



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「明るい風が吹く」場：ヤンチャー・ミクローシュ監督の『ザ・コンフロンテーション』における映画空間をめぐって
Author(s)	モルナール, レヴェンテ
Citation	層：映像と表現, 13, 166-185
Issue Date	2021-03-24
DOI	https://doi.org/10.14943/98063
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/81025
Type	departmental bulletin paper
File Information	akarui.pdf



「明るい風が吹く」¹場

——ヤンチョー・ミクローシュ監督の『ザ・コンフロンテーション』に
おける映画空間をめぐる

モルナール・レヴェンテ

1. はじめに

もしハンガリー映画史にヌーヴェル・ヴァーグの時代があったとすれば、ヤンチョー・ミクローシュ監督²の『密告の砦』（一九六五年）はその出発点を示しており、現在に至るまでの最も代表的な傑作と言えよう。ケルテース・ミハイ³やサボー・イシュトヴァーンなどのハンガリー出身でありながら外国（主にハリウッド）で活躍して名を馳せた監督らを一旦脇におけば、ハンガリー映画にそれ以前にはなかった話法や撮影技

法を導入し、独特な映画形式を創り上げたのは（タル・ベーラの八〇年代における登場までには）、ヤンチョーのみに違いはない。国内外の批評家や理論家に評価され注目されるようになって以降、監督は当時の社会主義国家体制に全面的にコントロールされた文化生活でわりと自由に映画を撮り続けることができた。一九六八年の二月に公開された『ザ・コンフロンテーション』（ハンガリー語の原題は「明るい風」）において、新たなテーマとより寓喩的な表現方法を採用することによって、ヤンチョーは前作品群とは明白に異なる道を踏み出した。本作品に

おけるこのいわゆる寓喩的転換については多くの解釈学的な先行研究が存在するが、本稿は言語的な分節による意味付けとは異なる観点から出発し、映画の表象の問題を射程に入れて『ザ・コンフロンテーション』の空間を考察する。

2. 『ザ・コンフロンテーション』の決定的な瞬間について

物語の細かい分析は少し後回しにして、『ザ・コンフロンテーション』の一つの場面を先に取り上げよう。本作品の話は一見して極めて単純である。映画の最初は、若い共産主義者の一群れが田舎にあるカトリック教会の修道院に押しかけ、イエズス会附属の高等学校の生徒たちと「社会の諸問題に関して討論を行いたい」と要求する。彼らは、校庭に集合した生徒たちに向かって三つの質問⁴を積極的に投げかけるが、高校生からは答えはおろか反応すらまったく得られない。まともな会話が成立しないため、共産主義者のリーダーである赤いシャツの青年⁵が驚くべき行動をとる。それは、国家警察保衛部⁶の刑事である知り合いの協力を得て、警察のトラックで民族音楽舞踊団体を修道院に連れて来てもらい、学校の校庭でダンスパーティーを催す、というものである。年齢や性別、社会階級や地位、宗教や政治的思想等々と関係なく登場人物の全員が合

流して踊るこのダンスパーティーは、五分にも及ぶロングテイクで捉えられている。

以上のショットは、全部で三一ショットからなる『ザ・コンフロンテーション』の只中、一番番目のショットであり、本作品の中で最も長いショットでもある⁷。そういったロングテイクの中で、一時的にグループを形成し、手を組んで踊る一群れを、ヤンチャーのカメラもまるで踊っているかのように絶えず動いて捉えている。教会学校の生徒と農民出身の若い共産主義者、ブダペストの小ブルジョアやユダヤ系ホロコースト生存者のような、本来は接触し合うはずのない人たちが混ざり合う。一時的だがこの場において、まるで映画内で何回も歌われる革命歌「明るい風」の歌詞で叙述されるような理想のコミュニティ、つまり階級の差を問わず全員参加するコミュニティが顕現する⁸。

以上のような諸々の運動の「線」が手の打ちようのないほど混乱したこの場が、実際に『ザ・コンフロンテーション』の物語上で何らかの大切な意味をもち重要な転換点をもたらすのではない。このダンスパーティーはむしろ、哲学者ジャック・ランシエールの表現を借りて言えば「運動そのもの以上は何も表したりはしない」⁹として「運動そのもの以上の目的をもたないダンスという自由運動」⁹のみを現前化しており、物語構造に

因果関係を与える諸要素には占有し得ない場を表象する。

本稿は、映画内の記号や象徴、アレゴリーをめぐる意味論とは異なる視点から、ヤンチョーの方法へと別の角度から迫るアプローチの要点を述べていきながら、ダンスの場面に焦点を当てて、『ザ・コンフロンテーション』の映画空間、あるいは比喩的に言ってみれば「明るい風が吹く」場の表象を考察する。しかし、ランシエールのモダニズムに関わる理論を参照にして自由運動と映画空間の問題を考える前に、まず概括的だがヤンチョー初期の映画空間についてまとめておく必要がある。

3. 初期ヤンチョーの映画空間について

ヤンチョー・ミクローシュは、『密告の砦』において物語の舞台をハンガリー大平原¹⁰に設定することによって、ハンガリー映画の新たな形式を創り上げたと言っても過言ではない。それは、その無限に広いだけでなく、地理的な位置を定位するのに必要なポイントやランドマークなどの基準点がまったく欠けている空虚ないし均質な環境を最大限に活かしたいいわゆる「大平原映画」である。タル・ベーラの『サタンタンゴ』（一九九四年）やハイドゥー・サボルチの『ミラーージュ』（二〇一四年）はその形式の代表的な作品である。ヤンチョーの六〇年代

の作品群では、画面内に刑務所や強制収容所などの巨大な建物は現前しないが、大平原そのものが国家の完全なる権力を保持する「監視技術」の装置の空間として機能する。本稿はそれを『監獄の誕生』でミシェル・フーコーが論じた、ジェレミ・ベンスラムの設計した刑務所一望監視施設Ⅱパノプティコンに基づいてパノプティコン空間とみなしている。ヤンチョーの大平原は、中山元によるパノプティコンに関する指摘を参考にする、「空間的」のみならず「時間的な配置の技術によって、時間的にも中断なく監視がつづけられる」¹¹という恐ろしい場所として表象されている。ヤンチョーのパノプティコンを作品別に概括しておこう。

