



# HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	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
Author(s)	加藤, 有子; Kato, Ariko
Citation	スラヴ研究, 57, 1-25
Issue Date	2010
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/47599">https://hdl.handle.net/2115/47599</a>
Type	departmental bulletin paper
File Information	SS57_001.pdf



# 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

加 藤 有 子

## はじめに

ブルーノ・シュルツ (1892–1942) は、両大戦間期ポーランド文学を代表するユダヤ系ポーランド語作家、画家である。オーストリア＝ハンガリー帝国領東ガリツィアの小都市ドロホビチに生まれたシュルツは、そこで生涯を送り、地元のギムナジウムで図工教師を務めながら、2冊の短編集『肉桂色の店』(1933)、『砂時計の下のサナトリウム』(1937)のほか、雑誌掲載の4編の短編小説を世に送った。

作家として知られるシュルツだが、1920年代、作家デビューに先立つ10年ほどは画家として活動していた。ただし、画業はほぼ独学である。シュルツはルヴフの工科大学の建築学科で学んだが、第一次世界大戦の勃発で中断し、戦火を避けてウィーンに断続的に滞在する。そこでは様々なヨーロッパ美術に触れたことが推測されている。1918年、生地に戻り、画家として創作活動を始めた。ドロホビチは1921年、正式にポーランドに編入される。執筆活動をはじめのは1920年代半ば頃。文学デビューを果たしてから絵画制作を続けたシュルツは、教職を兼ねながらの兼業の画家であり作家であった。

画家であり作家というシュルツの本領が発揮されたのは、自分で挿絵を入れた1937年の第二短編集『砂時計の下のサナトリウム』である。表紙とともに33点もの自作のイラストが添えられた<sup>(1)</sup>。しかし、小説が中心となるシュルツ研究では、シュルツが画家でもあったという事実は重視されていない。戦後になって刊行されたシュルツの散文集には、テキストのみが収録された。そのせいもあって、挿絵はこれまでまったく考察対象に入らなかった。

挿絵はシュルツにとって特別のものだったと考えられる。1932年の書簡からは、デビュー作となる1933年の『肉桂色の店』の段階で、既に自分の短編集に挿絵を入れることを希望していたことがわかる。

表紙は自分で描くつもり。19世紀初頭の本のようにテキストのなかに木版画のイラストを入れようかとも考えました。本当にそうするかはわかりませんが<sup>(2)</sup>。

- 1 出版社に提案した数はもっと多かったとフィツォフスキは推測するが、詳細は不明。Jerzy Ficowski, ed., Bruno Schulz, *Ilustracje do własnych utworów* (Warsaw: Wydawnictwo Reprint, 1992), p. 7. 『肉桂色の店』に関しては、当時親密だった作家ゾフィア・ナウコフスカに、自作の挿絵を貼り付けた手製の特別版を贈ったと言われるが、失われた。
- 2 1932年7月24日のステファン・シューマン宛の手紙。J. Ficowski ed., Bruno Schulz, *Księga*

結局、デビュー作『肉桂色の店』にはシュルツ作の表紙のみが採用され、イラストはなかった。このほか、これまでほとんど黙殺されてきた回想によると、1920年代に制作されたシュルツの画業の代表作、ガラス版画の連作『偶像賛美の書』（1920–22）は、ザッヘル＝マゾツホの『毛皮を着たヴィーナス』へのイラストを想定して作られたという<sup>(3)</sup>。これらに現れているのは、「小説にはイラストが必要」というシュルツの一貫した意識である。しかし、大戦間期、少なくともポーランドでは小説の単行本に挿絵を入れることはそれほど当たり前ではなかった。なぜ挿絵か？

ポーランド語の「挿絵」*ilustracja* は、「目に見えるように示すこと、明らかにすること」を意味するラテン語の *illustratio* に由来する。現代のポーランド語辞典を引くと、「テキストを説明、補足、装飾するために付け足された写真やドローイング、絵画作品の複製」が挿絵として定義される<sup>(4)</sup>。挿絵の役割やテキストとの関係は時代によって変遷するが、挿絵とは書物の一要素であり、テキストの理解を助ける視覚的説明の役割、そして本を美しく彩る装飾の役割を果たすものと言ってよいだろう。挿絵はテキストとの関係において現れるイメージであり、書物というメディアに関わる。

こうした挿絵理解に立ち、本稿ではシュルツの自作の小説に対する挿絵のほか、「書」と名づけられながらもテキストの現れないガラス版画集『偶像賛美の書』について、書物というメディア、テキスト、イメージの三つの関係のなかで再考していく。文学、絵画両ジャンルに関わる挿絵と書物に注目することで、シュルツの画家兼作家としての個性が見えてくるのではないか。シュルツ研究ではシュルツの絵画と散文作品を総合的に論じる試みはなされていない。これを試みるうえで、挿絵と書物という切り口は有効であると考えられる。

シュルツの挿絵に関するまとまったテキストとしては、唯一の挿絵集に添えられたシュルツ研究の創始者であり編者フィツォフスキの概説があるにすぎない。また、シュルツの文学作品と絵画作品はそれぞれ別領域で研究されるため、自作のテキストと挿絵の組み合わせという点は研究の盲点になっている。挿絵が一冊の書物という空間において、テキストの間にどのように配置され、どのような関係を構築していたかという視点は出ていない。『偶像賛美の書』については、男性が女性を崇拝するポーズをとるため、時にマゾヒスティック絵画とも呼ばれ、主題論が中心になっている。視覚作品でありながら「書」と名づけられ、テキストから成る書物という既成概念を覆している点については十分な議論がなされていない。

---

*listów* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002), p. 37. シューマンは心理学者であり、シュルツも参加した図工教師対象の文部省主催の夏季コースで講演をした。当時無名のシュルツの依頼により『肉桂色の店』の原稿を読み、絶賛し、両者の文通が始まった。最初は『父の思い出』とあったタイトルを、『肉桂色の店』に変えるよう進言したのもこのシューマンという。Schulz, *Księga listów*, p. 298.

3 エドムント・レヴェンタルの回想。Jerzy Ficowski, ed., *Listy, fragmenty: Wspomnienia o pisarzu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984), p. 55. 実際にいくつかの版画に関しては直接のインスピレーションが確認できる。これについては、別稿で論じた。Ariko Kato, “The Early Graphic Works of Bruno Schulz and Sacher-Masoch’s *Venus in Furs*: Schulz as a Modernist,” in D. De Bruyn and K. Van Heuckelom, eds., *(Un)masking Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintergrations* (Amsterdam & N.Y.: Rodopi, 2009), pp. 219–249.

4 *Uniwersalny słownik języka polskiego* (Warsaw: PWN, 2003).

以下、第1章で短編集『砂時計の下のサナトリウム』に添えた挿絵について、第2章ではガラス版画という選択と「書」というタイトルから『偶像賛美の書』について論じ、シュルツにとっての挿絵、書物とは何かを絞っていく。第3章では小説作品における書物、そしてポーランドの批評家が提案するリベラトゥラ *liberatura* という新しい文学概念を参照しつつ、画家兼作家としてのシュルツの作品の特徴を明らかにする。最終的に、イメージと文字／テキストが融合、隣接、競合し、さらにその対立を解消する特有のトポスとして、シュルツにとっての書物というメディアを読み解くことになるだろう。全体を通して、シュルツが画家と作家を兼ねたこととその作品の分かちがたい結びつきも示したい。

## 1. 小説と挿絵

### 1-1. 挿絵の変遷

挿絵の歴史は古い。プレッサーによると、最古の挿絵入り書物は紀元前のエジプトの死者の書に遡る。ヨーロッパに伝わる最も古い挿絵入り書物は、4、5世紀のヴェルギリウス『アエネイス』や聖書の写本である<sup>(5)</sup>。こうした中世の挿絵入り写本は実質一部の特定の階級に向けたものであり、挿絵は高次の内容に見合う外見を整えるための装飾的役割を果たした。カール大帝の時代には豪華な装飾の写本の制作が命じられ、中世の書籍美術が開花する。挿絵を取り巻く状況が変化するのには15世紀頃からである。活版印刷が発明されると、本は安価になって読者層も広がる。それにつれて挿絵は読み書きのできない層のために聖書や神話、民間寓話をわかりやすく伝えるための図解や教化の意義を担った<sup>(6)</sup>。この頃の挿絵は木版画だったが、16世紀末からは知識階級向けの本には銅板の挿絵が使われるようになる<sup>(7)</sup>。17世紀には戦争による疲弊や経済状況の悪化もあって挿絵本は一時減少するが、18世紀には多色刷りも可能になり、富裕層向けの意匠をこらした豪華本が再び作られた<sup>(8)</sup>。このように挿絵は物としての書物の美的側面を支えるとともに、文字の読めない民衆層にテキストを説明する役割を果たした。この2つの役割の間を時代とともに、さらに本の内容次第で行き来したと言える。

本論文の「はじめに」に引用した書簡で、シュルツはデビュー作となる短編集『肉桂色の店』を「19世紀初頭の本のように」木版書の挿絵入りにしようと考えていた<sup>(9)</sup>。結局、イ

5 ヘルムート・プレッサー（饗田収訳）『書物の本：西欧の書物と文化の歴史、書物の美学』法政大学出版社、1973年、26頁。

6 リュシアン・フェーヴル、アンリ＝ジャン・マルタン（関根素子、長谷川輝夫、宮下史郎、月村辰雄訳）『書物の出現（上）』筑摩書房、1985年、193–211頁。

7 プリュノ・ブラセル（木村恵一訳）、荒俣宏監修『本の歴史』創元社、1998年、93頁。

8 フェーヴル『書物の出現（上）』、222、229頁。挿絵の歴史については、プレッサー『書物の本』、フェーヴル『書物の出現』、ブラセル『本の歴史』を参照した。

9 シュルツは木版画を得意としたわけではないようだ。1934年3月24日付の友人宛の書簡で、「次会うときには木版画の技術を教えてほしい」と頼んでいる。さらに1935年10月6日付、「『肉桂色の店』には挿絵を描かなかったが、まだやる気は捨てていない。そのために木版を勉強したい。」また、1935年1月28日の書簡では、イタリア人の集合展に行き、19世紀フランスの技術を使った木版画を大変気に入ったとも書いている。結局、木版画を習得する機会も時間もなかった。Schulz, *Księga listów*, pp. 61, 77, 104.

