



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	革命と回帰 : タル・ペーラ監督の『ウェルクマイスター・ハーモニー』における循環性をめぐって
Author(s)	モルナール, レヴェンテ
Citation	層 : 映像と表現, 11, 226-245
Issue Date	2019-03-20
DOI	https://doi.org/10.14943/88033
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/73524
Type	departmental bulletin paper
File Information	kakumei_kaiki.pdf



革命と回帰

——タル・ベーラ監督の

『ウエルクマイスター・ハーモニ』における循環性をめぐって

モルナール・レヴェンテ

1. はじめに

ハンガリー出身の映画監督タル・ベーラ¹の二〇〇〇年に公開された『ウエルクマイスター・ハーモニ』（以下『ウエルクマイスター』と略記する）という作品には全部で三十五ショットがある。その二十六番目と二十七番目は一つのシークエンスを形成している。そのシークエンスの最後はタルの全作品の中で最も有名で、代表的なイメージである。何が描写されているのか。

シークエンスの最初の四分余の長回しでは、脅迫的で不気味な群衆が薄暗い夜道を行進している。カメラは、一定のリズムに合わせて徒歩する一群れの真正面に置かれており、一連の無表情で環境から完全に乖離しているかのような顔が捉えられている。その次に後方からのトラッキング・ショットで、群衆が病院の中に入り、すべての設備を打ち壊して患者たちをベッドから引っぱり出し撲殺することを目撃する。この八分も超える長回しでは、静寂こそが凶暴な行動自体よりも恐ろしい。破壊の雑音と群衆の手足の音以外は喊声^{かんせい}、命令、スローガンなどは

一言も聞こえておらず、より不自然なことに、被害者の患者たちですら叫び声をあげていない。病棟から病棟へと、病室から病室へと前進する群衆の止まりそうのない運動が、予想外の場所の予想外のスベクタクルによつて停止させられる。シャワー室の真っ白な壁の前に浴槽の中に立っている裸の老人をみると、破壊行為が止まり、ここまで来たときと同じ沈黙で群衆の成員が病院から去つてゆく。このようにして『ウエルクマイスター』における静かな革命が一気に終わる。

ローズ・マクラレンの表現を借りて言えば、この「聖像画なる老人」²が、暴徒たちの他に数秒ほど停止するカメラの動きも含めて、あらゆる運動の連続性に隔たりを引き起こすのみならず、このイメージにおいてナラティヴ上における決定的な問題の姿も垣間見える。本稿では上記のシークエンスの最後で終点に至つた革命の特質を考察する他に、『ウエルクマイスター』における諸々の運動とナラティヴが孕む循環性に触れた上で、監督の作家性にまで話を展開したい。そのためにまずは主にジャック・ランシエールによるタル・ベール論および他の映画論を参照に、タル映画の循環性のあり方を明らかにする必要がある。

2. 状況と運動 — タル・ベールの映画における現実性に關して

ランシエールは、タルの最後の長編映画『ニーチエの馬』の公開直後に『タル・ベール、ザ・タイム・アフター』³というタイトルの作家論を発表している。その中では、監督の全作品に關する分析が二つの論点を軸に行われており、最後にそれらが結びつく。一方で、タル映画には「物語がない」こと、すなわち「彼（タル）が物語より、とりわけすべての状況と運動を説明する結末をもたらず物語より、状況そのものと運動そのものに關心をもっている。〈略〉状況が単純な物語の合理性に隔たりをもたらし、その隔たりを通して状況の本当の力が放出してくる」⁴という。他方で、タル映画の孕む「現実性」⁵が考察されている。しかし、ランシエールのいう現実性とは具体的に何を表しているかを推測できる文章が当該文献には少ない。例えば、次の短い文「現実性の特徴は、物語の時間的図式及び因果性をもつ諸々のシークエンスから成立する物語とは距離を保つことにある。互いに結びつき、次から次へと進展してゆく物語一連の耐える状態に対し、現実性が盾つく」⁶。まとまつた物語の欠如はランシエールの現実性とながつており、あるいはむしろ、前者そのものは後者の一つの特徴であることは、

上記の流れで明らかになる。とはいえ、ランシエールが現実性と呼んだ現象にはまだ十分に迫っていない。そのために、彼の別の文献『フィルム・フェイブルズ』というエッセー集を参考にしたい。まずは、以下を引用する。

「生命というのは、一つの結末へと向かっている物語と行動ストーリー・アクションに関するものではなく、四方へと開かれている状況シチュエーションに関するものである。生命は、ドラマチックな進展とは全く無関係なものであり、その代わりに、諸々の微小運動に孕まれる無限性から生み出される永く延びる連続的な運動そのものである。ようやく、生命に関するこの真実真実（*la vérité*）を真に持ち得る芸術がみつかつており（それが）物語を作り上げる代わりに、もはやただ運動の無限性を収録することによって、物語のあらゆるドラマチックな運命の逆転よりも百倍ほどに強烈なドラマが作り上げられる芸術である」⁷。

上記の文章で述べられている生命の真実を収録できる唯一の芸術とは、むしろ映画のことを示す。そもそも、あらゆる芸術の中でそれを収録する特質をもっているのは、映画という「装置」のみであると言える。しかし、それだけではなく、『フィルム・フェイブルズ』では、真実を収録することがまさに映画の本当の使命とされるものである。これを前提に、四方へと開かれている状況と無限的運動がタルの映画でいかに出

現するかという点がタルに関する著作の中心問題となった理由も理解できる。また、その問題提起から出発すると、『ウェルクマイスター』の最後で暴徒たちが白い壁と裸の老人に直面する状況、すべての運動が停止されざるを得ないその状況は例外的にみえる。何故なら、すべての運動が止まったと共に革命も終わるこの場面においてタルが句点を打ったかのように、続けようのない、閉じられた状況が成立したようである。本当にそうであるのか。

3. 〈遅い映画〉とその監督 ― タル・ペーラと物語

『ウェルクマイスター』の構成と上記の革命場面のみならず、映画全体における状況と運動を解説する前提として、タル・ペーラと物語の間柄を明らかにする必要がある。

語りが遅い、並びに上映時間の割りに描写されている出来事が少ないというタル映画の特徴は、先行研究において随分と詳述されている。シヨット・シーン・シークエンスの平均の長さを測り、それを行動およびナラティブ上の転換点の頻度と対比する数量的分析によって、タル・ペーラが、いわゆる〈遅い映画〉¹⁰を撮っている作家の一人であることが定評となっている。そういった先行研究では、「僕は物語を見縊っている。なぜな

