりも同胞に、曾てそうであり、またいつの日か復活すべき独立ポーランドのヴィジョンを示して、心意気を奮い立たせるものとして考えた。芸術は第一に御国に仕える僕なのであった。一八八二年、クラクフ美術学校生徒を前にして、マテイコはこう訓じている。

- 「ラツワヴィーツェのコシチウシユコ」「ルプリン連合」
- 「プスクフの戦のバトリー王」
- 「ポーランド文明史（連作）」
- 「コペルニク」「コペルニクス」
- 「五月三日憲法」

一見して明らかかなように、すべては歴史画であり、仮りにこれらの絵の前で逐一説明を受けるとすれば、それだけでポーランドの歴史、それも栄光の歴史を十分学習したことになる。これらの多くは画面から溢れんばかりに夥しい人物、事物が描きこまれた、数メートル四方の巨大な油彩のパノラマであり、建物から人物の着衣の模様や釘の一つまで、また甲冑、武器、調度品、室内装飾、書籍、什器などの小道具の一つ一つに至るまでが、綿密な時代考証の再現なのであるから、学習効果は絶大であった。

従ってマテイコの絵は、写実主義である。しかし、それは形を写すという意味の写実であって、作品は決して事実の忠実な再現ではなかった。そこに描かれた場面は、時に、実際には起こり得なかつた筈の人と人、物と人の組合せであつたし、人間の風貌、容姿はいつでも明らかに美化され、誇張されたものだった。「どの絵にも、素晴らしい肉体と大いなる情熱とを備え持った、巨人族とでも言うべき人間達が、息づき、活動している」のである。そしてその、歴史を目的論的に読み換え、修正する歴史哲学 (Historiografia) とも相俟って、マテイコの壮麗で、深刻で、大仰極まりない作品群は、見る者に、単に事実を想起させるだけではなく、民族国家の再建を願う悲憤の情を鼓吹しようとして、現にそれに成功した。確かに、「民族の想像力に、一人の画家がこれだけの影響を与えた」ということは、恐らくヨーロッパ美術にも前例がなかったらう。」

……偉大なるものは、プロパガンダを超越するものであって、悪いプロパガンダによって貶しめる事も、良いプロパガンダによって強化する事もかなわない。マテイコは、外国では極めて短期間しか評価されなかった。にも拘らず、我々の誰一人として、たとえ私のように彼の芸術観と真つ向から対立する考えの持ち主であつてすら、彼の偉大さを否む事は出来ない。たとえヨーロッパが、これは民族的誇大妄想以外の何物でもないと言つたとしても、十九世紀中葉、ここクラクフで、ある例外的な事態が、美術の領域に発生したということ、我々はいつでも知っているし——それを信じぬ者がいれば、要するに知力の足りぬ者と見做す他はないのである。(レオン・フフィステック/1884-1944)

この第一次大戦後の「前衛」美学者の言葉は、大体において、マテイコ流歴史絵画には辟易し、容易に食傷する現代人、とりわけ日本人である我々にも向けられているかもしれないのだが、どうだろうか。

三 日本美術と民族美術

「印象派」の登場に遅れること十年、まとまった世の日本美術に接する機会が、ようやくポーランドにも訪れる。

一九〇〇年十一月の、ワルシャワ、アレクサンデル・クリヴルトの画廊での小規模な浮世絵展に引き続き、明るる一九〇一年二月、フェリクス・ヤシエンスキは、大規模な日本美術展をザヘンタで開

印象派以降の新芸術を積極的に評価して、ポーランドにも紹介しようとしていた、同時代の文芸評論家イグナツィ・マトウシェフスキ(父)(1868-1916)は、自分の編集する『絵入週刊新聞』に、この国で最も早い日本絵画論を掲載し、その中で次のように、日本美術が思想的芸術でないことを説いている。

