

Title	「目隠し」と「遊び」： マックス・ベックマンのトリプティック『Blindekuh』(2)
Sub Title	„Verdeckte Augen" und „Spiel" : Max Beckmanns Triptychon „Blindekuh" (2)
Author	七字, 眞明(Shichiji, Masaaki)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2019
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.58 (2019. ) ,p.93- 106
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	羽田功教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Isao Hada
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20190331-0093">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20190331-0093</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「目隠し」と「遊び」  
 ——マックス・ベックマンのトリプティック  
 『Blindekuh』(2) ——

七 字 眞 明

(承前)



【図版1】 Max Beckmann. *Die Triptychen im Städel* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S.48.

#### 4. 空間構成と色彩配置

##### 4.1. 中央パネルの空間構成と色彩配置

マックス・ベックマンが亡命先のアムステルダムにおいて1944年9月に着手し、第二次世界大戦の終戦を経て1945年10月末に完成させたトリプティック(三幅対画)作品『プリンデクー(目隠し鬼ごっこ)』

*Blindekuh* (Göpel 704, 図版1)<sup>1)</sup> に関しては、既述のとおり<sup>2)</sup>、当初は「コンサート」、「カフェ」、「バー」、「カバレット」、そしてその後、「牡牛祭」、「目隠し鬼ごっこ *Blindekuh*」と、そのタイトルが制作の進展とともに変化していった経緯を、画家の日記中の記述に見て取ることができる。

また、画家が書き残したスケッチ画からも、画面の全体的な構成をはじめとして、作品の構想が大きく変転したことが推察される。トリプティックの全体像を描いた1枚のスケッチ画(図版2)において、その中央パネル部分には、舞台と思われる場所に立つ数名の人物が中央に、観客のごとく描かれた多数の人物が両脇の背景に配置されており、完成した作品の構図とはまったく異なる人物群を確認することができる。このため、このスケッチ画は、本作品の完成段階よりもかなり前の構想を示すもの、例えば、「バー」あるいは「カバレット」をタイトルとしていた当時のものであることが予想される<sup>3)</sup>。一方、三幅対の全体像ではなく、一枚のパネルを個別に描いた別のスケッチ画(図版3)には、太鼓らしきものを叩く人物が画面の左側に、ハープのような楽器を演奏している人物が右側に描かれていることから、これは中央パネルの原画となったもので、作品制作がかなり進んだ段階での画面構成を記録したものと思われる<sup>4)</sup>。

1) マックス・ベックマンの油絵作品に関しては Göpel 番号を付す。Max Beckmann. *Katalog der Gemälde*. Bearbeitet von Erhard Göpel und Barbara Göpel. Band I. *Katalog und Dokumentation*. Bern 1976 参照。

なお、本稿執筆にあたっては慶應義塾大学学事振興資金による研究助成(「個人研究C」)を受けている。

2) 拙論「「見せかけの《現在》」と「目隠し遊び」——マックス・ベックマンのトリプティック『*Blindekuh*』(1)——」(慶應義塾大学日吉紀要『ドイツ語学・文学』第55号、2018年、109-124頁、特に111-119頁)参照。

3) Max Beckmann. *Die Skizzenbücher*. Band II. Hrsg. v. Max Beckmann Gesellschaft München und Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Ostfildern 2010, S. 779.

4) Ebd. S. 781.



【図版2】 Max Beckmann. *Die Skizzenbücher*. Bd. II. Hrsg. v. Max Beckmann Gesellschaft München und Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. Ostfildern 2010, S. 779.



【図版3】 Ebd. S. 781.

亡命先のアムステルダムのアトリエに身を潜め、自身の健康問題も相俟って、不安と苦悩に満ちた日々を過ごす画家にとって唯一の息抜きとなっていた「バー」あるいは「カバレット」訪問が、作品制作のインスピレーションを掻き立て、「バー」や「カバレット」の華やかな舞台の様子が作品に取り込まれたと考えられる事例は、ベックマンの絵画において多数存在する<sup>5)</sup>。三幅対画『ブリンデカー』も一時期は、そのような作品の一つ、すなわち、戦渦に巻き込まれた画家が体験する東の間の安息、悲惨な現実を覆い隠すような娯楽の場を描き出したものだったのであろう。

しかし、「亡命生活」の中での「娯楽」は「見せかけの《現在》」に過ぎない。現実から目を逸らし、娯楽の場へと逃避する画家は、自らが「目隠し遊び」を演じる主役となり、その舞台は非現実的、カーニヴァル的な「牡牛祭」へと変容していく。

