

佐藤洋子

『パウラ・モダーゾーン＝ベッカー
—— 表現主義先駆けの女性画家』

中央公論美術出版, 2003年

岡田素之

わが国にパウラ・モダーゾーン＝ベッカーが初めて紹介されたのがいつのことか知らないが、かなり以前からわれわれはその名前を、あるいはその名前だけを、耳にしてきたように思われる。とりわけドイツ文学の愛好者には、彼女がブレーメン郊外の芸術家村ヴォルプスヴェーデで詩人リルケと出会い、その後も詩人と親しい関係にあったことはよく知られている。リルケは彼女が31歳の若さで産褥のために亡くなった一年後に彼の代表的長詩のひとつ、というより『ドゥイノの悲歌』の先触れをなす作品「鎮魂歌——ある女友だちのために」を書き、他方、彼女がその独特な描法で描いた詩人の肖像画もまた、すでに馴染み深い。わたしが彼女の存在を知ったのも、以前は一般によく読まれたあるリルケ評伝を通じてのことであった。その後は坂崎乙郎『夜の画家たち』、種村季弘『ヴォルプスヴェーデふたたび』で画家としての彼女に出会い、さらに佃堅輔が編纂翻訳した彼女の素描画集もだいたい前から手もとにある¹⁾。だが、ヴォルプスヴェーデはおろか、彼女の作品を数多く収蔵するブレーメンの美術館にさえ足を運んだことのないわたしは、ただ時おり画集の類いで触れるだけで、実際の彼女の代表作に直面する機会はこれまでほとんどなかった。

印刷技術が驚くほど発達した今日でも、画集その他で見る絵画と実物とのあいだには埋めがたい間隙がある。複製画にはアウラがないとでも言えば理由は一見簡単だが、実際は複製画もそれぞれが独自の現実であり、それでいながら背後にある原作を指し示すという厄介な関係におかれている。また複製画は、原作の大きさの再現はともかく、まずそのマティエールの再現が容易でない、あるいはマティエールが最新の複製技術で精妙に再現され、本物に似れば似るほど、ますます偽物のいかかわしさを漂わせるようになる。だからあ

1) これらの著作は本書の文献表に見当たらないので老婆心ながら記しておく。坂崎乙郎『夜の画家たち』(雪華社、1960年〔その後ふたつの出版社から再版され、近年、平凡社ライブラリーに収められた])、種村季弘『ヴォルプスヴェーデふたたび』(筑摩書房、1980年)、佃堅輔編・訳『パウラ・モダーゾーン＝ベッカーの素描』(東洋出版、1977年〔本書には素描作品のほか、オットー・シュテルツァーのモダーゾーン＝ベッカー論(抄訳)とギュンター・ブッシュの彼女の素描を論じた文章が併載されている])。とりわけ『夜の画家たち』のパウラを扱った記述は、いま読んでも新鮮で印象深い。

る画家の作品について何ごとかを述べようとすれば、やはり、そのような揺らぎのない実物と向き合い、見る／見られる関係の二分法をのりこえるための対話を行うにしくはない。

本書には画家パウラの鮮明な図版が数多く添えられているが、著者の佐藤洋子氏もまた、〈パウラ詣で〉ということばを何度か使うことで、可能なかぎり〈オリジナル〉と向き合い、語りかけ、そして作品の声に耳を傾けるという営みを強調している。しかも、この参詣は10年にもわたってつけられたのだという。さらに作品との出会いだけが求められたのではなく、本書が評伝と称されるように、著者は何よりもパウラの誕生から死にいたるさまざまな生涯の場所を、まるで聖者の足跡をたどる巡礼のように訪ね歩く。そのように探索する著者の姿が、たぶん本書に宿る微熱のような放射力を保証しているのだろう。そればかりか、本書が放射する熱意が、ついにはこの女性画家の、わが国における最初の回顧展を招来する一因になったのではないかと推測される²⁾。いずれにしても、われわれは今日、彼女のまとまった作品群によりやく対面できるようになったことを喜びとしなければならぬ。

