

ココシユカの初期作品研究

—— 原始美術の受容による表現主義への発展について ——

嶋田宏司

オーストリアの表現主義者オスカー・ココシユカ (Oskar Kokoschka, 1886-1980) の芸術の出発点は、絵画制作ではなく美術工芸であった。一九〇五年に彼はウィーン工芸美術学校に入学するが、それは父親が金細工師であったことと、絵の教師となることで家族の承認を得るためであった。そこで彼は最新のユーゲントシュティール (Jugendstil) の流れを汲んでいたウィーン工房 (Wiener Werkstätte) の共同制作者となり、現代美術の先駆者クリムト (Gustav Klimt, 1862-1918) の制作にも身近に触れることができた。こうした環境の下で、ココシユカは伝統に拘束されない自由な制作をおこなうことができた。

ココシユカと同世代のエゴン・シーレ (Egon Schiele, 1890-1918)、ゲルストル (Richard Gerstl, 1883-1908) といったウィーンの表現主義者には、私的な生活を作品の主題に据えるという傾向が見られるが、彼らの精神的体験の表明はしばしば自らの恥部を赤裸々にさらけ出す、自己暴露に陥りがちである。そしてココシユカの初期作品においても、空想的な主題を扱いつつ、そこに自己の生の一部を投影するという形でこの傾向が観察されるのである。

またこの時期に原生動植物や原始美術の作品が装飾モチーフとして頻繁に用いられるが、これらはココシユカ

が好んで訪れた自然史博物館や民族学博物館での研究の成果であり、やがて従来の装飾形式を離れ、彼独自の表現主義を成立させる重要な契機となる。

この研究は、まず『夢見る子供たち(Die träumenden Knaben)』(一九〇七年)において当時の芸術環境とココシユカの個人的資質との相違を観察することからはじまり、『白き野獣殺し(Der weiße Tierjäger)』(一九〇八年)において、『夢見る少年たち』の繊細な装飾様式から原初的自然の荒々しい気分を持つ激動的畫面構成への形式的変化を検証する。そして『エタ(Pieta)』(一九〇九年)および『アモク狂人(Amokläuter)』(一九〇八/〇九年)、さらに粘土塑像の『戦士像(Krieger)』(一九〇八年)において原始美術の影響と、激情の表出を狙った表現主義の出現を観察する。続いて鋭利な人間の洞察とヒューマニスティックな内容が肖像画において描かれるが、彼の表現主義のひとつの到達点として肖像画『アドルフ・ロース(Adolf Loos)の肖像』(一九〇九年)を観察し、その意義を考察してゆきたい。

*

I 詩画集『夢見る少年たち』

ココシユカの初期作品である『夢見る少年たち』は、一九〇八年のクンストシャウ(芸術展)の際にウィーン工房から出版されるが、この詩画集には「尊敬するグスタフ・クリムトに捧げる(Gustav Klimt in Verehrung zugeignet)」という献辞が添えられている。ココシユカはシレーのようにクリムトと直接関係があったわけではないが、ウィーン工房を通じて、またクリムトの作品に接することによって影響を受けていたことは想像に難くない。

異種の様式をとりあわせ、独自の雅やかな様式に昇華させるクリムトの技倆、ならびにペーターベン・フリーズに見るような劇的構想の壮大さは、当代の工芸家、画家の力量をはるかに凌ぐ。また彼の不道德なモチーフを大胆に扱う革新性に、当時素朴なイラストレーションを手掛けていたココシユカは、新しい芸術の勇氣ある指導者の姿を見ていたことであろう。

本作品は8葉の多色刷りリトグラフの挿絵(全フォーマット24×22cm)の右マージンに、自作の詩を添えるという形式のものである。類似の形式のものはずでに分離派の機関紙『ヴェル・ザクルム(Ver Sacrum)』に先例が見えるが、ココシユカはこれに倣って創作を行ったものと考えられる。

この詩は少年が夢で見た冒険を主題としており、主人公の「ぼく」が水槽の赤い魚をナイフで刺し殺す場面から夢物語が展開する。少年は昏倒し、夢を見る。この倒れて夢を見る(「ぼくは倒れて夢を見た(ich fiel nieder und träumte)」)という部分は、タイトルに関連するリフレインであり、ストーリーを分節し、各情景間の移行の契機として繰り返し用いられている。またこのリフレインには、畳み掛けるように睡眠へと誘導する一種の催眠的効果すら生じている。少年は夢の中で嵐の海を航行するガレー船を見、上陸した島で村人を食らう狼に変身する。また宮廷の踊り手となり、「リ(二)」という少女と出会う予感に襲われる。そして彼女に水辺の小屋で出会い、恋を告白するというものである。

詩と挿絵との結び付きは緩やかであり、挿絵は単にテキストの各場面に正確に対応する図解ではない。しかし冒頭の数行の「赤い小魚／小魚赤いの／三面の刃のついたナイフで突き刺して殺してやる……(rot fischen / fischlein rot / stech dich mit dem dreischneidigen messer tot)」という赤い小魚の鮮烈なイメージは、挿絵の各所に現れる赤い怪魚に直接結び付いており、「瘦せて黄色い肌の人物の」腕や指のようなペルシヤの石の木、「握じれた白

い帯を垂らした」星の花、「根のない赤い花」、「緑の波」など、テキストにはファンタスティックで鮮やかな色彩感のあるモチーフがちりばめられ、そうした色彩の扱いや効果は、挿絵において黒、赤、黄、緑、青といった色づかいや色彩効果に呼応している。本論でテキストとの関連を詳しく論ずることはできないが、挿絵にもテキストとは別個の物語が存在し（それは各葉間に緊密な連係があつてストーリーを構成しているのではなく、相当の飛躍があつて展開してゆくのであるが）、これに沿つて各葉を順に観察してゆきたい。

*

第1葉「眠る女」(Schlafende Frau, 図1)

