

[論文]

ユーゴスラヴィア王国における「農民」の表象

——クルスト・ヘゲドゥシチの『ポドラヴィナのモチーフ集』の分析から——

門間 卓也

はじめに

多民族国家として誕生した「ユーゴスラヴィア王国」¹におけるクロアチア民族の政治的統合過程の分析は、クロアチア史学における一つの重要な研究主題とされている。これまでのユーゴ王国政治史に関する研究では、農民層を民族の支柱と捉える独自の綱領を掲げたクロアチア農民党の政治活動に注目が集まってきた²。その理由として、クロアチア農民党の設立者でありユーゴ王国の議会政治期に党首を務めたスチェパン・ラディチの存在を挙げることが出来る。王国内では建国期から政府や官憲、軍隊に至る統治機構をセルビア民族政治家が占有し、それに対してクロアチア民族が反発するという「民族対立」の構図が度々浮上していた。そうした政治状況下でラディチは、セルビア人政治家に対抗してクロアチア民族の政治的権利の回復を訴えると共に、「農民」の政治的役割の重要性を唱えてクロアチア民族の動員を進展させたと言われている³。

しかし、ラディチが自身の農民主義に基づきクロアチア民族の大半を占める農民層を「ナロード」⁴の政治的及び文化的支柱と設定する一方、共産党を支持する都市知識人層の中にはラディチは「都市」と「農村」の分断を招いたと批判的姿勢をとる者も少なくなかった。その中でも、大戦間期にクロアチア知識人層を取り巻く歴史的状況を主題とした文学作品を著していたミロ斯拉ヴ・クルレジャは、ラディチの政治方針に対する非難を公言していた。ただし共産党と親密な関係にあったクルレジャにしても、議会政治期にクロアチア農民党が農民層から圧倒的な支持を獲得していたのに対して共産党が国家保安法⁵に基づいて公的活動を禁止されていた政治状況を考慮して、都市知識人としての立場からユーゴ王国内部に現れたクロアチア民族に対する「抑圧」の構造に対抗する術を模索していたとも考えられる⁶。

一方、政治的舞台からは距離を置いて、画家クルスト・ヘゲドゥシチは美術表象の文脈からこうしたクロアチア民族を巡る問題に接近していたと言われている。ヘゲドゥシチは芸術家組織「大地 Zemlja」の一員として、自らの絵画作品及び素描作品の内部に繰り返し「農民」の姿を描いていたが、ヘゲドゥシチが「大地」の一員として王国内で活動を始めた目的は「我々の表現 naš izraz」を発見することにあつたとき

れる。「大地」が結成された1929年にはユーゴ王国で議会の閉鎖に続いて国王独裁制が開始されており、王国内でも「集権型ユーゴスラヴィア主義」に基づき「上から」の国民統合が進められていたため⁷、ヘゲドゥシチの活動はクロアチア美術史の文脈においても当時の政治状況に即して論じられる傾向がある⁸。そしてヘゲドゥシチの大戦間期の活動の中でも、1933年に発表された素描集『ポドラヴィナのモチーフ集』⁹はクロアチアにおける政治と芸術の関わりを見る上で重要な作品と目されているが、それはこの素描集がクルレジャの執筆した20頁に及ぶ「序文」と共に左派知識人の論壇に大きな議論を巻き起こすことになった事実起因している。

「ポドラヴィナ」とはヘゲドゥシチが創作活動の拠点としたドラヴァ川沿いの一地域を指すが、『ポドラヴィナのモチーフ集』に収められた34枚の素描作品は主にその地域での農民の姿と生活を表象するものであり、一見するとヘゲドゥシチの政治的含意は「農民文化」を民族統合の基盤とするクロアチア農民党の政治思想に沿うものとして理解することも出来る。実際にクロアチア美術史においても、ヘゲドゥシチが「我々の表現」として「農民」の表象を選択していたことをクロアチア農民党の農民主義に連なる民族概念の現れとして見る向きもある¹⁰。しかしまた同時に、ヘゲドゥシチは「大地」の中心人物として芸術が民衆に奉仕する政治的役割を重要視しており、その「農民」の表象には共産党の芸術と政治を巡る思想が影響していたとされる¹¹。クルレジャは『ポドラヴィナのモチーフ集』の「序文」を通じて、ヘゲドゥシチの左派的政治思想とその素描作品に現れた「農民像」を連結させながら、個人と共同体を巡る新たなイデオロギーを表明することになった。そしてこのクルレジャの政治的姿勢に対する批判が左派知識人内部で展開されていくことになる。