ごく手短かにその生涯をたどれば、彼女は1876年に鉄道技師カール・ヴォーデマー・ベッカーの娘としてドレスデンに生まれた。88年には父の転勤に伴って家族でブレーメンに移住。92年、親戚のいるロンドンで絵の手ほどきを受けるが、帰国後は2年間かけて教師の資格を取り、絵画の勉強を本格的にはじめたのは、96年、ベルリンで美術学校に入学してからのことだった。98年9月からはヴォルプスヴェーデに滞在して同地の画家フリッツ・マッケンゼンの指導を仰ぎ、のちにリルケの妻となる彫刻家クララ・ヴェストホフと知合いになる。99年12月、ブレーメン美術館で作品展示の機会を得るが、一般的不評に加えて某美術評論家の殲滅的な批判にさらされる。その大晦日、まさに世紀が転換する夜、パウラは故郷を去りパリに向かい、その地で画塾に通いながら絵画の修行に励み、ロダンの研修所で学んでいたクララとも再会する。1900年はパリ万国博によって近代ヨーロッパ文明観の頂点を極めた年であるとともに、パウラにとっては美術商ヴォラールのところでセザンヌの作品を発見した年でもあった。帰国後、その年の夏には、リルケが二年ぶりにヴォルプスヴェーデを訪れる。9月になるとパウラは、しばらく前に妻を亡くした当地の風景画家オットー・モーダーゾーンと密かに婚約した。しかし、その背後では年長のオットーを配しながらも、24歳のパウラ、25歳のリルケ、22歳のクララとのあいだで隠微な恋愛関係が進展していたようで、1901年5月の、パウラとオットーの結婚に先立ち、4月にはリルケとクララが半ば衝動的な結婚に踏み切る。03年にはヴォルプスヴェーデの生活だけで充足できないパウラは二度目の短いパリ滞在を行い、浮世絵をふくむ東洋美術の一大蒐集「林コレクション」との出会い、リルケの紹介によるロダン訪問、またエジプト＝ファイユーム出土のミイラ肖像画の発見など、貴重な経験を重ねる。05年の三回目のパリ滞在では、ナビ派、マイヨール、ゴーギャン、ピカソ、マティス、ゴッホその他の

2) 評者はまだ観るに到っていないが、2005年秋から2006年春にかけて伊丹、宮城、葉山、栃木等の美術館でパウラ・モーダーゾーン＝ベッカー展が開催されることになっている。

作品に瞠目する。06年から翌年にかけてのパリ滞在では、リルケとの再会とともに、同郷の彫刻家ベルンハルト・ヘットガーの知遇を得、作品を激賞される。07年にパリを訪れた夫と一緒にヴォルプスヴェーデに帰郷したとき、彼女はすでに身重であった。11月2日、難産のすえに娘マティルデが生まれるが、産後の肥立ちが悪く、同月20日、塞栓症のために急逝する。

要するに、パウラ・モーダーゾーン＝ベッカーの画家としての活動は、当時の代表的芸術家コロニーのひとつで、ユージェントシュティールの影響著しい初期フォーグラーをふくむ、抒情的画風の郷土作家たちが集う北ドイツの寒村ヴォルプスヴェーデと、活気あふれる芸術都市パリとのあいだの往還運動を介して形成されたと見てよいだろう。むろん佐藤氏は、パウラがそれ以前に過ごしたドレスデン、ブレーメン、ロンドン、ベルリンに残された足跡を丹念に追うとともに、世紀末から20世紀初頭にまたがる時代状況の変転を巨細に描きながら、さらに「日欧文化の相互影響の問題」を年来のテーマとする著者らしく、ドレスデンの鷗外はじめ滞欧日本人の動向や浮世絵に代表されるジャポニスムその他、彼我の影響関係にも随所で言及してやまない。その意味で本書は、最近では数あるパウラ評伝のなかでも、単に詳細なばかりか、というよりいささか盛りだくさんで煩雑な印象があるけれども、日本という異質な文化的視点から書かれた特色ある評伝にちがいない。

