HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ヤンチョー・ミクローシュ監督の『カンタータ』における現代性について
Author(s)	モルナール, レヴェンテ
Citation	研究論集, 21, 141（左）-158（左）
Issue Date	2022-01-31
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgshhs.21.l141
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/84026
Type	departmental bulletin paper
File Information	11_rjgshhs_21_p141-158_l.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

10.14943/rjgshhs.21.l 141

ヤンチョー・ミクローシュ監督の『カンタータ』における現代性について

モルナール・レヴェンテ

要　旨

本稿の目的は，ハンガリーの映画監督ヤンチョー・ミクローシュの２本目の長編劇映画である『カンタータ』（1963）の現代性を分析することである。理論家の多くは『カンタータ』を「ハンガリー映画史の最初の現代的な傑作」とみなしており，論者も現代性の高い映画だと考えている。しかし，それと同時に，『カンタータ』には，当時の現代的とみなされるハンガリー映画において描写されることのなかった問題も姿を現してくる。すなわち，1946-49年におけるいわゆる「カレッジ運動」に携わった映画作家として社会主義ハンガリーの知識人階級をその内部から批判し，自らの偽善性に直面させるということである。本稿はそれを説明するために，内容を３つに分けて作品分析する。

まずは，先行研究を触れるうえで，ハンガリー映画史の1963-68年におけるとされる「新しい波」と同時代の現代的とみなされる西欧の映画における相違性を概括する。その次に，作品分析に入り，『カンタータ』においてアントニオーニやゴダールを言及する視覚的な要素のみならず，物語ととりわけ登場人物の描写方法における自伝性を明らかにする。そのことによって，今までのヤンチョー論ではあまり研究されてこなかった問題点もみえてくる。とりもなおさず，表面下では「カレッジ運動」を仄めかしている，監督自らも属していた知識人階級への批判的な立場である。従って，本稿の最後では，以上のことを踏まえて『カンタータ』にみられるヤンチョーなりの「自己言及・内省」を明らかにするうえで，本作品を若い映画作家の才能がすでに見えてきた現代的な「試作」として再評価して結論をまとめる。

１．はじめに

本稿の目的は，ハンガリーの映画監督ヤンチョー・ミクローシュ[1]の２本目の長編劇映画で

ある『カンタータ』（1963）の現代性を分析することである。研究者の多くは『カンタータ』を「ハンガリー映画史の最初の現代的な傑作」とみなしており，論者個人も現代性の高い映画だと考えている。しかし，それと同時に，『カンタータ』には，当時の現代的とみなされるハンガリー映画において描写されることのなかった問題が姿を現してくる。すなわち，1946–49 年におけるいわゆる「カレッジ運動」に携わった知識人として監督は社会主義ハンガリーの知識人階級をその内部から批判し，自らの偽善性に直面させるということである。本稿は，『カンタータ』における西欧の現代映画を引用するナラティヴ上と視覚的な要素に触れるうえで，ヤンチョーなりの「自己言及・内省」を明らかにしたい。

2．序論 ── ハンガリー映画の 1963–68 年における「新しい波」

映画史では「現代映画」（もしくはモダン・シネマ）という称呼は本来，第 2 次世界大戦以降の西欧諸国で始まった諸々の映画運動を概括したものである。例えば，1945 年以降のロベルト・ロッセリーニ，ミケランジェロ・アントニオーニ，フェデリコ・フェリーニに代表されるイタリアのネオリアリズムやモダン・メロドラマである。また，フランスのロベール・ブレッソン及び，1951 年以降の映画批評誌『カイエ・デュ・シネマ』を中心に集った映画作家，ジャン＝リュック・ゴダール，フランソワ・トリュフォー等々によるヌーヴェル・ヴァーグ＝「新しい波」や 1962 年以降の，西ドイツで登場したライナー・ヴェルナー・ファスビンダー，ヴィム・ヴェンダース等によるニュー・ジャーマン・シネマもその「現代的」とみなされる範疇に括られる。それらの運動に関して，映画史のみならず映画理論，ないし映画哲学の視点からも豊富な先行研究が現存しており，その中にはよその国・地域の映画製作に与えた影響の考察，例えば，1970 年代のアメリカン・ニューシネマにみえる作家主義や，日本映画に新たなテーマと表現形式を導入した大島渚，吉田喜重，今村昌平等々による，いわゆる「日本ヌーヴェル・ヴァーグ」に関する先行研究も多い。本稿では，ハンガリーの「現代映画」を説明し，ヤンチョーの『カンタータ』を徹底的に分析するためには，とりわけアントニオーニとゴダールを参照する必要がある。まずは，ハンガリー映画の問題から始めよう。

ゲレンチェール・ガーボルは，2017 年に出版された『ハンガリー映画 1.0』では，ハンガリー映画史の「現代時代」とされる 1963–68 年について極めて重要な指摘をしている。すなわち，フランス語の表現「ヌーヴェル・ヴァーグ」を基に〈ハンガリー映画の新しい波 A magyar új hullám〉とみなしているその時代において，若い映画作家が西ヨーロッパの「先輩方」を見習い，新しい映画思想や技法及び表現方法を取り入れて現代的な作品を次々と発表したが，「自己言及性・内省性をみせる事例はとても少ない」，ということである[2]。それがなぜ重視すべきだろうか。これに関してはコヴァーチ・アンドラーシュ・バーリントのヨーロッパ現代映画に関する基本的な先行研究『スクリーニング・モダニズム：1950–80 年におけるヨーロッパの芸術映

