

マリー・バシュキルツェフと伝記映画

米村, 典子
九州大学大学院芸術工学研究院視覚情報部門

<https://doi.org/10.15017/2794882>

出版情報：芸術工学研究. 8, pp.1-10, 2007-12-15. 九州大学大学院芸術工学研究院
バージョン：
権利関係：



マリー・バシュキルツェフと伝記映画

Marie Bashkirtseff and Biographical Picture

米村 典子
YONEMURA Noriko

Marie Bashkirtseff (1858-84) is a Russian painter, who studied at the Academy Julian in Paris and became famous by her *Journal* published after her death. But it is scarcely known that a film titled *Marie Bashkirtseff* (director: Henry Coster/ also known as *Affairs of Maupassant, or Das Tagebuch der Geliebten*) was taken in 1935 in Austria and released in Italy, France, England, America, Japan and so on. As most biographical pictures (often shortened to biopics) featuring a woman artist have filmed after 1980s, this can be said to be a very early example of this kind of movie.

This paper has two purposes. 1) To bring the biographical picture *Marie Bashkirtseff* back from oblivion. As no film of this movie is found until now, its story should be reconstructed through contemporary written records. 2) To examine biographical pictures of woman artists, including *Marie Bashkirtseff*, in terms of gender studies. This will help us speculate about the “myth” of a “great” artist.

1. 女性芸術家の伝記映画

本稿では、筆者がこれまで継続的に調査してきたパリで絵を学んだロシア人マリー・バシュキルツェフ (Marie Bashkirtseff: 1858-1884) を主人公とした映画を取り上げる。

女性芸術家を主人公とした伝記映画といえば、まず名前が挙がるのがアニエス・メルレ監督の『アルテミシア』(1997 年) である (図 1) ¹。17 世紀イタリアの女性画家アルテミジア・ジェンティレスキ (Artemisia Gentileschi: 1593-1651) を主人公とするこの映画を巡っては、美術史やヴィジュアル・カルチャーなどの研究者によって様々の角度から議論が展開されてきた。フランス・イタリア合作のこの映画はフランスでの公開時にはあまり反響がなく、短い映画評でむしろ凡庸な作品と断じられた²。しかし、1998 年 4 月にアメリカで公開されたときには、ジェンティレスキ研究の第一人者であるメアリ・ガラードとフェミニズム活動家のグロリア・スタイネムが連名で、歴史的事実の歪曲などを指摘するチラシを作成し、上映先で配布するように呼びかけた³。ガラードはまた、同年 10 月には雑誌 *Art in America* に批判記事を発表している⁴。以後、この映画はイギリスのグリゼルダ・ポロックをはじめ様々な研究者によって取り上げられてきた⁵。しかしながら、そうした女性芸術家を主人公とする映画を巡る議論の中でも、バシュキルツェフを主人公にした 1935 年の映画の存在については全く言及されていない。

本論の目的は、①フェミニズム美術史の研究者をはじめとする人々が、女性芸術家の伝記映画を論じるに際して全く言及したことのないバシュキルツェフの映画につ

いて、現時点で判明していることを報告し検討すること、②この映画について判明したことを参考に、女性芸術家を主人公とする映画について検討することである。とくに、「偉大な芸術家」というフェミニズム美術史に常につきまとう問題について、伝記映画を通して考察を広げたい。

なお、伝記映画とは、ここでは、実在の人物を主人公としてその生涯あるいは生涯の一部を映画の題材や設定として借りた、原則的には、商業的に上映された長編作品をさすものとし、短編や教養や教育目的のドキュメンタリーは含まないこととする。

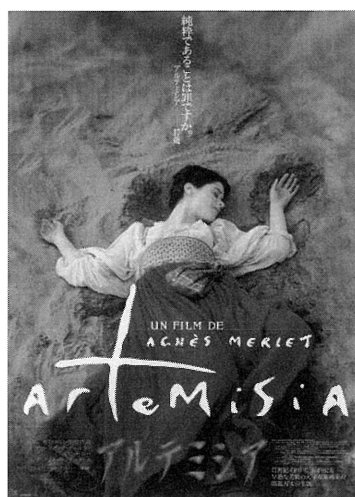


図1 映画『アルテミシア』日本公開時（1998年）のフライヤー（表）

2. 映画『マリー・バシュキルツェフ』について

2.1 映画制作の背景

映画『マリー・バシュキルツェフ』は、ドイツ生まれのヘルマン・コステルリッツ (Herman Kosterlitz: 1905-1988) が監督し、オーストリアで制作された⁶。ドイツ語版の他にイタリア語版があり、同じセットと衣装を使って俳優だけ替えて撮影したという。オーストリアとイタリアでは1935年に公開されたが、それだけではなくイギリスでは1936年に、アメリカでは1938年に『モーパッサンの恋』というタイトルで、日本でも1937年に『恋人の日記』というタイトルで上映されるなど、世界的にもかなり広い範囲で上映された⁷。コステルリッツはヒトラー政権下のドイツを脱出してオーストリアでこの映画を撮り、その後1936年にはアメリカに渡り、ヘンリー・コスター (Henry Koster) としてハリウッドで『オーケス

トラの少女』（1937）や『聖衣』（1953）といった映画を監督することになる。彼はまた、『裸のマハ』というゴヤを主人公とする映画を1958年に制作している。

コスターがバシュキルツェフの映画を制作するに至った経過は不明であるが、当時ヨーロッパの東部でもバシュキルツェフの人気があったことは、1935年頃に彼女を主人公とした舞台劇が、ブダペストにおいてハンガリー語で、ついでウィーンのブルグ劇場においてドイツ語で上演されたことからわかる（図2）⁸。1887年にフランス語版が、1889年と90年に英語版が出版されたバシュキルツェフの日記は、1890年代以降評判を呼び、日本を含め世界的に知られるようになる⁹。そのブームはいったん緩やかに下降していったが、バシュキルツェフの没後50年にあたる1934年頃から第二次のバシュキルツェフ・ブームが到来していた。映画はまさにその勢いの中で制作されたのだった。