らば、物語は何か¹⁰が起きたという誤解を人々に与えるからだ。

しかし、我々はただ状態から状態へと飛んでゆくだけで、その中で大したことは何も起きていないのが事実なのだ¹¹という監督の発言は結論の裏付けとしてよくあげられている。この口振りはジャック・ランシエールがさらに強調した「物語に関心がない」とも著しく類似している。しかし、タル・ベーラと物語の間柄において、我々は、語りの速度あるいは作家の関心をはるかに超えた重要な問題に直面する。すなわち、タルの言う何も起きていないとは、単なる物語の否定よりも、個人に起きることが世界の真実、あるいはランシエールの言葉を借りていえば生命の真実との無関係さをも意味する。別の言い方で表現してみれば、タルにとつては世界・生命は、導入文・主文・結論といった決まった構成で機能する物語において描写し得るものではない。さらにいえば、一連の出来事として整理された、冒頭から結末へと展開してゆくストーリーは（その良し悪しを問わず）、世界・生命に関して我々に何も語ることはできない。そのためにタル・ベーラは、初期作品から絶えず、物語の孕む制限性を踏み越える、あるいは少なくともその限界を拡大させることによって、フィルムという媒体で世界・生命をよりリアルに描写する表現形式を探っていたのである。彼の前でその表現形式への道を開いたのは、クラスナホルカイ・ラー

スローという小説家との出会いであった。

4. 永遠に終わらない小説を映画化する ― クラスナホルカイ・ラー スローとタル・ベーラ

一九八八年以降、タル作品の原作者と脚本家を務めたクラスナホルカイの、唯一日本語にも訳された短編小説『北は山、南は湖、西は道、東は川』の後書で、訳者の早稲田みかは次のように述べている。「作品の特徴は、まずその特異な文体にある。一つの文が長々と、ときには数ページにわたって、うねるようにどこまでも持続していく。そして、そうした長文を駆使した解剖学的なまでに詳細で正確をきわめた事物の描写、さらには語句の反復¹²と。まさにそのとおり、極端な場合はクラスナホルカイの文が十四頁ほどに延びたりすることに、文ごとに語り手（＝視点）が交代されるといった特徴も加えられる。『ウェルクマイスター』の原作『抵抗の憂鬱』（一九八九年）¹³では、三者の主人公、すなわち配達夫のヴァルシュカ、哲学の先生エステル、そして後者の妻エステル夫人による輪番で語り展開していく。これは、ただ同じ出来事が違う人物の視点から語られるというよりも、成員が自分だけの筋をもっており、諸々の筋は自律して流れていく。しかも、そのように各々の自

律した筋は必ずしも出来事の時間的順序を保ち、直線のような形成に整理されておらず、むしろ、視点・語り手を変えると共に前の時点へ逆戻りしてまた新しい方向へと出発することが多い。それらの筋が特定の時点、いわゆる合流点においてぶつかり合ったりして、環のような形成をとっているのである。ついでにいうと、クラスナホルカイの『サタンタンゴ』¹⁴という小説の映画化において上映時間が七時間も超えたのは、何よりもタルが原作のすべての視点、成員の環をそのままとり入れたためである。『サタンタンゴ』の物語の構成に関して、早稲田みかは次のように、きわめて重要な指摘をしている。「反復は語句や文のレベルにとどまらず、読者は最後の数ページに至ると、突然の既視感に襲われるが、やがてそれが冒頭の文章とまったく同じであることに気づく。物語はふりだしに戻り、永遠に終わらない循環を形成する。こうして、貧困や抑圧から抜け出そうとしても抜け出せない人々の出口のない絶望的な状況が描かれる」¹⁵。要するに、循環的な構成は、語り手の輪番が形成する諸々の小さな環と共に、最後はふりだしへと逆戻りする大きな環の現存をも示している。しかも、それは『サタンタンゴ』のみならず『ウェルクマイスター』の原作も含めてクラスナホルカイのすべての長編小説に該当する論点である。

特殊な文体および構成の他に、概略的ではあるが、クラスナ

ホルカイの全作品において反復されるモチーフ、すなわち主人公たちが永遠に待機するモチーフにも触れたい。彼の描く人物は皆、惨めな環境で生き、そこから抜け出したいという気持ちを抱いている。しかし、その目標に向かって動くことなく、ただ待つばかりいる。外部から久々に帰ってくる者の噂が広がると、人々はその者がもってくる約束^{きぼう}、つまり、惨めな状況から出口を作る約束^そを待ち続けることになる。帰ってくる者は、『サタンタンゴ』の詐欺師同士のように待機する人々を意図的に騙すパターンも、あるいは最新作¹⁶の男爵のように、その期待すら知らないで無意識に人々を失望させるパターンもあるのだが、結果は一緒である。それは、約束が欺瞞だったことが明らかにになったときに、元々の待機する状況が回歸することである。

監督が小説からほぼそのまま入れた諸々の要素に関して、またもやジャック・ランシエールに依拠して述べたい。「タル・ペーラの、クラスナホルカイの小説に基づいて撮った映画は、後者が提案した幻影のような結末に至る循環的な物語の孕む緊張関係から作り上げられており」¹⁷、並びに「約束と約束、欺瞞と欺瞞さえある限り、環と環もあるわけである」¹⁸というように、タル映画のモチーフとナラティヴ構成においては、クラスナホルカイの効果が明らかに働いている。しかし、それは

あくまでも一九八八年制作の『ダムネイション』¹⁹と一九九四年の『サタンタンゴ』に限られる。次作の『ウエルクマイスター』では多くの相違点がみえてくる。続いてはそれらに重点を置きたい。

ナラティブ構成からはじめよう。『ウエルクマイスター』は原作『抵抗の憂鬱』の「序章」と「結末」を省いて真ん中の部分のみを実写化している。およそ四十八時間の出来事のみが完全なリニア構成で描写されている。というのは、時間的順序を保って、そしてさらに視点（語り手）が切り替わることもなく、一人の人物、天真爛漫な郵便配達夫ヴァルシユカの視点から、我々の前に物語が流れてゆくのである。全三十五ショットの中で三十四ショットにおいてヴァルシユカの移動あるいは行動、そしてとりわけ彼の眺めるスペクタクルが映されている。そういった構成上の特徴の他には特に舞台設定の違いが目立つ。『ダムネイション』におけるぼろぼろの工業都市と『サタンタンゴ』の数人しか残っていないコルホーズと違って、『ウエルクマイスター』の舞台は人の抜け出した場所ではない。小説で「ハンガリー大平原のある町」というのだが、映画版では国さえも推測できない。撮影はハンガリーの南部地方に位置しているバヤという田舎町で行われていたが、その町の風景、とりわけ中央ヨーロッパのネオルネッサンス建築を代表する町役場

