

マックス・エルンスト《ポーランドの騎士》

村上博哉

はじめに

一九五三年、マックス・エルンストは第二次世界大戦中から十二年間におよんだアメリカでの生活を終え、妻の女流画家ドロテア・タニングとともにパリに帰った。その翌年、第二七回ヴェネツィア・ビエンナーレに参加して回顧展示を行い、絵画グランプリを受賞する。ヨーロッパでエルンストの芸術に公的な評価が与えられたのはこれが初めてであり、この受賞以後、欧米各地の重要な美術館で相次いで回顧展が開催され、彼の晩年は名声に彩られることになる。一方シュルレアリスムのグループは、この受賞を理由にエルンストの除名を発表した。このように彼にとって意味深い年となった一九五四年に、現在愛知県美術館が所蔵する《ポーランドの騎士》(巻頭図版)が制作されている。

これに先立つアメリカ時代の後半、人口わずか十六人というアリゾナ州の荒野の村セドナに土地を買い、自分の手で丘の上に建てた一軒家でドロテアと暮らした一九四六年から一九五三年までの期間は、モニュメンタルな彫刻《カプリコーン》(カタログ・レゾネ³⁴⁷番。以下、S/MまたはS/Lの略記号によってレゾネ番号を示す)が制作されているものの、絵画作品に見るべきものは少なく、どちらかと言えば沈滞の時期であった。だが、ヨーロッパに戻った直後から彼の絵画制作は再び活発になり、サイズの大きな油彩作品が次々と生み出される。一九五三年に始まる数年間は、一九二〇年代後半のフロッタージュおよびグラッタージュの時代、一九四〇年代初めのデカルコマニーの時代と並んで、エルンストの芸術が最も実り豊かであった時代のひとつと言えよう。《ポーランドの騎士》は、前年のいくつかの作品とともに、彼の創造意欲が第三のピークへと昇りつめていったことを示すものであり、エルンストの大回顧展を組織したダイアン・ウォルドマンはこれを彼の一九五〇年代を代表する作品とさえ呼んでいる²。

《ポーランドの騎士》の注目すべきところは、何よりも、多様な技法を駆使することによってもたらされた絵画的な効果の豊かさにある。これは一九五〇年代中期のエルンストの作品に共通する特質でもある。ひとつとして完全な形を与えられたものではなく、断片化された透明な形象と風景が前後に交錯することによって、幻想的な空間が作りあげられている。この空間は見る者の前でさらに姿を変え、さまざまな連想を誘い、新たなイメージを喚び起こす力をはらんでいる。このような絵について、描かれたものすべてにひとつずつ意味を与えながら作品全体の解釈を行うことは不可能に近い。そのため、この小論は《ポーランドの騎士》についての包括的な解釈を

示すのではなく、この作品をめぐる二つの問題を取りあげることにより目的を絞っている。まず、『ポーランドの騎士』と、一九五三年のヨーロッパ帰還から翌年にかけて制作された一連の作品群との関わりを探り、この絵の構想が形づくられていった過程を振りかえる。次に、この絵のあるディテールを出発点として、エルンストの戦後の作品にくりかえされたひとつのモチーフについて考える。

一 制作のプロセス

エルンストの評伝の著者ジョン・ラッセルは、『ポーランドの騎士』を一九五三年の『父なるライン』(S/M3007 fig.1) および『メデューズ号のコラドール』(S/M3009 fig.2)とともにひとつのグループを形成する作品とみなし、『ヨーロッパへの帰還を祝った大作のシリーズをしめくくるもの』と位置づけている³⁾。エルンストは一九五三年にパリに戻って間もなく、故郷のライン川地方を旅し、世界大戦の爆撃によって荒廃したケルンの街を訪れた。この旅から戻ってパリで制作された『父なるライン』は、幼年期から青春時代までを過ごした土地への、感慨を込めたオマージュである。一方、同じ一九五三年に描かれた『メデューズ号のコラドール』には、アメリカでの生活の思い出が反映されている。エルンスト夫妻は一九四八年にゴムボートでコロラド川を下る旅を行い、遭難したと誤って伝えられたことがあった。この作品の題名は、テオドル・ジェリコーの『メデューズ号の筏(ラドール)』にコロラド川をかけた言葉遊びになっている。

エルンストの生涯に深い関わりを持つヨーロッパとアメリカの大河を題材としたこれら二点の作品と『ポーランドの騎士』は、ほぼ同じプロセスで描かれている。まず、この三点の下地に用いられているのはデカルコマニーの技法である。薄い絵具を塗った紙にもう一枚の紙を重ね、上の紙をゆっくり剥いてまた押しつける動作をくりかえし、不規則なまだらの模様のある絵具面をつくり出すデカルコマニーを、エルンストは一九三九年に初めて試み、その後数年間にこれを油彩に應用して多数の作品を描いた。この技法を開発したオスカル・ドミンゲスや、彼に続いたシュルレアリストたちは、まだらの模様をそのまま作品として提示したが、エルンストはその模様から何らかのイメージを思い浮かべ、それを具体化するためにディテールを描き加えるという独自のアプローチを行った。一九四〇年代初期の作品は、ほとんどの場合、連想されたイメージをきわめて写實的に表現するための加筆が画面の大半におよび、デカルコマニーの地があらわになっている部分は少ない。

しかし『父なるライン』をはじめとする一九五三—一九五四年の作品は、イメージを生み出す過程が一九四〇年代の作品群とは異なる。デカルコマニーの絵具面はかなりの部分にそのまま残され、ペインタリーな効果を發揮している。そして、画面に配置された形象の出発点となっているのは、まだらの模様そのものではなく、その上に黒く記された種々の曲線や直線である。このように恣意的な線の軌跡からイメージを思い浮かべるといふ方

法は、絵具に浸した紐をカンヴァスに落として線を描いた一九二七年の《愛の一夜》(S/M1134)や、底に孔のあいた空き缶を紐でぶらさげて絵具を入れ、カンヴァスの上で揺り動かして、孔から滴る絵具の軌跡をとどめた一九四二年の《非ユークリッド的ハエの飛翔の虜になった青年》(S/M12438)などにも見られるが、《父なるライン》や《ポーランドの騎士》では、いっそう単純で直接的なやり方で線が引かれている。この方法についてエルンストは一九五〇年のインタヴューで次のように語っている。