図2 バシュキルツェフに扮した Nora Gregor（ウィーンのブルグ劇場上演時）

2.2 物語の再構成

先に、これまで発表されてきた女性芸術家の伝記映画についての論述にバシュキルツェフの映画への言及がないことを指摘したが、それにはある意味で当然の理由がある。非常に残念なことながら、この作品はフィルムが現存していないのである。したがって、内容については封切り時の雑誌記事などから推測することしかできない。以下は、現時点までに発見できた資料の中で、内容にある程度触れているほとんど唯一といっていい短い資料の全文（筆者訳）で、イギリスの映画誌に掲載されたものである。

1880年代のパリを舞台とした悲劇的ラブロマンスで、実在の日記に基づいているが、脚色は紋切り型である。若きロシアの画学生マリーは、街頭での殴り合いに巻き込まれ、ハンサムな若い男に助けられるが、彼はギー・ド・モーパッサンであった。彼女の尊敬する師に対して無礼な批評を書いた人物であるにもかかわらず、彼女は彼と恋に落ちる。そして、すべては結局うまくいくかに見えたとき、彼女は不治の肺の病に——映画の中では驚くべき素早さで——冒され、最終的にそのために死んでしまう。テーマはより陳腐になりそうな方に流れがちで、繋ぎの弱いところがある。空間の関係は、時に非常に曖昧である——たとえば、医師の診察室に見えたものが豪華なダンスホールになってしまったり、後の方で、重要な美術展がモンパルナスのカフェと同じ建物で開催されていると思えたりする。重点は、「陽気なパリ」の要素（陽気な踊り子が加われば完成する）にある。一人の写真家をのぞいては、全体の雰囲気は疑いの余地なくゲルマン的である。演技はよいのだが、主役たちよりも脇役たちの方が説得力がありそうである。モーパッサン役の Hans J. Jaray は 30 歳代という想定だが、21 歳くらいの若造が大げさにうねぼれているように振る舞っている。彼はまた、あまり歴史上のモーパッサンを思い出させない。Lili Darvas は、マリアの役にはまっている。撮影術はむらがあり、質はとりたてて高いものではない。さらに、筋を説明するために挿入された英語の字幕のまずい処理が、明らかに映画のじゃまをしている¹⁰。

この映画は日本でも 1937 年に上映された。バシュキルツェフの日記読者であり、しばしば名前に言及していた宮本百合子は、この映画を「通俗的ロマンス」と切り捨てたコメントをした後、登場人物と筋書きについて次のように書いている¹¹。

例えばマリアが病気になっている。しかも大変わるくなっている。それを知っているのは、彼女を魂から愛している老家庭医のワリツキ

イ博士だけであるように映画では説明されていて、そこで観客の眼に涙を誘う道具だてがされているのだが、実際の生活の中でマリアは、自分の病気がわるくなるより四年も前に、この「天使のような」ワリツキイ、生きていたら、どんなにか彼女の最後の力となったであろうワリツキイに死なれている。……（略）……

「恋人の日記」では、この人生でマリアの最も厭がった拵えものの筋が椿姫まがい運ばれている。そしてついにマリアは、実は彼女の絵の教師が貰ったサロンの金牌を、彼女へおくられたものとして持って来るモーパッサンの愛の偽りに飾られて死ぬのだが、決して、マリアが自分の最後に面した現実はこの水っぽい、甘いものではなかった。……（略）……¹²

これら二つの評から、この映画について何がわかるだろうか。フィルムが残っていない以上、詳細な設定や視覚的表現はこの場合云々できないわけであるが、バシュキルツェフ自身については、ロシア人であること、パリで絵を学んでいること、結核で若くして死亡したことは事実と合致している。他方、史実に反することとしては、宮本百合子の指摘する医師ワリツキイの没年と「サロンの金牌」のエピソードとがあげられる。その死の床における欺瞞は、モーパッサンの愛の深さを証すエピソードとは解釈できても、主人公マリアが画家の道を真剣に目指しているのであれば、彼女を貶めるようなものではないだろうか。バシュキルツェフ自身は、常に有名になりたいと日記に書いていた。画家を目指したのもその一環という側面があり、とりわけ、結核で若くして死ぬだろうという予感を抱いてからは、名前を残すことに対する執着は明白だった。

バシュキルツェフの映画は、「紋切り型」、「陳腐」、「通俗的」といった形容が付くような「拵えもの」だったようである。そして、この映画の最大の虚構は、バシュキルツェフとモーパッサンの恋愛である。

2.3 物語の背景

バシュキルツェフとモーパッサンの恋愛が映画でどの程度まで描かれているのかは資料類からは詳らかではないが、フランスではバシュキルツェフの従兄弟にあたるネメロウスキー(M. de Némérowsky)という人物が、映画上映の差し止めを求める裁判を起こし、敗訴している。

彼は、清らかで「聖女」のようなバシュキルツェフが、映画において、モーパッサンの愛人となったかのように描かれているとして異議を唱えたのであった¹³。

バシュキルツェフは、最晩年に画家ジュール・バスティアン＝ルパージュ(Jules Bastien-Lepage: 1848-1884)(図 3)とプラトニックな恋愛関係にあったとされるが、映画で恋人とされたのは作家のギー・ド・モーパッサン(Guy de Maupassant: 1850-93)であった。バスティアン＝ルパージュ自身はかなりの評価を得ていた自然主義の画家であり、晩年のバシュキルツェフの作風は彼の影響を受けていた(図 4)。しかし、この画家は、知名度においてモーパッサンにかなうはずがなかった。では、そもそも、モーパッサンとバシュキルツェフにはどんな接点があったのだろうか。