単に目を喜ばせるだけでなく、見るものの知性にも、心にも訴えるような思想的芸術は、このミカドの国では殆ど全く発達しなかった。彼の国には、カウルバッハ [Kaulbach] ドイツの歴史画家一族も、マテイコも、グロットゲルもないのである。日本の絵画は、純粹に感覚的な領域からは出ず、哲学や歴史哲学と競い合おうとはしない。

日本の画家が詩人であることは疑いない。しかしそれは抒情的、情緒的詩人であつて、決して幅広い、堂々たる文体を持つ叙事詩人、悲劇作家ではないのだ。

マトウシェフスキの指摘に、歴史画家の名ばかりが挙げられているのも当然で、世紀末に至つても、絵画と歴史主義をめぐる固定観念が、更には絵画は読まれるものであるという、〈意味〉に対する欲求が、どれだけ根強いものであつたか、よくわかる。

そして、そうした事情はそのまま、美術の「民族性」論議の背景ともなり、ヤシエンスキは、日本美術あるいは新傾向のヨーロッパ美術(モデルニスム)に関連して、度々民族(国民)芸術 [szuka narodowa] にについての持論を説くのだが、これもなかなか理解を得られないのである。

催した。浮世絵、絵画、漆器、銅器、刀剣などから成る展示は、作品の水準も高く、観客動員数も相当なものだったことも分かっているが(千三百二十六銀ルーブルの純益)、ワルシャワ市民の反応の中身は、ヤシエンスキの期待を大きく裏切つた。(ヤシエンスキは、かねてからワルシャワ市に自分のコレクションを寄贈するという意思を表明していたが、展覧会の世評などに憤慨した後は、寄贈を取り止めることになる。)

観客たちは、私のことだけでなく、展示された作品まで笑ひものにした。私は、何百通という匿名の手紙を受け取つたが、内容はどれも似たようなもので、へみつともない展示品はさつさと片付けて、おとつ失せろ」とか、へお前は、パプアの土人でも教育していればよいのであつて、ワルシャワの人間を啓蒙しようなどと思うな」という調子だ。会場でも、耳を澄まして聞いていると、ヤシエンスキという男は、輸入品のお茶の箱に付いている絵を集めては世に広めようとしているなどと、声高に言っている。あるいは、作品に添えてあるキャプションに、日本人作家たちの名前をもじつて、例えば「フィカイブリカイ」 [Fika-Bryka] 踊れよー跳ねよ」などと鉛筆の落書きがあつたり。(……)真面目な週刊誌だったが、私の美術好きを「ヒステリー」と呼んだのやら、「山師」という称号をくれたのやら、中にははっきり狂人と言いつつ雑誌もあつた。(ヤシエンスキ)

日本美術、殊に浮世絵に対する拒否反応は、第一に、「印象派」が受け入れられなかったのと全く同じ理由に基づいていた。

私は「芸術」という概念を説明しようとしている。そのために、一般に強力に根付いている、唾棄すべき芸術観というものと戦っている。芸術とは——民族の共有する基礎の上に立ちながら芸術家達が個人的に創作して頭われてきたものの総体である。芸術作品の裡に探すべきは唯一芸術家の才能であつて、芸術家を崇拝するとすれば、主題の選び方や流派ゆえにはなく、その才能故にそうすべきなのである。芸術家は、好きなものを好きな風に作ればそれでいい。そして何物かを作り上げれば、彼は、それで我々に対する唯一の義務を既に果たしたということだ。(……)私が、人々に理解してもらいたいのは、まず絵画だけが美術なのではないということ、そして現在ポーランド美術というようなものは存在しないが、存在し得るし、しなければならぬということ、そもそもポーランド絵画というものすらまだ存在しないということだ。

ポーランドの画家たちの中にショパンはいるだろうか? 否。グロットゲル? マテイコ? 否、金輪際、否! 主題がポーランド的であればポーランドの絵であるという、何とも限つた通念がはびこつたものだが、諸君、ポーランドの絵とは何か? ポーランド的に描かれたエジプトの牛——こそそうであつて、ミュンヘン派風に描かれたロシアウシユコが、ポーランドの絵である訳ではないのだ。今日の社会は、ちよつと聞くと如何にも野蛮なこういう意見を耳にしようものなら、たちまち意見の主を首吊りにすべき木の枝を探そうとする。(……) エジプトの牛が如何にしてポーランドの絵になるか? 至つて簡単なことだ。ただポーラ