一九四〇年から一九四五年まで私が一番よく使っていたのは「デカルコマニー」と呼ばれる方法です。近頃は「自由なエクリチュール」を使うことが次第に多くなっています。それは大まかな線を手あたり次第四方八方に引いて、画面の隅々まで線をはりめぐらせる方法で、次にそこから自分の目に浮かんでくるものを見つめ、それを抜き出して、それに形を与えていくのです、レオナルド・ダ・ヴィンチの壁のように……

ここで使われている「自由なエクリチュール (écriture libre)」という言葉は、初期のシュルレアリスムにおいて最も有効な手段とされた「自動筆記 (écriture automatique)」を連想させる。その方法自体もアンドレ・マッソンが一九二四年頃に試みた、いわゆる「自動的デッサン」とほとんど変わらない(ただし《父なるライン》や《ポーランドの騎士》には、フリーハンドの線ばかりでなく定規による直線もあり、いくつかの曲線に雲形定規などが用いられた可能性もある)。しかし、あえて「自由な」という呼び方をしたのは、エルンストがシュルレアリスムの集団と一線を画して独自性を強調したかったためであろう。

《ポーランドの騎士》をくわしく観察すると、さまざまな形象の輪郭を表す太く黒い線の他に、尖った鉛筆のような素材で引かれた細く鋭い線のとが、デカルコマニーの絵具面の上にいくつか認められる。おそらくデカルコマニーで下地を作った後、こうした鋭い線を何本もあらゆる方向に引いて、次にそれらの線の網目から具体的なイメージを想像し、鋭い線の上を太い筆線でなぞりながらそのイメージの輪郭をかたどる、という過程が踏まれたのであろう。このようにデカルコマニーとエルンストの言う「自由なエクリチュール」を併用した制作プロセスは、《父なるライン》、《メテューズ号のコロラド》、そして《ポーランドの騎士》に共通して用いられたと考えられる。いずれの場合にもデカルコマニーは主に背景の空間としての役割を担い、風景の中に現れるさまざまな形象は「自由なエクリチュール」から生まれている。

このような制作プロセスには、造形的な破綻を招く恐れがある。《雨後のヨーロッパ》(fig.3)など一九四〇年代初期の作品では、デカルコマニーの複雑な模様から連想されるイメージが細密なディテールを伴うため、画面全体が写実的な再現描写の手法によって統一されているが、「自由なエクリチュール」の単純な線から思い浮かべられるイメージは必然的に平面性の強い抽象化された形をとるため、その形象とデカルコマニーの背景がうまく結びつかないと、作品の空間は単純で抽象的な形象と複雑で装飾的な地という二つの層に分離した平板なものになってしまう。《ポーランドの騎士》には、おそらくこのような危険を意識して、さまざまな工夫を凝らしたこと

がうかがわれる。白い馬の姿は切り子面状の形によって断片的に描かれ、その隙間からデカルコマニーの地をのぞかせている。馬の頭は具象的に描かれているが、後頭部は青空の中へ次第に消えて行き、首の後ろにある窓のような四角形からは風景が形象を突きぬけて前に出てくる。馬の胸もとにいる二羽の鳥の体は、地の上に絵具を塗り重ねるのではなく、逆にデカルコマニーの地をコテ状のもので削りとって表されている。こうした多様な手法によって形象と風景が有機的にからみ合い、いたるところで前後の關係が交替する、変化に富んだ空間が形成されているのである。

二 イメージの発端

一九二五年以後のエルンストの制作は、先に引用したインタヴューでも語っている通り、カンヴァスの上に用意された偶然の模様を見つめ、そこから喚起されるイメージを形象化してゆくという姿勢に貫かれている。フロッタージュ、デカルコマニー、あるいは「自由なエクリチュール」などの多様な技法を次々に試みたのも、それらを想像力を刺激する手段として活用し、それによって斬新なイメージを発見するためであった。とはいえ、作品のあらゆる要素がそのつどまったく白紙の状態から生み出されたわけではない。むしろ多くの場合、彼はあらかじめ主題や構図の大まかな構想を抱いたうえでカンヴァスに向かい、フロッタージュやデカルコマニーの偶然的な模様との対話を通じて最初の構想に修正や変更を加えながらイメージを具体化していったと考えられる。そして、同じ主題に基づいて何点ものヴァリエーションを展開した「連作」がきわめて多いことから明らかにうに、完成したひとつの作品の形態が次の新たな作品の構想をもたらしうことがしばしばあった。これは《ポランダの騎士》についても当てはまる。

《ポランダの騎士》と前年の《メデューズ号のコロラド》に技法上の共通点があることは前章で述べたが、この二点の間に位置づけられる作品として、《メデューズ号のコロラド》と同じ一九五三年に描かれた《コロラド》(S/M301 fig.4)がある。これもデカルコマニーと「自由なエクリチュール」を併用した技法により、川と岩山のある風景が描かれている。混沌とした川の中から単純な輪郭線と目を持った鳥たちが水上に姿を現し、空にも飛ぶ鳥のイメージのきざしが認められる。空には上の部分が緑色をした白い球体がひとつ浮かんでいるが、黄色い空の中でこの球体の周りだけは濃い赤系統の色で彩られ、左側にくちばしを向けた大きな鳥の頭の形をおぼろに浮かびあがらせている。白い球体は太陽か月のようであると同時に、この鳥の目でもある。この作品は《メデューズ号のコロラド》の主題を再び取りあげたものだが、縦長の画面、空間に散りばめられた断片的で透明な形、向かい合った二羽の鳥、そしてこの空間全体を支配するような巨大な鳥のイメージ(頭の形だけで暗示されているとはいえず、その存在感は《ポランダの騎士》における白い馬のイメージに通じる)など、形態のうえ

では《ポーランドの騎士》につながる要素がきわめて多い。《ポーランドの騎士》の構図の基本的な枠組みに関する最初のアイデアは、ここにあったと考えてよいのではないだろうか。

