

## ムンクのセルフ・イメージ形成 ——ノルウェー帰還後のテキスト検討——

亀山裕亮

### 1. 問題の設定

ノルウェーの画家エドヴァルド・ムンク (Edvard Munch, 1863-1944) は、《叫び》(1893 年)をはじめとする人間の心理を主題とした作品によってよく知られる。彼の作品は愛・不安・嫉妬・絶望といった激しい感情を描いており、その鮮烈さが彼のトレード・マークとなっていることは言うまでもない。それゆえ、ムンク作品は、彼の存命中から既に、伝記的事項と重ねられて解釈が試みられてきた。つまり、彼の周辺で起こった数々の恋愛事件や、彼自身の精神的・身体的病が、直接的に作品へと表出されていると見なされてきたのである<sup>(1)</sup>。

しかし、とりわけおよそ 1990 年以降のムンク研究は、そのような前提に疑問を呈し、ムンクが社会の動向を意識しながら戦略的に作品の制作や提示を行っていた事実を明らかにしてきた。オスロ大学講堂壁画 (1916 年完成) を扱ったバーマンによる 1989 年の博士論文<sup>(2)</sup> は、その嚆矢ともいえる重要な研究である。

同時に、ムンクがノルウェーに帰還して以降の活動にも注目が高まっている。ムンクは 1909 年にコペンハーゲンの精神病院を退院してノルウェーに帰国し、その後 1944 年に亡くなるまでノルウェーを拠点として活動したが、この時期の作品は、概してそれまでには見られない明るい色調であるために、一般的に評価も低く、等閑視されてきた。しかし、プレリンジャーが執筆した 2001 年の展覧会カタログ<sup>(3)</sup> に代表されるように、近年のムンク研究はこの時期の活動にも焦点を当ててきたのである。

本論考の目的は、ムンク自身によって公表されたテキストを再読することによって、ノルウェー帰還後のムンクが行っていた戦略的な活動を実証的に解明することに

ある。その際、前述した近年の研究動向は重要な立脚点となる。

ノルウェー帰還後のムンクは、折に触れて自ら執筆したテキストを公表したが<sup>(4)</sup>、その目的は単なる芸術論の表明に留まらない。むしろ、テキストを通じて自分自身に関する情報を意識的に公表することで、作品ひいてはムンク自身が解釈・評価される方向性を示そうとしていたのである。本論考において筆者はこのような自覚的活動をムンクの「セルフ・イメージ形成」と呼び、その実態を明らかにすることを目指す。

ここで検討の対象とするのは、1919年に公表された小冊子『生命のフリーズ *Livsfrisen*』(以下『フリーズ』と称す)<sup>(5)</sup>と、おそらく1928年に公表された小冊子『生命のフリーズの起源 *Livsfrisens tilblivelse*』(以下『起源』と称す)<sup>(6)</sup>の2つだ。これらはいずれもノルウェーにおいて、おそらくは自費出版で公表されており、発行部数は多くなく、ムンクの仲間内に限って頒布されたと考えられている<sup>(7)</sup>。それでもなお、これら小冊子の存在は同時代においても言及されており、彼のセルフ・イメージ形成における重要性は決して看過できない。

しかしながら、従来のムンク研究において、これら小冊子はテキストの限られた箇所が断片的に引用されるばかりで、全体としての意義を論じた研究は管見の限り数えるほどしか存在しない。その一つといえるのが、一節を『フリーズ』の分析に割いた、ヤーボロウによる1995年の博士論文<sup>(8)</sup>である。以下、本論考の第2節ではこの先行研究を参照する。その上で、第3節では『起源』の分析を行い、そこに見られるムンクの意図を指摘する。『起源』はいまだ包括的な読解の対象となっておらず、したがって、『起源』の実証的検討によってムンクのセルフ・イメージ形成を明らかにすることは、ムンク研究に対する貢献となる。

## 2. 小冊子『生命のフリーズ』(1919年)にみられる社会への意識

ヤーボロウは『フリーズ』の読解によってムンクの戦略的姿勢を明らかにしており、ムンクのテキスト研究に新たな視座を開いた。次節で扱う『起源』の特徴を浮き彫りにするためにも、彼女の論点を参照することが有益である。

そもそも、ムンクがこれを出版した動機は何だったか。『フリーズ』において、ム

ムンクは装飾的連作としての「生命のフリーズ」の構想を述べながら、「しかし残念なことに、今までのところ、この計画を実現させようとした人は現れていない」<sup>(9)</sup>と、パトロンの不在を嘆く。つまり、ムンクがこの小冊子を公表した目的は、装飾的連作の依頼を得ることであり、それゆえ彼は自らの「イメージ・アップ」を図る必要があったのだ。

