



レオン・ヴィチュウコフスキ画「フェリクス・ヤシェンスキ」1911

クラクフ国立博物館蔵

Leon Wyczółkowski

Portret Feliksa Jasieńskiego w błękitnym kaftanie (1911)

Muzeum Narodowe w Krakowie Nr inw.: MNK III-r. a-13403

フェリクス・ヤシェンスキ(Manggha)とその時代

関口時正

出自

フェリクス・ヤシェンスキは、1861 年 7 月 8 日、ワルシャワの中心から南西に 40 キロほど離れたグジェゴジェヴィーツェ (Grzegorzewice) という所で生まれた。当時はいわゆる三国分割の時代で、かつての大国ポーランドはロシア、プロイセン、オーストリア＝ハンガリーによって分割・占領され、ポーランド語を標準語・公用語としてポーランド人が主権を持つ国家はどこにも存在せず、ヤシェンスキが生まれた場所も、ロシア帝国の「ワルシャワ県」だった。

父の名はズヂスワフ・ヤシェンスキ (Zdzisław Jasieński, 1837-?) で、ヤシェンスキ家は、古くからつく士族（家紋ドウエンガ）身分の裕福な荘園領主一族で、現在のポーランドで言えば中央からやや東南にかけての広い地域のあちこちに領地があった。そのうちのひとつ、ワルシャワから南へ 180 キロほど下った



Album Wsiedzi (fot. hanka_das@poczta.pl/Anna Dąbajska)

村ビヂーネ (Bidziny) の教区教会と教区墓地には、フェリクス・ヤシェンスキの祖先の墓や墓碑があると聞く。彼らの中には、国会に送られた代議士たちもいれば、ポーランドやウクライナでは有名な女子修道会を創立した女性 (ユゼファ・カルスカ / Józefa Karska, 1823-1860) もいた。

母の名はヤドヴィガ・ヴォウオフスカ (Jadwiga Wołowska, 1840?-1930 以後) で、ヴォウオフスキ家は、1759～60 年頃にルヴフ (現ウクライナの都市リヴィウ) でローマ・カトリックに改宗したユダヤ系ポーランド人のエリアシュ・ショル (Eliasz Szor / ショルはヘブライ語で牛) が、牛を意味するポーランド語のヴウ (wół) にちなむ苗字 Wołowsky を得て興した家だとされる。このように 18 世紀後半から 19 世紀初頭にかけて改宗した、裕福で教養あるユダヤ人たち——通称「フランキスト」——は少なくなく、2 万人以上いたという。なかでもヴォウオフスキ家は代表的な家系である。ちなみに、19 世紀初頭に傑出したピアニスト・作曲家として広く世に知られたマリア・シマノフスカ (Maria Szymanowska, 1789-1831) も、ヴォウオフスキ家出身であり、結婚した相手のユゼフ・シマノフスキもフランキストだった。

フェリクス・ヤシェンスキの母方の親類は、やがて彼がフランスをはじめとする西欧でそのコレクションを形成してゆく上で、また各地を旅する上できわめて重要な役割をはたすことになる。

フェリクスの曾祖父にあたるフランチシェク・ヴォウオフスキ (Franciszek Wołowski, 1786-1844) はすぐれた弁護士で、最高裁判事、下院議員も務めた。1830～31 年の対ロシア戦争「十一月蜂起」に参加、従軍したが、1831 年 9 月に蜂起が鎮圧されると、妻テクラ (1787-1871) とともにフランスに亡命した。いわゆる「大亡命」のメンバーである。

フランチシェクの息子、ルドヴィク・ヴォウオフスキ (Ludwik Wołowski, 1810-1876) はフリデリク・ショパンと同年の友人であり、彼も「十一月蜂起」に参加し、



パリ駐在ポーランド国民政府代表の事務局長を務めた。蜂起鎮圧後は亡命者の身分を選び、1834 年フランスに帰化 (フランス名はルイ・ヴォロフスキ Louis Wolowski)、やがて下院議員、アカデミー・フランセーズ副総裁にまでなり、今もつづくフランス初の (国立) 不動産銀行「クレディ・フォンシエ・ド・フランス」を設立した人物だった。彼は法律家・経済学者で、フランス控訴院で弁護士を、フランス国立工芸院で教授を務めたりしたが、一方で雑誌『両世界評論』編集にも協力者として携わるなど、文化面でも活動した。著作も多い。

ルドヴィクの妹アレクサンドラ・ヴォウォフスカ (Aleksandra Wołowska, 1812-1905 /フランス語でアレクサンドリーヌ・ヴォロフスカ Alexandrine Wolowska) は、ショパンがパリに来て最初にとった弟子の一人だった。彼女が 1837 年に結婚した相手レオン・フォーシェ (Léon Faucher, 1803-1854) は、やがてルイ・ナポレオン治下のフランス内務大臣、建設大臣、そして事実上の首相となった重要人物である。したがって妻のアレクサンドラも、亡命ポーランド人社会のみならず、フランスの政財界で顔を知られた存在であった。そのアレクサンドラから見れば、フェリクス・ヤシェンスキの母ヤドヴィガは、自らの実弟フェリクス・ヴォウォフスキ (Feliks Wołowski, 1816-1893) の娘なので、姪にあたった。姪の息子、つまりこの文章の主人公であるフェリクス・ヤシェンスキから見ればアレクサンドラは大伯母である。彼はやがてパリに出ると、大伯母アレクサンドラの家に住み、すっかり世話になる。

1909 年、ショパンの遺作《マズルカ変ロ長調 WN41》の自筆譜が一見すると不思議な場所で、すなわちクラクフのヤシェンスキ・コレクションの中で、見つかった。サロン・家庭向け小品で、1832 年 6 月 24 日の日付とともに「アレクサンドリーヌ・ヴォウォフスカ嬢に捧げるマズル / Mazur. Dédicé à M^{lle} Alexandrine [!] Wołowska」という、ポーランド語とフランス語が混淆するショパン自筆の献辞があるその楽譜は、ショパンの弟子だったアレクサンドラが生前愛蔵していたアルバムに書き込まれていたのである。ヤシェンスキはこの譜を自分が編集する雑誌『ラムス [Lamus]』の 1909 年春号に掲載した。ショパンはヴォウォフスキ家にはよく訪れていたし、そのこと自体はごく当然なことだったが、フェリクス・ヤシェンスキが大伯母と親しかっただけでなく、良き蒐集家として彼女が遺した「文化財」も大事にしていた事実は、彼らの間柄を知らずにいた世間は驚いたのだった。

オスフの幼少年期と教育

フェリクス・ヤシェンスキの出生地グジェゴジェヴィーツェ村へ今出かけて行っても、往時をしのばせるものは何もない。そもそも彼がそこで生まれた経緯も判然とはしない。それにくらべると、ヤシェンスキにとっても現代の私たちにとっても、はるかに大切ではないかと思われる場所が、グジェゴジェヴィーツェよりさらに 10 キロ南へ下った土地、オスフ村である (Osuchów)。というのも、ここにはヤシェンスキが幼少年時代を過ごした、母の実家、祖父フェリクス・ヴォウォフスキの館がまだ残っているか