1884 年 10 月 31 日に没するバシュキルツェフは、その年の 2 月から 5 月までの三ヶ月の間に、モーパッサンとの間で手紙を交わしていたことがわかっている。最初に手紙を出したのはバシュキルツェフの方であり、現在判明しているだけでバシュキルツェフからのものが 8 通、モーパッサンの書いたものが 6 通残っている。バシュキルツェフが自分の手紙の写しとモーパッサンの手紙を保管していたために、その内容はバシュキルツェフの没後かなりたって世に出ることになるのだが、モーパッサンは少なくとも彼女の生存中は書き手の正体を知らず、二人は顔を合わせたこともなかった¹⁴。しかしながら、映画では、バシュキルツェフはモーパッサンと恋愛関係にあったように描かれている。

バシュキルツェフは、モーパッサン以外にも、アレクサンドル・デュマ(子)、エドモン・ド・ゴンクール、

エミール・ゾラなどの当時のそうそうたる文学者たちに手紙を書いている。手紙を出した目的は著名人との交流ということになるが、その中で、書簡が往復するまでに関係が発展したのは、モーパッサンの場合だけであった。モーパッサンは正体を謎めかせた性別も明らかにしない(おそらくは女性、しかも若い女性からと思われる)手紙に興味を持ったのだが、バシュキルツェフの側はモーパッサンでなければいけないという必然性はなかったのである。往復書簡の存在が最初に明らかになったのは 1930 年であり¹⁵、映画は、没後 50 周年頃の盛り上がりの中、基本的設定を実在の人物に借りつつ、往復書簡からヒントを得て、事実を換骨奪胎したのであろう。

3. なぜ女性芸術家の伝記映画はあまり制作されてこなかったのか

フィルムさえ残っていない作品について検討することのどこに意義があるのか、という疑問は当然生じるであろう。しかし、『マリー・バシュキルツェフ』という映画が一考に値すると思われるのは、1935 年というその初公開年の早さにある。『アルテミシア』をはじめとする実在の女性芸術家を主人公とする映画は、男性芸術家の場合に比べると圧倒的に数が少ない。主な作品として『カミーユ・クローデル』(1988 年)、『キャリントン』(1995 年)、『アルテミシア』(1997 年)、『フリーダ』(2002 年)などがあげられるが、その制作年代を見ると過去 20 年ほどの間に偏っている。そのような状況の中で、『マリー・バシュキルツェフ』は一点だけ非常に早い時期に制作されているのである。

男性芸術家を主人公とする伝記映画であれば、1935 年



図 3 ジュール・バスティアン＝ルパージュ, 《干し草》, 155.0 x 180.0, 1878, オルセ美術館, パリ。



図 4 マリー・バシュキルツェフ, 《春》, 195.5 x 215.5, 1884, ロシア美術館, サンクト・ペテルブルグ。

というバシュキルツェフ映画の制作年はさほど珍しいことではない。20 世紀の前半には、1909 年のラファエロ、1912 年および 1919 年のレオナルド・ダ・ヴィンチや、1920 年、1925 年、1936 年、1941 年および 1942 年と 5 本もあるレンブラント、1938 年のミケランジェロ、1941 年および 1948 年のカラヴァッジョと、有名な芸術家を主人公とした映画が撮られている¹⁶。さらに 20 世紀後半になると、いわゆる「昔日の巨匠 (Old Master)」としては上記 4 人の他にフェルメール、ゴヤなどが、さらに近現代の人としてはゴッホ、ゴーギャン、ロートレック、モディリアニ、シーレ、ピカソ、ポロック、ウォーホル、ベーコン、バスキアといった人たちが主人公となった映画が制作されている。

これらの顔ぶれを見ると、神話に包まれた偉大な男性芸術家たちが取り上げられてきたと言えるだろう。彼らは知名度があり、芸術的評価も高い「偉大な」芸術家であるだけではなく、ほとんどが波瀾万丈の人生を送っている。彼らの生涯には、無理解な世間との英雄的闘いや破天荒な暮らし、経済的困窮や犯罪、自殺や早逝や不慮の死といったドラマチックなエピソードが多々見いだされる。伝記映画においては、「神話」と「偉大さ」は両輪として必須なのである。20 世紀前半におけるレンブラントの映画の数の多さも、20 世紀後半以降のゴッホの頻繁に時にセンセーショナルな取り上げられ方も、ただ単に芸術的評価が高いだけではなく、彼らの生涯が起伏に富むことを反映しているだろう。

女性芸術家の「神話」と「偉大さ」をめぐる状況は、男性の場合とかなり異なる。女性芸術家の「偉大さ」が注目され、問題化されるのは、1960 年代の女性解放運動の流れを受けて、アメリカをはじめとする欧米圏でフェミニズム美術史と呼ばれるようになる動きが始まる 1970 年代だった。フェミニズム美術史の潮流の口火を切ったとしてつねにあげられるのが、アメリカのリンダ・ノックリンの 1971 年の論文「なぜ女性の大芸術家は現れてこなかったのか」である¹⁷。そして、この論文を受けて 1970 年代には、「無視されてきた女性芸術家」、「知られざる女性芸術家」を発掘し、その存在を知らしめ、見ることができるよう「可視化」することを大きな目標の一つとして、展覧会の企画や書籍の刊行が行われた¹⁸。そのとき脚光を浴びはじめるのが、冒頭にあげた映画『アルテミシア』のモデルとなったジェンティレスキであった。「偉大な芸術家」として、伝統的美術の価値基準に合格する女性としては、彼女は筆頭に挙がるであろう。画家