そのための戦略として注目すべきは、ムンクがドイツからの影響を否定している点だ。ムンクは連作「生命のフリーズ」に含まれるモチーフの多くが、彼がドイツで暮らし始める以前に、ノルウェーで既に構想されていたと主張した上で、次のように断言する。

一部の芸術批評家は、このフリーズに込められた思想内容がドイツ的な考えやベルリンでのストリンドベリとの交流に影響されたものであると示そうとしてきた。しかし、上述の事柄で、そのような主張に終止符を打つには十分であってほしいものだ<sup>(10)</sup>。

ここから読み取れるように、彼をドイツで評価された「ドイツ的」画家とする見解は、当時のノルウェーで一般に流布していた。彼がそのような通説に異を唱えたのは、『フリーズ』が公表された当時のノルウェーにおいて、ドイツに対する印象は必ずしも芳しくなかったからだと考えられる。一方では第一次世界大戦という政治的状況があり、また他方では、アンリ・マティスに師事した「フランス派」のノルウェー人画家たちが台頭してきたという美術業界の事情もあったため、「ドイツ派」として認識されることは、ノルウェーで評価を勝ち取る上では不都合だったのである。

おそらく同じ理由から、彼はフランスで得た高い評価を強調する。『フリーズ』の後半には他者によるムンク批評が4点再録されているが、その中にドイツ人によるテキストは無く、逆にフランス人エドゥアール・ジェラルド (Edouard Gérard) によるテキストが採られているのだ。ムンクは第三者による再録テキストの選択に関しても意識的であった<sup>(11)</sup>。

ヤーボロウによる以上の議論から分かるように、『フリーズ』は社会的動向や自身

への評価を意識し、それらに応答することで自らに有利なセルフ・イメージ形成を狙う、いわば戦略的テキストであったのだ。ムンクが小冊子の構成に際してこのような自覚的態度をとっていたという指摘は、以下に述べる『起源』の分析に対する前提となる。

### 3. 小冊子『生命のフリーズの起源』(1928年)

本節では『フリーズ』より後年の小冊子『起源』を検討する。『起源』は後に言及するいわゆる「サン・クルー宣言」(以下「宣言」と称す)をはじめ、ムンクによる著名なテキストの典拠となる小冊子であり、ムンク研究においてもたびたび言及されてきた。しかし、前述の通り、その言及はしばしば断片的で、小冊子全体としての意義を考慮した検討はほとんどなされていない。以下ではまず、公表時の文脈として1928年時点でのノルウェーにおけるムンク評価を確認し、その上で小冊子の全体を視野に入れて検討を行う。

#### 3-1. その背景 = 1927年の大回顧展

『起源』が公表された1928年当時、ムンクがどのような観点から評価されていたのか確認するために、その前年である1927年にベルリンとオスロそれぞれの国立美術館で開かれた大回顧展<sup>(12)</sup>に注目しよう。これはムンクの1920年代を代表する大展覧会で、新聞記事から関心の高さを知ることができる。ノルウェーではベルリン展が始まった頃から既にその模様が盛んに報道され、オスロ展開催中に至っては、この展覧会に向かうための臨時列車が各地から出されたという報道まで存在する<sup>(13)</sup>。名実ともに一つの集大成となったこの展覧会に対する批評を再読することで、この時期のムンク評価がどのような観点からなされていたのか確認することができる。

まず、ベルリン展の受容については、クラークが論じている。クラークはドイツ国内の批評から重要度の高い人物によるものを取り上げ、記述の傾向を分析した。彼女によれば、そこで強調されるのは、ムンクの「ドイツ性」であり、また表現主義の先駆者としてドイツ芸術に与えた影響である。その点から派生して、ムンク作品の「個

人的〔personal〕な性質、すなわちムンク作品の源泉がもっぱら彼自身の内面にあるという点もしきりに強調された<sup>(14)</sup>。

オスロ展の受容も、こうしたドイツでの評価を引き継ぐものであったと考えられる。ドイツ人ルートヴィヒ・ユスティ (Ludwig Justi) によるベルリン展カタログに寄せられたテキストが、ノルウェー語に訳されてオスロ展カタログへとそのまま転載されていることから、そのことが読み取れる。また、ノルウェー人による批評においても、ドイツでの評価からの影響は顕著だ。オスロ展カタログに掲載されたイエンス・ティース (Jens Thiis) のテキストや、新聞に掲載された彼の友人ヤッペ・ニルセン (Jappe Nilssen) による批評が一様に書きたてるのは、祖国でスキャンダルを起こした画家がドイツで高く評価されるようになり、ついにノルウェーに凱旋帰国したというストーリーなのである<sup>(15)</sup>。