らだ。彼がこの土地と館に愛着を懐いていたことは、たくさんあった彼の筆名の一つに「オスフフのフェリクス [Feliks z Osuchowa]」というものもあったことから偲ばれよう。マゾフシェ県の西南端、ウッチ県との境界にほど近いこのオスフフ村を、19 世紀中頃に購入した祖父フェリクスはここに、広大な風景庭園に囲まれた、新古典主義様式の立派な館を建てた。館はやがてフェリクス・ヤシェンスキの母ヤドヴィガが相続し、1899 年頃まで所有していた。オスフフ村の中心にあるローマ・カトリック教区教会の墓地には祖父フェリクスの墓もある。

オスフフの館はその後さまざまな個人や施設の手にわたったが、1982 年からはポーランド社会保険局（ZUS）が管理し、職員のための保養所もかねた ZUS 中央研修所として機能していた。国の天然記念物に指定された樹木を含むみごとな庭園と館は、1995 年と 1998 年にポーランド文化藝術省から文化財が良好に保全されているとして表彰を受けている。

2022～2023 年には、ロシアのウクライナ

侵攻にともなって発生したウクライナからの避難民の避難所として提供された。

フェリクス・ヤシェンスキが生まれてまもなく、ロシア帝国に対するポーランド人の反乱がワルシャワを中心として勃発した。いわゆる「一月蜂起」である（1863 年 1 月～1864 年秋）。18 世紀末の「コシチューシュコの乱」、1830 年の「十一月蜂起」に次ぐ、大規模な国民的蹶起だった。この蜂起が鎮圧されると、十一月蜂起後すでに始まっていた「ロシア化」政策はいよいよ厳しさをまし、とりわけ言語、教育、宗教、文化の分野でめだった。ヤシェンスキが 6 歳になった 1869 年、ロシア語が唯一の公用語となり、学校においても徐々にポーランド語は排除され、最終的には校内ではポーランド語で会話することさえ許されなくなる。閉鎖されていたワルシャワ大学の敷地にできた（1862 年）新しい高等教育機関「ワルシャワ中央学校」も早々に廃校となった（1869 年）。そうした状況もあってか、学齢期になってもオスフフの自宅で外国語やピアノの勉強をしていたヤシェンスキが、優れた数学者、教育者として知られたペテルブルク大学卒のヤン・パンキェーヴィチがワルシャワで運営していた 4 年制学校に入ったのは、10 歳の時だった。次に進学したのはワルシャワの第 5 および第 6 男子ギムナジウムだったが、その間に一年留年した上、1881 年 2 月 17 日にギムナジウムを卒業しても、中等教育修了試験は受けなかった。1873 年から 1881 年のこの時代について、彼は自らこう説明している——「八年生のクラスには、眼の病気（網膜剥離）のせいで休み休みの通学だったし、〔中等教育修了〕試験も受けずに、ドルパットへ行って自由聴講生になったが、そこでもまた病気になり、その後の勉強はベルリンをパ



リでつづけた」(Gumińska, p. 26)。ドルパットは、現在で言えばエストニア共和国のタルトゥ市である。あくる 1882 年には、眼病のため兵役免除も認められた。



その後ヤシェンスキはドイツ、フランス、イタリア、スイス、イギリス、ベルギー、オランダ、スペイン、シリア、パレスチナ、エジプト——と精力的に旅しながら、各地の大学、博物館、美術館、古書店、図書館で歴史や美術、哲学、文学を勉強した。言ってみれば独学である。パリでは前述の大伯母アレクサンドリーヌ・フォーシェの家に寄寓し、オークションに通い、現代西欧美術、中でも版画、そして日本美術を中心に蒐集した。マックス・クリンガー (Max Klinger, 1857-1920) のような作家本人と親しくなるようなこともこの諸国遍歴中にはあった。

1887 年 9 月 8 日、ヤシェンスキは当時プロイセン領の町ソブトカ (Sobótka/独語ゾブテン Zobten) のカトリック教会で、父方の遠縁になるテレサ・ワベンツカ (Teresa Łabęcka, 1867-1900) と結婚し、二人はワルシャワの都心ヴァレツカ街 (ul. Warecka) に新居を構えたが、妻のテレサは 33 歳の若さで早世する。

世紀末のワルシャワとクラクフ

上方風と江戸風、大阪人と東京人、あるいは京都の学問と東京の学問というような、住人からすれば対抗意識、傍観者からすればどうしても比べてみたくなるような対照的な事情は、今でもたしかにあるが、現在のクラクフとワルシャワの間はどうだろうか。少なくともこの二つの町の住民同士の対抗意識がもっとも強かったと思われるのは、19 世紀末から第一次大戦にかけての、西欧でいえばベル・エポック後半にあたる時代である。

ポーランドの文化史で、モダニズム期あるいは「若きポーランド」と呼ばれるこの時代は、各分野で印象主義、後期印象主義、象徴主義、アール・ヌーヴォー、ユーゲン・シュティル、ゼツェスィオン (分離派)、表現主義など、さまざまな経路で伝播したもろもろの要素が混在していて、かりにもひとつの運動とはいいがたいとしても、おおよそ反写実主義的、新浪漫主義的ということでは共通する制作が隆盛していた。そのモダニズムの発信地であり舞台であったのが、逆説のようだが、むしろ古い都のクラクフであり、新しい都市ワルシャワは、ひたすら新潮流に驚き、困惑し、憤って制動をかけるというのが当時の構図だった。実際、古典的、写實的、アカデミッ

クでない何かしら新奇なものは、すべて「モダニズム」の一語でかたづけ、葬り去ろうとする人間がワルシャワには多かった。

新しい藝術はどれもこれもクラクフからやって来る。ワルシャワは、もはや知的な運動の指導者ではなくなってしまった。質量ともに最高の新聞を持ち、三つの劇場があり、一見文化的な生活が営みやすいように思われるあらゆる好条件にもかかわらず、ワルシャワは、前進もせず、道を切り開かず、新生活の曙光を点ずることもできない。パイオニアを生み出しているのはガリツィアである。われわれは旧態依然である。ザヘンタ〔Zachęta〕美術館で開催されたクラクフの画家たちの展覧会を思い起していただきたい、いかに新鮮な光が会場に溢れていたことか、アクセントーヴィチ、メホフェル、ヴィスピャンスキらの絵にいかなる新しい地平が見えたことか。詩の分野も同じである。こちらでは常套句ばかり、あちらでは新形式、新主題、新精神世界の探求。建築の世界でも、学問世界でも状況は変わらない。ワルシャワには真面目な労働者がいるが、クラクフには新様式の開拓者がいて、新たな方法、研究、批評、そして発見がある……対するこちらはひっそり、妙に静まりかえっている。精神的闘争心はなくなり、われわれはしだいに落伍者の分際になり下がりつつあるのではないか。