まずは『密告の砦』の舞台、無人の地帯と言っても過言ではないほどの田舎に設置された、真っ白の薄い壁や柵及び木材の障壁からなる、つまり一見してとても合目的とみなすことはできない監獄である。その砦の中で、ハプスブルク政府を代理する将校たちが、一八四八年の独立戦争に参加した農民出身の元軽騎兵隊の取り調べを行い、彼らを拷問して、最後は身体刑を与える。

同年に発表された『僕はこのようにやってきた』¹²における場所と状況は『密告の砦』のそれと非常に似ている。一九四四年に戦地から逃げてきた青年が、ハンガリー国境の近くにロシ

ア赤軍に捕まり、大平原にある監視所で、任命されたロシア人の兵士と組んでパトロールをさせられる。青年はつまり捕虜であると同時に、ロシア軍と協力した祖国の裏切り者となってしまうのである。本作品の大平原は青年にとつて常に開かれていながら出口のない監獄として機能するパノプティコンである。

一九六七年制作の『星の者たちと兵の者たち』¹³では、一九一七年から一九二二年にかけて起こったロシア内戦に巻き込まれたハンガリー出身のバルチザンたちの苦難が描かれている。それは、白軍の捕虜収容所から逃れて祖国に戻ろうとするが、途中で赤軍と遭遇し無理やりに戦わされ、そしてもう一度白軍の捕虜になる、という悲惨な一連の出来事である。物語の舞台はロシア領有の草原地帯だが、白軍が囚人に拷問と身体刑を与える荒廃した荘園や廃城、並びに赤軍の一時的に設置したキャンプや移動病院のいずれにおいても、前作品と同様、敵がどの方向から攻めてくるか予測できない、ないしは味方であるはずの捕虜どうしや同国出身の共産主義者どうしの中でも誰が密告者なのか、誰が敵のスパイなのかは分からない、というパラノイアに溢れた世界が表象された。

最後に、『静寂と叫び声』(一九六八年)¹⁴について述べる。ヤンチョーのパノプティコン映画空間は、本作品でその頂点までに至ったと言い切ってもよいと思われる。この作品では、共

産主義国家体制の打倒後に成立したハンガリー王国の新政府による、一九一九年の革命に携わった労働者・農民・知識人(主にユダヤ系)に対する報復行為、いわゆる白色テロが描写されている。ヤンチョーのカメラが、平均で二分余にも及ぶロングテイクで、特別部隊によって強制徴用された大平原の農村を動き回って、兵士たちと村人の運動を捉えた。そのカメラワークによって、権力者がいつ、どの方向からフレーム内に入るのか分からないという予測不能性から発する恐怖感がより強まっている。『静寂と叫び声』に見られるこの切れ目なく監視されているその環境下、すなわちお互いを観察し合い、躊躇うことなく密告する農民どうしの緊張関係においては、登場人物のすべての人間性が剥ぎ取られ、機械的人間しか残らない。それはつまり、国家を代理する権力者(命令する権力をもつと同時に、自分も命令に従ってしか行動をとることができない者)と権力者に対し完全に無防備な平民(絶えず命令され絶えず監視される者)という機械的に動く人間なのである。

以上のように、ヤンチョーがパノプティコン映画空間を構築するにあたっては、場所とそこにある建物や人工物よりも、「権力を没個人化した」¹⁵密告者のネットワークの現存こそが重要な要素となっている。これまでのヤンチョー映画には、まだ辻褄の合う物語があったことは確実だ。ましてや物語は歴史

上の出来事との関連性をも示していた。とはいえ、個人のドラマを通じてそれらの歴史的状況を再現し説明するのではない。ヤンチョーの映画においては、個人のドラマが展開されないというよりも、描かれている運動には統治者や国家統制の権力を示威する以外の目的や意味を見出すことは非常に困難である。

まさに、主人公とされる中心的な現存があるとすれば、それは諸々の運動が起こる空間そのものである。そこは、軍人であれば将校であれ、もしくは囚人・捕虜・農民であつても人物はみながら監視されており、絶えず自分の立場に相応しい演技をする。

パノプティコンと演技・演劇の関係について、さらに中山元のフーコー論に依存して触れたい。彼は、人物の自然な行動を抑える空間との関連で、N・H・ユーリウスに基づいて¹⁶、パノプティコンで監視する側とされる側の関係が、古代ギリシャやローマの劇場の舞台で戦う奴隷とそれを観る市民の関係と類似することを示した。しかし、一九六八年までのヤンチョー映画では、演劇をみる古代の市民とは根本的に違って、国家を代理する権力者でさえ自由な行動をとれず、絶え間なく演じさせられている。行軍や軍事祭り等々の大勢による運動だけではなく、取り調べ、拷問、身体刑などの国家の処罰儀式的すべてが、隠し立てせずに実施されており、その場では囚人・捕虜・徴用された農民こそが観客の役目に置かれている。要するに、国家

の絶対的な権力を示威する恐怖の劇場では、登場人物はみな、立場を問わず、それを機械的に実行する役者のように機能する。先に取り上げた『ザ・コンフロンテーション』のダンスパーティーのような解放感を引き起こす自由運動が現前することはヤンチョー映画で初めてだったことは事実だが、それについて予め述べておかねばならない点がある。すなわち、一九六八年以前の作品群においても人物が踊る場面はあったが、それらはすべて命令されて機械のように踊る場面だった、ということである。

まとめてみると、場所設定と状況、さらには人物の運動とそれを捉えるカメラの動きにおいて、初期のヤンチョーは自分なりの映画パノプティコンを創り上げた。『密告の砦』から『静寂と叫び声』までにそれを発展させ、独特な映画空間を構築した。『ザ・コンフロンテーション』が本当に作風の転換点を示しているとは仮定すれば、それは時代設定、話法、語りの構成等々といった表面上の問題をはるかに上回る、まさに映画空間の性質に関わる問題である。それについて初めて徹底的に考察したのは、デヴィッド・ボードウェルである。