5) トリプティック作品だけでも、『アクロバットたち』(1939, Göpel 536), 『ペルセウス』(1940/41, Göpel 570), 『俳優たち』(1941/42, Göpel 604), 『カーニバル』(1942/43, Göpel 649), 『パレエのリハーサル』(1950, 未完, Göpel 834)に同様の題材が部分的に描き込まれている。

*Blindekuh* の中央パネルに描かれているのは、3組の男女である。

既にスケッチ画（図版3）にも描かれていたように、完成作品の画面左側に太鼓らしき物を叩く人物。他方、画面右側にはハープを弾く人物が配されている。太鼓を叩く男は、下半身に白い布切れを纏い、両足を大きく広げ正面を向いて座っている<sup>6)</sup>。その上半身は裸で、頭上に掲げた両手は撥のごとき物を握り締めている。両足の間に置いた太鼓は胴回りが赤く、白と黒の線模様が入っている。ハープを弾く女性は青いドレスを着て、左足を曲げつつ黄色く塗られたハープを押さえ、両手で弦を弾いている。

この二人と画面構成上のバランスをとるように、画面の上下には別の男女1組が配置されている。画面下には左側を頭にして、これも上半身が裸体の男性が横たわり、両手に持った赤い笛を吹いている。腰には青黒い布を纏い、頭には花飾りを付けた男の背中は、車輪が付いた四角く黄色い台車のようなものに触れ、一方その足先には黄色く丸い枠に嵌められた時計が置かれ、その針は「9時」を指している。時計の右横では、暖を取るためのものか、小さな赤い炎が上がっている。

この男と画面上で向かい合うように、画面上部には横たわる女性が描き込まれている。青い服を着てはいるが、その上半身は裸体で、やはり両手に持った赤い笛を吹いている。その頭部は、背景の窓のブラインドらしき黒く四角い枠組みに接し、その足先には、ソファの脚のように見える黄色く丸い物体がある。

中央パネルの画面上下に描かれた男女は、いずれも頭を左側にし、画面上部の女性はその頭部が画面のほぼ左右中央あたりに配置されているため、画面の左上部の空間が空くことになる。そこに3組目の男女が登場する。

胸元に黄色い飾りの付いた赤いドレスを着た女性は正面を向いて座り、

---

6) 両足を大きく開いて座る男性像は、他の作品にも見出せる。代表的な作品として『N. M. ツェレツリ肖像』（1927, Göpel 277）がある。

画面左端から画面中央へと視線を向けている。

その女性の後ろには、黒いスモーキングを着た人物が立ち、その左手は女性の左肩越しに女性の左手に触れ、右手には白い布のようなものを持っている。白いワイシャツに黒の蝶ネクタイという組み合わせは、画家の自画像にも見られるものである<sup>7)</sup>。また、1940年代前半の画家の自画像にはしばしば、白いマフラーを纏う姿が描かれていることから<sup>8)</sup>、右手に白い布を持ち、黒い礼服に身を包む人物が、画家自身であることが示唆される。

しかし、この人物を特徴付けているのは何といても、その頭に被った巨大な牛の面である。牛は赤い目を光らせて、画面の左の方を向いている。先述のとおり、牛の巨大な頭部が描かれているのみならず、画面左上という配置、また左を向いていることなど、ピカソの『ゲルニカ』の影響を指摘する研究は多い<sup>9)</sup>。また、牛の頭というモチーフにとどまらず、画面左下に横たわる人物、画面の中央右寄りに見られる大きな三角形。さらには、牛の頭をした人物が持つ白い布切れの湾曲と、『ゲルニカ』の画面左端に描かれた女性の体の線の類似など、画面を構成する「形」に『ゲルニカ』の影響が数箇所認められる。

とは言え、牛の頭部が描かれていることをもって、ピカソの直接的な影響を論じることは出来ない。ベックマンはギリシャ神話を題材とする『エウロペの略奪』を、ピカソの『ゲルニカ』が公開された時期よりも4年

7) ベックマンの代表的な自画像である『スモーキングを着た自画像』(1927, Göpel 274) 参照。

8) その例として、『マックス・ベックマンとクヴァッピの肖像』(1941, Göpel 564), 『灰色のナイトガウンを着た自画像』(1941, Göpel 578), 『黄 - 薔薇色の自画像』(1943, Göpel 645) を挙げることができる。

9) 「「見せかけの《現在》」と「目隠し遊び」——マックス・ベックマンのトリプティック『*Blindekuh*』(1)——」(注2), 123頁, 注74参照。  
『ゲルニカ』に関するベックマンの具体的な言及は無いが、ピカソの影響を指摘する研究はこれ以外にも存在する。例えば, Lenz, Christian: Max Beckmann und die Alten Meister. » Eine ganz nette Reihe von Freunden «. Hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2000, S. 17.