この《コロラド》の構成が、荒涼とした青い岩山の風景と白い馬の半身像のある《ポーランドの騎士》に変わるまでには、いくつか別の着想が取り入れられた。「セドナを訪れたことのある者は誰でも、小さな町を見おろす巨大な山の壁が無数の表情を持ち、その色が刻々と青、緑、黄、あるいは赤銅色に変わることを記憶にとどめる」とラッセルが示唆したように、《ポーランドの騎士》の風景にはエルンストが七年間を過ごしたアリゾナの荒野 (fig. 6) の印象が反映されているであろう。また、この作品の題名がレンブラントの同名の絵 (fig. 9) に由来することもすでに指摘されている。エルンストはニューヨークのフリック・コレクションにあるこのレンブラントの絵を見たと言われるが、それがいつであったかは判っていない。もちろん一九四一年から一九四六年までのニューヨーク滞在中にその機会は十分にありえたが、ドローテア・タニングの回想によればエルンスト夫妻は一九五三年から翌年にかけて何度かパリとセドナを往復したとのことであり、その頃ニューヨークに立ち寄ってレンブラントの絵に接し、それから間もなく《ポーランドの騎士》の制作に取りかかった可能性もある。いずれにしても、エルンストが絵の題名や様式においてオールド・マスターの作品との関連をほめめかすのは珍しいことではなかった。レンブラントの《ポーランドの騎士》の背後に特定のモデルや物語があるのかどうかは明らかにされていないが、エルンストの関心を引いたのはおそらくこの絵が持つロマン主義的な雰囲気であり、またセドナの眺めに似た荒野を進む騎兵の姿に自分のたどった運命を重ね合わせたとしても不思議ではない。

エルンストの《ポーランドの騎士》には、横を向いた白い馬の頭の他に、レンブラントの作品と共通する要素は認められない。しかしこれに先立って一九五四年に描かれた《ポーランドの騎士》のための習作 (fig. 7) は、この主題がやはりレンブラントに触発されたものであることをうかがわせる。この習作では、全体を青いデカルコマニーの色面で覆った後、画面の上の部分が淡い空色で塗りつぶされ、台地状の岩山が連なる風景が表されている。その風景の中央から左に向かって、レンブラントの馬よりも激しく疾走する白い馬と騎手の姿が認められる (fig. 8)。また右下にも、頭を右に向け、人間のような手足を折って身を屈める白い馬がいる (fig. 9)。これら二頭の馬のうち前者を省き、後者を《コロラド》の大きな鳥のように空間全体を支配する位置に拡大することにより、《ポーランドの騎士》完成作の大まかな構成ができあがる。その構想をもってカウンヴァスに向かい、デカルコマニーと「自由なエクリチュール」から新たに生まれるイメージを加えてゆくことによって、作品のあらゆる要素が決定されたのである。

こうして完成した《ポーランドの騎士》では、大きな白い馬、その脇にいる鷲のような鳥、そして馬の胸もとで向かい合ってくちばしを接する二羽の鳥 (《コロラド》のほぼ同じ位置にその原形がある) が、ひとつのかたまりをなしている。《習作》の中心にあった疾走する馬と騎手の姿は、エルンストの自伝的作品と見なされる一九四三年の《天使の声》(S/M248) に描かれた空を駆ける馬 (fig. 10) を想起させるが、ある種ヒロイックな感情を誘うこのモチーフが排除され、代わりにあたかも聖家族のように肩を寄せ合う馬と鳥たちの一群が大きく描

レナ
レンブラント《ポーランドの騎手》一六五五年頃
フリック・コレクション（ニューヨーク）



「騎手」《ポーランドの騎士》のための習作 一九五四年 個人蔵



fig. 01 『天使の声』(部分) 一九四三年
個人蔵



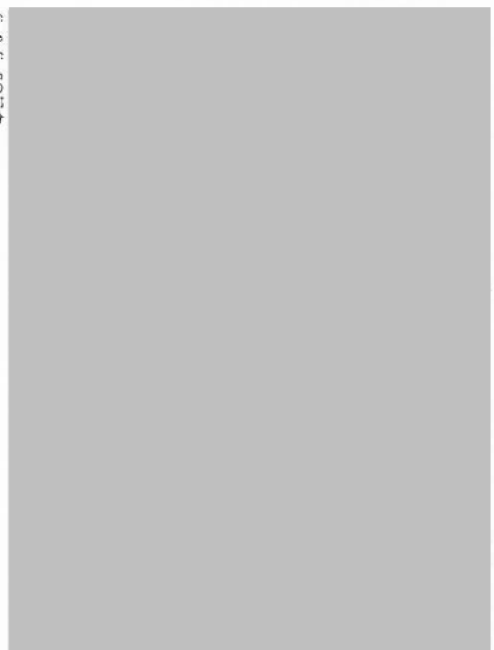
fig. 8 fig. 7の部分



fig. 1 『絵画の彼岸』表紙 一九四八年



fig. 6 fig. 7の部分



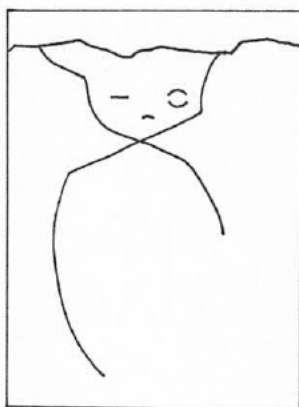


図12 《ポーランドの騎士》のための習作」に描かれた鳥
(筆者作図)

かれることによって、この作品はレンブラントのロマン主義的な雰囲気を引きつぎながらも、おだやかな幸福感を漂わせている。そのような感覚を何にもまして強めているのが、くちばしを接するひとつがいの鳥である。

この鳥のカップルについて、エルゲン・ペッヒは次のように指摘している。エルンストは一九五三年に自作の詩一編を収めた『くちばし夫婦(Das Schnabelpaar)』という題名の版画集を出版したが、この鳥のカップルはまさにエルンストとドロテアを表す「くちばし夫婦」であり、一九四八年にアメリカで刊行されたエルンストの著作集『絵画の彼岸』の表紙(S/M2613 fig.11)にも同じような一対の鳥が描かれている。ペッヒは「目を閉じて自分たちの世界に閉じ込める」彼らを「愛と結合のエンブレム」と解釈できるであろうと言う¹¹⁾。