4. 認知心理学的試論

ボードウエルは、映画ナラティヴの諸問題をまとめた巨大な著作『物語映画における語り』において『ザ・コンフロンテーション』の「空間」という試論¹⁷を発表した。彼はカメラの動き及び人物の運動をショット毎に細かく分析した。しかし、ボードウエルの論文が間違いない示唆に富み優れたものであるとはいえ、注意する必要がある。というのは、ボードウエルが認知心理学的映画理論の視座に立つて分析したということを考慮に入れておかないと、誤解を招く恐れもあるからである。だからといって、彼の論を参考として取り扱う必要がない訳ではなく、ただ、彼の方法と独特な表現形式を把握しておくのはやはり重要であろう。まずは表現形式の具体的な事例を取り上げよう。一般的には映画ナラティヴと呼ばれるものは、彼の表現形式においてはまったく違う意味で使われている。『ザ・コンフロンテーション』という特定の場合では、「空間」自体も、認知心理学的な「ナラティヴ」の一要素、すなわち作家（監督のみならず、原作の小説家や脚本家も含む）の意図とほぼ関係なく、観客の内部で出来上がるものとして論じられている。これはどうしたことなのだろうか。ボードウエルの『ザ・コンフロンテーション』の空間に関する論考の前提から見ていきたい。

ロングテイクはスタイルの単位（＝ショット）、ないしシュジェートの単位（＝シーン）を合成しているため、ナラティヴを理解することと空間を知覚することにおいて非常に密接な繋がりが発する。もし、古典映画は行動が開始する前に空間を設けておくとするれば、ヤンチョーの映画は行動を表象することと空間を暴露することを同期しておこなう¹⁸。

まずは、上記の引用文にある用語について確認しておこう。「スタイルの単位」は編集のことを、「シュジェートの単位」は物語のことを示している。そして、ボードウエルのいうナラティヴもしくは「語り」は、その二つの単位から「ファープラ」、すなわち物語の意味内容を構築するプロセスそのものを指している。さらに言えば、「ファープラ」とは、観客が受動的に受け取るものではなく、認知心理上の行為のセリーにおいて観客自ら構築しなければならないものである¹⁹とされる。また、「空間」というのは、少なくとも古典映画では行動が行われる場所に過ぎない²⁰。要するに、映画空間は演劇の舞台と同様に、映画が起こる前に既存するとされる。ボードウエルは試論の結論として、『ザ・コンフロンテーション』の空間は、ま

さにその点において古典映画とは根本的に相違すると主張する。引用文の最後で述べられているように、この特定の場合は、「空間」が「スタイル」と「シュジェート」に有機的に繋がっており、「ファースト」を構築するプロセスに参加する要素とされる。

以上のような認知心理学的アプローチの範囲内でも、ボードウエルはいくつかの重要な問題を提起して参照に値する指摘をしている。空間構築の予測不能性²¹、また古典的なショット・リヴァースショットの欠如ないし人物の連続的運動が次々と空間の新たな断面を生み出す方法がそうである。ボードウエルはそれを「フリーズ技法」²²と名付けている。しかし、そのいずれもが一つの方向を指しており、すなわち『ザ・コンフロンテーション』の認知心理学的な難解さを強調している。その難解さに関してボードウエルは「我々は登場人物を認知上の地図に位置付けることができない」ということを繰り返し述べている²³。

かさねて述べるが、本作品の意味内容の難解さ、あるいはボードウエルの表現すると「ファースト」の難しさの問題は、認知心理学的映画理論では完全に論の対象外とされている。つまり、ボードウエルは、物語の表面下に隠された意味や政治的メッセージを解説したりはしない。むしろ「物語行動のレベル

では『ザ・コンフロンテーション』がヤンチョーの最も分かりやすい映画だ」²⁴と主張する。認知心理学的映画理論の方法では、観客にみえている行動のみが重視されており、本作品ではそれが極めて単純だからである。共産主義者たちが目指した討論自体は実施されず、その他には革命歌を歌ったり、踊ったりするようなアクションばかりだ。教会学校の生徒たちは変わらずにパッシブであり続けており、映画後半では彼らに対する暴力行為は政府職員が現れて阻止される。そもそも、この映画では出来事と出来事との間に因果性を与える行動が終わらないまま中断される。しかし、物語Ⅱファーストのそれについてボードウエルは簡単に言及するだけで、それ以上の分析をすることなく、それらの裏にある意味内容なども解説しない。ボードウエルの観点からすれば『ザ・コンフロンテーション』の語りは難解などではなく、むしろ、「極まりなくあからさま」²⁵とされている。なぜかと言うと、カメラが突然に訳の分からない人の動きをフォローし始めたり、もしくは訳の分からない人が突然にフレーム内／外へと移行したりする理由が、我々観客には理解できなくとも、その理由を「語りが知っていた」²⁶からである。このようにして「語り」を擬人化するのも非常に彼らしい表現形式である。

ヤンチョーの映画空間が、なぜ認知心理学的な映画理論にお

いて重要な位置を占めるのかというと、「透明の観察者のメタファーをまるつきり」²⁷ 失効するとされるからである。「透明の観察者」とは、古典的な映画空間論²⁸ でよく採用された論点、すなわち観客は〈全知の眼〉あるいは〈身体をもたない存在〉として映画の物語に参加するとされる論点を指している。

ボードウェルの結論によれば、『ザ・コンフロンテーション』の空間においては、そういった参加があり得ないとされる。物語映画をめぐる著作で本作品を取り上げたのは、古典的な空間構築に抵抗する事例と考えているからである。この点については、ボードウェル本人が実際に次のように述べている。「私はただ単純に、舞台（背景）美術の空間への手がかりを構築することを通して映画スタイルが如何にして（映画を）観るという行為ないし語りのプロセスに貢献しているさまを示そうとしただけだ」²⁹。

5. ハンガリーの忘れられた教育運動

「国民カレッジの全国協会」とその映画表象について

これまでにみてきたように、作家関連の諸問題を論外にする認知心理学に基づく理論では、映画の物語や説話（デヴィッド・ボードウェルが「ファアブラ」と命名したものと混同して