これまで多くの論考が『ポドラヴィナのモチーフ集』の「序文」を巡る左派知識人の議論に言及している一方で、クルレジャが提示した「芸術-政治」及び「個人-共同体」の問題と、ヘゲドゥシチの素描作品に現れた「農民像」という表象の連関について論じた研究は未だ見当たらない¹²。しかし本論で見ていくように、『ポドラヴィナのモチーフ集』におけるクルレジャとヘゲドゥシチの政治的姿勢は幾分距離も持つものであったと考えられるため、クルレジャの「序文」とヘゲドゥシチの「農民像」に見られる政治的含意がいかなる整合性をもつものであるか、あらためて精査する必要があると思われる。以下では「芸術-政治」及び「個人-共同体」の関係に対するクルレジャとヘゲドゥシチの視点に注目しながら、『ポドラヴィナのモチーフ集』でヘゲドゥシチが画家として創出した「農民」及び「ナロード」を巡る政治思想について考察したい。本稿の目的は、両者が『ポドラヴィナのモチーフ集』を契機に露わにした「芸術-政治」を巡る思想の比較を通じて、ユーゴ王国の政治的文脈の下で「農民」がいかなる芸術表象として扱われていたのか明らかにすることである。

1. 「大地」の時代

議論を開始するにあたって、まず『ポドラヴィナのモチーフ集』の発表に至るまでのヘゲドゥシチ及び「大地」の活動について概観したい。

「大地」は画家、彫刻家、建築家を含めた芸術家組織として、1929年の結成時から警察権力によって解散を命じられる1935年までの間に、複数回の個展の開催及び所属する芸術家による美術批評活動を行っている。もともと「大地」の結成は、ヘゲドゥシチがパリで絵画教育を受けていた1926年から1928年までの時期に同じくパリで学んでいたクロアチア人画家のレオ・ユネクと共に構想されたものであったが、ヘゲドゥシチは「大地」の設立者の一人としてその活動期間を通じて中心となる立場にあった。ユネクと共に1928年にザグレブに戻ったヘゲドゥシチは、クロアチア人画家オトン・ポストゥルジュニク及びセルビア人画家イヴァン・タバコヴィチと出会って共に芸術家組織を結成する考えを強くしたとされる。この時期のヘゲドゥシチの「大地」の結成に向けた考えは自身の以下の様な言葉に現れている。「画家のユネクとパリで親しくなり、共に絵画表現における我々の従属と模倣主義に対抗するような若い芸術家の革命的組織を結成することに同意した。我々の絵画の中で労働者と農民の主題の連結が必要とされていることの、何であれ我々の性質の表現であるような、我々を取り巻く雰囲気伝える絵画についての理論を発展させた」¹³。ヘゲドゥシチはパリでアカデミズムの絵画とユーゴ王国の社会的現実の間の距離を体験したことで、絵画表象の舞台に自らの社会の複雑な現実を投影する必要を覚えたと言える¹⁴。

「大地」はザグレブで1929年に結成され、同年ヘゲドゥシチ自身の手によって編まれた「綱領」を通じて自らの芸術活動に対する政治的姿勢を明らかにしている。「綱領」の冒頭には「大地」の活動の目的として「我々の視覚表現の独立」が挙げられており、それに続いてこの目的を達成するための「思想の基盤」が3点記されている¹⁵。

1. 印象主義、新古典主義といった外国からの影響に対する抵抗

2. 視覚文化レベルの向上、ディレッタンティズムに対する闘争

3. 「芸術のための芸術」に対する闘争

(芸術は環境を反映し、現在の基礎的欲求に答えねばならない)

ヘゲドゥシチはここに挙げられている課題を達成するために、それまでの表現方法から離れてユーゴ王国の現実の生活の上に芸術美を発見したとされるが、そこで絵画の主題として選択されたのがポドラヴィナの風景でありそこに住む「農民」の姿であった。

ヘゲドゥシチの芸術活動に対するこの姿勢は、「大地」が1929年11月にザグレブで開催した初の個展に出品した自身の絵画作品である『徴発 Rekvizicija』【図1】に

明瞭に表現されている。当時の美術批評家スラヴコ・バトウシチは『徴発』を「ブリューゲルを現在の我々の空間に移した」作品と評価しているが、ここでヘゲドゥシチは官憲によって抑圧の対象となっている「農民」の姿を客観的に提示することを試みていると言えるだろう。バトウシチは続けてヘゲドゥシチの描写方法を以下の言葉で抽出している。「ヘゲドゥシチの素描は…(中略)…誤ったセンチメンタルなルポルタージュではなく、良質かつ大胆な絵画的ルポルタージュの性質を真に有している」¹⁶。