しかし、『ポーランドの騎士』の鳥のカップルは『絵画の彼岸』のそれとは違い、向かって左側の鳥が目を閉じているのに対して、右側の鳥は目を開いていることに注意しなくてはならない。開いた目は画面のほぼ中心にあり、青い空間の中でかすかな金色に輝くかのような彩りを与えられている。このディテールは単なる気まぐれで描かれたとは思えない。というのは、『ポーランドの騎士』のための習作』にも右目を閉じて左目を開いた一羽の巨大な鳥が、青い岩山の風景の中に隠れたシルエットとして、単純な輪郭線によって画面いっぱい描かれているからである(Fig.13)。その輪郭線はいったんデカルコマニーの地の上に引かれた後に、周囲の絵具層とともにナイフで再び削り取られているが、画面の上の方にある正面向きの鳥の頭には、閉じた右目と開いた左目を表した線がそのまま残っている(Fig.13)。完成作では、この大きな鳥のシルエットにはほぼ相当する位置を白い馬が占め、閉じた目と開いた目は、くちばしを接する鳥のカップルにひとつずつ分け与えられるのである。さらに、白い馬の脇に描かれた驚のような鳥にもやはり閉じた目が黒い筆線で記されており、これと馬の開いた目を一対と考えれば、完成作には鳥のカップルに加えてもう一組の「閉じた目と開いた目」があることになる。このように『ポーランドの騎士』の習作と完成作にくりかえされた「閉じた目と開いた目」は、実のところ、他の作品にもしばしば見受けられるのである。次章では、少し時代をさかのぼりながら、このモチーフがどのようにして生まれたかをたどることにしたい。

三 盲目の泳ぎ手／閉じた目と開いた目

メンバーの加入と除名が繰り返されたシュルレアリスムのグループの中で、一九三〇年代半ばには、エルンストは数少ない結成当初からのメンバーのひとつだった。エルンスト自身は晩年のインタヴェューにおいて、自分がシュルレアリスムの忠実な信者であったことはなく、つねにその活動や綱領には距離を置いていたと述べているが、一九三〇年代の彼の文章にはむしろ模範的なシュルレアリストとしての発言が目立つ。例えば『カイエ・ダール』誌(一九三六年6-7号)に初めて発表した自伝的エッセイ『絵画の彼岸』では、一九二五年のフロツタ

「ジュの『発見』について語りながら、画家が才能や美意識と呼ばれるものによって作品の創造に積極的に関与することを否定し、画家の役割は「自分自身の内側に見えるものを映し出す」こと、意識のはたらきを極力おさえて「作品の誕生に観客として立ち会う」ことにあると述べている。⁽¹³⁾このような見解は、一九二四年の『シュルレアリスム第一宣言』におけるアンドレ・ブルトンの言葉と完全に重なり合う。ブルトンは芸術家の「才能」という概念を徹底的に批判し、シュルレアリストはオートマティスムという方法によって心の深奥から浮かびあがるイメージをそのまま書き留める「謙虚な記録器械」であるべきだと主張していた。⁽¹⁴⁾

エルンストが『絵画の彼岸』において、フロッター・ジュはブルトンの主張する原則にかなったオートマティスムの方法であると公言したことの裏には、シュルレアリスム絵画の元祖としての自分の存在をあらためてアピールしようという意図があった。そこには、彼に何年も遅れてこの運動に加わりながら「偏執狂的・批判的方法」によって一九三〇年代前半のシュルレアリスム絵画の立役者となったサルバドル・ダリへの対抗意識も大いにはたらいていたに違いない。⁽¹⁵⁾それはさておき、『絵画の彼岸』には、先に要旨を紹介したくだりに続いて、しばしば引用される有名な一節がある。

ランボーの言う「十人並みの出来」の人間である私は、「私の異様な魂をさらけ出す」ためにあらゆることをした。盲目の泳ぎ手である私は、見者（ウォワイヤン）となった。「私は見た」。そして私は自分が「見ていた」ものを愛し、自分がその「見ていた」ものと一体になることを願っているのに気づいた。⁽¹⁶⁾

シュルレアリストたちが目ざしたのは何よりも自己の内面に埋もれているイメージの貯蔵庫の扉を開くこと、つまり想像力の解放であり、彼らは精神分析の方法を借りてその探求を意識下の領域にまでおし進めようとした。「盲目の泳ぎ手」が「見者」になるとは、現実の世界に向かう目を閉じて「盲目」となり、自分自身の内側にある暗く深い海の中を手探りで進み、そこに未知の、驚異に満ちたイメージを発見することに他ならない。エルンストの作品にたびたび描かれた「盲目」あるいは「閉じた目」が、内なる視界、すなわち想像力の探求を暗示することは、すでに多くの研究者によって言及されている。この問題についてくわしく論じたウーヴェ・シュネーデの言葉を借りれば、エルンストにとって「閉じた目」は眠りを意味するのではなく、外界への視線を閉ざして自己の内面を凝視する「覚醒」の状態そのものだった。エルンストがやはり『絵画の彼岸』において、彼の内面世界を象徴する「森」の中へ「入りなさい、入りなさい、盲目になることを恐れずに……」と誘っているのも、またポール・エリュアールが一九三二年に捧げた詩「マックス・エルンスト」に「退屈な昼に曇った目は夜に爛々と輝く」という一行があるのも、意味するところはまったく同じだが、「盲目の泳ぎ手」はそのようなエルンストの探求姿勢を実に巧みに表現したメタファーであった。

この「盲目の泳ぎ手」という言葉は、一九三四年に描かれた二枚の絵の題名にもなっている。《盲目の泳ぎ手》(S/M2145 fig.11) と《盲目の泳ぎ手／接触の効果》(S/M2147 fig.15) である。これら二点のモチーフは、