である父オラツィオを介してバロックの巨星カラヴァッジョの系譜につながるジェンティレスキは、女性芸術家を扱った書籍の表紙やカラー図版に頻繁に登場し、フェミニズム美術史の偶像と呼べるような存在となる。そして、1980 年代になるとガラードが本格的ジェンティレスキ研究として論文やモノグラフィーを発表しはじめるのである。

美術史のアカデミックな領域における研究動向を映画産業の世界と安易に結びつけることは避けねばならないが、芸術家としての名声や評価が、映像化に先行することは必須であろう。20 世紀前半に伝記映画に取り上げられたラファエロ、ミケランジェロ、レオナルド、レンブラントは、すでに 19 世紀には特別な扱いを受けていた¹⁹。女性芸術家が注目されはじめるのが、研究の領域においてさえ 1970 年代以降であったことを想起すれば、先に指摘したような女性芸術家の伝記映画の制作時期の偏りは意外なことではない。そして、バシュキルツェフに関して言えば、彼女を 1935 年の時点で映画の主人公として取り上げること自体には、芸術的評価は介在していないのである。

4. 「なぜ偉大な女性芸術家はいなかったのか」を問いなおす

ノックリンは、1971 年の「なぜ偉大な女性芸術家はいなかったのか」で、女性は芸術教育をはじめとして男性と同じスタートラインにつけなかったのだから、「偉大な女性芸術家」はいないのが当然であり、なぜいないのかという問いのたて方自体がおかしいのだとしている。これは、女性の芸術すべてを「女らしい芸術」の領域に閉じ込めるというジェンダー化を回避する一方で、女性であるという理由だけで男性よりも芸術的能力が劣っているとする本質主義的結論が入り込む隙を与えない巧みなロジックだった。しかし、男女の出発点異なるからなぜいないかを問うことは意味がないとしたために、ノックリンは結論を宙づりにして議論を降り、「偉大さ」について真に奥深くまでは切り込むことはなかった観がある。

ノックリンの文章が発表されて 30 年経過したことをきっかけとして、2001 年に「ミレニアムの女性芸術家」と題したコンファレンスが開かれた。このコンファレンスに基づいて 2006 年に出版された同じタイトルの書物には、ノックリン自身が「『なぜ女性の芸術家はいなかったのか』: 30 年後」と題した一文を寄せている。そこで、

ノックリンはこの有名な疑問を振り返って、「あの初期の頃、芸術における女性運動の……（略）……主要なる目標は、伝統的な、ほとんど完全に男性主導の『偉大さ』それ自体の概念を変えること、あるいは排除することだった²⁰」と述べている。しかし、「偉大さ」に対するノックリンの見解は 30 年の間に変化している。

……何が重要かについての変化があったのである——男根的「偉大さ」から、革新的であること、興味深く挑発的な作品を作ること、インパクトを作り出すこと、そして声を聞かせることへと、……（略）……「偉大な」という単語は芸術における高度な重要性について語ってとり早い方法であるかもしれないが、他方でそれはあいまいな表現と神秘化の危険をつねに冒しているように思える。……²¹

偉大さを巡る問題ははたして乗り越えられたのだろうか。ノックリンは、少なくともコンテンポラリー・アートにおいては、乗り越えられたと考えている。ノックリンの言うように、「男根的『偉大さ』から、革新的であること、興味深く挑発的な作品を作ること、インパクトを作り出すこと、そして声を聞かせることへ」と芸術の批評的判断基準がシフトしたのは、モダンな芸術の出現以降である。美術史が学問として確立し、歴史研究と芸術批評が分離していくさなかで、19 世紀後半の芸術批評はたしかに同時代芸術を「偉大さ」よりむしろ「革新的」であることにより評価しようとした。しかし、モダニズムの美学は、本当に「偉大さ」と手を切ることができたのだろうか。たとえば、コンテンポラリー・アートにおいて、構想の壮大さ、筆遣いの力強さ、作品の巨大さなどは評価にかかわる要素であり、これらは容易に「偉大さ」という言葉と結びつけられるだろう。ノックリン自身も、現代作家ジョン・ミッチェルの芸術をこの言葉で評している。確かにもはや突出した卓越性を示す言葉として使われることはなくなり、その指す内容も変わってきてはいるが、「偉大さ」はいまだに重要である。

「偉大である」ことは規範の一つとして相対化されたが、われわれはそこから完全に自由になってはいない。

5. 美術史と伝記と評論

ノックリンは先に引用した 2006 年の文章の中で、「偉大な」という言葉が、「あいまいな表現と神秘化の危険

をつねに冒している」と述べているが、「偉大な」芸術家の伝記はまさにその典型であろう。

美術の歴史を「偉大な」芸術家の伝記を連ねることによって語る手法は伝統的なものだった。その原形はジョルジョ・ヴァザーリが 1550 年に初版を出した『アレツォの画家ジョルジョ・ヴァザーリによってトスカナ語で書かれ、有用にして必要な序論とその技芸についての解説を含んだ、チマーブエから現代にいたるもつとも卓越したイタリアの建築家、画家、彫刻家たちの伝記』、通称『美術家列伝』であるとされる²²。