1897 年、クラクフで新しい文藝雑誌『ジチェ〔Życie / 生〕』が創刊されたのを見て、いたく刺激を受けたコラムニスト、ヴワディスワフ・ラプスキ (Władysław Rabski, 1865-1925) は、ワルシャワの有力新聞『クリエル・ヴァルシャフスキ〔Kurier Warszawski〕』にこう書いているが、これは都人の士気を鼓舞しようとしての言い方であり、あとで見るように、ラプスキでさえ、かならずしも当時次から次へと現われる新藝術にはついてゆけなかったように見える。この文中に現れる「ガリツィア〔Galicja〕」は重要なキーワードで、これはルヴフ（現ウクライナ領リヴィウ）、クラクフといった町を含む、オーストリア＝ハンガリー帝国に占領された地方全体を指す言葉だった。ワルシャワを含むロシア領地域とクラクフのあるオーストリア領地域自体のあいだに大きな差異があることをラプスキは示唆しているのである。

二週間後、今度はクラクフの大新聞『チャス〔Czas / 時、時代〕』紙上で、フェルディナント・ヘーシク (Ferdynand Hoesick, 1867-1941) が筆をとった。ヘーシクはワルシャワにもクラクフにも住み、第一次世界大戦後は『クリエル・ヴァルシャフスキ』の編集長になった人物であり、すぐれたショパンの研究者としても知られる。

例えばワルシャワの文士だが、ヨーロッパ級の知性と言えるほどの器の何と少ないことか。彼らの中にも才人がいないわけではないが、今日の文化の最高水準に本当に達している者は、五本の指で教えるに足る少なさである。それ以外は、い

いわゆる「ワルシャワの教育」を受けたということが目につくだけで、この「ワルシャワの教育」という表現は、学半ば、というより、大体が無学と同じ意味なのである。

こういう調子で、当時から大作家と目されていたボレスワフ・プルス (Bolesław Prus, 1847-1912) に対しても「巨大な才能であることには誰も異論がないが、頭のてっぺんから爪先までワルシャワ的であるほどには、その文章はヨーロッパ的とは呼べず」、「大変優秀な」小説家ステファン・ジェロムスキ (Stefan Żeromski, 1864-1925) でさえ「原始的な精神」にすぎないと、ヘーシクは酷評した。

ここで留意しておかなければならないのは、二つの町を比べるといっても、1901 年当時、ワルシャワがすでに 70 万を越える人口を擁する大都会に発展していたのに対し、クラクフは 9 万人ほどの小都市にすぎなかったという事実である。規模から見れば、本来、相撲にならない二つの町なのである。その小都市に、すでに電気で走る路面電車があるというので、路面「馬車」しかないワルシャワは、「この現代文明の利器は、古きクラクフの中世的な風貌には、あまり似つかわしくないようである」と羨んだが (『ガゼタ・ヴァルシャフスカ [Gazeta Warszawska]』新聞)、日本ではじめて路面電車が走ったのも京都だった。しかし大都市と小都市といっても、どちらも均一なポーランド人によって人口が構成されていたならば、ここで問題にしているような大きな差異はあるはずがなかった。

この時代、ワルシャワとクラクフそれぞれの住民構成上もっとも大きな違いといえ、一方に近代的産業があり、他方にまったくなく、したがってワルシャワにはすでに都市プロレタリアートやプチ・ブルジョワジーという階級が発達していたが、クラクフにはそれらが欠落していたことである。ではクラクフには誰が住んでいたかといえば、大げさに言えば、貴族とその使用人、学者と修道士、藝術家と煉瓦職人だけだということになる。これにオーストリア＝ハンガリー帝国の兵隊と、街頭の乞食を加えて、かろうじて 9 万人という数字は得られたのである。クラクフの中心にマリアツキ教会という、きわめて有名なカトリックの聖堂があるが、この時代、この教会の前で稼いでいた乞食は、通行人にまずは「伯爵さま、どうぞ一銭ばかり」と声をかけ、「わたしは伯爵ではない」と断られると「それでは教授先生」と言い直したという笑い話があり、これはこの間の事情を物語っている。

二つの町がこの時期とりわけ好対照をなした背景には、厳しい植民地政策を布くロシア領のワルシャワと、ゆるやかな連邦制と言ってよいオーストリア＝ハンガリー帝国内にあって半ば独立国的な扱いを受けていた「ガリツィア」のクラクフとでは、政治や言論の自由が大きく異なっていたということがある。クラクフは、たしかに三国分割後のポーランドで一番、自由を享受していた。ポーランド語で何を言っても書いても、ロシア領、プロイセン領ほど問題にはならなかった。いきおい、ガリツィア以

外の各地から、伝統的・ポーランド的な空気を吸いに多くの人が集まった。それは一種の聖地巡礼運動であった。そして、クラクフへ旅行したというだけで、放校処分になったプロイセン領の大学生も少なからずいた時代である。キュリー夫人も、もしワルシャワでなくクラクフで育ったのであれば、母国語や祖国の伝統の弾圧にまつわる、あれほども悲しい少女時代のお話は語られなかったのである。このことこそが、両者の文化的雰囲気の違いに決定的な影響をもたらしていたと言ってもよい。

文人ヴィルヘルム・フェルドマン (Wilhelm Feldman, 1868-1919) は、生粋のクラクフ人だったが、「われわれは政治もやっている。われわれは文学の刑にも、沈黙の刑にも、カタコンベの終身刑にも服す必要がないのだ」と言ったと伝えられている。これは、ワルシャワでは、政治的活動が許されていないだけに、どうしても文学が社会的、政治的役割をになわざるを得ないのに対して、クラクフには、藝術至上主義であれ、反写實的モダニズムであれ、育つ余地は充分あるという意味であった。

次にこのフェルドマンのワルシャワ評を引いておくが、ここには、クラクフの町自体が美的だから藝術も開花するのだというような、別の根拠も持ち出されている。

新しい藝術の潮流をめざす闘争は、主にクラクフの地でたたかわれ、若い詩人の大部分もガリツィアに住んでいるというのは、偶然の結果ではない。ワルシャワは——ミリアム〔筆名 Miriam 本名 Zenon Przesmycki, 1861-1944〕の雑誌『ジチュ』を除けば——わが国の文学の発展の上で何の役割も果たしていない。大都会の、インテリゲンチヤとマスコミの、喧騒と熱気——どんな思想もたちどころに一時の流行に変えてしまう週刊誌、サロン、通俗きわまりないコラム記事——数人のスター作家と批評家と、その陰で輝ききれずに消えてゆく小さな星たち——どれもこれも、個性の真摯さ、精神性や文化的雰囲気といった要素が醸されない、阻害要因になっているのだ。加えて、クラクフにはかくもふんだんに、そこら中に溢れている「美」が、ワルシャワにはない。そういう美的刺激の欠如もまた、審美的感情を育たせない一つの悪条件だ。

印象派の幕間劇 (1890～1900)

ただでさえワルシャワの分が悪いこの時代、致命的とも思われるセンセーションをまきおこしたのがフェリクス・ヤシェンスキだった。その名が一挙にワルシャワの大衆にも知られることになったのは1901年であるが、これより先にいわゆる「印象派の幕間劇」というものがあり、これに関連してヤシェンスキは、美術界ではすでに著名の士となっていた。この件は、(1) ヤシェンスキは日本美術蒐集家としてのみ重要なのではなく、ポーランド美術界とその成長にとっても大きな役割を果たしたということ、また(2) 印象派やモダニズムといった一見するとヨーロッパ美術内部の話のよ