「ルポルタージュ」という言葉によって表されたヘゲドゥシチ独自の方法を理解することは、芸術家としてのヘゲドゥシチが捉える「個人・共同体」の関係を論じる上で重要だと思われる。ヘゲドゥシチはクロアチアの農民絵画である「ナイーブ・アート」の初期の画家イヴァン・ゲネラリッチに絵画教育を施したことでも知られているが、ヘゲドゥシチは1929年に自身が幼年時代を過ごした土地でありポドラヴィナに位置するフレビナで休暇を過ごした際にゲネラリッチと出会ったとされている¹⁷。つまりヘゲドゥシチにとって「ルポルタージュ」という絵画制作の方法は、表象の次元における鑑賞者からの「視線」に限られたものではなく、画家としての体験にも影響したものであったと考えられる。

ここではまず、ヘゲドゥシチが芸術表象としての「農民像」に注目する際に「絵画的ルポルタージュ」を試みることになった思想的基盤について考察したい。「大地」の初の個展が開かれた際のカタログの冒頭には、「大地」の代表を務めた建築家ドラゴイブレルの手による以下の文章が掲載されている¹⁸。

自らの時代の生を生きることが必要である

自らの時代の魂の中で創造することが必要である

現代の生を満たすものは社会的思想であり共同体の問題こそが優先される

芸術家は新しい社会の欲求に捉えられるものではなく共同体の外に位置する

なぜなら芸術は世界についての認識を表現するものだから

なぜなら芸術こそ唯一の生だから

ここでは先に述べたような現実社会の問題を芸術表象の内部に持ち込むという「大地」の目標に留まらず、「芸術家」と「共同体」の関係が指摘されている点が注目される。ヘゲドゥシチの「ルポルタージュ」という概念を支持するように、「芸術家」は「共同体」

の外部に位置するという考えが現れているからである。

この「個人（芸術家）- 共同体」の関係をさらに考察するために、ヘゲドゥシチ自身の手による1932年のテキスト「共同体の芸術における問題」を見てみたい。ヘゲドゥシチは大戦間期にクロアチアの芸術家が大きな影響を受けたとされる画家ジョージ・グロスに言及しながら以下のように述べている¹⁹。「グロスは共同体との協調並びに協力を通して自らの個人的表現を打ち出している。彼はそれを絵画の現在における社会的目的として初めて秩序立てたのである…(中略)…これらグロスの芸術観念を構成する幼稚症のダダ的、表現主義的要素を抽出しながら我々が発見するのは「民衆芸術」の描写である…(中略)…最終的な目的は、古い芸術を捨てた者に支えられて、自らの芸術を通して社会の関心を表現することで共同体を活性化させることである…(中略)…この（引用者注：個人主義に基づく絵画作品による）孤立を打破し、社会の発展のために芸術を提供すること、これが親共同体主義者の、現代美術の中で社会的目的を持った絵画の、そして「大地」の主たる希望である」²⁰。

ヘゲドゥシチの絵画がグロスと同じく「民衆」の「かたち」に注目していることはクロアチア美術史の文脈でも指摘されている²¹。ただしヘゲドゥシチが1932年に発表した『洪水 Poplava』【図2】を見ても分るように、グロスと異なってヘゲドゥシチは絵画製作の対象となる「共同体」の舞台を「都市」ではなく「農村」に設定してきた。さらにヘゲドゥシチは前述のテキストにおいて「個人」を「芸術家」と読み替えていく過程で、芸術家の個人主義を斥けながら、「個人（芸術家）- 共同体」の係性を芸術家である自らの基盤として明確に主張している。ヘゲドゥシチは絵画の役割を「共同体」に奉仕して活性化を導くことと捉えており、同時にその作品の基盤として「個人的表現」を設定していることが分る。ここでヘゲドゥシチの考える「個人的表現」とは「芸術のための芸術」に見られるような「個人主義」に基づく表現ではなく、芸術家が置かれた環境から共同体へ視点を向けた時に現れる「ルポルタージュ的表現」だったのではないだろうか。

ここまで見てきたように、ヘゲドゥシチは「農民」を絵画作品の主題として選択する上で「個人（芸術家）- 共同体」の関係を念頭に置いていたと考えられる。そしてこの方法論は『ポドラヴィナのモチーフ集』に収められた素描群にも引き継がれることになる。それではヘゲドゥシチの「個人的表現」とはいかなる「ルポルタージュ的体験」の下に産まれたものだったのであろうか。この問いに答える前に、クルレジャが『ポドラヴィナのモチーフ集』の「序文」から提起した「個人（芸術家）- 共同体」を巡る議論を見た上で、当時の左派知識人にとっての政治と芸術の関連を整理しておこう。