ここでは水辺の城郭を背景にして小さな島で眠る少女の姿が描かれる。太い輪郭線や闇を暗示する黒の色面と、水紋などの青の色面は、冷たく物静かな夜の光景を演出している。画面下部中央に安定した三角構図で、眠る少女の姿が大きく配置され、タイトルページとして効果的に眠り＝夢というイメージ連想を促している。この少女を主人公として、これから後に続くストーリーが全て少女の夢の中の出来事であるかのような導入の仕方である。また詩の冒頭部に対応するように赤い怪魚が水面から顔を覗かせている。

第2葉「帆かけ舟」(Das Segelschiff, 図2)

南の島の草原で、年上の男に支えられた少年の姿がある。草原の明るい緑の色面と海原の青い色面が、強い陽射しに照らされた真昼の情景を構成している。手前の男の肩越しに見える少年は目を閉じてまどろんでいる。その上方の海原には帆かけ舟が浮かび、ここにも裸で目を閉じている人物の姿がある。この人物は立て膝で両手を左肩の

上に構えており、それは何やらゆったりとした踊りのポーズのようにも見える。また抱き合う二人の人物の周りには奇異な格好にデザインされた植物が配されており、画面左下の菱形の赤い色面の上には「ペルシャの石の木」らしき人の手型の葉を持つ黄色い樹木さえ見られる。人物の簡素な着衣やこうした植物には、原始の自然の気分が感じられる。

第3葉「船乗りたちが叫んでいる」(Die Schiffer rufen, 図3)

暗い海面に波頭が立ち、赤い怪魚が船乗りたちの乗る上陸用ボートを襲うシーンが描かれる。一面黒で塗られた海面と、船乗りたちの黄色い衣との対照が一層の緊迫感を生んでいる。この情景はテキストの「浅瀬に人食い魚がいる恐ろしい海」、「台風のため中へ突き進む／言葉を話す鳥のいる土地へ行くこうとする船乗りたちの叫び声」には聞こえる」という箇所に対応するものである。「言葉を話す鳥」とはオウムを指し、したがってテキストでは南国への航海が暗示されているのであろうが、挿絵のどの箇所にもオウムは登場しない。画面右の島の中ほどに先の上陸したとおぼしき人々があり、尼僧姿の人物を取り巻いて不安げにこの状況について語り合っている。その下にはこの一団から一人離れて、思案顔の女の姿がある。この人物は花冠をつけており、画中のヒロインとして特徴付けられている。

第4葉「遙かな島」(Die ferne Insel, 図4)

先の恐怖の情景とは違って、水平に積み重なるさざ波の紋様が海面に描かれ、海が穏やかな様を示す。画面下の草地では少女が背中を向けて横坐りになり、花を摘んで物思いに耽っている。その上方の入り江には、一行が航海してきた2隻の帆船が停泊しており、少女の物思いのポーズと関連して旅愁を喚起する情景を構成している。

第5葉「語り合う人々」(Pare im Gespräch, 図5)

3組の男女が、それぞれ木陰で身振りを交えて何事かを語り合っている。彼らを取り巻く樹木の形は、扇状の葉を付けたものや、幹が曲がりくねっているものなど、怪異であり、彼らを脅かすように大型で丈が高い。また画面の男女のポーズは、手を膝の上に投げ出していたり、顔を突き合わせ、手振りを交えて話し込んでいたり、この場面には不穏な空気が感じられる。中央の1組は、青い衣を着た髭の男がひざまづき、主人とおぼしき赤い衣の女に左手を差し上げ、困惑の面持ちで何かを具申ししている様子であり、女はそれを宥めるように片手で制し、穏やかに語りかけている。この一葉では鳥での新しい生活に一行の統率が乱れ、今後の進展に変化のあることが予想される。

第6葉「眠る者たち」(Die Schlafenden, 図9)

画面には愛らしい小型の草花や小動物が垂直方向に並べられ、規則的に配置された装飾パターンとして扱われている。これらのモチーフはバラダイスのような幸福な気分を生んでいる。画面の中央には女子供が一塊に折り重なって眠っている。しかしその背後では四人の男達が丘を越えてこの地から去ろうとしている。列の後ろの二人は手を挙げて、後に残した者たちに別れの挨拶をしているようである。

第7葉「目覚める者たち」(Die Wachenden, 図7)

夜、森の泉のほとりで三人の女が裸になって水浴をしている。女たちは手足を存分に広げてポーズしており、これまで体を被っていた厚い衣を脱ぎ去り、島の自然を一身に満喫する様を示している。画面右上の離れた緑地では、裸の女が横坐りになってくつろいでいる。

第8葉「少女りとぼく」(Das Mädchen Li und ich, 口絵)

ここでは少年と少女の大型の裸像が並列して配置される。両者は浮き立たせ地としてのアウラ様の白い色面で囲

まれ、互いに隔離されている。この2体の人像は自然の中であらわになつた恋愛感情を象徴するものであろう。少年の像は画面右端に寄せられ、身を強張らせて両腕で胸を覆っている。一方、少女は中軸からやや左に配されており、画面の中心的存在としてのイニシアティブをとる位置にある。少女はうつむきながら両手を組んで右の腰に置き、左足を遊脚にしてくつろいだ姿勢で立っている。この出会いにおいては少女の方が心理的に優越した立場にあるかに見える。この両者の位置と姿勢に現れる気分の相違は、少女を囲む色面が少年のそれよりも大きいこととも対応している。この二つの像は引き離されて置かれ、互いにうつむいて相手を見ていないが、緑の背景によつて一層鮮やかに際立つ赤の色面によつて結ばれている。さらにこの色面の中には2羽の黄色い鳥が上下に配され、それぞれ少年と少女の方へ飛び交っている。そして一羽は花をくわえて少女から少年のもとへ向かっている。この花をくわえた鳥は、二人の出会いを祝福するモチーフとも、あるいは少女からの想いを暗に伝えるモチーフであるとも解釈できよう。

*

この作品は、本来工房から出された「童話(Märchenbuch)」という課題が、結果としてココシユカの恋愛告白を綴つた詩となつたものである。第8葉の少女像はココシユカが当時想いを寄せていた同僚の妹リリット・ラング(Liith Lang)であるとされており、一方で少年の頭部にはココシユカの容貌が描かれているという指摘もあつて、⁽²⁾作品の自伝的な性格がうかがえる。彼は密かな心情の表白を意図してリリットをヒロイン「リ」に仕立てたストーリーを考案したのである。この第八葉の二つの人像は、他のページのものと比べて細部描写が入念であり、肌に浮