画』[3] に依存して概括したい。

コヴァーチは 3 つの問題を中心に「現代映画」の理論を展開する。①「作家主義」（Autheurship），②「映画的な表現／表象の革新」（Innovation of the Cinematic Representation），③「（自己）言及性・内省性」（Reflexivity and Self-reflexivity）である。①と②，すなわち映画製作において監督が絶対的な存在であるということ（要するに，監督がただ「製作者」から「制作者」になるということ），及び映画作家が絶えず新しい撮影・編集技法と話法や表現方法を求めるということはむろん重要だが，本稿では③に注目したい。「（自己）言及性・内省性」とは，他の映画や芸術（絵画，彫刻，建築，等々）の作品に頻繁に言及することや，映画内に芸術家や映画業界に携わる人物（例えば監督自身）が登場すること，そのような表面上の問題を遥かに上回る。すなわち，物語の背景として映画撮影が奉仕されており，映画が自らの「製作」について語る＝言及するだけでなく，映画作家が「制作」，つまり個人の才能に依存して作品を創り出す「プロセス」について語る＝内省する，ということも示している。言い換えれば，映画監督は，自分の「仕事」を創造性が求められる，絵画や彫刻，建築に妥当する芸術作品を創り出すものとみなして，作品内でそれをふりかえるということである。コヴァーチによれば，とりわけフェリーニの『8 ½』（1963）が，現代映画の進化において大きな節目となっているとされる。すなわち，「明白な自己言及性・内省性の概念を持ち出した」[4] 作品であり，現代的な映画中映画形式の誕生でもある，と。また，「自己言及・内省」は，映画撮影の問題にとどまらず，様々な芸術作品の「制作／創作」をテーマに，作家自身が直面した「自己アイデンティティの危機」をふりかえる＝それについて内省するものでもあった。コヴァーチは，その具体的な事例として，タルコフスキーの『アンドレイ・ルブリョフ』（1966[5]）や，アントニオーニの『欲望』（1966），ベルイマンの『仮面/ペルソナ』（1966）を取り上げている。それらの作品では，主人公たち，すなわちイコン画家であるアンドレイ，写真家であるトーマス，女優であるエリザベスの，創造的なものを無我夢中で創り出そうとするときの独特な精神状態（著者はそれを「作家の孤独感」と呼んでいる）がテーマであり，しかもそれは映画中映画のような表現形式において描写されることが多い，と主張する[6]。

以上を踏まえて，ハンガリー映画の「新しい波」に戻ろう。ゲレンチェールによれば，映画中映画[7] という直接的な形式だけでなく，制作／創作の問題を映画作家の内的視点から（間接的に，絵画・彫刻・建築など他の芸術をテーマにすることも含めて）描写することも滅多にみられない。その代わりに，映画監督になるまでの人生，過去とりわけ青春期の体験，行動をふりかえる「自己表現」が流行った。ハンガリーの映画理論では，そのような作品は，ヤンチョーが『カンタータ』の次に 1965 年に発表した『*僕はこのようにやって来た Így jöttem*』にちなんで「このようにやって来た映画」Így jöttem film と呼ばれている。ゲレンチェールは，「このようにやって来た映画」の代表作として，ガール・イシュトヴァーン Gál István の『流れ *Sodrásban*』（1963），サボー・イシュトヴァーン Szabó István による『幻想の時代 *Álmodozások kora*』（1965），

『父 *Apa*』（1966），『恋愛映画 *Szerelmesfilm*』（1970）からなる「三部作」，コーシャ・フェレンツ Kósa Ferenc の『一万の太陽 *Tízezer Nap*』（1965）を取り上げている[8]。

さらに繰り返すが，映画内に監督自身に妥当する人物が登場したり，監督の人生の出来事が描写されたりするような〈自伝的〉な作品は見受けられるのだが，現代的な芸術理論を映画で議論することや，芸術作品としての映画「制作／創作」に触れることは，ハンガリーの「新しい波」においては基本的にはなかった。ハンガリー人の映画作家たちは，西欧の「先輩方」のように，コヴァーチの表現を借りれば「シネマの文化的な意味合いをめぐる議論に貢献する」ことを目指していなかったようであると言ってもよかろう。

以上，序論が長くなってしまったが，『カンタータ』に孕まれる矛盾を説明するために必要だった。その矛盾とは，本作品はあたかも監督自身が主人公の姿を通して若い自分のシルエットを浮かび上がらせるという，その当時に流行った「このようにやって来た」映画のようにみえる。また，本作品はまるでヤンチョーの「映画辞書」であるかのように，当時の西ヨーロッパの現代映画の代表作を不節制に引用し，ハンガリーでは非常に珍しいことに，映画中映画の形式も採用している。そのため，ゲレンチェールやセクフー・アンドラーシュなどの研究者が，『カンタータ』をハンガリー「新しい波」の代表作として評価し，さらに後者は 1974 年に発表した作家論では「最初のハンガリー現代映画」であると主張していた[9]。しかし，その一方で，『カンタータ』の表面下では，それまでのハンガリー映画では誰も触れていなかった問題，とりもなおさず社会主義ハンガリーの文化生活に孕まれる問題性が，「スターリン主義時代」（1949–56 年）の前に大学を卒業した知識人の観点から描写されている。論者の見解では，まさにこのことが『カンタータ』の，これまでにあまり研究されてこなかった新規性である。それは西欧の現代映画に見られるような，映画の文化的な意味合いをめぐる議論ではなく，むしろハンガリー的な問題設定であり，ヤンチョーなりの「自己言及・内省」とみなしている。

『カンタータ』にみえてくるそのヤンチョーなりの，ハンガリーの文化生活の問題性をふりかえる「自己言及・内省」を分析する前に，1 点ほど説明しておく必要がある。すなわち，1946–49 年における，監督と彼の常連脚本家ヘルナーディ・ジュラ Hernádi Gyula も参加した，いわゆる「カレッジ運動」である。簡潔に言うと，1945 年以前の封建的な国家体制下で高等教育から除外されていた農民と労働者層の若い世代には，大学教育を受ける機会を与えようとした教育運動である。授業料免除と寄宿舎も用意された「カレッジ」を通じて，それまでに夢に過ぎなかった高等教育機関に入学し，60 年代までにモダンな社会主義大都市として蘇ったブダペストで医者や弁護士などとしてキャリアを向上させた新たな知識人の階層が成立した。そして，映画業界や文学，その他の芸術の分野にも，元カレッジ生が次々と現れた。ヤンチョー自身も「カレッジ」を通じて 1946 年に演劇映画大学に入ることができた。旧世代の知識人が，階級と教育も異なったその「新世代」と必然的に葛藤することになった。元カレッジ生で若い天才医者である『カンタータ』の主人公の目を通じて，彼自身の直面する自己アイデンティティ

の危機だけでなく，その「世代」と「世代」と間の葛藤，ないし「カレッジ運動」に潜む偽善性も垣間見える。

以上を踏まえて，本稿は次の2点を作品分析の目的とする。すなわち，西欧の「先輩方」とりわけゴダールとアントニオーニの視覚的な引用や，映画中映画のようなハンガリー映画にはそれ以前にはなかった形式や撮影技法に触れるうえで，ハンガリーの1950–60年代における文化生活とりわけ元カレッジ生からなる「新しい知識人」階級を仄めかすナラティヴ上と視覚的な要素を明らかにし，ヤンチョーなりの「自己言及・内省」を説明する。