2. 「芸術 - 政治」を巡る左派知識人の論争

ヘゲドゥシチの芸術家としての姿勢は、左派知識人が想定していた芸術の政治的役割からは幾分距離があったと思われる。1930年に開かれた共産党内部の「革命的作家の国際組織」による会合を通じて、芸術は党に奉仕しなければいけないとする「ハリコフ基準」が作られることになったが、当時の左派知識人はこの規律に従ってプロレタリアート文学を推進したと言われている。クルレジャはこの政治的文脈に対抗して早くから芸術の本質として「個人主義」に対する評価を唱えていたが、『ポドラヴィナのモチーフ集』の「序文」を通じてこうした姿勢が明確にされると、左派知識人の論壇からはクルレジャに対する公然たる批判が引き起こされることになった。

『ポドラヴィナのモチーフ集』における「序文」の内容は、大別すれば1.「美とは何か」という問いへの返答、2. 社会派文学に関する議論、3. 新しいクロアチア絵画及び文学に関する評価、4. ヘゲドゥシチによる社会派的傾向の現実への適用、という四部に分けられるが²²、本稿において注目すべきはヘゲドゥシチが『ポドラヴィナのモチーフ集』で描いた「農民像」に関する叙述が展開される第四部であろう。ただしこの構成から分かるように、「序文」の前半部ではヘゲドゥシチの素描の分析から離れ、左派知識人の唱える「ハリコフ基準」に対抗していかなる芸術の姿を目指すべきかが語られることになる。クルレジャにとって芸術とは個人の主観的現実が外部化され客観的に反映されたものだったが、社会と文学者の関係については、刻々と変化する環境に文学者が属していても芸術表現を決定するのは文学者個人の主観であると強調されている²³。このような芸術を巡るクルレジャの「個人主義」とも言える姿勢は、ヘゲドゥシチの描いた「農民」に対する視線に転化されることになる。

クルレジャはヘゲドゥシチの絵画及び素描作品に対して、「想像上の基準」を越えて現実を描写する「個人的志向」を読み取っている²⁴。「ヘゲドゥシチの描写的診断は、単に時代の経済的及び文化的な記録であるばかりでなく、ヘゲドゥシチ自身の絵画作品の価値を超える美術的特徴を持った、現実の良質な素描なのである…(中略)…ヘゲドゥシチの描写の真実主義はカリカチュアとしてではなく、むしろ我々の絵画の社会派的傾向に関する理論の現実への適用だと理解されるべきである(注：傍点引用者)」²⁵。ここでクルレジャは、いわばヘゲドゥシチの「個人(芸術家) - 共同体」の理論を援用して、「ハリコフ基準」によって「個人的表現」が抑制されている状況に批判を向けていると言えるだろう。

クルレジャのテキストは左派知識人の間から即座に反発を引き起こしたが、最も辛辣な批判は、ボグミール・ヘルマンの手による以下のものである。「(クルレジャの)唯我論的で悲観的な世界認識は、クルレジャの右傾化の心理的基盤となっている」²⁶。ここで語られるクルレジャの「右傾化」とは、「ハリコフ基準」から離れて「個人主義」を称揚したことを指摘していると思われる。確かにヘルマンが指摘するよう

に、クルレジャはヘゲドゥシチが描く「農民」の姿を審美化することによって、クロアチア民族の永続性を主張するようなナショナリストの位置に近づいていたとも言えるだろう。また「右傾化」とも受け止められたクルレジャの「個人主義」の台頭は、当時の国王独裁制下でクルレジャの出版物が度々発行禁止処分となっていた状況を考慮すれば、文学者の立場を擁護する姿勢の現れと言えるかもしれない²⁷。

それでは、『ポドラヴィナのモチーフ集』の「序文」においてクルレジャの「右傾化」が見られるとすれば、ヘゲドゥシチの素描にも「政治性」が認められると言うべきであろうか。だが、ここでクルレジャによって審美化された「農民」の表象と、独自の「個人（芸術家）- 共同体」の関係を基盤としたヘゲドゥシチの「個人的表現」は、幾分乖離したものであったように思われる。確かに、クルレジャが芸術家としての「個人」を「共同体」に先立つ存在として称揚したように、ヘゲドゥシチもまた「共同体」の外部に「芸術家」を位置させることでその「個人的表現」の立場を保護しようとしたと言える点で、両者の政治と芸術を巡る姿勢には共通点も見受けられる。ただしクルレジャが「個人（芸術家）」と「共同体」を対比させて前者の価値を重んじたことによって左派知識人から「右傾化」の批判を受けたのに対して、ヘゲドゥシチは「個人的表現」を基盤とした「共同体の活性化」を自らの芸術の目標と定めて、「芸術家」よりもむしろ「個人（芸術家）- 共同体」の関係性を重視していたと言えるだろう。それでは、ヘゲドゥシチが『ポドラヴィナのモチーフ集』に収められた素描群を作成するにあたって発見した「共同体」とはいかなるものであったのだろうか。

