



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	タル・ペーラの『ファミリー・ネスト』（1977）における空間表象をめぐって
Author(s)	モルナール, レヴェンテ
Citation	研究論集, 20, 33 (左) -50 (左)
Issue Date	2021-03-31
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgshhs.20.l33
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/80781
Type	departmental bulletin paper
File Information	03_rjgshhs_20_p033-050_l.pdf



タル・ベーラの『ファミリー・ネスト』（1977） における空間表象をめぐって¹

モルナール・レヴェンテ

要 旨

ハンガリー出身のタル・ベーラは世界的に知られている映画作家ではあるが、1989年前の作品群、とりわけ1977年の長編デビュー作『ファミリー・ネスト』とそれに続く『ザ・アウトサイダー』（1980年）と『プリファブ・ピープル』（1982年）は十分に研究されているとはいえない。その原因の一つは、当時の映像を入手し確認することは非常に困難という現実的なことだが、理論上の問題もある。それらの作品は形式上で当時のドキュメンタリー映画運動に属しているため、分析するにあたって、その映画運動も精査する必要がある。1970年代において、バラージュ・ベーラ撮影所（本稿はBBSと略記する）所属の若手映画監督らは、社会主義国家ハンガリーの「人生の現実」を洗い出そうとしていた。そのために、社会科学の調査方法を最大限に活かした独特な映画形式を創り上げた。監督上昇を目ざしたタル・ベーラ自身もその表現形式を採用した。以上により、本稿の目的は二つある。まずは、BBSのドキュメンタリー映画形式〈社会（科学）主義映画〉の特質に触れる上で、初期タルのナラティブ、演出、カメラワーク、編集等々を分析する。さらには、デビュー作『ファミリー・ネスト』にみられる映画空間の問題をめぐって、タルの独特な映画的な世界を構築する方法がすでに本作品においてすら——その胚型であるが——姿をみせていることを明らかにする。

1) 問題設定

ハンガリー出身の映画作家タル・ベーラ²は、その独特な表現形式や映画概念の独創性が1990年代に言語や国籍に問わず多くの映画批評家と理論家、思想家ないし哲学者の注目を集めた。とはいえ、タルの初期作品群、すなわち『ファミリー・ネスト』（1977年）、『ザ・アウトサイダー』（1980年）、『プリファブ・ピープル』（1982年）は、先行研究では見落とされがちで

ある。その原因は、当時の映像を入手し確認することが難しいという現実的な問題はさておき、それらの映画がハンガリー映画界のとうに終わっているとされる映画運動に属しており、形式上で彼の作家性が成立したとされる『ダムネーション』（1988年）や、とりわけ1994年に発表された『サタンタンゴ』とそれ以降の作品群とは多くの相違点をみせるためである。初期作品に触れる文献は全くない訳ではないが、ナラティヴ構成やショットの平均長さ、演出などの表面上の問題との関連で分析されるという傾向がみえる。タルの作風は、1983-87年において転換した（後ほどまた触れることになるが、コヴァーチ・アンドラーシュ・バーリントの『タル・ペーラのシネマ——輪が閉じる』³はその代表的な文献である）ことが結論とされる。

本稿は、以上の論点を否定するのではなく、映画空間の問題をめぐって作品分析を行うことによって、タルの独特な映画の世界を構築する方法がすでに長編デビュー作『ファミリー・ネスト』においてすら姿をみせていることを明らかにする。

2) 「ブダペスト派」——二種類の〈社会（科学）主義映画〉

少し遠回りになるが、タルが22歳のときに発表したデビュー作『ファミリー・ネスト』を論じる前提を説明しておく必要がある。2010年、55歳のとき、彼は『ニーチェの馬』と共に映画監督の引退も発表した。その次の年には、フランスの哲学者ジャック・ランシエールが『タル・ペーラ 時間、その後』⁴というタイトルの作家論を書き下ろした。初期作品との関連で次のように述べている。

俳優というよりも、該当物語が起こったかもしれない一般人の出演者に頼ることは必要だろう。一般の女性と男性に頼って、演技してもらいよりも彼らには諸々の状況を体験する〔to live the situations〕ことを求めることによって、彼ら／彼女たちのみならず社会主義者全員〔any socialist individuals〕が体験する様々な待望や倦怠感、失望を肉体的に〔incarnate〕表現してもらい。しかも、それは古典的な表現記号〔conventional expressive codes〕においてではなく、むしろ諸々の言葉や空間、反復句、身振り、主体の関係において表象されてくる。⁵

2013年にシトール・ローラントというハンガリー人の映画理論家が、1970-80年代におけるハンガリーのドキュメンタリー映画に関する論文で、上記の引用文を取り上げた。「時間、出来上がった——ブダペスト派と時間について」⁶と題されたその論文で著者はランシエールによる作家論は映画史的な解説を完全に欠いている、と指摘した。その指摘は正しいが、以上の文章で哲学者は1970-80年代においてハンガリーのドキュメンタリー映画の主流であったいわゆる〈社会（科学）主義映画〉の方法（その存在すら意識しなかったかもしれないが）を見事

に叙述した。だからこそ、タル・ペーラの初期作品も含まれるそのハンガリーの映画運動、英語圏等では「ブダペスト派 Budapest School」という語が当てられているドキュメンタリー映画形式を論じたシトールの論文でさえ違和感を引き起こすことなく言及することは可能だった。

「ブダペスト派」は具体的に何をなしているだろうか。ここでは、シトール・ローラント及び彼の論文が基盤とする 2005 年に発行された論文集『ブダペスト派 ハンガリーの劇／ドキュメンタリー映画 1973–1984 年について』⁷に依拠してまとめる。「ブダペスト派」は二つの異なる方法に基づいていながら形式上で非常に類似する流派／運動をなしているとされる。その二つとは次の通りである。

(ア) 監督が、一般人に実際に起きた事件、出来事や状況を一つのまとまったナラティヴに整理した上で脚本を書き下ろす方法である。脚本をもとに、素人の登場人物は、彼らに起こったことをカメラの前で再現し演じる、とされる。つまりこれは、監督はインタビュー調査で分かった事実を再編することによって、ナラティヴを作り上げる方法である。ハンガリー映画史専門家のグレンチェール・ガーボルは、この方法で制作された作品群を「ドキュメンタリーのフィクション」⁸と名付けた。

(イ) その一方で、架空の事件／状況／出来事からなる「説話的ドキュメンタリー映画」⁹がある。これは、登場人物が全員、素人ないしは特定の労働者階層を代表する人物である点においては前者（ア）とは共通しているが、物語は登場する人物や家庭に実際に起きた話ではないとされる。演出の方法もが根本的に異なり、脚本はなく台詞は 100% アドリブで、監督が撮影現場で登場人物に状況を説明し、あとはカメラを廻すのみである。