筆者は、『起源』が上述の評価に対するムンクの自覚的な応答であったと考える。以下にその具体的な考察を述べていくこととしよう。筆者の考えでは、ムンクが『起源』でとりわけ強調するのは以下の2点だ。すなわち、自分がノルウェーの芸術家であるということ、そして、内面を描く画家として先駆的な存在であったということである。

### 3-2. ノルウェーの芸術家としてのムンク

ムンクは先行する『フリーズ』と同じく、『起源』においても自らをドイツと結び付けようとはしない。一方、『フリーズ』と異なるのは、『起源』においてはとりわけ祖国ノルウェーとの関係を強調している点だ。彼は小冊子の後半で、同郷の劇作家ヘンリック・イプセンと自分との関係に言及している。ムンクは以下のように述べる。イプセンは1895年にオスロのブロンクヴィスト画廊で開かれたムンクの個展に訪れた。個展は大騒動となったが、イプセンは彼の側にやってきて、励ましの言葉を送った。とりわけイプセンが興味を示したのは「女の三段階」だったので、ムンクはそれについて説明した。そして、イプセンは「数年後、『私たち死んだ者が目覚めるとき』を書く」<sup>(16)</sup>。

つまり、イプセンが自分の作品を見て、彼の遺作となった『私たち死んだ者が目覚

めるとき』(1899年)を書いたと主張しているのだ。イプセンが興味を示したという「女の三段階」とは、連作「生命のフリーズ」に含まれるムンクの作品《女》(1894年)を指す。ムンクはこのモチーフを1924-5年頃に再び手がけ、自身の屋外スタジオにも展示していた。また、『起源』自体にも関連するデッサンが掲載されており、ムンクがイプセンと関係のあるこのモチーフを重視していたことが分かる。

イプセンに対する影響は、テンプレトンが否定している<sup>(17)</sup>。それが正しいとするならば、なぜムンクがこのような主張をしたのか問わねばならない。ムンクは同時期の書簡の中で、自分がイプセンやセーレン・キェルケゴールといったスカンディナヴィアの思想家・芸術家の系譜に連なるという考えを述べている<sup>(18)</sup>。この言説を踏まえるならば、ムンクがイプセンとの関係を通じて示そうとしたのは、自分と祖国ノルウェーとの密接な関係であったと推測できる。

そこには当然故郷への個人的な愛着もあったであろうが、彼の戦略的姿勢に加え、『起源』公表時の社会的背景をも考慮に入れるならば、それ以上の意図を読み取るほうがむしろ妥当だ。公表の前年である1927年には、建設中だったオスロ市庁舎の装飾壁画をムンクが担当する可能性が新聞で報道されていたのだ<sup>(19)</sup>。当時のノルウェーは1905年にスウェーデンからの独立を果たして間もないころで、公共の場に設置される芸術作品に対しては、ナショナル・モニュメントとしての性格が期待されていた<sup>(20)</sup>。

以上の事実から、ノルウェー芸術の系譜に連なる画家として自身を提示することは、装飾プロジェクトの仕事を得るための戦略として理にかなっていたと考えられる。

### 3-3. 内面を描く先駆的画家としてのムンク

ここまで確認したように、ムンクは自身が「ドイツ的」画家であるという評価に対しては、ノルウェーとの関係を強調することで、否定的な態度をとっていた。一方、自身が「表現主義の先駆」であるという評価に対しては、その事実を積極的に補強しようとする意図を読み取ることができる。

ムンクは1889年に書いたとされる「宣言」を『起源』で初めて自ら公表しているが、彼はこのテキストにおいて、自然主義を放棄し、人間の内面を描く画家となる意

志を表明しているのだ。「1889年 サン・クルー」という見出しの付されたテキストから、最も著名であり、かつ宣言としての核となる部分を引用しよう。

もう室内や、読書する人物や、編み物をする女性を描くべきではない。

私が描くのは、呼吸し感じ、苦悩し愛する生きた人々である<sup>(21)</sup>。

この「宣言」は、ムンクの評伝においても、一つのターニング・ポイントとして重要視されてきた。ただし、1889年頃書かれた「宣言」の自筆原稿<sup>(22)</sup>は小冊子に掲載されたテキストの一部分しか存在しないため、「宣言」の成立年代・過程は詳らかでない<sup>(23)</sup>。