（旧グラツシャルコヴィツ・シャトー）を背景に、古典主義建築の特徴を示す中央広場を用いることで、タルはオーストリアあるいはドイツ南部とも思われ得る映画空間をつくり上げた場所の特定が不可能であるその町にはブルジョア階層と知識層があり、秩序のしつかり維持されている社会制度をもっている。この町では、地位の低い階層の人々も割と安定した生活を送っており、外部の者がもってくる約束（＝欺瞞）に耳を貸す人はめったにいない。というよりも、外部から来る者とはともかく怪しい目でみられている。

こういった町の平凡な日常生活にある日の朝はどこからともなくサーカス団がやってくる。団といっても、それは一台の大型トラックで巨大な鯨の見世物を町から町へと運んでゆく三人組に過ぎない。その三人とは団長、すべての雑事が任せられている便利屋の男、そして自分のことをプリンスと自称する謎めいた小人である。この不気味なサーカスの到着直後、町の中央広場にプリンスの信奉者が集まってくる。得体の知れないその群衆の到来と共に、自然界においても様々なる恐ろしい変化が起こったり、治安も悪化したりし町民は不安に駆られる。夜になると、プリンスによって焚きつけられた群衆が騒動を始めて、カオスの秩序を目的とする革命が勃発する。さらに、町の秩序を復古するための「浄化運動」も立ち上がる。エステル夫人が、

元教授である旦那の名義を利用して、「浄化運動」の主導権を自分の手に握って最終的に町の支配者になる。

その流れ、また、一人の登場人物の視点を保つ直線に展開される筋立て、そして第一に、安定した環境の町を舞台に旧制を終わらせると共に「新しいはじまり」²⁰を惹起する革命を描くことによって、『ウエルクマイスター』では、タル映画の常にかかれてはいるはずの環が閉じられてしまったという批判的な声もあげられている。例えば、ランシエールは、この映画を「ロマンチックなお伽噺」²¹として叙述した。その叙述は、持続に隔たりをもたらす結果、タル映画の現実性が台無しとなってしまった、要するに『ウエルクマイスター』は普通の物語映画でしかなくなったということの意味する皮肉である。

本稿では、ナラティヴの構成、および、とりわけ状況と運動の描写方法に焦点を当てて、『ウエルクマイスター・ハーモニー』における革命が果たしてタル・ベーラの映画に孕まれる現実性を台無しにしてしまったのかという問題を再検討したい。

そのために革命から出発して作品分析を始める。

5. 『ウエルクマイスター・ハーモニー』における二つの革命

本作品との関連で一つの革命が論じられることは多いが、実際は二つある。一つ目はむろん、プリンスの騒動である。彼自身は最後のスピーチで革命を語っているつもりだろうが、「秩序が無秩序であり」かつ「形無いものが形をもち、荒廃したものが完全となるからすべてを破壊しろ」等の陳腐なことばかり言っており、この革命には単なる打ち壊し以外の目的を発見するのが難しい。ハンナ・アレントの定義を参照にすれば、「新しいはじまり」が提案されていない場合は、革命を語ることでがそもそも疑わしい。まさにその通り、動機と目的の不在および不条理な終わり方（浴槽の中で立っている裸の老人の場面）を中心とする意味論的な分析において、『ウエルクマイスター』の物語はメタファーのレベル、あるいはもしかすると政治的アレゴリーとして読むしかないという結論²²に至る研究者が多い。この問題はひとまず後回しにしたい。

『ウエルクマイスター』におけるもう一つの革命は、全く暴力的でなく、前者に比べてはるかに人の目を見張らせるものにならない。とは言え、それも秩序を、すなわち音楽界における秩序を脅す。それが、人為的かつ非自然的な秩序に陥った音楽

を自然の状態へと取り戻そうとしているエステル教授が起こす、一人による音楽革命である。

エステルは²³、大学の元教授、音楽教師、高等学校の元校長、そして哲学者として町の最も尊敬されている人物である。自分の仕事に無我夢中で数年前から家に引きこもっており、彼の面倒を見ているヴァルシユカ以外の人にほとんど口も聞かなくなつたそのエステルは、ピアノの「調整」(独語で“temperieren”という表現、直訳すると「調整によつて得られた」という)に関して研究している。とりわけピアノの「調整」によつて得られた音律組織²⁴、つまりアンドレアス・ウェルクマイスターという音楽家・音楽理論家が十七世紀において音楽界の中に導入した「調整律」、あるいは「平均律」と呼んだものに注目する。平島達司が指摘したとおり、平均律そのものはただの厳格な数学的体系にすぎないものであり、その体系を基に本当の芸術を創り上げたのは、ヨハン・ゼバスティアン・バッハによる“Wohltemperier”(文字通り「よく調整された」という意味)²⁵であつた。ウェルクマイスターのその数学的体系においてエステルが芸術的な疑問を抱くだけでなく、より重要な問題、とりもなおさず「哲学の問題」²⁶をも見出した。それを、彼の次のセリフから解釈することができる。「極めてくはヴェルクマイスター、彼のやり方はこうだ。和声の一オク

ターヴを十二の半階調に分け、その音を並べて音階とした。二つの半音のうち一つを偽り、十の調性を用いる代わりに五つを使い、音の配置を決定した。楽器調律のこの進歩を我々は無視すべきだ、たえず操作されたその悲しい歴史を、自然に調律された楽器を復活させるのだ」。