以上の二つの微妙に違う方法だが、目的は一緒、すなわち労働者階層の日常生活に関わる諸々の社会的な問題を取り上げ、社会主義国家ハンガリーの「人生の現実」を描こうとすることとされている。「ブダペスト派」と呼ばれたこの「半ドキュメンタリー映画」の形式は、ハンガリー語で〈社会（科学）主義映画 Szociográfia〉^{ソツィオ・グラフィーア}という造語¹⁰で呼ばれている。

『ファミリー・ネスト』の最初の画面は、本映画が後者の「説話的ドキュメンタリー」の範疇に当て嵌まることを明白にする。「この物語は、登場する現実の人々に起きたものではないが、彼らに起きることもあり得ない訳ではない」という字幕が前もって表示される。この独特な形式の範囲内でタル・ペーラの方法が如何にして成立したのかという問題へと近づけるよう、〈社会（科学）主義映画〉についても説明する必要がある。そのため、『ファミリー・ネスト』の制作よりもさらに 10 年ほど遡って、バラージュ・ペーラ^{スタジオ}撮影所 Balázs Béla Stúdió（以下 BBS と略記する）に属していた若手映画作家らが始めた映画運動の歴史を概括しなければならない。そこで、続いては〈社会（科学）主義映画〉の成り立ちとその特徴について映画史的な観点から

概括する。

3) 社会科学の方法を徹底的に活かすドキュメンタリー映画形式に向かって

まずは、BBS から始めよう。1949年に成立した社会主義ハンガリー国家では映画製作に対しては全面的かつ厳密な事前検閲の装置が作動していた。しかし、1958年には、当時の文化大臣——1980年代までハンガリーの文化生活を全権的にコントロールした——アツェール・ジョルジによる提案で、若手（そして共産党の党员ではない）映画作家・映画関係の人々が検閲なしで活動できることを目的に撮影所が設立された。この撮影所が、映画理論家であり美学者、詩人として知られているバラージュ・ベーラ Balázs Béla¹¹ の名を冠する。BBS では、国（＝共産党）から与えられた予算で検閲なしの製作をすることが許されていたことは事実だが、それと同時に、当時の遠回しで言う作品を「公開する条件はなかった」。それはつまり、外部（特に外国）での上映は禁じられていたことを意味する（事前検閲を通ればむしろ一般公開も可能だった）。

以上の状況下で、1961年にBBSでの映画製作が開始された。それ以降、ブダペスト演劇・映画大学を卒業した者（監督専攻のみならず、脚本家、カメラマン、照明技師、演出家等々）はまずBBSで実際の撮影に取り組み、経験を積んでから他の国立撮影所に就くことが一般的な行き方となった。総合的にはBBSに関わった映画作家を二つのカテゴリーに分けることができる。一つは、BBSでデビュー作のみを製作した者（タルもそうだった）で、もう一つは、国内外で一般公開ができなくとも自由に映画を撮り続けることを優先した者、つまり一党国家の文化生活に従うつもりのない、いわゆるインディペンデントの映画作家であった。

民主化以降はBBSが徐々に変容し、1995年には撮影所よりも映像学会や研究発表会などを開催する「議論の場」となっていた。数字で見ると、1961–1995年の約30年間は、271名の映画監督によって511本の作品が製作された¹²。フィルムのデジタル化が2015年から実施されており、2019年現在、約300本が確認可となっている。全511本の約80%は、〈社会（科学）主義映画〉であり、そしてタル・ベーラの『ファミリー・ネスト』のような、いわゆる説話的ドキュメンタリーがそれらの8割を占めるとされる。その独特な方法による映画形式はいつ、どのように成立したのだろうか。

「いつ」については正確な日付まで判明している。9名のBBS所属の若手の映画製作者（監督、脚本家、撮影技師）が、『映像文化』という専門誌の1969年の3号¹³で「社会科学の映画集団を！」といった声明を発表した。まずは、声明のテキストからみておこう。

声明とはいえ文体は当時の独特な曖昧さや紛らわしさをみせており、言うことは漠然としているが、いや、むしろだからこそ、その時代のドキュメンタリー映画製作に内包される問題性をまざまざと反映する資料である。問題定義は次の通りである。「情報と参考資料の基盤は、

極めて狭い」、そのせいでドキュメンタリー映画の「現実を洗い出す機能が損する」とされる。「現実を洗い出す機能」とは、原文では二重引用符及び斜体で強調されており、要するに当時の環境下では、そもそも「現実」を口にすることすら婉曲表現に過ぎない、と示唆される。

以上のような遠回しな言い方に富み、具体的なことは何も言っていないような序文でありながら、実は当時の「現実」について多くを語ってくれる資料である。事実、1950-60年代のハンガリー映画界では、ドキュメンタリーという語はインタビュー調査に基づく、いわゆる「面接映画 Riportfilm」を指していた。「面接映画」の方法と形式は極めて単純である。監督はカメラの後ろから質問し、主にクローズアップで捉えた対象者がそれに答える。自由な社会であればそのような面接映画でも「現実を洗い出す」可能性はまったくない訳ではないが、独裁体制下の国家ではカメラの前で本当に思っていることや感じていることを語るのとは簡単ではない。ヨージャ・ペーテルという批評家が『映像文化』の1978年4号で、BBSの若手作家が「社会科学の映画集団を！」を発表してからの10年間を概括したエッセーにおいてこの問題にはっきりと触れている¹⁴。彼の主張によれば、当時の一般的なコミュニケーション戦略は「意図的な虚偽」「逃げ口上」及び「機械的な自己表現」に基づいていたとされる。要するに人々は、社会的な地位を問わず、マナーや行動を様式化し、他人の前で語る、もしくは語らなければならないときは、その状況に最もふさわしい発言することができるよう、「標準の姿勢／為様」を身に付けることは一般的だった、とされる。