だが、本論考にとって重要なのはテキストの成立過程ではなく、ムンクが「宣言」を初めて公表したのが、1928年になってからだという事実だ。表現主義に影響を与えた先駆的画家としての評価が固まりつつあったこの時期から見たならば、「宣言」の存在は、「自然主義から内面へ」という思想的転換が1889年に既にあったことを示し、自らの先駆性を証拠立てる効果を持ったと考えられる。ムンクは別の箇所でも、《春》(1889年)の制作経緯を説明しながら、この絵によって「印象主義とリアリズムに別れを告げた」<sup>(24)</sup>と書き、この転換を強調している。このテキストを併せて読めば、表現主義に対する自らの先駆性を再確認するムンクの意図はより明瞭となる。

さて、ムンクは『起源』公表の翌年、すなわち1929年に、かつて書いたスケッチブックに対して、自らの没後に読まれることを意識した追記を行った。初めのページには「狂った作家の日記 *Den gale Diktters dagbok*」という表題を書き足し、さらに数ページにわたってこの日記の成立と意義を自ら解説するテキストを記しているのだ。このテキストには、ムンクが自らを「内面を描く画家」として位置づけるために作り上げたセルフ・イメージが端的に描かれている。

ムンクは追記の冒頭部分で「これらのノートは私が書き留めるか、あるいは私がある親友から受け取ったものだ」と述べ、この日記が全て自分自身のものであることを否定する。その親友はムンクと「1908年にコペンハーゲンの療養所で出会った」が、「徐々に完全な狂人 [gal] となっていくた」<sup>(25)</sup>。

これはムンク本人のスケッチブックだから、その内容が全て彼自身の手になることは言うまでもない。彼は狂気の自分を「親友」という他者＝客体として扱い、それを分析することによって、彼が言うところの「魂の研究 [et sjælestudium]」<sup>(26)</sup> を実行できると示唆しているのだ。このような言説からは、精神を問題とする芸術家として特権的な地位に立とうとする彼の自覚的なふるまいを読み取ることができる。

ムンクは「魂の研究」の実行者としての立場を、レオナルド・ダ・ヴィンチとの対比によっても強調している。「レオナルド・ダ・ヴィンチが人体の内部器官を研究し、死体を解剖したように——私は魂 [sjæle] を解剖しようとする」<sup>(27)</sup> と述べ、肉体を解剖したレオナルドに対して、魂・精神を分析するムンクという対比的な位置づけを試みているのだ。この構図はムンク 70 歳の誕生日を記念して 1933 年に出版されたポーラ・ゴギャンによる評伝でも用いられた。ゴギャンは同書の序文で 2 人の横顔を見開きの左右に向かい合わせて掲載し、2 人の芸術家を対比しているのだ<sup>(28)</sup>。この対比は伝記の出版を報じる新聞記事においても紹介されており、広く受容されたことが分かる<sup>(29)</sup>。

先に示したように、1889 年に書かれた「宣言」の存在は、内面を問題とする潮流に対するムンクの先駆性を再確認するものであった。そして、その位置づけを補強するために彼が提示したのが、「狂気」であると同時に、「狂気」を分析することで「魂の研究」を実行する者でもあるという二重のムンク像であったのだ。ムンクを病と結びつける言説は、彼の存命中から既に存在していた。ムンクはそのような世評をも利用して、芸術史における自らの位置づけを確立しようとしていたのだ。

#### 4. 結語

以上、テキストを通じてムンクが行ったセルフ・イメージ形成について、ヤーボロウの扱った『フリーズ』に加え、従来対象とされなかった『起源』をも分析することによって跡付けてきた。

ムンクは 2 つの小冊子を公表した後も、新たな出版物の構想を持っていたようだ。1929 年には「日記の記事を一つにまとめる」考えをスケッチブックに書き留めてい

るし<sup>(30)</sup>、1930年代には過去のテキストをスケッチブックにまとめて記している。彼は晩年に至るまでテキストを公表する意図を持ち続けていたのだ。

ムンクのそのような活動を踏まえるならば、彼が精神的・身体的病に侵された画家であり、それが無媒介的に作品に表れているとする一般に流布した見解をもはや鵜呑みにすることはできない。むしろ画家の戦略に着目することで、彼と芸術史や社会史との密接な繋がりが浮かび上がるのだ。ムンクを内面の画家という枠に押し留めるのではなく、社会に対して意識を向ける一人の近代画家として、両者の相互作用のうちにムンクを捉え直さねばならない。その作業において、テキストを実証的に検討することは重要な意義を有すると考えられる。