はならない）は、みえている行動のレベルにおいてのみ分析対象とされている。しかし、本稿は一九六八年以降のヤンチョー映画におけるいわゆる寓喩的な転換期がもたらした多元的な変化を無視することができないと考える。その転換期の問題に関しては豊富な先行研究³⁰ があるが、紙幅の関係上、それらすべてを概括することは別の機会に譲る。本稿は、理論家の合意に基づく一つの論点のみを取り上げる。それはすなわち、『ザ・コンフロンテーション』を起点にヤンチョーの手法や表現方法が「物語を説明しようとするあらゆる試みが絶望的」³¹ になるほど比喩的になり、ないしは抽象化している、ということである。だとしても、当該作品の一つの内容的な要素については説明しない訳にはいかない。それは、例の若い共産主義者たちのグループである。というのは、彼らの描写方法を通じて表象の問題に直面するからだ。

『ザ・コンフロンテーション』では、教会学校の生徒たちと討論しようとして修道院に押しかけた若者たちが、ハンガリーにおいてさえ忘れ去られつつある社会／教育の運動を代表する者たちである。彼らのその正体については、赤いシャツの青年が「我々は、国民カレッジの全国協会からやってきた」と明言している通りである。

ハンガリーの「国民カレッジの全国協会」（以下はカレッジ

と略記とする)³²とは、バラージュ・ペーラやコダーイ・ゾルターンなどの左翼に属した知識人らによる、下層階級、すなわち一九四五年以前の封建的な国家体制下で高等教育から除外された農民と労働者層の若い世代に対し、大学を卒業する機会を与えようとした運動である。その運動の主な要求事項は、一九四六年から一九四九年の間に存在したカレッジ制度下で実現された。僅か三年のその短い時期は、当時の言い回しでは、人気の革命歌を基に「明るい風が吹いている時代」と呼ばれていた。しかし、一九四九年に共産党が全権を握り一党独裁制が成立するとすぐに、「国民カレッジの全国協会」は解体され、この運動について公に議論することも禁じられた。さらには、政府においてカレッジの組織化を最初から支援していた内務大臣が同年の見せしめ裁判で死刑判決を受けた。一九五六年の革命以降は、比較的穏健な政策をとった新政府もカレッジを再編しなかったため、人々の記憶からもどんどん消えていった。つまり、ヤンチョーが『ザ・コンフロンテーション』でカレッジをテーマに取り扱ったときには、「明るい風が吹く時代」がかつてあったことが微かに想起されるに過ぎなかったのである。さらに繰り返しだが、カレッジは現在のハンガリーでもほとんど忘れられている運動である。ついでに言えば、それに関する言及はボードウェルも把握していなかった。むしろ把握しようもな

かった訳だが。

「国民カレッジの全国協会」という名称にある「カレッジ」という語には、二つの意味が含まれている。第一に、農民・労働者出身のカレッジ生は大学Ⅱカレッジの授業に一般学生と一緒に参加し、試験を受ける権利をもったということを示している。とは言え、カレッジ生と一般大学生は正式には区別されていた。なぜなら、入学の流れが大きく違ったからである。カレッジの入学には高等学校の卒業は要件ではなく、筆記・口頭試験も受験なく教員は希望者との面談のみで入学の可否を判定した。また、カレッジ生には授業料免除のみならず、寄宿舎も用意されており、彼らが住んでいた建物は、学生寮Ⅱカレッジと呼ばれていた。

一九四八年のあるニュース映画では、演劇映画大学附属のカレッジに挑戦した若い田舎出身の労働者の話が語られる³³。これはむしろ純粹なプロパガンダ映像ではあるが、ヤンチョー自身もカレッジを通じて演劇映画大学に入学することができたのは事実だ。彼の回想によれば、本来は演劇の舞台監督を目指していたが、面談を担当したバラージュ・ペーラに「あなたは映画監督になるべきだ」と言われたため、映画専攻を選んだという(ちなみに、ヤンチョーだけでなく、彼の常連脚本家も元カレッジ生であった)。

簡潔に言えば、カレッジの制度は一般大学の教育と共に、まさにそれと合同して実施されたが、社会的な地位に応じて労働者／農民階層の申請者が優遇されていた、つまり積極的格差是正措置がとられていた。しかし、これは非常に重要なところだが、カレッジは共産党の「党内学校」やマルクス主義の宣伝及び政治思想の改造を施す運動ではなかった。カレッジを通じて大学を卒業した、もしくは卒業しなくとも本来は関わるはずのなかった上位文化を体験し得た労働者／農民階級出身の若者の大部分が左に寄ったことは否定されない事実だが、元カレッジ生の中には、共産党に支配された当時の政界を批判的な立場からフォローする知識人が明らかに多かった。彼らは決して党そして、その絶対的指導者に忠誠を尽くすような党幹部ではなく、まさにアントニオ・グラムシが「有機的」と命名した新しいタイプの知識人に該当すると言えよう。

「有機的知識人」は、昔からグラムシの中心的な問題として検討されている。彼は一九二〇年の「トリノの実験」³⁴及びその失敗から得た教訓を「南部問題」³⁵という覚え書きにまとめている。問題提起はまず、社会下部＝労働者階級／農民階級の者が、指導者として成功できない根本的原因是「能力」と「政治熟成」が足りないことによるという点から出発する。グラムシはその対策に「有機的知識人」を生み出すことを提案した。

その思想について、一九八八年に開かれたグラムシ国際シンポジウムの報告で、伊藤成彦は次のように説明している。

グラムシの「知識人」とは、教師、医師、牧師、官吏などの「伝統的知識人」にとどまらず、労働運動などの「草の根運動」³⁶から育つ人たちすべてを含み、後者を特に「有機的知識人」とよんで、草の根社会主義運動を展開させるためには、その両者の協力が必要であり、しかもその変革は政治的思想ばかりではなく、文化、道德、知性、生活——つまり一人ひとりの生き方そのものにまで及ぶものだ、と主張した³⁷。

知識人の理想的な在り方に関するこの解説が理論上は有効であるとしても、「有機的知識人」においては、グラムシはより現実的、さらに言えばより実践的な問題を取り上げていると考えられる。グラムシの言葉を参照して考えてみたい。