だが問題なのは、やはりパウラという女性の生き方とその芸術の特質にある。彼女の生はヴォルプスヴェーデ／パリ往還のほか、夫オットーとの葛藤関係などをのぞけば、外面的にはさほど目立ったところはない。しかし内面的には、その芸術表現に直結する独得な死生観の持主であり、1900年の、パリから戻って書かれた日記のことばは、彼女が夭折したせいもあり、よく知られるところとなった。

〈わたしは、自分がそう長く生きられないことを知っている。でもそれは、哀しいことかしら？ 祝祭は長ければ、それだけ素晴らしいのだろうか？ わたしの人生は祝祭だ、短く、はげしく燃える祝祭なのだ〉。

このような死の予感をそう顔面どおりに受け取る必要もないと、ある簡便な評伝は述べているが³⁾、それでも彼女の生き方を追ってみると、絵を描くという〈短く、はげしく燃える祝祭〉のさなかを彼女が生き急いだという印象はぬぐいがたい。しかし彼女は何をめぐる祝祭的な生を展開したのか。それは佐藤氏のことばを借りれば、〈生の循環、いのちの誕生と死〉とでも要約するのが適切かもしれない。

彼女には、ヴォルプスヴェーデの寂寞たる景色を描いた風景画、またそこでの過酷な労働に従事し年老いた農民、頑はない子供、まどかな母子像を題材にしたもの、さらに時としてセザンヌを想起こさせる静物画、そしてその他多数の作品群があるが、とくに初期から後期にいたる一連の自画像と少数の肖像画は注目に値する。

たとえば最初に触れたリルケの肖像画は、経済学者ゾンバルト像とヘットガー夫人像と

3) Liselotte v. Reinken: Paula Modersohn-Becker mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg (Rowohlt Taschenbuch Verlag) 1983. S. 59 を参照。

ともに亡くなる前年にパリで描かれたものだが、この詩人像は、同時代絵画の影響を超えて一種異様な境位に達している。佐藤氏の描写を借りれば、く平面的に描かれた顔は、高い額と目の周りが落ち込んだように赤く、瞳はうつろで輝きがない。分厚い赤い唇は何か声を発するが如く半開きで、顎には中国の老人に見られるようなひげが下がっている。修行僧を思わせる白く高いカラーだけが目立つく小体な作品である。しかし、その虚ろな目の眼差しは何かを視ている。視ること、そして対象に即して顕現する実在を事物詩として形象化する、そういう Rilke の、当時彼が集中していた『新詩集』的な意味での眼差しをここに読み取ることも可能かもしれない。ただそれにしては、この眼差しには事物を定着しようという意志的な気配は些少もない。それはむしろ仮面に開けられた眼孔のようなおもむきがある。

他方、彼女は1905年にRilkeの妻クララの肖像画も描いている。白い衣服に胸のところで薔薇の花を一輪もち、少し左前方に目を向けた、いかにもたくましく成熟した意志的な女性が、絵具を強く擦りつけるような硬質なタッチで描かれている。ここには人生に対して果敢に生きる一人の生身の女性がいる。これに比べるとRilke像の仮面のような眼孔はまるで彼岸と此岸の風が吹きかよう暗い通路のようである。佐藤氏はRilke像を〈未完のまま残された〉ものだと述べ、同時期に描かれたヘットガー夫人像と同じくキュビズムの影響のもとに了解しようとしている。だがこれはむしろ、1906年から翌年にかけて描かれた、パウラのよく知られた不思議な「椿の枝を持った自画像」に通じるものではあるまいか。もし影響関係というならば、はるかな生の循環を前提とした、そしてパウラが好んだファイユーム出土のミイラ肖像画を考えたほうが順当であろう。Rilkeが彼女にとって〈夫以上に理解しあえる魂の交流を重ねてきた〉者だとすれば、彼女はこの異様なRilke像を描くことによって、いわばみずからの魂の自画像を描いたのだとも考えられる——ちょうど詩人が「鎮魂歌」で冥界から帰還するパウラに向かってわが身に対するごとく呼びかけねばならなかったように。