下的に描けばよい。

そんなことは不可能だ！

そうだろうか？

レンブラントは、ポーランドの軽騎兵を、(1)自己流に、(2)オランダ的に描いた。民族的基礎に立った芸術家の個性。

それが私の求めるものだ！

この美術館長でも、英国人連中の中にスペイン人の絵を、オランダ人に混せてイタリア人達を飾る訳には行かない。そうすれば、忽ち絵が騒ぎ出すから、一刻も早くそれぞれ収まるべき所に場所を作ってやらなければならなくなる。ポーランド人などは [Polaczek] でも好きな場所にぶら下げて構わない。必ず行き場所は見つかるのである——外国人に混じって。そうしたところでも一言も文句は言わないし、言う権利もない。レイタン [Leytan Rejtan/1746-80 一七七三年の国会でポーランド分割を阻止しようとして一身を投じ、抗議した議員。マテイコの絵がある]——彼自身はポーランドの絵なのではなく、単にポーランドの歴史から取られた題材に過ぎない。これを描いた絵を二十点も集めたからと云って、ウイーンやベルリンで、そのための一室を、*polnische Schule* [「ポーランド派」という名札を扉に打ち付けられるような一室を、要求することなど誰にも出来やしない。我が国にも芸術家はいたし、今もいる。しかしそれらの個性を結び付ける共通のものはない。我々には、数十の鉢植えの花はあっても、ポーランドの花畑がないのだ。軍隊を持たぬ将校達、本館のない尖塔群。そして目的も義務の意識もない大衆しかいないのだ。]

(ヤシエンスキ)

ヤシエンスキはまた別の所で、例えばポーランドの英雄コシチウシチュコをプロイセンのへぼ絵描きが絵にしたところで、それは到底美術館に掲げるに値しないが、ポーランド人画家がビスマルクを描いて本当にいい作品が出来れば、それこそポーランド美術館の誇りだと書いている。こういう物言いが、どれほど当時のポーランド人の神経を逆撫でしたかは、我々の想像にも余りあるが、ヤシエンスキは好んでこうした挑戦的な態度に出る。いずれにしても、絵画は題材で価値が決まるのではなく、どう描かれているかが問題であり、しかも他国の美術に追随しなくともいい絵は描けるということ、また油絵だけが美術なのではないということを、繰り返し繰り返し説いたのだったが、その見解が芸術至上主義なのかと思うと、そうではないと否定する。

芸術的であって同時に民族的である美術のあり方——ヤシエンスキにとって、その理想は日本なのであった。日露戦争後ではあるが、ヤシエンスキが、最も生真面目な態度で書いたと思える、日本美術の小論『クラクフ国立美術館日本部案内』(一九〇六年)では、次のように理想が説かれる。

日本では、芸術作品は金持ちの通人にしか手に入らぬような贅沢品では、必ずしもない。彼の地でも「芸術のための芸術」という、不毛かつ反社会的な主張が、何時の時代にも叫ばれてきたにもかかわらず、現実には、芸術は、国民の殆ど全ての生活活動に緊密に結び付いてきた。一方に、勝れて民族的な基礎に立ちながらそれぞれに个性的である〈芸〉の刻印というものを、手に取る全ての物が持たねば満足出来ぬ国民がいて——他方に、無限に湧

ヤシエンスキは、「ポーランド人を日本人に改造しよう」と、国に戻ってきたのだとか、日本美術のことしか頭にないのだとか」という非難に驚き、また逆に「日本風に」絵を描くポーランド人が早速出現したのに驚いて、こう言う。