3．現代的なハンガリー映画の「試作」としての『カンタータ』

『カンタータ』の原作は，当時の人気小説家レンジェル・ヨーゼフ Lengyel József による短編小説である。また，セクフーから知られるように，ヘルナーディも脚本執筆の段階で本作品に携わっていた（ヘルナーディは当時「禁じられた」ステータスにあったため，事前検閲に引っかからないようにタイトルバックに彼の名は表示されなかった）[10]。原作は1956年の革命以降の社会主義国家ハンガリーの「新世界」を，そこで共存する3世代の人々の視点から描いている。その3世代とは，基本的に次の通りである。まずは，「お祖父さんたち」の世代である。70歳を超えており，まだハプスブルク帝国であった時代に生まれ，若い時には1914–20年の諸々の社会的・政治的な動揺を体験し，活動力の絶頂期には封建的なハンガリー王国の「世界」を生き，今度は第2次世界大戦後の「新世界」に慣れていなければならない，という世代である。彼らの次が「父親たち」の世代である。20世紀に入ってから生まれ，第1次世界大戦と帝国の末期・その崩壊を子供時代に体験し，王国の支配下で大人となり家庭を築いた世代である。急変する世界／政界，続々と変わる国家体制の下で自らの子供の将来を保証しようとした世代でもある。そして，王国の末期に生まれ，農民・労働者階層に属しており，不公平な社会構造の下で自分たちが置かれている状況に腹を立てている若者の世代，とりもなおさず「カレッジ」の世代である。彼らはまさにソ連軍が入るのを「解放」として体験した世代である。

以上のような，共存していながらも，もはやお互いを理解することができない3世代を主題にした原作を，ヤンチョー／ヘルナーディのコンビは「第3世代」のみを取り上げ，物語を再構成した。『カンタータ』は，自己アイデンティティの危機に直面した若い天才医師の物語であり，ブダペストの大学病院や都市部のクラブ，カフェー，アートギャラリー，さらにはハンガリー大平原の只中にある彼の実家を舞台に，2日間の出来事を語っている。物語の分析に入る前に，簡潔にだが，1956年以降のハンガリー文化生活，特に映画業界をめぐって説明する。

1960年代はハンガリー文化生活の慌ただしい時期だった。映画業界も同様だった。このときまでに「お祖父さんたち」の世代，つまり1920–30年代に活躍した映画関係者はほとんどいなくなった。例えば，『山の人々 *Emberek a havason*』で国際的な成功を収めたセォーチ・イショ

トヴァーン Szőts István 監督は，1945 年以降，何度も復帰を試みたが，1957 年に故国を去った。しかし，1949–1955 年の「スターリン主義的」な独裁政治の時代において，プロパガンダ装置として「操作」された完全国営の映画業界に積極的に携わった監督の世代と元カレッジ生の新世代は，どうにかして共在しハンガリーの映画を原点から作り直さなければならなかった。前者には例えばファーブリ・ゾルタンがいて，後者の代表者としてまずはヤンチョーを取り上げることができよう。

「新しい波」がまずハンガリーの映画理論に来た。1960 年，ビーロー・イヴェットの編集で専門雑誌『映像文化 Filmkultúra』が創刊される。『カイエ・デュ・シネマ』を見本に，ハンガリーにそれ以前にはなかった分析方法や現代思想を噛み砕いて紹介した。しかし，それだけでない。非公式の研修会として『映像文化』の読者のために ── 最初の数年はタイプ打ち原稿の形式でしか発行していないかったため，限られた人数のコミュニティーだったが ── 映画の上映会や勉強会などを実施して西欧映画における様々な「新しい波」を紹介した。さらに，1960 年代は，ブダペストの映画館ではベルイマン，フェリーニやアントニオーニ，トリュフォーやゴダール，小津や溝口の映画が上映された。ゲレンチェールが主張するように，1963 年にはハンガリー映画が「現代」に入った[11]。

続いては，『カンタータ』の現代性をみておこう。本作はが「混雑した映画」であるということは，監督自らが認めている。セクフーが引用したインタビューで次のように語っている。「すべてを同時に言いたがるが故に，一貫性のない（映画）だ」[12]，と。全くその通りだ。ヤンチョーは，尊敬する西ヨーロッパの師匠の作品を何回も観て，観たものを取り込みないし身に付けたことは明らかだ。アントニオーニの『夜』（1961 年）のリメークを撮るつもりで『カンタータ』の制作に取り掛かったが，撮影中は考えを何回も変えた。そのせいで，完成作品は容易に見分けることができる 3 つの部分からなっている。それらの 3 つの部分はまるで別々の「現代的」な試作のようであり，3 本のまとまった短編映画としてみなすこともできよう。

すでに触れたように，本作品は 1960 年に出版された短編小説に基づいている。映画の題名は原作のタイトルと同じ「弛みと締まり Oldás és Kötés」[13] だが，国際配給では『カンタータ』Cantata というタイトルで公開された。後者は，バルトーク・ベーラが 1930 年に作曲した楽曲カンタータ・プロファーナ＝Cantata Profana の言及である。映画の最後は，主人公が，大平原にある実家からブダペストへ向かっている帰り道の車の中でラジオを聞いており，その曲が流れてくる。カンタータ・プロファーナは古典的なマジャール民間伝承「9 匹の不思議な牡鹿」の内容に基づいている。内容は，ある農家の自己中心的な長男が狩りのため森に出かけるが，鹿に変身してしまう。すると，「父親の家」の扉を通り抜けることができないため，このまま森で永遠に暮らすことになった，という「たとえ話」である。続いて，内容を 3 つに分けて『カンタータ』の現代的な諸要素を確認しておこう。