き出た骨格や性器までが描出されている。とくに少女の像のためには何枚もの予備素描が行われており、そこでは様々なポーズの研究のみならず、モデルとなった少女の骨格の弱々しさがつねに強調して描写されている。この作品の人像には、マニエリスム風に細長く引き伸ばされた人体の扱いが見られるが、ココシユカの一九〇六年頃の制作における女性裸像が、そのフォルムとポーズにおいて、これとは反対に豊満で古典的なおらかさを持つていたことを考えるならば(図8)、ミンネ(George Minne, 1866-1941)・トーロップ(Jan Toorop, 1858-1928)・クリムトと続く内向的な情緒のあるユーゲントシュティールの流行にココシユカが感化されたのは一九〇七年、すなわちこの詩画集制作の直前頃と考えられる。ことにミンネの少年の裸像彫刻(図9)には、ココシユカ自ら自伝で述べているように、脆弱な肉付きの体を固く引き締めるポーズに内面的な沈潜の感情が強く表出されており、ココシユカは青年期を迎えていた当時の不安定で緊張に満ちた精神状況に適った表現をミンネに見出したのであろう。第8葉の少年像はそうしたミンネの影響を示しているが、彼はそこに独自の変更を加えた。ミンネの像の腕が、胸はもとより肩まで抱え込んで頭を深く垂れ、一心に自己の内面に没入する様を示しているのに対して、ココシユカの像はより緩やかに前腕を揃えるだけであり、頭も深くは垂れていない。そして夢想的な眼差を上方に漂わせている。その表情とポーズは、恋愛の成果に対する期待と不安という相反する感情の揺らぎをあらわしている。ココシユカの恋愛は実際成就しなかったが、そうした恋愛さ中の感情的体験がこのポーズに反映しているものと見ることが可能であろう。

第8葉に現れるアウラ様の人像の背地は、一九〇〇年頃からクリムトが肖像の背地や画面構成材として用い始めた、細かなビザンチン風のパターンでうずめ、滑らかな曲線やかたどった装飾面の応用であると考えられる。しかし、クリムトの流麗な描線や豪華な金地使用の装飾面とは異なって、ココシユカの場合、太く屈曲の多い生硬な描

線や原色の組み合わせによる新鮮な色彩効果をもつ色面構成が、裸体を配したこの作品の印象を素材で健康なものにしている。

この作品がプライベートな心情の表白を託した制作であるという点では、クリムトの象徴主義的な姿勢には個人的感傷が入り込む余地はなく、一方ウィーン工房の作家たちの制作はその工芸的な性質からしても、個人の内面的生活を主題に選ぶことはない。ことに少年と少女像にみる恥じらいとためらいという純朴な態度は、華麗でデカダンなユーゲントシュティールとはおおよそ相容れない。さらに40才のクリムトに対し、21才のココシユカという世代間の開きを考慮にいれるならば、クリムトに献辞を捧げたこの作品において、若い芸術家が既存の様式を活用しつつ、若々しい感受性をもって自身の芸術的課題に取り組んでいる様子が察せられよう。

また、ココシユカは当時ウィーンの美術史美術館へは行かずにその対面にある自然史博物館に通っていたが、その理由としては、古今の巨匠たちの作品が彼にとつてはあまりにも偉大であり、彼の未熟な感受性では理解できなかったという。代わって博物館の奇怪な動植物や原始民族の生活の展示には大いに好奇心をそそられ、感受性の点でも彼らと近いものを感じていた。この作品に見る遠い島という舞台、奇怪な植物モチーフなどはこうした博物館での鑑賞が役立っているのであろう。それは当時の装飾家たちが使用するパターンにはない目新しいモチーフを提供するものであったし、彼独自の想像世界の構想に役だっている。作品の随所に配された植物は、曲がりくねった枝振りや勢いのある葉の広がりによって画面を活気づけ、この空想的自然のおおらかで夢幻的な気分を高めているのである。

この挿絵におけるユーゲントシュティールの装飾様式は、空想的な装飾モチーフによって作品の詩情の濃密化に寄与し、思春期特有のデリケートな情緒の表出のための下地を用意している。ユーゲントシュティールの影響が

見られる人像の様々なポーズは、この裝飾的な作品に一層抒情的な気分を添えている。しかしながら、ココシユカにとつての眞の課題は、形式との均衡を保ちながら内容を豊富化する事であつた。形象の安定した配置によつて裝飾的畫面の完結性を保持している各葉に対して、一貫した筋の下に画面展開を図り、さらに結末の第8葉の象徴的な人像の配置によつて物語の内容を総括することにより、内容的充実が達成されているのである。

II 挿絵『白き野獣殺し』

『夢見る少年たち』とほぼ時期を同じくして、デフォーのロビンソン・クルーソーを手本にした童話『白き野獣殺し』の制作が独自に企画された。このオリジナルのテキストは残っておらず、後に同名の詩が書かれているが、そこに漂流物語の筋書きは見られない。この挿絵は大半が未完成であり、しかも本としての体裁すら整えられず、版画下絵のまま一九〇九年の第2回インターナツイオナル・クンストシャウに出陳された。したがつて、ここで取り扱う作品は、テキストに沿つた整理ができないため、各葉の描写内容からある程度推測を立てて、挿絵のストーリーを組んでいかなければならない。現存する挿絵の内容は、1…帆船が嵐の海で難破する情景、2…主人公が孤島の海岸に小船で漂着し、数人の少女に迎え入れられる夢を見る情景、3…オウムと集めた木の実に眠る男、4…その男がさらに島の奥地に進むべく、船に食料を積んでジャングルの川を溯らんとする情景、5…男が犬とともに草むらで眠っていると、そこを幻影に襲われる情景、6…男がその幻影に温かく迎え入れられ、胸に抱かれようとする情景、7…男が川で魚を釣り上げる情景、8…狼に馬乗りになつて闘う男、がある。ここでは仕上げの点で一応の完成を見ている3枚の挿絵を取り上げて観察してゆきたい。また、現時点の研究ではロビンソン物語と『白き野獣殺し』とを別個の作品とみなして、各挿絵の帰属を明らかにしようという試みがあるが、確証を欠き、結論