こうした伝記は、対象とする芸術家を神話で包んでしまいがちになる。エルンスト・クルスとオットー・クルツは、芸術家の伝説をめぐる古典的著書である『芸術家伝説』で、芸術家が伝説に組み込まれる構造を次のように分析している。実生活における芸術家と伝説上の芸術家のイメージの間には循環する回路があり、「伝記作者たちは、……（略）……実生活の中の典型的な出来事を加工して、逸話の定型を作り出す。ところが、芸術家伝の中で形成されたその芸術家像の『定型』が、今度は逆に現実の芸術家の想像力に対して働きかけるようになる。」²³

19 世紀は、こうした「卓越した」「偉大な」人物の伝記中心の記述で美術を語るスタイルとは異なる、学問研究としての美術史が成立していく時期だった。個々の芸術家に対する関心から成り立つ伝記に対し、作品により重点を置く研究の方法論が提唱されていくのである。そして、それと並行するように、過去の優れた芸術を研究する学問としての美術史と同時代芸術を論じる芸術批評も分離していく。その芸術批評がさらに、時代の最先端を見いだそうとするモダニズムのエリート的批評と、大衆向けの読み物的記事に分かれていくのが 19 世紀の後半であった。

芸術家の伝記映画は、こうした神話に包まれた芸術家伝の歴史を背景にして、大衆化時代の娯楽として 20 世紀に登場してくる。

6. バシュキルツェフとゴッホ

バシュキルツェフと同時代に活躍した芸術家で伝記映画の数が多いといえ、ゴッホが挙げられる。二人の生涯にはいくつかの共通点が指摘できるが、現在における知名度と評価には極端な差があることは言うまでもないだろう。

オランダ人ヴィンセント・ファン・ゴッホ(Vincent van

Gogh: 1853-90)が、アントワープを経て弟テオが画商として経済的に成功していたパリに出てきたのは 1886 年であった。バシュキルツェフがパリで没するのは 1884 年であるから、この二人が町ですれ違うことはありえなかった。だが、二人ともほぼ同時期にパリにやってきて絵を学び描いた外国人であり、画家として成功する以前に亡くなり、異境であるフランスで埋葬されている。しかし、境遇の類似はそこまでであり、弟に経済的に依存し慎ましく暮らしていたゴッホとは対照的に、ロシアの地主であったバシュキルツェフ一家は、おもに母の妹が未亡人となって相続した遺産によりパリとニースを拠点として裕福な暮らしをしていた。やがてポスト印象派の代表的画家の一人となるゴッホと、アカデミー・ジュリアンの女性クラスで学んだバシュキルツェフとは芸術的方向性も正反対であった。とはいえ、二人には別の共通点もあった。母国語ではないフランス語で書いた文章が没後に出版され——ゴッホは書簡集、バシュキルツェフは日記——多くの読者を得た。そして、その波乱に富む生涯は、手紙や日記という資料の豊富さにも助けられ、小説や映画や演劇の格好の材料となったのである。

ゴッホは、現代においてもっとも神話に包まれた画家の一人である。生きていた間に作品が一枚しか売れなかったという存命中の不遇、それとは対照的な死後の作品価格のあり得ないほどの高騰、経済的援助をはじめとする弟の献身的支援、アルルでのゴーギャンとの共同生活とその果ての耳きり事件、繰り返される狂気の発作、麦畑でのピストル自殺といった物語に包まれて、彼は世に受け入れられなかった悲劇の天才となった。だが、画家の没後一世紀以上を経て、ゴッホの神話自体が研究の俎上にあがり、神話自体が様々の角度からほぐされ解体されつつある²⁴。

アラン・ボウネスは、芸術家が名声を得ていく過程を周囲の芸術家による承認、批評家による承認、画商やコレクターによる後援、大衆による賞賛という連続する四つの段階に分けて論じた²⁵。非常に順調に金銭的に成功するためには、画家はある程度長生きしなければならない。「当然の結果として、芸術家はこの状況の恩恵を享受するためには、中年まで生きねばならないのである。原因がなんであれ若くして死んでしまうと、芸術的経歴は失敗に見えがちであるし、成功しない芸術家についての神話が育ちはじめる」²⁶のである。

ゴッホは、死の直前にアルベール・オーリエによって始めて本格的に論評され²⁷、ボウネスに従えば、第一段

階から第二段階へ進みつつあった。バシュキルツェフとゴッホの決定的違いはここにある。ゴッホはアヴァン・ギャルドな芸術批評で称揚されるようになる兆しが見え出した頃に世を去った。他方、バシュキルツェフは、生前にサロンに出品したときや没後回顧展にさいして、美術関係の雑誌に言及されるが、そのほとんどが短い大衆向け記事であった²⁸。バシュキルツェフの芸術観は古い規範にのっとって、エコール・デ・ボザールへの女性の入学を要求する運動やフェミニズムの活動家と交流をしようとも、芸術実践における彼女の芸術の理想はアカデミックなものであり、つまりは「偉大な」男性芸術家の芸術に近づこうとするものだった²⁹。

バシュキルツェフの生涯は、結核という病³⁰、若すぎる死、白をモチーフとした盛大な葬式、パッシーの墓地でも一際目を引く巨大な霊廟など、まさに「聖女」を連想させるようなエピソードに満ちており、死後彼女のアトリエを訪れる客たちは「巡礼」に例えられた³¹。しかし、これらの神話的エピソードは解体されるまでもなく忘れ去られてしまった。オーヴェール＝シュル＝オワーズのゴッホの墓への巡礼は今も続いている。ゴッホはボウネスの言う上昇の過程をまさにたどり、ヴィンセント・ミネリの『炎の人』（1956 年）やロバート・アルトマンの『ゴッホ』（1990 年）といった伝記映画の格好の対象となったのである³²。