うでありながら、ポーランドにおいて、実は日本美術もまたそれらと連動して、新しい美学の提案者として、またある種の西側からの「外圧」として機能していたということを見る上でも、重要な歴史的事実だろう。

ヤシェンスキがフランスから帰国した 1888 年頃、当時のワルシャワ画壇は、依然として写実主義、自然主義体制で固まっていた。フランス現代美術とその理論に傾倒していたヤシェンスキは、当然ワルシャワでも若い画家たちの新しい試みを支援する立場を取った。事態がセンセーショナルな段階に達したのは、ヴワディスワフ・ポトコヴィンスキ（Władysław Podkowiński, 1866-1895）とユゼフ・パンキューヴィチ（Józef Pankiewicz, 1866-1940）という、ヤシェンスキとほぼ同年齢の 2 人の若い画家たちが、1890 年にパリ留学から帰ってきた時のことだった。

2 人の印象主義的作品は、ワルシャワでもっとも権威ある美術団体「ザヘンタ美術協会」の選考委員会によって拒絶される。そしてこの時、協会の正会員でありながら、彼らの擁護にまわったのがヤシェンスキだった。彼はいち早く 1890 年にポトコヴィンスキ（当時 24 歳）の『禿げ山』を購入するなどして、大方の批判や無理解に抗して、彼らを応援した。病弱なポトコヴィンスキは、92 年頃からヤシェンスキの経済的援助を受け、翌年にはヤシェンスキの親類の土地ソプトカ（前出）での長期保養を世話してもらったり、またヤシェンスキ夫妻の肖像を描いたり、夭折するまでの 5 年間、2 人の親交はつづいた。ザヘンタで開かれたポトコヴィンスキの個展は、ポーランド初の印象主義絵画展として騒がれるが、おおむね不評で、『クリエル・ヴァルシャフスキ』にはこんな記事さえ現われた――

いかなる理由により、〔ザヘンタ美術〕協会は、現実の色彩関係を見捨て、意味もなく塗りたくったに過ぎないような絵に対して、「ポトコヴィンスキ氏特別展」というような看板をかかげ、巨匠とまでいわなくても、少なくとも優秀な、あるいは功成り名遂げたる藝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ったのか？

いかなる理由により、批評家は（ピョントコフスキ氏の如き専門家までが）ポトコヴィンスキ氏の観賞不可能な作品を称賛するのか？ （…）いかなる理由により、才能ある、善良なる画家たちにして、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気と尊厳を発揮することができないのか？

元来この新聞に対して非好意的であった作家プルズでさえ、この記事を引用した上で、「しかしわが国の若い絵描きたちの目は、本当にどうにかなってしまったのだろうか？ それとも今日、われわれは皆、濃い瑠璃色な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う、そんな流行が到来してしまったのか」と嘆いたが、この言葉には、印象主義などは（その後のさまざまなモダニストの意匠も）、西欧の藝

術家が血迷った結果の単なる逸脱であって、したり顔にこれをほめそやすのは、所詮が舶来崇拜の俗物だけだろうという、当時ワルシャワに一般的であった不信の念がよく表れている。

2年後の1894年、ポトコヴィンスキは大作『錯乱 [Szał uniesień]』をザヘンタに展示して、ふたたび賛否両論の嵐をまき起こした。そして客の帰った会場でその自分の絵を切り裂いて人々を驚かせた。ヤシェンスキは、彼の没後展の企画者の一人であったし、口から泡を吹いて逸る馬の首に裸体の女性がとりすがった図柄で評判となった、問題の『錯乱』を最終的に買い取った（1901年）のもヤシェンスキである。他方、パンキューヴィチとヤシェンスキのつきあいは、以後長くつづくことになるが、やがて彼らもまた創作の場をクラクフへ移してゆく。

ワルシャワの浮世絵あるいは日本美術（1901年）

ポーランドで初めて、浮世絵がそれのみで公に陳列されたのは、1900年11月のクリヴルトの画廊においてである。アレクサンデル・クリヴルト（Aleksander Krywult, 1845-1903）は、この世紀末のワルシャワで、印象派をはじめとして、内外のあらゆる新傾向の藝術家を積極的に評価し、支持した唯一の画商であった。たとえば、10年前、保守的なザヘンタに拒否されたヘウモンスキ、ポトコヴィンスキ、パンキューヴィチらの——やがては教科書に載ることになる、しかし当時は一顧だにされなかった——新進画家たちの作品を拾ったのも彼であった。いわばモダニズムのワルシャワにおける突破口を開いたこのクリヴルトも、生まれはワルシャワでありながら、クラクフの美術アカデミーに学んだ人間で、そのコレクションもクラクフの作家の作品を蒐集することから始まったのだった。

サロン・クリヴルトでの日本木版画展は、フランス人サミュエル・ジグフリート・ビングのコレクションから選んだもので、規模はそれほど大きくなかったと思われるが、留意すべきは、浮世絵が、ムンク、クリンガー、ルドン、リヴィエール、モローらの版画と同列に並んで展示の日程に上っていることである。フランスや英国のような第一次輸入国とは違って、ここワルシャワでは浮世絵も——ここに集まる藝術家たちにとって——むしろ現代美術の一部として機能していたと見ることもできるのだった。

その事情は、翌1901年1月ワルシャワで創刊された月刊文藝誌『ヒメラ [Chimera]』（1907年まで発行）においても同じであった。『ヒメラ』は、モダニスト雑誌として、ポーランド文学史上重要であるばかりでなく、なかなか美しい本であったが、そこではエドヴァルト・オクン、スタニスワフ・デンビツキ、北斎、廣重、光琳、國芳、G・クリムト、G・モロー、A・ピアズレー、バーン＝ジョウンズらの挿画が、すべて何の差別もなく扱われていた。と同時に彼らがひとしなみに巨匠のごとく目次に名

をつらねているために、たとえば一般の読者には、マリア・コモルニツカの叙情詩に添えられた、芥子の花のカットを描いた Korin という画家が、尾形光琳という日本人であるとはわからなかったはずである。

同時期、同期間日本で出た雑誌『明星』というのも、文学と美術の総合、外国文学・美術との合流という点で、また文学史上に果たした役割も『ヒメラ』とよく似ているが、浮世絵が『明星』の頁を飾ることはなかった。

ワルシャワで発行はされたものの、書き手の多くはクラクフ派であったこの新雑誌の登場は、ワルシャワ市民にどう受けとめられたか。レオン・プシエムスキ (Leon Przemski, 1890-1976) の記述はこうである。

わずか2年前には〔クラクフの〕『ジチェ』および〔作家〕プシビシェフスキに対してさんざん悪口を言った同じ新聞が、今度は〔編集長〕ミリアムの雑誌の出現に、よだれをたらしての喜びようだった。(…) 何という上等な紙、何という字体、何というデザインの賀沢さ！ (ロレントーヴィチに言わせれば、当時の人々は『ヒメラ』について書きはしたが、影響を恐れて、読みはしなかった) つまりワルシャワの郷土愛が、「デカダン」に対する恐れを上まわったのである。ついに雪辱の時は来た、ワルシャワの勝利だ！というわけであった。