には至っていない⁸⁾。本論ではとりあえず従来の見解にしたがって『白き野獣殺し』に統一しておきたい。

1 「嵐の海で難破する船」(Auf hoher See im Sturm verunglücktes Schiff, 図10)

この一葉には航海中、嵐に遭遇し難破する帆船が描かれる。船から投げ出されて海中に沈む者、鯨に襲われる者、傾く船に残って恐怖におののく者、ボートに乗って難を逃れようとする者の姿がある。こうした難船の情景は、『夢見る少年たち』第3葉の赤い魚の襲来の情景と類似の主題であるが、その絵画的構想は大きく異なっている。

前作では、各形象はほぼ水平に配置されており、重切が極力避けられていたが、ここでは斜線が多用され、波頭、船、人物は左右に傾いて互いに入り組み、重切し合っている。画面上方の帆船は左に大きく傾き、そのマストと船縁の傾きを下方の小舟のそれが反復している。そのうえ、画面右上方の半ばで左方に折れた一際大きな水柱が船を突き上げており、この画面全体が左回りに大きく回転するかのとき激しい運動が生じている。

ここで注目すべきは、人物の造形とそのポーズである。『夢見る少年たち』の人像は、体軀や手足が優美に細く引き伸ばされていた。しかしこの作品では、体の各部の大きさは不揃いであり、腕が縮んでいたりと、伸びていたり、手や頭部が肥大あるいは萎縮している。また前作では優雅なダンスを思わせるポーズによって装飾的な効果が目指されていたが、ここではそうしたポーズの反復は小船の上でオールを漕ぐ二人の人物に限定されており、それぞれが思いのままの身振りで驚愕を表している。こうしたことが混沌の印象を一層高めている。

2 「髭の男が帆かけ舟に乗って南国の島の川を溯る」(Bärtiger Mann im Segelboot in tropischer Landschaft einen Fluss hinaufsegelnd, 図11)

ここでは男がボートを操って、河口からジャングルの中へと溯るところである。川は画面右上隅から下方に向かって、急な角度で流れ下っている。ボートは舳先にかけて船体が強引に曲げられ、その先端が川の上流へ向

けられており、右斜め上方への力づよい進行が示されている。またこのボートにおいては斜め上から覗き込んだ観面と、船腹側から見られた観面が素朴に結合されている。陸地には丈の高い巨大な樹木が林立し、その樹上にはけばけばしい紋様の付いた羽を持つ怪鳥がとまり、長い口吻を持つ蟻食いがみついている。この樹木の成長は、画面の半ばから上縁に達するほどの勢いを示しており、幹は先端に向かつて僅かに太くなり、その樹冠も大振りになつている。そのために高所から地面を見下ろしているような錯覚が生じている。この画面では側面観の事物を積み上げて統一するのではなく、ボートや、巨木と上方から眺められた土地の取り合わせに見ることく、個々の事物をとらえる視点はまちまちであり、統一的な視覚印象を拒んでいる。さらにそれぞれの幹は左右にわずかに傾ぎ、この画面全体に不安定な揺らぎを与えている。前作『夢見る少年たち』の植物の図案並びに配置は、同じく奇怪な格好にデザインされているものより小型であり、主要な形象の間を埋めるための装飾的な意匠としてのみ扱われていた。また前作に見られた、画面整理のための植物や人物の周囲を直線や曲線で囲む配慮はここではみられない。動植物は無秩序に、というよりは野放図に繁殖している状況である。画面右下隅には赤い鮫が顔を覗かせており、川の左手には木の間に豹が潜み、挟み打つように男の様子を窺っている。ここで描かれているジャングルは、明らかに人間に敵対し、脅やかす荒々しい野生の自然である。

3 「日本の漁師」(Japanischer Fischer, 図12)

日本の漁師という名称の由来は定かでない。しかし、当時民族学博物館に太古の日本人の生活についての展示があり、ヒントを得たということも考えられる。この一葉ではくすんだオレンジ色の粗末な衣を纏った男が、激流の川辺で大きな赤い魚を釣り上げている様が描かれる。彼は棒切れと糸と針という簡単な仕掛けで釣り上げた魚を高く々と差し上げている。男の手足はむき出しで、太く荒々しい。頭部はずんぐりと丸く、無数の皺が浮き出、強い髭

を一面に生やしている。男の姿は背面から描かれているが、上体を捻り、さらに頭部を一層強く振って両腕の間から顔をこちらに振り向けている。その口は僅かに開かれていて、漁獲の瞬間に思わず喜悦の叫びが漏れたかのような顔である。『夢見る少年たち』の人像とは違つて、この男の筋肉を十分に付けた体には力の充実が感じられる。このように人物の動きは装飾の拘束から自由になり、活発な運動を示すとともに必要に応じて大型化し、旺盛な活気をもって物語を主導しているのである。また差し上げた両手の先には白と黄の2色のアーチが架かり、獲物と男の頭部、そして対岸の岩を取り囲んでこれらのモチーフを構図上緊密にまとめるとともに、この情景を朗らかに活気づけている。このアーチには男の僥倖を祝福する役割も与えられていよう。

この一葉の情景がストーリーの中で有している意義は、ロビンソン・クルソーの物語と同様に、主人公が野人と化して自然に順応して暮らしてゆく一段階（漁獲の成功）を表したものと見ることができよう。また主人公の両眼が黒く塗り潰されているが、あるいはこれは原始部族の仮面からの影響であるかもしれない。その場合ココシユカの意図は、細部を省略して、線描における形式的な整いを得るとともに、原始的仮面の造形の力強さを求めることである。

*

この『白き野獣殺し』も『夢見る少年たち』と同じく、ユーゲントシュティールの異国趣味に乗じて生まれた作品であったが、結果として一層荒々しい原初的自然の構想が、この後に続く制作に大きな変化をもたらす契機となつた。