すでに述べたように、南部農民は知識人をつうじて大地所有者と結びつけられている。〈略〉それはひとつの巨大で怪物的な農業ブロックを実現しており、このブロックは全体として北部の資本主義と大銀行の媒介者および

監督者として機能している。その唯一の目的は現状を維持することである³⁸。

この文章で示されているように、社会体制の（その経済的や政治的な側面も含む）現状＝秩序を保全するいわゆる「農業ブロック」に知識人も包含されている。さらには、彼らは階級意識を持つているが、それは自分の生まれた階級の意識ではなく、「自律した」知識人階級としての意識、金銭的利益によって現状の支配的社會集団と統合＝結合された意識である。グラムシはそれを「伝統的知識人」と呼んでいる³⁹。

ほんらい農業国で、イタリア南部地方と非常に似ている社会構造をもったハンガリーにも、グラムシのいう「農業ブロック」が存在していた。勉強の優秀な農民出身の子が、たとえすべての困難を乗り越えて教師、医師、牧師、官吏などの職に就くことができたとしても、生まれた階級とのつながりを断ち、支配権を握る「農業ブロック」に結合されがちであった。そういった傾向がイタリア南部と同様だった。つまり、一九四五年のハンガリーでは、農民階級との関連で二つの大きな問題が重なった。一つ目は、政治判断につき対策が速かったことである。それは、グラムシは共産党の「魔法めいたスローガン」と皮肉的に呼んだ大私有地の分割である。一九四六年に実施され、小

作農民の約八割に土地が与えられた。もう一つは、より多面的な問題、すなわち下部構造が高等教育機関に入ることができたとしても、既存の教育制度では彼らの「階級意識」が失われがちであるということである。まさにそれを妨げる、つまりは農民階級に緊密に＝有機的に結びついている新しいタイプの知識人を生み出すことを目指して、左翼の文化人は「国民カレッジの全国協会」を形成した。この実験は僅か三年後で頓挫し、「有機的知識人」の階級は成り立たなかったが、カレッジを通じて下層階級出身の映画監督、脚本家、詩人、文学批評家、さらには経済学博士、医師もが出現した。驚くべき事実だが、元カレッジ生の中には文学・映画業界に携わる者が割と多かったのに、『ザ・コンフロンテーション』以外で「明るい風が吹く時代」を扱った作品はほとんど見当たらないのである⁴⁰。

以上のことから、ヤンチョーが『ザ・コンフロンテーション』で何を描いたのかという問いに答えるのは簡単にみえる。それは、監督自身も参加した「国民カレッジの全国協会」という教育運動である。しかしながら、その教育運動がどのように取り扱われたのか、さらに言えば、「カレッジ」が如何にして表象されたのかということが、より重要な映画的問題なのだ。

6. 物語の場所と時代、及び映画内の現存時間について

物語が起る場所の問題はまた簡単だ。『ザ・コンフロンテーション』では全部で二ヶ所が現前する。それは、シヨット(二)―(二)と(三)における湖畔、及びシヨット(三)―(三〇)間の修道院である。

場所と比べると、物語の時代設定の問題は非常に困難である。主人公たちがカレッジ生であるという事実からして、一九四六と一九四九年の間に決まっているだろうと、思われるかもしれない。しかし、描写されてゆく一連の出来事はそれに相反する。概括的に述べておこう。

赤いシャツの青年が、教会学校の生徒たちの中にいる知り合いに向かって、「黄色のバッジを付けられた(＝ユダヤ人)君は、我々(＝カレッジ生)の間にいるべきだろう」と問責すると、相手は「じゃあ、あなたは戦争のときファシスト軍と撃ち合ったのか。それとも、今になってからそのように言えるのか」と言い返す。曖昧な言い方だが、赤いシャツの青年によるもう一つの言い回しを付け加えると、その意味が明らかにになる。「我々の後ろにはソ連軍の戦車がついている。しかし、その国家体制が、世界史初の高潔な権力である」という発言は明らかに一九四九年以前の、つまり共産党による一党制が成立する前

の状況に言及している。ソ連軍はもうすでにハンガリーに進出するが、赤いシャツの青年はまだソ連の国家体制を理想化している段階にとどまっている訳である。

既に述べたように、国家保衛部の刑事が、映画の只中に出てくるダンスパーティーの開催に協力するが、パーティーが終わって間もなく教会学校の生徒たちの中の「隠れている敵」を逮捕しようとする。これがまさしく、四九年以降の「資本主義復活を目論む国家の敵」を露わにして身体刑を与える見せしめ裁判の始まりを記す行動である。この行動によって、ダンスパーティーの場面における牧歌的ないし決定的な瞬間、つまり違う階級、違う政治的な思想を抱いた登場人物が一つの場で合流し、一つの運動に参加したその瞬間があつという間に台無しとなってしまう。このとき、赤いシャツの青年は「カレッジの協会会長を辞めて、勉強に専念したい」と言い出すが、それは明らかに彼(＝有機的知識人)の幻滅と失望する段階を示している。

赤いシャツの青年による推論戦略を最初から反対した二人の女子カレッジ生が、ダンスパーティーの後、彼に取って代わり協会の指導権を握る。二人の指導の下、カレッジは戦略を変えて暴走を始める。教会の窓を割ったり、焚書を行って生徒たちに屈辱を与えたりするだけでなく、レーニン主義に妥当する科

目を教えることを断る修道士・教員を町から追放しようとする。国家保衛部の刑事がそれを止めようとすると、二人の女子会長は「あなたは、「敵に対し」甘すぎるわよ」とだけ言い、平然とやり続ける。警察もが彼女たちの指導に従わなければならぬという訳で、これはもはや「明るい風」の時代ではなく、一九五〇～五六年の完全なる一党独裁政権の時代となっている。