第 1 部

場所はブダ（ブダペストの西側部分）の大学病院である。映画の最初は，その病院の庭園で，アントニオーニ的なカメラ動きが垣間見られる 44 秒のトラベリング・ショットで始まる。フレームの奥，遠く離れたところから医学生の一群の姿が現れる。男女別れてゆっくりと歩いてくる。男子の 1 人が絵画の本を読んでおり，もう 1 人が一生懸命に教科書を朗読している。2 人の女子が楽しそうに会話し，その内の 1 人が時おり教科書を読んで勉強している男子をからかう。彼らがフレームの前景を通っていくと，カメラが約 90 度，学生たちの姿を横から映し出す位置に回転する。そして，歩き続けている学生をフォローしてカメラも左へと移動し始める。最初は，教科書を朗読する男子と彼に話しかけた女子が画面の中心に置かれているが，数秒経つとカメラは前に送られ，絵画の本を読んでいる男子が大きく映し出される。カメラはしばらくこのまま横移動してから止まり，90 度くらいまた左へとパンして，固定された位置から画面の奥行きへと去ってゆく学生たちを捉え続ける。彼らが年配の医師とすれ違う。全員丁寧に挨拶する。「教授（せんせい），おはようございます」。肩にコートを羽織り，本を読みながら歩いている教授は小さな声で「おはよう」，と。少し彷徨っているかのように彼がカメラの方へと近づいてくる途中でカットが起こる。僅か 44 秒でも中心は頻繁に転位する ── 女子たちから朗読の男子へ，それから本を読んでいる男子へ，さらには本へ，そして最後は年配の教授に。ショット内の何をみればよいのか，誰に注意を払えばよいのか分からないだろう。

次のショットでは，庭園で 4 人の患者たちが雑談している。さっきの教授が何かに気になっているかのように，1 人を呼び出す。「そこのあなた，ちょっと」，と。呼び出された男はびくびくしながらためらいがちに先生のところに近付く。2 人のやり取りは，患者と医者の会話というよりは，警察官が犯人を取り調べているかのようだ。「名前は？」「病室の番号は？」「最近痩せていないか？」。患者たちの細い黒のストライプの入ったパジャマ，その上に黒いコートを羽織って帽子を被ったその姿は，どうも囚人に，さらに言えばアウシュヴィッツ＝ビルケナウの収容者にみえて，極めて不安感を引き起こすエピソードである。

次のシーンで主人公である若手医師の友達が病院に訪ねてくる。2 人のやり取りから，学生時代からの付き合いであることが把握できる ── さらには，口にされないが元カレッジ生であることも推測される。楽しく雑談している最中，主人公は手術用のキャップを，国家憲兵隊を特徴付ける帽子として被り，2 人揃って進軍を真似して第 2 次世界大戦以前に恐れた暴力装置をあざ笑う。そのあと，友達の妻が入院中だと分かる。個室を与えられ，特別な治療を受けている。夫が大学病院の学長と知り合いだから，そのような待遇を受けられるわけだ ── オーウェルの『動物農場』の有名な表現を借りて，少し言い換えれば，すべての患者は平等であるが一部はもっと平等だ，ということだ。これは，社会主義国家の福祉制度が孕む偽善性を反映するエピソードである。

第 1 部の最後における画面分析をする前に物語と主人公について説明しておく。映画の最初

は，大学病院の心臓外科の医師である主人公は，自分ではなく 70 歳のベテラン医師である名誉教授が困難な心臓手術を担当することに決定されたことを知ると，非常に落胆するとともに，科の医長まで異議を申し立てる。名誉教授を言うときは，名前ではなくただ「旧派」という言葉を用いている。教授が新世界に適合しない「封建的な人間」であるということを彼なりの皮肉を込めて軽蔑的に示しているのである。直接会うときでも彼は教授に対しわざと無礼な態度を取って見せる。さらには，「悪魔がさっさと（教授を）連れて行けばいいのに」と医長の前で述べたりもする。結局，彼はその手術でアシスタントをすることになったが，その手術の際，名誉教授の天才的な技量を目の当たりにしたことで，彼の中で大きな変化が起こる。「言葉にできないほど見事だ！　これは「旧派」にできるような手際では決してない」と，医長に向かって述べ立てる。それで，手術が終わったところで，教授が手術室から出てくるのを待っている。２分 10 秒に及ぶカメラの長回しである。主人公がクローズアップで映し出されており，彼の後ろに病棟内の廊下も見えている。「私の父も 70 歳です」と，隣の上司に向かって述べているが，後ろで教授が調子の悪い様子で手術室から出てきたのに気付かない（図１.）。主人公は「僕は優秀な学生でしたか。どうでしたか。自己主張が強かったのではなかったでしょうか。非人間的ではなかったでしょうか。出世第一主義者ではなかったでしょうか」と半ば独り言を言いながら夢中で左に移動すると，カメラは彼が画面の中心に置かれているようにパンする。よって，倒れそうになっている教授はフレーム外に移ってしまう。次にフレーム内に置かれたとき，教授は看護婦に凭れ掛かっている ── 主人公がようやくそれに気付いて慌てて助けに行く。カメラはもう全く動かず ── 助けを呼ぶ看護師たちが現れて慌てて出ていき ── 深い構図のフレームが全く空になる。音声は聞こえず運動も停止したまま 10 秒経つと『カンタータ』の第１部が終わる。尊敬する教授の死は映し出されないし，台詞などでも表現されない。悲劇の転換はイタリアのネオレアリスムととりわけアントニオーニの方法を思い浮かばせる空虚化によって表象されているのである（図２.）。

図１．精神的に潰れた主人公・深い画面構図

図２．教授の死・画面の〈空虚化〉

第 2 部

病院の後は，若い医師が街の中を彷徨って，方々を訪ねて歩き，一晩を過ごす。具体的には，ジャズ喫茶，アートギャラリー，アンダーグラウンド上映会などを訪ね，自主映画作家，彫刻家，ミュージシャン，詩人，小説家，美学の先生等々である同世代の仲間の輪に入る（その中にはヘルナーディの姿も垣間見る）。この人たちはみな，元カレッジ生であると推測される ── それは，映画，美術，文学，哲学などに関して議論する彼らの会話の中に「カレッジ」という言葉は口にされなくとも。