III 『ピエタ』(図13)

通称ピエタと呼ばれるこのポスターは、一九〇九年にクンストシャウの野外劇場で上演された戯曲『殺人者』、女達の希望』と、コメディー『スフィンクスと案山子』のために制作された。『殺人者』は、ココシユカが当時熱中したバッハオーフェンの『母権論』やヘロドトスの『歴史』などから着想を得た古代女権制国家の時代を舞台背景とし、アマゾーンの部族に迷い込んで捕囚された男性部隊と女達との愛憎を交えた闘いを主題とする一幕劇である。また『スフィンクス』は、浮気な妻を持った実直な男がプレイボーイに寝とられる寸劇である。両作の結末は、前者では、女族の首長が兵士長に愛情を抱いたがために男を恐れ、短刀で刺して檻に捕らえるが、愛慕の情に駆られて男を逃がす。男は力を取り戻し、女は取乱して力を失い、男に国を焼かれる。後者では逆に嫉妬に駆られた男が妻を追いかけるうちに事故死し、女はその亡骸に馬乗りになって勝利を誇るところで幕となる。両作品とも男女間の性的葛藤をテーマとし、その支配的優位を競う闘争と宿命的な男女の絆が描かれているのである。¹⁰⁾

このポスターは紙面の四方を太い線で枠づけし、上縁側には〈KOKOSCHKA〉、下縁側には〈DRAMA-KOMEDIE SOMMERTHEATER IN DER KUNSTSCHAU REGIE-ERNST REINHOLD〉と、うろ文字が武骨なボールド体でレタリングされ、その間の領域に肉太の描線で絵が描かれている。組み合った男女の像は正面観で描かれ、男の像は左縁で足の甲が、右縁で右手の先が重切されており、女の左肘も右縁付近まで水平に張り出している。さらに女の首の高さに太陽と三日月が水平に配置され、左右の余白を埋めている。したがってその平面的装飾形式においては、明らかにウィーン工房のポスターの様式を踏襲しているのである。

ココシユカは女が男の体を振り上げているこのポスターの意匠において、戯曲のモチーフである男女間の性に関する理念を象徴的に集約させた。この格闘のモチーフは緊密な構図を作り上げるとともに、伝統的聖画像のパ

ロディー化をも果たしている。また女の体は青白く、男は赤いが、これはココシユカによればそれぞれ死と生命を意味し¹⁾、さらに女の頭部の左右に置かれた太陽と三日月にも伝統的な象徴図像との関連が考えられる。ココシユカはこの作品を「表現主義的」と呼んでも良いとしているが、こうした理念表明を意図した図柄の観念的構成に宣伝効果以上の芸術的意義が認められるであろう。この際ユーゲントシユティールは、ポスター形式の統一のために適用されているのであるが、この様式にそぐわない暴力的な内容が盛り込まれているという点に、サーカスティックで挑発的な意図を汲み取ることができよう。

この群像のポーズは、女が首を左方へほぼ直角に傾げ、男の左腋から左腕を差し入れて男の上半体を起こし、右腕で男の頭部を押し下げている。その両腕は肥瘦のある太い輪郭線で形取られ、筋肉の逞しい盛り上がり²⁾が示されている。顔は青ざめた肌³⁾に眼が落ち窪んで頬はこけ、顎の先が尖って突き出している。うなじには振れた一束の髪が落ちかかっており、その毛先は禍々しく四方に広がって拗じ⁴⁾くれている。そして指は太く節くれ立ち、長い爪を生やしている。さらには歯をむき出して口を開けており、さながら怨嗟の叫びを上げる鬼女の顔付きである。一方男の体は濃淡のある赤と大まかな陰影による浅浮き彫りの肉付けによって筋肉の隆起が強調されている。ほぼ赤一色の体は、あたかも皮膚を剥がれたような生々しさである。そして上半体は中軸上に配され、両足は揃えたまま腰から直角に左方に曲がり、膝から先を左上方へ跳ね上げている。また胸から上を女の腕によって左方へ直角に振じられ、右腕の肘から先が折れて右下隅へ垂れ、さらによじれて掌側を見せている。各関節部には極端な脱臼表現が現れている。男の体は女の豪腕によって折り畳まれ、巻き取られてゆくかのごとくである。その顔は女の腕の下で小さく萎縮し、きつく目を閉じ、食いしばった歯をすばめた口許から覗かせている。

一九〇八／〇九年当時のココシユカは、男女間の性をめぐる葛藤を狂気にも至る要因としてとらえていた。『ア

モク狂人』(図14)では、女達を脅かしながらナイフと燃える松明を持って市中を狂奔する精神錯乱の男が描かれる。「アモク」というマレーシアのヒステリー症状から主題を得たこの作品もまた、ココシユカの民族的興味を示すものであろう。この無精髭を生やした野卑な顔立ちの男は、上着の前をはだけ、厚ぼったい唇を大きく開いて、画面の中央から左下隅へと駆け下つているところである。男の左腕には鳥と錨、そして「OK」というココシユカのイニシャルと「L. L.」というイニシャル、さらに矢で貫かれたハートが彫られている。「L. L.」は前述のリット・ラングとされている¹³⁾。この左腕はわざわざ袖を捲り上げられており、入れ墨もほぼ画面の中央に位置する。つまり画家のプライヴェートな事情がここに仄めかされており、男はココシユカの内なる分身として扱われているのである。また男の背後には二人の女に守られて、着衣をずり落とした少女が半身を露にし、顔を背けて力なく佇んでいる。少女の位置は右上隅にあり、一方、男の位置はその左下で、両者は対角線により結ばれており、ここに男の狂態と少女の裸体との関連が示唆され、性に纏わる忌まわしい事件が起こったことが暗示されている。したがってこの『アモク狂人』は、あのリリカルな情緒を持つ『夢見る少年たち』第8葉と極端な対照をなす対幅とも見做しうるであろう。男の手に握られたナイフと松明は、女達の目の前で練り広げられるであろう破壊と殺戮を予感させるのであるが、この暴力性はピエタ像の恐ろしい格闘において集中的に表出されている。