音楽にある秩序に取り換えて自然の音に戻るべきというときは、エステルが音楽上の自然支配の問題に関して語っている。自然を支配する体系は、一九二一年に十二音技法の理念でアルノルト・シェーンベルクによつて完成されたと一般的に言われているのに対し、すでに約二五〇年前にウェルクマイスターの調整律において見出されるというのが、確実に革新的な思考である。しかし、例えば『新音楽の哲学』でテオドル・アドルノがその体系の根源を探つて、十六世紀つまりウェルクマイスターよりも早い時代にまで遡る必要があると主張する。その時代で「音楽における自然支配の体系が生じることになる」。この体系は市民時代の原初にまでさかのぼる一つの憧憬、すなわち鳴り響く音を秩序正しく「把握」し、音楽の魔術の本質を人間理性の中へと解消させる、という思いに対応している」。また、アドルノによれば「自然素材を意識的に思い通りに動かすということが」初めてできたのはジョスカン・デ・プレというフランス出身の作曲家であつた。それが「音楽上の自然の強制から

人間が解放されたということ、自然が人間の目的に対して従うという、二つのことを意味している。」²⁷ しかも、このようにして音楽上に理性が導入され、人間が自然を支配することを可能とした体系・秩序において、美的な行使権と政治的な行使権の親縁性がさらに垣間見えるという。これはただ、バッハやモーツァルトが当時の音楽手段を支配したと同様に、優秀な政治家が政界のすべての手段を支配しなければならぬという²⁸意味だけではない。要は、これらの体系から抜け出すことは不可能、いやむしろ、あらゆる巨匠性が体系の制限内に限ってしか出現することはできないことでもある。エステルもまた結局ウェルクマイスターの数学的体系を破壊することができず、すべての努力は不条理な結果となってしまう。それは彼とヴァルシュカの対話から明らかになる通り、ピアノを自然の音階に調整してから毎日二時間の練習を四十五分までに減らしたという。何故かといえば、「頭が痛くなる」音しか出せないからである。また、最後の場面ではエステルが、余儀なくピアノを平均律に調整し直したと、ヴァルシュカの前で認めている。このように終わってしまった革命において秩序の回帰がさらに顕現し、それが『ウェルクマイスター』の最も要となる問題点ともつながっている。それを明らかにするために、続いて、映画の絶対的主人公であるヴァルシュカともう一つの革命の性質を説明し

なければならぬ。

6. 愚か者が革命をみたとき ― ヴァルシュカと自然界の秩序

前述のように、タル・ベーラは循環的なナラティヴをクラスナホルカイ・ラースローからもつてきた。前作の『ダムネイシヨン』と『サタンタンゴ』では長々と延びる直線的移動（主に歩くこと）のショットおよびそれらの直線が合流し、成員が集まり周回する（主に踊る）といった場面の連鎖からナラティヴの環が形成された。『ウェルクマイスター』の一つの特徴は成員の長い歩きを描写する場面の欠如である。その割に人々は〈環〉になって回る運動の場面がより多くなっている。そういった場面のいずれもがヴァルシュカの移動、彼の〈線〉によつて結ばれている。つまり、登場人物の線が一つの合流点にぶつかり合うことなく、場面どうしのあらゆる関連性がヴァルシュカにおいて顕現されている。

さて、『ウェルクマイスター』ではどのような運動が現前するのか。それらを習慣的あるいは毎日の決まった仕事、およびいわゆる〈世俗的儀式〉と呼んで二つに分けて分析を行いたい。何よりまずは、後者の代表的な事例として、作品の一番長い

ショットである冒頭シーンにおける運動を取り上げる。

場所は田舎町の飲み屋、時間は夜の閉店直前。店長はすでに薪ストーブに水をかけて店を閉めようとするが、酔っ払いの人々は動く様子がない。彼らは見世物を待っている。ようやくヴァルシユカが到着し、彼の誘導で毎日の儀式が始まる。酔っ払いたちが立ち並んで、環を形成する。一人が太陽役、一人が地球役、一人が月役。ヴァルシユカが語り始める。「君は太陽だ。動かない、太陽だから。君は地球だ、地球は最初、ここにいるが、太陽の周りを回り出す」。このように彼の指示に従って、酔っ払いたちは次々と動き出す。宇宙の秩序、燦然と輝く太陽、月が地球の周りを公転している安定の状態を再現する。そして、「突然に起きる」といい、太陽酔っ払いと地球酔っ払いの間に月酔っ払いを引き寄せて、ヴァルシユカがこのように続ける。「昼の一時ごろのできごとだ、最もドラマチックな変化が起きる、そのとき、空気が急に冷たくなる、感じるか。空が暗くなり、あたりは真つ暗に、犬たちは遠吠える、ウサギはうずくまり、鹿は逃げまじう、この物恐ろしい暗がりの中、鳥たちでさえうろたえ、ねぐらに帰っていく、そして、完全なる静寂、生き物は動かない、丘が動き出すのか、天が落ちてくるか、大地が足元で割れるか」。皆既蝕が起きたこの瞬間に、飲み屋の中ですべての運動が停止する。カメラと共に、ヴァル

シユカ、酔っ払いの全員、さっきまでイライラした店長でさえ動かなくなる。「でも平気だ、恐れることない」と、運動を再開させたヴァルシユカが皆の心配をすぐに取り除ける。闇の次に光の回帰、これが宇宙コスモスの秩序であると。このとき他の酔っ払いたちも儀式に参加し始めて、成員が太陽系を形成し周回するしびれを切らして扉を開け放しに「帰れ！もう終わりだ！」という店長に、出るところのヴァルシユカは「まだ何も終わっていない」と素直に言い返す。

この冒頭、この十分余の長回しショットにヴァルシユカといった現存だけでなく、映画のすべてが凝縮されているといっても過言ではなからう。要するに、このショットにおいて映画ナラティブを構成する循環的かつ反復的な諸々の運動が前もって現れるのみならず、やがて起こるすべての出来事すら予示されている²⁹。出来事の問題を後回しにして、運動からみておこう。

すでに触れた通り、『ウェルクマイスター』の物語はヴァルシユカの移動に沿って進化し、しかもそのいずれもが〈環〉を形成する運動の場面へ至る。映画の前半でヴァルシユカが決まったルートを歩き、毎日反復される運動を行うことが描かれている。冒頭の場面で、飲み屋を出たヴァルシユカはエステルの家を訪ねる。そこでは、仕事の途中で居眠りした先生の着替

えの手伝いをし、仕事部屋と台所を片付けてから電気を消したり窓を確認したりして、見回りする。そのように義務を終わらせたあとまた出発し、職場の郵便局に行く。そこで手紙などの配達物を扱って、町中を歩き回る。このようにして、最初の六つのロング・テイクは、飲み屋における世俗的儀式的環にエステルの家における小さい環と仕事の大きい環の一連からなり、それこそがヴァルシュカの反復的かつ循環的な日常生活である。仕事が終わったあと帰って昼寝の支度をする次のショットで、エステル夫人が登場する。彼女によってヴァルシュカの日常の循環が崩されてしまい、並外れた出来事の連鎖が始まる。