第 2 部は「遊歩者の映画」である。現代的な形式としての「遊歩」は，当時のハンガリー映画では全く流行っておらず，要するに『カンタータ』の中の約 30 分程度のこの部分がその唯一の試みなだったのだ。第 2 部では明らかにアントニオーニの『夜』（1961）が基本となっているが，それ以降の『太陽はひとりぼっち』（1962）や『赤い砂漠』（1964）でも，とりわけモニカ・ヴィッティ扮するノイローゼの主人公が街路を自在に往来し自由に歩き回る場面が多く見受けられる。『カンタータ』の主人公はまずレストランを訪ねる。そこで，彼は窓から自分自身の精神的な状態を象徴するエピソードを目撃する。レストランのスタッフが届いたばかりの新鮮な食材をトラックから店まで運ぶ際に籠を落としてしまう。店の前の路上で息苦しそうに跳ね回る生魚をみて，主人公は自らの「よそものの気分」（例えば，英語では like a fish out of water，ハンガリー語でも「水から出た魚のよう」mint egy partra vetett hal」という）を思い付く（図 3 .）。次に，非常に動揺している主人公がレストランの公衆電話から電話するところがロングテイクで映される。電話の相手についてのインターカットやリヴァース・ショットなどは挿入されておらず，さらには主人公の言う台詞も断片的にしか聞こえない。主人公が誰かに強く逢いたがっている程度のことしかわからない。「そうだ, 今回は俺が会ってほしいと言っているんだ！問題か」。それから主人公は，レストランで友人たちとの食事会に参加する。30 歳ぐらいの同世代の男女 ── 昔から付き合いのある顔なじみの一群だと一見して分かる。全員が知識人のようだ。元カレッジ生だろうか。最も上品で最も美しい金髪の女性がほどなくして若い天才医師の主人公をさりげなく口説く。主人公から反応なし。その女性の彼氏になりたがる口ひげの男が彼女の注意を引くために後ろから彼女の背中を指先でなぞるが，女性は何の興味も示さず，あいかわらず主人公に夢中で，デートに誘おうとする。結局，主人公は彼女の隣の席から離れる。

仲間全員が地下の部屋に移動する ── 文字通りブダペスト・アンダーグラウンドだ。映画の上映が始まる。16 ミリのフィルムで，音楽はスクリーンの前でジャズバンドが演奏する。機械は羽根のむしられた家鴨のイメージの一連をスクリーンに投影する。フィルムが終わると議論が始まる。「このフィルムで何を表現したかったの」と，小ばかにしたように言う者もいれば，評論家気取りでしかめっつらしい議論をする者もいる。「私として，この作品をみると，最新の最も出来の良いポーランドの短編映画が思い浮かぶのですが」，と。自尊心を傷つけられた監

督は言う。「私はこの映像をたくさんの力を入れて創った。非常に傷付いている」，と（この場面が元カレッジ生である知識人のあまりにも率直な批判的な表象である）。主人公はただそこにいるだけで，会話や議論にまったく参加しない。金髪の女性がまた「攻めて」きたため，隣の部屋に逃げる。そこは，胸像や彫刻像，絵，写真などが飾れれている小さなギャラリーである。階段の下の空間で黒い髪の女性が横になって主人公の動きをみている。主人公はお手洗いに入るが，開けっ放しの窓を通して，彼が 1 枚ではなく 2 枚の鏡をもって自分の顔をじっとのぞき込んでいるところを，画面内画面構図で映し出している。しばらくして主人公は鏡を壊す ── これは彼のアイデンティティの危機を現わそうとする場面と解釈することもできよう。

主人公が別のレストランに行く。そこでは，一つ上の世代に見られる仲間たちが現代思想について議論している。1 人の男が，会話がかみ合わなくなったので，自分の分厚いメモ帳を取り出して「僕の新しい短編小説を読ませてください」と言う。面倒くさそうに目を向ける者もいれば，「勘弁してくれよ」と言い出す者もいる。それでも男はさりげなく読み始める。主人公がさっきの地下のクラブに戻っていく。黒い髪の女性が今度は彼に声を掛ける。主人公は驚いて言う。「来てくれたのか」。女性は「さっきもいたわよ」，と。先ほどの電話の相手は，なるほどこの女性だったのだ。2 人は小さいギャラリーで椅子に座って小さな声で会話をする。話の内容から，その女性には夫がいて，あまり仲がよくないが，彼女は離婚するつもりはない，ということがわかる。主人公がイラついて大きな声を出す。「残酷でなければならないときがあるんだよ！」，と。1 人の男がギャラリーにいる 2 人を呼に来る。「観るから，君たちも来て」。「また観るのかよ」と主人公はもううんざりという感じで言う。2 人は仕方なく立ち上がって隣の部屋へ移動する。上映が始まる。2 人は上映室の中に入らず，扉のところで立ったままスクリーンをみる（図 4.）。主人公と黒髪の女性が出てくる映像 ── ドライブしたり，森の中でデートしたり，川辺で遊んだりする 2 人。みなの前で，つまり彼らの仲間全員の前で，2 人の秘密の恋愛，その恋愛の記憶がスクリーン上に投影されているのだ。2 人の恋愛の回想イメージは，深い画面構図のコラージュと平面化したコラージュの一連として再現される。映画中映画の出演者としての女性が突然わけもわからず号泣する。同じく映画中映画の出演者としての主人公が女性を慰めようとし，撮っている人に向かって激しい手振りで，「もう撮らないで」と指示する（図 5.）。このようにしてフィルムが終わり，人々が部屋の中から出てくると，扉のところで立っていた 2 人は慌てて離れる。2 人はこれ以上お互いに言うことのないように ── 恋愛は明らかに終わった。非常にアントニオーニ的な瞬間である（図 6.）。