この狂える男の運動表現は非常に激しい。強い傾斜を持って駆ける男の構図的配置は、先に観察した『白き野獣殺し』の画面構成と同質である。彼は頭布を長く後方にたなびかせ、肩から抜けんばかりに首を強引に前方へ突き出している。胸から上の部分は腹部より急激に肥大化しており、肩は大きく張り出し、腕は非常に太い。そして、ナイフを握った右腕は長々と前方に突き出され、松明を持つ左腕には肩の付け根、肘に著しい脱臼表現が現れている。また腰、足首、膝、さらに左上腕部においては火炎が吹き出しており、男の狂態の凄まじさを倍加している。

そしてナイフを握りしめる右腕の甲、松明を持つ左腕と突き出された首には、筋肉の怒張を示すように浮き出た血管や筋が誇張的に描写されており、暴力の激しさを物語っている。

ココシユカはかつて博物館で眺めていた原始部族の仮面に施されている入れ墨について、次のように述べている。「彫り込んだ入れ墨のあるポリネシアの仮面を見ると、即座にこれが理解できました。というのも、私も同じ箇所顔面神経が寒さや空腹に対して反応を示すのを感じていたからです¹⁵」。狂人の手や首筋に観察される血管や腱の線描と、儀式的仮面の入れ墨とのあいだに影響関係があるものと見てよいだろう。原始の民とココシユカの表現に共通する想像の土壌は、常に緊張を孕む生活状況であり、それは前者では対自然であり、後者では対異性ないし社会であるといえよう。また身体の歪形化についていえば、例えば左肩の異常な隆起は、病的な力の高ぶりを感じさせるが、その表現は身体的な内部感覚に通じている。この点で再びピエタ像に目を転じると、人像の肉体は暴力性を帯びた膨張を示しており、ここにも同様の身体感覚が認められる。またその色彩については、アモク狂人の激情の表出はもっぱら輪郭の歪曲と過剰な線描によって行われているが、『ピエタ』の男の体におけるたぎる血を連想させるほど生々しい赤の使用は、まさに感覚に直接訴える絵画的表現主義であることが理解されよう。そうして見れば、さしづめ女の体の冷やかな青白さは、男の肉体の熱気を孕んだ赤さとは対極にある、ココシユカの言葉どおり、屍の白さであり、したがってこの作品の色彩は保守的な道徳を脅かすグロテスクな連想を強いるのである。

この女の表情は、男を征服して勝ち誇っている風ではない。黒い隈の中の眼は、力なく開かれて疲弊の極みに達しているかのようであり、画面外に注がれた視線は恨めしげである。またそのポーズは、崩れる男の体を、両手の指先を合わせて胸に抱き取ろうとしているようにも見える。この女の像をココシユカの分身とするには無理があるとしても、性的葛藤を観念的に表明するだけでなく、おそらくはココシユカが自身の体験を通して得たであろう、

より深まった人間的な感情をも表出せんとしている。それはテキストの次のような戦士と女の台詞において理解されるであろう。

男 牢に閉じ込められて

「風が吹き抜けていく、刻々と／孤独、静寂と空腹が私を搔き乱す／変転する世、風もなく、幾夜もそれは続く」

略

男

「汝、星よ、月よ／夢の中で煌々と輝き、目覚めて歌う者の姿を私は見た／私の周りで息遣いしながら、闇が解きほぐれていく／母よ……汝はここで私を失った」

女は男を閉じ込めている牢の戸を開けながら、小声で

「私を忘れないで……」

また別の箇所では、

女

「私はお前を生かしてはおかない。絶対に／お前は私を萎えさせる／お前を殺してやる……／私がお前を掴まえたのに——お前がこの私を掴んでいる／私を放せ……私の方が閉じ込められている……まるで鉄の鎖で縛るように……絞め殺すように……放せ……助けてお願い／私はお前を閉じ込めておく鍵をなくしてしまった」¹⁶

ここでは、自身の孤独に苛まれ、互いに相手が必要としているにもかかわらず、本質的に反目し合う関係にあるという矛盾に苦悩する男女の嘆きが台詞にあらわれている。

IV 『戦士像』(図15)

『ピエタ』や『アモク狂人』の制作年代とは若干前後するが、一九〇八年のクンストシャウに出展された粘土による胸部塑像は「戦士」と題され、その名称からも、また攻撃的な姿勢と激しい怒りを露わにした形相からも、裝飾芸術に対する反逆の意図が明らかである。シュヴェイはこの像に関して、ポリネシアの入れ墨のある儀式的仮面からの影響を指摘しているが、仮面のような徹底した抽象の様式化は見られないものの、小鼻傍や額の皺を深く彫り込んだり、下顎の縁を盛り上げて外へ広く張り出させるなど、仮面的な扱いが随所に見られる。両の眉を吊り上げて二連のアーチ状に形成し、広く窪んだ眼窩の中に眼球部を突出させて、中に深く眼を彫り込み、瞳の中心に小さな点を付している。さらに口の周囲には斑点状のパターン化された髭が絵具で描かれており、意図的な様式化が観察される。しかし同時に粘土塑像ならではの自由なマッスの表現があり、特に顔面において不規則な隆起と陥没の連続面を生じ、形式性を打ち破っている。眉根は両側から強く皺寄せられて縦に深い溝を生じ、鼻梁には瘤状に肉が盛り上がって、鼻筋が大きく波打っている。頬は落ち窪んで抉れている。また粘土表面のなめらかな仕上げは意図されておらず、その粗雑さがこの像の荒々しい性格を一層強める結果となっている。像は右肩を前に出し、威嚇するように首を後方に反らせて恐ろしい凝視で前方を見つめ、口を強張らせながら開いている。その中には激しい怒号が含まれているようである。この像の顔立ちや表情は、先に観察したピエタ像の女のそれに近い事が指摘されるであろうし、アモク狂人の凄じい形相により近い。