私は諸君に新しい、広大な地平を見てもらうために、窓を開けたつもりだった。ヨーロッパの様々なドグマなどもお払い箱にしても構わないということを、諸君の唯一の師は自然であって、これを一人一人が自分らしく、集めてみれば我々らしくなるような仕方でも再現すべきであることを、証明したつもりだ。日本について二千年間日本流に考え続けてきた芸術家達をお手本に、諸君もまた自分の祖国について考えることができるようにと、私はそれを願って日本を見せたのだった。それを君達は、今度は日本の猿真似を始めようというのか？ 諸君はこれまで、ピロティ風、ブグロー風、マテイコ風、ヴィチュエウコフスキ風、スタニスワフスキ風……さんざん色々な流儀で描いてきたが、これからは北斎流、歌麿流、栄之流でいこうというのか？ かつては、画面全体をおおう「ソース」が、対象の立体性が、遠近法が、キアロスクリオがなければ、まともな絵にはならないというドグマがあった。それが今度は遠近法、立体性、明暗法の欠如こそが、成功の秘訣だというドグマになるのか？ いつまでたってもドグマ、規範、模倣、いつまでたってもスローガンばかりで、精神というものはあり得ぬものなのか？

(ヤシエンスキ)

きあがる着想を、如何にして芸術的にも最も美しい形に具体化するか、ひたすらそののみを考え、あらゆる分野で、何れ劣らぬ才能と熱意とを以て働く、芸術家の大集団があるのである。そうして、誰もが持つて生まれ、また中断なく陶冶されてゆく、理想的な「美を愛する心」が、一見美術とは何の関わりもなさそうな分野の仕事の発展や、個人の生活に必須の条件となる。

日本人は、国を愛すること熱狂的である。だが彼等は、静かに、大言壮語なしで愛する。日本人の自国の美術を愛すること、これもまた熱狂的であり、至る所に美を欲し、また現に有する。然し、芸術を低俗に墮しめず、自国の芸術だけを支持せよなどと大衆を弾圧することもなく、自国の芸術家を崇拜してその驥尾に付すといえども、彼等に社会的スローガンなどを押し付けることもない。一方の芸術家達も、美の追求に余念がないといっても、社会から離れ、人気なく近寄りたくない荒地に隠れ棲む訳ではなく、芸術に専心しながら、同時に社会全体の為、この、誰もが美を愛する社会の為に生きている。

(ヤシエンスキ)

——と、正にユートピアだが、日本美術は装飾的ただけで底が浅いという通説に対しては、こう反駁する。

例えばワグナーの作品に馴染みがないために、或いはそのオーケストレーションの豊かさに故に、未熟な耳には、旋律の織り糸が聞き取れぬので、恰もワグナーの音楽には旋律がないといったような、浅薄、理不尽な非難が生まれてくるのと一般で、日本美術全体についての無知、また外界を純絵画的に、きらびやかに写

し取った作品が、それも比較的手の届きやすいものが、信じられぬ程大量に存在するという事実が、日本の美術には心理学的な基礎が欠如しているとか、主題が少なく、限られているなどの、誤った判断を引き起こす。綺麗で、明るく、繊細ではあるが、一面的で、底が浅い芸術である——と、偶々手にした花鳥画を唯一の証拠資料に、判事は厳しく裁く訳である。ところが、日本には日本の——それも一人といわず——ミケランジェロ、レオナルド、フラ・アンジェリコが、いたのである。(ヤシエンスキ)

四 ヨーロッパ・シンドローム

今世紀初頭のポーランドにおいて、日本美術が受け入れられなかった第二の理由は、ポーランド人の価値観、世界観に深く根を下ろした「ヨーロッパ」症候群とでも言うべき心性の存在だった。例えばマトウシエフスキは、先にも引用した日本美術の紹介記事を書くにあたって、こう切りだしている。

(……) 今日、このアジアの島国の滑稽な人形のようなものが、実は滑稽なのは遠目だけであって、近くで見れば人間である。それも、ヨーロッパ文明に適応しお世話ただけでなく、何と逆にヨーロッパに影響まで与えたということがわかってきた。