『ガゼタ・ポルスカ [Gazeta Polska]』新聞も喜んだ。

蓋を開けてみると、何ということはない、例によって、悪魔も絵で見るほど恐ろしいものではなかった。新雑誌とは縁を切らねばならぬということはないばかりか、案外ためになることもあるというわけだ。何よりもまず——それがこの雑誌の功績であることは疑えない——『ヒメラ』は、ワルシャワにも綺麗な雑誌を出版できることを証明してくれた。

同様に、一般的な新聞『クリエル・ヴァルシャフスキ』、あるいは諷刺を得意とする週刊新聞『コルツェ [Kolce / 棘]』、リベラルな『プラヴダ [Prawda / 真実]』、左派の『グウォス [Głos / 声]』など、かつてあるいはこの後、ミリアムの藝術至上主義やクラクフのモダニズムを糾弾したメディアも含めて、ほとんどが『ヒメラ』の刊行を祝福する論調だが、これもすべてはクラクフへの対抗意識からと言ったのでは酷かもしれない。

『ヒメラ』には多数の、それもヤシェンスキのコレクションにかかる浮世絵や書物から借用したと考えられる挿画が利用されていることからわかるように、ヤシェンスキは創刊当初からこの雑誌の編集にかかわっていた。自身も美術評や音楽評を担当したが（第一号には上述のクリヴルト・ギャラリーでの浮世絵展の評を書いている）、

そのあまりに独特で辛練な筆法に人々は驚いた。特に 1901 年、美術学校教授のゲルソンが死んだ際、故人は実直善良な市民ではあったが、美術上の業績はゼロに等しく、こういう人物が偉大な藝術家であると思っているワルシャワの市民はなお処置に困るという意味のことを書き、喧々たる非難の声を浴びた。

ヴォイチェフ・ゲルソンは (Wojciech Gerson, 1831-1901)、美術協会「ザヘンタ」設立者の一人で、ワルシャワ美術界の有力者であったが、その作品は感傷的風景画、さもなければ学校教科書的歴史絵画の類で、印象派などの新しい傾向にはまったくついてゆけなかった。しかし彼の教室は、上述のヘウモンスキ、パンキェーヴィチ、ポトコヴィンスキら、革新の画家たちを輩出したことで、現在の美術史には、むしろ反面教師として名を残しているおもむきである。ヤシェンスキが、ゲルソンとワルシャワの俗物主義についてあれほどひどく書いたのは、一つにはすでに自分の浮世絵展が始まっていたからかもしれない。

1901 年 2 月ザヘンタ美術館 (右図) で、ヤシェンスキの浮世絵コレクションが展示された。出品数は、クリヴルトの十倍というヤシェンスキの記述からみて、おぼろげに数百点、またかりに一年後クラクフで催す浮世絵展と同規模であったとすれば、600 点程度と推定される。ポーランド初のこの大規模な浮世絵の展覧会は、ワルシャワの市民にどう受け取られたか。ヤシェンスキは、あるインタビューにこう答えている――



日本美術など何も知らないわが国の大衆やオピニオン・リーダーたちに、あるいは藝術家たちに、日本美術の巨匠たちの版画を見せて、わたしはいったい何を期待していたのか――ここに一つの民族が、人の猿真似をせず、自分たちだけの力を合わせて作り上げた、こういう業績がある。今度は、われわれも、藝術の分野で、ほかの国民とはっきり区別できるような、日本美術と同じようにオリジナルな何かを、創造する番だ――そういうことを考えてもらいたかった。そして、大衆もわたしのそういう気持ちを汲み取ってくれて、新聞雑誌もそういう意図を支持してくれるものとばかり期待していた……。

ところが、まさに正反対のことが起こった。観客たちは、わたしのことだけでなく、展示された作品まで笑いものにした。何百通という、匿名の脅迫状を受け取ったが、内容はどれも似たようなもので、「みっともない展示品はさっさと片付け

て、おとつい失せろ」とか、君は「パプアの土人でも教育していればよいのであって、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、ヤシェンスキという男は、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って、例えば「フィカイ-ブリカイ〔踊れよ-跳ねよ〕」などと鉛筆の落書がしてあったり。(…)
まじめな週刊誌だったが、わたしの美術好きを「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切った雑誌もあった。

浮世絵展の世評は、惨憺たるものだった。そして上のインタビューでも語られているように、会場での観客のふるまいがヤシェンスキには何より堪えがたく、「印象派事件」以来つづけていたワルシャワの社会に対する憤激にますます油が注がれた。ヤシェンスキは、自分についての誹謗より、人類の至宝である日本美術に対する侮蔑が悲しい旨のことをあちこちで語ったが、たぶんこの言葉に嘘はない。

一般大衆に、日本美術が異国趣味の小道具以上の《藝術》として受け入れられなかったのは 19 世紀の欧州でもまだ当然のこととして、ポーランドの場合、その上さらにヨーロッパ・コンプレックスとでもいうべきものが作用して、非ヨーロッパ的な価値を見えにくくしている。したがってこの時代にたまさか積極的に日本美術を紹介した雑誌などがあっても、その紹介の根拠は「フランスで認められた」とか「印象派に大きな影響を与えた」ということにしかなかった。

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ことが、それもヨーロッパ文明に適応しおおせただけでなく、何と逆にヨーロッパに影響まで与えた国民であるということがわかってきた。しかもその影響は、ヨーロッパ人の創造活動の中でも最も精妙な分野の一つ、すなわち絵画の領域できわめて大きく現われたのである。こんな現象は、一見するとパラドックスとしか思われない……何だって？ 何世紀もの伝統を誇る藝術を持つわれわれヨーロッパ人が、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。(イグナツィ・マトウシェフスキ Ignacy Matuszewski 「日本の絵画」冒頭。『ティゴドニク・イラストロヴァーネ』Tygodnik Ilustrowany, 1900, nr 49)

これは、当時よく売れていた週刊グラフ雑誌の記事であるが、日本美術を紹介するにあたって、こう切りだすほかはなかった。そしてこれでもきわめて好意的な記事な

のである（一般のポーランド人が、日本について認識をあらため、興味も知識も持ち始めるのは、やはり日露戦争頃の日本ブーム以降である）。

ヤシェンスキが日本美術について書くとき、こういうヨーロッパ・コンプレックスは感じられない。いちいちフランスを持ち出さなくとも、自分の目に自信があった。いいものはいいから展示するという態度であった。評価は絶対的である。実際、彼が組織した展覧会は日本美術に限られなかった。浮世絵の類だけでも 5000 点を蒐集する人間であるから、むしろ自信は当然のことかもしれない。