前の1933年に制作している<sup>10)</sup>。ベックマンにおいて、「牛」は「暴力」、あるいは「略奪」を表象するイメージとしてもとより使用され、ピカソの『ゲルニカ』は、牛の頭という題材よりも、むしろ画面構成に影響を及ぼしているものと考えられるべきであろう。

#### 4. 2. 左翼パネルの空間構成と色彩配置

左翼パネルの画面には、その狭い空間の中に男女4組と思われる、計8名の人物が描き込まれている。

画面の中央よりやや左寄りには、袖なしの青いドレスを着た女性が床に跪いている。その姿勢は、伝統的なトリプティックの両翼に描かれた寄進者像を髣髴とさせる。女性はその肩に淡い紫色のショールのような布をかけ帽子を被っている。膝の上に置いた右手には火の点った蠟燭を持ち、さらに両膝の手前の床に置かれた青い燭台に立てられた黄色い蠟燭も小さな赤い炎を上げている。

画面右手に向けられた女性の視線のすぐ先には、黒い服を着た男性が女性の方へと顔を向けているが、片手で顔を覆っている。手で覆い隠されていない左目を男性は閉じているように見える。

この男性の右横には、白い布を頭に被り、青い服を着た女性が足を組んで座っている。女性は茶色く長い靴下を履き、右足の黒い靴が床に接している。その視線は左の方へと向けられ、画面下半分を占める二人の女性の視線はちょうど逆向きとなるが、それらが交錯することは無い。

この女性の頭上には、若い男性の細長い顔が見える。その視線は、画面右手へと向けられている。

左翼パネルの上部には、黄色く塗られた階段の手摺のような仕切りで区切られたそのさらに上の空間に二人の人物が描かれている。画面のほぼ左右中央部分に、右を向いた女性らしき人物の横顔が見られ、その目の前に

10) 『エウロペの略奪』(1933, 水彩画)。Spieler, Reinhard: Max Beckmann. 1884–1950. Der Weg zum Mythos. Köln 1994, S. 98 参照。



は指を開いた手が掲げられ背景を埋めている。この人物の左隣、画面の左上上部には、正面を向いた男性の顔の鼻より上の部分が描かれている。

この男性と向き合うように、黄色く塗られた仕切りの反対側には、後ろ向きの女性らしき人物が画面斜め左奥へ顔を向けている様子が見られる。その頭には紫色の帽子のような物が括り付けられている。

既述のごとく<sup>11)</sup>、この後ろ向きの人物像は、当作品が完成する直前の1945年10月24日に案出されたもので、左翼パネルの制作が特に難航した様子が画家自身の言葉からうかがえる。

この女性の左肩あたりには、若い男性と思われる人物の顔だけが描き込まれている。目鼻立ちがはっきりとしたその顔は斜め右上に向けられている。

以上、男女それぞれ4名、計8名の人物像が狭い絵画空間の中に詰め込まれ、黄色く塗られた古代ギリシャ風の柱が、中央パネルとの境界線となる画面の右端で、この空間を遮断している。画面の最上部の壁と思われる背景も黄色で塗られ、一方、画面の最下部の床にも黄色が用いられていることから、左翼パネル全体が黄色い枠組みで囲まれた閉鎖的空間を形成しているとの印象を与える。

人物が密集したこの画面空間において中心的な位置を占めているのは、画面の下半分をほぼ占めている二人の女性像、その白い腕、白い顔、頭に被った白い布。そして、この二人の女性の顔の間に描かれている男の白い手と、その手で覆われた男の顔である。