時代が変わったことは、政権を取った共産党の政治標語「我々の味方ではない者は敵である」をはっきりと述べる彼女たちによっても明確にされる。そのとき、どこからともなく半袖ワイシャツを着た中年男の政府職員らが現れて、テロ行為を停止し二人の女子会長を解任する。報復を止めることのみならず、彼らの外見や身振り、ジェスチャーと独特な言葉遣い、そしてとりわけ会長解任のプロセス、すなわち二人の会長を呼び出して、一人の政府職員は彼女たちと雑談している間に、彼女たちの不在に乗じてカレッジ生全員に党の提案を伝えてから解任について投票を行う様が、一九五六年の革命以降に再編された共産党とその政権の為様しやまを反映する。言い換えると、時代は『ザ・コンフロンテーション』が撮られた当時に到着した訳である。

最後のショットでカレッジ生は、ショット（一）と（二）における湖畔へと戻る。このようにして出発点に戻ることによ

て映画のナラティヴは「輪」を形成するが、最初にあつた状況が機械的に反復する訳ではない。映画の最初と同じ行動（踊ったり、革命歌を歌ったり、手を組んで池に飛び込んだり）をしても、彼らの姿勢は根本的に変わった。彼らはもはや、大きい声で明るく歌って素早く行動を起こす運動家ではなく、行動力と互いとの信頼関係も弱まった一群れにしかみえない。国家保衛部の刑事が、うつろな表情を見せる元女子会長に対し「心配することは無い。あなたはまた会長、さらには大臣にもなるよ」という皮肉的な台詞で映画が終わる。

以上のように、たった一日の出来事において二三年間の社会的・政治的变化に言及し反映する多くの記号が凝縮されているため、物語の時代設定を特定することは事実上不可能である。また、映画内時間の流れも非常に抽象化している。ボードウェルは、『ザ・コンフロンテーション』は二日間の出来事を語ると述べているが、実際は日付の変わる様子はまったく見られないまさに、この映画の現存時間は絶え間ない昼間のようなものである。

7. 「明るい風が吹く」場の表象について

カレッジを通じて複雑な時代のすべての社会的・政治的变化を再現しているのか、もしくは表象可能なかという問題をめ

ぐる論争には際限がないと、初めて指摘したのはセクフリー・ア
ンドラッシュというハンガリー人の映画批評家である。一九七
四年に出版された基本的なヤンチョー論では次のように述べて
いる。

映画の表面を現実の表面と照らし合わせることが無意味
である。だからこそ、事実上のカレッジは映画に描かれ
たようなものだったのかなどに関するあらゆる議論には
生産性がない。また、事実上のカレッジが本当にこう
だったのかというと、むしろそうではない。しかし、本
作品は、すべての仕草や服装の色までに意味をもってい
るほど抽象化している。従って、表面下の意味内容と現
実の実質的な諸関係のみが比較の基礎となり得るのだ⁴¹。

セクフリーは記号の意味や行動の目的よりも、絶えず動き回る
人物に焦点を当ててフレイム内の運動を分析した。その分析の
方針は評価できるが、結局は彼もが、個人とあらゆる集団／群
集の間にある常に変化する権力関係が表現／表象されている、
という解釈学的な結論にしか至らなかった。

本稿の5で詳しく説明した通り、『ザ・コンフロンテーショ
ン』は、第二次大戦直後の実験的な教育運動カレッジの物語よ

りも、新しいタイプの有機的知識人の在り方、及び彼らが個人
として、そして人数は少ないが一つの階層として、自国の五〇
／六〇年代における様々な激しい動揺を如何にしてとらえたか
について非常に省察的な話法で描いている、と言えよう。さら
には、自己言及や反省に富む表現形式を採用することによって、
ヤンチョーが明らかに当時のヨーロッパ現代映画の一つの主流
に結び付いたのも間違いなからう。

一方で上記の通りだが、もう一方では表現／表象の問題によ
り直接的に関わる考慮の可能性も姿をみせてくる。それはつま
り、辻褄の合う物語解釈をやめるというよりも、『ザ・コンフ
ロンテーション』における出来事と出来事との間に因果関係が
与えられていないことを措定して、その基盤から考察を行うこ
とである。

まずは、意味をもち目的を担う映画内の諸要素を二つに区分
する。第一に、人物の外見や服装、身振りや様々な口述とりわ
け政治スローガンと革命歌といったあらゆる記号がある。それ
らの記号は、個人の見方や思い込みによって限りなく解釈・翻
訳可能なものである。

また、多元的なし連続的な諸運動から形成する常に開かれ
た状況がある。それらを整理してみよう。

既に述べた通り、カレッジ生と教会学校の生徒たちの討論は

成立せず、国家保衛部刑事の登場によって準備段階で中断される。さらには、ダンスパーティーの後、二人の女子カレッジ生が主導権を握り全体の独裁体制を敷こうとするが、それは現れた政府職員に中断される。開かれた状況とはつまり、終わらないままで中断される諸々の状況を示している。別の言い方をすると、最後まで展開し目的や意味について結論を見出すことが可能となる、ないしはまとまりのある一連の出来事が伴う状況は、本作品からはまったく欠けている。

続いて、『ザ・コンフロンテーション』の以上のような開かれた状況にある純粋な運動、とりわけ映画の只中のダンスパーティーの場面にみられる約五分の連続的かつ多元的な踊りについて、本稿の最初で取り上げた自由運動の理論を参照に考察していく。

ランシエールは、二〇一七年にクロアチアのマルチメデア研究所からの依頼に応じて現代のモダン・ティ理論が孕む問題性に関する研究書を発表した。上記に言及したダンスという自由運動は、その『モダンの時代』芸術と政治における一過性についての小論集』における考察で一つの重要な論点となっている。簡潔に言うと、自由運動とは表現／表象の限度から解放された純粋な運動を示しており、その映画の顕現の事例として、ランシエールは、ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』（一九

二九年）におけるバレリーナの回転する運動を取り上げている。ランシエールの説明によれば、ヴェルトフは細かいショット割とバレリーナのイメージにディゾルブし積み重なる映像（工場の生産機と労働者のイメージ）によって「バレ」という機械的芸術を追放し、それを運動という共通語で観客に話し掛ける身体を生み出すユニークな芸術に交換することは可能となる」⁴²とされる。ヴェルトフはこれのようにして運動を「表現／表象の統治形態における古き論理」から解放することができ「たつた一つの一過性をへ略」とりもなおさず労働と休憩にも孕まれる一過性そのもの」⁴³をみえるようにした、とされる。