図 3．不器用な象徴―（「like a fish out of water」＝）「よそものの気分」である主人公

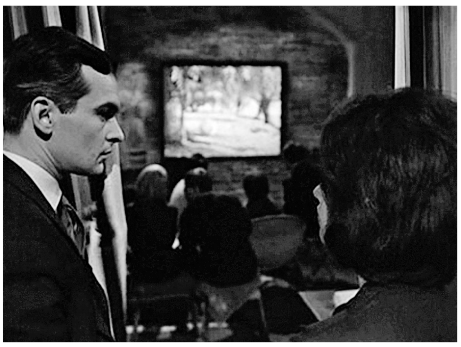

図 4．映画中映画・恋人たちの投影された記憶／回想

図 5．映画中映画「もう撮らないで！」

図 6．上映会の終わり＝恋愛の終わり

ここで少し横道に逸れて，１点を概括的に述べざるを得ない。なぜなら『カンタータ』の第２部は，ホロコースト及び 1944-45 年にハンガリー国内で虐殺されたユダヤ系のマイノリティを反映する視覚的な要素が多いからである。第１部についても，アウシュヴィッツ＝ビルケナウの収容者を連想させる病院の患者を取り上げたが，当該部分においてより象徴的に顕現する。まずは，地下スタジオの上映会で投影される羽根のむしられた家鴨のイメージである。「なんだこれ」と聞かれた制作者は「君たちでさえ分からないとは，恥ずべきことだよ」（元カレッジ生として分かるはず，ということだ）と，悲痛な顔つきをして言い返す。そして，とりわけ２回目の上映会で投影される映像である（図 4-6 を参照）。その映画中映画における黒髪の女性による「川辺のダンス」が，いわゆる「コル・ニドレイの場面」[14]（コル・ニドレイは，贖罪の日の始まりに唱えられるユダヤ教の贖罪の祈り）である。彼女は壁に向かってお祈りをしているかのような姿勢をとって号泣するが，その壁は「嘆きの壁」を示唆する。この川辺のダンス＝コル・ニドレイは，はっきりとした意味内容／メッセージをもたらす運動であり，観客に解いてほしい，というような「古典的な」記号とみなすことはできよう。

序論で述べたように，『カンタータ』の第２部にみられるこの映画中映画という構成は西欧の

現代的な映画にみられる「自己言及性・内省性」の基本となる要素であるとされる。しかし，ヤンチョーが『カンタータ』でみせたのは，映画の層（我々観客がみるもの）と映画中映画の層を互いに積み重ねると同時に互いに反映させ，互いを無化し合うという構成に過ぎない。言い換えて，主人公と黒い髪の女性の秘密の関係が見世物＝嘘として，映画世界内の登場人物＝観客の前で投影される。逆説的なことに，映画世界内の観客の前で行われた映像化された恋愛物語のほうが，恋人であることを隠している 2 人による毎日の演劇＝芝居より遥かに現実性の高いものである。精神的に極めて耐え難い限界状況であろう ── 女性が映画中映画のある時点で気が狂ったように泣き出すことは驚くべきことではなかろう。

まとめると，『カンタータ』の第 2 部では，ハンガリーの「新しい波」では珍しいことに，映画中映画構成が成立するが，西欧の優れた現代映画にみられる「自己言及性・内省性」を伴うものではない。あくまでも，ヤンチョーの実験的な試みにすぎない。論者は，『カンタータ』のとりわけ評価すべきところは，第 1 と 2 部でもすでに仄めかしていた「カレッジ運動」の問題だと考えており，それをふりかえるのが第 3 部の内容となるだろう。

第 3 部

上記のように，第 2 部では，主人公が仲間のところに長く滞在せず，会話にも参加せずただ議論を静かに聞くだけで，また別のところへ移動している。落ち着かない様子で，自分の居場所を失った（「よそものの気分」になった）のである。最後は，夜遅くに医長の家に行き，スポーツカーを借りて実家に帰る。

映画の第 3 部は，主人公が回帰するという，イエス・キリストが語った放蕩息子のたとえ話（新約聖書に見える）を容易に想起させる物語である。父親との再会であると同時に一生の別れでもある，また見捨てた恋人と子供たちと顔を合わせる。第 3 部では，主人公の「自己アイデンティティの危機」の原因を分かることができるが，それに関しては，ヤンチョーなりの「自己言及性・内省性」を提示すると共に 4．で詳細に説明する。ここでまず 2 つの視覚的な言及を取り上げたい。

まず，主人公がスピードを出してスポーツカーを運転するショットからは，ゴダールの『勝手にしやがれ』で車を運転したジャン＝ポール・ベルモンドのイメージを容易に想起することができよう。

次の視覚的な言及は，主人公が大平原に帰ってきたところである。彼は，まず実家を再び体験する ── 子供のころに寝たベッドを，食事をとった机を，ドアを。主人公はこのようにして，自分が子供時代を過ごしたこの農家の「者」ではないこと，自分が疎外された「よそ者」に過ぎないことを自ら確信する。最も興味深いところは，疎外されたよそ者としての主人公が大平原の農村を歩き回るシークエンスにみえる。大平原の風景，農村の人々等，諸々の関係から絶ち切られた現存としての彼は，もはや見ること以外は何もできない，分離された観客，もしく

は ── ドゥルーズのあまりにも有名な表現を借りて言えば ──「見者」となっている。ネオレアリスム的な真正のイメージのシークエンスだが，主人公がサッカーの試合を見るところは，言及というよりも，アントニオーニの『愛と殺意』（1950）の一つのショットをそのまま，一コマまるごとに「持ってきた」事例である（図７．と図８．を参照）。

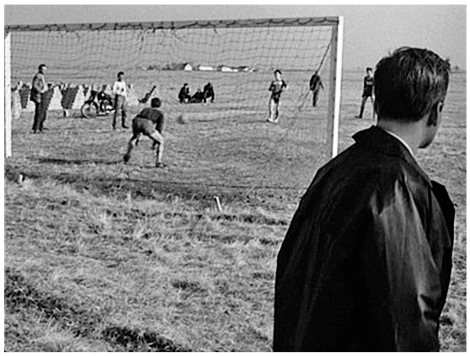

図７．〈アントニオーニ主義〉・トラベリング・ショットで故郷＝大平原の現実を見る主人公

図８．ミケランジェロ・アントニオーニ『愛と殺意』（1950 年）（参照）

主人公は，大平原をただ歩き回ってばかりいる。そして，ただ見てばかりいる。昔の恋人に再会したときでさえ見ることをやめることができず，なんの感情も示さず絶えずカメラに（そして彼女にも）背中を向けている。彼が疎外感／よそ者の気分から心が解き放たれ，笑顔を見せるのは２回だけである。父親に再会し一緒にタバコを吸うときと，10 数年ぶりに荷馬車に乗ってスピードを出して農村を走り回るときである。その後，ようやく勇気を出して自分の過去と昔の罪に直面し，見捨てた恋人と息子たちに目を向けることができた。それから，結局，父親は彼と一緒にブタペストに行くことはなく，また，バルトークの《カンタータ・プロファーナ》で唄われる鹿に変身した息子のように，自分自身も父親の家に居場所をもたないことを，彼が黙諾するところで映画が終わる。