ヴァルシュカの日常の他にも、この映画は循環的な運動、とりわけ人々が環になつて周回するような運動で溢れている。冒頭の飲み屋でヴァルシュカの指示に従う酔っ払いたちと同様に、町の中央広場で集合した他所の男たちも鯨の屍を中心にプリンスの指示を待っている。巨大なけだものの周りに待機し、ちびの怪物の教訓を聞くことが『ウェルクマイスター』におけるもう一つの世俗的儀式に当たる。環になった人々に宇宙の秩序を讃えるヴァルシュカによる儀式と正反対に、死んだ鯨の儀式は秩序の破壊を呼び掛けるものである。

また、エステル夫人の愛人である警察署長の双子による環、軍隊用の半長靴を履いたまま両親のベッド上を回って跳んだり

する場面、あるいはラデツキー行進曲のリズムに踊ろうとする酔っぱらった署長とエステル夫人による蹠^{よろ}蹠^ろけた運動なども環の事例に取り上げることができる。また、鯨を回つて観るヴァルシュカのショットどうしにも循環的な運動がみえる。

続いて、冒頭シーンのセリフでヴァルシュカが預言する出来事の詳細をみたい。まさに、彼の語りにおける「犬たちは遠吠える、ウサギはうずくまり、鹿は逃げまどう〈略〉鳥たちでさえうろたえ、ねぐらに帰っていく」等々の動物と同じように、町民がパニックに陥っている。早朝の郵便局でスタツフは最後の審判が迫ってきたではないかと怯えている。太陽に熱と光を注ぐ気がないかのようで、暴風も激しくなり、しかも十一月に零下十七℃になるのに石炭は不足している。社会の秩序も乱れており、恐怖のあまり家の前にすら出る気にならないのが当然だ、そして不気味なサーカス団もやってきた、と憂えている事務所の女性たち。それらの出来事と町中のパニック状態に一切気触れないのは、エステルとヴァルシュカのみである。前者は自分の音楽革命で無我夢中となっており「くだらない世間話」に気を張る暇がないと主張しながら、そもそも〈外〉の出来事とは完全に別離したいという態度をみせている。それと違って、ヴァルシュカは異常気象のことをも、巨大な鯨のことをも、世界が終わる兆候だとは考えていない。というよりむしろ、彼は、

広場の群衆によって社会の秩序が危険にさらされていること、および世界に闇が来る恐れなどを否定しておらず、ただ秩序と光の回復を信じている。同僚からの「宇宙はどう？」というからかいに対してもヴァルシュカは相変わらずの素直さで「順調です」と言い返す。そのときも、そして飲み屋の酔っ払いと一緒に皆既蝕を再現したときも、彼は宗教的な意味での伝道を行うのではなく、物事の自然の秩序そのものを語っている。鯨という全能の生き物においても、彼は神の偉大な創造欲以外に、恐れることがあるとは考えていない。

ヴァルシュカの役目は、ジャック・ランシエールが「愚か者」³⁰と表現した役目に対応できる。ここでいう愚かさとは、能力あるいは知恵のことを特定するというよりも、二つの特質「環境全体を吸収する特質とその環境に対して賭けることができるあり様」³¹と仮定されている。

「環境を吸収する」ことに關してだが、タル映画に登場する愚か者の中でその特質を最も示しているのは、『サタンタンゴ』の少女エシテイケに並んで、田舎町の郵便配達夫であるこのヴァルシュカである。そもそも、ハンガリーの田舎町の郵便配達とは、環境全体を吸収する特質が体現される存在である。要するに、彼らが手紙や速達などの郵便物だけでなく、新聞や年金、失業保険なども届けているからである。ヴァルシュカは一

年中毎朝町のすべての道路を周回し、すべての民家を訪ねており、町に住むすべての者と日常的に接触している。要するに、彼の足元によって町の地図が浮びあがり、彼は現状のすべてを把握している。つまり、田舎の配達という職業は、町の医院の医者あるいは学校の先生よりも信頼を必要とするものである。

そういった信頼関係をもつてヴァルシュカは、恐怖で疎んでいる人々に自然の秩序、すなわち世界は終わらないこと、鯨は自然の生き物に過ぎないこと等々といった世俗的な福音を宣言しようとする³²。このように彼が迅速に悪化した状況の中で自分なりに抵抗し続けることが、ランシエールのいう愚かさのもう一つの特質である。環境全体を吸収しながら自分なりにその環境に抵抗するという二つ目の特質は、タル映画の愚か者が孕むより重要な特質の現前、すなわち「スペクタクルをジェスチャーへ変換する特質」³³を可能とする。その特質からこそ、ヴァルシュカは自分の目撃した諸々の出来事をセリフやナレーションなどではなく、身振りと表情だけで視覚的に再現することができるとができる。

簡潔に言ってみよう。『ウェルクマイスター』で一つの視点一人の主人公の一本の線だけが足りていたのは、ヴァルシュカ役でその特質を見事の演技でみせたラス・ルドルフのためである。三十五ショット中で三十四ショットは彼に属しており、

別の人物の行動が中心となる場合でも、彼の眺めているものしか映されておらず、カメラの動きも彼の眼差しによつて誘導されている³⁴。

上記の特質のほか、ヴァルシュカにはナラティヴ上でも一つの大事な役目を与えられている。それが、エステル夫人の脅迫的伝言をエステル教授にもつていくことである。

7. 秩序の回復 — タル・ベーラなりの革命の本当の姿に関する試論

プリンスが純粹なカオスの預言者であるとするれば、エステル夫人は秩序の最強な操り手である。「浄化運動」と呼んだ反革命を組織化して、署長である愛人を通じて、彼女は警察だけでなく、さらに戦車と共に町にやってきた軍隊をもコントロールしている。エステル夫人が回復しようとする秩序は、町の平和と安定に限られておらず、彼女はむしろ、自分の地位を取り戻すことを最優先の目標としている。彼女の考えでは、秩序はサーカス団が町にやってきたときにはとくに崩れていた。このことはヴァルシュカと彼女の会話から分かる。「私は」大きな犠牲を払ったわ、家を出たのよ、彼の希望で。音楽に専念したかった、棒に振ったわ、町でのふさわしい地位を」。そのい