ラストは採用されなかったうえ、表紙に採用されたのもインク画だったが、シュルツが想定していたのはそもそもどのような書物だろうか。ヨーロッパで本が本当に身近になるのはパルプ紙が生産され、より安価に大量生産が可能になる19世紀のことである。19世紀初頭には、イギリス、ドイツ、フランスなどで挿絵本が再び発展し、小説も挿絵入りで多く刊行された<sup>(10)</sup>。18世紀末に発明されたリトグラフも挿絵に用いられるようになるが、依然木版画も好んで使われる。19世紀の木版画入り挿絵本というのは、技法、時代から推測するに、1830年代以降イギリスで主流となった、本文中に組み込まれた木版の挿絵であろう<sup>(11)</sup>。

## 1-2. 第二短編集『砂時計の下のサナトリウム』の挿絵

1937年刊行の『砂時計の下のサナトリウム』に収録されたシュルツの挿絵は、すべてペン画である。ほとんどが登場人物の行為を再現的に描いたものであるが、挿絵は各短編に均等に入っているわけではない。同じような構図の挿絵が重複して使われることもあり、どこまでがシュルツの意図によるものなのかは、挿絵を入れたプロセス、経緯も含めてははっきりしない<sup>(12)</sup>。ただ、1937年2月の友人宛の書簡では、33枚の挿絵入りで総ページ数300ほどの本がルーイ社から出ると述べたうえで、「挿絵のことがとても心配だ、ルーイ社が僕の計画を台無しにしやしないかとね」<sup>(13)</sup>とも書いていた。挿絵の総数、総ページ数（実際は265ページ）からしても、挿絵はシュルツの計画に基づき、刊行されたものもその計画から大幅に逸れてはいなかったようだ。

挿絵の偏りに関して考慮すべきは、短編集に収録された13編の短編のうちの4編が、単行本に先立つ1935年に挿絵入りで雑誌に発表されているということだ。このときの挿絵がそのまま使われたわけではないが、この4編（「砂時計の下のサナトリウム」、「エヂオ」、「ドド」、「年金暮らし」）には短編集でも挿絵が入っている。これらと短編「春」の挿絵には様々なヴァリエーションのスケッチが残されており、挿絵の意図が最初からあったようだ。

とりわけ高い頻度で挿絵が入っているのは、シュルツの散文作品のなかでは比較的長く、ストーリーがはっきりしている短篇「砂時計の下のサナトリウム」と「春」である。これらの挿絵は場面を再現的に視覚化し、とりわけ登場人物の容貌について、読者の想像を方向づける<sup>(14)</sup>。この2編以外に雑誌発表の時点から挿絵の入っていた短編「エヂオ」、「ドド」、「年

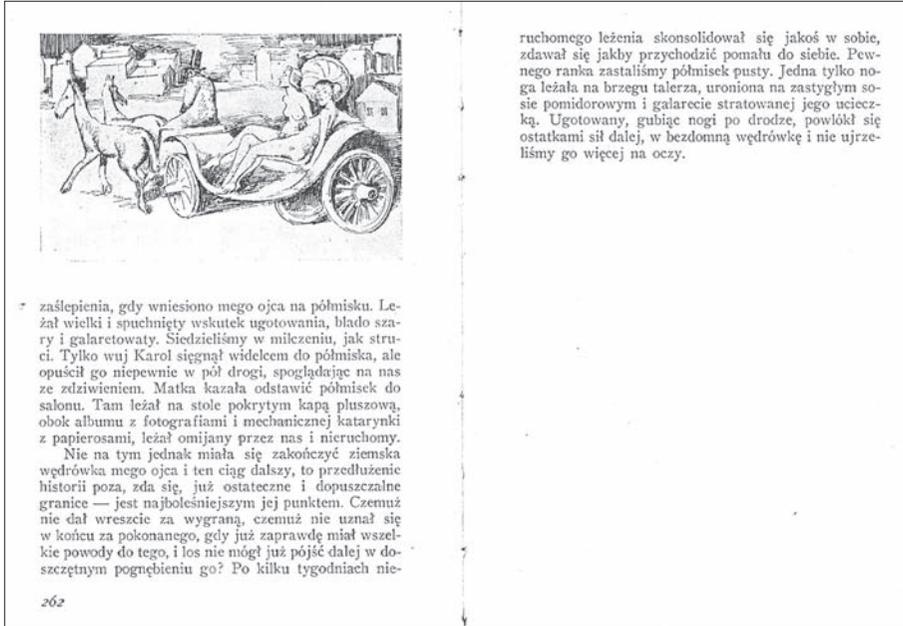
10 プレッサー『書物の本』44-247頁；清水徹『書物について』岩波書店、2001年、164-168頁。

11 イギリスでは読者層が増大し、書物の需要が増えたことから、1830年代から世紀末近くまで、耐刷性に優れ、本文の活字と一緒に印刷できる木版が再び用いられるようになっていたという。19世紀に入ってからは写真製版も導入され、とりわけ世紀転換期には線画凸版を想定してペン画の挿絵が多く書かれる。平田家就『イギリス挿絵史：活版印刷の導入から現在まで』研究社出版、1995年、14、93頁；西村清和『イメージの修辞学：ことばと形象の交叉』三元社、2009年、348-360頁。シュルツの第二短編集用の挿絵がペンで描かれたのは、技術上の要請もあったのだろう。

12 このためか、原典からのイラストをいくつか転載した英語版の『砂時計の下のサナトリウム』でも、テキストに対応しないものは省かれている。Bruno Schulz (tr. Celina Wieniewska), *Sanatorium under the Sign of the Hourglass* (Boston: Houghton Mifflin Company, [s.d.]).

13 Schulz, *Księga listów*, p. 56.

14 シュルツの散文を原作とする演劇や映画では、とりわけ父が特徴的かつ画一的な容貌で登場する。シュルツの散文における描写力もあってはいえ、挿絵の影響も大きい。



zależenia, gdy wniesiono mego ojca na półmisku. Leżał wielki i spuchnięty wskutek ugotowania, blade szary i galaretowaty. Siedzieliśmy w milczeniu, jak struci. Tylko wuj Karol sięgnął widelcem do półmiska, ale opuścił go niepewnie w pół drogi, spoglądając na nas ze zdziwieniem. Matka kazała odstawić półmisk do salonu. Tam leżał na stole pokrytym kapą pluszową, obok albumu z fotografiami i mechanicznej katarynki z papierosami, leżał omijany przez nas i nieruchomy. Nie na tym jednak miała się zakończyć ziemską wędrówka mego ojca i ten ciąg dalszy, to przedłużenie historii poza, zda się, już ostateczne i dopuszczalne granice — jest najboleśniejszym jej punktem. Czemuż nie dał wreszcie za wygraną, czemuż nie uznał się w końcu za pokonanego, gdy już zaprawdę miał wszelkie powody do tego, i los nie mógł już pójść dalej w doświadczonej pogrzebie? Po kilku tygodniach nie-

ruchomego leżenia skonsolidował się jakoś w sobie, zdawał się jakby przychodzić pomatu do siebie. Pewnego ranka zastaliśmy półmisk pusty. Jedna tylko noga leżała na brzegu talerza, uронiona na zastygłym sosie pomidorowym i galarecie stratowanej jego ucieczką. Ugotowany, gubiąc nogi po drodze, powlókł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrówkę i nie ujrzelśmy go więcej na oczy.

図1. ブルーノ・シュルツ、短編「父の最後の逃亡」の挿絵（『砂時計の下のサナトリウム』  
Bruno Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą* (Warsaw: Rój, 1937), p. 262.

金暮らし」では、語り手の少年とその家族以外の人物が名前を持って登場し、タイトルにもなって中心的に描かれる。彼らにはみな外見に特徴があり、挿絵はそれを具体的に説明している。この5編に加え、短編「書物」に2点、短編集の最後を飾る短編「父の最後の逃亡」に1点の挿絵が入っている。挿絵のほぼすべてにおいて、写実的にテキストの一場面を描き出し、対応する場面に挿入するという原則が貫かれており、この点でシュルツの挿絵は19世紀の小説本を踏襲している<sup>(15)</sup>。

その中で気になるのは、短編「父の最後の逃亡」と「エヂオ」における、テキストの写実的な視覚化とは言えないイメージの挿入である。短編「父の最後の逃亡」は、ザリガニに変身してトマトソースで煮込まれながらも生命を維持する「父」が、片足を皿の上に残したままどこかへ逃走するという不条理な出来事の描写で終わる。その最終の見開きページには、あたかも「逃亡」を暗示するかのように、御者と裸の女性二人を乗せた二頭立ての馬車が走り去る後ろ姿の挿絵が挿入される [図1]。馬車のシーンはこの短編にはないことから、単行本の終わりとして短編のプロットに掛けて、シュルツが入れた挿絵と考えてよい。シュルツの短編群にたびたび登場する女中アデラも、この短編ではアメリカに旅立ったことになっており、やはり家を出立している。

もうひとつの短編「エヂオ」だが、直接テキストに対応しない、複数の女性に囲まれた男性のイメージが三点ある。一点では、頭部が犬で尻尾付きだが体が人間の男性が、四つん這

15 イギリス、フランスの19世紀の挿絵の例として、平田『イギリス挿絵史』；清水『書物について』；西村『イメージの修辞学』を参照されたい。



図2. ブルーノ・シュルツ、短編「エヂオ」の挿絵（『砂時計の下のサナトリウム』 Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, p. 223.