7. 伝記映画におけるジェンダー

1980 年代以降に伝記映画に取り上げられる女性芸術家たちは、バシュキルツェフに比べれば、程度の差こそあれ芸術家として世に認められているといえよう。しかし、女性芸術家を主人公とする映画に共通する要素として、彼女たちの周囲にはヒロインより「偉大な」存在、彼女を導く有名な師が、多くの場合恋愛をはじめとする重要なエピソードにからむ登場人物として配置されていることがあげられる。先に挙げた映画『カミーユ・クロードル』、『キャリントン』、『フリーダ』では、女性芸術家たちを圧倒するような大きな存在がそろって登場している。カミーユ・クロードル(Camille Claudel: 1864-1943)の恋人は、彫刻の師でもあったオーギュスト・ロダンだった。ドーラ・キャリントン(Dora Carrington: 1893-1932)は生涯にわたって様々な恋愛模様を繰り返したが、映画では主としてブルームズベリ・グループの一員で文筆家のリットン・ストレイチーとの関係がとりあげられた（ただし、ストレイチーが同性愛者であったため

に、二人の関係は変則的である)。フリーダ・カーロ(Frida Kahlo: 1907-54)には、師でありやがて結婚する 20 歳年上の壁画家ディエゴ・リベラがいた。

映画中のバシュキルツェフにもまた、彼女より優位に立つ著名人のモーパッサンが恋人としている。そして、宮本百合子によれば、モーパッサンは「彼女の絵の教師がもらったサロンの金牌を彼女へおくられたものとして持ってくる」のであった。この教師が、バシュキルツェフが学んだ画塾アカデミー・ジュリアンの師を指しているのか、バステアン＝ルパージュを想定しているのか、それとも全く架空の人物を設定したのかは、宮本の文章からはわからない。しかし、映画の中では、バシュキルツェフはモーパッサンという有名人と恋に落ち、無名のまま死んでいくのであった。

女性芸術家は、太陽の周りを回るだけで、単体で輝きを発することが出来ないのだろうか。映画『アルテミシア』に対するガラードの批判は、この問題を浮き彫りにするものである。アルテミジア・ジェンティレスキは、父オラツィオ(Orazio Gentileschi: 1563-1639)の友人であり彼女に遠近法を教えたというアゴスティーノ・タッシ(Agostino Tassi: 1578-1644)によって 17 歳で強姦される。この事件とそれに続く裁判沙汰は、彼女の芸術を論じる場合にも、彼女の伝記や彼女を主人公とした小説においても、避けて通れない問題として取り上げられてきた。そして、映画はこの事件前後にエピソードを絞って、しかし自由に脚色している。タッシは強姦したが、実は二人は互いにひかれあっていて、若いジェンティレスキは性的にも芸術的にも、タッシの手ほどきを受けて成熟して行くという筋立てにされてしまったのである³³。

映画『アルテミシア』上映の際に配布した文章において、ガラードとスタインムは、「歴史的事実」つまり伝記的側面の歪曲や捏造と、ジェンティレスキの芸術の矮小化の二つの側面から批判を展開している。芸術に焦点を絞れば、ジェンティレスキの「偉大さ」が矮小化もしくは否定されたと解釈できるような扱いが問題とされた。実際には、ジェンティレスキはランクの高い大きなサイズの歴史画、宗教画を描いた「近代以前の最も重要な女性画家」であり、「遠近法の巧みさと伝統的海景画で知られている」タッシは、ジェンティレスキ父娘にはとうてい太刀打ちできない二流画家であるのに、むしろアルテミジアに影響を与えたとされていることが史実をねじまげているというのである。

ジェンティレスキに対するガラードの言説は、「偉大

さ」が価値基準としてどれほど根強いかをよく示している。ガラードは近年のインタビューでも、ジェンティレスキの映画に触れた後で「20 世紀以前の女性芸術家のなかでは、これほど偉大な芸術家の一人に近いと見なされる者はいなかった」³⁴と述べている。しかし、「偉大さ」とはフェミニズム美術史において、安易に肯定することも、完全に無視することもできないやっかいな言葉であって、ガラードのこの言説は少々ナイヴにすぎないだろうか。何が「偉大である」かの基礎をつくってきたのは、男性芸術家の作品であり、それに合致するものだけを「偉大な芸術家」として拾い上げ、大芸術家の輪の中に迎え入れるだけでいいのだろうかという疑問は、1970 年代から提出されていた。

8. むすび

1935 年に制作された映画『マリー・バシュキルツェフ』は、実在の女性芸術家を取り上げた映画として、1 点だけ飛び抜けて早い時期に制作されている。しかし、バシュキルツェフの映画は、フェミニズム美術史以後の動きを先取りするものとは言えない。女性芸術家の存在に対する認識が比較的薄い状況の中で、彼女を主人公とする映画が制作されたのは、彼女が「偉大な芸術家」だったからではなく、日記者としての知名度にあったであろう。主人公の画家としての側面は重視されていないことは、彼女が偽の金牌をつかまされることに象徴的に現れている。画家としてよりも日記者としての知名度が映画を支えていたのであった³⁵。

1970 年代、フェミニズム美術史のいわば黎明期においては、「知られざる女性芸術家」を発掘し、展覧会などでその作品を見られるようにする動きが目立った。この女性芸術家の「可視化」に向けての流れが落ち着いた 1980 年代以降に女性芸術家を主人公とする映画の制作がめだつようになる。しかしながら、バシュキルツェフであれジェンティレスキであれ、女性芸術家を主人公とする映画に共通する特色は、ヒロインでありながら彼女たちは自分自身だけでは輝かず、往々にして太陽のような存在の男性——恋人であったり、師であったり、その両者がかねていることもある——の周りを廻る惑星のように描かれていることである。