いずれも雑誌『科学(La Nature)』の図版からの引用であることが明らかにされている。⁽²⁰⁾『科学』は一九世紀後半から二〇世紀初頭までフランスで発行された啓蒙的な図版入り雑誌であり、エルンストは一九二〇年代初めからその図版を絵画やカラージュ作品の素材に利用していた。『盲目の泳ぎ手』は、磁力のはたらく方向を線で示したダイアグラムに基づく。一方、『盲目の泳ぎ手／接触の効果』は、一定方向に流れる気体の中に物体を置いた時に生じる流れの変化をとらえた二点の写真図版を組み合わせたものである。これらの作品には性的な暗示が込められているという指摘もあるが、ここではその問題には立ち入らない。注目しておきたいのは、エルンストの最初の作品集として一九三七年にカイエ・ダール社から出版された『マックス・エルンスト、一九一九年から一九三六年までの作品』(これには『絵画の彼岸』が再録されている)の巻頭に、エルンストの肖像写真に続いて『盲目の泳ぎ手／接触の効果』の図版が全頁大で掲載されていることである。⁽²¹⁾エルンストがあえてこの絵を作品集の巻頭に掲げたのは、『盲目の泳ぎ手』のイメージが彼にとって特別な意味を持っていたからだと考えられる。それは彼の創作活動を集約するモットーだったのである。

しかし、自己の内面に目を向けて想像力の世界を探索することがシュルレアリストたちにとっていかに重要であつたとはいえ、それはシュルレアリスムの絶対的指導者だつたブルトンの究極の目標ではなかつた。ブルトンは『第一宣言』において、想像力をまず「捉え、それから、折あらば、われわれの理性の統御のもとに置く」⁽²²⁾ことを目標とすると述べ、「私は、夢と現実という一見したところまことに矛盾的な二つの状態が、未来において、一種の絶対的現実、いうなれば超現実のなかへと解消することを信じている。私が目ざしているのは、まさに、その獲得なのだ」と明言している。彼の言う「超現実」は夢や想像力の世界そのものではなく、それと現実の世界とを統合したところにあつた。ブルトンにとって想像力の探求はさしあつた課題であり、彼はそれと同時に自分を取り巻く現実にも絶えず目を向け、無意識の領域において獲得したものを意識の中に取り込み、より大きな精神の自由を手に入れること、言い換えれば「内に向かう目」と「外に向かう目」をひとつにすることを目ざしていた。彼は一九二九年の『シュルレアリスム第二宣言』でも「生と死、現実的なものと想像上のもの、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いものが、そこからはもはや互いに矛盾したものと感ぜられなくなるような精神の一点」を見定めることにシュルレアリスムの目的があると語っている。⁽²³⁾彼は「賢者の石」を自らの精神の中に見いだそうとしていたのだつた。

おそらくこのようなブルトンの主張を意識しながら、エルンストは一九三四年にチューリヒ美術館で開かれたシュルレアリスム展のカタログ序文「シュルレアリスムとは何か?」の中で次のように述べている。

シュルレアリストとは絶え間なく変化を続ける夢幻的な現実を描く画家である、と言っても、彼らが自分の夢を画布の上に敷き写しするのだと理解してはならない(もしそうであれば素朴で説明的な自然主義になつてしまふ)、また彼らがそれぞれ自分の夢に出てくるものによつて自分ひとりのための小さな世界を作り上げ、そこで安穩としたり善からぬことをしたりするわけでもない(それは「時代からの逃避」になつてし

まうであろう)。その反対に、彼らは内なる世界と外の世界との間にある境界領域を、自由に、大胆に、そしてごく自然に往来する者なのだ。この境界領域は、いまだ不明確なものであるとはいえ、物理的にも心理的にも完全なる現実性（「超現実性」）を備えている。

一般の理解を拒むような調子でブルトンが表明したシュルレアリスムの信条を、軽快でしなやかなイメージを喚起しながら語っているところに、エルンストの氣質がうかがわれよう。そして、『盲目の泳ぎ手』の第三ヴァージョンとして一九四六年に描かれた『彼は見えない、彼は見ている／盲目の泳ぎ手』(S/M2313 fig.16)には、この文章でエルンストが語ったことが反映されている。菱形の画面の中央に、やはり菱形をした仮面のような顔がある。画面の左半分と右半分は異なる色調で塗り分けられ、この顔がまさにふたつの世界の「境界領域」にあることが暗示されている。その顔は右目をつぶり、左目を開いていて、閉じた目の側には「彼は見えない (il ne voit pas)」⁽²⁵⁾、開いた目の側には「彼は見ている (il voit)」と記されている。先行する二点の『盲目の泳ぎ手』が内なる世界の探求という主題を表現しているのに対し、この新しいヴァージョンは「内なる世界と外の世界との間にある境界領域」をくぐり抜けるエルンスト自身を表したものであると言ってもよい。

片目を閉じ、もう片方の目を開いた顔をエルンストが描いたのは、この『彼は見えない、彼は見ている／盲目の泳ぎ手』ばかりではない。最初の例としては、一九四五年の『聖アントニウスの誘惑』(S/M2397 fig.17)がある。この作品では、聖アントニウスの両脚の間にいる怪物が片目をつぶり、片目を開いているのに加え、背景の中央に立つ石柱にも片目を閉じた顔がある。さらに、エルンストの挿絵入りで一九四九年に出版されたバンジャマン・ペレの『好き者の雌羊』の表紙(S/L238 fig.18)、一九四六―一九四八年の小品数点(S/M2517, 2566, 2575, 2587)、一九五六年の『盲人たちは夜に踊る』、一九五七年の『レオナルド・ダ・ヴィンチ記念碑のための計画』(fig.19)など、片目を閉じ、片目を開いた顔は一九四五年以後の作品にたびたび現れている。

エルンストの作品において両目を閉じた人物と両目を開いた人物が対比された例は、『美しき女庭師』(S/M616) など一九二〇年代にもある。しかし、「閉じた目と開いた目を持つ顔」が一九四〇年代後半から一九五〇年代にかけて頻繁に描かれたことには、何らかの契機があったのではないか。そして、それはやはりブルトンとの交友にあったのではないかと推測したい。エルンストは一九三八年に親友エリユアルが除名されたことをきっかけに一度はシュルレアリスムとの絶縁を決心するが、第二次世界大戦中の一九四〇年一月、ゲシュタポに狙われていることを察し、アメリカへの逃亡を決定してマルセイユに行き、そこでシュルレアリスムの仲間たちとともに出発を待っていたブルトンと和解することになった。二人は翌年アメリカに渡り、亡命した芸術家のグループの中で交友を続ける。ブルトンが一九四六年にフランスに帰国するまでの間、「外に向かう目」と「内に向かう目」の対比と統合という彼の理念にエルンストが触れる機会はいっぱいあったと考えられる。