この作品において原始美術との接点を求めるならば、異形の顔立ちの造形という点があげられ、それは形式面よりも想像的直観の形成に多くの刺激を受けている。原始美術に対するアプローチは、強烈な主観的ダイナミズムの个性的な表出形成を促している。顔面をおおい尽くす肉の隆起は激越な怒りを表出し、非人間的で醜怪な容貌は超

人的な力による無慈悲な攻撃を予想させる。この『戦士像』をココシユカは自己の肖像として制作したが、当時の芸術環境における自身の位置付けについての自意識——この像を展示した後「大野人 (Oberwilder)」と L・ヘヴェジに渾名され、頭を丸めるほどの強い自己執着であった——の感情的反発として、いわば怒りの仮面としてこの像を理解することができよう。彼は自身を社会の騒乱者と見做していた。『夢見る少年たち』のテキストの人食い狼 (Werwolf) に変身する主人公の一節は、この像の成立を予告するものであったと言い得るだろう。

V 『アドルフ・ロースの肖像』(図16)

一九〇八年のクンストシャウの出演を通じて知己を得た建築家のアドルフ・ロースの肖像は一九〇九年に制作された。この新進建築家との出会いはココシユカの進路にとって決定的なものであり、彼の才能をいち早く認め、工芸の道から本格的な画家への転身を勧めたのがロースであった。そしてこの作品は、ココシユカの表現主義の特質をよく表した初期肖像画の傑作となった。肖像の人物は、洋服を端整に着こなし、髪や髭には十分に手入れを行き届かせているダンディーである。そして肘掛け椅子に深く腰掛け、膝の上でゆったりと手を組む姿勢は、社会的に揺るぎない地位を得ていることを暗示する。また頭部は秀でた額と鋭い眼差し、長く先細った顎によって特徴付けられ、人物の知性的な性格を伝えている。その一方で手は肉体労働者のように大きく、ごつごつと節くれ立っており、単に彼が知的職業人であるだけでなく、行動の人であることをうかがわせる。しかしながら、この肖像の色彩表現は外貌の事実観察にとどまてはいない。暗い青を背地にして強い白光を放つ人物像を浮かび上がらせ、一種心霊的な気分を漂わせる幻視的色彩空間を作り出している。ここに人間の霊的な生を描出しようとするココシユカの表現主義の現れを見るのであるが、このことは別稿で論じているのでこれ以上は触れないことにする。¹⁹⁾ さらに太

い筆触で大胆に塗り付けた色の扱いが画面の随所に見られるが、一九〇九年のインターナツイオナル・クンストシヤウでココシユカが実見することのできたフォーヴィスムの影響がここにすでに現れている。とはいえ肉体の描写においては色彩調和とは異なる効果が追求されており、決してフォーヴィスムが踏み込むことのない人間の内面性を表出する目的に結び付けられている。顔面や手に観察される振れて波打ちする筆触は、あの『戦士像』の荒々しい肉付けと同質であるが、ここでは新しい絵画的諸特性が一層意味深い表出を担っている。すなわちこの人像の肉体における表出は、取り澄まして座る人物の静かなたたずまいとは裏腹な、たぎりたつような熱い気性に裏打ちされた、彼の内面の生きざまを露呈せしめるものである。ロースはアメリカで現代建築の理念を学んだ後ウィーンに戻り、独自の見地から当地の歴史主義的な建築を批判し、分離派やウィーン工房の非実用的な美術とも対立した。肖像のロースは、そうした彼のおかれていた環境の暗示ともいえる、冷やかで孤独な空間に独座し、魂の灼熱光を放っているのである。

註

- (1) この作品の後に観察する『白き野獣殺し』には、ジャングルをなまよう主人公のマスコットとして小さく画中に添えられる。したがってオウムは両作品の構想における類縁関係を示す例証の一つとなるであろう。
- (2) Alice Strobl/Alfred Weidinger: Oskar Kokoschka *Zeichnungen und Aquarelle aus dem Frühwerk*(1897/98-1917)in: Oskar Kokoschka, *Das Frühwerk, Zeichnungen und Aquarelle 1897-1917*, S. 52. Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien, 1994, S. 15f.
- (3) Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München, 1971, S. 52. ロコシユカはこの作品を「当時の心の状態(Seelenzustand)を言葉と絵でまとめたものであり、「私の最初のラブ・レター」であると言っている。
- (4) Kokoschka, *Mein Leben*, S. 56. 「ヴァン・ゴッホ、ゴーギャン、フォーヴィストラの作品は非常に印象深いものだったが、な

かでもミンネの彫像が最も私に感銘をもたらした。脆くこわいやすい形式に、彼の彫像の内面性に私はユーゲントシュティールからの難反を見る思いがした。表層の下に、これら少年像のうちに、ゴシック期において空間を占めていたものが、そう、3次元的空間をこのとき始めて生み出した、緊張ともいふべきものが張りつめていたのだった。」

- (5) Strobl/Weidinger, *Oskar Kokoschka*, S. 15.
 コロシユカの回想によれば、彼がミンネの作品に出会ったのは一九〇九年のインターナツィオナル・クンストシャウであるが、実際にはこのミンネの少年像の成立は五年ほど前にさかのぼり、ウィーン美術界にもすでにミンネの存在は知られていた。自伝では、初めて実作に接し得たときの感興が記されたのであろう。
- (6) Kokoschka, *Mein Leben*, S. 51.
- (7) Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka Leben und Werk 1904-1914*, Wien, 1983, S. 88-105.
- (8) Strobl/Weidinger, *Oskar Kokoschka*, S. 22.
- (9) Strobl/Weidinger, *Oskar Kokoschka*, S. 22.
 Strobl/Weidingerの見解では、このモティーフの典拠を中国あるいは日本の木版画としている。
- (10) Henry I. Schvey, *Oskar Kokoschka The painter as playwright*, Detroit, 1982, p. 38. Schveyはこのピエタ像において劇の主題が鮮明に表わられていゝと述べている。
- (11) Kokoschka, *Mein Leben*, S. 64.
- (12) Kokoschka, *Mein Leben*, S. 64.
- (13) Strobl/Weidinger, *Oskar Kokoschka*, S. 22. Schvey, *Oskar Kokoschka*, p. 42.
- (14) *Mein Leben*, S. 65.
- (15) Kokoschka, *Mein Leben*, S. 65. コロシユカは『殺人者』の上演の際、役者の体に血管や筋肉の筋を絵の具でメイキャップとして施した。これが民族学博物館で得たアイデアであるとのべている。また一九一〇年に表現主義機関紙『嵐(Der Sturm)』に掲載された『殺人者』の挿絵の人像には、この様子を良く伝える描線が見られる。
- (16) Der Mann

Wind, der zieht, Zeit um Zeit/Einsamkeit, Ruhe und Hunger verwirren mich./Vorbekreisende Wellen, keine Luft, abendlang wird es.