以上のような状況下では「面接映画」の方法が「現実を洗い出す」ことに成功しようがなかった。つまり、工場の作業員であれ、^{コルホーズ}集団農場の主任であれ、地方の当局であれ、日常生活や職場、福祉制度や社会の現実について安心して語ろうしないからである。さらに言えば、人々の生活が全面的に国家に依存する国では公に喋る勇氣をもつ者は少ない。1969年に「社会科学の映画集団を！」を発表したBBSの若手映画作家らが、この問題をはっきりと言い表してはいなかったが、彼らが提案した「社会科学の方法を活かす映画制作」とは、まさにそれに対する対策であった。その対策を基に1970年代において成立した〈社会（科学）主義映画〉、とりわけ説話的ドキュメンタリーという形式の上では、監督が登場する人物——工場の作業員や集団農場の主任、もしくは当局の公務員——から、直接に自分の人生や体験について語るようを依頼せず、監督の作り上げた架空の状況に参加することのみを頼んでいる。その状況下では、登場人物が安心して本音や本当に思っていることを発言する環境を作り上げることができるか否かは、監督の才能と技量にかかっていた。換言すれば、監督が、ハンガリー人が身に付けた「標準の姿勢／為様」をつぶす「状況」を創造できるかどうかによるということである。タル・ペーラの、登場人物を——ときには泣き出すまでに——挑発する、ないしはより自然な反応や行動を誘発する状況／環境を作る独特な方法を明らかにするためには、BBSの「現実を洗い出す」計画に関する説明をしておく。

4) 社会主義国家ハンガリーの「人生の現実」を洗い出すために——BBSの計画

上記のように、曖昧な表現形式ではあるが、BBSの若手映画作家らが発表した「社会科学の映画集団を！」という声明の序文では1950-60年代のハンガリーのドキュメンタリー映画、ないしは社会体制の核心に及ぶ問題点が言及されている。「面接映画」は、「現実を洗い出す」にはあまり有効的ではなかったことを示したうえで、当時のドキュメンタリー製作者に存在する問題性をも取り上げて批判した。すなわちそれが、極端的なあるいは抽象的な美学を目指して異例さや珍しい現象、または観客に対して大きなインパクトを与える事件や出来事を探り人生の転機＝ターニングポイントを撮ろうとする意図であった。例えば、連続殺人事件だの、田舎の家庭に一卵性三つ子が生まれただの、下層階級の日雇い労働者が宝くじで大金を当てただの、である。BBSの若者によれば、「人生の現実」はそういったユニークな出来事と全く関係ない、と主張される。本来、人生の現実を洗い出すはずのドキュメンタリー映画が、一万人、十万人、百万人の人生の中で一度だけ起こるかもしれない出来事を記録することは、そもそもドキュメンタリーという映画ジャンルに相反するとされている。人生の現実を洗い出すには、「資料調査を基に、計画通り行動し、学問的な知識を身に付けたうえで、意図的な映像製作を目指して」やっていくしか方法がないのだ、と。このようにして「社会科学を直接にドキュメンタリー映画の形式に導入する」¹⁵ことによって、ユニーク＝一回性の代わりに平凡＝ありふれたものを対象としなければならない。

以上のように、社会主義ハンガリーの現実を描写するために、BBSの若者は非常に細かい計画を立案した。その計画は、映画のテーマと対象、素材と撮影技法、及びドキュメンタリー映画製作の改善という三つに分けて述べられている。一つずつ概括しておこう。

- I. 三つのテーマ、BBSの若者の言い回しでは「三つの研究分野」がある。まずは、社会全体を形成する「様式化した基本単位」、つまり、一つの工場や集団農場、当局などで調査することによって民意／世論を把握すること。第二には、「イデオロギー的な、諸々の組織／装置体制」がある。これも見事な遠回しな言い方だが、ここで示されているものは明確だ。取りも直さず国家全体を支配した一党独裁政党「ハンガリー社会主義労働者党」のことである。第三は「地理的な単位」、つまり一つの地域や町村、もしくはブダペストの「下町」などを調査対象とすることである。
- II. 基本となる方法とは、現地調査または声明の表現に言及して「参加しながら観察する」こと。つまりは、対象とされた工場、労働者階級の一家や田舎町の人々と共に労働し休憩し、食事したり飲みに行ったりして、つまり日常生活に参加する

ことによって現実を体験する。必要な素材は写真を撮るカメラとフィルム、もし可能であれば手持ちカメラ、及びテープレコーダーとメモ帳のみ。旅費はBBSが全額負担する。撮影に取り掛かる前にまとまった脚本を作成する必要がなく、「現地」で撮った写真や映像及び録音された音声テープとメモ帳を社会科学の専門家に提出して、コメントしてもらう。このようにして、専門家の意見と映像・音声テープ、メモ帳を基に、監督は「文学的短編小説」つまり素人の登場人物に演じてもらう状況の一連をまとめること。

- Ⅲ. 社会科学の映画形式の他には、BBSの若者たちは撮影所の組織改革も要求していた。その第一歩は、組織内の「民主化」、つまり監督を自由に行動させることであった。BBSに与えられた当時の予算は100万フォリントに及んでおり、1本の長編を、上限を15万計算すると少なくとも6本は製作することが目安とされた。監督は計画の進捗状況について報告する義務などではなく、ただ調査の対象とされた社会問題及び経費と旅費について製作委員会に報告するに過ぎなかった。また、15万フォリントを超えない限りでは、委員会は計画を中止する権限をもっていなかった。15万という製作費自体は、当時の他の国立撮影所配給の長編劇映画と比較すれば大した予算ではなかったが¹⁶、これほど自由な行動が許されたことは他所では決してなかった。

ヤンチャー・ミクローシュやサボー・イシュトバーン等々の前代の監督らが、BBSの若者に最も期待したのは、まさにこのような革新的なアイデアと改善提案を次々と生み出すことだった。1960年代に『映像文化』の総合編集長を務めたビーロー・イヴェットは、1965年の2号で「バラージュ・ペーラ撮影所はどうなるのか？」¹⁷という論説を掲載した。その中で、BBS委員会の会議に参加したビーローは、「歳をまだあまり食っていないこの人たちは、——悪い意味で——すでに大人になってしまった。がっかりだ」と批判していた。

以上のような環境で発表された1969年の声明は多くの映画関係者の注目を集め、様々な議論を引き起こした。『映像文化』の同年6号にはすでに二つの撮影所の所長が、〈社会（科学）主義映画〉の製作に積極的に取り掛かりたいという願望を公表した¹⁸。にもかかわらず、実際は当該形式の最初の長編作品群が完成したのは1971年のことである。『映像文化』の1972年1号によれば、前年度BBS製作の全6本の中で4本が〈社会（科学）主義映画〉であったとされる¹⁹。1976年には、BBSの歴史上、最も巨大な社会科学の映画企画、ダールダイ・イシュトバーン監督による『映画小説・三人の姉妹』が撮影され編集作業も終了した。ちょうどその年にBBSに就いたタル・ペーラ（珍しいことに、彼は大学を卒業してから撮影所に入ったのではなく、演劇映画大学に通いながらBBSで仕事していた）が、助監督として始めてスタジオ内の