画面の中央よりやや左寄りで跪く女性の顔立ちは、画家の妻クヴァッピの容貌の特徴を示すものとなっている<sup>12)</sup>。

11) 「「見せかけの《現在》」と「目隠し遊び」——マックス・ベックマンのトリプティック『*Blindekuh*』(1) ——」(注2)、120頁、注65参照。

12) 例えば、『二重肖像画、マックス・ベックマンとクヴァッピ』(1941, Göpel 564) 参照。



画面のほぼ中央に位置する白い手によってその右半分が覆われている男の顔は、1940年代前半の画家の自画像、特に1944年に制作された自画像<sup>13)</sup>に見られる顔立ちとの類似が見られる。

手で顔を覆う男の像は、ベックマンの他の作品にも見られ、特にトリプティック作品である『ペルセウス』<sup>14)</sup>の右翼パネル、その右下隅に描き込まれた男の容貌には、明らかな類似が認められる。『ペルセウス』に登場する男は、その顔の左側に描かれた、炎を上げて燃え盛る家々から目を背けるようにして手で顔を覆いつつ右へ顔を向けているとすれば、『*Blindekuh* (目隠し鬼ごっこ)』の左翼パネルの男は、手で顔を覆いながら左へと顔を向けていることから、男の右側、つまりは中央パネルに描かれた世界から目を逸らそうとしているかのごとくである。

#### 4. 3. 右翼パネルの空間構成と色彩配置

左翼パネル右端に描かれた黄色い柱と対を成すように、右翼パネルの左端、中央パネルとの境には、青い柱のようなものが描かれ、右翼パネルと同様に、左翼パネルに描かれた画面空間を閉じたものとしている。

その画面の中には6名の人物像が配置されている。左翼パネルと比較するとやや空間の密度が低く、特に画面の左下部分が空いており、その分、画面の右側に主たるテーマが集約されているとの印象を与える。そこに描写されているのは、目隠しをされた男と、その背後に座る女性である。

白い布切れのようなもので目隠しをされた男は、その髪型から若い男性であるように思われ、赤茶色のジャケットを着用し、首には同系色のマフラーを巻いている。その右手は左肩あたりでマフラーを押さえ、一方、白く描かれた左手には黄色い蠟燭を力強く握り締め、白黄色の炎が上がっている様子が見える。男の手前には花瓶のような白く細長い物体が置かれて

13) 『黒の自画像』(1944, Göpel 655)

14) 『ペルセウス』(1940/41, Göpel 570)

いるが、そこに花は生けられておらず、それは花瓶ではなく、男が蠟燭を取り外した燭台であるのかもしれないが確定はできない。男は体全体を斜め左の方へ向け、その目隠しされた顔も同様に左の方向、すなわち中央パネルの方へと向いている。

この男性の背後にいる女性も男とほぼ同じ方へと顔と体を向けている。女性は白いドレスを身に纏い、頭には紫色の髪飾りを付けている。その左手の肘は画面右端で切れているが、肘掛けに乗せられたような姿勢となり、左手の指先が男のマフラーに軽く触れているように見える。また、黒い靴を履いた女性の右足は前の方に投げ出されている。

この女性の顔のすぐ左横に、年配の男性らしき人物の横顔が接している。画面上部の中央付近に位置するこの男性は黒い服に身を包み、目を閉じたその横顔は右方向に、すなわち中央パネルとは逆の方へと向けられている。

この男性のさらに左側、右翼パネルの左上部分にはもう一人の女性が描かれている。金髪のこの女性は頭に白い大きなリボンのような飾りを付け、黒のノースリーブを着用し、その右手には3本の白い花を持っている。

以上の男女2組が右翼パネルの主たる部分を空間的に埋めている。残された画面空間、左下部と右上部、それぞれに各一名の人物が描かれている。画面の左下には小さなホテルボーイの姿が見られる。この若い男は、オレンジ色の模様が入った緑色の制服を着用し、頭にはやはりオレンジ色の帽子を被っている。その右手に大きな白い紙を持ち、そこには「GR (?)B(?)」と文字が書かれているのが読み取れる<sup>15)</sup>。

「ホテルボーイ」も画家が繰り返し作品に登場させるテーマのひとつで

15) 当作品の元々の題名の一つであった『大きなバー』Die Große Barを意味するとの解釈が提案されている。Max Beckmann. Die Triptychen im Städel (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S. 49 参照。

あり、トリプティック作品だけでも、『出発』<sup>16)</sup>、『誘惑』<sup>17)</sup>、『曲芸師たち』<sup>18)</sup>、『俳優たち』<sup>19)</sup>、『カーニヴァル』<sup>20)</sup>、以上の三幅対画のいずれも右翼パネルに描かれている。