3. 「芸術家」と「共同体」

『ポドラヴィナのモチーフ集』に収められた素描群の原型や構図は、ヘゲドゥシチの過去の作品に求めることが出来るが、その一部はヘゲドゥシチ自身が官憲によって抑留された際に描いたスケッチであることが知られている。クルレジャは「序文」において以下の様に述べている。「ヘゲドゥシチの抑留所の描写に基づく田園詩は、ヘゲドゥシチ以前には視覚的に明示されることはなかったが、我々の、一地域の、その土地固有の所産の重要な特徴を担っている。それにも関わらずこれらは、全て「我々の」「その土地固有の」という形容詞で飾られたものが典型的であるように典型的なものである（注：傍点引用者）」²⁸。ヘゲドゥシチは「大地」の活動を理由として1931年8月に国家保安法に反する罪を問われ、「ナイーブ・アート」を学ぶ私塾を開いていたフレビナで同年8月から9月まで抑留されている。さらに翌年にも同罪を追及され、今度はザグレブで5月から6月の間抑留されるが、この両期間に初めて独房内の様子を描いたスケッチを作成している。ヘゲドゥシチによるこれらのスケッチの製作意図は「将来の絵画の素材」を得るためであったとされるが、その内の幾枚かで描かれた囚人の姿は『ポドラヴィナのモチーフ集』に収められた素描作品の中

に見る事が出来る。例えば1932年に独房内でスケッチされた少年の姿『ペペクの冬 Pepeku je zima』【図3】²⁹は、同様の姿勢を保ったまま『ポドラヴィナのモティーフ集』に収められている素描『朝のペペク Pepek v jutro』【図4】³⁰にも描かれている。

美術批評家のヴラディミル・マレコヴィチは、ヘゲドゥシチがこの抑留時期の「ルポルタージュ」を通して「大地」の目的である現実の描写を発見したとして、『ポドラヴィナのモティーフ集』の素描群において表現されているのはクルレジャが「序文」で述べたようなヘゲドゥシチの「思想」ではなく、「生活の実態、自然なる日常」であったと論じている³¹。ヘゲドゥシチは『ポドラヴィナのモティーフ集』の素描群を作成するにあたり、この牢獄での「ルポルタージュ的体験」を自らの「個人的表現」の基盤としたと言えるだろう。ヘゲドゥシチ独自の「個人（芸術家）- 共同体」の関係に従えば、ここでは「共同体」の外部に立つ「芸術家」にとって、「抑圧」という社会的現実を露呈させることが「共同体」の活性化を導くものとして考えられていたのかもしれない。しかし、その場合でもヘゲドゥシチは「農民」の「かたち」を描写することを表象の目的として設定していたと言える。『ポドラヴィナのモティーフ集』の素描群の中にはシンボルも、想像もなく、ただヘゲドゥシチは起こったことを、そして「農民」の「かたち」を存在する通りに描いたのである³²。ヘゲドゥシチが「大地」の活動の課題として設定した「闘争」とは、この「かたち」を追及するものであったと言えるかもしれない³³。

それではヘゲドゥシチはこの「農民」の「かたち」の表象を通じていかなる「共同体」の姿に到達したのであろうか。クルレジャが「序文」においてヘゲドゥシチの描く「農民像」を「我々の」、かつ「土地固有の」所産であると述べているように、『ポドラヴィナのモティーフ集』の素描群に現れたヘゲドゥシチの政治的含意の一側面としてクロアチア農民党のナショナリズムに類似した構造が指摘できるかもしれない。クロアチア農民党は本来「土地固有」のものであったはずの「農民文化」を「民族文化」として設定することで、「農民」を支柱とした「民族像」を創出している。クルレジャが「序文」を通じて「農民像」の審美化を試みたように、ヘゲドゥシチの絵画及び素描がポドラヴィナを舞台に「農民」を主題としながらも、その「かたち」はユーゴ王国の政治状況下では「民族像」として回収されるものであったと言えるかもしれない。