例えば、一九四一年の初めにマルセイユでアンドレ・マッソンが描いたブルトンの肖像デッサン (fig.20) がある。これはブルトンの頭部を地上に立つ巨大なモニュメントに見立てたもので、ヤヌスのように反対方向を向い

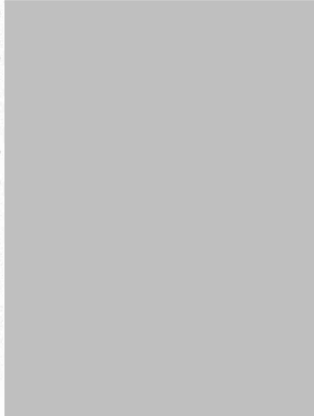
Fig.16 『彼は見えない、彼は見ている／盲目の泳ぎ手』
一九四六年 個人蔵

Fig.17 『聖アントニウスの誘惑』一九四五年 ヴァイルヘルム・レーム・ブルック美術館 (デ・ユイス・ブルク)

「第18『好きな者の顔』表紙 一九四九年



「第19『レオナルド・ダ・ヴィンチ記念碑のための計画』 一九五七年 個人蔵



「第20『アンドレ・マッソン（アンドレ・ブルトンの肖像） 一九四一年 パリ国立近代美術館



たふたつの横顔がひとつになっている。向かって左側の横顔は目を大きく開いて、現実の世界を見つめる詩人の姿を表現し、右側の横顔は瞼を閉じて、自己の内面に沈潜する姿を表す。二つの横顔がつながる部分には裂け目があり、目を見開いた側には意識の領域を象徴する男たちの顔が、そして目を閉じた側には無意識の領域に対応する女たちの顔が連なっている。キャロライン・ランクナーが述べたように、この肖像は「意識と無意識、外に向かう認識と内的・本能的直観の対比というシュルレアリスムの根本的問題」に関わるものであり、左の頬に描かれたダイヤモンドと、二つの横顔のつなぎ目にある星形は、ブルトンが求め続けたもの、つまり人間の精神において対立しあう二つの作用の統合を暗示している。

この肖像デッサンに表された「外に向かう目」と「内に向かう目」の対比という概念は、ブルトン自身の詩『シャルル・フーリエへの頌歌』の一節にも見ることができ、この詩は一九四五年のアメリカ滞在中に書き始められ、二年後にパリで発表された。

② 外側への視覚——それはばらばらに引き裂かれている（強制収容所と大空襲は視覚を耐久の限界まで追いつめた）

③ 内側への視覚——それは新大陸を発見したばかりであり、その踏査は今後さらに遂行されるであろう（大まかな道しるべはすでに精神病と芸術によって与えられている）

エルンストがこのブルトンの詩やマッソンの肖像デッサンを実際に目にしたかどうかは明らかではないが、次に挙げる例には確かに彼自身が深く関わっていた。それは一九四二年から一九四四年までニューヨークで発行された雑誌『VVV』の巻頭マニフェストである。『VVV』はアメリカ人の芸術家デイヴィッド・ヘアが編集長を務めていたが、編集顧問として名を連ねたブルトンとエルンスト（一九四三年からはマルセル・デュシャンを加えた三人）が実質的に編集の指揮にあたり、アメリカにおけるシュルレアリスムの最も重要な雑誌となった。この雑誌には毎号『VVV』という名称の意味を解説した緒言が目次頁に掲げられていた。その緒言の前半は「勝利（Victory）」の頭文字としての「V」について、後半は次のように「視覚（View）」あるいは「視界」の頭文字としての「V」について述べている。

V 我々を取り巻く視界、外の世界あるいは意識の表層に向かう目に対して、

我々のうち何人かの者が対置してやまないのは

VV 我々の内部にある視界、内なる世界と無意識の深層に向かう目であり、

それゆえ我々は

VVV 自我と現実世界の原理に基づく第一の「V」、自己と快楽原理に基づく第二の「VV」、これら二つの視覚を総合する第三の視覚をめざす。二つの視覚の間にある矛盾を解消することによって、意識の領域は

継続的かつ体系的に拡大され、総合的な視覚へと向かう。

V V

それは現実に対する永遠なるもの、物質的なものに対する心理的なものの反作用のすべてを解きあかし、さまざまな出来事のヴェールの下で形成されつつある神話を考察する。

以上の例から察せられるように、外的現実に向かう「開いた目」と内的現実（想像力と無意識の世界）に向かう「閉じた目」の統合という問題は、マルセイユでもニューヨークでも、ブルトンの周辺でたびたび議論されたはずである。「閉じた目と開いた目」が一九四五年からエルンストの作品に現れていることも、おそらくそうした状況と大いに関係がある。そしてそれ以後、このモティーフは「内なる世界と外の世界との間にある境界領域を、自由に、大胆に、そしてごく自然に往来する」というエルンストの言葉に対応した新たな「盲目の泳ぎ手」の図像として、くりかえし描かれることになったのである。これが《聖アントニウスの誘惑》や《レオナルド・ダ・ヴィンチ記念碑のための計画》などの作品に導入されたことは、決して偶然ではない。聖アントニウスは外の世界との接触を絶ち、自分自身の内側から生まれる怪物たちの幻覚に向かい合った人物だった。一方レオナルドはシュルレアリストにとって、偶然的な形がイメージを呼び起こす作用に初めて注目した芸術家であり、エルンストがフロッタージュについて、あるいはブルトンがデカルコマニーについて語る際には、しばしば『絵画論』の有名な一節が引き合いに出された。聖アントニウスもレオナルドも、まさにエルンストの言う「盲目の泳ぎ手」であり、「内に向かう目」を持つ「見者」だったのである。

君がさまざまなしみやいろいろな石の混入で汚れた壁を眺める場合、もしある情景を思い浮かべさえすれば、そこにさまざまな形の山々や河川や巖石や樹木や平原や大渓谷や丘陵に飾られた各種の風景に似たものを見ることができよう。さらにさまざまな戦闘や人物の迅速な行動、奇妙な顔や服装その他無限の物象を認めうるにちがいないが、それらをば君は完全かつ見事な形態に還元することができよう。