しかもその影響は、ヨーロッパの創造活動の中でも最も精妙な分野の一つ——絵画という領域で、極めて大きく現われたのである。

こんな現象は、一見すると、パドックスとしか思われぬ……

ポーランド人が、自分のアイデンティティを、(ヨーロッパ)の圏外に、(ヨーロッパでないもの)に結んだことはなかった。

それでは、数ある欧州の文化の中で、ポーランド人のヨーロッパ・シンドロームというものが、最も重症だったかというような疑問になると、これは茶飲み話にはふさわしくとも、ここで急ぎ論じ切れる種類の問題でないことは確かだが、例えば、一九九〇年一月三十日、時のポーランド首相タデウシュ・マゾヴィエツキが、ストラスブールの欧州議会で演説している様子を聞けば、改めて、ポーランド人の(ヨーロッパ)を意識することの強烈を感じない訳にはゆかない。

これは、ポーランドにおいて、共産党に代わって「連帯」が政権を執り、ハンガリーなどとともに「欧州会議」組織に参加を申し出した際の演説で、「ヨーロッパへの帰還」と題されたものである。

ポーランド人は、自らのヨーロッパへの帰属について、自らのヨーロッパ性 [europeljskość] について自覚的な民族である。諸文化の交錯する地点、強国大国に隣り合う場所に生きて、政治的な生存、消滅の時期を幾度も経験しつつ、それゆえ自らのアイデンティティの自己確認を必要とせざるを得ないような、すべての他のヨーロッパ諸民族と同様に、これを自覚する民族である。アイデンティティについて、我々が考えをめぐらす時、ヨーロッパは常にそのための座標軸としてあった。ポーランド人が自らその守り手であると考えてきたヨーロッパ、彼等が愛してきたヨーロッパ。三百年もの間、ポーランドでは、「キリスト教の防壁」——即ちヨーロッパの防壁というイデオロギーが生きていた。従って、

何だって? 何世紀もの伝統を誇る芸術を持つ、我々、ヨーロッパ人が、長い間半野蛮人と思われてきた民族から、何事か学ぶことなどあり得るだろうか?——と思われるに違いないが、事実は事実なのである。

ポーランド人が、欧州地域以外の文化に接した時に、「我々ポーランド人」と言わずに自動的に「我々ヨーロッパ人」という立場に身を置くのは、よくあることであるけれども、そうすることによって、「パドックス」「半野蛮」と思っているのは、或いはポーランド人だけかもしれないような可能性を排除してしまう。また一方、ここで「ヨーロッパ人に影響まで与えた」とあるヨーロッパ人は、もちろんポーランド人ではなくて、フランスを中心として、既にこの頃終息しつつあった観さえあるジャポニスムの芸術家達のことであった。

マトウシエフスキは、続けて、如何にフランスの印象主義者達が進んで日本美術を研究し、摂取したかを語りながら、読者に、日本美術を見に行く価値があることを納得させる——。ヨーロッパ的であることが、何にもまして重要な基準であるとすれば、そうした論法も、またそれでもヨーロッパ美術の優越性が揺るいだわけではないことを随所で確かめながら書いてゆくことも、理にかなったことであるに違いない。

もつとも、自国の文化は西欧とは異なっており、またそれなりに独自のものなのであるというセルフ・イメージも、年月をかけて育てられてきてはいた。サルマティスム (samotyizm) というものもその内だろう。スラヴ主義というものもあるだろう。しかし、およそポ

ポーランド人の意識の中には、ヨーロッパは——その為に生きるに値する、しかし時としてはその為に死ななければならないような——価値として、現存してきた。そのヨーロッパに対しては、恨みを抱くこともあった。そしてそうした心性は、この今日に至るまで、我々の集団的意識の内に消えずにある。依然として我々はヨーロッパに価値を、自由と法の精神の祖国を見ている——そして依然として自らをヨーロッパに強くアイデンティファイしようとする。依然として我々は、ヨーロッパに遺恨を抱いている——ヤルタの合議に対して、ヨーロッパの分割に対して、我々を鉄のカーテンの向こうに置き去りにしたことに對しての遺恨を。