スキャンダルを呼んだのは、観客に対するヤシェンスキ一流の報復措置であった。彼は、展覧会場に「中国の茶と日本の美術、これらは互いに異なる別種のものであることを理解しましょう」とか「これらの展示は、日本美術を愛好し、字が読め、書物の扱い方を心得る人々のためのもです」とか、あるいは、まともな人間のために展示しているのであって、畜生のためではないという意の注意書きのようなものを掲示しはじめたのである。反撥した観客は新聞などに投書し、これをたとえば『クリエル・ヴァルシャフスキ』の、またしても W・ラプスキが取り上げて、ヤシェンスキを論難することとなる。次の引用は、そのラプスキへのヤシェンスキの返答である。

日本美術展でわたしが掲示した文学的標語は、観客諸君及びこの町の市民に充分釣り合うものであったことは（……）ラプスキ氏自身が御存じのはずである。ワルシャワにコレクションを持ってきた時、わたしは、ある晩ある人物のところへ、中でも最も貴重な作品を見せに行ったことがある。そこには、選良インテリらしき面々が集まっていた。わたしが浮世絵を広げてみせると、数人が目を丸くして「何だこれは？」と問う。すると他の連中が、作品を指さして「いや、ポポフの店で中国茶を買うと、まさにこんな醜悪な紙に包んで売ってくれるぞ」とのたまう。中国茶と日本美術に関する標語は、ここから来たものだ。

一方、書物を丁寧に扱うようにという標語が、どうして必要になったかといえば、わが観客諸君が、会場で見張りがいないすきに、机の上に並べであった画集といわず雑誌といわず、もみくちゃにし、よだれをたらし、切れ切れに破くというふるまいに及んだからで、わたしが彼らを苛立たせたよりは、はるかにわたしの方が苛立たせられたのは確かなのだ。

まさにこういう連中に向かって、わたしは真実を言ったのであり、またこれからも言いつづける。世間の評判などではなく、藝術が問題なのである。コレクションとわが身を守ると同時に、このコレクションを利用する藝術家たち、文学者たち、愛好家たちのためにも、わたしは活動しているのであるから。（…）ワルシャワにとって展覧会は目ざわりなものに過ぎないのだろうか？ もしそうなら、わたしも、予定した展覧会をすべて取り止めてもいいのである。

するとラプスキが忠告をよこした——

こういう調子で事態が進むなら、早晩、ヤシェンスキ氏の組織する展覧会は、どれもがらがらで人が入らず、氏を書くいかなる文章も、たとえ善意と健全なる理想をもって発意されたものであったとしても、強固な反撥に出会うことになるだろう。(……) ヤシェンスキ氏が、どうしても自らの金言名句で飾りたいなら、ザヘンタの壁や雑誌誌面ではなく、むしろお友達の家記念アルバムを選ぶよう忠告したい。そうすれば、あのゲルソン教授に対する追悼文のような奇行も生まれずにすみ、市民に対する嘲弄のかわりに教育的尊厳が復活することにもなろうというものだ。

もちろん、ラプスキが指すヤシェンスキの「お友達」とは、モダニストたちのことである。つまりは、奇妙な展覧会や文章で世間を騒がせずに、啓蒙活動は自分たちの仲間内だけでやれということである。

以上は1901年4月の「論争」であるが、すっかり腹を立てたヤシェンスキは、この時点で、ザヘンタへのコレクションの寄贈と、ワルシャワにきちんとした美術館を建てようというザヘンタ美術協会副会長カロール・ベンニ (Karol Benni, 1843-1916) の計画への経済的協力という、従来約束していた二つの提案を引っ込めることになる。こうなると、ヤシェンスキがワルシャワを永久に見捨てる日も近かったのだが、予告された展覧会のうちのいくつかは、ワルシャワのクシオンジェンツァ街にあったサロン《ヒメラ》で実行に移された。すなわち——

- 4月1日～4月15日 『アルブレヒト・デューラー版画・素描展』
- 4月15日～5月1日 『アンリ・リヴィエール版画展』
- 5月1日～5月15日 『ジョヴァンニ・バッティスタ・ピラネージ版画展』
- 5月15日～6月1日 『スタニスワフ・マスウォフスキ水彩画展』
- 6月1日～6月15日 『アラブ装飾藝術展』

の五つであるが、ヤシェンスキの興味の方向を知るためにも、6月以降に予定されていた主なものも挙げておきたい。

- 『風景画家としての廣重』(300点)
- 『フランス風景画——バルビゾン派』
- 『摺物絵——岳亭及び北斎一派』(60点)
- 『フランス・ポスター藝術』
- 『マックス・クリンガー展』

『肖像画の歴史・その一齣』
『歌麿——美人画と風景画』（100 点）
『ギュスターヴ・モロー展』
『國芳——伝説物・戦物』（150 点）
『ブランチスコ・ゴヤ展』
『風景画家としての北斎』
『エッチング・リトグラフ・木版画』
『18 世紀末までのヨーロッパ細密画』
『春信・湖龍齋・春章・容斎〔菊池容斎？〕・光琳』

結局、ワルシャワで開かれなかったこれらの展覧会も、ヤシェンスキは、ルヴフやクラクフで開いてゆくことになるのである。その数は 1901 年中に少なくとも 20 数回に及び、出品物は、ほとんどすべて本人の所蔵にかかるものであったし（一部で複製も用いた）、展覧会に先立って、ヤシェンスキはしばしば自分で解説的講演を行なった。これは、なみはずれて旺盛な活動と言っていいはずである。

約束の地クラクフ

1901 年、ヤシェンスキは Félix という筆名でフランス語のエッセイ集 *Manggha. Promenades à travers le monde, l'art et les idées*〔漫画——藝術、思索、世界をめぐる散策〕を出版する（パリおよびワルシャワ）。ゴンクール兄弟の『日記』を連想させる随筆集で、990 頁という大著なのだが、日本や日本美術に触れているページはそれほどない。興味深いのは、この本の表紙にも扉にも MANGGHA という綴りで表題を掲げながら、本文の始まる頁には MANGUA と大書してあることである。本文中では（437 頁）、葛飾北斎の『漫画』をゴンクール兄弟は Mangwa と表記し、ビングは Mangua と書いていると指摘する一方で、自著の題の Manggha という奇妙な表記については説明していない。さらに私から補足すれば、ルイ・ゴンスは 1883 年刊の『日本美術』で Mangoua と綴っている。そんな具合に、現在のような manga というアルファベット表記が定着していない当時は、各人各様で書いていたので、ヤシェンスキも、それなら自分はこういう表記でゆこうと決めたのではなかったか。

ヤシェンスキは日本語に堪能な人物かもしくは日本人自身に日本語の発音について尋ね、教わったのではないかと思われる節がある。たとえば北斎の名を彼は徹底して Hoksai と綴っている。ポーランド語であれば、まさにこの綴りを声に出して読むことで日本語の実際の発音に近づく。アクセントは「Ho」にあり、k と s の間に明瞭な u は聞き取れないからである。「漫画」の場合も、もしかすると、日本人は「漫」を man ではなく mang と鼻音のように発音することを知っていて、mang + gha と書いたのだ