ここで《ポーランドの騎士》に戻り、前章で触れたユルゲン・ペッヒの見解をもう一度取りあげることにしたい。エルンストがつねに自分を鳥と同一化していたこと、そして《ポーランドの騎士》がアメリカからの帰還と国際的な名声の獲得という人生の転機に制作されたことを考えると、アリゾナの荒野を想起させる風景の中で向かい合ってくちばしを接する一対の鳥が、ペッヒの言うように「愛と結合」を表すエルンストと妻ドロテアの分身であったとしても決して不自然ではない。その場合、この作品は長いアメリカ生活を終えた彼ら自身のための記念碑としての意味を帯びることになる。戦争に運命を翻弄され、異郷で世間から隔絶した生活を送ったエルンストには、ヨーロッパへの帰還とともに自分の人生を振りかえる理由が十分にあったのである。しかしそれと同時に、この鳥のカップルには、これまで展開をたどってきた「閉じた目と開いた目」のモティーフが重ね合わせ

られているであろう。一九五三年の版画集『くちばし夫婦』に収められたエルンストの詩には、『ポーランドの騎士』に描かれた鳥のカップルの原形があるばかりでなく、いくらか装いを変えた「閉じた目と開いた目」がそこで重要な役割を果たしているのだが、ベツヒはそのことには触れていない。

エルンストの詩「くちばし夫婦」は、「かつて家があったところ／いまはそこに山がある／かつて山があったところ／いまはそこに星がある」というフレーズで始まる。「かつて星があったところ」に、「くちばしマックス(Schnabelmax)」と「くちばし花嫁(Schnabelbräut)」が現れる。世界が平和な時、くちばしマックスは宇宙空間に「世界の絵」を描く。想像力を持たない「くちばし人間たち」はそれを不思議そうに眺め、無意味なお喋りをする。ところが世界に冬がきて、神々の怒りに満ちた足音が響きわたる。神々の剣が生き物たちや太陽をさんざん串刺しにした後、ヨーロッパにも他の大陸にも雨が降り、神々の頭は石になり、心臓は皮になり、羽根は木になる(エルンストが第二次大戦中に『雨後のヨーロッパ』と題して世界の終末の光景を描いたことが思い起こされる)。くちばし人間たちは一羽の盲目の雄鳥と、たくさんの盲目の雌鳥を神々に捧げるが、それも何の役にも立たず、彼らは絶望の言葉をつぶやきながら窓の外を眺める。くちばしマックスとくちばし花嫁は神々に背を向ける。くちばし花嫁は窓際の椅子に腰掛けて窓を開け、夜の世界に向かって理解できない叫びをあげ、窓を閉める。以下、結びまでは次のような詩句が続く。

くちばしマックスは扉に向かい

ポケットから鍵を取り出し

扉をあけ

世界の無を見つめ

右の目と扉を閉じて

口をあけ

自分の歯を数え

宇宙を呑み込み

月を数え

季節を数え

頭を振ってひたいを撫でる

そのとき彼の左目は地球になる

彼はそれを親指と人差し指でつまみ

テーブルの上で転がし

地面にたたきつけ

壁に投げつけ

再び手で受け止め

鍵と月と一緒にポケットにしまっ

すると見よ

かつて星があったところ

いまはそこで星が大きくなる

かつて山があったところ

いまはそこで山が大きくなる

かつて家があったところ

いまはそこで家が大きくなる

「くちばしマックス」は魔法のような力によって、石化した世界に再び生命を吹き込み、もとの姿に戻す。右目を閉じ左目を取り出して行われる彼の魔法が、想像力のメタファーであることは言うまでもない。この詩の主人公である「くちばしマックス」、《ポーランドの騎士》のための習作の片目を閉じた大きな鳥、そして《ポーランドの騎士》に描かれた鳥のカップルは、相互に関連を持ちながら、いずれも「閉じた目と開いた目」の系譜に連なっている。ジョン・ラッセルは《ポーランドの騎士》に「内なる世界と外の世界の間の飛躍的な往復」^①があると云ったが、《ポーランドの騎士》にはまさにこの指摘の通り、見えるものと見えないもの、現実の世界と想像力の世界の間をいくぐりながら進む「盲目の泳ぎ手」としての自分自身に対する眼差しが込められていると言えよう。その中核にあるのが、くちばしを接する鳥のカップルに託された「閉じた目と開いた目」である。そして、画面のほぼ中心に位置する金色の瞳は、いわば二つの世界の間に開かれた小さな窓であり、ここに作品として提示されたヴィジョンの焦点である。現実の風景と内面のイメージはこの瞳に吸い込まれ、そこで渾然一体となり、再びそこから拡散して絵画の空間を形成している。

最後に《ポーランドの騎士》の画面をもう一度見なおし、鳥のカップルが描かれた部分から下に注目してみる。画面の下からおおよそ三分の一のところに横線を想定すると、白い馬と二羽の鳥の胴体はその横線のあたりで連続性を失い、そこから下には、馬と鳥たちの体が上下逆さに水面に映っているかのように見える。《父なるライン》と《メテューズ号のコラード》に共通する水のイメージが、より不明瞭なたちでここに暗示されているのではないだろうか。そして、画面の底辺には暗い川の底を思わせる黒い帯状の面があり、その内側には、くちばしを接する二羽の鳥の頭を反映するかのように、アーモンド状の形が二つ連なっている。その形に沿って、「ポーラ

fig.21 《ポーランドの騎士》部分



ンドの騎士(CAVALLIER POLONAIS)」という題名の書き込みがある (fig.21)。おそらくこの部分の形態と文字の配置は、一九六二年に描かれた《フランスの庭》(fig.22)の構図の出発点となったに違いない。《フランスの庭》では、「ロワール川」「アンドル川」という単語を記した二つの川の流れにはさまれて、女性の裸体の乳房と下半身が中州のような形の内側にのぞき、その左上には《盲目の泳ぎ手／接触の効果》(fig.15)の抽象的な形態が再び現れている。この作品が「盲目の泳ぎ手」の主題に関わっていることは明らかであろう。このようにして、《ポーランドの騎士》は、「盲目の泳ぎ手」の主題から派生した「閉じた目と開いた目」のモチーフの系譜に連なり、さらに新たな「盲目の泳ぎ手」のヴァリエーションを産む母胎ともなったのである。