しかし一方で、ヘゲドゥシチはあくまで現実の社会における問題に目を向けることで、クロアチア農民党のイデオロギーから距離を置くことに成功しているとも考えられる。ヘゲドゥシチはその左派的政治思想に基づいて、『ポドラヴィナのモティーフ集』の素描群を通じてクロアチア農民党の追及する「民族像」とは異なる「民衆」の「かたち」を想像しているのではないだろうか。『不幸 Nesreća』【図5】と題されて『ポドラヴィナのモティーフ集』に収められた一枚の素描³⁴は、背景から判断するにおそらく労働者と思しき死体の姿が描かれているが、これはヘゲドゥシチが1932年に

発表した『洪水』における構図と非常に似通っている。ただし、『洪水』の舞台が農村でありそこで描かれた死体もおそらく「農民」と想定されていたと考えれば、ヘゲドゥシチは『ポドラヴィナのモチーフ集』でこの構図を再度用いるにあたって、「農民」と「労働者」の紐帯が「抑圧」という社会的環境の下に存在していることを示唆しようとしているのではないだろうか。先に述べたように、そうした「農民」と「労働者」の「かたち」の連結は、ヘゲドゥシチが「大地」の結成を構想する際に企図されたものであった。

ユーゴ王国の政治的舞台上における「ナロード」を巡る議論の重要な一角として、クロアチア農民党のイデオロギーに対する都市知識人の反発を挙げることが出来るが、ヘゲドゥシチは『ポドラヴィナのモチーフ集』において美術表象の文脈から「都市」と「農村」を繋ぐ「民衆のかたち」を具現化していたと思われる。そしてその試みは、クルレジャが露呈したようなナショナリストへの接近とは異なる、ユーゴ王国の政治状況に対する左派知識人としての応答であったと言えるだろう。

結論

芸術の社会的意味を考察する上で、「個人（芸術家）-共同体」の関係は古典的なテーマだとも言える。本稿では『ポドラヴィナのモチーフ集』に収められたクルレジャのテキスト、及びヘゲドゥシチの素描群を主たる素材として、ユーゴ王国における「農民」の表象に関する議論を試みたが、クルレジャとヘゲドゥシチの姿勢に認められる差異は、「個人（芸術家）」と「共同体」のどちらを芸術表象の文脈で重視するのかという点に認められる。クルレジャは美学的視座から「共同体」に左右されない「芸術家」の主観を芸術の本質としたが、結果的にヘゲドゥシチの描いた「農民像」を時代に左右されない永続した姿として捉えることで審美化してしまった。これに対してヘゲドゥシチは、クルレジャと同じく「共同体」の外部に「芸術家」の存在を認めながら、「共同体」に資することを「芸術家」の課題にしたと言える。

「個人（芸術家）」と「共同体」の関係性を問うだけであれば、こうした両者の姿勢はいずれにせよ平凡なものであったとも言えるだろう。しかし、当時のユーゴ王国は国王独裁制下にあり、同時にクロアチア農民党が「ナロード」の統一を進めていたため、「農民」に対する姿勢は必然的に政治的含意を孕むものとなっていた。クルレジャは共産党の芸術に関する規律に背くと共に、「農民」の表象を称揚したことによって左派知識人からの批判を受けることになった。ヘゲドゥシチにとっても、「大地」の活動に対する官憲からの複数回に及ぶ摘発を考えれば、「農民像」を巡る政治的イデオロギーの争いに巻き込まれることは避け難かったように思われる。しかしヘゲドゥシチは画家として「農民」の「かたち」に注目することで、自らの美術作品を「民族」の名に基づく政治的意図の下に完全に回収されることに対して、一定の留保を置くこ

とが出来た。そのようにナショナリズムから距離を持った「我々の表現」を可能としたのは、現実の問題に目を向けるためにヘゲドゥシチが選択した「絵画的ルポルタージュ」の方法論であった。

ただし、それでも『ボドラヴィナのモチーフ集』においてヘゲドゥシチが導いた「農民」の「かたち」は、クロアチア農民党の掲げる「民族像」と左派知識人の求める「民衆像」の間で揺れるものであったと言えるだろう。ユーゴ王国の内部でクロアチアの芸術家が提示する「農民」とは、この二者に囚われた表象であった。

※ 本稿の内容は全て筆者自身の観点に基づくものであり、大使館の意見を代表するものではない旨付記する。



【图 1】 Krsto Hegedušić, 徵発 *Rekvizicija*, 1929.,
Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka.



【图 2】 Krsto Hegedušić, 洪水 *Poplava*, 1932.,
Moderna galerija, Zagreb., photo: Goran Vranić



【图3】(左上) Krsto Hegedušić 『ペペクの冬』
Pepeku je zima, 1932., Vladimir Maleković,
Krsto Hegedušić: uznički crteži 1931–1941,
APERTUS naklada, Zagreb, 2001, no.61.