[図3]、短編の最後に添えられた挿絵からはシュルツの自画像が消えている [図4]。この短編の終わりは、眠りに落ちた家の様子を描くものだ。

人は夢に辿りつくと、必死ながらも放心した顔でそれを力一杯つかまえる。その間、呼吸は彼を置き去りにして、遠く離れた道々を勝手に彷徨う。そして本当のところこれは眠るひとたちにパート、章、エピソードとして分配された一つの大きな物語 *historia* なのだ。一人が途中でやめて黙ると、別の者がそのプロットを引き受け、この物語はひとりながらに、広くて抒情詩的なジグザグを描いて進み、その間、人々はこの家のあちらこちらの部屋で、まるで音のない大きな芥子のなかの空っぽの隔壁に収まった芥子の実のように麻痺して横たわり、一息で夜明けに向かって育っていく<sup>(17)</sup>。

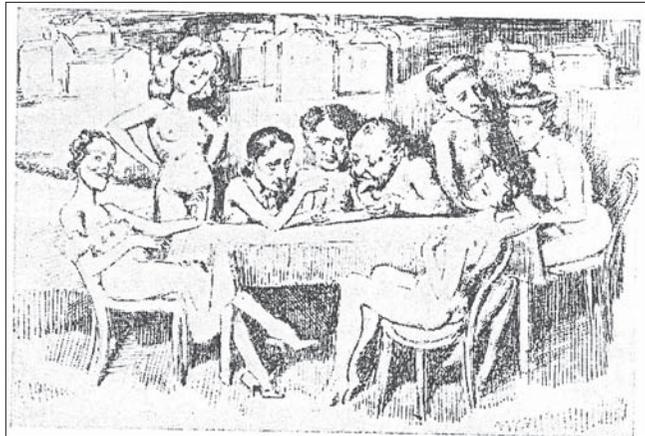


図3. ブルーノ・シュルツ、短編「エヂオ」の挿絵（『砂時計の下のサナトリウム』 Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, p. 225.

の間、人々はこの家のあちらこちらの部屋で、まるで音のない大きな芥子のなかの空っぽの隔壁に収まった芥子の実のように麻痺して横たわり、一息で夜明けに向かって育っていく<sup>(17)</sup>。

物語の語り手は唯一の存在ではなく、物語は一人がやめても誰かが引き継ぎ、物語は進展

16 Jerzy Jarzębski, ed., Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989), p. 292.

17 Schulz, *Opowiadania*, pp. 292–293.

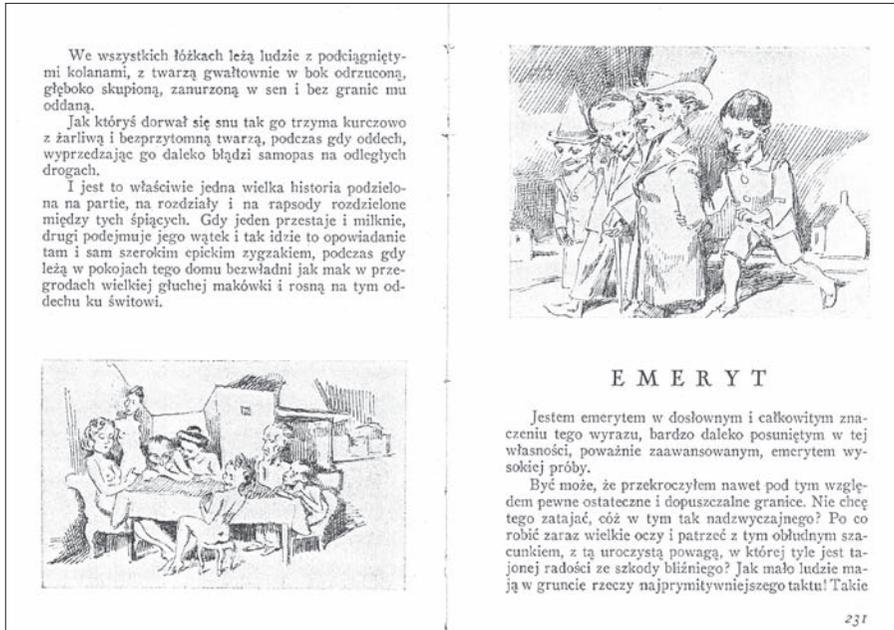


図4. ブルーノ・シュルツ、短編「エヂオ」の挿絵（『砂時計の下のサナトリウム』）  
Schulz, *Sanatorium pod klepsydrą*, p. 230.

していく、というシュルツの物語観の表明とも読める描写である。この物語観は、シュルツが短編「書物」で描いた理想の〈書物〉のあり方ときわめて似ている。あらゆる本はアイデア的な〈書物〉の断片でしかない、というものだ。一人の作者が書く物語も、より大きな物語の一部にすぎないとすれば、シュルツの描く物語もこれまで書かれた物語の延長であり、これから書かれる物語に時間的に先行したにすぎない。こうして考えると、情景の視覚化とは言いがたい二枚の挿絵は、短編の最終部におけるこのテキストと対になってテキストを視覚化していることがわかる。つまり、二枚の挿絵を対として見ると、作者シュルツが消えても〈物語〉は続くことが表現されている。これと対応するように、語り手「わたし」を名乗る主体が次の短編では変わる。短編集『砂時計の下のサナトリウム』の語り手「わたし」はそれまで少年ユーゼフだった。ところが、この短編「エヂオ」のあと、正確を期すればこの短編のテキストの末尾に挿入されたシュルツの自画像抜きの挿絵のあとに始まる短編「年金生活者」は、「私は年金生活者である」<sup>(18)</sup>という自己紹介から始まり、一人称単数の語り手はもはや少年ユーゼフではない。この「わたし」は既に仕事を引退した老齢の男性で、シムチョという名前前で呼ばれる<sup>(19)</sup>。語り手「わたし」が変わっても、確かに物語は続く。これが2枚の挿絵で示されている。このように、短編「エヂオ」の不協和音のような2枚のイラストは、実はテキストと不可分に結びついていることがわかる。そして短編「エヂオ」から「年金生

18 Schulz, *Opowiadania*, p. 293.

19 短編「年金生活者」のあとに続く短編「孤独」の語り手「わたし」は、ユーゼフとしての「わたし」とも、年金生活者とも、まったく別の人物ともとれる。それに続く短編集最後の短編「父の最後の逃亡」では、再び「わたし」はユーゼフとして、家族とともに登場する。

活者」への流れとも結びついている。前者の末尾と後者の始まりが呼応し、さらに挿絵が呼応して、シュルツの物語観を表現し、具体的に実践している。短編「エヂオ」の2枚の挿絵はテキストの再現的視覚化を越えて、テキストの図解であり、実践なのである。

### 1-3. 散文と絵画

シュルツが画業について語った唯一のテキストが次のものだ。

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<sup>(20)</sup>。

これを、シュルツは絵画より散文に優れたという言葉とみただけでは足りない。それ以前にシュルツにとって、絵画と散文が表現手段として優劣がなかったことも読み取るべきである。自分の散文に自分で挿絵を作る場合、「同じ現実」をテキストとイメージという二つのやり方で切り取って示すことになる。対象を二つの手段で二重に表現するようなものもので、テキストに対する挿絵の従属度は他人の小説に挿絵を入れる場合よりは薄い。挿絵とテキストの内容はより密接に結びつき、表現効果を高めあう<sup>(21)</sup>。確かに受け手の側からは、挿絵は文学の喚起する想像を限定するものとして、否定的にもみえる。しかし、表現の強度という観点からすると、挿絵はテキストとの相乗作用で対象をより強力に指示するために働く本の中の要素である。小説には挿絵があるべき、とシュルツが考えるのは、この表現の強度ゆえと考えてよい。

こうして、挿絵でもなくテキストだけでもない、両者が一つのものとして提示される、書物という空間が問題として浮上してくる。

## 2. ガラス版画『偶像賛美の書』と書物

文学デビューから10年ほど先立つ1920年代前半、シュルツは画家でありながらも書物というあり方にこだわり、「書物」を作成していた。ガラス版画の連作『偶像賛美の書』*Xięga bałwochwalcza*である。ただし、ガラス版画自体の制作と連作化は同時ではない。1920-22年頃にガラス版画が制作され、それらをまとめて『偶像賛美の書』としたのが1924年頃、地元のゴムナジウムで図工教師として働き始めた頃だった。描かれるのは崇拜する者とされる者としての男女であり、両者の役割は逆転することはない。男の崇拜の身振りは女性とのサド・マゾヒスティックな関係を連想させ、世紀末に女性像の一つのクリシェをなした「ファ

20 Schulz, *Opowiadania*, pp. 443-444.

21 シュルツのように自分で小説を書き、挿絵を添えた例としては、シュルツの短編「夢の共和国」や「砂時計の下のサナトリウム」にも影響が指摘される、アルフレート・クービンの『対極』*Die andere Seite* (1908)がある。挿絵とテキストにより、作者のイメージがより強く提示される例である。

ム・ファタル」の像、つまり男を誘惑して破滅に導く女性像を見ることもできる。この連作についての議論はこの男女の主題をめぐるものが中心で、このイメージを作家の願望の投影とみなす傾向もある<sup>(22)</sup>。ここでは、「書」と名づけられた版画集という形式面、そしてガラス版画技術と主題の関係からこの版画集を再考したい。

## 2-1. 刻む／書く／描く

ガラス版画はクリシェ・ヴェール cliché-verre の訳である。これはエッチングと写真を合わせたような技術で、1839年、ほぼ同時期にフランスのダゲールとイギリスのタルボットによって発明された<sup>(23)</sup>。ガラスの上に薄く黒い皮膜を塗り、それを引っ搔いて図像を描く点で版画であるが、その原板に光を当てて印画紙を感光させる点で写真技術に似る。カラーをはじめ、1850-60年代にはフランス、イギリス、アメリカで流行したというが、ガリツィアの独学者シュルツがどうやってこの技法を知ったかについてはいまだ定説がない。

シュルツの作品は第二次世界大戦のために所在不明になったものが多く、ガラス版の版も残っていない。それでも現存する版画から、少なくとも28の版が知られる。書とはいっても綴じられているわけではない。『偶像賛美の書』というタイトルと作者名を装飾的に書き込んだ表紙が時に添えられ、十数枚から二十枚の版画によって一つのセットを成している。セットによっては版画ごとにシュルツの署名と版のタイトルが鉛筆でパスパルトゥーに書き込まれている。それでも基本的に、「書」Xięga と名づけられながらもタイトルと署名以外の文字はない。イメージのみで構成され、読む対象としての書物として想定される、テキストとイメージあるいは挿絵の従属的關係が逆転している。

この書物のあり方を解く鍵は、タイトルの「書」にある。ファン・ホイケロムは唯一、『偶像賛美の書』のこのタイトルと中身の矛盾に注目し、この作品を言語的なものと視覚的なものを様々なレベルで対として、例えば書物と女性（偶像）として表象したものと見る<sup>(24)</sup>。聖書において顕著なのは言語のイメージに対する優越である。それに対し、この作品では言語とイメージが優劣なきものとして表象されていると言う。イメージと言語的なものの境界を拭い去るものとしての『偶像賛美の書』という解釈は、本稿一章で見たようにシュルツの挿絵にもつながるものである。しかし、「書」をイメージに対立する言語的なものの代表とす

22 ワルシャワの未来派の中心人物アレクサンデル・ヴァットの妻、オラ・ヴァトーヴァは、シュルツがその絵ゆえに1930年代の文壇ではマゾヒストとみなされていたことを回想している。Ola Watowa, *Wszystko co najważniejsze...* (2nd ed.) (Warsaw: Czytelnik, 2000), p. 16.