映画製作に参加することができたのもこの作品である。そして、さっそくその1年後に、監督昇進デビュー作を撮ることもできた²⁰。

『ファミリー・ネスト』の作品分析に入る前に、BBSの〈社会（科学）主義映画〉に関する当時の評価についてあと一点ほど述べざるを得ない。実は、この新しい形式が、すべての理論家や批評家、文学研究者や社会科学の専門家に好意的に評価され、反感を抱くことなく受け入れられたかといえば、そうでもない。例えば、ハンガリーの文化生活上で非常に重要な人物とされるバーロン・ジョージは、エレクト・ユディット監督による2本の〈社会（科学）主義映画〉に垣間見える方法を次のように批判した。「重要な出来事は何も撮られておらず」、「リスクを伴うことなく、テンションの低い揉み合いばかり」をみて観客は「興味を丸ごと失ってしまう」、と。また、「まとまった物語を展開することなく、監督はただ日常生活の一コマからなる一連の状況を我々にぶつけてくるだけ」という。とりわけ後者はこの形式で作られたすべての映像作品に妥当し、多くのBBSドキュメンタリー映画に対し適切な指摘と認められる。これがまさに〈社会（科学）主義映画〉の性質に関わる最も大切な問題の表面を擦ったといえよう。

5) タル・ベーラなりの〈社会（科学）主義映画〉『ファミリー・ネスト』

「人生の現実」が、諸々の「公の場」つまり新聞・テレビ・ラジオのみならず、日常生活のコミュニケーションにおいてすら曖昧模稜たる表現の裏に隠されていたハンガリーでは、BBS所属の若手映画作家が創り上げた〈社会（科学）主義映画〉の計画は、その現実を洗い出そうとするラジカルな映画の対策であった。とりわけ説話的ドキュメンタリーが独創性の強い映画形式であり、ジャック・ランシエールが、本稿の最初で引用した通り、その独特な方法を見事に指摘した（さらに繰り返すが、彼はBBSの社会科学的映像作品群に触れることなく、タルを中心に分析を行った）。とはいえ、その形式の作品群に描写された状況は興味の湧かないものであり、もしくは多くの場合には、登場する素人よりプロの俳優のほうがその状況に存在する劇的なテンションをもっと表面化し得ただろうと述べる主張も全く不適切な批判とみなすことはできない。〈社会（科学）主義映画〉は撮りやすい形式でもないし、実際には本形式で監督デビューしてすぐに別の形式（あるいはジャンル）に切り替えた者は多かった。すでに名前を上げたエレクト・ユディットのようにこの形式にこだわり、ハンガリー民主化までに絶えず〈社会（科学）主義映画〉を撮り続けてきた監督は実に少ない。

タル・ベーラもがBBSのドキュメンタリー形式にこだわらず、『ファミリー・ネスト』以外に古典的な〈社会（科学）主義映画〉は手掛けていない——ランシエールも適切に述べたように、監督は形式主義者（“formalist”）ではない²¹。1）で述べた通り、タルの作家性が1988年において成立したことは否定しないが、『ダムネイション』までの長編／短編／テレビ映画からなる作

品群に焦点を当てると、スタイルの絶え間ない変貌がみえる。この問題について論じるのはまた別の機会に譲り、続いてはタルが如何にして自分の〈社会（科学）主義映画〉『ファミリー・ネスト』の空間を構築し、捉え、表象したのかについて考える。

『ファミリー・ネスト』は、表面上は1970年代BBS製作の説話的ドキュメンタリー形式に完璧にフィットする。登場する素人に実際に起きたわけではないが、起こるかもしれない状況を設定し、彼ら／彼女たちによるアドリブでのやりとりをカメラは顔／表情に注目して捉えている。

A) 状況

簡潔にいうと、『ファミリー・ネスト』のナラティヴは限界状況の連鎖である。限界状況とは、この特定の場合は家族の日常生活を揺るがす、もしくは何らかの変化や転換点、ターニングポイントを齎すのであろう状況を指している。〈社会（科学）主義映画〉は本来は「人生の現実」を唱えるものであるため、そういった限界状況をナラティヴ内に積み重ねることは基本的には避けられている。タルがデビューする前に関わった4時間半に及ぶ『映画小説・三人の姉妹』は、100分にも満たない『ファミリー・ネスト』よりもはるかに少ない限界状況を展開する（後者の限界状況の強力さに及ぶものは、前者においては一つのみ、すなわち映画の最後、家族の長女による自殺未遂の場面である）。『ファミリー・ネスト』の限界状況を整理すると次のようになる。

- ①家族全員が一緒に夕食をする場面。3世代、全7人が狭いアパート（一部屋のアパート）に同居しなければならないことが分かる。自分の部屋もしくはアパートを借りるための許可が当局から下りないため、主人公イレーンは4歳ぐらいの娘と一緒に義理の父と母に依存して暮らしている。悪い事に、彼女の旦那（義理の親の長男）は兵役中で、辛く当たってくる義理の父から彼女を守る人は誰もいない。食事は始まったばかりではあるが、テンションがすでに高まっている。「お前はまだ俺に寄生している上に、今度はこの汚いジプシーの雌豚を俺の食卓に連れてきやがった」と、イレーンのことだけでなく彼女が食事に誘った若い女性の友達をも凶悪（そして、人種差別的）な口調で侮辱する。このような耐え難い雰囲気の仕事が続く中、突然、イレーンの旦那とその弟が帰ってくる。2人とも「本日で退役した」と。幸せいっぱい家族親睦会であるはずが、これでは狭いアパートに住む人数が増えることは確実だ。義理の父は直ぐにイレーンと息子に向かって「お前ら、夫婦揃ってバクシュ²²原子力発電所に就職したらどうだ？ そこなら住むところもあるよ！」、と。
- ②イレーンの友達が帰ろうとすると、旦那と弟はビールを飲んでくるといって、一緒に出掛ける。退役したばかりの2人が彼女を裏通りに連れていき、強姦する。
- ③幸せな食事会であるべき日曜日の昼食。今回はイレーンの方から、黙って食べている義理の父と母に喧嘩を売る。しかも、より卑劣に、つまり直接に彼らに向かってやるのではなく、