上記のような『カンタータ』は「現代映画」であるだろうか。確かにそうである。同時代のイタリアやフランスの映画作家に反映／言及するたくさんの要素のみならず，ハンガリー映画にそれ以前にはなかった実験的ないし自主的な撮影技法もみせており，さらには行動することをやめて見ることしかできなくなるといった新しいタイプの主人公をも出している。とすれば，『カンタータ』をハンガリー的な現代映画，さらには〈本当の〉ヤンチョー映画とみなしてよいのだろうか。論者はそのようには思わない。簡単に言ってしまうと，『カンタータ』は西ヨーロッパの「先輩方」による傑作をただ模倣する段階より先に行くことはまだまだできていない「試作」だと言いたいぐらいだ。しかし，その一方で，若い監督の才能がすでに見えてき

た，ないしは社会主義ハンガリーの知識人階級をその内部から批判し，自らの偽善性に直面させる優れた映像作品でもある。

4．結論 ── ヤンチョーなりの「自己言及・内省」・『カンタータ』に語られる「カレッジ」について

3．で述べたように，『カンタータ』の後半部分において，天才医者である若い主人公が，ハンガリー大平原の只中にある小さな村＝故郷へ回帰することが描写されている。

かつて農家であった彼の実家は，今や集団農場の一部となっている。耕地で久しぶりに再会した作業中の父によれば，以前に集団農場の共有家畜に「提供した」雄牛はもう「返ってきた」という。なぜなら共有家畜の厩舎がいまだでき上がっておらず，共有の農機具もまだ購入されていないから，「雄牛の面倒を見ることができるのは」，元々の所有者の「私しかいない」からだ，と。このエピソードは，1956 年以降のハンガリーにおける集産主義化がもたらした荒唐無稽な状態を反映している。主人公の父は無我夢中で種をまく作業をしている。そして，「死の準備」をしている。「俺はもう，次期の耕起までは〈間に合わない〉だろう」，と。そのように言う父に向かって，息子は一緒にブダペストに帰るようにせがむが，それはまったくの無駄に終わる。父はただ「行かない」，とだけ言い返す。

主人公は，がんの症状が出た 70 歳の父親にもう一度会うために帰郷したのではない。もしくは，そのためだけではない。もう 1 つの，より大きな理由は，昔の恋人と会うためである。そのことは，2 人の再会を描写する次の 2 つの場面からわかる。さらには，下層階級のインテグレーションを目指した教育運動としてのカレッジが孕む問題性も，それらの場面におい姿を現してくるのである。

図 9．元カレッジ生＝恋人どうしの再会

図 10．過去の罪に直面する＝見捨てた子供と知り合う

最初，主人公は父を探して耕地に向かっているところで昔の彼女にばったり会う（図9.）。主人公はとてもびっくりするが，作業服の彼女も明らかに恥ずかしがっている。2人は互いの顔を見ないよう互いに背中を向けて会話する。「会話」とは言うものの，実際には地味な作業服に身を包んだ若くて美しい女性がほぼ一方的にしゃべっているだけである。次の通りである。

彼　女　キスしてくれないのね？　私はブスにでもなったのかしら？

主人公　キスしてあげてもいいけど。

彼　女　お父さんの家に帰るの？

主人公　帰る。

彼　女　お父さんはずっと種まきをしているわ。3日間もよ。私の父は亡くなったの。がんでした。私たちはそれに長い間，気付いていなかったの。そしたら，いつの間にか痩せ細ってた。私は農学者（アグロノミスト）になったの。皆から聞いていない，私が農学者になったのを？

主人公　聞いている。

彼　女　（大学を）卒業して農学者になったじゃないの。ただ，あれで採用になっただけ。もし次も（大学を）卒業できなかったら首になるけどね。

主人公　今度こそ卒業するんだぞ！

彼　女　今度こそ卒業するわよ！

上記の会話から，2人の関係が過去の「重荷」を背負っていることを示唆しているが，それが具体的には何なのかは次に会う場面から分かる。主人公は父と一度話をしてから先に実家に帰り，父の作業が終わるのを待つが，いつの間にか寝てしまう。夕方頃に，子供たちが陽気に遊んでいる声で目が覚める。見た目は8-10歳ぐらいの男の子が家の前でサッカーをやっている。主人公がベランダに出ると，彼女はその辺りのベンチに座っている。今度は，バンダナで髪を隠しておらず，ハイヒールとスカートの姿である。「うちに来ない？おいしいワインがあるわ」と主人公を誘うが，彼は相変わらず視線を合わせないようにしている。彼女は手立てを変えて次のように言う。「私の2人の子供がそこにいるわ」。主人公はようやく単文で答えることをやめ，「分かったよ。すぐ分かったのよ，君の子だって。2人ともよく君に似ているからね」と言う。彼女が2人を呼び，主人公に紹介する。主人公がしゃがんで2人と握手する。彼女が子供たちに聞く。「僕たちは大人になったら何になる？」。2人ともあらかじめ用意したかのように答える。「お医者さんになります」，と（図10.）。子供たちが友達のところに戻ると，彼女が言う。「私にまったく似てないのよ，2人とも。父親にそっくり。性格もそうよ！」。主人公は何も返さない。彼女は話を変える。「私の家族がクラークとしてリストアップされたのはあのときだったの。集会があった。あのとき，あなたたちは私を追い出したのよ！」。主人公は，急に興奮して大きな声で言い返す。「そうだ，集会があった！　集会がたくさんあった！」，と。「アンブルッシュ（主人公の名前が映画内で口にされるのは，ここが初めて），あなたは私を守

るべきだったのよ」，と彼女は変わらず小さな声で言う。主人公はしばらく置いてから，「俺は，あのとき俺たちがやったことを正しいと信じていた！」と，興奮したまま言い返すが，少したって落ち着いてからこのように言う。「君の言う通りだ。僕は君を守るべきだった」，と。彼女はほっとしたかのようにくるりと背を向けてゆっくりと去っていく。そして，主人公から少し離れたところで一度振り返って言う。「わたしの 2 人の息子を，大きくなったら，（あなたが）医学部に入学させてくれるよね。社会主義的なコネがあるとやはりいいよね！」── 最後のこの台詞は，むろん彼女が抱いていた悲しみを込めた辛辣で皮肉な発言に過ぎない（なぜなら，主人公は事実上，社会党のリーダシップに全く関係のない者だったから，大学の入学試験に「影響力」を持っていたわけでもない）が，かつての恋人どうしの上記のような静かな「戦い」で，道義的な勝利を得たのは明らかに彼女のほうである。