右翼パネルの右上隅には、茶色い窓枠のような物で仕切られたその後ろに人物の頭らしきものが描かれているが判然としない。しかし、作品全体のコンポジションを見渡してみると、左翼パネルの左上隅に、やはり仕切りで区切られたその背後に人物の顔が描かれており、これと相対する様に、右翼パネル右上隅にも人物の頭が配置されているように考えられる。

#### 4.4. トリプティックとしての空間構成と色彩配置

先述のとおり、「線と色彩のリズムおよび画面上での対象物の空間的な関連性」に注意を払うべきであり、作品が鑑賞者に対して印象を与える際にもっとも重視されるべきは「全体としてのコンポジション」であることを画家ベックマンは述べていた<sup>21)</sup>。

トリプティック（三幅対画）というスタイルを画家が採用した意図はまさに、「線と色彩のリズム」および「対象物の空間的な関連性」を絵画という技術において最大限に発揮しうる形式として、ヨーロッパ美術史の中で重要な位置を占めてきた祭壇画に由来するトリプティックという表現方法が選択されたという点に見出せる。

16) 『出発』(1932/33, Göpel 412)

17) 『誘惑』(1936/37, Göpel 439)

18) 『曲芸師たち』(1939, Göpel 536)

19) 『俳優たち』(1941/42, Göpel 604)

20) 『カーニヴァル』(1942/43, Göpel 649)。ホテルボーイ、あるいはリフトボーイが意味するものに関しては、拙論「「アダムとエヴァ」から「カーニヴァル」へ——マックス・ベックマンのトリプティック『カーニヴァル』(1)——」(慶應義塾大学日吉紀要『ドイツ語学・文学』第52号、2015年、83頁、注41)参照。

21) 「見せかけの《現在》と「目隠し遊び」——マックス・ベックマンのトリプティック『Blindekuh』(1)——」(注2)、109頁参照。

既に各パネルごとに、その空間構成と色彩配置を検討してきたが、以下パネル間の「関連性」にも着目してみたい。

中央パネルと左右両翼のパネルはそれぞれ、黄色および青色の柱により隔てられ、両翼のパネルに描かれた絵画空間から隔離されているが、隔てられた空間を再度結び付けるごとくに、画面中に登場する人物の視線が様々な方向へと向けられている。

注目すべきは、左翼パネルに描き込まれた人物の半数が右方向、すなわち中央パネルの方へ顔を向けているなかで、画面中央の男性のみが明らかに反対方向を向き顔を手で覆っており、その態度の特異性が人物群の中で際立っていることである。一方、右翼パネルに関しては、画面右上の女性の視線が左方向へ、すなわち中央パネルの方へと向けられている傍ら、画面右下の若い男性も同様に体全体を斜め左へ向けているものの、目隠しをされているため、その視線は中央パネルには向かわない。また、画面上部に描かれた横顔の男性は、中央パネルとはまったく逆の方向に顔を向けている。伝統的な祭壇画に見られるように、人物の視線の先には重要な何か配置され、またそこから取って視線を逸らすのであれば、その行為にはまた特別な意味が付与される。こうして、「対象物の空間的な関連性」は、人物に関してはその視線の交錯を通じても表現されている。

しかし、絵画という二次元平面上で「空間的な関連性」を表現するための手段となるものは、まずは絵画空間に配置された物の「形」と「色」である。

「形」に注目してこのトリプティックに描かれた対象物を検討してみると、中央パネルには、上述のとおり、女性が演奏するハーブの大きな黄色い三角形と、ハーブの支柱を対角線とするように配置された上下2本の赤い笛。両足を大きく開き太鼓を叩く男の両膝とその頭頂部とを結ぶ三角形。画面の左右両端に見られる曲線。画面右下に置かれた時計の丸く黄色

い枠と、画面左下の台座の背もたれのような黄色く四角い構造物。そして、画面右上に現れた牛の二本の角と、画面右上の背景に描き込まれた植物の先鋭な葉先。画面上部の左右に配置された、白く四角い枠組み。画面左端の女性の赤いドレスと、画面右下の方で燃えている赤い炎。以上のような、特徴的な「形」と「色」を指摘することができる。

両翼のパネルにおいては、明確な特徴を有した「形」こそないものの、それぞれの画面の上部を区切る「仕切り」の存在。画面の下部で燃えている蠟燭。そして、左翼パネルでは手で顔を覆う男性を囲むように配置された人物群。また右翼パネルにおいても、目隠しをされた男性の周囲に置かれた人物像。これらの類似する要素が、両翼間の平衡を保つ要素となっている。