ヤンチョーの方法はむしろ、ランシエールが論じたヴェルトフのとは違うが、論者の見解によれば、前者の作品においても「一過性」がみえてくる。つまり、ヴェルトフの細かいショット割やモンタージュと対照的に、ヤンチョーは連続性を極端に保ち、長回しとカメラを絶え間なく移動させることによって『ザ・コンフロンテーション』のダンスパーティーにみられる諸運動を表現／表象の統治形態から解放した。これはもはや、パノプティコンにおける機械的な運動でも、完璧を求める美しいダンスでも決してあるまい。まさにその反対で、荒削りないしちゃんとした形を成しておらず、ひいては秩序と制限を知らない混沌とした運動である。身体と身体がぶつかり合って、一

時的に合流して、しばらく回転して、また散らかる、そしてカメラがまるで踊っているかのように、身体と身体の間で一時的に開いた隙間を通って曲がりくねって移動する。このダンスパーティーをはじめ、本作品における諸々の運動は、カメラの場合にはカット、人物の場合は突然に始まる何らかの別の運動によつて中断されたとしても「万有生命のリズムと同様に、終わりと始まりも知らない運動」⁴⁴である。ヤンチョーはこのようにして、映画全体ではなくとも、部分的にあるいは一時的に表現／表象を「解雇する」⁴⁵。映画空間を構築した。または、より比喩的に言うと、表象の論理に抗する空間表象を創り上げたのである。

以上のことが、『ザ・コンフロンテーション』に登場するカレッジ生の映画の表象が孕む問題性にも徹底的な影響を与える。いや、彼らだけでなく、教会学校の生徒たちや国家保健部の刑事などのダンスパーティーに参加した全員が、出身階級や社会的な地位及び政治状況に制限された行動論理から解放されて、その場で一つのコミュニティを形成した。そのようなコミュニティに関してランシエールは次のように説明している。

運動のコミュニティとは、コミュニティ全体が運動に参加することを示しており、それこそが「運動の政治」と

いうパラダイムを再現しようとしているかのようにみえるかもしれない、それはまたプラトンの『法律』までに遡る。それはコーラのコミュニティのパラダイムである。市民全員は自らの動く身体でそれに参加することによつて、演劇における表現／表象による見世物―それが嘘を意味する―に参加することに孕まれる受動性に抵抗する〈略〉とりもおさず、ダンスとは、能動的コミュニティの芸術であり、表象が孕む分別／分離や受動性と、見世物の嘘を無視する生命の直接的な顕現である。⁴⁶

このようにして、表現／表象の嘘に抗する自由運動、この特定の場合はダンスをプラトンの場と結びつけたこの指摘との関連で、ジャック・デリダによる「コーラ」の理論にも、簡潔にだが、触れざるを得ない。

デリダには次のような主張が見られる。「コーラ」は、これら転義的あるいは解釈的翻訳の諸類型によつて損なわれたり手をつけられるがままにさえることは決していないようにみえる」⁴⁷ 及びその「目的論的な前未来時制は物語の時間に似ているが、それは物語の外部への出口についての物語である。それは、語りのフィクションの目的＝終わりをしるしづけているのである」⁴⁸とされる。

以上のようなデリダの「コーラ」、もしくは、デリダによる「プラトンのコーラ」はむしろ映画空間ではないが、『ザ・コンフロンテーション』の映画空間は非常にコーラ的と言えよう。つまりは、ボードウェルが認知心理学的な試論に指摘した通り、ヤンチョーの空間において我々観客は居場所をもたないが、それだけではなく、さらには、デリダの『コーラ』を日本語に訳した守中高明の言葉を借りれば「ロゴスの言説によつてはただ「でもない」でもない」としか表現され得ないような非・固有性そのもの」⁴⁹の場でもある⁵⁰。

8. 結論

本稿で示そうとした様々な論点を簡潔に述べると、監督は初期作品のパノプティコンから脱出して「明るい風が吹く時代」及びそれ以降の社会的な動揺ないし矛盾に満ちた時代がたった一つの場合で顕現し得る映画空間を創り上げた。

その場では、「何が語られているのか」「それがどういう意味なのか」「行動の目的は何なのか」などの問い掛けはもはや機能しなくなっている。なぜなら、『ザ・コンフロンテーション』は、際限なく解釈可能な記号、及び因果性の弱い開かれた状況から構成されているからである。

ヤンチョーのモンタージュ、つまり運動の連続性を極端に長く保持しながらも出来事と出来事との間の関連性が成立する前に状況を中断する技法が、ただボードウェルのいう「認知上の地図構築」を非常に混乱させる要素だけではなく、あらゆる目的／意味もが一時的にしか有効になり得ない空間構築を促進する。ダンスパーティーの場面の最後をもう一度思い出してみよう。「楽しかった、さっきのパーティーは？」と、赤いシャツの青年はカレッジ生たちに訊いた途端に、国家保衛部の刑事が現れて教会学校の生徒たちの何人かを逮捕しようとする。これでむしろ、彼らと仲良くなる戦略は中断されるが、ここではヤンチョーの方法もが明白に姿を現してくる。要するに、赤いシャツの青年はダンスパーティーについて問うことによつて、自由運動に目的（「これで討論はできるかもしれない」と意味（「これで相手と信頼関係を築くことはできたかもしれない」）を与えようとしたが、そのいずれもが間もなく与えようとするのとはほぼ同時に失効する。このことがまさに、一時的な因果関係しかもたらさず、表現／表象の統治形態にある古き論理に陥ることを妨げる、ヤンチョーの方法である。

一九世紀後半や二〇世紀前半の歴史上の事件を（少なくとも表面上では）取り扱った初期の作品群の次に、ヤンチョーが現代の社会・政治問題に反映する映画を発表したということは、

『ザ・コンフロンテーション』について述べざるを得ない事実である。しかし、映画的表現／表象の限界を押し広げたとまではいなくとも、本作品の空間表象においてその極限に近付くことができたと言いつてよからう。