23 展示会カタログ『国立西洋美術館版画作品展：クリシェ・ヴェール（ガラス版画）：カラーとバルビゾン派の版画』国立西洋美術館、2002年；『カラー：光と追憶の変奏曲』国立西洋美術館、2008年、199頁。

24 Kris Van Heuckelom, “Artistic Crossover in Polish Modernism: The Case of Bruno Schulz’s *Xięga Bałwochwalcza* (The Idolatrous Book),” <http://www.imageandnarrative.be/iconoclasm/heuckelom.htm> (2009年9月27日閲覧)



図5. ブルーノ・シュルツ、<sup>フロツェスィヤ</sup>「行進」(『偶像賛美の書』)、ガラス版画、17.7 × 32.2、ワルシャワ文学博物館 *Mityzacja rzeczywistości: Bruno Schulz 1892–1942* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2002).



図6. ブルーノ・シュルツ、「あの方の小間使い」(『偶像賛美の書』)、ガラス版画、11.7 × 16、ワルシャワ文学博物館 *Mityzacja rzeczywistości: Bruno Schulz 1892–1942* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2002).

『偶像賛美の書』の一特徴を成す「読まない書物」自体は、書の伝統に反するものではない。

『偶像賛美の書』はタイトルページこそ縦が30センチ台、横が25.5センチほどもあるが、ガラス版画作品自体は縦18センチ、横23センチほどと比較的小さい。それでもそれらもタイトルページ大の台紙の上に張られて大きさが揃えられ、大きさに関しては、「書」*Xięga / Księga* というタイトルに矛盾しない。『偶像賛美の書』の矛盾点は、聖典たる書物にあるべき文字の代わりに版画しかないことに存する。そのイメージは、タイトルの形容詞「偶像

る点は検討を要する。シュルツの場合、書物は言語的なものの代表ではなく、それ自体がイメージとテキストをつなぐ特殊なトポスをなしているのではないか。

まずタイトルから確認していきたい。「書」*Xięga* は *Księga* の古い綴りで、どちらも通常の本 *książka* とは区別されるような大判の書物や古典文学の章に対して使われる。帳簿や台帳のようなもののほか、聖堂に置かれているような大判の冊子型の聖書、さらに大文字で始めた *Xięga / Księga* は聖書や旧約聖書の各書にも用いられる。つまりタイトルにくる「書」*Xięga* は聖書と換喩的な関係にあり、聖書を強く連想させる。そもそも中世において、書物といえば第一に聖書や宗教書を指した。それらは大判で、まさに *Xięga / Księga* が指すものの原像である。当時こうした大判の聖典を直接読んで解釈するのは、ユダヤ教に限らずキリスト教圏においてもごく一部のエリート集団に限られた。ゆえに、聖書あるいは書物は読書の対象ではなく、それ自体として崇拜対象となり、聖遺物としての面も持つ<sup>(25)</sup>。『偶像賛

25 ロバート・ボンフィル「ユダヤ人社会の読書：西ヨーロッパ中世における」『読むことの歴史：ヨーロッパ読書史』大修館書店、2000年、191–193頁。

讚美の」*bałwochwalcza* の示す通り、崇拜の身振りをする男性たちではあるが、その崇拜の対象は女性であり、その女性はしばしば裸のうえ、一方的に男性に見られる対象として描かれる [図 5]。程度の差こそあれ猥雑な雰囲気画面を支配し、男性の崇拜の身振りは宗教的なコンテキストから離れ、エロスやそれに基づく支配関係のなかに置き換えられている [図 6]。タイトルにある「書」という言葉の指示内容と実際の作品の間にずれが見られる。

ファン・ホイケロムは旧約聖書の中でモーセが受け取る十戒の 2 番目の戒め、偶像を作り崇拜することの禁止（「出エジプト記」20 章）を参照し、シュルツの『偶像賛美の書』が 2 つのレベルでこれを侵していると述べる<sup>(26)</sup>。つまり、描かれた男性たちが唯一神以外の対象を神として崇める身振りを取っていること、そして『偶像賛美の書』を作ったシュルツ自身、偶像を作る、彫るという禁忌を犯していることである。確かに、宗教的文脈に照らすと「偶像讚美の」と「書」を並べるタイトル自体が自家撞着を含む<sup>(27)</sup>。この作品にはユダヤ教の掟に対するアンチテーゼが重ね合わせられている。シュルツはユダヤ系ではあるが完全に世俗化しており、宗教に対する関わりは形式上のものだった。一方、十戒の第二の掟のために、ユダヤ人画家はその存在自体が掟に抵触することになる。それゆえ、ユダヤ教徒の間では造形美術の展開が遅れたと言われることが多い。現在では、古代のシナゴークにも聖書の物語を視覚化する壁画が描かれていたことが知られる<sup>(28)</sup>。しかし、その代表である 2 世紀半ばのドゥラ・エウロポスの壁画の発見も、ちょうど大戦間期のことである。19 世紀にはユダヤ共同体から独立してユダヤ人画家が活躍するようになる。それでもシュルツの時代、第二の掟は何らかのかたちでユダヤ人画家が向き合わざるをえないものだった。『偶像賛美の書』はその掟をアンチテーゼというかたちで造形美術作品において主題化した。この作品は単なる伝統への反抗ではなく、伝統に反することなしに存在し得ないユダヤ系の画家としての自己認識の表明として解釈できる。

ガラス版画の制作法を改めて考えると、ドローイングや油絵と異なり、その行為は描くよりも刻む、彫るという塑像の制作に近い。それが偶像の制作と言えることは確かだが、一方で書物の歴史を振り返ると、パピルスが発明される以前、文字は刻まれるものだった。

そもそも木版画や銅版画、リトグラフなどの「版画」を総称する「Graphics」という語が、まさにギリシャ語の「書く」という言葉、すなわち「graphein」に語源をもっている [……] 事実、古代において文字を綴るという作業の多くは、高価なパピルスや羊皮紙に「書く」ことではなく、ほかならぬ蠟、あるいは粘土や石に「刻む」ことだった。そして、15 世紀にいたって西洋で実現

26 Van Heuckelom, “Artistic Crossover in Polish Modernism.”

27 このタイトルの「偶像崇拜」にはさらにヨーロッパ古典古代の女神ヴィーナスに対する崇拜、という「異教崇拜」の意味も込められている。拙稿「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」『れにくさ』2 号 (forthcoming) 参照。

28 Rachel Hachilli, *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora* (Leiden: Brill, 1998), pp. 96–197; ジョゼフ・グットマン「ユダヤ美術とユダヤ研究」吉松実花訳『西洋美術研究』4 号、2000 年、133–145 頁。

された版画は、活字印刷術の発明とも連動しながら、版に「刻印」された記憶を紙へと「転写」することで広範に伝播させるものだった<sup>(29)</sup>。

書物の創世期、刻み、彫るという造形技術と書くことに区別はなされていなかった。聖書ではモーセも十戒からなる契約を石の板に刻んでいる（「出エジプト記」34章）。ガラス版画集『偶像賛美の書』は、刻まれたのが文字ではなくイメージである点が決定的に異なるが、制作者の行為という点に焦点を絞れば原初の「書」というものに等しい。イメージから成る「書」は一見矛盾したように見える。しかし、版画技術を使った「書」は昔ながらに「書かれた」ものである。『偶像賛美の書』を制作するシュルツの行為において、「描く」と「書く」の区別は拭い去られ、両者が分かちがたく混交している。『砂時計の下のサナトリウム』の挿絵の例に見たように、シュルツの場合、文学と絵画のジャンルの違いは表現という目的に対しては等価である。書くことも描くこともどちらもシュルツにとっては表現という一つの行為であり、文字とイメージ、ジャンルの違いは結果に対する分類にすぎない。一冊の書物とは、シュルツにとっての「芸術作品」を体现するものであったと考えてよいだろう。『偶像賛美の書』というタイトルは、作品の読み方に対する作者の指示であり、佐々木健一の言葉を使えばタイトル自体が「作品『について』の一種のメタテキスト」<sup>(30)</sup>、理論の表明としてのタイトルになっている。「書く」あるいは「刻む」と「描く」がオーバーラップし、イメージとテキストの境界の無効化が実現する場、それが「書」であるならば、『偶像賛美の書』には確かに「書」という呼び名こそがふさわしい。

## 2-2. オリジナルと複製

上の引用の後半部にあるように、版画は版に刻印されたものを「広範に伝播させる」複製技術である。一方、「書物の本質は伝えられることにある」<sup>(31)</sup> ゆえに、書物は古くから写本として、そして印刷によってコピーが作られた。全くと言ってよいほど注意されていないが、シュルツの『偶像賛美の書』も複製可能なガラス版画からなる。この連作は始めにガラス版画が作成され、2年ほどあとに連作『偶像賛美の書』としてまとめられた。ガラス版画作品集を「書」と形容した理由のひとつに、この複製可能性もあるのではないか。

とはいえ、『偶像賛美の書』は同じセットが複数部作られたわけではない。フィツォフスキは少なくとも数十部は作られたと推測するが<sup>(32)</sup>、シュルツの「書」は単なるコピーというあり方に逆らうかのように、収録作品の選択も収録点数もセットによって異なる。「書」というタイトルにふさわしく、インクでタイトルが書き込まれたイラスト入りの布張りの表紙やタイトルページ、それに背表紙が時に用意されたが、デザインもモチーフもそれぞれ違

---

29 新藤淳「かたちは、うつる」『かたちは、うつる。国立西洋美術館所蔵版画展』国立西洋美術館、2009年、9頁。

30 佐々木健一『タイトルの美学：作品・人名・商品のなまえ学』中央公論新社、2001年、250頁。

31 荒俣宏「日本語版監修者序文」ブラセル『本の歴史』1頁。

32 Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice: Bruno Schulz i jego mitologia* (Sejny: Fundacja Pogranicze, 2002), p. 271.