だがしかし、祝祭的な〈生の循環、いのちの誕生と死〉を正面から描いたものとしては、何といても彼女の記念碑的作品「六回目の結婚記念日の自画像」を挙げざるを得ない。この作品では、淡い青緑色の斑点を散らした黄土色の壁紙を背景に、両手で身重の腹を抱えるようにしたパウラが、長い琥珀の首飾りをつけ、腰の周りを青白い布で覆っただけの裸身でこちらを見つめている。絵の右下には、〈わたしは30歳、六回目の結婚記念日にこれを描いた〉と記されている。30歳という年齢のことさらな言及には、間近に迫った死の自覚を推察することもできよう。さらに六回目の結婚記念日、つまり1906年5月25日には、逆算すれば彼女はいまだ妊娠しておらず、にもかかわらず妊婦としての自画像を描いているのである。これは、佐藤氏によれば〈女性が受け持つ誕生と生の循環の一場面を描き、女性に与った自然の営みを暗示した画期的作品〉だとされるが、種村季弘によれば、この「マドンナ・デル・パルト」すなわち身籠ったマドンナ像は〈自分の死とすれ違いに訪れる

4) 種村季弘『ヴォルプスヴェーデふたたび』109頁を参照。

小さな生命を待望する自画像である⁴⁾。そして彼女にとってやがて実際に訪れた出産とそれにつづく死は、女性としてのパウラと画家としてのパウラが、その短い人生の、集中してはげしく燃える祝祭の頂点で合一した瞬間ではなかつただろうか。ちなみに没後50年にパウラ画集を編んだオットー・シュテルツァーは、〈彼女が死んだとき、一人の未完の女性ではなく、早くして完成された女性がこの世を去ったのだった〉と述べ、その作品も未完の断片などではないと強調している⁵⁾。

わたしは佐藤氏の評伝を満遍なく紹介するより、いささか自分の関心に引きつけて述べてしまったことを懼れるが、引きつけついでに、最後にいくらか芸術史的な問いを出しておきたい。それは本書の副題にある「表現主義先駆け」という言い方についてである。たしかにパウラの画業を追えば、そこには世紀末ドイツの擬似アカデミズムから表現主義へという図式が成り立つだろうし、それはそれなりに認知されてしかるべきだろう。ただ、19世紀後半から第二次大戦に至るさまざまな芸術運動につけられた名称、たとえば印象派、象徴派、ユーゲントシュティール（アール・ヌーヴォー）、未来派、アール・デコ、野獣派、キュビズム、表現主義、ダダ、シュルレアリスムなどなど、その夥しい数のレッテルの群れにはそれぞれ意味と役割があるにはちがいないが、今日ではもう少し大局的な観点からこの時代の様式変遷を捉える必要があるように思われる。少なくともパウラ・モーダーゾーン＝ベッカーを依然として表現主義的存在あるいはその枠組みに閉じこめておく必然性がどの程度あるのか、かなり疑問である。パウラの諸作品は、彼女の尊敬したセザンヌが印象主義を凌駕して固有な存在だったように、表現主義の先駆けどころか、およそその種の名称を超えて屹立しているように思われる⁶⁾。