はなかったか。ただそうであれば、なぜ 2 文字目の「画」が **gha** になるのかわからない。19 世紀末の日本人であれば、人によっては「ぐわ」ではなしに「が」と発音した可能性があったとしても、2 文字を連続して読んだ場合の「が」は鼻濁音だったのではないだろうか。そうではなしに、日本人に「が」を単独で発音してもらった際、普通の濁音で呼気をともなう、いわば有気音に聞こえたのかもしれない。それを **gha** と記したのか。ちなみに「画・畫」は中国語で **hua** である。謎は深い。いずれにしても、ヤシェンスキが **Manggha** というあだ名で呼ばれるようになったそもそもの原因はこの本にあり、クラクフに移り住んでから二、三年でこのニックネームは通用し始めていたようだ。

ヤシェンスキがワルシャワを引き払ったのは、1901 年 7 月ではないかと考えられる。それからポーランド南部山岳地帯の保養地ザコパネ (**Zakopane**) で夏を過ごした。ザコパネへ行くには、クラクフを通らざるをえない。彼のワルシャワでの武勇談はクラクフにもその一部始終が伝わっていて、中には、彼のクラクフ入りを待ちかねている者もいた。「当地の俗物退治には、いつお見えになりますか。われわれも大兄がいないので淋しいかぎりです。また大兄にとっても、きわめて多くの点でクラクフの方が住みやすいはずです」と手紙に書いたのは、この時代を代表する彫刻家コンスタンティ・ラシュチュカ (**Konstanty Laszczka, 1865-1956**) である。そして事態はラシュチュカの予言通りになった。

ヤシェンスキはそのクラクフで一度日本美術展をやり、10 月にはガリツイアの首都、人口約 16 万人のルヴフを訪れた。ヤシェンスキは、オランダ版画を見せ、浮世絵を見せ、マックス・クリンガーを見せ、そのつど講演をし、ほとんど毎日のように「辛辣で、その妥協のない率直さゆえに時に残忍なほどの、しかし美に対する熱狂的な愛とあらゆるスノビズムに対する憎悪のほとばしるような」(A・ワダ=ツィブルスキ) 評論を書くという、精力的な活動を 2 ヶ月間つづけた。

その成果はどうであったか――

2 ヶ月の藝術的布教活動を終え、ヤシェンスキはルヴフを去ったが、あとに残されたのは、幸せに満ちた、精神の昂揚であった。ルヴフの人間が、藝術について、この 2 ヶ月の間にどれだけ喋り、書き、論争したことか。過去 10 年間全部を合わせてもその量には及ばない。(『国 [Kraj]』1902 年・第 1 号)

事実、ヤシェンスキの滞在後、ルヴフでは、美術に関する社会的活動が一举に盛んになっている。

1901 年 12 月、ヤシェンスキは古都クラクフに移り住んだ。そして以後、死ぬまでここに住む。1903 年 5 月 5 日からは町の中心、ヤナ通り [ul. św. Jana] 1 番地、中央広場との角、国民博物館の入る建物スキェンニーツェ [**Sukiennice**] に面したバルコ

ニーを持つ2階に構えた彼の住居は、たちまちのうちに画家や詩人、演劇人や音楽家の寄り集うサロン兼ギャラリーとなった。

当時のクラクフが、美術、文学、演劇の各分野で、ポーランドの前線基地として機能していたことはすでに述べたが、ヤシェンスキは、パトロンとしてまた批評家として、その人的交流の中心にあった。試みに、彼の肖像を制作した画家、彫刻家を列挙してみれば——ヴィチュウコフスキ、メホフェル、パンキューヴィチ、マルチェフスキ、ボズナンスカ、ヴァイス、アクセントーヴィチ、デンビツキ、ヴィトキューヴィチ（父）、ドゥニコフスキ、アウグスティノーヴィチ、ポトコヴィンスキ、クシジャノフスキ、シフルスキ、ラシュチュカ、フリッチュ——という具合で、さらに、肖像を残さなくとも、親交があり、ヤシェンスキがその作品を買い取ることの多かったヴィスピャンスキ、スタニスワフスキ、ファワット、ルシュチッツ等々の名前を並べれば、そのまま20世紀前半のポーランド美術家名鑑ということになる。その大部分が、ポーランド美術史上に言う《若きポーランド》という黄金期を支えた造形作家だった。

このうち、メホフェル、ヴァイス、ルシュチッツ、スタニスワフスキ、デンビツキらは、ヤシェンスキの影響で、ないしは独自の動機から、みずから浮世絵のコレクションまでしていたが、そこまでゆかなくとも、ここに名の挙げたすべての芸術家は、ヤシェンスキを通じて良質の日本美術に接し、大なり小なりインスピレーションあるいは刺戟を受け取った。

またクラクフでヤシェンスキは「ポーランド版画家協会」「クラクフ国民博物館友の会」を結成し、ポーランドで初めて版画をアルバムで出版したり、庶民にも手の届くようにと、15巻の廉価な画集を『ポーランド美術——絵画』という総題のシリーズで刊行したり、ルヴフでも文藝・美術雑誌『ラムス』（前出）を発行するなどの活動を展開した。

それまでヨーロッパ美術の中心的存在であった油彩画は、言うまでもなく高額で、輸送も難しく、「一点もの」であることがその価値を決定づけていたのに対して、版画はある同じものをある程度量産でき、しかしどれも「本物」であり、大きさからも軽さからも、場合によっては巻いて筒に収めることができることから持ち運びしやすく、ヤシェンスキの志した公衆の啓蒙、美術教育、美術の普及という目的にはこの上なく適していた。そして日本の浮世絵木版画は、その最も優れたお手本だった。油絵だけでなく版画も評価するというヨーロッパ美術の「近代化」はより普遍的な規模で起こっていたとしても、ポーランドの文脈でそのことをヤシェンスキほどよく理解していた人物はいない。その意味で、版画は彼のコレクションあるいは移動美術館の理念の中核にあった。

1902年1月、つまりクラクフに越してきて1ヶ月もたつたたぬかのうちに、ヤシェンスキは二つの展覧会を組織した。一つはクラクフ国民博物館での『浮世絵展』であり、一つは美術愛好家協会での『ヤシェンスキ蔵ポーランド現代美術展』であった。

前者にはおよそ 600 点の浮世絵類が出品された。予想されたことながら、クラクフでの展覧会、講演は、一般の観客や新聞雑誌にも好評をもって迎えられ、ヤシェンスキもいたって満足の体であった。

このきわめて文化的、この上なく好意的な雰囲気の中で、申し分ない理解とあたたかい待遇にめぐまれ、藝術家諸君や新聞、一般の人々から積極的に支持もされ、私のプログラムも、その実行がどれほど楽になったことか。(『一週間 [Tydzień]』1902 年第 41 号)

ようやく自分のコレクションにも安住の地ができたということで、1903 年、ヤシェンスキは早くも次のような遺言めいた文章を書いている。

心身共に健康なる現状において、以下の事を言明する。全ての私の蒐集品及びその他の動産は、社会の共通財産と見做す。私が存命中に私の計画を実現せしめ得なかった場合は、蒐集品及びその他の動産の為の独立した美術館ないしは国民博物館分館が設立されることを希う。また私は全ての私の蒐集品及びその他の動産につき、終身の使用权を留保する。蒐集品はクラクフ以外の地に移転され得ないものとする。