う。ナンバリングされて番号が書き込まれているものも残されており、それぞれのセットが唯一のものであることが強調される<sup>(33)</sup>。タイトルこそ同じながらも純粋に同じセットではなく、番号ゼロに当たるようなモデルと言うべきものがない。表紙には「オリジナルのグラフィック作品」と注意書きされているが、それも版から刷られたものという意味において「オリジナル」なのである。現前するモデルなきまま、『偶像賛美の書』という異本のみが増殖しているような状況を呈す。

さらにセットは綴じられておらず、ページ番号のようなものもない。ばらばらに挟まった版画を観賞する順番は観者に委ねられるうえ、順番が入れ替わったり、一部抜けたりする可能性もある<sup>(34)</sup>。それぞれのセットの内容にも定型がなく、流動的なのだ。シュルツの絵画作品にしては珍しく、『偶像賛美の書』の版画にはシュルツ自身の署名のほか、時にタイトルが鉛筆でパスパルトゥーに書き込まれている。このタイトルにしても、同じ版から刷られた版画に異なるタイトルが付けられることがままある。言いかえれば、同じ版の複製のそれぞれが違った作品として提出されている。

このようにシュルツは『偶像賛美の書』において、複製芸術の本義たるコピーの増幅に対抗するかのよう、ことごとく作品に一回性を付与する。しかし、まさにそれによって、オリジナルと複製、モデルと複製という区別自体を相対的なものとして、目に見えるかたちで呈示している。時代に目を転じると、戦間期は写真や映画のような複製芸術が著しく発展した時代である。シュルツと同年のヴァルター・ベンヤミンは1936年、複製技術が駆逐するものとして芸術作品のauraを挙げた<sup>(35)</sup>。オリジナル不在ながらもそれぞれが唯一のものとしてある『偶像賛美の書』は、芸術作品を規定してきたモデルと作品、オリジナルと複製という二項対立の崩壊を敏感に感じとった作品と評価できる<sup>(36)</sup>。

現在、『偶像賛美の書』に使われた版は残っていない。マトリックスが消失し、この原

33 ワルシャワ国立博物館に残る表紙は No. 3、クラクフのヤギェウォ大学のものには No. 7 と書き込まれている。

34 ワルシャワ国立博物館に残るセットの一つには、表紙に版画のタイトルを羅列して目次の体裁を取るが、収録作品よりも多くのタイトルが挙げられ、いくつかのタイトルの上には鉛筆で線が引かれている。この取り消し線を引いたのがシュルツなのか、鑑賞者の誰かなのかは不明。キトフスカ＝ウィシヤクはおそらくシュルツ自身ではないか、と推測している。Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek eds., *Słownik schulzowski* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, [s.d.]), p. 420.

35 ヴァルター・ベンヤミン（高木久雄、高原宏平訳）「複製技術時代の芸術」佐々木基一編『複製技術時代の芸術』晶文社、1996年、7-59頁。

36 中心となるものが不在のまま異本の増殖としてある『偶像賛美の書』は、ジル・ドゥルーズがプラトンの言う幻影を批判的に検討し、再評価して使う幻影＝シミュラクルのあり方を造形美術作品として具現するようにも見える。プラトンは真似る技術を似像（エイコン）と見かけだけのもの、すなわち幻影（ファンタズマ）を作る技術に分けた。その2つの間には序列が存在し、見かけ上の類似性を備える幻影よりも、大小関係の釣り合いまでも似せた似像が優れる。それに対してドゥルーズはシミュラクルを、「分散性・差異に基づいて構成され、非類似性を内在化する」ものとする。シミュラクルの類似性はモデルへと向かわない。プラトン「ソピステス」23章（藤沢令夫、水野有庸訳）『プラトン全集3』岩波書店、1976年、60-63頁；ジル・ドゥルーズ（岡田弘、宇波彰訳）『意味の論理学』法政大学出版局、1996年、317頁。

版で刷られたあらゆる版画、シュルツの『偶像賛美の書』のあらゆるセットがオリジナルと呼ばれる。今日手にするような、画集として再現された作品は、セットという枠からばらされ、版を同じくするものが重複しないように選ばれ、あたかも一つの統一された書であったかのように並べられ、綴じられ、流通している。しかし、様々な矛盾を体現するようなその形態こそが、何よりこの作品の本質を表していることを忘れてはならない。

### 2-3. ガラス版画と商品性

シュルツは油絵、ペン画、インク画を制作しているが、そのなかで1920–22年頃の制作と言われるこの連作『偶像賛美の書』だけがガラス版画だった。なぜガラス版画だったのか。それを知る資料は今のところないが、第一に挙げるべきは、当然芸術上の効果であろう。ハッチングや明暗の対比が男女の特異なテーマに濃密でどこか浮世離れた雰囲気を添えている<sup>(37)</sup>。ガラス版画制作について知られていることの一つは、ガラス板の入手先である。シュルツの友人の父が営む写真館から、不要となった肖像写真用のガラス板をただでもらってきたと言われる。この証言を裏付けるのがヴオダルスキ夫妻の調査であり、夫妻は『偶像賛美の書』の版画の版のサイズが、当時の肖像写真のガラス板の4サイズ（大、中、小、極小）とほぼ同じであることを確かめた<sup>(38)</sup>。1934年の友人宛の書簡で、シュルツはガラス版画を手間のかかる上にコストも大きいものと説明しているが<sup>(39)</sup>、少なくとも制作当時、ガラス版にはお金がかかっていなかった。さらにエッチングに比べると、インクの必要のないガラス版画は制作のプロセスが大幅に省略できると言われる<sup>(40)</sup>。ガラス版画はドローイングよりはコストや労力がかかったとしても、専業画家であった当時のシュルツにとっては、身近なものを利用して比較的楽に制作できる版画であり複製芸術であった。ちなみに、シュルツの自宅には現像用の小さな暗室があったという<sup>(41)</sup>。

結果的に、ガラス版画は商品として流通するうえで利したはずだ。フィツォフスキによれば、ガラス版画を『偶像賛美の書』というセットにまとめたのは、主に販売が目的だったという。

---

37 1920年代のシュルツの書簡は残っていないが、先に注でみたように、1934–35年の書簡からは、シュルツが木版画の技術の習得を願っていたことがわかる。木版画への関心の時期とガラス版画制作の時期には隔たりがあり、ガラス版画と木版では技術も効果も違うが、写しの技術としての版画に対する関心は常にあったと言える。

38 Małgorzata Leszczewska-Włodarska and Zbigniew Włodarski, “C’Xięga Bałwochwalcza” Brunona Schulza: Kilka uwag o technologii i praktyce techniki ‘cliché-verre’,” in Wojciech Chmurzyński, ed., *Bruno Schulz 1892–1942: Katalog-Pamiętnik Wystawy* “Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (Warsaw: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 1995), p. 222.

39 1934年4月24日のゼノン・ヴァシニェフスキ宛の書簡。「私が用いる技法は骨の折れるものです。それはエッチングではなく、クリシェ・ヴェール、いわゆる『ガラス版』です。ガラス版を覆う黒いゼラチンの層の上に針のようなもので絵を描くことで陰画を得ます。感光させた絵を写真のネガのように扱うのですが、つまりは写真の枠にはめた感光紙の上で光を当て、現像し、定着させ、洗浄する。写真の焼き付けのような手順です。コストはかなりのもの、しかもかなりの作業です。」Schulz, *Księga listów*, p. 64.

40 国立西洋美術館『版画作品展 クリシェ・ヴェール（ガラス版画）』。

41 Ficowski, *Regiony*, p. 245.

これらのセットは友人にプレゼントされたほか、大半が地元の画商を通じて売られた<sup>(42)</sup>。確かに『偶像賛美の書』の形式面には、商品としての性格がうかがえる。まず、『偶像賛美の書』というタイトルである。絵画のタイトルという習慣の確立は書籍や版画の商品化と結びついている。複製技術が発達し、書籍や版画が不特定多数の購買者に向けた商品になると、その管理のために個々の作品を同定し、中身を買手に知らせる必要が生じた<sup>(43)</sup>。『偶像賛美の書』にはタイトルのほか、作者名兼署名、そして複製ではないことを説明する「ブルーノ・シュルツのオリジナルのグラフィック作品」という文字、さらに耳慣れない技術を使ったことを強調する「クリシェ・ヴェール」という文字の入ったタイトルページが新たに作られ添えられた [図7]。これらは商品としての性格を物語っている。また、収録された版画の右下のパスパルトゥーにはフルネームの署名、そして、左下にはしばしば各版画のタイトルがシュルツ自身によって書き込まれた。署名は版から刷られたという意味においての「オリジナル」であることを示している。シュルツは1922年からはポーランド各地で開かれた展覧会に出品している。個々の版画にタイトルと署名を添えたことは展覧会というシステムとも関連しているだろう。出品、展示にあたり、カタログ作成やプレートのために作者名とタイトルが必要とされるからだ。このように、『偶像賛美の書』の形態には単なる芸術上の意図のみならず、商品として、そして展示品としての性格が反映されている。

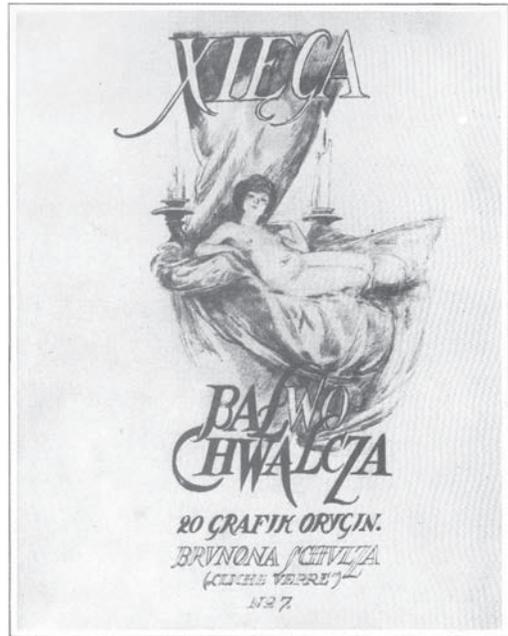


図7. ブルーノ・シュルツ、タイトルページ (『偶像賛美の書』)、鉛筆、インク/ボール紙、31.2 × 25、ヤギェウォ大学図書館 (クラクフ) Bruno Schulz, Jerzy Ficowski, ed., *Xięga Bałwochwalcza* (Warsaw: Wydawnictwo Interpress, 1988), p. 61.