## 5. 作品のタイトル *Blindekuh* が意味するもの

当作品のタイトル *Blindekuh* は、目隠しをした鬼が仲間を捜す子供の遊戯の名称であるが、その単語は「blind (盲目の)」と「Kuh (雌牛)」から成り立ち、それぞれの語に共時的コノテーションが存在していると考えられる。

ナチスによる迫害から逃れるためにアムステルダムで亡命生活を送る画家の身に次第にナチス・ドイツ軍が迫る一方、これを撃退すべくイギリス軍による空爆が続く状況の下、束の間の娯楽の場として「バー」、あるいは「カバレット」を訪れることは、戦争という「現実」から自らの意志により目を逸らすか、あるいは周囲の人間によって目隠しをされた状態となるか、いずれにせよそれは、現実を見ない「blind 盲目の」行為となる。しかし、「現実を見ない」というとき、その「現実」とは単に亡命生活という事実だけではなく、画家が国外への亡命を決意する直接的契機となった『退廃芸術展』をはじめとする、ナチスによるユダヤ人迫害という「事実」から意図的に目を逸らそうとすることでもある<sup>22)</sup>。

22) *Blindekuh* の制作に着手した1944年9月よりも1年以上前の画家の日

一方、「Kuh 雌牛」には、女性を蔑視した意味合いが俗語には存在するが、当作品に描かれているのは「Kuh 雌牛」ではなく、少なくとも画家自身の制作意図においては「Stier 雄牛」、あるいは「Ochse 雄牛」であったことが、作品タイトルの変遷に現れていた<sup>23)</sup>。恐らくは、「暴力」や「略奪」を具現化した「雄牛」像が、作品の制作過程で次第に「遊び」の場へ取り込まれていったものと推察される。すなわち、「戦争」、さらには「ユダヤ人迫害」という「暴力」や「略奪」の表象となる「雄牛」は、「目隠し鬼ごっこ」という遊戯の一要素に変容し、牛の仮面を被った人物の登場を促すこととなったのである。

トリプティック *Blindekuh* に描かれた4人の男性、すなわち、左翼パネル中央付近の手で顔を覆う男性。中央パネル左上に出現した、大きな牛の仮面を被る男性。そして、右翼パネル右下部で目隠しをされている若い男性と同画面上部で右を向いている年配の紳士。これらの男たちはいずれも、中央パネルで繰り広げられている演奏会、あるいは「バー」、あるいは「カバレット」という「遊び」の場面から視線を自発的に逸らせているか、あるいはそちらへと向けられた視線が強制的に遮られている。「現実」を見据える視線が機能していない状況、とりわけ、ユダヤ人をめぐる問題を視線が見据えていない、それどころか回避しているとも解釈しうるその状

---

記には、アムステルダムのユダヤ人に関する以下の記述が見られる。

「1943年5月29日、土曜日。午後荒れ果てたユダヤ人街を抜けて散歩。」

「1943年7月22日、木曜日。久しぶりにアムステル河畔を歩く。人影が消え失せたユダヤ人街。」

Göpel, Erhard (Hg.): Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950. Zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann. Mit einem Vorwort von Friedhelm W. Fischer. München 1987 (Durchgesehene Neuauflage), S. 64 u. 66.

23) 「「見せかけの《現在》」と「目隠し遊び」——マックス・ベックマンのトリプティック『*Blindekuh*』(1)——」(注2), 117–118頁参照。

況を、画家は自己批判という形で表象したのが、この作品であったのではないか。「目隠し」が「遊び」と結び付けられることにより、その自己批判はより強い皮肉を含意するものとなった。1943年末に完成したトリプティック『*Karneval* カーニヴァル』が、生と死が隣接する亡命の地で虚実皮膜の世界に身を置く芸術家の自己肯定を描いていたとすれば<sup>24)</sup>、その約2年後に描かれた『*Blindekuh* 目隠し鬼ごっこ』は、戦況が悪化する中、「見せかけの現在」に身を置き続ける画家の自己批判を表現する作品として完成したのである。

---

24) 「「アダムとエヴァ」から「カーニヴァル」へ——マックス・ベックマンのトリプティック『カーニヴァル』(1)——」(注20), 16頁参照。