註

- 1 「明るい風が吹く」（原語では Fényes szelek）とは、ハンガリーの革命歌で本作品の原題である
- 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の順で表記する
- 3 ハリウッドでマイケル・カーティスとして活躍した
- 4 「人柄の役割と歴史の関係とは」「世界についての熟知感とは」「共産主義とキリスト主義との関係とは」
- 5 彼の名は口にされるが、登場人物はみな個人的な感情や行動の動機・目的を推測できるような個性をみせない、いわゆる記号の人間に過ぎないため、本稿は人名に代わって彼らの特徴で指し示す。
- 6 政治・警察の権力を握った共産党支配下で恐れられた国家的暴力組織である
- 7 平均は一五〇秒
- 8 「明るい風が吹く」とは、啓蒙を広め、諸階級を区別する様々な偏見をなくす（＝風のように吹き飛ばす）ことを意味する

- 9 Jacques Rancière *Modern Times: Essays on Temporality in Art and Politics*, (Zagreb: Multimedijalni institut, 2017) p.76-79. (つぎの日本語訳は論者による)

- 10 プスタ Pusta は、ハンガリー中部からウクライナ・ルーマニアまで広がる、中央ヨーロッパで一番広い草原である

- 11 中山元（著）『フーコー 権力と統治性』（河出書房新社二〇一〇年）五一頁

- 12 英語圏では *My Way Home* というタイトルで公開された。ハンガリー語の原題は *Égy jötem*

- 13 ハンガリー語の原題にある「星」は共産主義のシンボルである赤い星を指しているが、英語の *The Red and the White* はロシア内戦で対決した赤軍と白軍のことを指している

- 14 原題 *Csend és kiáltás* 英語で *Silence and Cry*

- 15 中山元、前掲書、五六頁

- 16 前掲書、五七頁

- 17 David Bordwell *Space in The Confrontation in. Narration in the Fiction Film*, (London: Routledge, 1985) p.130-146.

- 18 *Ibid.* p.130.

- 19 この理論の問題に関しては、論者は下記の論文で詳細に述べている。モルナール・レヴェンテ「精神・身体・視覚的支配―現象学に基づく映画理論における映画と観客の関係性をめぐって」、『北海道大学

- 文学研究科研究論集」、編集・発行 北海道大学大学院文学研究科
 第一八号 一〇九—一二四頁 二〇一八年 (<https://eprints.ihb.hokudai.ac.jp/journals/index.php?jname=309>) 及び、ボードウエルの分析方法について下記の論文で山本祐樹が説明している。山本祐樹「映画の〈混成的な語り〉と音声」『映像学95』（二〇一五年）
- 20 この見方は、ボードウエルの前書、一九七九年に発行された『フィルム・アート—映画芸術入門』（名古屋大学出版会、二〇〇七年）にも垣間見える
- 21 David Bordwell, *Ibid.*, p.130.
- 22 *Ibid.*, p.137.
- 23 *Ibid.*, p.137., p.143.
- 24 *Ibid.*, p.130.
- 25 *Ibid.*, p.146.
- 26 "...the narration 'knew'..." *Ibid.*, p.146.
- 27 *Ibid.*, p.144.
- 28 スティーヴン・ヒースの「物語の空間」論やジャン＝ピエール・ウダールによる「縫合」論はその事例に当たる（それぞれの邦訳は『新』映画理論集成へ2知覚・表象・読解（知覚／表象／読解）（フィルムアート社、一九九五年）を参照）
- 29 *Ibid.*, p.147.
- 30 例えば Yvette Biro Miklós Jancsó, (Paris: Albatros, 1977 (Collection ca/cinema)) & Jarmo Valkola *Thoughts on Images: A Philosophical Evaluation*, (Bucharest: Zeta Book, 2012) 等々があ
- 31 Jarmo Valkola, *Ibid.*, p.337.
- 32 ハンガリー語で Népi Kollegiumok Országos Szövetsége 略して NÉKOSZ ネーコス
- 33 映像は下記のリンクから確認可 <https://filmhirdokonline.hu/watch.php?id=6902>
- 34 もしくは「トリノの工場評議会運動」は、グラムシの指導によって行われたもので、労働者が管理する新しい国家政体の基本制度として「工場評議会」が設立されるなど実験的な試みがなされた（ダカ
- 35 本稿では上村忠男による新訳、アントニオ・グラムシ『知識人と権力 歴史的—地政学的考察』（みすず書房、一九九九年）を参照している
- 36 根を下ろして生える草のように、資本主義のヘゲモニーを「下」から転換する運動を意味する。引用文の◇内は原文イタリアック
- 37 『グラムシと現代—グラムシ研究国際シンポジウム報告』伊藤成彦等（編）（御茶の水書房、一九八八年）（序文Ⅷ頁）
- 38 グラムシ、前掲書、三四頁
- 39 グラムシ、前掲書、五〇頁

- 40 本作品以外は二本のドキュメンタリー、バラージュ・ベークラ撮影所制作『特別の時期』Kivételes időszak (一九七〇年)と民主化以降の『カレッシの伝説』A NÉKOSZ-legenda (二〇〇五年)がある
- 41 セクフー・アンドラーシュ『吹けよ、明るい風！ ヤンチャー・ニコローシュの映画に関して』(フダペスト、一九七四年) (Szekfu András Fényes Szelek, Fújáto! Jancsó Miklós filmjeiről, Budapest: Magvető Kiadó, 1974) p.91.)
- 42 Jacques Rancière, *Ibid.*, p.105–106.
- 43 *Ibid.*, p.85.
- 44 *Ibid.*, p.108.
- 45 *Ibid.*, p.82.
- 46 *Ibid.*, p.105–108.
- 47 ジャック・デリダ『コーラ——プラトンの場』(ポイエーシス叢書52) 守中高明訳 (未來社、二〇一七年) 二二頁
- 48 前掲書、三三三頁
- 49 前掲書、一〇三頁 (訳者解説)
- 50 ついでながら、『モダンの時代』でランシエルは、「コーラ」との関連でジャン・ジャック・ルソーが『演劇に関するダランベール氏への手紙』(日本語訳「ルソー全集 第八巻」西川長夫訳、(白水社、一九七九年) 九一―一七九頁を参照) で提供した「コーラの規範 chorea」を取り上げている