その後作家デビューを果たしたシュルツは、もはやこの作品を商品として売ることは考えていなかった。1934年の書簡には「ルーイ社から十数部の注文があるが、やるつもりはない。数百ズロチにはなるだろうけれど」<sup>(44)</sup>とある。ガラス版画は大量生産には向かない技術だと説明し、さらにその一か月ほど前の手紙には、刷り増しの時間が取りにくい旨がある<sup>(45)</sup>。

この頃、作家となったシュルツは今度は小説において〈書物〉を描き始めていた。

42 Ficowski, *Regiony*, p. 252.

43 佐々木『タイトルの美学』98、146頁。

44 ゼノン・ヴァシニエフスキ宛、1934年4月24日。Schulz, *Księga listów*, p. 64. なお、ルーイ社はシュルツの短編集『肉桂色の店』を出したワルシャワの大手文芸出版社。

45 ゼノン・ヴァシニエフスキ宛、1934年3月24日。「刷り増しする時間さえ見つかったら貴兄に何か私のエッチングでも送らしましょう。」Schulz, *Księga listów*, p. 61.

### 3. 体験する書物

#### 3-1. 小説における〈書物〉

挿絵入りの『砂時計の下のサナトリウム』、そしてガラス版画集『偶像賛美の書』をみると、シュルツにとっての書物とは、イメージとテキストが必然性を持って分かちがたく結びついた統合物としてあることがわかる。このような書物は、シュルツの小説にも現れる。第二短編集『砂時計の下のサナトリウム』の冒頭の短編「書物」“Księga”は、語り手の少年による〈書物〉の探索と発見の物語である<sup>(46)</sup>。この〈書物〉も原文では『偶像賛美の書』同様に大文字で始まる〈書物〉Księgaである。

私はそれを名づけてただ〈書物〉Księgaと呼び、どんな限定詞も形容詞もつけることは差し控える。この抑制と断念にあるのは手の出しようのないさゆえの嘆息、超越的なものの把握不可能性を前にした無言の降伏である。というのも、どんな言葉もどんなほのめかしも、あの名のない物の与える戦慄や予感のように、光り輝き、匂い立ち、進むことなどできないからだ。あれの舌の先に触れる最初の味わいだけで、我々の感嘆の容量を軽々超える<sup>(47)</sup>。

少年はある時突然、幼い時に父の書齋で見たこの大判の〈書物〉を思い出す。夢中になって探し始めるが見つからない。少年に父が差し出す聖書 Biblia も少年は「疵物の外典」、「千番目のコピー、できそこないの偽書」<sup>(48)</sup>と言ってはねつける。結局少年が〈書物〉の最後の数ページとして発見するのが、はぎとられて巻末の絵入り広告しか残っていない古雑誌である。それは、肉や朝食をくるむのに台所で使われていた残りだ。絵入り広告、すなわちイメージと簡単なテキストが一体となったものを次々めぐりながら、語り手は見て読んだものを物語として自らの言葉で描写する。〈書物〉はテキストという抽象的なものではなく、紙に印字された文字と挿絵という視覚的かつ身体的な体験の対象として描かれる。フィツォフスキはここに描かれる絵入り広告の一つ、アンナ・チラーグという、髪が生まれつき薄い女性の身の上話の形式をとった頭髪用の薬剤の広告が、第一次大戦前のオーストリア領ガリツィアの雑誌に頻繁に掲載されていたことを突き止めた。アンナ・チラーグの一人称の体験談と見事な長髪の女性のイラストが挿絵本の一ページのように印刷されている [図8]<sup>(49)</sup>。シュルツの語り手が見出した〈書物〉は、まさにイラストとテキストが一つになっているものだ。

この短編「書物」に続く短編「天才的な時代」にも、この紙きれとしての〈書物〉は現れる。それに続く短編「春」では、今度は切手帳が小文字ながらも「書物」księga、あるいは「光輝の書」<sup>(50)</sup> księga blasku、つまりゾハールと呼ばれるカバラーの書に喩えられ、全能の〈書物〉を具現している。一枚一枚の切手には色鮮やかに様々な図像が印刷され、国名も記載さ

46 シュルツの短編「書物」については別稿で詳しく論じている。拙稿「ブルーノ・シュルツの〈書物〉について」『西スラヴ学論集』12号、2009年、108-130頁。

47 Schulz, *Opowiadania*, p. 104.

48 Schulz, *Opowiadania*, p. 108.

49 Ficowski, *Regiony*, pp. 213, 468.

50 Schulz, *Opowiadania*, p. 145.

37

# Ja Anna Csillag!

z moim olbrzymim, 185 centymetrów długim war-  
koczem rusałki, posiadam takowy dzięki 14-miesię-  
cznemu używaniu mojej pomady własnego wynalazku.  
Pomada moja uznana jest za jedyny środek **pielęgnowa-**  
**wania włosów**, przyspieszania **ich porostu**, wzmacnia-  
nia **cebulek**. Wywołuje u panów pełną, silną **brodę** —  
i nadaje po krótkim używaniu włosom na głowie i bro-  
dzie połysk naturalny, i chrcni je od przedwczesnego si-  
wienia do późnej starości. — Żaden środek dla porostu  
włosów nie jest tak skutecznym, jak moja pomada, która  
też słusznie cieszy się światową sławą. Panowie i Panie  
przekonają się, że już po jednorazowym użyciu **Csillag**  
**pomady** wypadanie włosów **ustaje** i okazuje się pono-  
wny porost. Skuteczności jej świadectwem są tysiące pism  
uznania wpływające codziennie z całego świata.

**Cena puszki 2, 4, 6 i 10 Koron.**

**Anna Csillag, Wiedeń I., Kohlmarkt 11.**

Codzienna wysyłka pocztą, po nadesłaniu lub za pobraniem należności. Fabryka wysyła  
wprost na cały świat, dokąd należy adresować wszelkie zlecenia.



図8. アンナ・チラーグの広告 Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice: Bruno Schulz i jego mitologia* (Sejny: Fundacja Pogranicze, 2002), p. 213.

れている。切手帳はさながら小さな複製絵画のアルバムだ。このように、シュルツが小説で描く〈書物〉も文字のみならずイメージを伴うところか、イメージが必要不可欠な冊子である。そしてその読者＝語り手がイメージとテキストから成る〈書物〉を言葉で語ることで、別のテキスト＝シュルツのテキストが生じる。〈書物〉は読み取られるだけではなく、新しい物語を再生させる場でもある。

### 3-2. 小説における絵画制作

小説の主たる登場人物である語り手の少年とその父ヤクブは、絵を描いたり移し絵をしたり、絵画制作の行為をする。これまで全く看過されてきたが、彼らの作るものも小説のなかの〈書物〉同様、イメージと文字が混交するものである。

第一短編集『肉桂色の店』に収録された短編「憑き物」<sup>(51)</sup>では、精神的に不調をきたしつつある父が店の帳簿に移し絵をする。父は布地商を営んでおり、帳簿はその職業の象徴的なものである。

51 原題は *Nawiedzenie* で、不幸や良くないことの「訪れ」である。本稿では日本語読者に馴染みのある工藤幸雄訳のタイトルを踏襲する。

けれども母が夕方遅くに店から戻る頃になると、父は活気づいて母を呼び寄せ、元帳の数ページに入念に張り付けた色とりどりの素晴らしい移し絵を誇らしげに見せた<sup>(52)</sup>。

帳簿台帳、元帳もポーランド語では księga główny であり、小文字で始まりながらも「書物」と同じ księga を使う。おそらく数字や商品名や取引の詳細の文字がびっしり書き込まれた台帳に、父は移し絵を重ねてしまう。台帳が本来の用途から離れ、一種のオブジェになる瞬間だ。そして、この場面は父が商人という社会的存在から離脱したことを暗示してもいる。

語り手の少年「私」の絵を見てみよう。冬の終わりのある日、少年は突然靈感が迸るに任せ、絵を描きなぐる。短編「天才的な時代」である。

そのときぼくは何をすべきかを理解した。そして棚から古い大判のフォリオやびっしり書き込みされてばらばらにほどこけてきている父の帳簿台帳を憑かれたように引っ張り出し、空中に浮かび明るく光る火の柱のちょうど下のあたりの床にそれを投げ捨てた。紙はいくらあっても足りなかった。兄と母が次から次と古新聞の新しいひと山を抱えて駆けつけては、束のままどさっと床に放り投げた。ぼくはこれらの紙束のなかに座り込み、光で目をくらませ、爆発、ロケット弾、色彩で目をちかちかさせて絵を描いた。大慌てでパニックに囚われ、横に斜めに、印刷され書き込まれたページからページへと描いた。ぼくの色鉛筆は、突然幻影のアナグラムや輝く天啓の判じ絵に狙いを定めて細くなったかと思えば、靈感の洪水を求めて目の見えない空虚な稲妻へと太く広がる。判読不能のテキストの載った欄をいくつも靈感の赴くままに横切って、ぼくの色鉛筆は飛び、天才的ななぐり書きとなって危険きわまるジグザグを描いて走った<sup>(53)</sup>。