むろん佐藤氏が了解する表現主義は必ずしも狭い限定的なものではない。氏によれば、表現主義は〈印象主義に反旗をひるがえした野獣派の非写実的表現を指していた〉と述べられ、〈同義的現象は、ピカソらの前期キュビスト、マティスらのフォーヴィスト、さらにはムンクやシャガール、エコール・ド・パリの画家たちまで含まれる〉、したがって表現主義は1905年に画家集団「ブリュッケ」が結成されたドレーズデン、そしてパリの二都市で同時に勃発したそうである。要するに表現主義という曖昧な概念がはらむ数ある局面のうち、佐藤氏が指すものは、第一次世界大戦前後のもっぱら特殊ドイツ的な芸術傾向でもなければ、時代と民族を超えて見出される強烈なパトスとデフォルメを特徴とする芸術表現一般というわけでもなく、おおよそパウラ・モーダーゾーン＝ベッカーがその画業を展開した時代のドイツ＝フランスの芸術傾向に連なるものらしい。そしてこのような定義は著者の見解であるからそれなりに尊重しなければならないけれど、だがいくらか抵抗を感じるのは、やはり著者がパウラを1950年代に流行った「表現主義の先駆け」という常套句で

5) Otto Stelzer: Paula Modersohn-Becker. Berlin (Rembrandt-Verlag) 1958. S.5. なお、佐藤氏の参考文献表にも挙げられているこのパウラ論は、前記の佃堅輔編・訳『パウラ・モーダーゾーン＝ベッカーの素描』に抄訳がある。

6) Stelzer, S.7 を参照。

相変わらず捉えようとしている点である。たとえば1976年のパウラ生誕100年記念にブレーメン美術館で開催された回顧展のカタログのまえがきでは、〈彼女の「表現主義」、仮にそういう言い方ができるとしても〉⁷⁾、すでに表現主義ということばはかなり用心深く使われており、この種の名称でパウラの核心に迫ることが今日ますます難しくなってきた点を示唆している。

われわれはむしろ、これら個別の名称群を超える19世紀後半以降の大きな様式変遷の中心に、パウラ自身がいち早く自分の同質者として発見し、死の直前まで関心を抱きつづけた画家セザンヌを置いてみることができよう。その大きな様式変遷を支える「芸術意欲」(リーグル)は、メルロ＝ポンティが「セザンヌの疑惑」という文章で書いている次のような発想にほぼ根ざしている。

〈言葉が、それが指し示すものに似ていないように、絵は、いかにも実物らしく見せかけるものではない。セザンヌ自身が語っているところによれば、彼は、「まだ描かれていないものを、画家として描き、それを、絶対的なかたちで、絵とする」のである。われわれは、粘りついた、あいまいな外見を忘れ、そういう外見をつらぬいて、それらが表している事物そのものに直参するのだ。画家は、もし画家がいなければ、それぞれの意識の別々の生のなかに閉じこめられたものであるものを取り戻し、それを、まさしく、眼に見えるものに変える〉⁸⁾。

一言でいえば、これは近代市民社会を前提とした現実なるものを描くリアリズム絵画あるいは外面的ミーメシスからの離別であり、それはバルザックの『知られざる傑作』のモチーフにつながる。いわゆる印象派以降のさまざまな試みでは、具象抽象を問わず、多かれ少なかれ表層の背後に隠された存在の根の探求が意欲されている。その典型が、たとえばモネであり、ゴッホであり、セザンヌであり、カンディンスキーであり、クレーであり、ピカソであり、そしてパウラ・モーダーゾーン＝ベッカーであった。だが、口先でリアリズム否定を唱えても、そうした者たちを積極的に包括する様式概念がいまだ見出せないこともまた、パウラが生きた、そしてわれわれ自身が相変わらず生きている時代の特徴であるらしい。

さて、わたしは佐藤氏の労作に誘われてつい駄弁を弄してしまっただが、おしゃべりの時間はもう過ぎた。これからは各人が実際のパウラの作品に向き合い、それぞれが自分自身のパウラを見出さねばならない時だろう。

(2005年10月)

7) Paula Modersohn-Becker zum hundertsten Geburtstag. Ausstellung Bremen, 8. Februar bis 4. April 1976 (Ausstellungskatalog), 頁付けなし。

8) 木田元編・メルロ＝ポンティ・コレクション4『間接言語と沈黙の声』みすず書房、2002年、19/20頁。