美術史に目を転じれば、ポロックはいみじくも、「伝記は、……(略)……決して歴史の身代わりにはなりえない」とガラードのジェンティレスキ研究の書評において述べている³⁶。伝記は、美術史研究のスタイルとしてい

まだに一つのジャンルであり続けているが、とりわけフェミニズム美術史にとり重要な記述形式であった。知られざる女性芸術家を世に紹介しようとするとき、伝記という形をとることが多いからである。しかしながら、そこにはつねに神話化の危険がともなっていることを、忘れてならないだろう。

- 1 *Artemisia*, Agnès Merlet 監督, カラー, フランス語, Agnès Merlet/Christine Miller/ Patrick Amos 脚本, 98 分, 1997 年, フランス・イタリア合作。
- 2 Audé, Françoise. "Artemisia: Le deuil de Judith," *Postif*, no. 440, octobre 1997, p.46-47. S. B., "Critiques: Notes sur d'autres cinémas," *Cahiers du Cinéma*, no. 517, octobre 1997, p.81.
- 3 ペーパーのタイトルは以下のとおり。'Now That You've seen the Film, Meet the Real Artemisia Gentileschi...' インターネット上で掲載しているサイトは多数あるため、タイトルで検索して読むことが出来る。
- 4 Garrard, Mary D. "Artemisia's Trial by Cinema," *Art in America*, October 1998.
- 5 Pollock, Griselda. "A Hungry Eye [Review of Agnès Merlet's *Artemisia*]," *Sight and Sound*, vol. 8, no. 11, 1998, p.26-28. なお、映画『アルテミシア』をふくむジェンティレスキについてのより詳細な考察は、別稿を準備中である(平成 18・19 年度科学研究費基盤研究(C)「アルテミシア・ジェンティレスキと女性芸術家の神話」)。
- 4 *Marie Bashkirtseff* (別タイトル:*Affairs of Maupassant ; Das Tagebuch der Geliebten*), Herman Kosterlitz 監督, 白黒, ドイツ語, Herman Kosterlitz/ Felix Jackson 他脚本, 86 分, 1935 年, オーストリア・イタリア合作。
- 7 そのほか, Internet Movie Database(<http://www.imdb.com/>)によれば, 1938 年にデンマークでも公開されている。日本では, 東和商事の配給により 1937 (昭和 12) 年 5 月 20 日に公開された。
- 8 ブルガリア出身の劇作家フェルディナンド・ブルックナー(Ferdinand Bruckner: 1891-1958)が書いた中編小説『ムシア』(*Mussia*, 1935) (ムシアは, バシュキルツェフの呼び名)をもとに, ハンガリーの劇作家 Ernst Andai と Ludwig Balint が台本を作成した。詳細については以下の劇評を参照したが, 作品のタイトルと上演年度については明確な記載がなかった。Witner, Victor. "Marie Bashkirtseff on the Stage: A Premiere in Vienna," *Theatre Arts Monthly*, no.19, 1935, pp.754-757. なお, 図 2 の写真は, この記事に添えられていたものである。
- 9 *Journal*, édité par André Theuriot, Paris, 1887. *Marie Bashkirtseff's Journal of a Young Artist 1860-1884*, translated by Mary J. Serrano, New York, 1889. *The Journals of Marie Bashkirtseff*, translated by Mathilde Blind, London, 1890.
- 10 *Monthly Film Bulletin of the British Film Institute*, Vol. 3, No. 33,

September, 1936, p.156.

- 11 バシュキルツェフと日本の関係については, 以下の拙論参照。米村典子, 「マリー・バシュキルツェフと日本」, 『芸術工学研究』, 6 号, 2006 年。
- 12 宮本百合子, 「マリア・バシュキルツェフの日記」, 初出『新女苑』, 1937 年 7 月号。宮本はまた, 別稿では「ぎょうぎょうしくて, しかも愚劣であった」と述べている。宮本百合子, 「映画の恋愛」, 『日本映画』, 1937 年 8 月号。
なお, バシュキルツェフの日記の翻訳(『マリ・バシュキルツェフの日記』上巻 1926 年, 下巻 1928 年, 国民文庫刊行会)は野上豊一郎の名義となっているが, 実際には妻である文学者の野上彌生子も加わっている。彌生子の日記にはバシュキルツェフに関する言及が見られるが, しばしば映画を見に行つて感想を書き付けているにもかかわらず, この映画については該当時期(『野上彌生子全集第 2 期第 5 巻』岩波書店, 1989 年)に見たという記述が発見できなかった。野上彌生子とバシュキルツェフについては, 拙論「マリー・バシュキルツェフと日本」参照。
- 13 "Le roman d'amour de Guy de Maupassant et de Marie Bashkirtseff sera-t-il interdit à l'écran?," *Paris Midi*, avril 3, 1936. "La séquestration de film «romancé» sur Marie Bashkirtseff est refusée par le tribunal," *Paris Midi*, mai 13, 1936.
- 14 二人の往復書簡については, 以下を参照。Dahhan, Philippe. *Guy de Maupassant et les femmes*, 1996.
- 15 Cahuet, Albéric. *Les lettres de l'inconnue*, 1930.
- 16 これらの映画のデータについては, 主として Internet Movie Database を参照した。なお, 本論でいう伝記映画は商業的に上映された長編を指すが, 初期の映画については資料が乏しく, 判断が困難なものも含まれている。
- 17 Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Woman Artists?" *Art News*, LXIX, 1971.
- 18 これらの書誌は膨大となるため, 以下を参照されたい。Gouma-Peterson, Thalia and Patricia Mathews. "The Feminist Critique of Art History," *The Art Bulletin*, September 1987, vol. LXIX, no.3 pp.326-357. (サラリア・グーマ=ピーターソン&パトリシア・マシューズ/鈴木杜機子訳, 「フェミニストの美術史」, 明治学院大学文学部芸術学科『芸術学研究』2, 1992 年。ただし, 翻訳では文献リスト関係の長い注などは省かれている)。
- 19 19 世紀の伝記アンソロジーなどにおけるラファエロ, ミケランジェロ, レンブ兰特らの評価の高さを検証する文献として, 以下を参照。Thomas, Greg M. "Instituting Genius: the formation of biographical art history in France," in *Art History and Its Institutions: foundations of a discipline*, ed. by Elizabeth Mansfield, 2002.
- 20 Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?": Thirty Years After,' in *Women Artists at the Millenium*, ed. by Carol Armstrong and Catherine De Zegher, 2006, p.22.
- 21 同上書, p.22-23.