自分の娘に大きい声で言うのである。「おばあさんに言ってあげて、『おばあさんは料理下手だよ』、と。『もっと料理を勉強してね』、と」。義理の父はそれに我慢できず、イレーンに向かって「その子は子豚のように食っているよ。ちゃんとしつけしないからこうなるんだ!」とか「この家に住んでいる限り、お前には文句を言う権利がない」などと言い返して、また激しい揉め事が始まる。イレーンの旦那はと言えば、争っている妻と親を眺めるだけで、反応はおろか動こうともせず、じっと座ってばかりいる。(このシーンの次に、義理の父はイレーンの旦那に大変なことを吹き込む。「この女には愛人いるんだ! 兵役中のお前を裏切ったのだ。」と)

- ④新築アパートの入居希望者の申請について審査する当局における場面。挫折して泣き出したり、悪口を言ったり、自殺するなどと言って脅かししたりしながら悲惨な状況を説明しようとするイレーンと彼女の話が無表情／無関心に聞いている官吏の6分に及ぶ決着のつかない対話。そして、「来年も、再来年も申請書を出していただければ、1980年、もしくは1981年頃には入居の許可が下りるでしょう」という、官吏のシニカルな対応。
- ⑤義理の父と次男の喧嘩。子供が「できちゃった」ことについて、女のほうから知らされたことで怒っている父と責任をとるつもりのない息子。「お前、どうするつもりなんだ? その女と私生児をこの家に絶対に連れてくるな。あいつらを置く場所なんかないんだよ。」
- ⑥上映時間65-75分間にある、イレーンが娘を連れて家を出ていく場面。彼女と旦那が義理の父から金を借りようとするところから状況が始まる。「お金なんて、お前らに貸す訳ないだろう」と、腹を立てた父が言い返すことから激しい怒鳴り合いとなってしまう。今回は、自分の旦那から、不倫の疑いもぶつけられて、守られるどころか、責められてしまったイレーンは、「じゃあ私、娘と一緒に家を出る」と言い放ってしまう。義理の父は、孫娘を連れて行くのを止めようとするが、旦那はまた——状況③とまったく同様に——動こうともせず妻と娘の出ていくところをただ座って見るだけ。
- ⑦酔った義理の父は飲み屋で、金髪の女性を下品に口説き、最終的に乱暴しようとしたら、女は逃げていく。

状況⑥と⑦の間及び状況⑦の後、イレーンと彼女の旦那との「偽インタビュー」が挿入されている。これらのシークエンスについては後ほど詳しく説明するが、一点だけ予め述べておきたい。イレーンが義理の親のアパートを出てからの重要な出来事は映像に描写されておらず、それらの出来事について夫婦が語る「偽インタビュー」の場面から把握する。イレーンは自分の兄に娘を預け、空いている部屋を探すが見つからない。すべての希望を失った彼女は許可なく、しかも当局から正式に立入の禁じられた空のアパートに勝手に入り込む。これはむしろ違法行為(いわゆる無許可入居)だが、彼女のいうには、一か月以上住めば当局に目をつぶってもらえる可能性が高いという噂がある、と。しかし、イレーンの「住宅問題」及び彼女の家

族の運命が結局どうなるかは、明白にならずに映画は終わってしまう。

以上のような内容の整理からもわかるように、『ファミリー・ネスト』のナラティヴは非常に濃密である。より恐ろしいことに、これほどの限界状況が次々と積み重なる割には、実際には解決されることは何一つもなく物語は全くまとまっていない。はっきりした結論、あるいは道徳的教訓を与える（与えようとする）物語映画については、タルは次のことを言っている。「僕は物語^{ストーリー}を見縊っている。なぜならば、物語は何か^何が起きたという誤解を人々に与えるからだ。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現実なのだ」²³、と。『ファミリー・ネスト』から見えてくる現実はより残酷、つまりは大したことがたくさん起こってしまうが、それらが何らかの変化、人生のターニングポイント、運命の転機、少なくともカタルシス効果をもたらすことは決してない、と言えよう。状況のみが変わり人生が変わりはしないという、非常に耐え難い現実こそが『ファミリー・ネスト』の本当のドラマである。

B) 演出

『ファミリー・ネスト』の登場人物はみな素人であるが、中には実際に家族関係にある者もいる。イレーンと彼女の旦那を演じる男性は実際に夫婦であって、義理の父と彼の次男やバツイチ子持ちの娘役として出てくる女性も本当の親子である。撮影現場でどのように素人の登場人物に指示したのかについて、タルが始めて語ったのが、1997年のインタビューにおいてである²⁴。そこからは、普段の〈社会（科学）主義映画〉とは少し異なる演出法がみえてくる。すなわち、監督は状況のすべてを成員に説明したのではなく、人によって違う指示を出したとされる。例えば状況③、「日曜日の昼食」の場面では、喧嘩を売るように指示されたのはイレーンだけ。相手が腹を立てて言い返してくるまで積極的に責め続けるよう、とのことだった。その他の状況については、タルはこれほど詳しく語っていないが、どのようにして挑発し、日常的な定型表現を混乱させようとした——彼の表現を借りて言えば「状況を爆発させる」——のがよく分かる。

本稿は、状況と演出よりも、『ファミリー・ネスト』の映画空間を構築した方法、つまりは、カメラの動き、フレーミング、画面構図（奥行と平面化した画面の切り替わり等々）、そしてとりわけ画面内にみえている諸々の運動、及び画面外さらには「カメラの後ろの世界」を指したりする諸々の要素を重要と考える。なぜなら、『ダムネーション』や特に『サタンタンゴ』において成立した独特な映画空間の基盤が本作品において垣間見えるからである。最後に、それについて説明する。

6) 「顔の表現」, 「ずれたつなぎ」, 「偽の面接」—— 限界状況の映画空間を構築する

〈社会（科学）主義映画〉において、人間の顔は中心的なものとして捉えている。BBSの70年代を代表した若い世代の監督らが、まるでバラージュ・ペーラの言葉に則り、顔と顔の表現を対象とすることによって、「何れの空間的な関係も、空間との何れの結びつきももたない」別の次元を、「すなわち相貌」の次元²⁵を開けて、それを最大限に推し進めたかのである。『ファミリー・ネスト』ではタルもそのようにしている。登場人物——状況を体験する素人——によるアドリブの台詞よりも、喋りながらの表情／ジェスチャー、並びにとりわけ話を聞く側の反応、表情、顔の表現こそを重要なものとして映し出している。この方法の見本が『映画小説・三人の姉妹』に見出せる。受け手、つまり話を聞く人の顔がクローズアップで画面内に置かれることは、話し手の顔より明らかに多い。ダールダイ監督は、対話において古典的な編集技法＝ショット切り替えショットを使ったが、タルのデビュー作では連続的なカメラの動きも見られる。