註

引用は全て拙訳。MMに始まる記号は全てムンク美術館の資料番号であり、断りのない限り同館のデジタル・アーカイヴ (<http://www.emunch.no/>) による。同アーカイヴ所収の英訳を適宜参照した。

- (1) Berman, Patricia G., "(Re-) Reading Edvard Munch: Trends in the Current Literature," *Scandinavian Studies*, vol. 66, no. 1, 1994, pp. 45-67.
- (2) Berman, Patricia G., "Monumentality and Historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall Paintings," PhD diss., NYU, 1989.
- (3) Prelinger, Elizabeth, *After the Scream: The Late Paintings of Edvard Munch*, exh. cat., Atlanta, High Mus. A., 2001.
- (4) ムンクによるテキストの公表については以下を参照。Jacobsen, Lasse, "Edvard Munch's Own Publications," *eMunch.no: Text and Image*, exh. cat., Oslo, Munch Mus., 2011, pp. 109-20.
- (5) MM UT 23. 寸法 17 × 13 cm、計 40 頁。ムンク自身によるテキスト 2 編と他者によるムンク批評 4 編に加えて、絵画の複製図版 10 枚が掲載されている。公表年代はヤーボロウに従い 1919 年とするのが定説である。(Yarborough, Tina, "Exhibition Strategies and Wartime Politics in the Art and Career of Edvard Munch, 1914-1921," PhD diss., U. Chicago, 1995, p. 363.)
- (6) MM UT 13. 寸法 17 × 13 cm、計 20 頁。ムンク自身によるテキスト 5 編と図版 3 枚が掲載されている。公表年代はヤーコブセンの提示した 1928 年説が最も説得的である。(Jacobsen, Lasse, "Livs-frisen og Livsfrisens tilblivelse: Maleren Griper til Sverdet og Pennen," *Edvard Munchs Livsfrise*,

exh. cat., Oslo, Munch Mus., 2003, pp. 65-66.)なお、筆者はムンク美術館において本小冊子および『シリーズ』の実見調査を行った。

- (7) Jacobsen, *op. cit.*, 2003, p. 65.
- (8) Yarborough, *op. cit.*
- (9) MM UT 23, p. 5.
- (10) *Ibid.*, p. 3.
- (11) Yarborough, *op. cit.*, pp. 362-368.
- (12) ベルリン展は1927年3月12日から5月15日まで、オスロ展は同年6月8日から7月27日まで開催された。出品作品はベルリン展で244点、オスロ展では289点に及ぶ。両展ともにカタログがムンク美術館に所蔵されている。
- (13) Anon., “100 Trødere paa Vei til Munch-utstillingen i Oslo,” *Oslo Aftenavis*, 17. 06. 1927. 以下、新聞記事は全てムンク美術館所蔵の切り抜きによる。
- (14) Clarke, Jay A., “1927: Munch’ s Changing Role in Germany,” *Kunst og Kultur*, vol. 96, pp. 170-81.
- (15) Nilssen, Jappe, “Edvard Munchs Verker,” *Dagbladet*, 07. 06. 1927.
- (16) MM UT 13, pp. 13-14.
- (17) Templeton, Joan, “The Munch-Ibsen Connection: Exposing a Critical Myth,” *Scandinavian Studies*, vol. 72, no. 4, 2000, pp. 445-62.
- (18) ムンクからナグラル・ホッペ宛ての1929年2月付書簡。以下を参照。Jacobsen, *op. cit.*, 2011, p. 117.
- (19) Hast., “Kunsten i Rådhuset,” *Dagbladet*, 26. 2. 1927.
- (20) 以下を参照。Berman, *op. cit.*, 1989.
- (21) MM UT 13, p. 7.
- (22) MM N 289.
- (23) 成立年代に関する議論は以下を参照。Mørstad, Erik, “Edvard Munch: Formative År 1874-1892: Norske og Franske Impulse,” PhD diss., U. Oslo, 2016, pp. 235-40.
- (24) MM UT 13, p. 10.
- (25) MM T 2734, p. 2.
- (26) *Ibid.*, p. 374.
- (27) *Ibid.*
- (28) Gauguin, Pola, *Edvard Munch*, Oslo, H. Aschehoug, 1933, pp. 2-3.
- (29) Anon., “Den Først av Årets Munchbøker,” *Aftenposten*, 08. 11. 1933.

ムンクのセルフ・イメージ形成

- (30) MM T 2787. ムンク美術館所蔵の書き起こしによる。