【图4】(右上) Krsto Hegedušić 『朝のペペク』
Pepek v jutru, Krsto Hegedušić, *Podravski motivi. trideset i četiri crteža*, Minerva nakladna knjižara, Zagreb, 1933, p.58.

【图5】(下) Krsto Hegedušić 『不幸』 *Nesreća*,
Krsto Hegedušić, *Podravski motivi. trideset i četiri crteža*, Minerva nakladna knjižara, Zagreb, 1933, p.53.

【註】

¹ 「ユーゴスラヴィア王国」は1918年12月に「セルビア人、クロアチア人、スロヴェニア人の王国」という国名で建国された。建国期から1928年まで継続した議会政治期の後、1929年1月に国王独裁制が開始された際に王国名は「ユーゴスラヴィア王国」と改称されている。本稿で扱う時期は主に国王独裁制期であるため、以下の部分では煩雑さを避けて国名を「ユーゴ王国」と統一して記す。なお1921年に行われた宗教と使用言語に関する調査に基づけば王国全体の人口は12,017,323人であり、セルビア人が4,665,851人で全体人口の4割近くを、次いでクロアチア人が2,856,551人と4分の1近くを構成していた。スロヴェニア人の人口は全体の1割未満程度で、それに次ぐ構成民族としてはムスリムが存在した。Ivo Banac, *The National Question in Yugoslavia: Origins, History, Politics*: 2nd ed., Cornell University Press, Ithaca and London, 1988, pp.49–58.

² クロアチア農民党の原語表記はHrvatska seljačka stranka。この政党はハプスブルク帝国内でアントゥンとスチェパンのラディチ兄弟によって1904年に結成された。結成当初の党名は「クロアチア人民農民党」であったが、1920年に「クロアチア共和農民党」、1925年に「クロアチア農民党」とユーゴ王国の議会政治期を通じて複数回党名を変更している。以下では「クロアチア農民党」と統一して記す。

³ ラディチがセルビア民族政党である急進党に対する非難を詳らかにしたことで議会内での民族間関係が悪化し、1928年6月には議場で急進党員がラディチを含めたクロアチア農民党員に発砲するという事件が起き、ラディチはその際の負傷が原因で同年8月に死亡している。クロアチア史学においては、この事件を基にラディチがクロアチア民族の政治的保護に果たした役割が高く評価される傾向がある。

⁴ ユーゴ王国では「民族（ネーション）」を指す言葉として「ナロード Narod」が用いられているが、これは同時に「国民」「人民」といった多義的な意味を孕むものであった。なお、「農民」と「ナロード」を巡るラディチ及びクロアチア農民党の政治思想については以下を参照。越村勲、『東南欧農民運動史の研究』多賀出版、1990、69–117頁。

⁵ 「国家保安法」は1920年末に共産党の政治活動を禁止する際に施行された「Obznana」（「布告」の意味）という法律を基にして1921年に成立した。

⁶ クルレジャからラディチに対する批判としては、以下を参照。Miroslav Krleža, ‘O Stjepanu Radiću (Asocijacije povodom Hikčeve knjige).’ *Književna republika* 3, no.1, Zagreb, 1926, pp.22–47.

⁷ ユーゴ王国では建国当初からセルビア人政治家の推進する中央集権化政策の思想的基盤として、「集権型ユーゴスラヴィア主義」の徹底が唱えられていた。もともとユーゴ王国の主要構成民族となったセルビア民族、クロアチア民族、スロヴェニア民族は、各民族の共通性を唱える「民族の統一」という概念を共有していたとされるが、「集権型ユーゴスラヴィア主義」の下では各民族は「ユーゴスラヴィア人」という一つの民族に内包される「支族」という存在として定義されることになった。

⁸ Vladimir Maleković, “Krstó Hegedušić i grupa ‘Zemlja’”, in Vladimir Maleković, *Stilovi i tendencije u hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća*, Art studio Azinović, Zagreb, 1999, pp. 245–292.

⁹ Krsto Hegedušić, *Podravski motivi. trideset i četiri crteža. S predgovorom Miroslava Krleže*, Minerva nakladna knjižara, Zagreb, 1933. ただし本稿では1971年に出版された復刻版を用いた。

¹⁰ Petar Prelog, *Hrvatska umjetnost i nacionalni identitet od kraja 19. stoljeća do drugog svjetskoga*

rata, *Kroatologija* 1, no.1, Zagreb, 2010, pp.263–264.

¹¹ Petar Prelog, Pitanje nacionalnog identiteta u *Podravskim motivima* Krste Hegedušića, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36, Zagreb, 2012, p.204.