限界状況③「日曜日の昼食」の空間表象はその連続性を保つカメラ動きの好個の一例である。喧嘩を売ろうとするイレーンの顔は一瞬だけ、ロングテイクの最初に画面内に置かれており、それからカメラが対象から対象へと移動してゆく。料理のクローズを捉え、次には喧嘩を聞かないようにしようとする旦那の顔、そして最後には息子の嫁の言う辛辣な皮肉をしばらく黙って聞き、ついには「爆発」する義理の父の顔。次のショットは、さらに「爆弾が爆発した」後である。イレーンが怒鳴り、義理の父がいつものように彼女の「耐え難い罪」を次々と述べている一方で、タルのカメラが最も重視して捉えるのは、何も言わず動こうともしないイレーンの旦那と、この地獄のような雰囲気の中でも平然と指をなめながらちびちびとケーキを口に運ぶ幼い娘である。反応しない旦那の無関心さよりも子供の態度、つまりこういった状況にすでに慣れていることを示すその食べっ振りこそ喧嘩自体よりも恐ろしい。このようにして、反応せず／動かず、状況を見つめてばかりいる「見者」を視覚的に強調し、空間内の特権的な現存に置くことはタルの全作品に一致する基本的な方法である。

当局における場面（状況④）はショット切り替えショットに基づく。また、1970年代のBBS〈社会（科学）主義映画〉にみられる技法、ダールダイ監督が『映画小説・三人の姉妹』で最大限に推し進めた「ずれたつなぎ」も垣間見える。具体的にはこうである。イレーンと官吏の対話は21ショットからなっている。すべてはクローズアップで、彼女の顔は10ショット、男の官吏の顔は11ショットである。6分余のこのシークエンスの最初は1分のクローズ・アップだが、それは「現在の同居人数は？」という質問に対し状況のすべてを一気に説明する彼女の顔ではなく、精神的に明らかに憔悴している依頼人の話を微動だにせず、反応もせず、無表情ないし無関心に聞いている官吏の顔を撮るロングテイクである。これこそが、『映画小説・三人の姉妹』からもってきた技法、すなわち、必ずしも喋る人間の顔ではなく、むしろ話を聴いて

いる人間の顔が映る、聞き手の反応が重視される「ずれたつながり」である。その後、決着のつかない対話を捉えるショットの一連は切り替わりが早くなるが、切り替わるタイミングには常に「ずれ」が発生する。場面の最後を取り上げてみたい。

「自殺したい」とまで言っても相手が反応しないため、「じゃあ、私が毎週ここに来て意味がないわね」と、イレーンががっかりして言うと、ショットはそれに機械のように「毎週ここに来ていただいても、意味はございません」と答える官吏に切り替わることなく、彼女のクローズアップが保たれる。ショットが男のクローズアップに替わるのがずれたタイミングで、これ以上何も言うことがなくなったイレーンが立ち上がり、急いで部屋を出てわざとドアをボタンと閉めるときである。彼女のこの激しい運動は完全にフレーム外で起こっており、カメラは官吏の顔、顔の微小運動を捉えている。まずは妙な微笑が現れ、イレーンがドアのほうに行ったとき彼は微妙に眉を上げて、ドアがボタンとなると気取ったようにうなずく。しかも、ここでカットされる前には、わずか一瞬だが、彼は明らかにカメラの方にちらりと目をやる。タルはこのようにして、クローズアップ及びショットどうしをつなげる「ずれたリズム」のような非常に単純な技法を使って、状況にあるテンションや緊張感を表象したのである。

また、状況④の最後にみられる、官吏がカメラの方にちらりと目をやること、つまり「カメラの後ろ」＝「映画世界外」を指向する視覚的な要素がコヴァーチ・アンドラーシュ・バーリントの作家論²⁶では中心的な問題とされている。認知心理学の映画理論の強い影響を受けたその分析は、『ファミリー・ネスト』のショットの長さは31秒、シーンの長さは平均5分に及ぶという数量的な点から出発し、3つの「偽インタビュー」場面を軸に行っている。状況⑥と⑦の間にイレーン、⑦の後に彼女と彼女の旦那は質問に答えているかのように喋る場面が挿入されている。コヴァーチの主張によれば、それらにおいては作家が強制的に映画世界内の空間に入り込んでいるとされる。その方法は、シネマ・ヴェリテ Cinémavérité においても見出されており、劇映画からの事例としてはイングマール・ベルイマン監督の『情熱』（1969年）が取り上げられている。その作品の中でマックス・フォン・シドー、リヴ・ウルマン、ビビ・アンデションの3人が我々観客に向かって、映画内の人物についてコメントする場面がいくつかある、と指摘している。『ファミリー・ネスト』にある「偽インタビュー」が観客ではなく、直接に監督に向かって行われており、それによって映画世界内と映画世界外の空間が結びつくとされる。

事実、以上のような、登場人物がカメラの後ろからの質問に答えているかのように喋る場面は、BBS映画において頻繁にみられる。そもそも、60年代に流行った「面接映画」はこれに基づいていたとされる。聞き手＝監督は画面外にいて、質問自体もカットされる（つまり、観客には聞こえない）ことが多かった。ここから、BBS製作のデビュー作でタルもこの技法を使ったことは驚くほどのことではないが、その方法が興味深い。状況⑥と⑦の間にあるものについては、コヴァーチも指摘している。すなわち、イレーンは面接を受けている様子だが、場面の最後でリヴァースショットで彼女と会話する相手が暴露される。明らかに映画世界内に属する

女性である。しかし、映画の最後では、まずはイレーン、そして旦那の場合でも聞き手（話す相手）をリヴァースショットで明らかにすることなく、話す人のクローズアップのショットをつなぐディゾルブしか見当たらない。つまり、イレーンと旦那は約20、30秒間程度喋るとカットが起こり、早いディゾルブがある。後者はまるで編集を隠そうとしているかのようである。ディゾルブ技法は本作品にしか見当たらず、次作の『プリファブ・ピープル』ではプロの女優が数分のロングテイクでカメラに向かって喋ったりする。そして1982年以降は、このような「偽インタビュー」は完全に無くなる。

『ファミリー・ネスト』では、家庭の生活に大きな変化をもたらすはずの限界状況⑥の後は、人生について語る夫婦どうしの話す相手だけでなく、重要な出来事のすべてが画面外に置かれており、あるいは別の表現で言うと編集に覆い隠されているのである。イレーンは義理の親の家を出てから、空いているアパートに不法入居して、しばらくの間は娘と一緒に暮らしたが、地主や隣人にも何回か脅かされたため、娘を兄に預けることに決めた。また、一ヶ月以上は経っており、まだ警察に追い出されてはいないが、いつまでそのアパートにいられるのかはわからない。そして、旦那には連絡していないし、彼のところに戻るつもりもない、と語る。