わゆる「ふさわしい地位」とは、町の貴族階級に生まれた娘として、町の知識階級の最上位にある大学の元教授エステルの隣にあることを意味している。夫人にとつてこれは気持ち上の問題でなく、社会秩序そのものに関する問題である。つまり、旦那の家を出たとき、彼女自身だけが犠牲になったばかりでなく、さらに町の本来の社会秩序もが崩れ始めたわけである。プリンスの革命をきっかけに彼女は、暴力の独占を含めて絶対的な支配権を取得しようとする。それに上流階級の後援と承諾がむろん必須である。皆に尊敬されているエステル教授の高名を隠れ蓑にすれば、良識ある人々の協力を得られるはずだと考えて、夫人がエステルを脅かす。浄化運動の代表者になつてくれない場合、家に戻ると。「もしイヤなら、私と一緒に夕食をとるハメになると、今夜にもね」。

その伝言と浄化運動に協力を求める町民のリストと共にヴァルシュカが夫人の荷物もエステルの家に届ける。このようにして、「あの女の鼻を明かしてやる」とブツブツ言いながら、エステルが久々に出掛けることになる。ヴァルシュカと一緒に歩く場面は『ウェルクマイスター』の代表的なトラベリング・ショットである。二人の男が揃つて強風の中で一言も言わず歩き続けていることは約五分の長回しで捉えられている。リズムカルな足音とヴァルシュカが持ち運ぶ食事の容器の音しか聞こ

えておらず、カメラは二人の左側にバストより少し低く斜めの位置にある。二人の横顔が画面構図の中心にありながらも、とりわけ背景に注目すべきである。均質の汚れた家壁とまるで同じ窓、扉、窓、扉のセリが繰り返される中で、二人が前進せずただくるくる回っているかのような奇妙なシヨットである。

いつの間にか、中年紳士の四人グループにぶつかり合つて終わりそうもなかったこの歩行が止められる。紳士たちは直ちにエステルに向かって、「電気が止まりそうだ、石炭が不足。葉がない。電話も不通。街灯もつかない」「明日をも知れぬこのご時世に悪夢のようなものを町に入れるか、不気味な化け物」と嘆き始める。続いては、その不気味な化け物、つまり鯨、およびその持ち主であるプリンスの役目に簡潔に触れた上で、この後間もなく勃発する革命の成り行きをまとめていきたい。

本作品に関する先行研究においては、とりわけ鯨とプリンスの現存は、記号・象徴のレベルで解明され、『ウエルクマイスター』（と同様に原作の『抵抗の憂鬱』も）を東・中央ヨーロッパの元ソ連同盟国に勃発した革命のメタファー、あるいは政治的アレゴリーとみなされることが多い。前者に関して、ハンガリーの哲学者シュールベルト・グスターヴは、次のように述べている。『ウエルクマイスター』の鯨はシンボルではない。サーカスは死んだ神を、防腐保存化した屍を、倒された全能者

を連れて（町を）回っており、それを眺めるわけで群衆が勇気をもつて集まってくる。〈略〉この映画のゴ布林・プリンスがまるでニーチェの言葉を詠唱するかのように、信奉者に「あらゆる物が、木つ端微塵に壊れてしまえば、がれきの山から、物が築き上げられていく」と破壊をあおる。その結果は、ご存知の通りだ」³⁵。

シュールベルトがこのように言及した結果というのは、社会秩序の単なる回復だけではない。映画の最後で入院したヴァルシユカと彼の見舞いに行くエステルの会話、正確に言うとは後者のモノローグから次のことが分かる。夫人がエステルの家に戻り、しかも、警察署長である愛人とその子供たちをも連れてきた。そのためエステルが東屋に住むことになり、平均律に調整したピアノもそこに移動している。ヴァルシユカの部屋もすでに整っており、退院したらすぐにでもそちらに引越してできるのである。

まとめると、エステル夫人は自分のふさわしい地位を取り戻しただけでなく、自分が好き勝手に操る愛人を通じて暴力の行使もさらに自分の手に握ることができた。彼女の完勝を可能にした革命が始まった中央広場には、記念品のように今なお鯨の屍が放置されている。それを眺めているエステル教授のシヨットで映画は終わる。

コヴァーチ・アンドラーシの名著であるタルのモノグラフに書かれているとおり、この映画の原作であるクラスナホルカイの小説を解明するにあたって、これがハンガリーも含めて東・中央ヨーロッパを動揺させた民主化運動のただ中、一九八九年に発表されたことは無視できない事実である。しかし、とはいえ本作は必ずしも第二次世界大戦後に共産党支配下の諸国で勃発した革命のアレゴリーであるとも限らないし、とりわけ小説の約十二年後に制作された映画版をも同じ観点から分析した結論はさらに疑わしい。コヴァーチが指摘しているように、一九五三年の「東ベルリン暴動」、一九五六年の「ハンガリー動乱」、一九六八年の「プラハの春」と一九八一年の「ポーランド危機」の成り行きと、『ウェルクマイスター』の物語には確かに様々な共通点が見える³⁶。とりもなおさず、自分の立場を取り戻した上で、町の事実上の支配者になりあがったエステル夫人においては、革命の粉砕後に諸国で成立した、共産党によるもつと厳格で残酷な支配制度のメタファーを読み取ることもできるかもしれないが、果たして本当にそれだけであろうか。そもそも、映画（と小説）に描かれた出来事の意味内容を、作品の外部に探ることが必要だろうか。最後に、これらの問いに関して考察したい。

8. 革命と回帰

ハンナ・アレントの研究によると、革命を新しい、いい、伴う現象とみなす定義は、今日に至るまで標準であるが、実際それが出現したのは十九世紀の思想においてである。^{レヴォリュション}「革命」という言葉自体が、本来は天文学上の用語であり、コペルニクスは惑星の恒星の周りを回る運動、天体の回転を表して呼んでいた³⁷。単語の由来はさておき、政治的・社会的な変動を目標とする暴力は、古代を起点に「隔たり」ではなく、体制循環の一つの要素とみなされていた。プラトンの、五つの国家体制³⁸とそれらの交代を描く『国家』においてキュクロス（周期・環）の理念が導入されている。ポリュビオスはそこから出発し、ポリティア・アナキュクロシス（市民状態の循環）の概念で政治秩序の本性を政体の循環として描いていた。その循環において様々な政体に変化し移行した出発点に戻るのである。後年にキリスト哲学者が時間を直線的なものと考え始めた上で古代人の時間概念と手を切ったが、ポリュビオスのいった政体に孕まれる循環性に関する概念は中世までに影響を及ぼした。十四〜十五世紀に勃発した農民革命および宗教改革のいずれもが秩序復古を伴う現象とみなされていたことが、その影響の有効性を明らかに示している。アレクシ・ド・トク