¹² 大戦間期クロアチア芸術を専門とする美術史家ベタル・プレログは、『ポドラヴィナのモティーフ集』におけるヘゲドゥシチの素描作品の表象分析を試みているものの、その「農民像」はクロアチア民族の絵画表現として役するものと指摘するに留まっている。Ibid., p.207.

¹³ Josip Depolo, “Zemlja 1929.–1935.”, in *Nadrealizam, Socijalna umetnost*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, p.37.

¹⁴ Mladenka Šolman, *Krsto Hegedušić, Retrospektiva 1917–1967.*, katalog izložbe, Moderna galerija, Zagreb, 1974, pp.3–5.

¹⁵ Darko Schneider, *Krsto Hegedušić*, katalog izložbe, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1974, p.102.

¹⁶ Slavko Batušić, “Izložba udruženja umjetnika «Zemlja»”, *Hrvatska revija*, Zagreb, 12/1929, p.721.

¹⁷ Vladimir Crnković, *Umjetnost Hlebinske škole*, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2005, p.9.

¹⁸ Schneider, *Krsto Hegedušić*, p.102.

¹⁹ ジョージ・グロスが大戦間期クロアチア芸術に与えた影響については、以下を参照。Lovorka Magaš–Petar Prelog, Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33, Zagreb, 2009, pp.227–240.

²⁰ Krsto Hegedušić, “Problem umjetnosti kolektiva”, *Almanah savremenih problema*, Zagreb, 1932, p.82.

²¹ Magaš, Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza, pp.228–233.

²² Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, LIBER, Zagreb, 1970, p.100.

²³ Ralph Bogert, *The Writer As Naysayer: Miroslav Krleža and the Aesthetic of Interwar Central Europe*, Slavica Publishers, Inc., Ohio, 1991, pp.104–114.

²⁴ Hegedušić, *Podravski motivi*, p.22.

²⁵ Ibid., pp.24–25.

²⁶ Bogert, *The Writer As Naysayer*, pp.114–117. なお、ヘルマンは「A.B.C」という筆名を用いている。

²⁷ クルレジヤが編集を務めた文学雑誌『文学共和国 *Književna republika*』は1927年に発禁処分を受けている。

²⁸ Hegedušić, *Podravski motivi*, p.25.

²⁹ Vladimir Maleković, *Krsto Hegedušić: uznički crteži 1931–1941*, APERTUS naklada, Zagreb, 2001, no.61.

³⁰ Hegedušić, *Podravski motivi*, p.58.

³¹ Maleković, *Krsto Hegedušić*, p.9.

³² Ibid., p.11.

³³ Milan Selaković, *Slikarstvo Krste Hegedušića*, Umjetnička Biblioteka, Zagreb, 1940, pp.19–20.

³⁴ Hegedušić, *Podravski motivi*, p.53.

**Predstavljanje “seljaka” u Kraljevini Jugoslaviji
—analiza “Podravske motive” Krste Hegedušića—**

Takuya, MOMMA

Autor je istraživao estetsku i ideološku misao o “seljaku” u ovom članku, analizirajući crteže Krste Hegedušića i “Predgovor” Miroslava Krleže koji su bili objavljeni kao “Podravske motive” 1933. god. Slikarstvo Hegedušića i njegovi crteži govorili su o “seljaku”. Hegedušić je bio važni član Udruženja umjetnika “Zemlja” koju je osnovao u Zagrebu 1929. god., a “reportaža” je njegova metodologija za predstavljanje “seljaka”. Hegedušić je kao umjetnik želio aktivirati društvo u Kraljevini Jugoslaviji svojim osobnim stavom protiv vanjske strane tog društva i stvorio je mnoge kompozicije i oblike “seljaka” u svojim crtežima “Podravske motive” iz skica koje je nacrtao u zatvoru oko 1931. i 1932. god. Hegedušićeva umjetnička misao bila je za ono što individualistički izraz može doprinijeti svojem društvu pa je pokazao svojim crtežima zajedničke ugušenje sa seljacima. Na drugoj strani, Krleža je pohvalio u “Predgovoru” umjetnika kao pojedinaca nasuprot državi, izvršio je idealizaciju “seljaka” i dobio mnogo kritike od lijevih inteligencija iz partije. Ali, Hegedušić je mogao izbjeći politiziranje umjetnosti zbog traženja “forme pučkog naroda”. Njemu je “naš izraz” kao lajtmotiv “Zemlje” bio ova “forma” koju je otkrio u slikanju i crtanju o obliku “seljaka”. Hrvatski umjetnici su u Kraljevini Jugoslaviji protumačili “seljaka” kao predstavljanje između “našeg naroda” i “domaćeg naroda”.