上に触れたコヴァーチによる分析は適切ではあるが、タルのデビュー作では作家が本当に映画世界内に入り込んだのか、というよりさらに重要な問題がいくつかあるように感じられる。つまり、論者は編集によって隠された話す相手（監督？）よりむしろ映画空間の中で表象された諸々の要素こそ重要であると考えている。とりわけ、運動すると運動しない身体どうしの——違う形で監督の後期作品にも顕現する——葛藤及びそれらのぶつかり合いがもたらす諸々の効果こそ、本稿の最後で考察されねばならないことである。

7) 限界状況とその後——『ファミリー・ネスト』からみえてくる「人生の現実」

『ファミリー・ネスト』で最も運動が激しく憂慮すべき、不安を引き起こす状況は②と⑥に違いない。状況②強姦のシーンは3つのシーケンスから成立している。まずは強姦、そして事件のその後を描写する2つの場面である。とりわけ後者、つまり事件がもたらした効果——この特定の場合は〈非・効果〉について語るのが正しいが——を描く場面どうしは、強姦自体よりもインパクトが強く、タルの方法に関して多くのことを教えてくれる。

限界状況②の最初のシーケンスの視覚性は、被害者の女性の顔を中心に成立する。本シーケンスは、涙を流しながら助けを請い、そして窮地に陥って絶望的な脱出を試みようとする彼女のバーストショットとクローズアップから構成されている。灯火の暗い裏通りで彼女の身体を建物の壁に押し付けて、両手を押さえつけようとする2人の兄弟は絶えず後ろから（彼らの

背中と後頭）しか映らず、行為の詳細も映像化されない。この場面の、観客の心をかき乱す効果は、画面内にみえる運動と静止の葛藤、つまりは逃げようとする女性の動く身体と、その動きを止めようとする2人の男の動かない身体の衝突から発する。

以上のように表象された強姦事件よりもその後の方が驚くべきものであろう。なぜなら、犯された女性が、2人の強姦犯と一緒に飲み屋で飲んだりタバコを吸ったりしているからである。クローズアップによる兄弟どうしの平然たる表情と被害者の泣き疲れた顔の表現よりも、後者がただ静かに座ってばかりいることがショッキングであろう。女性のこの静止状態は、犯されたばかりという事実のみならず、強姦犯に対し法的な罰が与えられるなどといったことに彼女がまったく思い至ることなく、状況をありのままに受け入れたことを見事に表象している。コヴァーチから知られることだが、本来は場面の順番は逆、つまり3人が一緒に飲んでから強姦が起こるという筋立てであった。タルは撮影現場で順番を変えることに決めたとされる。この判断こそが、後ほどのタル映画に見えてくる方法を前もって明示する。すなわち、状況と状況の間に因果性を与えることなく（この場合は一緒に飲んでから強姦が起こる、という元々の筋立てのままであれば、事件はそこまで驚くべきものではなかろう）結論ないしカタルシスの効果ももたらさない限界状況を次々と並べてゆく。これこそが、人生の現実を探るタル・ペーラの基本的な方法なのだ。後期作品にも耐え難い限界状況——『サタンタンゴ』における子供の自殺や『ウェルクマイスター・ハーモニー』における田舎町の秩序を揺るがす騒動など——が次々と描かれているが、しかしそれら自体よりもその後（の出来事ないし状況）こそタル映画の最も重要な特性であると考えている。限界状況②の最後はまさにそれである。妻の友達を強姦した後、旦那は何事もなかったように家に帰り、パンツ一丁になって静かに眠っているイレーンの隣で横になる。このようにして女性の静止する身体と強姦犯の身体がベッドの上で調和的に交じり合うショットでシークエンスが終わる。

限界状況②と同じように、限界状況⑥すなわちイレーンが子供を連れて義理の親の家から出ていく場面においても身体どうしの運動と静止による耐え難い状況が表象されている。義理の父と彼女の間の揉め事は状況①と③でもみた通りだが、旦那は妻のことを父からただ守らないだけではなく（③においても2人のやりとりを座って静かに聞いてばかりである）今回は彼もが妻に対し不倫の疑いを向ける。その瞬間に、『ファミリー・ネスト』で取り扱われた社会問題＝3世代が同居しなければならない状況が「爆発」する。イレーンは立ち上がり、自分と子供の服やおもちゃ一つ二つを慌ててまとめて、子供の手をつないで出て行こうとする。彼女を止めようとするのが義理の父である。「子供だけは絶対に連れて行くな」と。旦那は、ほとんど動かない。何も言わず、無表情の彼のクローズアップからカメラが後ろに下がって、泣き出した子供の顔、そしてさらには焦って荷物をまとめるイレーン、孫の手をつかもうとする義理の父、そしてそれらの激しい運動に対し反応、及びあらゆるリアクションすることなくじっとしている旦那からなる成員が、運動の連続性を保つ一つのショットに凝縮されている。タル・

ペーラはこのことを、すなわちあまりにも恐ろしいもしくは激しすぎる運動を、そしてその運動をただみている以外は反応することができなくなった者を一つのイメージに入れ込む方法を『ファミリー・ネスト』以降推し進めてゆくのである。

先述したように、限界状況⑥以降は義理の父の情けない下品な口説きを捉えた状況⑦の他には、イレーンと旦那の「偽インタビュー」だけである。それらのインタビューからは、旦那が愛する妻と仲直りして3人で何とか一緒に暮らすために努力したり、動いたりすることを一切しないということがわかる。このような中途半端な状況で、家庭の物語が終わらないままタル・ペーラの〈社会（科学）主義映画〉が終わってしまうのだ。

『ファミリー・ネスト』に描かれた限界状況の背景には、1970年代におけるハンガリーの実際の社会問題、ブダペストの「住宅問題」がある。しかし、タルが作り上げた状況、つまり若い夫婦と子供からなる家庭がバラバラになってしまうというそのことは、最終的には人的要因によるのである。限界状況⑥は、この家庭の人生／生活に大きなポジティブな変化のきっかけにもなりえたが、映画の最後にある「面接」で旦那が述べる「彼女は、遅かれ早かれきっと帰ってくるだろう」のような口振りからは、彼自身にはそのために動こうという気はまったくないことが明らかになる。また、喋りながら何回も泣き出したりする彼は、状況の根本的原因を完全に把握しているだけでなく、妻は「以前もよその所で寝たこともあったし」、彼の兵役中は自分の父も妻に言い寄るのみならず「寝ている彼女の足を触ったり、指を入れようとしたこともあった」とも語っている。そして、それらの状況下でさえ、旦那＝父である彼は何もしなかったのである。