ヴィルの指摘によれば、十七―十八世紀の革命もさらに旧制度の復活をもたらしており、欧米史ではじめて「アンシャン・レジーム」の実際の打倒を引き起こしたのはフランス革命³⁹であった。

上記の通り、革命とは「われわれには革命のまったく正反対と思われる事柄を意味する」⁴⁰ことを前提に、その性質を総合的に考察したハンナ・アレントの結論をまとめてみると、革命は政治的・社会的秩序の隔たりというよりむしろ、秩序に循環的に発生する危機の前兆といった方がよからう。だとすれば、『ウェルクマイスター』においてタルはその循環性を描こうとしたのだろうか。すなわち、作品は表面上の物語を語りながら革命の本当の姿を描くアレゴリーであろうか。これがさらにこの映画を超える、監督の作家性にまで至る問いである。

『ウェルクマイスター』における諸々の状況、様々な〈環〉を形成する運動、そして直線的に展開されてゆくナラティヴに隔たりを引き起こす破壊シーンのいずれもが、最後に起こる出発点への戻り、すなわち回帰の準備段階に過ぎない。エステル夫人の回帰と社会秩序の回帰のである。換言すれば、出発点への戻りを前もって預言する要素のすべてが映画の内に凝縮されており、外部の世界に起きた事件を参照する必要がある。

むしろ、タル自身が語ったように、「我々の生命、ある意味

で世界の果てである中央ヨーロッパでの我々の生き方」⁴¹を反省し、それを示唆する要素が『ウェルクマイスター』においても数多く見出される。しかし、それらの要素はタル（とクラスナホルカイ）の世界に関して我々に何も語っていない。タルの世界は回帰を語ると同時に、回帰がタルの世界を語っているのである。

また、生命の現実性が伴う無限へと向かっている運動でも、物語のある時点で、もはや前進しようのないものに突き当たることがある。『ウェルクマイスター』の革命も、さらに、その時点に至ってから、当然のことながら運動が後戻りすると同時にナラティヴ上で回帰が起こる。それが本稿の最初で述べた病院における破壊シーンである。なぜそこで運動が停止しなければならぬのかという問いに、少なくとも二つの答えを挙げることはできる。ゲリー・ポラードのインタビューでタルが語ったとおり、少しひねくれた答えと真面目な答えである。前者によれば、群衆が壁にぶつかったときは、文字通り後戻りするしかない⁴²。その壁よりさらに重要に思われるのが、ランシエールの言葉を借りて言うところ「もはや悪くようにすることもできない、と同時に自らも悪いことのできない存在」⁴³である老人の現存である。しかし、その現存が環を閉じて、ランシエールのいう「ロマンチックなお伽噺」を形成するのではなく、むしろ、

状況が絶えず開かれている環を保つために隔たりをもたらしものである。このようにして、『ウェルクマイスター・ハーモニ』に起る革命は、タル・ベーラの映画に孕まれる現実性を肯定する要素として再定義することが可能になると考えられる。

注

1 本稿では、ハンガリー語圏の慣習に従い、ハンガリー人の名前を姓名順で表記している。

2 マクラーレンはこのイメージから出発して、タル映画を中心に動画と静止画像の葛藤および聖像画・アイコンがもたらす超越論的力のあり方を論じている (Eve-Marie Kallen (editor) *TARR 60*, Underground Kiadó, 2015) あるいは次の URL <http://a-bittersweet-life.tumblr.com/post/103217498249/the-prosaic-sublime-of-béla-tarr-by-rose-mclaren> を参照)。

3 フランス語で二〇一一年に出版された原文のタイトルは “Béla Tarr, le temps d’après” であり、本稿ではエリック・ベナレックによる二〇一三年の英訳を使用している。

4 “He is interested in situations and movements, rather than stories and the ends they use to explain the movements... A situation only releases its power through the gap it opens with the simple logic of a story” Jacques Rancière *Béla Tarr, The Time After*, p43-44 (以下「

の日本語訳は投稿の著者による)。

5 英訳では “Realism” と表現されている。

6 “The essence of realism ... is the distance taken with regard to stories, to their temporal schemes and their sequences of causes and effects. Realism opposes situations that endure to stories that link together and pass from one to the next.” Jacques Rancière *Béla Tarr, The Time After*, p7.

7 “Life is not about stories, about actions oriented towards an end, but about situations open in every direction. Life has nothing to do with dramatic progression, but is instead a long and continuous movement made up of an infinity of micromovements. This truth about life has finally found an art capable of doing it justice... that does not construct any stories, but simply records the infinity of movements that give rise to a drama a hundred times more intense than all dramatic reversals of fortune.” Jacques Rancière *Film Fables*, Translated by Emiliano Bartista, New York, 2006, p2.

8 英訳で “Machine” あるいは “Apparatus” としている。

9 「したがって、シネマにはさまざまな特質があるとはいえ、映画作家の多くが生命の現実を撮るという点には限りがない。むしろ、いわゆる物語映画が一般的である点を該当文献でランシエールが認められている」。

10 この特定の映画形式に関する最新の研究に関して Ira Jaffe *Slow Movies*, Columbia University, 2014 おおづは *Slow Cinema*, Edited by Tiago de Luca, Nuno Barradas Jorge, Edinburgh University 2015 を参照

11 "I despise stories, as they mislead people into believing that something has happened. In fact, nothing really happens as we flee from one condition to another." 最初は二〇〇七年にロジャー・ペーバートが引用した（イーバートのブログを参照 <https://www.rogerebert.com/reviews/werckmeister-harmonies-2000>）この言葉は今日に至ってタルの最も引用され、知られている発言となった。『ウェルクマイスター』の分析にてイラ・ジャッフェも取り上げた（前掲書、一六二頁）。

12 クラスナホルカイ・ラースロー『北は山、南は湖、西は道、東は川』早稲田みか訳、松籟社、二〇〇六年、一四九頁。

13 原題は "Az elenálás melankoliája"（一九八九年）、英訳で "Melancholy of Resistance"（二〇〇〇年）

14 原題は "Sátánangó"（一九八四年）、英訳で "Satanzango"（二〇一一年）。

15 前掲書、一四九—一五〇頁。

16 原題は "Báró Wenckheim hazatér"（二〇一六年）、英訳で "The Homecoming of Baron Wenckheim"（二〇一八年予定）（『ウェンク

ヘイム男爵の帰郷』）。

17 "The films that Béla Tarr directs on the basis of Krasznahorkai's novels are fashioned from the tension between the circular stories of illusory ends the latter offers him" Jacques Rancière *Béla Tarr, The Time After*, p44.