少年は白紙にではなく、古新聞や書き込み済みの帳簿台帳の上、つまり文字の上に絵を描く。それは対象を写し取る絵ではなく、靈感の赴くままに色鉛筆を走らせる線であり、具体的な対象を持たない形象である。このように父と「私」は書物にイメージを書きこむ。その瞬間、反古紙や新聞、台帳はその機能から離れてオブジェあるいは芸術作品に変わる。新聞や広告がイメージと混交するこの「作品」は、シュルツの同時代のキュビズムやダダのカラーージュを思い出させる。シュルツの主人公たちは新聞や広告、書物自体を画面と見立てる点で、より前衛的でさえある。

シュルツの小説において、語り手とその父にとっての書物も絵画も、どちらもイメージと文字／テキストを構成要素としている。さらに、どちらも通常想定される文字とイメージの従属関係が逆になる。つまり、書物はイメージを主体とし、絵画は文字やテキストを土台とする。興味深い共通点はどちらも書物という場に生起することだ。イメージ対文字、言語芸術対視覚芸術という対立項自体が崩され、それらが混淆しうるのが書物という場所なのである。『偶像賛美の書』から小説まで、シュルツの基本的立場は一貫している。イメージとテキストはどちらも芸術作品という一つの範疇に属し、文学と視覚芸術という棲み分けは二次的なものにすぎない。シュルツはまさに作家兼画家として作品を制作しているのであり、そ

52 Schulz, *Opowiadania*, p. 18.

53 Schulz, *Opowiadania*, p. 123.

の作品は絵画、文学両方を視野に入れて捉えるべきものである。

### 3-3. リベラトゥラ

シュルツは第一次大戦中の1910年代、ウィーンに滞在していた。ウィーンでは1900年前後から、イギリスのウィリアム・モリスの影響を受けてウィーン分離派による応用美術としての書物、すなわち装飾や活字が全体として調和するような総合芸術としての書物が作られている<sup>(54)</sup>。保守的なキュンストラーハウスから分かれた分離派は、あらゆる芸術の同権を掲げ、工芸や印刷物も油彩画と並ぶ芸術とみなした。滞在先のこのような文化的雰囲気、そこに広まった書物観や芸術観は、シュルツにも何らかの影響を与えたと考えてよいだろう。

総合芸術としての書物において、調和は何より内容を伝達することを第一義としていた。そこからさらに進み、書物の物としての側面とテキストが、互いに要請し、規定しあい、一体となったような文学を、ポーランドの詩人ファイフェルとジョイス研究者バザルニクは「リベラトゥラ」*liberatura*<sup>(55)</sup>と定義する。両者は、シュルツが自分の本の表紙と挿絵をデザインしたという理由で、リベラトゥラの先駆者としてシュルツを挙げるが<sup>(56)</sup>、シュルツの作品あるいは〈書物〉観に対し、この概念はどこまで有効なのだろう。

ポーランド語で文学は *literatura* であり、リベラトゥラ *liberatura* はこれにラテン語の「本」*liber* を掛けている。リベラトゥラの定義する文学は抽象的なテキストではなく、「物質的存在としての本全体」<sup>(57)</sup>を含む。その基礎となるのは、「書物の物理的空間は言葉のためのニュートラルな容器ではなく、作品に属し、芸術的コミュニケーションの一つのメディア」<sup>(58)</sup>であり、文学作品と本というかたちは切り離すことができないという見方だ。リベラトゥラはラテン語 *liber* のもう一つの意味「自由な」も含む。通常の本とは異なる素材も利用しうるのみならず<sup>(59)</sup>、作家があらゆる慣習から自由に自らの本全体を設計する「一つの総合作品のプロジェクトであり、文学の物質性——文字や言葉、文の物質性と本の空間——の意識的利用、テキストとイメージの統合、一つの意味ある空間におけるそれらの配置に関わる」<sup>(60)</sup>。それは「諸ジャンルと芸術の間に引かれた境界を越える」ようなものであり、「本の身体性という事実を考慮しつつ書き、創ること」<sup>(61)</sup>によって達成される。

54 ビザンツ・ハンス（水沢勉訳）「1900年前後のウィーンブックアート」『ウィーン：夢と憧れ：世紀末のグラフィック・アート』徳島県立近代美術館、うらわ美術館、豊田市美術館、2003年、11-16頁。

55 英語訳としてバザルニクは *liberature* を使っている。Katarzyna Bazarnik and Zenon Fajfer, *Liberature* (Kraków: Wydawnictwo Artpartner, 2005); Katarzyna Bazarnik, “Liberature: A New Literary Genre?” in Elżbieta Tabakowska et al., eds., *Insistent Images* (Amsterdam: John Benjamins B. V., 2005), p. 191.

56 Katarzyna Bazarnik and Zenon Fajfer, “A Brief History of Liberature,” in Bazarnik and Fajfer, *Liberature*, p. 17.

57 Bazarnik, “Liberature: A New Literary Genre?” p. 191.

58 Katarzyna Bazarnik, “Liberature: What’s in a Name,” in Bazarnik and Fajfer, *Liberature*, p. 9.

59 Bazarnik, “Liberature: A New Literary Genre?” p. 192; Bazarnik, “Liberature: What’s in a Name,” p. 9.

60 Bazarnik, “Liberature: What’s in a Name,” pp. 9-10.

61 Katarzyna Bazarnik, “Dlaczego od Joyce’a do liberatury (zamiast wstępu),” in Katarzyna Bazarnik, ed., *od Joyce’a do liberatury* (Kraków: Universitas, 2002), p. V.

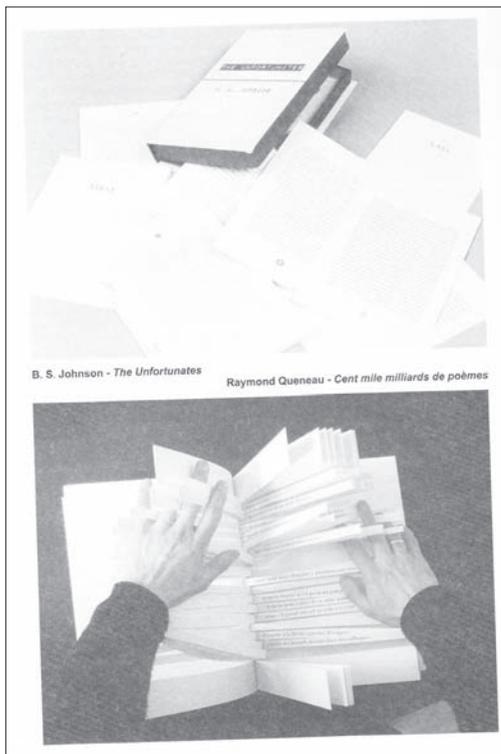


図9. 上、B.S. ジョンソン『不運な人』、下、レイモン・クノー『百兆の詩篇』Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *Liberature* (Kraków: Wydawnictwo Artpartner, 2005), p. 20.

通常の『文学用語事典』には「文学作品における空間」、「ストーリーの時間」、「語りの時間」、「作品内の時間」等は説明されても、「文学作品の空間」つまり物質的対象である書物や「文学作品の時間」すなわち読みの時間に類する項目はない。リベラトゥラとは「文学作品の物

最初に「リベラトゥラ」という言葉が使われたのは1999年雑誌に寄せたファイフェルのエッセイ「リベラトゥラ（文学用語辞典への補遺）」である。ファイフェルは当時の文学状況を、伝統的なものの反復とポストモダンの文学に二極化された閉塞状況としてみており、その打開のための新しい文学像として提起されたのがリベラトゥラである<sup>(62)</sup>。それは、文学の一ジャンルとなることを期待されているが、従来個々の作品の特徴とみなされてきたものを、ひとつの文学的特性として掲げ上げる試みとも評価できる<sup>(63)</sup>。

ファイフェルによれば、文学の閉塞状況の一因は文学をテキストそのものとみなす傾向に存する。テキストの構造と本の物理的構造は乖離してしまい、本の物理的な形や構造は文学作品の一部とみなされていない。そうしたパラテキストはプロットの構造や韻律よりも低く価値づけられている。こうした状況に反省的に目をむけ、かたち、時空、文学作品、書物といった概念を再考することによって新しい文学領域が開けるのではないか、とファイフェルは問う。通

62 Zenon Fajfer, “Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich,” *Dekada Literacka*, 5–6 (153/154), 1999. <http://dekadaliteracka.pl/index.php?id=2078> (2009年9月27日閲覧)。英語版もある。Zenon Fajfer (tr. Katarzyna Bazarnik), “Liberature (appendix to a dictionary of literary terms),” in Bazarnik and Fajfer, *Liberature*, pp. 2–7.

63 バザルニクとファイフェルはリベラトゥラを叢書として刊行しており、そのラインナップはリベラトゥラの指標となる。シリーズ収録作品は、ステファヌ・マラルメの『骰子一擲』、レイモン・クノーの『百兆の詩篇』、B・S・ジョンソンの『不幸な人』など。翻訳のないうちの2点について補足すると、クノーの『百兆の詩篇』は、ソネット（14行）が1ページの片面に1編ずつ、10編印刷され、それぞれの行に合わせて切り込みが入ってめくれるようになっている。それをめくることで百兆の詩の組み合わせが可能で、クノーいわく、すべてのヴァリエーションを読むには約2億年かかるという。cf. Jacek Olczyk, “Matematyka i literatura: Krótka historia udanego związku,” in Raymond Queneau, *Sto tysięcy miliardów wierszy* (Kraków: korporacja ha! art, 2008)。ジョンソンの作品は、書物のかたちをした箱に小冊子状の断章が入っており、始めと終わり以外、読むうえでの決まった順番はない [図9]。

質的面と精神的面、つまり本とそこに印刷されたテキストが互いに補完し合い、調和を作り出す」文学である。これがこのエッセイの骨子であり、従来の文学や文学批評に対する「補遺」になると同時に、新しい文学作品像を示すマニフェストと位置づけることができる。

そもそもこのエッセイは、1999年6月に開かれた「非伝統的書物の展覧会——ブックスデイ」<sup>(64)</sup>展（クラクフ、ヤギェウォ大学図書館）に寄せたものという。しかし、ファイフェルはリベラトゥラをあくまでも文学の一ジャンルと想定している。バザルニクもリベラトゥラが美しい挿絵入り豪華本でもなければいわゆるアーティストブックでもないことを明言している。