この映画では、恐ろしい行為や明らかに犯罪である事件こそが、実質的な影響を被ることなく、ただ起きてしまうだけである。タル・ペーラは顔の表現と、ずれたつなぎに基づく編集、及び動く・動かない身体どうしを衝突させるロングテイクを使って、限界状況の一連を形成し日常生活の地獄を表象することができた。このようにして、『ファミリー・ネスト』は当時のハンガリーの生活について多くのことを教えてくる〈社会（科学）主義映画〉のみならず、タルの後ほど展開し成立した独特な映画的方法の出発点でもある。

（モルナール・レヴェンテ・言語文学専攻）

註

- ¹ 本稿は、北海道大学文学研究科「共生の人文科学」プロジェクトで2019年8月23日～9月22日に行った映像・資料調査に基づいている
- ² 本稿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
- ³ Kovács András Bálint *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes (Directors' Cuts)*, (Columbia University:

Wallflower Press, 2013)

- ⁴ Jacques Rancière *Béla Tarr, The Time After*, Translated by Erik Benarek (Minneapolis: Univocal Publishing, 2013)（すべての日本語訳は本稿の著者による）
- ⁵ *Ibid.*, p.8.
- ⁶ オンラインの映画理論誌『アペルトウーラ』*Apertúra Magazin* に発表された論文 Stöhr Lóránt *Idő lett. A Budapesti Iskola és az idő* <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/> (2020年8月20日)
- ⁷ ザラーン・ヴィンツェ編, (マデ出版, 2005年) Zalán Vince (szerk.) *A Budapesti Iskola. Magyar dokumentum játékfilmek 1973-1984*, (Budapest: MADE, 2005)を参照
- ⁸ ハンガリー語で dokumentarista fikció Gelencsér Gábor (szerk.) *BBS 50-A Balázs Béla Stúdió ötven éve*, (Budapest: Műcsarnok kiadó, 2009.) グレンチェール・ガーボル編『BBS50年——ペーラ・バラージュ撮影所の50年間』, 現代美術館出版, 2009年) もしくは *Magyar Film 1.0*, (Budapest: Holnap kiadó, 2017) (同氏『ハンガリー映画史1.0』ホルナプ出版, 2017年)を参照)
- ⁹ Narratív dokumentumfilm グレンチェール・ガーボルによる名指し。前の注を参照
- ¹⁰ Szociográfia ソツィオ・グラフィーアの「ソツィオ」は Szociológia ソツィオローギア=社会科学と Szocializmus ソツィアリズムシュ=社会主義を同時に指している。「グラフィーア」は物事を描く／叙述することを意味する
- ¹¹ 映画に関する主な著作は日本語にも訳されている(『映画の理論』佐々木基一訳, 『視覚の人間——映画のドラマツルギー』佐々木基一・高村宏共訳, 『映画の精神』佐々木基一・高村宏共訳)
- ¹² BBS ホームページ <http://BBSarchiv.hu/en> (2020年8月20日)を参照
- ¹³ “Szociológiai filmsoportot!”, *Filmkultúra* (1969/3.), p. 95-96. (「社会科学の映画集団を!」, 『映像文化』1969年3号, 95-96頁)
- ¹⁴ Józsa Péter, “Társadalmelemzés filmmel, A BBS dokumentumfilmjei!”, *Filmkultúra* (1978/4.), p. 39-45. (ヨージャ・ペーテル「映像による社会分析——BBSのドキュメンタリー映画について」, 『映像文化』, 1978年4号, 39-45頁)
- ¹⁵ 「社会科学の映画集団を!」『映像文化』1969年3号, 95頁
- ¹⁶ 例えば, ヤンチョー・ミクローシュの『密告の砦』(1965年)は製作予算が17百万フォリントだった
- ¹⁷ Bíró Yvette, “Mi lesz a Balázs Béla stúdióval?”, *Filmkultúra* (1965/2.), p. 19-25. (ビーロー・イヴェット「バラージュ・ペーラ・スタジオはどうなるのか?」, 『映像文化』1965年2号, 19-25頁)
- ¹⁸ “VÁLTOZÁSOK A BALÁZS BÉLA STÚDIÓBAN”, *Filmkultúra* (1969/6.), p. 14-16. (「バラージュ・ペーラ撮影所における組織改革について」, 『映像文化』, 1969年6号, 14-16頁)
- ¹⁹ Berkovits György, “A TÉNYEK ÚTVESZTŐJÉBEN, A Balázs Béla Stúdió új filmjei”, *Filmkultúra* (1972/1.) p. 21-26. (ベルコヴィチュ・ジョージ「事実の迷路の中で——バラージュ・ペーラ・スタジオの新作品群について」, 『映像文化』, 1972年1号, 21-26頁)
- ²⁰ 1978年4号の『映像文化』の中の, 1977年度のBBS作品群についてまとめた評論では, 他の3本の〈社会(科学)主義映画〉とともに, タルの『ファミリー・ネスト』も取り上げられている。(Nyerges András, “Válaszúton. Jegyzetek a Balázs Béla Stúdió filmjeiről”, *Filmkultúra* (1978/4.), p. 31-38. (ニエルゲシュ・アンドラーシュ「分岐合流点に至って——バラージュ・ペーラ・スタジオの映画に関する研究ノート」, 『映像文化』, 1978年4号, 31-38頁)を参照)

²¹ Rancière *Ibid.*, p 46

²² ハンガリー中部に位置し、ブダペストから約100キロ離れたところにある町。

²³ この言葉は、最初は2007年にロジャー・イーバートが引用しているが (<https://www.rogerebert.com/reviews/werckmeister-harmonies-2000> (2020年8月20日) 彼のブログを参照), 今日ではタルの最も引用され、知られている発言となった

²⁴ 「タル・ベアラとの対話 聞き手ケニューエレシュ・バーリント」『メトロポリス タル・ベアラ特集号』(1997年2号) (“Beszélgetés Tarr Bélával (Beszélgetőtárs Kenyeres Bálint)”, *METROPOLIS Tarr Béla*, (1997/2.) もしく <http://www.c3.hu/scripta/> (2020年8月20日)

²⁵ バラージュ・ベアラ『映画の理論』佐々木基一訳, 学芸書林, 1995年, 79頁

²⁶ 『ファミリー・ネスト』の作品分析は, Kovács *Ibid.*, p. 21-47.を参照