しかし実際には、コレクションの寄贈と美術館設立の問題をめぐっては、この後長期にわたって、クラクフ市当局、博物館、ヤシェンスキの間で困難な交渉がつづき、かなりの紆余曲折を経て、最終的に寄贈の手続きが完了したのは 1920 年 3 月のことであった。この時点でヤシェンスキ・コレクションの所蔵品総点数はほぼ 20,000 件に達し、そのうち日本、中国、韓国、モンゴル、チベット、インド、タイ、カンボジア、インドネシア諸地域から渡ったものは 6,000 点を超えていた。それ以外はポーランドを含む欧州、中近東地域で製作されたものである。コレクションは、そのための建物が確保されるまでの当面、ヤシェンスキの住居にそのまま残されることになり、やがてシュチェパンスキ広場 (pl. Szczepański) 9 番地にショワイスキ夫妻 (Włodzimiera i Adam Szolajscy) が寄付した建物に移されたのはすでに 1930 年、すなわちヤシェンスキも死んで一年がたったのことだった。

1904 年の日露戦争は、それまでまったく日本という国を知らずにいたポーランドの一般大衆を驚かせ、大国ロシアに対する日本の勝利はきわめて肯定的、好意的なイメージを彼らにいだかせることとなる。ポーランドにおける日本のイメージの変遷をたどる上で、日露戦争は画期点となったのだった。ヤシェンスキの啓蒙活動もそれだけやりやすくなったに違いない。1906 年、「クラクフ美術の友協会」の本部、数年前に竣工したばかりの新しいギャラリー「パワツ・シュトゥキ [Pałac Sztuki / 藝術の殿堂]」

で、ヤシェンスキは自分のコレクションを提供して日本美術の総合的な紹介を目的とする大きな展覧会を開いた。また同年 11 月には、自宅で「国民博物館フェリクス・ヤシェンスキ記念分館」開館を宣言して多くの賓客を招いた。この 1906 年に彼が執筆し、小冊子のかたちで出版した『クラクフ国民博物館分館日本部案内』は、ヤシェンスキの藝術論や日本美術についての考え方を知るにはうってつけの、要領よくまとめられたテキストである。

その後第一次世界大戦にいたる期間、ヤシェンスキは、中東から東欧にかけての広い地域で製作された貴重な布、織物、衣裳、帯、絨毯、壁掛け、刺繍、レースなど、一言で言えば繊維を素材とした美術品を主として——陶磁器、雑器などの生活用品も含め——蒐集することに没頭した。実はこの分野ではポーランドにも独自の長い蒐集の伝統があった。一つには、近世のポーランド人士族が男性の「民族服」と規定した服装にペルシャやトルコなどを産地とする布や帯（ポーランド語でパス pas）が使われていたことがあり、もう一つには、かつてのポーランドが南方・東方に広大な領土を有していたことが関わっている。したがってヤシェンスキもそうした美術品を求めて現在で言えばウクライナに相当する広大な地域を渉猟した。1914 年に大戦が始まった時にも彼はキーウ市の南方、ビラ・ツェルクヴァ地方の知人宅やキーウ市内など各地に滞在して蒐集にいそしんでいた。結果として、ヤシェンスキは大戦中はウクライナに足止めされることになった。1918 年になってようやくクラクフに戻れることになった際、ヤシェンスキが蒐集した美術品はキーウの「文化遺産保護協会」に預けられたが、キーウは 1920 年秋ソヴィエト連邦の支配下に入ったこともあって、取り返すことはできずに終わった。それでもヤシェンスキはめげることなく、ポーランド男性士族がかつて所有し着用した帯を集めつづけた。そのことについては、クラクフの美術や建築を専門としていた美術史家フランチシェク・クライン（Franciszek Klein, 1882-1961）のこんな証言（1927 年）がある——

世界大戦が終わり、クラクフに戻ると、ヤシェンスキは新しい分野に身を入れた。古いポーランドの帯を集めようと決心したのだ。今回もまた彼は不撓不屈のコレクター精神を発揮した（…）240 点にのぼる、このきわめて貴重なポーランドの古い帯のコレクションは、ポーランド最大であり、現在ではその多くが幻に近い品である（…）ここクラクフでは、世紀末にアンジェイ・ポトツキが集めた、別のすばらしいコレクションが《ポド・バラナーミ Pod Baranami》宮にもある。これも大きなコレクションだが、ヤシェンスキのコレクションにはかなわない。

1929 年 4 月 6 日にフェリクス・ヤシェンスキは没するが、その数年前から眼病が悪化したせいですでに失明状態にあったという。ヤシェンスキは、クラクフで最も有名な由緒あるラコヴィツキ墓地に葬られた。

(付記)

この日本語テキストは、2024 年にクラクフの日本美術・技術博物館創設 30 周年を記念して書き起こしたものではあるが、そのかなりの部分で、1990 年 8 月 30 日付で恒文社から発行された図書『ポロニカ』'90 創刊号 130～144 頁に掲載された「世紀末のワルシャワとクラクフそして浮世絵」という古い拙稿を使っている。伝記的な部分では、より新しい、ブロニスワヴァ・グミンスカのテキスト「フェリクス・マンガ・ヤシェンスキ——われわれは誰もが月に手を届かせたいと夢見ている……」に多く拠った (Bronisława Gumińska, *Feliks Manggha Jasieński: „Wszyscy marzymy, by dosięgnąć księżycy...”*, Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa, t. 3 (2010), ss. 17-64)。

一点、重要な用語について記しておく、ここではクラクフの「国民博物館」という奇妙な訳語を使ったが、これは原語の *Muzeum Narodowe* が奇妙ではない日本語で翻訳することができないためである。*narodowe* とは「民族の」あるいは「国民の」という形容詞であり、「国立の」あるいは「国家の」ではない。クラクフの *Muzeum Narodowe* は、まだポーランド人が国家主権を回復できずにいた 1879 年にクラクフ市議会の決議で創設されたものであり、「国家によって創設または管理される」という意味での「国立」ではなかった。クラクフ市のものであるにも拘らず、ポーランド最古の公的博物館であったこの博物館を「クラクフ市立」と呼ぶこともない。それは、いわば「民族立」博物館だった。ポーランド共和国は 1918 年に再興されるのだが、ヤシェンスキが活着している間は、そして第二次世界大戦が終わってもしばらくは、この博物館はポーランド国家ではなくクラクフ市という地方自治体の機関でありつづけた。現在でこそポーランド共和国の管理する「クラクフ国立博物館」と訳してまったく問題はないのだが、ヤシェンスキの時代について記す時に「国立」とは呼べない。かと言って「民族博物館」では誤解の余地が多すぎるだろうと考え、このようにした。

1906 年に出版された小冊子『クラクフ国民博物館分館日本部案内』は、1990 年に東京、大阪、札幌で開催された展覧会「ポーランドの《NIPPON》展」の図録に翻訳を収めたが (p. 8-13)、これもその後若干手直ししたので、いずれヤシェンスキが日本について書いた他の文章と合わせて改めて公刊したい。