結び

マックス・エルンストについては多数のモノグラフが刊行され、大規模な展覧会のたびに新たな研究成果も発表されている。しかし、彼の第二次大戦後の作品に関する議論は十分に行われているとは言えない。一九七〇年代以後、エルンストの個々の作品を取りあげた研究論文も数多く発表されてきたが、その大半は一九二〇年代の絵画を扱ったものである。この小論では一九五四年の《ポーランドの騎士》を取りあげ、一九四〇年代および一九五〇年代の作品に見られる「閉じた目と開いた目」について述べたが、エルンストのヨーロッパ帰還後の作品群については、一九五三年の作品までで中断しているカタログ・レゾネの新たな刊行が待たれるばかりでなく、今後さらにさまざまな視点からの見直しが行われるべきであろう。

註

- (1) Werner Spies (general ed.), *Max Ernst: Oeuvre-Katalog*, 5 vols., Houston and Cologne, 1975-1987.
- (2) *Max Ernst: a retrospective* (Exhibition Catalogue), The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1975, p.59.
- (3) John Russell, *Max Ernst: Life and Work*, London, 1967, pp.160-162.
- (4) *Max Ernst* (Exhibition Catalogue), Galeries nationales du Grand-Palais, Paris, 1975, p.129.
- (5) シモーヌ・アルボワによるインタビュー『*Parlavril* (1950)』掲載。筆者は次の文献における引用を参照した。
Alexandrian, *Max Ernst*, Paris, 1992, pp.160-161.

- (9) Russell, *op.cit.*, p.162.
- (7) *ibid.* なお、ヘルンストの作品の原題は「Cavalier polonais」であり、アンブレラントの作品の通称「The Polish Rider」と同様「ポーランドの騎士」と訳するのが最も適当であるが、当館では滝口修造による邦題「ポーランドの騎士」(滝口修造『ヘルンスト』[現代美術 5] みすず書房 一九六〇年 p.50) を踏襲しており、本稿もこれに倣っている。
- (8) Max Ernst *Retrospektive 1979* (Exhibition Catalogue), Haus der Kunst, Munich, 1979, p.332.
- (9) シロナー・タニンベ『シロナー・タニンベ』荒川裕子訳 彩樹社 一九九三年 p.160.
- (10) *The Frick Collection: An Illustrated Catalogue. Volume I: Paintings*, New York, 1968, pp.258-265.
- (11) Ludger Derenthal et Jürgen Pech, *Max Ernst*, Paris, 1992, p.251.
- (12) Max Ernst, "Avec Robert Lebel", *Ecritures*, Paris, 1970, pp.421-422.
- (13) Max Ernst, "Au delà de la peinture", *Cahiers d'art*, Paris, 1936, nos.6-7, pp.149-182 (引用部分のみ pp.156-158) ; *Ecritures*, *op.cit.*, pp.244-245.
- (14) アンゼム・ブルトン『アンタルレアリスム宣言集』森本和夫訳 現代思潮社 一九七五年 pp.46-47.
- (15) 速水豊「レックス・ヘルンスト コラージュの『発見』について」『美術史』一二五号 一九八九年 pp.17-27
を参照のこと。
- (16) *Ecritures*, *op.cit.*, p.245.
- (17) Uwe M. Schneede, "Sightless Vision: Notes on the Iconography of Surrealism", *Max Ernst: A Retrospective* (Exhibition Catalogue), Munich, 1991, pp.351-356.
- (18) *Ecritures*, *op.cit.*, p.248.
- (19) Paul Eluard, "Max Ernst", *Max Ernst, Oeuvres de 1919 à 1936*, Paris, 1937, p.76.
- (20) Charlotte Stokes, "The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature", *The Art Bulletin*, LXII, no.3, September 1980, pp.453-465.
- (21) Lucy R. Lippard, "Max Ernst: Past and Pressing Tensions", *Art Journal*, XXXIII/1, Fall 1973, pp.12-17; Lucy R. Lippard, "Procreation, Germination and Nature Images: The World of Dadamax Ernst", *Artnews*, vol.74, no.4, April 1975, pp.27-30.
- (22) Max Ernst, *Oeuvres de 1919 à 1936*, *op.cit.*
- (23) フルードン前掲書 p.19.
- (24) 同書 p.25.
- (25) 同書 p.90.
- (26) "Qu'est-ce que le surréalisme?", *Ecritures*, *op.cit.*, p.232.
- (27) 一九五一年に生地ブリュールで開かれた回顧展の会場写真 (*Max Ernst: A Retrospective*, Munich, 1991, p.

328, Fig.91) から、初めは両目とも閉じた顔であったことがわかるが、その後一九五七年までに加筆が行われ、左目は開いた目に替えられた。一九五七年の雑誌に左目を開いた顔の図版が掲載されている (Herta Wescher, "Max Ernst", *Cinisme*, novembre-décembre 1957, pp.11-22: p.14に図版)。

(28) William Rubin and Carolyn Lanchner, *André Masson* (Exhibition Catalogue), The Museum of Modern Art, New York, 1976, pp.158-159.

(29) 『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 (上)』 杉浦明平訳 岩波文庫 一九五四年 p.213.

(30) この詩は一九五九年にエルンスト自身によってフランス語に訳され、一九七〇年の著作集には「Hirondille Hirondelle」という題名のフランス語ヴァージョンが収録されている (*Ecritures*, *op.cit.*, pp.346-350) が、ドイツ語ヴァージョンとは若干の相違がある。

(31) Russell, *op.cit.*, p.162.

付記

本稿は平成七年度地方公務員海外派遣プログラム (美術学芸研究員) による作品調査と文献収集に基づいて執筆された。派遣にあたって多大な御支援をいただいた自治省、財団法人自治体国際化協会、パリ国立近代美術館の関係者各位に謝意を表したい。

「くちばし夫婦」のオリジナル独語テキストの入手にはバイエラー画廊 (バーゼル) の Bernd Dütting 氏に御協力いただいた。兵庫県立近代美術館の速水豊氏には『ポーランドの騎士』の掲載文献をいくつか御教示いただいた。また同作品の技法に関しては同僚の長屋菜津子学芸員から有益な示唆を得た。同じく謝意を表する。