リベラトゥラの作品は、いかなる言語外の要素も編集上の慣習からの逸脱も、文学的理由によって正当化されているような、作家の一つのまとまったヴィジョンを体现するものである<sup>(65)</sup>。

アーティストブックでは[……]アーティストの視覚的面に關する意向が言語の形態と本の中での位置を決める。一方、リベラトゥラでは[……]テキストの意味が本のかたちと構造を支配し決定する<sup>(66)</sup>。

アーティストブック、フランス語ではリーヴル・ダルチスト *Livre d'artiste* はその対象をどこまで広げるかが話者によって異なり、必ずしも視覚芸術と単純化はできない<sup>(67)</sup>。それでもこの比較によって、リベラトゥラが総合的な書物とはいえ、あくまでも文学であり、読む対象であるべきこと、始めにテキストありきであることがはっきりする。

今のところリベラトゥラは作り手に焦点を置いて定義づけされており、その定義もまだ検討の余地がある<sup>(68)</sup>。受け手の側からすると、それは文学の下部ジャンルというより、文学概念の幅を広げるひとつの新しい価値と言えるのではないか。文学でありながらも、ジャンル間の線引きを揺るがせるようなものがリベラトゥラであり、その実現の場が本という空間である。これは、これまで見てきたようにシュルツにとっての書物に等しい。作り手のシュ

64 この展覧会はジョイスの『ユリシーズ』に因んで毎年6月16日に行われる記念祭ブルームスデイ Bloomsday のクラクフ版の一環として企画されており、「ブックスデイ」Booksday という展覧会タイトルもそれに由来する。

65 Bazarnik, “Liberature: What’s in a Name,” p. 10.

66 Ibid.

67 清水徹はリーヴル・ダルチストを造形美術の一領域とみなす立場に対し、「〈リーヴル・ダルチスト〉を〈書物〉の改めて注目されるべき形態、さらには文学作品のとりうる新しい姿として眺める見方」をとる。「〈リーヴル・ダルチスト〉とは書物であると同時に美術作品でもあるものであって、そこでは何よりも形象との相互滲透において言葉を読むという営みが最上位に置かれねばならない」という見解は、ここでみるリベラトゥラに本質的に近い。清水『書物について』378頁。

68 たとえば、テキストと非テキストの要素の一体性を判断する一つの目安として、バザルニクは「アーティスト兼作家が自らの作品の全体のデザインをコントロールする」ことを挙げるが、挿絵とテキストの作者の一致はリベラトゥラの十分条件ではないだろう。Bazarnik, “Liberature: A New Literary Genre?” p. 192. そもそも「総合的作品」か否かは主観的判断に頼る部分があり、作り手の側に焦点を置くか、受容の対象として見るかによって判断も変わる。

ルツの視点からすると、イメージとテキストが一つの対象に向かって機能する場としての書物であり、受容者の視点からすると、イメージとテキストを一体のものとして体験する対象としての書物である。

小説の短編「書物」では、語り手が〈書物〉と認める雑誌の挿絵入り広告は、イラストとイメージが一体となって体験され、読み手の側からリベラトゥラがいかなるものかを描いていると言える。ほとんどページのはぎとられた冊子というその形象自体も、通常の書物の姿とは異なるがりベラトゥラ概念には反しない。

シュルツ自身が挿絵を入れた『砂時計の下のサナトリウム』について言えば、この本全体と言うよりは、短編「エヂオ」がリベラトゥラの理念を達成している。1章でみたように、この短編集に入った他の挿絵は基本的にテキストの部分再現するものである。それに対し、短編「エヂオ」の2枚の挿絵は、書物のページ空間においてテキストと一体になり、書かれた内容を表現している。

『偶像賛美の書』はどうか。これはジャンルからすればあくまで版画作品、造形美術作品であるが、タイトルの『偶像賛美の書』をテキストとして捉えると、タイトルと版画作品の主題、作品の形態がきわめて密接に結びついた書物として浮かび上がる。

書物をテキストでもなく単なるオブジェとしてでもなく、身体的に読む体験の場所として復権させるのが、シュルツの書物である。それは、文学の一ジャンルとしての「リベラトゥラ」というより、「書物」というジャンルと言ってしまったほうがよい。単なるイメージでもテキストでもなく、それらすべてが互いに作用しあった統合体としての書物。それこそ画家兼作家であるシュルツの芸術作品の形態なのである。

## おわりに

シュルツ研究が世界中で行われ盛んになるなか、1937年刊行のシュルツの挿絵入り『砂時計の下のサナトリウム』の復刻版はいまだに出しておらず、シュルツの挿絵に対するこだわりはあまり知られていない。本稿は、挿絵というパレルゴ的なものに対するシュルツの関心に注目することで、文学、美術という既存の領域で分断されてきたシュルツの文学作品と絵画作品を一本の線をつなぎ、有機的なものとして論じる可能性を示した。シュルツの挿絵はテキスト、書物と切り離しては考え得ない。挿絵入り書物、版画作品、そして小説というジャンルの異なる作品を横断的に論じることで、イメージとテキストという区別を解消する場としての書物が現れ、そこに作品が収斂することを示した。

シュルツの挿絵は本の中に印刷された状態では研究されていない。どのような短編に挿絵が入ったかといった基本から整理することで、テキストの部分の再現には当てはまらない挿絵が見つかった。概してシュルツの挿絵は登場人物の行為を再現的に描くものだが、短編「エヂオ」の場合、その挿絵は印字されたテキストと構造的に結びついて語りの抽象的な内容を表現している。このようにイメージとテキストが互いに規定し合うような書物像は、1920年代の作品であるガラス版画集『偶像賛美の書』に具現される。そもそもガラス版画という版画技術で作られた「書」は、刻むことが書くことに等しかった原初の書のあり方を踏襲している。ここに象徴的に現れているように、シュルツにとって書物は書くものであると同時に

に描くものでもあり、読むものであり見るもの、つまりジャンルの区分が解消されるような場所である。制作者シュルツにとって、挿絵を入れることは自らのヴィジョンを表現するという目標のもと、書くことと区別されるものではなかった。

シュルツの『偶像賛美の書』は、タイトルも含めて様々な自家撞着を包含しながら、それを顕示する。この作品は、複製芸術でありながらもそれぞれが唯一性の徴を持ち、異なるヴァリエーションとして少数部流通した。ナンバーゼロのモデルなしに、非類似性と類似性の間を行き来する『偶像賛美の書』の異本たちは、伝統的なオリジナルとコピーの対立モデル自体が絶対ではないことを示している。

ポーランドの批評家の提唱するリベラトゥラという概念は、読むものと見るもの、テキストとイメージのジャンル分け以前に、体験の対象として書物を捉えるシュルツの姿勢と共通するものを含む。画家として出発し、作家としても絵を描き続けたシュルツにとって、書物とは何より自分自身のその超ジャンルのあり方をそのものを反映しうる芸術作品であり、作家と画家に引き裂かれることなく表現しうる場であった。だからこそ、書物はシュルツの作品においても特殊なトポスとして様々に現れるのである。

シュルツ研究は散文の研究に偏り、絵画と散文を一つに収めるパースペクティヴはなかった。しかし、この論文でも明らかになったように、シュルツの作品の個性は文画両ジャンルの作品を視野に入れることで見えてくる。画業も含めた領域横断的視点からの研究を進めることで、テキスト研究からは見えないその時代性も明らかになり、作品の新たな面が立ち上がってくると考える。

## Image, Text, and Book: Bruno Schulz's *The Idolatrous Book* and His Illustrations in *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*

KATO ARIKO

This paper attempts to demonstrate Bruno Schulz (1892–1942)'s, a Polish writer and artist, specific view of a book as the *topos* integrating image and text, by discussing Schulz's illustrations in *Sanatorium under the Sign of the Hourglass* (1937) and the cliché-verre series titled *The Idolatrous Book* (1920–22, 1924). The discussions of Schulz's works have generally centered on his prose and developed separately in the fields of art and literary criticism. By focusing on the forgotten fact that he felt great interest in illustrating books, this paper reconsiders Schulz's two books in the triangular relationship between image, text, and book.

The first chapter examines Schulz's 33 illustrations in his *Sanatorium* as elements of the book pages. Most of Schulz's illustrations are realistic visualizations of the characters' described actions and settings, with the exception of three illustrations in the stories "Edzio" and "Father's Last Escape." These three illustrations that have no literal relationships to the text depict the plots or action symbolically or structurally. Examples of the latter are the two illustrations in "Edzio." As a pair, they visually represent a metaphysical view on the "story/history [historia]" described in the text. These two integrate with the text more deeply than the others.

The next chapter reconsiders *The Idolatrous Book* as a book consisting of only images. Particular attention is paid to the technique of cliché-verre, which is a combination of photography and engraving. If we consider that the ancient books were "engraved" on wax, clay, or stone plates, Schulz's act of creating the cliché-verre images is, in effect, an act of simultaneous writing and drawing. Schulz's two books – *Sanatorium* and *The Idolatrous Book* – are therefore not mere verbal or visual arts; they transcend the traditional dichotomy of words versus images.

This chapter also points out reproducibility as another distinctive aspect of the cliché-verre. Schulz, as if defying this characteristic, made every set of *The Idolatrous Book* different. He gave each set different title pages with different images and set numbers. Moreover, each set is unbound, which makes it possible to change the order of pictures or even change the very pictures included. By accumulating only variations, Schulz erases the difference between the concepts of "original" and "copy." Each set stands alone as a unique work of art.

The third chapter demonstrates that "book," as an integration of image and text, is presented in Schulz's short stories as "The Book," which is in fact fragments of illustrated journals and a stamp album. Furthermore, the narrator and his Father Jakub always drew images on paper with words – on books or journals – supporting the view that Schulz deemed words and images equal elements of works of art. This chapter also notes that Schulz's books – *Sanatorium*, illustrated by him, and *The Idolatrous Book*, "The Book" in his short stories – exhibit the characteristics of the literary concept of "litterature" proposed by Fajfer (1999) for books integrating text and all the physical elements of the book as an organically complete literary work.

Overall, the discussion explains why “book” is a recurring subject of Schulz’s works. A book is a space where Schulz can realize his artistic visions as an author-cum-artist, blurring the boundary between the verbal and the visual in his works.