18 "...there is a circle and a circle, just as there is a promise and a promise, a lie and a lie..." op. cit., 38.

19 原題は "Kárhozat" 英語で "Damnation"。

20 ハンナ・アレントは『革命について』（志水速雄訳、中央公論社、一九七五年）では、革命を次の通り定義している。「革命という現象が変化だけでは説明できないのと同様に、暴力だけでも説明は不十分である。すなわち、ある新しいはじまり、という意味では変化が起こり、暴力がまったく異なった統治形態を打ち立て、新しい政体を形成するために用いられ、〈略〉（という）ばあいにはのみ、われわれは革命について語るこができるのである」（三四頁）。

21 英訳で "romantic fairy tale" と表現されている。

22 例えばコヴァーチ・アンドラーシの非常に繊細なエッセーはそういった分析の典型的な事例として取り上げることが多い。（Kovács András Bálint *Tarr szerint a világ in Filmvilág* 2001/11 p17-23. 以下参照 http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikl_id=3495）

23 この苗字は、旧約聖書の中の一書、ヘルシヤ王の後でなったユダヤ

人女性の話を描く『エステル記』を連想させる。

24 東川清一編『古楽の音律 Temperament and intonation in early music』（春秋社、二〇〇一年）を参照。

25 平島達司著『平均律』への疑問と「古典音律」をめぐる（東京音楽社、一九八三年）を参照。

26 エステルが自分の言説をディクタフォンで口述録音する。次のように語っている。「一瞬たりとも疑いの余地はない、技術的な問題ではなく、哲学的な問題に根差しているのだ。調の中で中心を成す音を探索していくと信念とは何かを考えるに至る。信念のよりどころは何かを問うことになる。つまり、作品の核を成す和声というのは、非和声との関係を考慮すると存在するのか。したがって、音楽を探求するのではなく、非音楽の実現を話題にすべきだ。破廉恥にも、この数百年、これはタブー視されてきた、だが今こそ明らかにすべきだ。なぜなら恥ずべきことに、この数世紀の作品の音程はすべて偽なりなのだから、言い換えるなら、音楽もその調性エコーも、その尽きせぬ魅力も誤った根拠に基づいている。そう、明白な欺瞞について語らねばならぬ」。

27 Th・W・アドルノ『新音楽の哲学』龍村あや子訳、平凡社、二〇〇七年、九七頁

28 アドルノはここでオスヴァルト・シュペンギーラーを引用し音楽と政治的な支配が孕む親縁性を説明している。「現代にある手段は、いま

だ長年にわたり議会制主義であり、すなわち、選挙と新聞ジャーナリズムである〈略〉人はとにかくこれらを支配せねばならないのである。バッハやモーツァルトは彼らの時代の音楽手段を支配していた。そのことはあらゆる巨匠性のしるしにほかならない。国家経営術もまたこれと異なるものではない」前掲書、九八頁。

29 ヴァルシュカのこのセリフで『ニーチェの馬』（二〇一一年）の話がさらに予め語られている。

30 英訳で“idiot”と表現されている。

31 “capacity to completely absorb the environment, and capacity to bet against it.” Jacques Rancière Béla Tarr, *The Time After* p39-40.

32 コーヴァーリ・オルシヨヤの美しい指摘だと、映画の最後はヴァルシュカが精神的につぶれてしまう第一の理由は、彼の目撃する破壊というよりも、彼のメッセージを聞く者が誰もいなくなったことである（Kovári Orsolya *Arnyékvilág, Tarr Béla-retrospektív, Sprint kiadó* 2012）。

33 “Idiocy is the capacity to transform into gestures the spectacle that one sees”. Jacques Rancière Béla Tarr, *The Time After* p42.

34 タルの方法は最初に主人公をできる俳優と場所を決めることである。脚本を書く作業はその次の段階である。

35 Shubert Gusztáv *Gengszterek és Angyalok in Filmvilág* 2001/4 p4-7（以下を参照 http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikl_id=3262）

36 “The script of *Werckmeister Harmonies* was based on the second part of Krasznahorkai’s second novel, *The Melancholy of Resistance* (Az ellenállás melankóliája), published in 1989. It is very difficult not to remark upon the novel’s date of publication: the year of the overturn of the communist regime in Hungary, and in other Eastern European countries... So, the process of erosion also seemed endless, and no one had any idea about the aftermath. In Hungary, at least, a potential spontaneous popular unrest was considered by all parties as dangerous rather than as desirable, mainly due to the tragic experiences of past revolts against communist regimes 1956 in Hungary, in 1961 in East Germany, in 1968 in Czechoslovakia, and in 1981 in Poland. Thirty-three years experience confirmed that on each of these occasions the communist regimes’ reactions were violent, and the result was destruction and the establishment of an even more cruel order of repression.” András Bálint Kovács *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*, Columbia University Press, 2013.

37 ハンナ・アレント、前掲書、四一頁。

38 具体的に、哲人王制・最適者支配制・富者による寡頭制・民主制・僭主制の循環が描かれている。

39 『アンシアン・レジームと革命』（井伊玄太郎訳、講談社、一九九七

年）を参照。

40 ハンナ・アレント、前掲書、四三頁。

41 “Our life... in middle Europe, how we are living there, in a kind of edge of the World” Ira Jaffe op. cit., 171

42 真面目な答えに触れる前にタルの話が登場人物の品格へとずれてしまふ、ボラードも次々と別の質問を出してゆく (https://www.youtube.com/watch?v=HPpJ0TmIeuc 該当部分は五分当たりにおよぶ)。

43 “...a being to whom it is no longer possible to do evil, or not possible to do further evil.” Jacques Rancière *Béla Tarr, The Time After*, p59.