- 22 クルターマン, ウード『美術史学の歴史』, 勝國典・高阪一治訳, 中央公論美術出版, 1996年(原著増補新版 1990年). Schleif, Corine. "The Roles of Women in Challenging the Canon of 'Great Master' Art History," in *Attending to Early Modern Women*, edited by Susan D. Amussen and Adele Seeff, 1998. Salomon, Nanette. "The Art Historical Canon: Sins of Omission," in *(En)Gendering Knowledge: Feminists in Academe*, ed. by Joan e. Hartman and Ellen Messer-Davidow, The University of Tennessee Press, 1991, p. 222-236.
- 23 クルス, エルンスト, オットー・クルツ, 『芸術家伝説』, 大西広・越川倫明・児島薫・村上博哉訳, ベリかん社, 1989年(原著 1934年), p.87.
- 24 ゴッホ神話の解体については, 以下を参照. 園府寺司編, 『ファン・ゴッホ神話』, テレビ朝日出版部, 1992年. 園府寺司, 「消えた「鳥」と「麦畑」 現代の映像作品におけるファン・ゴッホ物語の解体」, 『西洋美術研究』, no.1, 1999年. エニック, ナタリー. 『ゴッホはなぜゴッホになったか 芸術の社会学的考察』三浦篤訳, 藤原書店, 2005年(原著 1991).
- 25 Alan Bowness, *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, 1989, p.11.
- 26 同上書, p.48.
- 27 Aurier, Georges-Albert. "Les isolés: Vincent van Gogh," *Le Mercure de France*, janvier 10, 1890.
- 28 バシュキルツェフの作品評については, 死去の翌年開催された回顧展のカタログにまとめて収録されている. Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, ed. *Catalogue des oeuvres de Mademoiselle Bashkirtseff*, 1885.
- 29 バシュキルツェフのフェミニズム運動との関わりなどについては, 以下の拙論参照. 米村典子, 「描／書く女—マリー・バシュキルツェフとフェミニズム美術史」, 『美術史をつくった女性たち, モダニズムの歩みの中で』, 勁草書房, 2003年.
- 30 バシュキルツェフは, スーザン・ソントグの「隠喩としての病」でロマンティックな病としての結核崇拝, ファッションのようになってしまった状態を示す例として紹介されている. 「結核やみの容色こそ, 地位と育ちのよさの目印だということに一度なってしまうば, それが魅力とされるのは必然の成り行きというものであった. 『小止みなく咳がでます!』——1887年に24歳で世を去ったマリー・バシュキルツェフの, かつては多くの読者を持った『日記』(1887年)の中の文章である. 『でも不思議なことに, おかげで醜くなるどころか, 私にぴったりの物憂い雰囲気生まれるのです』. ソントグ, スーザン. 「隠喩としての病」(『新編 隠喩としての病・エイズとその隠喩』, 富山太佳夫訳, みすず書房, 1992年(原著 1977年), p.42-43). なお, バシュキルツェフが亡くなったのは1884年で, このとき26歳であった. 彼女の生誕年は日記刊行時に1860年と故意に若くされ, 長らくそう信じられてきたが, 実際は1858年であった.
- 31 Conway, J. J., 'Marie Bashkirtseff in Paris,' *Quartier Latin*, vol.6, no.30, 1899, p.320-324. 若い聖女たちの例を引きながら, いまだに, 巡礼のようにバシュキルツェフゆかりのアトリエや通りを訪問する人が後を絶たないと書かれている.
- 32 ゴッホの映画については, 注 29 の『ファン・ゴッホ神話』に1990年頃までであるが, 詳細なリストが掲載されている. それによれば, 1956年のヴィンセント・ミネリ監督『炎の人ゴッホ(Lust for Life)』が長編のゴッホ伝映画としては最初の作品である. バシュキルツェフの約20年後の制作であるが, このずれもまた芸術批評の世界における評価の反映に要したタイムラグと受け取ることができるだろう.
- 33 これについては実際の裁判記録や古文書が詳細に研究されており, 映画の二人の関係は完全なフィクションである. ジェンティレスキ家側は娘の名誉のために結婚を迫るが, タッシは既婚者だったために事態は紛糾する. 裁判の結果タッシはローマからの追放処分を受け, ジェンティレスキは急遽別の男と結婚式を挙げるという顛末を迎える.
- 34 Marry D. Garrard, interviewed by Kristen Frederickson and Sarah E. Webb in Frederickson, in *Singular Women: Writing the Artist*, ed. by Kristen and Sarah E. Webb, 2003.
- 35 画家としてのバシュキルツェフと日記の書き手としてのバシュキルツェフの関係については, 拙論「描／書く女—マリー・バシュキルツェフとフェミニズム美術史」参照.
- 36 Pollock, Griselda. Book Review "Mary D. Garrard: Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art," *The Art Bulletin*, September 1990.