Sterne und Mond ! Frau ! / Hell leuchten im Träumen/oder Wachen sah ich ein singendes Wesen/Atmend entwirrt sich mir -Dunkles. Mutter. . . Du verlost mich hier.

Die Frau

Vergiß mich nicht. . .

Mann

Ich fürchte mich -

Frau

Ich will dich nicht leben lassen. Du!/Du schwächst mich-/Ich töte dich-du/Dich fing ich ein-und du hältst mich!/ Laß los von mir-Umklammerst mich-wie mit eisernen Ketten-erdrosselt-los-Hilfe!/Ich verlor den Schlüssel-der dich festhielt.

(in:Oskar Kokoschka *Schriften*1907-1955. hrsg.von Hans Maria Wingler, München, 1956)

(17) Henry I. Schvey, *Oskar Kokoschka*, p. 17.

(18) Kokoschka, *Mein Leben*, S. 55.

(19) 拙稿『オスカー・ココシユカの肖像画の成立について』、『美学会編』「美学」第88巻、第4号、一九九四年

参考文献

1. Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München, 1971.

2. Oskar Kokoschka *Schriften*1907-1955, hrsg. von Hans Maria Wingler, München, 1956.

3. Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka Leben und Werk*1904-1914, Wien, 1983.

4. Ausstellungskatalog,Oskar Kokoschka, *Das Frühwerk,Zeichnungen und Aquarelle 1897-1917*,374. *Ausstellung der Graphischen*

Sammlung Albertina, Wien, 1994.

↳ Ausstellungskatalog *Experiment Weltuntergang Wien um 1900*, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, 1981.



図1 〈夢見る少年たち〉「眠る女」
1908年、リトグラフ、24×22cm



図2 〈夢見る少年たち〉「帆かけ舟」
1908年、リトグラフ、24×22cm



図3 〈夢見る少年たち〉「船乗りたちが叫んでいる」, 1908年、リトグラフ、24×22cm

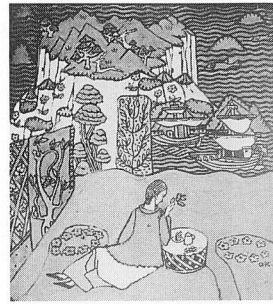


図4 〈夢見る少年たち〉「遥かな島」
1908年、リトグラフ、24×22cm



図5 〈夢見る少年たち〉「語り合う人々」
1908年、リトグラフ、24×22cm



図6 〈夢見る少年たち〉「眠る者たち」
1908年、リトグラフ、24×22cm

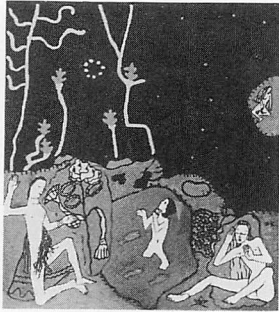


図7 〈夢見る少年たち〉「目覚める者たち」1908年、リトグラフ、24×22cm

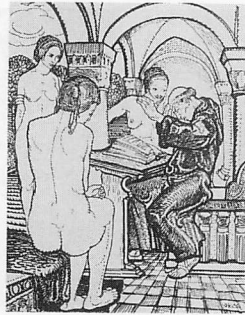


図8 〈聖アントニウスの誘惑〉, 1906年, 紙にインク, 245×195mm, ウィーン, ウィーン市歴史博物館, Inv. Nr. 116, 329

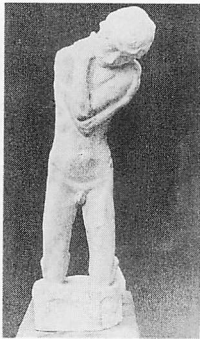


図9 ジョルジュ・ミンネ, 〈ひざまづく少年小像〉, 1896年石膏, 高さ47cm, 個人蔵



図10 〈白き野獣殺し〉「嵐の海で難破する船」1908/09年, 着彩した紙にインク, テンペラ, 209×167mm, バーゼル, バーゼル美術館, Inv. Nr. 1975. 129



図11 〈白き野獣殺し〉「髭の男が帆かけ舟に乗って南国の島の川を溯る」, 1908/09年, 着彩した紙にインク, 水彩, テンペラ, 205×165mm, ウィーン, アルベルティナ版画蒐集館, Inv. Nr. 39. 045



図12 〈白き野獣殺し〉「日本の漁師」, 1908/09年, 着彩した紙にインク, テンペラ, グワッシュ, 208×165mm, ドルトムント, オストヴァール美術館, Inv. Nr. SG93



図13 〈ピエタ〉ウィーン芸術展のためのポスター, 1909年, リトグラフ, 122×79.5cm, 個人蔵

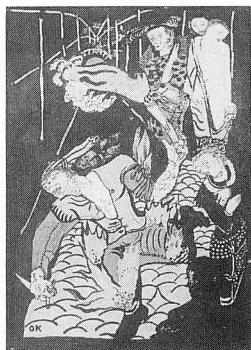


図14 〈アモク狂人〉, 1908/09年, 着彩した紙にインク, グワッシュ, 237×172mm, 個人蔵



図15 〈戦士像〉, 1908年, 粘土, テンペラで着彩, 高さ36.5cm, アメリカ, ボストン美術館



図16 〈アドルフ・ロースの肖像〉, 1909年, キャンバスに油彩, 74×91cm, ベルリン, ナショナルギャラリー