自分の国が「ヨーロッパの防壁」(antemurale)であるというスローガンは、歴史上多くの民族が用いてきたもので、ポーランドの特許とまでは言えないが、蒙古、トルコ、ロシア(場合によってはドイツ)との戦いから今日の東方共産主義との戦いに至るまで、これほど長きにわたってまた深刻に、前衛としての使命感、そして人柱としての受難者意識を持ち続けた例は他に見当たらない。それが、ポーランド人自身が自身に負わせた役割の自覚であっただけでなく、ヨーロッパもまた「ヨーロッパ文明の騎士」(ユゴ、マルクス、エンゲルス等々)などと称号を奉って、恰もその役割をポーランドに負わせたかのような数百年が続いた以上、そして何より三國分割の十九世紀というものがあつた以上、この民族のヨーロッパ・コンプレックスが根強いものであつたとしても、不思議ではない。ヤシエンスキは、そうしたヨーロッパ主義から抜け出ているようなところのある人物だった。「日本文化の遺産」に対する、フェリク

ス・ヤシエンスキの率直な讃嘆は、ヨーロッパ中心主義に対抗するヒューマニスティックな盾であった」とは、「モデルニスト達の似非ジャポニスム」という、むしろ懐疑的な論文の著者グジブコフスカの言だが、確かにヤシエンスキは例外だった。

五 現在

アンジェイ・ヴァイダ (Andrzej Wajda/1926-) は、一九八七年に京都賞を受賞した。授賞式の挨拶の冒頭、ヴァイダはこう述べている。

……思い起せば、あの、戦争とドイツによる占領の、もっとも苦しかった年に見た日本美術の展覧会は、私にとって稀有の出来事でした。あれほどの明るさ、光、秩序、そして調和の感覚というもの、それまで見たことがありませんでした——それは、私の人生で最初の、本物の芸術との出会いでした。

「人生で最初の、本物の芸術との出会い」というのは、受賞の礼ではあっても、思い切った言葉である。

ヴァイダは、当時十八歳、クラクフ市にある美術大学の学生だった。この一九四四年の展覧会を組織したのはドイツ人であり、ヴァイダは、展示品がポーランド人、フェリクス・ヤシエンスキの蒐集にかかっていることは知らずにいた。調べてみれば、これはヤシエンスキの活動の結果が、伏流水のように、思わぬ所と時に顕われたものでもあろう。

今世紀初頭には「廉の名士^{オレト}だったヤシエンスキも、半世紀以上は忘れられていたが、近年そのコレクションの公開が比較的頻繁に行なわれるようになって、ようやくまた耳目に触れるようになってきた。

現在ポーランド語への翻訳が進められている、主著『マンガ——もう一つの思想、芸術そして世界を巡る散策』 *Mangia: promises a travers le monde, l'art et les idées* (1901, Paris, Warszawa) が刊行され、ヴァイダの創設した基金によって建設された博物館として、クラクフの「日本工芸館(国立美術館ヤシエンスキ分館)」が活動を始めれば、恐らくその名は更によく知られるようになるだろう。そして、本格的な研究もそれに続いて現われるに違いない。

生前「例外」として孤独だったヤシエンスキ同様、そのコレクションも——日本美術は、点数でいって全体一万五千点の三分の一強に過ぎない——孤独をかこてきた。ヴァイダらの関心と事業は、幾らかでもその孤独を癒すことは間違いないだろうが、作品に「意味」を求めずにはいられない情況、あくまでも「ヨーロッパ」を志向せずにはいられない宿命というものが、ほぼ新たな百年が経過しようとしている現在のポーランドで、果たしてどれほど変わったと言えるだろうか。私には、ヴァイダの「率直な讃嘆」もまた、依然として孤独な例外のように思えるが。

【注】

*本文中の「」は、祝註による。

(一) Karolina Beylin: *Warszawy dni porzeczne 1800-1914*.