つまり，『カンタータ』の主人公は，11 年前のカレッジ生のときに自分のキャリアを優先し恋人（彼女は既に 2 人目の子供を妊娠していると推測される）と別れたばかりか，彼女がクラークとして富裕層に数えられ迫害を受け，カレッジから追放されたことを，見て見ぬふりをしたのである。彼女の家族が農業集団化によって土地を失ったこと，そして，子持ちの未婚で大平原の農村といった極めて閉鎖的なコミュニティーの実家に帰ったということは，まさに彼女の人生が終わったことを意味していたはずである。なのに，彼女は人生をゼロからやり直すことが出来た。カレッジを通して大学に入ることはできなくとも農学者になり得た。そして，人生を台無しにされた無責任の元恋人に再会した際に，冷静に「対応」することもできた。『カンタータ』の本当のドラマは，主人公のアイデンティティの危機ではなく，その根本原因と考えられる彼の過去にあった決定的な選択とその選択によって決定された人生の現実そのものである。11 年前にはただのカレッジ生であった主人公が，クラークにリストアップされた彼女を守ることが果たしてできたのかと言えば，決してそうではあるまい。彼女と結婚して大平原の農村に帰り，家庭を築いていくことが道義上，正しい選択だったはずである。しかし，自己主張が強く非人間的ないし出世第一主義者である天才の主人公は，キャリアを選んだ。「カレッジ」という語は，実際には，一度だけ，彼女と先にみた会話をした後，アンブルッシュが兄弟の前で次のように回顧するときに出てくる。「僕にはすべてが簡単すぎた。まずはカレッジ，それから奨学金，そして医学部」と。彼の言うように，「カレッジ」でも全員が成功できたわけではない。表面上は平等主義を装った「カレッジの時代」である 1946–49 年における教育システムが割と早い内に，前代の封建的な体制と同じくらいの差別的なシステムとなってしまったからだ。入学希望者は，たとえ農民／労働者階層の出身であっても，富農とみなされクラークとしてリストアップされれば，前の時代と同様に高等教育機関に入学するチャンスは，事実上まったくなくなった。『カンタータ』の物語で軸となっている彼女の事例のように，形式上は自治の協会だった「カレッジ」でも，共産党の方針に従ってクラークを追放することは一般に行われていたのである。

若い天才医師と彼女の事例は，カレッジの現実について何を教えてくれるのだろうか。まずは，それが孕んだ偽善性は反映していると言えよう。繰り返しになるが，主人公のアイデンティティの危機は，自分の過去の罪だけでなく，その時代の偽善性に気付いたことにも起因する，と考えられる。彼が親や恋人，子供を見捨てただけでなく，さらに自分の生まれた社会階級ともすべての関係を切って本物の「ブダペスト人」として，すなわち1960年代における社会主義ハンガリーの新しい知識人としての人生を送っている。

以上をふまえ『カンタータ』についてとりわけ述べておかなければならない事実とは，主人公が直面するアイデンティティの危機＝大平原への回帰が，精神分析的，ないし象徴／記号に溢れた語りにおいて展開される，ということだ。しかし，ヤンチョー／ヘルナーディは精神分析的なアプローチには興味をみせていないし，実際，そのような表現形式は全く得意ではなかった。彼らは原作からたくさんの無駄を削ぎ落としてはいるが，それでも『カンタータ』は「カレッジ」より個人（ペルソナ）について明らかに多くを語っている。個人の描写方法において，ヤンチョー／ヘルナーディの体験を反映する要素も確実に多い。にもかかわらず，主人公が人生の決定的な瞬間においてなしたたった1つの選択によって将来の見込みが失われた人生の事例を通して，「カレッジ運動」に孕まれる偽善性やその社会学的なアンビバレンスが明白に見受けられるに違いない。それでも，「カレッジ」及びその時代において成立した新たな知識人の，社会学上は非常に多様なコミュニティーを『カンタータ』においてはより「自己言及性・内省性」を持って表象することができたとは言い難い。それができたのは，1968年制作の『ザ・コンフロンテーション』である[15]。

（モルナール・レヴェンテ・人文学専攻）

註

1 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

2 Gelencsér Gábor, Magyar Film 1.0,（Holnap kiadó, Budapest, 2017）p.97-131.

3 Kovács András Bálint, Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980,（Chicago: The University of Chicago Press, 2008）

4 Ibid., p.341.

5 公開されたのは1971年

6 Ibid., p.341-348.

7 映画制作をテーマとする映画中映画は一本のみ，シャーラ・シャーンドル Sára Sándor の『投げ上げられた石 Feldobott kő』（1968）である，とする（Gelencsér, Ibid., p.129.）

8 〈「僕はこのようにやって来た」という主題 Így jöttem tematika〉について Gelencsér, Ibid., p.124-131.

9 Szekfű András, Fényes Szelek, Fújjátok! Jancsó Miklós filmjeiről,（Budapest: Magvető Kiadó, 1974）

10 Ibid., p.35-41.

11 Gelencsér, p.96-131.

[12] Szekfű, Ibid., p.39.

[13] 変化する人間関係と同時に物理化学的な変化〈解体〉と〈(複数の原子を結びつけている）結合〉も指している言葉の遊び

[14] ヤンチョーの「コル・ニドレイ」をめぐり作品公開後に多くの理論家や思想家，さらに神学者も携わって幅広く議論が行われた。当時の議論，及び『カンタータ』のこの一つの「踊りの場面」について 2017 年にトゥライ・ヘッドヴィグは論文を発表した。「約束と容赦，ヤンチョー・ミクローシュの『カンタータ』におけるコル・ニドレイ場面を中心に」（Turai Hedvig, Ígéret és megbocsájtás. A kol nidre jelenet Jancsó Miklós Oldás és kötés című filmjében,（2017.07.26.）下記のリンクから確認可　http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1037）

[15] 「カレッジ」及びその映画的な表象については，論者の論文（モルナール・レヴェンテ「「明るい風が吹く」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って」，『層　映像と表現』，編集・発行北海道大学大学院文学研究科映像・表現文化論講座，第 13 号，2021 年，166–185 頁，もしくは，下記の URL から確認可　https://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/handle/2115/81025）を参照されたい