- Warszawa, 1985, PIW, s. 376-379.
- (2) Tadeusz Dobrowolski: *Malarsztwo polskie——ostatnich dwustu lat——*. Wrocław, 1976, Ossolineum, s. 107.
- (3) id. s. 58.
- (4) id. s. 88.
- (5) id. s. 77.
- (6) Janina Bieniarzówna, Jan Matecki: *Dzieje Krakowa*. T. 3, Kraków, 1979, WLT, s. 271.
- (7) id. J. Mycielski, *Słowo malarsztwa w Polsce 1760-1860*, Kraków 1897, s. 437.
- (8) id. M. Treter, *Matejko*, Lwów 1939, s. 101.
- (9) Tadeusz Dobrowolski: id. s. 78.
- (10) id. s. 73.
- (11) Juliusz Starzyński: *Jan Matejko*, wyd. II, Warszawa, 1979, Arkady, s. 6.
- (12) →VII s. 212.
- (13) Piusari-Watán: U autora "Mangia". w *Życie i Sztuka dod. Książ*, 1901, nr 28, s. 323.
- (14) Ignacy Matuszewski: *Malarsztwo Japonkie*, w *Tygodnik Ilustracyjny* 1900, nr 49, s. 971.
- (15) Feliks Jasieński: *Zdeszczu pod rynnę*, w *Ilustracja Polska* 1901, nr 5, s. 88.
- (16) id. s. 90.
- (17) Feliks Jasieński: *Przewodnik po Dziale Japońskim Oddziału Muzeum Narodowego*, Kraków, 1906, s. 4-6.
- (18) id. s. 7.
- (19) Ignacy Matuszewski: id. s. 970.
- (20) Tadeusz Mazowiecki: *Powrót do Europy*, w *Znak* 1990, nr 416, s. 3-4.
- (21) Teresa Grzybkowska: *Pseudopopizm modernistów*, w *Orient i orientalizm w sztuce*, Warszawa, 1986, PWN, s. 99.
- (22) *Fundacja Kłoto Kraków im. Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz*, Kraków, 1990.

【参考文献】(近年出版)

- I *Mangia*, *Wystawa kolekcji Feliksa Mangia Jasieńskiego*, (katalog): Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 1990
- II *Opowiesci o zmartwych——Gonimiarz Rakowicki*, (cz. 3-4): A. Krawczuk, Kraków, 1988, s. 155-159; Feliks Jasieński
- III *Bibliografia literatury polskiej——"Nawy Korbut"*, T. 16, cz. I, Warszawa, 1983 s. 417-419; Feliks Jasieński
- IV *Inspracje sztuka japonii w malarsztwie i grafice polskich modernistów*: Ł. Kosowski, (katalog wystawy) Kielce-Kraków, 1981 [X-1] (巻頭)
- V *Feliks Jasieński w środowisku Warszawy, Ławowa, Krakowa*: K. Galecka, w "Roczniki Humanistyczne" R. 27: 1979, z. 4, s. 21-37
- VI *Legenda i praca Zidoniego Balakina*: T. Weiss, Kraków, 1976
- III *Polskie życie artystyczne 1890-1912*: red. A. Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967
- IV 閉口時正「世和末」のルビヤノフ・ラコフ、その「異世縁」『ネロリカ』第一号 恒文社(一九九〇年) 一三三〜一四四頁
- IX 『ネーランド』(ZIPPON) 風(カタロク) 西武百貨店(一九九〇年)
- (所収論文内訳)
- 「クラクフ国立美術館日本部案内(一九〇六年)」
フホックス・ヤシエンスキ
 - 「クラクフ国立美術館」
フホックス・ヤシエンスキ
 - 「ヤシエンスキの孤独」
山口時正
 - 「ヤシエンスキの浮世絵コレクション」
佐藤光昭
 - 「ネーランド」
ウーランド・ロンフスキ
- (著者ロンフスキが一九九〇年「文献」に追加したものを翻訳)